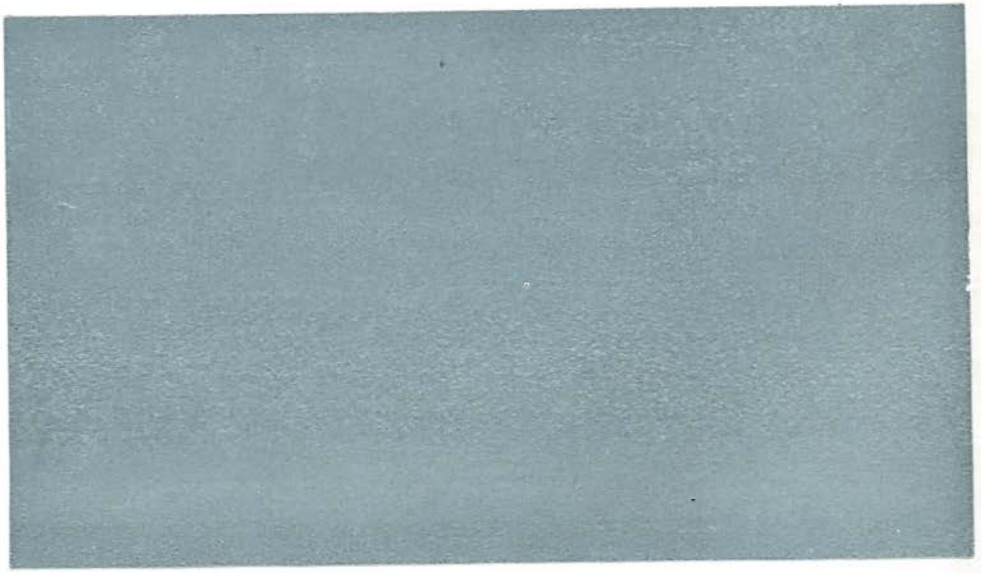
SLOVENSKÁ HUDBA

ČASOPIS ZVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV



1 1971

SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 1/71 Ročník XV.

vedie

OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, A. GABAUER, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, I. PARÍK, E. PENSDORFOVÁ, P. POLÁK, M. POTEMROVÁ, B. TRNEČKA, R. VANEK

redaktori

ŠTEFAN KLIMO ml.
NAĎA HRČKOVÁ
IGOR VAJDA

návrh obálky a grafická úprava

IVAN HOJNÝ

tajomníčka redakcie

VIERA ZATHURECKÁ

z čísla

J. POSPÍŠIL sa zamýšľa nad výučbou skladateľa
ANKETA o kompozícii v príspevkoch J. KAPRA a C. KOHOUTKA
N. Földváriová sa zhovára s R. BERGEROM o hudobnej poetike
F. KLINDA píše o organovej tvorbe O. MESSIAENA (I)
B. ORMISOVÁ oboznamuje s hudobnou históriou Jasova
TVORBA — HUDOBNÝ ŽIVOT — RECENZIE — INFORMÁCIE

v budúcom čísle

Rozhovor s prof. dr. O. FERENCZYM (N. Hrčková)
F. KLINDA: Organové dielo O. Messiaena (dokončenie)
J. ALBRECHT: Renesancia hudobnej minulosti

OBSAH

J. Pospíšil: Niekoľko myšlienok o výchove skladateľa 1
Anketa o kompozícii 9
Roman Berger a nielen hudobná poetika — rozhovor (N: Földváriová) 16
F. Klinda: Organové dielo O. Messiaena (I) 22
B. Ormisová: Hudobná história Jasova . . 28
Interview s I. Paríkom o Tbilisi a Štokholme (V. Lorberová) 35
M. Potemrová: K sedemdesiatke prof. M. Mašikovej 36
Tvorba (I. Parík: Hudba k baletu) 39
Hudobný život — Recenzie — Informácie . 40

INHALTSÜBERSICHT

J. Pospíšil: Einige Gedanken über Kompositionsunterricht 1
Enquete über die Komposition 9
Roman Berger und nicht nur die musikalische Poetik — Gespräch (N. Földváriová) 16
F. Klinda: O. Messiaen's Orgelwerk (I) . . 22
B. Ormisová: Die Musikgeschichte von Jasov 28
Interview mit I. Parík über Tbilisi und Stockholm (V. Lorberová) 35
M. Potemrová: Prof. M. Mašiková 70-jährig 36
Musikschaffen (I. Parík): Musik zum Ballett 39
Musikleben — Rezension — Information . 40

CONTENS

J. Pospíšil: Some Thoughts on the Education of the Composer 1
Inquiry on Composition 9
Roman Berger and not only the Music Poetic — Discourse (N. Földváriová) . . 16
F. Klinda: The Organ Work of O. Messiaen (I) 22
B. Ormisová: Musical History of Jasov . . 28
Interview with I. Parík on Tbilisi and Stockholm (V. Lorberová) 35
M. Potemrová: To the Seventieth of Prof. M. Mašiková 36
Musical Work (I. Parík: Music for Ballet) . 39
Musical Life — Review — Information . . 40

Niekoľko myšlienok o výchove skladateľa

JURAJ POSPÍŠIL

Problematika výchovy skladateľa, najmä v oblasti disciplín hudobnoteoretických, javí sa dnes dosť odlišne od minulosti. Treba si uvedomiť, že práve 20. storočie znamená veľký rozvoj nových kompozičných techník, ktoré vstupujú čoraz dôraznejšie do hudobnej praxe a každý, kto sa má hudbou zaoberať na profesionálnej úrovni, musí sa s nimi vyrovnávať. Tým viac to, samozrejme, platí o skladateľovi.

Účelom tejto mojej úvahy je zamyslenie nad tým, čo má dať skladateľovi predovšetkým škola, ktorá ho pripravuje na jeho povolanie, t. j. konzervatórium. Je samozrejmé, že sa pritom nemôžem vyhnúť i širším súvislostiam, pretože prijatie na konzervatórium predpokladá istú prípravu, a konzervatóriom sa možnosti vzdelania nekončia. Najmä u skladateľov sa skutočné ťažisko rozvoja talentu prenáša prakticky na vysokoškolský stupeň. Je to dané skutočnosťou, že mladý človek len v postpubertálnom veku začína rozvíjať individuálne tvorivé schopnosti, takže jeho osobnosť sa môže vyvíjať len v najvyšších ročníkoch konzervatória, prípadne vlastnou prácou silného talentu, alebo na vysokej škole. Akcentujem: skladateľská o s o b n o s ť. Nie je totiž možné z tejto skutočnosti vyvodiť, ako sa to stalo v päťdesiatych rokoch, že skladateľ sa nemá špeciálne vzdelávať na konzervatóriu, lebo rozvoj tvorivých schopností prichádza neskoršie, a že toto vzdelanie sa má vyhradiť iba pre vysokú školu. To bol veľký omyl z nedomyslenosti: zanedbávaním špeciálnej výučby skladateľa na konzervatóriu vznikli straty pre nemožnosť plne využiť vysokoškolské štúdium, ktoré suplovalo konzervatoriálny stupeň. Skladateľská osobnosť sa totiž môže vyvíjať iba na pripravenej pôde, na zvládnutej skladateľskej technike. Preto práve tak ako v iných odboroch, i v kompozícii je potrebné, aby na vysokú školu išiel skladateľ už technicky vyzbrojený.

Príprava uchádzača o konzervatoriálne štúdium skladby je i v dnešnej situácii veľkým problémom. Úvahy typu „je slabý na nástroji a nemá trpezlivosť, nech teda aspoň tú skladbu urobí", s ktorými sa tiež občas stretneme, odkazujem bez ďalšieho komentára do oblasti nezodpovedných vtipov. Uchádzač o štúdium skladby by mal mať oproti uchádzačovi na inštrumentálnom oddelení niečo navyše. Predovšetkým musí mať dobrý vzťah k teoretickému mysleniu. To je podmienka, bez ktorej skladateľská výchova nie je takmer uskutočniteľná. Orientáciou, i keď nie úplným obrazom o uchádzačovej schopnosti abstraktného myslenia, môže byť známka z matematiky. Požiadavka, aby mu bol jasný samotný základ, t. j.

notopis, nie je napriek tomu, že sa zdá byť samozrejmosťou, vždy splnená. Myslím, že nadaným žiakom, ktorí by sa mohli uchádzať o štúdium skladby, nevenuje sa na LŠU dostatočná pozornosť. Nevyčítam to učiteľom týchto škôl, ktorí v poslednej fáze prípravy často konzultujú s pedagógmi konzervatória. Kým skladba na konzervatóriu bude iba priradeným predmetom vedľa nástroja, a nie naopak hlavným predmetom s priradeným nástrojom (stav na jar 1970 a v minulosti, od septembra 1970 sa uvažuje o skladbe ako hlavnom predmete), musí sa táto skutočnosť premietnuť i do prípravy žiakov na LŠU. Každý učiteľ sa bude totiž starať predovšetkým o to, aby sa jeho žiak dobre pripravil na skúšku z nástroja, ostatné bude iba okrajové. Pritom najmä uchádzač o skladbu musí mať rozhľad oveľa širší. Neznamená to, pravda, že by sa mal nejako prísne pripravovať z harmónie, či dokonca kontrapunktu, teda suplovanie konzervatoriálnej výučby bez konzervatoriálnych podmienok. Zaráža však hlavne jedna skutočnosť: o žiakovi jeho učiteľ LSU referuje, že vie dobre improvizovať, ale nevie svoju improvizáciu zaznamenať; pritom žiak často ani poriadne nevie, koľko má do akého taktu napísať nôt, alebo že zvuky, ktoré spolu zaznievajú, majú byť napísané pod sebou, prípadne to vie iba povrchne. Inokedy je žiak aj schopný urobiť precízny zápis, lenže jeho myslenie vychádza úzko z Czerného, jeho detská fantázia je zovretá; nemá ani zdania, že i v súčasnosti žijú a tvoria skladatelia, nehral z nich nič, alebo veľmi málo.

Príprava pre skladbu by sa mala začať už od malička, pričom nie je vôbec na zodpovednosti učiteľa hudobnej teórie na LŠU, ale i učiteľa nástroja. Len čo sa u malého dieťaťa prejavia improvizačné sklony, treba ho posmeľovať, aby si svoje nápady zapisovalo. Možno pri tom skončí; no ak má dosť silný talent a v teoretickej výchove sa nič nezanedbalo, môže to byť začiatok pre výchovu ku kompozícii; počiatočné ťažkosti sa pri pochopení pedagóga dajú prekonať. Ďalším krokom je zameranie celej výchovy žiaka. Jeho učebnú látku treba upraviť tak, aby sa čo najviac stretával so súčasnou hudbou, aby si nefixoval zbytočne postupy, ktoré by mu neskôr boli značným bremenom.

Dieťa, ktoré prejaví zárodok kompozičného talentu, v prvej fáze predovšetkým napodobňuje skladby, ktoré hrá; preto je potrebné, aby v tejto fáze jeho obzor nebol obmedzovaný úzkym a starým štýlovým výberom skladieb a jeho sluchové schopnosti zbytočne viazané na staré postupy. Tretím dôležitým činiteľom je počúvanie hudby, najmä hudby 20. storočia.

Keď je žiak prijatý na konzervatórium na kompozičné oddelenie, vynára sa základná otázka, akú má toto štúdium úlohu. Treba vychádzať z uvedených skutočností, že adept, ktorý predtým neukončil žiadnu strednú školu, nie je ešte vekove zrelý na plný rozvoj svojich tvorivých schopností. Pravda, tomuto štúdiu nemožno jednostranne určiť úlohu prípravy pre vysokú školu a z toho plynúcu naprostú názorovú závislosť od tejto školy, najmä nie v tej forme, že ide iba o rozšírené vyučovanie popri nástroji. Takáto príprava, čo ako dobre myslená, obetovaná príprave pre ďalší efektívny rozvoj na vysokej škole, nepripravuje dostatočne ani do života. Zaznáva totiž časové nároky, ktoré kompozičné štúdium na žiaka kladie (v niektorých ročníkoch možno napočítať až 39 týždenných hodín, i viac); za týchto okolností nie je prakticky možné popri riadnom zaťažení štúdiom nástroja vyžadovať rovnaké zaťaženie kompozičnou prácou, najmä vzhľadom na to, že maturitnú praktickú skúšku taký žiak skladá z nástroja, a nie z kompozície (doposiaľ). Teda pred externou komisiou je zodpovedný hlavne pedagóg nástroja.

Ak má konzervatórium splniť svoje poslanie, musí i v tomto odbore — ako v ostatných — dať možnosť existenčného základu. I keď možnosť skutočne tvorivého rozvoja dáva skladateľovi vek vyšší ako vek potrebný pre prijatie na konzervatórium, predsa i tu je čo robiť. Mladší vek je vhodný pre osvojenie si a fixovanie technického základu skladateľského remesla. Preto je potrebné, aby konzervatórium pripravilo žiaka tak pre vysokú školu, ako aj pre život, i s tým rizikom, že napriek technickej výchove sa skutočné tvorivé schopnosti nerozvinú. Už v čase maturity by mal byť skladateľ oboznámený prakticky so všetkými postupmi a technikami i so všetkými možnosťami aspoň osvedčených formových riešení kompozície.

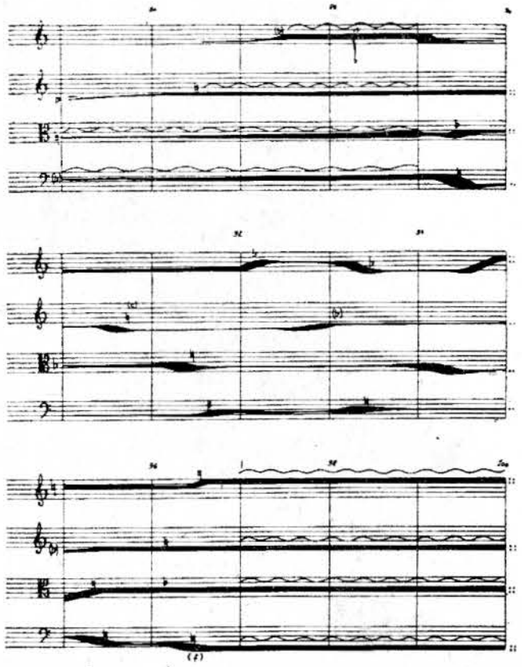
Ak vezmeme do úvahy búrlivý rozvoj skladateľských techník v 20. storočí, môže sa nám úloha stojaca pred konzervatóriom zdať takmer nesplniteľná. Neraz sa aj stretávame s rezignáciou a hľadaním schodnej cesty v obmedzení materiálu. Pritom je zaujímavé, že táto cesta, vychádzajúca z konfrontácie množstva materiálu s časovými možnosťami, vidí cieľ v osvojení si starších techník (to ostatne bývalo i v minulosti). Vyžaduje sa najmä osvojenie tonálneho myslenia, kým neskoršie poznatky sa obchádzajú alebo odsudzujú k čírej informovanosti. Považujem to za nesprávne, práve tak, ako by som považoval za nesprávne, keby sa žiadalo ovládnutie napr. seriálnych techník, s odkazom tonálneho myslenia na informatívnosť. Obidve hľadiská sú totiž čiastkové, a preto nemôžu viesť k cieľu. Nové nemožno pochopiť bez znalosti staršieho vývinu hudby; na druhej strane nové myslenie nevyplynie automaticky z poznania myslenia starého, bez ohľadu na určité základné zákonitosti. Neznalosť staršieho práve tak ako novšieho skladateľského arzenálu zbytočne obmedzuje to, čo má robiť vysoká škola: formovanie osobného štýlu, pretože touto neznalosťou sa zužuje možnosť výberu prvkov pre tento osobný štýl. Práve taká neschodná by bola cesta, ktorá by konzervatórium odkazovala na detailné zvládnutie starších techník s tým, že novšie sa poznávajú na vysokej škole. I tu by vlastne vysokoškolské štúdium suplovalo konzervatoriálne poslanie, totiž výučbu v technických základoch, bolo by predĺženým konzervatóriom, a nie školou kvalitatívne vyššou.

Druhou možnosťou je nerezignovať pri porovnávaní materiálu s časovými možnosťami a usilovať sa zvládnuť čo najviac. To je postup, ktorý dáva pravé miesto konzervatóriu i vysokej škole. V tomto prípade sa dôraz z otázky: *čo* vyučovať prenáša na otázku: *ako* vyučovať, teda na metódu. Ak má konzervatórium pripravovať pre vysokú školu, ale i pre život (nie každý absolvent skladby na konzervatóriu sa dostane na vysokú školu, o príprave by malo zmysel hovoriť de facto iba vtedy, keby každý absolvent skladby na konzervatóriu bez ďalšej selekcie prechádzal automaticky na vysokú školu), je potrebné toto zvládnuť. Nebude asi naďalej možné precvičiť všetok materiál vo všetkých vzťahoch, ako to bolo možné, pokiaľ sa kládol dôraz iba na tonálne myslenie (pretože sa tonálne komponovalo). Nebude to možné ani v tonálnom myslení, ani v súčasných technikách. Napokon úlohou školy nie je dať hotové vedomosti, ale návod, ako vlastné vedomosti rozširovať; vek uzavretého polyhistorského vzdelania je už dávno za nami. Pochopiteľne, treba rozumne zvážiť, akou cestou možno dosiahnuť taký postup, ktorý by dal solídny základ, na ktorom možno stavať prax a ktorý možno ďalej rozširovať. Doterajší spôsob vyučovania v teoretických disciplínach kompozície viedol od detailov k systému: žiak sa najprv učil poznávať akordický materiál, rôzne druhy spojov, každý akord sa učil perfektne spájať vo všetkých súvislostiach s množstvom pravidiel pre každý detail. Tak sa fixoval teoretický základ kompozície ako súbor prísnych pravidiel, ktoré prax sústavne porušovala (pretože sa tradovali zo starších dôb); pritom prakticky iba po rokoch cvičenia detailov sa pomaly ujasnil systém, ktorý pomohol pochopiť „výnimky". Tento postup treba skrátiť, zhustiť, hľadať cestu, ako možno množstvo látky ovládnuť čo najekonomickejšie.

Poznal som tento spôsob vyučovania tak pri svojom vlastnom štúdiu, ako i vo svojej pedagogickej praxi. Javí sa mi tu jasná disproporcia, ktorou sa prakticky stráca prvý rok štúdia na

využitie teoretických poznatkov pre skutočnú kompozičnú prax. Žiak tu dlho nevidí súvislosť teoreticky poznávaného materiálu s kompozičnou praxou, dlho má málo materiálu, aby ho prakticky uplatňoval; ak má sklon k hľadaniu novšieho kompozičného výrazu, potom tento rozpor cíti tým viac, že nevie základy tonálneho myslenia aplikovať na to, čo by chcel písať, a nemá dosť vedomostí v tomto systéme myslenia na to, aby ho učiteľ mohol úspešne korigovať. Zostáva tu iba napodobňovanie učiteľových zásahov bez porozumenia ich účelu.

16



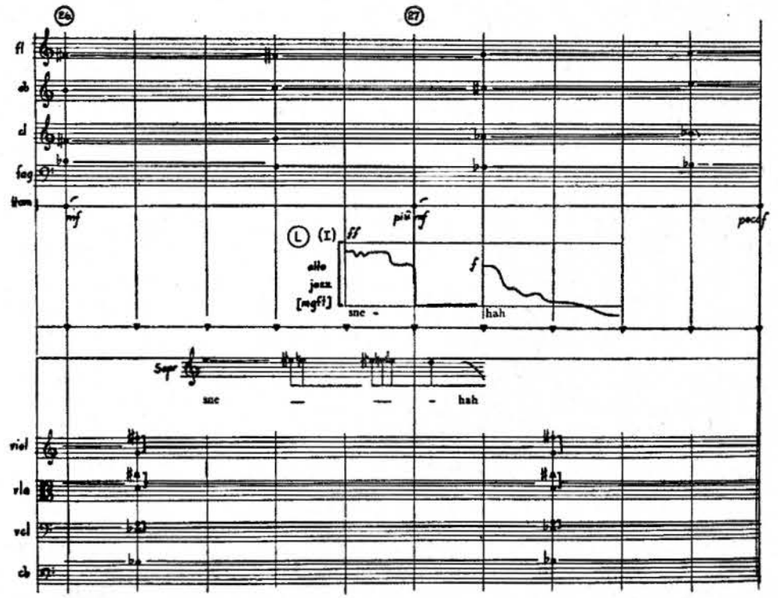


Tento problém ma viedol k úvahám, ako reorganizovať rozvrh učebnej látky, aby sa čo najviac priblížil ideálu súčasnosti a dal žiakovi od začiatku možnosť rozvíjať skladateľskú fantáziu na materiáli, ktorý teoreticky poznáva. Bolo potrebné nájsť spoločného menovateľa pre veľa rozdielnych skutočností, aby bolo možné postupovať od systému k detailu. Bolo treba nájsť to, čo doterajšie systémy hudobného myslenia spája, čo je im spoločné. Je veľmi ťažké presvedčiť sa o súvislostiach súčasných techník s minulosťou, ak sa postavíme na bázu minulého myslenia. Z tejto strany sa vývoj javí ako prerušovaný, nekontinuitný. Preto som sa pokúsil pristúpiť k problematike z hľadiska súčasných techník a hľadať spojovací mostík k minulosti. Ukazuje sa, že tu je možné nájsť spoločného menovateľa.

Spoločného menovateľa, ktorý je schopný spojiť všetok potrebný materiál, vidím v princípe radovosti, serializácie v najširšom zmysle. Je iba rozdiel v kvalite, ktorá odlišuje systémy myslenia, a v tom, či si ten-ktorý systém v svojej historickej dobe tento princíp uvedomuje a do akej miery. Vychádzam preto z dvanásťtónového systému ako súčasného systému teoreticky najprepracovanejšieho, ktorý zároveň základnému radovému princípu podriaďuje všetok tónový materiál a jeho vzťahy. Tu nie je vôbec mysliteľné, aby sa začalo pracovať s hocakým detailom, kým sa neobjasní systém, teda nemožno postupovať od detailu k systému. Pritom sám systém nie je natoľko komplikovaný, aby bolo ťažké pochopiť ho. Žiak tak získa predstavu, čím je pre hudobné myslenie systém a ako ho treba aplikovať. Zároveň vďaka relatívne prísnym pravidlám dvanásťtónového systému navyká si žiak na prísnu disciplínu. Od začiatku sa pritom stretáva s kontrapunktickou prácou, ku ktorej napr. v tonálnom systéme možno pristúpiť len po zvládnutí dosť rozsiahlej látky harmonických vzťahov.

Kým nedá základná teoreticko-štrukturálna výučba, zameraná najmä na cvičenie rôznych typov kánonov, dosť materiálu pre samostatnejšiu prácu kompozičnú, doplňam ju vo vlastnej skladobnej výchove prácou na výstavbe unisónovej melodickej vety bez ohľadu na systém myslenia.

Príklady kompozičných techník a ich hudobných zápisov.
Ilja Zeljenka: Sláčikové kvarteto II. časť
Jozef Malovec: Koncertná hudba
Marek Kopelent: Snehah



Pritom žiak získa pomerne rýchlo dosť znalostí na to, aby sa mohol aj kompozične prejaviť; teoretická a kompozičná výchova tak beží paralelne bez časových strát. Záujem žiaka sa tým posunuje výrazne k mysleniu 20. storočia, pocit, že „tvorí moderne" mu dáva zbaviť sa dojmu, že teoretická výučba brzdí jeho fantáziu. Rozvíja sa jeho rytmické cítenie, pretože vzťahy dvanásťtónových kánonov najmä pri rytmických deformáciách — nevšedne volenej augmentácii a diminúcii — vedú k odchýlkam z pravidelnej metrickej štruktúry. Otvoreným problémom je dosiaľ otázka presnej intonačnej predstavy notového zápisu, vzhľadom na to, že tento postup sa dosť radikálne odkláňa od zaužívaného systému sluchovej výchovy žiakov, ku ktorej sa na ĽŠU — a ani to nie je ináč možné — kladú základy v tradičných medziach. To je problém, ktorý treba doriešiť ešte v širších súvislostiach; zatiaľ sa ho usilujem prekĺenúť zvýšeným dôrazom na dodatočnú nástrojovú kontrolu zápisu, pretože i tá zanecháva vo vedomí stopy, schopné rozvíjať apriórnu predstavu. Naostatok, i my, prechádzajúc tradičným školením, pestovali sme si predstavu tým, že sme hrávali vypracované harmonické príklady vo viacerých transpozíciách.

Na podklade systematickej príbuznosti prechádzam potom k rozvíjaniu tonálneho myslenia, teda na prvý pohľad k úplnému protikladu. Domnievam sa, že takto sa v teoretickej príprave komponistu vytvoria dva základné systematické piliere, na ktorých môže stavať svoje osobné myslenie. Dvanásťtónový systém je základom pre pochopenie seriálnych a ostatných tzv. racionálnych systémov, tonálne myslenie je základom pre pochopenie modálneho myslenia predtonálneho i v 20. storočí. Prvá koncepcia — prejsť od dvanásťtónového myslenia k tonálnemu cez modálne myslenie 20. storočia sa ukázala neschodnou, pretože modálne myslenie nemá potrebné korektívy v seriálnom, ale skôr v tonálnom.

Vychádzam zo skutočnosti, že i v tonálnej hudbe sa uplatňujú princípy serializácie, pravda, inej kvality a v niekoľkých rovinách. Základom je prvá serializácia, poskytujúca tónový výber tóniny, vyjadrená stupnicou. Z nej sa v ďalších rovinách odvodzujú ostatné vzťahy. Súzvukový materiál sa buduje na základe superpozičných terciových radov (druhá serializácia). Tvary, ktoré vznikli touto druhou serializáciou, zoraďujú sa do základného funkčného radu (T-S-D-T so samostatnou funkciou prieťažného kvartsextakordu na dominante, ktorý pre retardáciu dominantného napätia tónickým zvukom označujem, podobne ako Kodály, ako miešanú funkciu dominantno-tónickú: D^T — teda úplný rad vyzerá T-S-D^T-D-T). Tieto funkcie sú vyvodené zo základných akordov v kvintovej príbuznosti (I., IV. a V. stupeň tóniny); všetky ostatné akordy sú len derivátmi, tvarovou modifikáciou týchto základných akordov. Neodmysliteľnou súčasťou sú akordicky cudzie tóny so svojím melodickým napätím voči harmonickej zložke. Základná tonálna séria (funkčný rad) sa v podstate v tonálnej hudbe prejavuje v štyroch operáciách: realizácia (priamy postup od funkcie k funkcii, prípadne retardovaný priechodmi cez akordicky cudzie tóny, je schopný sám už vybudovať harmonicky sebestačnú vetu), interpolácia (priamy postup je prerušovaný návratmi k predošlej funkcii), transpozícia (úplná — princíp modulácie, alebo čiastková — mimotonálne väzby) a modifikácia (začlenenie diatonických obmien základných akordov v zmysle použitia zástupných stupňov alebo chromatické zmeny — alterácia). To sú v podstate všetky aspekty tonálneho systému, ktorými sa treba zaoberať. Ak žiak pochopí tento systém, nácvik všetkých potrebných detailov je už vecou technickej rutiny. Tento prístup umožňuje chápať vzťah rovnomenných tónin ako variant jednej tóniny so vzájomnou zameniteľnosťou akordov.

Prechod k modálnemu mysleniu 20. storočia (zároveň s výkladom systému predtonálneho) pokračuje ďalej rozširovaním pojmu tonality práve cez nezvyklé čiastkové transpozície v základnom tonálnom rade. Zároveň sa tým stávajú

funkčné vzťahy mnohoznačnejšie, základný rad sa uvoľňuje, preniká väčšia variabilita i do druhej seriálnej vrstvy (tvorba neterciových akordov), až sa postupne stráca trojvrstevnosť serializácie a zostáva dvojvrstevnosť. Len v tomto štádiu sa prejaví možnosť kroku k seriálnej technike, a teda súvislosť súčasných systémov.

Logiku vypestovanú seriálnymi štúdiami tu vhodne dopĺňa logika tonálneho myslenia. Nemôže vzniknúť pocit, že niečo z toho, s čím sa tu žiak stretáva, je preň zbytočné, pretože každá z týchto pilierových techník sa javí nie ako jediná forma, ale ako jedna zo stránok hudobnej logiky. Znova opakujem: pestovanie iba jednej zložky štrukturálneho myslenia by vypestovalo logické návyky, s ktorými by bolo ťažké poradiť si na pôde iného systému myslenia, a tak by bol samostatný myšlienkový a štýlový rozvoj adepta kompozície prakticky ohrozený.

Celá výučba štrukturálneho myslenia na kompozičnom oddelení, na rozdiel od vyučovania inštrumentalistov, zameriava sa na naprostú samostatnosť. V tom vidím cieľ tejto výučby; žiak musí od začiatku samostatne formovať kontrapunktickú či harmonickú vetu; tým sa vychováva jeho štrukturálne myslenie v celosti, teda i po formovej stránke. Samozrejme, všetky písomné prejavy treba spájať s hrou na akordickom nástroji — prakticky na klavíri, aby sa fixovala zvuková stránka nacvičovanej techniky. Za úvahu stojí aj otázka hry číslovaného basu, hoci pre toto nemáme zatiaľ dostupné pomôcky a narážame i na časové problémy s výkladom používanej generálbasovej symboliky a uzuálnych postupov.

Výchova štrukturálneho myslenia je základnou disciplínou výchovy komponistu na konzervatoriálnom stupni. Na základe tejto výchovy sa buduje celá konštrukcia kompozičného myslenia a štýlu, reprezentovaná najmä kontrapunktickým myslením a formovým cítením. Tieto zložky nemôžu byť traktované oddelene od ostatných. Výhodou metódy, ktorú som tu načrtol a ktorú aplikujem, je, že hneď so začiatkom výchovy štrukturálneho myslenia ide aj výchova samostatného vedenia melodických línií, teda výučba kontrapunktu. Je zaujímavé, že žiakovi v kompozícii obyčajne najpevnejšie utkvie to, čím začína; triedy, ktoré začínali kontrapunktom v dvanásťtónovom myslení, mali i pri preberaní tonálnej štruktúry väčšiu tendenciu myslieť kontrapunkticky než triedy vedené tradičným spôsobom, kde sa fixovalo myslenie v akordoch, od ktorého je ešte príliš ďaleko ku kontrapunktu. Pritom je dôležité, aby sa myslenie rozvíjalo v niekoľkých samostatných melodických líniách. Nevidím význam v tom, aby sa vypracúvali nejaké hotové schémy, ani v tom, aby sa nejako striktne odlišovali tzv. kontrapunktické formy, ako ich prinieslo baroko. Usilujem sa čo najskôr zvládnuť so žiakmi techniku a pôdorys fúgy, ktorý sa stáva potom sprievodným faktorom kompozičnej výchovy až do opustenia konzervatória, a to tak v tonálnej, ako aj v dvanásťtónovej podobe. Tvorbu fúg v čo najväčšom počte považujem v kompozícii za pendant etudovej hry v nástrojovej výučbe. Relatívna prísnosť fúgovej schémy núti žiaka jednak logicky zvládnuť formu, jednak hľadať prostriedky, ako sa od schémy oprostiť.

Formové myslenie nie je iba vecou znalosti klasických formových typov, i keď niektoré z nich je dobré aplikovať práve v klasickej forme pre ich lapidárnu jednoduchosť. Dôležitý je princíp formovania hudobného prejavu a vedomie, že v konkrétnej aplikácii, teda i v klasických formových typoch, sa tento princíp riadi historickým štýlovým cítením. Pri systematizácii hudobných foriem v rozbore sa, pravda, stretávame často s klasickými typmi ustálenými tonálnym systémom, pretože tie predstavujú gros materiálu, ktorý žije v hudobnom povedomí. Nepovažujem však za potrebné stavať ich ako ideál či dokonca prototyp hudobného formovania. Treba analyzovať principiálne a domyslieť elementárne postupy formovania: princíp kompenzácie, evolúcie a cyklickosti. To umožňuje neskôr hľadať si vlastné cesty formovania kompozičného prejavu bez väzby na

schémy, pretože všetko, čo je konkrétnym prejavom, je v zásade historickou aplikáciou, ktorú možno použiť i dnes, ale ktorá nie je záväzná.

I keby sme dosiahli taký ideálny stav, že konzervatoriálna výučba by dokázala plne a bez zvyškov obsiahnuť všetky technické základy kompozičného remesla, o čo predovšetkým ide, nikdy by sa nezaobišla bez selekcie spomedzi všetkých možností. Veľká kapitola súčasnej hudby — hudba elektronická, zostáva napr. odkázaná iba na základné teoretické poznanie, pretože pre praktické vyskúšanie jej možností ešte dlho nebudú na konzervatóriách vytvorené potrebné podmienky. Hudobný materiál je vcelku taký rozsiahly, že je vždy potrebné uvažovať, čo vo výučbe aplikovať ako základné a čo ako okrajové. Veľa zostane žiakovi na dopĺňanie vlastným štúdiom vo vlastnej kompozičnej praxi. To, čo som naznačil, opretie o dva základné technické piliere — tonálny a dvanásťtónový systém, dáva ešte najviac predpokladov vytvoriť základ, na ktorom možno ďalej stavať bez nebezpečenstva podstatnejších medzier v ňom.

Vo vzťahu k vysokoškolskému štúdiu, pravda, vždy sa niekde môžu prejaviť medzery. Vyplýva to z názorov zainteresovaných pedagógov na hudbu samotnú, pričom rôzne vysoké školy v ČSSR kladú rozličné požiadavky na pripravenosť uchádzačov, totiž akcentujú rôzne stránky tejto pripravenosti. Vyplýva to i zo subjektívnych faktorov samotných žiakov a zvláštnej situácie, v ktorej prebieha proces výchovy a výučby, ktorú tento subjektívny faktor ovplyvňuje. Na rozdiel od nástrojovej hry nemožno totiž všeobecne stanoviť technické kritériá do takých detailov. Už v technickej príprave nie je možné do tej miery ako u nástroja vylúčiť individuálny vzťah žiaka k danému materiálu a k spôsobu myslenia. Ak istá skladba vo výchove inštrumentalistu pri riešení istého problému nerezonuje s žiakovou psychikou, je dosť iných skladieb, kde túto rezonanciu možno nájsť. V kompozícii sa však tieto psychické zábrany nedajú dosť dobre obísť. Ak žiak nemá k určitému spôsobu štrukturálneho myslenia vzťah, bude si z neho zrejme i pre svoj osobný štýl vyberať minimálne. Môže prejsť výcvikom v tomto spôsobe, môže ho i teoreticky zvládnuť, no jeho prejavy v ňom vždy ponesú stopy jeho nechuti, môžu byť chladné, málo muzikálne, či dokonca ťažkopádne. Uchýliť sa tu k drilu nad normu potrebnú pre pochopenie a základné technické zvládnutie považujem za prácu vyčerpávajúcu sily, ktoré možno vynaložiť inde. Absolutizovať tu názor pedagóga, ktorý by mal k danému spôsobu myslenia zasa naopak mimoriadny vzťah, nemôže nikdy viesť k cieľu. Tento problém nie je taký vypuklý na konzervatoriálnom stupni (hoci i tu sa postupne s rozvojom žiaka uplatňuje) ako na vysokoškolskom, kde sa pedagóg stretáva už s názorove vyzrelým jedincom, prípadne s jeho cieľavedomým zameraním. Na toto vyzretie a zameranie môže konzervatoriálny pedagóg vplývať iba relatívne, prípadne vyrovnáva extrémy. Celkom preformovať tieto sklony však nemôže.

Rozvíjanie práve týchto individuálnych vzťahov adepta k materiálu kompozície, t. j. detailné „pilovanie" štýlu, je úlohou vysokoškolského štúdia. Tu už nemožno žiakovi dávať technický návod „ako to robiť"; tu treba konfrontovať žiakove názory s názormi pedagóga a presnou analýzou zdôvodniť správnosť či nesprávnosť použitých postupov. Tak možno žiakovi počas štúdia dať základy skúseností, ktoré by si ináč musel zadovážiť oveľa pracnejšie v praxi. Vysokoškolské štúdium je vlastne individuálna práca adepta na sebe samom pod vedením umelecky zrelého pedagóga; pre takúto prácu vznikajú práve v rokoch ranej dospelosti tie najlepšie predpoklady, často i napriek prípadným medzerám v technickom základe. Na konzervatóriu je potrebné, aby spočiatku na žiakovi pracoval viac pedagóg než žiak sám; vysoká škola núti žiaka k práci samostatnej. Včasné rozoznanie momentu, kedy možno preniesť ťažisko na iniciatívu žiaka, je dôležitým faktorom pedagogického úspechu tak na konzervatoriálnom, ako i na vysokoškolskom stupni.

ANKETA

ANKETA

1. Ktorá je najvhodnejšia forma sprostredkovania poznatkov pri výučbe kompozície? Aký široký záber z problematiky je možné poskytnúť poslucháčovi počas štúdia?
2. Aký je v systematike výučby zástoj (prípadne vzťah) výučby klasickej kompozičnej techniky (ktorá až donedávna tvorila základ výučby kompozície) a kompozičných techník hudby 20. storočia?
3. Aké požiadavky sa kladú na poslucháča kompozície počas štúdia? Do akej miery má pracovať samostatne; kde treba a kde ho možno usmerniť a ovplyvniť?
4. Aký je vzťah invencie a techniky resp. aké je miesto invencie v štruktúre skladby?
5. Čo je cieľom výučby kompozície? Čo by si mal skladateľ odniesť zo školy do praxe resp. čo mu škola v tomto zmysle poskytuje a má poskytnúť?
6. Aké sú možnosti uplatnenia komponistu v dnešnej dobe? V čom sa javí odlišnosť oproti minulosti?

JAN KAPR:

Tato anketa časopisu Slovenská hudba má nesporně aktuální naléhavost v době, kdy tak mnohé, do nedávna zdánlivě nezměnitelné vztahy mezi složkami a prvky hudebního projevu se zdají být v pohybu. Taková situace jistě má svůj odraz i ve výuce skladby na našich vysokých hudebních školách — aniž by tím tato výuka nutně musila měnit všechny své podstatné rysy.

Studium skladby nemůže stát stranou celkového hudebního života, a to jak v oblasti tvůrčí, tak i reprodukční. To znamená také, že z hlediska určitých speciálních problémů a estetických cílů může být svým způsobem i jeho kritikem, zejména v místním měřítku. To vše je tedy závislé jak na pedagogické sestavě fakulty, tak i na bezprostředním hudebním okolí (i když zde v omezené míře, protože dnešní komunikační technika významně rozšiřuje okruh vlivu).

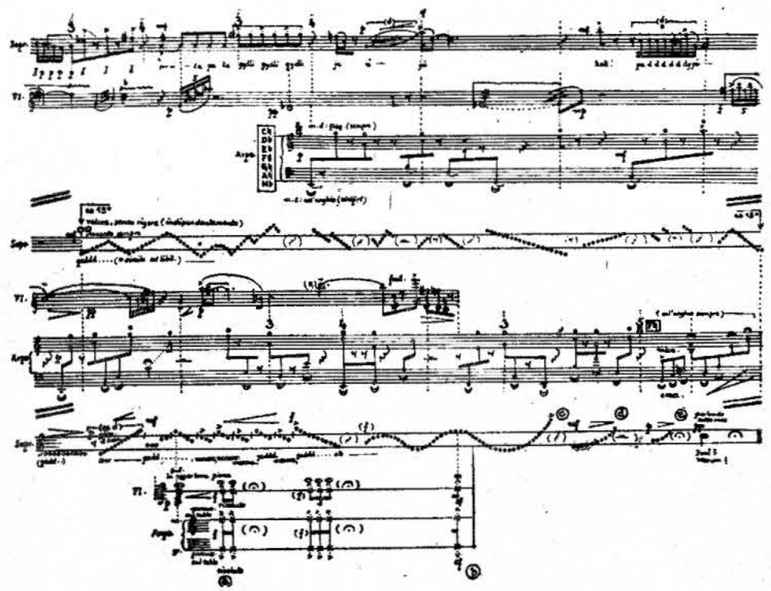
Pokud jde o formy vlastní výuky, netroufám si ani naznačit nějakou hierarchii metodických postupů — myslím, že to vždycky bude individuální věcí jednotlivých pedagogů. Snad nejobec-



Ctirad Kohoutek: Memento 1970

nějším společným znakem tu bude osvědčená praxe, vycházet z konkrétních příkladů, typických pro právě zkoumaný kompoziční problém. Někdy to budou příklady ze světové literatury (klasické i soudobé), často pak asi z vlastní učitelovy tvorby, což je obzvlášť instruktivní pro možnost důvěrného poznání jak technologie skladby, tak i všech širších souvislostí. Individuální volba příkladů pochopitelně souvisí nejen s celkovým pracovným plánem, ale i s okamžitou fází adeptova osobního uměleckého vývoje — to je zvlášť důležité především na začátku studia. Učební osnovy jsou tu jen rámcovým ukazatelem — učitel modifikuje tuto náplň podle stupně svého poznání adeptova uměleckého typu. V každém případě je vhodné pokud možno co nejdříve dát začínajícímu skladateli příležitost uslyšet vlastní skladebné pokusy alespoň v informativním provedení. A pak analyzovat zvukový výsledek a případně korigovat jej.

Je samozřejmé, že doba studií zdaleka nestačí k praktickému zvládnutí všech problémů; ostatně, v kolika případech je toho dokladem třeba celoživotní dílo jednotlivého skladatele? Na škole je možno demonstrovat tuto problematiku na několika určitých, žánrově typických formách. Mám za to, že učební osnovy našich vysokých škol



Jan Kapr: Cvičení pro Gydli

v tomto směru jsou vcelku vyhovující základnou pro individuální výběr.

Teoretická znalost klasické kompoziční techniky a schopnost v relativní míře uplatnit ji i prakticky má být předpokladem při vstupu na vysokou školu. Říkám-li „v relativní míře", mám tím na mysli skutečnost, že zde pedagogické požadavky mohou stěží být nějak přesně a pevně normovány. Zejména v poslední době a u nejmladších adeptů jsou tu nesouměřitelné okolnosti ve srovnání s požadavky a cíli při odborné výuce — dejme tomu — mé generace. Nejde jen o to, že se tu nutně setkáváme s různým stupněm předběžné erudice. Především tu působí fakt, že dnešní mladý skladatel se — dík nesrovnatelně technicky vyspělejším komunikačním prostředkům — dostává mnohem rychleji a soustavněji k poznání téměř všech hlavních proudů soudobé skladatelské produkce ve světě. Je tedy přirozené, že podstatně dříve může být ovlivněn tím nejnovějším — to je vždy výsada mládí. Škola to může vzít jen na vědomí. To ale neznamená žádnou její pasivitu! Je docela logické, že mnohý z uchazečů studia skladby očekává od školy, že mu pomůže orientovat se právě v oblasti, která je mu jednak přitažlivější (ať už z jakýchkoliv důvodů), jednak nadto vykazuje vcelku mnohem méně teoretické i estetické literatury, mnohem

méně detailních informací i obecných poznatků než oblast tradiční hudby. Myslím, že by bylo chybou brzdit tento přirozený adeptův zájem nějakým odkazem, jako že „na to je dost času později" — protože dost času není nikdy.

Nicméně jsem přesvědčen, že — pokud jde o znalost klasických principů — i pro nejmoderněji orientovaného skladatele stále platí zásada: čím víc, tím lépe! Jenže zdaleka ne všechno z detailních prostředků tradiční komposiční techniky má dnes pro budoucí práci skladatele týž význam. Zde tedy škola má funkci i určitého regulátoru (k tomu problému se ještě vrátíme). Určujícími faktory mimo jiné jsou: vymezená doba studií (tak jako tak nelze obsáhnout absolutně všechno) — studentova přirozená umělecká mentalita (pokud ji lze včas bezpečně vystopovat) — logická nutnost preferovat novější poznatky (dostupných pramenů pro zkoumání minulosti je dostatek) — důvěra ve studentovu inteligenci a zvídavost (potřeba rozšiřovat vědomosti v obou směrech nekončí absolutoriem). V každém případě je tu dost námětů k přemýšlení pro pedagogy i pro studenty.

V tom je už vlastně takřka celá náplň studia skladby. Je samozřejmé, že začínající skladatel vychází z konkrétních uměleckých vzorů, které ho něčím přitahují, inspirují. V této fázi toho může pedagog využít v tom smyslu, že právě na díle takového „vzorového" skladatele demonstruje určité skladebné úkony a postupy, které má adept techniky zvládnout. Jinak ovšem je nejvýš nutné podporovat každý náznak samostatného hudebního myšlení — to je přece jeden z hlavních cílů celé výuky. Učitel zasáhne tehdy, jakmile adeptova závislost na „vzoru" ztrácí svůj pedagogický účel, a naopak znamená nebezpečí návyku a napodobování. V takovém okamžiku je někdy nutný i radikální zásah. Dočasným „protilékem" tu může být i soustředění se na čistě spekulativní stránku nějakých novodobých skladebných technik. A zde zase je pak nutno hlídat, aby adept mechanicky nepřebíral do své skladatelské výzbroje komposiční systémy jako celek, ale vybíral z nich jen takové prvky, které by byly v souladu s jeho uměleckým typem a temperamentem. Jen tak se může vyvarovat nebezpečí jiného epigonství: neosobní šedi a uniformity systému.

A zde jsme u problému, v jakém poměru má být invence a technika ve skladebné struktuře. Přesněji to nedávno formuloval Pierre Boulez v článku londýnského časopisu „The Listener", kde mluví o invenci racionální a irracionální a jako ideál vidí pro sebe rovnováhu mezi oběma druhy. Souhlasím s ním. Ostatně, co je invence? Jsem přesvědčen, že kvalitu tvůrčího nápadu může mít už sama představa nějaké hudební struktury, může ji mít použitá technika, faktura, způsob stylisace, ba dokonce „pouhá" představa zvuku (ještě dřív, než je zapsána jediná nota). Není nato recept — na štěstí!

Co je tedy cílem výuky skladby? Škola nemůže udělat skladatele z kohokoliv. I to, co se často říkává, že má naučit alespoň (!) skladatelskému řemeslu, platí jen zčásti — dokonalost oné „řemeslné" práce totiž těsně souvisí s mírou talentu (vzpomeňme jen mínění Igora Stravinského o této věci), má neodmyslitelný podíl na umělecké kvalitě díla. Vedle solidních teoretických základů a vedle možnosti použít se z dlouholetých praktických zkušeností všech učitelů skladby je však škola schopna dát studentovi velmi mnoho, navykne-li ho zásadám, které bych souhrnně nazval „skladatelskou hygienou". Mam tím na mysli na příklad smysl pro sebekritiku — čistotu stylotvorných prostředků — snahu o vlastní osobitý projev — zvídavý zájem o všechno, co se týká hudební tvorby — metodiku komposiční práce (koncepce, výběr prostředků atp.).

Celkem vzato, v době studií na vysoké škole je situace mladého skladatele ještě uspokojivá — horší je to po absolutoriu. Možností bezprostředního a odborně i sociálně přiměřeného uplatnění většiny absolventů je stále málo. Ponecháme-li stranou poměrně výjimečné případy skladatelské spolupráce s filmovou výrobou, rozhlasem a televizí, pak převážný počet mladých absolventů skladby stěží může počítat s tím, že by mohl existenčně zakotvit přímo ve svém hlavním oboru, tedy skladatelsky. Nejspíš zde přicházejí v úvahu místa učitelů hudby, rozhlasových hudebních režisérů, pracovníků hudebních archivů a tak podobně, a to ještě ani těchto příležitostí není nazbyt.

Ve srovnání s minulostí je tu však přece jen jedno podstatné zlepšení. Asi od roku 1954 (nemýlím-li se) existují totiž hudební fondy, které mohou ze svých prostředků podporovat tvůrčí činnost jednotlivých skladatelů, i těch nejmladších, formou pracovních smluv o dílo nebo objednávek. A výbory fondů přihlížejí v této souvislosti k doporučením našich vysokých hudebních škol, resp. jejich skladatelských kateder.

Je tu však ještě jeden problém, o kterém velmi často přemýšlím. I v podmínkách socialismu zatím platí, že z umělců je na tom většinou lépe ten, kdo ovládá tajemství, jak se prosadit, upozornit na sebe ve vhodný čas a na vhodné adrese, zařídit si to či ono — lidově řečeno: kdo se vyzná v tlačenici. Už na školách můžeme zaregistrovat takové typové rozdíly mezi vysloveně výbojnými i zase vysloveně plachými adepty — ovšem s celou škálou mezistupňů. Mnohdy mi napadá, že by se vlastně mělo vyučovat i téhle disciplině, „jak se umět prosadit". Nedovedu si ovšem představit, kdo by jí měl vyučovat: úspěšná kombinace tvůrčího talentu s touto praktickou schopností je totiž vzácná. A tak nezbývá než vzít na vědomí, že třeba i při lepších talentových předpokladech bude v nevýhodě vždy ten, kdo buď je nenápadný, nebo o to nedbá, nebo nemá takové příležitosti jako jiní — to platí zejména o těch, kteří jsou nuceni působit mimo velká centra. Takovým lidem bychom měli pomáhat; na škole jakž-takž dovedeme zjednat určitou rovnováhu v hodnocení, ale v tzv. „praktickém životě" po ukončení studia je to horší. Čechů a Slováků je příliš málo, než aby si mohli dovolit zanedbat nějakou domácí hodnotu.

CTIRAD KOHOUTEK

Existuje krajní názor, že hudební kompozici není třeba vůbec vyučovat, že se jí nelze naučit, že je to umění, které je buď dáno, nebo nikoliv. Poukazuje se přitom nejen na některé případy autodidaktů v hudební historii, ale i na hodnotou analogické výsledky např. skladatelské a spisovatelské profese, přičemž v prvém případě je školení umělce (alespoň u nás) organizačně dobudováno až k nejvyššímu stupni, ve druhém případě chybí nebo je poskytováno pouze nepřímo.

Tento názor je ovšem jednostranný a tedy zřejmě nesprávný. (Na výjimkách se nedá stavět.) Svádí k podceňování systematického studia a zákonitostí pedagogického procesu, což je, bohužel, v uměleckých kruzích častým zjevem. Téměř v každém povolání (v umění pak zvlášť) možno vidět tři stupně úrovně jeho provozování: úroveň diletantskou, jež je většinou pouze východiskem z nouze, průměrnou úroveň profesionální a úroveň vyššího stupně tvůrčího posvěcení. Onoho třetího stupně nelze skutečně dosáhnout jakýmkoliv školením, je však možné připravit pro jeho rozvinutí moderní výukou tu nejlepší základnu, ty nejlepší podmínky. Z tohoto zorného úhlu je třeba nazírat na funkci a poslání učitele a školy a chápat proces vyučování (a tedy i vyučování kompozici) jako užitečný, potřebný, nutný.

Při výuce — současně i výchově — mladého umělce (tedy zajisté velmi vnímavého a citlivého člověka) je třeba po mém soudu kontakty mezi učitelem a žákem zvláště v závěrečných výukových fázích co nejvíce individualizovat. Jde o odkrytí osobnostních zálib, sklonů, dovedností i nedostatků studenta a školení řídit směrem k nejlepšímu využití všech kladů vyvíjejícího sa talentu. Velmi přitom záleží na osobním uměleckém i lidském vzoru, příkladu, na vypěstování hluboké vzájemné důvěry, na přesvědčivém podložení pedagogových rad a názorů.

Individuální kontakt však naprosto neznamená, že by vyučování muselo být vedeno pouze indivi-

duálním způsobem. Naopak, domnívám se (přesto, že je to v rozporu s převažující praxí), že i nejvlastnější kompoziční výuka je dokonce (zvlášte v raném stadiu) mnohem účinnější, rychlejší a ekonomičtější v menších kolektivech. Pro žáka sice znamená větší časové zatížení, pro pedagoga zase větší přípravu. Jde ale o to, že např. v 6 hodinách za přítomnosti tří žáků lze zvládnout co do rozsahu i hloubky mnohem větší objem látky než ve třech dvouhodinových individuálních komplexech, kdy je nutné mnohé znovu vysvětlovat a opakovat. Příliš velký kolektiv je zase na újmu intenzívního pracovního soustředění, kontroly zvládnutí látky a měl by být použit (jak se také většinou děje) pouze k zprostředkování těch nejrámcovějších, nejobecněji platných poznatků a zkušeností.

Nezbytnou složkou každého úspěšného učebního postupu je (a zvláště pracujeme-li s výběrem talentovaných žáků) požadavek intenzívního domácího studia v souvislosti se zadáváním pestrých, samostatnost myšlení, tvůrčí fantazii, logiku a řád podněcujících úkolů.

Vysoká hudební škola by měla dát každému studentu kompozice co nejúplnější, nejširší a nejhlubší souhrn systematicky zpracovaných teoreticko-praktických vědomostí o tvůrčích snahách a jevech hudby všech dob včetně období nejstarších i nejmladších. Učební plán přednášek a seminářů Teorie skladby (někde uváděných jako Nauka o skladbě) by měl být proto v neustálém dílčím pohybu, měl by citlivě reagovat na všechny nové výsledky teoretického bádání, na všechny kompoziční novinky — i na problematické věci se lze mnohém naučit! Jakékoliv omezování a tím i zkreslování informací nemůže prospět rozhledu a správnému rozhodování mladých umělců. (Na JAMU proto od škol. roku 1970/71 zavádíme Teorii skladby s naznačenou učební osnovou v rozsahu 3 hodin týdně i do posledního, pátého ročníku.)

Kompozičně (vlastními díly) nemůže student ovšem během studijního období zvládnout celou šíři rozprostřené tvůrčí skladebné minulosti i současnosti. Třeba se uchýlit k výběru toho nejdůležitějšího, pro praxi nejpotřebnějšího. Obsáhlá a všestranná teoreticko-praktická orientace v hudebním dění však posluchači zajišťuje spolu s celkovým vyhraňováním světového názoru a občanského postoje relativně nejmenší období tvůrčí nejistoty, lability, tvůrčího tápání a tím i včasný, plynulý přechod k vlastnímu, samostatnému, zdůvodněnému, znalostmi podloženému podílu na utváření celkové současné hudebně-tvůrčí situace.

Dotkl jsem se otázky výběru. Zde dojde určitě k největší diferenciaci názorů. Podle jakého klíče výběr provádět, jaké kompoziční technice vyučovat, jakou zvládnout a v jakém rozsahu?

Preferuji zásadu dovést absolventa i prakticky co nejblíže k nejsoučasnější tvůrčí problematice (s přihlédnutím k jeho individuálním vlohám). Názor, že ani na vysokou hudební školu nepatří experiment, nepokládám za správný. (Experiment nemusí ovšem vždy znamenat komplikaci prostředků!) Mládí má mnoho zdravých, neopotřebovaných myšlenek, elán, tvůrčí odvahu, má i nekompromisní kritičnost. Pokud toto vše stojí na solidních základech (a to se brzy rozpozná), nevidím důvodu, proč mladé postupně už za studia myšlenkově neuvolňovat ze školních lavic.

Hudební vývoj se nezastavuje, je stále obohacován. Aby mohly být solidní základy vlastní tvorby postaveny, kompoziční postupy v celé komplexnosti zvládnuty, není podle mého názoru jiné cesty než neustále upravovat v pedagogickém procesu proporce zastoupení starších a novějších kompozičních technik a názorů. Třeba redukovat starší látku na jevy zásadní, podstatné, neutápět se v detailech (i když je vhodné na ně poukázat), aby tím vzniklo místo pro zvládnutí kompozičních způsobů mladších i nejmladších. Bude nutno z tohoto hlediska přistoupit k vytvoření nových, daleko stručnějších středoškolských učebnic starších skladebných technik, které by však obsahovaly zevrubnější uvedení do skladebné problematiky současnosti.

ANKETA

Absolvent kompozice by mal už během konzervatorních studií prakticky ovládnout základní skladebné postupy slohu monomelodického, polymelodického a melodicko-harmonického — toho zvlášť, neboť je v něm dosud tvořena převážná část hudby, jež nás denně obklopuje; není proto myslitelné, aby skladatel důkladně neznal její zákonitosti. Na vysoké škole by po eventuálním doplnění svých dovedností v uvedených slozích měl přejít nenásilně k řešení skladebných úkolů z hlediska novodobé praxe.

Obsah dobrého technického vybavení doznal mnoha změn a není snad už možné, aby do výzbroje mladého umělce nebyla zařazena také dodekafonie, aby nevyzkoušel různé druhy seriální a modální techniky, aleatoriku, témbrovou kompozici, aby neprošel alespoň základní praxí v hudbě technické (elektronické, konkrétní, music for tape) včetně různých dalších kombinací a novinek.

Smysl výuky kompozice vidím v pomoci při odstranění vyložených technických nešikovností (např. v oblasti instrumentace, skladebných proporcí, čistoty a logiky při zpracovávání různých složek a stránek hudebního díla) a korigování nedomyslených tvůrčích záměrů s konečným cílem dosažení samostatnosti a přesvědčivosti myšlení, vlastního tvůrčího přístupu k skladebným úkolům, vlastní, logicky zdůvodněné tvůrčí metody, založené na neustálém kritickém prověřování dosavadních uměleckých řešení, odmítání jakýchkoliv dogmat a konvencí, podněcování fantasie a invence ve všech směrech; a to vše v souvislosti s utvrzením společenské odpovědnosti za každý tvůrčí čin.

Invence je dnes snad důležitější, nutnější než kdykoliv dříve. Technika bez invence není ničím. Invenci je třeba ovšem chápat v nejširším slova smyslu jako neustálé nalézání něčeho co má smysl, nevšednost, zajímavost, co prostě dokáže docílit, aby se konkrétní skladba nestala součástí bezcenného průměru. Skladatel má dnes velké možnosti budovat své dílo zcela od základů a nejrůznějším způsobem. Nedomnívám se, že by hudba stála na pokraji své likvidace, naopak. Obrovský a vývojem se stále zvětšující arzenál tvůrčích faktů zvyšuje i možnost nových a nových kombinací, dílčích sond i zdánlivých návratů, které jsou prakticky nevyčerpatelné. V tomto smyslu pokládám dnes za nejdůležitější úkol invence vytvoření významného projektu díla, jeho tektoniky, nedogmatické, hudebně znějící struktury, psychologické výstavby větších ploch i detailů a jejich vzájemných spojení.

Závěrem svých úvah, které nemohou ovšem vyčerpat všechny zajímavé problémy, mající vztah k hudební pedagogice, bych chtěl poznamenat, že nepokládám za příliš výhodnou vymoženost povolání tzv. svobodného, volného, „fondového" skladatele. Domnívám se, že únosnou míru času zabírající spojení s tzv. všedními úkoly v oblasti uměleckých či osvětových institucí, pedagogiky apod. může dát mladému umělci pocit těsnějšího sepětí s životem, pocit pevnější půdy, většího nadhledu, potřebnosti a smyslu vlastní práce.

ANKETA

Roman Berger a nielen hudobná poetika

„Nechcem hovoriť o sebe, ani o svojej hudbe. Považujem sa za profesionála; ten má hovoriť o problematike svojej profesie," tvrdí Roman Berger, skutočný profesionál našej súčasnej hudby v tom asketickom, čistom zmysle slova, ktorý svoju profesionalitu odvažuje tvrdou prácou na všetkých zložkách podmieňujúcich jeho remeslo. Patrí ku generácii, ktorá u nás konštituovala Novú hudbu a napísala prvé elektronické skladby; svoje krédo si musela prebojúvať za neľahkých podmienok, takže kým sme sa nazdali, zo zaujímavej mladej generácie dorástla na strednú, ktorá dodnes tvorí jadro vyhraneného úsilia v našej hudbe. Je to generácia, ktorá veľa rozmýšľala nielen o svojich umeleckých problémoch, ale aj o situácii človeka, o postavení umenia v dnešnom svete. „Môžem hovoriť o tom, čo ma ako profesionála znepokojuje — a v tom je aj to, čo robím," príznačne pridáva Roman Berger. Jeho dielo nevyniká rozsahom, šírkou záberu, ale hĺbkou ponoru, úsilím o koncentráciu. Za niekoľko málo rokov, v niekoľkých skladbách vedel zanechať svoju stopu. Je kontemplatívnym typom, na rozdiel od niektorých svojich generačných druhov, ktorých cieľom bolo predbežne predovšetkým uvoľnenie tradičných foriem, vidí hneď ďalej, usiluje sa o integráciu, o syntézu. Tak o tom vypovedajú ako časť za celok Transformácie (1965) a Elégia in memoriam Jána Rúčku (1969).

Nechcem hovoriť o sebe okrem toho preto, že nemám rád „zvláštne príležitosti". Zvláštnosť je naozaj zvláštnym atribútom umenia. Napríklad beethovenovský rok je takou zvláštnosťou. Nie sme si pri ňom ani istí, či každý zainteresovaný poslucháč pozná aspoň desať Beethovenových skladieb.

Čo v tom je, prečo raz máme taký rok, raz zasa onaký? Prečo žijeme v znamení výročí, v znamení minulosti? Nie je to hypertrofia piety a úcty — veď inak sme práve dosť bezohľadní. Hovorí sa, historia est magistra vitae, a zatiaľ história je veda o tom, ako sa ľudia nikdy z minulosti nepoučili. To všetko je skôr kompenzácia a vyplýva z nej memento: je azda mysliteľné vyhlásiť rok súčasnej hudby?

Má však hudba, či umenie vôbec miesto v tejto náhlivej, prozaickej dobe, kde ľudia nemajú čas, a ak myslia, tak iba na seba a na udržanie svojej existencie, svojho životného štandardu?

Aj keď hneď názov vašich Transformácií akoby symbolicky pripomínal práve kontinuitu: umenie sa od pradávna usiluje zachytiť premeny, metamorfózy. Od pokojnej epiky Ovidiovej až po výboje v najnovšej poézii, kde básnici rozkladajú i slová, alebo v modernom výtvarnom umení, ktoré je poznačené zápasom o zachytenie stále sa meniacich tvarov. Umenie však nedeštruuje, ale usiluje sa čosi zachytiť, je vlastne obrazom deštrukcie v psychike, vo vedomí, odrazom atomizácie myšlienkového sveta. Zdá sa mi, že dnes je sotva možný jednoliaty antický, heroický princíp. V súvise s tým umenie dnes sotva môže mať nejakú apoštolskú misiu, zdá sa, že nemá dosť síl niečo naprávať, konkrétne pôsobiť.

Začnem okľukou: na vine je nedostatočná analýza. Nejde ani o rozširovanie, ale o prehlbovanie pohľadu na aktuálnu situáciu. Aktuálnu situáciu chcem odlíšiť od momentálnej; aktuálna situácia je relatívne stabilná a prežívame ju ako svoj dominantný stav, predstavuje komplexný a permanentný zážitok, v ktorom racionálne má svoje históriou vymedzené hranice.

Bolo by totiž potrebné analyzovať ako prvé, či dnešný skladateľ je schopný vstúpiť do vzťahu s dnešným svetom, alebo či si to len namýšľa, a potom najmä či je schopný zachovať si v dnešnom svete integritu nevyhnutnú pre adekvátnu tvorbu. Analyzovať, v akom vzťahu je skladateľské myslenie voči stavu dnešného poznania a čo vieme o potrebách dnešného človeka. Nerobíme ich analýzu neschopní vyznať sa sami v sebe?

Začnime od tých potrieb. Súčasnej hudbe sa neraz vyčíta, že je statická. Nebudem skúmať, či je to oprávnená námietka, no čo je za ňou: vyjadruje elementárnu potrebu človeka — potrebu pohybu. Je to požiadavka, aby hudobné dielo bolo akýmsi korelátom toho, čo v našich predstavách o živote — ktorý je nám zatiaľ záhadou — považujeme za jeho podstatný znak. Pohyb je akýmsi nadradeným zákonom.

Jeden zo symptómov tejto náhlivej doby je, že človek sa márne pokúša uniknúť zo svojho prostredia — sme svedkami organizovaného cyklického mikrosťahovania národov, turistiky. Človek cíti nevyhnutnosť pohybu, história mu však zatarasila iné možnosti — zabudol, že jestvuje nielen svet Čedoku, ale aj vnútorný svet, a že jeho spoznávanie nie je poznamenané vízami ci devízami a peniazkami.

U Beethovena nachádzame zrejme podstatne zreteľnejší model pohybu než v hudbe prítomnosti. Prečo? Keď neodmietneme definíciu, podľa ktorej pohyb je dôsledkom zmeny stavu, je jasné, že každá hudba, teda aj súčasná, má túto vlastnosť. Nepohyblivá je siréna — nemenný stav. Hudba sa viaže na zmeny, a preto v každej hudbe je nejaký pohyb. Ide o rozdiel, ktorý sa odzrkadľuje v tom, že dnešný poslucháč je zrejme schopný evidovať pohyb u Bacha a Beethovena, no nie je schopný takto kvalifikovať aj súčasnú hudbu. Hovorí — a táto mienka sa vyskytuje aj medzi profesionálmi — že dnešná hudba je statická. Tak v čom je to?

V čom je vlastne podstata hudby? Zdá sa, že na scholastickú otázku, čo je hudba nevieme napriek rozvoju vedy odpovedať o nič presnejšie než v časoch, keď sa verilo v jej božský pôvod.

Nie je to scholastická otázka, nestratila platnosť, len sme si ju prestali klásť. Nenamýšľam si, že na ňu odpoviem; no to, že sme sa takto prestali spytovať, nie je náhoda. A je to trápne, lebo ide o otázku číslo jedna.

Vyslovuje sa na pozadí pseudoodpovede, v súvislosti s tézou, že hudba vyjadruje „nevysloviteľné". Ak sa stretneme s takto definovaným laickým názorom, diskusia sa nevyhnutne končí — totiž niet ako pokračovať. Hoci tam sa podľa mňa len otvára pole pre ďalšie otázky. Tam sa musíme začať spytovať (ak už tento názor akceptujeme), čo je vlastne nevysloviteľné. Predsa vieme, že človek je vlastne jediný roztáraný tvor. Čo to vlastne je, čo dodnes ešte stále nestihol vysloviť? Prichádza mi preto na um, že to „nevysloviteľné" sa už voľakedy dávno v histórii definovalo — a hneď to pripomeniem: u starých Izraelitov boli nevysloviteľné mená božie. No a čo znamená pojem Boha dnes? Aj ak si odmyslím náboženskú interpretáciu tohto pojmu, pojem boha súvisí s pojmom poriadku.

Keby idea poriadku nebola svietila ľuďom od praveku, žili by sme dodnes — možno, no len možno, bezstarostne — v prapospolnej spoločnosti. Nie som odborník, len laicky pripomeniem, že podľa Russela o poriadku sa dá hovoriť vtedy, keď o prvkoch nejakého súboru môžeme rozhodnúť, ktorý je pred a ktorý je po. Je to zjednodušené, na upresnenie zacitujem z Russelovho Úvodu do filozofie matematiky nie vzorec, ale celkom poetickú vetu: „Nemožno usporiadať hviezdy na oblohe, ale možno obrátiť pozornosť na poriadok ich jasu alebo ich rozmiestenia."

Predtým Russel hovorí: „Daná množina prvkov nemá len jeden poriadok, ale všetky, aké sú v nej možné, jeden nevylučuje ostatné a záleží od nás, na ktorý poriadok obrátime pozornosť." Beethoven či Bach patrili k tým šťastným, žili v tej šťastnej epoche, ktorá im umožnila obrátiť pozornosť na taký poriadok, zakliaty do súboru tónov, ktorý bolo možné dlho exploatovať, ale najmä ktorý zaručoval komunikáciu.

Vráťme sa teda — u starých majstrov sa stretávame nielen s pohybom, ale s pohybom elementov, ktorých usporiadanie nám je bezprostredne evidentné. Vďaka tomu nás táto hudba láka — pohyb je v nej usmernený, presnejšie usmerňovaný autorom v súlade s daným poriadkom. Takže môžeme zhrnúť: žiaľ, hudba minulosti nám lepšie zjavuje isté nadčasové hodnoty, hodnoty, ktorých potreba nevymizla — p o r i a d o k a u s m e r n e n ý p o h y b.

Kedysi v antike platila „útecha z filozofie". Mohla by dnes platiť útecha z hudby? Je funkcia umenia aj v niečom inom než v zachytení pocitového sveta moderného človeka, môže mať hudba napríklad funkciu utešiteľky?

Útecha z hudby? Dívať sa na hudbu ako na odraz — to by neobstálo; azda by sa mohlo hovoriť o nejakom modelovaní... Ako konštatujeme, stav dnešného človeka, psychický stav, je v podstate záporne definovaný — atribútmi sú roztrieštenosť, neschopnosť sa sústrediť atď. Keď umenie bude chcieť, keď si bude klásť ako métu toto všetko odzrkadľovať — nijakou utešiteľkou nemôže byť. Tú ú t e c h u (ak to takto akceptujeme), poskytnutie opory treba hľadať v hodnotách, ktoré prekračujú determinovanosť momentálnej situácie.

Ostávajú nimi p o r i a d o k a v ňom implikovaný s m e r — z nich totiž pramení ISTOTA. Potreba týchto hodnôt nevymizla. Usmernenosť hudby minulosti v rôznych obdobiach sa rôzne realizovala. U klasikov, najmä u Beethovena, táto potencia harmónie — lebo v podstate predovšetkým harmónia bola faktorom, na báze ktorého bolo možné symbolizovať poriadok a smer — sa zreteľne využíva na vyvolávanie n a p ä t i a. Aj v mnohých súčasných skladbách, azda v tých, ktoré viac inklinujú k tradícii, stretávame práve túto črtu — napätie, realizované pravda predovšetkým sekundárnymi parametrami: dynamikou, hustotou a p. Usmernenosť hudby na báze harmónie je totožná s tým, čo by sa dalo nazvať dramaturgiou skladby. Nebadane sme sa ocitli v situácii, keď sme väčšinou ochotní oceniť skladbu pozitívne, len ak vyvoláva „napätie". No či práve Beethoven nám nie je taký blízky preto, že vedel aj opak? A Bach, čarodejník rovnováhy a meditácie? Myslím na odveký sen ľudstva, formulovaný precízne pred tisícročiami v starej indickej filozofii, vytyčujúcej ideál odstránenia protikladov, vyslobodenia sa z ich démonizmu.

Problém súčasnej hudby sa datuje od II. viedenskej školy. Nešlo Schönbergovi o poriadok, o akom hovoríte v starej hudbe, v nových súvislostiach?

To je hotový paradox. Skladateľove názory podmieňujú jeho intelektuálne možnosti. Zdá sa, že možnosti súčasníkov nedovoľujú na úrovni starej hudby riešiť problém poriadku. V materiáli, ktorý nevieme hierarchicky klasifikovať, ktorý je „demokratický", a to sa začalo — rozporne — Schönbergom: jeho dvanásťtónová teória, zacielená na koncepciu poriadku dospela v tom praktickom vývoji do neprehľadného arzenálu zvukov — v ňom je ľahšie šokovať než konštruovať, organizovať.

Posadnutosť bizarnosťou sa ani nedá odsúdiť. Je za ňou niečo elementárne, to niečo je — inštinkt komunikácie. Človek je schopný spraviť všeličo, aby sa nejako zbavil izolácie, aby nadviazal kontakt, kontakt za každú cenu. To je paradox súčasnosti. Súčasná hudba je taká, aká je — pre väčšinu neprijateľná — preto, že za ňou je zúfalá snaha byť prijatá. Je determinovaná momentálnou situáciou.

Schönberg sa usiloval o poriadok. Dôkazom toho je dodekafónia a z nej vyvinutá tzv. seriálna technika. Je tu však základné nedorozumenie — poriadok podľa prísnej definície, zakladá sa (podľa Russela) na princípe h i e r a r c h i e. Jednotlivé prvky musia mať svoje poradie; ak na to zabudneme, ak koncipujeme poriadok akosi ináč — ako sa to stalo Schönbergovi, ktorý spojil myšlienku poriadku s myšlienkou rovnováhy (nie sme „pred" a ktorý „po" schopní rozhodnúť, ktorý z dvanástich tónov je — tak sensu stricto princíp poriadku sa nemôže realizovať.

Je však predčasným zahadzovaním flinty do žita tvrdiť, že serializmus a dodekafónia sú prekonané, bez toho, že by sa niekto spýtal, čo je presne séria, aké možnosti poskytuje, bez toho, že by preniklo do skladateľského vedomia, že séria, tak ako ju v histórii nastolila II. viedenská škola, je len špecifickým prípadom série vôbec a že treba hľadať jej miesto v celom univerze sérií. Tak by sa potom dala hádam využiť aj dodekafónia a dalo by sa nájsť miesto aj pre kvintakord — nie na zásade bizarného zaradenia do nelogického kontextu, ale zaradený celkom logicky — malo by to nesporné psychologické účinky.

Moderná civilizácia celým svojím vývinom, svojou väzbou na rozvoj techniky a vedy naplno otvára dvere racionalizmu. Chladná úvaha, rozumová analýza preniká čoraz väčšmi i do tých najintímnejších či najvnútornejších oblastí ľudského individua; čoraz menej miesta ponecháva nedefinovateľným romantickým pocitom a náladám. Neustále sa množia proroctvá, opierajúce sa dokonca o vedecké výpočty, že človek budúcnosti bude intelektuál s obludne vyvinutou lebkou. Neznačí táto črtajúca sa hegemónia intelektu nebezpečenstvo pre čosi také subtílne a nevypočitateľné a zatriedeniu sa vzpierajúce, ako je umelecká inšpirácia?

Odpoviem nepriamo. Umelec potrebuje predovšetkým o d s t u p na to, aby mohol priniesť pozitívny výsledok spoločnosti. Napokon potrebuje ho každý. Niet tu ani reči o vežiach zo slonoviny. Uvedme skôr paralelu prístupnú pre všetkých: zhodneme sa s Frommom na tom, že láska je niečo, čo sa nedá definovať. Ale je možné zisťovať a analyzovať podmienky lásky, predpoklady — a k nim patrí schopnosť byť sám a napokon schopnosť sústrediť sa. K o n c e n t r a č n á s c h o p n o s ť. Táto schopnosť sa nám vytráca a to je naša kliatba.

Koncentrácia je nevyhnutná pre každú zodpovednú tvorivú aktivitu, pre nadobudnutie perspektívy, preklenutie momentov, je nevyhnutná

pre orientáciu v aktuálnej situácii. Problémy regulovania v kompozícii nemožno riešiť bez pohľadu dnešnými očami, bez toho, že by tento pohľad nekorešpondoval s aktuálnym stavom vedeckého poznania a filozofického myslenia. Umenie vždy pokrivkávalo za svojimi partnerkami, no nikdy nebolo také izolované ako dnes. Isté je, že práve tento problém nemožno vyriešiť ani na trhu ani na ulici.

Samota a koncentrácia sú nevyhnutné nielen pre tvorbu, ale i pre budovanie jej predpokladov. Štúdium aspoň zlomkov toho, čo naši súčasníci vedia o svete a ako o ňom rozmýšľajú, je samozrejmé. Nie preto, aby sa hudba povedečtila, „pofilozofštila", ale na adekvátnejšie, lepšie zmapovanie terénu, aby sa vybudovala cesta k uplatneniu toho podstatného nielen v umení: i n t u í c i e — tej zvláštnej schopnosti človeka tušiť celok väčší než je zmapovaný; preto, aby z jednotlivostí vznikali celky a nie konglomeráty — čo bolo azda vždy zázračným atribútom umeleckého diela.

Claude Levi-Strauss, etnológ číslo jedna, hovorí, že umelecké dielo je r e d u k o v a n ý m o d e l. Tento názor súhlasí so základným poznatkom kybernetiky, že každý predmet (či všeobecnejšie systém) je výsledkom redukcie variety. Problém je v tom, čoho modelom je daný predmet. Lebo redukcia, aspoň v hudbe, musí nastať v každom prípade. Otázka je, či umelecký produkt je modelom akéhosi chaosu, alebo či poukazuje na to, o čom sme už hovorili. Či máme do činenia s redukovaným modelom poriadku, v hudbe poriadku evidovateľného sluchom. V podstate je to aj problém teórie informácie, tam sa vari raz nájdu prístupy.

Z hľadiska dôsledkov, nie podľa prístupu, je to však i problém etický.

Ako by po tom všetkom znela odpoveď na jednu zo základných otázok každej učebnice estetiky, na vzťah obsahu a formy — čo vlastne umelecké dielo komunikuje a aké má na to prostriedky?

Problém obsahu a formy sa v hudbe stavia falošne. Ak forma je prejavom poriadku, dialektická dvojica z tohto hľadiska nie je kontrapozícia obsahu a formy, ale formy a jej opaku, teda antiformy či neformy, jednoducho chaosu.

Ak je však hudba komunikačným kódom, nevyhneme sa otázke, akú vlastne správu to-ktoré dielo prináša. Ide o to: oznamuje skladba kalamitu autora, jeho bezradnosť, či prináša posilu, oporné body, otvára perspektívy, či prináša správu o zručnosti autorovej, o jeho technike, či sugestívne sebavyjadrenie? Ak sebavyjadrenie, čo to vlastne je, koho vlastne má zaujímať? Subjektívnemu sa nemožno vyhnúť — prečo teda robiť z toho cieľ a povýšiť to na métu?

Má dielo priniesť krásu? Dlhé roky som strávil pri klavíri s Beethovenom, Bachom, Chopinom, ale nikdy mi neprišlo na um spytovať sa, či to, čo mám rád, je krásne. Viem len jedno: bol to zážitok uvedomiť si, ako sa títo velikáni vyvíjali, ako sa ich pohľady dvíhali do výšky, z ktorej boli schopní vidieť stále novšie a bohatšie vzťahy.

Súvisí to s otázkou jednoty: vyšší pohľad korešponduje s jednotou na vyššej úrovni. Aj súčasná hudba poskytuje zážitok jednoty, no je to skôr sebaklam; experimentálna psychológia dokázala, že inak nevieme vnímať, len s tendenciou k integrácii. Najpresvedčivejšie o ceste od mnohosti k jednote hovorí najväčší optimista všetkých čias Teilhard de Chardin.

Otázka f o r m y napokon je azda kardinálnou otázkou dneška. V nej sa sústreďujú a vyhrocujú všetky ostatné. Ak však uznáme, že umeniu prislúcha privilégium modelovať nekonečno, ktoré podľa Einsteina je ohraničené, sotva je modelom nekonečna tzv. „otvorená forma". Je to pseudokoncepcia formy, zdanlivo adekvátna dnešným tzv. výrazovým prostriedkom. To, že inšpirujú, ba vynucujú si otvorenú formu, je len neuvedomelým priznaním neschopnosti zvládnuť lavíny materiálu, ktoré sa hrnú už desaťročia.

Možnosť projektovať otvorenú formu dáva každý materiál. Podlieha totiž zákonitostiam kombinatoriky a kombinatorika poskytuje prakticky nevyčerpateľné množstvo možných štruktúr. Otvorená forma by sa dala realizovať aj v klasike, keďže klasika je súborom variácií na dve základné štruktúry diatoniky, na stupnicu a kvintakord. No klasika je svedectvom o schopnosti človeka zvládnuť materiál, o pokore človeka, ktorá nedovolila ľubovoľné kombinácie povyšovať na artefakt; človek mal vďaka nej silu byť slobodný, mal silu triediť, vyberať, voliť, a preto aj odhadzovať a rezignovať. Dnes je tá sloboda nahradzovaná svojvôľou.

No predsa, vráťme sa na začiatok: má ešte umenie, má hudba miesto v hierarchii faktorov, ktoré formujú vedomie moderného človeka, zostáva jej dosť priestoru, aby pôsobila na formovanie ľudských charakterov a ovplyvnila ak už nie konanie, tak aspoň myšlienkový svet človeka?

To záleží od toho, čo hudba sama so sebou urobí. Nie je to otázka nedobrého vzťahu hudby a konzumenta — nie je taký len konzumentovou vinou, ale i pre to všetko, čo sme spomínali — je tu problém otvorenej formy a s tým súvisiace množstvo komplexných otázok, množstvo neroztriedeného materiálu... Pravda, nikto nikoho nenúti brať celý ten galimatiáš do úvahy. Je možné aj „rozumné stanovisko": prosto sa na to vykašlať.

Ale cesta tade nevedie, ani nemôže. Lebo je to všetko tu, nespadlo to z neba, alebo ak chcete, nevynorilo sa to z pekla, je to výsledok historického vývinu, reprezentuje sa v tom dnešok — taký, aký je. A ako v iných oblastiach, kde človek je človekom potiaľ, pokiaľ je zodpovedný, tak aj v umení nejestvuje únik pred otázkami, aké nastoľuje dnešok, a najmä pred úlohami, aké z odpovedí na otázky vyplývajú.

Úloha v hudbe je „na výške doby" — zdá sa takmer neriešiteľná. Z toho pritom nevyplýva, že by niekto bol oslobodený od p o v i n n o s t i ju riešiť. N i č i n é t u n i e j e d ô s t o j n é č l o v e k a. Presnejšie: nemôžem za to, že niekoho zrazí na ulici auto, ale z toho nevyplýva, že môžem preto z tej situácie odísť — odísť s čistým svedomím. Voľakedy bolo na to prosté slovo: hriech.

Poznáme z praxe dve protichodné stanoviská voči dileme, ktorú stavia prítomnosť: únik pred dneškom do minulosti, do voľakedajšieho „dnes", alebo odvolávanie sa na budúcnosť. Jedno aj druhé je únik pred históriou, rezignácia a riešenia a k t u á l n y c h, p o d s t a t n ý c h problémov, a to je strata histórie.

Spása v minulosti, alebo spása v budúcnosti? Myslím, že ani tam, ani tam. Zásada tertium non datur platí v istom zmysle v logike, ale nie v živote. Takže zlatá stredná cesta? Skôr si myslím, že sotva zlatá, ale určite tŕnistá cesta smerom k stredu — možno, že ten je zlatý.

Pre rozhlasovú reláciu Skladatelia o sebe a nielen o sebe sa s Romanom Bergerom rozprávala NAĎA FÖLDVÁRIOVÁ

Organové dielo Oliviera Messiaena

FERDINAND KLINDA

Mnohostranná tvorba Oliviera Messiaena dotýka sa tak početných oblastí hudby, že komplexný pohľad by možno príliš málo osvetlil dôležité jednotlivosti. Estetická štúdia o jeho organových dielach sa mi zdá aktuálnejšia, keďže na tomto poli vytvoril diela jedinečné. Ďalej je žiadúce, aby odborné poznanie, ktorého sa mu už dostalo v iných oblastiach hudby, nahradilo citové stanovisko (či už obdiv alebo zaznávanie) aj vo svete organu. Ak pochopíme Messiaenov podiel na dejinách vývoja organovej hudby, lepšie poslúžime jeho dielu ako tým, že ho urobíme módnym.

Dňa 10. decembra 1968 dožil sa skladateľ šesťdesiatky. Narodil sa v Avignone ako syn známeho prekladateľa Shakespeara a spisovateľky Cécile Sauvageovej. Vyrastajúc v senzibilnom umeleckom prostredí, komponoval od detstva. Ako jedenásťročný bol prijatý na parížske konzervatórium. Študoval u M. Dupréa a P. Ducasa. Vyznamenali ho prvými cenami v mnohých študijných odboroch. Ako dvadsaťtriročný prichádza ako hlavný organista do kostola Trinité v Paríži.

Po prepustení z koncentračného tábora v Görlitzi získava roku 1942 triedu na parížskom konzervatóriu, z ktorej sa vyvinula dnes slávna Classe Messiaen „pre hudobnú analýzu, estetiku a rytmus". Po vojne sa stala cieľom mladých hudobníkov celého sveta — medzi nimi Pierra Bouleza a Karla-Heinza Stockhausena. Nasledovali pozvania na kurzy na popredných vysokých školách Európy, Ameriky, vysoké vyznamenania, udelené poprednými hudobnými a umeleckými akadémiami. Roku 1956 nahráva na gramoplatne svoje súborné organové dielo; nahrávka sa stáva studnicou jeho najosobnejších kompozičných a interpretačných názorov. Messiaenovo organové dielo vzniklo v najužšej spätosti s jeho úradom organistu. Nie je však určené ani pre náboženské obrady, ani nemá pevné liturgické spojenie; má iba málo spoločného s oficiálnou katolíckou vieroukou.

O komponovaní

Komponovanie pokladá Messiaen za akt viery. Pritom nerozlišuje (podobne ako Bach) vlastnú cirkevnú a svetskú hudbu, ale „jedinú skutočnosť pod rozličnými pohľadmi" (Messiaen). V biblických slovách, ktoré kladie ako podtitul svojich organových skladieb, a ktoré sú neobyčajne dôležité pre pochopenie skladby, hľadá hlavne ezoterické poetické inšpirácie. Do rámca svojho všeobsahujúceho svetonázorového cítenia zaraďuje aj „svetské" inšpirácie — ako lásku, prírodu, spev vtákov, exotické zvuky atď. Jeho hudba, ktorá je všetkým iným len nie l'art pour l'art, je najužším spojením so životom, s „viditeľnými a neviditeľnými vecami okolo nás". Jeho formová technika, najprv inštinktívna, vyformovala sa v originálny systém, ktorý skladateľ vyjadril v Technique de mon langage musicale (Leduc, 1944). Stručne povedané: buduje na dvoch hlavných princípoch. Prvý — týkajúci sa hudobnej melódie — pozostáva z postavenia siedmich modov, ktoré svojimi charakteristickými intervalovými pomermi sú len obmedzene transponovateľné. Majú vzťah k centru a možno ich harmonicky aj melodicky vyhodnotiť. Sám o tom hovorí: „Melódia je východiskovým bodom. Má zostať suverénnou." Zároveň však „nezabudnime, že rytmus je najdôležitejším a najvecnejším elementom hudby..." To je Messiaenov druhý princíp. Na základe dôkladného štúdia gregoriánu, indických a iných východných rytmov, rytmických štruktúr našej hudby a tiež iných umení, vytvoril formovú techniku rytmu a tým založil novú organizáciu rytmickej skladobnej štruktúry. Rytmická stavba má v jeho diele štrukturálny význam, spája sa vo forme s inými, podobnými komponentami. „Mody s obmedzeným počtom transpozície" (teda vertikálne ohraničené) zodpovedajú v horizontálnom smere „neprevrátiteľným rytmom" (rytmický obraz z centra zrkadlovite zostavený, obrátenie by bolo teda identické). Ďalšie podobnosti možno nájsť medzi notami pridanými k akordu a hodnotami pridanými k rytmu, medzi harmonickou a rytmickou zádržou zvanou „rytmický pedál" (akési ostináto), medzi zoskupením viacerých modov a viacerých rytmov (teda polymodalitou a polyrytmikou), medzi linearitou melodických línií a tiež kontrapunkticky vedených rytmov a rytmických kánonov. Rytmická štruktúra sa osamostatňuje od melodickej a u Messiaena získava mimoriadnu a prekvapivú slobodu, ako ju poznáme v 20. storočí aj pre iné hudobné výrazové prostriedky (napr. harmónia, melódia, farba).

Na základe týchto komplikovaných kompozičných techník by sme mohli predpokladať, že špekulatívne v Messiaenovej tvorbe vystúpilo do popredia. No nič mu nie je vzdialenejšie. Všetky tieto prvky sú tak hlboko zakorenené v jeho osobnom vyjadrovacom spôsobe, že dosahujú uplatnenia nevtieravo a tvoria originálnu, výraznú hudobnú reč, ktorá stojí nezameniteľne v celom bohatom kontexte hudby nášho storočia. Že táto hudba nie je vzdialená ani jednoduchým poslucháčom, pramení z jej vnútornej väzby k tradíciám. Nezapierajúc doterajší hudobný vývoj, prebudúva Messiaen to, čo už tu bolo, preformúva, „snaží sa o všeobsahujúcu hudobnú syntézu celého hudobného slovníka a dnes známych zvukových svetov" (Cl. Rostand).

Organové diela

sú neodmysliteľnou súčasťou celkového skladateľovho diela a tvoria v ranej tvorivej perióde dokonca hlavnú oblasť jeho činnosti. Ich organovo-historický význam spočíva hlavne v skutočnosti, že organ sa po dlhých storočiach zase a k t í v n e podieľa na celkovom hudobnom vývoji, že predstavuje nástroj, na ktorom sa uskutočňujú nové výdobytky hudby, overujú sa a j e h o pomocou sa ďalej sprostredkúvajú. Messiaenovými dielami sa organ dostal do zorného uhla a do pozornosti aj nie výlučne organisticky zaintereso-

vaných hudobníkov. Nech je postoj k Messiaenovým organovým dielam akýkoľvek, toto je ich všeobecne pozitívny bod.

V situácii — podmienenej tiež osobitým postavením organu v kultúrnom živote —, v ktorej organ zaujímal skoro už tradične akúsi opozdenú pozíciu vzhľadom na všeobecný hudobný vývoj (v tvorivom období Schönberga, Bartóka, Stravinského došlo iba k historizujúcemu barokovému konštrukčnému, kompozičnému a interpretačnému snaženiu), vytvára Messiaen s organom kontakt k bezprostrednej súčasnosti. Nie okrajovými dielami alebo pokusmi, ale kompozíciami, ktorých všeobecná hudobná hodnota prekračuje púhy inštrumentálny význam a môže sa merať s najlepšími dielami tzv. svetskej hudby.

Messiaenove prvé organové dielo (komponované r. 1926) Le Banquet céleste je krátka skladba, v ktorej maximálne pomalé a tonálne vzťahové harmónie nesú trikrát sa opakujúcu tému. To však nie je najpodstatnejšie. Vlastný vývojový proces sa odohráva jednoduchým artikulačným postupom: sledmi pedálových staccat s vysokými farebnými registrami (a la goutte de l'eau — ako vodné kvapky), širšie začínajúcimi, ku koncu sa zase rozširujúcimi. Senzibilná hudba, ktorá má zaznieť mimo každého časového určenia, bez počiatku, bez konca.

Svojim učiteľom Duprému a Ducasovi venoval Diptyque. Prvá časť pripomína, prísna v štruktúre a tematike, Duprého, ale v druhej časti voľne rozvinutá melodika je už úplne messiaenovská. Vari mal byť tento kontrast myslený symbolicky?

L'Apparition de l'Église éternelle je vizionárne silné dielo, ktoré upozornilo súčastníkov prvý raz na Messiaena. So skromnými prostriedkami — akordy s narastajúcimi celotónovými krokmi v sopráne, ktoré sa opakujú na iných dynamických stupňoch — stavia organu vlastným stupňovacím plánom jedinečnú veľkolepú gradáciu, ktorá zrkadlovite znovu ustupuje. Rytmický pedál zostáva dôležitým spojovacím

článkom. Štyri symfonické meditácie pomenované L'Ascension, ktoré vznikli r. 1933 a tiež jestvujú v orchestrálnej verzii, klasifikujú Messiaena ako eminentného znalca a hráča organu.

Messiaen dokázal impresionistické zvukové predstavy a štruktúry preniesť tak inštrumentálne podmieneno na organ, že dosiahol prekvapujúce zvukové účinky a geniálnym spôsobom rozšíril zvukové možnosti organu. Prvá časť je melodicky usporiadaná, pričom podstatná úloha pripadá dynamike. Využitie žaluziového narastania zvuku rozmanitým spôsobom je priam príkladné. Natoľko komplexný vzťah tohto prostriedku v tematických a štrukturálnych dianiach sotva sa nájde v celej doterajšej organovej literatúre.

V druhej časti kontrastujú farby a štruktúry. Allelujová melódia sa stavia dialogickým spôsobom do protikladu k iným prvkom a je obsahovo vždy nanovo osvetľovaná. Napokon sa objavuje vo vysokom pedáli sprevádzaná v manuáli „šumivou zónou". Tretí diel prináša extatické akordické sledy v staccatovej a vydržiavanej forme, akordické reťazce, pasáže a figurácie, echové efekty. Všetko toto v konfrontáciách jednotlivých elementov. V závere sa nachádza meditatívna modlitba, prostá, plynúca melódia. Koniec symbolizuje večnosť: štyri vydržané takty — má sa hrať „extrémne pomaly, zbožne a slávnostne".

Messiaenove najrozsiahlejšie organové dielo je La nativité du Seigneur, ktoré sa skladá z deviatich meditácií a trvá skoro hodinu. Nie znázorňovanie, alebo charakterová skladba, ale meditácie nad biblickým textom sú Messiaenovým umeleckým zámerom. Toto roku 1935 komponované dielo sa stalo jedným z Messiaenových kompozičných vrcholov a je vari jeho najhranejším organovým dielom. Príčinu ľahko spoznáme: Messiaenov vyjadrovací spôsob sa kryštalizoval a individualizoval, jeho kompozičné princípy sú zrelé, forma je jasná — stala sa priezračnou. V tomto diele sa javí Messiaen zatiaľ najoriginálnejší. Dielo obsahuje náznaky pre ďalší vývoj jeho skladobnej techniky a podáva v celej šírke kompendium messiaenovského organového štýlu. Pritom dochádza tu ku šťastnej rovnováhe v zosúladení obsahovosti a výrazovo-technickosti, čo podstatne prispieva k prijateľnosti u poslucháčov. Tým sa La Nativité stala Messiaenovým najreprezentatívnejším dielom. Nachádzame tu už cieľavedome použité mody s obmedzenou transpozíciou, neprevratiteľné rytmy, elementy exotických a antických rytmických figúr, štylizáciu vtáčieho spevu — celý komplikovaný arzenál jeho skladobných prostriedkov a hudobnej reči vôbec, ktorú opísal v Technique de mon langage musicale. Od čias svojho vzniku až podnes práve toto dielo slúži za základ pochopenia Messiaenovho štýlu a ako východisko pri štúdiu a vyučovaní moderných kompozičných metód. Navyše sa Messiaenovi podarilo v tomto dielo priam elektrizovať aj jednoduchého poslucháča, podarilo sa mu uskutočniť motto, ktoré dal tejto skladbe: „Cit a úprimnosť predovšetkým. Poslucháčovi však tlmočené istými a jasnými prostriedkami."

Presne po troch rokoch nasleduje ďalší cyklus Les corps glorieux — „sedem krátkych vízií o živote zmŕtvychvstaných". Nielen mystická tematika, ale ďalšie štýlové zjemnenie Messiaena, zdôraznenie konštruktívneho a ohraničenie použitých vyjadrovacích prostriedkov kladú toto dielo na vyššiu a abstraktnejšiu duchovnú rovinu. Podľa názvu, časti už nie sú meditáciami, ale víziami. Biblické výroky uvedené ako motto majú tu substancionálny význam. Centrálne postavená najrozsiahlejšia časť cyklu, ktorá je i jeho vrcholom, je Combat de la mort et de la vie (Súboj smrti so životom), azda najvypätejšia a najstrhujúcejšia skladba novšej organovej literatúry. Búrlivé akordické sledy v nepravidelných rytmoch a protipohyboch sa stupňujú k disonantným zhlukom a náhle vyúsťujú v zmierlivej, extrémne pomalej piesňovej melódii.

Jedenásťročný časový interval nás delí od nasledujúceho organového diela; vojna a množstvo iných diel, medzi nimi obrovité desaťvetá Turangalila — symfónia (1946—48), vrchol „svetského" hľadiska Messiaenovho pohľadu na večnosť. Ako keby ľudské teraz malo zameniť dlhú periódu mystícko-prorockého — diela tejto tvorivej periody, orientované na prírodu a lásku sa často hodnotia ako konečné demaskovanie skladateľovho vášnivého výrazového spôsobu komponovania.

Cesty do exotických krajín prinášajú nové impulzy pre Messiaenovo súborné hudobné snaženie. Zvuky prírody, indické rytmy a stále viac vtáčieho spevu sa organicky začleňujú do jeho hudobného jazyka. Ale aj stále viac organizácie a zákonitosti vyžadujú tieto zďaleka prichádzajúce zvukové prostriedky, aby zabezpečili ich koherenciu diela. Od prírody prevzatý princíp symetrie, ktorý sa používa v dekoratívnych umeniach už oddávna ako tvorca motívov, nachádza vždy viac a viac uplatnenia v melodickej a rytmickej stavbe. Ďalej sa Messiaen obracia aj k seriálnej technike, vedený individualizáciou svojich zvukových materiálov. Tieto procesy môžeme sledovať v oboch, zatiaľ posledných organových dielach skladateľa.

La Messe de la Pentecôte (Turíč. omša) komponoval r. 1950; je členená do piatich častí: Entrée (Ohnivé jazyky), Offertoire (Viditeľné a neviditeľné veci), Consécration (Vtáci a pramene), Communion (Dar múdrosti), Sortie (Vichor svätého ducha). Napriek omšovej forme nie je dielo liturgicky viazané (niektoré hlavné časti omše chýbajú) a podľa Messiaena môže byť predvedené aj po častiach. V prvej časti stoja proti sebe grécke rytmy s iracionálnymi hodnotami. V druhej sú tri indické rytmy spracované ako „osobnosti", ktoré samostatne konajú: prvá sa nemení, druhá sa postupne zväčšuje a tretia sa zmenšuje. Táto cyklicky sformovaná časť má symbolizovať mnohotvárnosť viditeľných a neviditeľných vecí. Jej jedinečná krása sa ťažko dá slovami vystihnúť, už vzhľadom na rozličné zvukové prostriedky, ktoré sa zúčastňujú na stavbe. V tretej časti prvýkrát nachádzame u Messiaena vtáčí spev ako konštruktívny prostriedok v kontraste k pravidelným osminám Prameňov. Nasle-

dujúca skladba, taktiež so striedavými úsekmi, žije z kontrastov farieb a tvarov pridelených jednotlivým manuálom. Sortie znamená vo francúzskej organovej hudbe už tradične záverovú organovú skladbu slávnostného charakteru, často v pochodovej forme a rytme (hlavne v romantickej organovej hudbe). Búrlivé pasáže sú prerušené lastovičím chórom v sopráne, ktorého nositeľom sú dve račím spôsobom kontrapunktujúce línie. Jednohlasný vysoký pedál zväčšuje progresívne svoje hodnoty od štyroch do dvadsaťpäť šestnástin, ľavá ruka prináša stúpajúce akordické sledy pri sústavnom zmenšovaní od dvadsaťpäť do jednej šestnástinovej hodnoty. Akordická gradácia nad c-pedálom sa nachádza na konci tohto nesmierne zaujímavého diela.

V Livre d'orgue (Organová knižka — 1951) sa Messiaen nielen priznáva k tradícii starofrancúzskych majstrov titulom svojej sedemčasťovej zbierky, ale predkladá „milovníkom" organa Pèces pour orgue (teda organové skladby, nie meditácia ani vízie); prinášajú príklady rozličných techník organovej hry. Ako predtým, aj teraz zostávajú v podtitule biblické výroky. Je to doteraz najodvážnejšie a najkomplikovanejšie Messiaenovo dielo. Rytmické alebo figuratívne skupiny, ba jednotlivé tóny, ktoré sú nositeľmi určitej farebnosti, jednotlivé organové stroje (Werky), akordické clustry sa tu individualizujú a ako „osobnosti" zúčastňujú sa hudobného procesu (ktorý je organizovaný vyššie spomenutými súvislosťami). Nezaujatý poslucháč, samozrejme, ťažko rozozná túto detailizujúcu kompozičnú prácu a sluchovo z nej asi neťaží — našťastie ani nie je cieľom tejto hudby, aby sa štrukturálne vnímala. Messiaenova vynikajúca muzikalita dokáže poslucháča predovšetkým zvukovo zaujať, ba frapovať až opojiť.

Prvá skladba Opakovania inverziou, stavaná na troch indických rytmoch (personnages rhytmiques), konštruktívne využíva najrôznejšie symetrické javy. Skladba v tvorivej forme je čisto lineárna s „variovanými, rozdelenými a v iracionálnych hodnotách spracovanými indickými rytmami" (Messiaen). Ruky priepasti na motto proroka Habakuka sú trojdielnou skladbou, v ktorej lineárna stredná veta (predstavujúca hĺbku) je obklopená akordickými zhlukmi (Výkriky priepasti). Zvukovo veľmi bohato pôsobí Spev vtákov — „popoludnie vtákov: drozd, červienka, spevavý drozd a slávik, keď noc prichodí... napísané v Perrin de Fuligny, pri lese St. Germain en Laye, vo viniciach Gardépée" (Messiaen). Jednotlivé štylizované spevné figúry sú charakterizované špeciálnymi registrovaniami na rozdielnych manuáloch. Piata skladba Pièce en trio opäť prináša kontrapunktujúce línie. Dve z nich sú poskladané vždy po troch indických rytmoch, ktoré sa rôznym spôsobom prelínajú. Vysoký pedál vedie hlavnú melódiu ako súdržný činiteľ. Šiesta skladba Oči v kolesách (podľa Ezechiela) v seriálnej technike, prekypuje rýchlymi dvojhlasnými tutti — pasážami nad zadržanými pedálovými notami. Záverečná skladba, ktorá má názov Šesťdesiatštyri časových hodnôt, prináša v dvaatridsiatinách 64 hodnôt, ktoré sa okrem toho prelínajú v skupinách po štyri a občas sa v nich objavuje vtáčí spev. Je to rytmicky mimoriadne komplikovaná skladba. V Livre d'Orgue najväčší štrukturálny význam majú najmä najrozličnejšie symetrické vzťahy.

Verset je zatiaľ poslednou organovou skladbou Messiaena. Vznikla roku 1960 na objednávku ako povinná skladba pre každoročnú organovú súťaž parížskeho konzervatória. Má cyklickú formu, v ktorej sa striedajú spracovania Alleluja — témy, vtáči spev a harmonicky koncipované úseky. Možno práve kvôli určeniu skladby javí sa v nej badateľný odklon od symetrickej a seriálnej techniky Livre d'Orgue.

Preklad: M. Kölesová

Hudobná história Jasova

BOŽENA ORMISOVÁ

Písať o hudobnej histórii nejakej lokality predpokladá podrobný archívny a pramenný výskum. Len na jeho základe možno podať celkový obraz danej témy. Pri spracúvaní hudobného materiálu z Jasova našla som niekoľko mien, po ktorých som začala ďalej pátrať a podarilo sa mi zistiť niekoľko dát zo života ich nositeľov. Zachované hudobniny jasovského chóru kostola sv. Jána Krstiteľa sú pomerne mladého veku, čím sa ohraničuje aj daná téma na druhú polovicu 19. storočia a názov príspevku by mal znieť: Hudobná história jasovského chóru v druhej polovici 19. storočia. Možno hudobní historikovia, ktorí sa zaoberajú výskumom východného Slovenska (prom. hist. Ing. Mária Potemrová a iní), budú môcť podať podrobnejší obraz hudobnej histórie Jasova a jej zaradenie do súvislostí s celkovým hudobným vývojom východného Slovenska. Tento príspevok chce podať len malý výrez z danej témy.

Malé mestečko Jasov na východnom Slovensku má významný podiel v hudobnej kultúre našej krajiny. Ako sídlo kláštora premonštrátov je známe už z 12. storočia. Meno kláštora je prvý raz listinne doložené k roku 1243 ako „Praepositura et conventus eccelesiae sancti Ioannis Baptistae de Jasov".[1] Nepoznáme však žiadne správy z tohto obdobia, ktoré by nám osvetlili, ako sa premonštráti podieľali na hudobnom živote tých čias. Súvisí to s pohnutými udalosťami, ktoré v 15. až 17. storočí prebiehali v našich krajoch (vpády bratríckych vojsk, turecká okupácia, reformačné nepokoje) — čo sa odrážalo aj v histórii kláštora (bola zrušená jeho nezávislosť, ba za Jozefa II. bol aj rozpustený). Nový život nastáva len začiatkom 19. storočia, keď František II. roku 1802 obnovil rád premonštrátov a jeho činnosť mohla ďalej nerušene prebiehať.

V 19. storočí na Slovensku doznievala hudba neskorého klasicizmu, ktorá sa najčastejšie predvádzala v katolíckych chrámoch, a tak vlastne

[1] Dejiny jasovského premonštrátskeho kláštora opisujem podľa publikácie: F. Sedlák a kol.: Štátny slovenský ústredný archív v Bratislave. Sprievodca po archívnych fondoch. I. Oddelenie feudalizmu. Bratislava 1964, s. 327—330.

cirkev sa stala usmernovateľkou hudobného umenia a hudobného života. Na čele chóru v katedrále alebo kláštornom chráme stál regenschori, ktorý vyučoval spevákov na chóre alebo mladších kláštorných klerikov v chorálnom speve, viedol ho počas chórových modlitieb a bohoslužieb a zanotoval príslušné žalmy, hymny a antifóny. Regenschori bol zodpovedný za stav hudobných nástrojov, ktoré boli na chóre kostola a viedol presnú evidenciu hudobnín. Toto robil formou zápisu do inventárov.

V jasovskom kostole sv. Jána Krstiteľa sa zachovali tri rukopisné inventáre, ktoré pochádzajú zo 14. apríla 1858.[2] Boli spísané z príležitosti reorganizácie chóru a nastúpenia Jána Danielisa do funkcie regenschoriho. Majú veľké rozmery (450 × 285), nie sú stránkované, ani jednotlivé oddiely nemajú číslované. Každá strana je vodorovne nalinkovaná a potom kolmými priamkami rozdelená na päť stĺpcov, v prvých dvoch inventároch označených latinsky: No; Nomen Auctoris; Tonus; Frusta et pro quibus Instrumentis Musicalibus; Observationes. Tretí inventár má označenie skupín nemecké. Prvý inventár obsahuje záznamy o cirkevnej hudbe (spolu 217 hudobnín, z toho je zachovaných 42 jednotiek). Na konci inventáru je súpis hudobných nástrojov — 35 kusov, z toho pri 24. záznamoch je poznámka, že nástroj je poškodený. Druhý inventár je neúplný, má len dva vonkajšie listy a vnútorné chýbajú. Obsahuje zoznam cirkevnej hudby, nedá sa však bezpečne určiť, o aký počet hudobnín išlo. Tretí inventár zahrňuje skladby svetskej hudby (73 hudobnín, z toho je zachovaných 15 jednotiek). Skladby cirkevnej a svetskej hudby boli roztriedené podľa foriem a tak zapisované do inventárov: omše, ofertóriá, rekviem, Te deum, Rorate coeli, Stationes de Corporis Christi, Tantum ergo, Ecce quomodo; kvartetá, kvintetá, triá, sonáty, ouvertury, variácie, nokturná, duetá, divertimentá, rondo, larghetto, polonéza. Usporiadanie je abecedné podľa autorov, pričom abecedný poriadok nie je stopercentne dodržaný. V I. inventári sú osobitne oddelené hudobniny, zakúpené z pozostalosti predošlého regenschoriho Ignáca Brossa. Sú rozdelené na dve skupiny: 1. omše, 2. ofertóriá, graduály, rekviem a iné.

Na hudobninách okrem podpisov dvoch už spomenutých dirigentov chóru — Brossa a Danielisa — figurujú ešte mená ďalších jasovských organistov: Ľudovíta Skalníka, Antona Zaorala a Bélu Gondu.

Ľudovít Skalník[3] ako rehoľný člen jasovského premonštrátskeho rádu pôsobil najprv ako gymnaziálny profesor v Rožňave (1807) a Veľkom Varadíne (1808) a od roku 1809 až do smrti ako člen kláštora (kanonik) v Jasove.[4] Medzi jasovskými hudobninami sa zachovalo 5 jeho skladieb (4 autografy a jeden odpis): Missa (in C), Regina Coeli (in D), 2 Regina Coeli (in D, in C) — pre 4 hlasy, 2 husle, 2 klariny a organ; XII Gradualia, Missa de Requiem (in c) — pre 4 hlasy, 2 husle a organ. V inventári sú okrem toho zapísané: 2 omše (in D), omša (in B) — pre 4 hlasy, 2 husle, 2 klariny, organ; omša (in F) — pre 4 hlasy, 2 husle, 2 klarinety, 2 lesné rohy, organ; omša (in A) — pre 4 hlasy, 2 husle, organ; 2 ofertóriá (in D, in Es), Rorate Coeli (in B), 2 Tantum ergo (in C, in G) — pre 4 hlasy a orchester. Tieto skladby sa však nezachovali medzi jasovskými hudobninami. Skalník bol veľmi usilovný odpisovač. Jeho rukopisom je odpísaných

[2] Jasovský hudobný fond je uložený ako depozit v oddelení hudobných pamiatok Literárneho archívu Matice slovenskej v Martine so signatúrou D III.

[3] Narodil sa 19. 1. 1783 v Rožňave, zomrel 7. 12. 1848 (dátum smrti podľa oznámenia jasovského priora F. Sloszárika direktorovi a profesorom levočského gymnázia). Súkromný archív jasovskej prepozitúry, uložený v Štátnom slovenskom ústrednom archíve v Bratislave. Fasc. 141. Nr. 35.

[4] A Jászóvári premontrei kanonokrend jubileumi névtára. Történeti bevezetéssel. 1802—1902. Budapest. A Stephaneum nyomása 1902, s. 239.

10 jednotiek (6 patrí k hudbe cirkevnej a 4 k hudbe svetskej). Zo Skalníkovho majetku pochádza 8 jednotiek hudby svetskej, sú to tlače väčšinou bez titulného listu, ktorý je dopísaný Skalníkovým rukopisom. Skladby svetskej hudby sú písané buď pre sólový klavír (4 jednotky), alebo pre klavír a sláčikové nástroje (klavír, husle a violoncello — 6 jednotiek; klavír, husle, viola a violoncello; klavír, 2 husle, viola a violoncello — po 1 jednotke). Podľa nástrojového obsadenia skladieb, ktoré boli v Skalníkovom vlastníctve, dá sa usudzovať, že sám okrem hry na organ ovládal aj hru na klavír a vystupoval pri domácich kláštorných produkciách sólisticky, alebo v komornom združení ako klavirista.

Ešte za života Skalníkovho (koncom roku 1842) bol pozvaný do jasovského kostola sv. Jána Krstiteľa nový regenschori. Bol ním 30-ročný Anton Zaoral,[5] pôvodom z Moravy, ktorý pôsobil ako privátny učiteľ hudby a kantor nemeckého r. kat. kostola v Banskej Štiavnici.[6] V Jasove žil len sedem rokov. (Zo zachovanej korešpondencie vysvitá, že bol slabého zdravia, čo vysvetľuje aj skutočnosť, že zomrel pomerne mladý — 37-ročný.) Zaoral nebol tvoriacim umelcom ako Skalník; nezachovali sa žiadne jeho skladby, len 10 hudobnín, na ktorých je podpísaný ako majiteľ. Sú to prevažne tlačené skladby svetskej hudby (7 jednotiek) a 3 jednotky hudby cirkevnej.

Nevieme, kto po Zaoralovej smrti zastával miesto jasovského organistu. Ignác Bross[7] sa ešte roku 1851 spomína v Rožňave[8] a zmluva, ktorú s ním uzavreli v Jasove, má dátum až 9. 1. 1853.[9] Pre zaujímavosť uvádzame jej odpis, z ktorého vysvitajú povinnosti jasovského regenschoriho:

„1. Musí denne v prepoštskom chráme hrať a spievať s deťmi, ktoré si prepoštstvo najalo. Po nedeliach a sviatkoch počas omše a iných úkonov musí pestovať tzv. figurálnu hudbu a spev, taktiež pri osobitných cirkevných úkonoch vykonávať potrebný organový sprievod a spev.

2. Musí vycvičiť pomocných spevákov z chlapcov, ktorí boli prijatí konventom, a dbať o to, aby cirkevný spev bol podľa možnosti úplný a dokonalý.

3. Rádových klerikov aspoň dvakrát týždenne vyučovať v cirkevnom speve na hodinách, určených predstavenstvom.

4. Zodpovedný je za dobrý stav hudobných nástrojov, prístrojov a nôt, ktoré dostane od prepoštstva. Škody treba zahlásiť, neopatrných pomenovať.

5. Svoje dcéry má zamestnať ako pomocné speváčky, a ak by ich nemal, má si vycvičiť z už spomenutých chlapcov, najatých prepoštstvom alebo konventom — tak diskantistu, ako aj altistu. Za toto všetko dostane od prepoštstva a konventu:

a) obytný dom (s komorou, maštaľou a záhradou) na bývanie a užívanie;

b) ročne 8 gbelov pšenice, 13 gbelov raži; 2 sudy stáčaného vína, 1 vykŕmenú sviňu, 2 vozy mládze (otavy), 10 siah dreva na ohrev ako deputát.

Okrem toho jeho slúžky alebo nájomníci môžu mu doniesť na chrbte alebo na káre suché drevo na kúrenie, ako to robia iní panskí úradníci alebo

[5] Narodil sa 3. 6. 1813 v Mořicích, okres Prostějov (výpis z rodnej matriky r. kat. farského úradu v Nezamyslicích, zv. I., roč. 1813, s. 145). Zomrel 9. 9. 1850 v Jasove (výpis z matriky zomrelých r. kat. farského úradu v Jasove, zv. III.).

[6] Súkromný archív jasovskej prepozitúry, Fasc. 136. Nr. 40.

[7] Narodil sa roku 1809 na neznámom mieste (písomné oznámenie dr. K. Lágyiho C. R. P., rektora katedrály z 26. 7. 1966).

[8] František Zagiba: Literárny a hudobný život v Rožňave v XVIII. a XIX. storočí. Košice 1947, s. 72—74.

[9] Odpis podáva Ján Danielis — Súkromný archív jasovskej prepozitúry — Protocollum Actorum Exhibitorum et Expeditorum Anno 1868, č. 110. (Danielisova žiadosť z 3. 4., adresovaná prelátovi — písaná maďarsky.)

sluhovia. V hotovosti dostane ročne 200 zlatých v striebre. Za dcéry, kým budú spievať ako diskantistka a altistka, dostane ročne 100 zlatých v striebre. Hudobné nástroje síce musí on sám zaobstarať a škody zahlásiť, ale preukázané ceny vidimuje prior, ktorý sprostredkuje aj zaplatenie."

Ignác Bross pôsobil v Jasove len 4 roky a 9 mesiacov,[10] ale obohatil zbierku jasovských hudobnín o veľký počet. Z jeho pozostalosti bolo kúpených 66 hudobnín — 18 omší a 48 iných foriem (ofertóriá, graduály, rekviem a i.). Bross bol umelcom nielen reprodukujúcim, ale aj samostatne tvoriacim. Zachovala sa jedna jeho skladba: Aria in f „O Deus ego amo te" — pre soprán sólo, 2 huslí, violu a organ. V inventári sú uvedené ešte dve ofertóriá (in G, in A), ktoré sa však nezachovali v jasovskej zbierke hudobnín. V literatúre (Hudec: Vývin... s. 45, Čs. hud. slovník II., s. 1031) sa uvádza ešte skladba: Requiem in d, ktorá sa však nenachádza medzi jasovským fondom. Z Brossovej pozostalosti sa zachovalo len 20 hudobnín, ktoré sú odpísané jeho rukopisom, a 1 prázdna obálka.

Brossovým nástupcom vo funkcii regenschoriho bol Ján Nepomuk Danielis,[11] ktorý mal za manželku predchodcovu dcéru Emíliu. Ako som už spomínala na začiatku tohto článku — pri svojom nastúpení do funkcie urobil inventarizovanie hudobného materiálu 14. 4. 1858. Danielis ako zručný organista rozumel sa i do opravy nástroja.[12] Sám nebol tvoriacim umelcom, nezachovala sa ani jedna jeho skladba. Z nadpisu zachovanej prázdnej obálky vysvitá, že upravil Brandlovu

[10] Zomrel 30. 9. 1857 (výpis z matriky zomrelých r. kat. fary v Jasove, zv. IV., s. 30).

[11] Narodil sa 16. 5. 1834 v Solnici u Rychnova nad Kněžnou (výpis z matriky narodených mesta Solnice 1816—1836, s. 163). Zomrel v Jasove 3. 2. 1892 (písomné oznámenie dr. K. Lágyiho z 26. 7. 1966).

[12] Súkromný archív jasovskej prepozitúry — Protocollum... z 20. 7. 1878 (č. 352), z 26. 8. 1878 (č. 420).



Jasov — kostol. Foto: Kedro

operetu „Le reveil du lion" pre 2 huslí, violu, violoncello a triangel. S Danielisovým podpisom sa zachovali len dve ofertóriá (autori Blahag a Seyfried).

Po Danielisovej smrti bol pozvaný Béla Gonda zo Spišskej Kapituly[13], ktorý podľa prepoštovho dekrétu mal zaujať svoju stanicu 1. 4. 1893. V jasovskej zbierke hudobnín sa nachádza 10 skladieb, ktorých autorom je Gonda. Sú to prevažne ofertóriá (5 skladieb), graduál, omša, Regina coeli, Te deum, Vidi aquam. Všetko to sú skladby písané pre potrebu dňa, pre ten-ktorý sviatok, resp. nedeľu. Ako odpisovač bol Gonda veľmi činný. Vyhotovil veľa rozpisov tlačených skladieb, z čoho vidno, že to bolo potrebné pre živé predvádzanie, aby mal väčší počet partov pre jednotlivých spevákov.

Po Gondovej smrti prechodne zastával miesto katedrálneho organistu rovnomenný syn Ignáca Brossa, kantor — učiteľ pri miestnom farskom úrade (roky 1908—1911).[14]

Ďalší jasovský správca chóru bol Július Létray.[15] Jeho podpis a letopočet (1915, 1916) sa zachoval na dvoch hudobninách bežnej chrámovej produkcie (autori Kempter, Seyler). Létray bol posledným svetským regenschorim.

Nasledoval dr. Vavrinec Tibor Spilka,[16] jasovský premonštrátsky kanonik, ktorý zastával svoju funkciu do 14. apríla 1950 — do zrušenia prepoštstva. Zo Spilkovho majetku sa zachovali dva rukopisné zborníky kostolných piesní so sprievodom organu.

[13] Narodil sa v Spišskom Hrhove 25. 10. 1860, zomrel 9. 5. 1908 v Jasove (písomné oznámenie dr. K. Lágyiho z 26. 7. 1966).

[14] Podľa písomného oznámenia dr. K. Lágyiho z 26. 7. 1966.

[15] Písomné oznámenie dr. K. Lágyiho z 26. 7. 1966: „nar. v Somodi (dátum narodenia neviem), r. 1911 bol už regenschorim v katedrále. Létray sa r. 1919 presťahoval do Zircu, kde umrel po r. 1955".

[16] Narodil sa vo Zvolene 10. 3. 1898. Umrel v Poděbradoch 14. 9. 1955, pochovaný je v Jasove (písomné oznámenie dr. K. Lágyiho z 26. 7. 1966).

Vročenie zachovaného fondu hudobnín hovorí, že patria do konca 18. a prvej polovice 19. storočia, resp. prvej polovice 19. a konca 19. storočia. (Najstaršia datovaná tlač jasovskej proveniencie je Graduál kanonikov premonštrátskeho rádu z roku 1771.) Skladatelia sú všetko autori v tom čase bežnej chrámovej produkcie. Z nich sú početnejšie zastúpení: Bühler, Führer, Kempter, Leitner, Seyler, Schiedermayr, Schröpf. Z českých skladateľov figurujú: Brixi, Horák, Jahn, Loos, Mašek, Škroup, Vitásek, Vocet. Domácu proveníenciu zastupujú: Bross, Budinský, Gonda, Skalník a bratia Žaškovskí.

Pozoruhodné je, že skladby, ktoré sa nezachovali, ale sú uvedené v inventároch, svojím významom sú dosť závažné. Diela Brixiho (12 jednotiek), Haydna (11 jednotiek), Mozarta (6 jednotiek) a i. sa vôbec nenachádzajú vo fonde. Stav hudobnín z roku 1858 vytvára iný obraz ako prítomná zbierka jasovského fondu. Inventáre sú historickým dokumentom, lebo nám ukazujú, ktoré skladby sa prakticky používali pri bohoslužbách. Inventárne čísla sú zapísané na pôvodných obálkach hudobnín. Skladby však majú ešte archívne obálky, na ktorých sú zaznamenané iné inventárne čísla, z čoho možno usudzovať, že jasovský chór bol ešte raz zreorganizovaný — asi roku 1878 — (v 30. roku Danielisovho pôsobenia) — podľa záznamov na piatich archívnych obálkach. Skladby boli znovu rozdelené do skupín, označených písmenami: BN, CN a k tomu nové inventárne čísla.

Hudobné produkcie na chóre jasovskej katedrály boli početné. Hoci predvádzané skladby boli všetky z bežného repertoáru katolíckej cirkevnej hudby, jednako boli obohatením hudobného života obce, ktorá sa zúčastňovala na bohoslužbách. Najčastejšie sa predvádzali figurálne omše, ďalej ofertóriá, graduály, nešpory, litánie; početne boli zastúpené árie pre sólový hlas so sprievodom. Popri skladateľoch cudzieho pôvodu boli to diela domácich autorov, ktoré však tiež boli ovplyvnené dobovým štýlom.

Pre zaujímavosť uvediem inštrumentár jasovského chóru. Podľa zápisu v inventári vidíme, že bolo 34 hudobných nástrojov — 6 huslí, 2 violy, 1 violoncello, 1 kontrabas, 1 flauta, 4 klarinety, 2 fagoty, 2 lesné rohy, 1 krídlovka, 4 klariny, 4 trubky, 1 tuba pastoralis, 1 bombardón, 2 tympany, 1 malý bubon, 1 veľký bubon — ale skoro pri všetkých nástrojoch je poznámka, že sú chybné a nepoužívateľné. V roku 1858 bolo prakticky používateľných len 10 hudobných nástrojov: 2 huslí, 1 flauta, 1 klarinet, 1 krídlovka, 2 trúbky, 1 bombardón, 2 tympany. Z tohto faktu možno vyvodzovať, že predvádzané skladby mohli byť len v takom nástrojovom zložení, aké dovoľoval stav hudobných nástrojov, resp. že boli písané pre spevné hlasy so sprievodom organu a dychových nástrojov. Pri pohľade na jasovské hudobniny sa utvrdíme v tomto presvedčení, lebo väčšina je písaná pre spevné hlasy bez sprievodu alebo so sprievodom organu; pre spevný hlas a organ; spevné hlasy, 2 huslí a organ; spevné hlasy, 2 huslí, 2 trubky a organ; spevné hlasy, 2 lesné rohy a organ — a ešte iné možné alternatívy.

Skladby svetskej hudby, ktoré sú zapísané v III. inventári, resp. i tie, ktoré sa zachovali, tvorili súkromný majetok členov premonštrátskeho rádu, resp. organistov. Predvádzali sa pravdepodobne na domácich kláštorných produkciách, alebo aj na chóre pri zvláštnych úkonoch (napr. svadobných obradoch), lebo sú to všetko skladby pre komorné obsadenie. Mládež, ktorá prichádzala do jasovského prepoštstva, buď mala už určité hudobné vzdelanie, ktoré ďalej praktizovala, alebo si chcela osvojiť hru na nejaký hudobný nástroj. Medzi jasovskými hudobninami nachádzame školy: klavírnej hry (Czerny, Duvernoy, Hummel, Sander, Türk) a inštruktívne skladby pre klavír (Diabelli, Haring), husľovej hry (Löhlein), gitarovej hry (Carulli), a potom vlastnú literatúru pre ten-ktorý nástroj, resp. kombinácie nástrojov, ďalej aj skladby pre spev so sprievodom nástroja. Spomenutí mladí ľudia mali svoju osobnú zbierku, ktorá sa potom pričlenila k hudobninám chóru jasovskej katedrály.

Aj keď hudobný materiál jasovskej katedrály nepredstavuje nejaký výnimočný hudobný fond, jednako dáva možnosť predpokladať a usudzovať na živé predvedenia skladieb na jasovskom chóre. Autografy skladieb domácich autorov ukazujú, že aj na tomto malom území žili hudobníci, ktorí sa usilovali podľa svojich možností prispieť k povzneseniu hudobného života obce. Bude úlohou hudobných historikov a teoretikov, aby vyskúmali, aký bol individuálny prejav toho-ktorého autora a nakoľko sa dali ovplyvniť dobovým štýlom. Len tak si budeme môcť urobiť správny obraz o hudobnej kultúre našej krajiny a jej zaradení do celkového vývoja európskej hudby.

Ivan Parík o Tbilisi a Štokholme

V októbri 1970 odišla početná delegácia slovenských skladateľov na návštevu do Tbilisi, v ktorej sa stretla so skladateľmi a hudbou prekrásnej gruzínskej krajiny. Ako vlastne došlo k tejto návšteve?

Na jar roku 1968 sme dohodli spoluprácu medzi Zväzom gruzínskych a našich skladateľov. Naša návšteva bola iba výmennou záležitosťou, predchádzala jej návšteva gruzínskych skladateľov u nás. Do Tbilisi sme šli na koncert slovenskej hudby, avšak z rôznych technických dôvodov odpadla časť plánovaných skladieb.

Tým, pravda, nechceš tvrdiť, že vaša návšteva nesplnila svoj účel...

Kdeže, stretli sme sa s nejedným milým prekvapením. V Tbilisi pôsobí celý rad schopných skladateľov: zoznámil som sa so zaujímavými dielami strednej i mladej generácie. Mladá generácia je dobre informovaná, má prehľad o vrcholných dielach skladateľov dvadsiateho storočia — Schönbergovi, Webernovi, Ligetim, ale i Strockhausenovi, ba až po Cagea. Oveľa silnejšia je však generácia stredná. Na skúške som mal možnosť počuť Kančeliho II. symfóniu, ktorej treba prisúdiť určitú osobitosť. Vynikajúca bola II. symfónia Davida Toradzeho, dobre poučená hudbou Bartóka a Stravinského, no s veľmi osobitými črtami, disponujúca prasilou, pripomínajúcou „Svätenie". Napokon nad priemer sa vymyká tvorba Cincadzeho, s ktorého inteligentnou a invenčnou hudbou sa budeme mať možnosť oboznámiť aj v Bratislave.

Dá sa v takýchto superlatívoch hovoriť azda aj o interpretačnom umení?

Skladatelia aj interpreti sú výborne školení na tbiliskom konzervatóriu. Svedectvom interpretačných výkonov bol nie iba náš koncert, ale i moje predchádzajúce dojmy zo Zakaukazskej jari v roku 1965. Vtedy som mal možnosť počuť práve tak sólistov, ako aj symfonické koncerty a operné predstavenia. Nechcel by som porovnávať, no úroveň tbiliskej opery by nám asi mohla byť vzorom.

Pokiaľ viem, zastavili ste sa aj v Moskve. Do akej miery je tam propagovaná Nová hudba?

V Moskve sme sa stretli s viacerými skladateľmi, počuli sme diela Sidelnikova, Denisova a Šnitkeho. Obzvlášť by som chcel upozorniť na Denisovovu Sonátu pre dva klavíry a Šnitkeho Pianis-

simo. Sú to viac ako pozoruhodné diela a myslím, že s menami týchto autorov (a iste aj iných) bude musieť Nová hudba vážne počítať. O tom si však, dúfam, budeme môcť pohovoriť po Smoleniciach 71, kde s účasťou našich kolegov rátame.

Iba pár mesiacov pred Gruzínskom si navštívil krajinu rozdielnej kultúry, odlišného podnebia — švédsky Štokholm.

Áno, v júni som sa zúčastnil na kongrese UNESCO v Štokholme. Bola to konferencia týkajúca sa problémov skladateľa v technologickej ére za účasti prominentných osobností z celého sveta, ako napr. Schaeffera, Blaukopfa, Mathewsa, Koeniga a Sinoharu, čo si iba napochytro spomínam, teda skladateľov, technikov i sociológov.

Akú formu mal tento kongres?

Typický kongres UNESCO — round table. Do diskusií zasahovali mnohí účastníci rôznych disciplín, no osobne som postrádal psychológa, ktorý by mal možnosť neraz usmerniť debaty žiadúcejším smerom.

A koncerty?

Počul som koncerty švédskej a francúzskej elektronickej tvorby. So zadosťučinením musím konštatovať, že okrem dvoch-troch špičkových skladieb by muselo v tejto silnej medzinárodnej konkurencii hoccо z tvorby bratislavského elektronického štúdia obstáť. Rozhodne v tejto oblasti disponujeme veľmi dobrým priemerom, ba možno aj viac.

Navštívil si aj nejakú hudobnú inštitúciu?

Všetci účastníci kongresu mali možnosť navštíviť štokholmský rozhlas, v ktorom som mal možnosť vidieť perfektne vybavené elektronické štúdio, kde je samozrejmé aj zapojenie computera, čo uľahčuje tak tvorivý proces, ako i technickú realizáciu autorovho zámeru. Skladateľ sa takto navracia k pôvodnému zmyslu kompozičnej práce — prvotnému výberu. Neimprovizuje na základe predloženého mu materiálu, čo je, žiaľ, veľmi bežné v dnešnom type priemerne vybavených štúdií, ale okolnosti ho nútia svedomite sa k práci v štúdiu pripojiť. No nie som si istý, či je to všetko.

Z tvojej skúsenosti a na základe mnohých vypočutých diel hádam vyplýva, že niekedy perfektné podmienky nenútia hľadať človeka riešenie. Často je skutočnosťou, že i v menej výhodných podmienkach prerazí skladateľova potencia.

Bratislavské štúdio nepatrí svojou vybavenosťou na popredné miesto, ale za roky svojej existencie má už svoj vlastný profil. Nachádzanie kontinuity s obdobiami minulosti, prevažne baroka, je skutočnosť príznačná pre tvorbu mojich kolegov a priateľov, s ktorými v našom štúdiu pracujeme. Myslím, že je to v oblasti elektronickej hudby črta veľmi originálna, a že pri zlepšenej viacstrannej informovanosti by naše diela mali možnosti uplatniť sa aj v zahraničí. Možnosti sú, treba hľadať, a aj dať nám príležitosť, a výsledky by sa mali ukázať.

Nakoniec ešte pár slov o tvojich mimohudobných dojmoch zo spomínaných ciest.

Ťažko je zlúčiť zážitky zo severnej krajiny s mestom pod Kaukazom. V prípade Švédska: poriadok a čistota, láska k deťom a úžasný vzťah k prírode. A čo sa týka Gruzínska, nepodľahnime omylu, že za hranicami Európy sa končí i kultúra. Nie je to pravda. Či je to autentický ľudový prejav, či stará cirkevná polyfónia, výtvarné umenie — po každej stránke tradície minulosti i prítomnosti. Celkový ráz Tbilisi a okolia pôsobí dojmom skoro európskeho mesta s imponujúcou starou i zaujímavou novou architektúrou. Národ Gruzínska napriek tomu, že vo svojich dejinách bol tak často bitý, s pietou chráni svoju minulosť a kultúrou dneška buduje svoju budúcnosť.

Otázky kládla Vlasta Lorberová

K sedemdesiatke prof. Márie Mašikovej

Slovenská hudobná historiografia sa v prevažnej miere zameriava na výskum a hodnotenie zápisu hudobných myšlienok slovenských skladateľov. Tak je to v hudobnej historiografii vo všeobecnosti všade, napriek tomu, že všetci si uvedomujeme, že hudobným umením je len hudba znejúca, hudba interpretovaná a hudba vnímaná. A predsa sa v hudobnej histórii hudobnej interpretácie, hudobným interpretom a organizátorom hudobného života určitého zemepisného celku venuje pomerne veľmi malá pozornosť. Príčiny tohto stavu by sme mohli vidieť v objektívnych faktoch: hudobná história pracuje na základe historických prameňov, kým po koncerte, po výkone hudobného interpreta a po umeleckom zážitku hudobného obecenstva zostáva tak málo ‚historických prameňov", že historik, ak len môže, tieto (ináč významné) fakty (pre dejiny hudobnej kultúry) obchádza. Možno súčasná i budúca doba využijú stále sa zdokonaľujúce technické prostriedky na to, aby budúci historici hudobnej interpretácie dostali dostatok dokumentov pre pestovanie aj tejto časti hudobnej histórie na vedecky exaktnej úrovni.

Pri hodnotení práce našich hudobných interpretov i len z nedávnej minulosti stojíme vždy v akýchsi rozpakoch: vieme, že vynaložili často nadľudskú námahu na naštudovanie diel domácich a zahraničných skladateľov, aby ich na nespočitateľných koncertoch od našich metropol až po naše dediny sprostredkovali hudobnému obecenstvu, a tak obohatili jeho citový život. A predsa pri hodnotení ich celoživotného diela nachádzame takmer vždy neúplný inventár koncertných programov a ešte menší počet ohlasov ich umeleckých výkonov v dobovej tlači alebo iných dokumentoch. Výsledky celoživotného snaženia umelcov stávajú sa neevidovateľnou súčasťou citového zázemia tej spoločnosti, pre ktorú hudobní interpreti obetovali svoju celoživotnú prácu. Sú na tom podobne (ak nie ešte problematickejšie) ako pedagógovia, ktorí sa celý život rozdávajú vždy prichádzajúcim a odchádzajúcim školským generáciám, aby kultúra národa ďalej žila a vždy sa rozmnožovala, hoci výraznosť pedagógovej práce sa pritom rozplýva, až stráca. Len potom, keď sa na chvíľu — najčastejšie pri jubilejnej príležitosti — zastavíme a zamyslíme nad hodnotami, ktoré naša spoločnosť má, uvedomíme si, že tieto hodnoty ktosi vytvoril z morálnej povinnosti svojho životného poslania, často aj bez skutočného uznania.

Toto všetko som si znovu a znovu uvedomovala, keď som sa zamýšľala nad celoživotným dielom slovenskej klavírnej umelkyne a profesorky klavírnej hry Márie Mašikovej, rod. Hemerkovej, pri príležitosti jej sedemdesiatych narodenín (nar. 30. septembra 1900 v Košiciach) a pri príležitosti 50. výročia jej široko rozvetvenej koncertnej činnosti (prvý celovečerný koncert mala 7. februára 1920). Jej pedagogická činnosť je determinovaná vývojom a možnosťami košického hudobného školstva. Patrí k prvým pedagógom klavírnej hry v Košiciach a na východnom Slovensku s moderným hudobným vysokoškolským vzdelaním. Hru na klavír a organ začala študovať u svojho otca, hudobného skladateľa a regenschoriho, absolventa pražského konzervatória Oldřicha Hemerku (rodáka z Čáslavska), potom na Hudobnej škole v Košiciach u Agneši Huskovej-Tóthovej (dcéry slovenského skladateľa a košického regenschoriho Antona Husku, rodáka z Ružomberka). Už toto naznačuje, že do kolísky dostala hudobné tradície českej a slovenskej muzikality so všetkým osudovým poznačením nášho života v Rakúsko-Uhorsku do roku 1918.

Ďalšie cesty prof. Mašikovej viedli z Košíc do Budapešti k Žofii Fijalkovskej a na budapeštiansku vysokú hudobnú školu k prof. Gejzovi Nagyovi. Po absolutóriu vysokej školy v Budapešti sa umelecky zdokonaľovala u prof. Róberta Richarda vo Viedni. So získanou vysokoškolskou pedagogickou aprobáciou sa 15. októbra 1922 stala profesorkou klavírnej hry na Hudobnej škole v Košiciach a po premene jej najvyšších ročníkov na konzervatórium pôsobila tam do 31. augusta 1969, keď vo veku 69 rokov po 47-ročnej pedagogickej činnosti odišla na zaslúžený dôchodok.

Roku 1956 dostala prof. Mašiková titul Vzorný učiteľ. Výsledky jej pedagogickej činnosti výrazne poznačili veľký počet slovenských klaviristov vo východoslovenskej oblasti, kde má nielen vlastných žiakov, ale aj žiakov jej žiakov až do šiestej generácie. Sama sa takto môžem počítať za jej žiačku v druhej generácii. Mnohí z jej žiakov patria aj dnes k čelným predstaviteľom slovenského klavírneho umenia. Z najmladšej generácie spomeniem tu aspoň Petra Toperczera, Valériu Kellyovú a Stanislava Zámborského. Alexandra Cattarinu, Máriu Matheiselovú, Evu Petáchovú a i. K výrazným črtám jej pedagogického pôsobenia patrila mimoriadna schopnosť spájať bohaté skúsenosti svojej koncertnej činnosti s pedagogickým taktom, zameraným na rozvoj umeleckých vlôh svojich nadaných žiakov. Patrí k typom pedagógov-umelcov, nie k typu pedagógov akademickej suchopárnosti.

Vstup Márie Hemerkovej-Mašikovej do slovenského koncertného života Košíc znamená historický zlom. Koncertný život v našich mestách začiatkom 20. storočia možno z dnešného hľadiska charakterizovať ako málo rozvinutý. V hudobnom živote našich miest prevládali skôr hudobné večierky alebo hudobné akadémie, ktoré zriedkakedy prevyšovali úroveň amatérov so zameraním na salónne hudobné produkcie. Boli to viac spoločenské ako umelecké podujatia. Vystúpenie profesionálnych koncertných umelcov z hlavných miest vtedajšej monarchie, alebo zo zahraničia boli celkom mimoriadnou udalosťou. Okrem toho vystúpenia spevokolov, vojenských hudieb alebo amatérskych komorných súborov dopĺňali umelecké produkcie pre v podstate maloměstiacke publikum. V takýchto pomeroch ťažko mohol vyrásť sólista typu dnešného koncertujúceho interpreta. Preto treba z historického hľadiska tak vysoko hodnotiť koncertné vystúpenia Márie Hemerkovej-Mašikovej v Košiciach a na východnom Slovensku. Jej premyslená koncertná činnosť raz zameraná na Beethovenovu klavírnu tvorbu, inokedy na tvorbu Chopinovu atď. znamenala začiatky sólistických koncertov v Košiciach a vo východoslovenských mestách od roku 1920 približne do roku 1950. Mária Hemerková-Mašiková sa na túto svoju koncertnú činnosť pripravila nielen po stránke odbornej, ale i po stránke propagačnej. Svojimi koncertami v Budapešti a v Prahe (s Českou filharmóniou) získala si povesť uznávanej klavírnej umelkyne a toto vedno s neuveriteľnou pohotovosťou a pracovitosťou jej vytváralo možnosti širokého koncertného uplatnenia.

Pravda, čím viac sa rozrastala jej pedagogická činnosť a čím častejšie vystupovala v rozhlasových reláciách, tým menej vystupovala na samostatných koncertoch. Ale aj tak zostáva skutočnosťou, že Mária Mašiková od svojho vstupu do hudobného života roku 1920 patrila k prvým klaviristkám na východnom Slovensku a k popredným klaviristkám na Slovensku. Vo východoslovenskom meradle možno porovnávať jej činnosť s Michalom Vilecom a Milošom Váňom, s pedagogickými kolegyňami Annou Kozmovou, Martou Reiterovou, Mikulášom Strauszom, Magdou Móryovou atď. a v celoslovenskom meradle s prof. Annou Kafendovou ktorej vývojové cesty cez pražskú majstrovskú školu a možnosti bratislavského hudobného školstva sú nevyhnutie špecificky odlišné od vývoja a možností Márie Mašikovej. Predsa však pri syntetickom chápaní vývoja slovenského klavírneho umenia i slovenskej klavírnej pedagogiky, nájdeme vo vývoji práce a výsledkov oboch našich nestoriek klavírneho umenia na Slovensku veľa spoločných čŕt.

Mária Mašiková vo svojej bohatej koncertnej činnosti pomáhala pri propagácii nejednej klavírnej skladby slovenských skladateľov. Spomenieme tu najmä klavírne skladby jej otca Oldřicha Hemerku, Dezidera Lauku, Jána Štefku (Romanca 1928) Mikuláša a Alexandra Moyzesa, Michala Vileca, M. Schneidra-Trnavského, Janka Matušku, Dezidera Kardoša a mnohých iných.

Mária Mašiková, rod. Hemerková pri príležitosti svojich 70. narodenín a 50. výročia svojej verejnej koncertnej činnosti môže bilancovať hodnoty svojej celoživotnej práce s uspokojením. Jej pedagogické dielo žije v celých generáciách slovenských klaviristov a jej koncertná činnosť je nevymazateľnou kapitolou dejín slovenského koncertného života.

Mária Potemrová

Málokto z ľudí, s ktorými som sa doteraz stretla, zaslúžia si toľko obdivu a úcty ako pani profesorka Mária Mašiková. Mala som to šťastie, že počas štyroch rokov štúdia na konzervatóriu usmerňovala nielen môj umelecký vývoj, ale svojim mimoriadnym ľudským postojom pôsobila na svoje okolie, a teda aj na žiakov. Stále ju vidím plnú energie, mladosti, optimizmu, vtipu a nadšenia dať čo najviac zo svojej bohatej muzikantskej duše bez rozdielu všetkým zverencom. Úctu k jej nevšedným umeleckým a pedagogickým schopnostiam jej prejavovali nielen vlastní žiaci, ale všetci, ktorým bola ochotná vždy poradiť a viesť ich ako pohotová korepetitorka a neprestajne činná výkonná umelkyňa. Z každého sa snažila vyťažiť maximum jeho hudobných schopností. Aj ti, ktorí sa už rozlúčili so školou, aj ti, ktorí pokračovali v štúdiu inde, vracali sa stále s očakávaním povzbudzujúceho slova a dobrej rady. V kolotoči práce si našla pre každého voľnú chvíľku a nikoho nesklamala.

A preto si myslím, že pri tomto krásnom jubileu jej neďakujem len za seba, ale určite za všetkých, ktorých vychovala a ktorým svojou osobnosťou nepriamo vštepila lásku k hudobnému umeniu.

Valéria Kellyová

Moje spomienky na pani profesorku Máriu Mašikovú začínajú sa od mojej neúspešnej prijímacej skúšky na hudobnú školu; po nej sa ma ujala a za pomerne krátky čas ma pripravila na skúšky do košického konzervatória, kde som bol potom štyri roky jej poslucháčom.

Profesorke Mašikovej som vďačný za to, že vo mne vzbudila záujem o interpretačné umenie nielen vysokou úrovňou svojich pedagogických schopností, ale aj priateľskou atmosférou, ktorú svojou bezprostrednosťou vniesla do kruhu svojich žiakov.

Keby som mal veľmi stručne charakterizovať jej pedagogický štýl, uviedol by som predovšetkým presvedčivosť, slobodu a uvoľnenosť v pojatí, vychádzajúcu zo zdravého a prirodzeného hudobného cítenia a nekompromisnosť a dôslednosť v realizácii tohto poňatia. Tieto vlastnosti potom zaručovali zachovanie originality všetkých jej žiakov — venovala sa im s pozoruhodným zanietením.

Ja osobne som jej nesmierne vďačný za to, že ma naučila samostatne myslieť a pracovať, čo je základným predpokladom pre interpretačného umelca, ak nechce vo svojom vývine ustrnúť alebo navždy ostať žiakom.

Vzácnou vlastnosťou prof. Mašikovej je nekonzervatívny postoj k autorom skladieb 20. storočia.

Týmito skromnými riadkami by som sa chcel pani profesorke Mašikovej poďakovať za všetko, čomu ma naučila, so želaním všetkého najlepšieho pri príležitosti jej životného jubilea.

Peter Toperczer

Ivan Parík: Hudba k baletu

(4 fragmenty pre veľký orchester)

Ak chceme analyzovať dielo súčasného skladateľa, často je lepšie namiesto historizujúceho úvodu načrieť do jeho technického inventára a pokúsiť sa (pokiaľ je to pre analýzu potrebné) poukázať aspoň na niektoré technické postupy komponistu.

Skladatelia Novej hudby priniesli do hudobnej kompozície o. i. nové technicko-kompozičné postupy i snahu po zvukovej neobvyklosti. To sa nevyhnutne muselo odraziť aj vo sfére notového záznamu. Nie je preto neobvyklé, ak skladateľ druhej polovice nášho storočia sám vypracuje grafické značky a pokyny potrebné pri realizácii partitúry, bez ktorých by sa pri analýze často nezaobišiel ani jej analyzátor. Pochopiteľne, že nie sú východiskom jediným.

V hudbe k baletu dáva Parík príležitosť uplatniť sa hlavne rytmickým, zvukovým a tiež aleatorickým a punktuálnym prvkom hudobnej kompozície. Používa tiež niektoré nové spôsoby tvorenia tónov (hlavne v oblasti bicích nástrojov), ktoré realizuje na jednotlivých nástrojoch (i skupinách) symfonického orchestra.

Už v I. fragmente (Veľmi pokojne a pomaly) exponuje skladateľ v podstate všetky prvky a postupy, ktoré v skladbe používa:

— zvukovo zahustené plochy (obyčajne v rámci nástrojovej sekcie)



— clustry a cluster-glisandá
— rôzne druhy vibrát

— v oblasti rytmickej: výrazný postup retardácie či napredovania rytmizovaním tónu (najviac postrehnuteľné v 5. takte I. fragmentu v parte Tr.)

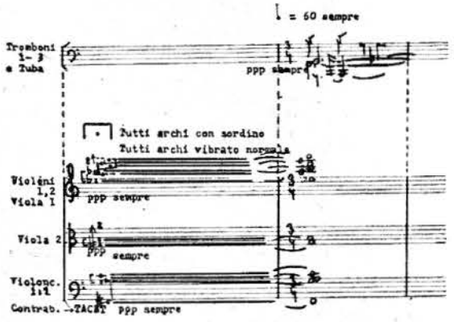
— aleatórny prvok

Všetky spomenuté prvky majú spoluúčasť na tvorbe kompaktného celku, ktorý možno súhrnne charakterizovať ako celok, kde nachádzajú uplatnenie tak tvarové, ako i zvukové elementy.

K II. fragmentu skladateľ v partitúre uvádza:

„II. fragment treba hrať čo najtichšie a najpokojnejšie (ak nie je predpísané inak, platí dynamika ppp) a najpomalšie na hranici únosnosti vnímateľnosti poslucháča. Fragment možno označiť za hudobný obraz nesmierneho pokoja, ktorý v druhom diele nadobúda akoby pod povrchom sa prejavujúcu nervozitu. Dirigent má vo voľbe tempa celku i jednotlivých úsekov voľnú ruku, no mal by byť neustále v kontakte s poslucháčmi a ich reakciami a podľa týchto prispôsobovať podľa potreby interpretáciu..."

Tento fragment ťaží z dvoch elementov: zo zvuku clustrov a cluster-glisánd + aleatoriky delených sláčikov a zo zahusťovaného



zvuku plechových dychových nástrojov (Trb. e Tb.)

V III. fragmente (Rýchlo a výrazne) dominuje výrazný rytmický prvok. Počas skladby sa objavia aj jeho ďalšie varianty. Najprv ho nachádzame v partoch plechových dychových nástrojov, neskôr ho preberajú bicie, drevá i sláčiky. Každá zo spomínaných nástrojových skupín vytvára však samostatnú zvukovú plochu a tieto plochy skladateľ podrobuje aj vzájomnej konfrontácii. Variabilita rytmického modelu je nasledovná:



IV. fragment (Veľmi pokojne a pomaly), ktorý nasleduje atacca (ihneď) po III. fragmente, prináša hudbu i atmosféru charakterom príbuznú úvodnému fragmentu. V jeho štruktúre (v závere fragmentu) vyniká zvuk sólových huslí, uzatvárajúci celú skladbu.

Paríkova Hudba k baletu i napriek svojmu názvu je kompozíciou, ktorá sa riadi zákonitosťami vychádzajúcimi z hudby. Hudobné elementy, ktoré vstupujú do vzťahov, vytvárajú štyri kontrastné celky. Klasifikujú teda skladbu hlavne na koncertné pódium, no zdá sa, možná je aj scénická realizácia (hlavne v podobe „abstraktného" baletu).

Skladbu premiérovo uviedol Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave (7. 4. 1963) za dirigovania B. Režuchu, ktorému je skladba dedikovaná.

Štefan Klimo ml.

TVORBA

HUDOBNÝ ŽIVOT



CHVÁLA ŽIVOTA — ALE I SPEVOHRY NOVEJ SCÉNY

Joseph Stein — John Kander: Zorba
Réžia: Bedřich Kramosil
Choreografia: Boris Slovák
Výprava: Oto Šujan
Kostýmy: Darina Šimkovicová
Dirigent: Zdeněk Macháček
NS Bratislava

Postavenie spevoherného súboru Novej scény v bratislavskom divadelnom živote sa v posledných rokoch vďaka niekoľkým skvelým inscenáciám najvýznamnejších amerických muzikálov výrazne upevnilo. Ba možno bez zveličenia tvrdiť, že tvorcom prvoradých bratislavských divadelných udalostí sa stal práve tento súbor. Stačí pripomenúť, akými udalosťami boli pre bratislavskú divadelnú verejnosť premiéry muzikálov Don Quijote, Fidlikant na streche a West Side Story! Rad týchto nesporných, dramaturgických aj inscenačných úspechov rozšíril spevoherný súbor Novej scény uvedením ďalšieho pozoruhodného muzikálu — Zorba —, ktorý podľa románovej predlohy popredného gréckeho prozaika, dramatika, filozofa, prekladateľa i politika Nikosa Kazantzakisa (1883—1957) napísali americkí autori Joseph Stein (text) a John Kander (hudba). Po českom skladateľovi Bohuslavovi Martinů, ktorý si za námet svojej opery Grécke pašie zvolil Kazantzakisov román Kristus znova ukrižovaný, sú to teda zase predstavitelia „ľahšieho žánru", nachádzajúci v románe Alexis Zorba ďalší vďačný námet pre hudobné spracovanie.

Záujmu, aký vyvolalo Kazantzakisovo dielo medzi umelcami iných odvetví, menovite filmármi (podľa oboch menovaných románových predlôh vznikli vynikajúce filmy Ten, ktorý musí zomrieť a Grék Zorba, dobre známe aj slovenskému divákovi) a hudobníkmi, sa nemožno ostatne ani diviť. Plnokrvné ľudské charaktery, dramatické situácie a zvraty, no predovšetkým národné špecifikum Kazantzakisových literárnych predlôh, pôsobiacich miestami už ako určité exotikum — to všetko sú atribúty priam predurčené na filmovú či divadelnú transpozíciu, i keď formy transpozície rešpektujúce špecifičnosť oboch umení budú, prirodzene, celkom odlišné.

Americkí autori Joseph Stein a John Kander centrálnou postavou svojho muzikálu urobili tuláka Zorbu vracajúceho sa z cudziny domov na rodnú Krétu. Na vykreslenie jeho charakteru, na jeho dobrodružstvá, ľúbostné avantúry, ale i životné sklamania bohatého života venovali autori vo svojom diele najviac dramatického času a priestoru. V zhode s predlohou vykreslili Zorbu ako slobodného, voľného človeka s originálnou životnou filozofiou, nezaťaženého nijakými konvencia-

mi a predsudkami. Zorba je stelesnením takmer prírodného, pudovo založeného človeka, ktorý z boja so životnými ťažkosťami a prekážkami — pri prekonávaní ktorých nikdy nestráca zmysel pre vtip a humor — čerpá svoju životnú múdrosť, až závideniahodnú životnú vitalitu, energiu, ale i radosť zo života, ktorý vie užívať a vychutnať ako málokto. Aj keď Zorba, ťažko skúšaný životom, je tvrdou, prudkou mužnou náturou, dokážu sa v ňom v pravej chvíli prebudiť aj iné stránky jeho povahy — prekvapujúci cit i nežnosť, láska i priateľstvo, schopnosť rozdávať radosť i nádej.

Základnú ideu Kazantzakisovho románu, oslavu slobodného, voľného života, podarilo sa obom autorom muzikálu pretlmočiť účinným a výstižným spôsobom. Pravda, v ich muzikálovo-divadelnej transpozícii sú — celkom v duchu dnešného trendu! — zreteľne akcentované menovite eroticko-ľúbostné, ale i sentimentálne momenty pred sociálnymi, čím sa miestami dostávajú do popredia veci podružné pred podstatnými. No priznajme autorom v tomto ich počínaní zachovanie únosnej dávky vkusu a taktu. Hádam len scéna zomierania Hortenzie, vyznievajúca až príliš teatrálne, mi pripadá ako zbytočná. Okrem výstižného vykreslenia charakteru hlavného hrdinu i radu väčších i menších postavičiek, tak trefne dokresľujúcich prostredie drsnej Kréty, ku kladom muzikálu patrí vystihnutie a priliehavé uplatnenie národného ducha a koloritu predlohy, či už v zložke textovej, alebo hudobno-tanečnej. Dielo tým značne získava na svojom nespornom pôvabe a príťažlivosti. Určitým nedostatkom muzikálu zostáva však málo priestoru pre uplatnenie tanečnej zložky. Tanečné čísla zväčša nevyrastajú z deja, z akcie, ale sú len čímsi okrajovým, doplňujúcim, hlavne akýmsi ozdobným prvkom, spájajúcim dovedna jednotlivé scény. Azda pre tieto príčiny nemožno tento muzikál, i napriek kvalitnému textu a sviežej hudbe, postaviť na jednu úroveň s muzikálmi spomínanými v úvode.





Režisér Bedřich Kramosil mal po Krónerovi (Fidlikant na streche) opäť šťastnú ruku, keď titulnú postavu muzikálu obsadil činohercom — tentoraz Vladom Müllerom z činohry Novej scény. Po Krónerovi aj Müller príjemne prekvapil, ba možno konštatovať, že postavou Zorbu, zvládnutou prekvapujúco suverénne nielen v slovnej, ale i speváckej a pohybovo-tanečnej zložke vytvoril svoju doteraz vrcholnú herecký kreáciu. Müllera nepochybne inšpirovalo veľké herecké umenie Anthona Quinna, stelesňujúceho Zorbu v spomínanom filme. Nie je to však mechanické kopírovanie, ale tvorivá inšpirácia, ktorá sa odzrkadlila v jedinečne koncipovanej postave. Zvažujúc starostlivo každý pohyb, gesto, krok, slovo, textovú či melodickú frázu, obdivuhodne pritom uplatňujúc i svoje nemalé schopnosti spevácke a tanečné, vytvoril Müller v Zorbovi postavu nesmierne živú, skutočne ľudskú, plasticky vykreslenú a prepracovanú do najmenších podrobností, čím sa najviac zaslúžil o skvelý úspech tohto predstavenia. Rovnocennou partnerkou Müllerovi bola v postave Hortenzie zaslúžilá umelkyňa Gizela Veclová, ktorej postava starnúcej, opustenej ženy, čakajúcej stále na svoju veľkú životnú chvíľu, umožnila rozohrať všetky registre jej bohatého herectva. Hortenziu — ubolenú ženskú bytosť, márne túžiacu po trvalom šťastí, vytvára premyslenými, účinnými hereckými prostriedkami, všade dôsledne dbajúc — i v herecky neľahkej scéne zomierania — na decentnosť prejavu a patričnú mieru vkusu. Obom alternantom hlavných postáv, Jaroslavovi Rozsívalovi a Oľge Gallovej, sa už menej darilo, hoci aj v ich výkonoch je rad pozoruhodných svetlých momentov. Rozsíval ťaží predovšetkým zo svojho fyzického zjavu, speváckej suverenity, popri určitej povrchnej rutinovanosti, kým Gallovej hodnotný spevácky výkon trpí občasnou kŕčovitosťou a vonkajškovosťou prejavu v hereckej zložke. Hlavných predstaviteľov v oboch obsadeniach v málo vďačnej postave Nikosa spoľahlivo dopĺňa Karol Vlach, ktorý sa tu úspešne zbavuje operetných manier (hoci sem-tam do jeho výkonu predsa len prenikli). Ak celému radu ďalších umelcov účinkujúcich v početných malých postavách možno vysloviť pochvalu za predvedené výkony i príkladnú snahu, zdá sa, že obsadenie Niny Zemanovej do úlohy vedúcej chóru bolo omylom. Vystúpenia mladej, začínajúcej speváčky vinou jej ešte nevyškoleného hlasu pôsobili vyslovene rušivo.

Réžia Bedřicha Kramosila (okrem spomenutej scény zomierania Hortenzie, režijne prešpekulovanej) bola vcelku nenápadná, čo však neznamená že ju nebolo cítiť! Dbala už tradične na dobrú súčinnosť všetkých zúčastnených inscenačných zložiek, na primerané napätie, tempo i atmosféru inscenácie. Režisér viedol účinkujúcich k pravdivému hereckému prejavu, vytváral priestor najmä pre uplatnenie herectva hlavných predstaviteľov, ktorí — iste i vďaka režisérovmu výdatnému prispeniu — dosiahli v tejto inscenácii, hlavne v I. obsadení, skutočne mimoriadne výkony. No venoval značnú pozornosť i predstaviteľom menších postáv a postavičiek, ktoré vedel výstižne typizovať a charakterizovať. Vo svojej režijnej práci sa Kramosil oprel spoľahlivo o spoluprácu s výtvarníkom Otom Šujanom, ktorý navrhol nielen funkčne členenú (výborne slúžiacu režisérovi, no najmä choreografovi), ale i prostredie dobre charakterizuj. scénu, ako i o spoluprácu s choreografom Borisom Slovákom, ktorý uplatnil svoje tanečné nápady opäť s veľkým úspechom. I keď priestoru na tanečný prejav je v Zorbovi menej než v iných muzikáloch, Slovák využil každú príležitosť, aby štylizovaným pohybom alebo tanečnou vložkou zmenšil tento určitý nedostatok. Slovákova choreografia plní aj v tejto inscenácii integrujúcu funkciu, i keď v trocha inom význame, než sme to u muzikálu zvyknutí: vytvára prechody medzi jednotlivými scénami, spája ich do súdržného celku. Vo všetkých pohybovo-tanečných scénach, či už vyvierajú priamo z deja, alebo sú iba spájajúcim, doplňujúcim prvkom, Slovák bohato uplatnil svoju invenciu, pričom plodne čerpal, najmä v tanečných scénach, z prvkov balkánskeho folklóru. Pohybovo-tanečné scény vnášajú do inscenácie opravdivý závan a vôňu gréckej krajiny, nimi predstavenie najviac získava na atmosfére a národnom kolorite, k čomu ostatne prispievajú nemalým podielom aj pekné farebné kostýmy, najmä baletného zboru, navrhnuté Darinou Šimkovicovou. K úspechu naštudovania Zorbu podstatnou mierou prispelo aj hudobné naštudovanie Zdenka Macháčka, muzikantsky plnokrvné, dávajúce plne vyznieť zaujímavo inštrumentovanej partitúre, využívajúcej zvukové zvláštnosti a možnosti ľudových drnkacích nástrojov (cimbal, mandolína, gitara). Za pozornosť napokon tiež stojí zriedkavo živý, hovorový preklad Karola Dlouhého a najmä vtipne prebásnené texty piesní Ľubomírom Feldekom. Kritiku si však zaslúži nedbalo pripravený bulletin k tejto premiére. Nielenže je tu veľa prázdneho miesta, zlé reprodukcie fotografií, nepresnosti v texte (Kazantzakis 1885?, chýba rok úmrtia), ale zostavovateľovi bulletinu sa stala taká kuriózna vec, že zabudol uviesť na titulnej strane meno jedného z tvorcov muzikálu — meno autora textu Josepha Steina!

Úspešné uvedenie Zorbu spevohrou Novej scény svedčí o stále pretrvávajúcich vysokých dramaturgických aj inscenačných ambíciách tohto súboru. Treba si len želať, aby sa z týchto vysokých nárokov a predsavzatí ani v

budúcnosti nezľavovalo. Pravda, nie v každom prípade sa stretne súbor s takými dokonalými predlohami, aké v muzikálovom žánri reprezentujú napr. Fidlikant na streche či West Side Story. Budú to predlohy i nevyhnutne slabšie, resp. žijúce v tieni slávy najznámejších muzikálov — čo tak trocha platí i o Zorbovi. Avšak pre bezhraničné pritakávanie životu, pre jeho chválu a oslavu, čo sú na Zorbovi devízy hádam najcennejšie, stálo za to tento muzikál u nás uviesť!

Alfréd Gabauer

BRNO

Prehliadka hudobnodramatických inscenácií, ktorú sme videli koncom októbra, bola pokusom Štátneho divadla podať ucelenejší obraz modernej dramatickej tvorby so všetkými kladmi, ktoré z takého mikrofestivalu vyplývajú — predovšetkým s možnosťou okamžitej konfrontácie uvádzaných diel, inscenačných prístupov a v neposlednom rade aj kvalít účinkujúcich. Ak má Štátne divadlo v úmysle pokračovať aj v budúcich rokoch v tejto akcii, bude to pre Brno jedna z významných udalostí, ktorej dosah by naskutku nemusel byť len provinčný; ak si uvedomíme význam, aký v uplynulých piatich rokoch dosiahol Medzinárodný hudobný festival v Brne, potom taký malý operný festival by mohol byť jeho špecializovaným náprotivným pokračovaním, ktorý vďaka najmodernejšie vybavenej scéne, akú má u nás práve brnenské divadlo, má pre to najlepšie predpoklady.

Ak sa Štátne divadlo rozhodne pravidelne usporadúvať takéto prehliadky, bude však potrebné zásadnejšie vymedziť ich dramaturgickú koncepciu. Súbor inscenácií, ktoré sme videli min. roku (Pauer: Zdravý nemocný, Goleminov: Nestinarka, Musorgskij: Chovančina, Suchoň: Svätopluk, Janáček: Príhody lišky Bystroušky, Kara-Karajev: Sedem krásavíc) bol totiž z hľadiska jednotlivých večerov viac alebo menej zaujímavý či vynikajúci, na ako celok nedával svedectvo o vyhranenejšom dramaturgickom zámere. Z celku modernej, t. j. dopredu smerujúcej tvorby sa dosť vymykla Goleminova Nestinarka, z celku scénickej tvorby 20. storočia zase Musorgského Chovančina. Aj inscenačným riešením sa diela uvedené na prehliadke často diametrálne líšili (dva najvzdialenejšie póly predstavovala pitoreskná, zabstraktnená pražská inscenácia Pauerovej opery a dôsledne realisticky ponímané predstavenia sofijskej opery a baletu) — v tom však možno vidieť skôr jeden z kladov prehliadky, lebo divák získal zaujímavejšiu a celistvejšiu predstavu o súčasnej inscenačnej praxi presahujúcej úzky rámec domáceho divadelného diania.

Ak si nevšímame črty, ktoré vyplývajú z nejednotnosti vedúcej línie potom treba konštatovať, že jednotlivé večery boli často mimoriadnymi posluchárskymi zážitkami. Medzi najväčší patrila Musorgského Chovanščina, ktorú má český divák minimálnu možnosť vidieť. V réžii Borisa Pokrokovského (hosťujúci sovietsky režisér) a v hudobnom naštudovaní Atanasova Margaritova sme obdivovali skvelé speváčke a herecké umenie D. Petkova, L. Bodurova, S. Popova, N. Gjuzeleva a N. Afejanovej v hlavných úlohách, ale aj mohutne fundované hutné zbory, predovšetkým mužské. Táto opera bola zážitkom na niekoľko rokov a pre mnohých návštevníkov bola dokonca objavom.

Škoda, že druhé predstavenie hosťujúcich bulharských umelcov bolo zaujímavé iba dobove ako dokument hudobného prejavu. Goleminov balet Nestinarka z r. 1941 nevybočoval zásadnejšie z hraníc bežného elegantného kozmopolitického prejavu; rovnako riešila choreografickú koncepciu aj N. Kiradžievová. Pravda, osobitne treba spomenúť výkon predstaviteľky hlavnej úlohy V. Kirovej; na jej baletnej obdivuhodnej kreácii ležala drvivá časť predstavenia.

Hosťovanie bratislavskej scény prinieslo Brnu monumentálny zážitok zo Suchoňovho Svätopluka. Toto grandiózne dielo pri svojej veľkoopernosti plne rešpektujúce požiadavky moderného hudobného prejavu je svojou tematikou práve Moravanom blízke. K srdečnému prijatiu prispeli aj výkony popredných spevákov, z ktorých menujme aspoň O. Malachovského v titulnej úlohe, G. Pappa (Záboj) a M. Hubovú (Ľutomíra). Ďalší hosťujúci súbor, pražské Národné divadlo, prišiel do Brna s inscenáciou Pauerovej opery Zdravý nemocný. Skladateľ v nej vytvára svojím poňatím akýsi pendant Moliérovej hry, niekedy až veľmi navodzujúci atmosféru odcudzenia (najmä zásluhou „sci-fi" kostýmov A. Hoblovej) a otvára tak doširoka dvere diskusii o smere, možnostiach a perspektívach súčasnej opery.

Brnenská opera prispela k lesku prehliadky Věžníkovou inscenáciou Janáčkovej Líšky Bystroušky. Toto dielo, ktoré máme živo v pamäti z nedávnej inscenácie zosnulého M. Wasserbauera, na rozdiel od jeho podrobne rozvíjanej javiskovej symboliky sa opäť zjavilo v podobe rozkošnej bájky a vtipným hemžením nespočetnej lesnej hávede. Aj spevácky bolo dielo novo obsadené: úlohu revírnika veľmi inteligentne a citlivo stvárnil R. Novák, v Bystrouške sa dobre uplatnila S. Kodetová. Dirigentom tohto vydareného večera bol F. Jílek.

Posledná operná premiéra roku — Prokofievove Zásnuby v kláštore — bola akýmsi voľným pokračovaním jesennej opernej prehliadky v tom zmysle, že na brnenskom javisku sa zjavilo (po dlhšom čase) jedno z hlavných diel európskej opery 20. storočia. Prokofievova veľmi svieža a vtipná hudba prezrádza skúseného javiskového dramatika: napr. scéna amatérskeho muzicírovania tatka Jerome patrí k tomu najlepšiemu, čo bolo pre opernú scénu v 20. storočí napísané.

Brnenská inscenácia je vynikajúcou kreáciou Václava Věžníka: poslucháč nevychádza z prekvapenia a veselia, ktoré sa často prejavuje hlučným smiechom v hľadisku. Hudobne je dielo takisto vynikajúco stvárnené. Orchester pod taktovkou F. Jílka hrá sústredene a presne to isté platí o väčšine účinkujúcich spevákov, z ktorých podaktorí vytvorili naozaj perfektnú rolu. Týka sa to hlasove dobre fundovaného J. Hladíka v úlohe Mendozu, E. Trubeša, ktorý z epizódnej úlohy Dona Carlosa vytvoril jeden z hlavných komických živlov, svieže J. Pokornej v úlohe Luisy a A. Barovej a Z. Souška (dueňa, don Jerome). Veľkú príležitosť dostal J. Škrobánek, no v značne hlasovo exponovanej postave Antonia sa mu dokonale nedarilo. Matnejšie výkony podali J. Souček a D. Suryová.

Ak zrekapitulujeme zážitky neskorej brnenskej jesene, nemalú položku môžeme pripísať v prospech Štátneho divadla. Je to potešujúca skutočnosť a dúfajme, že príjemné prekvapenia nám prichystá aj na jar.

Jindra Bártová

„LAUREATSKI DNI KATJA POPOVA" v Plevene

Medzinárodný hudobný festival — Laureátske dni „Katja Popova" je pozoruhodnou kultúrnou udalosťou svojho druhu. Pre nás, Bratislavčanov, toto umelecké podujatie, spojené s menom Kate Popovovej, je ešte bližšie: veď táto mladá speváčka v novembri 1966 (teda krátko po svojom prvom a zároveň poslednom vystúpení na novozaloženom festivale) zahynula v blízkosti nášho mesta pri katastrofe bulharského dopravného lietadla na ceste k hosťovaniu v Národnom divadle v Prahe.

Laureátske dni sa uskutočnili v Plevene (okolo 200 km na severovýchod od Sofie) od 24. októbra do 1. novembra 1970. Predsedom festivalu bola dekanka inštrumentálnej fakulty sofijského konzervatória (na úrovni našich VŠMU, AMU a JAMU), prof. Lili Atanasovová.

Koncerty sa konali vo veľkej sále Filharmónie. Na otváracom koncerte účinkoval Symfonický orchester pri plevenskej filharmónii, ktorý dirigoval skúsený a pohotový šéf orchestra Dimitr Karagjozov. Prvý koncert festivalu poctil svojou prítomnosťou aj námestník ministra kultúry, hudobný skladateľ, zaslúžilý umelec Dimitr Petkov (tento vysoký úradník má vo svojej kancelárii v Sofii koncertné krídlo!). Po slávnostnej predohre pred rokom zomrelého Veselína Stojanova, bývalého rektora sofijského konzervatória, hrala Stojka Milanovová Mozartov husľový koncert G dur. Dve dcéry riaditeľa hudobného gymnázia (Stredno muzikalno učilište) v Sofii tvoria veľmi úspešné duo husle-klavír, huslistka Stojka má za sebou okrem iných víťazstiev druhú cenu a zlatú medailu bruselskej svetovej súťaže 1967. Po nej spieval národný umelec ZSSR Jurij Guľajev veľkú a málo známu áriu z Rachmaninovovej opery Aleko a obvyklého Germonta i Figara; tento spevák patrí dnes už k svetovej špičke vo svojom odbore. Na záver koncertu odznel tretí klavírny koncert S. Prokofieva v temperamentnom a technicky brilantnom podaní sovietskej pianistky Elisy Virsaladzevovej, víťazky Schumannovej súťaže 1966 v Zwickau, v perfektnej súhre s orchestrom a jeho skvelým dirigentom.

Sofijský komorný zbor — o. i. nositeľ prvej ceny medzinárodnej súťaže v talianskom meste Arezzo — predstavil sa repertoárom od klasiky až po bulharskú modernu a nadchol vytríbenými dynamickými odtienkami a neuveriteľne presnou polyfóniou a ideálnou intonáciou aj v najnáročnejších pasážach programu. Miešaný zbor Rodna pesen z Burgasu, laureát tohoročnej zborovej súťaže v anglickom meste Llangollen, predniesol najprv rázne mužské zbory, potom ženské, no len nakoniec vystúpil v úplnej zostave a vhodným výberom skladieb docielil prenikavo účinný dojem. Dva ďalšie večerné koncerty zabezpečil orchester bulharského rádia a televízie. Prvý dirigent — zasl. umelec Vasil Stefanov — je majstrom exaktného a mužne prísneho gesta, druhého dirigenta Alexandra Vladigerova (syna národného umelca) mal som možnosť poznať na slávnostnom koncerte vo veľkej galasále Domu ÚV KSB.

Na týchto dvoch orchestrálnych koncertoch účinkovalo sedem mladých laureátov. Hneď prvá, Kristina Gorančevová (víťazka francúzskej súťaže v Toulouse) v nás zanechala vrcholný dojem neporovnateľným prednesom dvoch z najexponovanejších árií koloratúrnej literatúry: Lakmé a Lucia di Lammermoor. Drážďanský rodák Christian Funke z NDR interpretoval trocha nevďačný husľový koncert Jeana Sibelia bez toho, že by svojím prednesom docenil výraznejší účinok. Americká speváčka Margaret Canningová zo stredných štátov USA teatrálne podala známe árie Verdiho a Pucciniho; mali sme dojem, že celkom nepatrila do radov ostatných laureátov festivalu. Jemná francúzska pianistka Terése Dussauxová mala si vybrať radšej priliehavejšie dielo ako práve Beethovenov 5. koncert: v jej interpretácii vyznel málo presvedčivo a ešte menej beethovenovsky. Poľská sopranistka Delfína Ambroziaková zvíťazila 1962 v známej a každoročnej súťaži mníchovského rozhlasu. Zanechala veľmi príjemný dojem v áriách z Così fan tutte a Bohémy. Potom odznelo jediné dielo čs. hudobnej tvorby na celom festivale — Dvořákov čelový koncert v podaní západonemeckého umelca Klausa Kanngiessera z Hamburgu. Jeho výkon bol typicky nemecký a vecný, postrádali sme nesmierne nevyhnutnú citovú náplň a prepotrebný temperament. Jeden z dvoch československých účastníkov Laureátskych dní Miroslav Langer z Janíčkovej triedy v Brne a teraz posluchár AMU v Prahe u prof. Pálenička predstavil sa technicky bezchybným a štýlove adekvátnym výkonom v 4. kla-

vírnom koncerte Beethovena, v ktorom použil dve kadencie svojho terajšieho majstra, ktoré boli prijaté so zmiešanými pocitmi: ja si cením svojho kolegu Páleníčka ako skladateľa oveľa viac napr. v jeho Druhom klavírnom koncerte!

K nesporným kladom laureátskych dní patrí fakt, že — okrem jedného bulharského klaviristu — sa každý účastník predstavil primeraným dielom s orchestrom, čo považujem za nesmierne štedré gesto festivalového výboru.

Viktor Čučkov, laureát najmä moderných súťaží, ako Messiaen (Royan), Casella (Napoli) alebo Casagrande (Terni), vyplnil prvú polovicu komorného koncertu. Z jeho programu najpozoruhodnejšie vyznela známa klavírna Suita Veselína Stojanova; v strednej časti (Sarabande) však volil príliš rozvláčne tempo. Druhá polovica koncertu bola venovaná Beethovenovým sláčikovým kvartetám. Mladý súbor z NDR „Schunk-Quartett" (odniesol si ceny z kvartetových súťaží v Budapešti a Liège) predniesol v exaktnej súhre, s výbornou intonačnou a štýlovou čistotou dve diela stredného obdobia majstra. Nasledujúci večer vyplnil znova Symfonický orchester mesta, tentoraz pod taktovkou druhého dirigenta Dimitra Manolova, ktorý exceloval predovšetkým v náročnej sprievodnej zložke husľového koncertu Petra Christoskova. Toto dielo zanechalo vo mne najsilnejší dojem spomedzi všetkých bulharských skladieb, ktoré som v poslednom čase počul. Sám skladateľ, prof. Peter Christoskov, vedúci husľovej katedry na sofijskom Konzervatóriu, pedagóg husľovej hry a kompozície, okrem toho činný ako virtuóz spolu so svojou manželkou, je umelcom obdivuhodne širokej pracovnej náplne. Žiačka z jeho triedy Agnesa Mitevová, najmladší účastník festivalu, predniesla veľmi ťažké a dlhé (4 časti) dielo svojho majstra s temperamentnou vervou a technickou suverenitou. Ďalšími sólistkami koncertu boli dve speváčky, Bulharka Tinka Karajčevová a národná umelkyňa ZSSR Maria Lukianovna Biešu (pôvodom Rumunka z Kišineva v dnešnej Moldavskej republike) a jemná poľská pianistka Anita Krochmalská v priliehavej interpretácii Ravelovho koncertu G dur.

V budove plevenského divadla hosťoval v sobotu večer kompletný súbor Národnej opery z Varny s mladým dirigentom Vladimirom Anastasovom. Borodinova opera Knieža Igor ukázala nám vysokú úroveň tejto od hlavného mesta dosť vzdialenej scény aj vďaka trom laureátom v ústredných mužských partiách: Zdysław Krzywicki z Varšavy, Raymond Casadilla z Kuby a Stefan Cigančev z Varny. Pre posledný koncert sa znova dal do služieb neúnavný symfonický orchester pri plevenskej Filharmónii — so starostlivým a rutinovaným šéfdirigentom Karagjozovom. Moje cestovné dispozície mi už nedovolili prítomnosť v ten večer, no dvoch sólistov som dobre poznal: absolútnu víťazku tohoročnej medzinárodnej speváckej súťaže v Sofii, dnes sólistku Národnej opery Genu Dimitrovovú (počul som ju nedávno na riadnom abonentnom koncerte Bulharskej filharmónie v Sofii) a jediného slovenského účastníka festivalu, Petra Michalicu. A mladú bulharskú pianistku Martu Fejanovovú mal som možnosť úprimne obdivovať deň predtým na generálke v ohnivom a technicky, ako aj rytmicky suverénnom podaní Rachmaninovho prvého koncertu fis mol.

Treba dúfať, že na jednom z budúcich festivalov odznie aj niektorá významná skladba zo slovenskej hudobnej tvorby a že ďalší laureáti z radov našich mladých umelcov, napr. duo Vandra — Zámborský alebo vynikajúci Vladimír Rusó sú navrhnutí či pozvaní do Plevenu na október 1971. (Otázka koncertného organu v oblasti grécko-ortodoxných bohoslužieb je mi, žiaľ, vonkoncom neznáma.)

Rudolf Macudzinski

RECENZIE

Roger Bragard a Ferdinand J. de Hen; Musikinstrumente aus zwei Jahrtausenden. Chr. Belser Verlag Stuttgart 1967, str. 316.

Obrazovo-textová publikácia o hudobných nástrojoch je rozdelená do desiatich zväzkov, resp. dvojzväzkov, členených podľa jednotlivých historických vývinových období:

I. Preddejiny. Starý Orient, Grécko a Rím
II. Stredovek
III/IV. Renesancia
V/VI. Baroko
VII. Klasizmus
VIII/IX. Romantizmus a impresionizmus
X. Dvadsiate storočie

Už z tohto rozvrhu je zrejmé, že autorom išlo nielen o demonštráciu vývinu hudobných nástrojov, ale aj o ich zasadenie do hudobnohistorického vývinu, že ich chápu v organic. kontexte s vývinom hudby a hudobného myslenia. Táto základná koncepcia je zrejmá i napriek tomu, že ide o publikáciu, ktorá má predsa len popularizačné zameranie. Prináša koncízny, hutný text k jednotlivým historickým obdobiam, členený prevažne podľa hlavných nástrojových skupín (napr. strunné nástroje, fúkacie, bicie a klávesové nástroje), ku ktorému je ilustračný materiál fotografický a vo forme náčrtov selektovaný nielen podľa historických, ale aj podľa umelecko-estetických kritérií. Okrem toho ide autorom aj o to, aby podľa možnosti ukázali nástroje v ich reálnej funkcii a použití, a nielen ako statické muzeálne dokumenty. Populárne zameranie sa zračí aj na forme nástrojovej klasifikácie, ktorá rešpektuje skôr praktické ako akustic-ko-organologické zretele. Fotografický materiál je na vysokej technickej i estetickej úrovni, čo však, žiaľ, o náčrtkoch nemožno povedať, lebo predstavujú skôr škicovitú tieňohru.

Celková koncepcia tejto obrazovo-textovej publikácie ju robí iste vyhľadávanou edíciou o hudobných nástrojoch. Kniha, i keď sa vcelku opiera o poznatky) dokumentárny materiál doterajších hudobnonástrojových vydaní, prináša vcelku pôvodný obrazový materiál, medzi ktorým prevládajú dokumenty známeho bruselského kráľovského konzervatória, ktoré až podnes disponuje jednou z najväčších európskych hudobno-nástrojových zbierok. Bez toho, že by sme zašli do detailov, chceme vnútorné členenie publikácie ukázať aspoň na troch zväzkoch: na I., VII. a X.

V prvom zväzku autori podávajú prehľad archeologických nástrojových dokumentov od jaskynných vyobrazení, kamenných nástrojových reliktov, po hlinené a kostené píšťaly a bubny, pričom ich možnú vtedajšiu funkciu konfrontujú s podobnými nástrojmi v dnešných mimoeurópskych spoločenstvách; z Orientu sa dotýkajú najmarkatnejších nástrojových druhov, ktoré z prednoorientálnej, babylonskej, egyptskej, perzskej a židovskej tradície prešli do antického, najmä gréckeho hudobného inštrumentára (aulos, harfa, bicie a rôzne idiofonické nástroje). V VII. zväzku o klasických hudobných nástrojoch preberajú ich v tesnom kontexte s vtedajším vývinom hudby, spomínajú skladateľov, diela, ktoré boli inšpirované určitými nástrojmi, analyzujú osudy a premeny nástrojov (napr. gitary, mandolíny, cembalá), uvádzajú novo sa formujúce a zdokonaľujúce sa nástrojové skupiny (najmä dychové — klarinety, trúbky, trombóny etc.) a napokon sa zaoberajú aj typickým nástrojovým združením a zvukovým estetickým ideálom obdobia hudobného klasicizmu, ktoré spočívalo na sláčikoch.

Netradičný prístup k hudobnonástrojovej problematike sa prejavuje najmarkantnejšie na zväzku venovanom dvadsiatemu storočiu. Zmeny a novoty, ktoré sa prejavujú v dnešnom vývine, vidia v tesnom kontakte so zmenami nielen kompozičnej techniky, ale aj techniky prenosu a silne žánrovo diferencovanom hudobnom vývine dneška. Mení sa interpretačná technika, mení sa prístup skladateľa k dielu, k notovému záznamu, mení sa poslucháč, spôsob vnímania, hudobné príležitosti; to samozrejme vytvára pre vývin hudobných nástrojov nové možnosti, nové požiadavky. Vznikajú nielen elektronické nástroje, ale elektronika dostáva stále širšie pole uplatnenia.

Všetky tieto momenty sa nezdôrazňujú len v textovej časti publikácie, ale nachádzajú plastický výraz aj vo fotografickom materiáli ktorý zahrňuje nielen grafické partitúry, známe osobnosti skladateľské a interpretačné, ale aj rôzne moderné zoskupenia orchestrálnyeh združení symfonických, od jazzových (kvartetá) až po beat a žiakov s orffovým inštrumentárom. Popri rôznych elektronických nástrojoch od úprav tradičných inštrumentov po nové fantastické experimentálne idiofóny až po štúdia elektronickej hudby ide o skutočne modernú, na informácie bohatú a nanajvýš názornú publikáciu k tejto problematike.

Vcelku v tejto knihe, resp. v týchto zošitoch nájdu nielen náročnejší jednotlivci, ale aj široký okruh záujemcov o hudbu a hudobné nástroje vítaný orientačný odbornú a aj esteticky vkusne vybavenú pomôcku. O kvalitách tejto publikácie svedčí aj to, že jej nemecké vydanie je doplneným vydaním pôvodného francúzskeho vydania, a pred nedávnom sa jej ujalo aj ďalšie vydavateľstvo a vydalo ju v novej anglickej verzii.

O. Elschek

RECITÁL VÁCLAVA HUDEČKA
PANTON
PRAHA 1970

Husľová kariéra najpopulárnejšieho mladého českého umelca Václava Hudečka (nar. 1952) je v mnohom smere udivujúca. Pod vedením svojho otca sa začal venovať husliam ako päťročný chlapec. Už po dvoch rokoch si odnášal druhú cenu z celoštátnej Súťaže tvorivosti mládeže, aby sa po nasledujúcich dvoch rokoch stal jej absolútnym víťazom. Vtedy už študoval na LŠU v Strakoniciach u prof. Bohumila Kotmela, ktorý ho v roku 1964 — v roku Hudečkovho víťazstva v husľovej súťaži Jaroslava Kociána v Ústí nad Orlicí — pripravil k vstupu na pražské konzervatórium do triedy prof. Josefa Micku. (Podľa textu gramoplatne.)

To sú iba skromné začiatky spomínaného pražského huslistu. Za posledných pár rokov sa Václav Hudeček uviedol na našich i zahraničných pódiách mimoriadne úspešne a stále dostáva ďalšie ponuky na rôzne vystúpenia. O jeho mimoriadnom talente svedčí tiež vydaná dlhohrajúca platňa so selekciou jeho bohatého repertoáru. Posluchač nahrávok musí obdivovať zrelosť a štýlovosť Händlovej Sonáty A dur č. 1 v podaní Hudečka, Slámu a Hálu. Parádne číslo svetových husľových špičiek — Ravelov Le Tzigane — je znovu veľmi milým prekvapením. Na jednej strane technická neomylnosť, na druhej súbežne zrelý výraz. Symfonický orchester FOK, dirigent Jaromír Nohejl a sólista vytvárajú dôstojnú atmosféru a tým zadosťučinenie náročnému Paganiniho Husľovému koncertu. Znovu technická suverenita, sýty tón a muzikalita sú tými najvhodnejšími kritériami. Je až neuveriteľné, že tak mladý človek je schopný nás očariť a presvedčiť, že pokračuje v šľapajách známej českej husľovej tradície. Nahrávka je toho skutočným dôkazom. **(vlk)**

LUDWIG MARCUSE
PAMĚTIHODNÝ ŽIVOT R. WAGNERA
EDITIO SUPRAPHON PRAHA — BRATISLAVA 1970

Roku 1894 sa narodil jeden z reprezentantov Frankfurtskej filozofickej školy, dnes profesor filozofie v Los Angeles — Ludwig Marcuse. Česká a slovenská literatúra je veľmi chudobná na diela venované reformátorovi opery — Richardovi Wagnerovi, nezaoberá sa hlbšie jeho myšlienkovým svetom, jeho svetonázorom. V názvu knihy Ludwiga Marcusa — Pamětihodný život Richarda Wagnera — by azda vyplýval dojem, že ide o obyčajnú beletristickú štúdiu, avšak rozhľadený autor, známy svojimi pokrokovými filozofickými názormi, si nekládol za podmienku vytvoriť duplikát alebo podobu niečoho už existujúceho. Čítanie a porozumenie tejto knihy si síce nenárokuje zvláštne hudobné vzdelanie, môže ju pochopiť i hudobne nezainteresovaný, ale vnímavý čitateľ. Jeho prvou reakciou bude obdiv nad Marcusovým úsporným, pritom však bohatým, mnohoobsažným jazykom (vďaka i výbornému prekladu Karla Máleka z nemeckého originálu). Každá kapitola sa nám javí ako zmes hudby, celého vtedajšieho umenia, politiky a filozofie. Čitateľ dostáva obraz spletitých pomerov a zmýšľania ľudí 19. storočia dusnej Európy. Je to dôkaz úzkeho spojenia umelca s vonkajším svetom. Nie iba Wagner podriaďoval hudobný svet svojou hudbou, ale i jeho okolie mu všetkými rôzne, často protichodné názory, ktorým sa zasa podriaďoval on. Závisí však na každom čitateľovi osobitne, dať mená a osobnosti spomínané v tejto knihe do súvisu s predchádzajúcimi znalosťami, a tak si vytvoriť obraz o komplikovanej osobe Richarda Wagnera. Dielo Lunwiga Marcusa sa spoza všetkých týchto aspektov javí ako dielo ojedinelé, zasluhujúce mimoriadnu pozornosť. **(vlk)**

PETER S. HANSEN:
AN INTRODUCTION TO TWENTIETH CENTURY MUSIC
SECOND EDITION.
ALLYN AND BACON, INC.
BOSTON (1969)

„Cieľom tejto publikácie," píše v úvode knihy autor, riaditeľ hudobného oddelenia Newcomb College na Tulane University, „je prezentovať hlavné línie vývoja hudby dvadsiateho storočia prostredníctvom štúdia vybraných diel jej najvplyvnejších autorov".

Kniha je určená širokému okruhu čitateľov, nevyžaduje obzvlášť odborné vedomosti z tejto oblasti, a tým sa zaraďuje do ustavične rastúceho počtu popularizačných prehľadov súčasnej hudby. Napriek niekoľkým jej nedostatkom (akým sa publikácie podobného typu nemôžu vyhnúť) nás kniha zaujme niekoľkými formálnymi i obsahovými zaujímavosťami.

18 kapitol, rozdelených do troch chronologicky ohraničených častí, upúta predovšetkým snahou o maximálnu (a pritom nie suchú, encyklopedickú) prehľadnosť. Prvú časť — roky 1900 až 1914 — otvára pohľad na situáciu v hudbe devätnásteho storočia, začínajúc Beethovenom a Wagnerovým Gesamtkunstwerkom končiac, s krátkou poznámkou o tendenciách národných škôl a absolútnej hudby. Kapitolu uzatvára stručný opis štýlovej charakteristiky tohto obdobia. Prílišná stručnosť, ktorá je hlavným nedostatkom publikácie, nedovoľuje ani zďaleka podať vyčerpávajúcu odpoveď na často zaujímavú (a v podobných publikáciách zriedkavú) tému uvedenú v nadpise jednotlivých kapitol (pozri napr. „romantický skladateľ v spoločnosti"!). Záver prvej i všetkých ostatných kapitol tvorí stručný výber odporúčanej literatúry, anglickej či americkej produkcie.

Život a dielo Debussyho vypĺňa priestor druhej kapitoly. Úvodná poznámka uvádza do hudobného pozadia, v ďalšom texte autor v tradičnej schéme delenia Debussyho tvorby do troch období vyberá z jeho tvorby niekoľko diel (Faunovo odpoludnie, Chansons de Bilitis, More atď.) na podrobnejší pohľad. Za zmienku stojí porovnanie Pelléasa a Mélisandy s Wagnerovým Tristanom, predovšetkým z hľadiska melodického a ideového. Žiaľ, obmedzenosť priestoru ani tu nedovoľuje širšie rozpracovanie a autor uspokojuje seba i čitateľa často púhym konštatovaním.

Ťažisko tretej kapitoly spočíva v podkapitole Ďagilev a mladý Stravinskij. Autor si tu všíma — okrem rozboru (či skôr opisu) Vtáka Ohniváka, Petrušky a Svätenia jari — predovšetkým situáciu okolo Ďagilevovho súboru, vzájomnú spoluprácu i vzájomné ovplyvňovanie. Krátka poznámka o diele G. Fauré a Mauricea Ravela dopĺňa túto kapitolu. Nasledovná kapitola prechádza z francúzskej pôdy do Nemecka a Rakúska. Opäť pohľad na situáciu — expresionizmus. Tu viac miesta autor venuje preddodekafonickej tvorbe A. Schönberga. Zbežné pohľady na niektoré skladby, podrobnejší rozbor Piatich kusov pre orchester a Pierota lunaire dopĺňa štýlová charakteristika tohto obdobia Schönbergovej tvorby. Ďalšia kapitola, venovaná hudbe v Amerike, predstavuje čitateľovi v krátkosti život a dielo Charlesa Ivesa, vplyv jazzových prvkov na hudbu dvadsiateho storočia a ragtime. Záver prvej časti knihy, uvedený citátom Gertrudy Stein: „Kill the nineteenth century dead!" je venovaný hudbe experimentálnej: futuristom a mikrotonálnej hudbe (nemožno nespomenúť poznámku o Aloisovi Hábovi ako pokračovateľovi Bussoniho ideí, autorovi opery Matka).

Druhú časť knihy (roky 1914—1945) otvára pohľad na tvorbu Parížskej šestky a Erica Satieho. Časté citáty z Cocteaua a dobovej kritiky sa snažia o priblíženie vtedajšej hudobnej atmosféry, o. i. je tu ukážka zo spoločnej skladby členov Parížskej šestky. Podrobnejšie je rozpracované dielo troch: Milhauda, Honeggera a Poulenca. Rozhodne kladom autorovho prístupu je ustavičná konfrontácia diel toho-ktorého skladateľa s podobnými dielami iných (napr. jazzové prvky u Milhauda a Gerschwina, Honeggrova Symfónia Di tre re — Franck: Husľová sonáta...).

Deviata kapitola ako i ďalšie štyri sú akoby malými monografiami predstaviteľov medzivojnovej hudby: Stravinského, Schönberga, Berga a Weberna, Bartóka a Hindemitha. Časové ohraničenie tu spôsobilo malý zásah tým, že Stravinského a Schönbergova raná tvorba bola oddelená (uvedená v prvej časti). Napriek tomu diferenciáciou tvorby na určité štýlovo ohraničené periódy autor zachováva kontinuitu. Pozície v hudobnom svete a problém štýlu Igora Stravinského, vzťahy k Picassovi, Druhej viedenskej škole a ku klasikom, spolu s niekoľkými rozbormi skladieb (Pulcinella, Oktet, Žalmová symfónia a Agon) tvoria obsah kapitoly o jeho vrcholnom zjave. Dodekafonická tvorba A. Schönberga (Variácie pre orchester, Suita a Klavírny koncert), ako aj stručný a výstižný výklad dodekafonickej kompozičnej techniky v kapitole nasledovnej nemenej zaujímavo podávajú obraz o hudobnom svete jedného z otcov Novej hudby. Treba uznať autorovi publikácie, že i v skratke dokáže zachovať potrebnú kontinuitu, uvedomuje si mnohé, často prekvapivé súvislosti. Toto sa prejavuje i v ďalšej kapitole (Berg — Joyce, Berg — Stravinskij, Bach, Čajkovskij či Wagner). Pohľad na tvorbu Antona Weberna (5 kánonov, Symfónia a Koncert pre 9 nástrojov) uzatvára činnosť II. viedenskej školy. Hudbu východnej Európy prezentuje dielo Bélu Bartóka, rozdelené do štyroch období. Hansen si opäť všíma súvislosti s tvorbou iných skladateľov, tematickú i harmonickú základňu Bartókovej hudobnej reči (Bartók — Berg, Stravinskij; 4. kvarteto, Hudba pre sláčiky, bicie a čelestu). Monografické kapitoly uzatvára skladateľské i teoretické dielo Paula Hindemitha. Z podkapitoly o jeho teoretickej činnosti zaujme predovšetkým citovaný symbolický tónový rozbor k „Máriinmu životu".

Kapitoly o sovietskej hudbe (uvedené Stalinovým citátom: Sovietsky umelec je inžinierom ľudskej duše), hudbe v Anglicku a v Amerike uzatvárajú druhú, najrozsiahlejšiu a textove najzávažnejšiu časť publikácie. Tvorba Prokofievova i Šostakoviča predstavujú sovietsku hudbu ako nemálo podnetnú pre ďalší hudobný vývoj. Anglickú súčasnú hudbu reprezentujú v Hansenovom Úvode dvaja autori: Ralph Vaughan Williams a Benjamin Britten. Na niekoľkých rozboroch (Williamsova Tallis Fantázia, Brittenov Peter Grimmes a Vojnové requiem) autor opäť poukazuje na súvzťažnosti k iným dielam (Elektra, Bartókova Hudba pre sláčiky... Boris Godunov, Wozzeck). Na príklade Brittenovej a Bergovej opery rozoberá vzťah podobnosti ideovej, postavovej i niekoľkých hudobných úsekov. Napriek tomu neuznáva sekundárnosť či ovplyvnenosť Brittenovej opery Wozzeckom.

Podobne, ako to býva u iných prehľadových publikácií, domácej hudbe sa venuje pomerne dosť miesta. Okrem tvorby Aarona Coplanda americkú hudbu prezentuje dielo Roya Harrisa, Waltera Pistona, Rogera Sessionsa, Howarda Hansona a Virgila Thomsona. Niekoľko ukážok dopĺňa prehľadný a charakteristický opis tvorby staršej americkej generácie.

Záverečná časť knihy (1945—1965) je venovaná problematike Novej hudby. Jednotlivé kapitoly opisujú rôzne kompozičné tendencie povojnových rokov. Po stručnom natienení situácie (Darmstadt, mladá generácia) sa autor zameriava predovšetkým na nové oblasti rytmu (Blacher, Carter, Messiaen), seriálnu hudbu (tabuľky z Boulezových Structures, Stockhausen), elektronickú a konkrétnu hudbu (s opisom Stockhausenovej partitúry Studie II.). Aleatorike sú venované podkapitoly s niekoľkými opismi (Cage, Stockhausen, Pousseur, Feldman) a notačným problémom (s niekoľkými ukážkami a notačným rozborom Pousserových Charactères).

V poslednej kapitole Štyria povojnoví skladatelia našli svoje miesto Edgar Varése, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen a John Cage. Niekoľko základných dát a zbežný pohľad na ich štýlovú charakteristiku dokresľuje prehľad hudby dvadsiateho storočia.

Kniha je doplnená notovými ukážkami, fotografickými prílohami a sympatickými chronologickými tabuľkami.

—ad—

H. WILEY HITCHCOCK
MUSIC IN THE UNITED STATES:
A HISTORICAL INTRODUCTION
PRENTICE HALL HISTORY OF MUSIC SERIES

Málokto sa bude diviť tomu, že hudba Ameriky je pre nás v podstate španielskou dedinou. Čo o nej vieme? Okrem niekoľkých mien skladateľov tohto storočia (Ives, Varèse, Thomson, Gerschwin, Cage, Bernstein...) je nám hudba USA prakticky neznáma. Preto každá publikácia, ktorá nám umožňuje nazrieť do dejín hudby Nového sveta, je vítaným prameňom o iste nie nezaujímavej hudobnej problematike. Podtitul knihy H. Willey Hitchcocka: Music in the United States hovorí o jej zámere: pokuse o historický úvod.

Už bežný pohľad na register nás prekvapí svojou tematickou rôznorodosťou. Je pozoruhodné, že na cca 260 stranách sa dozvieme takmer rovnakou mierou o protestantskom chorále ako o hudbe Ch. Ivesa, o černošských spirituáloch aj o happeningu, o mestskom folklóre i modernom jazze... Je slabinou knihy, že tieto tematické oblasti napriek svojej dostatočnej prehľadnosti sa prelínajú, dôvodom čoho je chronologické usporiadanie kapitol.

Prvá kapitola, duchovná hudba v Novom svete a iných kolóniách, poskytuje pohľad na prenikanie hudby Západu i na počiatky americkej hudby. Možno tu vytknúť autorovi, že o-

krem spomenutia vplyvu pôvodnej indiánskej hudby na tvorbu niektorých skladateľov (o. i. aj A. Dvořáka) nevenuje tejto hudbe ani riadok. Prenikanie protestantského chorálu z Európy, prvé zbierky žalmov a vôbec piesní a tvorba amerických „tunesmiths" tvoria základ neskôr tak bohatej hudobnej kultúry USA.

Druhá kapitola hovorí o svetskej hudbe urbanistických centier (New York, Boston, Philadelphia), o počiatkoch opery, koncertnom živote, o zakladaní speváckych škôl. Kapitola, podobne ako ďalšie, je bohatá na fakty. Dozvedáme sa tu i o histórii Americkej hymny „America, Commerce and Freedom", ktorá pôvodne bola áriou „baletnej pantomímy" Alexandra Reinagla.

Druhá časť knihy, zahrňujúca roky 1820—1920, je rozdelená do niekoľkých kapitol, v prvej z nich sa hovorí o rozvoji pôvodnej americkej hudby a o prenikaní romantizmu do Ameriky; tematický postup vedie ďalej do chrámovej hudby, piesní cez inštrumentálnu hudbu k opere. Prekvapuje nás pozoruhodný dôraz autora na hudbu Európy (najmä na Mozarta, Beethovena, Webera).

Ďalšie kapitoly sú venované hudbe černošskej a vôbec ľudovej, tanečnej hudbe, počiatkom jazzu a ragtimu. Zaujímavosťou je spomenutie mechanických nástrojov 19. storočia (napr. mechanické husle, rôzne orchestriony etc.) a pomerne podrobne analyzovaný rytmus ragtimu.

Jednotlivé úseky nasledujúcej kapitoly hovoria o prvých významných skladateľoch (Georg Chadwick, v ktorého II. symfónii sa objavujú, v knihe i citované, tie isté témy ako v Dvořákovej Novosvetskej) a Edward MacDowell, autor početných klavírnych diel.

Životu a dielu Charlesa Edwarda Ivesa je venovaná celá siedma kapitola. Veľmi zaujímavé sú ukážky z Ivesových esejí o hudbe.

Rokmi dvadsiatymi je zahájená tretia časť knihy, v ktorej sa stretávame s nám už bližšou tematikou hudby USA — s hudbou a pedagogickou činnosťou Nadji Boulanger a Aarona Coplanda, s dielom Edgara Varèsa, Henry Cowella a George Gerschwina. Nerovnomernosť rozsahu venovaného tvorbe týchto skladateľov voči ich významu je nedostatkom tejto časti štúdie.

Jazzová hudba od počiatkov cez swing Ellingtons po moderný jazz je obsahom niekoľkých kratších, ale informačne bohatých štúdií.

V kapitole o rokoch 30-tych, 40-tych sa dozvedáme o činnosti európskych skladateľov v USA (Bartók, Martinů, Hindemith, Schönberg, Stravinskij etc.) a o tvorbe mladších amerických skladateľov. Hudba dodekafonická (v diele Eliota Cartera), seriálna (Milton Babbitt), elektronická (Varèse, Ussaschevsky) computerová (Hiller, Isacson) a experimentálna (Cage, Wolff, Feldmann, Brown) sú obsahom predposlednej kapitoly. Je to v podstate prehľad tvorby a názorov generácie po II. svetovej vojne, miestami s výstižnou charakteristikou a pomerne podrobnými rozbormi a recenziami ich diel.

Koniec knihy, kapitola „Intersections, Projections" je venovaný najmladšej tvorivej generácii: v jazze Tretiemu prúdu, pop music a musicalu, Novej hudbe (Foss, Reynolds, Chou Wen-Chung).

Veľkým kladom publikácie sú bibliografické poznámky za každou kapitolou a množstvo notových príkladov.

—vlk—

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori Štefan Klimo ml., dr. Naďa Hrčková, prom. hist. Igor Vajda. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, prom. hist. Alfréd Gabauer, prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc., dr. Ladislav Leng, CSc., Ivan Parík, prom. hist. Eva Pensdorfová, dr. Pavol Polák, CSc., prom. hist. Mária Potemrová, Bohuš Trnečka, Rudolf Vanek. Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičova 11, telefón 337-94. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, prevádzkareň 46, Partizánske. — Vychádza 10-krát do roka. — Vydávanie povolené Povereníctvom SNR pre kultúru a informácie reg. č. 81—32 zo dňa 25. okt. 1967. — Rozširuje Poštová novinová služba. Predplatné a objednávky prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 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 4,—. Číslo 1 zaradené do tlače 18. 12. 1970. Vytlačili Západoslovenské tlačiarne, n. p., prevádz. 46, Partizánske.

NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

TANCE ZO SLOVENSKA

zo 17. a 18. storočia

© Dr. JANA MÁRIA TERRAYOVÁ
a Dr. RICHARD RYBARIČ, CSc.

Hungaricus (f. 7')



Hungaricus (f. 14')



Hungaricus (f. 16')

3



Hungaricus (f. 26'- 27)

4



Hungaricus (f. 33)

5



Hungarico - Slavica (f. 35)

6



Hungaricus (f. 36')

7



Hungarico - Slavica Ej, za horami (f. 37)

8



Slovácka (f. 37 - 37')

9



Polonico - Hungaricus (f. 37')

10



Slavica (f. 38')

11



Hungaricus (f. 38')

12



Hungaricus (f. 40' - 41)

13





Hungaricus (f. 60)

14



OBSAH

1. Hungaricus
2. Hungaricus
3. Hungaricus
4. Hungaricus
5. Hungaricus
6. Hungarico-Slavica
7. Hungaricus
8. Hungarico-Slavica Ej za horami
9. Slovacka
10. Polonica-Hungaricus
11. Slavica
12. Hungaricus
13. Hungaricus
14. Hungaricus
15. Uprimnost
16. Saltus pulcherrimus posoniensis
17. Lilium Cornelii
18. Hungaricus antiquus saltus
19. Darmo tužiš, darmo kviliš
20. Aria posoniensiu virginum
21. Polonicus (J. Francisci)
22. Menuet
23. Air, tempo de Menuet
24. Piere des Trombes
25. Turcicus March
26. March Roial
27. Aria Doctor Fausti
28. Polonicus

28 klavírnych resp. čembalových skladieb, ktoré tu uverejňujeme, predstavujú výber z repertoáru dvoch rukopisných zborníkov, ktoré sa r. 1962 našli v Štítniku (pri Rožňave) v knižnici tamojšej ev. a. v. fary. Ide o skladby, ktoré podľa dnešných kritérií možno považovať za domáce produkty.

Skladby č. 1—14 sú jednoduché úpravy uhorských a slovenských piesní a tancov (tzv. hungarica a slavica) zo zbierky istého Jána Fabricza. Je to knižočka priečneho formátu (predná časť lepenkovej väzby chýba) rozmerov 17,2 X 21,5 cm o 62 listoch. Z charakteru písma a repertoáru (menuety, polonicusy, pochody, árie a spomínané hungarica a slavica) možno usúdiť, že prameň vznikol asi v druhej polovici 18. storočia. Obsahuje 107 skladieb notovaných modernou notáciou (ale s kľúčom c_1 v pravej ruke). Skladby až na dve výnimky na f. 38 je „Aria piano Auct. Joh. Fabricz" a na f. 38' „Menuet Auct. John. Fabricz" — sú anonýmne. Preto nevieme, či spomínaný J. Fabricz je autorom aj iných skladieb, resp. či notátorom (zostavovateľom) celej zbierky, poťažne ich upravovateľom. Hoci sa meno Fabricz v písomnostiach zo Štítnika a okolia objavuje viackrát (nejde o jednu osobu; viď. L. Bartholomeides, Memorabilia Provinciae Csetnek, Neosolii 1799 a rkp. Leges Scholae Tsetnekiensis Anno 1726... publicatae, Štítnik, Ev. a. v. fara, bez sign.), totožnosť J. Fabricza sa zatiaľ nepodarilo bezpečne zistiť.

Skladby č. 15—28 pochádzajú z tzv. Schantrachovho zborníka. Je to knižka v polokoženej väzbe, priečneho formátu rozmerov 17,5 X 22,5 cm obsahujúca na 99 fol. 219 skladieb notovaných modernou notáciou (s kľúčom c_1 v pravej ruke). Z nich je 176 skladieb organových, ostatné (43) sú pre čembalo, resp. klavír. S výnimkou 5 malých organových prelúdií a jedného polonicusu od Jána Franciscihо (1691—1758), jedného prelúdia signovaného „di Obermayer" a 1 prelúdia sign. „Hekel" sú všetky ostatné anonymné. Niektoré skladby majú označenie miesta (Posonii) a vročenie (f. 1, 2, 4, 12', 37', 48, 49, 62), pričom ide o roky 1757, 1761, 1762. Zborník sme označili ako Schantrachov podľa rkp. (autografnej?) poznámky na prednej vnútornej strane väzby: „Johann Andreas Schantrach Organed. Posonii 1757 apud S. Martinum Cathedrali Templum. Bližšími údajmi o organistovi Schantrachovi zatiaľ nedisponujeme. Okrem toho na f. 92'—93 v súvislosti s návodom ladenia klavichordu sa objavuje meno „Johannes Mandl Organar Trentsiniensis". Zo 43 klavírnych resp. čembalových skladieb publikujeme hungarica, posoniensia, skladby so slovenským textom, resp. incipitom a niektoré iné, pravdepodobne domáce skladby, napr. také, ktorých varianty resp. texty sú známe z iných domácich prameňov alebo historického i aktuálneho folklóru.

Jednotlivé skladby prepisujeme tak, aby sa podľa možnosti zachoval pôvodný notový obraz. Skladba č. 14 je len jednohlasná. Evidentné drobné chyby opravujeme. Ortografiu nadpisov a textov čiastočne modernizujeme. Skratky sme rozpísali.

Jana Terrayová
Richard Rybarič

INFORMÁCIE

Vo februári 1971 uviedol západonemecký rozhlas Kolín dielo Luigi Nona Prízrak ide okolo Európy pre sólo soprán, zbor a orchester. Sólo spievala Liliana Poli, dirigoval Ladislav Kupkovič.

* * *

V rámci dní Novej hudby uviedli v januári 1971 v Hannoveri Žaloby pre dva komorné zbory (a chlapčenské hlasy) s trúbkou, bicími a mag. páskou ad lib. od Marka Kopelenta.

* * *

Na svetovom kongrese Jeunesses Musicales 19[illegible], ktorý sa konal v Kodani, prijala medzinárodná federácia za nového člena aj Nórsko. Za svetový deň Jeunesses Musicales sa určil [illegible]. november. Kongres roku 1971 sa uskutoční koncom júla vo Florencii.

* * *

Na husľovej súťaži Niccola Paganiniho v Ženeve udelili nasledovné ceny: 1. cena žiadna, 2. cena Minčo Minčev (Bulharsko), 3. cena (rovnakým dielom) Michael Gramaczyk (Poľsko) a Thomas Egel Goldschmidt (NSR), 5. cena Adam Korniszewski (Poľsko).

* * *

V januári 1971 sa uskutočnili na zámku Elmau britsko-nemecké hudobné dni. Spoluúčinkovali: Wilhelm Kempf (klavír), Yehudi Menuhin (husle), George Malcolm (cembalo), Robert Spencer (tenor, lutna, gitara), Amadeus Quartet a The Saltire Singers (vokálne kvarteto).

* * *

Zasl. umelec dr. Gustáv Papp, sólista opery SND, účinkoval koncom roku 1970 v budapeštianskej Štátnej opere v Tannhäuserovi.

* * *

V rámci dohôd o spolupráci medzi skladateľskými zväzmi socialistických štátov navštívili Zväz slovenských skladateľov Rodion K. Ščedrin (ZSSR), prof. Hajdu Mihály (Budapešť), prof. Dmitri Sagajev a muzikológ E. Pavlov (Bulharsko).

* * *

Detskú operu od Gunthera Schullera Rybár a jeho žena uviedla bostonská Opera Company. Libreto spracoval John Updike podľa Grimmových rozprávok. Partitúru tvoria malý orchester s bicími nástrojmi, elektrickým organom a gitarou.

Pražský režisér Václav Kašlík dostal pozvanie od Städtische Bühnen Frankfurt inscenovať Schönbergovho Mojžiša a Árona a Verdiho Dona Carlosa.

* * *

Cesta šiestich slovenských skladateľov do Gruzínska v dňoch 25. až 31. októbra r. 1970 bola pokračovaním družby medzi naším zväzom skladateľov a gruzínskym. Prvé stretnutie sa uskutočnilo v Bratislave roku 1968 pri príležitosti prvého koncertu gruzínskej súčasnej hudby za prítomnosti autorov. V Tbilisi mali teraz odznieť skladby M. Bázlika, J. Hatríka, I. Hrušovského, J. Kowalského, I. Parika a I. Zeljenku. Pre ochorenie interpretov sa realizácia niektorých diel odložila na neskoršie. Naši skladatelia si napriek tomu odniesli pekné dojmy z priateľského stretnutia s gruzínskymi kolegami, ako aj z rôznych kultúrnych a spoločenských podujatí. Prospešná pre obidve kultúry je dohoda o ďalšej spolupráci, podľa ktorej sa budú u nás v rámci zväzových koncertov uvádzať pravidelne diela gruzínskych autorov a naopak. Na spiatočnej ceste v Moskve sa stretli naši skladatelia s mladými ruskými skladateľmi, ktorých chcú pri vhodnej príležitosti pozvať k nám na Slovensko.

* * *

V rakúskom Grazi sa uskutočnili v októbri 1970 už 3. ročník kultúrneho podujatia Steierischer Herbst, v rámci ktorého popri oblasti výtvarného umenia, literatúry a divadelného umenia je aj časť hudobná s názvom Musikprotokoll. Ide o hudobný festival zameraný výhradne na súčasnú hudbu s dôrazom na hudbu avantgardnú. Koncerty sa usporadujú nielen v Grazi, ale aj v menších mestečkách na okolí. Musikprotokoll si získava čoraz väčšiu pozornosť pre stúpajúcu úroveň tak po stránke dramaturgickej, ako aj interpretačnej. Potvrdzuje to aj skutočnosť, že usporiadatelia známeho Medzinárodného festivalu súčasnej hudby — ISCM — vybrali pre päťdesiaty ročník Graz. Festival roku 1973 bude teda súčasťou Musikprotokollu. Prvý ročník patril tiež Rakúsku — bol v Salzburgu r. 1923. Na 1970-ročných koncertoch v Grazi nebola zastúpená hudba slovenská, ako to bolo roku 1968. Jej zaradenie na r. 1972 bude predmetom rokovania.

MINISTERSTVO KULTÚRY SSR
ZVÄZ SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV
SLOVENSKÝ HUDOBNÝ FOND
MESTSKÝ DOM OSVETY V TRNAVE

vyhlasuje spevácku súťaž

pri príležitosti 90. výročia narodenia národného umelca Mikuláša Schneidra-Trnavského. Cieľom súťaže je propagovať piesňovú tvorbu, objavovať mladé talenty a uskutočňovať výber na medzinárodné súťaže. Súťaž sa uskutoční 24.—28. mája 1971 v Trnave. Súťaže sa môže zúčastniť každý občan ČSSR do 30 rokov. Prihlášky do súťaže je potrebné poslať na adresu: Mestský dom osvety v Trnave, Gottwaldovo námestie do 31. III. 1971.

Priebeh súťaže:

I. kolo:
1. slovenská ľudová pieseň s klavírnym sprievodom, vydaná tlačou,
2. dve umelé piesne od staršieho slovenského autora (Bella, Schneider-Trnavský, V. Figuš-Bystrý, Lichard, Vansa, Valašťan-Dolinský, F. Kafenda a i.),
3. dve piesne starších slovanských autorov (Smetana, Dvořák, Fibich, Glinka, Musorgskij, Čajkovskij, Grečaninov, Rimskij-Korsakov, Rachmaninov a i.).

II. kolo:
1. dve piesne svetového repertoáru, z nich jedna z obdobia klasicizmu a jedna z obdobia romantizmu,
2. dve piesne slovenských alebo českých skladateľov predvojnovej moderny (Janáček, Martinů, Novák, A. Moyzes, Suchoň a i.),
3. jedna pieseň svetového skladateľa 20. storočia,
4. jedna pieseň z najnovšej slovenskej alebo českej tvorby.

III. kolo: piesňový cyklus alebo výber piesní od jedného autora, resp. výber piesní jedného štýlového obdobia.

Ceny:

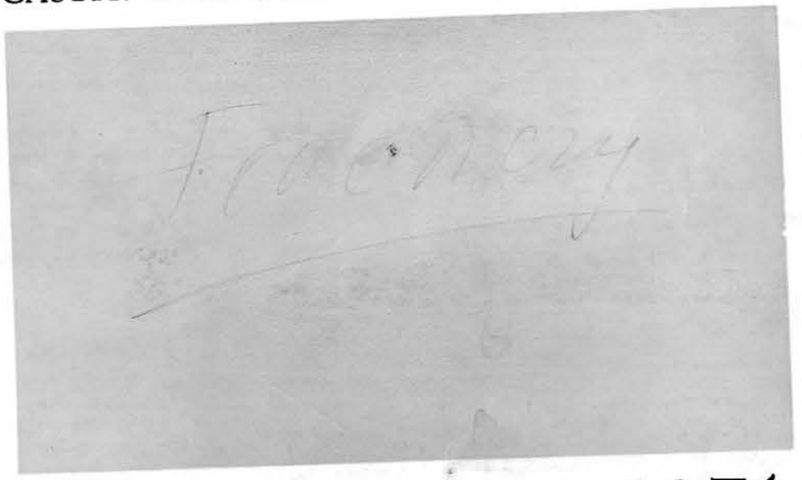
I. cena	3000,— Kčs
II. cena	2000,— Kčs
III. cena	1000,— Kčs

Okrem toho Slovenský hudobný fond udelí cenu za najlepšiu interpretáciu piesne od slovenského autora a Okresný národný výbor v Trnave udelí cenu za najlepšiu interpretáciu skladby M. Schneidra-Trnavského.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov
Číslo 1/1971, ročník XV. **Cena Kčs 4,—**

SLOVENSKÁ HUDBA

ČASOPIS ZVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV



2 1971

SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 2/71 Ročník XV.

vedie

OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, A. GABAUER, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, I. PARÍK, E. PENSDORFOVÁ, P. POLÁK, M. POTEMROVÁ, B. TRNEČKA, R. VANEK

redaktori

ŠTEFAN KLIMO ml.
NAĎA HRČKOVÁ
IGOR VAJDA

návrh obálky a grafická úprava

IVAN HOJNÝ

tajomníčka redakcie

VIERA ZATHURECKÁ

z čísla

J. ALBRECHT sa zamýšľa nad renesanciou hudobnej minulosti
N. Hrčková sa zhovára s jubilantom prof. O. FERENCZYM
F. KLINDA píše o organovej tvorbe O. Messiaena (II)
O. ELSCHEK o slovenskej hudobnej publicistike
Ľ. CHALUPKA rozoberá Cikkerovu Hommage à Beethoven
HUDOBNÝ ŽIVOT — RECENZIE — INFORMÁCIE

v budúcom dvojčísle

B. BARTÓK v príspevkoch L. Burlasa, Š. Klimu ml., A. Móžiho
M. ŠTĚDROŇ charakterizuje montáž a koláž
A. KOVÁŘOVÁ načrtáva korene problémov slovenskej hudobnej kultúry
T. SEDLICKÝ píše o výučbe na PF
M. VENHODA hovorí o interpretačnom oživovaní renesančnej hudby

OBSAH

J. Albrecht: Renesancia hudobnej minulosti . . . 49
N. Hrčková: Rozhovor s jubilantom prof. O. Ferenczym 55
F. Klinda: Organové dielo O. Messiaena (II) . . 63
O. Elschek: Opäť o slovenskej hudobnej publicistike 73
Tvorba (J. Cikker: Hommage à Beethoven) . . . 77
Hudobný život — Recenzie — Informácie . . . 80

INHALTSÜBERSICHT

J. Albrecht: Renaissance der Musikvergangenheit 49
N. Hrčková: Gespräch mit dem Jubilaren Prof. O. Ferenczy 55
F. Klinda: O. Messiaens Orgelwerk (II) 63
O. Elschek: Abermals über die slowakische Musikpublizistik 73
Musikschaffen (J. Cikker: Hommage à Beethoven) 77
Musikleben — Rezension — Information 80

CONTENTS

J. Albrecht: Renaissance of the Musical Past . . 49
N. Hrčková: Discours with Prof. O. Ferenczy, celebrating his Jubilee 55
F. Klinka: Organ work of O. Messiaen II 63
O. Elschek: On Slovak Music Publishing once again 73
Musical Works (J. Cikker: Hommage à Beethoven) 77
Musical Life — Review — Information 80

Renesancia hudobnej minulosti

JÁN ALBRECHT

Hovorí sa: „Koľko jazykov ovládaš, toľkokrát si človekom.“ Je v tom veľa pravdy, lebo každý jazyk obsahuje obraz sveta a duchovného života v jedinečnej a neopakovateľnej podobe. Formulácia jazykového ústrojenstva čerpá z dlhej histórie myšlienkového vývoja človeka. Systém myšlienok a jemu zodpovedajúce väzby v rečovej sústave tvoria takto jeden koherentný celok, ktorý sa v tej istej forme nevyskytuje v žiadnej väzbe príbuzných myšlienkových a vyjadrovacích sústav. Kontakt s novým vyjadrovacím systémom je teda zároveň kontaktom s novým myšlienkovým svetom, s jeho duchovnou jedinečnosťou. Každá vyjadrovacia sústava sa ustavične mení, vyvíja a „vzďaľuje sama od seba“. To platí v plnej miere aj o umení, o každej umeleckej vyjadrovacej sústave vôbec.

Vzhľadom na dnešok je umenie minulosti — napriek jeho zrozumiteľnosti alebo prístupnosti — unikátnym svetom duchovných hodnôt, ktorý nemožno sprístupniť žiadnymi „cudzími“ štýlovými prostriedkami tak, aby sa realizovala jeho pôvodná hodnota v pôvodnom význame. I keď každá prítomnosť je dôsledkom minulosti, nie každá doba si uvedomovala túto nadväznosť v rovnakej miere.

Veľký rozdiel čo do kontaktu s minulosťou je aj medzi jednotlivými druhmi umenia. Dôležitú úlohu pritom zohral spôsob, akým sa zachycovali myšlienky, estetické kvality. Výtvarné umenie „myslí“ v materiáli, v ktorom zároveň aj zachycuje svoje idey, kým napríklad hudba žije v znejúcej podobe, pričom ju zachycuje graficky, vizuálne. Platí to aspoň v tom časovom úseku jej vývoja, v ktorom zažila v Európe svoje historické vyvrcholenie (folklór sa napr. traduje v znejúcej podobe). Kontakt s minulosťou bol vo výtvarnom umení vždy priamy a bezprostredný: mnohí renesanční umelci, ako aj výtvarníci 18. a 19. stor., čerpali z antického umenia. Hudba, odkázaná na sprostredkujúce médium interpretácie, nemohla udržovať taký intímny styk s minulosťou. Okolnosť, že až do novoveku sa podstatne menili spôsoby notácie, čím sa stali staršie záznamy hudobnej praxe ťažko prístupnými, tiež podstatne sťažovala dotyky s minulosťou; nehovoriac ani o tom, že štýlovou zmenou sa menili staré interpretačné praktiky, čo znamenalo ďalšiu priepasť, ktorá znemožňovala „výlety do minulosti“. Minulosť bola obsiahnutá v prítomnosti tým, že vytvorila predpoklady pre vznik súčasného stavu, ktorého nové možnosti v značnej miere zastreli záujem o minulosť.

Orientácia na minulosť v hľadaní nových zdrojov estetického pôžitku a inšpirácie sa v hudbe v plnej šírke uplatnila iba v našom storočí. Počnúc barokom je hudba predchádzajúcich období súčasťou koncertného repertoáru. Sú, prirodzene, aj výnimky (je známe, že Beethoven si uctieval

Händla, alebo že Mozartovi boli známe niektoré Bachove diela; prepracoval dokonca niekoľko trojhlasých fúg z Temperovaného klavíra pre sláčikové trio, pričom opatril tieto fúgy vlastnými prelúdiami a pod.) — ale o všeobecnom záujme skladateľov a poslucháčov obdobia klasicizmu o staršiu barokovú a renesančnú hudbu nemožno hovoriť. V súčasnosti sa obecenstvo vracia do starých období ako do oblasti novoobjavených hodnôt. Štýlová vzdialenosť dovoľuje, aby človek prijal hodnoty starej hudby ako prekvapujúco lapidárny prejav. Tento prejav šokuje dnešného človeka s jeho vedomím, nasiaknutým preťaženou rečovou sústavou, formovanou od obdobia po Beethovenovi. Oázy výrazových charakterov staršej hudby s jej svojskou štruktúrou, ktoré sú vzdialené súčasnej a najnovšej hudbe, sú, naopak, obzvlášť príťažlivé dnešnému človeku, na ktorého pôsobia tieto stavy ako katarzis vo vlastných zložitých kolíziách. O dnešku možno hovoriť ako o období „zberateľov starožitností".

Záujem o hudbu starších epoch sa nezastavil pri baroku. Mnohé dnes existujúce súbory si kladú za cieľ sprostredkovať dnešnému poslucháčovi produkty renesančnej a gotickej hudby, ktoré boli dlho neprístupné širšej verejnosti, lebo interpreti ani vydavateľstvá sa nevenovali sprístupneniu týchto epoch hudobného vývoja.

Rozhodujúci krok v oživovaní barokovej hudby urobili azda predsa romantikovia, predovšetkým Mendelssohn, ktorý vytiahol zo zabudnutia Bachove Matúšove pašie. Po tomto bozku princa sa prebudila minulosť k novému životu. Tŕnistá nebola len cesta k spiacej krásavici, ale rovnako tŕnisté bolo prvé spolunažívanie s ňou. Čas, v ktorom minulosť ožila, bol od základov odlišný. Vzdialené boli praktiky realizácie rukopisu a spôsoby interpretačného stvárnenia. Pomannheimský vývoj vystaval iné základy, ktoré viedli postupne k diametrálne odlišnému hudobnému ideálu. Dramatizácia, subjektivizácia hudby, bujnenie brilantného štýlu, evolučný dynamický princíp neboli vhodným predpokladom verného vzkriesenia baroka. K tomu všetkému pristupoval omyl, ktorý vyvolala tvorba J. S. Bacha.

Stile brillante a romantický inštrumentalizmus zanechali svoje stopy na vydavateľských úpravách barokových skladieb (týka sa to hlavne sláčikových úprav). Vydania barokových skladieb sa hemžili zásahmi, ktoré pripomínali Ševčíkove sláčikové cvičenia op. II. Dlhé legáta, znaky brilantného staccatového smyku a ricochet vystriedané spiccatom zdobili party, ku ktorým sa pridružovali (pod strechami dlhých oblúkov legát) dynamické znamienka vo forme dlhých crescend a decrescend od pp až po ff — a naopak. Generálbas (a tu korení nesprávne interpretovaná bachovská tradícia!) bol preplietaný vyumelkovanými kontrapunktickými postupmi, a ak nie, tak bol dotvorený v duchu brahmsovskej akordiky alebo regerovskej klavírnej faktúry (viď Hugo Riemann), na ktorý skoro nestačilo desať prstov! Baroková slávnosť a mohutnosť sa stotožňovala s nabubrelosťou a hutnosťou obsadenia, s plnosťou tónovej reprezentácie, namiesto toho, aby sa hľadala v charaktere, v špecifike nápadov.

Generálbas — myslím tu na čembalový part — nemožno ponímať ako klavírny part v klavírnych triách, kvartetách a kvintetách klasicizmu a romantizmu. Úloha čembala nie je totožná s duchom rozvinutého romantického pianizmu. Jeho tvárnosť plynie z tradície a zo spôsobu umeleckého myslenia. Je to vertikálne sumovanie akordických súvislostí, doplňujúcich často chýbajúce akordické súčiastky, ktoré nestačia vysloviť horizontálne tematické postupy. Nie je to miesto kontrapunktických cvičení, nie je to Bachov „Temperovaný klavír"! Odstrašujúcim príkladom vypracovania generálbasu je Riemannovo ponímanie, v ktorom sa generálbasová faktúra vyrovná klavírnym koncertom, dokonca aj v skladbách, kde generálbasová technika už prežila svoj vrchol, ba aj v takých, kde sa začínala celkom vytrácať (napr. v orchestrálnych triách J. Stamica, Pergolesiho a Glucka).

Bach je výnimočným zjavom na barokovom nebi; jeho sklon k polyfónii obnovuje vtedy už zriedkavé relikty renesančného viachlasu, ktoré sa najdlhšie udržali v anglickej consortnej hudbe. Sám Purcell, ktorý tvoril spočiatku ešte v štýle anglickej consortnej hudby, teda polyfónne, preorientoval sa na modernejší spôsob barokovej hudby, ako sa pestovala v Taliansku, vo Francúzsku — a napokon už aj v Nemecku.

Nie je ani štýlové, ani v duchu barokovej hudby, prepchať ju dynamickými znamienkami. O dynamike možno však hovoriť zásadne v dvojakom zmysle. Dynamický priebeh, ktorý sprevádza tematické tvary a ktorý je akosi ich „plášťom", nebýval nikdy skladateľom vyznačený. To však neznamená, že by každá baroková téma bola dynamicky indiferentná, „nemá". Barokoví skladatelia vypisovali dynamiku len na miestach, ktoré mali byť dynamicky ostro kontrastné. Na takýchto úsekoch zohrala dynamika úlohu stavebnú. Neznamenalo to však, že by bol barok poznal len „terasovitú" dynamiku. V prvom prípade je prílišné dynamické tieňovanie nemiestne a musí zostať nenápadne v pozadí. Každé nadmerné dynamické kontrastovanie pôsobí vyumelkovane, nabubrelo a afektovane. Moderné vydania sledujú verne pôvodné dynamické predpisy a dištancujú sa — čo možno pokladať za veľmi správne — od upravovateľských praktík, patriacich minulosti.

Podobné zásady platia o frázovaní. Baroko nepoužívalo oblúky na označenie techniky hry, ako napr. úprava ťahu sláčika, technológia hry. V originálnych záznamoch sa legátové oblúky používajú zriedkavo, šetrne — a to len z príčin artikulačných. Pravidlom sú krátke oblúky. Len výnimočne nachádzame v notovom texte oblúky, presahujúce počet štyroch not. Romantická faktúra skladby, v ktorej nadobudla technika hry významné postavenie, nevedela sa ani v neskoršom čase — keďže jej tradícia dlho doznievala — zmieriť so striedmo označenými inštrumentálnymi postupmi. V romantických vydaniach sa preto „dopĺňalo" z jej aspektu mnohé, čo barokový skladateľ nemohol a nemal v úmysle napísať. (Skoro každý úsek v šestnástinovom pohybe je znetvorený vyumelkovanými sláčikovými „úpravami".) Je na čase, aby sa v notových vydaniach skoncovalo s podobnými mimodobovými nánosmi na barokové texty.

* * *

Interpretácia barokovej hudby sa už vo väčšine prípadov vymanila spod nánosov neskorších čias. Špeciálnym problémom zostáva interpretácia renesančnej a gotickej hudby. Oproti baroku vyžaduje pestovanie renesančnej hudby širšie a hlbšie realizačné zásahy — ako je prepis notového textu do modernej notácie alebo voľba nástrojového obsadenia, ktorá ostáva vo väčšine prípadov ponechaná na interpretov. Skladatelia veľmi zriedkavo predpisujú, akými nástrojmi treba skladbu realizovať; iba G. Gabrieli začína vyznačovať nástrojové obsadenie, aj to len vo väčších inštrumentálnych 6-, 8- až 12-hlasých viaczborových skladbách. Ani štvorhlasné kanzóny nebývajú určené pre konkrétne inštrumentálne skupiny. Okrem toho v renesancii dominujú vokálne alebo vokálno-inštrumentálne žánre. Čisto inštrumentálne sú zriedkavé, ich počet sa zvyšuje len takmer v poslednej etape vývoja, hlavne v benátskej škole (u Willaerta a Gabrieliovcov). Pre interpretáciu naprosto chýbajú bližšie údaje a oporné body, či ide o otázky tempové, dynamické, alebo vôbec výrazové. To všetko boli príčiny, ktoré spôsobili, že sa záujem o túto „zasypanú" hudobnú kultúru zobúdza tak neskoro. Pritom ide o prvé veľké vyvrcholenie európskej hudby, v ktorom nachádzame významné umelecké hodnoty.

Gotické a renesančné kompozície sú celkove kratšie, ak nie sú viazané na textovú predlohu dlhších rozmerov. Kontrastné princípy sa takmer neuplatňujú, ak len nemyslíme na striedanie tematických prvkov v motetovej technike nadväzovania, alebo krátke epizódy v kanzónach. Prevažuje homogenita polyfonnej štruktúry, čo sťa-

žuje kontakt s dnešným poslucháčom. Táto hudba vyžaduje aktivitu, poslucháčovi neprichádza na pomoc diferencovanosť štruktúry, ktorá by dokázala osviežiť posluch.

Tieto okolnosti provokujú interpretov a realizátorov k stupňovaniu príťažlivosti a kontrastnosti prevádzaných skladieb. Vynára sa otázka, ktoré zásahy stoja v duchu renesančnej hudby — a ktoré jej odporujú.

V poslednom čase sa vo vydaniach stalo zvykom neskracovať notové hodnoty o polovicu. Možno to kvalifikovať ako „piétny zlozvyk", lebo rozhoduje hudba, a nie záznam. Nielenže nás dlhé hodnoty zvádzajú k pomalšiemu tempu, ale rytmické tvary sú v neskrátenom zázname neprehľadné. Platí to aj o skladbách neskoršieho obdobia. Je napríklad problémom hrať z listu Purcellovu Pavanu (Pavana a ciaconna), kým skrátený prepis Pavany dovoľuje veľmi názorné členenie hodnôt. Používanie dlhých menovateľov sa objavuje i v raných barokových skladbách, ako napr. v Symfónii Greg. Allegriho: štvordobý takt píše ako 3/1, teda takt obsahuje 3 celé noty, pričom drobnejšie hodnoty ako štvrťové ani nepoužíva. Viazať sa na tento spôsob vtedajšej (už taktovej) notácie značne sťažuje čítanie záznamu, hlavne pri hraní z listu. Pritom uvedená časť skladby nemá ani natoľko pomalý charakter. Prečo potom ponechať tento „zlozvyk"? Sarabandy sme zvyknutí čítať v 6/4 alebo 3/2 takte, napriek tomu, že by stačil záznam pomalého 3/4 taktu, ktorý by bol prehľadnejší. Tu tradícia neprekáža, ak si interpret uvedomuje, že ide síce o pomalý tanec, tempo však neslobodno voliť príliš pomalé; navyše ide o barokovú hudbu, ktorej zvyky sú nám známe a blízke. Napriek tomu sme často svedkami toho, že sarabandy sa hrajú až priveľmi pomaly, čo iste možno pripísať tradičnému spôsobu ich notácie. V období baroka už existujú príklady rýchlych sarabánd s predpisom presto. Tance osminových a šestnástinových hodnôt pomáhajú často dokresľovať tematické súvislosti. Odporúča sa preto využiť skracovanie hodnôt. Pri vydaní Gabrieliho Sonáty pre 3 husle a bas — ktorá vyšla nedávno vo vydavateľstve Supraphon — som uskutočnil spomínané zásady. Ak porovnáme toto vydanie s vydaním tej istej skladby v „Hortus Musicus", kde sa ponechali pôvodné hodnoty, každý praktik mi dá iste zapravdu v tom, že skladba sa číta oveľa ľahšie v skrátenom prepise.

Rytmika renesančnej hudby znamená interpretačný problém svojho druhu — a to predovšetkým v súhre. Niet oporných pilierov symetrickej taktovej pulzácie a **„nadtaktovej"** súmernosti. Hráči sa orientačne opierajú o malé celky, pričom



1. Gregorio Allegri: Symphonia á 4, takty 48—49
1.a v prepise skrátenom o 1/4

2. Giovanni Gabrieli: Sonata con tre violini, takty 5—7



2.a v prepise

3. Andrea Gabrieli: Ricercar del Duodecimo tono, skrátené o 1/2



3.a bez skracovania



sú priam otrocky odkázaní na každú rytmickú maličkosť, ktorú hrá partner. Každý bodkovaný rytmus spoluhráčov zvádza k nesprávnej interpretácii v tom zmysle, že synkopa sa počíta za „rovnú" hodnotu, čím sa ťažisko presunie na susednú hodnotu dopredu. Prečo teda sťažovať aj tak neľahkú súhru nevyhovujúcou a nepraktickou notáciou!

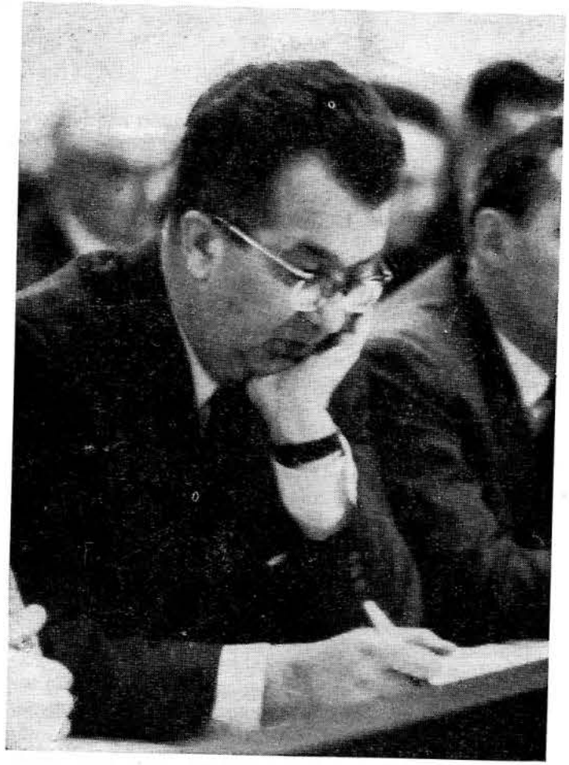
Dôležitým problémom je ďalej otázka nástrojového obsadenia, pretože — ako sme už spomínali — vo väčšine prípadov ide o realizáciu voľne voliteľnými (starými) nástrojmi. Nedostatok kontrastov núti často interpretov k „inštrumentovaniu" renesančných záznamov. Troj- alebo štvorhlas sa síce principiálne rešpektujú ako danosť, ale v priebehu menia skladby svoje inštrumentálne obsadenie. Strieda sa inštrumentálne zoskupenie, ktoré tento troj- až štvorzvuk realizuje, mení sa farba zvuku jednotlivých hlasov. Takto dochádza ustavične k zmene rúcha, čo rozhodne zabraňuje pocitu jednotvárnosti pri poslúchu. Musíme si však uvedomiť, že človek s dnešnou hudobnou apercepciou vníma inštrumentálne farby a ich striedanie z celkom iného aspektu. Dobová realizácia v obsadení ad hoc znamenala len realizáciu skladby takými alebo inými prostriedkami. Farba bola druhotná, asi tak, ako je pri poznámke na margo bezvýznamná farba tužky, ktorou je napísaná. Dnes však — vďaka hudobnému vývoju — pociťujeme farby a ich zmeny ako u m e l e c k ý z á m e r, ktorý nedokážeme oddeliť (aspoň nie ľahko) od významu skladby. Prijímame renesančnú skladbu v novom (cudzom) svetle stále sa striedajúceho inštrumentálneho rúcha, v nádhere, ktorá nebola zámerom skladobným, ale vyplynula z novších konvencií inštrumentačného umenia. Toto je dôsledkom romannheimského vývoja, romantizmu a impresionizmu. Oproti tomuto inštrumentačnému postupu pôsobí triezvejší prístup k skladbe adekvátnejšie. Spočiatku pociťujeme nedostatok vonkajšieho lesku ako moment zdanlivo ochudobňujúci. Táto triezvosť je však primeranejšia svojráznosti starej

hudby, ktorej význam a hodnota tkvie predovšetkým vo vlastnej štruktúre, bez zámeru použiť na stvárnenie farebné zvláštnosti nástrojov, farebné efekty.

Azda najpálčivejšou otázkou je problém vernosti podania. Hoci prešlo niekoľko storočí od vzniku renesančných a gotických skladieb, predsa sa chceme s touto starou hudbou oboznamovať na takej rovine, ktorá odzrkadľuje jej podstatu, jej ducha, v najhodnovernejšej podobe. Musíme sa zmieriť s tým, že hudba prechádzala medzitým obrovskými metamorfózami a stará hudba nás iste prekvapí mnohými momentami, od ktorých sa náš vývoj vzdialil. Podstatou a tvárnym elementom tejto hudby nebol žiadny moderný tóninový kontrast; harmonický princíp sa v nej uplatňoval celkom ináč ako neskôr, keď vznik tonálnej harmónie priniesol pociťovanie tonálnej akordickej funkčnosti a periodičnosti. Ani dramatický rozvoj, konfliktovosť, ani pestré inštrumentálne rúcho nie sú vlastné tejto hudbe! Je preto nesprávne porovnávať ju s hudbou, ktorá sa formovala neskoršie. Nemali by sme teda ubližovať jej zmyslu vpašovávaním takých efektov, ktoré jej museli byť cudzie, ani vtedy, ak je táto cudzota dôsledkom prenášania nášho ponímania dnešnej hudby na starú hudbu. Neozdobujme ju cudzím perím, lebo výsledkom nemôže byť vzkriesenie jej ducha, ale iba krášlenie mŕtvoly. Odvrátili by sme takto pozornosť od jej skutočných vnútorných hodnôt. Renesancia i gotika nám majú čo povedať aj v hudbe; ak budeme načúvať jej vlastnej — nám často už vzdialenej — reči, podarí sa nám pochopiť jej najvlastnejší význam. Myslím, že stojí za trochu námahy skontaktovať sa s hudobnými hodnotami minulosti, ktoré boli tak dlho zasypané a zabudnuté. Ak si dokážeme osvojiť ich vyjadrovací systém, ich rečové ústrojenstvo, obohatíme náš zážitkový svet o ďalšie, pre dnešok nové obsahy.

Dnes už môžeme dokonca dostať na našom trhu niekoľko domácich nahrávok, ako napr. Dufaya, Ockeghemovo Rekviem, skladby Gesualdove, o Lassovi a Palestrinovi ani nehovoriac. Gotické a renesančné kompozície nájdeme aj v nahrávke súboru Pro arte antiqua (skladby hudobníkov pôsobiacich na českom kráľ. dvore a pod.). Pozoruhodné sú však i nahrávky firmy Eterna (NDR), ktorá vydala Ockeghemovu omšu Mi, mi, skladby Jakoba Obrechta, ďalej diela Gabrieliovcov — ich okruhu je venovaná celá platňa, rovnako ako Isaackovi a Bancchierimu, a pod. Osobne považujem prevedenie Ockeghema a Obrechta na platniach Eterny za najdokonalejšiu interpretáciu ranej renesancie. Skladbu neskresľuje žiadny cudzí nános, je interpretovaná s veľkou precíznosťou, ale aj živosťou. Táto nahrávka je prijatá i do archívnej produkcie (Archiv-Produktion) firmy DGG. Bolo by dobré, keby sa majster Venhoda zapodieval myšlienkou sprístupniť zaujímavú tvorbu Machautovu (hoci na jednej celej platni), napr. Notredamskú omšu s výberom od 2 do 5-hlasých skladieb, ktorých je dosť veľké množstvo (vydané v ed. Breitkopf u. Härtel).

Za dôležitejšie ako samotné nahrávky by som však považoval aktívne pestovanie tohto bohatého dedičstva. Čisto inštrumentálne skladby, ktoré poskytujú rôzne analógie, by sa dali využiť v ansámblovej hre na umeleckých a umelecko-pedagogických školách rôzneho stupňa, ako i v domácom kruhu. Technické nároky nie sú veľké, len súhra nie je práve najľahšia. Realizácia starých skladieb pôvodnými nástrojmi je, prirodzene, najadekvátnejšia. Tvrdenie, že ich význam stojí a padá s používaním starých nástrojov však nemôže slúžiť ako výhovorka. Aj keď tieto nástroje dodávajú skladbám onú „antikvárnu" atmosféru, nepovažujem tento fakt predsa za rozhodujúci, veď tieto skladby neboli napokon ani písané adresne pre konkrétne inštrumentálne zoskupenia! Živý kontakt by bol najlepšou cestou, po ktorej by sa zabudnuté hodnoty dostali k našim konzumentom a obohacovali dnešného človeka „novými" rozmermi umeleckého myslenia, ktoré sa nedajú na rozkaz dnešnými prostriedkami vytvoriť.



Päťdesiatiny Ota Ferenczyho

Býva dobrým zvykom využívať významné životné jubileá umeleckých osobností na bilancovanie ich umeleckej dráhy. U prof. dr. Ota Ferenczyho je táto príležitosť mimoriadne vzácna. Veď práve v poslednom desaťročí sa jeho dielo rozvinulo k zrelosti, vďaka ktorej sa stalo osobitou súčasťou slovenskej hudobnej kultúry. Potreba vyjadriť sa umeleckými prostriedkami rástla v ňom od útleho veku, a hoci začínal na poli vedeckom, veľmi systematicky, postupne a cieľavedome kultivoval svoje skladateľské vlohy.

Onedlho po ukončení štúdia muzikológie na Filozofickej fakulte UK začal prednášať estetiku hudby na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Potreba obohacovať svoj intelektuálny obzor priviedla ho k širokému rozhľadu po hudobnom umení všetkých čias. Pre progresívnu orientáciu mladej, v 50. rokoch dorastajúcej generácie však bolo rozhodujúce najmä to, že po celý čas dokázal držať ruku „na pulze dňa", prijímať a kriticky analyzovať podnetné zjavy hudby 20. storočia. Kritická a teoretická činnosť mladého Ferenczyho priniesla do duchovnej atmosféry slovenského hudobného života orientáciu na organické spájanie domácich elementov s progresívnymi svetovými kompozičnými prúdmi.

S výnimkou krátkeho štúdia u košického skladateľa Oldřicha Hemerku realizuje Oto Ferenczy

sám — ale stále intenzívnejšie — svoju skladateľskú záľubu, ktorá sa mu postupne stáva dominujúcou životnou ambíciou. „Učiteľom" mu je vlastná bádateľská skúsenosť s kompozičným svetom 20. storočia — a z neho najmä podnety tvorby Stravinského, Bartóka, Hindemitha. Z tejto duchovnej atmosféry rozvíjajú sa v tvorbe skladateľa nové črty oproti hudbe, komponovanej odchovancami novákovského citového impresionizmu. Zrieka sa pátosu, exaltovaného výrazu, emocionálnej programovosti, zmyslovosti. Jeho hudobný prejav je nepatetický, vecný, zdôrazňujúci samostatnosť hudobnej inšpirácie, vedome kontrolovanej intelektom. Hoci korení v najnovších výdobytkoch svetovej hudby, nie je vďaka prísnej sebakontrole a vnútornej disciplíne módny, ani povrchne modernistický. Skladateľ zostáva samým sebou, priznávajúc to isté právo samotnej hudbe. To druhé ho vedie k zásade nenútiť sa samostatnému svetu hudobnej obraznosti nielen mimohudobnými ideami, ale ani citovými zákutiami vlastného vnútra.

Už prvé väčšie dielo — Hudba pre 4 sláčikové nástroje (1947) dostalo cenu v medzinárodnej súťaži Bélu Bartóka v Budapešti. Po krátkom období folklórnej inšpirácie a programových diel (Veselica, Obraz z môjho kraja, Hurbanovská) vracia sa skladateľ v 60. rokoch k svojmu pôvodnému, intelektuálne koncipovanému štýlu inštrumentálnej hudby v pozoruhodnej Serenáde pre harfu, klarinet a fagot. Ferenczyho diela korešpondujú so súčasnou dobou a svetovou modernou predovšetkým svojím duchom a celkovou koncepciou, nie iba výrazovými prostriedkami. Pritom jeho prejav nestráca umeleckú angažovanosť a etický movens (v skladbách Finále pre veľký orchester, oslavnej kantáte Hviezda severu na nórskeho spisovateľa a humanistu Björnstjerna Björnsona a Elégii, inšpirovanej Shakespearovým Romeom a Júliou).

Najlepšie črty skladateľského talentu Ota Ferenczyho sa však nesporne prejavili v komornej tvorbe z posledných rokov. Je to najmä Sláčikové kvarteto, Tri sonety na Shakespeara a Partita pre komorný orchester. Aj v roku 1968 skomponovanej komickej opere Nevšedná humoreska, ktorú skladateľ námetove pochopil ako satiru na ľudskú chamtivosť, zostáva v popredí intelektuálsky koncipovaná, náročná hudba.

Prof. dr. Oto Ferenczy je popri svojej umeleckej práci zaangažovaný aj ako aktívny činiteľ kultúrneho a spoločenského života. Okrem dominujúcej pedagogickej činnosti a akademických funkcií (ako vedúci Katedry hudobnej teórie na VŠMU a určitý čas rektor tejto školy) je v súčasnosti predsedom Zväzu slovenských skladateľov, ako aj členom významných spoločensko-politických inštitúcií.

Zostáva len želať jubilantovi, aby mu prialo zdravie, inšpirácia — a aby jeho ďalšie roky boli rovnako plodné, ako tie doterajšie. —ov—

Nielen duch, vtip — ale aj srdce...

Trocha provokujúco sme nadpísali rozhovor so skladateľom Otom Ferenczym citovaním šaldovského vyznania. Veď v súvislosti s jeho tvorbou sa zvyknú vyslovovať prívlastky, ako duch, vtip, elegancia, groteska, paródia, karikatúra a pod. Označujú ho za reprezentanta civilného, antiromantického, intelektuálneho prejavu v slovenskej hudobnej tvorbe. Z jeho doterajšieho pôsobenia vysvitá, že je to človek oplývajúci „ratiom", preniknutý analytickým duchom, schopnosťou logicky dedukovať, triediť, pitvať hudobnú skutočnosť. Dokazuje to svojím pôsobením na poli estetiky i svojimi teoretickými prácami. Umelecký tvorivý princíp však býva charakterizovaný odporom voči „aplikovanej" dedukcii, či estetike, ktorú autor neprežil, nepocítil na vlastnej koži, neprecedil cez vlastné srdce...

Ako sa vám ako skladateľovi darí preklenúť hranicu medzi týmito rôznymi typmi tvorivej činnosti?

Sú to postoje, ktoré charakterizujú dva základné vzorce tvorivého pracovníka. Zriedkakedy sa však vyskytujú v takejto vyhranenej podobe. Veď aj pri umeleckej činnosti sa ujasňuje poslanie, povaha hudby, teoreticky sa ozrejmujú určité tvorivé zásady, princípy tvorby. Často sa aj štylizujú v lineárnej podobe. Príkladov je mnoho — počnúc vari od Monteverdiho Predhovoru k 5. knihe madrigalov. V 20. storočí spomeniem predovšetkým Stravinského. Nielen preto, že je to môj duchovný otec, ale najmä preto, že je ideálnym príkladom spojenia tvorivej obraznosti a analyzujúceho ducha. Stravinský nie je inštinktér. Jeho názory na hudbu sú veľmi presné. V súčasnosti by sa našlo mnoho „obojživelných" prípadov, najmä u mladej generácie vo svete (často ide, samozrejme, aj o špekulácie, ktoré pokrivkávajú v praxi). Mohlo by sa však zdať neuveriteľným, že taký čistý umelecký typ ako Čajkovský, vyvíjal reflexívnu, kritickú činnosť. Osobne nepociťujem ťažkosť v spojení oboch spomínaných typov tvorivej činnosti. Ambícia skladateľská vo mne prevláda.

Pre každú tvorivú činnosť, nech je jej cieľ aký chce, vedecký alebo umelecký, zostáva nakoniec rozhodujúcou pôvodná racionálna predstavivosť — či ako to nazvať.

Ako sa vyvinul váš vzťah k Stravinskému — prostredníctvom jeho tvorby, alebo estetických názorov?

So Stravinským som sa zoznámil už ako 14-ročný vďaka niekoľkým malým skladbám z ruského obdobia a raného neoklasicizmu. Bol som nimi celkom očarený. Keď potom v roku 1936 vyšla Kronika môjho života, prekvapila ma zhoda toho, čo som v nej čítal, s tým, ako som Stravinského hudbu prežíval. Pre 16 až 17-ročného chlapca to boli rozhodujúce zážitky, a niet sa čo diviť, že som priamo doslova preberal skladateľove názory.

Neskôr som sa voči nim začal stavať kritickejšie. Boli síce fascinujúco trefné — ale mnohokrát veľmi zaujaté, jednostranné. V niektorých podstatných otázkach — ako napr. o výrazovej schopnosti či neschopnosti hudby — pripravoval však Stravinský pôdu pre ďalší vývoj v 50. rokoch.

Vaše teoretické práce nie sú však tou „malou estetikou", ktorá pramení z vlastnej tvorivej empírie. Snažíte sa v nich skôr o objektivistický, filozofický prístup...

Tento súvisí do veľkej miery s mojou ambíciou z mladých rokov, z obdobia, keď u nás vládla výlučne neoromanticko-impresionistická línia: prebojúvať nové skladobné prúdy, nad ktorými sa vznášalo tabu. Ak som chcel prenášať k nám tvorbu Stravinského, Bartóka, Schönberga, o iných ani nehovoriac, musel som ju nejakým spôsobom odôvodňovať. Snažil som sa to robiť analyticky a zo širšieho pohľadu. Proklamované stotožňovanie by sotva bolo účinné.

Ste v kompozícii autodidakt. Nemala táto absencia styku s živou kompozičnou praxou a nadbytok lektúry vplyv na vašu kompozičnú orientáciu?

Pripúšťam to. Nebol som pútaný k žiadnej školskej estetike alebo inej vychodenej ceste, k nijakému živému kompozičnému vzoru. Výchova vo vyhranenom štýle vyvoláva obvykle podriadenie sa — alebo protest. Navyše som už v ranom veku — počas krátkeho štúdia u prof. Hemerku, ktorý aplikoval na žiakov metódu priam asketickej disciplíny v komponovaní prísneho, odťažitého a nevýrazného vokálneho kontrapunktu — získal určitý sklon k abstraktnosti, neosobnosti.

Vo vašej hudbe sa zvykne hľadať intelektualizmus. Vyhovuje vám to?

Moja tvorba ozaj nie je spontánna, živelná, inštinktívna. Je prešpikovaná určitou „intelektuálčinou" — ak už nemáme lepší termín. Zdá sa mi však, že by bolo predsa len jednostranné charakterizovať ma iba týmto prívlastkom. Je pravda, že môj umelecký prejav poznačilo dlhšie teoretické bádanie. Ale pôsobí azda iba ako vyabstrahovaná teoretická špekulácia alebo suchopárna intelektuálčina?

Možno, že iným sa javím takto — povedal som vám svoj pocit. Kritika u nás máva vo zvyku tradovať nálepky, ktoré vám potom prischnú. Do istej miery pôsobí azda moja hudba kontrastne k prevahe monumentalizmu, maestóza, romantickej dramatičnosti a výraznej zmyslovosti, s ktorou sa často v našej hudbe stretávame.

Intelektuálny postoj má svoje úskalia. Nevyhnete sa pestovaniu vlastnej fantázie na cudzej, vyabstrahovanej skúsenosti, hromadeniu nadbytočných informácií. Nevyvoláva to všetko zábrany? Ako riešite dilemu umelca vedieť — veriť?

Máte pravdu. Ak prevládne racionálne poznanie, ubúda viery. Pôvodná spontaneita fantázie je poriadne ohobľovaná, hodená — ako sa vraví — na sito. Žiadna z mojich skladieb, s výnimkou Veselice, nevznikla „jedným dychom". Ani hrubá skica. Pôvodné nápady sú také poprehnietené, že ich v konečnej podobe ťažko identifikovať.

Nepociťujete takýto prístup ako ochudobnenie svojej pôvodnej fantázie?

Nie. V tomto „hnietení" sa uplatňujem, prejavujem, uspokojuje ma. Cítim potrebu vymýšľať nové a nové riešenia, ktoré sa často dotýkajú priamo základného formového rozvrhu skladby, jej stavby.

Je tento proces čisto racionálny — alebo v akom pomere je v ňom zastúpený intuitívny moment? Nepokúšali ste sa analyzovať takto sami seba?

Žiadate odo mňa priveľa. Richard Strauss raz odpovedal istému psychológovi, ktorý chcel od skladateľov, aby mu opísali aspoň fragmenty svojho tvorivého procesu, asi toto: „Môj drahý, nikto mi nie je taký vzácny, aby som aj komponoval a kvôli nemu ešte aj sledoval, čo sa mi pritom deje v hlave."

Priznávam sa však, že som sa o to pokúšal. Je to zmes vlastných impulzov, určitých kritík, skúseností od druhých — a veľká dávka eliminácie, selekcie toho všetkého.

Uvažujete niekedy v termínoch „hindemithovský zvrat", „regerovské riešenie" a pod.?

Pri množstve hudby, ktorá už bola napísaná, nemožno sa — najmä v melodickej zložke — týmto asociáciám vyhnúť. V celom komplexe tvorivého procesu nie sú však podstatné — i keď kolegovia skladatelia prejavujú v tomto smere priam detektívne sklony. Stačia dve zväčšené kvarty za sebou — a už je tu podozrenie. Informovanosť o hudbe nevplýva rozhodujúcou mierou na výsledok. O ňom rozhodne pôvodná, originálna fantázia.

Nemôže sa prevaha pozorujúceho, analytického pohľadu — ktorý je inak prepotrebným zdrojom sebareflexie — stať pre tvorcu aj určitým dehumanizačným momentom? Už ho nič netrápi, nebolí, nenadchýňa. On pozoruje, nechá sa poučiť — a z toho najlepšieho nám predkladá dobre straviteľnú pochúťku inteligentnej zábavy a ušľachtilého poučenia. Nerozozvučí v nás nič ľudské. Poznáte ten pocit?

Umelecká obrazotvornosť je svet sám osebe. Nemyslím, že by mal priamu analógiu či paralelu v umeleckom živote. Zdanlivo triezvy a neromantický pozorovateľ môže svojou hudbou lámať srdcia. Humoristi bývajú vážni. Umelcova „prvá" a „druhá" existencia vytvárajú často jeden úplný svet. Druhé môže dopĺňať prvé, kompenzovať, čo sa mu nedostáva. Mnohí sa čudujú, prečo som sa ja — človek v podstate vážny — pustil do komickej opery (aj ďalšia, ktorú chystám, bude mať humorný námet). Bol som vychovaný veľmi prísne, až patriarchálne; život som vďaka tomu bral od detstva ako vážnu povinnosť, ktorú treba bez reptania vyplniť, aj napriek vnútornej vzbure. Azda aj preto túžim po smiechu, potrebujem odreagovanie v humore.

Život nás všelijako manipuluje. Stáva sa, že človeka „našibuje" na nesprávnu koľaj...

Záleží potom na pôvodnej dispozícii, sile našej potreby i schopnosti obohacovať sa, aby sme vedeli prinútiť krunier, do ktorého sme oblečení, prasknúť, oslobodiť sa, zbaviť sa smútku. Toto chcenie je našou hnacou silou.

Vplýva schopnosť analyzovať hudbu na náš zážitok? Možno takto prijať každú hudbu?

Hudobný zážitok nie je len výslednicou analýzy, ale oveľa širšieho, komplexnejšieho ľudského postoja. Komunikácia s umením — práve tak ako komunikácia s iným ľudským vnútrom — vzniká spontánne, podvedome, na základe vrodených i skúsenosťami kultivovaných dispozícií pre rezonanciu s určitým typom zdeľovania, symboliky. V tejto súvislosti si spomínam na zaujímavý názor nemeckého psychológa E. R. Jaenscha, podľa ktorého je každý človek „disponovaný" na určitý výsek z reality. Chápe, poznáva, prijíma iba na základe toho, čo v ňom je. Potvrdzuje to starú grécku zásadu, že podobné sa poznáva podobným. Ak obsahy, ktoré v hudbe počujeme, nemajú v nás analógiu, nepomôže nám nijaká presná analýza, ani racionálny argument. Treba sa vnútorne čo najviac obohacovať, aby sme svoju rezonančnú sféru rozširovali, i keď je v nás už prvotne daná. Totálne rezonujúci postoj je však alebo nedostatkom prvotnej predstavivosti, alebo pretvárkou, čiže nedostatkom charakteru.

Otvorme teda vašu rezonančnú skrinku. Ktorú hudbu máte radi?

Poznám veľmi mnoho hudby. Preskúmal som jej zákonitosti, normy, viem, ako je urobená, poznám jej „dokumentáciu". Iba niektorá ma však láka

pre samotný pôžitok. Spomeniem Gesualda da Venosu, Stravinského (nie celého), Bartóka, raného Weberna, Messiaena. Tento môj vkus sa stabilizoval v čase dozrievania. Neskôr človek začne preberať. Nevedel som prísť na chuť Lutoslawského Hrám, ale očarili ma jeho Tri poémy na Michauxa. Fascinovala ma Pendereckého Hirošima — ale Lukášove pašie mi pripadajú prázdne... Mladí ľudia sú prístupnejší, prijímajú určité smery a tendencie globálne, s nadšením.

Ako sa — v súvislosti s tým, čo sme hovorili o vzťahu poznania a zážitku — pozeráte na kritiku? Skladatelia zvyknú kritikom vyčítať, že hudbe nerozumejú a preto ju nevedia posúdiť.

Kritici majú tvrdý chlebíček. Subjektivite sa nemožno vyhnúť. Musí však byť veľmi kultivovaná, dobre podložená zážitkami, skúsenosťami — dozretá. Lenže komu sa chce v štyridsiatke písať kritiky? Píšu ich teda mladí ľudia, ktorých často odradia nepriaznivé reakcie autorov.

Ako kritik a teoretik ste u nás medzi prvými obhajovali novátorstvo, také, v ktorom „nerozhoduje množstvo disonancií, ale novosť v myslení, cítení, vo vzťahu k celému komplexu životných problémov". Čo by ste obhajovali ako novátorské dnes?

Novosť je relatívna, dobová záležitosť. V štyridsiatych rokoch bol novým Bartókov Husľový koncert. Prídu nové talenty, nové riešenia — a kategória novosti sa rozširuje. Čo považujem za nové dnes? Popri výdobytkoch poľskej školy najmä elektronickú hudbu. Dlho by sme však museli preberať jednotlivé diela, pretože nové momenty sú v nich roztrúsené a len suma všetkých tvorí obsah kategórie novosti ako celku.

Pokúsim sa však ešte o delenie. Prvým typom novosti sú riešenia, ktoré sa doteraz nevyskytli. Prinášajú ich mnohokrát experimentálne, ako celok nie vždy dotiahnuté diela.

Druhým typom je novosť, ktorá v prvom okamihu pôsobí prekvapujúco, no neskôr zistíme jej príbuznosti, analógie s minulosťou. V novostiach poľskej školy, ktoré nás tak šokovali v päťdesiatych rokoch, vidíme dnes duchovnú spriaznenosť s impresionizmom. Celkom iný typ impresionistického podnetu je u Weberna, u Stravinského, a opäť iný u Bartóka.

Čo z kompozičných zákonitostí považujete konkrétne za nové a perspektívne pre ďalší vývoj?

Predovšetkým rozšírenie horizontu zvukovosti. Uvedomenie si tejto novej kvality je rozhodujúce pre odlíšenie súčasnej hudby od hudby predebussyovskej.

Ako estetik skúmate princípy tvorby iných. Je aj vašou skladateľskou ambíciou dospieť k určitým princípom, ktoré by dali vašej obrazotvornosti a kompozičnej fantázii pevný základ?

Ťažko mi je vtesnať do hotových formuliek určité zásady, ktoré sa premietajú do konkrétnej kompozičnej činnosti a ktoré uplatňujem často podvedome priamo pri formovaní hudobného tvaru. Ak by som ich pri tuhom rozmýšľaní aj vykutral, musel by som ich vyabstrahovať, „odľudštiť".

Dovoľte preto iba rámcové — a skôr negatívne vymedzenie. Neznášam hudbu mnohovravnú. Priam dogmaticky dávam prednosť koncíznosti. Nemám rád kompozičnú nedoriešenosť, nejasnosť, prevahu improvizácie nad vedomou, ukončenou konštrukciou. To prvé považujem od autora za subjektivizmus a nedostatok povinnosti, ktorou pre umelca musí byť čo najúplnejšie „vyleštenie" diela. Vyznávam čistotu umeleckej práce. Potrpím si ďalej na presne vypracovaný detail. V opere sa mi stala zásadou predovšetkým maximálna doriešenosť vo vokálnej zložke.

Znamená to, že sa radi opierate o overené, vžité, „vyskúšané" kompozičné zásady?

V podstate je to tak. Hoci som si — sám pre seba — skúšal už aj aleatoriku ako podnetný spôsob, prinášajúci mnoho nového. Nikdy by som sa však neopovážil zverejňovať neukončené experimenty. Je to ako vyložiť do výkladnej skrine polobrúsené diamanty...

Staviate sa kladne k názoru, že „nič nie je súčasnejšie ako minulosť"?

Minulosť však nechápem ako prostriedok, ktorý má skladateľovi uľahčiť prácu. Nie je protirečením zásada, že umelec má byť presiaknutý minulosťou — a pritom urobiť všetko odznova. Rozumiem pod tým potrebu ísť vždy až k samotným základom hudby, k tomu, čo je v nich obecné — a nie „vykrádať" individuálne črty iných autorov. Z tohto obecného vyberať potom iba to vlastné, čo môžem pretvárať podľa svojho obrazu. U mňa sa táto potreba vytvorila aj preto, že som si nikdy neosvojil tzv. rutinérsku techniku. Nedokážem sypať skladby z rukáva...

Je komponovanie radosťou — alebo trýzňou?

Pre niekoho je tvorba rozkošou, je umením ovládnutého, premoženého života. Pre mňa je vyčerpávajúcou námahou.

Prečo teda komponujete? Je to otázka vôle, rozumu?

Je to vo mne. Chcem, potrebujem niečo napísať. No len čo to urobím, pochytia ma pochybnosti. Škrtám, prerábam — a v tomto kruhu vlastných pochybností žijem. Sem-tam z neho výjdem, zabúdam... a opäť sa doň vraciam.

Tento psychologický proces však musí zostať „predo dvermi", na diele nesmie zanechať žiadne stopy. Ideálom je prísne premyslená redukcia na podstatné — pričom sa musí zachovať sviežosť muzikantskej spontánnosti a bezprostrednej zmyslovosti.

Dovoľte mi malú diagnózu. V mladíckych rokoch ste vraj zamýšľali zhudobniť Hájnikovu ženu. Potom ste veľa objektivizovali, estetizovali — a komponovali inštrumentálnu hudbu v „civilnom", Stravinským inšpirovanom, antiromantickom duchu. Nakoniec ste skomponovali buffu-frašku. Veľmi zjednodušene by sa dal tento vývoj zhrnúť nasledovne: od národne orientovaného rojka, cez racionálne odosobnenie — k parodizujúcemu nadhľadu.

Prosím, to je vaša diagnóza. Moje „objektívne" obdobie však neznamenalo, že by som sa chcel odnárodniť. Národnosť v zmysle čerpania z ľudovej kultúry je zúžený pojem. Je síce veľmi pekné žiť naprosto osobite, originálne, „zo seba". No tak, ako sa jednotlivec trvale nezaobíde bez iných podnetov, bez tykadiel k okolitému svetu, ani národ nevydrží žiť výlučne z vlastnej podstaty. Iba v časoch, keď mu je obzvlášť zle, keď je ohrozená jeho existencia, musí si svoje elementárne hodnoty mimoriadne chrániť. Inak by sa nemal báť obohacovať svoj duchovný svet aj o cudzie impulzy. Kus veľkorysosti i vnútornej sily treba však na to, aby sme ich nepripisovali na vrub vlastnej nedostatočnosti, menejcennosti. Pod národným by som rozumel skôr súhlas určitého spoločenstva, ktoré žije svojským národným životom. Od jeho sily a úrovne závisí potom taká selekcia podnetov zvonka, aby v súhlase s vlastnými duchovnými potrebami vznikal harmonický, organický celok.

Kategóriu národnej hudby, silu jej existencie nemožno poprieť. Treba jej však dať širší zmysel, ako je ten, na ktorý sme si navykli v nepriaznivých politicko-spoločenských obdobiach.

Stravinský hovorí, že „každá hudba musí mať svoj pas". Aký pas má Vaša hudba?

Svojím výrokom narážal Stravinský na tú istú adresnosť, ktorá by odzrkadľovala a vyhovovala črtám určitej národnej mentality a ktorej by sme sa ani v modernej dobe nemali zrieť. Aj ja by som chcel byť náš, slovenský. Investoval som do tejto národnej kultúry kus svojho doterajšieho života i svoju prácu.

Inštrumentálna hudba má „defekt neurčitosti". Siahli ste azda aj preto k tvorbe opery?

Vždy ma lákalo čaro vokálnej hudby, ktoré je pre skladateľa, ako som ja, v hľadaní adekvátnej melodicko-rytmickej paralely k textu. V opere je toto hľadanie najtvrdším orieškom — a mne sa stalo práve preto neobyčajným potešením. Vo vokálnej zložke vidím svoj prínos k tvorbe opery (kritika si, žiaľ, práve túto črtu v Humoreske nepovšimla). Myslím si, že väčšina moderných opier stroskotá práve na nedoriešení vokálnosti.

Nie na nedostatku divadelnosti?

Je veľmi ťažké zladiť navzájom obe hľadiská. Videl som už dobré divadlo, ale s kompozičnotechnicky nedoriešenou vokálnou zložkou. Slovo musí byť dokonale prekomponované a pre diváka bez ťažkostí zrozumiteľné. Považujem operu predovšetkým za vokálny žáner.

Ako ste sa dokázali vžiť do naivnej zápletky Nevšednej humoresky?

Námet je azda naivný, ak ho berieme v jeho lapidárnosti. Ale hlavná myšlienka — zrada ideológie jednej celej rodiny kvôli peniazom — je vážna a aktuálna. Čoho všetkého je človek schopný kvôli tomuto podnetu: vzdať sa myšlienkovej výstavby celého svojho sveta, zamotať sa do neuveriteľných pretvárok, lží, oklamať samého seba. Goetzov námet mi vyhovoval preto, že sa v ňom vážnosť až tradičnosť spájajú s fraškou, karikatúrou. Chápal som ústrednú tému ako symbolickú pre existenciu dnešného človeka. Ak opera nebola takto pochopená, pravdepodobne sa niekde stala chyba.

Hovorievate o potrebe tolerancie. Môže sa umelec vystríhať vždy intolerancie voči iným umeleckým názorom alebo spoločenskému stavu, v ktorom žije?

Nemal som nikdy na mysli rozplynutie sa v absolútnej tolerancii. Znamenalo by to žiť bez zásad, etiky, morálnych princípov, umeleckého a ľudského vyznania. Tolerancia by však mala byť korektívom našich vzájomných vzťahov. Aby sme sa dokázali rešpektovať, oceniť prácu druhého, aby sme sa navzájom neposudzovali z apriórnych pozícií.

Goethe hovorí na margo vzťahu umelca k spoločnosti: „Nikdy nebolo v mojej povahe brojiť proti ustanovizniam. To sa mi zdalo byť sebapovyšovaním a je možné, že som sa chúlostivých vecí dotýkal len zďaleka." A ďalej: „Je celkom dobre možné, že umelecké dielo má mravné následky. Ale mravné úmysly požadovať od umelca, znamená kaziť mu remeslo." Čo si myslíte o tejto „ostýchavosti" umelca voči spoločnosti a umeniu samotnému?

V podstate s Goetheho myšlienkou súhlasím, i keď jeho názory sú ovplyvnené spoločenskou situáciou, v ktorej žil, jeho viazanosťou voči weimarskému kniežatstvu, štátu a pod. — Prvoradou úlohou umelca je vytvoriť výrazné umelecké dielo. Neznamená to, že by nemohol umelecky riešiť problém, ktorý je spoločensky aktuálny. Ale akákoľvek tendencia, ktorá v diele je, nesmie byť rétorická. Musí byť totálne doriešená po umeleckej stránke. Moralizujúce a didaktické zámery strácajú umelecký účinok a ich funkcia prechádza do inej, mimoestetickej oblasti.

N. Hrčková

Organové dielo O. Messiaena

FERDINAND KLINDA

II.



Messiaenove prínosy k organovej kompozícii a k technike hry vyžadujú samostatnú analýzu. Aby sme si plne ozrejmili ich význam, bola by potrebná exkurzia do vývojového stavu organovej hudby a charakteristika pojmu organovosti. Pokúsim sa iba o tézovitý úvod, v ktorom sa Messiaenovo organové dielo samotné konfrontuje s niektorými súčasnými problémami. Nespomenuté zostanú súvislosti spojenia s tradíciami francúzskeho organového umenia; jeho dielo natoľko organicky vyrastá z línie: starí majstri — C. Frank — Dupré, že sa to bez obtiaží pozná. Zameriavam sa hlavne na súčasné poslanie jeho organovej hudby.

O zadelení formy a času: Olivierovi Messiaenovi sa niekedy vyčíta nedostatok formového cítenia. Jeho diela sú vraj príliš plošné, monotónne, rytmy sú neprevrátiteľné a netransponovateľné, mody sú nesúce na vnútorný vývoj, čo vraj prispieva k postupnému ochabovaniu pozornosti pri počúvaní.

Takéto problémy možno nájsť aj pri organových dielach. Otáznym však zostáva ich negatívne hodnotenie. Po prvé: organ už svojou podstatou nie je práve naklonený dynamickej forme. Technické zadelenie strojov (manuálov) žiada plošné

usporiadanie foriem, štruktúr, dynamiky a farieb. Po druhé: sám Messiaen vedome neprikladá forme tradičný význam. Čo Bussoni predpovedal, totiž formu ako proces, uskutočnilo sa ďalekosiahle v novšej hudbe. Tu forma nie je úsekom, v ktorom prebieha čas, ale samotná je produktom časového priebehu. Messiaenov názor súvisí s jeho estetickým ideálom časového zadelenia, ktoré je tak zvláštneho druhu, že sa nedá ohodnotiť pomocou tradičných predstáv. Vyznáva vlastnú filozofiu časových hodnôt, ktorú odvodzuje od súslednosti rozličných časov existencie. On sám rozoznáva „... nekonečne dlhý čas hviezd, veľmi dlhý čas hôr, stredný u ľudí, krátky u hmyzu a celkom krátky u atómov", ktorý každý sám osebe znamená normálne poznateľné a zadeliteľné trvanie života, ale zároveň stojí spolu s inými časmi, od nich nezávisle a nesúmeriteľne. Messiaenove rytmické zadelenia majú teda tiež svoj vlastný život a vývoj, sú oslobodené od taktu a metra a určujú priebeh formy, ktorá je tým samozrejme inak stvárňovaná ako klasickými kompozičnými postupmi.

Čo sa týka výčitky „monotónnosti", chcel by som poukázať na rozličné vnímanie času u ľudí a celých kultúr (porovnajme pre nás neobvyklé orientálne časové pojmy!) a uvádzam ďalší Messiaenov citát, ktorý môže mnohé vysvetliť: „Pri rytmickej stavbe som stále pociťoval ako prekážku, že ľudská schopnosť vnímať je slabá vo vzťahu k veľmi dlhým a veľmi krátkym rytmom... uniká nám veľká a malá večnosť." Messiaen skutočne vyžaduje od poslucháča nové pochopenie pre formu a beh času. Treba sa len rozpomenúť napr. na časti diel, ktoré sa majú hrať „extrêmement lent" (extrémne pomaly), na nekonečne zadržané záverečné noty, aj na príliš rýchle ornamentálne skupiny vtáčieho spevu. Z organistického hľadiska vlastnosť organového tónu — totiž možnosť znieť neohraničene dlho v tej istej kvalite — výborne vychádza v ústrety Messiaenovým úmyslom, lebo práve t r v a n i e organového tónu je jediná dimenzia, v ktorej je bezprostredne ovplyvniteľný. Prečo by mali matematická deliteľnosť a ustavičné opakovanie predstavovať jedinú možnosť trvania tónu? Messiaenova „slabosť" sa ukazuje v tomto ohľade práve vynachádzavou pre hudobnú oblasť (t. j. narábanie s časovými hodnotami), ktorá sa po storočia spracúvala v hudbe, najmä v organových skladbách, iba pravidelným, pevne stanoveným spôsobom.

O zvuku: Jeho postavenie v hudbe je, ako je známe, odjakživa určené dvoma úlohami: zvukovo-zmyslovou a funkčne-tvorivou, často označovanou ako „Klangreiz" a „Klangsinn" (Kurth). V priebehu vývoja hudby mení sa neustále ich podiel v hudobnom dianí. Existujú celé kultúry, jednotliví majstri alebo iba tvorivé periódy, ktoré uprednostňujú jedno alebo druhé. V dejinách organu napr. renesancia, mladý Bach, Liszt, francúzska hudba — sú vcelku zvukovo-zmyslovo orientované; naproti tomu baroko, najmä zrelý Bach, Brahms, Hindemith, pôsobenie tzv. „organovej reformy" atď. — sú zvukovo-funkčne orientované. Možno dokonca konštatovať, že i jednotlivé fenomény tónu: výška, sila, farba — nevyhnutné pre existenciu každého jedného tónu — našli rozličné uprednostňovanie vo vývoji hudby. Zostáva faktom, že romantika priniesla enormný rozvoj dynamickej dimenzie, kým impresionizmus vyvolal silné farebné cítenie. Hudba 20. storočia našla teda bohatý tónový materiál, ktorý (medzi iným) využila pri svojej rozkladnej tendencii proti „starému" tým, že ho ďalej individualizovala a systematicky rozvíjala. Farba a dynamika získali tvorivý význam v štruktúre hudby. Ako keby sa kruh uzavrel: zvuk dostal okrem „dráždivosti" súčasne aj „zmysel", pravda, v celkom inom význame než ako ho poznala tradícia. V tom práve spočíva prínos Messiaena zo zorného uhla hudobných dejín a jeho význam, obzvlášť pre organovú hudbu. U Messiaena je zvuk vo všetkých svojich rozmeroch, napriek evidentnej „radosti zo zvuku" zároveň silno štrukturálne zameraný. Čisto „zmyslové" hodnotenie jeho hudobnej reči je celkom nepriliehavé. Messiaenovo použitie organového zvuku je skutočne produktívne, nové a vynaliezavé.

O štruktúre: Jednou z jej vývojových ciest (zároveň zameranou proti romantickým ideálom) bola nová linearita. Túto — už Regerom načrtnutú, Hindemithom a novobarokovými skladateľmi nasledovanú — líniu vyhlásilo tzv. Organové hnutie ako „oficiálny" organový štýl. Jej vzťah k forme je ovplyvnený barokom, ktorý sa stal prirodzeným vzorom týchto ideálov. Jej pomer k zvuku výstižne charakterizujú slová E. K. Rösslera: ... „zvuková funkcia stojí nad zvukovou farbou, šírka funkčnej amplitúdy nad poetickými farebnými odtieňami" (Zvuková funkcia a registrovanie, Bärenreiter, 1952). Dynamika ako romantický produkt stojí úplne v pozadí, nikto z „lineárnych" ju nepovažuje za povšimnutiahodnú. Pravda, Rössler hovorí iba o organe, ale keďže má byť adekvátnym nositeľom lineárnej kompozičnej formy, dovolím si vyčítať z toho estetické kompozično-zvukové požiadavky na štruktúru hudby.

Druhú vývojovú cestu nastúpili: Debussy, Bartók, Stravinský a Messiaen. O Messiaenovom ponímaní štruktúry sa tu už hovorilo, treba iba zdôrazniť, že v jeho syntetickom kompozičnom spôsobe je obsiahnuté to najpodstatnejšie aj z linearity, totiž horizontálny zvukový vzťah, hoci si neposlúžil klasickými kompozičnými formami. Preto vidím aj v štruktúre Messiaenových organových diel celkom inštrumentálne podmienenú novosť a rozšírenie kompozičnej techniky.

O organovosti: je zaujímavé, že o tomto pojme nájdeme málo definícií. Skôr o tom, čo nie je „organové". Frotscher to nazýva (Dejiny hry na organ II. Merseburger 1966) „virtuózne hrané hlasy vysokých polôh, lomené akordy, klavírne figurácie, izolovaný pohyb bez formovej viazanosti, pohybové figúry ako kolorizmy". (Ako by asi podľa toho hodnotil Bachovu Tokátu d mol?) Ak sa navyše určí organu poslanie, ako Frotscher odporúča (cit. dielo) chváliac Brahmsa: „organ ako liturgický nástroj, nástroj stálosti, nie však vývoja...", mohol by sa organ čoskoro nájsť v podobnej situácii — pri pohľade na súčasný hudobný vývoj — aká nastala po Bachovej smrti. Isté je, že hudobný vývojový proces, či sa na to pozeráme z hľadiska priaznivého pre tradičný „zákon organu", alebo nie, ide kupredu a prináša tónove, ako aj konštruktívne stále rozšírenia, diferenciácie a syntézy. Bolo by umelecky nezodpovedné chcieť zahatať organu cestu k účasti na tomto hudobnom dianí. S porozumením možno citovať H. Bornefelda: „Autonómia organovej hudby, ako európskej hudby vôbec, je neodvolateľne spečatená" (Musik und Kirche, 1961, No. 2) a profesora Fr. Högnera: „Pre budúcnosť nemeckého organového umenia by malo neblahé dôsledky, keby strnulé teórie o organovom zvuku a o stavbe organov kládli putá tvorivým duchom medzi organovými staviteľmi a skladateľmi. Rozhodujúcim pre budúcnosť organového umenia zostáva ingenium skladateľa, ktoré nadchýňa organistu, aj keď skladateľ niekedy „zákon organu" prekročí (Musik und Kirche, 1953, No. 3). Z tohto hľadiska by mali Messiaenove snaženia nájsť plné pochopenie. Messiaen neodvoláva „Starý zákon", doplňuje ho svojím dielom. Jeho prínos považujem za „Nový zákon" organovej hudby.

V ďalšom chcem poukázať na hlbokú organovosť v jeho hudbe stručným rozborom jeho skladobných, technických, výrazových a inštrumentálnych prostriedkov.

I. Manuálová sadzba: u Messiaena nie je to iba usporiadanie tónových výšok, ale organizovanie viacerých zvukových fenoménov tónu, ktorým pripisuje určité vyjadrovacie poslanie. Messiaen: „Hudba nepozostáva iba zo zvukov (to značí zvukových výšok, F.K.), pozostáva tiež z intenzity a hustoty (to je dynamický poriadok), z timbru a spôsobov hry (to je fonetický poriadok), z akordov, z rôznych temp (to je kinetický poriadok), konečne a predovšetkým z času, zo zadelenia času, z časov a hodnôt (to je kvantitatívny poriadok)".

a) *Jednohlasnosť:* hlas je stavaný silou vlastného napätia, ako monodický spev, ktorý sa ako gregoriánske nápevy pohybuje voľne až k svojej finalis a je formotvorne zaokrúhlený. (Corps I., III.) Rytmické a farebné hodnoty, akustika a vnútorné vzťahy diela sa zúčastňujú aj na formovom dianí. Tak napríklad pre jednohlasú líniu v Corps I. žiada Messiaen postupne tri Cornetty rôznych manuálov — registrová farba je spojovacím článkom — a napriek tomu tu vyniknú rozličné zvukové vlastnosti menzúr registrov, tiež dynamické rozdiely a akustika.

b) *Vtáčí spev:* je to ďalšia forma jednohlasnej štylizácie. Charakteristické rytmické, intervalové a tempové sledy sa spájajú vo figuratívne „osobnosti" a uplatňujú sa v slede farieb, dynamiky a klaviatúr (Livre IV.). Pozri pr. 6, 8!

c) *Ornamenty* — sa používajú ako stavebné kamene (Nativité I., Corps V.) tým, že sa stávajú motívmi. Krátke prírazy vypísané ako noty používajú sa často na zvukomalebné účely (Nativité V.).

d) *Figurácie a behy:* čistá koloristika je štylistickým znakom senzuálneho zvukového cítenia. Niekedy sa používajú ako „šumové pásma", a to v oblasti pianissima (Corps III., Ascension II.) aj v pléne (Ascension III., Livre VI.). Pozri pr. 4!

e) *Dialógy:* nie ako bicinium, ale v pravom zmysle slova, podobné obľúbeným formám starofrancúzskej organovej hudby. Dva hlasy v rozhovore, aj hlas oproti akordickým sledom alebo akordické sledy proti sebe s kontrastujúcim registrovaním (Ascension II., Messe IV. atď.). Pozri pr. 2!

f) *Trio:* túto organu najvlastnejšiu formu má Messiaen veľmi rád. U troch reálnych hlasov sú exponované vždy tiež tri reálne, podstatne rozdielne rytmy s predpísanými farebnými rozdielmi. (Corps VII., Messe II., Livre II., V.). Pozri pr. 1, 4!

g) *Individualita polôh:* každej polohe je daná schopnosť na vedenie melódie, tvorbu harmonie alebo rytmický podklad. Organová klaviatúra sa mnohorako využíva v celom rozsahu. (Livre VII.).

h) *Jednotlivé akordy:* sú naplnené určitými farebnými hodnotami a dostávajú cielený obsahový alebo psychologický význam (Nativité VII., Corps IV.). Pozri pr. 7!

i) *Akordické reťazce:* — zdanlivo klaviristický prvok — stali sa Messiaenovým zvláštnym vyjadrovacím prostriedkom. Spĺňajú v najrozmanitejších farbách, dynamike, v spôsobe artikulácie a temp mnohé zvukové úlohy, medziiným tvorbu „zvukových melódií", vedenie rytmických kontrapunktov, podfarbovanie, stupňovanie celých zvukových más protipohybom (Nativité IX., Corps IV., Messe II.). Pozri pr. 2!

II. Narábanie s pedálom: od začiatku Messiaenovej organovej tvorby má pedál všetky vlastnosti reálneho hlasu. Témové figurácie v tradičnom pedálovo-sadzobnom spôsobe (so striedavými notami) sa nevyskytujú.

a) *Využitie všetkých polôh:* pedálová klaviatúra dostáva — podobne ako manuál (poz. I. g.) — vlastnú úlohu, ktorá má rovnakú dôležitosť ako iné klaviatúry. Messiaen rád používa vysoké registre a spojovanie alikvotov na vedenie melódie. Výslovná príslušnosť pedálu do basovej polohy sa ruší. Autorom predpísané stopové výšky a farebné hodnoty sú veľmi dôležité pre interpretáciu. Jazykové registre (Nativité VII. — Basson seul) a úsporné — o to efektívnejšie — použitie Subbasu 32' (Banquet, Nativité V., Messe IV.) sú kompozične využité. Silné pedálové jazyky sa často registrujú ako kontrast proti manuálovým alikvotom alebo mixtúram (Ascension III., Livre I.). Polohový a farebný rozsah pedálu sa v diele podstatne rozširuje. Pozri pr. 3, 5, 7!

b) *Rytmický pedál:* — pri formovej technike už opísaný — sa používa temer vo všetkých dielach ako zjednocujúci prvok. Toto originálne ostináto spôsobuje stále sa striedajúce akcenty (nevzťahujúce sa na taktové zadelenie), často vyvoláva Carillonový efekt (Nativité I., Messe II., Apparition).

c) *Pedálová artikulácia:* ak je vypísaná, má konštruktívny význam (Banquet).

d) *Pedálové spojky* — predpisujú sa nielen na zosilnenie pedálového hlasu, ale aj s kompozičným úmyslom. Používajú sa (bez vlastných pedálových registrov) na rozšírenie rukami obsiahnuteľného rozsahu (Ascension IV., Verset), akoby „tretia ruka". Pozri pr. 5!

III. Registrovanie: je čo najužšie spojené s formovou štruktúrou, keďže vo vývoji Messiaenovho organového štýlu sa vždy cieľavedomejšie vyžaduje využitie v š e t k ý c h tónových fenoménov.

a) *Rozšírenie polôh:* dosahuje sa hlavne sprístupnením extrémnych polôh, osobitným použitím vysokých registrov (ktoré sa tradične vždy spájali so základnými registrami), ako napr. v Nativité II., Messe IV., Livre III. Tým sa otvorí enormne široké zvukové pole pre skladbu a individualizujú sa registre, ktoré sa dosiaľ používali len na zlučovanie s inými. Pozri pr. 1, 3!

b) *Farba ako individualita* — nie ako „prídavok" základnej tónovej výšky (Livre V.). Impresívne zvukové pôsobenia sa dosahujú najmä v skorších dielach, ktoré sa prejavujú ako ojedinelí reprezentanti organového impresionizmu (Ascension II.). Pozri pr. 7!

c) *Neobvyklé registrové zostavy:* človek sa niekedy čuduje nad ich prekvapujúcim zvukovým účinkom (už Forkel hovorí o Bachovej registrácii podobné!). Porovnajme napríklad dôvtipný predpis v Corps II.: šestnástinové figurácie v malej oktáve s Nočným rohom 8, Nasardom a Terciou, na inom manuáli vysoko položené akordové sledy s Bourdon 16 a sláčikmi 8, a pedálový Centus v 4'. Tým sa prakticky docieli široké farebné pásmo v jednej polohe (stred), s kaleidoskopicky striedajúcim sa a predsa vždy rovnako zostávajúcim zvukovým obrazom — imaginácia vitráží! Pozoruhodná je Messiaenova znalosť stavby organu, jasne možno poznať, kde si želá zvukovú paralelitu, a kde zvukové splývanie. Na lepšie oddiferencovanie dvoch sólových jazykov v dialógoch predpisuje (Nativité II.): ku Klarinetu 8' (s nepárnymi alikvotnými tónmi) Nasard 2/3, k Hoboju 8' (s úplnou radou alikvotných tónov), Oktavín 2', aby zdôraznil dutý klarinetový zvuk a jasný hobojový. V každom diele sa nachádzajú takéto dobre premyslené registrácie, treba si iba sprítomniť zvukové vlastnosti francúzskych organov. Pozri pr. 4!

d) *Farebné kontrasty:* dosahujú sa pomocou protipostavenia jednotlivých strojov (manuálov) (Livre I.). Často stoja proti sebe charakteristické zvukové skupiny (základné hlasy, mixtúry, jazyky, sláčiky) alebo jednotlivé registre (Messe III., IV.).

e) *Intervalové registrácie:* (v zvukovej paralelite) sa niekedy používajú pre akordové reťazce na dosiahnutie zvláštnych (farebných) harmónií (Nativité II.). Pozri pr. 1, 2!

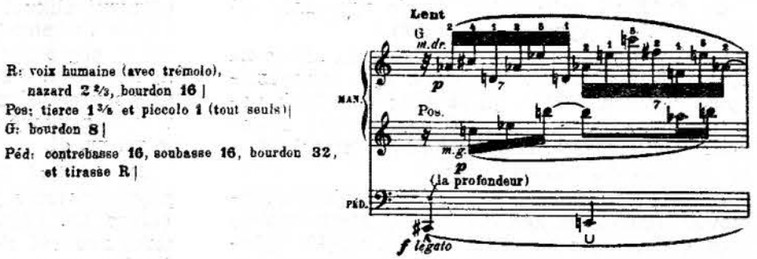
f) *Plénové registrácie:* Messiaen ich presne vymedzuje — vo vzťahu k základnej výške, jazykom a mixtúram jednotlivých strojov (manuálov). Uvádza tiež spojky. Pri vzájomnej kontrapozícii prísne prihliada k charakteru stroja (manuálu) a (ako u starých majstrov) prihliada na to už pri formovej štruktúre skladby. Kontrasty sa často vyzdvihujú ešte pomocou žalúziovej techniky (pozri IV. b, Ascension III!). Pozri pr. 6!

g) *Základné registre:* sledujú sa tradičné pravidlá francúzskeho organového umenia. Najčastejšie majú úlohu pôsobiť vertikálne (podporujúc harmóniu), s pribranými sláčikmi (gamby), alebo s jazykmi Récitu tvoria harmoniky širokopásmovú základňu pre vystupujúce melódie (Ascension I.).

IV. Dynamika: v žiadnom prípade nie je u Messiaena podradeným pojmom. Tak ako tónová výška a farba zvuku je aj ona súčasťou tónu a používa sa konštruktívne. Akú enormnú tvorivú silu dokáže Messiaen prepožičať dynamickému vývoju, môžeme poznať v Apparition. Nachádza stále organu vlastné prostriedky, aby bez stereotypu (valec) a bez neprirodzeností uskutočnil svoje predstavy.

Č. 1
LIVRE III.

Livre d'Orgue (1953)



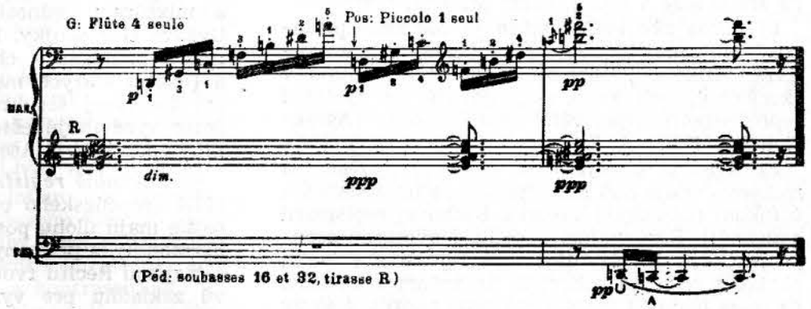
Č. 2
NATIVITÉ II.

La Nativité
du Seigneur (1936)



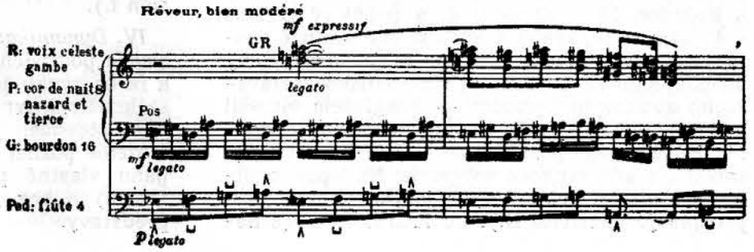
Č. 3
MESSE IV.

Messe
de la Pentecôte (1950)



Č. 4
CORPS II.

Le Corps Glorieux (1942)



Č. 5
ACSENSION I.

L'Ascension (1934)



Č. 6
MESSE V.

Messe
de la Pentecôte (1950)



Č. 7
MESSE III.

Messe
de la Pentecôte (1950)



Č. 8
LIVRE IV.

Livre d'Orgue (1953)



Copyright č. 1—8 by Alfonse Leduck C° 175, rue Saint-Honoré — Paris 1er

a) *Stupňovania* sa uskutočňujú francúzskym spôsobom, postupným pridávaním celých zvukových skupín alebo strojov. Vzorné je stupňovanie v Apparition I., kde registrové postupy sú zosilňované štruktúrou (formové zahusťovanie, zmena polôh, harmonické stupňovanie napätia).

b) *Žalúzie* sa často používajú v rozsahu vlastného stroja (Récit), ako aj pôsobiac cez spojky na iné stroje. Potom sa Récit obsadí mixtúrami, jazykmi alebo plénom, aby dosiahol väčší účinok. Uplatňujú sa tu dve funkcie. Dynamická funkcia žalúzií sa nezneužíva, ale používa len vo veľkých súvislostiach (teda žiadne dynamické vlnenie). S druhou, registratívnou funkciou zaobchádza Messiaen s jedinečným majstrovstvom. Venujme pozornosť skromnému príkladu z Ascension I.! Jazykmi naplnený Récit napojený na základné hlasy hlavného stroja postupným otvorením žalúzií pridáva stále viac lesku. Dosiahnuc vrchol, náhle sa žalúzie zatvoria. Bezprostredne nasledujúci akord, prinášajúci akordické rozuzlenie, zaznie teraz len v (slabšej) farbe prevažujúcich základných hlasov. Náhle stmavenie zvuku sa podčiarkuje pomocou 16'pedálového zvuku. Jedinečný — aj obsahovo podmienený — zvukový účinok.

c) *Dynamické kontrasty* sa dosahujú prostriedkami spomenutými v III. *d* a *f*. Ich použitie pri jednotlivých tónoch alebo malých skupinách (Messe III., Livre IV.) je výrazom autarkie tónu, teda dôležité pre presnú realizáciu (rovnako ako tónová výška, farba, trvanie). Pozri pr. 5!

d) *Vertikálna dynamika* je fenomén, ktorý vzniká rozličnou hustotou polôh, je teda štrukturálne podmienený. Messiaen dosahuje takéto pôsobenia aj pomocou registratívnych prostriedkov, pomocou preferencie určitých tónových polôh (porovnaj aj III. c!). V konfrontácii úsekov s rozličnou vertikálnou dynamikou sú obsiahnuté ďalšie možnosti kontrastného pôsobenia (Messe II.).

V. Tempo: Messiaen predpisuje tempo vo francúzskej terminológii (iba v Banquet a Diptyque sú metronomické údaje). Často pridáva ešte niekoľko slovných označení na vysvetlenie nálady (Lent, avec charme, Vif et joyeux; v Nativité — Extrément lent; Ému et solennel v Ascension atď.). Pozri pr. 4!

Messiaen v osobnej interpretácii obľubuje veľké tempové kontrasty. Časti, ktoré sa majú hrať extrémne pomaly, skutočne zodpovedajú tomuto označeniu. Každý tón, každá malá zmena či prechodná nota je vychutnaná harmonicky, farebne, dynamicky a v čase. Nadmerná akustika Trinité hrala pri tom určite úlohu. Rýchle tempá sú naproti tomu veľmi rýchle: figúry, pasáže, akordické reťaze znejú šumivo. V Livre majú sa uplatniť komplikované rytmy, stredné tempo tu prevažuje: Modéré je nadpísané nad väčšinou skladieb.

Pri všetkej rytmickej presnosti je tempo vždy v e ľ m i v o ľ n é, primerané obsahovej požiadavke. Aj keď chýbajú metronomické údaje, dá sa tempo približne dobre určiť podľa slovného označenia a posúdenia autorových formovo-technických zámerov.

VI. Agogika: v organových dielach Messiaena vyplýva najčastejšie z rytmického obsahu. Použité grécke a indické rytmy už v zadelení vyjadrujú svoje arsis a thesis. V žiadnom prípade nesúhlasia s tradičnými metrickými pojmami. Taktové zadelenia v neskorých dielach nemajú teda obvyklé akcentovanie. „Pridané hodnoty", ktoré prinášajú rytmické zväčšenia alebo zmenšenia, majú často tiež agogickú hodnotu. Agogické rozšírenia (napr. v druhej piano-téme Nativité IX.) sú tu už priamo vypísané. Pri pohyblivých častiach je potrebný rytmický cit, keďže správne prízvuky môžu byť ľahko presunuté nepozornosťou. Všimnime si napr. ako často pri „jednoduchej" pastierskej melódii Nativité II. alebo v „anjelských hlasoch" v Nativité VI. sa hrávajú nesprávne akcenty.

a) *Stringendo a Ritenuto* na väčších plochách Messiaen vždy uvádza. V záverečných taktoch spomalenie najčastejšie vypisuje notovými hodnotami. Na vrcholoch, ktoré sú pred ostrou štrukturálnou zmenou (aj keď nie sú označené), sú namieste silné agogické zdržania — napr. Ascension III. na konci, pred oktávovými pasážami, Corps III. pred veľkým pedálovým nástupom. Messiaen pri vlastnej interpretácii umiestňuje na takých miestach generálne pauzy.

b) *Rubato* v jednotlivých figúrach, melodických postupoch a pasážach, tiež vo vtáčom speve Livre V. je nanajvýš žiadúce. Pozri pr. 8!

VII. Artikulácia nedostáva u Messiaena tú „gramatickú" motívotvornú úlohu, ako u barokovej alebo neobarokovej hudby. Tam, kde sú motivické útvary silne štrukturálne zúčastnené, má artikulácia, samozrejme, tvorivú platnosť a je starostlivo označovaná (vtáčí spev v Livre V. atď.). Najčastejšie však je artikulácia použitá ako výrazový prostriedok, a to veľmi cieľavedome. Pozri pr. 8!

a) *Legáto* sa požaduje obvykle všade, kde sa nepožaduje označením opak. Okrem toho pripadá mu ako „sakrálnemu legátu" — vďačná oblasť pomalých a melodických viet. Vo všeobecnosti možno povedať, že legáto u Messiaena je normou a hoci sa hodne používajú aj iné artikulačné druhy, zostávajú sekundárne, ako členenie, uvoľnenie, oživenie. Pozri pr. 4, 5!

b) *Staccato* má mnohoraké úlohy. Spočiatku sa objavuje ako artikulačný motív a štruktúrotvorný element v pedáli Banquetu ako „staccato long" (dlhé), potom ako „goutte d'eau" (kvapky vody), raz výrazne označené „irisé, poétique". V neskorších dielach, ako Ascension II. a Nativité V., sa vyskytuje ako nositeľ rytmu, alebo v Messe II. „staccato trés sec, comme des pizzi" má splniť určité zvukové úlohy. Pozri pr. 2, 3, 6!

Rýchle pasáže majú pomocou staccata vyznieť transparentnejšie a rytmicky pregnantnejšie (Livre VI.). Akordické reťaze — staccato, obľúbené už u Duprého, používa Messiaen ako zvlášť príťažlivý výrazový prostriedok v patričných registráciách. Použitie organu ako „bicieho nástroja" nie je tým myslené v žiadnom prípade. Zvuky ako v Nativité II., VIII; Messe III. sú jedinečnými príkladmi organálnych zvukových možností. Odmietanie tejto neobvyklej a oživujúcej organovej techniky môže byť pochopiteľné vlastne len zo stanoviska tradicionalistov a prívržencov silných nástupných tónov pri zaznení organových registrov. V pléne zvuku znamená Strepitoso akordových staccat (úvody k Ascension III., Nativité IX., alebo Corps IV.) vždy výraz silného obsahového napätia.

c) *Protipostavenia* rozličných artikulačných druhov, ktoré často používa, zodpovedajú intenciám Messiaenovej práce so zvukom. Hlasy alebo plochy sa rozlišujú melódiou, rytmom, farbou a konečne tiež artikuláciou (Messe V.). Artikulačné rozdiely v tej istej ruke dávajú vyniknúť vedúcemu hlasu zo zložitých konštrukcií hlasov (Ascension III.). Pozri pr. 6!

VIII. Akustika: jej vedomé zapojenie do kompozičnej techniky a do zvukovej realizácie diela je Messiaenovou zvláštnou zásluhou. Je to vidieť už na štruktúre, na umiestených pauzách, na vydržaných alebo prechodných notách, na echotechnike atď., aký má akustika podiel v skladbe alebo lepšie, ako dielo vychádza v ústrety priestorovým pomerom pre organovú hudbu. Dlho jednohlasé úseky mohol Messiaen riešiť uspokojivo iba za takýchto predpokladov. Dozvuk zdá sa byť zakalkulovaný do melodických intervalov, formuje z nich zdanlivú harmóniu, ako aura obklopuje celý priebeh melódie. Aby som zachoval tento charakter, dovoľujem si v priestoroch s nedostatočnou akustikou hrať napr. monodickú úvodnú časť Ascencion II. na spojených manuáloch (tá istá registrácia) oboma rukami v trochu posunutom unisone.

Ak sú rýchle pasáže (Ascension III., Corps III.) v pléne alebo aj v piáne označené legáto, chce Messiaen dosiahnuť celkový šumivý dojem. Takéto miesta by bolo úplne nesprávne označiť ako

klaviristické. Svojím zvukovým produktom majú pôsobiť protichodne k lineárne a motivicky viazaným úsekom, čo možno vlastne nájsť už u severonemeckých majstrov, aj u mladého Bacha. Nadmerná akustika veľkých kostolov určite vždy ovplyvňujúco pôsobila na zvukovo citlivých hudobníkov.

O interpretácii: Po schválne konkretizujúcej analýze by subjektívne návrhy na interpretáciu znamenali len zúženie. Okrem toho jestvuje Messiaenova interpretácia v autentickej podobe. Ostáva pohovoriť o organe ako predpoklade patričnej interpretácie a položiť otázku, či Messiaenovo dielo je viazané na určitý typ organu, alebo nie, keďže práve ono tak úzko súvisí s vlastnosťami zvuku a francúzskym organovým ideálom. Musím šalamúnsky odpovedať: nie viac, ale tiež nie menej ako Bachove alebo Regerove diela. Aby sa však určila hranica, treba povedať, že istá veľkosť a 3 manuály sú pre ucelenú reprodukciu veľkých cyklov potrebné. Jednotlivé a vybrané skladby sa môžu — samozrejme — hrať skoro všade.

Druhé ohraničenie dotýka sa raných diel (až po Ascension vrátane). Ich harmonický základ a impresívne zaobchádzanie so zvukom vyžadujú okrem iného mäkko intonované, harmonicky silné registre, tiež sláčiky, a možnosti uskutočniť dynamickú výstavbu podľa francúzskych princípov. (Viď k tomu Matthaei: O organovej hre, Breitkopf 1949 S. 245 f.) Skladby, ako Banquet a Apparition by absenciou týchto prostriedkov stratili svoj zmysel. Obzvlášť strmé, so silnými nástupnými tónmi aj pre neskoršie skladby. Povšimnutiahodná je Messiaenova záľuba pre Terciu (1 3/5) a jazykové registre. V prípadoch, kde predpisuje terciu s inými vysokými registrami (bez základných hlasov), napríklad Livre III., na toto už štrukturálne pamätal a nemôže byť teda nahradená inými ľubovoľnými hlasmi. Ani kornetový zvuk alebo registre pre jeho vytvorenie by nemali chýbať. V každom prípade sa žiada žalúziový manuál dobre obsadený jazykmi. Priúzky, malý prsný stroj, hoci so žalúziou, nie je plnohodnotnou náhradou za bohatý francúzsky Récit. V raných dielach sa vyžaduje manuálny rozsah až do g3, neskoršie až do c4. Oktávový presun not nad g3 je ľahko možný, ale pod g3 často komplikovaný. Pedálový rozsah neprekračuje f1. Mali by byť k dispozícii pedálové spojky zo všetkých manuálov (kvôli sólovým jazykom a alikvotom). Voľné kombinácie podstane uľahčujú priebeh hry u veľkých cyklov, nie sú však bezpodmienečne potrebné. Messiaenove registračné pokyny, odvodené od vlastného organu, vybaveného pravdaže uvádzacími šľapadlami pre Jeux de combinaison (jazyky, alikvoty a mixtúry, viď tiež: Matthaei, ako predtým), počítajú iba s ručnou registrovou činnosťou. Valec sa zásadne nepoužíva. Kde je uvedené crescendo alebo diminuendo, má sa uskutočniť pomocou francúzskej gradačnej techniky stupňovite, alebo aj pomocou žalúzií a agogiky. Registrovanie v priebehu skladby príde do úvahy iba na presne autorom označených miestach.

Na záver možno teda povedať, že väčšie, nie príliš historizujúce organy aj nefrancúzskeho pôvodu sú vyhovujúce pre prednes Messiaenových organových diel.

Ako sa už spomínalo, pre reprodukciu môžu poskytnúť cenné pokyny samotné podtituly (biblické slová). Možno tiež poradiť, aby sa poslucháčovi pre pochopenie náročnej Messiaenovej hudby predkladali aj tieto podtituly diel. Pre interpreta by mala byť detailná znalosť hudobnej reči Messiaena prvoradým predpokladom.

Dúfam, že som aspoň v základoch načrtol, akým jedinečne cenným prínosom pre organové umenie je Messiaenova tvorba. Okrem čisto muzikálnych hodnôt priniesol Messiaen množstvo nového a veľa popudov pre organovú hru a otvoril nové cesty pre vývoj. Yvonne Loriod nazýva Messiaena „tvorcom moderného klavírneho umenia". Ja pripájam: aj moderného organového umenia.

Preklad: M. Kölesová

Opäť o slovenskej hudobnej publicistike

OSKÁR ELSCHEK

V minulosti sme vážne pochybovali o angažovanej a odborne vyhovujúcej slovenskej hudobnej publicistike. Dnes však by nás existencia troch viac-menej diferencovaných a profilovaných hudobných a hudobnovedeckých periodík mala oprávňovať k určitému, aj keď opatrnému optimizmu. Hoci sa pochybovalo o tom, že by sme s naším vlastným skromným autorským zázemím mohli obhospodarovať tri periodiká, prax posledných rokov ukázala, že to možné je. No ešte aj teraz musíme konštatovať, že publicistov vo vlastnom slova zmysle by sme mohli spočítať azda na prstoch jednej ruky. Nie je dnes čas na to, aby sme obšírne a vyčerpávajúco hodnotili prácu posledných rokov. Veď Slovenská hudba má za sebou viac ako desaťročnú existenciu. Hudobný život vstúpil len do tretieho roka svojho života a Musicologica Slovaca je ešte mladšieho dáta. Budúcnosť každého časopisu zase závisí od toľkých subjektívnych a objektívnych faktorov, že veštiť o nej by azda nemalo ani zmyslu.

Slovenská hudba so svojou desaťčíselnou ročnou periodicitou sa po mnohé roky úporne usiluje o aktuálnu a bezprostrednú informáciu o slovenskej hudobnej tvorbe, interpretačnom umení, ako aj o práci Zväzu slovenských skladateľov. Mesačník však i pri najideálnejších výrobných podmienkach nemôže držať krok s aktuálnosťou týždenníkovej alebo denníkovej novinárskej informácie. Hudobná verejnosť uvítala preto s porozumením založenie týždenníka Hudobný život, ktorý Ministerstvo kultúry SSR vydáva vo vydavateľstve Obzor, čím sa vyplnilo po mnoho rokov nerealizované želanie. Tento časopis, prijímaný spočiatku s určitou skepsou, sa v pomerne krátkom čase vyprofiloval na aktuálnu informačnú tribúnu o všetkých oblastiach hudobného života na Slovensku a vniesol do našej hudobnej publicistiky aktuálny novinársky tón. Neuzatvára sa pred žiadnym z hudobných žánrov a venuje pozornosť aj hudobnej problematike mimobratislavských kultúrnych a hudobných inštitúcií.

Z druhého periodika (ktoré pod názvom Musicologica Slovaca vydáva Ústav hudobnej vedy vo vydavateľstve SAV) koncipovaného pôvodne ako štvrťročník, vyšli v r. 1969 len dve a v r. 1970 jedno číslo. V dôsledku administratívnych opatrení sa nemohlo dovŕšiť dlhoročné úsilie o založenie hudobnovedeckého periodika, akým disponuje dnes väčšina vyspelých hudobných kultúr. Bolo potrebné tým viac, že hudobnovedecké edičné možnosti sú na Slovensku veľmi vzácne; niet prakticky vydavateľstva, ktoré by preukazovalo porozumenie pre vydávanie hudobnovedeckých

publikácií vedeckého, alebo populárno-vedeckého charakteru. Na Slovensku nemáme v oblasti hudby žiadnu popularizačnú, pedagogickú alebo teoretickú edíciu. V súčasnosti sa tento stav nezlepšuje, čo samozrejme nevplýva kladne na rozvoj hudobnej publicistiky. Táto má aj v našej dennej tlači len fragmentárny charakter. V denníkoch (s výnimkou Smeny) niet interných hudobných redaktorov, ani pravidelných hudobných rubrík. Zväčša sa iba v informatívnej forme registrujú fakty o bežnej koncertnej produkcii. Hudobná problematika vegetuje na periférii našej dennej tlače. Zo skúseností vieme, že príčinou nie je len nedostatok spolupracovníkov, ale aj nezáujem redakcií o hudobnú problematiku. Spoločenský kredit hudby je v neustálom procese devalvácie, ktorý vyplýva nie z nedostatku hudobnej aktivity v našej spoločnosti, ale z nekultúrneho prístupu k nej. Tieto neradostné konštatovania spomíname preto, že ony v podstate určujú podmienky a životný priestor hudobnej publicistiky tak, ako od nich stále viac závisí uplatnenie hudby v našej spoločnosti.

Aké miesto zaujíma v našom publicistickom úsilí Slovenská hudba? O akú profiláciu sa usiluje? Vcelku treba konštatovať, že sa pracovné podmienky zmenili k lepšiemu: doplnilo sa kádrové obsadenie redakcie a materiálne podmienky; v poslednom roku sa citeľne zlepšili aj technicko-tlačiarenské podmienky (vďaka veľmi dobrej spolupráci so Západoslovenskými tlačiarňami — závod Partizánske). Napokon aj vznik nových hudobných a hudobnovedeckých orgánov umožnil v poslednom roku konečne určitú špecializáciu, určitú výraznejšiu obsahovú diferenciáciu Slovenskej hudby. Úlohy kladené na ňu v minulosti boli takmer nesplniteľné. Nemohla plniť aktuálnu i problémovo-analytickú funkciu, nemohla v plnosti zachytiť problematiku slovenskej hudby a jej tvorcov, celú oblasť hudobného života, hudobnovedeckú aktivitu, byť tribúnou pre výmenu názorov na zväzovej pôde a o zväzovej problematike, a súčasne uspokojovať záujmy čo najširšej verejnosti, ktorú, pochopiteľne, nezaujímala len zväzová a slovenská problematika, ale ktorá chcela informáciu i konfrontáciu s minulosťou i so súčasným európskym hudobným úsilím. Nemohla plniť súčasne funkciu denníkov (najmä v oblasti recenzentskej a kritickej), súčasne byť hudobnoteoretickou a hudobnoestetickou revue o kľúčových problémoch hudby dneška a dnešnej spoločnosti, byť kultúrnopolitickým orgánom v oblasti hudby a súčasne prinášať najzákladnejšie informácie. Univerzalistická všehochuť rozhodne nie je čitateľským ani redakčným ideálom, môže byť len kompromisným pokusom o zlúčenie nezlučiteľného, o splnenie nesplniteľného. Redakčná práca balancovala na hrote medzi extrémami mnohých požiadaviek a želaní. To sa odrazilo v mnohorubrikovosti, obsahovej, tematickej a žánrovej roztrieštenosti. Dlho — a azda aj úspešne — sa redakcia usilovala eliminovať tieto problémy najmä v ročníkoch 1964—1966 formou výraznej monotematičnosti. Táto tendencia ani v neskorších rokoch (najmä po rozšírení rozsahu Slovenskej hudby) nestratila svoju aktuálnosť. O problémoch z tohto aspektu sme však už písali pred niekoľkými rokmi (1967, č. 2) a k tomu azda ani niet čo dodať.

Ako sa vyvíjala profilácia (najmä tematická) Slovenskej hudby za posledné štyri roky? Ročník 1967 sa niesol nepochybne v znamení rozboru práce ZSS a to nielen organizačnej, ale rovnako aj analýzy vývinu slovenskej hudby, jej tendencií, rovnako ako hodnotenia práce centrálnych hudobných inštitúcií na Slovensku. Zjazdy, aktívy, diskusie, polemiky o všetkých týchto oblastiach poznačili tvár celého ročníka azda v takej intenzite ako nikdy predtým a azda aj viac, ako sa to z časového odstupu vidí únosné pre časopis, ktorý má riešiť aj mnohé mimozväzové ciele a mimozväzové problémy. Veď Zväz a aj zväzový časopis je len jednou zložkou v tom zložitom mechanizme, ktorý náš hudobný život a naša hudobná kultúra predstavujú. Domnievame sa, že vcelku sa na stránkach časopisu neprekročila

miera vecného a kritického, nezaujatého nastoľovania a riešenia týchto problémov.

Ročník 1968 sa podstatne vzdialil od tohto organizačno-koncepčného a diskusného rámca predchádzajúceho ročníka a sústredil sa na analýzu niekoľkých kľúčových problémov širšieho dosahu. Bola to problematika vzťahu dnešnej mládeže k hudbe, vzťahu k našej hudobnej minulosti a vôbec k hudobnohistorickej práci, ďalej to boli témy: ľudová hudba a tradičná hudba, dielo E. Suchoňa, B. Bartóka, prúdy v súčasnej hudbe (napr. elektronika a i.). Okrem toho v popredí pozornosti stála interpretačná problematika a vývin slovenskej hudby v 20. storočí (seriál príspevkov, ktoré uverejnila redakcia z pera J. Kresánka, L. Burlasa, I. Hrušovského a V. Donovalovej v rokoch 1967—1970).

Na tvári ročníka 1969 sa odrazila chaotičnosť spoločenskej situácie. Oproti ročníku 1968 klesla celkove jeho úroveň, zúžil sa tematický rámec a klesla aj ochota autorov písať vôbec príspevky problémového charakteru, hoci aj o výsostne hudobných otázkach. Ak k tomu pripočítame takmer úplné prerušenie periodicity Slovenskej hudby (čo sa nedalo kompenzovať ani vydaním troch dvojčísiel) a to, že posledné číslo ročníka 1969 vyšlo až v máji 1970, dostaneme obraz viac ako neradostný. Rok 1969 skomplikovali pre Slovenskú hudbu aj dve novovzniknuté hudobné periodiká. Okruh autorov sa nerozšíril, lež naopak, zväčšili sa pre nich publikačné možnosti. Autori, ktorí predtým saturovali len Slovenskú hudbu, museli pokryť publicistické potreby troch časopisov. Okrem toho v prvom ročníku existencie týchto orgánov nemohla sa prejaviť ešte ani špecializácia, výraznejšia tematická a publicistická diferenciácia. Model univerzálnej, kompromisnej Slovenskej hudby bolo možné postúpne pretvoriť na revuálnu formu. Pritom však bol potrebný určitý čas aj na preorientovanie našich autorov a spolupracovníkov.

V tejto súvislosti treba povedať niekoľko slov aj na margo politickej a kultúrnopolitickej problematiky týchto rokov vo vzťahu k redakčnej práci a k obsahu Slovenskej hudby. Chápali sme Slovenskú hudbu vždy ako hudobný časopis, samozrejme, s akcentom na kultúrnopolitickú stránku analyzovaných problémov. Nikdy sme neupadli do ilúzií o politických možnostiach hudobnej publicistiky a o jej možných politických dôsledkoch zmeniť tvár našej spoločnosti. Dokonca sme sa neutápali ani vo falošných nádejách, že by aj čo najobjektívnejšia argumentácia pri analýze hudobnej problematiky (najmä v inštitucionálnej a koncepčnej sfére) podliehala nášmu vplyvu. Písané slovo ešte nikdy nič nezmenilo. V najlepšom prípade mohlo stimulovať tých, čo mali výkonné a realizačné právo. Pokladali sme za našu povinnosť voči spoločnosti a hudobnej kultúre prinášať informácie o palčivých problémoch, poskytnúť priestor pre návrhy rôznych riešení, pre diskusiu a predložiť v najlepšom prípade vecnú analýzu, alebo sme sa o to aspoň usilovali. V tomto smere naše snahy často stimulovalo zväzové videnie kultúrnopolitických problémov. Z toho vyplývali aj naše povinnosti v smere zverejňovania všetkých významných materiálov, uznesení, referátov, diskusných príspevkov koncipovaných a prednesených na zväzovej pôde. A to, že v nich sa odrážal spoločenský pohyb posledných rokov, je len samozrejmé. Obsahovali celú mnohorakosť individuálneho videnia našich problémov tak politických, kultúrnopolitických, ako aj špecificky hudobných.

Ročník 1970 stál v znamení ešte niektorých tendencií z minulých rokov po technickej aj obsahovo-tematickej stránke. Podstatne sa však zlepšila technická stránka, zaznamenali sa určité vnútorné formálne, grafické zmeny. Napokon prejavila sa určitá koncepčná prestavba časopisu, ktorá by sa dala charakterizovať nasledovne:

1. Zúžila sa časť týkajúca sa hudobného života a od monokoncertného referovania sa prešlo na globálnejšie hodnotenie podľa cyklov a kvartálov, s akcentom na najvýznamnejšie hudobné podujatia. Táto zmena sa realizovala vzhľadom na Hu-

dobný život, kde rýchla a bezprostredná referentsko-recenzentská práca mala oveľa väčšie možnosti a spoločenský dopad, než aké mala mnohé roky Slovenská hudba.

2. Zúžila sa aj vnútorná rubriková diferenciácia časopisu, zrušili sa niektoré menej závažné mikrorubriky (čo bolo potrebné už aj vzhľadom na zmenšenie rozsahu časopisu). Prešlo sa k jednoduchšej štruktúre v článkovej časti, zostali rozhovory a diskusie, rubrika tvorby a recenzie hudobnovedeckej literatúry a sporadicky aj gramoplatní a hudobnín. Na sústavnejšie recenzovanie posledných dvoch materiálov však ešte vždy neboli dostatočné podmienky ani priestorové, ani z hľadiska autorov.

3. Obnovila sa hudobná príloha Slovenského hudobného fondu.

4. Výrazné grafické zmeny časopisu smerovali od novinársko-spravodajskej grafickej formy k časopisecko-revuálnej forme v oveľa vyrovnanejšej a jednotnejšej grafickej úprave príspevkov.

5. Najväčšie úsilie sa vyvíjalo v smere obsahovej, koncepčnej prestavby časopisu. Táto prestavba sa mala uskutočniť obmedzením recenzentsko-informačnej časti a rozšírením článkovej, problémovej, analytickej časti časopisu. Koncepcia teoreticko-kritickej hudobnej revue nebola nová, lebo o takú sa Slovenská hudba vždy usilovala, nové boli skôr podmienky, v akých sa mohlo k realizácii tohto zámeru pristúpiť. Existencia iných hudobných orgánov dovoľovala rozvíjať spoluprácu predovšetkým s tými autormi, ktorí k takémuto typu príspevkov mali blízko. Všetky tieto momenty sa odzrkadlili v tej či onej forme na tvári ročníka 1970, v ktorom tematika bola rozmanitejšia a mnohostrannejšia ako v predošlých ročníkoch.

Záverom by bolo potrebné informovať azda o zámeroch redakcie v tomto ročníku. Vonkajšie zmeny sú dostatočne výrazné a čitateľ si ich iste už všimol. Najmä podstatné rozšírenie vnútorného rozsahu, počtu strán, ako aj zväčšenie formátu časopisu, čo poskytuje predovšetkým bohatšie možnosti pre grafickú úpravu príspevkov a pre uplatnenie ilustračných materiálov.

Nová podoba a rozsah časopisu dávajú podmienky aj pre jeho výraznejšiu obsahovo-tematickú profiláciu. Ako sme v roku 1970 začali diskusiu o problémoch výchovy hudobných vedcov na Slovensku, tak v priebehu roku 1971 mienime zverejniť rozsiahlejšie príspevky o aktivite vedeckej a pedagogickej na katedrách hudobnej výchovy, na pedagogických fakultách v Prešove, Banskej Bystrici, Trnave a Nitre a súčasne v celoročníkovom rozsahu sa venovať problematike kompozičnej výučby u nás. Skladateľská problematika bude v popredí našej pozornosti aj vo forme príspevkov o súčasnej kompozičnej technike a o vzťahu poslucháča k súčasnej hudbe. Novou, na stránkach nášho časopisu doteraz nereflektovanou oblasťou, budú príspevky a rozhovory o renesancii starej hudby v súčasnosti; záujem o starú hudbu sa stal pre dnešok azda jedným z najmarkantnejších fenoménov sociálno-psychologických a estetických. Viac pozornosti chceme znovu venovať problematike jazzu (i vo vzťahu k súčasnej skladobnej technike v treťom prúde), rovnako aj určitému retrospektívnemu hodnoteniu problémov pop-music. Vzhľadom na Bartókove výročie venujeme viacero príspevkov tomuto čelnému predstaviteľovi hudby nášho storočia — najmä jeho vzťahom k Slovensku a slovenskej ľudovej hudbe. Novou problematikou bude hudobnovydavateľská činnosť, ktorú chceme analyzovať v komparačno-analytickej forme s trendami v súčasnej svetovej edičnej praxi. Je to jeden azda z najboľavejších problémov našej súčasnosti, ktorý v nemalej miere ovplyvňuje spoločenské uplatnenie hudobnej, interpretačnej a hudobnovedeckej tvorby.

V popredí našej pozornosti bude, samozrejme naďalej stáť slovenská hudobná tvorba vo forme analytických príspevkov, ale aj vo forme rozhovorov s poprednými predstaviteľmi našej súčasnej hudby. Preto redakcia usporiadala aj mien spoločne s komisiou kritikov hudobnovedeckej sekcie usporiadať diskusie o nových hudobných dielach za prítomnosti autorov. Tak sa nadviaže bezprostrednejší kontakt kritikov a tvorcov. Tieto diskusie mienime zverejňovať aj na stránkach Slovenskej hudby.

Recenzentsko-kritická rubrika sa bude zameriavať podľa možnosti viac na interpretačnú analýzu ako na referovanie, pričom sa redakcia vynasnaží oboznámiť čitateľov v prehľadnej forme s celoživotnou činnosťou niektorých našich popredných hudobných interpretov.

Na stránkach časopisu uverejníme aj mnohé iné príspevky, ale nemôže byť našou úlohou podrobne ich vypočítavať. Naša informácia mala poskytnúť obraz len o základných tematických okruhoch a základných tendenciách, ktoré sa usilujeme realizovať.

Napokon nemožno nespomenúť skutočnosť, že Slovenská hudba je časopisom Zväzu slovenských skladateľov, a preto bude tak ako v minulosti rokoch širokú pozornosť venovať aj internej zväzovej problematike, a to tak v informáciách o činnosti jej riadiacich orgánov, ako aj o aktivite jednotlivých sekcií. Predovšetkým to budú informácie o koncepčnej, koordinačnej práci Zväzu slovenských skladateľov, ktorá ovplyvňuje riešenie celospoločenských problémov v súvislosti s rozvojom hudobnej kultúry na Slovensku.

Splnenie všetkých zámerov nebude závisieť len od redakcie. Bude závisieť od existencie ďalších pozitívnych pracovných podmienok redakčnej práce, či už v spoločenskom, alebo zväzovom kontexte. Bude závisieť od pozitívnej spolupráce našich autorov, spolupracovníkov, ale v nemalej miere aj od skladateľov, interpretačných umelcov a hudobných vedcov. Od ich aktivity a ochoty podieľať sa na formovaní Slovenskej hudby, využívať stránky časopisu na oboznámenie našej verejnosti s ich názormi na súčasnú hudobnú kultúru. Ale predovšetkým konečný výsledok našej práce bude stimulovaný a závislý od porozumenia a záujmu čitateľskej obce, našej hudobnej verejnosti.

JÁN CIKKER

Hommage à Beethoven

Dvesté výročie narodenia Ludwiga van Beethovena nedávno oslávil celý kultúrny svet. Pre Jána Cikkera sa stalo toto jubileum impulzom k vytvoreniu skladby, ktorou vzdal poctu veľkému hudobnému géniovi a vyznal sa z lásky a obdivu k nemu. Koncom roku 1969 dokončil skladbu nazvanú Hommage à Beethoven.

Základom hudobného spracovania sa pre skladateľa stala Beethovenova predohra Coriolan. Cikkerovi slúžila ako vzor a zdroj pre modernú transformáciu jednotlivých hudobnokompozičných zložiek. V žiadnom prípade však nejde o d a j a k é variácie na beethovenovské motívy, aj keď, samozrejme, vnútorný tok skladby bude riešený aj variačným obmeňovaním. K takému potpourri má Cikker ďaleko. Pod modernou transformáciou treba rozumieť predovšetkým to, že skladateľ súčasnosti svojím hudobným jazykom tlmočí nielen technicko-kompozičný tvar ouvertury klasického skladateľa, ale aj myšlienkovú odozvu diela. Cikker si iste nezvolil Coriolana náhodou. Beethovenova skladba mu bola príťažlivou pre hudobné momenty — výrazné kontrastné plochy a charakteristický nevšedný dynamický oblúk, Beethovenom vhodne volený k atmosfére tragického zápasu hrdinu antických čias, ale aj pre myšlienkovú príbuznosť oboch skladateľov. Cikker si uvedomuje, že tragédia samotného Coriolana sa v mnohom kryje so symptómami duševnej sféry človeka dnešných čias.

Snaha po zachovaní klasického výzoru viedla Cikkera pri formotvornom rámcovaní skladby. Výstavba Hommage je podobná formovej schéme Coriolana — sonátová forma s kódou.

Zachováva aj logiku dynamických zlomov, hoci na rozdiel od Beethovena je v gradačných prechodoch miernejší, čo je nakoniec pre zachovanie cikkerovskej reči dôležité. Z tohože dôvodu vynecháva aj dramaticky stavanú Beethovenovu introdukciu. Inak však vnútorný náboj a dynamický oblúk Coriolana Cikker sleduje — kóda je v pianissime, avšak aj tu konfrontácia kontrastných úsekov je dynamicky v Hommage umiernená. Táto čiastočná redukcia vplýva na ďalšie tektonické členenie — každá z častí spomenutej sonátovej formy je delená terciárne na menšie úseky.

Úvodný motív v pôvodnom beethovenovskom tvare je hlavným zjednocovacím momentom celej skladby



Prvé štyri noty slúžia ako melodicko-rytmický model pre ostináto, ktoré je nástojčivo zdôrazňované. Vzostupný kvartový krok bude východiskom nielen ku kvartovým akordickým štruktúram, ale anticipuje aj využitie ďalších intervalov v tejto relácii — tritónu a malosekundových, resp. veľkoseptimových postupov. Úvodný motív v priebehu prvého úseku nadobúda viac melodický charakter, pričom podlieha procesu vnútornej variácie a najmä rozširovania. Takto pozmenený tvar, niekde až do modálnych a celotónových úsekov, kontrapunkticky korešponduje s pôvodným vzorom motívu, ktorý u-

držuje svoju rytmickú úsečnosť. Na polyfonickom tkanive sa výrazne zúčastňuje bodkovaný rytmický pohyb so synkopicky posunutým metrom — prevzatý v nezmenenom tvare od Beethovena.

Oprostenie vo faktúre i výraze prináša stredný prechodný úsek. Je homofónnejšie stavaný, dynamicky umiernenejší. Počas jeho priebehu sa čoraz výraznejšie formuje ešte zatiaľ hodne pozmenený druhý motív z Coriolana. Zároveň sa v melodickej línii začínajú vo zvýšenej miere vyskytovať tritónové postupy, ich užitie v ústrednom, prvom motíve je zdrojom dynamickej gradácie, ústiacej do záverečného úseku prvej časti. Tento je však jednoduchšie stvárnený voči úvodnému — na jeho homofónnosti sa podieľa aj melodický tvar druhého motívu.



Druhá časť — Largo je v určitom zmysle sonátovou realizáciou. Pokračuje tu totiž proces obmieňania a rozširovania prvého i druhého motívu, ktorých melodické postupy podliehajú väčšiemu intervalovému výberu. Časť je stavaná prevažne homofonicky, s väčším dôrazom na vertikálnu zložku. V akordike popri menšom výskyte terciovej výstavby dominujú kvartovo-kvintové útvary — svojím archaickým vyznením pripomínajú ideovú situovanosť Beethovenovej predlohy do antických čias. Dynamický pôdorys buduje na statickej diminuovanej ploche s menším gradačným oblúkom uprostred — teda výrazne kontrastné riešenie vzhľadom na prvú časť.

Tretia časť Presto, tvorí vrchol skladby. Neznamená len čiru reprízu prvej časti, ale pokračuje v rozvinutom procese transformácie, tu už so všetkými atribútmi Cikkerovho

rozvinutého symfonizmu. Dynamický oblúk je tu v podstate zhodný s prvou časťou — začiatok vo fortissime, neskoršie upokojenie, v treťom úseku návrat k dynamickej kulminácii, ktorá sa postupným diminuendom zmierňuje. V prvej časti slúžil tento zlom na prechod k strednej časti, tu tvorí plynulú náväznosť na kódu, s postupujúcou dynamickou redukciou, končiacou v závere skladby v pianissime; zhodnou s Beethovenovou hudbou a zhodnou i s inými Cikkerovými dielami — tá istá sugestívne hudobne tlmočená katarzia v závere ako v Meditácii, Orchestrálnych štúdiách, ale aj vo Vzkriesení a inde. A pritom, aké dramatické exponované plochy tieto závery predchádzajú, úseky, v ktorých sa v plnej šírke obnažuje Cikkerovo hudobno-technické majstrovstvo! Použitie rozvinutých motívov, často ďalej rytmicky obmieňaných, v augmentovanom i diminuovanom tvare v polyfonickom tkanive je podstatnou zložkou typicky plnokrvnej cikkerovskej zvukovosti, oscilujúcej v medziach rozšírenej tonality a tak sústredene koncipovanej, že organicky do nej zapadá tak klasický kvintakord, ako aj použitie dodekafonickej techniky bez ortodoxných požiadaviek na rad.



V Hommage je práve tento dodekafonický rad zdrojom najskíbenejšej polyfónnej práce. Cikker aplikuje imitačnú techniku, diminuovaný tvar i metrický posunutý kontrapunkt na dodekafóniu tak dômyselne, ako dômyselne je riešená aj homofónne koncipovaná kóda, budujúca na akordických sústa-

vách s výrazným kvartovo-kvintovým jadrom, harmonicky stavaných tak, aby sa zvukovo zužitkovali malosekundové a veľkoseptimové vzťahy.

Hommage à Beethoven je skladba, ktorú si treba viac ráz vypočuť, pretože nie je ľahké pochopiť a precítiť ten vnútorný nepokoj, akým je presiaknutá každá Cikkerova skladba. Postihnutie tohto nepokoja robí z Hommage umelecky silný a príťažlivý čin pre každého poslucháča. Dôkazom je aj rastúce množstvo zahraničných predvedení (v Hannoveri, Bazilejskom rozhlase, vo Viedni so SF a najnovšie v USA), ktoré upevňujú pozíciu Cikkerovej a zároveň slovenskej hudby na medzinárodnom fóre.

Ľubomír Chalupka

HUDOBNÝ ŽIVOT

TRAGÉDIA ČLOVEKA AKO OPERA

György Ránki: Tragédia človeka
Dirigent: László Vámos
Výprava: Gábor Forray
Režisér: Nelli Vágó
Maďarská štátna opera Budapešť

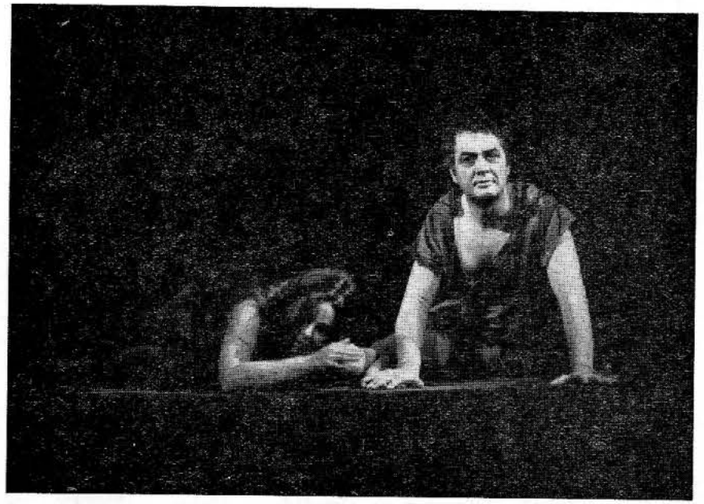
V predvečer mikulášskeho predvečera pripravila budapeštianska opera svojim návštevníkom darček naozaj nie každodenný: premiéru zhudobnenej dramatickej básne Imre Madácha Tragédia človeka. Madáchovo dielo sa v Maďarsku teší neobyčajnej obľube — dozaista už aj preto, že je jedným z mála dramatických diel maďarskej literatúry, myšlienkovo veľmi pozoruhodných. Zjavná závislosť od Goetheho Fausta nijako neznižuje jeho hodnotu: je to dielo vždy aktuálne svojou analýzou človeka rozmanitých historických epoch, človeka — napriek jeho genetickej a spoločenskej determinovanosti — v najcieľavedomejších predstaviteľoch svojho rodu snažiaceho sa ustavične uskutočňovať ušľachtilé ideály, ktoré vlastne znamenajú permanentné sebaprekonávanie, neustálu (a nie raz bolestnú) metanoiu.

Pravda, otázne je, nakoľko je Tragédia človeka dramatickým dielom. Množstvo úvah, reflexií a diskusií — jedným slovom filozofovanie — robia z neho primárne knižnú literatúru. V tom sa zhodujem s M. M. Dedinským (Slovenské divadlo XVIII, č. 2), ktorý definuje Madáchov výtvor ako dielo reflexívne epické. Tým problematickejšie je a priori jeho zhudobnenie.

Lež napriek všetkým mojim pesimistickým očakávaniam musím priznať, že Ránki (libretista aj skladateľ v jednej osobe) sa svojej neľahkej úlohy zhostil so cťou. Podarilo sa mu vytvoriť pozoruhodné dielo, ktoré bude životné prinajmenšom na maďarských javiskách — no je tiež možné, že prenikne i do zahraničia (najmä na nemecké scény, a to tým skôr, že nemecký preklad libreta je už hotový). Domnievam sa, že by mohlo byť ešte životnejšie, keby jeho text bol kratší a jeho hudba diferencovanejšia. (Predkladám tu, pravda, len impresie z jedného predstavenia).

Pokladám za potrebné aspoň stručne sa dotknúť oboch týchto základných zložiek — a vopred anticipovať, že vydarená inscenácia a precízne hudobné naštudovanie sa veľkou mierou zaslúžili o úspech novej opery.

Ránki si (ako libretista) uvedomil nevyhnutnosť krátiť enormne dlhú predlohu. Urobil to s viditeľným rešpektom a citeľnou úctou k nej — zväčša až tak veľkými, že sa snažil zachovať všetky dejové epizódy (okrem zjavenia sa nymf, génia smrti, ducha zeme a podobných nadprirodzených bystostí); v carihradskom obraze (vtipne nazvanom Dogmatizmus a idealizmus) ponechal dokonca výjav čarodejníc, čím — možno nechtiac — evokoval macbethovské scenérie. Jednotlivé obrazy spojil choreograficko-baletnými výjavmi a veľkú úlohu pridelil neviditeľnému zboru vo funkcii antického komentátora.



Házy Erzsébet a Bende Zsolt *Foto: Keleti Éva*

Žiadalo by sa mi však radikálnejšie škrtanie — najmä vynechanie druhého pražského (keplerovského) obrazu, ktorý už v samotnej dráme pôsobí trocha nelogicky (sen vo sne!). Tiež zaradenie eskymáckeho obrazu pokladám za zbytočné — po náznaku atómovej vojny by hneď mohol nasledovať epilóg.

Hudobne je Ránkiho Tragédia človeka dielom úctyhodným. Prezrádza skutočného skladateľského profesionála, perfektného remeselníka hudobnej faktúry. Pravda, rozsiahlosť deja a charakter drámy mu nedovoľovali všade uplatniť jeho vlohy. Najlepšie sa mu darilo v baletných výjavoch (i keď v druhej polovici niektoré z nich upadli do rytmického stereotypu, nie dostatočne kontrapunktovaným melodickou linkou) a najmä v rímskom obraze, kde mal najväčší priestor pre zvýraznenie citov a vášní. Jeho reč je rozšírene tonálna, zahrnujúca na jednej strane pentatoniku a diatonické mody a na druhej strane bohatú chromatiku, kombinovanú na jednom mieste s elektronikou. Vanie však z nej aj určitá akademičnosť, ktorá sa zdá byť vôbec príznačnou pre súčasnú maďarskú hudbu, nakoľko som ju mal možnosť v posledných troch rokoch poznať. A ešte jedna výhrada: v parížskom obraze sa marseillaisa využíva až príliš!

Inscenácia zopernenej Tragédie človeka je na maďarské operné pomery veľmi progresívna. Týka sa to najmä výtvarnej zložky. Celý dej sa odohráva na akomsi výseku zemegule, pričom pozadie sa ustavične obmeňuje projekciami — v jednotlivých obrazoch vždy dominuje nejaký výrazný symbol doby (v egyptskom obraze faraónova tvár, v athénskom socha Afrodity, v rímskom maska Satyra, vystriedaná v závere krížom, v carihradskom mozaika Bohorodičky atď.), v intermezzách náznak vesmíru. Kostýmy boli raz vydarenejšie (napr. Atény a Rím), inde menej (Egypt a falanster). Režisér, zdá sa, ostal — asi náročky — v pozadí; priestor organizoval primárne výtvarne; iba v rímskom a falansterskom obraze mohol naplno pustiť svoju fantáziu — v prvom z nich uvoľnenými, no nie naturalistickými orgiami, v druhom zhmotnením sveta, v ktorom sú ľudia len manipulovanými kolieskami neľudského súkolia (pripomínam aspoň jeden detail: nástup robotníkov sa deje husím pochodom, pričom každý z nich udržuje patričný odstup predpažením). Choreografia využíva moderné výrazové prvky, postupne však pôsobí dosť jednotvárne.

Do naštudovania je zapojené množstvo účinkujúcich (všetky úlohy sú alternované), no hlavnú ťarchu nesie trojica hlavných predstaviteľov. Na prvej premiére to boli Zsold Bende (Adam), Erzsébet Házy (Eva) a Tibor Udvardy (Lucifer). Z nich nesporne dominovala Házy, umelkyňa s vzácne nosným mladodramatickým až dramatickým sopránom. Veľký výkon podala tiež Olga Szönyi — najmä v kreácii Cluvie. Nádherným, mäkkým a predsa veľkým basom sa vyznačuje hlas Endre Ütö (Hospodin). Orchester viedol dirigent vcelku s veľkým porozumením pre hlasovú preferenciu, neubral však nič na jeho hlasovej intenzite.

Igor Vajda

JESEŇ 70 TRNAVA — ŽILINA

Zväz slovenských skladateľov predstúpil v dňoch 30. novembra až 6. decembra 1970 pred slovenskú hudobnú spoločnosť so závažným a dúfajme nie takýmto posledným podujatím. Dvom mimobratislavským menším hudobným centrám, Trnave a Žiline, poskytol prehľad slovenskej hudobnej tvorby za posledné roky zo všetkých oblastí slovenskej hudobnej produkcie. Bolo to závažné a náročné podujatie pre interpretov, organizátorov a hlavne pre publikum, ktoré v týchto mestách je dosť nepravidelne napájané hudobnými produkciami. Po každej stránke si táto udalosť zasluhuje uznanie a pochvalné slovo. Z prehliadky „Jeseň 70" prinášam niekoľko postrehov, s výnimkou prvého a posledného trnavského koncertu, pretože na nich som nebola prítomná, a tak nemôžem referovať o ich priebehu. Dovolím si tu uviesť iba diela, ktoré na ich programe odzneli.

Klavírny koncert, Trnava, 30. XI. 1970

Účinkovali: A. Cattarino, J. Zimmer, J. Grešák a K. Havlíková.

Program: Dušan Martinček — Invokácia a Fúga, Ján Zimmer — III. sonáta, Jozef Grešák — Sonáta pre klavír, Eugen Suchoň — Výber z cyklu Kaleidoskop.

Komorný koncert, Trnava, 3. 12. 1970

Účinkovali: Vl. Brunner st. a ml., H. Gáfforová, A. Móži, D. Móžiová, J. Martvoň, E. Fischerová, Slovenské kvarteto, Flautové kvarteto Brunnerovcov.

Program: Július Kowalski — Malá fantázia pre flautu a klavír, Michal Vilec — Divertimento pre 4 flauty, op. 44, Alexander Moyzes — Malá sonáta pre husle a klavír, dielo 63, Oto Ferenczy — 4 sonety zo Shakespeara, Ladislav Burlas — Hudba pre sláčikové kvarteto, Alexander Moyzes — II. sláčikové kvarteto, op. 66.

Koncert elektronickej hudby, 1. 12. 1970, Trnava.

Bratislavské štúdio elektronickej hudby pri Čs. rozhlase má i napriek iba niekoľkoročnej existencii už svoju tvár a peknú tradíciu. V poslednom období sa veľmi často obracia k hudbe starých majstrov, ktorá je inšpirujúcim zdrojom v štúdiu komponujúcich skladateľov. Aj na trnavskom koncerte zaradili do programu dve zaujímavé diela obracajúce sa k tejto hudbe. **Miroslav Bázlik** vo svojom **Adieu** disponuje so zvláštnym zmyslom pre prácu s Bachovou



Ján Zimmer

Fúgou h mol. Striedaním elektronických a naturálnych zvukov donucuje poslucháča k neustálemu napätiu, nenecháva ho iba pasívne počúvať. Adieu je prejavom veľkého muzikantstva. Aj **Ommaggio à Gesualdo Petra Kolmana** vychádza z diela starého majstra. Kolman, pokúsme sa povedať, zhudobnil svoj obdiv a vzťah ku Gesualdovým madrigalom. Ako najväčšiu poctu venuje mu v závere skladby celý citovaný madrigal Moro lasso. Popredné miesto v dnešnej slovenskej hudbe zastáva **Jozef Malovec.** Jeho posledné dielo z oblasti elektronickej hudby má svoje zvláštne čaro. **Tabu** je prelínaním ženského hlasu s elektronickými zvukmi, čím stavia pred poslucháča nejeden otáznik pri samostatnom dokresľovaní diela. Na odlišnej báze stoja skladby Ivana Paríka a Juraja Pospíšila. Vo **Variáciách na obrazy Miloša Urbáska** sa **Ivan Parík** tiež dotýka ľudského hlasu inšpirujúceho grafika, avšak jednoduchším, prístupnejším spôsobom. **Juraj Pospíšil** hľadá nové zvukové možnosti pri práci s materiálom. Jeho **Méditation électronique** sa pohybuje prevažne v jemnej sfére niekoľkých na seba nadväzujúcich línií.

Koncert elektronickej hudby sa stretol s veľkým ohlasom u publika, čo je naozaj potešiteľnou okolnosťou vzhľadom na fakt, že obecenstvo Trnavy má minimálne možnosti na počúvanie tohto druhu hudby, a tým aj porozumenia pre ňu.

Komorný koncert, 2. 12. 1970, Trnava

Účinkovali: V. Šimčisko, A. Hruška, V. Kellyová, T. Fraňová, J. Kýška, M. Hajóssyová, J. Fazekáš, Madrigalový súbor SF, komorný súbor Collegium musicum — dir. L. Holásek.



Jozef Grešák



Miroslav Bázlik a Ing. Peter Janík

Sonáta pre husle sólo od Ivana Hrušovského je bohato vnútorne nabitou skladbou, mnohovravným komentárom, akousi hroziacou pietou. Vďačná skladba odznela v zaujímavom podaní V. Šimčiska.

V podaní vyrovnaného dua Hruška — Kellyová odznela **Villonovská balada pre klarinet a klavír, op. 24 Juraja Pospíšila.** Interpreti sa snažili vyťažiť maximum z hudby tohto intelektuálsky založeného skladateľa.

Ivan Parík je vo svojej hudobnej reči pomerne skúpy na dlhé vyprávanie. Jeho hudbu charakterizujú krátke akoby useknuté motívy, takmer ničím sa snaží povedať veľmi mnoho. Tieto znaky nesie aj jeho **Sonáta pre klavír** (spamäti interpretovala T. Fraňová).

Bohatý duševný svet **Romana Bergera** sa odrazil v **Konvergenciách pre violu sólo II.** Dvadsať minút sólového partu (výborné podanie J. Kýšku) prežíva poslucháč s plným porozumením skladateľa. Konvergencie sú quasi krížovou cestou, akousi filozofiou bez konca, hoci navonok skromné, bez pozlátka noblesy a vonkajších efektov.

Zaujímavo riešil **Juraj Hatrík** svoju **Introspekciu pre soprán a komorný súbor.** Do nezvyčajného striedania inštrumentácie a ľudského hlasu vložil vlastne základné napätie diela. Zásluhou autora a hodnotného interpretačného výkonu (sólo M. Hajóssyová) zapôsobila Introspekcia ako prelínajúca sa emocionálno-filozofická kontemplácia.

Jozef Sixta neprekvapil svojou hudbou po prvý raz. **Variácie pre 13 nástrojov** (Collegium musicum) sú dielom dôsledne vypracovaným. Sixta disponuje vyhraneným zmyslom pre formu, štýlovú jednoliatosť a farebnú diferenciáciu.

Aj Koncert pre violončelo (spoľahlivý sólista J. Fazekaš) **Tadeáša Salvu** zaujal neobvyklou farebnosťou. Salva našiel nové zvukové a výrazové možnosti sólového hráča i orchestra (Coll. musicum, dir. L. Holásek). Je skladateľom stále novej, prekypujúcej invencie.

Koncert s orchestrom, 3. 12. 1970, Žilina

Účinkovali: Orchester mesta Žiliny — dirigent: B. Urban

Sólisti: A. Dírerová, Št. Sklenka, J. Martinča, J. Mehly, E. Uhliarová, J. Pazdera, D. Dubenová.

Romanca zo suity Dolu Váhom Alexandra Moyzesa patrí medzi základné diela slovenskej hudobnej literatúry. Nedostatky žilinského orchestra však poznamenali nielen toto, ale temer všetky interpretované diela. V skladbe **Concerto grosso facile pre husle, violončelo, klavír a sláčikový orchester** pristupuje **Juraj Hatrík** k detskej duši snaží sa vniknúť do jej hĺbky, naštepiť korene lásky k hudbe. Neviem, či vinou interpretov-sólistov, alebo azda inštrumentáciou diela vyzneli sólové partie značne nevýrazne; ťažko bolo postrehnúť korešpondovanie sólových nástrojov. Väčšinou zanikli v celku. Pasáže, skoky, bohaté akordy — všetky tieto zložky brilancie a technických nárokov obsa-



Záber z publika

huje **Rapsódia pre klavír a orchester** (sólo D. Dubenová) **Dušana Martinčeka.** A. Dírerová a Št. Sklenka predniesli sólové party diela **Jozefa Grešáka — Pastorále pre hoboj, anglický roh, sláčikový orchester a bicie.** Celkové znenie skladby bolo zvukove i kompozične pomerne vzdialené skladateľovým slovám v bulletine. Grešák je viac-menej racionálnym typom skladateľa, jeho naturel sa preto skôr odrazí v technicky a zvukovo komplikovanejších skladbách. **Concertinu pre husle a orchester Júliusa Kowalského** dal pravý švih mladý, veľmi talentovaný huslista J. Pazdera. **Hurbanovská Ota Ferenczyho** zaznela po prvý raz pred dobrými pár rokmi. Dodnes však nestratila na svojej pôsobivosti.

Zborový a madrigalový koncert, Žilina, 4. 12. 1970

Účinkovali: Miešaný zbor mesta Žiliny — dirigent A. Kállay, Slovenskí madrigalisti — dirigent L. Holásek, Karol Klocáň — klarinet, zasl. um. L. Chudík — recitácia, Z. Hevessy — bicie.

V prvej polovici koncertu vystúpil Miešaný zbor mesta Žiliny. Podujal sa na náročné naštudovanie slovenskej zborovej tvorby. Krátky termín a tiež spomínaná náročnosť skladieb kládli interpretom značné úskalia. Nevyhli sa preto častému distonovaniu a nepresným nástupom. Kladne však treba hodnotiť zanietený prístup a snahu vyrovnať sa s touto hudobnou literatúrou. Časový odstup prinesie určite svoje ovocie.

Autorom náročného 6-hlasného miešaného zboru **V tú noc** je **Alfréd Zemanovský.** Je to dielo prebolené, precítené, plné spomienok a smútku. Zbor a capella **Annabel Lee Ju-**



J. Fazekáš, L. Holásek a Collegium musicum

raja Hatríka hovorí k poslucháčovi krehkou, čistou, priezračnou rečou, pohybuje sa vo sfére ľudskej nedotknuteľnosti a nevinnosti. Skladba si právom zaslúži náročnejšieho interpreta, ktorý by jej dokázal ušiť tie pravé šaty, z mušelínu či jemného hodvábu. Od **Ladislava Burlasa** odzneli dva zbory — výber zo zborových skladieb Zvony — **Vrchári** a **Cesta.** Je to jedno z posledných skladateľových prác, kde vychádza z nových možností pri práci s textom. Na prvé počutie je to dielo plynulé, avšak vnútri, vplyvom bohatej hudobnej zložky, nadobúda plný, zaujímavý hudobný i obsahový zmysel. **Vŕby na Váhu** od **Zdenka Mikulu** majú už svoj dávnejší punc v slovenskej zborovej tvorbe. Mikula vie zvážiť dispozície veľkého speváckeho telesa. Už zaujímavá predloha M. Kováča zaručuje polovičku úspechu **Hrušovského** zboru **Čakanie.** Ivan Hrušovský sa v poslednom čase dostáva do zvláštneho, veľmi imponujúceho hudobného sveta, do sveta intimity a jemnej lyriky.

Druhú polovicu koncertu vyplnili Slovenskí madrigalisti a horeuvedení sólisti. Svojím vycibreným umeleckým podaním pripravili poslucháčom pekný, bohatý zážitok. **4 motetá, op. 58 Jána Zimmera** plynú v rámci typického skladateľovho štýlu. Vyznačujú sa decentným výberom registrov, čím poskytujú dielo príjemné na počúvanie. **3 madrigalové impresie Ivana Hrušovského** sú opäť odrazom už spomínaného skladateľovho smerovania. Mimoriadne vynikla prvá impresia, ktorá je pre svoju osobitosť neobyčajne pôsobivá. Absolventská práca **Tadeáša Salvu — Koncert pre klarinet, recitátora, 4 ľudské hlasy a bicie nástroje** — je prípravným dielom na jeho kryštalizáciu, na dnes zrelé, hodnotné skladby. Salvov vlastný text (prednes L. Chudík) korešponduje s komplikovanou klarinetovou partiou (výborný prednes K. Klocáňa), fakticky sólovým vokálnym prejavom a bohatým aparátom bicích nástrojov (Z. Hevessy). Dielo je plné dynamických vzruchov a zvukových zaujímavostí. Pocit radosti, jednu zo starých zásad umenia, vniesli medzi poslucháčov Madrigalisti **Hrami Ilju Zeljenku.** Zeljenkova nevypŕchajúca fantázia a s tým súvisiaca neopakovateľnosť sa tento raz uchýlila do sveta hier, hier so slovom, hudbou a priestorom. Hry nie sú hrou hazardnou, interpreti hrajú z radosti zo zvukov, ktoré vytvárajú, a tak šíria okolo seba príjemné ovzdušie, pocit momentálneho šťastia, ktoré tak veľmi chýba dnešnému, často neskúsenému poslucháčovi Novej hudby. Je to hádam najväčšie zadosťučinenie, ak skladateľovo vlastníctvo príjmu za čosi blízke aj iní ľudia. Zeljenka si ich podmaňuje svojím intelektom a spontánnou muzikalitou.

Koncert pop — music, Žilina, 5. 12. 1970

Účinkovali: Tanečný orchester bratislavského rozhlasu — dirigent M. Brož, Vokálna skupina RT — VOX, Sláčiková skupina orchestra mesta Žiliny — ved. M. Urban. Vokálni sólisti: O. Szabová, H. Blehárová, T. Hubinská, E. Szepešiová, D. Cesnaková, D. Grúň, P. Vašek, T. Lenský a M. Ličko.
Inštrumentálni sólisti: L. Gerhart, J. Lehotský, F. Havlíček, konferovala Elena Galanová.

Najpočúvanejšou hudbou medzi širokými vrstvami je dnes pop — music. Do Žiliny zavítali všetci naši obľúbení interpreti tohto hudobného žánru. Celý večerný program bol prehliadkou známych tanečných a niektorých vynikajúcich inštrumentálnych skladieb. Tanečný orchester Československého rozhlasu je výborne zohraným celkom. V celom svojom obsadení má samých spontánnych muzikantov, temer všetci podávajú sólistické výkony. Orchestru vypomáhala sláčiková skupina orchestra mesta Žiliny, hráči v podstate amatéri, najmä čo sa týka interpretácie tanečnej hudby. Ich prednes bol trošku ťažkopádny, hoci M. Brož sa snažil vyťažiť z ich prejavu čo najviac. Iste je tu príčinou o. i. aj krátky časový limit, ktorý bol k dispozícii na skúšanie a zohratie. Napriek týmto nedostatkom si však tento koncert odniesol zaslúžený potlesk obecenstva. Niektorých sólistov (L. Gerhard, J. Lehotský, H. Blehárová, ale aj niektorí iní) môžeme skutočne právom zaradiť medzi špičky interpretačného umenia tanečnej hudby.

Matiné tvorby pre deti a mládež, Žilina, 6. 12. 1970

Účinkovali: Orchester žilinského konzervatória — dirigent R. Uškovič, žiaci Ľudových škôl umenia — Bratislava Nové mesto, Staré mesto, Vinohrady, Nivy, Detský zbor Čs. rozhlasu v Bratislave — zbormajster O. Francisci.

Orchester poslucháčov konzervatória a malí žiačikovia ĽŠU venovali veľkú pozornosť slovenským skladateľom, ktorí vo svojej tvorbe nezabúdajú na mladú dorastajúcu generáciu. V ich naštudovaní zazneli už neraz interpretovane diela Júliusa Letňana, Michala Vileca, Svet. Stračinu, Miroslava Kořínka a Júliusa Kowalského.

Detský zbor Čs. rozhlasu v Bratislave so zbormajstrom Ondrejom Franciscim ukázal svoje majstrovstvo už na nejednom svetovom fóre. V ich repertoári je i mnoho zborov slovenských skladateľov, výberom z ktorých sa predstavil v Žiline. Dielami Ota Ferenczyho, Andreja Očenáša, Ondreja Franciscího, Tibora Andrašovana a Eugena Suchoňa ukázal zaujímavú tvorbu týchto skladateľov, ktorí poznajú vysokú úroveň tohto detského zboru a venovali mu náročné hudobné diela. Celé toto hudobné matiné bolo akýmsi nevypovedaným predsavzatím rozvíjať detské duše tým najkrajším, ušľachtilým smerom.

Vlasta Lorberová

Z BRATISLAVSKÝCH NOVEMBROVÝCH A DECEMBROVÝCH KONCERTOV

Dominantou bratislavských novembrových koncertov boli vystúpenia sovietskych interpretov, ktorí sa predstavili ako sólisti buď s našimi telesami, alebo na samostatných podujatiach v rámci tzv. Dní sovietskej kultúry.

Prvým z plejády týchto vynikajúcich umelcov bol huslista Michail Fichtengoľc, ktorý vystúpil s orchestrom SF v rámci dvojice abonentných koncertov 5. a 6. novembra pod taktovkou talianskeho dirigenta Carla Zecchiho. Fichtengoľc je vynikajúcim reprezentantom strednej generácie sovietskej husľovej školy. Jeho Mozarta (Husľový koncert D dur — Köchel 218) charakterizovala ideálna rovnováha medzi muzikantskou disciplínou, emocionálnou hĺbkou a širokým záberom v tvorivej fantázii. Fichtengoľc celým svojím umeleckým typom zodpovedá požiadavkám Mozartovho slohu: ušľachtilým, sýtym a pritom jemným tónom svojich huslí, plastickou kantabilitou lyrických partií, širokodýchym budovaním plôch, pestrým registrom farebných odtienkov, zmyslom pre vzdušnú priezračnosť a eleganciu.

O nezabudnuteľnú úroveň celého tohto podujatia sa levím podielom zaslúžil C. Zecchi, ktorý inšpiroval hráčov SF k vypätiu maximálnej sústredenosti. Veľkú interpretačnú vynaliezavosť preukázal v Brahmsovi (menej známa, trochu rozľahlá Serenáda č. 2 op. 16), ale najmä v šiestich Nemeckých tancoch W. A. Mozarta, ktoré odzneli v tak perfektnom a strhujúcom uvedení, že lepšie si sotva možno predstaviť. Nemenej pozoruhodný, fantazijne bohatý a vysoko presvedčivý výkon podal Zecchiho zásluhou orchester SF aj v Čajkovského predohre Romeo a Júlia.

Dňa 10. novembra vystúpil vynikajúci Štátny akademický zbor ZSSR na čele s národným umelcom A. V. Svešnikovom. Interpretačný štýl bezmála 40 rokov existujúceho telesa, ktoré spievalo celovečerný program spamäti, opiera sa o zrejme veľmi starostlivo vyberané, prekrásne a sýte hlasy, ktorých výrazové a technické možnosti sú pozoruhodné. Napriek jedinečnej technike je prejav telesa vzdialený akejkoľvek virtuóznej exhibičnosti; vždy uňho dominuje úprimnosť, prirodzenosť a presvedčivá dravosť. Dramaturgická línia programu telesa dokumentovala úctu týchto umelcov k ruskému hudobnému folklóru v širokom štýlovom zábere od Glinku cez Čajkovského, Musorgského, Tanejeva, Alabieva, Gречaninova až k Šostakovičovi a ďalším súčasníkom. Škoda, že sme — s výnimkou Štyroch zborov na verše A. Tvardovského od Rodiona Ščedrina — ako ukážku nepočuli niečo aj z modernejšie orientovanej domácej zborovej tvorby.

Na dvojici koncertov SF dňa 12. a 13. novembra dostali príležitosť dvaja sovietski umelci — dirigent Nijazi Zulfugarovič Tagizade a najmä klavírista Richard Kerer, ktorí so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave uviedli Prokofjevov I. klavírny koncert Des dur. Ak neprihliadame k menej kvalitnému výkonu orchestra i dirigenta (úroveň sprievodu bola miestami katastrofálna) musíme uznať, že Kererovo vystúpenie vďaka vysokej umeleckej úrovni, sústredenému prejavu, fantastickému technickému zvládnutiu vysoko vyčnievalo popri Beethovenovej I. symfónii, alebo popri už trochu kvalitnejšie a presvedčivejšie interpretovanej V. symfónii P. I. Čajkovského.

Dňa 21. novembra v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu predstavil sa so samostatným recitálom národný umelec ZSSR, laureát Leninovej ceny huslista Leonid Kogan s klavíristom Naumom Valterom. Ako u väčšiny sovietskych umelcov aj prejav Kogana sa vyznačoval veľkou vnútornou disciplínou, ušľachtilosťou, fantastickou technikou, mimoriadne širokým farebno-výrazovým registrom, pričom obdivuhodná je virtuózova schopnosť diferenciácie tónu najmä v jemnejších odtienkoch. Oproti ostatným huslistom Kogan obľuboval pomalšie tempá, blížiace sa neraz až k hranici posluchačovej vnímateľnosti. Tento sklon však umelec vyvažoval maximálnym sústredením a plným uplatnením svojho bohatého citového fondu. Kogan má mimoriadny cit pre odlíšenie slohových zvláštností interpretovaných diel. Jeho Bach bol v agogike striedmy, prostý, prirodzený, ale priam nabitý výrazovou úprimnosťou. Neopakovateľne dokázal tento huslista vystihnúť hlboký pokoj širokodýchych plôch brahmsovskej lyriky (Sonáta d mol op. 108). Koľko vnútorného napätia a uvoľnenia, koľké bohatstvo dokázal vložiť do reprodukcie Franckovej Sonáty A dur! Ušľachtilosťou sa vyznačovala aj technicky fantasticky zvládnutá Ravelova rapsódia Tzigane.

Z abonentných koncertov SF žiada sa ešte vyzdvignúť vystúpenie poľského komorného vokálno-inštrumentálneho súboru Capella Bydgostiensis (19. a 20. novembra), ktorý zaujal tak dramaturgickou voľbou svojho programu (európska a poľská renesancia popri barokovej a klasickej hudbe), ako aj výškou interpretačnej úrovne. Okrem zvuku starých historických, v dnešnom orchestri už nepoužívaných hudobných nástrojov výdatne pomáhali vyvolávať dobovú atmosféru i sviečky na štýlových svietnikoch, postavených vedľa hudobníkov. Príznačným zmyslom pre sloh, znamenitým technickým vypracovaním vyznačovali sa výkony hráčov aj spevákov (členov madrigalového zboru i sólistov). Pri dirigentskom pulte sa striedali Jan Roehl a Wlodzimierz Szymanski.

Svojej vynikajúcej povesti nezostal o týždeň neskoršie nič dlžný ani slovenský komorný orchester, s ktorým vystúpili dvaja sólisti: čembalista Alexander Cattarino, ktorý zaujal najmä technickou stránkou interpretácie Bachovho koncertu d mol (zdá sa, že si doteraz nevypestoval ešte citlivejší vzťah k čembalu!) a pražský umelec Milan Zelenka ako sólista v gitarových koncertoch A. Vivaldiho a F. Carulliho. Škoda, že Zelenkovi nedali zosíľovač, pretože jemný tón gitary pri najlepšej snahe B. Warchala príliš často úplne zanikal. Na výkone M. Zelenku museli sme rovnako obdivovať jeho virtuozitu, ako i umelecké kvality, eleganciu a švih.

* * *

Decembrové bratislavské koncerty niesli sa ešte v znamení doznievania Dní sovietskej kultúry, vyvrcholenia Beethovenovho bicentenária, ale i Prehliadky slovenskej tvorby Jeseň 1970 v neďalekej Trnave, ktorá sa zaslúžila, i keď nie o podstatný, ale napr. na koncerte Beethovenovho kvarteta predsa len citeľný odliv určitej časti obecenstva.

Bohatú galériu sovietskych umelcov ako posledná reprezentovala sólistka Moskovskej filharmónie Bella Davidovičová na dvojici abonentných koncertov SF dňa 3. a 4. decembra pod taktovkou Ľudovíta Rajtera. Jej koncepcia Rapsódie na Paganiniho tému pre klavír a orchester, op. 43 od Sergeja Rachmaninova bola výsledkom suverénneho zvládnutia najkrkolomnejších technických problémov v niektorých z 24 variácií tak veľmi nahustených (skoky, komplikované pasáže, rytmicky náročné úseky, arpeggiá v širokých rozlohách, sýte plnozvučné akordy, ktoré vždy dominovali nad orchestrom), čo jej umožňovalo plne sa sústrediť na umelecky tvorivú stránku interpretácie. Davidovičová dokázala vytvoriť z tohto diela nielen prostriedok na jedinečnú exhibíciu svojich mimoriadnych technických schopností, ale aj vtlačiť hudobnému toku pečať vlastnej individuality poetického naturelu a živého temperamentu (počul som ju iba na generálke, pretože v ten deň večer sledoval som už koncert žilinskej prehliadky).

V rámci komorného beethovenovského cyklu odzneli v decembri dve vynikajúce podujatia. Dňa 1. decembra to bolo vystúpenie Beethovenovho kvarteta zo ZSSR v zložení Dmitrij Cyganov, Nikolaj Zabavnikov, Teodor Družinin a Sergej Širinskij, ktoré pri interpretácii náročného programu: Sláčikové kvartetá G dur op. 18, Es dur — „Harfové" op. 74 a cis mol op. 131 najmä zásluhou primária D. Cyganova upútalo predovšetkým prežitím a stvárnením hudobného obsahu. Tomuto zámeru neraz sovietski hostia obetovali kultivovanosť dynamicko-výrazových prostriedkov (absencia prechodných registrov), miestami aj precizitu technického vypracovania (najmä v rýchlejších tempách). V úvodnom kvartete „poklôn" zaujali mimoriadnym zmyslom pre nenásilné zdôrazňovanie rytmického toku pre slávnostnú kantabilitu. Zaujímavé bolo porovnať ich prístup ku Kvartetu op. 74, ktoré má v repertoári aj Slovenské kvarteto. Ich podanie je skôr bezprostrednejšie, citove vzrušenejšie a dynamicky mohutnejšie v porovnaní s lyrickým, intímnejšie laderným chápaním slovenských interpretov.

Ak neprihliadame k technickým nedostatkom, ktoré sa najmä v exponovanejších partiách záverečného Kvarteta op. 131 objavovali dosť často, musíme uznať, že práve v tejto skladbe preukázali sovietski umelci veľkú mieru interpretačnej fantázie, zmysel pre postupné narastanie dynamického prúdu a pre účinné protipostavenie prudkých náladových kontrastov.

Na záverečnom podujatí beethovenovského komorného cyklu 15. decembra vystúpil rakúsky klavírista Hans Graf, ktorý predniesol 12 variácií A dur na ruský tanec z baletu Vranického Das Waldmädchen, Patetickú sonátu c mol op. 13, Sonátu F dur op. 10 č. 2 a Sonátu A dur op. 101. Grafova koncepcia Beethovena je skôr veľkorysá. Meditatívne partie interpretuje s väčšou dávkou sýteho zvuku, skôr objektívne, než intímne lyricky ako napr. Buchbinder. Najpresvedčivejšie na Grafovom vystúpení vyzneli práve tie úseky, kde mohol uplatniť svoje určité technické prednosti a živý vnútorný oheň. Priveľkou dávkou umelcovho temperamentu možno vysvetliť fakt, že niektoré dynamické vrcholy mu vyšli pridrsne. Okrem toho má Graf i sklon k prirýchlym tempám na úkor vyzdvihovania niektorých detailov (markantné napr. vo fugátových nástupoch finále Sonáty F dur).

Po Rajterovej VIII. symfónii (3. a 4. decembra), na ďalšej dvojici abonentných koncertov SF predviedol český dirigent Zdeněk Košler II. symfóniu. Vynikajúce umenie tohto dirigenta žiari teraz v zenite tvorivých síl. Charakterizovala ho snaha po čo najdôkladnejšom rešpektovaní skladateľových požiadaviek, po úspornosti, ale i názornosti gest a v medziach daných beethovenovským štýlom snaha po výrazovej priehľadnosti a presvedčivom zapojení vlastnej osobnosti. Košlerovi sa v tomto diele podarilo nanajvýš presvedčivo podčiarknuť bohatstvo skladateľovej fantázie, prekypujúcej množstvom originálnej invencie, zasadenej do rámca svojrázneho riešenia stavby. Jeho chápanie vtlačilo dielu živý pulz, ktorý sa stal akoby magnetickým ťažiskom diela, ku ktorému boli priťahované všetky metamorfózy skladateľových meniacich sa nálad. Výkon orchestra bol štandardný, vylepšenie sa žiadalo v šumivých pasážach sláčikov vo finále.

Sériu beethovenovských interpretácií uzavrelo 5-násobné predvedenie Deviatej symfónie (4-krát so Slovákom a so Slovenskou filharmóniou a raz s Rajterom a so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave), čo je do značnej miery svedectvom slabej koordinovanosti bratislavských hudobných podujatí. Tvorivejšie zaangažovanie Slovákovo brzdila vyložená indispozícia orchestra (pre „utečenie" niektorých nástrojových skupín musel dirigent prispôsobovať miestami tempo, kto-

rého výkyvy potom dosť značne vybočovali z požiadaviek klasickej agogiky). Za takýchto podmienok jediným východiskom pre dirigenta bolo budovať koncepciu vo veľkých plochách a predovšetkým sa zamerať na celkový účinok diela. Nesústredenosť orchestra veľmi poznačila úroveň predvedenia najmä 1. časti, hoci výkyvy tempa oslabovali aj účinok ďalších častí (Trio Scherza prirýchle, úvod k pomalej 3. časti mal podstatne pomalší priebeh hudobného prúdu). Svoj pomerne vysoký štandard udržal si aspoň výkon Slovenského filharmonického zboru (zbrojmajster J. M. Dobrodinský). Po dlhšom čase privítali sme kvarteto sólistov z domácich rezerv (Elena Kittnárová, Oľga Hanáková, František Livora a Ondrej Malachovský). Zaujali skôr v sólových partiách ako ansámbloch. Na prvom, štvrtkovom koncerte 17. XII. práve záverečné kvarteto vyšlo dosť rozglejene a neisto.

Jedným z najlepších beethovenovských výkonov v rámci celého jubilejného roku bolo sólo rakúskeho klavíristu Waltera Kliena v II. koncerte pre klavír a orchester B dur op. 19 (17. a 18. decembra so SF na čele s L. Slovákom). Pri hodnotení Kliena žiada sa obzvlášť vyzdvihnúť skutočnosť, že tomuto neprávom zaznávanému dielu dokázal vo všetkých častiach vtlačiť pečať svojej výraznej osobnosti, oživiť každú frázu živým pulzom, mladistvým elánom a najmä napätím, ktoré skutočne držalo poslucháča od prvého až do posledného taktu, bez ohľadu na to, či išlo o iskrivo brilantnú elegantnú, živú časť, alebo o hĺbavý, skutočný emocionálny ponor žiadúci v pomalej časti. Ak hovoríme v súvislosti s Klienom predovšetkým o báječnom stvárnení, nemôžeme nespomenúť jeho fantastické technické dispozície, jedinečne pestré spektrum dynamických farieb a odtienkov, akými sa môže pochváliť len máloktorý klavírista.

Výdatným osviežením dramaturgie bolo uvedenie Bergovho Koncertu pre husle a orchester v podaní juhoslovanského umelca Igora Ozima a Z. Košlera so SF. Toto dielo stavia pred interpreta viacero problémov výrazových, koncepčných i technických. A priori výlučne virtuózny typ umelca so sklonom k prázdnemu pátosu na tomto diele musí nevyhnutne stroskotať. Ozim je však takejto charakteristike na míle vzdialený. Upútaval predovšetkým v lyricko-meditatívnych partiách. Ušľachtilý, kultivovaný prejav, hlboké emocionálne zažitie, nie v poslednom rade i znamenité technické predpoklady boli mu bázou, na ktorej vytvoril svojráznu poetickú, filozoficko-meditatívnu atmosféru.

V. Čižik

KONCERT Z KOMORNEJ TVORBY SOVIETSKYCH SKLADATEĽOV

usporiadal Zväz slovenských skladateľov 7. decembra v Primaciálnom paláci v Zrkadlovej sieni. V jeho úvode zaznela v interpretácii Viktora Šimčiska a Pavla Kováča II. sonáta pre husle a klavír V. Salmanova — dielo virtuózne v krajných častiach, v strednej časti zasa hlboko lyrické. Z diela známeho R. Ščedrina odzneli fragmenty z opery Nielen láska a baletu Koník hrbáčik v klavírnej autorskej transkripcii v podaní Sylvie Čápovej; sám autor (bol prítomný na koncerte) nepokladá však spomínaný balet za svoje reprezentatívne dielo. To bol azda aj jediný drobný kaz tohto večera. Tretím číslom programu bola Sonáta pre violončelo a klavír B. Čajkovského v predvedení Jozefa Sikoru a Tatiany Fraňovej, dielo síce tradičnej faktúry, ale pozoruhodné najmä v širokodychej a kontrastne stavanej tretej časti. Koncert uzavrelo Kvarteto č. 6 S. Cincadzeho v štyroch attacca častiach, zahrané Slovenským kvartetom, dielo silnej expresie a neraz záujímavej polyfónie. Výrazným kladom koncertu bola vysoká interpretačná úroveň predvedenia. Všetci účinkujúci si zaslúžia vysoké ocenenie za dôkladnú prípravu a suverénne výkony. Záporom podujatia bola nevykúrená sála.

—r

MEDZINÁRODNÝ JAZZOVÝ FESTIVAL — PRAHA 1970

Zamyslenie nad siedmimi ročníkmi

Keď v roku 1964 začala tradícia pražských jazzových festivalov, znamenalo to vyvrcholenie jednej etapy vývoja jazzovej hudby u nás. Obdobie do vzniku festivalov charakterizovalo neorganizované amatérske hnutie, ktoré z rôznych dôvodov i napriek potenciálnemu záujmu dosť širokej posluchárskej vrstvy spravidla len veľmi zriedka našlo cestu k verejnosti. Od začiatku šesťdesiatych rokov sa táto situácia začala meniť a vznik festivalu sa všeobecne považoval za symptóm zavedenia legalizovaných organizačných vzťahov v tejto hudobnej oblasti. Vývoj však len čiastočne prebiehal podľa predstáv priaznivcov jazzu. Pokračovalo etablovanie jazzu v hudobných inštitúciách a festival z roka na rok vykazoval vzostupnú úroveň. Prvé ročníky dokázali opodstatnenosť takéhoto podujatia a festival sa čoskoro stal samozrejmou súčasťou hudobného života. Na druhej strane sa však stenčoval niekdajší počet jazzofilov a tento proces pokračoval až do štádia, keď sa jazz priradil k náročnejším druhom koncertnej hudby, spoliehajúcej sa na zasvätených poslucháčov s vyhraneným vkusom. V čase, keď prestávali ťažkosti prameniace mimo okruhu hudby, nedostatok záujmu zapríčinil, že z komerčných dôvodov prestali byť jazzové podujatia pre usporiadateľov atraktívne; zmenšovali sa existenčné možnosti jazzových hudobníkov, ktorí sa väčšinou zamerali na iné hudobné žánre, alebo sa začali zaoberať inými profesiami. Festival sa postupne stal jediným výrazným bodom v celkovej šedivosti celoročného jazzového života, a tak nadobudol až predimenzovaný význam. Už viac rokov supluje absenciu koncertnej a klubovej činnosti a zabezpečuje nášmu obecenstvu kontakt so zahraničným dianím. Pre domácich hudobníkov zase znamená takmer jedinú možnosť prezentovať sa na širšej platforme a nadviazať domáce i zahraničné obchodné a umelecké kontakty. Napriek nedostatočnej základni, ktorou by mala byť pravidelná jazzová aktivita, festival postupne prerástol československý význam a stal sa najdôležitejším miestom stretávania hudobníkov, kritikov, predstaviteľov gramofónových firiem a agentúr Východu a Západu. Popri impozantnom raste úrovne a medzinárodného ohlasu sa, samozrejme, vyskytli i rušivé problémy; jazzofili najmä v prvých ročníkoch poukazovali na to, že vo festivalovom výbore sú v niektorých čelných funkciách ľudia z mimojazzových kruhov (dokonca niektorí z nich boli v predchádzajúcom období voči jazzu vo vyhranenej opozícii), pritom tí, ktorí vykonávali vlastnú prácu, stáli v pozadí. Tieto disproporcie v personáliách sa postupne odstránili, no počas siedmich ročníkov sa postupne nahromadili zlozvyky zachované až do súčasnosti, ktoré pramenili až z prehnanej snahy o ohlas v zahraničí a z určitého ignorovania domácej situácie. V Prahe sa z roka na rok koná viac a viac spoločenských akcií s neujasneným konceptom. Tak napríklad v niektorých minulých ročníkoch bolo zvykom usporadúvať recepcie pre zahraničných kritikov bez účasti ich domácich kolegov, alebo, aby sme nešli ďaleko do minulosti, vlani sa konal banket pre veteránov československého jazzu, na ktorý nebol pozvaný ani jeden účastník zo Slovenska a podobnými príkladmi by sme mohli pokračovať. Tieto udalosti (i keď sa stali skôr pravidlom ako výnimkou) sú v kontexte s celkovým významom festivalu maličkosti, no v každom prípade ich odstránenie by podstatne zlepšilo vzťah domácich hudobníkov a teoretikov k tomuto podujatiu.



Buddy Rich

Ak sa máme konkrétne zaoberať posledným festivalom, hneď na začiatku musíme konštatovať, že sa k nemu viazalo niekoľko okolností, ktoré znemožnili, aby dosiahol úroveň mimoriadne vydarených minulých ročníkov. V predchádzajúcich festivaloch sa za daných finančných a organizačných možností dosiahlo takmer maximum, takže pri prirodzenom vývoji udalostí sa dalo očakávať, že sa nepodarí zabezpečiť primeraný počet špičkových osobností zahraničnej scény. K tomu treba priradiť objektívne, špecificky minuloročné ťažkosti, ako napr. personálne presuny v inštitúciách, s ktorými festival úzko spolupracuje a z toho vyplývajúce obdobie nerozhodnosti. (Toto nastalo práve v čase, ktorý bol pre prípravu festivalu rozhodujúci.) Ak berieme do úvahy všetky tieto okolnosti, tak musíme konštatovať, že najhlavnejším cieľom posledného festivalu bolo udržať kontinuitu bez markantnejšieho výkyvu. Takto vytýčený primárny cieľ sa splnil, navyše sa ukázali niektoré nové a potešiteľné momenty. Napriek pomerne malej atraktívnosti a pri minimálnej propagácii bol festival dobre navštívený. Potvrdila sa téza, v ktorú sa v poslednom období snažia zainteresovaní jazzofili dúfať, a to, že jazz v zhode s celkovým svetovým trendom i u nás sa začína vymaňovať z izolácie a že o niektoré druhy jazzového prejavu začína prejavovať intenzívny záujem nové, mladé obecenstvo.

Z čisto hudobného hľadiska festival zanechal zmiešané pocity a nevyšla ani gradácia. Z tohto aspektu za nepriazeň okolností môžeme považovať fakt, že najzaujímavejšie festivalové koncerty sa konali na

druhý a tretí deň, kým prvý a posledný festivalový koncert zanechal rozpačitý dojem. Najviac problémov sa vynorilo pri otváracom koncerte. Zo štyroch účinkujúcich formácií tri sme už mohli vidieť v Československu pri rôznych predchádzajúcich príležitostiach. Okrem toho medzi jednotlivými vystúpeniami boli mimoriadne veľké prestávky, takže koncert stratil spád a trval veľmi dlho. Záverečný koncert, i keď celkove neklesol pod prijateľný priemer, nepriniesol hudbu, ktorou by bolo podujatie vhodne vyvrcholilo. Pražský festival si získal v minulosti dobrú povesť i tým, že prinášal mnohostranný pohľad na jazzovú scénu. Tentoraz sme však postrádali niektoré výrazné vývojové tendencie — predovšetkým to platí na rôznorodé smery, syntetizujúce prvky beatu a jazzu. Je to škoda, lebo práve v tomto smere možno získať pre jazz nových záujemcov. Kvantitatívne najvýraznejšie bol na festivale zastúpený free jazz a úspech, s akým sa jednotlivé avantgardné skupiny stretli, dokazuje, že hudba, ktorá ešte nedávno na väčšinu jazzového obecenstva pôsobila ako extrémny výstrelok, je dnes už samozrejmou súčasťou jazzovej scény. Tento vývoj udalostí na jednej strane uľahčil hudobníkom situáciu; nemusia už vyvracať námietky diletantskej opozície, no iným práve táto okolnosť komplikovala postavenie. Odpadla gloriola novosti a priebojnosti a nestačí už šokovať novými neobvyklými postupmi. Práve naopak, absencia harmonickej štruktúry a pravidelného rytmického toku znemožňuje nahradiť nedostatok invencie rutinovaným hraním bez toho, že by nevznikla nudná, zbytočná hudba. Zo skupín, ktoré vystúpili na festivale, len jedna spĺňala maximalistické kritériá, a to trio anglického barytónsaxofonistu Johna Surmana. Veľmi dobre prijali poslucháči i trio Jiřího Stivína, ktoré predviedlo zaujímavú syntézu free jazzu a slovanského melodického cítenia. Ostatné avantgardné skupiny (Friedhelm Schönfeld Trio, Wladislav Nahorny Quintet) znamenali práve onen málo hovoriaci priemer. Jazzofili strednej generácie si prišli na festivale na svoje predovšetkým vďaka vystúpeniu big bandu Buddyho Richa, ktorý bol zároveň najväčšou atrakciou festivalu. Zvláštnu pozornosť si zasluhuje druhý festivalový koncert: bol to jazzový príspevok k oslavám 25. výročia oslobodenia Československa. Vystúpili na ňom tri československé formácie (Steamboat Stompers, Jiří Stivín & Co., orchester Gustáva Broma) a Medzinárodný festivalový orchester. Voči dramaturgii koncertu možno mať niekoľko výhrad — na prehliadkový koncert tu vystúpilo málo skupín, pritom účinkujúci dostali až zbytočne veľký časový priestor — a navyše, chýbali tu predstavitelia závažných vývojových období československého jazzu. Predovšetkým by na takúto príležitosť bolo vhodné prezentovanie orchestra Karla Vlacha, ďalej sa nemalo zabudnúť na jazzovú generáciu druhej časti päťdesiatych rokov (Hulan, Velebný a pod.). Napriek týmto chybám krásy koncert vyznel úspešne a ukázalo sa, že v Československu máme interpretov rôznorodého zamerania, ktorí dokážu hrať jazz na atraktívnej úrovni. Na záver koncertu vystúpil Medzinárodný festivalový orchester, v ktorom okrem našich hudobníkov (zo Slovenska tu hral Laco Gerhardt), účinkovali sólisti z Poľska, Maďarska, ZSSR, Rumunska, Bulharska a Juhoslávie. Leader orchestra Václav Záhradník sa impozantným spôsobom vyrovnal s problémami súvisiacimi so zohratím telesa, v ktorom účinkujú hudobníci rôznej technickej úrovne a štýlového zamerania. Tento projekt sa ukázal ako úspešný a zaujímavý.

Už sme konštatovali že napriek mnohým problémom niektoré symptómy ukazujú na možnosť premeny k lepšiemu v našom jazzovom živote. Na to by však bolo potrebné, aby festival nebol osihotenou udalosťou, ale sumarizovaním a vyvrcholením celoročnej aktivity. Preto pre československý jazz tentoraz nie je najdôležitejšou otázka ďalšieho skvalitňovania tohto podujatia, ale vznik priebežnej koncertnej a klubovej činnosti.

Igor Wasserberger

MUSIKPROTOKOLL 1970

Pred tromi rokmi sa po prvý raz prihlásilo s prehliadkou nových umeleckých prúdov malebné rakúske mesto Graz. Organizátori „Štajerskej jesene" (Steirischer Herbst) rozšírili už predtým dva roky existujúce výtvarné podujatie TRIGON na ďalšie oblasti — hudbu, literatúru, dramatické umenie a problematiku vedy. Pôvodne chceli — a v prvom ročníku aj realizovali — festival za účasti susediacich krajín. V poslednej hudobnej časti, v tzv. „Musikprotokolle", predstavili svojich autorov aj umelci zo vzdialenejších krajín, dokonca ich repertoár siahol po tvorbe iných kontinentov.

Musikprotokoll (od 8. do 30. októbra) má na starosti Rakúsky rozhlas a televízia (ORF) — Štúdio Steiermark. Preto veľká časť zúčastnených zahraničných ansámblov sa grupuje z tejto oblasti. Roku 1968 uviedol v Grazi slovenskú hudbu Symfonický orchester bratislavského rozhlasu s dirigentom Bystríkom Režuchom. Zatiaľ len raz, veríme však, že nie posledný. Naša súčasná avantgardná tvorba a jej interpretácia — a na tú v Grazi kladú najväčší akcent — má rozhodne čo povedať svetu a obstojí v medzinárodnej konfrontácii. Dôkazy máme už z iných kolbíšť a túto skutočnosť som si potvrdila absolvovaním temer všetkých koncertov Musikprotokollu. Bol pestrý, zaujímavý, mal svoj vrchol, niekoľko vrcholkov, ale aj šedivosť, epigonstvo. To je však prirodzené, opak by bol neskutočný.

Za vrchol umeleckého zážitku považujem scénickú interpretáciu hudobnodramatického diela (nem. Aktion) G. Ligetiho Aventures a Nouvelles Aventures pre troch spevákov a sedem inštrumentalistov. Autor k pôvodne koncertnej skladbe z r. 1962 —1965 pripojil r. 1966 libreto, ktoré v predchádzajúcich inscenáciách (Stuttgart 1966, Darmstadt 1970, Avignon 1970, Mníchov — televízny film 1970) realizátori veľmi nerešpektovali. V Grazi postupovali podľa predpísaného libreta s výsledkom však nie celkom presným. Ligetimu išlo (vyberáme z jeho príhovoru) vytvoriť hudobno-scénické dielo, ktoré by bolo zrozumiteľné aj bez textovej prílohy. Tak, ako keď nerozumieme cudzej reči alebo pozeráme zo zatvoreného obloka na ulicu a pritom z mimiky a gestikulácie pochopíme emocionálne situácie, ktoré medzi diskutujúcimi vznikajú. Autorova úvaha, „že všetky afekty sa dajú lepšie vyjadriť nesémantickou, emocionálnou umelou rečou" sa stane dokonalou skutočnosťou, ak ju realizujú umelci — majstri. V Grazi to tak bolo. Hudobnú časť naštudoval Friedrich Cerha so svojím ansámblom „Die Reihe" a tromi spevákmi, sopranistkou Mariou-Thérèse Cahnovou, altistkou Gertie Charlentovou a basistom-černochom Wiliamom Pearsonom. Nestačilo by však, keby vedeli len skvele interpretovať vzdychy, šepoty, zvuky a tóny najširšej emocionálnej škály a neovládali umenie pantomimické. Ich účinkovanie spolu s ostatnými mímami bolo „koncertom", ktorým vytvorili na scéne atmosféru veľkomestskej ulice s momentami videnými očami absurdného humoru.

Ligetiho operu uviedli počas jedného večera dva razy. V prestávke počas diskusie vzbudil obdiv aj u nás zo Smolenických seminárov známy autor. Druhé predstavenie dalo divákom — pochopiteľne — novú kvalitu zážitkov. Dielo mohlo mnohých šokovať, ťažko však poprieť, že ho vytvoril umelec, ktorý ovláda „remeslo" nových kompozičných prostriedkov majstrovsky a nie samoúčelne.

Premiéra opery grazského rodáka Rudolfa Weishappella (1921) „Kožené hlavy" (Lederköpfe) podľa rovnomennej hry Georga Kaisera z konca dvadsiatych rokov nášho storočia (námet ukazujúci temné stránky násilia, teroru a znásilnenia slobody človeka prednášali interpreti hovoreným aj spievaným slovom) nepriniesla z hľadiska hudobných kvalít a hľadania nových prostriedkov operného vyjadrenia nič pozoruhodného.

Popri dielach komponovaných na objednávku boli koncerty programované pod mottom: predstaviť už uznaných skladateľov a ich žiakov a zároveň veľkú časť tvorby Edgára Varèsa. Z uvádzanej rakúskej tvorby (Anton Heiller, Dieter Kaufmann, Ernst Křenek, Martin Bjelik a iní) prilákal najmä mladých poslucháčov Grazu Dietmar Polaczek (1942) skladbou Applaus I pre dirigenta, recitátora, zbor a hráča na bicie a Applaus II pre publikum. Vyváženým napätím počas celej skladby autor skarikoval na umeleckej úrovni určité maniery umelcov na pódiu a experimentálnymi kompozičnými prostriedkami inštrumentálnymi a vokálnymi vytvoril obraz drobných aj závažných úkazov života dnešného človeka. O kvalitnú interpretáciu sa z domácich ansámblov okrem rozhlasových postarali dva grazské súbory: Akademický komorný zbor s dirigentom K. E. Hoffmannom a Collegium musicum instrumentale Akadémie hudby a výtvarného umenia a súbor Kontrapunkty s dirigentom Petrom Keuschnigom. Zahraničie bolo pestré v interpretoch i v tvorbe.

Symfonický orchester dánskeho rozhlasu s dirigentom Miltiadesom Caridisom prišiel s nápadom na povzbudenie záujmu obecenstva. Pred koncertom sa rozdali hlasovacie lístky pre vyznačenie dvoch najlepších skladieb, ktoré orchester po prestávke zopakoval. Publikum takto vybralo za najúspešnejšie diela Ionisation E. Varèsa a Formula 1970 (na pamiatku E. Varèsa) Nielsa Viggo Bentzona (1919, Kopenhagen).

Z juhu prišiel rozhlasový orchester z Ľubľany — dirigent Samo Hubad, pričom vlastnú skladbu Folklore II (1968) zadirigoval Vinko Globokar. Z koncertu upútala skladba Primoža Ramovša Naspotje (1969) pre flautu a orchester. S úprimným ohlasom sa stretol koncert maďarského komorného súboru z Budapešti vedený Andrásom Mihálom. V perfektnej interpretácii inštrumentalistov a výrazovo bohatom prejave sopranistky Eriky Sziklayovej odzneli diela maďarských autorov a dve diela sovietskych. Takto „zaznel" sovietsky Edison Denisov v Musikprotokolle dva razy, keď popri maďarskom koncerte uviedol jeho ďalšiu skladbu Peinture pour grande orchestre (na objednávku) rozhlasový orchester z Baden-Badenu.

Ťažko spomenúť všetkých a všetko z bohatej prehliadky súčasného hudobného diania, no dva interpretačné výkony si zmienku zasluhujú. Host Smolenických seminárov violončelista Siegfried Palm a sopranistka, disponujúca obdivuhodnými schopnosťami pre interpretáciu avantgardnej vokálnej hudby, Margaret Baker-Genovesi z Austrálie, žijúca v Taliansku. Československo reprezentovala min. roku len jedna skladba pre organ — Halleluja Marka Kopelenta.

Podujatia Musikprotokollu ako súčasti Štajerskej jesene nepatrili len Grazu, ale aj vidieku Štajerska — Kapfenberg, Seckau, Murau, Leoben a Weiz. Na úspešnom organizovaní koncertu s „neobvyklou" hudbou, ako vo vysvetľujúcom úvodnom slove na jednom z nich podotkol dirigent Gerhard Wimberger, sa podieľali rôzne tamojšie kultúrne, ale aj priemyselné organizácie a školy. Nikde nebola trápna atmosféra poloprázdnej sály. V Mauru zmnožili obvyklé koncertné obecenstvo tí, ktorých prilákala prítomnosť princeznej a princa von Schwanzenberg, majiteľov majestátneho hradu, kde po koncerte usporiadali recepciu.

Musikprotokoll, organizovaný aj po spoločenskej stránke veľmi úspešne (zahraniční hostia mali možnosť pozerať niekoľko malebných kútov Šta-

jerska), si zrejme po troch rokoch existencie získal rešpekt v sfére hudby súčasnosti. Organizátori Medzinárodného festivalu súčasnej hudby — ISCM, ktorého 50-ročné jubileum sa osláví v budúcom roku (prvý bol v r. 1922 v Salzburgu), uskutoční sa v rámci Musikprotokollu 1972. U nás, najmä v rozhlase, sa podnikajú už teraz prvé kroky, aby v budúcich ročníkoch — lákavý by bol práve ten jubilejný — zaznela aj slovenská hudba. Zo strany usporiadateľov je rovnaký záujem.

M. Mésarošová

I. ETNOMUZIKOLOGICKÝ SEMINÁR — TRENČÍN 1970

V dňoch od 21. novembra uskutočnil sa v Trenčíne v hoteli Laugaricio prvý raz na Slovensku etnomuzikologický seminár pod názvom Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku. Hlavným usporiadateľom tohto podujatia bol Ústav hudobnej vedy SAV. Ako spoluusporiadatelia tohto seminára sa ďalej zúčastnili Slovenská národopisná spoločnosť, Slovenské národné múzeum a Zväz slovenských skladateľov. Predsedom výkonnej rady seminára bol doc. dr. Ladislav Burlas, CSc. (Ústav hudobnej vedy SAV) a tajomníkom Ladislav Galko (Ústav hudobnej vedy SAV), ktorý bol súčasne aj sekretárom celého seminára a niesol hlavnú zodpovednosť za organizačné zabezpečenie niekoľkodňového podujatia. Treba hneď v úvode poznamenať, že tejto úlohy sa zhostil viac než dobre a tak nemalou mierou prispel k pozitívnemu výsledku, ktorý tento seminár priniesol.

Účastníkov seminára privítal dr. Ladislav Leng, CSc., ktorý potom viedol predpoludňajšie zasadnutie. Seminár otvoril L. Burlas a naznačil, aké je poslanie i cieľ trenčianskeho etnomuzikologického seminára. V krátkosti tiež zhodnotil folkloristické výskumy v minulosti až po druhú svetovú vojnu a porovnal ich s dnešnou teamovou prácou v teréne, poukázal na zmeny v metodológii hudobnej vedy a na formovanie novej vedeckej disciplíny, t. j. etnomuzikológie, v celkovom systéme hudobnej vedy.

Úvodný referát na I. etnomuzikologickom seminári predniesol Oskár Elschek na tému Stav etnomuzikologického bádania na Slovensku. Bol to veľmi dôkladný referát, v ktorom referujúci poukázal na vznik etnomuzikológie ako vedeckej disciplíny pred dvadsiatimi rokmi. Stručne analyzoval činnosť vtedy dvoch inštitúcií — Matice slovenskej a Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň — ktoré mali silný vplyv na výskum hudobného folklóru. Zhodnotil taktiež folkloristickú činnosť prof. dr. Jozefa Kresánka, DrSc. a predovšetkým vyzdvihol význam jeho knižnej práce o slovenskej ľudovej piesni (Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Bratislava, 1951). O. Elschek ďalej zhodnotil a porovnal stav bádania v ľudovej piesni, ľudových tancoch a ľudovej inštrumentálnej hudbe v 50-tych rokoch a v súčasnosti. V minulosti to boli iba ojedinelé výskumy, a dnes sú to kolektívne práce, pri ktorých sa často používajú moderné technické prostriedky majúce špičkovú technickú úroveň. Prednášateľ poukázal aj na publikačnú činnosť folkloristov, na formy spolupráce medzi jednotlivými inštitúciami, ale taktiež i na medzinárodnú spoluprácu (IFC). Zdôraznil, že v práci etnomuzikológov boli vypĺnené manká (aspoň na Slovensku) z minulosti. Kladným momentom etnomuzikológie bolo, že sa formovala práve v čase, keď sa mnohé pomocné vedecké disciplíny obohacovali modernými metódami. Nakoniec O. Elschek naznačil koncepciu folkloristickej práce, jej osobitné úlohy a najdôležitejšie poslanie pre najbližšie obdobie.

Po tomto referáte sa rozprúdila diskusia, do ktorej zasiahli viacerí diskutujúci, zaujímajúci sa hlavne o problematiku výskumu a spracovania folklórístického materiálu, o štúdium a význam interdisciplinárnych vzťahov a v neposlednej miere aj o problém výchovy nových odborníkov.

Program seminára bol rozvrhnutý na predpoludňajšie a popoludňajšie zasadnutia, po ktorých bývali vždy diskusie, a na večerné prehrávanie zvukových snímkov alebo filmov s národopisnou povahou.

Popoludňajšie zasadnutie viedol prof. J. Kresánek. Prvý referát predniesla dr. Soňa Burlasová, CSc., na tému Stav bádania v piesňovej kultúre zo stanoviska slovenského. Upozornila na obrovské materiálové fondy až z konca 19. storočia, ktoré samozrejme v ďalšom období rýchle vzrastali, na niektoré historickovývinové tendencie v bádaní a nakoniec zdôraznila potrebu budovania dokumentácie, klasifikácie piesní a interdisciplinárneho bádania v etnomuzikológii.

Na referát S. Burlasovej nadviazala Alica Elscheková, ktorá sústredila pozornosť na stav bádania v piesňovej kultúre zo stanoviska hudobného. Výskum ľudovej piesne má oproti výskumu ľudových tancov a ľudových nástrojov akési výlučné postavenie. Pokiaľ ľudovej piesni sa bádatelia venujú už od konca minulého storočia, ľudové tance a nástroje sa intenzívnejšie skúmajú iba posledných dvadsať rokov. A. Elscheková zhodnotila zberateľskú činnosť okolo Slovenských spevov (1880—1899), činnosť Matice slovenskej a Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň. Z tejto bilancie vychádza najlepšie Matica slovenská. A. Elscheková poukázala tiež na doterajšie spracovanie piesňového materiálu, na typy výskumov v minulosti a dnes, na vytváranie rôznych katalógov a nakoniec na nové analyticko-metodologické postupy, ktoré sa robia pomocou najnovších technických prostriedkov.

Výskumu ľudového tanca sa v poslednom období veľmi intenzívne venuje dr. Kliment Ondrejka, CSc., ktorý doplnil referáty o ľudovej piesni obsiahlejším príspevkom na tému Stav bádania v etnochoreológii. Vyhranený záujem o ľudový tanec môžeme na Slovensku pozorovať iba v povojnovom období, ale aj tak bádanie a spracúvanie materiálu stále zaostáva za ostatnými zložkami ľudovej hudobnej kultúry.

Doplňujúci príspevok k referátu K. Ondrejku predniesla Zdenka Jelínková z Brna na tému k Výzkumu lidového tance na Slovensku. Z. Jelínková robí totiž pravidelne výskumy ľudového tanca na Slovensku už od roku 1949. Materiál zo Slovenska porovnáva s tancami na Morave a v Sliezsku. V poslednom čase sa venuje najmä točivým tancom.

Na večerné zasadnutie boli pripravené zvukové prehrávky. Dr. Mikuláš Mušinka, CSc. z Prešova najprv povedal niekoľko sprievodných slov na okraj zvukových zápisov hudobného folklóru Ukrajincov východného Slovenska a Zakarpatskej Ukrajiny z rokov 1929 a 1935 a predviedol zaujímavé zvukové snímky, ktoré urobila Česká akadémia vied a Rádiožurnál.

Stručnú informáciu o výskume piesňového folklóru Slovákov v Maďarsku, ktorý v posledných rokoch uskutočňuje Ústav hudobnej vedy SAV — oddelenie etnomuzikológie, podal O. Elschek, ktorý svoju informáciu doložil magnetofónovými snímkami z posledného výskumu.

Nakoniec L. Leng informoval účastníkov o výskume piesňového folklóru Slovákov v Juhoslávii, najmä v Starej Pazovej (Vojvodina), kde sa tohto roku oslavuje dvestoročné jubileum príchodu Slovákov do tejto obce. Prehrávaný piesňový materiál L. Leng stručne charakterizoval.

Druhý deň seminára (19. 11.) predpoludním bol venovaný výskumu inštrumentálnej hudby a etnoorganológii. Zasadnutie viedol O. Elschek a ako prvý vystúpil L. Leng s referátom Stav bádania v inštrumentálnej ľudovej hudbe. V dosť obsiahlom príspevku hodnotil doterajšie výsledky na poli inštrumentálnej hudby, ale všímal si tiež používané metódy, metodické a dokumentačné postupy etc.

Referát dr. Ivana Mačáka o stave bádania v etnoorganológii predniesla dr. Darina Múdra. Bol to inštruktívny príspevok, informujúci o fondoch hudobných nástrojov v múzeách na Slovensku. František Matúš z Prešova podal krátku informáciu o etnoorganologickom výskumu na východnom Slovensku a nakoniec sa zmienil o novom hudobnom ľudovom nástroji „gajdici", ktorý prednedávnom objavili na východnom Slovensku.

Dr. Emília Horváthová, CSc. predniesla referát o stave bádania v oblasti zvykoslovia, kde poukázala na stav výskumu, jeho problematiku a podala stručný prehľad starších správ a prameňov, ktoré sa viažu k zvykosloviu. Záverom upozornila na vydanie pripravovaného dotazníka o rodinnom a výročnom zvykosloví.

Stanislav Dúžek ako posledný referujúci na predpoludňajšom zasadnutí predniesol konštruktívny príspevok o výskume a dokumentácii zvykov v slovenskej etnomuzikológii. Konštatoval, že v etnomuzikológii sa zatiaľ nevenovala dostatočná pozornosť zvykosloviu, hoci je to moment, ktorý by sa nemal pri komplexnejších výskumoch zanedbávať. Naliehavou sa stáva otázka terénnych výskumov a budovania fotografického a filmového archívu.

Popoludňajšie zasadnutie, ktoré viedol doc. dr. Miroslav Filip, CSc., zaoberalo sa spôsobom využívania techniky pri výskume folklóru. Alexander Móži referoval o spôsobe využívania a stave zvukovej techniky pri výskume folklóru. Vo svojom referáte podal historický vývin nahrávacej techniky až po súčasnosť a jej využitie vo folkloristike. Referát na mnohých miestach vhodne doplnil dobovými zvukovými snímkami. Ing. Miroslav Ruttkay informoval o spôsobe využívania a o stave filmovej techniky pri výskume folklóru v Ústave hudobnej vedy SAV a o fondoch, ktoré Oddelenie etnomuzikológie archivuje. Andrej Sulitka nakoniec predniesol príspevok o využívaní a stave fotografickej techniky pri výskume folklóru v Národopisnom ústave SAV, triedení fotografického materiálu a jeho archivovaní.

Na večernom zasadnutí sa premietali filmy, ku ktorým sprievodné slovo povedal S. Dúžek. Boli to filmy o slovenských ľudových tancoch, o výrobe gájd v Gemeri, tance Slovákov v Juhoslávii (z Pivnice) a pod.

Treti deň seminára (20. 11.) bol predpoludním venovaný stavu rukopisných a zvukopisných fondov v Ústave hudobnej vedy SAV, v Národopisnom ústave SAV, v Matici slovenskej a v Čs. rozhlase na Slovensku. Zasadnutie viedol L. Burlas. Ladislav Galko najprv predniesol správu o stave rukopisných fondov v Ústave hudobnej vedy, kde je dnes čistopisne spracovaných už 26 000 piesní. Informoval tiež účastníkov o problémoch katalogizácie ľudových piesní. Júlia Kováčová sa zamerala v referáte na stav zvukopisných fondov v Ústave hudobnej vedy a poukázala na štýl práce, technický park, spoluprácu s Čs. rozhlasom a kriticky zhodnotila doterajšiu činnosť. Emanuel Muntág referoval o stave rukopisných a zvukopisných fondov v oddelení hudobných pamiatok LA v Matici slovenskej. Na historickom pozadí naznačil budovanie piesňového fondu, ktorý je dnes najväčším rukopisným piesňovým fondom v Československu. Bolo by potrebné zamyslieť sa, ako toto bohatstvo vhodne využiť. Ondrej Demo načrtol vo svojom referáte prvé nahrávacie kroky rozhlasu na Slovensku, okolnosti založenia oddelenia ľudovej hudby v košickom rozhlase, ako prvého štúdia tohto charakteru v Československu. Keďže rukopisné fondy — okrem košického rozhlasového štúdia — nie sú nikde archivované, O. Demo vyzval účastníkov, aby sa urobilo účinné opatrenie, pretože ešte vždy sa stáva, že v niektorom rozhlasovom štúdiu sa zmazávajú staré autentické, často veľmi cenné nahrávky. Svetozár Švehlák informoval o stave rukopis-

ných a zvukopisných piesňových fondov v Národopisnom ústave SAV a nakoniec podal návrh, aby sa začalo s budovaním centrálneho archívu piesní.

Na popoludňajšom zasadnutí, ktoré viedla dr. Soňa Burlasová, CSc., referovali účastníci o stave rukopisných a zvukopisných fondov z Prešova, CEMADOKu, Brna a Prahy. Išlo o stručnú informáciu o materiáli slovenských ľudových piesní, ktorý sa nachádza v majetku iných inštitúcií.

V posledný deň seminára (21. 11.), v sobotu dopoludnia, bol usporiadaný round table, ktorý viedol O. Elschek, tajomníkom bol M. Leščák. Referujúci účastníci I. etnomuzikologického seminára sa teda nakoniec stretli za okrúhlym stolom, aby sa formou diskusie vyjadrili k súčasnému stavu folkloristickej dokumentácie v ČSSR a prekonzultovali problémy spolupráce. Poradie jednotlivých príspevkov bolo vopred dohodnuté — najprv sa dostali k slovu pracovníci, ktorí sa zaoberajú slovesnou stránkou ľudovej piesne, potom hudobní folkloristi a konečne etnochoreológovia. Do diskusie zasahovali len odborníci tej-ktorej oblasti. Toto zaujímavé stretnutie viedol O. Elschek s veľkým prehľadom, udržujúc diskutujúcich stále na žiadúcej úrovni, aby sa vyslovovali len k aktuálnym otázkam. Jednotlivé príspevky spájal vlastným komentárom, aby diskusia mala jednoliaty ráz. Na tomto mieste treba vyzdvihnúť príspevok O. Sirovátku (Ústav pre etnografiu a folkloristiku ČSAV v Brne) o metodických postupoch pri analyzovaní materiálu a potom hlavne príspevok M. Filipa, ktorý jasne naznačil možnosti využitia najnovšej techniky s vysokými technickými parametrami pri výskume folklóru. M. Filip ďalej navrhoval, aby sa v najbližšej budúcnosti uvažovalo o kurzoch pre pracovníkov, ktorí budú pracovať v dokumentácii, pretože len takto možno využiť vysokú myšlienkovú potenciu strojovej techniky, ktorá už dnes nie je „hudbou budúcnosti".

Záverom sa pri round table konštatovalo, že je naprosto nevyhnutné, aby sa pracovníci z jednotlivých inštitúcií častejšie stretávali a vzájomne informovali o kladných i záporných výsledkoch, čo veľmi pozitívne prispeje k ľahšiemu riešeniu vedeckých problémov.

Na záver L. Leng predniesol koncepciu budúcich seminárov a podal návrh programu na II. etnomuzikologický seminár v roku 1971, ktorý by sa mal uskutočniť od 5. do 9. októbra v Dome vedeckých pracovníkov v Smoleniciach, kde hlavná pozornosť by sa mala venovať metódam folkloristického výskumu v teréne.

Nakoniec výsledky niekoľkodňového seminára zhrnul L. Burlas. Prisľúbil tiež, že príspevky prednesené na I. etnomuzikologickom seminári v Trenčíne budú publikované v cyklostylovom zborníku (cca 350 str.), ktorého hlavným redaktorom bude Oskár Elschek.

Andrej Sulitka

BRNENSKÉ ETNOMUZIKOLOGICKÉ SEMINÁRE

1. brnenský etnomuzikologický seminár sa konal 3. novembra 1970. Okrem pracovníkov univerzity a akadémie v ňom boli zastúpení predovšetkým pracovníci Čs. rozhlasu a Janáčkova akadémia múzických umení.

Cieľom 1. seminára bolo predovšetkým dohovoriť plán budúcich schôdzok a naznačiť ďalšiu prácu.

V prvej polovici roku 1971 sa uskutoční 5 seminárov, a to s touto rôznorodou tematikou:

26. januára: Príprava českého hudobného slovníka a hesla týkajúca sa folklóru (pripravil dr. J. Vysloužil).
23. februára: O úpravách ľudových piesní (hlavný referát pripraví E. Kuksa).
30. marca: Otázky transkripcie ľudovej piesne a hudby (hlavný referát pripraví K. Dvořák).
27. apríla: Príprava analýzy a klasifikácie ľudových piesní pomocou samočinného počítača (zorganizuje D. Holý).
25. mája: Posluch brnenských snímok vybraných na Prix de Musique de Radio Bratislava (pripraví E. Kuksa a A. Jančík; spojiť s klasifikáciou jednotlivých snímok).

Semináre sa uskutočňujú vždy posledný utorok v mesiaci o 16,00 hod.

Ďalej sa dohodlo venovať sa perspektívne tematike Regionálne a individuálne štýly v ľudovej inštrumentálnej a vokálnej hudbe. Zatiaľ sa ohlásilo šesť tém, ktoré by spracúvali niektorých starších vynikajúcich inštrumentalistov a spevákov z Moravy. Väčšinou ide o záchranný výskum a malo by ísť o vyčerpávajúce monografie. Ďalej sú ohlásené dve piesňové monografie obce (z toho jedna sa bude zaoberať prevažne ľudovou duchovnou piesňou), ohlásená bola téma z okruhu cigánskej ľudovej hudby (pravda, Cigánov žijúcich dnes na pôde Čiech a Moravy) a napokon téma Vzájomné vzťahy medzi rytmom tanečného pohybu a rytmom sprievodnej hudby (bude spracovaná hudobníkom a tanečníkom).

Okrem toho pri katedre etnografie Univerzity J. E. Purkyňu sa uskutočňuje seminár, ktorého sa okrem poslucháčov zúčastňujú aj absolventi a najmä pracovníci ČSAV. Seminár vedie doc. Sirovátka, doc. Beneš a doc. Holý. Tento seminár sa roku 1970 zameral na variačný proces v ľudovej piesni, resp. vo folklóre (do tlače sa pripravil dvestostránkový zborník) a v tom istom roku sa začalo s tematikou Folkloristické metódy. Prvé tri referáty odzneli 2., 16. decembra 1970 a 6. januára 1971.

Témy: Folkloristické metódy v priereze vývoja (2. 12. 1970, doc. Beneš), Súčasné pokusy o štrukturalistický výklad folklóru (6. 1. 1971, doc. Sirovátka), O perspektívach folkloristických metód (16. 12. 1970, doc. Holý).

D. H.

RECENZIE

ILJA HURNÍK
CESTA S MOTÝLKEM
EDITIO SUPRAPHON
PRAHA — BRATISLAVA 1970

Ak sa pozrieme do celej klavíristickej histórie osemnásteho, ale hlavne devätnásteho storočia, vybaví sa nám niekoľko závažných, avšak skutočne iba na jednej ruke spočítaných mien. A dnes? Dnes behá po svete na stovky Paderewských či Lisztov, naša doba produkuje klaviristov ako záhradník kvetiny na vyhrievaných hriadkach. Ale azda ani predtým ani teraz nenačrel do klavíristickej dielne a do všetkých problémov okolo nej nikto takým spôsobom ako jeden z nich — Ilja Hurník. Tento klavírista má to šťastie, že okrem svojich mimoriadnych klavíristických schopností disponuje aj neobyčajne ostro píšúcim perom. Jeho Cesta s motýlkem nie je prvou publikáciou hovoriacou slovom o hudbe. Nie prvý raz hľadá Hurník slová adekvátne hudbe.

Cesta s motýlkem je dielo venované hrboľatej a kľukatej ceste klaviristu od jeho prvých prekvapujúcich sa stretnutí so zvukom klavíra až po dozretie na hotového koncertného umelca. Z práce je zrejmé, že iba človek maximálne spätý s hudbou, konkrétne s klavírom, môže vycítiť všetky opojenia, ale i sklamania, ktoré stoja okolo neho, či už s jeho, alebo bez jeho vedomia. Pravda, i keď si to už mnoho umelcov neraz uvedomilo, nie každý má možnosť a schopnosť dať na papier a zverejniť svoje myšlienky. Hurník vychádza sám zo svojich skúseností, ktoré spája vo všeobecne platné, doteraz nikým nepísané „pravidlá a definície". O ne zakopne bez rozdielu každý, kto si obľúbi klavír a venuje mu veľkú časť svojho života. Cesta s motýlkem nie je určená zrejme iba tvorivému klavíristovi, ale tak isto i veľavravnému hudobnému svetu, ktorý nie vždy berie do úvahy fakt, že i klavírista je človek ako každý iný, s kopou rôznych vlastností, dispozícií, s množstvom trampôt, ktoré neraz nevyhnutne zasiahnu do jeho konečného výkonu na pódiu. U Hurníka však neobdivujeme iba usporiadané myšlienky. Často sú pozoruhodné najmä ich vtipné štylizácie, inteligentný, humorný jazyk. Práve týmto vytvára akýsi nový druh umenia — čítanú či písanú hudobnú pohodu.

(vlk)

IANNIS XENAKIS —
DER MENSCH UND SEIN WERK
BOOSEY & HAWKES GmbH
BONN, 1968

S menom Iannisa Xenakisa sa nám obyčajne vybaví hudba skonkrétnená radom čísiel a značiek, ktoré nám prichodia komplikované a neraz budia dojem skôr matematického či technického vzorca, ako niečoho spoločného s umením. Iannis Xenakis je však úplne normálnym, triezvym skladateľom, snažiacim sa písať dobrú, i napriek vizuálnej komplikovateľnosti hrateľnú hudbu. Je sám toho názoru, že to, čo je príliš ľahké a jednoduché, nemôže spĺňať požiadavku aktuálnosti. Interpretácia jeho diel si žiada mnoho cviku a učenlivosti, musí byť opakom hocakej pohodlnosti.

Pohľad na život a dielo tohto dnes v Paríži žijúceho skladateľa nám sprístupňuje zaujímavo riešená brožúrka vydavateľstva Boosey & Hawkes GmbH, vydaná roku 1968 v Bonne pod názvom Iannis Xenakis — Der Mensch und sein Werk. Je to nemecký preklad, ktorý vyšiel na základe anglického originálu. Po sedemhodinovom rozhovore s Iannisom Xenakisom pripravil Mario Bois mnohovravné interview, zachycujúce fakticky celý skladateľov život a jeho prácu. Zaujímavé, rýchlo na seba nadväzujúce a rôznorodo stavané otázky prinášajú odpovede, z ktorých plynie mnoho názorov a postrehov opytovaného skladateľa. Xenakis tu definuje pojem stochastiky, hovorí o inštrumentácii svojich skladieb, objasňuje používanie počítacích strojov vo svojej hudbe, hovorí o momente náhody v hudbe a rôznych iných, jeho sa dotýkajúcich hudobných problémov. Ale nie iba hudba. Súčasne aj ako architekt (dlhoročný spolupracovník Le Corbusiera) sa vyjadruje nielen o rôznych problémoch celého dnešného umeleckého sveta, ale zároveň aj o otázkach estetiky, psychológie či filozofie.

Toľkoto Xenakis sám o sebe a o svojej hudbe. Avšak jeho tvorivú činnosť zhodnotilo už nejedno meno predstavujúce špičku v dnešnom hudobnom svete. Na stránkach tejto publikácie figurujú veľmi pozitívne hodnotenia takých kapacít, ako je Leonard Bernstein, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Bohdan Pociej a iní.

Chronologický prehľad diela nám poskytuje obraz bohatej činnosti skladateľa nedovŕšiaceho ešte päťdesiatku. Je to množstvo diel orchestrálnych, komorných a elektronických. Xenakis je známy aj početnými štúdiami z oblasti hudby a architektúry, ktoré boli publikované v rôznych časopisoch celého sveta. Je nazoj veľmi potešujúce, že medzi nimi nechýba ani Slovenská hudba, ktorá priniesla roku 1964 Xenakisov prí-

spevok. Dnes je Iannis Xenakis riadnym profesorom na univerzite v Indiane a na Univerzite v Paríži.

(vlk)

LEV VASILIEVIČ DANILEVIČ: KNIGA O SOVIETSKOJ MUZYKE (2. vyd. Sovetskij kompozitor, Moskva 1968)

Muzikológ, častejšie hudobný pedagóg príliš spolieha na exaktnosť a objektivitu publikácie o dejinách hudby a nerád sa dá vyrušiť z pocitu istoty a jednoznačnosti. Len kritická hlava vidí v poznaní minulosti hudobnej kultúry proces v ktorom každá zo zodpovedných čiastkových otázok vyvoláva rad otázok nových, zameraných na všetky strany. Historická skutočnosť je tu transponovaná do teoretického systému v ktorom idealistický svetonázor alebo zjatrené nacionálne cítenie môže veľa ubrať z objektívnosti mnohých estetico-kritických koncepcií.

Hoci sovietska hudobná kultúra má za sebou od VOSR iba polstoročie kus zaujímavej a prevratnej histórie tu je: Každý zistený poznatok vstupuje nevyhnutne do vzťahu k poznatkom iným ako je napr. kontext sovietskej hudby s hudbou celoeurópskou, funkcia hudobného umenia v procese kultúrnopolitického programu, mravných a filozofických ideí, politického a národného povedomia a pod. Ak vezmeme do úvahy rozvoj národných kultúr v jednotlivých sovietskych republikách, ukázalo sa nevyhnutné premyslieť a vytvoriť ideu „národnej hudby", vytýčiť národnosť hudby ako problém a program, pochopiteľne, v kontexte s budovaním sovietskeho štátu a socialistickej spoločnosti. Aspoň toľko vopred v zamyslení nad Danilevičovou Knihou o sovietskej hudbe: autor publikácie načrtáva v ucelenej a uváženej periodizácii obraz vývinu sovietskej hudobnej tvorby (vynecháva teda koncertné umenie, hudobnú výchovu a muzikológiu) a aj pri značnom rozsahu 360 strán vytvára vlastne prehľadný, kvalitný učebný text pre múzické školy, ktorých učebný plán venuje väčšiu pozornosť vlastnej hudbe ako my tvorbe vlastného národa.

Jednotlivé kapitoly, ako naznačujú názvy, sú celkovým analyticko-syntetickým pohľadom (napr. Cesta zápasu, prvé úspechy 1917—1932, Pieseň a zborová tvorba 1917—1932, Balet, opereta 1917—1932 Rozvoj sovietskej hudobnej kultúry 1933—1941, Pieseň pomáha budovať a žiť, Umenie víťaznej statočnosti a pod.), niektoré sú venované významným jednotlivcom: Mjaskovskému, Šostakovičovi, Prokofievovi. Čitateľ síce bez ťažkostí uhádne, ktoré znaky diela a hudby autor publikácie uznáva za nositeľa národného (resp. aj socialistického) charakteru, so závermi k jednotlivostiam bude súhlasiť i oponovať podľa miery autorovej obozretnosti, s akou sa vyhol starším jednostrannostiam, ždanovovskému normativizmu a niektorým deformáciám. Konfrontujme napr. osudy Šostakovičovej opery Katarína Izmajlova kedysi kritizovanej nepriaznivo a nespravodlivo, neodborne. Danilevič tu vyslovuje názor, že mnohé obrazy Šostakovičovej opery možno bez obáv spájať s ruskou opernou klasikou (najmä so scénami Musorgského javiskových diel) a so silou shakespearovského tragizmu; vysoko oceňuje symfonizmus, najmä intermezzo medzi 4. a 5. obrazom. Možno však súhlasiť s prehodnotením literárnej predlohy a vidieť v zločinnej žene iba obeť a právo ženy na cit i za cenu dvojakej vraždy? Stačí na charakteristiku nepochybne oddychovej 9. symfónie D. Šostakoviča, že „ne pretendujet na bolšuju glubinu, vnutrennuju vesomosť"?

Národnosť hudby je určitá funkcia, povedal by estetik, a my by sme sa mohli zamýšľať nad analýzou a hodnotením tvorivého odkazu Prokofieva. Danilevič vidí v Prokofievovi novátora, geniálneho lyrika i epika, osobnosť s nesmiernym akčným rádiom vplyvu na Šostakoviča, Chačaturjana, Miaskovského, Kabalevského, Šebalina, Chrennikova, Mačavarianiho, Spadaveku a obrovské množstvo mladých, pre ktorých je Prokofievovo umenie (nezabvenno) — nezabudnuteľné. Sovietska hudba je kvas so zaujímavým pomerom k národnej tradícii a sociálnej funkcii umenia: čitateľ si preto rád doplní poznatky o sovietskej hudbe práve v jej počiatkoch, aby mohol dôkladnejšie osnovať svoje výklady z dejín hudby na múzických školách, i keď v publikácii nenájde bibliografiu, ktorá by viedla za ďalšími podrobnosťami.

Jozef Tvrdoň

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori Štefan Klimo ml., dr. Naďa Hrčková, prom. hist. Igor Vajda. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc. prof. dr. Oto Ferenczy, prom. hist. Alfréd Gabauer, prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc., dr. Ladislav Leng, CSc., Ivan Parík, prom. hist Eva Pensdorfová, dr. Pavol Polák, CSc., prom. hist. Mária Potemrová, Bohuš Trnečka. Rudolf Vanek. Redakcia a administrácia: Bratislava. Sládkovičova 11. telefón 337-94. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, prevádzkareň 46, Partizánske. — Vychádza 10-krát do roka. — Vydávanie povolené Povereníctvom SNR pre kultúru a informácie reg. č. 81—32 zo dňa 25. okt. 1967. — Rozširuje Poštová novinová služba. Predplatné a objednávky prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 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 4,—. Číslo 1 zaradené do tlače 18. 12. 1970. Vytlačili Západoslovenské tlačiarne, n. p., prevádz. 46, Partizánske.

NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

Piesne o jari op. 67 (1970)

cyklus piesní pre tenor a klavír

Text: Ján Kostra — Ján Zimmer

Predjarné ráno

1.




p
Zvo - nia pri dve - rách
zvon - če - ky sve - tla,
zvo - nia zvon - če - ky,
zvo - nia pri dve -
mp
mf
rách.
Pred - jar - né rá —
no sa - dy ob - ze - rá skú - ma - vým


f
o - kom.
Do - brý ho - spo - dár
roz - kvi - tá
túž — bou,
roz - kvi - tá túž — bou.
mp
Už ni - kto nespí,
mp
z hĺboka vzdychia po dlhom spán — ku
v ústre - ty ži - tia


mf
zem,
mla - dá
že - na,
bu - dú - ca
8va
mf
ma - ma,
usmie - va - júc
sa
do dlaní
sfz
mf
p
sln - ca,
bu - dú - ca
mama.
legato
p


mf
Po
ko - laj -
p
ní - ciach
kozmických
le - tí
vlak
veľ - mi
krás - ny
le - tí
sna - mi
vlak
krás - ny
ča - ka - jú
nás
sta - ničky
no - vé


vkvie - tí a ro - se,
staničky nové, vkvietí a ro - se.
legato
Zvo - nia pri dve - rách
zvon - če - ky sve - tla,


zvo - nia zvon - če - ky,
zvo - nia pri dve - rách,
zvon - če - ky sve - tla,
legato
zvo - nia pri dve - rách
zvon - če - ky sve - tla.
8va
pp

INFORMÁCIE

UPOZORNENIE. V číslach 8—9 a 10 roč. 1970 sme uverejnili článok Roberta Scholluma Myšlienky o ucelenosti vyučovania spevu, kde sme nedopatrením uviedli, že príspevok bol preložený z novembrového čísla Musikerziehung roč. 1967.

* * *

Fínske Národné divadlo v Helsinkách uviedlo v marci 1971 premiéru opery Hansa Wernera Henzeho Il Re Cervo. — V decembri t. r. uvedie Štátne divadlo v Braunschweigu 2. sinfóniu H. W. Henzeho v baletnom predvedení.

* * *

Alexander Nevskij od Sergeja Prokofieva mal premiéru v leningradskom divadle S. M. Kirova. Hudobné naštudovanie prevzal šéfdirigent divadla K. Simeonov, réžiu O. Vinogradov, scénografiu S. Kofman.

* * *

Českému skladateľovi a hudobnému vedcovi Václavovi Kučerovi udelili hudobnú cenu kráľovnej Marie-José v Ženeve dotovanú 10 000 švajčiarskymi frankami.

* * *

Ernsta Křenka vymenovali z príležitosti jeho 70. narodenín za čestného člena hamburskej Štátnej opery. Súčasne ho vyznamenali čestným prsteňom mesta Viedeň.

* * *

Werner Egk pracuje na novej verzii svojej opery Írska legenda, ktorú uvedie pod taktovkou autora v jeseni t. r. symfonický orchester Bavorského rozhlasu.

* * *

City University of New York plánuje vydanie kompletnej bibliografie tematických katalógov. Prosí o oznámenie zodpovedajúcich uverejnených alebo ešte len v práci sa nachádzajúcich materiálov.

* * *

Dvojportrét (s dvoma časťami Sancho Panza a Don Quijote) od Juraja Hatríka mal premiéru v Košiciach v januári t. r. Štátnu filharmóniu dirigoval Bystrík Režucha.

INFORMÁCIE

Sekcia koncertných umelcov ZSS mala besedu s tajomníkom zahraničného oddelenia Zväzu výkonných hudobných umelcov Bulharska Gančo Georgievom o prehĺbení spolupráce a možnostiach výmeny bulharských a slovenských koncertných umelcov.

* * *

Cez rozhlasové vysielanie dostala sa do zahraničia skladba Tadeáša Salvu Litaniae Lauretanae pre komorný miešaný zbor. Dirigent rozhlasového speváckeho zboru Neue Chormusik v Stuttgarte dr. H. J. Dahmen si po vypočutí vyžiadal materiál od SHF a v novembri 1970 uviedol dielo na verejnom koncerte v Mannheime popri dielach Křenka, Nona a Lehmanna.

* * *

Ilja Zeljenka obohatil slovenskú tvorbu o nové diela. Vo februári sa v bratislavskom rozhlase nahral Žalm pre 4 sláčikové kvintetá, pod taktovkou Ladislava Slováka sa má na jar 1971 uviesť Meditácia pre veľký symfonický orchester a na objednávku vydavateľstva Opus skomponoval hudbu k Piesni piesní.

* * *

Slovenský komorný orchester odišiel vo februári t. r. na veľké koncertné turné do Dánska a Belgicka. Na programe boli diela Bendu, Bacha, Mozarta, Bartóka, Händla, Manfrediniho, Vivaldiho, Brittena, Janáčka. Zo slovenských skladieb odznel Burlasov Plactus, ktorý sa nahral aj pre rozhlas.

* * *

Andrej Očenáš dokončil Symfóniu O zemi a človeku na slová V. Mihálika Čierna jeseň, M. Válka Zem pod nohami a V. Majakovského Poéma. Dielo premiérove uvedie Slovenská filharmónia s dirigentom Ladislavom Slovákom a zborom SF pod taktovkou J. M. Dobrodinského.

* * *

Premiéra novej opery Wolfganga Fortnera Elisabeth Tudor (predtým ohlásená pod názvom Maria Stuart) má mať premiéru v rámci Berlínskych slávnostných týždňov 1972 v Nemeckej opere Berlín. Dielo uvedú aj ako švajčiarsku premiéru v Opernhaus Zürich.

Riaditeľstvo konzervatória v Košiciach

vypisuje

KONKURZ

na 1 miesto stredoškolského profesora husľovej hry
a na 1 miesto klavírneho korepetítora
s nástupom od 1. septembra 1971

Vyžaduje sa absolutórium vysokej školy alebo konzervatória. Žiadosti doložené dotazníkom, životopisom a dokladom o vzdelaní a praxi treba zaslať riaditeľstvu Konzervatória v Košiciach, Leninova č. 93 do 1. mája 1971. Uchádzači budú na konkurz písomne pozvaní.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov
Číslo 2/1971, ročník XV. **Cena Kčs 4,—**

SLOVENSKÁ HUDBA

ČASOPIS ZVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

3-4 1971

SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 3—4/71 Ročník XV.

vedie

OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, A. GABAUER, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, I. PARÍK, E. PENSDORFOVÁ, P. POLÁK, M. POTEMROVÁ, B. TRNEČKA, R. VANEK

redaktori

ŠTEFAN KLIMO ml.
NAĎA HRČKOVÁ
IGOR VAJDA

návrh obálky a grafická úprava

IVAN HOJNÝ

tajomníčka redakcie

VIERA ZATHURECKÁ

v čísle

Príspevky k bartókovskému jubileu z pera L. BURLASA, Š. KLIMU ml., A. MÓŽIHO a autentické materiály B. BARTÓKA
Rozhovor s M. VENHODOM
Zamyslenie A. KOVÁŘOVEJ nad problémami hudobnej kultúry na Slovensku
Analytická štúdia M. ŠTĚDROŇA o montáži a koláži v hudbe
ANKETA skladateľov (II)
Úvaha J. HATRÍKA nad Asynchróniou J. Sixtu
HUDOBNÝ ŽIVOT — RECENZIE — INFORMÁCIE

v budúcom čísle

J. KAPR: Teorie naznačování a vychylování prvků
I. WASSERBERGER: Návraty v jazze a v populárnej hudbe
B. SCHÄFFER: Jazz a Nová hudba
J. LEXMANN: Film a Nová hudba

OBSAH

Ladislav Burlas: Vplyv slovenskej ľudovej hudby na hudobnú reč B. Bartóka 97
Štefan Klimo ml. Bartókove klavírne koncerty . . 103
A. Móži: Po stopách B. Bartóka v Drážovciach . . 110
B. Bartók: Slovenské ľudové piesne 118
Päť otázok Miroslavovi Venhodovi 120
A. Kovářová: Korene problémov v rozvoji hudobnej kultúry na Slovensku 126
M. Štědroň: Montáž a koláž 132
Skladateľská anketa (II) 136
T. Sedlický: Hudba na PF v Banskej Bystrici . . 140
Tvorba (J. Sixta: Asynchrónia) 148
Nekrológ za F. Maxiánom 152
Hudobný život — Recenzie — Informácie . . . 155

INHALTSÜBERSICHT

Ladislav Burlas: Einfluss der slowakischen Volksmusik auf die Musik Béla Bartóks 97
Štefan Klimo, jr.: Bartóks Klavierkonzerte . . . 103
Alexander Móži: Auf den Spuren Béla Bartóks in Drážovce 110
B. Bartók: Slowakische Volkslieder 118
Fünf Fragen an Miroslav Venhoda 120
Anna Kovářová: Die Wurzel der Probleme in der Entwicklung der Musikkultur in der Slowakei 126
Miloš Štědroň: Montage und Colage 132
Enquete (II) 136
Tibor Sedlický: Musik auf der Pädagogischen Fakultät in Banská Bystrica 140
Musikschaffen (J. Sixta: Asynchronia) 148
Nekrolog nach František Maxián 152
Musikleben — Rezension — Information 155

CONTENTS

Ladislav Burlas: Influence of the Slovak Folk Music on Béla Bartók's Music 97
Štefan Klimo, jr.: Concerts of Béla Bartók . . . 103
Alexander Móži: In Traces of Béla Bartók in Drážovce 110
B. Bartók: Slovak Folk Songs 118
Five Questions to Miroslav Venhoda 120
Anna Kovářová: Roots of the Problems in Development of the Music Culture in Slovakia . . . 126
Miloš Štědroň: Fitting and Collage 132
Inquiry (II) 136
Tibor Sedlický: Music on the Pedagogical Faculty in Banská Bystrica 140
Musical Works (J. Sixta: Asynchronia) 148
Obituary (František Maxián) 152
Musical Life — Review — Information 155

Vplyv slovenskej ľudovej hudby na hudobnú reč Bélu Bartóka

LADISLAV BURLAS

1. Béla Bartók zaznamenal v rokoch 1906—1918 spolu 3223 slovenských ľudových piesní. Popri Honte a Gemeri bola to predovšetkým Zvolenská stolica, kde vyvíjal zberateľskú činnosť. Na základe pohronského ľudového hudobného prejavu spoznal stredoslovenský ľudový hudobný dialekt, ktorý považoval za charakteristický pre naše etnikum. Z týchto vlastných poznatkov vychádzal pri koncipovaní teoretických statí o slovenskej ľudovej hudbe;[1] v tejto atmosfére sa pohyboval nielen v slovenských obciach pri zbieraní, ale k nej sa vracal pri neskoršej analytickej, systemizačnej a komparačnej práci. Pre Bartóka nebolo zbieranie a štúdium ľudového hudobného prejavu iba epizodickou a tým menej povrchnou záležitosťou. Slovenská ľudová hudba netvorí v tom výnimku a možno azda právom položiť otázku, či sa dajú uviesť také súvislosti medzi našou ľudovou hudbou a Bartókovým hudobným štýlom, v ktorých by sa odzrkadľovala osobitosť tohto inšpiračného žriedla.

2. Doterajšie bádanie o Bartókovi dokazuje, že najlepšie výsledky pri skúmaní diela tohto umelca zrodili sa v celostnom pohľade na jeho skladateľskú, etnomuzikologickú, hudobnopedagogickú a interpretačnú činnosť. Táto zdanlivá samozrejmosť nie je tak ľahko uskutočniteľná v hudobnovednej praxi, najmä ak volíme iný než biografický postoj a staviame si pritom náročnejšie poznávacie ciele. Ak je toto celostné ponímanie problematiky oprávnené a želateľné, potom je to odôvodnením zvolenej témy i postupu, v ktorom sa pokúsime nájsť tie nitky, ktoré vedú od slovenskej ľudovej hudby ku kryštalizácii Bartókovho osobného skladateľského štýlu. Pri takejto téme treba však zdôrazniť, že priame fakty a dôkazy siahajú iba po istý stupeň; ďalej možno hovoriť iba o pravdepodobných predpokladoch, napokon už iba o príspevkoch k jednej z možných ciest pri interpretácii Bartókovho slohu.

Pre naše východisko zdá sa veľmi zložitá skutočnosť, že v rokoch formovania Bartókovho skladateľského štýlu sústreďovala sa jeho skladateľská a zberateľská práca na prázdninové mesiace, zatiaľ čo počas školského roku venoval sa činnosti pedagogickej, koncertnej a organizačnej. Bartók

strávil dlhší čas v slovenských obciach, ako napr. Poniky, Kostolné Moravce, Hiadeľ, Filiar, Krokava, Drážovce, Ratkovské Bystré, Grlica, Valaská a i., do viacerých sa aj častejšie vracal. Tu popri zbieraní ľudových piesní zaoberal sa aj komponovaním a je veľmi nepravdepodobné, že s touto lokálnou a časovou jednotou by sa nerealizovali aj väzby medzi skúsenosťou hudobnofolkloristickou a prácou skladateľskou, najmä ak sa Bartók k takémuto umeleckému programu aj hlásil a o ňom veľa písal.

3. Zoznam úprav slovenských ľudových piesní Bélu Bartóka je známy a po prvý raz ho uvádza A. A. Baník r. 1952.[2] Iba pre úplnosť ich tu spomeniem znova: 14 klavírnych skladieb op. 6 z r. 1908 pod číslom 5 prináša skladbu s citovaním slovenskej ľudovej piesne „Ej, popred nás, popred nás"; Desať ľahkých kusov pre klavír z r. 1908 pod číslom 3 uvádza Tanec slovenských mládencov (Tót legények tánca); Pro děti... Pour les enfants, cyklus klavírnych skladieb, z ktorých III. a IV. zošit je vytvorený na základe slovenských ľudových piesní (spolu 43 skladieb); Tri rondá pre klavír z rokov 1916, 1927, epizóda 1. ronda uvedená ako slovenská ľudová; Štyri slovenské ľudové piesne pre miešaný zbor s klavírom, z r. 1914; Slovenské ľudové piesne pre mužský zbor, z r. 1917 (5 piesní); Dedinské scény (Dorfszenen, Falun) v úprave pre ženský hlas so sprievodom klavíra, resp. pre osem ženských hlasov s komorným orchestrom z r. 1924, 1926; 44 duet pre dvoje huslí z r. 1931 prináša 5. a 8. skladbu založenú na slovenských ľudových piesňach.

4. III. a IV. zošit cyklu Pro děti... reprezentuje najväčšiu časť Bartókových spracovaní slovenskej ľudovej piesne. Keď tieto melódie porovnáme s materiálom I. a II. zošita, zistíme, že l ý d i c k é a m i x o l ý d i c k é n á p e v y pochádzajú v tomto diele i b a zo slovenských prameňov. S melódiami týchto tonalít sa mohol stretnúť aj v rumunskom hudobnom prejave počínajúc rokmi 1908—1909. Bartók sa už počas prvej gemerskej zberateľskej cesty r. 1906 zoznámil so spomínanými tonálnymi štruktúrami, okolo r. 1907—8 mal už okolo 150 takýchto slovenských nápevov a do r. 1918 ich počet stúpol na 550.[3] V 3. a 4. zošite cyklu „Pro děti..." je 12 takých skladieb, kde sa tieto tonálne zvláštnosti objavujú. Ak z tohto počtu vypustíme skladby, kde sa lýdická kvarta objavuje iba letmo (napr. ako alternatíva medzi čistou a zväčšenou kvartou) — takými sú čísla 6, 12, 14, 18, 25, 29, 40—41 — potom nachádzame najmenej štyri také skladby, kde lýdická kvarta stojí v centre skladateľovej pozornosti. Takými sú skladby č. 5, 9, 23 a 36. Z nich by som chcel komentovať hoc len dvoje.

a) V prvom prípade ide o záver skladby č. 9. Vidno, ako Bartók ešte iba hľadá primeraný harmonický spoj k melodickému skoku lýdickej kvarty. Bol ochotný podujať sa na rozvedenie s paralelným smerovaním c–b a h–b. V druhom závere z dominantného trojzvuku v paralelnom smere docieľuje tonický kvintakord:



Bartók tu ešte „harmonizuje" pomocou kvintakordov. V „Škicách" pre klavír (1910) nachádzame v skladbe č. 5 (Rumunská ľudová) už oveľa voľnejší postup, ktorý je primeranejší tomuto tonálnemu typu. Čo je ešte pozoruhodnejšie, na konci skladby dáva tušiť súvis lýdických melódií so septakordovými a nónakordovými štruktúrami. Pohyb k svetu akordiky vyšších terciových zostáv započal!





Započal v znamení o d k r ý v a n i a s k r y t ý c h d i s p o z í c i í ľudovej piesne. Tonálne a melodické zvláštnosti východoeurópskeho hudobného folklóru našli u Bartóka styčné body so svetom akordiky 20. storočia.

b) Druhá poznámka sa vzťahuje na skladbu č. 36. Ide o melódiu piesne „Keby si vedela...". Tritonus tu nie je súčasťou lýdickej tonality, ale patrí ku kvarttonálnej kostre, ktorú Kresánek označuje ako chromatický mezotetrachord[4]:



Popri zväčšenej kvarte objavuje sa tu aj čistá kvarta. Tieto tzv. t r a n s m u t á c i e predstavujú totiž dve rôzne (akoby rovnocenné) alternatívy navzájom sa nevylučujúce, ale skôr doplňujúce. Vstup sekundovej príbuznosti do harmonického princípu nebol u Bartóka novým objavom, ale dokázal ju, rovnako ako príbuznosť terciovú, využiť na podčiarknutie modálnych tonalít, na ďalšie rozšírenie tonálneho poriadku v harmónii a na vyhľadávanie tzv. p r e k v a p u j ú c i c h h a r m o n i c k ý c h s p o j o v, ktoré dekonvencionalizujú ľudové nápevy. V spomínanej skladbe vyhýba sa Bartók harmonizácii tritónového melodického pohybu. Poslaním ostatných akordov je najmä variácia harmonického významu kostrových tónov melódie. Ide najmä o finálny tón „g", ktorý je raz súčasťou obratov dominantného septakordu, inokedy dostáva význam tóniky v C dur a Es dur:



V súvise s tzv. prekvapujúcimi harmonickými spojmi rád by som sa vrátil k skladbe č. 25, v ktorej akoby „prirodzene" dosiahnutá g-molová hladina sa rozvedie raz do E dur, inokedy zasa do cis mol, ako cieľových kadenčných bodov:



5. Priamymi úpravami a citáciami slovenských ľudových piesní Bartókov kontakt so slovenskou ľudovou piesňou nekončí. Sú to vlastne iba ú v o d n é š t ú d i e, kde si skladateľ osvojuje tonálne, melodické a rytmické zvláštnosti ľudového hudobného prejavu, aby ich včlenil do systému individuálneho štýlového poriadku. V štúdii Magyar népzene és új magyar zene, menovite v jej anglickej verzii (1928), nachádza sa o slovenskej a rumunskej ľudovej piesni takýto výrok:

„V rumunskej a slovenskej ľudovej piesni môžme pozorovať mimoriadne zaujímavé narábanie s tritonom (v jedných v mixolýdickom význame s malou septimou, v iných lýdickým spôsobom). To ukazujú nasledujúce príklady:





(Tu nasleduje ešte citát jednej rumunskej melódie, ktorý vynechávam. L. B.)

Tieto formy zrodili voľné používanie zväčšenej kvarty, zmenšenej kvinty a podobných súzvukov.



Pomocou obratov a superpozícií získavame rozličné súzvuky, v ktorých dvanásť tónov harmonického poriadku súčasnej hudby voľne využívame v melodickom i harmonickom význame.

Prirodzene, mnohí iní (zahraniční) skladatelia došli k rovnakým výsledkom v tom istom čase intuitívnou alebo špekulatívnou cestou, bez opierania sa o ľudovú hudbu. To je nesporne rovnako opodstatnený postup. Rozdiel je ten, že my komponujeme po stopách prírody, pretože sedliacka hudba je prírodný jav."[5] Som presvedčený, že neinterpretujem Bartókove slová chybne, ak z týchto slov vyvodzujem, že zo znalosti slovenskej a rumunskej ľudovej hudby dosiahol narábanie s tritonom nie špekulatívnou cestou, ale „na základe prírody", t. j. z ľudového hudobného prejavu. Rád by som uviedol vzrušujúce paralely medzi citovanými riadkami Bélu Bartóka a hudbou Podivného mandarína, v ktorej sa spája čistá a zväčšená kvarta podobným spôsobom, ako to naškicoval Bartók v spomínanom článku:



Prirodzene aj v oblasti hudobnej teórie sa stretávame s týmto dvojakým možným prístupom k hudobnému materiálu. V dejinách hudobnej teórie nachádzame jednak empiricko-deduktívne, jednak špekulatívno-induktívne postupy. Neraz sa stáva, že tá istá hudobnoteoretická problematika sa dá interpretovať tou i onou cestou. Lendvai Ernö[6] interpretuje Bartókov štýl tým spôsobom, že nesporné fakty zo sveta melodiky, akordiky a formy zoraďuje do špekulatívne vytvoreného systému, prevláda v ňom systemizačný zámer a pridáva skutočnostiam význam zistený dodatočnou racionálnou úvahou, resp. nachádzaním analógií k číselným pomerom (zlatý rez, Fibonacciho rad a pod.). Empiricko-deduktívna cesta môže dospieť k inventarizácii tých istých faktov, vyhýba sa však ich špekulatívnej interpretácii a snaží sa skôr pochopiť ich kauzálnogenetické súvislosti. Napr. väzba medzi etnomuzikologickými skúsenosťami a niektorými tonálnymi a akordickými, melodickými a rytmickými súvislosťami Bartókovho štýlu zdá sa byť samozrejmá. V Lendvaiho interpretácii niet však o týchto skutočnostiach ani zmienky.

6. Medzi zvláštnosti slovenskej ľudovej piesne patrí nielen spomínaná transmutácia, ale aj tonálna transgenerácia, v rámci ktorej ide o dočasnú alebo už trvalú zmenu modu. Tonálnu transgeneráciu môžeme pozorovať v melódiách III. zošita zbierky Pro děti..., a to v skladbách č. 12, 13 a 14. V skladbe č. 14 Bartók túto tonálnu zmenu aj cieľavedome umocňuje voľbou harmónií.

Bartók na základe svojej rozsiahlej zberateľskej činnosti (doteraz nijaký iný skladateľ nezanechal po sebe také veľké hudobnofolkloristické dielo) musel poznať tieto transmutačné a transgeneračné javy, ktoré stoja veľmi blízko k tým akordickým „zahusteniam", v ktorých znejú súčasne obe alternatívy: malá a veľká sekunda, malá a veľká tercia, čistá a zväčšená kvarta, resp. obraty týchto intervalov. Príkladov možno uviesť veľa. Tu aspoň jedna redukcia z Cantaty profany:



7. Najčastejším charakteristickým materiálom pre harmonické a melodické štruktúry je u Bartóka výber z harmonického radu: c-d-e-fis-g-a-b-c, ktorý v terciovej stavbe je totožný s tercdecimovým akordom:



V tomto sedemzvuku je obsiahnutý aj interval tritonu a malej septimy. Bartókove najcharakteristickejšie tonálne modely sú teda totožné s tými, ktoré našiel v slovenskej (a rumunskej) ľudovej piesni. Funkciu tritonu v Bartókovej hudbe ako polárny protiklad a ako príznačný stavebný prostriedok (kombinácia dvoch tritonov, kombinácia čistej kvarty a tritonu) osvetlil Lendvai Ernő vo svojich štúdiách o Bartókovom štýle. K týmto pozorovaniam rád by som pripojil týchto niekoľko poznámok:

a) Uvedený tercdecimový akord disponuje značnou integračnou silou. Preto v prípade tritonu a jeho potenciálnych kontrastov ide len o jednu stránku veci; druhou je jeho jednota. Podľa tradičnej náuky o harmónii nájdeme v hudbe východoeurópskych národov mnoho takých súzvukov, ktoré by sa dali interpretovať len ako sled alterovaných, prieťažných a nerozvedených akordov, čo odporuje evidentne ich postaveniu v hudobnom procese. Tieto sú však iba melodickým pohybom, obratom a selekciou v rámci toho istého mnohozvuku. Na túto skutočnosť som už poukázal pri analýze medzivojnovej slovenskej hudobnej avantgardy. Tzv. harmonický akord (Lendvai ho označuje ako „akustický" akord) tvorí pre Bartóka skutočnú významovú jednotku a nie iba z tercií poskladanú množinu. Vidno to napr. na začiatku Dreveného princa, kde počas 50 taktov sledujeme zrod tejto jednotky ako vzrušujúci zážitok.

b) Bartókova chromatika výrazne súvisí s jeho modálne uspôsobenou diatonikou. Napr. osemtónová stupnica c-des-es-e-fis-g-a-b-c sa skladá z dvoch rovnakých tetrachordov; vrchný tetrachord, obsiahnutý v harmonickom rade, sa transponuje aj do tetrachordu spodného:



Tento tónový rad podľa Lendvaiho klasifikácie je totožný s jeho modelom 1:2. V tejto súvislosti chcem poukázať ešte na jednu skutočnosť. V 36. skladbe IV. zošita cyklu Pro děti... ide o kvarttónalnu štruktúru (ktorú sme citovali), kde je interval čistej kvarty zvnútra vyplnený malými sekundovými krokmi: g-as-h-c, teda v transpozícii od „c" smerom nahor: c-des-e-f. Tento tónový rad figuruje u Lendvaiho ako model 1:3 (c-cis-e-f-gis-a-c). Model 1:5 je príbuzný modelu 1:3. Je to aplikácia na kvintový interval: c-cis-fis-g. Táto malosekundová afinita je u Bartóka širšie platný princíp, napr. v jeho polyakordike, kde rád vyhľadáva kombináciu takých dvoch trojzvukov, ktoré sú v malosekundovej vzdialenosti.

c) Pomocou selekcie a obratov možno z undecimového a tercdecimového obratu derivovať via-

ceré troj-, štvor- a päťzvuky. Medzi nimi je opäť kombinácia čistej a zväčšenej kvarty a viaceré ďalšie charakteristické zvuky hudby 20. storočia.

Tam, kde rozširuje Bartók tento princíp na celý dvanásťtónový materiál, nepočína si ináč, než sme doteraz naznačili: stavia typické, príznačné štruktúry, ktoré získavajú osobitný nádych a dôsledný poriadok. Bartókovu 12-tónovú hudbu charakterizuje táto prísna disciplína, jednota zásad, ktoré sa vzťahujú rovnako na horizontálnu ako i na vertikálnu dimenziu hudby.

Ako som sa snažil poukázať, tento štýlový poriadok nevylučuje tie skúsenosti a inšpirácie, ktoré získal zo slovenskej a rumunskej ľudovej hudby. Chcel som tieto súvislosti naznačiť bez akýchkoľvek absolutizačných úmyslov.

Poznámky

[1] Bartókov úvod k zbierke slovenských ľudových piesní; slovníkové heslo Szlovák népzene; štúdia Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov, Hudobnovedný zborník SAV, II., 1954.

[2] A. A. Baník, Béla Bartók a jeho záujem o slovenskú ľudovú pieseň, Hudba, spev, tanec 1951, č. 7, 125—129.

[3] O. Elschek, predhovor k vydaniu slovenských ľudových piesní Bélu Bartóka, I., 17—28.

[4] J. Kresánek, Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, 1951, str. 112.

[5] Preklad podľa uverejneného textu v knižke Szőllősy Andrása, Bartók Béla válagatott írásai, 1956, str. 211—213.

[6] Napr. Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks, Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe, zusammengestelt von Bence Szabolcsi, 1957, 91—137.

Bartókove klavírne koncerty

ŠTEFAN KLIMO ml.

Pôvodne som sa chystal napísať podrobnú analýzu. Sledovať tému od jej zrodu až po ďalšie metamorfózy, či doslovné reprízy, hľadať vzťahy motívov a ich okolia, ale opätovný posluch troch Bartókových klavírnych koncertov vnucoval iný postup. Samotná hudba postupne predostrela predo mňa nové problémy, ktoré by snáď pri podrobnom opise štruktúry neupútali takú pozornosť. Začalo ma zaujímať hlavne pozadie — aj „to ostatné" — ako napr. prečo témy, motívy, melodická kresba Bartókových klavírnych koncertov majú tak blízko k ľudovej hudbe? Aká je funkcia klavíra ako sólového nástroja, aký je jeho vzájomný vzťah s orchestrom? Aká je zvuková stránka partitúr klavírnych koncertov? ... atď., atď.

* * *

I. klavírny koncert vznikol v roku 1926. Z väčších prác mu predchádzala baletná pantomíma Zázračný mandarín (premiéru mala roku 1925), dve Sonáty pre husle a klavír (1922, 1923) a Tanečná suita pre orchester (1923). Klavírny koncert vznikol v bezprostrednom susedstve menších klavírnych skladieb (V prírode, Deväť malých klavírnych skladieb) a tiež Klavírnej sonáty.

II. klavírny koncert vznikol o päť rokov neskôr — po skladbe písanej v duchu rumunských ľudových kolínd — Cantate profane. Už v čase jeho vzniku ho považovali za jedno z najlepších diel súčasnej hudby a predvádzali ho v mnohých mestách Európy.

III. klavírny koncert je z posledného obdobia Bartókovho života (1945). Je to posledné dokončené dielo skladateľa, ktorého hudba má mnoho spoločných znakov s Concertom pre orchester (premiéra 1944). Je Bartókovou rozlúčkou — s klavírom, hudbou, priateľmi, známymi, domovom, so svetom.

* * *

Bartók a klavír

Na túto tému by sa dala napísať niekoľkostranová samostatná štúdia. Bartók bol nielen vynikajúcim koncertným klaviristom, ale aj klavír vyučoval. Azda aj preto venoval klavíru množstvo skladieb rozdielnych dĺžkou i určením. Venoval klavírne skladby deťom (cyklus Pre deti, napísal cyklus s didaktickým zameraním (Mikrokozmos) a klavír figuruje v mnohých ďalších skladbách — v Sonátach pre husle a klavír, Rapsódiách pre klavír a orchester, v piesňach, zboroch i neobvyklých komorných zostavách (Sonáta pre klavír a bicie) atď. A napokon Allegro barba-

Allegro, ♩= 116

Klavír



č. 1

1. časť

I. klavírneho koncertu



č. 2

3. časť

III. klavírneho koncertu

Allegro moderato, ♩= 100-92



č. 3a

1. časť

Allegro moderato

I. klavírneho koncertu



č. 3b

1. časť

Allego Moderato

I. klavírneho koncertu



č. 4

2. časť

Adagio Religioso

III. klavírneho koncertu

Adagio, ♩= 66-69

tutto il pezzo con sord., non vibrato



č. 5a

2. časť

II. klavírneho koncertu — Adagio

Più adagio ♩= 80-72



č. 5b

2. časť

II. klavírneho koncertu — Adagio



č. 6

1. časť

II. klavírneho koncertu



č. 7

3. časť

II. klavírneho koncertu

r o — skladba, ktorá akoby sa vymykala svojmu určeniu. Skladba, v ktorej Bartók v nebývalej miere odhalil silu elementárneho rytmu.

Zdá sa, akoby v mnohých skladbách Bartók štylizoval klavír do podoby a pripisoval mu funkcie, ktoré mu nepatria. Klavír sa tak stáva nástrojom, ktorý nielen spracúva a variuje témy a motívy, využíva jemu typické behy a figurácie, ale dáva sa do služieb nebývalým rytmom a veľkej sile vo výraze. A popritom zvláštny zvukový svet, iný ako farebná paleta impresionizmu, koncentrovanejší, zemitejší.

Bartók a ľudová hudba

Vzťah, ktorý sa formoval určite pod zorným uhlom Bartókových etnomuzikologických výskumov a ktorý našiel odraz aj v jeho vlastnom hudobnom rukopise realizuje sa v Bartókovom diele špecifickým spôsobom, vzdialený bezduchým parafrázam a citáciám. Napriek tomu, a možno práve preto, vyvoláva u mnohých pocit „neporozumiteľnosti". Bartók vniká totiž cez ľudovú pieseň do základov myslenia ľudového hudobníka. Ľudové **štruktúry a vzťahy** — to bol predmet Bartókovho záujmu ako skladateľa a to boli napokon prvky, ktoré od ľudovej hudby „prevzal". Že ich však často poslucháč ťažko identifikuje, resp. že ich nenachádza v podobe jemu najprijateľnejšej — to je práve základom onej „nepochopiteľnosti" Bartókovej hudby. Ako skladateľ im totiž dal vo svojom diele podobu, ktorá je výsledkom jeho vlastného pohľadu na ľudové prvky a ich vzťahy.

Motív, téma

Vo všetkých troch klavírnych koncertoch spracúva Bartók motívy a témy, ktorých štrukturálne vzťahy majú svoje korene v ľudovej hudbe.

Napr. jedna z tém 1. časti I. klavírneho koncertu —

Ukážka č. 1

Jej nepravidelnosť v stavbe a metro-rytmické vzťahy sa blížia nepravidelnosti, ktorá v mnohých prípadoch charakterizuje melodiku ľudovej piesne. Téma poslednej časti III. klavírneho koncertu pripomína nielen svojím rytmom, ale i intonačnou sférou maďarskú ľudovú hudbu —

Ukážka č. 2

Podobné znaky by bolo možné nájsť aj u ostatných tém, resp. motívov.

Základným organizačným elementom štruktúry všetkých troch klavírnych koncertov je **variačná** práca. Opäť v duchu ľudovej variability, ktorá však figuruje iba ako východisko a ktorá v konkrétnej podobe v spomínaných skladbách znamená:

a) vnútorné rozširovanie témy
b) rozklad témy na menšie celky a prácu s takto získanými elementami (takéto „zlomky" tém jednotlivých častí často prenikajú do vnútornej štruktúry celého koncertu)
c) inverziu témy

Sám skladateľ o tom povedal belgickému muzikológovi Denisovi Dillemu:

„Iste ste si všimli, že kladiem veľkú váhu na technické spracovanie, že nerád opakujem bezo zmeny a ani jedinú časť neprinášam dvakrát nezmenenú. Tento postup vyviera z môjho sklonu variovať a pozmeňovať témy. Nie je to iba hra, keď na konci svojho II. klavírneho koncertu tému obrátim naruby. Táto krajná menlivosť, charakteristická pre ľudové piesne, je zároveň i prejavom mojej povahy."*)

K tejto práci sa účinne pridružuje **kontrapunkt**, ktorý stavia pôvodné a variované tvary do vzájomných superpozícií, využívajúc hlavne jednotlivé nástroje orchestra — napr. v I. klavírnom koncerte (1. časť Allegro moderato)

Ukážky č. 3a, 3b

Dôležitú úlohu hrá pritom hlavne rytmická variabilita základného modelu témy.

Kontrapunkt však využíva skladateľ aj v inej podobe:

Ukážka č. 4

Úryvok z 2. časti (Adagio religioso) III. klavírneho koncertu je príkladom využitia kontrapunktickej práce v duchu invencií z obdobia baroka. Opäť to nie je doslovné preberanie, ale iba spoločný východiskový bod (dvojhlasná kontrapunktická sadzba, imitácia a pod.).

I keď sa podľa citovaných ukážok možno zdá, že Bartók koncentroval v hudbe svojich klavírnych koncertov tematicky dosť protichodné svety — je to zdanie iba povrchné. Základom akejkoľvek tematickomotivickej práce je určitý **model**, ktorý reprezentuje komplex vzťahov, ktoré Bartók v ďalšom priebehu skladby rozvíja — kým ich nevyčerpá. A tento základný model môže mať svoje korene tak v ľudovej, ako i v barokovej hudbe.

Akord

Harmonická zložka Bartókových klavírnych koncertov registruje (podobne ako sféra motivicko-tematická) prítomnosť tých prvkov hudobnej kompozície, ktoré charakterizovali v tejto sfére aj predchádzajúce historické obdobia. Svojská je opäť tvarová a funkčná stránka týchto elementov.

Centrom celého harmonického diania je v štruktúre klavírnych koncertov **akord**, vstupujúci do vzťahov:

a) na základe funkčnosti (v zmysle závislosti od určitého tonálneho centra — pričom vzťah k tomuto je niekde zreteľný, ale i často rôznym spôsobom zastieraný) (pozri ukážku č. 2!)
b) na základe voľného priraďovania nefunkčne chápaných akordov, alebo ich výsekov, resp. jednotlivých intervalov (pozri ukážku 6a!)

Akord pritom reprezentuje jednotku, ktorá je „rozložiteľná" na svoje základné intervaly, pričom sa dá predpokladať (najmä vzhľadom na ich postavenie a funkciu v ľudovej hudbe, ktorá bola Bartókovi zrejmá), že skladateľ pri „konštrukcii" akordov často zámerne vychádza práve od týchto elementov. Tak sa dá vysvetliť, prečo nachádzame vedľa seba kvintakordy a trojzvuky „zložené" napr. z kvárt, kvínt, terciové štvorzvuky i štvorzvuky iných štruktúr (kvart-kvintové) a tiež sledy sekúnd, tercií, sext a pod. Dá sa povedať, že na základe tohto „skladania" vznikli i husté sekundové clustry, pri ktorých vibruje všetkých 12 tónov stupnice:

(II. klavírny koncert. 2. časť)



Dôležitým vzťahom, do ktorého akord vstupuje, sú **akordické pásma**, zložené obyčajne z totožného akordického modelu. Tieto sa často navzájom dopĺňajú a prelínajú, čo má, pochopiteľne, aj vplyv na zvukovú výslednicu, ktorá z týchto stretnutí vyplýva.

Zvuk

Zvuk Bartókovho klavíru bol pre mnohých nepochopiteľný, mnohých desil. Nielen drsnými tónmi svojho ff, ale prekvapoval i neobvyklými tónovými zhlukmi a melodickou kresbou svojho pp. V klavírnych koncertoch sú však časti, v ktorých

*) citované z práce Z. Pálová—Vrbová: B. Bartók (Hudební profily 9, SHV — Praha 1963).

sa zvuk stáva formotvorným elementom (hlavne pomalé časti).

2. časť I. klavírneho koncertu (Andante) je časťou, kde dominuje zvuk nástrojov bicích (magický zvuk tam-tamu, gongu) a drevených (hlboký klarinet, fagot, neskôr angl. roh a flauta). Na tomto zvukotvornom procese sa tiež intenzívne zúčastňuje klavír a obohacuje paletu zvukov klavírnymi clustrami i rozvlnenými arabeskami. V tejto časti nachádza sa iba jediná striktne motivicky koncipovaná plocha, ktorej základom je krátky motív, blízky ľudovým intonáciám. Zvuková stránka pripomína obdobie počiatkov hudobných prejavov a vyrastá zrejme z podobných pohnútok ako V. časť Tanečnej suity a klavírna Hudba noci. Kontrapunktické línie drevených dychových nástrojov evokujú až zvukový svet arabskej hudby (ktorú Bartók tiež pojal do svojich výskumov).

Stredná časť II. klavírneho koncertu (Adagio) vo svojich krajných úsekoch ťaží z paralelných postupov „prázdnych" kvínt v sordinovaných sláčikoch (sláčiky sa ozvú v skladbe po prvý raz, v 1. časti nehrajú). Klavír vstupuje do tohto procesu iba občas pestrými zvukovými arabeskami. Základ tvorí zvukový kontrast (sláčiky kontra klavír), pričom základné elementy oboch sfér sú v neustálej premene.

Ukážka č. 5a, č. 5b

Z toho istého modelu vychádza skladateľ aj v pomalej časti svojho III. klavírneho koncertu (Adagio religioso). Ale namiesto zvuku „prázdnych" kvínt — kontrapunkt melodických línií v sláčikoch a namiesto arabesiek — akordické sledy v klavíri. Výrazová paleta tejto hudby je iná — na Bartóka až príliš romantická. (Zdá sa, akoby práve hudba tejto časti bola posledným rozhovorom Bartóka s vlastným ja, posledným pohľadom na veci minulé.) Preto ten až znervózňujúci kľud a meditatívny nádych.



Týmto sme vyčerpali tie miesta v partitúre Bartókových klavírnych koncertov, kde klavír figuruje v úlohe zvukotvorného činiteľa. Tým sa, pochopiteľne, jeho postavenie v celkovej štruktúre spomínaných skladieb nevyčerpáva.

Azda bude preto zaujímavé priblížiť si problematiku FUNKCIE KLAVÍRA
ako sólového nástroja v štruktúre Bartókových klavírnych koncertov.

Základná funkcia, v ktorej klavír vystupuje nezmenene vo všetkých troch koncertoch, je funkcia nositeľa tematického materiálu, prípadne jeho variácií. (Nie je to nová funkcia — v tejto funkcii figuruje klavír vo väčšine literatúry pre sólový klavír so sprievodom orchestra už v historicky predchádzajúcich obdobiach.)

Popri tejto základnej funkcii vystupuje klavír u Bartóka aj vo funkcii nositeľa pohybu, pričom v behoch a figuráciách sa objavia často „zlomky" tém a tiež z témy odvodeného alebo variovaného materiálu. Pochopiteľne, ani tento moment nie je Bartókovým objavom. Vystupuje však v jeho klavírnych koncertoch v silnejšej spätosti z témy odvodenými harmonicko-rytmickými elementami, ktoré dávajú klavírnym behom a figuráciám často nezvyklý zvukový obraz.

(II. klavírny koncert — 1. časť)

Ukážka č. 6

Ďalšia funkcia — o ktorej sme už hovorili — uplatňuje sa hlavne v pomalých častiach koncertov. Úzko súvisí tiež so zvukovo-tvarovou výstavbou jednotlivých častí. Klavír v nich ťaží napr. zo zvuku sekundových clustrov rôznej „hustoty" alebo z členitej kresby arabesiek, ktoré vznikajú hlavne variabilitou svojho východiskového tvaru a jeho vnútorných vzťahov.

A napokon je to klavír vo funkcii nositeľa alebo podporovateľa rytmu úseku alebo časti skladby (často sa používa termín „klavír vo funkcii bicieho nástroja"). Aj tu však, myslím, treba rozlíšiť, kedy je klavír iba nositeľom zdôrazňovania jednotlivých dôb taktu, resp. nositeľom príznačného rytmického vzorca,

(II. klavírny koncert — 1. časť)



a kedy sa do tohto procesu zapája aj tematicko-motivická zložka skladby:

Ukážka č. 7

Ak by sme chceli teda zhrnúť:

Klavír je u Bartóka nielen nositeľom dôležitých hudobných myšlienok a registrátorom ich premeny, ale často prichádza do tesnej súvislosti aj s ostatnými elementami hudobnej kompozície. Častokrát „zapadá" do celkového zvuku orchestra ako jeden z dôležitých zvukotvorných elementov a niekedy figuruje vo funkcii nositeľa a podporovateľa rytmickej zložky skladby. Samozrejme, jeho jednotlivé funkcie — ako sme ich predtým vymedzili — sa málokedy u Bartóka vyskytujú v „čistej" podobe. Často sa navzájom tak tesne dopĺňajú, resp. podmieňujú a prelínajú, že vo výslednom tvare v rámci celku je ťažké zodpovedne určiť zástoj každej z nich. V tom však spočíva aj kus majstrovstva skladateľa, že dokázal klavír v jeho jednotlivých funkciách využívať tak, aby ani jedna z nich nestratila na svojom význame, či dôležitosti, pričom ani klavíru neuberá z jeho postavenia koncertujúceho sólového nástroja.

* * *

V predchádzajúcich riadkoch som sa dotkol niektorých problémov, ktoré sa mi zdajú obzvlášť dôležité pri charakterizovaní štruktúry Bartókových troch klavírnych koncertov. Pokúsil som sa charakterizovať základné prvky a vystihnúť základné vzťahy, plne si uvedomujúc, že tento opis nie je vyčerpávajúci. Chýba mu okrem iného aj zachytenie toho momentu, ktorý všetky prvky a vzťahy oživuje. To sa však deje len na koncertnom pódiu pod prstami klaviristu a pod taktovkou dirigenta. Tam, kde si ten, komu je táto hudba určená, spomínané vzťahy a prvky neuvedomuje, kde ich iba v ich procesovosti vníma. Kde je dôležité, či hudba zaujme, alebo nechá chladným (pričom je pochopiteľné, že to len od nej nezávisí). Hudba Bartókových klavírnych koncertov však ambície zaujať poslucháča v plnej miere má, závisí len od toho, kto v nej čo nachádza. A nachádzať v nej je možné stále.

Po stopách Bélu Bartóka v Drážovciach

ALEXANDER MÓŽI

Od jesene minulého roku si celý kultúrny svet pripomína dve výročia priekopníka hudby XX. storočia a folkloristu Bélu Bartóka. V septembri uplynulo 25 rokov od smrti skladateľa a v marci tohto roku spomíname na B. Bartóka z príležitosti 90. výročia jeho narodenín.

Obzvlášť si uctili Bartóka dve metropoly na Dunaji, s ktorými bol jeho život nerozlučne spojený. Mladé študentské roky a zberateľskú činnosť Bartóka na Slovensku pripomínala návštevníkom Bratislavského hradu výstava Bartók a Slovensko. V rytierskej sále ľavej časti renovovaného budínskeho hradu na otváracom prejave spomienkovej výstavy o Bartókovi prof. J. Ujfalussy prirovnal prostredie výstavy k intímnemu domovu skladateľa. Návštevník sa skutočne cítil hosťom Bartóka. Po oboch stranách vchodu do výstavnej siene vítali návštevníkov rodinné fotografie. Hlbokým dojmom pôsobila zo starších nahrávok reprodukovaná hudba Bartóka vo vlastnej interpretácii autora. Dojem domnelej návštevy v dome Bartóka znásobovala kde-tu aj stručná reč skladateľa, vysvetľujúca podstatu práve počutej alebo nasledujúcej skladby. Na prehľadnej mape vidíme cesty Bartóka za ľudovou piesňou. Na ľavej strane výstavnej sály zaberá priestor veľkého okna známa fotografia Bartóka, ako nahráva na fonografické valce ľudové piesne v kruhu dedinčanov. Zastavil som sa pri tejto fotografii. Desať vybraných ľudí je na nej vzorne zoradených, medzi nimi v strede Bartók inštruuje jednu speváčku. Nahrávanie sa uskutočňuje v typickom sedliackom dvore: drevená brána, hrubá slamená strecha, malé okná, pod strechou dlhý trám na sušenie kukurice. V spoločnosti sú okrem Bartóka ešte traja muži v čižmách, klobúku, s fúzikmi — nápadne sa na seba podobajú. Ženy majú na hlavách čepiec, jedna z mladých dievčat má na hlave bielu šatku, sú bosé. Na kraji vpravo pri stojacom mužovi je pes a pri ňom malý chlapec, ktorému vidieť už len nohu, kus kabáta a okraj čapice. Údaje o tejto fotografii sa často veľmi rozchádzajú. Niektorí pisatelia ju lokalizujú do Sedmohradska (Z. Pálová-Vrbová), iní tvrdia, že bola zhotovená na Slovensku. Rozchádzajú sa aj pri udávaní dátumu vzniku fotografie (1910, 1908).

Pri jednej príležitosti (15. XI. 1970) som sa dohovoril s priateľom Vladimírom Lavom, vysokoškolákom z Nitry, študujúcim v Bratislave, že navštívime Drážovce pri Nitre, aby sme zistili nejakú spojitosť medzi Bartókovými zberateľskými cestami do Drážoviec a touto fotografiou. Starší obyvatelia obce nás uistili, že na fotografii





Drážovce 1907 a 1970

ide skutočne o obyvateľov Drážoviec. Dostali sme sa do dvora, kde bola fotografia zhotovená. Býva tu dodnes rodina bývalého richtára Valentina Vöröša. Z priamych potomkov žije tu jeho dcéra Katarína (nar. 1891). Na fotografiu, ako i na udalosť keď bol u nich „pán s trúbou", sa veľmi dobre pamätá. Vyberám z nahratého rozhovoru: „...toho pána si pamätám... to bolo tu pred naším domom, už je odvtedy prestavaný."

Koho poznáte na tejto fotografii?

(Menuje z pravej strany) „...toto je strýčko Fero (František Vöröš), vedľa neho naša maminka (Paula Kuzmová-Vörösová), potom náš apinko (Valent Vöröš) a vedľa neho stojím ja so

sestrou Vincou. Ja som sa schovávala za apinkom, lebo som mala na tvári chrastu, preto som si dala aj ručník. Vedľa nás stojí moja kamarátka Jula Smidová — vydala sa za žandára Trubiniho, chrbtom stojí Iva Fogada. To boli všetko kamarátky. Ja som ich pozháňala. Nebývali ďaleko. Táto bola speváčka... (ukazuje na Smidovú). Taký spev málokto ukázal medzi dievčenci, lebo chodila po vinohradoch a všelikade a naučila sa pesničiek všelijakých. Len nedávno zomrela. Pri nej stojí ten pán s trúbou, potom Agneša — čo ju „Sirovnáčka" prezývali a tá v čepci je Maďar Júlia. Na konci stojí strýco Štefan Nitranský. Ten pán nám aj poslali takúto fotografiu. Aj strýčko Fero dostali, aj my. Pán boh vie, kde sa podela."

Katarína Vörösová spomínala na jednu veselú príhodu pri nahrávaní, keď sa jedna babka spýtala: „a zmestím sa ja do tej trúby? a čo by nie babka, len poďte; a začali spievať... šag len bolo smiechu. Ale babka povedzte ešte vaše meno: Ja, jaj čo vám poviem Fogada Mara Daráž ...sme sa len napukali, ale ten pán, ten sa až tak prekácal..."

Aký to bol pán zhovorčivý, alebo nie? — pýtam sa.

„Zhovorčivý bol teda, nebol starý, v takom najlepšom veku a taký fajn špásovný človek, špásy s nama robili, vyprávali nám: nehanbite sa, len spievajte."

A hovoril s vami po maďarsky alebo po slovensky?

„Slovensky, teda boli oni z Maďar, to sa poznalo hneď, ale slovenčinu veľmi dobre rozumeli."

Dostali ste niečo za nahrávku od toho pána?

„Cuker nám dali, to pamatám. Kúpili nám cuker a už nám každej podali." — končí svoje rozprávanie o Bartókovi Katarína Vörösová. Zaspievať nám už, žiaľ, nevedela.

Z ich rodiny býva v tomto dvore aj Štefan Vöröš-Bosňák, nar. 1901. Keď sa dozvedel, čo nás zaujíma, sám prišiel za nami. Na nahrávanie a fotografovanie sa veľmi dobre pamätá ako chlapec. Keď fotografovali, postavil sa tam aj s bratom, ale „nechytilo nás", konštatuje s ľútosťou. Čo sa týka ročného obdobia, keď bol obrázok zhotovený, prihováral sa Š. Vöröš za jún-júl. Na konfrontáciu aj on menoval ľudí z fotografie. Cestou k ďalšej osobe, ktorá sa zúčastnila nahrávania ľudových piesní s Bélom Bartókom, nás zaviedol Š. Vöröš k bratovi speváčky Ivy Fogadovej, Alojzovi Fogadovi nar. 1881 (je to dnes najstarší žijúci občan dediny). O svojej sestre ako speváčke hovoril veľmi pochvalne. Z piesní, ktoré rada spievala, nám zaspieval: Pod pecou noha (viď notový príkl. č. 6), Ej, muzikanti čo deláte a Huska, hus, biela hus. Potom sme navštívili Vincentu Vörösovú-Godárovú, nar. 1895. Na nahrávanie s Bartókom sa veľmi dobre pamätala. Bolo to raz v lete, bolo veľmi teplo, boty sa nenosili. Mala asi 12 rokov (t. j. bolo to v r. 1907). Čo nás najviac potešilo,boli piesne, ktoré nám babka Godárová zaspievala. Približne z 30 piesní, ktoré som jej menoval zo zápisov B. Bartóka v Drážovciach, zaspievala polovicu (v dvoch publikovaných zbierkach slovenských ľudových piesní má Bartók vyše 60 piesní z Drážoviec). Po transkribovaní nahratých piesní a po ich porovnaní s piesňami rovnakého incipitu zapísaných Bartókom, som dostal v niektorých prípadoch zaujímavé varianty. Pieseň Kdeže si ty sivá holubienka lietala si udržala z Bartókovho zápisu len svoju druhú časť. V súčasnej interpretácii je novým dielom stred piesne. Pre konfrontáciu zmien uvádzam obidva zápisy:





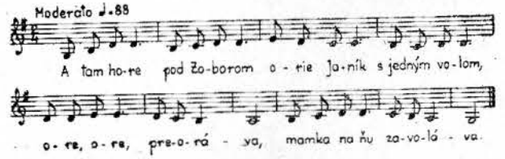
Zaujímavú melodickú a textovú obmenu nadobudla balada V širom poli rakita. Vypadli z nej zastaralé výrazy a výslovnosť (pagnet, srieblo), zaujímavo sa preskupili strofy či verše, niektoré vypadli, vznikli nové, hoci námet zostal nezmenený. Nový melodický variant balady je podstatne kratší, spoločné znaky nájdeme len v prvej časti Bartókovho zápisu. Pre úsporu miesta uvádzam z Bartókovho zápisu len prvú strofu textu a melódie (celkom má pieseň 14 strof). Čitateľa odkazujem na dostupnú Bartókovu zbierku Slovenské ľudové piesne I. str. 428—9, č. 240.





2. I: Na červeno na bílo :I
šuhajkovi na pero.
3. I: Pod rakiťou stolička :I
na nej sedí Anička.
4. I: Na nej sedí Anička :I
čaká svojho Janíčka.
5. I: Keď ho ona vyčkala :I
tri razy ho boskala.
6. I: Tri razy ho raz po raz :I
ešte nato jeden raz.
7. I: On sa pri nej zatočel :I
velký nož mu vyskočel.
8. I: Pichou ej on do bočka :I
do zdravého srdiečka.
9. I: Družičky sa radili :I
čo jej dajú do jamy.
10. I: Či jej dajú jej veniec :I
a či zelený čepiec.
11. I: Dajte jej vy jej veniec :I
ešte som ja mládenec.

Ďalšie príklady v Drážovciach zapísaných ľudových piesní koncom minulého roku poskytujú živý obraz o variabilnosti — tejto charakteristickej vlastnosti našej ľudovej piesne. Pri každej piesni uvádzame odkaz na jej príslušný variant v Bartókových zbierkach:



2. Poď céruška, poďže domu
dala som ťa neviem komu.
Dala som ťa Janíčkovi
najväčšiemu zbojníkovi.
3. Janík, Janík ty si zbojník
vieš po horách každý chodník
každý chodník, každú cestu,
ktorá je gu komu mestu.



2. Jak ten zajac z vršku skáče
zajac po vršku dupká
a zajačik ho predháňa
dočkaj ma len ty troška.
Na zajačka som strelila
škoda že som ho chybela
ach bože moj prebože moj
kam som teraz mierila.

3. Nauč ma ty moj najmilší
jak po druhé strielať mám,
ja ti budem flintu držať
a ty vystrel trebárs sám.
Lavú rúčku dole sťáhni,
pravú kohútik naťáhni
jak tá rana rýchle beží
už zajačik tam leží.



2. Jak mi ten borovec pekne voní,
pekne voní
už mojej najmilšej druhý chodí
holá drijá druhý chodí
hohola drijá, druhý chodí.

3. Keď chodí nech chodí nech hu len má,
nech hu len má
nech hu len predo mnou neobjíma
holá drijá neobjíma
hohola drijá, neobjíma.

4. Nech hu len objíma vo dne, v noci,
vo dne v noci
nech hu len nevidá moje oči
holá drijá moje oči
hohola drijá, moje oči.

5. Moje černé oči jako vrana,
jako vrana
može ich miluvať každá panna
holá...

6. Moje čierne oči jako vrabec
jako vrabec
može ich miluvať každý chlapec
holá drijá...

(Pieseň má varianty v Bartošovi, ide asi o moravskú ľud. pieseň.)



2. Neplačte mamička
že ja budem vojak
len vy zato plačte
gdo vás bude chovať.

3. Bude vás chovati
najmladší bratríček
ja budem skusuvať
vojanský chlebíček.

4. Vojanský chlebíček
máličko je slaný
ja si ho osolím
s mojima slzami.

Podľa doteraz známych prameňov navštívil Bartók Drážovce dvakrát. Z publikovaných Bartókových zbierok slovenských ľudových piesní by to mal byť november 1907 a január 1909. Fotografiu z Drážoviec však zhotovil v lete (podľa všetkého r. 1907). Nedávno publikoval riaditeľ Bartókovho archívu D. Dille v Documenta Bartókiana 4 (Akadémiai Kiadó, Budapest 1970) doteraz neznámy list B. Bartóka písaný svojej budúcej manželke Marte Zieglerovej v Drážovciach 3. II. 1909. V ňom sa Bartók zmieňuje o svojej predchádzajúcej návšteve Drážoviec pred pol druha rokom, teda v lete r. 1907. Tento list nám teda uspokojivo odpovedá na dátum vzniku fotografie.

Na záver našich zápiskov z Drážoviec dovoľujeme si citovať podstatnú časť spomínaného Bartókovho listu, kde opisuje svoje dojmy, zážitky, radosť i starosti, ktoré zažil v Drážovciach. List je prejavom folklórom očarenej duše človeka. Miluje dedinu. Neraz sa jasne vyznal, že najkrajšie chvíle svojho života prežil na dedinách. Jeho dobrosrdečný hnev a milá kritičnosť v liste neraz pripomínajú Martina Kukučína.

Uverejňujeme podľa
Documenta Bartokiana 4 (1970)
str. 75.

Drážovce, 3. februára 1909

Ešte to chýbalo! Počasie ma hanebne zaskočilo. Pondeľňajší náznak blížiacej sa jari zmenil sa na metelicu. A teraz tu stojím bez kožucha a bez čižiem. No napriek tomu mám radosť z dediny, ľudu (nie „ľudí"), z prastarej piesne. Akoby som bol teraz voči tomu všetkému menej vnímavý ako inokedy. Možno ma ťažia rozčúlenia posledných dní, čo malo v pondelok ešte ďalšie pokračovanie. Alebo hádam sa už neviem z ničoho tešiť tak ako voľakedy. Nebol by to ani zázrak, keby toľkě sužovanie nemalo za následok začiatok otupenia voči každej radosti. Sústavné sklamania, ktorých — ako možno predvídať — bude ešte veľa (zdá sa, že po celý môj život), veľká cena, ktorú musíme nevyhnutne zaplatiť za každú čo najmenšiu radosť, toto všetko musí zničiť svieżosť nenarušenej duše. Iba jediná myšlienka robí takýto život ešte znesiteľným, a to nejasná hmlistá predtucha, ktorá sa nikdy nemôže stať istotou, že azda každý mohutný úder osudu usmerňuje a rozvíja moje umenie, lebo bez priameho či nepriameho vplyvu by nemohlo dosiahnuť stupeň, ktorý je možný len na základe najvyššie vytýčených požiadaviek.

Pevne verím a vyznávam, že každé pravé umenie sa prejavuje vnemami, ktoré sme získali z vonkajšieho sveta — pod dojmom „zážitkov". Ak niekto maľuje krajinu len preto, aby ju maľoval, ak niekto píše symfóniu len preto, aby písal symfóniu, ten v najlepšom prípade nie je ničím iným, ako dobrým remeselníkom. Neviem si predstaviť umelecké produkty inak, len ako že sa v nich dostane k slovu tvorcove bezhraničné nadšenie, zúfalstvo, žiaľ, pomsta, hnev, ničivý posmech, sarkazmus. Predtým som neveril, kým som sám nezistil, že vlastne diela človeka presnejšie sprostredkujú dôležité udalosti a vášne určujúce ľudský život než samotná biografia. Pravda, hovoríme len o pravom a pravdivom umelcovi. Je zaujímavé, že ako motív hrali doteraz úlohu v hudbe

len nadšenie, láska, žiaľ, najväčšie zúfalstvo — t. j. len tzv. povznášajúce city. Hudobný svet pomsty, karikatúry a sarkazmu naproti tomu žije alebo ožíva až v súčasnosti. Preto by sa dalo umenie zvuku prítomnosti — oproti idealizmu, ktorým sa vyznačovala predošlá epocha — označiť ako reálne, ktoré bez rozdielu chce dať možnosť každému ľudskému cíteniu úprimne sa prejaviť. V minulom storočí môžeme pre to nájsť len niekoľko ojedinelých príkladov, v Berliozovej Fantastickej symfónii, Lisztovom Faustovi, Wagnerových Meistersingeroch a Straussovom Heldenleben.

Ešte jeden celkom iný faktor dáva hudbe dneška (v 20. storočí) reálny charakter: že — čiastočne nevedome, čiastočne hľadajúc zbiera dojmy z veľkej skutočnosti, z ľudového umenia, ktoré všetko obklopuje. Tento sklon možno pozorovať už dlhšie, pravda, spočiatku sa prejavoval (u Rusov, Čechov) skôr čírym napodobňovaním prostonárodnosti. Naproti tomu vykazuje terajšie pôsobenie obsahovo bohatší výsledok (Debussy atď.). Tento raz je našim šťastím, že žijeme na hranici Ázie; tu je ešte dostatok ľudovej hudby, čo by mohlo hrozivé ostarnutej hudbe v Nemecku priliať čerstvú krv. Potrebovali by sme len zopár vhodných ľudí — stačili by aj traja.

Milý, naivný, prapôvodný ľud! Zabávam sa tu s nimi už druhý deň. Ako sa len zhŕkne okolo môjho fonografu, ako sa stará, aby môj aparát pojal čím viac piesní. Ich, samozrejme, nezaujíma výsledok zbierky, ale veľký lievik — „trúba". Aj deti môžeme poveriť splnením väčších úloh len vtedy, ak sa nám podarí obrátiť ich pozornosť na taký moment, ktorý je pri požadovanej úlohe vedľajší, ale ich predsa len zaujíma. A aké nevyčerpateľné je ich piesňové bohatstvo; za dve odpoludnia odznelo 60, pred poldruha rokom tým istým spôsobom 50 pesničiek. Pritom sú Drážovce celkom malá obec s približne 1000 obyvateľmi. Tu bývam a zbieram v jednom sedliackom dome. V utorok bol sviatok, už okolo štvrtej sa ku mne začali schádzať. Veľkí aj malí čoskoro zaplnili izbu. A prúd pesničiek sa valil. Medzitým sa odohrali aj milé epizódky. Keď som postavil pred lievik urasteného chlapa, úctive si zložil klobúk. Veľký smiech! Jedna dievčina (bola veľmi chutná) spievala ľúbostnú pieseň o Hanzinkovi. Nerozumel som dobre meno, tu však začali ostatní kričať: „Martinka, Martinka, v piesni má byť meno Martinko." Dievča milo zahanbene protestovalo — vysvitlo, že jej najmilší so volá Martinko. To bol teda dôvod na prekáranie. Neskôr sa celkom uvoľnili. Na konci jednotlivých piesní čosi vždy zakričali do gramofónu, čo k tomu nepatrilo: dobrú noc! alebo Éljen! atď.; tu už bolo lepšie prácu skončiť. Vošiel opilec a na plné hrdlo začal vrieskať, chcel nahrať svoj hlas. O pol desiatej potom odišli. A teraz čo bude na večeru? Povedali mi: tri vajcia a mlieko; lenže oheň vyhasol a najprv treba zakúriť. Doniesli kurivo, no nechce horieť. Pozrieme sa na dlážku, je celkom mokrá, akoby ju práve drhli — kopa ľudí nanosila nohami vodu. Ustielajú, náhodou sa dotknem steny; voda po nej len tak steká! Nech to čert vezme: odkiaľ sa nabrala: vonku treskúca zima, dnu sa parilo z 30 ľudí celých 6 hodín: voilà tout: (Napokon lampa chcela počas večera viackrát zhasnúť: len otváranie dvier jej v tom zabránilo.) A tak rýchle odtiahneme posteľ od steny. No už je neskoro, posteľná bielizeň je celkom navlhnutá. — Začal som si gratulovať: studená izba, premočená dlážka, mokré steny a k tomu ešte vlhká posteľ!

Oheň začal konečne tlieť, domáci si šli ľahnúť a udržiavanie ohňa, varenie vajec a zhrievanie mlieka ostalo na mne. Ako prvé som prezrel kurivo. Aj to bolo mokré. Rozložil som ho na platni, aby uschlo, medzitým si zratúvam výsledok dennej zbierky. — Zrazu môj nos pocíti dym (len to mi chýbalo), obzriem sa: kusy dreva rozložené na špóráku začali tlieť. Zložil som ich, pričom som si popálil ruku a skoro som pustil železný kruh z platne do ohňa — konečne bola moja puritánsky jednoduchá večera hotová a aj plameň veselo blkotal. Takej vlhkej izbe to však málo pomohlo.

No napriek tomu musím povedať, že už dávno mi nič tak nechutilo ako toto surové mlieko a čierny chlieb! O vyzlečení nemohla byť ani reč; prestrel som na posteľ svoj zimný kabát, oblečený som si naň ľahol a prikryl som sa vlastnou dekou. Tak sa skončil môj prvý deň v Drážovciach.

Na druhý deň som zistil pozoruhodnú vec: sotva som sa umyl, začalo sa z môjho tela pariť ako z koňa v zime, keď sa veľmi spotí. Tak chladno a vlhko bolo v izbici!

Teraz už s radosťou môžem povedať, že všetky tieto a mnohé iné skúšky som prekonal bez toho, že by som bol dostal čo najmenšiu nádchu. A mňa chcú ešte ochraňovať!

A na záver niekoľko milých melódií:





Slovenské ľudové piesne

BÉLA BARTÓK

Maďarskí hudobní folkloristi kládli veľký dôraz na výskum sedliackej hudby rôznych maďarských národností; usilovne študovali ich reč a potom vyzbrojení potrebnými rečovými znalosťami sa dali do práce.

Tu budeme hovoriť o sedliackej hudbe Slovákov. — Čo sa týka množstva melódií, je mimoriadne výdatná, dokonca oveľa výdatnejšia ako maďarská. Zatiaľ čo medzi Maďarmi výnimočne stretneme takých, čo ovládajú repertoár s cca 100 melódiami, u Slovákov je bežné, že možno zaznačiť 150 až 200 melódií u jednej osoby (predovšetkým u žien). Roku 1915 som dokonca stretol asi 40-ročnú ženu, ktorá mi predspievala viac ako 400 melódií. Pri takom ohromnom množstve melódií musí zberateľ použiť špeciálnu metódu, pre ktorú sú Slováci, takmer celkom znalí písania a čítania, dosť vhodní. Ak sa totiž na začiatku práce s nejakou osobou ukáže, že v sebe skrýva mimoriadny materiál, vyzve sa, aby doma do druhého dňa — vždy, keď jej napadne nová pieseň, zapísala jej počiatočné slová na list papiera. (Bolo by totiž celkom absurdné predpokladať, že by takáto osoba mohla mať taký výdatný repertoár pripravený hneď v pamäti.) Tak som to urobil aj v tomto prípade: „speváčka" — inak veľmi múdra a inteligentná sedliačka — prišla nasledujúci deň s veľkým zoznamom asi 50 až 60 piesní, ktoré mi rad radom predspievala. To isté sa opakovalo na druhý deň. Nakoniec som musel odcestovať; sľúbil som, že o mesiac či dva sa vrátim a poprosil som ju, aby sa uvedeným spôsobom pripravovala i naďalej. Nebála sa ďalšej námahy; s veľkou chuťou pripravovala svoje zoznamy a po mojom návrate neúnavne predspevovala; konečne po trojnásobnej troj-štvordňovej návšteve sa zdalo, že jej vedomosti sú do určitej miery vyčerpané. Spievala s obdivuhodnou istotou; spomínala si až do konca práce celkom presne na všetky melódie, ktoré mi bola práve predspievala. Len jednu vec zanovito odmietala: za žiadnu cenu mi nechcela zaspievať pesničky s neslušným textom, hoci ich vedela veľa. Myslela si, že také niečo nemôže vyjsť z jej úst. Táto výnimočná prudéria sa v ľude už zriedka nájde. Veď Maďari, no ešte viac Slováci, spievajú množstvo takých textov, a práve ženy sú ich najosvedčenejšími prechovávateľkami. Dokonca 15—16-ročné dievčence mi niekedy doniesli pesničky s neuveriteľne frivoľnými textami, a to najprirodzenejším spôsobom, bez falošného studu. Je samozrejmé, že pri takýchto príležitostiach sa veľa nasmialo — pravda, napriek tomu názor sedliackeho ľudu vyznieva: naturalia non sunt turpia. Preto sa z týchto súvislostí nesmú robiť ani nesprávne uzávery. Z vedeckého hľadiska je aj tento ťažko publikovateľný materiál maximálne cenný a dôležitý.

Charakteristika slovenskej piesne by bola v tomto malom rámci nemožná: predostretý materiál pozostáva z dobre konzervovaných melodických vrstiev najrôznejších vekov, počínajúc od najnovších čias (s prevažne maďarským vplyvom) až po možno „pohanské" obdobie Slovákov. Vo svojej jednoduchosti vrcholne zaujímavé, rubato predvedené tzv. pastierske piesne zvolenského kraja, potom žatevné piesne, uspávanky, svadobné piesne pochádzajú, pravdepodobne, z oných pračias. (Tak sa napr. v jednej svadobnej piesni spomína pohanský boh lásky Lado, pravda, bez toho, že by si ľud uvedomil význam tohto slova.) K tomu sa pridružujú ešte západoeurópske a české vplyvy, ktoré čiastočne prešli na maďarské územie. Obdivuhodná je schopnosť, s akou sa všetky tieto tak rôznorodé melódie udržali pri živote až dodnes: tým sa vysvetľuje mimoriadne bohatstvo slovenských melódií.

Napokon ešte slovo o už spomenutom vplyve Maďarov. Nové melódie Slovákov sú zväčša maďarského pôvodu. Niektoré melódie (a to ako vplyv najnovšieho sedliackeho štýlu) sa prevzali nezmenené; podaktoré sa „slovakizovali", t. j. spievali sa s väčšími či menšími zmenami vyhovujúcimi cíteniu Slovákov; pravda, sú aj také, ktoré sú na maďarskom území celkom neznáme, no na prvý pohľad na nich spoznáme maďarský vplyv.

Nesmieme si však myslieť, že maďarský vplyv bol nejako oficiálny, že sa zásluhou škôl či úradov šíril ako akt utláčania zo strany maďarských vládcov. O tom niet ani reči! Po prvé, maďarská vládnúca trieda, ktorá mala skutočnú moc v rukách, nepozná ani staršiu, ani novšiu maďarskú ľudovú hudbu, a je jej celkom cudzia; v dôsledku toho nemohla vyvinúť v jej prospech čo len najmenšiu propagandu. Práve preto sa v školách — žiaľ — spievali len „národné" umelé piesne, ktoré boli zmýšľaniu dedinského ľudu cudzie a nemohli vniknúť do sedliackej hudby ani Maďarov, ani iných národností.

Prechod nastal celkom spontánne: u nás Maďarov vznikol v posledných 40—50 rokoch pozvoľna nový, „moderný" sedliacky hudobný štýl, s živými, bystrými rytmami, v ktorých našiel maďarský ľud také zaľúbenie, že dokonca „nechal v štichu" svoje staršie, cennejšie melódie. Nie div, ak sa slovenská a ukrajinská mládež oduševňuje práve pre „moderný prúd". Príležitosti na nákazu nechýbali: spoločná vojenská služba, poľné práce, ktoré lákali celé húfy Slovákov na maďarské nížiny. Rozdiel je len v tom, že Slováci aj naďalej popri novo prijatých melódiách pestovali svoje staré melódie.

Jedným z najzaujímavejších pozorovaní nasledovných desaťročí bude, ako sa tieto veci budú po nových politických usporiadaniach — po uvoľnení vzťahov medzi maďarským a slovenským dedinským ľudom — ďalej vyvíjať.

Tento článok napísal B. Bartók r. 1920 pre americký časopis Musical Courier (New York), nebol v ňom však zverejnený. Článok vznikol pravdepodobne na ceste z Berlína do Bratislavy alebo dokonca v Bratislave. Obsahuje aj rukou Bartókovej matky zanesené opravy, ktorá vtedy žila v Bratislave. Uverejňujeme podľa textu v Dokumenta Bartokiana 4 (1970), str. 105.

5 otázok Miroslavovi Venhodovi o interpretačnom oživovaní renesančnej hudby

☐ Ako pociťujete dnes estetiku renesančnej hudby?

☐ Čo je pre vás hlavným problémom pri realizácii partitúry starého záznamu a ako pri ňom postupujete?

☐ Ako sa vám javí vzťah atraktívnej aktualizácie renesančnej hudby na jednej a historickej vernosti na druhej strane?

☐ Ako hodnotíte niektoré platňové edície starej hudby a kde vidíte na rozdiel od nich vlastný prístup k nahrávaniu renesančnej hudby?

☐ Do akej miery môže dnešný spôsob realizácie ovplyvniť umeleckú hodnotu a účinnosť pôvodných materiálov? Aký je v tejto súvislosti váš názor na slovenské materiály, ktoré ste doposiaľ upravili a nahrali?

Pokúsim sa objasniť svoj vzťah k renesančnej hudbe na príklade z inej oblasti. Vybavujem si v mysli obraz renesančného maliara. S jeho kompozíciou ako celkom sa ťažko vnútorne stotožňujem, neviem ju prijať. No s jednotlivými detailami by som sa vedel zaoberať celé hodiny. Rovnaký pocit mám vtedy, keď sa po prvý raz stretávam s renesančnou partitúrou: pocit, že duchovnú sféru tejto hudby ako celku nedokážem zo svojho pohľadu človeka 20. storočia pochopiť, že je v nej čosi, čo mi je vzdialené. Usilujem sa teda analyzovať menšie úseky, detaily, „oživovať ich", ony sa mi pod rukami skladajú vo väčšie celky, až z nich vyrastie hotový obraz tejto veľmi vzdialenej hudby.

Súčasne si v duchu ozrejmujem aj estetiku tejto hudby. Pátram po tom, prečo skladateľ niektoré myšlienky svojej kompozície zdôrazňuje, iné popiera, alebo si ich všíma menej, pokúšam sa nájsť ťažisko jeho zámeru, smer účinku, ktorý chcel skladbou dosiahnuť. Postupne vnikám do jeho hudobnej predstavivosti a vžívam sa do spôsobu myslenia vtedajšieho človeka, ktorý bol determinovaný celkovou duchovnou atmosférou svojej doby. Viem napr., že vetu Et incarnatus est z Creda omše v každej dobe ponímali inak. V gotike bola vyjadrená nesmierne triezvo, nepateticky, v baroku by, naopak, znela veľmi citove. K „prešívaniu sa" do kože a myslenia človeka spred dávnych storočí sa tu ešte pridruží všetko, čo mi o jeho dobe našepkáva filozofia, výtvarné, či iné pamiatky.

Mojím cieľom sa stáva evokovať akýmsi „doznením" tejto hudby hudobnými prostriedkami pre dnešného poslucháča všetko to, čo je v nej ako v stopách obsiahnuté z dávnych čias, ich estetickej a duchovnej atmosféry, z ich tradícií. Ide v podstate o tlmočenie tých istých myšlienok, ktoré autor kedysi zdeľoval svojim poslucháčom, poslucháčovi dnešnému: novým, iným spôsobom — ale pri zachovaní rovnakej zdieľnosti. Domnievam sa, že renesančné skladby sa pre poslucháča stávajú aj dnes sugestívnymi, ak nájdem spôsob, aby zazneli rovnako strhujúcim dojmom, ako boli kedysi zamýšľané. Možno, že sa o mojich interpretáciách bude raz hovoriť ako o veľmi realistických.

V tomto bode sa mi stiera diskrepancia medzi historizmom na jednej strane a aktualizovaním na strane druhej. Prísne historický pohľad azda nie je ani možný. Veď všetky fakty jednoducho nie sú k dispozícii, „nežijú"...

Uvedomujem si, že sa musím spoliehať do veľkej miery na seba, na svoj cit, inštinkt a na všetko, čo mi preletelo hlavou. Toto riziko subjektívnosti nemožno, podľa mňa, vylúčiť. Pre interpreta, ktorý chce pristupovať k oživovaniu starej hudby solídne, musí však zostať rozhodujúcou zásada, že sa nesmie vnucovať, že ak chce oživovať, ovládať, musí sa vedieť odovzdávať, poddávať. Preto sa snažím vychádzať z materiálu samotného, z jeho útrob, z jeho prostriedkov, načúvať, čo je v ňom napovedané, naznačené — a to rozvinúť, dotvoriť.

Tento proces je často zdĺhavý, postupný... V prvých lekciách vidím iba hrubý obrys, väčšina úsekov ma „nefascinuje", nemôžem nájsť kľúč k spôsobu myslenia skladateľa. Spomínam si, ako som sa takto trpezlivo prehrýzal cez partitúry Josquina Desprès. Konečne som zistil, že fráza krásne zaznie, ak ju vybudujem tak, že v troch štvrtinách bude v napätí a dynamike stúpať, a v poslednej štvrtine klesať. Pri použití tohto princípu, ktorému je podriadená väčšina melodických modelov, sa mi všetky hluché miesta začnú okamžite prebúdzať. Skladateľov spôsob myslenia ho tak hlboko poznačuje, že ak je interpret dostatočne pozorný a pokorný, musíme dôjsť nakoniec všetci k rovnakému riešeniu a na prvý pohľad musí byť jasné, že ide práve o Josquina, a nie iného jeho súčasníka. V tom je snáď istý objektívny korektív pre interpreta ako služobníka skladateľovho zámeru — pretože aj mňa často stihnú pochybnosti, či si nevytváram akúsi svoju, idealizovanú predstavu.



Miroslav Venhoda Foto: B. Beníček

Iný príklad. Pred časom som nahral pre Paríž spolu s Okeghemovým Requiem aj Missa prolationum. Robil som ju s veľkou radosťou, pretože tu začínajú prenikať do renesančnej kompozície zaujímavé momenty matematicko-geometrického spôsobu myslenia. Omša sa na platňu nevošla a objednávateľ rozhodol, že k nej pridáme niekoľko motetov na novú, samostatnú nahrávku. Za rok štúdia motetov sme však v poznaní autora dospeli o toľko ďalej, že Missa prolationum pôsobila už ako bezzubá, nepoužiteľná starena. Ostala opäť jedna strana voľná a ďalšie tri motetá, ktoré sme



Foto: B. Beníček

Pražskí madrigalisti

neskôr nahrali, nám znova spochybnili kvalitu tých predošlých... Missa prolationum predo mnou dodnes leží ako nerozriešená úloha. Ešte sa o nej zmienim v inej súvislosti.

I keď interpretáciu starej hudby podriaďujem predovšetkým tomu, čo ja sám cítim z estetiky diela, musím zachovávať i určité technické dobové zásady, ktoré na ňu spätne vplývajú. Je to napr. počet účinkujúcich. Z neho vyplýva spevácka technika, ktorá zase poznačuje celkové estetické vyznenie skladby. Nemožno napr. skladby Gesualda da Venosu interpretovať s veľkým zborom. Malé obsadenie núti interpretov k maximálnemu vypätiu speváckych síl. Väčší zbor by síce dosiahol vyšší zvukový volumen, zďaleka by však nemal potrebnú patetičnosť a zovretosť. Ťažšie sa už rieši problém nástrojového obsadenia. Skladatelia tejto doby nám inštrumentáciu väčšinou nepredpisujú, ikonografické pamiatky sú len slabým vodidlom. Problém komplikujú aj komerčné požiadavky priemyselného podnikateľa. Dostal som napr. objednávku z Paríža na realizovanie najstaršieho zachovaného requiem od Okeghema. Skladba by mala byť, samozrejme, vokálna, pretože historicky už aj tak sporné priberanie nástrojov bolo možné nanajvýš v bežnej omši, rozhodne však nie v requiem. Ak si objednávateľ nahrávky praje nástroje, skladba je už okamžite posunutá do iných, nepôvodných polôh. Napriek tomu sa musím usilovať o uchovanie duchovnej

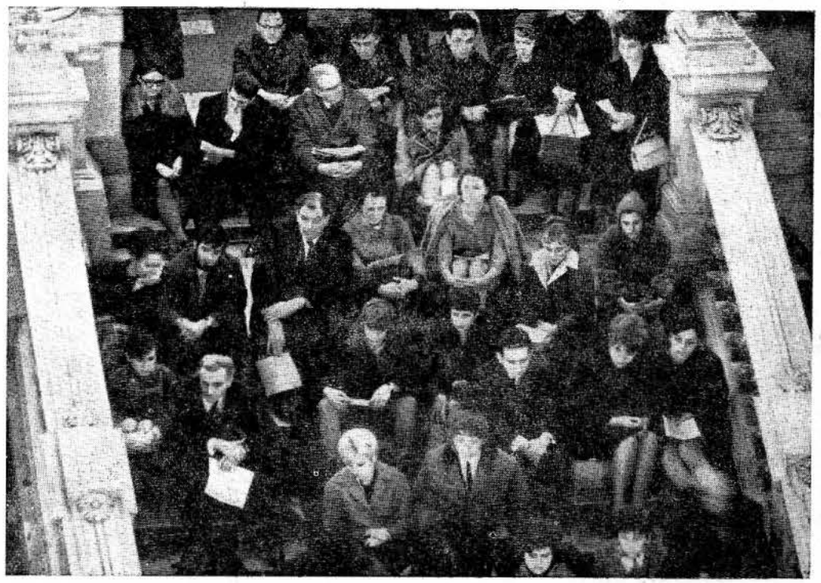


Foto: B. Beníček

atmosféry requiem ako dobovej slávnosti, ktorá sa koná pri prechode z jedného života do druhého, aj keď s pocitom ťažkého fyzického rozlúčenia. Je teda vhodné priberať také nástroje, ktoré by čo najmenej rušili základnú vokálnu podobu diela a súčasne by najviac zodpovedali atmosfére vyrovnanej slávnosti.

Pri oživovaní starej hudby musí existovať úzka spolupráca medzi interpretmi a historikmi hudby. Pretože tak, ako historik nemôže všetko nájsť, vypátrať, interpret nemôže zasa z hudby všetko vycítiť. Sú to dva rôzne postoje, ktoré sa práve preto môžu dopĺňať, dotvárať. Nedávno som dostal pozvanie na muzikologické sympózium, ktoré v roku 1971 usporiada americká muzikologická spoločnosť pri príležitosti 450. výročia smrti Josquina Desprès. Je to jeden z príkladov, ako sa vo svete stáva tento trend čoraz aktuálnejším.

V minulom storočí sa po prvý raz začalo zhromažďovanie materiálu starej hudby a jej približovanie reedíciami. Interpreti si počínali veľmi voľne a pretože neexistovali nahrávky, tradovalo sa síce ústnym podaním, že tí new-singers, či iní „to robia skvele", no k skutočnému porovnávaniu a hodnoteniu mohlo dôjsť až neskôr. Dnes, keď už máme niekoľko hotových edícií, zaznamenaných na gramoplatniach, situácia sa stáva priaznivejšou k zisťovaniu toho, kto sa viac či menej priblížil k určitej ideálnej — a ja som presvedčený, že spoločne cítenej — predstave starej hud-

by. Ťažko sa viem vystríhať subjektivity, preto iba niekoľko poznámok.

Keď začala Deutsche Gramophon Gesellschaft v Archiv Produktion s dôstojným a prebohatým radom platní stredovekej a renesančnej hudby, tieto ma tak prekvapovali svojou sterilnosťou, že som sa nijako nevedel zbaviť pochybností, či to takto skutočne kedysi mohlo znieť. Ak si dal Filip Krásny napísať korunovačnú omšu, musela predsa zaznieť fascinujúcim a strhujúcim spôsobom, ak mala podoprieť všetku okázalosť a hold tohto aktu a udržať v napätí tých 30 tisíc ľudí, ktorí sa prišli tiesniť do kostola, len aby mohli byť na tejto slávnostnej chvíli prítomní. Ak postrádajú nahrávky starej hudby práve toto živé, strhujúce a ak nás zaujmú iba určitým exotizmom, nemôžem jednoducho uveriť ich pravosti, či umeleckej opravdivosti. Je to môj vnútorný pocit, o ktorom som už hovoril a ktorým sa riadim. Priznávam, že sa podľa možnosti snažím vyvarovať počúvania cudzích nahrávok — azda aj z obavy, aby som sa nedal po vyšliapaných cestách, ktoré niekedy niekto prijal ako normu. Mám pocit, že si napr. Nemci so svojím veľkoromantickým spôsobom myslenia vynútili silou svojho kapitálu všeobecné prijatie určitej estetiky interpretácie starej hudby. Moje počiatočné ťažkosti pramenili do veľkej miery z toho, že som od začiatku kráčal proti tejto línii. Riadim sa svojím — ako sa vraví — pudovým životom, chcem si všetko „prešľapať" sám, ísť na veci z iného konca, vo viere, že tým poslúžim celkovému vývoju objavením momentov, ktoré možno iným zostali utajené.

Vynára sa otázka, či sa nemôžem dostať do vnútorných kontraverzií s myslením autorov, ktorých hudbu „oživujem". Stáva sa to vtedy, ak sa stretne môj prístup s koncepciou, ktorá je iná. Vzniknú neriešiteľné, „biele" miesta. Východisko je dvojaké: skladbu odložiť — alebo zmeniť taktiku. V prípade „veľkých" je nevyhnutné to druhé, pretože autor sa zmeniť nedá a veľký autor málokedy napíše zlú hudbu.

Niekedy je však ťažké interpretačne dotvoriť skladbu, pretože je kompozične menej zaujímavá, málo hodnotná. Myslím, že prípad môjho neúspechu s Missou prolationum je takýmto príkladom. Na druhej strane má však dnešná interpretácia možnosť modernými technickými prostriedkami rozvinúť myšlienky, ktoré autor v svojej dobe už cítil, ale ktoré pri vtedajších prostriedkoch neboli realizovateľné. Okeghem by sa iste nesmierne tešil, keby mohol svoju tak živo cítenú geometrickú podobu kompozície, ktorú si on možno mnohokrát narysoval na papieri a „vypočul" v predstave, počuť naživo v dnešnom dokonalom prevedení. Bolo by hriechom nevyužiť moderné prostriedky aj z dôvodov aktualizácie pre dnešného poslucháča. Ako mu napr. môže elektrotechnika priblížiť vzruch konfliktu dvoj- a trojdobového rytmu! (Urobili sme tak pri nahrávke Obrechtovej omše Mária Zart.) Tento kedysi „rozdrvoval" poslucháča; no dnešné zhýčkané ucho potrebuje k tomu istému pocitu omnoho intenzívnejšie napätie.

Využitie súčasných technických možností sa mi stalo jednou z niekoľkých vcelku jednoduchých zásad či poučení, na ktoré som prišiel počas svojho 14-ročného styku s renesančnou hudbou. Je to predovšetkým zásada nepremennosti rytmu, tempa: čokoľvek, čo by ho zo strany obsahu a jeho citových prízvukov mohlo ovplyvniť, sa do tohto „fyzikálne daného" priestoru musí vojsť. Akékoľvek agogické odchýlky dostávajú hudobný proces do polôh, ktoré mu nie sú vlastné. Táto zásada je istou paralelou k „vykomponovanosti" renesančného obrazu, z ktorej na nás vanie trocha cudzí duch inej doby. Druhou nemenej dôležitou zásadou je nájdenie vlastného subjektu autora (o tom som už vlastne hovoril). Hlavné kompozičné princípy jeho myslenia sa stávajú súčasne aj zásadami interpretačnými. U Palestrinu sa napr. úcta voči slovu, ktorá v renesancii nadobúdala stále väčšiu dôležitosť, prejavuje oneskorene tým, že si svoje melódie vytvára priamo zo slov. Je to azda absurdné tvrdenie, ale robí to presne ako Janáček. Palestrina bol patetický Talian. Jeho patetičnosť sa však neprejavovala v pátose hudby ako celku, ale v exaltovanosti vysloveného slova. Táto hudba mi znela falošne, kým som neprišiel na to, že slovo sa musí čo najohľaduplnejšie a najkrajšie vysloviť. Ak dokážem na základe tejto zásady vrátiť celú melodickú líniu do nesmierne jemne zvlnených polôh, azda sa mi podarí dohotoviť obraz ako celok. Vždy znova sa vraciam k svojej myšlienke: od dlhého a hlbokého štúdia každého detailu, jeho tvarov, záhybov, tieňov — k celku.

Nahrávanie starej slovenskej hudby v spolupráci so SAV bolo v mojom doterajšom umeleckom živote ojedinelým zážitkom. Postupne som s obrovskou radosťou prenikal do tajomstva, ako spojiť prostý ľudový základ s dobovým umelým koloritom: cez Vietorisov kódex, Pestrý zborník, Zbierky Eleonóry Lányiovej, Anny Szirmay-Keczerovej a Oponickú — až po vyvrcholenie týchto snáh vo Vianočnej omši Edmunda Paschu. Vidím v týchto materiáloch neobyčajne emocionálnu hudbu, ktorá je „tesnopisne" zapísaná v niekoľkých skromných notičkách. Ožívala v improvizácii — otázka bytia a nebytia tejto hudby teda do veľkej miery závisí od konečnej úpravy a interpretácie. Zodpovedne odhadnúť jej podiel na umeleckej účinnosti samotných materiálov je azda predčasné. Mal som však už možnosť pozorovať reakcie najrôznejšieho publika na Paschovu omšu — od jednoduchých ľudí až po odborníkov, o ľudí rôzne duchovne orientovaných, rozličných národností. Všetkých uchvátila, hoci ide o hudbu s výrazne ľudovým, teda na istú lokalitu orientovaným koloritom. Jej citová sviežosť, bezprostrednosť, emocionálnosť i prostá plachosť, ktorú sme sa pri úprave usilovali zachovať, nachádza si miesto v každom srdci. A to sa mi vidí rozhodujúce.

—o—

Úvahou dirigenta Miroslava Venhodu nad 5 otázkami o interpretačnom oživovaní renesančnej hudby sa dotýkame problému, ktorý v súčasnom období objavovania „nového" sveta starej hudby vzrušuje interpretov, muzikológov a hudobnú verejnosť na celom svete. Jeho centrom sa stáva na jednej strane predovšetkým otázka interpretačnej slobody a spôsobu aktualizácie, na druhej strane historickej vernosti a pôvodnosti. Priestor pre konfrontácie radi otvárame i v našom časopise.

Spracované na základe rozhovoru s dirigentom.

—ov—

Korene problémov v rozvoji hudobnej kultúry na Slovensku

ANNA KOVÁŘOVÁ

I

Základné zložky hudobnej kultúry a ich vzájomné vzťahy

Pod pojmom hudobná kultúra rozumieme celkové pôsobenie hudobného umenia na čo najširší okruh príslušníkov národa. Zahŕňa v sebe v zásade tri zložky: hudobnú tvorbu, hudobnú interpretáciu a prijímanie hudobného umenia, čiže jeho pôsobenie na vedomie človeka. Podľa proporcionality vývoja týchto troch zložiek možno usudzovať na stupeň vyspelosti hudobnej kultúry národa. Ideálna vyrovnanosť všetkých troch zložiek nie je prakticky uskutočniteľná. V každom historickom období badáme určité disproporcie, pretože vývoj hudobnej tvorby je vždy progresívnejší. Pomerne rýchlejšie sa s ním vyrovnáva zložka interpretačná. V niektorých historických obdobiach interpretácia úzko súvisela s tvorbou (tvorca a interpret v jednej osobe), inokedy ju aj priamo ovplyvňovala (dokonalosť interprétov inšpirovala tvorbu). Najpodstatnejšie disproporcie vznikali a vznikajú medzi tvorbou a interpretáciou na jednej strane a treťou zložkou, teda schopnosťou hudbu prijímať na strane druhej; pričom hudba bez vnímateľa stráca svoj základný význam a zmysel.

I keď v pojme hudobná kultúra národa je zahrnuté pôsobenie hudobného umenia vytvoreného v rôznych historických obdobiach a na rôznych teritóriách (myslíme však predovšetkým hudbu európsku) — prvoradé postavenie má hudba vlastného národa, tak, ako sa ona v historickom vývoji národa formovala a aké možnosti pôsobenia na príslušníkov národa dosiahla.

Vývoj slovenskej národnej hudby je veľmi osobitý a výnimočný. Slovenská národná hudba vzniká takmer so storočným oneskorením, vyvíjala sa v skokoch počas necelých päťdesiatich rokov, v priebehu ktorých sa čo do úrovne a progresívnosti vyrovnáva s tvorbou národov, kde vývoj pokračoval niekoľko storočí. Objektívne príčiny zaostávania vývoja v minulosti spočívajú predovšetkým v ekonomických a politických podmienkach života slovenského národa. Netreba ich podrobne rozvádzať; sú všeobecne známe.

Prudký vývojový skok v slovenskej hudobnej tvorbe spôsobilo vytvorenie základných objektívnych podmienok v I. ČSR, ktoré umožnili uplatnenie činiteľov subjektívnych (mimoriadne skladateľské talenty v tridsiatych rokoch).

Obdobným procesom prešlo interpretačné umenie a dnes možno zodpovedne vyhlásiť, že slovenská hudobná tvorba a interpretácia dosiahli úroveň, ktorú možno porovnávať s najvyspelejšími v Európe.

Zostáva tu však tretia zložka — vnímatelia hudobného diela, alebo ak chcete, poslucháči či obecenstvo. Táto zložka, veľmi dôležitá, ba podstatná — veď na čo je hudobné umenie, ak nemá pre koho znieť? — je v rozvoji našej hudobnej kultúry problémom najpálčivejším a súčasne kľúčovým. Jeho riešenie vyžaduje predovšetkým znalosť tejto problematiky, sústredenú pozornosť, a čo je najdôležitejšie — čas. Vývoj tejto zložky nemôže totiž preskakovať etapy, i keď sa domnievame, že cieľavedomým a sústredeným postupom všetkých činiteľov, pôsobiacich na vedomie človeka ako jedinca, ale i skupín a tried, ho možno, urýchliť.

Spôsoby pôsobenia hudobného umenia na vnímateľa sú dnes mnohoraké. Okrem „živého" sprostredkovania hudobného diela interpretom — najčastejšie na koncerte — je k dispozícii bohatá možnosť reprodukčnej techniky, či už ide o rozhlas, televíziu, gramofónovú platňu, alebo magnetofonový záznam. Najstarší, najúčinnejší a i dnes pre nás najjednoduchšie sledovateľný zostáva koncert, teda živý hudobný prejav bezprostredne sprostredkovaný poslucháčovi. Tento je „najostrejšie sledovaný" a zostáva i dnes akýmsi reprezentatívnym ukazovateľom úrovne hudobnej kultúry.

II

Tradícia — predpoklad ďalšieho rozvoja

Hovoriť o tradícii koncertného života na Slovensku je veľmi problematické. Tradícia znamená prenášanie určitého povedomia z generácie na generáciu, povedomia, ktoré núti k aktívnej činnosti, v našom prípade k snahe zúčastňovať sa na hudobnom dianí. Základným predpokladom vytvorenia tradície je homogénna spoločnosť. Na Slovensku nachádzame dodnes homogénnu spoločnosť len na dedine. Sem však hudobná kultúra — s výnimkou ľudovej — v minulosti neprenikla, a preto tu ani forma koncertu nenašla uplatnenie.[1]

Koncertný život možno teda sledovať výlučne v mestách, kde však homogénnu spoločnosť nenájdeme ani z hľadiska národnostného,[2] tobôž z hľadiska tried a spoločenských skupín. Preto — i keď môžme v minulosti sledovať v mnohých mestách na Slovensku bohatý koncertný život — pri hlbšom skúmaní zistíme, že tento sa slovenského človeka takmer vôbec nedotýkal. Prevažná časť slovenského obyvateľstva v mestách patrila k najnižším, kultúrne nerozvinutým spoločenským vrstvám. Malé percento slovenskej mestskej inteligencie, ktoré sa vzhľadom na svoju kultúrnu úroveň mohlo na koncertnom dianí podieľať, sa izolovalo z národnostných dôvodov.[3] Určitá skupina splynula s inonárodným živlom.

Takýto stav zdedila v roku 1918 Československá republika. Základné podmienky pre budovanie koncertného života na Slovensku boli. Otázka je, či sa využili správne, či sa cieľavedome budoval skutočne slovenský koncertný život. Všimnime si bližšie vývoj v Bratislave, ktorý je charakteris-

[1] Treba uvážiť základnú črtu hudobného prejavu slovenského ľudu: intimitu, ako to uvádza prof. J. Kresánek v diele Slovenská ľudová pieseň z hľadiska hudobného. Podľa nej slovenský človek si sám pre seba spieva, hrá, tancuje. Neprodukuje sa a sám sa producírovania nezúčastňuje. Možno aj preto sa profesionálny umelecký život na Slovensku tak ťažko rozvíjal.

[2] Homogénnosť z hľadiska národnostného pomohla vytvoriť tradíciu a demokratizáciu koncertného života v Čechách. V českých mestách Nemci netvorili podstatnú časť obyvateľstva (ani kvantitatívne, ale najmä kvalitatívne) a tak neovplyvnili štýl života českej časti.

[3] Spolu so skupinou remeselníkov pestovali Slováci-mešťania, združení v spevokoloch, obrodenský „venčekový a „majálesový" kultúrno-spoločenský život, ktorého centrom a vrcholom bolo ochotnícke divadlo. Koncertný život na profesionálnej úrovni — okrem celkom nepatrných výnimiek — neexistoval.

tický a ktorý možno aplikovať na väčšinu slovenských miest, najmä takých, kde žili Slováci, Česi a iné národnosti.

Centrom koncertného života v predprevratovej Bratislave bol Kirchenmusikverein, inštitúcia európskej úrovne. Reprezentoval koncertné tradície nemecko-maďarské. I keď vo svojej činnosti pokračoval, k vybudovaniu nových, slovenských tradícií nemohol podstatne prispieť.[4]

Kladú sa však základy pre vybudovanie tradícií česko-slovenských s prevahou českou. Vzniká Slovenské národné divadlo, Mestská hudobná škola pre Slovensko, neskoršie filharmónia a ďalšie inštitúcie. I keď v tomto budovaní nechceme poprieť slovenský podiel, kvantitatívne prevažuje český živel. Preto odchod Čechov po rozbití ČSR postihol — aspoň dočasne — slovenský hudobný život. Čechmi potieraný nemecký vplyv ho pomáha renovovať.

Rok 1945, najmä však 1948, znamená definitívnu likvidáciu nemeckých tradícií (zrušenie Kirchenmusikvereinu). Dochádza k prudkým spoločenským zmenám a začína sa takmer z ničoho budovať slovenský hudobný život.

Ak sa nad týmto vývojom zamyslíme, prídeme k záveru, že v priebehu troch desaťročí sa vynaložilo viac úsilia na potieranie tradícií (najprv nemeckých, potom českých) ako na budovanie. Je to obdobie n e g á c i e tradícií.

Všimnime si obecenstvo, ako ho môžeme rekonštruovať zo spomienok pamätníkov a článkov v dennej tlači! Od roku 1918 prakticky až do dnešných dní sú tieto reťazou nárekov na verejný nezáujem o koncerty.

Pred rokom 1918 bolo obecenstvo takmer výlučne nemecko-maďarské. V období I. republiky je obecenstvo nemecko-maďarské a česko-slovenské. Nedochádza k národnostnej integrácii a záujmovej diferenciácii. Diferenciácia, napriek snahám vedúcich hudobných činiteľov, ostáva národnostná.[5]

Roky 1938—1939 zaznamenávajú stratu obecenstva českej národnosti a židovského pôvodu.

V roku 1945 odchádza obecenstvo nemecké.

V roku 1948—1949 sa pod vplyvom revolučných premien obyvateľstva Bratislavy narušuje i homogenita zvyšného slovenského obecenstva.

V rokoch 1918—1949 zaznamenávame takto silne z o s t u p n ú tendenciu v počte koncertného obecenstva.

Buduje sa celkom odznova a zdá sa, že v Bratislave sa podarilo získať obecenstvo iba Slovenskej filharmónii.

III

Koncepcia budovania socialistického hudobného života a jej slabiny

Koniec štyridsiatych a začiatok päťdesiatych rokov, právom kritizovaných za chyby a deformácie, priniesli do hudobného diania i kladné momenty. Aj túto oblasť zasahuje budovateľský ruch a nastáva prudký rozvoj hudobných inštitúcií a organizácií. Vzniká Slovenská filharmónia, SĽUK, VŠMU, Zväz skladateľov, autorská organizácia, Slovenský hudobný fond, ďalšie konzervatóriá — v Košiciach, Žiline atď. Vznikajú teda optimálne podmienky pre rozvoj hudobnej tvorby a interpretačného umenia. Tretej zložke — obecenstvu, vnímateľovi týchto hodnôt — sa nevenuje v začiatkoch päťdesiatych rokov takmer žiadna pozornosť.

Dôkazom toho je i Zjazd národnej kultúry v máji 1948, kde sa vytyčujú požiadavky na budovanie umeleckých inštitúcií a organizácií, kde sa hovorí o nevyhnutnosti podpory umeleckej tvorby, o potrebe jej zaangažovanosti, profesionálnom umeleckom majstrovstve atď., ale nehovorí sa o pripravenosti národa umenie vnímať, chápať, potrebovať a žiadať. Predpokladalo sa teda akési automatické narastanie kultúrnej úrovne súčasne so zvyšovaním úrovne ekonomickej.

Vtedajší predseda vlády Klement Gottwald vo svojom prejave na Zjazde národnej kultúry okrem iného hovorí: „Predpokladáme dnes veľký plánovitý nástup nielen za hospodárske, ale i kultúrne povznesenie ľudu..... chceme mu poskytnúť všetky veľké kultúrne poklady minulosti a otvoriť mu dokorán brány k vedeniu a kráse..... Starajme sa o to, aby sa nášmu ľudu stali dostupnými všetky zdroje poznania a krásy.....". Ale ako, akými cestami a metódami — o tom sa nehovorí.

Ďalší referent, minister školstva prof. dr. Zdeněk Nejedlý, vidí spásu v jednotnej škole, v ktorej on, muzikant!, dovolil odsunúť estetickú výchovu na okraj a postupne likvidovať i to málo, čo bolo; veď už v tridsiatych rokoch bol stav hudobnej výchovy v ČSR kritizovaný.[6]

Tak sa neustále zväčšuje disproporcia medzi tvorbou (spolu s interpretáciou) a vnímateľmi hudobného umenia, teda obecenstvom. Nie je to iba špecifikum hudobného umenia. Táto kríza je badateľná aj v iných umeleckých odvetviach. Začína sa prejavovať ako vážny problém kultúrnej revolúcie a hľadajú sa jeho príčiny. Škoda, že sa hľadajú na nesprávnom mieste, v samotnom umení, v tvorbe, ktorá je podrobená kritike. Pod vplyvom ždanovovskej estetiky žiada sa podľa hesla „bližšie k ľudu" zjednodušenie umeleckej tvorby. Dochádza k deformáciám v hodnotení, stotožneniu „ľudovosti" s nekvalitou.

Pozornosť sa však začína zameriavať i na distribúciu umeleckých hodnôt. Prejavujú sa snahy o zlepšenú organizáciu najmä v hudobnej oblasti. Z celoštátnej, viac-menej obchodnej organizácie, Hudobnej a artistickej ústredne, vzniká na Slovensku Koncertná a divadelná kancelária, ktorá sa stáva kultúrnopolitickou inštitúciou. Ústredný štátny orgán Poverenictvo školstva a kultúry predkladá koncom päťdesiatych rokov prvý premyslenejší plán rozvoja koncertného života na Slovensku, znamenajúci dlhodobejšiu koncepciu. Opatrne a nesmelo sa začína hovoriť o „výchove k umeniu" a nielen o „výchove umením".

Na Zjazde socialistickej kultúry v júni 1959 sa o probléme výchovy k vnímaniu umeleckých hodnôt v podstate nehovorilo, alebo hovorilo len málo.[7] Napriek tomu závery tohto zjazdu, opierajúce sa o uznesenia XI. zjazdu KSČ, podstatne uvoľnili cestu premyslenému výchovnému systému v oblasti hudobného diania na Slovensku.

Poverenictvo subvencuje koncerty pre školskú mládež, ktoré sa z nesmelých počiatkov rozrástli v premyslený systém. Výchovné koncerty sa napriek všetkým oprávneným i menej oprávneným kritikám stali významným činiteľom v hudobnej oblasti a do veľkej miery suplujú nedostatočnú hudobnú výchovu na všeobecnovzdelávacích školách.

---

[4] Iba ak tým, že vychoval zborových spevákov vysokej úrovne, ktorí tvoria jadro Slovenského filharmonického zboru.

[5] 23. augusta 1921 po druhom koncerte ochotníckej Slovenskej filharmónie so slovenským programom (14. VIII.) vyšiel v Národných novinách o tomto podujatí článok. V ňom autor — zn. „Prítomný" — kritizuje slovenskú inteligenciu, ktorá na koncerte nebola. Nebyť Čechov koncert by bol prázdny, lebo Nemci a Maďari si chodia na svoje podujatia.
Objavujú sa snahy spojiť všetko bratislavské obecenstvo. V Koncertnom spolku pracujú spolu českí, slovenskí, maďarskí i nemeckí organizátori, ale obecenstvo sa delí ďalej.
V roku 1924 sa spojila ochotnícka Slovenská filharmónia s nemeckým Singvereinom pod taktovkou V. Antalffiho. Tento čin bol ostro napadnutý anonymným autorom v Národnom denníku. Ide o prejav českého šovinizmu. Keď Slovenská filharmónia alebo Bratislavský symfonický orchester spolupracovali s Kirchenmusikvereinom, česká a slovenská tlač takýto koncert ignorovala.

[6] Vladimír Helfert v svojom diele „Základy hudební výchovy na školách nehudebních" v roku 1930 píše: „... bídný a zahanbující stav hudební výchovy v našem školství... opakuji znovu a důrazně: otázka povinné hudební výchovy je základní životní otázkou naši budoucí hudby."

[7] Na Zjazde socialistickej kultúry vystúpilo 7 diskutérov z oblasti hudby, ale k problému hudobného obecenstva hovorili iba traja. Najmä K. P. Sádlo žiada i profesionalizáciu organizátorov hudobného života na vidieku.

Koncepciu hudobného života na Slovensku narušila však do značnej miery decentralizácia štátnej právomoci na nižšie orgány, kde neboli podmienky pre riadenie hudobného života. Stala sa tak určitou brzdou rozvoja hudobného života na Slovensku.[8] Kým ústredná organizácia KDK, riadená a finančne dotovaná ústredným orgánom štátnej moci — povereníctvom — postupovala podľa dlhodobého plánu rozvoja hudobného života, tam, kde sa tento plán mal realizovať a uskutočňovať v praxi, bola odkázaná na väčšiu či menšiu ochotu usporiadateľa. Sú to najmä osvetové zariadenia, riadené národnými výbormi alebo orgánmi ROH. Pracovníci týchto zariadení usporiadanie koncertov vo svojej pracovnej náplni vlastne ani nemajú. Tým sa cieľavedomá, plánovaná činnosť zmenila na „obrodenské apoštolovanie", toľko ráz pracovníkom povereníctva a KDK vyčítané.

I keď kvantita plánovaných koncertných podujatí sa napriek uvedeným ťažkostiam zabezpečovala a dokonca stále vzrastala, robili sa kompromisy kvalitatívne. Tieto sa prejavovali v dramaturgii. Namiesto plnohodnotných koncertov, recitálov a komorných večerov uskutočňovali sa akési koncertné estrády,[9] ktoré usporiadatelia žiadali v záujme získavania obecenstva. Takýmto kompromisným postupom boli postihnutí nielen koncertní umelci, ktorí nemali možnosť plnej sebarealizácie, a tým ani umeleckého rastu — ale i slovenská tvorba, lebo nedostávala dostatočný priestor pre uplatnenie.

Tieto dôvody vlastne viedli Zväz slovenských skladateľov k riešeniu situácie zakladaním Kruhov priateľov umenia, ktoré sú akousi obdobou českých „Spolků pro komorní hudbu". Pri zakladaní KPU hral dôležitú úlohu subjektívny činiteľ. Boli to nadšení a organizačne schopní jednotlivci, ktorí vedia silou svojej osobnosti pripútať k práci v Kruhu ďalších nadšencov a z koncertu vytvoriť aj závažnú spoločenskú záležitosť. KPU, ktoré pracujú už 10 rokov, znamenajú pre slovenský hudobný život dôležitý kvalitatívny prínos.

Z uvedeného vyplýva, že hoci sa socialistický hudobný život na Slovensku začal budovať prakticky z ničoho, zaznamenal v posledných dvadsiatich rokoch určitý pozitívny rozvoj. Negatívnou črtou tohto rozvoja — i keď ide len o jeho prvú etapu — je skutočnosť, že bol zabezpečovaný takmer výlučne „zhora", že je výsledkom direktívneho riadenia z centra. I keď sa dala „zelená" ďalšiemu rozvoju, v podstate ide o liečenie následkov, a nie pôvodu príčin „choroby". Vytvoril sa síce priestor pre uplatnenie koncertného umenia a čiastočne i slovenskej tvorby, ale len veľmi málo sme pokročili v tom, aby tieto hodnoty skutočne zasahovali vedomie ľudí. Tým sa splnila len jedna časť procesu: umožnenie vnímania. Otvorené ostávajú otázky chápania umenia, pocit potreby styku s ním ako súčasti života a s tým spojená spontánna aktivita.

Koncerty pre školskú mládež nežiadali riaditelia škôl, ba ani učitelia hudobnej výchovy, i keď uznávajú, akou veľkou pomocou sú vo vyučovacom procese.[10] Boli zriadené „zhora". To by bolo v poriadku, keby sa súčasne s tým riešila otázka hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách a estetická výchova sa stala skutočnou súčasťou jednotnej školy.

Ani jeden Kruh priateľov umenia nevznikol spontánne z potreby hudbymilovných občanov združovať sa a organizovať si koncerty, ale z vonkajšieho impulzu, daného Zväzom slovenských skladateľov, povereníctvom, či KDK.[11] Ich činnosť je závislá od obetavých funkcionárov, ktorí za svoju prácu majú často viac nepríjemností ako vďaky. Potrebujú sústavnú morálnu podporu a vedomie, že ich práca je kdesi kýmsi hodnotená. Tento stav by sám osebe nebol natoľko znepokojujúci, keby sa všetky prostriedky pôsobenia — teda i rozhlas a televízia — spoločne a s rovnakým úsilím snažili pôsobiť umeleckou hudbou na človeka. Keby sa súčasne na štátnych orgánoch nižších stupňov vytvárali podmienky pre prácu hudobne vzdelaných ľudí, ktorí by v náplni svojej práce mali zodpovednosť za hudobný život v meste, okrese, v kraji.

To sa však predbežne nedeje. Hudobný život na Slovensku sa v posledných dvoch rokoch dostal do stagnácie, ak nie do krízy. Z direktívneho riadenia priam skočil do stavu úplného neriadenia. Z povereníctva sa stalo ministerstvo s novými úlohami a vyšším poslaním. Z KDK sa stala zahraničná agentúra Slovkoncert — o slovenský hudobný život niet záujmu. Jedine Zväz slovenských skladateľov udržiava kontakty s funkcionármi KPU a s najobetavejšími osvetovými pracovníkmi.

Namáhavo vytvorený a do praxe zavedený systém by mal prejsť do druhej vývojovej etapy. Zatiaľ však je otrasený.

Vydrží?

Alebo začneme po čase opäť odznova?!

[8] Výbornú štúdiu k tomuto problému vypracoval pracovník Slovkoncertu Ladislav Dóša. Bolo by zaujímavé uverejniť ju v plnom znení. Dokazuje v nej škodlivosť necitlivého aplikovania ekonomických stimulov, napríklad tovarových vzťahov, na umelecké oblasti.

[9] Podrobnejšie rozobrané v článku „Na víne je obecenstvo?" v Slovenskej hudbe č. 2/1965 a v štúdii „20 rokov slovenského koncertného života", Slovenská hudba 4/1967.

[10] Anketa uskutočnená hudobným oddelením bývalého povereníctva v roku 1967 to potvrdzuje.

[11] V roku 1966 sa uskutočnil prieskum, ktorého výsledky boli prednesené na aktíve KPU v Modre v roku 1967.

Montáž a koláž

MILOŠ ŠTĚDROŇ

1. Montáž a koláž

Oba pojmy, ktorých oprávnenosť, zmysel a funkciu sme sa pokúsili niekoľkokrát zdôrazniť (posledný raz napr. v štúdii Koláž a hudba v časopise Konfrontace 3), pripomenieme niekoľkými stručnými tézami, aby sme boli pripravení hľadať ich dôsledky v hudobnej analýze našej súčasnosti.

Na montáž a koláž sa pozeráme ako na dve historicky úzko späté fázy vývoja hudobnej štruktúry 20. storočia. Montáž môžeme vyvodiť z hudobnej situácie rozhrania 19. a 20. storočia, keď sa pod vplyvom slabnutia harmonickej funkčnosti ako tektonicky zodpovednej väzby — ak parafrázujeme myšlienku Jaroslava Volka — ojedinele začala prejavovať montážna tektonika. Typické je v tomto smere Janáčkovo úsilie. Nedocenený ostal tento fakt najmä pri analýze bezručovských zborov. V nich sa po prvý raz v českej hudbe (a s úctyhodnou dávkou priority v kontexte európskej hudby) navŕšili rôznorodé pásma s evidentným oslabením a uvoľnením spomenutej tektonicky zodpovednej väzby. Spájanie dvoch- a niekoľkých lineárnych pásiem obnovuje v rovine hudby 20. storočia horizontalizmus. Osamostatnenie pásma či zvukového fenoménu má v oblasti mikrotektoniky i makrotektoniky spätné dôsledky. Montážna technika pritom môže celkom dobre využívať funkčnosť jednotlivých blokov, ba dokonca počítať pri montáži aj s kontrolou harmonických vzťahov. Zrejme však zmienené uvoľnenie harmonickej funkčnosti bolo potrebné v určitom vývojovom okamžiku na to, aby mohla vzniknúť montážna technika.

Stupeň rozšírenia montážnej techniky v hudbe 20. storočia kolíše v rôznych štýlových okruhoch. Ale všeobecne možno konštatovať, že vznikla široká oblasť prechodu medzi krajnými alternatívami. Na jednej strane je to dôsledná montáž, vedúca ku koláži, a teda prostredníctvom stupňovania svojej kvantity až ku vzniku novej kvality, na druhej strane povedomie všeobecnej tendencie hudobného horizontálneho cítenia, ktoré zasiahlo prakticky väčšinu štýlových okruhov hudby 20. storočia.

Dostávame sa k druhému pojmu, s ktorým budeme pracovať — ku koláži. Koláž možno definovať ako zvláštny druh montáže, pri ktorej vystupujú najmenej dve samostatné hudobné pásma odlišnej povahy. Z kolážového spojenia ako zo špecifickej montáže vyplýva, že ide o spájanie najmenej dvoch disparátnych štruktúr. Kolážový efekt vznikal v hudbe dosiaľ na základe sémantickej kontrapozície alebo na základe sónickej kontrapozície. Pokúsili sme sa v spomenutej štúdii deliť koláž podľa spôsobu montáže na vertikálnu, horizontálnu a kombinovanú, podľa charakteru materiálu jednotlivých vrstiev na koláž využívajúcu najmenej jednu vrstvu historickej hudby (či autochtónnej, alebo fiktívnej, a to tak v nedeformovanej ako deformovanej podobe) alebo využívajúcu súčasný materiál, čím sa predovšetkým geneticky približuje k montáži. Pri koláži by bolo potrebné zaviesť delenie na koláž ako druh kompozičnej techniky a koláž ako celkový fónický vnem. Tým chceme povedať, že na rozdiel od väčšiny spôsobov použitia koláže vo výtvarnom umení nemusí poslucháč každé použitie techniky koláže v hudbe chápať ako koláž z hľadiska zmieneného „celkového fónického vnemu".

Hudobná analýza sa v súčasnosti dostala do takej situácie, že sa stále častejšie stretáva s montážou, i s jej špecifickými prejavmi, ako je práve koláž. Na túto skutočnosť treba reagovať, lebo v praxi sa čoraz menej môžu uplatniť tradičné analytické postupy, ktoré nám síce môžu priniesť súbor informácií o priebehu jednotlivých parametrov, no zväčša nestačia vystihnúť moment iných vzťahov medzi jednotlivými hudobnými plánmi skladby.

2. Montáž, koláž a „uvoľnená" štruktúra

Montáž vnáša do hudobnej analýzy nevyhnutnosť registrovať často niekoľko hudobných plánov súčasne. Tieto plány môžu jednak vzájomne korešpondovať a byť v hudobných vzťahoch, dokonca i vo vzťahoch vyplývajúcich z funkčnej harmónie, jednak môžu byť celkom protichodné. Tradičná analýza v takej situácii registruje analyticky napr. priebehy tónových výšok či ich hustoty, alebo vzťahov výšok v podobe harmonického plánu; pri existencii dvoch a viac osamostatňujúcich sa a relatívne samostatných hudobných plánov jej však vzťahy medzi týmito plánmi, a tým aj tektonická logika diela, unikajú.

Široká oblasť montáže vyžaduje pri analýze mnoho odlišných prístupov. Tradičnou komplexnou analýzou nadobudneme potrebnú mieru informácií pre každý z použitých hudobných plánov. V prípade, že obidva plány korešpondujú, treba vystihnúť moment korešpondencie. Tu sa pôjde od deskripcie ku zovšeobecňovaniu montážnych javov v tektonike. Už pri analýze napr. janáčkovskej štruktúry v typických prípadoch sme v situácii, keď je tzv. harmonická analýza čo do počtu informácií o skladbe ako o hudobnej štruktúre nedostačujúca. V mnohých zboroch na bezručovské texty, v klavírnych skladbách oboch cyklov a napokon aj v operách treba stále registrovať moment montáže a brať do úvahy relatívnu samostatnosť jednotlivých pásiem. Ak si uvedomujeme premenlivosť vzťahu v montážnom procese takýchto pásiem, sme na stope novej situácie v hudobnej analýze.

Trochu odlišná situácia vzniká pri analýze skladby, ktorá používa uvedomelú montáž najmenej dvoch disparátnych pásiem — teda špecifický druh montážnej techniky, ktorú sme označili za koláž. Pri koláži bude ľahšie analyzovať dve alebo viac zjavne disparátnych vrstiev. Pri tejto analýze použijeme často tradičné postupy už preto, že v kolážových situáciách býva jedna z vrstiev alebo imitáciou, alebo autentickým prevzatím historického materiálu. Zastavme sa aspoň na chvíľku pri elementárnom príklade z Klusákovej sonáty pre husle a dychové nástroje (SHV, Praha 1966)! Koncertantné husle analyzujeme v duchu gregoriánskej sekvencie Media vita in morte sumus, kde sólový part je seriálnou štylizáciou tejto sekvencie. Paralelne so sólovou traktáciou tejto sekvencie prebieha v dychových nástrojoch dodekafonická plocha, ktorej podrobnejšie štrukturálne danosti by sme odhalili hlbšou analýzou, no o takú teraz nejde:



(J. Klusák: Sonáta pre husle a dychové nástroje, str. 23, č. 43)

Pre analytické hľadisko je rozhodujúce, že v zásade sa budeme orientovať na dva (alebo viac) kompozičné plány skladby. Oba plány sú v našom prípade úmyselne elementárnej povahy. Ich analýzu, pravda, urobíme samostatne a len po určení ich charakteru budeme môcť skúmať, aké vzťahy v skladbe vzniknú medzi dvoma i väčším počtom disparátnych hudobných plánov, a teda budeme môcť uvažovať o tom, do akej miery je analyticky únosné tento výskum robiť. I keď si tu radovú prácu nevšimneme podrobnejšie (čo by bolo pri analýze iste nevyhnutné), konštatujeme zjavnú odlišnosť oboch materiálov, ktorú kvôli prehľadnosti vyjadríme číselne prepisom intervalových vzťahov:

1. klarinet (as^2) -8 9 -1 -10 1 0
2. klarinet (d^1) -1 2 2 2 -1 -2
fagot (as) 3 -1
husle (d^1) 7 0 0 0 0 1 -1 -2 2 1 2 -2 -1
0 -4 4 -2 2 -4 -1 -2 2 -2

Tento druh prepisu uvádzame preto, aby bolo zrejmé, že je výhodný najmä pri výskume intervalových vzťahov na väčších plochách a najmä pri frekvenčnej intervalovej analýze (kde možno použiť krížové metódy alebo aj computer, ktorého užitočnosť určuje relatívne vysoká spodná hranica použitých intervalových informácií). Ak ostaneme ešte chvíľku pri tomto čiastkovom analytickom probléme, dokumentujme si aspoň stručne užitočnosť intervalovej charakteristiky hudobnej štruktúry. V susedstve analyzovanej štruktúry nachádzame v sólovom lesnom rohu, klarinete a hoboji tieto útvary: -1 2 -6 -1 2 1 -6 2 -1
-2 1 6 -2 1
2 1 -2 -6

Možno to postačí ako ukážka jedného z možných čiastkových postupov pri výskume tónových výšok a intervalových vzťahov dodekafonického materiálu Klusákovej skladby. Podobne by sme mohli postupovať v oblasti rytmických vzťahov a pri výskume hustoty alebo pri opise sónickej a farebnej stránky diela. Vráťme sa teraz k problému vzťahu oboch či viacerých disparátnych hudobných plánov, a tým aj k dôsledku montáží a kolážií v hudbe.

3. Analýza hudobnej montáže a koláže

V tejto časti príspevku môžeme podať len niekoľko základných téz. Pre zovšeobecnenie určitých analytických postupov je potrebné kvantitatívne zmnožiť výskum skladieb opísaného typu. Naznačíme preto len najnevyhnutnejšie momenty takej analýzy.

Pri montáži je ešte možné určiť všeobecnejšiu zásadu, ktorú odvodíme zo stavu faktúry. Postupy harmonických funkcií sú skomplikované existenciou zvukových plôch, ktoré môžu, a súčasne už nemusia počítať s funkčnými zákonitosťami. Zvuková plocha bude teda analyzovateľná ako komplex vrstiev či komponentov, no súčasne bude vyžadovať analýzu štruktúry, ktorá ukáže vznik zvukovej vrstvy ako celku, a tým aj charakter jednotlivých komponentov. Pri koláži je situácia zložitejšia a jednoduchšia potiaľ, že vzťahy medzi jednotlivými plánmi sú oveľa komplikovanejšie, zatiaľ čo integrovanosť plánov umožňuje detailnejšiu analýzu každej vrstvy či plánu. Inými slovami: napr. pri janáčkovskej montáži nevystačíme s obyčajnou analýzou melodiky, rytmu, harmónie a musíme rátať predovšetkým s tektonickými hľadiskami ako s momentami, ktoré vysvetľujú vzťahy jednotlivých vrstiev, a tým aj celkový charakter montáže. Registrovaním makrotektonických a mikrotektonických proporcií však obvykle v tomto prípade vystihneme podstatu štruktúry.

V prípade koláže to tak nie je. Tam môžeme pre jednotlivé vrstvy obyčajne robiť oveľa presnejšie závery, ktoré sú samostatnejšie a izolovanejšie komponované. Ako však analyzovať momenty ich koexistencie? Nastanú situácie, v ktorých môžeme počítať aj s funkčnými aspektami a prípadne skúmať vzťahy dvoch tonálne alebo centrálne pregnantne fixovaných plôch. Obídeme tým, pravda, dosť závažný moment akejsi „vôle na koláž", ktorá spočíva jednoducho v tom, že skladateľ postupoval dôsledne horizontálne aj pri vertikálnej koláži a nerešpektoval harmonické výsledky oboch disparátnych plánov. Bez toho, že by sme tým chceli prejsť na pozíciu výkladu skladby z aspektov tvorcu, treba vziať do úvahy aj tento moment. Určovať harmonické vzťahy vrstiev koláže sa podobá hindemithovskému tonálnemu výkladu atonálnej hudby za každú cenu alebo snahám serialistov, ktorí v niektorých prvých Beethovenových sonátach vidia náznaky neskoršej práce so sériou.

Únosnosť kolážových situácií by sa mala posudzovať predovšetkým z hľadiska hudobnej psychológie, ktorá môže experimentálne stanoviť rad poznatkov zo súčasného zaznievania rôznych plôch a predovšetkým z recipovania takého zaznievania.

V náznaku z toho, čo sme povedali, vyplýva, že v koláži budeme predovšetkým registrovať hustotu dvoch alebo viacerých vrstiev, ktoré vstupujú do koláže, súčasne so zvukovou farbou, ktorá indikuje otázky intenzity. Montážna technika teda vystúpi na tomto pozadí. Teraz môžeme zhrnúť: technika montáže a koláže okrem tradičnej analýzy jednotlivých vrstiev a analýzy celých plánov vyžaduje predovšetkým zavedenie parametrov umožňujúcich registráciu sónického momentu tejto hudby, ktorý je vzhľadom na celkovú preferenciu zvukovej plochy v hudbe 20. storočia veľmi dôležitý (parametre hustoty, intenzity, zvukovej farby).

Nejde teda o nahradenie analytických postupov nejakým paušálnym a sploštěným sónickým konštatovaním štruktúrových situácií, ale ide o prehĺbenie detailnej analýzy matematickými metódami, zvýšením štatistickej a frekvenčnej analýzy a rešpektovaním a nachádzaním parametrov, ktoré umožnia čo najobjektívnejšie registrovať zvukovú stránku tejto hudby.

ANKETA

1. Ktorá je najvhodnejšia forma sprostredkovania poznatkov pri výučbe kompozície? Aký široký záber z problematiky je možné poskytnúť poslucháčovi počas štúdia?
2. Aký je v systematike výučby zástoj (prípadne vzťah) výučby klasickej kompozičnej techniky (ktorá až donedávna tvorila základ výučby kompozície) a kompozičných techník hudby 20. storočia?
3. Aké požiadavky sa kladú na poslucháča kompozície počas štúdia? Do akej miery má pracovať samostatne; kde treba a kde ho možno usmerniť a ovplyvniť?
4. Aký je vzťah invencie a techniky resp. aké je miesto invencie v štruktúre skladby?
5. Čo je cieľom výučby kompozície? Čo by si mal odniesť skladateľ zo školy do praxe resp. čo mu škola v tomto zmysle poskytuje a má poskytnúť?
6. Aké sú možnosti uplatnenia komponistu v dnešnej dobe? V čom sa javí odlišnosť oproti minulosti?

ILJA HURNÍK

Modelem ideálního učitele komposice mi zůstane Vítězslav Novák, tak jako typem dokonalého učitele-instrumentalisty je pro mne Vilém Kurz. Oba měli jedno společné: nerozlišovali techniku od výrazu, řemeslo od umění. Tak jako u Kurze bylo třeba sebrat všechnu zvukovou fantasii pro hru pouhé stupnice, tak u Nováka i nejprimitivnější úkoly harmonické a kontrapunktické znamenaly už celou tvorbu, přísnou i svobodnou. Bylo třeba zmobilisovat osobnou fantasii, aby byl naplněn nadosobní řád. Tento řád (jehož příkazy jsou logika, úspornost, přirozenost, zřetelnost atd.) musel žák najít ne v učebnicích, ale v sobě. Neexistovaly příkazy „toto musíš a toto nesmíš", ale byl tu svobodný výběr z hierarchie nekonečných možností od nejlepších k méně dobrým až k nejméně dobrým, a žák musel mezi nimi sám volit. Ne z příkazu učebnice, nýbrž z vlastního poznání docházel žák k tomu, že lépe je vést hlasy tu v protipohybu než v paralelných kvintách, jinde naopak. Novák jaksi jen z povzdálí hlídal žákovo hledání a jen dodatečne jako by potvrzoval: „Ano, toto řešení, jež jsi zvolil, je v souladu s obecním řádem, potvrzovaným vždy znovu dílem každého

ANKETA

velkého skladatele." Učil nás pokoře před tímto řádem i k odvaze vždy znovu, na svou pěst jej naplňovat, v jednoduché školní fuze i v samostatné symfonické skladbě. Vlastně to byla především škola tvůrčí etiky. A mně se zdá, že to první, co musí učitel žákovi předat — ostaně kdo ví, může-li mu předat ještě co více — je právě tato etika. Ta platí v klasických metodách komposice stejně jako v dodekafonii.

Z vašich otázek bych se však ještě chtěl zastavit u té poslední. Ač zdánlivě utilitární, dotýká se hluboce psychiky skladatele. Je to otázka jeho uplatnění.

Řekl bych to tak: Míra uplatnění závisí na míře skladatelovy kvality, jeho kvality pak závisí především na míře jeho talentu. O té však skladatel při svých počátcích neví nic jistého. Je-li vysloveně geniální nebo nadobro naivní, pak se na velikost svého nadání vůbec neptá. Všichni ostatní však dřív nebo později pocítí, že věřit v takový talent, který by je užívil, je strašně riskantní sázka. Pár jich to riskne, učiní z komposice své jediné povolání, a pak uspějí nebo živoří. Ti druzí hledají raději obživu ještě v nějakém jiném, jakžtakž blízkém oboru. Jsou moudří, že tak činí, protože každý skladatelský úspěch se může ukázat přesto jen dočasný, vždyť záleží na nápadech, ty člověk nemá ve své moci a je skličující být odkázán na to, co člověk ve své moci nemá. Naše učiliště školí žáky tak, jakoby všetci měli být koncertujícími umělci, ale koncertovat jich bude jen pár procent, ti ostatní budou učit, režírovat v rozhlase či psát do novin. Ze škol vycházejí profesionální skladatelé, ale jejich profesí bude popravdě archivářství, dirigování v činohře či vedení hudebních institucí. Vstupují do svých vedlejších či vlastně hlavních povolání jako diletanti, jako učňové, hledící honem něco pochytit od mistrů. A tu se ptám, nezůstává-li jim škola cosi dlužna. Je-li už tomu tak — a tak tomu bude asi vždy — že koncertováním či komposicí se uživí jen zlomek absolventů, pak by přece měla škola myslet na tu většinu ostatních, aby jejich druhý obor nebyl jen nouzovými zadními dvířky, ale opravdovou druhou profesí. To by znamenalo, aby žáci vedle hlavního předmětu studovali druhý podle vlastní volby: pedagogiku, nahrávací techniku, hudební publicistiku, redakční práci, archivářství a podobně. I kdyby tohoto vzdělání nikdy nepoužili (protože by se ukázali jako skladatelé či koncertní umělci dosti žádoucí, aby je jejich umění zabezpečilo), už jen psychologicky by jim taková opora v druhém oboru byla užitečná. Vědeli by, že jako skladatelé nebudou ztraceni, jestli-že by se jednou jejich skladatelská invence ukázala být milenkou nevěrnou...

JÁN KLUSÁK

Vážení přátele,

téma vaší ankety mi nahání strach: k vyučování skladby je třeba strašlivé odvahy; už jen rozpoznat, zda žák je ke komponování nadán či ne, je přetěžký úkol. Stejně riskantní je určovat směr, kterým se má žákovo snažení ubírat, a stránky, na které se má hlavně soustřeďovat. A přece to jinak nejde. Zdá se mi, že učitelství je umění v pravém smyslu toho slova. Jestli je to pravda, platí o něm, tak jako o každé umělecké činnosti, že dobrý výsledek je podmíněn souhrou šťastných okolností.

Karel Janeček, nejpovolanější mluvčí v této anketě, napsal hluboká a důležitá slova o vyučování skladby a ještě by snad měl napsat, ale to nejhlubší se asi nedá říci.

Dvě věci mi připadají zvlášť významné při vyučování skladby: styk s živým zvukem a soustředění se na velmi jemný rozbor každého problému, tedy jít spíš do hloubky než do šířky.

Učitel by měl usměrňovat a ovlivňovat žáka jen tak, aby mu pomohl najít sama sebe, i když — jako doplněk k tomu — se ho snaží přimět k procvičování slabších stránek žákova nadání.

Co je cílem výuky kompozice? Dobrý skladatel. Jací skladatel se mi líbí? Silné, originální osobnosti. Lze se naučit být osobností? Ne. Co tedy lze dělat? Jedině učit řemeslu. Nemůžeme však vyučovat řemeslu, které jsme ještě docela neobjevili a neuvedli v soustavu, kterému se ještě sami učíme; proto pro nejbližší dobu bude asi nejpraktičtější pokračovat ve vyučování starší kompoziční techniky. Ostatně ono se nakonec ukáže, tak jako dosud vždy, že mezi ní a novým způsobem není tak nepřeklenutelná propast.

VIKTOR KALABIS

Vaše otázky jsou velmi zaujímavé a tak, ačkoliv má pedagogická činnost bola ukončena již po půldruhém roce, budu se snažit zodpovědět je spíše s hlediska výsledků, s nimiž se setkávám v činnosti rozhlasové, svazové, koncertní a pod. již po dobu tolika 25 let.

K otázce 1):

Nejvhodnější formou zprostředkování poznatků při učení kompozice je podle mého soudu zevrubné poznání (pocitové i racionální!) co největšího počtu mistrovských děl. K tomu je přirozeně nutné seznámit žáka zevrubně též s technologickými disciplinami hudebního jazyka (harmonie, kontrapunkt, orchestrace, technika a pod.). Častý osobný kontakt s opravdovou uměleckou osobností, jejíž dílo by mohlo být posluchači vzorem, bých považoval za mimořádně důležitý.

Ani nejideálnější metodou nelze vychovat z každého posluchače skutečného umělce. Umělec se rodí. Jeho růst lze jen zrychlit či zpomalit. Úkolem dobrého pedagoga by mělo být citlivě rozeznat možnosti jednotlivých posluchačů a podle nich zaměřit individuální výchovu. Nutí-li mechanická aplikace osnov průměrného posluchače aby ovládal úkoly, které jsou nad jeho síly, plní je pouze formálně a jeho pobyt na škole ztrácí smysl. Měla by se tedy šíře záběru problematiky řídit individuálním talentem žáka. Ne osnovy, ale pedagogova osobnost je zárukou posluchačova růstu.

2) Protože nejsem činný jako pedagog, nevím v jakém poměru jsou dnes na jednotlivých školách zastoupeny kompoziční techniky tzv. klasické a některé nejnovější techniky dnešních dnů. Zdá se mi však, že by na škole mělo být vyučováno především těm technikám, kterých by mohl žák používat ve své nejběžnější životní skladatelské praxi. Drtivá většina skladeb dodnes napsaných v oboru vážné i populární hudby je založena na principu tzv. klasických technik (t. j. až po Schönberga). Ty by měli všichni žáci bezpečně zvládnout a to nejen teoreticky, ale především v praxi. Není to věru lehké, je-li na to vše jen 4—5 let. Teprve potom by měli být — a to možná spíše individuálně, podle talentu a zájmu — seznámeni i s ostatními nejnovějšími pokusovými technikami některých dnešních autorů.

Učíme-li posluchače již od začátku výlučným a neověřeným technikám skladby, aniž dokonale ovládá základní a dodnes užívané techniky, vystavujeme ho nebezpečí, že bude pouze neúspěšně „experimentovat" a tápat, nadto i s rizikem pocitu vlastní společenské nepotřebnosti a nedouctví. Mimořádny talent si během své delší tvůrčí činnosti spíše doplní své vědomosti o nejposlednější aktuality (nadto ve zralejším věku) než aby většina ostatních žáků teprve v praxi a značně pozdě měla objevovat nezákladnější a nejpotřebnější poznatky, které se od každého odborníka zcela samozřejmě vyžadují.

3) Myslím, že žák by měl být veden k tomu, aby všechno to, co vytvoří na škole, mělo svou společenskou funkci. Mladý adept skladatelského oboru by měl být od začátku veden k tomu, aby věděl pro jaký soubor píše, k jakému účelu je skladba psána, kolik zkoušek bude nutno věnovat asi nastudování skladby a pod. Jeho práce, pokud jsou jen trochu úspěšné, měly by být v zápětí prověřeny v praxi. Hodnocení interpreta, posluchače jsou důležitým doplňkem učitelova hodnocení.

Nemyslím, že na všechny posluchače by měly být kladeny požadavky, aby absolvovali nejtěžšími formami (symfonie, opery a pod.). Dobře napsaná a tedy i funkční komorní skladba má větší cenu než „absolventská symfonie".

Za neúčelnou považuji též stejnou d o b u studia pro nadané i méně nadané žáky. Samostatnou práci bych ve vyšším ročníku vysoké školy považoval za zcela přirozenou. Profesor by měl usměrnit žáka spíše dobře vybraným úkolem.

4) Invence a technika jsou v dialektickém vztahu. Technika bez invence nebude schopna vytvořit umělecké dílo. Bezpočet mrtvých, i když graficky zajímavých partitur, je pro to dostatečným argumentem.

Invence bez techniky vede k diletantismu.

5) Smyslem hudebních škol všech stupňů (i když v různych rovinách) by měla být výchova umělců a hudebních odborníků pro naši společnost. Tak také v oboru kompozice. N e však každý kdo absolvuje kompoziční oddělení j e již skutečným umělcem nebo se jím může stát. Absolventské vysvědčení v oboru kompozice je, soudím, mnohdy nekrytá směnka, která může vzbudit klamnou víru a naději, na kterou se později může značně doplatit. Není v silách pedagogů, aby mohli s jistotou odhadnout další vývoj svých žáků. Proto myslím, že by studium kompozice mělo počítat s tím, že ne všichni absolventi se uživí svobodným povoláním skladatele v á ž n é hudby. Trend doby a řady mnohých kolegů vybičovávají v mladých skladatelích touhu vytvořit „geniální a jedineční dílo budoucnosti" současníky nechápané. Křečovitá snaha po originalitě za každou cenu mate mnohá mladá srdce již v prvních ročnících vysoké školy. Není divu, že je nemálo těch, kteří se pokoušejí deformovat vlastní výpověď o skutečnosti dříve než ji byli schopni poznat a formulovat. Kdo jiný by to měl být než škola a dobrý pedagog, který by mladému adeptu skladby stále připomínal „Zem", t. j. zem tohoto života, schopnost odhadu vlastních sil, potřebu sloužit svým současníkům. Pokora a skromnost, která se rodí z tohoto vědomí je nejužitečnější právě pro velké umění. Sloužit pochopitelně neznamená poslouhovat. Nejsem si jist zda jsme se příliš nezaměřili na výchovu „geniů", „avantgardistů" a „experimentátorů", zatím co dobrých „řemeslníků", v nejlepším smyslu toho slova, valem ubývá. A přece by bylo snažší vychovat dobrého řemeslníka než genia našeho věku...

6) Myslím, že i v dnešní době má každý d o b r ý skladatel všechny možnosti se dobře uplatnit. Bude záležet jen na něm samém, aby dovedl odhadnout v čem bude jeho práce mít největší smysl. Známá věta „Kam se duch vloží — tam se duch najde", platí pro všechny časy, tedy i pro naši dobu.

Hudba na PF v Banskej Bystrici

TIBOR SEDLICKÝ

Desaťročná existencia pedagogických fakúlt (PF) — a teda aj katedier hudobnej výchovy — núti zamyslieť sa nad ich činnosťou a bilancovať ich doterajšiu prácu. Aj keď desať rokov nie je tak veľa, takéto spracovanie by si vyžiadalo dlhší čas a väčší priestor na publikovanie. Preto sa vo svojom príspevku obmedzím prevažne na súčasnú situáciu na Katedre hudobnej výchovy v Banskej Bystrici, pričom sa nebudem môcť vyhnúť niektorým pohľadom na uplynulé roky. Mienim síce písať o našej katedre, no mnohé problémy sú viacmenej spoločné všetkým katedrám hudobnej výchovy na Slovensku. Ak sa o nich bude — v zhode s mojimi názormi — písať aj na iných miestach, potvrdí to len pravdivosť mojich tvrdení.

O našich ťažkostiach sa už popísalo dosť, často nás bili za nízku úroveň našich absolventov, čo sme síce sebakriticky prijímali, neraz nás však mrzelo, ak takéto kritiky pochádzali z úst, či pera takých autorov, ktorí sa na našu prácu nikdy neprišli pozrieť a nepoznali podmienky, za akých na PF pracujeme. Dnes už nechceme lamentovať (hoci niektoré negatívne konštatovania nebude možné vynechať) — veď v mnohých prípadoch by to bolo zasa len volanie na púšti — chceme skôr podať všeobecnú informáciu o niektorých problémoch výučby na našej katedre (a nielen na nej), o stave a odbornom i umeleckom raste jej členov, ako aj o vplyve katedry na kultúrno-hudobný život v B. Bystrici a jej okolí.

Pri stručnom pohľade na 10-ročnú existenciu PF treba poukázať predovšetkým na základnú neujasnenosť koncepcie pri zavádzaní vysokoškolskej prípravy učiteľov a na nedomyslené založenie šiestich pedagogických fakúlt (vtedy inštitútov) na Slovensku. Pri častých reformách a zmenách učebných plánov sme často nestačili zaregistrovať výsledky jednej reformy, nebolo možné posúdiť, čo je na nej pozitívne a čo negatívne, a už prichádzala reforma nová. Menili sa kombinácie, dĺžka štúdia, jednotlivé disciplíny, počty hodín, dokonca aj počty poslucháčov pri hre na hudobný nástroj a pri hlasovej výchove a bolo obdobie, keď aj požiadavky na štátnych skúškach boli pre jednotlivé ročníky rozdielne. Od roku 1967 (posledná reforma učebných plánov) sa síce hladina ustálila (pravda, len pre prípravu učiteľov 6. až 9. roč. — pre štúdium 1. až 5. roč. sa pripravuje opäť nová reforma), pričom sa však v rámci právomoci dekana (na návrh katedry) robia rôzne presuny disciplín, resp. zaraďujú sa aj nové. S učebnými osnovami sa prakticky nestretáme, náplň prednášok (aj seminárov) si robia vyučujúci sami — čo je síce akousi výsadou vysokých škôl a v zásade nemožno proti tomu nič

namietať, no nie všetci vyučujúci si už takúto dôveru plne zasluhujú. Pri existencii štyroch PF a pri možnosti prestupu z jednej na druhú postihuje takáto benevolencia v učebných plánoch a v obsahovej náplni jednotlivých disciplín práve prestupujúcich poslucháčov, ktorým niektoré disciplíny (v dôsledku presunov) úplne vypadnú a mnohé učivo sú nútení študovať len z literatúry.

Sľubne sa rozvíjajúci medzikatedrálny styk dohodnutý na schôdzke katedier v Nitre vo februári 1964, pri ktorom sa stetli vyučujúci jednotlivých disciplín zo všetkých katedier HV a okrem výmeny skúseností sa dohodli aj na obsahovej náplni svojich predmetov, vymizli a katedry sa čím ďalej, tým viac uzatvárajú do seba a navzájom izolujú.

Okrem častých reforiem ovplyvňovali výučbu HV predovšetkým: predchádzajúca hudobná príprava uchádzačov o štúdium na PF, nábor namiesto výberu, nedostatok vhodnej študijnej literatúry, zlé priestorové, materiálne a kádrové vybavenie katedier. V porovnaní s minulými rokmi sa síce mnohé zlepšilo, mnohé nedostatky sa však dodnes nepodarilo odstrániť. Tak napr. v predchádzajúcej príprave uchádzačov stále chýba stredný typ školy, na ktorom by sa pripravovali aj z hudobnej výchovy (a márne sú všetky hlasy po jej zavedení) a hoci dnes prijímame na odborné štúdium absolventov ĽŠU, u mnohých — ktorí nepokračovali na II. cykle tejto školy — sú zručnosti v hre na nástroj podstatne nižšie ako v rokoch absolvovania hudobnej školy (o celkovej muzikalite niektorých radšej pomlčím). Pokiaľ máme absolventov II. cyklu ĽŠU, značne vynikajú nad ostatných a vo vedomí svojej priority a určitej preferencie rastie ich sebavedomie a namiesto rastu badať skôr pokles v ich výkonnosti. Takto vlastne vzniká značná diferencovanosť v úrovni poslucháčov, čo v mnohých prípadoch pôsobí negatívne najmä na tých slabších. Mnohí poslucháči — hoci dnes už absolventi ĽŠU — nenadobudli k hudbe ešte kladný vzťah. Je len málo takých, ktorí z vlastného rozhodnutia navštívia nejaký koncert alebo operné predstavenie (v porovnaní s ostatnými PF je naša v určitej výhode, lebo má k dispozícii stálu opernú scénu), treba ich pre takéto podujatia presviedčať a len veľmi ojedinele možno zaregistrovať takých, čo by vo voľnom čase využívali bohatú gramofónovú diskotéku, príp., že by z vlastnej iniciatívy siahli po nejakej odbornej literatúre alebo aspoň časopise. Možno to súvisí s celkovým trendom mladých, ktorí sa v súčasnosti orientujú prevažne na pop-music a ľahké filmy, no chyba je trošku aj v nás — učiteľoch — že ich nedokážeme vždy v tejto činnosti podporiť a usmerniť.

Všeobecne zápasíme aj naďalej s nedostatkom vhodnej študijnej literatúry, a to takmer v každej disciplíne. Mohlo by sa síce namietať, že napr. z dejín hudby je literatúry dosť, v mnohých prípadoch však ide o dejiny príliš podrobné (Černušák), ktoré študujú rovnako aj poslucháči hudobnej vedy na FFUK, niet však učebníc (skrípt), ktoré by obsahovali to maximum, ktoré by si mal poslucháč PF — budúci učiteľ hudobnej výchovy na ZDŠ — osvojiť. Chýbajú dôkladnejšie rozbory skladieb, ktoré sa preberajú na ZDŠ (na seminároch sa prehrávajú obyčajne iné skladby), a tak sa často stáva, že poslucháč príde s nimi do styku len v praxi a pri vlastnom prehrávaní sa obmedzí len na to, čo má o danej skladbe napísané v učebnici, resp. v metodickom sprievodcovi (ak ho má k dispozícii).

O nič nie je situácia lepšia ani v hudobnej náuke a harmónii . Bežne sa používajú skriptá od Suchoňa — Filipa, príp. učebnica od Kofroňa, ani jedna z týchto príručiek však nebola písaná pre prípravu učiteľa ZDŠ, a tak vlastne to, s čím by sa poslucháč mal najviac dostať do styku (dvoj- a trojhlasná úprava ľahších piesní, príprava k improvizácii, návod na rozbor zborových partitúr a pod.) — v nich chýba.

Ani pre intonáciu na PF neexistuje špeciálna príručka. V súčasnosti sa u nás používa Intonácia a sluchová analýza od V. Fedora — L. Lenga, ktorá však nedáva učiteľovi (ani poslucháčovi) neja-



Ľudová hudba posluchačov PF Banská Bystrica

kú jednoznačnú metódu, ako sa zmocniť daného intonačného prvku, a hoci sú v nej náznaky tonálnej metódy oporných piesní, nie je prevedená do dôsledkov. Posluchačom by veľmi pomohlo, keby sa okrem uvedených piesní mohli na hodinách intonácie oboznámiť aj s tými, ktoré budú potrebovať v praxi (pravda, aj s textom), keby tieto boli zosúladené s preberaným učivom v intonácii a zoradené podľa stupňa obťažnosti. Ak pre budúcnosť uvažujeme o zjednotení vyučovania intonácie na ZDŠ, bude nevyhnutné podriadiť tejto požiadavke aj príručku intonácie pre PF.

Hoci o metodiky hudobnej výchovy by nemala byť núdza (Kantor, Fedor — Vrchotová-Pátová — Koula a i.), v mnohom sú už zastaralé a nie sú zamerané na pripravovanú novú koncepciu vyučovania HV na ZDŠ. Nie je v nich rozpracovaná metodika práce s ľahkoovládateľnými nástrojmi, takmer niet zmienky o tanečnopohybovej výchove, a tak oboznamovanie s modernými spôsobmi vyučovania hudobnej výchovy závisí výlučne od ambícií samotného metodika (cvičného učiteľa), či a do akej miery má o ne záujem, či sa sám chce v nich zdokonaliť a či dokáže pre ne nadchnúť aj samotných posluchačov. Aby sme sa na novú koncepciu naozaj dobre pripravili, bude potrebné s novými formami a metódami práce oboznámiť najmä tých posluchačov, ktorí sa pripravujú pre vyučovanie v 1. až 5. ročníku, lebo s jej uplatňovaním do praxe sa môžeme dožiť nepríjemných sklamaní. A to predovšetkým vtedy, ak chystaná reforma nedá všetkým učiteľom týchto ročníkov vyššie hudobné (a metodické) vzdelanie, ako je to dnes.



Z konferencie o hudobnej pedagogike r. 1966.
(H. Wegener, W. Busch, L. Tar)

Veľmi kritický stav je aj vo vyučovaní hlasovej výchovy. Aj na našej katedre ju vyučujú absolventi VŠMU, ktorí prešli k nám z opery DJGT (oproti mnohým iným hlasovým pedagógom na PF majú však tú výhodu, že obaja boli pôvodne učitelia, dokonca s niekoľkoročnou praxou, avšak pre neexistenciu inej vhodnej študijnej literatúry aj u nás sa používa predovšetkým Vaccai a Concone, čo ani po hlasovej, ani po intonačnej stránke našim posluchačom nevyhovuje (ide predsa o príručky pre profesionálnych spevákov!). Zaráža, že za desať rokov sa medzi hlasovými pedagógmi nenašiel nikto, čo by sa podujal zostaviť pre hlasovú výchovu takú príručku, ktorá by na jednej strane sledovala rast posluchača po hlasovo-speváckej stránke (pravda, s ľahšími cvičeniami a piesňovým materiálom), na druhej strane by súčasne pripravovala aj pre praktické používanie jeho hlasu na hodinách hudobnej výchovy, predovšetkým však pre spevácku výchovu svojich budúcich žiakov. Isteže, v tomto smere má dať patričné pokyny aj metodika hudobnej výchovy, no ak metodik nie je aj spevák, takéto pokyny sú príliš všeobecné a teoretické (bez patričnej ukážky-názoru). V dôsledku toho sa v praxi často stretneme s učiteľmi, ktorí síce pieseň ako-tak „vzorne" prednesú, no nedokážu systematicky rozvíjať hlas a spevácky prejav svojich zverencov.

V hre na nástrojoch bola roku 1967 zavedená do dvoch semestrov improvizácia, stále však chýba príručka, ktorá by podávala návod na jej vyučovanie. Zatiaľ sa improvizácia „improvizuje" veľmi rozdielne, a to podľa celkovej muzikality

a schopností samotného vyučujúceho. Pre prax by bolo veľmi účelné vydať tiež príručku s ľahším klavírnym sprievodom k tým piesňam, ktoré tvoria základný piesňový materiál v učebniciach hudobnej výchovy na ZDŠ (v českých krajoch už také niečo majú), pretože pri doterajšej predprípraveni našich poslucháčov na LŠU a ich celkovej muzikalite ťažko predpokladať, že by sa za dva semestre naučili natoľko improvizovať, aby si mohli samostatne robiť sprievody k piesňam.

Celkove možno teda jednoznačne konštatovať (a na tom nenesú vinu len vyučujúci na PF), že vhodnej študijnej literatúry pre jednotlivé disciplíny niet (najmä pre tie, ktoré sa zaviedli roku 1967 — ako hudobná psychológia, estetika, rozbor skladieb, skladby pre deti a i.) — a pokiaľ nejaká existuje, je príliš všeobecná a nie je zameraná pre potreby PF. Aj keď sa v súčasnosti nejaké tituly už pripravujú (členovia našej katedry E. Michalová a V. Gajdoš pracujú na Improvizácii klavírneho sprievodu), prejde iste veľa času, kým sa dostanú poslucháčom do rúk.

U nás sa to nezlepšilo ani priestorove (skôr zhoršilo). Zatiaľ čo v Trnave a Nitre už dávno vyučujú v moderných, pre jednotlivé katedry špeciálne postavených budovách, v B. Bystrici sa nová budova ešte len stavia a určite potrvá rokdva, kým aj o našej katedre budeme môcť hovoriť, že má dobré pracovné a priestorové podmienky. Zatiaľ je katedra HV umiestená v budove chlapčenského internátu — čiže zaberá vlastne ubytovacie priestory pre poslucháčov — a má k dispozícii 12 malých miestností. Jedna z nich je pracovňou vedúceho katedry a sekretárky, jedna sa používa na semináre, v ďalšej je umiestená knižnica a diskotéka, v štyroch pracovniach členov katedry a v ostatných piatich sa uskutočňujú konzultácie a individuálna výučba. Keďže ide o panelovú výstavbu bez izolácie stien, je vyučovanie značne rušené rôznymi zvukmi z chodby a vedľajších miestností.

Niektoré semináre a zborový spev sa uskutočňujú v suterénnej, malej a zle vetrateľnej miestnosti dievčenského internátu (vedľajšia budova). Zatiaľ čo máme už školy s odbornými učebňami hudobnej výchovy (aj keď stále len poriedko) vybavené existujúcimi a prístupnými učebnými pomôckami, našim poslucháčom (ale aj vyučujúcim) sa o niečom takom ešte len sníva. O tom, ako má vlastne odborná učebňa hudobnej výchovy vyzerať, dozvedia sa poslucháči len teoreticky na hodinách metodiky HV a čiastočne na cvičnej škole. Bežné pomôcky (gramofóny, platne, magnetofóny, nástroje Orffovho inštrumentára a i.) sú umiestené v miestnostiach katedry, no v podstate sa — najmä poslucháčmi — veľmi málo využívajú. Hudobnými nástrojmi je škola vybavená pomerne dobre (aj v dôsledku zlúčenia s PI Martin) a na výučbu a cvičenia je k dispozícii celkove 15 klávesových nástrojov (3 krídla a 12 pianín). Ide však prevažne o nástroje staršie, ktoré vyžadujú častú údržbu (ladenie), zatiaľ sa však nemôžeme pochváliť kvalitnejším koncertným krídlom, takže interné recitály koncertných umelcov sú takmer vylúčené a vystúpenia členov katedry (príp. poslucháčov) sa tiež obmedzujú na minimum (pri oslavách).

PF v Banskej Bystrici zápasí nielen s vyučovacími, ale aj s ubytovacími priestormi. Mnohí poslucháči musia dochádzať, časť ich býva v súkromí (často v nevyhovujúcich podmienkach) a v študentskom domove — pokiaľ ide o dievčatá — na izbe pre tri osoby sa tiesni neraz 5 až 6 poslucháčok, pravda, z rozličných študijných kombinácií, čo sťažuje možnosť kolektívnej prípravy a vzájomnej pomoci i porozumenia ubytovaných.

Štúdium poslucháčov značne sťažuje preplnený rozvrh hodín začiatkom týždňa (pondelok — streda), kým voľnejšie dni (štvrtok — sobota, keď majú chlapci vojenskú prípravu, resp. sú konzultácie pre diaľkove študujúcich) nemožno už plne využívať napr. pre záujmovú činnosť, lebo by sa do nej nemohli zapájať aj chlapci. Niektoré skupiny nemajú už po tieto dni vyučovanie a odchádzajú domov. Za týchto okolností sa nedalo — okrem neskorých večerných hodín — nájsť v rozvrhu priestor pre záujmový zborový spev, ktorý sa preto robí len v rámci povinného seminára, príp. v dvoch skupinách osobitne. Časté dochádzanie k rodičom, ako aj obmedzená možnosť cvičenia v prvé dni týždňa, ovplyvňuje študijnú morálku poslucháčov v hre na nástroj a ak k tejto skutočnosti vezmeme ešte do úvahy dlhé študijné obdobie a najmä dlhú pauzu medzi skončením starého a začiatkom nového školského roku (takmer 5 mesiacov!), sú stagnácia a pomerne malý rast poslucháčov v tejto disciplíne odôvodnené. Len málo z nich si totiž uvedomuje potrebu pravidelného cvičenia (aj počas prázdnin), vnútornú potrebu zahrať si. A tak — hoci nástrojov na cvičenie máme pomerne dosť — sú plne obsadené len v zápočtovom týždni, resp. pred skúškami a s takým prípadom, že by sa poslucháč k nim nedostal, stretáme sa len veľmi zriedka.

Na katedre hudobnej výchovy v B. Bystrici pôsobí teraz 12 interných pracovníkov a jeden externý. Z nich ôsmi sú absolventmi bývalej Vysokej školy pedagogickej, jeden je absolventom FFUK, dvaja ukončili štúdium na VŠMU a jeden na tunajšej PF (pôsobí ako lektor). Všetci pedagógovia sú rozdelení do troch skupín, a to do smeru vedeckého, umeleckého a pedagogického. V smere vedeckom sú tí, ktorí sú momentálne v štádiu aspirantského štúdia (Gábor, Melicher, Sedlický — v štádiu prípravy sú Michalová, Rybáriková, Gajdoš), tí, ktorí vystupujú koncertne, sú zaradení do smeru umeleckého (Hagarová, Longauer, Gajdoš, Michalová, Tvrdoň), ostatní patria do smeru pedagogického. Žiaľ, katedra nemá dodnes žiadneho docenta ani kandidáta vied a všetci — okrem jedného — sú odbornými asistentmi.

V čom hľadať príčinu tohto zaostávania vedeckého rastu členov katedry? Príčin je niekoľko a zhrniem ich nasledovne: členmi katedry — od jej vzniku až po súčasnosť — sa stali zväčša mladí absolventi VŠP, ktorí — bez väčšej praxe na inom type školy — mali veľa problémov s osvojením si vysokoškolských foriem a metód práce, nemali nikoho, kto by im slúžil za vzor, nemali žiadnu vedeckú autoritu, ktorá by ich bola zasväcovala do metodológie vedeckej práce. Počiatočné veľké úväzky, častá zmena vyučovacích predmetov (o dôslednej špecializácii nemožno hovoriť ani dnes), preplnené a nie vždy vyhovujúce rozvrhy hodín, rôzne funkcie, schôdzky, rozrastanie administratívnych povinností (vedenie rôznych zbierok a s tým súvisiace ich objednávanie, evidovanie a požičiavanie, inventarizácia a i.), snaha udržať si techniku v hre na hudobné nástroje na žiadúcej úrovni, no predovšetkým bohatá mimoškolská činnosť, vyplývajúca z charakteru predmetu hudobná výchova (krúžky, súbory, koncerty, súťaže, zájazdy, exkurzie) a venovanie sa verejným a spoločenským potrebám hudobnej výchovy (prednášky, semináre, konferencie), to všetko veľmi okrádalo — a vlastne aj okráda — pracovníkov katedry o ich voľný čas a je nesporne jednou z hlavných príčin, prečo zaostávajú v získavaní vedeckých hodností za ostatnými katedrami. Ani pracovné, priestorové a materiálne vybavenie katedry, ani jej odtrhnutosť od centra hudobného života a vedeckého diania (čím sa sťažuje priamy styk s hudobnopedagogickými autoritami a inštitúciami, účasť na koncertoch, vedeckých prednáškach a pod.), ďalej nedostatočná spolupráca s ostatnými katedrami a obmedzený styk so zahraničnými inštitúciami nemohli priaznivo vplývať na náš vedecký rast. A nemohla vplývať ani skutočnosť, že neboli (a vlastne ešte ani nie sú!) vytvorené podmienky pre externé štúdium vedeckej aspirantúry. Ústav hudobnej vedy SAV nemal veľký záujem o absolventov štúdia hudobnej výchovy (aj jediná návšteva jeho pracovníkov roku 1968 mala skôr výzvedný charakter) a aj katedra hudobnej vedy a výchovy na FFUK, ktorú úradne určili za školiace pracovisko, obracala sa k absolventom VŠP chrbtom. Pre teóriu vyučovania hudobnej výchovy nemáme na Slovensku dodnes školiteľa, a tak sme vlastne aj my boli nútení obrátiť sa o externú aspirantúru na PFUK do Prahy, kde nás bez hocakých výhrad prijali.

Ak teda dnes konštatujeme, že katedry hudobnej výchovy majú všeobecne (nielen v B. Bystrici) v porovnaní s inými katedrami menší počet vedeckých pracovníkov (ašpirantov), vrhá to zlé svetlo ani nie tak na samotných členov katedier, ako skôr na tých, ktorí im obmedzením možností pristrihli krídla a čiastočne aj na tých, ktorí by azda mohli školiť, avšak o vedecký rast iných nemajú dostatočný záujem.

Napriek všetkým uvedeným zábranám treba s uznaním kvitovať, že pracovníci našej katedry sa aktívne zapájali a zapájajú do rôznych oblastí vedeckovýskumnej a publikačnej činnosti. Uskutočňujú výskum o používaní a vplyve školského filmu na hodinách hudobnej výchovy (Gábor), o hudobnosti žiakov (Melicher), o existencii a používaní učebných pomôcok pre hudobnú výchovu (Rybáriková), o improvizácii a hre z listu na ĽŠU (Michalová), o psychologických predpokladoch vnímania hudobných skladieb na ZDŠ (Pantlík), spolupracovali pri vytváraní učebníc a metodických príručiek z hudobnej výchovy pre ZDŠ (Sedlický, Pantlík) a skript pre PF (Sedlický, teraz Michalová, Gajdoš), vydali aj niekoľko samostatných publikácií (Sedlický: Spevácky zbor slovenských učiteľov — monografia, Didaktické problémy v práci amatérskych súborov, Hudobné chvíľky v záujmových zariadeniach, Kapitoly z dejín hudobnej výchovy na Slovensku — v tlači; Melicher: Základy hudobnej pedagogiky), rozsiahlejšie štúdie (Sedlický — Príprava učiteľov pre vyučovanie hudobnej výchovy od roku 1918, O súčasnej koncepcii vyučovania na ZDŠ a iné) a v súčasnosti pracujú okrem iného na kandidátskych prácach (Gábor: Filmová hudba z pedagogického aspektu, Melicher: Príčiny zániku hudobnej aktivity, spontánnosti a živelnosti žiakov mladšieho školského veku, Sedlický: Postavenie hudobnej výchovy v systéme všeobecnovzdelávacieho školstva). Aj množstvo článkov a štúdií v zborníkoch katedry (pripravujeme už tretí) a v rôznych odborných časopisoch a denníkoch (Smer a i.) svedčia o tom, že členovia katedry okrem bohatej kultúrno-osvetovej, organizačnej a prednáškovej činnosti (ako to potvrdia ďalšie riadky) v podstatnej miere zverejňujú výsledky svojej práce a čím ďalej, tým viac presviedčajú o opodstatnenosti svojej existencie. Veď také akcie, ako bola výstava učebných pomôcok z hudobnej výchovy roku 1964 a vedecká konferencia o hudobnej pedagogike roku 1966 s medzinárodnou účasťou nemôžu nikoho nechať na pochybách, že na katedre je v podstate vyspelý a ambiciózny kolektív pracovníkov.

Aj vplyv katedry na hudobný život v meste a jej okolí sa neustále zvyšuje a v poslednom období, najmä však v minulom roku, môžeme zaznamenať mnoho akcií, na ktorých sa podieľala, či už katedra ako celok, alebo jej jednotlivci. Jednou z najväčších udalostí bol verejný koncert z príležitosti 15. výročia založenia školy, na ktorom okrem hostí z Egeru (MĽR) vystúpil mládežnícky spevácky zbor (dir. T. Sedlický) a komorný orchester školy (V. Gajdoš). S rozšíreným programom vystúpili tieto dve telesá aj na samostatnom koncerte na Pedagogickom inštitúte v Ostrihome (apríl). Pri týchto príležitostiach mali dva samostatné recitály aj hlasoví pedagógovia katedry — O. Hagarová a L. Longauer, ktorých sprevádzali členovia katedry E. Michalová, V. Gajdoš a I. Tvrdoň.

Pravidelné koncerty týchto sólistov prispievajú v podstatnej miere k šíreniu dobrého mena katedry. Skutočnosť, že externým riaditeľom Krajského symfonického orchestra v B. Bystrici je A. Melicher a dirigentom V. Gajdoš a že v tomto orchestri pôsobia ešte traja ďalší členovia katedry (Gábor, Strmeň, Pantlík) výrazne podčiarkuje plyv katedry na toto hudobné teleso. Dni komornej hudby alebo Hudobná jar v B. Bystrici si bez organizačnej pomoci členov katedry (Melicher a iní), bez jej patronátu a zabezpečovania účasti nemožno ani predstaviť. V poslednom čase — v snahe zvýšiť nízku úroveň zborového spevu v B. Bystrici — badať vplyv katedry aj na tomto úseku a za jej pomoci (Sedlický) sa perspektívne buduje detský zbor na cvičnej škole, výdatnú pomoc poskytujú členovia katedry (Sedlický, Tvrdoň) Okresnému učiteľskému spevokolu Hron a v spolupráci s odbočkou Slovenskej spoločnosti pre hudobnú výchovu chystá katedra Dni hudobnej výchovy s vystúpením detského speváckeho zboru z Boleráza (dir. L. Vajser) a so seminárom o zborovom speve. Výdatne sa rozmáha spolupráca katedry s Čs. rozhlasom, štúdiom v B. Bystrici, pre ktorý pripravuje hudobné relácie a komentáre k hudobnému spravodajstvu S. Janíčková. Pracuje tiež s dievčenskou družinou, ktorá spoluúčinkuje s ľudovou hudbou Čs. rozhlasu pod vedením O. Mrázika (jej členom je tiež A. Melicher) a s vokálnou skupinou (spolu so Z. Rybárikovou) účinkuje pri nahrávkach tanečných piesní. V rozhlase vystupujú často aj naši sólisti — speváci (v relácii Umelci z krajov) so sprievodom našich klaviristov. Pri umeleckej činnosti treba spomenúť skladateľskú činnosť V. Gajdoša (pozoruhodné sú jeho posledné cykly umelých piesní) a A. Melichera, ktorého tanečné piesne sa stávajú pravidelnou súčasťou vysielania Čs. rozhlasu. Poslednú z nich — Odíď — prevedenú m. r. na súťaži Zlatá ruža v Detve — vydali aj na LP platni. Členstvo v amatérskom súbore Urpín (Melicher) a v Speváckom zbore slovenských učiteľov (Sedlický), ako aj pravidelná spolupráca s Aktívom pre občianske záležitosti (Gajdoš) svedčia o rozmanitej a bohatej kultúrno-umeleckej činnosti členov katedry.

Okrem aktívnej umeleckej činnosti treba však zaregistrovať aj členstvo a funkcie v rozličných umeleckých zväzoch a organizáciách, či už je to ZSS (Sedlický, Melicher, Gajdoš — čakateľ), poradný zbor pri Osvetovom ústave (Sedlický, Melicher), muzeálna rada Literárneho a hudobného múzea v B. Bystrici (Michalová, Gábor, Gajdoš), alebo členstvo v porotách pri umeleckých súťažiach v rozličných žánroch.

V rámci Slovenskej spoločnosti pre hudobnú výchovu, v ktorej členovia katedry zastávajú rozličné funkcie (Sedlický, Melicher, Strmeň, Gábor), ako aj v spolupráci s Krajským pedagogickým ústavom väčšina členov katedry absolvovala množstvo prednášok v B. Bystrici a iných mestách kraja, prevažne s hudobnovýchovnou tematikou (v poslednom čase najmä D. Strmeň ako propagátor Orffovho Schulwerku).

Okrem pracovníkov katedry sa do hudobného života v meste zapájajú aj poslucháči odboru hudobná výchova — či už v kolektívoch (spevácky zbor, komorný orchester, ľudová hudba), alebo ako jednotlivci, a to v Okresnom učiteľskom spevokole Hron (4 poslucháči), v Urpíne (4), v Krajskom symfonickom orchestri (2), spolupracujú s rozhlasom (6), Osvetovým domom (1), Divadlom hudby (1), účinkujú pri akciách Aktívu pre občianske záležitosti (1), niektorí vyučujú externe na ĽŠU (3), hrajú a spievajú v rozličných tanečných skupinách, pričom dve poslucháčky spievajú tanečné piesne aj súťažne (na Zlatej ruži v Detve získala V. Lamačová 3. miesto — bronzovú ružu) a mnohí z nich sa aktívne zapájajú aj do kultúrnych akcií vo svojom bydlisku. Na všetkých doterajších súťažiach umeleckej tvorivosti vysokoškolákov sa poslucháči v rozličných kategóriách umiestili na popredných miestach.

Najmä posledné roky treba po stránke hudobnej aktivity hodnotiť ako veľmi úspešné a treba len veriť, že dosiahnuté výsledky sa v budúcich rokoch ešte znásobia. Všetci členovia katedry si plne uvedomujú, že ich morálnou povinnosťou je neprestajne sa starať o rast svojej odbornej úrovne, pričom nezabúdajú ani na ďalšie svoje poslanie, vyplývajúce z výchovného zamerania predmetu hudobná výchova, a to — maximum svojich síl a schopností venovať kultúrno-osvetovej činnosti v škole i mimo nej, a tak podnecovať záujem o hudobné umenie a prispievať k výchove jej konzumentov. Preto aj kritériom hodnotenia výsledkov práce katedier hudobnej výchovy by nikdy nemal byť len strohý počet pracovníkov s vedeckými hodnosťami, ale celková aktivita učiteľov a poslucháčov na všetkých úsekoch hudobnovýchovnej činnosti.

Úvaha nad Asynchróniou Jozefa Sixtu

Sixtovu skladbu Asychrónia pre sláčikový orchester som počul niekoľkokrát už pred analýzou partitúry, ale vždy bol môj dojem dobrý, plastický a zostal pomerne stabilný. Než sa odvolám na zápis v partitúre, pokúsim sa aspoň rámcovo určiť, z čoho sa tento môj dojem skladá.

Prvé, čo na skladbe upúta, je plynulosť a prehľadnosť formového priebehu, postupné, nuansované striedanie rôznych typov formotvornej funkčnosti. Je zložená z neveľkého počtu morfologicky odlíšených plôch, z ktorých každá logicky anticipuje druhú a tá z nej rovnako logicky vyplýva. Celkove skladba sugeruje dojem pevne odvíjanej prirodzenej procesuálnosti a myšlienkovej uzatvorenosti. To, samozrejme, stále ešte hovorím o prvých dojmoch, prvej emocionálnej orientácii, bez štrukturálnej analýzy.

Druhé, čo je na Asynchrónii už pri prvých počutiach bez partitúry veľmi výrazné, je nuansovaná práca so zvukom. Po celý čas jej plynutia nezaznie jediná línia, ktorá by pripomínala invenciu melodicko-rytmickej povahy. Je to prelievanie a presýpanie najrozmanitejších zvukových štruktúr. Textúra, zrnitosť i celková masa tohto zvukového materiálu je však natoľko vytríbená a plasticky premenlivá, že Sixtove sonoristické plochy sú vysoko informačné, hodnotné a vládne medzi nimi dobre zrozumiteľná hierarchia. Nie sú to stojaté bloky, ľadové kryhy náhodne narážajúce na seba v beztvarom časovom priestore, neuzatvorenom vôľou po logickom celku. Nie je tu ani lacný kontrast, prudké prestrihy, ktoré sú časté v aleatorických skladbách založených na zvukových blokoch a z hľadiska konštruktivistického i psychologického nahrádzajú dynamický, uzavretý proces. Takmer by som povedal, že môj dojem z celku Asynochrónie, abstrahujúc od materiálu, podobá sa dojmu z dobre urobenej tradičnej skladby.

Tretia vec, ktorú možno zachytiť posluchovo, je ťažiskovosť formy, vyústenie do centrálnej polohy, v ktorej sa realizuje celý zmysel štrukturálnej postupnosti a pletiva asociácií medzi jednotlivými zložkami materiálu. Mám chuť nazvať tento jav bergerovskou konvergentnosťou. Nie je to totiž len ten romantický účinok osudovo plynúceho toku myšlienok, ktorý narastá, priestorovo sa rozpína, aby kulminoval v okázalom vrchole. Ťažiskovosť formy à la Sixtova Asynchrónia nemožno chápať len takto senzualisticky, ako fyzický ošiaľ plynulej gradácie typu Bolero. Je to smerovanie a vyústenie všetkých použitých organizujúcich princípov do stavu, ktorý z nastolenej postupnosti vyplýva, je to dopovedanie zákonitosti, ktorá bola pri vytvorení i sformovaní materiálu použitá.

Rád by som ešte spomenul zvláštny dojem, ktorým pôsobí uzatvorenie skladby. Za cenu istej nepresnosti by sa dalo tvrdiť, že je to účinok zmeny molového na durový tónorod alebo vystriedania tonálne labilnej plochy plochou tonálne koherentnou — aby som menoval aspoň dva štrukturálne vzťahy, ku ktorým sa v tonálnej hudbe viaže účinok „rozsvietenia", katarzie. Táto katarzia je v Sixtovej skladbe sproblematizovaná odumierajúcim, redukčným procesom v pizzicatovom zvukovom bloku v bezprostrednom závere, ale v určitom zmysle je prítomná až do konca. Moment katarzie je nerozlučne napojený na predchádzajúci priebeh skladby a jeho dramatické, až tragické ladenie.

Ako prvé som spomenul plynulosť a prehľadnosť formy. Z partitúry možno aspoň čiastočne odhaliť štrukturálny ekvivalent tohto v moderných skladbách tak zriedkavého účinku. Predovšetkým technika, ktorou Sixta tvorí plochy, spočíva obecne na postupnom navrstvovaní základného princípu, jeho zmnožovaní alebo zase naopak, na redukovaní takto získanej mnohosti smerom späť, k východisku. Dobrou ukážkou je hneď prvá plocha skladby (pr. 1.), kde zo statického, zadržia-



č. 1

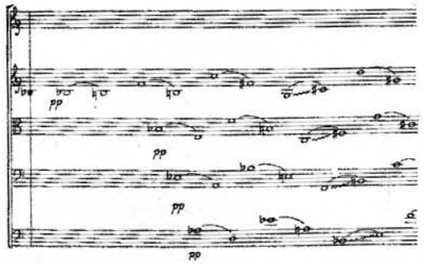
vaného pásma bez páuz vyrastajú pizzicatové girlandy, až úplne pohltia pôvodný prvok, aby ním boli v závere plochy opäť zabrzdené a rozkúskované. Práve tento proces brzdenia, drobenia, zadržiavanej zotrvačnosti istého postupu je tým tmelom, ktorý vo veľkom spája bloky celkovej stavby, dáva im prenikať, vzájomne difundovať. V Asynchrónii je aj prvok strihu, sukcesívny kontrast, nie je však nikdy prudký, je vždy zmiernený evolučnosťou materiálu — každá Sixtova fráza je zaoblená, dopovedaná, takže nástup novej, i keď strihom, nie je nikdy šokom, elementárnym prekvapením, ale má svoju logiku, založenú na tom, že sa predchádzajúci postup konštrukčne i psychologicky vyčerpal. Simultánny kontrast je v skladbe zastúpený skromnejšie, v podstate len tam, kde, ako som už opísal, na báze jedného prvku kryštalizuje alebo odumiera prvok druhý, t. j. v miestach blokových prienikov.

V závere partitúry je takáto autorova poznámka: „Podstatou skladby je nesúčasné zaznievanie tých istých úsekov (aktov) a z toho vyplývajúci kánon v augmentácii..." Zdalo by sa teda, že autorovým zámerom bolo kontrapunktické vedenie rytmicky odlíšených línií so spoločným intervalovým základom, akési „hračkárenie" typu renesančnej rébusovej kontrapunktiky. Nie je to ani zďaleka tak. Sixta využíva, hoci to znie paradoxne, simultánne vedenie zhodných, ale tempovo odstupňovaných línií na sonoristické efekty. Domnievam sa, že práve tento „asynchronizujúci", kontrapunktický prístup ku clustrovej technike je zdrojom druhej spomínanej vlastnosti skladby — nuansovanosti a hierarchizácie zvukových objektov. Nikto nezachytí nijaký kontrapunkt, ak 12 hráčov hrá každý počas iného časového úseku simultánne tú istú líniu. Vzniká škvrna, šum, pradivo zvuku. Sixta však dosiahol umným a ekonomickým prístupom k tvorbe týchto pásiem, že sa nepodobajú jedno na druhé. Robí to tak, že prísne a logicky dodržiava základnú intervalovú charakteristiku v zmysle horizontálnom i v zmysle vertikálnej superpozície. V prvej ploche je to napr. kvarta, kvinta a malá sekunda v horizontálach (pr. 1.), tercia v su-

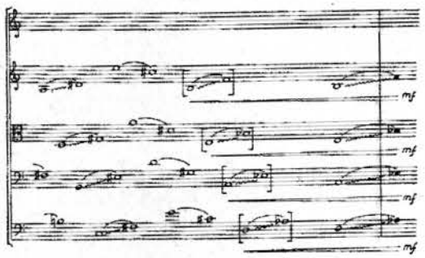


č. 1 a

perpozícii, v druhej ploche, prudko vygradovanej, je to horizontálne tritonus, kým vertikálne je štruktúra ovládaná kvintovým sledom (pr. 2). Nástup „vedľajšej myšlienkovej plochy" po prvom vrchole a jeho doznení je



č. 2



č. 2a



č. 3

spojený s objavením sa intervalov malej tercie a malej sexty (pr. 3). Prostý, neregulovaný chromatický sled slúži v expozícii skladby i v prvej fáze rozvedenia na prechody alebo na tvorbu pozadí. V „rozvedení", ktoré je veľmi rozsiahle a ktorého ukončenie je zreteľne signalizované návratom centra „d" a zrkadlovým návratom určitých princípov z 1. fázy skladby, pristupuje veľká septima. V ďalšom priebehu „reprízy" začína hrať úlohu zas veľká tercia. Záver, akási kóda skladby, prináša veľkú sekundu v spojení s čistou kvartou i tonikalizujúce tendencie jednotlivých tónov, a preto má príznačný „rozsvecujúci" účinok, je akoby „diatonizáciou" proti chromatickému až polychromatickému predchádzajúcemu priebehu skladby (pr. 4). S



č. 4

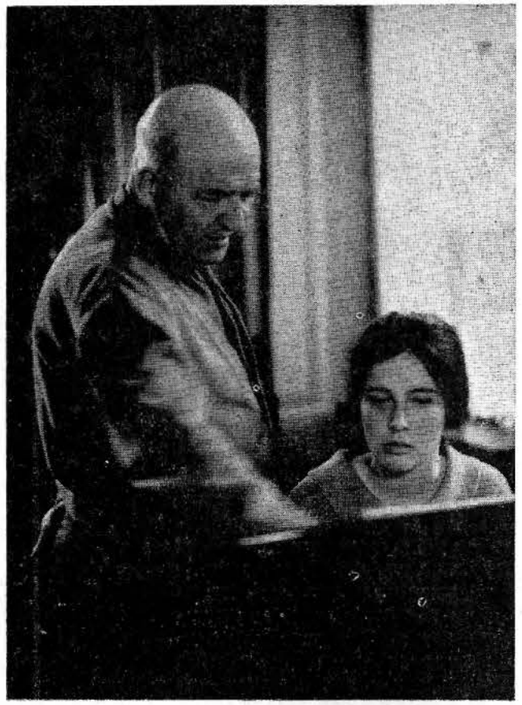
intervalmi v horizontálach i vo vertikálach sa zachádza bezo zvyšku vôľovo, zámerne, konštruktivisticky. Sixta tým dosahuje veľmi vzácnu vec — funkčnosť v oblasti nového zvuku. Jeho dielo má svoj plastický, dynamický harmonický aspekt. Táto harmonicko-funkčná charakteristika jednotlivých sonoristických plôch je tak presná a výrazná, že umožňuje návratové, asociačné efekty bez použitia príznačných motivických prvkov, dokonca i bez návratu štylistických a sadzobných postupov (o „repríze" tu možno hovoriť len a len v súvislosti s návratom intervalovej konvergencie od „redšej" k „hustejšej" chromatike, ináč je celá prebudovaná, prekomponovaná). Nie náhodou pôsobí celková forma Asynchrónie ako konvencionálny prvok, kým tvorba zvukových štruktúr je vlastným inovačným procesom. Zdá sa mi, že práve tento „odpočúvaný" pôdorys celku je popri konštruktivistickej konzekventnosti na úrovni intervalu druhým zdrojom funkčného vyznenia zvuku v skladbe. Jednoducho povedané: známym situáciám už akosi automaticky, vplyvom pamäti a skúsenosti, dosadzujeme adekvátne funkčné charakteristiky — k repríze patrí návrat toniky, k rozvedeniu prudký harmonický spád, k záveru frázy harmonické kadencovanie, ap. V tomto zmysle sa Sixta oprel plodne o tradíciu. Neošúchanosť jeho zvuku je silne závislá aj na vnútornej rytmike zvukového pásma — množstvo tempových medzistupňov dáva jemné rytmické štrukturovanie farby a tým ju i subjektivizuje a diferencuje.

Ťažiskovosť Asynchrónie v už spomenutom zmysle je sčasti vysvetlená tým, čo som hovoril o organizácii intervalovosti a serializácii tónov. Zvukovo-funkčný proces konverguje k situácii, kedy je priestor maximálne zaplnený. K tomu dochádza v „repríze", pri glissandovom bloku a nasledovnom prerušovanom sadzobne hustom kulminovaní v dvojhmatoch non divisi. Už samotný dobre pripravený moment asociácie so začiatkom je súradnicou, jednoznačne určujúcou tento bod za centrum procesu. Od neho dochádza k zjednodušovaniu, k „riedeniu" priestoru až po spomínanú diatonizáciu v zvukovej ploche z trilkov. Treba povedať, že ani proces konvergencie k ťažisku nie je priamočiary, ani ťažisko nie je „bodom", ale dosť veľkou plochou. Pekným príkladom je miesto pred „reprízou", keď dochádza po čiastkovom vrchole s veľmi bohatou textúrou a hustou sadzbou k dočasnému poklesu a k priam klasickej anticipácii kvarto-sekundového priestoru typického pre úvodnú plochu a tým i k anticipácii „reprízy". Použité termíny z členenia sonátovej formy dávam väčšinou do úvodzoviek, pretože sú len pomocné. V podstate má skladba tri fázy, v ktorých sa dá orientovať na základe frekvencie zmien (je vyššia, resp. zrýchľuje sa v „rozvedení", kým v „expozícii" je stálejšia a je dokonca i viac centralizovaná v modálnej ose „d — g"). Rozpoznateľnosť návratu som už spomenul vyššie.

Náladotvorné a emocionálne gestá v Asynchrónii sú dosahované tradičným manipulovaním s netradičným materiálom, ako som to už spomenul pri vzťahu formy a sonoristických štruktúr. Často je pocit úzkosti, hrozby vyvolávaný pomocou priestorovej gradácie, zmnožovaním zvuku, ktoré má svoju paralelu vo vizuálnom efekte približovania. Ukľudňovanie spočíva obyčajne v zreďovaní a redukcii počtu intervalov, zapĺňajúcich priestor i v účinku synchronizačných miest, kde sa pletivá línií postupne „čistia" do jedného zadržaného alebo opakovaného tónu, či krátkeho prvku. Zvláštny priestorový efekt je dosahovaný už samotnou technikou asynchronizácie. Toto mihotanie vyvoláva surrealistický dojem, založený na neurčitom rozpoznávaní známych prvkov v neobvyklých situáciách. Silný účinok má i takto prejavená mnohosť, rozmazanosť, matnosť, nestálosť kontúr, akási posunutá, „vadná" optika, hmlistá atmosféra celej skladby a z nej prameniaci pocit izolácie, nedostatočnosti, osamotenosti. Takto by som mohol pokračovať, čo by však chcelo pristúpiť k intímnejším detailom v skladbe i v analýze vlastných subjektívnych postojov a na to v tomto krátkom uvažovaní nie je ani miesta.

Záverom len konštatujem, že Jozef Sixta vytvoril výbornú, premyslenú a účinnú skladbu, kontakt s ktorou možno len a len odporúčať.

Juraj Hatrík



Za Františkom Maxiánom

Náhly odchod českého klaviristu, profesora AMU v Prahe, zaslúžilého umelca Františka Maxiána je citeľnou stratou pre naše koncertné umenie a pedagogiku. V šesťdesiatich troch rokoch nie je práca tvorivého ducha ešte ani zďaleka na konci. Tým hlbšie sa nás dotkla smrť Františka Maxiána dňa 18. januára 1971.

Maxián nebol typom oslňujúceho sólistu, hviezdy, ktorá uchvacuje. Veľkosť jeho umenia bola v neokázalosti, v každodennej usilovnej práci, vo vážnosti, s akou sa ujímal svojich umeleckých úloh. Kedykoľvek sa objavil na koncertnom pódiu, mohli sme si byť istí, že budeme svedkami do poslednej noty pripraveného výkonu. Zodpovedný vzťah k umeniu

bol súčasťou jeho osobnosti ako cenná povahová črta, bez akej by sme sa sotva dočkali kreácií, na ktoré dnes spomíname skoro už s legendárnou príchuťou.

František Maxián sa narodil roku 1907 v Tepliciach v Čechách. Prvý raz verejne vystupoval už ako desaťročný chlapec, osemnásťročný hral už v Prahe s Českou filharmóniou Franckovu symfonickú báseň Džinovia. Prejavoval talent manuálny i muzikálny v takej miere, že ešte na konzervatóriu, kde bol žiakom Richarda Veselého, študoval Beethovenove neskoré sonáty za pozornosti celého ústavu i zainteresovanej verejnosti. Po absolvovaní konzervatória Maxián zmizol z českého obzoru; odišiel do Juhoslávie, kde päť rokov vyučoval na hudobnej škole v Dubrovníku. Po návrate domov sa opäť pustil do štúdia ako žiak Kurza na majstrovskej škole konzervatória. Málokto vie, že po skončení klavírnych štúdií (1931) urobil ešte dôkladné dirigentské školenie (1932—6 u prof. Dědečka a Doležala). To tiež vysvetľuje, prečo sa Maxián z času na čas objavoval pred orchestrom s taktovkou v ruke, obyčajne preto, aby sprevádzal svojich žiakov.

Roky zrenia venoval Maxián rozhlasu. Dvanásť rokov (1928—1940) predvádzal pred rozhlasovým mikrofónom klavírnu tvorbu najrôznejších období a smerov. Rozhlasová prax vyžadovala okrem dobrej nervovej kondície — všetky programy sa vysielali priamym prenosom — aj značnú dávku pohotovosti. Maxián bol dobrým typom pre toto poslanie: bol vynikajúcim hráčom z listu, výborne sprevádzal (mohli sme sa o tom presvedčiť aj neskôr, keď bol na Pražských jariach partnerom Henryka Szerynga alebo André Navarru), a imponoval spoľahlivosťou a zaujatosťou. Ilustruje to malá príhoda: v roku 1937 Maxián naštudoval v pražskom rozhlase program pre dva klavíry so Sergejom Prokofjevom osobne. Takmer cez noc bol nútený zvládnuť náročný part Prokofjevových transkripcií Schubertových valčíkov. Prokofjeva výkon jeho partnera tak zaujal, že mu zveril sólový part svojho III. klavírneho koncertu, ktorý potom roku 1938 sám dirigoval v rozhlasovom predvedení. Vydal o tom toto svedectvo: „František Maxián hral môj tretí klavírny koncert nielen s veľkým umením a dokonalou presnosťou, ale aj s úplnou samozrejmosťou, čo veľmi uľahčilo a sprijemnilo moju úlohu."

Od roku 1939 pôsobil František Maxián tiež ako pedagóg — najprv na konzervatóriu, po vojne na AMU. Jeho početní žiaci by mohli podať najautentickejšie svedectvo o jeho pedagogických metódach. Jedno je isté: Vychoval dve generácie klaviristov, ktorí predstavujú rôzne interpretačné typy. Bez pedagogickej prezieravosti, bez citlivého odhadu žiakovho talentu a bez individuálneho prístupu by nikdy nedosiahol také výrazné úspechy. Dôkazom toho sú Jan Panenka, Stanislav Knor, Josef Hála, predčasne zosnulý Antonín Jemelík, z mladších slovenský pianista

Peter Toperczer, Dagmar Šimonková a z najmladších Boris Krajný a Martina Maixnerová. Maxián bol nekompromisnou a náročnou pedagogickou osobnosťou; svoje skúsenosti uplatňoval aj ako člen medzinárodných súťažných porôt.

Všetko, čo ostane po interpretačnom umelcovi, keď odíde z nášho života, je hrsť kritík, pamäť koncertného publika, ktorá slabne a stráca sa tak, ako sa mení jeho generačné zloženie, a gramofónové snímky. Platňa nám pomôže osviežiť si Maxiánovo umenie ešte po rokoch. Nie je toho veľa, čo Maxián zachytil vo zvukovom zázname, zato sú to kreácie preň príznačné a typické. Patrí sem Dvořákov klavírny koncert g mol (v nahrávke Českej filharmónie s dirigentom V. Talichom), kvality ktorého Maxián vždy presadzoval a za interpretáciu ktorého dostal roku 1954 štátnu cenu, symfonická báseň C. Francka Džinovia (s Českou filharmóniou a dirigentom Fournetom), Prokofjevov III. klavírny koncert (Symfonický orchester Čs. rozhlasu, dirigent A. Klíma), ktorého poňatie autorizoval v tridsiatych rokoch sám autor, Koncert pre dva klavíry od J. L. Dusíka (s partnerom J. Panenkom) a napokon Novákova báseň v tónoch Pan — dielo, ktoré patrilo medzi popredné skladby Maxiánovho repertoáru. Je to skromný výber, len nepatrný zlomok všetkého, čomu Maxián zasvätil svoje umenie. Žiaľ, chýba napríklad Maxiánova zemitá koncepcia Smetanových Českých tancov; v tomto diele prevzal dedičstvo Jana Heřmana a hrával ho s neopakovateľnou osobitosťou.

Uzavrelo sa veľké umenie skromného umelca. Možno až príliš skromného, uzavretého do našich domácich pomerov a sústredeného rovnakou mierou na vlastné umelecké úlohy i na pedagogickú činnosť. Maxiánove klavírne výkony poznala aj cudzina — Juhoslávia, Bulharsko, Francúzsko, Švajčiarsko, Anglicko, Nemecko, ZSSR, Fínsko — mali tam dobrý ohlas, právom boli ocenené. Maxián však zakorenil v domácej pôde: odtiaľ vyrastali jeho veľké koncepcie českých diel. Bol osobnosťou, ktorá vždy bude patriť medzi výnimočné zjavy nášho hudobného umenia.

Karel Mlejnek

HUDOBNÝ ŽIVOT

DRAMATURGICKÝ ČIN

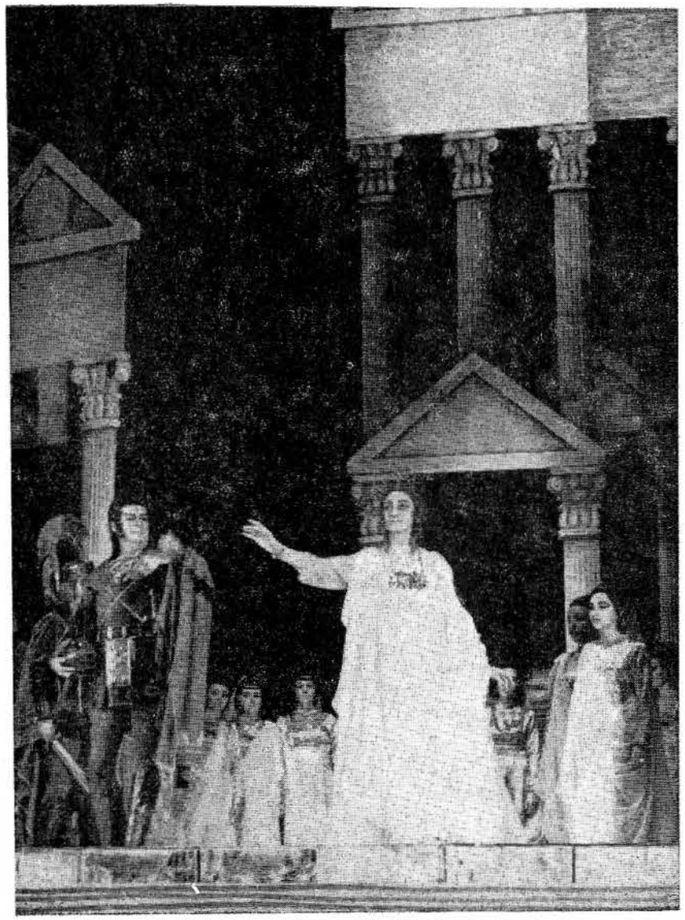
Christoph Willibald Gluck: Ifigénia v Aulide
Preklad: Jela Krčméry. Inštrumentácia: Tibor Frešo.
Dirigent: Gerhard Auer
Režisér: Branislav Kriška (vyznamenaný „Za vynikajúcu prácu")
Scéna: zasl. umelec Ladislav Vychodil
Kostýmy: Ľudmila Purkyňová (vyzn. „Za vynikajúcu prácu")
Zbormajster: Ladislav Holásek
Choreograf: Karol Tóth
SND Bratislava.

Značne frekventovaným pojmom v úvahách o súčasnom stave opery je pojem „dramaturgický čin". Dramaturgický čin je to, čo ako čarovný prútik môže naplniť hľadiská operných divadiel. Dramaturgický čin je to, čo drží úroveň reprertoáru. Dramaturgický čin bojuje proti skostnatenosti i za cenu nepopularity. Dramaturgický čin je... Je veľa aspektov tohto pojmu; možno v ňom vidieť všeliek na bolesti operných scén, možno v ňom vidieť ambície umeleckého kolektívu. Myslím si, že inscenácia, ktorá sa podujme na zápas o nové vyjadrenie starých právd, môže byť tiež dramaturgickým činom.

Úvahy o bratislavskej inscenácii Gluckovej Ifigénie v Aulide možno predznamenať touto mnohoznačnosťou uvedeného pojmu. Nie už, pravda, všetkými jeho aspektami: veď sotva možno tvrdiť, že uvedenie tejto opery je „trhákom", ktorý ako čarom naplní divadlo. Obdobie, v ktorom opera vznikla, je trocha vzdialené dnešnému divákovi, práve tak ako jej antický námet. No nie je to počin zbytočný: diváka môže získať práve zápas o nové vyjadrenie problematiky starej opery. Aké predpoklady v tomto smere má táto inscenácia, stojí za kritické zamyslenie.

Uvedenie tejto opery svedčí o ambíciách poprednej slovenskej scény v oblasti dramaturgie jej repertoáru. Niektoré opery majú popularitu, ktorá sa desaťročiami ich existencie na svetových javiskách neznižuje; Gluckove opery dnes, napriek svojej nespornej umeleckej i historickej hodnote, stoja trocha v tieni takýchto diel. No vždy zostáva meradlom umeleckej sily kolektívu operného divadla, ak nepodľahne predsudku a siahne po opere Ch. W. Glucka, nie zato, že sa to sluší, ale zato, že chce s jeho hudobnou a divadelnou predstavou zmerať svoje sily. Gluckove reformné snahy, usilujúce o dramatickú pravdivosť a plný súlad hudby a dramatickej akcie, sú determinované spôsobom myslenia jeho čias. Z nášho hľadiska tu vzniká rozpor medzi statičnosťou a monumentalitou ako dedičstvom baroka a tendenciou k väčšiemu spádu, vyplývajúcou z dynamičnosti hudby raného klasicizmu. Toto protirečenie stavia značné problémy pred dnešného inscenátora. Azda najsprávnejší kľúč k jeho riešeniu je práve v hudobnej zložke. Zovretosť hudobnej formy, plynulosť hudobného procesu operného celku, to dáva predpoklady pre to, aby sa centrum výrazu v divadelnej realizácii sústredilo do hudby, aby sa na túto zložku upriamila pozornosť diváka.

Tento aspekt v bratislavskej inscenácii jej realizátori nepodcenili. Svedčia o tom veľmi pekne vypracovaná orchestrálna zložka i spevácke a najmä zborové party. Priezračná partitúra (Frešova inštrumentácia je veľmi štýlová a muzikantsky ušľachtilá) nezaznamenáva v predvedení žiadne závažné kazy, najmä v orchestri, čo svedčí o starostlivej príprave tejto zložky dirigentom Gerhardom Auerom. Nemožno sa nezastaviť pri krásne a plne znejúcom zbore (práca zbormajstra Ladislava Holáska), ktorý sám osebe je v ušľachtilosti tónu a intonačnej istote rovnocenným partnerom orchestra; žiaľ, nie na všetkých predstaveniach vychádza presne i rytmická súhra orchestra i zboru. Aj štýlovo presne a technicky pekne vypracované partie sólistov trpia niekedy istou nervozitou (zrejme je to vplyv nedobrej akustiky javiska



Dr. G. Papp a E. Kittnárová Foto: I. Vavro

DPOH). No odhliadnuc od tejto problematiky, pri všetkej čistote práce sa zdá, že istý akademizmus, ktorý v našich časoch zaťažuje najstaršie diela operného repertoáru, zabránil živšiemu a plnokrvnejšiemu timočeniu Gluckovej partitúry, a tým spôsobil, že možnosti hudobnej zložky diela nie sú plne využité. Pri všetkej presnosti vypracovania, pri všetkej až nevšednej nuansovanosti dynamickej škály hudobnej zložky zostáva stále pocit odstupu od plnosti tejto hudby, ako keby snaha o prísnu štýlovosť bránila plne rozvinúť vlastné tvorivé schopnosti dirigenta a súboru.

Javisko tejto opery možno charakterizovať napätím medzi dvoma pólmi, ktorými sú pitoresknosť a demytologizácia. V obidvoch sa tu vychádza z predstavy autora, ktorý sám už pri práci na opere motivuje dej oproti antickej predlohe triezvejšie, reálnejšie, žiada i živo realistickú scénu. Scéna Ladislava Vychodila je v týchto intenciách výtvarne expresívnym členením javiskového priestoru až po samu hranicu únosnosti. Je to vskutku baroková scéna, vytvorená dnešnými prostriedkami, s velebnou poéziou antických stĺpov i mytologizujúcim prostredím so striedavo žiariacimi postavami ako súhvezdím na horizonte. To je jediná pripomienka skutočnej mytológie, ktorá vytvára poetické prostredie pre režijnú akciu, prostredie obrazovo bohaté, prekonávajúce vizuálnym dojmom mnohé dejové statičnosti. Kostýmy Ľudmily Purkyňovej sú triezvejšie, i keď malebné, a farebnou harmóniou dopĺňajú scénu. Sú vydarenou výtvarnou skratkou syntézy predstavy antických postáv s ich dobovým videním z rozhrania baroka a klasicizmu.

V tomto prostredí realizuje režisér Branislav Kriška svoj zápas o prešťylizovanie predstavy Glucka a jeho doby do svojej režijnej reči. Ukladá si pritom prísny štýlový poriadok; to má svoje prednosti i úskalia. Najmarkantnejším z nich je zrejme problematika zboru: zbor na scéne alebo je, alebo nie je, a tak zostáva na režisérovi, ako si s ním poradí. I pri všetkej vkusnosti štylizácie zostávajú časté príchody a odchody tejto zložky (motivované už autorom skôr hudobne ako dramaticky) skutočnosťou, ktorá trocha rozptyľuje pri vnímaní scénickej akcie. Celkovú statičnosť scény — zapríčinenú minimom deja — nesnaží sa režisér násilne prekonávať; naopak, využíva ju ako možnosť pre rozvinutie čisto hudobnej akcie spevákov, podporovanej vrcholne štylizovaným gestom, v čom všetci predstavitelia dramatických postáv pracujú plne v intenciách režiséra. Pri tomto minime akcie a gesta za celým režijným plánom badať snahu o konzekventnú dramatickú logiku, zdôrazňujúcu všetky detaily, ktoré v priamom domyslení osvietenskej koncepcie autora odstraňujú mytologickú motiváciu deja a posunujú ho do reálnej polohy.



Statičnosť scény sa veľmi vkusne usiluje prekonať kombinácia pohybu, ktorý do nej vnáša baletná zložka. Je to účinný kontrast, oživenie, s ktorým vie režisér Kriška veľmi osobite a decentne narábať, ako sa ukázalo už v niekoľkých jeho inscenáciách. Baletný pohyb, oživujúci najstatickejšie momenty, nesie tu najmarkantnejšie znaky preštylizácie: nie je to balet pre balet, ako bývalo v starej francúzskej opere často zvykom a ku ktorému by umiestenie baletných scén v celkovom pláne opery mohlo i zvádzať, ale je to funkčný pohyb, vedome zdržanlivý, dobre zapadajúci do súhry všetkých prvkov štylizácie scénickej akcie. Predstava choreografa Karola Tótha je v plnom súlade so základnou koncepciou režiséra. Popri svojej pohybovej svojbytosti plne slúži režijnému zámeru inscenácie.

Uvedenie Gluckovej Ifigénie v Aulide na scéne bratislavského SND je plné problémov. Nie je to jednoznačne strhujúce predstavenie, pôsobí skôr vysokou myšlienkovou úrovňou ako spontánnou emotívnosťou, ktorá napriek svedomitej práci všetkých jeho tvorcov má dosť málo možností preniknúť. Ale práve preto, že je to predstavenie plné problémov, že je to zápas o adekvátne dnešné vyjadrenie v možnostiach starého štýlu so všetkými zdarmi a nezdarmi, je táto inscenácia dramaturgickým činom, ktorý nielen vyjadruje, ale i formuje profil našej prvej scény.

Juraj Pospíšil

Kronika bratislavských januárových koncertov

Tak ako záver bratislavskej koncertnej sezóny v máji trpieva predimenzovanosťou podujatí a v súvislosti s tým aj zníženou návštevnosťou, zhodou okolností aj tohoročný januárový hudobný život v Bratislave sa vyznačoval zarážajúco nízkym počtom akcií. Nebolo by od veci pouvažovať o tomto každoročnom úkaze a v budúcnosti ho riešiť aspoň zvýšením počtu školských vystúpení, najmä v prvej polovici mesiaca. Obyčajne sa o tento úkaz pričiňuje SF, produktívna v januári okrem koncertu pre závody iba dvoma dvojicami abonentných podujatí. Najnovšie to zavinil i nedostatok energetických zdrojov, pre ktorý „z technických príčin" odpadlo 10. januára vystúpenie SOČR a na druhý deň v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu i koncert

elektronickej hudby. Náhodný sled zmien postihol tiež oslavy šesťdesiatin zasl. umelca A. Očenáša. Odpadla Symfonietta, naplánovaná na koncert SOČR, a tak isto premiéru jeho novej Symfónie o zemi a človeku, pripravovanú v SF, museli z technických príčin (nerozpísaný materiál) presunúť na neskorší termín.

Okrem organového recitálu dr. Klindu (11. januára) a piesňového večera sopranistky Ratiby-El-Hefny zo ZAR (19. I.) spestrila hladinu hudobného života aj VŠMU dvoma úspešnými podujatiami: 25. januára to boli štyri inštrumentálne koncerty posluchačov (s jedinou výnimkou absolventov) VŠMU v Redute a ašpirantský výkon klaviristu A. Cattarina (30. I.) v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu v Bratislave.

Ratiba-El-Hefny je odchovankyňou nemeckej vokálnej školy, o čom presvedčila prístupom k interpretácii, hlasovou technikou a konečne i samotným výberom repertoáru) zostaveného z piesňovej tvorby nemeckých majstrov (Mozart, Schubert, Schumann, Brahms a Wolf). Svojím neveľkým, príjemným, skôr lyrickým ako mladodramatickým sopránom presvedčivejšie stvárňovala meditatívne ladené, žartovné piesne než tragické piesne s dramatickým nervom. Po stránke technickej žiadali by sa u nej vyrovnanejšie prechody z registra do registra, väčšia istota pri skokoch a miestami i väčší dôraz na intonáciu. Najpodstatnejším nedostatkom ináč príjemného zážitku boli určité sklony speváčky k operetnému prejavu (najmä v žartovných piesňach) a pomerne nízky stupeň rozlišovania jednotlivých štýlov. V záverečnom Wolfovi podarilo sa jej najpresvedčivejšie preniknúť a stvárniť obsah interpretovaných piesní.

Zasl. umelec M. Karin vo svojom sprievode upútal skôr zamatovým odtieňom a citlivým sledovaním speváckinej agogiky ako dôkladným vybrúsením klavírneho partu.

Na prvej dvojici koncertov SF (21. a 22. januára), po odpadnutí Očenášovej premiéry, dramaturgickým ťažiskom programu stal sa Koncert pre klavír a orchester op. 42 od Arnolda Schönberga v podaní klaviristky Lýdie Majlingovej. V súvislosti s jej výkonom vynorili sa určité problémy, ktoré pramenili predovšetkým v jej znížených technických možnostiach. Mnohé gradácie nemali náležitý ťah, celková výstavba bola mozaikovite útržkovitá, nevýrazná, s málo odlíšenými kontrastmi. Navyše ju pričasto prekrýval orchester.

Dramaturgickým, ale i interpretačným protipólom k Majlingovej interpretácii Schönberga bol výkon Ladislava Slováka v Brahmsovej IV. symfónii e mol, ktorý sa vyznačoval intenzívnym dramatickým nervom, romantickým vzruchom a širokodychosťou najmä lyrických plôch.

Na ďalších dvojiciach koncertov SF vystúpil (28. a 29. I.) mladý, temperamentný taliansky dirigent Aldo Ceccato ako interpret Verdiho Requiem. Jeho koncepcia monumentálneho diela opierala sa o príkru konfrontáciu kontrastov — jemného, meditatívneho piana a strhujúceho drastického, živelného fortissima. Veľkou prekážkou pri utvorení priaznivého dojmu z tejto koncepcie, opierajúcej sa o operný štýl Verdiho diel, bolo zahraničné kvarteto sólistov (Ida Meneghelli-soprán-Taliansko, Alica Maraslian-mezzosoprán-Argentína, Juliano Molino-tenor-Španielsko a Maurizio Mazzieri — bas, Taliansko), ktoré jednak v ansámbloch neladilo a navyše okrem basistu nestačilo už (najmä v druhej polovici) so silami. Ich ináč pekné hlasy zneli potom priškrtene, ba až zachrípnuto, a ani intonácia nepatrila k ich najsilnejším stránkam. Ak sme si mysleli, že vo štvrtok to zapríčinila únava z generálky, tak ani v piatok ich výkon neuspokojil. Výkon orchestra mal zasa od generálky vzostupnú tendenciu. Najpresnejšie a najpresvedčivejšie hral na poslednom koncerte. Palmu víťazstva (ako skoro vždy) odniesol si spoľahlivý, muzikálny a nadšený Slovenský filharmonický zbor (zbormajster J. M. Dobrodinský).

Príjemným prekvapením na koncerte VŠMU bol suverénny výkon mladého dirigenta Gabriela Patócsa, ktorý sprevádzal svojich kolegov ako sólistov v inštrumentálnych koncertoch so SF. Disciplinovaný, tempovo vyrovnaný, vysoko štýlový, ale aj mimoriadne muzikálny výkon podal Vladimír Rusó s Haydnovom Koncerte pre organ a orchester. Daniela Rusó-Varínska v Chopinovom Koncerte e mol potvrdila svoje vynikajúce technické dispozície (najmä v prvých dvoch častiach), ujasnenosť stavebného zámeru a svojráznu muzikalitu. Najnovšie sa v jej výkonoch objavuje tendencia potlačovať spevnosť a citlivú poetičnosť prejavu. Dúfajme, že tento zámer je svedectvom jej dozrievania, a nie násilne potlačovanej individuality! Anna Michalíková-Hölblingová dokumentovala svoje veľké technické i muzikantské kvality v meditatívnom Koncerte pre husle a orchester od Albana Berga. Trombonista Jozef Gašparovič vynikajúcim technickým fondom a kvalitným tónom presvedčil o svojich mimoriadnych možnostiach, ktoré preverili už i zahraničné pódiá (cena zo súťaže v Ženeve).

Výkon Alexandra Cattarina stal sa dokumentom ďalšieho umeleckého dozrievania tohto mladého klaviristu. Určité medzery však pociťujeme uňho v arzenáli dynamicko-výrazových prostriedkov; najmä v celkovom prístupe k dielam postrádame výraznejšie uplatnenie osobnosti. Z celkového, veľmi náročného programu recitálu po tejto stránke vyšiel nesporne víťazne Skriabin (5. klavírna sonáta op. 53). O blízkom vzťahu klavíristu k moderne svedčil výber z cyklu Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus od O. Messiaena. Veľké technické možnosti a účinnú architektonickú koncepciu úspešne demonštroval Cattarino v záverečnej Invokácii a fúge D. Martinčeka. Úvodnú Chopinovu Sonátu b mol, op. 35, charakterizovala prevaha vzrušenej dramatičnosti s nádychom virtuóznej exhibičnosti nad poetickou intímitou. I v lyrike pri všetkom vkuse a účinnej agogike cítiť u Cattarina skôr racionálne zdôvodnenie ako bezprostredné muzicírovanie.

Vladimír Čížik

Jubiloval Andrej Očenáš

Nedávno sa dožil zaslúžilý umelec Andrej Očenáš vzácneho jubilea — svojich 60. narodenín. Pri tejto príležitosti pripravil Zväz slovenských skladateľov spolu s Mestským národným výborom a Parkom kultúry a oddychu v Banskej Bystrici slávnostný jubilejný koncert. Koncert sa uskutočnil v blízkosti rodných Seliec, v Robotníckom dome v Banskej Bystrici dňa 26. januára 1971. Nie je iste bez zaujímavosti, že na tomto istom mieste oslavoval pred desiatimi rokmi skladateľ svoju päťdesiatku.

Za uplynulých desať rokov Očenášova tvorba, z ktorej niekoľko komorných skladieb odznelo na spomínanom koncerte, dozrela. Po príhovore doc. dr. Ivana Hrušovského, po úvahe o živote a diele skladateľa (doc. dr. Jozef Šamko) a po záplave červených karafiátov venovaných skladateľovi odznel hádam najmilší dar — vlastné diela Andreja Očenáša v dôstojnom podaní bratislavských umelcov. Miloš Starosta podal naozaj veľmi zanietene vďačné rané dielo skladateľa — suitu Obrázky z bájí a dve časti z klavírnej suity Mladosť. Technicky a výrazove komplikované Fresky má dnes už naštudované niekoľko našich huslistov. Na jubilejnom koncerte ich uviedol jeden z popredných — Peter Michalica.

Inšpirátorkou Očenášovej hudby je často literatúra. Cyklus piesní pre vysoký hlas a klavír Ako hviezdy padajú na slová P. Koyša je obzvlášť vydarenou, vyváženou skladateľovou kompozíciou. V sólistke Magde Hajóssyovej si tieto piesne našli vynikajúcu interpretku. Svojím inteligentným prejavom zdôraznila decentnosť ich hudobnej reči. Na záver koncertu odznelo Trio pre husle, violončelo a klavír dielo 36 v naštudovaní Slovenského tria (Starosta, Michalica, Alexander). Živé muzikantstvo týchto troch (ináč aj sólových) interpretov rozohralo trošku zdĺhavú komornú skladbu. Ich temperamentná interpretácia vyzdvihla tie najzaujímavejšie, zvukovo najbohatšie miesta.

(vik)

PRAHA

Pražský koncertný kalendár prvého mesiaca roku 1971 bol jedným z najštedrejších v prebiehajúcej umeleckej sezóne. Veď sa v ňom v krátkom slede predstavili opäť najlepší českí sólisti, ako sú Ivan Moravec, Jan Panenka, Josef Chuchro, Zuzana Růžičková, Josef Suk, Břetislav Novotný (s večerom Bachových sonát a partít; zo zahraničných sólistov sme poznali rakúskeho gitaristu Lea Witoczynského, amerického huslistu Aarona Rosanda a sovietsku violončelistku Viktóriu Jaglingovú; dirigentské umenie reprezentovali Jean Pierre Jacquillat, Antonio Pedrotti a Igor Bouquetoff.

Pokiaľ ide o dramaturgické prínosy zjavne najvýraznejším činom ostáva prvé československé predvedenie Šostakovičovej XIV. symfónie Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu s dirigentom J. Hrnčířom (17. 1.). Rozhlas otvoril týmto monotematickým večerom nový cyklus verejných programov nazvaný Paralely; na tejto tribúne, nad ktorou prevzali patronát D. Šostakovič, A. Hába a L. Dallapicolla, majú sa objavovať závažné umelecké diela socialistických štátov aj ostatnej Európy a sprostredkovať našim poslucháčom možnosť ich vzájomnej konfrontácie. Šostakovičova XIV. symfónia, hoc len 50-minútové dielo — bola jedinou skladbou večera; podľa zámerov rozhlasovej dramaturgie nemali jej vyznenie rušiť iné dojmy — a naozaj, táto vášnivá, zaujatá meditácia o smrti, ktorá patrí k tomu najpôsobivejšiemu, čo sme v posledných rokoch v súčasnej hudbe počuli, stačí na to, aby sme mali plný zážitok. Autor pracuje s minimálnymi prostriedkami: s dvoma sólovými hlasmi (spievali Alena Míková a Karel Berman) a malým komorným orchestrom, zloženým zo sláčikov a bicích nástrojov. Jedenásť častí symfónie — t. j. jedenásť monológov a duet na verše Lorcu, Apollinaira, Rilkeho a Kjucheľbekkera; pri ich počutí musíme myslieť na Musorgského a Mahlera: sú predchnuté hlbokým prežitím, cítime z nich skladateľovu snahu vnútorne sa vyrovnať s problémami, ktoré doliehajú na každého človeka. Predvedenie skladby malo svoju štandardnú úroveň, a tým len informatívnu povahu; nedosahovalo tú pálčivú naliehavosť, akou je poznamenané Brittenovo predvedenie v Aldeburghu 1970, známe z rozhlasovej snímky.

Iný rozhlasový koncert priniesol české vokálne novinky. Spevácky zbor Čs. rozhlasu usporadúva každý rok niekoľko verejných vystúpení, ktoré sú príznačné svojou dramaturgickou náročnosťou. Je to predovšetkým zásluha zbormajstra Milana Malého, za vedenia ktorého sa úroveň telesa stabilizovala do špičkových meradiel. Spomeňme aspoň premiéry januárového večera (26. 1.): Jiří Smutný sa uviedol dvoma La Fontainovými bájkami, František Vrána miešanými zbormi na slová španielskych básnikov (Jiménez, Lorca): obidvaja autori ukázali, že ovládajú zborovú skladateľskú techniku, nedali jej však hlbšie osobné tematické zaujatie. Práve takýto prístup nechýbal trom zborom, ktoré Jiří Dvořáček nazval Otázky; ak nás pri ich počúvaní neopúšťal pocit napätia, dosiahol autor svoj cieľ. Cyklus Tváre lásky (na verše svetových básnikov) Zdenka Lukáša je ukážkou skladateľskej suverenity v dobrom zmysle slova; Lukášova umelecká plodnosť je obdivuhodná, tým skôr, že každé jeho nové dielo je aj snahou o neošúchané kompo-

zičné riešenie. Zbormajster Milan Malý naštudoval nové diela so sympatickým nadšením.

Januárové programy orchestra FOK ponúkali pestrý výber účinkujúcich aj autorov. Po koncertoch, kde šéf orchestra dr. Smetáček predviedol klasické diela českej hudby — Smetana Má vlast, Dvořák Slovanské tance — pristúpil k dirigentskému pultu mladý Francúz Jean Pierre Jacquillat (12. a 13. 1.); ťažiskom jeho programu bola Beethovenova Omša C dur za spoluúčasti Pražského filharmonického zboru a sólistov; naštudoval ju živo a so zrejmou chuťou, aj keď nie s takou vyrovnanosťou a kľudom, akými sa vyznačovala táto skladba pred niekoľkými rokmi pod vedením Sawallischa. V Bachovom II. braniborskom koncerte blysol sa istotou a jasným, štíhlym tónom svojej trúbky západonemecký sólista Hermann Sauter; v Honeggrovom Concertinu pre klavír a orchester podal sľubný výkon jeden z mladých nastupujúcich umelcov Boris Krajný. — Ďalší hosť orchestra FOK, americký dirigent Igor Bouquetoff, pôsobí svojím dirigentským prejavom do určitej miery povrchovo; hlbší prístup sme postrádali najmä v Brahmsovej II. symfónii. Cherubiniho Rekviem, dielo prakticky v Prahe neznáme, dirigoval so striedavou mierou napätia; pravda, je to skladba, ktorá pri trvaní 50 minút pôsobí sama osebe zdĺhavo a jednotvárne, lebo nemá dostatok farebných kontrastov; prednosťou bol výkon Pražského mužského zboru, na ktorom ležala váha celého predvedenia. Úvodná Chorálová predohra — nevýbojná, no dobre znejúca skladba — nám umožnila nazrieť do diela súčasného amerického skladateľa Richarda Yardumiana. — Orchester FOK hrá vo forme, ktorú možno nazvať štandardnou. Nenadchne kvalitou svojich jednotlivých zložiek, no na druhej strane sa chopí aj obťažných interpretačných úloh s istotou a spoľahlivosťou. Možno by sme si priali väčšie oduševnenie jeho členov k hudbe, ktorú hrajú, a potom by sme sa azda dočkali aj sýtejších farieb a priebojnejšieho zvuku tohto telesa.

O Českej filharmónii som sa minule zmienil dosť obšírne, preto jej posledné januárové koncerty len zaregistrujeme; boli celkove na vysokej umeleckej úrovni. Slávnostný koncert k 75. výročiu orchestra zaznel pod taktovkou V. Neumanna celkove štyrikrát (4., 5., 7. a 8. 1.), vždy za mimoriadneho záujmu obecenstva. Dvořákove skladby sú orchestru vlastné, takže predvedenie bolo ideálne. (Slovenská rapsódia As dur, Biblické piesne č. 1 až 5 v podaní V. Soukupovej, ouvertura Othello a Novosvetská symfónia.) Dvořák sa objavil aj v programe dirigenta A. Pedrottiho (14., 15. 1.), kde sólistkou čelového koncertu bola mladá sovietska umelkyňa Viktória Jaglingová, známa z bratislavskej Medzinárodnej tribúny mladých umelcov v jeseni 1970. Je to talent naozaj mimoriadny tak po stránke nástrojovej, ako aj výnimočnou muzikálnosťou. Pedrotti dirigoval s rozvahou a pokojom — vlastnosti, ktoré vystriedali eruptívnosť mladších liet — Schumannovu III. symfóniu — Rýnsku, v ďalších koncertoch Musorgského Kartinky (21., 22. 1.) a Mozartov husľový koncert G dur, kde krásny výkon podal Josef Suk. Ďalší beethovenovský večer za dirigovania V. Neumanna sa udržal na nadpriemernej výške predchádzajúcich častí jubilejného cyklu: tentoraz zaznel dramaticky zvukovo vypätý Egmont, v Panenkovom podaní IV. klavírny koncert G dur a VI. symfónia — Pastorálna.

Na záver ešte dve zaujímavosti. Český komorný koncert so svojím umeleckým vedúcim Josefom Vlachom odišiel začiatkom januára na ďalšie turné do USA a vystúpil v Smetanovej sieni s koncertom na rozlúčku (3. 1.). Mozart, I. Krejčí, Bach, Dvořák — celý tento rôznorodý program vyznel so vzácnou technickou vytríbenosťou a spevavosťou, ktoré sú pre toto teleso príznačné. — Na koncertoch v Klube českých skladateľov, v intímnom prostredí bývalej sály Umeleckej besedy, pravidelne sa objavujú skladby jubilantov. Koncert k päťdesiatinám Františka Chaunu (27. 1.) nebol len jedným z jubilejných programov: mal výnimočnú atmosféru, ktorej dala podnet Chaunova originálna osobnosť. Návšteva bola na skromné pomery klubu priam veľkolepá. Chaunova hudba priťahuje zvláštnou zmesou vážneho až tragického ladenia a sklonom k neviazanej recesii, ale vždy je v nej plne zapojený cit a je tak nepredstieranou, úprimnou osobnou výpoveďou skladateľa, ktorý sa dostal k svojmu umeleckému odboru už len po mnohých životných prekážkach. Chaun si zaslúži, aby sa s ním bližšie zoznámili aj slovenskí poslucháči.

Karel Mlejnek

BRNO

Pozornosť brnenskej hudobnej verejnosti sa koncom minulého a začiatkom tohto roku sústredila na symfonickú a komornú tvorbu, reprezentovanú predovšetkým filharmonickými koncertmi. Štátna filharmónia uzavrela svoj beethovenovský cyklus predvianočným koncertom a v novom roku otvorila hlavný abonentný cyklus, ktorého náplň je tohto roku z dramaturgického hľadiska oveľa bohatšia než v minulých sezónach — predovšetkým čo sa týka záberu súčasnej hudby; s uspokojením možno konštatovať, že kým predtým patril v tomto smere primát gottwaldovskému symfonickému orchestru, tohto roku ho prevzala brnenská filharmónia. Ešte potešiteľnejšie na tejto skutočnosti je to, že čo sa týka ohlasu návštevnosti, neukázala sa táto dramaturgická tendencia doteraz nepriaznivo: koncerty navštevuje pomerne vysoký počet poslucháčov.

Prvé koncerty nového cyklu sa navyše zväčša pohybovali vo vyšších hladinách štandardnej reprodukčnej úrovne. V nemalej miere k tomu prispeli vynikajúci sólisti: dva razy vystúpil laureát Concertina di Praga brnenský violončelista Boris Vybíral; v jeho interpretácii Myslivečkovho koncertu sme obdivovali kultivovaný tón, skvelú techniku a veľkú muzikálnosť. Tieto vlastnosti Vybíralovho prejavu sa v plnej miere odzrkadlili aj v podaní Dvořákovho violončelového koncertu napriek tomu, že nároky tejto skladby predsa len miestami prevýšili sily mladého umelca. Koncom januára sa brnenskému publiku predstavila francúzska huslistka Nell Gottkowská. Napriek badateľnej nervozite podala veľký výkon: zvučný a jasný tón jej nástroja a zmysel pre čistotu hry a štýlu veľmi priaznivo ovplyvnili jej interpretáciu Brahmsovho husľového koncertu. Z decembrových večerov treba spomenúť skvelý dramatický výkon, akým bolo vystúpenie Zdenky Kareninovej v Beethovenovej koncertnej árii Ah, perfido (v tejto súvislosti možno uviesť jedinú konkrétnu výčitku, a to, že obrodenecky znejúci český preklad nie je adekvátny dielu nadčasovej platnosti, akým je dielo Beethovena; originál by určite nepomerne viac povedal).

Toľko o sólistoch oboch filharmonických cyklov. Výkon Štátnej filharmónie sa pohyboval skôr v hornom okraji reprodukčného štandardu. Beethovenov večer bol, pravda, skôr vokálnou záležitosťou, no predsa ukázal, že orchester má k dielu skladateľa veľmi blízky vzťah. Najmenej výrazný bol prvý koncert hlavného cyklu (7. januára) s dirigentom J. Waldhansom, kde najmä Haydnova Symfónia D dur Hodiny, ale aj Musorgského Kartinky vyžadovali viacej presnosti. Mimoriadny koncert 21. januára dirigoval Rastislav Hališka a. h. Uviedol sa ako citlivý sprevádzač Dvořákovho violončelového koncertu a akademicky vyvážený tlmočník partitúry Brahmsovej 2. symfónie. Doménou hosťujúceho Taliana Daniela Parisa sú zrejme pomalé tempá, treba však konštatovať, že introvertné farebné nuansy Webernových 6 orchestrálnych kusov boli často pohltené prílišnou pomalosťou. Dirigentovi sa lepšie darilo v skladbách francúzskych impresionistov v druhej polovici koncertu (Debussy, Ravel).

Výnimočnou udalosťou bola verejná rozhlasová nahrávka Štátnej filharmónie (15. januára) v štúdiu Dukla. Orchester, zdá sa, nadväzuje na osvedčenú tradíciu, ktorá pred rokmi znamenala vždy veľký repertoárový prínos pre brnenský koncertný život. Aj tentoraz išlo o udalosť prvoradej závažnosti — o prvé predvedenie skladieb známych brnenských autorov Aloisa Piňosa a Jaromíra Podešvu. Piňosova symfónia Apollo 11 je novou ukážkou bohatosti fondu skladateľových tvorivých postupov. Jej základom je prísna racionálna práca s intervalmi a so zvukom veľkého orchestrálneho telesa. Výsledkom je monumentálne dielo, možno len v druhej polovici miestami zvukovo predimenzované. Jaromír Podešva predstavuje celkom iný skladateľský typ. Jeho symfonizmus tkvie svojimi koreňmi v najlepších tradíciách európskej hudby 20. storočia, ktoré ďalej rozvádza a obohacuje novými prostriedkami. Jeho 6. symfónia je technicky aj výrazovo obdivuhodne prepracované dielo, plné strhujúceho napätia a výrazovej intenzity. V susedstve týchto skladieb zaznel Bachov koncert pre dvoje husle a orchester. Technicky výborná reprodukcia sólistov (M. Matyáš, I. Čermák) trpela, žiaľ, štýlovou nečistotou (časté vibráta, dynamické zlomy uprostred fráz).

Na záver stručne o komorných koncertoch. Jedným z nich bol večer taktiež usporiadaný Štátnou filharmóniou. Vystúpilo na ňom Moravské kvarteto a Brnenské dychové kvinteto. Moravské kvarteto je dnes neodmysliteľnou súčasťou brnenského koncertného života, ako vždy pohotový, precízny a ukáznený súbor vysokých reprodukčných kvalít. Na koncerte (22. januára) sa k nemu pripojil hosťujúci taliansky klarinetista Elio Peruzzi, ktorého striedmy prejav v Brahmsovom klarinetovom kvintete f mol veľmi dobre korešpondoval s charakteristickými črtami skladateľovho rukopisu. V druhej polovici koncertu sa predstavilo Brnenské dychové kvinteto muzikantsky precítenou reprodukciou skladieb A. Rejchu a L. Janáčka.

K príťažlivosti komorných koncertov prispel aj Park kultúry a oddychu večerom, kde sme počuli veľmi zaujímavú repertoárovú zostavu: symfóniu Leopolda Mozarta, v ktorej so sólovými gajdami účinkoval Emanuel Kuksa, Stamicov koncert pre dvoje huslí, kde výbornými sólistami boli Jan Stanovský a Rudolf Šťastný, Bartókovu hudbu pre dva klavíry a bicie s tradične výborným výkonom manželov Lejskových i B. Kršku a V. Beneša a napokon Janáčkove Říkadla v podaní sólistov brnenskej opery a komorného ansámblu za dirigovania Jána Štycha.

Jindra Bártová

6 impresií zo Staatsoper Wien

Tradícia a historická pravdivosť... Tieto pojmy snáď najlepšie vystihujú oporný bod, z ktorého čerpá väčšina predstavení, ktoré som mal možnosť vidieť počas svojho predvianočného pobytu vo Viedni. Azda práve preto je Rigoletto spoločenskou drámou zo 16. storočia, Fidélio otrasným svedectvom despotických pomerov malého nemeckého kniežatstva, Wozzek drámou osamelého a týraného človeka začiatku nášho storočia a Čarovná flauta rozprávkou.

I. večer — **W. A. Mozart: Figarova svadba**
Dirigent: Wallberg
(Figaro: H. Holecek; Zuzanka: A. Rothenberger; Grófka: W. Lipp; Gróf: R. Kerns)

Všetko sa odohráva na obrovskom dobovo temer autenticky štylizovanom javisku (dokonca v jednom z posledných obrazov sa objavia na

scéne skutoční psi). Každá nota zaznieva v pravý čas, pohyby i akcia hercov sú rutinované, speváčke výkony dobré... ale: všetko sa odohráva v antikvárnom duchu, ktorý skôr odkrýva slabšie miesta libreta, akoby ich zastieral, ktorý umára spevákov, dirigenta i hráčov orchestra (a ktorý by iste umoril i samotného Wolfganga Amadea).

II. večer — **L. van Beethoven: Fidélio**
Dirigent: Wallberg
(Florestan: J. King; Leonora: G. Jones; Pizzaro: T. Steward)

Je to ten istý Fidélio, ktorého som v minulosti už viac ráz počul? Zdá sa, že vizuálny dojem, ktorý je veľkolepý (vzhľadom na možnosti i vynaliezavosť scénografa a kostymára viedenskej opery), nie je natoľko ohromujúci ako h u d b a. Nehrá pritom úlohu ani skutočnosť, že hudbu občas vystrieda autentická próza (tá skôr jej účinok podporuje, umocňuje). Pritom akákoľvek aktualizácia je inscenátorom tohto predstavenia cudzia. Tvorcom predstavenia je predovšetkým Beethovenova hudba, ktorá zaznieva v temer koncertnej podobe (vynikajúce speváčke i herecké výkony spevákov, výkon orchestra tomu v plnej miere napomáhajú).
Všetko sa odohráva v hĺbke a tme. Preto azda tak otrasne pôsobí moment prepustenia väzňov, pričom javisko zaplaví svetlo — more svetla, ktoré už nikdy nezatieni žiadna tma (réžia O. Schenk).

III. večer — **A. Berg: Wozzek**
Dirigent: Klobučar
(Wozzek: G. Stolze; Wozzekova žena: E. Lear a. h.)

Nemám možnosť porovnávať. Wozzeka som nikdy predtým nevidel, poznám ho iba z nahrávky. Ale i tak možno konštatovať, že predlohu umocňuje na javisku Staatsoper nielen Bergova hudba, ale i scénická podoba jeho opery. Wozzekova osamelosť, dojemná naivita a bezradnosť, ako tápe javiskom z obrazu do obrazu, ktoré sa striedajú maximálne rýchlo (obdiv patrí technike divadla). Autentičnosť dobového pozadia je evidentná a zámerná. A tak tragický koniec Wozzeka je len dôsledkom, ktorý možno každý podvedome očakáva (pričom Bergova hudba a hudobné riešenie opery to v plnej miere podporujú). A tak pomerne rýchlymi ťahmi skicovaná dráma ustrnie v pohľade na Wozzekovho syna, ktorý nič netušiaci, sa naďalej hrá.

IV. večer — **G. Verdi: Rigoletto**
Dirigent: Märzendorfer
(Vojvoda: G. Zampieri; Gilda: R. Grist; Rigoletto: G. Mastromei; Sparafucil: T. Franc)

Starý palác, Rigolettov dom, záletný vojvoda, chromý šašo a jeho dcéra i tmavá kutica malej krčmy. Postavy a miesta známe milovníkom Rigoletta v plnej miere. Avšak žiadne zásahy do partitúry, režijné násilnosti — nechajme drámu a hlavne h u d b u, nech hovoria samé. A nechajme spevákov, nech spievajú (pričom veľkoryso môžeme zabudnúť na to, že prebodnutá Gilda ešte vo vreci spieva). Pri výborných speváckych výkonoch hlavných predstaviteľov sa na naivity libreta (videné z dnešného hľadiska) môže zabudnúť.

V. večer — **R. Strauss: Egyptská Helena**
Dirigent: Krips
(Paris: J. Thomas; Helena: G. Jones)

Perfektné veľkoperné predstavenie — pastva pre oči. V dvoch nadmieru dlhých dejstvách sa vystriedajú nadprirodzené bytosti, vojaci, čiernošský náčelník atď., atď. Výborná inštrumentácia, rozsiahle vypäté partie hlavných predstaviteľov (napísané so znalosťou, ako „inštrumentovať" ľudský hlas)... a všetko na záver rieši zásah deus ex machina. Len po zažití tohto všetkého sa nasilu natiska myšlienka ...že popri tom balaste, bombaste a remesle tomuto predstaveniu (nie vinou jeho inscenátorov, ani spevákov, dirigenta, orchestra!!) chýba pocit z hudby.

VI. večer — **W. A. Mozart: Čarovná flauta**
Dirigent: Krips
(Tamino: W. Kment; Pamina: I. Cotrubas; Kráľovná noci: E. Grúberová; Papageno: H. Holecek)

Rozprávka. Boj dobra a zla — Tamino, Pamina, Sarastro (s tromi chlapcami — Wiener Sängerknaben), Kráľovná noci (s tromi dámami) a nezbedný vtáčnik Papageno. Rozprávka, v ktorej je všetko možné a dovolené — Sarastro i Kráľovná noci prichádzajú z hĺbky javiska na gigantickom stroji a traja chlapci sa v koši ladne vznášajú nad Taminom i Papagenom. A tiež vynikajúce výkony W. Kmenta a I. Cotrubas.

* * *

Teda: tradícia súvisiaca s menom a poslaním opery v svetovom rebríčku a historická autentičnosť v realizácii partitúry a predlohy. Nemajú tiež podiel na tom, že hľadisko je na väčšine predstavení temer zaplnené — ak nie vypredané? (Podobná situácia je u klasickej operety.)

Móda, šikovný dramaturgický plán schopný manipulovať nielen so speváckmi, ale i s obecenstvom (čo je jeho plus), turisti, meno...?!??

Otáznikov je veľa a nedá sa na ne odpovedať vyčerpávajúco jednou vetou. Jedno je však (i vzhľadom na niektoré vznesené výhrady) isté — viedenská štátna opera dôsledne dbá o to, aby neporušila tradíciu, ktorá sa viaže k jej menu. A o to sa snažia tak jej vedenie (správne, či umelecké), ako i speváci, ktorí na jej javisku pôsobia.

Štefan Klimo ml.

RECENZIE

RECENZIE

EDMUND P A S C H A, VIANOČNÁ OMŠA F DUR, KOLEDY. REALIZÁCIA J. M. TERRAYOVÁ A M. VENHODA; ÚPRAVA A INŠTRUMENTÁCIA M. VENHODA A J. KRČEK. DIRIGUJE M. VENHODA. SÓLISTI O. MALACHOVSKÝ, J. RANINEC, ŠT. NOSÁL. ÚČINKUJÚ PRAŽSKÍ MADRIGALISTI. SUPRAPHON MONO STEREO 0120821, 1120821.

Meno Edmunda Paschu, františkánskeho hudobníka a kazateľa, ktorý pôsobil v 18. storočí najmä na Považí, bolo donedávna len bibliografickým pojmom nášho hudobného dejepisectva, tak ako mnoho iných mien. Zmienky o ňom nechýbali v žiadnych dejinách slovenskej hudby a počítali ho k významnej trojici barokových františkánskych skladateľov a hudobníkov: Bajan, Roškovský, Pascha.

Vcelku barokovú hudbu na Slovensku najmä vo svojom vrcholnom vývinovom štádiu sa vyrovnávala jednak s európskym, najmä sakrálnym, koncertantným vokálno-inštrumentálnym slohom talianskonemeckej proveniencie, jednak usilovala vytvoriť určitú etnicko-racionálnu syntézu. I keď druhá sa stala predmetom neustálej citácie, najmä v jej pastorelovej podobe, predsa málokto veril v existenciu nejakej dôstojnej kvalitatívnej umeleckej syntézy tohto snaženia. Kvantita rukopisov bola síce skutočne impozantná — veď dosahuje takmer dve desiatky — nepredpokladalo sa však, že by presahovali rámec akejsi domácej, prevádzkovej, utilitárnej hudobnej produkcie. Táto skepsa za posledných 30—40 rokov stala tradičnou. Preto nie div, že málokto siahal s umeleckými ambíciami po týchto skladbách a mal chuť popasovať sa s ich prevádzkovo-technickými problémami. Všetky tieto zborníky totiž nepodávajú „kompletný" obraz o hudobnej štruktúre týchto skladieb. Boli zachytené v dobovom grafickom úze. Vypísané vrchné, melodické hlasy, najmä vokálne, škicovitý zápis generálneho basu, v najlepšom prípade s fragmentárnymi inštrumentálnymi partami, alebo len s indikáciou inštrumentálneho rámca skladieb. Toto hudobníkovi vychovanému na fetiši klasicko-romantickej partitúry nemohlo postačovať, zdalo sa mu to čímsi primitívnym, umelecky nedotiahnutým, až provincionálnym, akousi zaprášenou archiváliou.

Pokiaľ slovenská hudobná historiografia zápasila ešte so základnými inventarizačnými, deskriptívnymi a textovo-kritickými problémami, ostávali hudobné dejiny Slovenska len papierovými dejinami, ktorých hlas, zvuk zanikol, pohasol v dávnej minulosti. Hudobnohistorická práca však bez cieľavedomej predstavy, aby to, čo sa dešifruje, prepíše, identifikuje, konfrontuje, aj zaznelo, nemôže existovať. Preto je posledných päť-šesť rokov poznačených cieľavedomým úsilím realizovať to, čo hudobní historici dosiahli za posledné decéniá v spoločenskej praxi; urobiť to súčasťou súčasného hudobného života, integrálnou súčasťou umeleckej konfrontácie dneška. K tomu smerovali početné rozhlasové relácie, televízne koncerty a filmy a k tomu smerujú konečne aj početné slovenské hudobnohistorické nahrávky, ktoré začala vydávať bratislavská odbočka Supraphonu. Tieto nahrávky ukázali, že dejiny slovenskej hudby nie sú mŕtvym hudobným artiklom, ktorý obstojí len na barlách piety k vlastnej minulosti, ale že na prekvapenie ide o plnokrvnú, umelecky vytríbenú hudobnú tvorbu.

Pravda, nikto neočakával, že objavíme nových Bachov alebo Mozartov, ale ukázalo sa, že máme do činenia s tvorbou, ktorá obstojí aj v dobových európskych hudobných reláciách, že je založená na spoľahlivej hudobnej technike, disponuje bohatým invenčným fondom, prirodzenou muzikalitou a kritickou individuálnou a dobovou slohovou selekciou, ktorá jej dáva pečať určitej národnej a individuálnej autentičnosti. Nie hudobná tvorba 17. alebo 18. storočia sa ukázala zaostalou vo svojej dobe, ale

skôr vzhľadom na spoločenský regres v druhej polovici 19. stor. na Slovensku chýbali kontinuálne predpoklady jej organickej tradície a neustálej obnovy; napokon nedávne 50-te roky odsudzovali hudobnohistorickú prácu na staromilské, šuplíkové vegetovanie.

Suma sumárum v porovnaní s európskou renesanciou starej hudby zaostávali sme o jedno storočie (veď komu sa mohlo na Slovensku snívať v polovici 19. storočia o systematickom výskume našej hudobnej minulosti, keď sme museli ešte len bojovať o existenciu našej národnej súčasnosti?!), kto mohol za posledné dve desaťročia očakávať edičnú, bádateľskú renesanciu, ktorá sa rozbiehala vo všetkých západoeurópskych a východoeurópskych krajinách, keď hudobnohistorickú prácu sme zaznávali?!? Kto mohol prísť s návrhom realizácie projektu vydávania hudobnohistorických prameňov, keď monopolné hudobné vydavateľstvo preukazovalo k takýmto projektom, ak nechceme povedať ignorantstvo, tak aspoň liknavosť, nezáujem a opatrnictvo? Ak vydávanie starých hudobných prameňov v iných európskych štátoch sa uskutočňovalo ruka v ruke s rozvojom amatérskeho pestovania hudby a zintenzívnenia hudobnovýchovnej práce, tu musíme priznať, že u nás sme amatérsku základňu pestovania vážnej hudby existenčne podlomili a rovnakým smerom sme sa uberali v hudobnej výchove najmä na všeobecnovzdelávacích školách. Tak naši hudobní historici v európskych reláciách nevolili unikátnu cestu hudobnohistorickej aktualizácie — nie cestu vydávania textov hudobných prameňov, aby sa táto hudba mohla stať aktuálnou, živou súčasťou dnešného hudobného života, živototvorným zdrojom konfrontácie hudobného včerajška s dneškom, ale uchýlili sa k vydávaniu zvukovo realizovaných prameňov. Uspokojili sa len s pasívnou konfrontáciou hudobných diel minulosti. Pravda, aj v tejto inverzii možno nájsť určité výhody, totiž zvukové vydania starej hudby zachytia neobyčajne veľký okruh poslucháčov, aj keď pasívnych konzumentov. Týmto kvantitatívne nikdy nebudú môcť konkurovať aktívni používatelia vydaných hudobnohistorických písomných prameňov, ktorých bude vždy menší počet. Žiadna hudobná kultúra sa však na dlhý čas nezaobíde bez celostného riešenia týchto otázok, teda bez vydávania písomných i zvukových foriem, dokladov a dokumentov svojej hudobnej minulosti. Ak tak robia Poliaci už dlhé roky, ak je takáto prax bežná v Čechách, ak v Maďarsku mohla nedávno vzniknúť vysokohodnotná synchrónna edícia „Musica rinata", ktorá súčasne so zvukovou nahrávkou publikuje aj hudobný text (partitúru aj hlasy), nechápeme, prečo na Slovensku musíme robiť takú smutnú výnimku, ktorá nám zaiste neprinesie vavríny, ktorá len podáva svedectvo o našej dnešnej kultúrnej zaostalosti.

Ak tieto riadky zdanlivo nemajú priamy vzťah k platni, ktorej recenzovanie sme ohlásili v titule tohto príspevku, predsa sa nazdávame, že len cez ne môžeme v plnosti pochopiť a aj oceniť jej hodnotu.

Paschova Vianočná omša zo zborníku Harmonia pastoralis bola považovaná, pokiaľ ide o jej textáciu, za latinskú omšu so vsuvkami ľudových piesní — teda v podstate za útvar dosť neorganický, azda aj násilný. Hudobná realizácia takýto názor vyvrátila. Latinské časti a ich kombinácia s časťami v slovenčine, češtine-bibličtine, so silnými západoslovenským nárečovými prvkami, teda spojenie textov latinského ordinária cez sčasti voľné interpretácie týchto textov v národnej reči až po žrečité betlehemské, až profánne texty spojil Pascha v obdivuhodnej jednoliatosti do rámca omše. Ak snaha po syntetizácii a homogenizácii je už zrejmá v textácii, kde prechody medzi jednotlivými rovinami sú nenásilné, strohé omšové ordinárium je uvoľnené do vrúcnej bezprostrednosti a jednoduchosti, tak v hudobnej dikcii je táto syntetizácia ešte silnejšia. Nič, čo bolo barokovej hudbe vlastné, mu nebolo cudzie; od sveta oratoriálnej majestátnosti, operne-oratoriálneho recitatívu a árióza po prísny gregorián, po kontrasty koncertantnosti, až po prostú ľudovú koledovú melodiku s jej tanečnou uvoľnenosťou a živelnosťou. To všetko však nesie pečať Paschovej individuálnej syntézy, syntézy nie na Parnase barokovej technickej polyfónnej inštrumentálno-vokálnej perfekcie, ale na báze prostého muzikantského precítenia všetkých týchto hudobných svetov.

Základňou mu je nepochybne svet slovenskej ľudovej betlehemskej hudby a koledových zvykov, do ich melodiky transponuje aj prísne liturgické texty, avšak bez toho, že by narušil ich liturgický charakter, čo ako paradoxné by sa to aj zdalo byť. Vie odhadnúť umelecký a slohový priestor, v akom sa môže pohybovať, využíva ich krajné polohy, bez toho, že by prekročil medze ich funkčnej a umeleckej únosnosti. V baroku hrádza medzi svetským a duchovným postupne strácala po stáročia, najmä v umeleckej oblasti, pestované a kánonizované protiklady, prelomili sa slohové bariéry; veď ak v prvej polovici 17. stor. stále silnie technický a slohový vplyv žánrov svetskej hudby na cirkevnú, tak v priebehu 18. stor. sa kryštalizuje akási novodobá syntéza, ktorú však uskutočnil iba hudobný klasicizmus. Ak Haydnovým omšiam sa permanentne vyčítavala ich zemitosť, neslávnostnosť a radostnosť ľudového razenia, tak Beethovenove omše, majúce značne liturgickú funkčnosť 18. stor. a najmä svet barokovej pastorálnej hudby vytvorili ešte poslednú veľkú syntézu duchovného a ľudového elementu, ktorý sa nepochybne kryštalizoval v strednoeurópskej oblasti v Čechách, na Slovensku, v Rakúsku, Nemecku, sčasti v Poľsku; na tejto základni sa potom rozvíjala tvorba viedenských klasikov. Paschova omša poskvosty bohatého Gloria (najmä s ušľachtilým a slávnostným Laudamus, hravosťou a invenčnosťou Keď sme sa zebrali) až po vyvážené Credo (s barokovou šírkou klenutého árióza Qui propter nos a ľudové tanečné časti Protož jemu dekujme a Hej, hej že zaspíte). V podobnom ľudovom štýle sa nesie aj pregnantné Sanctus a krátke Benedictus využívajúc slabičnú hru benedicta na bliakania oviec. Agnus Dei, s množstvom sól, duet, dialogických zborových dospevov, uzatvára omšu.

dáva o týchto procesoch, prebiehajúcich aj u nás v tomto období, veľmi presvedčivé svedectvo. V tom spočíva nielen umelecká, ale aj kultúrnohistorická hodnota Paschovej tvorby.

Paschova omša stavia pred nás ešte jeden vážny problém, najmä v súvise s ľudovou tvorbou. Ktoré hudobné útvary sú ľudovej proveniencie, a ktoré melódie z pastorelovej tvorby 18. stor. sa dostali do ľudového repertoáru, zľudoveli? Vcelku sa nám zdá, že jednotlivé melodické útvary Paschovej omše len celkom zriedkavo preberajú doslovné znenia koledových piesní, že skladateľ sa snaží skôr vychádzať zo základnej slohovej a technickej podstaty pastierskych piesní a tvoriť v rámci toho ľudového hudobného kánonu, pretransponujúc štýlové elementy, charakteristické melodické zvraty, kadencie a tonálne zvláštnosti do barokového formového rúcha. Stavia na charakteristických iniciálnych motívoch, sekvencovitých rozšíreniach a pod. Niet pochýb, že takto technicky pertraktovaná melodika vzhľadom na jej príbuznosť a blízkosť k ľudovému hudobnému mysleniu mala tie najlepšie predpoklady stať sa majetkom najširších ľudových vrstiev a ovplyvniť ďalší vývin ľudovej hudby.

Niet tu na to miesta a nie je ani našou úlohou podrobne rozobrať základné technické prostriedky a formové ustrojenie Paschovej omše, ale nepochybne treba konštatovať, že spočíva na suverénnom zvládnutí takého rozmerného hudobného útvaru, akým je táto viac ako 30-minútová omša, v ktorej niet hluchých alebo menej hodnotných miest. Niet ani žiadnej šablóny, podľa ktorej by bola komponovaná; nedovoľuje to už ani úplne náladová individuálnosť a dĺžka jednotlivých častí, bohato využívajúcich kontrasty myšlienkové i tempové, slohové i žánrové. Od slávnostného, ale pregnantného Kyrie s jasnou snahou po trojdielnosti v zaujímavej gradovanej podobe, od rozmerného na kontrasty a hudobné

Ako doplnok omše obsahuje platňa 4 koledy ukazujúce veľmi kontrastný obraz. Od pastierskej bukoličnosti Joj, joj, čo to bude, po lyrické K horám chaso pre ženský zbor, tanečné, živelné Co je to dnešný den, po epicky široké Čosi nového.

Osobité problémy stavia pred realizátora skladieb dávnejšej hudby hudobný text. Rukopis skladby bol hlboko do 18. stor. len náčrtkom, ktorý umožňoval interpretovi skladbu prispôsobiť daným prevádzkovým podmienkam, predovšetkým pokiaľ sa týka nástrojového obsadenia; teda existencia hudby závisela od aktualizácie aranžmánu a od jej tvorivého, improvizačného dopracovania interpretom (ozdobenie, dopracovanie harmonickej zložky a pod.). Veď poznáme vášeň upravovať skladby cudzích autorov, poznáme početné v autorskom texte nekolorované skladby Händla, škicovité klavírne koncerty Mozarta a ďalších skladateľov. Ani Paschov hudobný záznam netvoril výnimku v tomto smere. Veľmi jednoduchý generálbas bolo potrebné realizovať do inštrumentálnej partitúry (čo bolo indikované tým, že autor nezriedka udával nástupy rôznych dobove bežných, ale aj kurióznejších nástrojov). Upravovatelia M. Venhoda a J. Krček teda uskutočnili inštrumentáciu. Treba povedať, že veľmi citlivým a decentným spôsobom, často využívajúc vokálnozborovú faktúru ako jej podklad, miestami s drobnejšími protihlasovými licenciami, miestami azda aj s markantnejšími nástrojovými individualizáciami. Okrem obligátneho zvuku sláčikov, v ktorom sa na šťastie vyhli stereotypnej štvorhlasovosti, použili cimbal, fujaru, pastiersky roh a zdôraznili ľudovú proveniencíu niektorých častí exponovanejším použitím bicích a idiofonických nástrojov. Aj keď vcelku tieto úpravy slohove nevybočujú z Paschovho hudobného myslenia a dobovej praxe možno si predstaviť aj trocha zdržanlivejšiu nástrojovú úpravu, azda aj s menším podielom názvukov na ľudové sláčikové kapely, ktoré miestami silnejšie vystupujú do popredia v rytmickom sprievode kontier a basy, a s menšou mierou žánrovej aktualizácie. To je však už otázka individuálneho tvorivého prístupu k partitúre, ktorý treba označiť za adekvátny, i keď nie za výlučne možný. Veď nakoniec ide o autorov a interpretov, ktorí dôverne poznajú tieto slohové praktiky a problémy a ktorí túto prácu vykonali s umeleckým vkusom a tvorivou inveníciou.

To, čo sme konštatovali o práci realizačno-upravovateľskej, treba vzťahovať aj na stránku interpretačnú. Venhodovi madrigalisti patria k svetovým špičkovým interpretom v tomto hudobnom žánri. O farebnej jednoliatosti zvuku zborov, sólistov a o hlasovej vyváženosti nástrojovej zložky azda netreba ani hovoriť, čomu sa obdivuhodne dobre prispôsobili aj „externí sólisti" Ondrej Malachovský a Jozef Raninec a svojou žánrove vernou interpretáciou koledy Štefan Nosáľ. Výsledkom tejto spolupráce medzi hudobnou historičkou M. J. Terrayovou (ktorá prepísala skladbu a sprievodný text) a menovanými interpretmi je nahrávka, ktorá znesie najnáročnejšie umelecké kritériá. Nielenže táto skladba vzbudila zaslúžený pozornosť (alebo takmer senzáciu) medzi hudobnými odborníkmi a poslucháčstvom po svojom prvom predvedení, no jej nahrávka sa do istej miery stala aj jednou z najhľadanejších platní na našom trhu. Stala sa medzitým hu-

dobným podkladom pre televízny film, ktorý mal na Vianoce svoju premiéru; ďalej nahrávku vydala Artia s primeranejšou adjustážou a s uverejnením takmer kompletného slovného textu omše aj s cudzojazyčnými prekladmi.

Uvedené skutočnosti svedčia o tom, že tieto nahrávky a ich vydanie majú významný kultúrno-spoločenský dosah a navyše aj vydavateľský úspech. Dokazujú, že potenciálny záujem o starú hudbu u nás je evidentný. Preto by vydavateľstvá mali týmto dielam venovať aj primeranejšiu pozornosť ako doteraz a predovšetkým uvážiť paralelné vydania hudobných textov hudobnohistorických prameňov.

Oskár Elschek

THE AMERICAN FOLK SCENE-DIMENSIONS OF THE FOLKSONG REVIVAL. VYDAL A ÚVOD NAPÍSAL DAVID A. DE TURK A A. POULIN, JR. DELL PUBLISHING CO. NEW YORK 1967, A. LAUREL ORIGINAL, STR. 334.

Ide v podstate o monografiu, resp. o súbor článkov, štatí a informačných materiálov (v počte 34) o procese znovuzrodenia americkej ľudovej hudby v posledných dvadsiatich rokoch. Ide o fenomén v novodobých hudobných dejinách skutočne ojedinelý, najmä pokiaľ ide o intenzitu, s akou zachvátil ľudový hudobný žáner americkú mládež, ba americkú spoločnosť vôbec. Renesanciu ľudovej hudby a pokusy o jej sčasti konzerváciu, oživenie, obnovu poznáme aj z rôznych európskych krajín. V západnej Európe oživenie ľudovej hudby nadväzovalo na amatérske pestovanie hudby vo všeobecnosti, najmä v zborových populárnych úpravách ľudových piesní opieralo sa o „školskú hudbu" — proces, ktorý sa stretol v podstate s veľkým spoločenským a kultúrnym ohlasom a ktorý nemecký muzikológ W. Wiora označil „za druhú existenciu ľudovej hudby". Za druhú existenciu preto, že v západnej Európe ľudovú hudbu považovali už za mŕtvu, teda dnešok ľudovú hudbu vzkriesil, navrátil znovu do hudobnej kultúry vysoko industrializovanej spoločnosti.

Inakšie to bolo vo východnej Európe, v socialistických krajinách. Tu obnova ľudovej hudby a jej rozvíjanie bolo v súlade so štátnou kultúrnou politikou, išlo o obnovu preferovanú, dotovanú, riadenú nie na vyslovenej amatérskej základni, tu totiž pestovatelia a nositelia ľudovej hudby boli funkčne spätí často s primárnou formou existencie ľudovej hudby v dedinskej pospolitosti. Za najmarkantnejšie formy pestovania ľudovej hudby možno považovať poloamaterizmus, a na druhej strane vyslovený profesionalizmus, opierajúci sa o autentickú ľudovú hudbu, alebo profesionalizmus zábavno-populárnej hudby. Rôzne sociálne podmienky podmienili teda rôzne formy obnovy, udržovania a pestovania ľudovej hudby.

Celkom ináč to bolo v Spojených štátoch. Tu o obnove ľudovej hudby, tej ľudovej hudby, o existencii ktorej málokto pochyboval, ani o renesancii nemohlo byť reči. Americká „ľudová hudba" sa považovala za konglomerát rôznych národných hudobných prvkov — všetkých tých prisťahovalcov z rôznych svetadielov, ktorí sa podieľali na osídlení a kolonizácii Ameriky. Prvú markantnú syntézu „amerického" uskutočnili v prvých desaťročiach tohto storočia už americkí černosi spojením afrických rytmických a hudobnoimprovizačných prvkov s technikou a funkciou populárnej hudby vo forme jazzu. V súvislosti s týmto žánrom sa často spomínali ľudové elementy, ale aj improvizačná spontánnosť, ktorá stála v tesnej blízkosti ľudovej hudby. Tento žáner zachvátil nielen Ameriku, ale v podstate dosiahol celosvetové uplatnenie, dnes už aj mimo zábavného hudobného žánru, ak si spomenieme len napr. na tzv. tretí prúd.

Obnova ľudovej hudby v Spojených štátoch sa uskutočnila nielen na amatérskej báze v tom najčistejšom slova zmysle, aspoň v jej prvých nábehoch, ale bola navyše poznačená aj spontánnosťou a živelnosťou, takou charakteristickou pre ľudovú hudbu. Proces tejto obnovy nám približuje táto paperbacková brožúrka, pričom treba povedať, na veľmi vysokej teoretickej ale aj informatívnej a materiálovej úrovni. Autori, resp. vydavatelia sa totiž neuspokojili len s „odbornými" štúdiami, ale vybrali charakteristické príspevky, článočky o tých spevákoch, autoroch, interpretoch, ktorí rozhodujúcim spôsobom stimulovali toto veľké hudobné hnutie v Spojených štátoch, uverejňované v rôznych časopisoch a bulletinoch tohto hnutia v Sing Out, Folk Song, ale aj vo Western Folklore, International Musician a pod. Ide predovšetkým o autentické materiály zo 60-tych rokov, keď sa autori už obzerali na výsledky svojej práce, uvažovali o perspektívach, dôsledkoch a analyzovali tento nový žáner sociologicky i hudobne. Ide o príspevky z pera Pete Seegera, Charlesa Seegera, John Cohena, Sam Hintona, Sandy Patona, Nat Hentoffa, Moses Ascha a mnohých iných, ktorí nám dávajú nahliadnuť do myšlienkového, kultúrneho a funkčného pozadia obnovy ľudovej hudby v Spojených štátoch. Azda by bolo potrebné zdôrazniť dva aspekty, rozhodujúce pre celú spomínanú renesanciu:

Išlo o obnovu skutočne autentických foriem ľudovej hudby, a to tak po stránke hudobnej, ako i myšlienkovej, ktorá sa spájala s vyloženе ľavicovo orientovaným protestným, opozičným hnutím mladej generácie voči súčasnej americkej spoločnosti, s hnutím, ktoré malo vyslovene sociálnokritický zámer a politické zacielenie. Malo burcovať, problematizovať, narušovať myšlienkovú idylu. To sa zračí najmarkantnejšie v tzv. „protest songs".

Druhým dôležitým aspektom je to, že celé toto hnutie s črtami spontánnosti a živelnosti sa realizovalo v špičkovej industrializovanej spoločnosti, kde sa procesy, ktoré sa, pokiaľ ide o šírenie, vybrusovanie útvarov, odohrávali v tradičných spoločenských podmienkach po desaťročia a stáročia; tu, v Spojených štátoch, sa realizovali v sotva desaťročnom rozpätí, vďaka intenzívnemu využívaniu masovokomunikačných prostriedkov — tlače, rozhlasu, televízie, verejných vystúpení, festivalov a pod.

V tom je aj dilema tohto hnutia, najmä ak ho hodnotíme s našimi tradičnými predstavami o tzv. „čistej, autentickej ľudovej hudbe". Naznačuje sa nové chápanie a nový pojem ľudovej hudby, tematiky, ku ktorej sa mnohé príspevky stále vracajú. Nejde však len o pojem ľudovej hudby, o ktorom sa uvažuje, ale aj o pojem ľud (pravda, z hľadiska kultúrnych alebo aspoň predovšetkým kultúrnych aspektov). Pertraktovať všetky protichodné a mnohostranné názory o týchto otázkach tak, ako ich nachádzame v jednotlivých príspevkoch, či v akcentovaných objektívnych, alebo aj subjektívnych polohách, nemôže byť našou úlohou, preto odcitujeme aspoň názor Pete Seegera, v čom vidí príčiny a motívy, podmienky pre renesanciu ľudovej piesne v Spojených štátoch:

„1. V programovom a vedomom úsilí v Spojených štátoch po druhej svetovej vojne hľadať a nachádzať vlastné dedinské tradície.

2. V amatérskom hnutí, ktoré zachvátilo rozličné oblasti činnosti a vrstvy v Spojených štátoch „do it yourself", snaha o aktivizáciu neuspokojovať sa len s pasívnou konzumáciou televíznych programov; priviedla k miliónu hráčov na gitaru.

3. Dostali sme akoby na striebornej tácni najkrajšie ľudové piesne od folkloristov z celého sveta, ktorí dolovali toto zlato. Naša vlastná krajina je rovnako bohatá na najrozmanitejšie tradície od starých klasických balád, tvrdých pracovných piesní až po žartovné piesne.

4. Bol potrebný určitý čas na to, aby niekto mohol spievať piesne z hôr bez toho, že by sa musel strachovať, že ho nazvú horalom, alebo spievať staré spirituály bez toho, že by ho niekto nazval Uncle Tomom. Azda sme museli čakať niekoľko rokov, kým sme boli dosť vzdialení našej minulosti, kým sme boli schopní oddeliť a vybrať dobré od zlého."

Táto knižka nám nepochybne dáva informácie o jednom veľkom impulze pre americkú kultúru, ktorá našla také neobyčajne široké sociálne kultúrne zázemie vo vedomí dnešnej mladej generácie. Otvorenou zostáva však otázka, ako sa k tejto renesancii postaví budúca generácia, ktoré impulzy budú trvácnejšie a zmenia tvár dnešnej americkej tradičnej ľudovej hudby alebo predstavy o nej. Vcelku ide o publikáciu, ktorá nám túto aj pre nás nanajvýš aktuálnu problematiku (životná existencia ľudovej hudby vo vysoko industrializovanej spoločnosti) približuje na vysokej úrovni, pričom plasticky vystihuje udalosti, ktoré sa odohrávajú takmer súčasne, dnes.

Oskár Elschek

JOSEF BACHTÍK
XIX. STOLETÍ V HUDBĚ
EDITIO SUPRAPHON 1970

Spájanie všetkých odvetví umenia a prelínanie jedného s druhým nie je dnes už ničím zvláštnym. Avšak už aj pre devätnáste storočie je to jav veľmi typický. Preto sa v žiadnej stati o hudbe tohto storočia nemožno vyhnúť vzájomnému podmieňovaniu a existencii všetkých umeleckých smerov. Spolu s romantickým výtvarným umením a poéziou napreduje spočiatku ešte jednoduchá, na klasických základoch budujúca hudba. Josef Bachtík sprevádza čitateľa od samého začiatku 19. storočia dobou, keď ešte známi klasickí skladatelia slávili svoje úspechy a stierali prach zo starých vavrínov. V tomto období vyrastala nová generácia, generácia hudobných romantikov. Autor sa obrátil ku kráľovi piesňovej tvorby, k F. Schubertovi, ale hneď sa poberá ďalej na veľkú púť, ktorá ho privádza do Talianska, Nemecka a Francúzska. Tu vyzdvihol tie najpodstatnejšie udalosti v dejinách opery.

Schumannom, Mendelssohnom a Chopinom sa vytvoril trojlístok nového klavírneho štýlu, ale aj značných zásahov do obratu hudobného diania v Nemecku. (Založenie Neue Zeitschrift für Musik, znovunaštudovanie Matúšových pašií.) J. Bachtík však neuvádza iba faktografické poznámky, ale čiastočnými rozbormi tiež približuje hudbu spomínaných skladateľov a v ďalšej kapitole sa vracia k ich komornej a symfonickej tvorbe. Toľkoto teda o hudbe pretkanej ríšou snov a fantázie, neistoty a úteku z nej.

Lenže táto myšlienková éra sa ešte neskončila, práve naopak, nadobúda v hudbe novú gigantickú formu a novú programovú obsažnosť. Do čistého hudobného obsahu sa v dielach Liszta a Berlioza vkradol mimohudobný obsah vychádzajúci napr. z literatúry či výtvarného umenia. Osobitnú kapitolu zastáva svojou hudbou v dejinách G. Verdi. Spolu s R. Wagnerom je dominantným zjavom raz upadajúceho, inokedy sa zas vzmáhajúceho operného umenia. Je vynikajúcim dramatikom, všetky situácie vie v pravý čas umiestniť na pravé miesto. Jeho generačný druh R. Wagner je jedným z najväčších reformátorov v celej hudobnej histórii vôbec. Je tvorcom Gesamtkunstwerku, skladateľom hudby budúcnosti. Iným smerom sa v tejto oblasti uberali francúzski operní skladatelia — Gounod, Bizet, Massenet či Charpentier. Orientačná tabuľka nám usmerní myšlienky v opernej tvorbe B. Smetanu porovnaním so vznikom význačných operných diel celej Európy. Zvláštnym znakom pre hudbu 19. storočia sú národné školy a ich typické hudobné znaky. Autor poukazuje jednak na jednotlivých skladateľov a zároveň

na nové hudobné prvky, ktoré tá či oná národná škola so sebou priniesla. Zaoberá sa najmä Chopinom, českou a ruskou hudbou.

V ďalšej časti sa ešte vracia späť k nástrojovej hudbe už spomínaných i niektorých iných skladateľov. Všíma si ich prínosy v oblasti formy i v oblasti zvukového materiálu. Ani programová, ani piesňová tvorba sa nekončí hudbou svojich zakladateľov. Piesne našli veľkých pokračovateľov v diele H. Wolfa, C. Loeweho, J. Brahmsa, R. Schumanna a ďalších, tiež francúzskych skladateľov. Veľké vokálne diela nemeckých romantických skladateľov reprezentujú skladby Mendelssohna a Schumanna, ktorým autor knihy venuje jednu kapitolu s čiastočným rozborom ich diel týkajúcich sa tejto tematiky. V neskorších rokoch k nim pristupujú F. Liszt, A. Dvořák, H. Berlioz a C. Franck. Každý z nich zastáva iný svet, všetci prinášajú nové hudobné podnety. Celkom individuálne stojí, samozrejme, vokálna tvorba vychádzajúca z liturgického textu. Zaujímavo rozdeľuje Bachtík neskoršiu komornú tvorbu. Vychádza z lokálneho pôsobenia skladateľov, čím dospel k novému pohľadu na ich diela. Pre charakteristiku neskororomantickej symfónie si autor vybral päť symfonických diel z tvorby Brahmsa, Čajkovského, Brucknera, Dvořáka a Francka. Už samotné mená hovoria za svoju originalitu. Aby v prehľade autor knihy došiel skutočne na koniec storočia, siahol ešte po niekoľkých dielach. Nimi sa, pravda, hermeticky neuzavrel kruh romantickej hudby. Pokračoval bez ohľadu alebo práve vzhľadom na vonkajšie okolnosti ďalej.

Kniha je doplnená množstvom notových príkladov a ilustrovaná reprodukciami výtvarných diel. Škoda, že postráda register v knihe spomínaných skladieb. **(vlk)**

Sväť, Slovensko, sväť... Zborník hymnických a národných piesní pre mužské, miešané a detské alebo ženské zbory. Zostavili Anton Cíger a Eman Muntág. Martin, Matica slovenská 1969. Strán 72. Cena Kčs 20,—.

Znalosť domácich hymnických a národných piesní v súčasnom období najmä medzi mládežou je minimálna. Okrem národnej hymny nad Tatrou sa blýska väčšina poslucháčov ostatné hymnické piesne nepozná. Prispela k tomu najmä skutočnosť, že v posledných dvadsiatich rokoch sa texty i melódie národných piesní nepublikovali, a tak iba staršia generácia poznala zo škôl niektoré národné a hymnické piesne. Tomuto nedostatku snažil sa odpomôcť **Slovenský spevník,** ktorý zredigoval Ján Geryk (Martin, MOMS 1968). Potešilo nás, že v ňom boli aspoň texty 12 najznámejších hymnických piesní, aj keď sme si uvedomovali, že samotné texty nepostačia a časom bude potrebné vydať aj melódie.

Konečne, po dlhom čase, vyšiel zborník hymnických piesní **Sväť, Slovensko, sväť,** ktorý zredigoval A. Cíger a E. Muntág. Prináša 15 najznámejších slovenských hymnických piesní v úprave pre mužský, ženský a miešaný zbor. Niektoré piesne sú aj v dvoch alebo troch úpravách. Z autorov, ktorí napísali, upravili alebo harmonizovali hymnické piesne treba spomenúť mená skladateľov J. L. Bellu, E. Suchoňa, J. Valašťana, V. Figuša, A. Cígera a i.

Zborník Sväť, Slovensko, sväť spĺňa svoju aktuálnu funkciu, hoci kladie na spevokoly vyššie požiadavky, ako to bývalo v niektorých starších spevníkoch hymnických piesní. Pri niektorých hymnických piesňach (Nad Tatrou sa blýska; Bratislava, Bratislava; Aká si mi krásna a i.) by sa bolo žiadalo uviesť okrem prvej skladby aj ďalšie slohy textu, aby speváci nemuseli siahať za týmito textami do starších prameňov. Hodnotu zborníka by bolo tiež zvýšilo, keby na konci boli aspoň minimálne údaje o autorovi textu a melódie, ako aj krátka história rozšírenia príslušnej hymnickej piesne.

Vkusné ilustrácie národného umelca Martina Benku spestrujú obsah zborníka a robia ho príťažlivejším pre mládež i dospelých. Dúfame, že zborník nájde široké uplatnenie na Slovensku, ba aj za hranicami Slovenska, a stane sa tak vítaným príspevkom do našej skromnej zborovej tvorby v oblasti hymnických piesní.

(J. P.)

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori Štefan Klimo ml., dr. Naďa Hrčková, prom. hist. Igor Vajda. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, prom. hist. Alfréd Gabauer, prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc., dr. Ladislav Leng, CSc., Ivan Parík, prom. hist. Eva Pensdorfová, dr. Pavol Polák, CSc., prom. hist. Mária Potemrová, Bohuš Trnečka. Rudolf Vanek. Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičová 11. Telefón 337-94. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, prevádzkáreň 46, Partizánske. — Vychádza 10-krát do roka. — Vydávanie povolené Povereníctvom SNR pre kultúru a informácie reg. č. 81—32 zo dňa 25. okt. 1967. — Rozširuje Poštová novinová služba. Predplatné a objednávky prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 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 4,—. Číslo 3—4 zaradené do tlače 30. 3. 1971. Vytlačili Západoslovenské tlačiarne, n. p., prevádz. 46, Partizánske.

Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy pre klavír

Podľa rukopisu z roku 1927

ALEXANDER MOYZES

1.




Ped.
Più mosso
stringendo
pesante
sf
Ped.
stringendo
pesante


stringendo
sf
sff
ten. in tempo
p
sf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


ten.
p
Ped.
Allegro (♩ = 100)
marc.
f
sf
f
marc.


sf
sf
p
f
marc.
mf
sf
sf
mf
f
marc.


sf
sf
p
pp
f marc.
sf
mf
più f marc
f marc.
sf


sf
f marc.
sf
mf
sf
sf
Ped.
sf
sf
Ped.
ff
ff marc.
sfff



INFORMÁCIE

INFORMÁCIE

1. 2. 1971 podpísal Zväz slovenských skladateľov ohodu o spolupráci so Spoločnosťou autorov a kladateľov Peru SAYCOPE na rok 1971. Signaárom zo strany hostí bol predseda Spoločnosti Manuel Acosta Ojida, zo strany Zväzu slovenských skladateľov prof. dr. Oto Ferenczy.

V dohode okrem vzájomných informácií z oblasti udobného života je aj možnosť recipročnej propagácie ľudovej a umelej hudby krajiny v rozhlase, prípadne i na verejných koncertoch. V piatom bode dohody „slovenskí autori, ktorých diela budú hrané alebo reprodukované na území Peru, dostanú sa počas roku 1971 autorských honorárov v prospech Fondu pomoci pre postihnutých obyvateľov Peru zemetrasením".

* * *

Zväz slovenských skladateľov navštívila delegácia vedenia Zväzu bulharských skladateľov, ktorej členmi boli: národný umelec Filip Kutev, predseda, Vasil Lolov, generálny tajomník ZBS, dr. Stojan Stojanov, muzikológ, a Ivan Marinov, tajomník pre zahraničie. Pri tejto príležitosti oboznámili sa s tvorbou našich skladateľov, s hudobným životom u nás a napokon na záver návštevy podpísali Plán spolupráce medzi Zväzom bulharských a Zväzom slovenských skladateľov na rok 1971, ktorý obsahuje konkrétne úlohy spolupráce.

* * *

Symfonický orchester bratislavského rozhlasu vo februári t. r. premiérove uviedol dielo ďalšieho mladého slovenského skladateľa Tadeáša Salvu oda na Beethovena. Dirigoval ljubljanský dirigent Ciril Cvetko.

* * *

Operu nár. umelca Jána Cikkera Hra o láske a smrti úspešne uviedlo v januári 1971 divadlo v Berne a v marci Štátne divadlo v Ženeve.

* * *

Ján Buketoff, riaditeľ americkej organizácie World Music Bank, ktorý má k dispozícii komorný ansámbly, chce v Saleme (USA) uskutočniť festival českej a slovenskej hudby. Predbežne na prehrávke v pražskom HIS-e sa mu zapáčil Péme macabre E. Suchoňa, Paríkova Sonáta pre fagot, Salvov zbor Litaniae lauretanae a Burlasov Sanctus. Festival má byť v máji t. r.

Dr. Ferdinand Klinda mal v poslednom čase viacej príležitostí na vystúpenia v zahraničí. Koncom januára sa spolu s Warchalovcami predstavil na koncerte v Paríži Prelúdiom a fúgou D dur J. S. Bacha a s Finále českého skladateľa P. Ebena. Pre parížsky rozhlas nahral diela starých českých majstrov. Veľmi bohatá bola umelcova koncertná činnosť lanskej jesene. V septembri hral s orchestrom Südwestrundfunku v Baden-Badene — dirigent Ernst Bour — Hindemithov koncert č. 1 pre organ a orchester. V októbri koncentroval so SF v Bukurešti a Budapešti, kde predviedol Händlov koncert g mol a 3 koncertné symfónie J. S. Bacha. V novembri sa zúčastnil dvoma recitálmi na festivale v Palerme, kde uviedol diela Bacha, Liszta a Messiaena. V tom istom mesiaci mal vzácnu príležitosť hrať na jednom z najlepších organov Európy v sále De Doelen v Rotterdame. Jeho recitál patril Bachovi, Lisztovi, Ebenovi a starým českým majstrom. V decembri mal šesť recitálov v Taliansku, kde okrem svetového repertoáru zaradil na program Pastorale od A. Očenáša a Due ostinati od Franca Mannina ako taliansku premiéru.

* * *

V Československom kultúrnom stredisku v Sofii uskutočnil sa dňa 10. februára t. r. večer československej súčasnej hudby. Veľkú zásluhu na realizácii mal aj bulharský skladateľ Ilja Iljev, ktorý povedal k jednotlivým skladbám sprievodné slovo. Odzneli tu dve klavírne diela v podaní Christa Iljeva, L. Fišer: Sonata No. 4 a V. Kalabis: Akcenty op. 26, a skladby z gramoplatní: J. Hatrík: Čakanie, I. Parík: Hudba pre troch a J. Kapr: Cvičenie pre Gydli.

* * *

Wolfgang Fortner napísal v spolupráci s Wilfriedom Steinbrennerom balet Carmen, kde sa kolážovým spôsobom použila Bizetova hudba. Choreografiu inscenácie mal John Cranko. Premiéra sa uskutočnila vo februári t. r. v Štátnej opere Württenberg.

* * *

Lukas Foss, Henryk M. Górecki a Zbigniew Rudzinsky prijali objednávku kasselského Štátneho divadla a napísali skladbu Anti War Requiem. Dielo malo premiéru v apríli t. r. pod taktovkou Gerda Albrechta.

Štátny symfonický orchester

Moravská filharmónia v Olomouci
nositeľ vyznamenania Za zásluhy o výstavbu

vypisuje

KONKURZ

na obsadenie týchto miest:

tutti hráčov do skupín: I. II. husle, viola, violončelo, hoboj, lesný roh, tuba a bicie nástroje

PRIHLÁŠKY ZASIELAJTE **IHNEĎ** RIADITEĽSTVU MORAVSKEJ FILHARMÓNIE, OLOMOUC, NÁM. MIERU 23.

UCHÁDZAČI SA NA KONKURZ POZVU PÍSOMNE. PRIJATÝM UCHÁDZAČOM SA BUDE HRADIŤ CESTOVNÉ.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov. Číslo 3-4/1971, ročník XV.
Cena Kčs 8,—

SLOVENSKÁ HUDBA

ČASOPIS ZVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

5 1971

SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 5/71 Ročník XV.

vedie

OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, A. GABAUER, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, I. PARÍK, E. PENSDORFOVÁ, P. POLÁK, M. POTEMROVÁ, B. TRNEČKA, R. VANEK

redaktori

ŠTEFAN KLIMO ml.
NAĎA HRČKOVÁ
IGOR VAJDA

návrh obálky a grafická úprava

IVAN HOJNÝ

tajomníčka redakcie

VIERA ZATHURECKÁ

z čísla

I. WASSERBERGER a B. SCHÄFFER píšu o návratoch v jazze a pop music a o vzťahoch jazzu a Novej hudby
J. KAPR upozorňuje na niektoré charakteristické črty súčasnej hudby
J. LEXMAN na využitie Novej hudby vo filme
I. ZELJENKA hovorí o svojich Hrách, hudbe, kritike

v budúcom čísle

J. KRESÁNEK: O V. Novákovi po skúsenostiach z jubilejného roku
I. HRUŠOVSKÝ: Niekoľko úvah o jubilantovi prof. J. Cikkerovi
J. KAPR: Teória vychyľovania a naznačovania prvkov (II)
Z. HRABUSSAY: Náčrt hudobného života v Bratislave do konca 19. st.

OBSAH

I. Wasserberger: Návraty v jazze a v populárnej hudbe 169
B. Schäffer: Jazz a Nová hudba 174
J. Kapr: Teória naznačovania a vychyľovania prvkov (I) 179
J. Lexman: Využitie Novej hudby vo filme . . . 186
Ilja Zeljenka o Hrách, hudbe, kritike 193
Tvorba (I. Zeljenka: Zaklínadlá) 196
Hudobný život — Recenzie — Informácie . . . 199

INHALTSÜBERSICHT

I. Wasserberger: Rückkähr in Jazz und Pop-Musik 169
B. Schäffer: Jazz und Neue Musik 174
J. Kapr: Theorie der Andeutung und Abweichung der Elemente in der Neuen Musik (I) 179
J. Lexman: Ausnützung der Neuen Musik im Film 186
I. Zeljenka über „Spiele", Musik, Kritik 193
Musikschaffen (I. Zeljenka: Beschwörung) . . . 196
Musikleben — Rezension — Information 199

CONTENTS

I. Wasserberger: Comeback in Jazz and Pop-Music 169
B. Schäffer: Jazz and New Music 174
J. Kapr: Theory of Intimation and Deviation of Elements in New Music (I) 179
J. Lexman: Utilization of New Music in Film . . 186
I. Zeljenka about „Plays", Music, Critics 193
Musical Work (I. Zeljenka: Magical Formula) . . 196
Musical Life — Review — Information 199

Návraty v jazze a v populárnej hudbe

IGOR WASSERBERGER

V súčasnej hudbe afro-americkej proveniencie predstavujú návraty ku vykryštalizovaným a vývojove uzavretým trendom dôležitú súčasť celkovej scény. Nám v tejto stati pôjde o zachytenie základných mechanizmov obnovovaní na podklade troch smerov: neworleanského revivalizmu, revivalizmu rock and rollu a hudby súčasných bluesových skupín (tzv. contemporary blues). Tieto tri trendy rôzneho hudobného obsahu majú spoločné mnohé vonkajšie znaky. Vyplýva z nich, že návrat ku starším vývojovým obdobiam nastáva spravidla pri prelomových situáciách, keď hodnoty súčasnosti sa zdajú byť využité a perspektíva ďalšieho vývoja nejasná. Najčastejšie prvotný prístup k týmto návratom je puristický, hlásajúci, že verne interpretovaná hudba toho-ktorého smeru je jedine pravá, čistá, autentická a nekomerčná. I takto ponímaný dogmatický prístup má v niektorých aspektoch pozitívne črty: sprevádza ho totiž spravidla dôkladná zberateľská a dokumentačná činnosť, na povrch vyjdú zabudnuté hodnoty minulosti a pod. V ďalšej fáze (väčšinou, keď prvé puristické obdobie začína byť prekonané), dostávajú sa k slovu tvorivejšie eklektické tendencie, v ktorých už ide o absorbovanie prvkov ďalších hudobných slohov do daného základu.

New Orleans Revival je prvým takýmto hnutím v oblasti afro-americkej hudby. Vznikol koncom tridsiatych rokov, v situácii, keď už swingová hudba stratila tvorivý impulz a upadla po interpretačnej i skladateľskoaranžérskej stránke do konformných klišé (pritom nám vôbec nejde o relativizovanie nesporných prínosov tejto éry, ako napr. zvýšenie profesionálnej úrovne jazzových hudobníkov, dovŕšenie prerodu z hudby americkej na medzinárodnú a pod.).

Vtedajšie špecializované jazzové obecenstvo i väčšina publicistov nemohli pre svoju nerozvinutú hudobnú senzitivitu akceptovať vznikajúci moderný jazz, a tak zamerali svoju pozornosť na minulosť. Prvú fázu obnovovania záujmu o autentický neworleanský jazz poznamenala bádateľská a propagátorská činnosť. Najdôležitejšími jej medzníkmi sú knižné publikácie Le jazz hot od Huguesa Panassiého (Paríž 1934) a najmä antológia Frederica Ramseyho a Charlesa Smitha: Jazzmen (New York 1939), ktorá už priniesla seriózny analytický pohľad na problematiku. V týchto a ďalších prácach sa začalo upozorňovať na zabudnuté osobnosti starších období. Logickou nadväznosťou na teoretický záujem nasledovalo v ďalšej etape revivalizmu (začiatkom štyridsiatych rokov), objavovanie týchto hudobníkov, ktorí sa už väčšinou prestali venovať muzicírovaniu a živili sa ťažkou fyzickou prácou.

Niektorých veteránov sa podarilo prinavrátiť hudbe a pod ich vplyvom vznikali i nové formácie, ktoré nezmenene preberali ideál neworleanského jazzu. Tretie a finálne štádium znamenalo v povojnových rokoch prenesenie ťažiska tradičného jazzu do Európy a vznik tzv. anglickej tradičnej jazzovej školy.

Obnovenie záujmu o tradičný jazz a prinavrátenie historických osobností neworleanského jaz-



Gary Burton Quartet

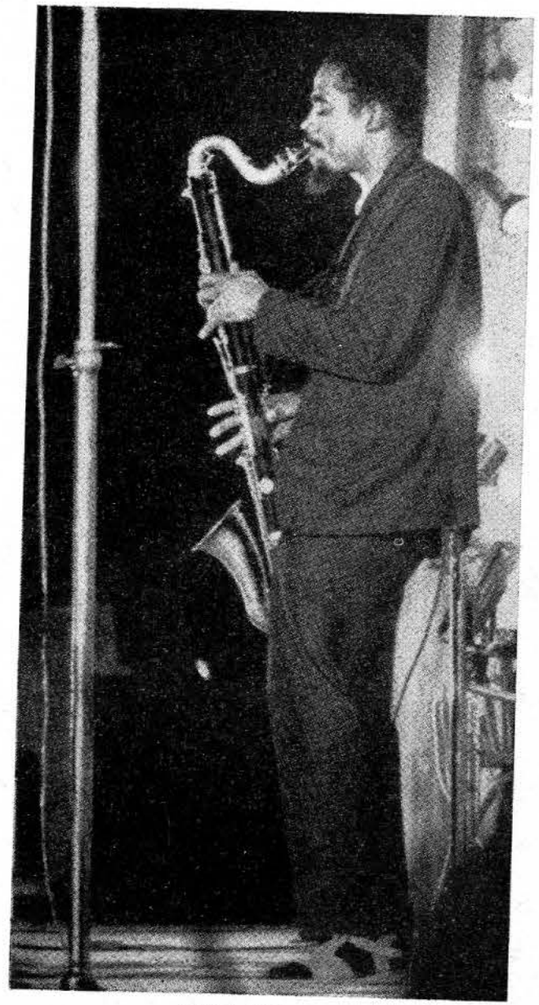


John Coltraine

zu v posledných rokoch ich života do nahrávacích štúdií pomohlo zachovať základné hodnoty jazzovej histórie. Tak isto pozitívny bol i pokus o vytvorenie protiváhy voči dobovému jazzu a populárnej hudbe, v ktorých prílišné narastanie kvantity zapríčinilo odumieranie pôvodných hodnôt. Postupne sa však dostávali do popredia i obmedzenia a negatívne stránky ortodoxne chápaného znovuobrodzovania neworleanskej tradície. Puristi považovali všetky ďalšie vývojové etapy za dekadentné rozmelnenie černošskej autentickej tradície nejazzovými (európskymi) prvkami. Tomuto sentimentu, ktorý sa s odstupom času už nezdá príliš závažnou témou do diskusie, poľahla takmer celá dobová jazzová publicistika a na jeho odbúranie bolo potrebné úsilie ďalšej generácie jazzových teoretikov. Nezaškodí citovať typický úryvok polemiky, v ktorej André Hodeir odpovedá jednému zo zástancov purizmu: „Ste toho názoru, že v jazze smie existovať len tonika a dominanta? Ale potom prečo by ste akceptovali hoci aj dva akordy? Experti na predhistorický jazz nás upozorňujú, že černosi na louisianskych plantážach v devätnástom storočí improvizovali len na jeden akord. Ja budem dogmatickejší a uistím vás, že existencia tohto jediného akordu, tohto embryonického symptómu harmonického cítenia, je v podstate európskou influenciou („vynález belocha"). Ak budeme konzekventní v chápaní tézy o „čistej černošskej hudbe" a opustíme európske prvky, čo sa stane s jazzom? Vrátime sa k preharmonickému obdobiu? Narastanie harmonických funkcií v afro-americkej hudbe stojí za pozornosť: jeden akord r. 1875, dva, tri akordy r. 1900 a o niekoľko viac r. 1925 (nahrávky Kinga Olivera už obsahujú niekoľko z tých nebezpečných zmenšených septím). Kde môžeme položiť hranicu?" (otvorený list v časopise Jazz Hot, Paríž 1953.)

Paradoxom povojnového vývoja neworleánskeho revivalizmu je práve výlučná europeizácia hnutia. Mladí americkí černosi stratili záujem o tradičný jazz a najlepší neworleanskí hudobníci (Louis Armstrong, Sidney Bechet a i.) pristupovali k interpretácii omnoho voľnejším spôsobom, než ako určovali doktríny teoretikov. Po opadnutí puristických tendencií revival väčšinou prerástol do tzv. dixielandu, čiže voľne ponímaného tradičného jazzu, v ktorom sa tolerujú i prvky neskorších vývojových období.

R & R Revival. Pri vzniku rock and rollu (r & r) nebolo možné predpokladať perspektívnosť tohto smeru. Muzikológovia väčšinou správne poukazovali na naivitu a primitívnosť jeho hudobnej stránky a až do nástupu Beatles celkom logicky predpokladali, že hudba r & r oblasti bude jednou z mnohých epizod vo vývoji populárnej hudby. Táto domnienka bola definitívne vyvrátená po prvých úspechoch Beatles, no v tom období bol už raný r & r historickou kategóriou. K tomuto stavu okrem vnútornej hudobnej evolúcie dopomohol i zrýchľujúci sa chod mechanizmov showbusinessu. V situácii, keď sa v hitparádach týždenne objavovali nové skladby a keď na scénu prichádzali nové a nové idoly, znamenali speváci a ich hity spred 5—6 rokov historickú minulosť. Návrat pozornosti k r & r začali rozhlasoví disc jockeyovia a gramofónové spoločnosti; pod prívlastkom „oldies but goodies" uvádzali niekdajšie úspešné nahrávky E. Presleyho, L. Richarda, B. Hollyho a pod. Tieto začiatky obnovovania záujmu o r & r sa diametrálne rôznili od impulzov, ktoré viedli k revivalizácii neworleanského jazzu. Na rozdiel od teoreticky pripravovaného projektu a idealistických pohnútok, tentoraz prevládali výlučne spontánne, komerčne motivované impulzy.



Roland Kirk

Samotný r & r revival prišiel neskôr, približne v roku 1968. V predchádzajúcom období prešla beatová hudba prudkou koncentrovanou evolúciou a tento vývoj kládol stále väčšie nároky na percepciu poslucháčov a tvorivý impulz umelcov. Z primitívnej a bezproblematickej hudby päťdesiatych rokov sa vyvinuli hudobne náročné a spoločensky angažované smery, ktoré sa zároveň stali najintenzívnejším médiom a odrazom vnútorného sveta mladej generácie. Vzrastaním umeleckej potencie beatu sa, samozrejme, zväčšuje možnosť opadnutia jeho širšej popularity a prerastania medzi exkluzívne druhy umenia. Nebezpečenstvo straty kontaktu si uvedomili práve najprominentnejší exponenti predchádzajúceho progresívneho vývoja, a preto v ich tvorbe posledného obdobia sú dominantné návraty. Kým v predchádzajúcich rokoch sa už stávalo pravidlom, že jednotlivé platne skupiny Beatles udávali smerovanie ďalšieho vývoja, ich dvojplatňové album The Beatles (1968) prinieslo práce opak, pohľady späť. Väčšina nahrávok sa nesie v duchu r & r, ale nájdeme tu tiež štylizáciu černošského rhythm and blues, raného lyrického Dylana; je to zjavná sumarizácia vplyvov, ktoré nikdy predtým Beatles tak otvorene neprezentovali.

Beatles v týchto nahrávkach dokumentovali estetickú tézu, podľa ktorej progres a umelecké kvality nie sú jedno a to isté. To, že úspešne dokázali vyjadriť ducha času, dokazujú návraty i ostatných nositeľov vývoja beatovej scény. Návrat k r & r dočasne akcepetovala i tak vyhranene avantgardná osobnosť, akou je Frank Zappa a jeho skupina Mothers of Invention (Lp: Cruising With Ruben and the Jets).

Ak vezmeme do úvahy autoritatívnosť spomenutých formácií, niet divu, že trend r & r revivalu sa rýchlo rozšíril a začali sa množiť novovzniknuté skupiny so zameraním na r & r. Z nich najväčšie úspechy dosiahla sanfranciská skupina Creedence Clearwater Revival. Samozrejme, úcta, ktorú prejavili pionierom r & r idoly mladého obecenstva zapôsobila i spätne, a tak viacerí veteráni sa dostali opäť na scénu. Obzvlášť triumfálny bol v r. 1969 návrat Elvisa Presleyho, ktorý začal vystupovať po desaťročnej prestávke.

Bluesové skupiny (contemporary blues). Zaujímavým fenoménom súčasnej scény je návrat k bluesu u množstva populárnych belošských skupín. Na prvý pohľad by sa tento jav nemusel zdať ničím novým: blues je dôležitým výrazovým i formotvorným prvkom v takmer každom hudobnom žánri afro-americkej proveniencie. Hnutie súčasných skupín (tzv. blues bands) sa však odlišuje od doterajších spôsobov prístupu k bluesu. V tomto prípade nejde o preberanie bluesových prvkov ako súčasti nového hudobného výraziva, ale o interpretovanie výlučne bluesového materiálu v duchu autentických manier. Pre väčšinu týchto skupín hlavnými zdrojmi inšpirácie sú chicagskí bluesoví speváci a zhodou okolností viacerí predstavitelia contemporary blues (napr. Paul Butterfield, Elvin Bishop a i.), tiež pochádzajúci z Chicaga. V určitom zmysle sa opakuje história — vznikol podobný jav, ako keď v dvadsiatych rokoch mladí adepti vznikajúceho chicagského jazzu (Bix Beiderbecke, Eddie Condon a i.) získavali prvotné zdroje inšpirácie od neworleanských černošských hudobníkov, ktorí vtedy pôsobili v tomto meste.

Bluesové skupiny dosiahli v mnohých prípadoch takmer dokonalý interpretačný ideál v rámci daného žánru, vrátane negroidného zafarbenia hlasu a dikcie, takže pri ich nahrávkach často nie je možné identifikovať rasu interpretov. Z hudobného hľadiska by contemporary blues nemalo tvoriť samostatnú kategóriu, ale v rámci hierarchie bluesových štýlov by sme ho mohli priradiť k mestskému blues. Od autentického modelu sa hudba bluesových skupín odlišuje vonkajšími znakmi. Zachovávajú sa vizuálne prvky beatovej koncepcie, a to tak vo výzore hudobníkov, ako i v javiskovej prezentácii. V akustickej zložke, opäť v duchu beatovej konvenčnosti, sa zvyšuje zvuková intenzita produkcie a zachováva sa elektrifikovaný charakter zvuku. Pravdepodobne vďaka týmto vonkajším znakom má bluesová vlna širokú odozvu predovšetkým u teenagerov a mladých intelektuálov. V podaní súčasných skupín dosiahlo blues zatiaľ najväčšiu kvantitatívnu expanziu vo svojej histórii. Veľkú disproporciu medzi mierou popularity autentických černošských spevákov a bielych skupín zapríčiňujú práve spomenuté vonkajšie rozdiely, ktoré umožňujú obecenstvu lepšie sa stotožniť s idolmi, disponujúcimi vybavením, zodpovedajúcim súčasnej móde. V tomto prípade sa čiastočne v praxi demonštruje McLuhanova téza o priorite druhu média nad vnútorným obsahom („medium je posolstvo"). Hlbší dôvod súčasného záujmu o blues je pravdepodobne v celkovom životnom pocite mladej generácie, ktorá nesúhlasí so systémom hodnôt západnej konzumnej spoločnosti a je v jednoznačnej opozícii voči spôsobom riešenia akútnych politických problémov; takto sa dostala mimo hlavného prúdu spoločnosti. Imaginárne pocity, vznikajúce za tejto situácie, korešpondujú s menšinovými pocitmi černochov vo veľkomestských getách a tu niekde vznikajú styčné body, ktoré umožňujú mladíkovi z milionárskej rodiny (akým je napr. Paul Butterfield) nadobudnúť vzťah k hudbe, ktorá mala predtým vyhranene vymedzené sociálne a rasové pozadie.

Ako marginálny fakt je zaujímavé pripomenúť, že vzťah mladého obecenstva k bluesovým hudobníkom je diametrálne odlišný od nazerania špecializovaných fanúškov a bádateľov. Prístup tejto druhej, úzkej vrstvy záujemcov verne pripomína nazeranie puristov v období revivalizácie neworleanského jazzu. Prevažná väčšina špecializovaných folkloristov (napr. S. Charters, A. Lomax, P. Oliver a pod.) vyznáva ideál čistého, komerciou nedotknutého bluesového prejavu. Pritom často nedokážu spoľahlivo diferencovať skutočnú hudobnú podstatu a zameriavajú sa na vonkajšie stránky. Charles Keil vo fundamentálnej práci o mestskom blues píše: „Pre niektorých bádateľov pravý bluesový spevák musí byť starý (pokiaľ možno nad šesťdesiat), slepý, bezzubý, senilný a nesmie mať na svojom konte komerčne úspešné platne." (Charles Keil: Urban Blues, Chicago 1966). Vývoj do určitej miery už zmenšil protiklady. Niektoré prominentné beatové skupiny (spočiatku najmä Rolling Stones) výrazne propagujú svoje pôvodné zdroje inšpirácie. Týmto spôsobom sa rozšírilo pole pôsobnosti niektorých černošských bluesových spevákov (najmä Muddy Waters, B. B. King a i.). Muddy Waters na koncerte v jednej americkej univerzite povedal: „Musel som k vám prísť až po Beatles a Rolling Stones."

Záujem o blues určite prispel k vývoju beatovej hudby. Blues pridalo beatu predovšetkým hlbší emociálny rozmer. V súčasnosti sa ukazuje, že pre väčšinu bluesových skupín nie je blues konečným cieľom. Dokazujú to skupiny, ako napr. Blood Sweat & Tears, ktoré prešli od bluesu k širšie ponímanej syntéze jazzu, bluesu a beatu.

Okrem vyhranených návratov môžeme v oblasti jazzu a pop music pozorovať mnohé spontánne transformácie starých prvkov do súčasných idiomov. Napríklad celá široká oblasť tzv. soul music je vlastne štylizáciou rhythm and bluesu, gospelu a pod., do moderných zvukových tvarov. Zaujímavý je z tohto hľadiska i avantgardný jazz. Tu najmä medzi mladými černošskými hudobníkmi sa rozšírila téza, podľa ktorej afro-americká syntéza už vyčerpala svoje možnosti, a tak treba hľadať možnosti nového rozvíjania afrických koreňov, alebo aspoň z jazzového hľadiska predhistorických prvkov.

Dôkladná analýza obnovovania starších slohov a preberania zaužívaných prvkov by mala byť jednou z prvoradých úloh muzikológov danej oblasti. Potentáti showbusinessu v snahe o zvyšovanie atraktívnosti často vytvárajú nové názvy a vznikajú nové pomenovania na javy už predtým známe. Takto vzniknuté umelé kategórie prejdú potom i do odbornej terminológie, sťažujú orientáciu a zahmlievajú fakty. Navyše pochopenie princípu návratov zároveň napomáha k hlbšiemu pochopeniu vývojovej logiky jazzu a pop music.

Jazz a Nová hudba

BOHUSLAV SCHÄFFER

Mohlo by sa zdať, že avantgardná hudba a hudba jazzová sú takými vzdialenými antipódmi, že pestovať súčasne obe oblasti je nemožné. Ale to je iba dojem. Pripomeňme si, pre objasnenie, čo charakterizuje avantgardnú hudbu. Každý kto sa s ňou bližšie stretol, vie, že táto je natoľko otvorená, že do nej pomestí všetko, čo v hudbe je „ešte možné", teda všetka hudba. Ergo — práve tak hudba jazzová. Svedomitý hudobný skladateľ súčasnosti nebude sa teda odvracať od tejto hudby z mnohých príčin. Po prvé preto, že je to hudba živá a čo je živé zaujíma nás veľmi. Po druhé preto, že nevieme, ako sa vyvinú osudy súčasnej hudby, či sa hudba avantgardná nebude musieť priblížiť viac ako dnes hudbe populárnej (predpokladáme, že jazzovú hudbu — napriek jej nízkemu percentuálnemu podielu v inštitucionalizovanom hudobnom živote, kde jazz zaberá stále ešte málo miesta — možno považovať za hudbu populárnu, prinajmenej v zmysle odberateľskom). Po tretie preto, že niektoré temperamenty sú jazzu veľmi blízke (ja sám som študoval u skladateľa, ktorý za svoj najväčší životný úspech — napísanie Symfonických etúd pre klavír a orchester vďačí intuitívnemu zbliženiu sa s jazzovou hudbou, dokonca nie najvyššej úrovne, ale hudbou „tanečno-jazzovou". Patrí sem aj príklad Stravinského). A napokon posledný argument, ktorý považujem za najpresvedčivejší: jazzová hudba je hudba pestovaná naozaj prakticky. Všetko, čo sa v nej deje, je založené nie na predstavách, ale na reálnom základe skúseností, ktoré musí získavať každý, kto má v umení vôbec čo povedať.

Keď sa jazz pred takými päťdesiatimi rokmi objavil v Európe po prvý raz, vtedajší skladatelia začali sa — nadšení jeho špecifickými štylistickými vlastnosťami — pokúšať o využitie jeho špecifiky pre európsku hudbu.

Ale tieto pokusy sa — napriek širokej škále transpozičných možností jazyka jazzového do jazyka modernej hudby — nepodarili v takej miere, o akú skladateľom išlo. Existuje totiž veľký vývojový rozdiel medzi hudbou európskeho pôvodu a jazzom. Najvážnejším bodom sa tu zdá byť problém tvorivého prednesu. Jazzová hudba je v zásade improvizovaná. Naproti tomu každá iná je hraná podľa presného notového záznamu, v rámci ktorého ani najvoľnejšie formy, pripúšťajúce použitie náhodných prvkov, nemajú nič spoločného s improvizáciou. Improvizácia v jazze i všetky jej varianty — vrátane až do posledných rokov — spočívajú na nemenných variačných kánonoch, ktoré už v Novej hudbe nie sú prakticky

použiteľné. Je to typické „komponovanie" hudby už hotovej, ktoré existuje vo vedomí jazzových hudobníkov ako trvalé myšlienkové tkanivo a oproti ktorému dokonca i najväčšie odchýlky znamenajú sotva viac ako varianty.

Jazzoví hudobníci si možno ani neuvedomujú, ako hlboko je „historické" i to ich najsmelšie muzicírovanie. Naproti tomu Nová hudba, nová v plnom zmysle slova, sa rozvíja proti histórii — v maximálnom kontraste s ňou. Preto je tiež každé mechanické spájanie jazzu s Novou hudbou podozrivým činom, ktorý nemá podklad v hudobnej skutočnosti. Vzájomné zbliženie oboch druhov hudby bolo však napriek tomu po dlhé roky jedným z dôležitých problémov, riešených v Novej hudbe.

S istotou možno povedať, že väčšina technologických prostriedkov jazzu je pre Novú hudbu jednoducho málo atraktívna, hoci sa súčasne nedá poprieť, že jazz obsahuje značný náboj autentickej hudobnej vitality, ktorú by sme márne v Novej hudbe hľadali. Treba tu zdôrazniť, že do úvahy prichádzajú nielen elementárne rozdiely, odlišujúce pohybový cit jazzových hudobníkov od temperamentu skladateľov, ale aj zvláštne antinómie, vznikajúce medzi technológiou jazzovej hudby a technológiou Novej hudby. Na jednej strane vieme, že účinok často fascinujúcej expresie, typickej u jazzu, možno dosiahnuť iba v jazze. Na druhej strane si zase uvedomujeme fakt, že technológia jazzu sa môže tvorivým skladateľom zdať málo atraktívna. A napokon spočíva spomenutá antimónia ešte v tom, že práve tak forma, ako i harmonická, či dokonca inštrumentálna faktúra, ktorá je v jazze najčastejšie odrazom samotného obsadenia, nemá nič spoločného s hľadačstvom, typickým pre Novú hudbu.

Takto vyzeral donedávna pomer jazzu k Novej hudbe a naopak Novej hudby k jazzu. V posledných rokoch sme svedkami veľmi dôležitých zmien v jazze, ktoré si zaslúžia bližšie poznanie. Do úvahy tu prichádzajú dva druhy jazzovej hudby: hudba tzv. tretieho prúdu a — už ako jazz — Free Jazz.

Tretí prúd. Genetické vysvetlenie: Jazz — špeciálna hudba, ktorá sa líši práve tak od zábavnej hudby, ako od prúdu súčasného — prešiel osobitou metamorfózou svojho druhu. Rezignujúc z dovtedy zdanlivo nezmeniteľných kánonov, ktoré boli v oblasti melódie, harmónie a rytmu výrazne ohraničené, začína sa jazz obzerať po nových impulzoch, pričom sa doterajšia situácia zmenila tak diametrálne, že už nie vážna hudba sa inšpiruje jazzom, ale naopak, jazz hudbou vážnou. Východiskovým bodom je konštatovanie, že každá hudba, v ktorej sa objavujú hoci úlomky jazzu — je jazzom. Na pozadí tohto veľmi osobitého, ale ľahko zrozumiteľného spôsobu ponímania jazzu vznikla idea takzvaného tretieho prúdu, druhu hudby, spájajúceho autentickú hudbu s viac či menej autentickým jazzom. Tu hodno zdôrazniť, že tentoraz nejde už o vzájomne sa oplodňujúce impulzy, s akými sa stretávame v predchádzajúcom období priblíženia hudby k jazzu, ale o vzájomnú integráciu prvkov hudby vážnej a jazzovej, dovtedy vzdialených a nikdy ešte vážne neskonfrontovaných. Prvé príklady hudby tretieho prúdu pochádzajú z Ameriky. Ich tvorcovia — ideálnym príkladom je Schuller — sú skladatelia, ktorí vyšli z vážnej hudby neoštylistickej, prešli novšími technikami, vrátane dodekafónie a dospeli k hudbe avantgardnej, nestrácajúc nikdy kontakt s jazzovou hudbou. Hudba tretieho prúdu vychádza z presvedčenia, že s jazzom môže byť spájaná nielen súčasná hudba, ale i hudba staršia, k čomu doposiaľ nebola príležitosť, keďže sám jazz je zjav pomerne mladý.

Elementarne príklady takýchto historicko-štylistických manipulácií sú prezábavné a súčasne dosť násilné. V niektorých prípadoch dospievajú autori hudby tretieho prúdu k efektom dadaistickým, napríklad pri spájaní „mozartovskej" hudby

zachytenej v inštrumentácii sláčikového kvarteta, s jazzom rokov novších.

V hudbe tretieho prúdu, pravda, nejde o takéto elementárne spojenie. Ide o čosi oveľa dôležitejšieho. Po prvý raz tu vystupuje problém i možnosť jeho riešenia: problém spočíva v tom, či je možné zaradenie jazzu do prúdu súčasnej hudby, riešenie v tom, do akej miery možno znivelizovať nám už známe antinómie medzi jazzom a Novou hudbou. Praktické možnosti riešenia tejto úlohy sú veľmi široké, ale nedá sa poprieť, že podliehajú istým prirodzeným hraniciam, najmä ak skladateľovi nejde o mechanické spojenie dvoch odlišných techník a dvoch odlišných svetov zvuku, ale o syntézu vzájomne cudzích elementov. Takáto syntéza je možná len vtedy, keď skladateľ nájde príslušné styčné body medzi jazzom a vážnou hudbou. Obsadenie — pre jazz doposiaľ také dôležité — nie je prekážkou, veď nástroje ako flauta či lesný roh, a dokonca i husle, objavujú sa v jazze čoraz častejšie. Prekážkou nie je ani samotná zvuková technika, keďže jazz už dávno prekročil oblasť funkčnej harmónie a môže úspešne narábať napríklad s materiálom dodekafonickým, prirodzene, pod podmienkou, že nebude považovaný za prvoradý. (Túto podmienku je v jazze splniť veľmi ľahké: melodická vrstva je tu do značnej miery ľahostajnou a druhoradou voči samotnej špecifičnosti pohybu.) Ale už také prvky, ako je rytmus, alebo (v menšej miere) faktúra, nedajú sa navzájom zladiť: jazz tu má svoje pevné pravidlá, ktoré stoja v nemalom konflikte so zákonitosťami vážnej hudby, keďže práve tak problém rytmu, ako aj problém faktúry prejavuje súčasnú mnohotvárnosť ani nie tak vďaka samotnému rozvoju týchto prvkov, ako ich spájaniu s novými skladateľskými technikami. Preto sa tieto prvky stávajú náhodnými a teda vcelku závisia od príliš početných vplyvov, než aby bolo možné — ako sa to deje v jazze — podrobiť ich jednoduchým typologickým pravidlám. Ešte hlbší konflikt badáme v oblasti inštrumentálnej techniky a prednesového štýlu.

Inštrumentálna technika sa odvodzuje z podstaty samého jazzu; dokazujú to početné príklady infiltrácie vplyvov techniky jedného inštrumentu na iný, zdanlivo diametrálne odlišný práve z hľadiska techniky. V jazze je to tak práve preto, že najpodstatnejším problémom tu nie je kompozícia, ale kompozične silne zdôraznená improvizácia, voči ktorej sa stáva vcelku nepodstatným materiál, taký dôležitý pre kompozíciu; v tomto prípade rovnako materiál technicko-inštrumentačný. Prechádzajúc na svoje osobné skúsenosti s hudbou tretieho prúdu chcel by som zdôrazniť, že pre mňa je východiskovým bodom vždy určitá formová idea. Je to veľmi blízke jazzu, ktorý môže byť v rovnakej miere improvizovaný, v akej je i komponovaný, ale vždy musí spočívať na akejsi ustálenej (alebo dohodnutej) forme. Zaujímali ma predovšetkým kontakty ktoré vznikajú — alebo by mohli nastať — medzi jazzovou hudbou, predvádzanou (prirodzene) hudobníkmi jazzovými a hudbou vážnou, v tomto prípade avantgardnou. Na základe niekoľkých skladieb, predvedených niekedy za mojej účasti, môžem predostrieť nasledovné aspekty:

1.

Niet zásadného rozdielu medzi jazzovým materiálom a materiálom hudby nejazzovej. Prijíma sa v tejto hudbe všetko možno preto, že jazz akosi odôvodňuje, ak nepovieme že nobilituje všetko to, čo by poslucháčovi mohlo pripadať nejasné, príliš intelektuálne, či dokonca podozrivé hlavne tým, čo nechápu dialektiku rozvoja avantgardnej hudby, dialektiku faktu, že najprv ona vstupuje do prázdnoty — konzumentskej, prirodzene, — ale neskôr nadobúda čoraz viac existenčných podôb, začína existovať prostredníctvom samotného svojho vzniku.

2.

Forma vytváraná v jednotlivých obdobiach neprotirečí forme nových hudobných diel súčasnej hudby. Má sa zrodiť akosi počas prezentovania diela. Iba teraz, keď píšem tieto slová, vidím, že väčšina kompozícií, ktoré som napísal, používajúc jazzovú idiomatiku, spočíva na zásade (najmä Music for MI), ktorá sa začína skoro od obavy (o formu), strachu (pred konvečnosťou), od jednotlivých odizolovaných úderov, ktoré sa môžu vďaka rozvetvenej partii sopránu (materiál nekontrolovaných štruktúr fónických i vokálnych) postupne prerodiť na autentický jazz, hraný na vibrafóne Jerzym Milianom — odtiaľ titul skladby — za sprievodu súboru jazzového i symfonického.

3.

Zbliženiu vážnej hudby a jazzu výborne vyhovuje priberanie rôznych predvádzacích, predovšetkým mimoinštrumentálnych prvkov. V skladbe „Course j" som použil nadmerne rozvinuté bicie, zvuk čembala a malých súborov, zložených z hudobníkov filharmónie; v „Music for Mi" zasa spomenutý dramatický soprán, hovorený mužský zbor, klavír, hrajúci moju inú skladbu, ako aj klávesovo-bicie zostavy; v skladbe nazvanej „Howl" podľa A. Ginsberga som použil rozprávača, dvoch hercov, dva klavíry, hrajúce striedavo štrukturálne pestré skladby z oblasti avantgardnej hudby a ľahkú hudbu, blízku jazzu. Tieto „cudzie telesá" zdôrazňujú atmosféru tajomnosti, v ktorej sa akosi motivuje existencia jazzu. Je pre mňa bezpodmienečne potrebná najmä tam, kde ide o experimenty spájania jazzu a Novej hudby. Popri týchto skladbách pestujem akoby jazzový čistý prúd, založený na skladbách skomponovaných úplne, niekedy až po poslednú notu bicích, zapísaných s presnosťou, akú jazz nepozná, lebo mu do takého stupňa nie je potrebná. Komponujúc jazz prísne (Collage and Form, Jazzový koncert) môžeme vládnuť nielen nad formou, ale dokonca nad idiomatikou jazzu. Namiesto aby som podliehal konvenciám jazzu, usilujem sa zložiť niečo ako vlastný jazzový štýl (predvedenia Collage and Form dokazujú, že hudba sa výrazne pridržiava štýlu, vymodelovaného autorom a dokonca ani individuality ôsmich jazzmanov, ktorí sa zúčastňujú v skladbe ako vymieňajúci sa sólisti, nevplývajú na zmenu tohto štýlu).

4.

Pre moderného skladateľa je kombinovanie jazzu s takzvanou vážnou hudbou veľmi poučné z mnohých hľadísk. Po prvé: takéto komponovanie oslobodzuje skladateľa od dotieravej myšlienky, že avantgardná hudba spočíva na myšlienkovom modele, ktorého najvýznamnejšími designátmi sú také vlastnosti, ako farebnosť vertikály, radikálnosť horizontály, chaos vo výstavbe atď. Všetko to, čo by sme mohli nazvať ako novodobý model komponovania, obsahuje okrem znakov súčasných iste aj rôzne prvky konvenčné. A kto z nás by chcel robiť konvenčnú hudbu! Pre nejedného skladateľa je dôležitá práve odlišnosť, ona nehromadná, individuálna spoluúčasť v rozvoji hudby. A tu práve dovoľuje pestovanie spomenutého druhu hudby, aby sme sa odtrhli od konvenčného, toľkým skladateľom spoločného myslenia.

Po druhé: v takýchto experimentoch (sú to experimenty skôr v teórii než v praxi, keďže jazz je hudba praktická par excellece!) možno dospieť k rezultátom, ktoré môžu byť poučné v iných oblastiach.

Po tretie: oveľa príjemnejšie je niekedy mať do činenia s jazzmanmi alebo filharmonikmi, ktorí sa často veľmi šikovne prispôsobujú jazzovému idiomu, než s platenými pracovníkmi muzeálnej kultúry. Títo z prinútenia a neochotne berú do programu avantgardné diela, ktoré najčastejšie vôbec nechápu. Jazz má v sebe čosi, čo strhuje aj interpretov. Tie isté jednoduché motívy, hrané „v intenciách" avantgardného diela a sa v jazze odlišujú navzájom veľmi podstatne. Často sa nám ani veriť nechce, že sú to tie isté. Obzvlášť výrazne to vidno v nahrávkach, kde odpadá vizuálny moment, kde počuť naozaj iba to, čo počuť.

5.

Pre konzumenta sú takéto skladby čosi ako dobrodružstvo; aspoň také skúsenosti mám s týmto materiálom. Rôzni odporcovia avantgardnej hud-

by, ktorí ju kritizujú, ktorí ju neznesú (a treba povedať, že to nie je celkom bez príčiny: jestvujú totiž aj mŕtve a nezaujímavé avantgardné skladby), tí istí ľudia sa stanú inými konzumentmi v kontakte s jazzovým tvarom, s jemu vlastnou pohyblivosťou hudobných akcií, inštrumentálnou virtuozitou i priehľadnosťou formy. Jazzová hudba pestovaná avantgardou je teda v istom zmysle skúškou citlivosti odberateľa, pokusom v oblasti hudobnej recepcie.

A ešte niekoľko záverečných poznámok. Čitateľa môže zaujímať, ako sa takáto hudba komponuje. Treba predovšetkým zdôrazniť, že sa komponuje veľmi príjemne, veľmi prirodzene (viem si predstaviť, ako dobre by sa takéto diela skladali Mozartovi), niekedy veľmi ľahko, keď je vízia skladby jasná a komponovanie je iba písaním not. Niekedy o niečo ťažšie, keď sa má predstava vyjadriť v nejakej novej forme (toto posledné sa týka najmä skladby Collage and Form). Vyhľadávanie motívov a tém nie je ťažké. Jazz je ten druh hudby, ktorý sa akosi sám inšpiruje. Postačí si predstaviť pohyb, aby sa našiel motív; vystačí nájsť si motív, aby prišlo jeho rozvinutie; stačí nástroj, aby sa našiel jeho materiál; z predstavy obsadenia vyplynie farba celku a harmonická vertikála — a tak je to so všetkým.

Jazz vnucuje skladateľovi veľa, ale tiež mu veľa umožňuje. Veľmi jednoduchá je skúsenosť so simultánnym hraním rozličných nástrojov v rôznich tempách (každý hrá akoby pre seba). Dokonca ani takto stavaná hudba nie je chaosom a zostáva jazzom, čo už svedčí o dokonalosti samotnej jazzovej idiomatiky. (Treba priznať, že avantgardná hudba sa ešte k takejto idiomatike nedopracovala: čokoľvek by sa s ňou robilo, vždy bude znieť ako simultánny chaos, v rámci ktorého môže iba poslucháč odlíšiť, čo sa odlíšiť dá, ak, pravdaže, skladateľ celkom nerezignoval na stavbu a zliepa hudbu z heterogénnych výstrižkov.)

Súčasná hudba sa rozvetvila na rôzne druhy: každý z nich má svoje právo na existenciu a možno ho považovať za tiež „ešte možný". Jazzoidálne skladby sú v tomto spoločenstve rôznych druhov čímsi umelým, lebo sa zakladajú na kombinácii už hotových prvkov. Ale aj tak je význam tohto prúdu v Novej hudbe práve taký veľký, ako význam hudby elektronickej, konkrétnej, aleatorickej, grafickej, hudby akcie, hudby programovej, collageov, assemblage a hudby infinitívnej.

Teória naznačovania a vychyľovania prvkov

JAN KAPR

I. časť

(Prednesené na Smolenických seminároch pre súčasnú hudbu 1970)

Pokúsim sa upozorniť na niektoré črty, ktoré sa mi zdajú byť charakteristickými pre značnú časť súčasnej hudby. Nebude to hudobnovedecká analýza — budem vychádzať z praktických skladateľských poznatkov a dokonca aj z osobných pocitov.

Predovšetkým by som chcel poznamenať, že miera všeobecnosti týchto javov je pojem ťažko definovateľný práve v historickej etape, akú prežívame, v etape, keď ešte viac alebo menej pretrvávajú, alebo naopak, vznikajú a narastajú celkom protichodné tendencie — a zároveň s nimi, pravda, aj príslušné averzie proti jednému či druhému postoju. Aby som vysvetlil, čo mám na mysli, chcem pripomenúť, že napríklad ešte dozrieva čisto romantická predstava umelca, ktorý sa cíti akoby stredom sveta. Postavme proti tomu novodobé, možno povedať „objektivizujúce" racionálne systémy a kompozičné techniky. A zároveň zdanlivo paradoxnú snahu ubrániť sa ich uniformite a strohosti pomocou hoci aleatorického ventilu, alebo aspoň individualizáciou notového zápisu. Postavme proti sebe v podstate klasický inštrumentár, stále ešte využívaný prevažnou časťou súčasnej tvorby, a nové tónové zdroje, reprezentované najmä elektronickou a konkrétnou hudbou, ktorá si vynucuje celkom neobvyklé metódy kompozičnej práce! Tieto rozmanité skladateľské postoje, materiálové výbery a pracovné postupy, nestoja, samozrejme, vždy proti sebe vo vyhranenej kontrapozícii; možno ich kombinovať — čo sa v poslednom čase stáva dosť často.

Táto skutočnosť môže dokonca viesť k úvahám, podľa môjho názoru oprávneným, či práve v tomto pohybe, v týchto premenlivých reláciách medzi postojmi a výrazovými prostriedkami, nevzniká niečo, čo by sme mohli nazvať jednou zo špecifických čŕt súčasného stavu hudby. Osobne sa nazdávam, že to tak je. Pravdaže, nie je to poznatok len z mojej skladateľskej praxe posledných čias; utvrdzuje ma v tom celý rad súbežne pôsobiacich javov. O jednotlivých prípadoch bude reč neskoršie. Zdá sa mi, že spomínané vzájomné aktuálne pôsobenie a prelínanie prebieha nielen medzi štýlovými oblasťami, ale aj vo vzťahoch medzi jednotlivými výrazovými kategóriami a zložkami hudobného prejavu. Pohyb medzi nimi by sme mohli nazvať zámerným vychyľovaním určitých prvkov z oblastí, ktorých boli doteraz typickými predstaviteľmi, a potom ich približovaním k iným oblastiam, pre ne vlastne netypickým (t. j. netypickým podľa všeobecne vžitých

predstáv a zvyklostí). Svojím spôsobom teda „odcudzujeme" tieto prvky ich pôvodnému prostrediu, aby sme ich priblížili, ale skutočne len priblížili novému okoliu. Oblasť ich bývalej, až dosiaľ jednoznačnej príslušnosti, aj oblasť, ku ktorej teraz smerujú, sa len naznačila. Na tomto procese je charakteristické práve to, že tu väčšinou vôbec nejde o nejaký plánovaný a dokonalý prechod z oblasti do oblasti, že vlastne úmyselne ostávame akosi „na polceste".

Lenže zmysel celej manipulácie by mohol byť nežiadúcim spôsobom skreslený, keby sme túto typickú situáciu „na polceste" považovali za dôsledok nejakého kompromisu. V takom prípade by nemohlo dôjsť k horšiemu nedorozumeniu! Územie „na polceste" je tu totiž cieľovým priestorom, nie polovičatým riešením! Kompromis je najčastejšie tým relatívne najľahším spôsobom riešenia a rozhodovania medzi dvoma či viacerými možnosťami. V našom prípade však situácie „na polceste" má čaro a príťažlivosť dosiaľ neopotrebovanej neurčitosti — je vlastne panenským územím zatiaľ často len tušených nových výrazových možností, nových a jemnejších vzťahov v tónovom materiáli. Pre mnohých súčasných významných skladateľov je to teda cieľová oblasť, náročná a veľmi neľahko ovládnuteľná; pravý opak kompromisu.

Práve tak napríklad v oblasti elektronickej hudby došlo k určitému vychýleniu prvkov, ako si neskoršie ukážeme. Chcel by som tu len pripomenúť, že sa to vlastne týka už samotného technického vybavenia: generátory sa odcudzili svojej pôvodnej funkcii meracích prístrojov, pritom však tí, čo v tejto oblasti sústavne pracujú, najmä technici, sa bránia, aby sa technické prístroje stali hudobnými nástrojmi v tradičnom zmysle. Obe oblasti — východisková aj cieľová, smerová — ostávajú v náznaku svojho druhu. Ani tu však, pochopiteľne, nemôžeme hovoriť o polovičatosti riešenia. Toto nebezpečie skutočne čiastočne hrozilo elektronickej hudbe na samom začiatku jej vývoja v trocha naivných pokusoch zvukovo imitovať či zastupovať klasické hudobné nástroje, alebo — pokiaľ ide o konkrétnu hudbu — číre „prírodné", nehudobné zvuky atď. To by bol skutočný kompromis; vieme, naopak, že jediný spôsob, ako možno týmto oblastiam zabezpečiť závažnosť umeleckej úrovne, je práve vynaliezavá štylizácia týchto nových prvkov a, samozrejme, aj ich tvorivá dramaturgia.

V tomto duchu budeme teda aj ďalej používať termíny ako: naznačené alebo vychýlené prvky, resp. situácia „na polceste".

Pokúsme sa teraz o určitý prehľad kategórií a oblastí, ktoré prichádzajú do úvahy jednak ako východiskové, jednak ako smerové oblasti v procese vychyľovania a naznačovania. V niektorých prípadoch, ako uvidíme, možno konkrétne vymedziť len východiskovú oblasť, pretože vychýlenie nesmeruje k žiadnej už všeobecne poznanej a definovateľnej predstave. Naznačená je tu teda len jedna oblasť — druhá sa zatiaľ vymyká našej empírii. Prehľad pravdepodobne nevyčerpá teoretické možnosti, no pre naše úvahy iste postačí. Zatiaľ ho uvádzam bez podrobnejšej charakteristiky jednotlivých prípadov.

Východisková oblasť	Smerová oblasť
1. Prirodzený zvuk určitého zdroja	Artikulovaný, skreslený, odcudzený zvuk toho istého zdroja (smerová predstava je buď naznačená — zvuk iného zdroja — alebo sa vymyká z našej empírie)
2. Reč (recitácia)	Spev
3. Sématika mimohudobného obsahu	Hudobný tvar (event. inštrumentálne, sónické hľadisko)
4. Koncertný prejav	Divadelný, mimický prejav
5. Naivita (napr. svet detských hier)	Technická rafinovanosť (princíp hry v moderných skladobných technikách)
6. Princíp opakovania (maskovanie jeho znakov)	Princíp neopakovania (substitúcia znakov opakovania)
7. Určitý spôsob organizovania tónového terénu (napr. durová tónina, dvanásťónová technika)	Iný spôsob organizovania tónového terénu (napr. molová tónina, modalita a pod.)
8. Oblasť elektronickej hudby	Oblasť konkrétnej hudby
9. Štýlová vyhranenosť celkovej plochy (súčasný prejav)	Konfrontácia s inou štýlovou orientáciou (napr. historická koláž)
10. Tradičná formová schéma	Zašifrovaná forma (maskovanie v inej štruktúre alebo v inom osvetlení — biformita, polymorfita)
11. Fixovaný prejav	Aleatorická voľnosť
12. Tradičná notácia	Grafický náznak

Mohli by sme, pravda, považovať za výsledok určitého procesu vychyľovania už akýkoľvek vzťah medzi iracionálnym a racionálnym druhom invencie (tu sa napr. dovolávam Boulezovej definície). Lenže to by sa potom týkalo každého prípadu kombinovania, pričom zlučované prvky jednak strácajú niečo zo svojej pôvodnej vyhranenosti a jednoznačnosti, jednak sa navzájom prispôsobujú a vytvárajú tak novú, výslednú kvalitu.

Do tohto výpočtu by vlastne patrili aj akékoľvek variačné priebehy, lebo zmena je taktiež určitým druhom vychýlenia alebo náznaku. Sem by sme teda mohli zahrnúť aj tzv. techniku šifrovania, o ktorej sa hovorí v mojej knihe Konštanty. Je jasné, že niektoré prípady z nášho prehľadu sa tomuto všeobecnému typu dosť približujú, pretože tu nemožno viesť presnú hranicu — no uvedené situácie sú predsa len vcelku vybraté preto, že na nich možno dosť názorne demonštrovať priebeh a stav „vychýlenia", resp. spôsob „náznaku". Pritom určité z týchto prípadov musíme vidieť aj z opačného aspektu: že tu totiž niekedy nepochybne pôjde o princíp prisvojovania prvkov z inej oblasti — pridržme sa kvôli jednoduchosti jedného označenia pre všetky tieto javy s vedomím, že väčšinou je ťažké odhaliť ich východiskovú oblasť a smer ich pôsobenia (napokon to nebýva vždy podstatné pre výsledok nášho skúmania).

Tieto javy môžeme azda najľahšie zaznamenať pri prvkoch sónických. To sa týka prípadu č. 1. Povedal som, že tu ide o prirodzený základný zvuk určitého zdroja, a tento zvuk (t. j. farba aj výraz) sa pomocou iného spôsobu tvorenia tónu „vychyľuje", vzďaľuje svojim základným vlastnostiam. Nemám, pravda, na mysli tak notoricky známe a jednoduché prípady, ako je napr. zmena hry coll'arco na pizzicato u sláčikových nástrojov, hoci v podstate aj tu ide o ten istý proces. Tieto spôsoby však natoľko zovšeobecneli, že ich dávno považujeme za základné zvukové možnosti uvedenej nástrojovej skupiny — a iste by sme k nim mohli pridať ešte veľa ďalších.

Chcel by som sa skôr dotknúť takých charakteristických spôsobov, ktoré ušiam radových poslucháčov znejú obyčajne trochu čudne. Napríklad hra len na oddelenú hlavicu flauty. Smerovou oblasťou by tu mohol byť hoci zvuk okariny, no sú tu podstatné odlišnosti jednak v tónovom obmedzení, jednak v špecifickom glissande, ktoré možno dosiahnuť použitím prstu ako piestu v rezonančnom priestore flautovej hlavice. Podobnou kuriozitou môže byť hra clustrov na harfe pomocou úderov rúk opatrených rukavicami, na ktorých sú pripevnené rôzne drievka: vychýlenie zvuku sa deje smerom k predstave akýchsi kastaniet kombinovaných xylofónom, alebo akosi podobne.

Takéto nástrojové efekty však možno použiť len na neveľkej ploche a v určitej výrazovej funkcii — spomínam ich bližšie len preto, že na nich môžeme vidieť názorne typické dôsledky náznaku a vychýlenia daných prvkov; vzdialením sa od pôvodnej oblasti dostávame sa k náznaku inej

oblasti, lenže tá nás v tomto prípade vo svojej vyhranenej forme nezaujíma: situáciou „na polceste“ získavame nové kvality.

Pravda, nie je vôbec nevyhnutné predstavovať si, že vychyľovanie má mať, či dokonca musí mať, takú nápadnú podobu ako napr. v mojich Dialógoch pre flautu a harfu. Môže prebiehať aj v oveľa jemnejších odtieňoch, ba dokonca môže byť skoro nepostrehnuteľné. Pokúsim sa ukázať to na doteraz najznámejšej skladbe Pierra Bouleza Le marteau sans maitre, kde môžeme zaznamenať vychýlenie prvkov len v niektorých častiach diela.

Táto skladba by podľa partitúry predpokladala prevažujúce temné, sonórne zafarbenie celkového zvuku. Posúďte sami: v malom komornom obsadení, kde vyslovene diskantovú polohu je schopná zastúpiť len xylorimba, uplatňujú sa také charakteristické zvukové farebné zdroje, ako altová flauta, viola a spevný altový hlas! Núka sa tu veľmi sugestívna zvuková predstava. Tá však zväčša nezodpovedá skutočnosti, pretože viola a najmä altová flauta využívajú často vyššie, povedali by sme netypické polohy nástroja. Zvuk by vlastne „prislúchal“ najprirodzenejším polohám normálnej flauty alebo huslí a pod. — no pritom je to „niečo trochu iné“, akoby zašifrované, vzdialené hlavnej charakteristike tak „imitovaného“, ako aj „imitujúceho“ zvukového zdroja — niečo, čo zostalo „na polceste“. Zámerná „nedokonalosť“ zastúpenia alebo teoreticky povedané: sekundárna kvalita vystupujúca v neadekvátnej oblasti.

Vidíme teda, že ide v podstate o dve možnosti — jednak vychýlenie a náznak môže pôsobiť dojmom nejakého nového dosiaľ neznámeho zvukového zdroja, jednak dojem vychýlenia spôsobuje nie celkom adekvátna poloha, register a pod.

Prípad č. 2 sa týka vzťahov hovoreného slova (resp. recitácie) k slovu spievanému. Tu už, pochopiteľne, nejde len o artikulačné zmeny čisto sónického charakteru, ale aj o obsahovú, mimohudobnú stránku. My však zatiaľ nebudeme skúmať sématiku danej literárnej predlohy a spôsob jej eventuálneho zrkadlenia v hudobnom tvare; zameriame svoju pozornosť na kompozičnotechnické problémy týchto vzťahov. Presne povedané: pokúsime sa vystopovať vychýlené prvky aj v týchto oblastiach. Budeme mať uľahčenú úlohu, pretože už sám Arnold Schönberg sa s týmto princípom dôkladne vyrovnal vo svojej skladbe Pierrot Lunaire. Spôsob použitia recitácie v tejto skladbe môžeme skutočne chápať ako produkt „vychýlenia“; nie je to ani „normálna“ recitácia, ani „normálny“ spev. Dokonca tu môžeme zaznamenať ďalší prvok vychýlenia: na jednom mieste v 9. časti je na recitáciu prenesený určitý artikulačný, čisto inštrumentálny prvok — flutter: je, pravda, samozrejmé, že aj toto prehodnotenie zvuku je tu odôvodnené obsahovo, funkčne. Pri stopovaní koreňov tohto spôsobu „Sprechmelodie“ alebo „Sprechgesangu“, t. j. v podstate spôsobu kombinácie reči a spevu — teda niečoho, čo je „na polceste“ — môžeme dôjsť až k Wagnerovi, ba stopy by mohli viesť aj k nejakému tzv. primitívnemu prejavu starých kultúr.

A teraz sa dostávame k ďalšiemu, pre dnešnú hudbu aktuálnejšiemu pohľadu na túto problematiku, k nášmu prípadu č. 3. Otázky sématiky zvoleného textu vo vzťahu k výslednému hudobnému tvaru patria medzi najdôležitejšie v súčasnej hudbe. Svedčí o tom aj viacero teoretických a estetických štúdií, venovaných tejto téme. Pripomeniem tu aspoň obšírny a zaujímavý Stockhausenov rozbor Nonovej kantáty Il Canto Sospesso na stránkach viedenskej Die Reihe (č. 6), kde práve vzťah textu k hudbe bol ústredným bodom. Stockhausenov rozbor priniesol veľa pozoruhodných postrehov — vôbec neprekáža, že L. Nono sa bránil Stockhausenovmu pokusu imputovať mu určitý seriálny kľúč v predbežnej príprave textu. Popravde povedané, nesúhlasím dnes tak celkom so Stockhausenovými výhradami proti spôsobu, akým Nono zaobchádza s tak významovo citlivým textom (týka sa to druhej časti — podľa mňa však ešte viac časti deviatej). Myslím totiž, že od tých čias sme boli často svedkami oveľa podstatnejších „prehreškov“ proti sématike textu z dôvodov čisto hudobných. I keď to pre mňa nie sú príklady ideálneho riešenia, rešpektujem a chápem neodolateľnú príťažlivosť možnosti zhudobniť text doteraz celkom neobvyklým spôsobom, akoby šlo len o hudobne výrazový materiál. (Hovorím tu, pravda, výlučne o prípadoch, kde sa použil skutočný text, nielen častice reči, zvolené skutočne len zo sónického hľadiska.)

Je jasné, že vstupujeme na územie, kde dochádza k častým a význačným prípadom zámerného vychyľovania prvkov. Požiadavka rešpektovania prirodzenej deklamácie i obsahového významu spievaného slova dnes do určitej miery stráca na svojej naliehavosti, ba často sa chápe ako záťaž, ohrozujúca svojbytnosť hudobného myslenia. Je to prirodzená reakcia na obdobie, v ktorom sémantika textu ovládala všetky hudobné parametre do tej miery, že v mnohých prípadoch deklasovala hudbu na akúsi púhu prekladateľku, ktorá na rôzne slovné významy automaticky privesuje osvedčené hudobné symboly. Proces vychyľovania tu teda zákonite väčšinou postihuje práve mimohudobné prvky.

Myslím si, že všetko, čo sa tu povedalo k predmetu našich úvah, zatiaľ postačí, lebo nám tu nejde o skúmanie a rozbor jednotlivých riešení, ale hlavne o zistenie, že aj táto oblasť podstatne prispieva k oprávnenosti existencie teórie o vychyľovaní prvkov.

V prípade č. 4 východiskovú oblasť predstavuje čisto koncertný prejav, kým smerovou oblasťou je prejav divadelný, mimický. Tiež o polarizácii týchto dvoch oblastí a o ich vzájomnom ovplyvňovaní nemožno dnes pochybovať — napokon tento fenomén nie je tak celkom najnovšieho dáta: určitú kombináciu oboch sfér môžeme vidieť okrem iného už vo forme oratória. V dnešných časoch však navyše princíp vychyľovania koncertného prvku smerom k mimickému alebo pohybovému prejavu interpretov v niektorých prípadoch priberá aj spoluúčasť publika na vytváraní hudby, alebo aspoň atmosféry okolo nej. Minimálnu mieru tejto spoluúčasti zabezpečuje aspoň to, že neraz sa zruší deliaca čiara medzi priestorom pre obecenstvo a koncertným pódiom, že interpretácia vzniká bezprostredne v publiku, rozmiestnením interpretov uprostred neho a pod. To je prípad tzv. Spatial Music holandského skladateľa Ton de Leeuwa, sem patrí aj Schneebelova Visible Music, uveďme tu aj niektoré skladby Ligetiho, Kagelove a i. A opäť aj tu patrí k hlavným pôvabom tejto oblasti okolnosť, že vychýlenie nie je úplné, že vedome a zákonite zakotvujeme „na polceste“! Nikdy to nie je „čisté“ divadlo, koncertantnosť tu stále ostáva základnou a prevládajúcou vlastnosťou.

Na podklade vlastných skúseností si však trúfam tvrdiť, že v skutočne inšpirovaných prípadoch je tento pohybový alebo mimický náznak neodmysliteľnou zložkou celého diela a že ho ako taký autor od začiatku svojej tvorivej práce aj plánuje. V žiadnom z týchto prípadov tu nejde o nejaké dodatočné „naaranžovanie“ podobných akcií! Vzniká teda celkom samostatný žáner, pričom diela tohto zamerania by sa nedali uspokojivo interpretovať jednoznačným prevedením do niektorej z oboch akčných oblastí; východiskovej — alebo smerovej. Situácia „na polceste“ je cieľová.

A tu sme už len krôčik od poznatkov, ktoré sa týkajú nášho prípadu č. 5. Nazdávam sa, že problematika tejto sféry je — na rozdiel od iných oblastí — ešte pomerne málo preverená skladateľskou empíriou. Je to pravdepodobne tým, že by asi málokomu napadlo hľadať analógie medzi naivitou a racionalitou alebo dokonca rafinovanosťou. A predsa — za istých okolností — existujú určité logické vzťahy medzi týmito výrazovými sférami. Ako najtypickejší skladateľský zjav vo sfére neoklasického vplyvu v českej hudbe by som uviedol Išu Krejčího, a to preto, že fenomén „rafinovanej naivity“ sa uplatňuje takmer dôsledne v celom jeho diele.

Nás bude predovšetkým zaujímať, ako sa môže prejaviť vzťah oboch týchto polaritných javov vo

sfére novodobých techník a umeleckých tendencií. Možno by mi podobná otázka neprišla na myseľ, keby som nebol písal svoju VIII. symfóniu. Jej obsahové i technické problémy mi samy ponúkali riešiť takéto otázky, bez toho, že by som s tým vopred počítal. Naozaj tam ide — najmä v prvej časti — o „naivný" svet detských hier a zábaviek. Dodnes sa z detských čias pamätám na cudzokrajne znejúce vety z rozprávky O chytrém Liborovi. Nie sú ničím iným než naším slabikovým „retrográdnym postupom" (rakom) z práce s radmi, aplikovaným na text. V tejto súvislosti by sme si mohli všimnúť niektoré detské hádanky a slovné hračky — napr. tzv. „záhadný nápis" je dokonale názorným vysvetlením nielen zmyslu techniky šifrovania, ale aj spôsobu jej realizácie a pod. Situácia „na polceste" je príznačná aj tu. Hudobnou štylizáciou sa čosi z bezprostrednej naivnosti textového modelu vytráca — a zároveň komplikovanosť skladobnej faktúry dostáva naraz nové a presvedčivé funkčné oprávnenie. Mám pritom pocit, že práve táto funkčnosť výrazových prostriedkov je pre pôsobivosť tohto druhu vychyľovania prvkov rozhodujúca.

A tým sa dostávame k prípadu, kde akcia náznaku a vychýlenia budú zväčša znamenať dosť podstatnú zmenu v štruktúre celej skladobnej plochy, nielen zmenu vo výrazovom či sónickom charaktere prvkov. Jedným zo základných štrukturálnych problémov je voľba medzi možnosťami opakovať, alebo neopakovať (mám tu, samozrejme, na mysli tónový materiál, určité postupy, spôsob práce a pod.).

Tejto témy sa týka aj príklad č. 6 na našom obrázku. Vieme, že nad týmto problémom sa vedú, najmä medzi mladými, dosť temperamentné spory, kde v podstate ide o to, ktorá z týchto dvoch možností lepšie, či dokonca jedine zodpovedá „zaručene modernému" hudobnému mysleniu. Hovorieva sa aj o nevyhnutnosti napraviť omyly histórie, vrátiť sa späť na dejinnú križovatku, odkiaľ história začala blúdiť a vraj zavliekala vývoj hudby do slepých uličiek a pod. Som, pravda, ďaleko od toho, aby som vysvetľoval akýkoľvek historický proces ako dajakú nevysvetliteľnú, skoro prírodnú danosť. No mám pochybnosti o plodnosti takých diskusií už preto, že sa celkom pohybujú na pôde hypotéz. Nazdávam sa, že kedykoľvek v minulosti nastal nejaký dôležitý zvrat v kultúrnom vývoji, nikdy sa táto otázka nemohla takto stavať: akoby totiž šlo o akýsi nápravný prostriedok, ktorým sa uvádzajú na správnu mieru omyly predchádzajúcich historických období. Okrem mnohých iných činiteľov išlo tu vždy aj o tú jednoduchú skutočnosť, že jeden spôsob sa prežíval a ustupoval (pozvoľna či rýchlejšie) inému spôsobu; mohli by sme aj hovoriť o striedaní štýlov a estetických noriem. Pritom však toto vývojové vlnobitie nikdy nekleslo do roviny predtým už dosiahnutej, vždy sa vyplavilo niečo nové a vývojaschopné. Tak je to aj s problémom: opakovať, či neopakovať. Venujme mu trošku viac miesta, pretože je svojím spôsobom vstupným problémom, na ktorý budeme častejšie nadväzovať.

Na prvý pohľad to vyzerá ako dva nezmieriteľné protipóly. V skutočnosti sa však celý historický vývoj hudobnej kultúry odohral v oscilácii medzi nimi, bez ohľadu na to, ako dlho dominoval ten či onen princíp v určitých fázach vývoja.

Novodobá „únava z tematickej práce" odvádza pozornosť skladateľov smerom od voľby širokodychých hudobných myšlienok k maximálnej sústredenosti na drobné hudobné myšlienkové jadrá. To všetko smeruje aj k stručnosti celkového stavebného usporiadania — niekedy však tiež k určitému rozporu medzi zvoleným spôsobom detailnej práce a proporčným plánom. To sa stáva najmä tam, kde sa autor chce vyhnúť príliš sa ponúkajúcej krátkodychosti hudobných plôch, krátkodychosti spôsobovanej práve „atomizáciou" prvkov hudobnej reči a ich izolovaním. Je to teda dvojaká únava: jednak z evolučnej kvetnatosti tradičnej tematickej práce, jednak aj z permanentnej miniatúrnosti ako zdanlivo nevyhnutného dôsledku novodobých techník.

Návrat bezo zmien isteže nie je možný — treba hľadať prvky novej všeobecnosti. Typické mechanizmy včerajška musíme nahradiť mechanizmami príznačne dnešnými. A to takými, ktoré budú schopné „liečiť oba druhy únavy".

Myslím, že sme práve teraz v takej vývojovej fáze, keď nás — pokiaľ sa to dá vôbec povedať všeobecne — lákajú predovšetkým tie medzníkové neurčité oblasti opakovania — neopakovania. Sú to oblasti, ktoré majú veľa podobných čŕt, aspoň pokiaľ ide o posluchový dojem. Svojím spôsobom by sme ich mohli nazvať tiež oblasťou vychýlených prvkov.

Popri týchto oblastiach sa dnes najčastejšie stretneme so situáciou, kde opakovanie má svoj esteticko-psychologický zmysel inými prostriedkami nepostihnuteľný (neobmedzuje sa teda len na funkciu formálne orientačnú). Znamená to napr. významové stupňovanie, utvrdzovanie informácie — to je spôsob blízky hoci Janáčkovmu hudobnému mysleniu.

Tam, kde je opakovanie v hudobnej štruktúre tak zašifrované, že je posluchovo takmer nepostihnuteľné — a má teda akýsi imanentný význam materiálovo-jednotiaceho prvku, pohybuje sa už v neurčitej hraničnej oblasti vychýlených a naznačených prvkov.

V druhom prípade (t. j. neopakovania) sú potom v hudobnej štruktúre organizačné prvky nevyhnutne zastúpené inými konštantnými prvkami v zmysle niekdajšej „prirodzenej" triediacej funkcie opakovania. Tu mám na mysli napr. pohybové a dynamické vlnenie, kontrasty farebných plôch a i. vo funkcii hudobno-architektonických kvalít. Musíme si pritom uvedomiť, že tu nemôže ísť o nejaký chaos náhodilých kompozičných prostriedkov; ak príjmeme zásadu určitého materiálového výberu ako nevyhnutnú, potom už sama táto skutočnosť je hrádzou proti bezbrehému hromadeniu ustavične nových a nových prvkov — výber znamená obmedzenie materiálu.

Tieto neurčité, nevyhranené oblasti výrazových a štrukturálnych prvkov sú práve — ako sa zdá — veľmi významné pre súčasnú tvorbu. A nezáleží na tom, akým spôsobom sa k nim dostaneme; či z pozície opakovania, alebo neopakovania. (Osobne dávam prednosť zavedeniu určitých hudobnomyšlienkových jadier — mohli by sme povedať konštantných mikroštruktúr alebo konštantných postupov, ktoré potom na seba naberajú potrebnú organizačnú funkciu. Opakovanie samo osebe nemá už v tomto prípade povahu organizujúceho činiteľa — je len nevyhnutným sprievodným javom dramaturgie konštánt.)

Využitie Novej hudby vo filme

JURAJ LEXMAN

Najprv by som chcel upozorniť na zaujímavú skutočnosť: sociologický výskum ukazuje, aké pomerne malé percento ľudí vyhľadáva tzv. vážnu hudbu a aké mizivé percento ľudí s pôžitkom počúva Novú hudbu. Naproti tomu tvorcovia filmu (v podstate režiséri a strihači) uplatnenie nových skladobných techník pre svoje filmy svorne vyhľadávajú. V slovenskom filme bol po tejto stránke medzníkom v hudobnej dramaturgii rok 1961. Väčšina komponovaných filmových hudieb bola vytvorená novými kompozičnými technikmi. Ilja Zeljenka začal tvoriť v spolupráci s Ing. I. Stadtruckerom elektronickú hudbu (Muži vo výškach, 65 000 000, Slnko v sieti), ďalej skladateľ Jozef Malovec komponoval k filmom syntetickú hudbu netradičným uplatňovaním zvukovej nahrávacej aparatúry (spätná väzba, rebelvertor, filtre — Lesy, Cesta za železom), Ladislav Kupkovič hudbu timbru (Atómová elektráreň), neskôr vznikli novopoňaté filmové hudby Romana Bergera, Jána Szelepcsényiho a ďalšie. Podobné tendencie boli i v Prahe (Kopelent, Vostřák). V zahraničí Novú hudbu uplatňujú najmä v poľskom, juhoslovanskom, francúzskom a švédskom filme. Filmári hľadajú v Novej hudbe nové výrazové prostriedky (spravidla to nerobia z nejakého osobného zanietenia pre Novú hudbu) a nestáva sa, že by bežnému divákovi takáto hudba prekážala, hoci inak ju nevyhľadáva.

Zo sociologického prieskumu (Karbusický) vyplýva, že počúvanie Novej hudby vytvára v poslucháčoch rôzne predstavy, ktorých asociácie vznikli práve pri vnímaní podobnej hudby v rozhlase a vo filme. Aj toto poukazuje na dôležitosť Novej hudby ako výrazového prostriedku filmovej reči.

Hlavný význam Novej hudby aj pre film je v jej novosti. Ak chápeme hudbu ako svojrázny druh prenosu informácie, musíme brať do úvahy ponaučenie z kybernetiky — aplikované v psychológii — že neznámy tvar nesie v sebe väčšie množstvo informácie, ako známy. Známym tvarom je hudba, vytvorená podľa vžitých špecificky hudobných kánonov. Vieme síce, že porušovanie týchto kánonov je možné len po určitú hranicu — ak odberateľ umenia nepociťuje súvislosti medzi vžitým kánonom a novou štruktúrou, estetická kvalita klesá. V prípade filmovej hudby tu však pôsobí nová skutočnosť: konzument si vytvára súvislosti počutej hudobnej štruktúry so štruktúrou filmového obrazu, prípadne ostatného zvuku. Obraz a ostatný zvuk nielenže sa stávajú formotvorným, štruktúrotvorným prvkom hudby, ale stávajú sa tiež jej zmyslom, vysvetlením, tektonicko-zjednocovacím prvkom jej štruktúry. Tým je uľahčená vnímateľnosť Novej hudby a táto skutočnosť je súčasne jedným z hlavných dôvodov jej popularity vo filmovej tvorbe.

Hoci pojem Novej hudby je dosť široký (ide tu totiž o rôzne skladobné techniky), dá sa charakterizovať jednou spoločnou vlastnosťou: dôrazom na zvukovosť a jej bezprostredné senzualistické pôsobenie. Zvukovosť sa stáva zdrojom estetického zmyslu štruktúry hudby, často jej najdôležitejším formotvorným materiálom. Filmová hudba túto vlastnosť bohato využíva. Momentálne pôsobenie hudby tu nie je (alebo nie je len) sprostredkované ako súčasť tematickej formy, ale pôsobí bezprostredne senzuálne.

Táto vlastnosť Novej hudby vyhovuje filmu z časovo-úsporných dôvodov — hudba môže okamžite zapôsobiť, ako aj pre jednoduchosť výrazových prostriedkov — hodnota jej materiálu nie je závislá od miesta, ktoré v hudobnej štruktúre ako celku zastáva. Konzument nemusí natoľko sledovať hudobné vzťahy a súvislosti ako v tradičnej tematickej forme.

Ak túto vlastnosť Novej hudby — bezprostredne senzuálne pôsobenie jej zvuku — spojíme ešte s poznatkom psychológie, že auditívne vnemy sú vtieravejšie ako vizuálne, musíme si uvedomiť výrazovú silu Novej hudby vo filme. Tým je však tiež vymedzený okruh jej uplatnenia. Nie vždy sa od hudby vo filme žiada sila výrazu. Nová hudba sa ťažšie uplatňuje tam, kde má len funkciu zvukovej kulisy, kde sa od hudby žiada ľahkosť výrazu; ako v ľahkých filmových žánroch a v tvorbe pre deti.

Film bohato využíva i ďalšiu vlastnosť Novej hudby: jej prispôsobivosť. Nová hudba sa ľahšie ako tradičná hudba prispôsobuje a) časovému priebehu filmu, b) zvuku, s ktorým sa spája, c) má väčšie možnosti bezprostredne spodobniť zvuk, pohyb, priestor, d) ľahšie sa zosynchronizuje s akciou, znázorňovanou obrazom. V prípade konkrétnej hudby stiera Nová hudba hranicu medzi štylizovanými hlukmi a hudbou.

Zmienim sa v tejto súvislosti o opisnosti filmovej hudby. Ide tu o imitačnú a ilustratívnu hudbu. Oba tieto princípy využitia hudby vo filme sú známe zo samých začiatkov zvukového filmu a hovorí sa o nich v pejoratívnom význame. V prípade imitačnej hudby sa skladateľom zapáčila možnosť synchronizovať určitý hudobný efekt s gestom alebo akciou na plátne. Ilustratívna hudba mávala vo filme pleonastickú úlohu, objasňovala pomocou hudby obrazy i tak dosť jasné, pre určité scény hľadala svoj hudobný ekvivalent, pripravovala správnu náladu a zdôrazňovala odlišný ráz scén, ktoré šli za sebou (J. Płażewski). Anachronizmus imitačnej hudby spočíval v tom, že sa snažila spájať obrazovo-filmový rytmus s rytmom tradičnej hudby. Keďže oba rytmy sú vo svojej ontologickej podstate odlišné, synchronizovanie hudby k obrazu bolo násilné, pre hudbu neprirodzené. Iba komické filmy s úspechom využívali a dodnes využívajú neprirodzenosť tohto spojenia ako prvok komičnosti. Vcelku však princíp imitácie hudbou dávno nahradila technika manipulovania hlukmi a princíp ilustrácie snaha o osamostatnenie funkcie hudby a úspornosť výrazových prostriedkov. V poslednom čase sa však v rámci vývoja filmových štýlov znovu uplatňujú oba princípy v úplne novej a nepomerne dôležitejšej funkcii. Hudba odhaľuje a poetizuje určité momenty alebo vlastnosti zobrazovanej skutočnosti, stáva sa akýmsi hymnom na zobrazený predmet. Dosahuje to naprostou synchronizáciou hudobného výrazu so zobrazovaným momentom alebo vlastnosťou.

Nová hudba na rozdiel od tradičnej hudby nie je závislá od periodicky členeného rytmu. Rytmus Novej hudby môže byť veľmi zložitý, nepravidelný, často sa využíva zložitá polyrytmika. Azda by sa dalo povedať, že vcelku je rytmická stránka Novej hudby realistickejším obrazom skutočnosti ako tradičná hudba. Táto skutočnosť umožňuje veľmi prirodzenú synchronizáciu s obrazovým pohybom nafilmovanej (nie animovanej) skutočnosti, ako aj s vonkajším rytmom strihu. Strih si pritom môže plniť svoju funkciu, určovať dĺžku záberov, nemusí sa násilne prispôsobovať periodickému rytmickému členeniu hudby. Takto sa dá vytvoriť synchrónnosť prirodzená, vyplývajúca z rytmickej podstaty hudby.

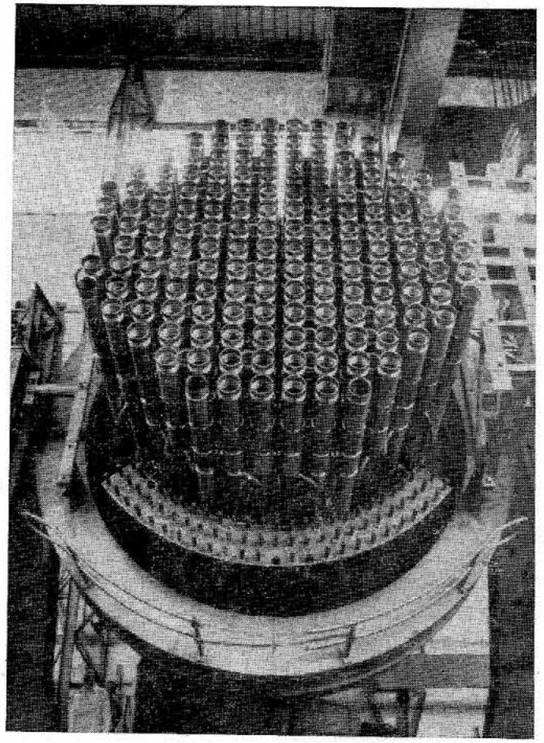
Pri synchronizácii vonkajšieho rytmu a hudby sa dobre uplatňuje plošná kompozícia. V slovenskom dokumentárnom filme Osaka nasledujú za sebou zábery (alebo skupiny záberov) z rôznych odvetví ľudskej činnosti. Režisér využíva prudké kontrasty prostredí: po zábere na valcovanie ingotu pre lodný hriadeľ nasleduje skupina záberov z operácie srdca a pod. Každý z týchto záberov (alebo skupín záberov), ktorých dĺžka sa pohybuje od 4 do 11 sek., je spojený s iným zvukom plošnej kompozície. Hudba využíva tiež veľké zvukové kontrasty, zodpovedajúce obrazovým kontrastom, má však svoju špecifický hudobnú logiku. Pretože obrazová skladba svojou vynaliezavosťou vytvára zaujímavé asociácie so zobrazovanou skutočnosťou, nepôsobí toto spojenie hudby a obrazu ako prázdny efekt.

Vo filme je potrebné veľmi citlivo zaobchádzať s kombináciou hlukov a hudby. Divák bežne chápe hluk ako zvukový korelát obrazom zobrazovanej skutočnosti. Hudbu (i keď ju počuje z toho istého reproduktora) zatrieďuje do inej sféry a pri zachovaní určitej dávky remeselnej kvality práce sa obe zložky vzájomne nerušia. (Ešte ľahšie sa spájajú v stereoreprodukcii.) Zložitejší problém vznikne vtedy, keď sa hluk použije ako štylizovaný výrazový prostriedok. Stiera sa hranica medzi oboma sférami, hluk a hudba musia byť organicky spojené. Hluk sa musí stať doslova súčasťou hudby. Takéto spojenie s tradičnou hudbou je ťažko uskutočniteľné; môže byť viac-menej epizodické a dosť násilné. Francúzska musique concrète vytvorila predpoklady, či priamo určité estetické normy pre organické spojenie hudby a hluku. V spomínanom filme Osaka je v jednom prípade záber na dvoch kováčov, ktorí kujú rozžeravenú oceľ. Zo zvuku sa reálny, ale veľmi pekný zvuk kovania spája s mohutným orchestrálnym poltónovým clusterom sláčikov a tympánu. Na inom mieste pri záberoch z operačného sálu sa jemný orchestrálny cluster (violové tremolo a organ vo výškach) s použitím spätnej väzby spája s aleatorikou vibrafónu a harfy a tiež s veľmi realisticky napodobneným tlkotom srdca. V určitej fáze je tlkot srdca (vyrobený impulzovým generátorom) viac šlylizovaný (Faderom pridaný generátorový zvuk a spätnou väzbou rozkmitaný). V ďalších záberoch z prostredia ťažkého priemyslu popri mohutnom orchestrálnom clusteri pokračuje tep srdca, modifikovaný ako mohutné údery, štylizované ďalej tým istým spôsobom, ako pôvodne realisticky znázornený tlkot srdca. Toto spojenie umelecky výstižne napomáha vytvoreniu asociácie medzi viacerými odvetviami priemyslu pri vrcholnej technickej úrovni.

Nové skladobné techniky umožňujú nielen spájať hudbu s reálnym zvukom, ale ho tiež imitovať, a to tak, že touto imitáciou vznikne hodnotná hudba. Miera identifikovateľnosti napodobňovaného zvuku môže byť rôzna a od nej závisí potreba objasniť túto hudbu obrazom. V Kubenkovom filme Stretnutie pri záberoch z II. svetovej vojny znie Zeljenkova hudba. Je to klavír préparé, hudba je zosynchronizovaná s obrazom, imituje výbuchy, guľometnú streľbu a celkový hluk bojiska. Pri spojení s iným obrazom nemusí tlmočiť zvuk vojny, prípadne len cez veľmi vzdialené asociácie.

Vyhľadávaným a vďačným prostriedkom výrazu vo filme je elektronická hudba (film sa stal vôbec veľkou hybnou silou jej vývoja). Má široké možnosti pôsobiť novým, ešte nepočutým zvukom. Môže sa však stať tiež pomerne realistickým, ale pritom umeleckým obrazom štruktúry zvuku skutočného života — najmä zvuku z civilizovaného sveta, no i zvukov prírody a podobne. Film však od samého začiatku vzniku elektronickej hudby využíva inú jej vlastnosť. Elektronická hudba stále pôsobí ako umelý výtvor, prípadne ako určitá deformácia. Pokiaľ sa v jej začiatkoch snažili skladatelia uplatniť určité normy z tradičnej inštrumentálnej hudby, pôsobila vždy neprirodzene. Kúdelkov dokumentárny film Kam inšpektor nechodí je kritickým pohľadom na život detí slovenského vidieka — lazov a kopaníc. Pekné zábery na slovenský vidiek a prírodu, ktoré by v inom kontexte mohli byť idylkou, sú ozvučené elektronickou hudbou Romana Bergera. Hudba sama osebe nepôsobí nijako dramaticky, v jednom prípade dokonca ionika hrá melodickú kantilénu. Napriek tomu má hudba v spojení s obrazom dramatizujúcu funkciu, vytvára atmosféru nepokoja — „niečo tu nie je v poriadku". Pôsobivosť filmu je vďaka nej vystupňovaná. Na podobných princípoch je založený i účinok dvoch slovenských hraných filmov z tých čias (1962—64) — Slnko v sieti a Každý týždeň 7 dní (s hudbou I. Zeljenku). V oboch prípadoch sa pomerne bezstarostný život mladých ľudí spája s elektronickou hudbou a vytvorí tak zaujímavú, ťažko opísateľnú atmosféru. Hudba je tu rozhodne dramatizujúcim prvkom — a to veľmi pôsobivým. (Vo filme Každý týždeň 7 dní však hudba vytvára asociácie s atómovým výbuchom v Nagasaki, ktorý je vo filme dejovým prvkom.) Z hudobnej akustiky je známy fakt, že podmienkou kultivovanosti hudobného zvuku je veľmi zložité, neustále sa meniace spektrum a odchýlky od myslenej a v notách zapísanej hudby (napríklad kolísavosť, nepresnosť ladenia). Elektronická hudba môže popretím tejto vlastnosti vytvárať v spojení s obrazom zvláštnu — dalo by sa povedať neprirodzenú atmosféru. Veľmi sugestívne je striedanie elektronickej hudby s inštrumentálnou hudbou vo filme Michelangela Antonioniho Červená pustatina, kde sa tradičná hudba spája s „ľudským" svetom, a elektronická hudba s „neľudským" svetom fabrík, mašinériou civilizácie XX. storočia, ktorá je príčinou chorobných duševných stavov hlavnej postavy.

Mnohí autori (Rybarič, Helman) pokladajú elektronickú hudbu za extrémny vrchol romantického hudobného myslenia. Nehľadiac na oprávnenosť či neoprávnenosť tohto názoru, zostáva faktom, že film v takejto funkcii elektronickú hudbu využíva. Špecifickou vlastnosťou elektronickej hudby je zvukové kontinuo. Vertikálny kontinuitný pohyb je analógiou glissanda, prípadne chromatického stupnicového pohybu. Už tvorcovia staršej hudby používali tento prvok na zvýšenie výrazovosti hudby. Ujfalussy dokazuje, že chromatické postupy radu niekoľkých tónov v hudbe vyprovokujú viac ako iné prvky svalovú kynestézu. (Odôvodňuje to tak, že malé poltónové kroky spájajú časové úseky hudby ako prevenciu proti akejsi únave ľudského sluchu — totiž



Film Atómová elektráreň Foto J. Kosák

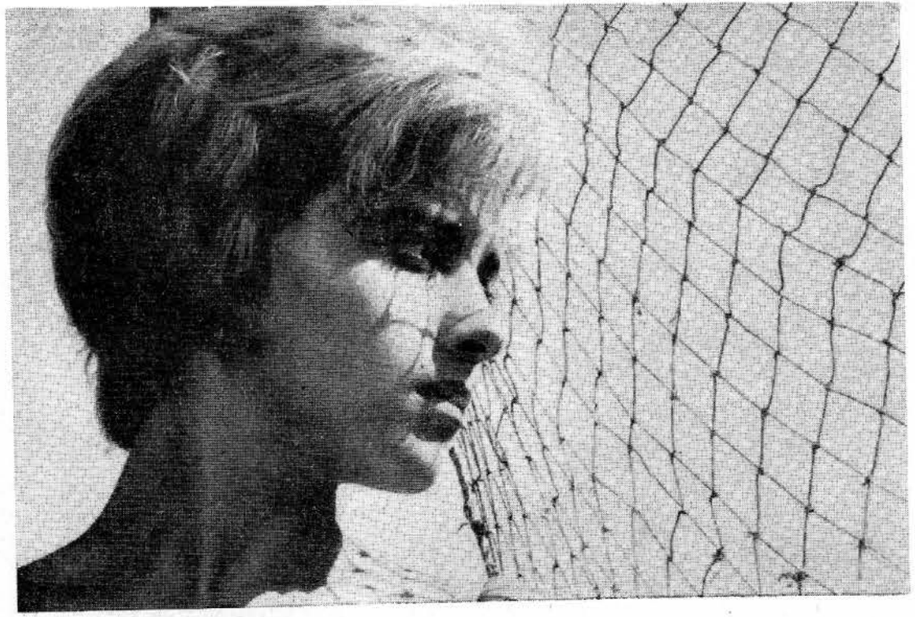


Foto Z. Mináčová

Štefan Uher: Slnko v sieti

tendencii chápať každý zvuk osobitne, t. j. chápať zvuky viac staticky.) Vzostupné alebo zostupné línie, vytvorené ešte menšími krokmi ako sú poltónové chromatické rady, sú dlhé tiahle glissandá, ktoré využíva súčasná filmová hudba veľmi často na vystupňovanie výrazu. (Napríklad Zeljenkova hudba k filmu Duša kameňa. Tiahle sláčikové glissandá sa spájajú s najdramatickejšími zábermi filmu.) V elektronickej hudbe sa tento výrazový prvok stáva jedným z najdôležitejších.

Veľmi častým výrazovým prostriedkom filmovej elektronickej hudby je kontinuitný vertikálny pohyb viacerých línií tak, že vznikajú rázy. Vo filme Milana Černáka Atómová elektráreň je záber vpúšťania uranových tyčí do reaktora. Kupkovičova hudba na tomto mieste je práve takým vertikálnym pohybom troch zvukových línií, z ktorých dve sa k sebe pomaly približujú a rázy sa spomaľujú. V momente, keď uranové tyče dosiahnu dno, obe zvukové línie sa vyrovnajú v príme a rázy zaniknú.

Zvukové kontinuo ako šum využíva elektronická hudba často na imitáciu nedefinovateľného zvuku prostredia.

Príkladom na využitie elektronickej hudby ako zaujímavého, dosiaľ ešte nepočutého zvuku je nesmierne množstvo populárnovedeckých filmov, kde sa táto hudba spája so zábermi z oblasti prírodných vied, a to s takými, s akými sa človek bežne nestretáva. Sú to rôzne mikrozábery, časové snímanie, podkrútené alebo prekrútené zábery a pod. (Každý hudobný dramaturg z praxe vie, ako ťažko je takéto zábery ozvučiť tradičnou hudbou; zväčša takéto spojenie ruší, je anachronizmom.) Elektronická, ako aj Nová hudba vôbec, sa využíva v krátkom filme častejšie ako vo fabulárnom.

Pokúsil som sa charakterizovať l e n n i e k t o r é s p ô s o b y uplatnenia elektronickej hudby vo filme. Príklady som si vybral z pomerne už starších filmov. Všeobecná móda ozvučovať filmy elektronickou hudbou (v Bratislave najmä okolo rokov 1964—1965) už trochu opadla, napriek tomu sa elektronická hudba k filmom komponuje a ďalej vyvíja. Tento vývoj si treba uvedomiť a je predčasné vymedzovať jej funkciu alebo pôsobnosť tvrdeniami, že elektronická hudba nemôže tlmočiť citový obsah (sympózium na medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch v roku 1965), že elektronická hudba sa môže vo fabulárnom filme uplatniť len ako ilustratívna (Helman) a pod. Momentálna podoba elektronickej hudby závisí od technických možností jej výroby a od vybavenosti laboratória. Sú to predpoklady, ktoré sa menia a zdokonaľujú.

Vďačným princípom, použiteľným vo filmovej hudbe, je a l e a t o r i k a. Výhodou tohto princípu vo filme je skutočnosť, že nezaťažuje chápanie diváka zložitými melodickými alebo tektonickými vzťahmi. Napriek tomu pri uplatnení aleatoriky vznikajú rôzne nepredvídané, jedinečné efekty: tieto dostávajú dôraz pri vhodnom spojení s obrazom, ktorý im dáva zvláštny zmysel. Pri niekoľkonásobnej realizácii aleatorickej skladby je výsledný zvuk vždy inakší. Na rozdiel od koncertného predvedenia si tvorcovia filmu môžu z niekoľkých rôznych nahrávok vybrať tú najoptimálnejšiu (prípadne kombinovať). Ďalšou výhodou aleatoriky je aj jej ľahšia časová prispôsobivosť.

Prvok náhody, improvizácie, je vôbec veľmi vďačným princípom filmovej tvorby. Spomeňme najmä tvorbu Felliniho, Antonioniho, u nás hlavne Juraja Jakubiska. Improvizujú v práci s kamerou, farbou (Jakubisko), skladbou obrazu, vertikálnou skladbou obrazu a zvuku, i obrazu a hudby (Felliniho Osem a pol) a pod. Táto tendencia má dve príčiny. Je to na jednej strane svojská snaha o „realistické" zobrazenie, na druhej strane príležitosť uplatniť jedinečné, neopakovateľné, ťažko

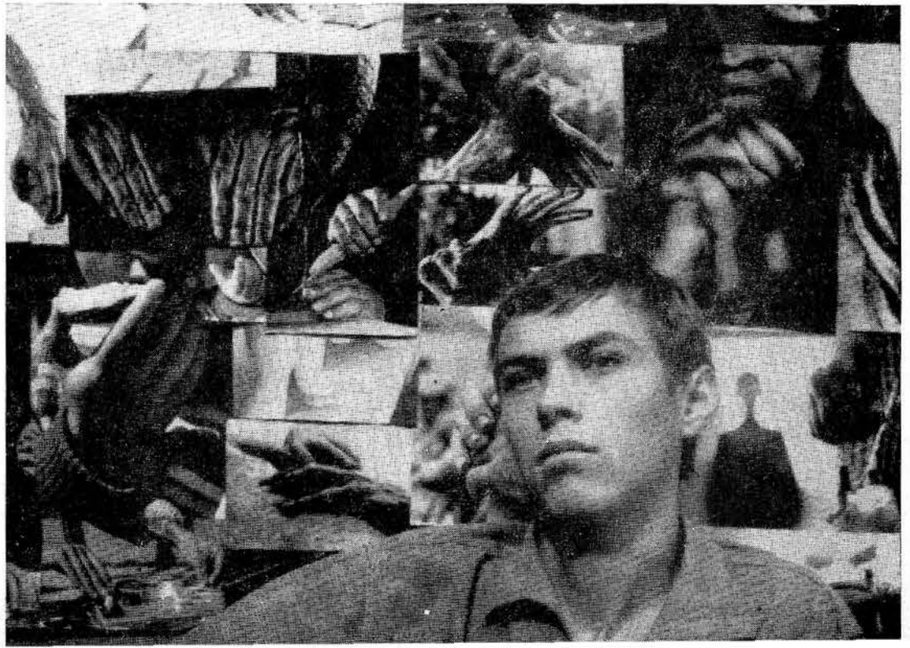


Foto Z. Mináčová

Štefan Uher: Slnko v sieti

charakterizovateľné i ťažko „skomponovateľné", ale veľmi pôsobivé vzťahy medzi niektorými elementami štruktúry filmu. A tento princíp sa vďačne uplatňuje i pri kombinovaní zaujímavo koncipovanej Novej hudby s obrazom.

O dodekafonickej a seriálnej technike panuje všeobecný názor, že sa vo filmovej hudbe ťažko uplatňuje. Príčinu vidia autori takýchto názorov (Lissa, Pilka, Kuna) v zložitosti tejto hudby. Milan Kuna napríklad píše: „I napriek mnohým, a nie nepodareným pokusom využiť vo filmovej hudbe nové organizácie tónového materiálu spôsobom dodekafónie a seriálnych techník, nezdomácnela táto hudba vo filme. Jej prísna organizovanosť spôsobuje ťažkosti synchronizačnej praxi..." Dovolím si do istej miery s týmito názormi polemizovať. Princíp dodekafónie a seriálnej techniky je len jedným z viacerých možných skladobných princípov súčasnej hudby. Vo filme sa uplatňuje najmä tam, kde sa vyžaduje melodický pohyb v novom duchu. Príkladom sú niektoré Kupkovičove filmové hudby. Využitie dodekafónie a seriálnej techniky vo filmovej hudbe súvisí s otázkou zložitosti hudby vo filme vôbec. Tak ako skladateľ tradičnej hudby je pri tvorbe pre film obmedzený a nemôže uplatniť zložitejšie kompozičné postupy, pretože by nesplnili svoj účel, podobne je to i pri tvorbe Novej hudby. Ide teda o to, aby skladateľ odhadol účelnú hranicu zložitosti svojej hudby. Prekomplikovanosť nie je podstatnou vlastnosťou spomínaných techník. Skladateľ, navyknutý pracovať dodekafonickou a seriálnou technikou, celkom prirodzene tieto techniky využije. Dodekafónia umožňuje napríklad lepšie časové prispôsobenie filmového obrazu ako tradičná hudba. Treba si uvedomiť, že obe tieto techniky sú na to, aby skladateľovi slúžili, a nie aby ho obmedzovali. Ich použitie, podobne ako uplatnenie pravidiel harmónie v tonálnej hudbe, je akousi malou zárukou „objektívnej platnosti" a pôsobivosti hudby.

Na tomto mieste by som chcel zdôrazniť i veľký význam filmu pri vývoji Novej hudby vôbec. (Bližšie o tom píše Milan Kuna v knihe Zvuk a hudba vo filmu.)

Nová hudba môže zastávať vo filme i funkciu žánrovej charakteristiky. Je to zdanlivý paradox, lebo zdrojom žánrovej charakteristiky je práve typické používanie tradičnej hudby určitého žánru, štýlu, formového druhu — v rôznych situáciách. Nová hudba môže byť žánrovou charakteristikou tým, že tieto žánre neguje, keď pôsobí bezprostredne novotou svojho zvuku. Obrazu tak dáva zvláštny zmysel, vytvára novú, ťažko definovateľnú atmosféru. Táto skutočnosť súvisí s novými tendenciami filmu, ktorý chce vyprovokovať aktivitu diváka tým, že mnohé myšlienky iba napovie a ponecháva divákovi určitú voľnosť pri ich interpretácii.

Nakoniec uvediem ešte jeden zaujímavý príklad spojenia Novej hudby s obrazom. Je ním Jacobov abstraktný animovaný film Le point. Autor si film nielen sám animoval, ale i komponoval hudbu. Presnejšie povedané — najprv hudbu komponoval, a potom animoval obraz, pričom ako podklad pre synchronizáciu mu slúžil svetelný záznam zvuku (hotovej hudby). V úvode filmu je len jeden hraný záber — postava muža vo veľkom celku príde do stredu obrazu, vloží doň malú bielu bodku a odíde. (Pozadie je kamerovou maskou zmenené na súvislú čiernu plochu.) Keď postava odíde, bodka urobí niekoľko malých pohybov, a len vtedy sa ozve hudba. Celý film je ďalej „symfóniou" hudby a abstraktných farebných pohybujúcich sa tvarov, ktoré vychádzajú zo stále sa zväčšujúceho pohybu jednej bielej bodky. Zaujímavé a krásne efekty vznikajú synchronizáciou hudby a obrazu, niekedy trochu posunutou — ako odpoveď hudby na obraz, kontrapunktom hudobného a obrazového pohybu a pod. Najzaujímavejšie však je to, akými jednoduchými prostriedkami je hudba vytvorená. Je to hudba elektronická, celá vytvorená len impulzovým generátorom, od drobných krátkych impulzov ako korelátov drobného pohybu bodky po zložité mixáže celých rozkmitaných zvukových plôch.

Ilja Zeljenka o Hrách, hudbe, kritike

Začiatkom roku 1971 konala sa vo Zväze slovenských skladateľov prehrávka skladieb Hry a Coelu Hebe Ilju Zeljenku. Na nahrávke a diskusii, ktorá vznikla z podnetu redakcie SH a komisie kritikov, zúčastnil sa aj skladateľ. Z jeho komentárov ku skladbám i zo všeobecných poznámok a odpovedí vyberáme:

KOMENTÁR K HRÁM

Je to skladba písaná na využitie priestorových efektov. Najprv niekoľko všeobecných údajov: Spieva 13 spevákov (žiadny ansámbl), ktorí súčasne hrajú na bicie nástroje. Sopranistky majú malé zvončeky, altistky detské hrkálky, tenoristi hrajú na 3 tam-tamoch, traja basisti na troch rozličných čineloch. Tretí basista, ktorý je zároveň v strednom diele skladby sólistom, hrá na všetko: má 3 bongá a veľký bubon, na ktorých sa sám sprevádza.

Plán skladby je nasledovný: speváci začínajú spievať v normálnej formácii na pódiu. Neskôr sa rozptýlia po celom pódiu a nasleduje kratší úsek hudby, kde sa speváci nerovnomerne otáčajú, čím vzniká dynamická diferenciácia (pretože zvuk, ak je spevák obrátený k publiku chrbtom, je slabší, a silnejší, ak je k nemu obrátený tvárou). Je to vlnivý dynamický pohyb. Neskôr sa speváci rozídu po sále tak, že utvoria kruh okolo divákov. Na tomto postavení je založená celá nasledujúca časť, v ktorej sa uplatňuje štafetové spievanie. Speváci postupne na seba nadväzujú, čím zvuk krúži po miestnosti. Vzniká krúživý efekt — efekt priestoru a dynamiky. Krúženie zvuku môže postupovať rýchlejšie alebo pomalšie, môže meniť smer a zastaviť sa na rozličných miestach. Nasledujúca pasáž skladby využíva odpovedajúce si záležitosti. Navzájom si odpovedajú speváci stojaci v kútoch miestnosti, tiež ľavá a pravá strana.

Na pódiu ostáva sedieť jeden spevák — sólista (bas) s bicími inštrumentmi, ktorý sprevádza ostatných spevákov, keď sa vracajú na pódium. Speváci sa začínajú vracať na pódium vtedy, keď spievajú tón, ktorý rytmizujú rukou. (Rôzne rytmizované hodnoty jednotlivých spevákov zaznievajú súčasne.) Celá skladba sa končí opäť na pódiu.

Rytmický plán Hier je založený na narastaní a metrickej kompresii. Napríklad, keď sa speváci rozchádzajú z pódia, mali by kráčať „osminovými" krokmi. Medzi jednotlivými údermi bicích

nástrojov sú vždy presne stanovené časové hodnoty. Najprv je medzi dvoma údermi pauza osminovej hodnoty, potom dve, tri osminové hodnoty atď. Je to akési narastanie a potom opačný postup. S rytmom takto pracujem aj kontrapunkticky. Napríklad speváci spievajú hodnoty od 8→0, a od 0→8; bicie nástroje od 6→0 a od 0→6, čo je, povedal by som, určitý rytmický kánon. To sú však veci čisto technického rázu, ktoré robí skladateľ, a pri posluchu sa vôbec na to nemusí prísť. Ide iba o vytvorenie určitého napätia v úseku skladby — o vytvorenie určitého poriadku. Rytmické hodnoty tejto skladby sú pritom zachytené presne. Ani jedno miesto nie je v skladbe aleatorické.

* * *

Vo vokálnej hudbe sa veľmi rád vyhýbam textom, ktoré by mohli zavádzať hudobnú informáciu do polohy informácie textovej. Mám pocit, že by sa to u mňa mohlo niekde „pobiť". Je to proti mojej zásade. Moja idea spievania je taká: aby sa spievalo to, čo je pre danú rytmickú alebo melodickú štruktúru najvhodnejšie. Čiže: vymýšľam si v súlade s tým, čo speváci spievajú (v akom rytme, melodickom pohybe) správne kombinácie hlások, spoluhlások a slabík. To znamená: ak sa má niečo spievať veľmi rýchlo, považujem za absurdné, aby sa tam spieval nejaký text. Rýchlo rytmizované partie považujem za najprirodzenejšie spievať napr. na „bidibidibidi" alebo podobne. V Hrách mám miesta, kde sa súvisle mení „i" na „u" — asi takto: i→y→ü→u, pričom je to celé pod ligatúrou. Je to plynulý prechod hlások, ktorý sa spieva najprv s celkom otvorenými ústami a postupne so zatvárajúcimi sa.

O HUDBE

Hudba je oscilácia medzi pravidelnosťou a nepravidelnosťou — v pravý čas a pravým spôsobom. Koľko je kto z toho schopný vnímať, to je individuálne. Nie je to však rozhodujúce pre celkovú informáciu, ktorú môže skladba niekomu dať.

Hry som nemyslel ako hudobné divadlo. (Hoci nie som proti nemu.) Koncipoval som ich ako priestorovú skladbu. Preto si myslím, že ak to rozptyľuje (rozptyľuje to tým, že je to neobvyklé), ľudia to začnú brať ako divadlo. Všímajú si kam speváci idú, aká je farba hrkálok a pod. Možno by bolo ideálne pre nerušený hudobný posluch urobiť pre reprodukciu tejto skladby jeden štvorkanálový záznam.

Treba vždy riskovať, že publikum sa chytí niečoho nepodstatného. Nemôžeme byť takí úzkostliví a požadovať od poslucháča, aby si vybral zo skladby to, čo skladateľ myslel. Treba byť — z hľadiska skladateľa — veľmi tolerantným. Autor skladby by mohol byť rád, ak sa publikum chytí hocičoho a absorbuje si zo skladby aspoň časť informácie (možno aj nepodstatnú časť). Sú rozličné skupiny poslucháčov — je rozdiel, komu sa skladba hrá. Nie som však proti tomu, aby sa publikum bavilo.

* * *

Myslím si, že hudba je veľmi široká záležitosť, takže sa na ňu dá reagovať ako na h u d b u, a nie ako na konkrétnu informáciu takého alebo onakého druhu.

V hudbe si môže každý vybrať čokoľvek (ak si, pravda, vôbec môže niečo vybrať) — to už je pre mňa úplne dostačujúce. Nie je možné, aby existovala nejaká rezonancia medzi p r e s n ý m skladateľovým zámerom a publikom. Možno to niekedy tak bolo — keď sa napríklad konkrétne nazvala nejaká symfonická báseň (ktorá mala okrem toho nejaké literárne motto). Tam sa poslucháči vedeli „zavesiť" na asociačný „vešiak" a mohli si predstaviť určité veci, ktoré v skladbe ani neboli. Stačí poslucháčovi dať — alebo len troška ponúknuť — nejakú asociačnú barličku, a už je všetko zachránené. Dalo by sa to aj experimentálne dokázať: jednu a tú istú skladbu pustiť niekoľkým skupinám poslucháčov (ktorí by o sebe nevedeli), pričom by táto skladba išla vždy pod tým istým názvom, no predtým by bolo publikum trocha ináč spracované. Napríklad prvá skupina poslucháčov by si mala všimnúť „tragický osudový zlom" asi tak v 5. minúte; druhá skupina „nadľahčený smiech" v 5. minúte a tretia skupina „nábožné rozjímanie" v 5. minúte. Asociačná barlička by tu zapracovala. Robil som taký experiment, že tú istú hudbu som použil k siedmim rozličným básňam (od detskej až po Hviezdoslava). A všade tá hudba pasovala, lebo myšlienka básne a slovo sú tak nepríjemne sugestívne, že si hudbu oblečú ako sako a utekajú ďalej.

* * *

O KRITIKE

Kritika je špeciálny prípad. U nás existuje filmová a divadelná kritika, t. j. sústavná činnosť niekoľkých ľudí (nie jedného!), ktorí ku všetkému, čo príde, zaujmú nejaký osobný vzťah. („Mne sa to páči, či nepáči"...) Kritika je podľa mňa subjektívna záležitosť. Predstavujem si asi takúto situáciu:

1. mala by existovať istá pravidelnosť (ktorá chýba),
2. viacnázorovosť — u jednotlivých kritikov alebo táborov.

Ideálny stav si predstavujem takto: píše súčasne viac ľudí (na bratislavské pomery by stačilo, keby písali dvaja), pričom jeden by povedal, že je to zlé, a druhý, že je to dobré.

Prečo by sa hudobná kritika mala zvrhnúť len na hypertrofickú analytickú činnosť, keď napr. divadelné kritiky existujú v divadelných rubrikách všetkých novín? Píšu tam rôzni autori, existuje to pravidelne — na dĺžke nezáleží — a divadelníci to neberú na ľahkú váhu. V hudobnej kritike takáto pravidelnosť neexistuje. Ak existuje — potom existujú pravidelné kritiky interpretačných výkonov (hoci často i tie vychádzajú oneskorene). Referovanie o skladateľskej činnosti už nie je také dobré. Chýba mi viacnázorovosť (keď jeden tábor hovorí — druhí mlčí).

Dnes súčasne tvorí niekoľko generácií skladateľov, ktoré sa navzájom diferencujú nielen hudbou, ale aj názormi na hudbu a kritiku. Pritom aj vnútri týchto generácií (hlavne mojej, teraz už strednej) existujú rôzne názory. A skladatelia, ktorí dnes ešte chodia do školy — to je zas úplne iná generácia. V kritike sa toto neodráža. Keby mala každá generácia svojho zástupcu-kritika, ktorý by razil svoje názory a písal v intenciách istej skupiny, tak by vznikol (podľa môjho názoru ideálny stav) dialóg, trialóg atď. hudobných názorov. To už je jedno, koľko by v tom bolo analýzy, koľko subjektívnych dojmov — to si každý kritik musí vyriešiť sám.

Kritika o hudbe by sa mala dostať do pravidelného denného života, do dennej tlače. Nechcem tým povedať, že som proti tým serióznym prácam a analýzam, ktorá vychádzajú v mesačníkoch. Chýba mi však každodenný dopad. Tým sa naša hudobná obec uzatvára do vlastnej konzervy, šťavy a tam si môže síce veľmi pekne existovať a z času na čas prečítať zaujímavé veci, ale mal som na mysli takú trochu maximalistickejšiu perspektívu hudby.

Publicita — to sa začína od pravidelnosti informácií o dielach v podobe kritiky, lebo kultúru milujúci človek (nemusí byť hudobník) to očakáva. Keď sa o hudbe mlčí — potom akoby neexistovala. Je to mozaika zložená z drobností — že sa tomu tiež napr. venuje reklama a podobne. Lebo takým štýlom, ako sa robí hudbe reklama u nás, by neexistovala nikde. Ak sa totiž niečomu robí reklama, okamžite sa to odrazí na záujme, návštevnosti atď., vojde to do vedomia ľudí. Pritom si myslím, že kritici nemajú robiť reklamu (to majú robiť agenti).

Na základe mg-záznamu spracoval šk-ml.

Zaklínadlá Ilju Zeljenku

Zaklínadlá Ilju Zeljenku (komponované na prelome rokov 1967—68) majú svoje korene vo filmovej hudbe, ktorú skladateľ vytvoril k celovečernému slovenskému filmu Drak sa vracia. Niektoré prvky, ktoré skladateľ použil pri komponovaní hudby k filmu, prevzal ako základ pri kompozícii koncertnej skladby pre zbor a orchester.

Už podoba filmovej hudby pôsobí ako veľmi sugestívny, atmosféru príbehu podporujúci činiteľ. (Hlavne v sekvenciách návratu hlavnej postavy príbehu a v scéne obetovania zvierat.) Dá sa povedať, že zrejme práve tieto časti podmienili i atmosféru a náladu koncertnej skladby, ktorá je štylizáciou rituálneho obradu.

Tomuto zámeru skladateľ podrobuje aj dva podstatné zvukotvorné elementy skladby — zbor a bicie nástroje.

Funkcia zboru v skladbe, resp. štylizácia jednotlivých vokálnych partov, je chápaná netradične. V pravom zmysle slova spieva zbor iba v nepatrných, polyfónne koncipovaných úsekoch skladby. Na dokreslenie atmosféry používa skladateľ v partiách zboru šepot, hovor, výkriky i glissandá jednotlivých hlasov. Ako quasi text figurujú v skladbe izolované latinské slová, frázy alebo ich úryvky.

Podobné možno demonštrovať aj vo sfére nástrojov orchestra. Do popredia v štruktúre skladby vystupujú hlavne nástroje s pôsobivým zvukovým účinkom (zvony, trombóny, bicie). Zvláštnym zvukovým efektom je zvuk sólovej flauty (resp. flaut), neskôr tiež v kombinácii s tlmeným zvukom nástrojov bicích.

Vymenovaním spomínaných elementov štruktúry Zeljenkovej skladby však analýza v žiadnom prípade nemôže podať zvukový obraz skladby, ktorý je pri jej vnímaní podstatný.

V tematickej oblasti Zaklínadiel nenachádzame v tradičnom zmysle koncipovanú jednotku typu motívu alebo témy. Jedinými orientačnými bodmi v tomto zmysle je snáď figurácia sólovej flauty (flaut) a výrazný rytmický náraz v rozsahu intervalu malej sekundy s akcentom na prvej dobe.

Každopádne by sa tiež priečilo priebehu a povahe hudby hľadať v spomínanej skladbe akúkoľvek schému či formový vzorec. Je to totiž hudba plynúca od mikroštruktúr k výslednému celku, ktorý nie je ich súhrnom, ale výsledkom vzájomného pôsobenia a akcie každej z nich. A tento moment je plne v súlade s autorovým zámerom, pričom Zaklínadlám ako celku dodáva onú ťažko slovami popísateľnú atmosféru čohosi prapôvodného a zároveň tajomného.

Štefan Klimo ml.

Prehliadka slovenskej tvorby v Trnave a Žiline — JESEŇ 1970

Zo správy vypracovanej sekretariátom ZSS:

Za klad treba považovať skutočnosť, že prehliadka poskytla rozsiahly prehľad na najnovšiu hudobnú tvorbu. Správnym sa ukázalo aj umiestnenie prehliadky v dvoch mimobratislavských mestách — Trnave a Žiline, pričom treba tiež vyzdvihnúť interpretačnú úroveň koncertov prehliadky.

K záporom prehliadky patrili: pomerne malá účasť členov ZSS a najmä malý záujem hudobnej kritiky o prehliadku a jej propagáciu.

Podnety pre novú koncepciu Bratislavských hudobných slávností

Ukazuje sa užitočným časové nadviazanie na Pódium mladých a tiež — podľa príkladu Zväzu nemeckých skladateľov — prehliadka novej slovenskej tvorby by sa mala uskutočniť v rámci BHS. Prof. E. Suchoň, predseda festivalového výboru, charakterizoval zameranie festivalu tak, že by mal poskytnúť široký záber zo svetovej tvorby, pričom v popredí by bolo umenie socialistických krajín. Na programe BHS bude mať významný podiel tiež slovenská tvorba.

Dr. L. Mokrý doplnil informáciu o termíne BHS: 26. 9. — 10. 10. 1971, pričom prvý týždeň bude vyhradený pre podujatia Pódia mladých umelcov.

O ustanovení Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov

Prof. Ferenczy informoval výbor ZSS o tom, že koncom decembra 1970 Ministerstvo vnútra ČSR schválilo stanovy Zväzu českých skladateľov a koncertných umelcov. Na čele Zväzu je prípravný výbor.

Komisia pre stanovy ZSS mala možnosť preštudovať návrh stanov SČSKU, ktoré sú v niektorých bodoch odlišné od stanov ZSS. V blízkej budúcnosti sa pripravuje stretnutie s českými kolegami na úrovni hudobných rád, pričom prizvaný bude aj Zväz skladateľov.

Stanovenie termínu valného zhromaždenia ZSS

Valné zhromaždenie podľa jestvujúcich stanov sa malo konať do jedného roka, t. j. do konca apríla 1971. Keďže však činnosť Zväzu je úzko spätá s dianím v celospoločenskej oblasti, bude asi potrebné termín valného zhromaždenia posunúť na neskorší termín, najneskôr na september 1971.

Dohody ZSS so zväzmi socialistických krajín a revolučným zväzom skladateľov Peru

— V dňoch 1. až 4. 2. 1971 boli hosťami ZSS delegáti Zväzu bulharských skladateľov. Pri tejto príležitosti sa podpísala dohoda o spolupráci na r. 1971. Dohoda obsahuje výpočet obojstranných podujatí, na ktorých si oba zväzy vymenia svojich delegátov.

— Na odporúčanie Ministerstva kultúry SSR navštívil Zväz slovenských skladateľov p. Manuel Acosta Ochida, predseda skladateľskej spoločnosti v Peru „Saycope". MK SSR požiadalo ZSS o kontakt s uvedenou organizáciou. Zmluva predpokladá najmä výmenu informačných materiálov a obojstrannú výmenu jedného delegáta.

— So Zväzom maďarských skladateľov sa podpísala dohoda pri príležitosti návštevy maďarskej delegácie na bartókovských oslavách (19. — 22. 3. 1971). K jubileu B. Bartóka bol ZSS zaangažovaný pri inštalovaní pamätnej tabule skladateľa, uspo-

riadaní konferencie Bartók a Slovensko a koncertov z diel skladateľa.
— ZSS navrhol Zväzu poľských skladateľov možnosť podpísať zmluvu pri príležitosti stretnutia národných hudobných rád.
— ZSS usiluje o dohodu na r. 1971 so Zväzom sovietskych skladateľov a podobne so Zväzom rumunských skladateľov.

Partnerským zväzom ponúka ZSS okrem výmeny študijných a informačných materiálov najmä pobyty delegátov na niektorých významných podujatiach — Smolenické semináre, Bratislavská lýra, Prehliadka koncertného umenia v Trenč. Tepliciach a skladateľská prehliadka Jeseň 1971 (maďarským kolegom tiež účasť na oslavách B. Bartóka na Slovensku).

ZO SEKCIÍ

Skladateľská sekcia

Výbor rozhodol o účasti na Varšavskej jeseni 1971. Reprezentovať nás bude celovečerným koncertom súbor Slovenskí madrigalisti a Collegium musicum pod vedením L. Holáska.

* * *

Výbor prerokoval a podal výboru ZSS návrh na zriadenie Hudobného štúdia, ktoré by okolo Slovenských madrigalistov koncentrovalo aj variabilný počet inštrumentálnych hráčov pre potreby sústavného predvádzania komorných a vokálno-komorných skladieb s netypickým obsadením bez obmedzenia štýlu.

* * *

Sekcia predložila predbežný návrh koncepcie prehliadky JESEŇ 1971. Táto sa má orientovať na symfonické žánre a je venovaná 50. výročiu KSČ. Celkom odznie päť koncertov v Bratislave, Nitre a Trnave. Účinkujúcimi telesami budú Slovenská filharmónia a Slovenský filharmonický zbor; Štátna filharmónia Košice; Symf. orchester Čs. rozhlasu; komorné združenia; Komorný orch. bratislavského konzervatória a ďalšie telesá. Predbežný termín — 16. až 19. sept. 1971.

Muzikologická sekcia

Sekcia usporiadala prednášku prof. dr. J. Kresánka o skladateľovi V. Novákovi z príležitosti jeho jubilea. Súčasne dala podnet k usporiadaniu koncertu z diel jubilanta.

Odznela tiež prednáška dr. N. Hrčkovej o hudobnej kritike.

Sekcia skladateľov populárnej hudby

Predseda sekcie T. Šebo-Martinský informoval o niektorých ťažkostiach v súvislosti so skladateľskou súťažou v Bratislavskej lýre. Predpokladá sa veľká náročnosť na textovú časť. Zatiaľ sa však ukazuje veľmi dobrá účasť slovenských autorov čo do počtu zaslaných príspevkov.

* * *

Tajomník sekcie populárnej hudby B. Trnečka oboznámil výbor ZSS s možnosťami usporiadať pracovnú konferenciu v oblasti populárnej hudby. Informoval tiež o úmysle sekcie zaoberať sa ďalšími možnosťami tvorby na úseku populárnej hudby z hľadiska súčasného spoločenského vývoja u nás.

HUDOBNÝ ŽIVOT

KRONIKA FEBRUÁROVÝCH KONCERTOV

Ako v predchádzajúcom mesiaci ani vo februári neuskutočnili sa všetky plánované podujatia. Už 2. februára odpadol klavírny recitál Lýdie Majlingovej a 15. februára zas organový koncert maďarského umelca Endre Kovácsa. 1. februára sa však nahradil koncert elektronickej hudby s dielami Pospíšila (Méditation électronique), M. Bázlika (Adieu — Metamorfózy fúgy J. S. Bacha), Malovca (Tabu), P. Kolmana (Omaggio a Gesualdo) a I. Parika (Variácie na obrazy Miloša Urbáska), ktorý sa nemohol uskutočniť v januári. Bol reprízou jedného z podujatí trnavskej prehliadky tvorby Jeseň 1970, o ktorej sa už na stránkach tohto časopisu referovalo (SH 71, č. 1).

S určitými rozpakmi privítali sme na koncerte SOČR 7. februára jeden z posledných ohlasov na vlaňajšie beethovenovské bicentenárne jubileum — premiéru Ódy 1970 od slovenského skladateľa Tadeáša Salvu. Autor cituje v nej a avantgardnými výrazovými prostriedkami spracováva variačné motívy z finále IX. symfónie. Nepresvedčivosť diela spočíva v nedostatočnom docenení výstavby tak dynamickej, ako i statickej formy. Toto podujatie dirigoval Ciril Cvetko (Juhoslávia). Pod jeho vedením SOČR stvárnil s veľkou výrazovou silou III. Liturgickú symfóniu od A. Honeggera. Znamenitý výkon podal pod jeho taktovkou aj Vladislav Brunner-junior v Koncerte pre flautu a orchester od Františka Bendu. Demonštroval vyspelú brilantnú a zreteľnú techniku, vyspelú intonáciu, príkladnú disciplínu a kultúru tónu.

Ďalším podujatím Kruhu priateľov slovenskej hudby a Zväzu slovenských skladateľov bol 15. februára komorný koncert, na ktorom sa uviedli práce absolventov a poslucháčov kompozície na VŠMU. Už táto skutočnosť sama svedčí, že ZSS začína mladým skladateľom venovať zvýšenú pozornosť a umožňuje im predstaviť sa verejnosti i mimo rámca školy. Súčasne sa dala príležitosť i mladým slovenským interpretom, ktorí v príkladných výkonoch preukazovali stupeň dosiahnutých umeleckých výsledkov.

Vladimír Bokes predstavil sa dvoma rozdielnymi skladbami — formove uzavretejšou, vo výbere výrazových prostriedkov skromnejšou, no invenčne veľmi sviežou Ciacconou pre sólové husle (La folia) svedčí o určitých neobarokizujúcich tendenciách skladateľa. Vo Variáciách na Haydnovu tému čerpá tento autor výdatnejšie z kompozičných princípov 20. storočia (najmä Schönberga a Webera), no dielo postráda zasa tú sústredenosť, úspornosť a formovú vyváženosť, akú sme obdivovali u Ciacconny.

Skladateľská výheň Igora Dibáka prezentovala sa Cantom spaventosom pre dvoje husle, dielom folklórne, bartókovsky orientovaným. Skôr konštruktívny ako spontánny dojem zanechala skladba Son et Lumière, op. 7 pre soprán a klavír Hanuša Domanského.

V počte skladieb najbohatšie zastúpený Peter Bartovic upútal citlivým prístupom ku komornému prejavu, zmyslom pre vyváženosť formy. Jeho kompozície sú dobre vypracované, miestami však postrádajú bezprostrednosť. Úvodné Prerušené mlčanie pre sólovú harfu utrpelo nekvalitným nástrojom, ktorý znemožňoval nevyhnutné zvukové finesy. Dueto pre dvoje husle, podobne ako Variácie na Beethovenovu tému pre dychové kvinteto svedčili o zmysle pre nástrojovú zvukovosť, využitie farebných možností a dôkladnú motivickú prácu.

Z mladých interpretov podal vynikajúci výkon — ako dôkaz svojho umeleckého dozrievania — P. Michalica (Bokes). Husľové duo manželov Hölbingovcov svojím zvukovo vyváženým, vysoko muzikálnym a presvedčivým prejavom naznačuje radostné perspektívy tvorivého napredovania. A Bukovecká-Seereinerová (Domanský) potvrdila svoje výborné školenie, bezpečnú intonáciu a zmysel pre tieňovanie výrazu. Harfistka M. Kianičková, handicapovaná nekvalitným nástrojom, ukázala skôr svoje technické ako umelecké kvality. Prekvapením a veľkým prísľubom pre budúcnosť bol výkon Bratislavského dychového kvinteta (V. Samec, V. Malý, F. Macháč, J. Luptáčik a J. Illés), ktoré po stránke technickej, ako aj muzikantskej podalo suverénny, presvedčivý výkon.

Znamenitý dojem o muzikantských kvalitách zanechal diplomový recitál Jána Salaya, poslucháča VŠMU z triedy zasl. učiteľky prof. A. Kafendovej (24. II.). V náročnom, pre získanie publika nie práve najvďačnejšom programe, demonštroval tento mladý klavírista svoje kvality: presvedčivý muzikantský náboj, osobitosť, vnútornú zaangažovanosť, spevný tón, zmysel pre barokovú monumentalitu, pre plastické vedenie polyfónnych hlasov, ale i určité náznaky potreby po ďalšom zdokonaľovaní sa (v oblasti kultúry klavírneho tónu — prihrubé dynamické vrcholy, nekvalitný zvuk i technická istota oktáv, viac veľkorysé zameranie na celok a podceňovanie detailov).

Ďalší slovenský klavírista, ktorý dostal príležitosť prezentovať svoje možnosti, bol Peter Toperczer, ašpirant AMU, ktorý pod taktovkou Zdeň-

ka Košlera so Slovenskou filharmóniou uviedol v dňoch 11. a 12. II. Piaty klavírny koncert S. Prokofieva fantasticky suverénnym spôsobom v príkladnom zvukovom rúchu, v premyslenej, presvedčivej koncepcii. Vyváženosť a perfektnosť jednotlivých parametrov klaviristického umenia oprávňuje nás pasovať ho za t. č. najlepšieho slovenského klaviristu mladej generácie. Na tomto podujatí odznela ešte čs. premiéra Stromu života od českého skladateľa Jarmila Burghausera — v podstate mohutne klenutý dynamický oblúk so širokou bázou, ktorý sa postupne chromaticky dvíha za paralelného zvyšovania výrazového a dynamického napätia. S veľkým vkusom používa tu skladateľ aj modernejšie výrazové prostriedky od bichromatiky cez sériu až po aleatoriku.

Jednou z dominánt bratislavských februárových koncertov bolo nesporne hosťovanie vynikajúceho západonemeckého špecialistu na barokovú inštrumentálnu a oratoriálnu hudbu Hansa Richtera, ktorý v dňoch 4. a 5. februára uviedol s telesami SF Händlovo oratórium Mesiáš. Richterovi sa napriek obmedzenému počtu skúšok podarilo vystupňovať do maximálnej miery tvorivú zaangažovanosť tak Slovenského filharmonického zboru, ako i orchestra SF. Dosiahol to nie prílišným skúšaním, ale oboznámením interpretov so základným tempom a s atmosférou diela a najmä využitím znamenitej pohotovosti a muzikality telies, o ktorých úrovni sa veľmi pochvalne a s uznaním vyslovoval. Richter sa, pochopiteľne, nevyhol niektorým nevyhnutným škrtom v trojhodinovom rozsiahlom diele, pričom odstránil všetky ansámbly sólistov, čím sa mu podarilo vyvarovať prípadným momentom, ktoré by znižovali umelecký dojem z predvedenia Mesiáša.

Prvou kuriozitou navodzujúcou atmosféru starých dobových produkcií bolo to, že Richter dirigoval od čembala, na ktorom dokázal jedinečne improvizovať (najmä pri sprevádzaní sólistov). Druhou kuriozitou tohto jedinečného výkonu bolo, že Richter nechal kompletne odznieť celé oratórium iba na prvom štvrtkovom koncerte, čím dosiahol u orchestra i zboru zvláštne napätie, z ktorého sa predvádzajúci „vyventilovali" práve pri predvedení diela, a tak mohli do dôsledku splniť požiadavky, ktoré im Richter počas skúšok naočkoval. Obavy interpretov sa postupne rozplývali a oratórium dostávalo punc mimoriadne tvorivého napätia, štýlovej čistoty, výrazovej hĺbky.

(Treťou kuriozitou bola absencia organového partu — pozn. redakcie.)

So znamenitou úrovňou telies sa snúbili aj výkony sólistov spevákov, ktorých pozvalo vedenie z Budapešti. Na prvom mieste spomedzi nich musíme vyzdvihnúť tenoristu Józsefa Rétiho, ktorý tak technickým, muzikálnym, ako i štýlovým stvárnením podal výkon hodný umelca európskej triedy. Jeho žiačka, sopranistka Krisztina Laki upútala mäkkým, tvárnym hlasom, muzikálnym prejavom; vo štvrtok náročné koloratúry spievala trochu priopatrne. Altistka Zsuzsi Barlayová má najmä v hlbších polohách krásne zafarbenie, ale aj jej výškové tóny sú isté a nosné. Príjemným tímbrom i muzikalitou upútal aj basista Albert Antalffy.

Ako ďalších hostí z Maďarska privítali sme na dvojici koncertov SF 18. a 19. februára Komorný orchester Franza Liszta, ktorý tvoria poslucháči a čiastočne už odchovanci budapeštianskej Hudobnej akadémie. Cca 17-členný súbor pod vedením Frigyesa Sándora zameriava sa viac na mäkší, zamatovejší, komornejší zvuk, ktorý korešponduje skôr pre Divertimentá (Köchel 136—138) W. A. Mozarta ako pre slávnostnú barokovú monumentalitu (J. S. Bach: VI. brandenburský koncert a Suita h mol). Celkový zvuk ansámblu, i napriek približne o polovicu vyššiemu počtu oproti nášmu SKO, je v porovnaní s warchalovcami menej svietivý, rytmus málo pregnantný i frázovanie menej vypracované. Únosnú mieru prehreškov voči technickému vypracovaniu najciteľnejšie prekračoval najmä úvodný VI. brandenburský koncert.

V rámci jediného komorného koncertu vo februári hosťoval 16. februára juhoslovanský huslista Jovan Kolundžija, ktorý s klavíristkou Ljubininkou Kostovičovou uviedol Sonátu g mol od Tartiniho, Beethovenovu c mol, op. 30, č. 2, Brahmsovo Scherzo, Slovanskú sonátu od J. Slavenského, Štyri skladby op. 17 od J. Suka a Introdukciu a Rondo capriccioso od C. Saint- Saënsa.

23-ročný sympatický Juhoslovan disponuje spevnou kantilénou, širokým dynamickým spektrom, zamatovým, šťavnatým tónom. Pre jeho naturel s výrazným sklonom romantického rapsodizmu skôr zodpovedali romantické diela ako štýlová vyváženosť a disciplína, žiadúce v prvých dvoch sonátach. Vitálnemu prejavu Kolundžiju môžeme pripísať aj niektoré prehrešky voči technickému vypracovaniu a najmä v Beethovenovi i nedostatok stavebného nadhľadu.

Ako posledného zahraničného hosťa privítali sme v rámci dvojice koncertov SF v dňoch 25. a 26. februára holandského organistu, prof. Rotterdamského konzervatória Arie J. Heijzera ako sólistu v Koncerte pre organ a orchester d mol, op. 7, č. 4 od G. F. Händla. Reprezentoval typické znaky západoeurópskej školy, ktorá tvorivý vklad umelca vtesnáva do latinového rámca agogicky nemeneného hudobného prúdu. Heijzerova hra však pritom všetkom niesla pečať osobitej tvorivej atmosféry, priezračnej jednoduchosti. Nepodľahla zvodom po barokovej slávnostnosti, ale naopak vyzdvihovala geniálnu invenciu skladateľa v intímnom, komornom šate.

Na tomto podujatí pod taktovkou zasl. umelca L. Slováka odznela slovenská premiéra XIV. symfónie pre soprán, bas a komorný orchester na texty F. G. Lorcu, G. Apollinaira, W. Kjuchelbekkera a R. M. Rilkeho od D. D. Šostakoviča. Šostakovič miestami opúšťa v tejto vokálnej symfónii hranice tonality, výstavba

diela opiera sa o účinok a intenzitu hudobného nápadu. Nositeľom výrazu stáva sa vox humana, inštrumentálne partie sú cítené komorne a iba miestami preberajú z funkcie sprievodu i nositeľa výrazu či nálady. XIV. symfónia je hlbokou výpoveďou človeka materialistu, ktorý sa vyrovnáva (bez viery v posmrtný život) s neodvratnou nevyhnutnosťou smrti. Súčasne vyjadruje svoj protest proti väzneniu, proti nespravodlivej predčasnej smrti neobyčajnou silou hudby. Skladateľ ako kontrast voči pochmúrnej tragike stavia groteskný dance macabre a symfonickú uzavretosť dosahuje popri prechádzaní jednej myšlienky vo viacerých častiach i opakovaním úvodnej myšlienky ako úvodu v záverečnej časti.

Slovák s úspechom uviedol čs. premiéry viacerých Šostakovičových symfónií. Mohutné klenuté oblúky vyhovovali jeho dirigentskému naturelu. V prípade XIV. symfónie bol však postavený pred diametrálne odlišný problém. Musel sa sústrediť na jemnejšiu diferenciáciu meditatívnej hudby, na pregnantné rytmizovanie groteskných partií, na vystihnutie priliehavej atmosféry k textu jednotlivých častí. K tejto úlohe pristupoval však s preňho príznačnou dôkladnosťou, pochopením a nekompromisným postojom k dosiahnutiu požadovanej koncepcie. Spolu so speváckmi M. Hajóssyovou a Jozefom Špačkom sa zaslúžil o vrelé prijatie diela u bratislavského obecenstva. žk

PRAHA

Február nepriniesol do pražských koncertných siení ani zvláštny ruch, ani prevahu nadpriemerných výkonov. Okrem niekoľkých orchestrálnych a komorných koncertov, ktoré usporiadala Česká filharmónia, väčšina umeleckých udalostí sa dá vtesnať do dobre vychodených koľají nevzrušivej atmosféry. O výnimkách sa zmienim osobitne. Malý prehľad udalostí nech poslúži ako základná informácia:

Symfonický orchester hlavného mesta Prahy FOK hral za dirigovania francúzskeho dirigenta Jeana Clauda Casadesusa, rumunského Paula Popescu, českých dirigentov Eduarda Fischera a svojho šéfa dr. Václava Smetáčka. Sólisti týchto koncertov si len výnimočne vybrali menej známe diela; iba Francúzka Vasso Devetziová hrala klavírny koncert Henriho Saugeta, inak odznela Koncertná skladba pre klavír a orchester f mol od Carla Maria Webera (Jindra Kramperová), Dvořákov čelový koncert (Reine Flachotová, Francúzsko) a Lisztov Klavírny koncert A dur (Dagmar Baloghová). V komorných koncertoch vzbudil väčšiu pozornosť recitál basistu Thea Adama z NDR, menej už piesňový recitál Richarda Nováka; škoda, že piesňové koncerty nemajú väčšiu posluchársku obec, najmä, keď sa ukazuje, že predsa len — napriek všetkým pochybnostiam — máme spevákov, ktorí toto citlivé umenie pestujú a vedia v ňom aj presadiť nové hodnoty (Novák napr. spieval Piesne Nového Werthera nedávno zosnulého brnenského autora Josefa Berga). Z českých klaviristov vystúpil s beethovenovským recitálom Pavel Štěpán a bližšie sme mohli poznať aj priebojný talent mladého Miroslava Langera. Ctitelia barokovej hudby sa posledný raz zišli na záverečnom večere cyklu Johann Sebastian Bach a hudba 18. storočia: vypočuli si Bachove ouvertúry a Bendove sinfónie v znaleckom predvedení Munclingrovho orchestra Ars rediviva.

A teraz niekoľko slov o výnimočných udalostiach. Zaslúžili sa o ne predovšetkým dirigent Václav Neumann, ktorý s Českou filharmóniou ukončil beethovenovský cyklus: VII., VIII. a IX. symfóniou a 2. a 5. klavírnym koncertom so sólistom Janom Panenkom; Beethoven nám znel tak novo, akoby sme ho počúvali po dlhodobom odlúčení od hudby; jeho farby boli jasné a svieže a vyvolával v publiku napätie a sústredené očakávanie, s akým prijímame naozaj vzrušujúce špičkové výkony. Neumannove poňatie Beethovena dokonale vyhovuje nášmu poslucháčovi, vyrastá z českej tradície sýteho, šťavnatého zvuku a spevnosti každej vety. Je to pritom Beethoven heroický, myšlienkovo priebojný; obzvlášť IX. symfónii (za spoluúčasti Pražského filharmonického zboru a sólistov J. Wysoczanskej, L. Márovej, J. Zahradníčka a K. Bermana) dal Neumann také črty, aké ho radia medzi najlepších dirigentov tohto diela, ktoré sme v Prahe počuli. Jeho Deviata znesie najprísnejšie porovnanie s naštudovaním Böhmovým, Matačičovým alebo Markevičovým.

K dirigovaniu ostatných programov pozvala Česká filharmónia hostí: bol to mladý Fín, laureát Karajanovej súťaže Okko Kamu, ktorý sa uviedol oveľa lepšie než na lanskej Pražskej jari a presvedčil o svojej hudobnosti — najmä v Sibeliovej VII. symfónii a Straussovom Eulenspieglovi. Dr. V. Smetáček dirigoval koncert z diela Martinů: so skúsenosťou a prehľadom naštudoval neskoré skladateľove oratórium Gilgameš a s Josefom Chuchrom predviedol I. violončelový koncert. Chuchrov výkon neváham označiť za exportný: pomalá stredná veta patrí svojím citovým rozospievaním k najlepším prejavom muzikálnosti, aké sme v poslednom čase v Prahe počuli.

Ak orchestrálne koncerty Českej filharmónie mali nadpriemernú návštevu — predovšetkým beethovenovské boli celkom vypredané a vládla na nich inšpiratívna atmosféra nadšenia a búrlivých ovácií — tak filharmonické koncerty, kde zazneli zaujímavé skladby autorov 20. storočia, zívali prázdnotou. Modernejšie znejúca hudba, aj keby to bol trebárs udomácnený Janáček alebo Prokofiev, nepriťahuje, a zaujíma len užší kruh zasvätených poslucháčov. Je to presýtenosť či pohodlie, nechuť, prijímať nové, menej známe hodnoty alebo podceňovanie novšej tvorby? Výkony boli, pravda, na vysokej úrovni: Har-

mónia Českých filharmonikov má svoju optimálnu formu. Veľmi plasticky vyznelo tak Stravinského Okteto, ako aj novinka Ivana Jirku Sonáta pre štrnásť dychov a bicie nástroje, ktorých kvality sa ukázali v presvedčivom svetle. Slová uznania patria aj Českému nonetu za Prokofieva (Kvinteto) a Řídkeho (I. noneto). Osobitne sa treba zmieniť o dvoch Janáčkových koncertantných skladbách: v Concertinu zahral sólový klavírny part František Rauch ako svoju osobnú premiéru s plným sústredením a pochopením janáčkovského slohu, kým v Capricciu pre klavír na ľavú ruku a inštrumentálny súbor hral a súčasne dirigoval obťažné dielo s dokonalým prehľadom a zážitkom Zdeněk Jílek.

Akýmsi predznamenaním marcovej Prehliadky novej tvorby bol novinkový orchestrálny koncert ZČS: Karlovarský symfonický orchester s dirigentom Josefom Herclom predviedol Domažlického Jar rytiera d'Artagnana (s J. Šircom u sólového violončela), Soukupov Koncert pre trombón a sláčiky (sólo Karel Zelenka) a Päť kusov pre orchester pre Aleša Hájka. V Prahe takmer neznámy Aleš Hájek (absolvent brnenskej JAMU, pôsobiaci vo východočeskom Hradci Králové) predstavil sa v takom priaznivom svetle, že sa radi zoznámime s jeho ďalšími dielami.

Karel Mlejnek

BRNO

Z februárových podujatí hudobného Brna si chcem povšimnúť predovšetkým opernú premiéru v Štátnom divadle a napokon niekoľko koncertov, na ktorých zazneli diela súčasných autorov. Premiérou 25. februára dostala sa na scénu Janáčkovho divadla opäť jedna zo základných súčastí svetového operného repertoáru — Čajkovského opera Eugen Onegin. Toto dielo, ktoré už dlhší čas chýbalo v repertoárovej zostave brnenskej scény, zjavilo sa teraz v plnom lesku svojej slávy. Je inscenované v tradičnom duchu s využitím všetkých výhod, aké takáto práca poskytuje rutinovanému režisérovi a výtvarníkovi a s využitím popredných speváckych síl, ktorých práve v Brne nie je málo.

A predsa túto inscenáciu nemôžeme rátať k tým najlepším výsledkom práce brnenskej opery. Vinu na tom nenesie samotná koncepcia predstavenia, ktorá je v podstate dobrá. Čajkovského operu, či skôr lyrické scény, možno chápať viacerým spôsobom, pričom spôsob veľkej číslovanej opery je jedným z najadekvátnejších. Ak teda réžia brnenského Onegina miestami nepresvedčuje, je to skôr vinou jej nedotiahnutosti a štýlovej nejednotnosti. Tá je najmarkantnejšia v treťom dejstve v scéne na plese, keď sa z veľkej opery stáva zrazu (najviac pri Greminovej árii) komorná dráma (predtým živo sa zabávajúci komparz stojí takmer bez pohybu, hľadiac kamsi za javisko, zatiaľ čo sólisti spievajú svoje pocity). K tomuto dojmu štýlovej nedotiahnutosti prispieva jednak scéna hosťujúceho Květoslava Bubeníka, ktorého dobrý úmysel odlíšiť oba plesy — domácky na vidieku a svetácky v hlavnom meste — nevyšiel šťastne, jednak hudobná zložka predstavenia. Orchester inokedy vie hrať sústredenejšie, čistejšie a vyrovnanejšie, ako hral tento raz (pod taktovkou Václava Noska). Nepresné nástupy, ako aj tempové výkyvy neboli — žiaľ — ojedinelé, čo viedlo zas spevákov k vynášaniu bežných prednesových manier, čo tak isto neprispelo k celkovému dojmu z predstavenia ničím pozitívnym. Čestnú výnimku tvorí iba skvelá Zdenka Kareninová v úlohe Tatiany, ktorej prejav je sám osebe natoľko dramatický, že nepotrebuje ďalšie príkrasy; Kareninová bola hlavnou aktérkou celého večera a mnohé z kladov predstavenia idú na jej účet. Jej hlavný partner v role Onegina — Jaroslav Souček bol spoľahlivým partnerom, no nezvládol s úplnou presvedčivosťou hereckú interpretáciu tohto rozorvaného hrdinu. Posledný z trojice protagonistov — Vladimír Krejčík citlivo stvárnil postavu poetu Lenského.

Okrem opernej premiéry sme mali v Brne možnosť vypočuť si mnohé iné premiéry, pochádzajúce z pera súčasných skladateľov. Ich úroda bola prebohatá, či už máme na mysli koncerty Parku kultúry a oddychu, Zväzu skladateľov, alebo Štúdia súčasnej hudby pri JAMU. Tak hneď počiatkom februára (10. 2.) zazneli na koncerte PKO dve novinky: Tri piesne na slová J. Skácela skladateľa Pavla Slezáka a Smuténka na texty toho istého básnika od Miloslava Ištvana. Aj keď odpočítame u novinky Pavla Slezáka šesť rokov, ktoré delia skladbu od jej vzniku, bolo jej uvedenie sympatickým prekvapením: ide o záležitosť predovšetkým farebnú, v ktorej skladateľ citlivo a nevšedne pracuje s dvoma ženskými hlasmi, dvoma altsaxafónmi, cimbalom a kontrabasom. Celok nie je koncipovaný kontrastne, vytvára jednoliatu plochu, meniacu len farebné odtiene. Zvuk je trocha exotický a poslucháč si odnáša príjemný pocit, nie nepodobný pocitom pri pohľade na obrazy francúzskych impresionistov, alebo ešte skôr na japonské miniatúry.

Miloslav Ištvan bol zastúpený novinkou, v ktorej sa — podobne ako vo svojich predchádzajúcich skladbách — snažil o istú slohovú syntézu: kým tradičná kombinácia ženského hlasu s klavírom je vyjadrená bežnými prostriedkami súčasnej kompozičnej praxe, zatiaľ k nej pričlenený magnetofónový pás má inú funkciu: zámerne experimentuje s tónovým materiálom predchádzajúcich storočí, v tomto prípade s durovými trojzvukmi. Netreba zdôrazňovať, že po autorovom Zaklínaní času a po Já, Jákob ide opäť — tento raz v komornej sfére — o dielo výrazovo neobyčajne silné.

Ďalšou premiérou bola skladba Arnošta Parscha Musica concertante son omaggio, uvedená na koncerte 16. 2.

Ide o podobnú snahu po štýlovej syntéze, no spracovanú iným spôsobom: v skladbe sú vedľa seba a do seba vedené vrstvy hudby súčasnej a hudby počiatkov baroka (komponované jednak Parschom, jednak priamymi citátmi Monteverdiho). Táto myšlienka sama osebe nie je nová, no spôsob, akým sa autorovi podarilo tieto dva nesúrodé celky dať pod jednu strechu, je prinajmenšom obdivuhodný: kompozícia je koncízna a presvedčivá.

A ešte slovo o ďalších koncertoch: na večere Štúdia súčasnej hudby boli uvedené okrem iného kompozícia Jozefa Gahéra Dukla, citlivo narábajúca s možnosťami, ktoré autorovi poskytuje veľký orchester (skladba získala 1. cenu v medzinárodnej skladateľskej súťaži v Juhoslávii) a kompozícia poslucháča prvého ročníka Milana Slavického, pekne pracujúca s názvukmi folklórnych rytmov a s farbami komorného súboru. Na tretej Hudobnej strede Zväzu skladateľov sme si vypočuli z noviniek zaujímavú, až impresionistickú znejúcu Sonátu pre hoboj a harfu Vladimíra Wernera, ďalej Asociácie Františka Emmerta, využívajúce nezvyklé nástrojové možnosti violončela a klavíru, a čiastočne inštruktívne, no v skladateľskom zámere zaujímavé Tri vety pre dychové nástroje a na ne bezprostredne naväzujúcu Hudbu pre dychové kvinteto Jiřího Matysa.

Premiér bolo teda vo februári viac než dosť a keďže ich úroveň bola taká vysoká ako u predvedených skladateľských noviniek, boli v hudobnom živote Brna akiste prínosom.

Jindra Bártová

Z KONCERTNÉHO ŽIVOTA KOŠÍC 1970/71

Tretia koncertná sezóna Štátnej filharmónie v Košiciach znamená ďalšiu stabilizáciu koncertného života východoslovenskej metropoly. Už tým, že organizátorom koncertného života sa stalo umelecké teleso ŠF, utvorili sa podmienky pre dramaturgické plánovanie koncertov a pre plánovitú prácu s organizovaním koncertného obecenstva vo forme abonentných koncertov. Vieme, že plán je jedna vec, pričom jeho realizácia môže naraziť na množstvo väčších alebo menších prekážok, a tak sa odkloniť od pôvodného zámeru. Doterajšie výsledky práce Štátnej filharmónie na tomto poli ukazujú, že je možné stavať plány aj vo formovaní hudobného života druhého slovenského mesta, že je možné „budovať" aj hudobné obecenstvo a že hudobný život Košíc môže dostať výraznú „tvár" aspoň približne podľa predstáv organizátorov tohto života.

Štátna filharmónia v Košiciach pre prvú polovicu koncertnej sezóny postavila dramaturgickú dominantu na dôstojnom zavŕšení beethovenovského jubilejného roku uvedením ďalších symfónií tohto hudobného génia, kým vyvrcholenie tejto sezóny v druhej polovici zamerala na oslávenie 50. výročia založenia KSČ v rámci XVI. košickej hudobnej jari. Popri týchto dramaturgických dominantách si ŠF dala do plánu aj ďalšie úlohy: naštudovať nové diela slovenských skladateľov venované Štátnej filharmónii, dať príležitosť mladým slovenským interpretom na koncertné vystúpenia, uviesť cyklus Brahmsových symfónií a doplniť svoj základný československý i svetový koncertný repertoár.

Výsledky prvej polovice koncertnej sezóny 1970—1971 z hľadiska tohto dramaturgického plánu môžeme považovať za uspokojivé. Štátna filharmónia sa s úspechom zúčastnila na bratislavskom medzinárodnom Pódiu mladých interpretov koncom septembra 1970 a s prihliadnutím na celkový prínos ŠF do slovenského interpretačného umenia v súťaži k 25. výročiu oslobodenia Československa v kategórii orchestrálnych a zborových telies získala tretiu cenu. V tejto oblasti treba kladne hodnotiť aj skutočnosť, že na koncerte ŠF 24. februára 1971 vystúpili ako sólisti vo W. A. Mozartovej Koncertantnej symfónii pre husle a violu K. z. 364 jej mladí členovia Karol Petróczi a Jozef Kýška.

Z Beethovenových symfónií v tejto koncertnej sezóne v podaní ŠF odznela II. D dur (21. októbra 1970), V. c mol (23. septembra 1970), VI. F dur a VIII. F dur (4. novembra 1970) so šéfdirigentom Bystríkom Režuchom, VII. A dur (7. októbra 1970) s dirigentom dr. V. Smetáčkom a IX. d mol s maďarským dirigentom Tamásom Sulyokom, so sólistami Jarmilou Smyčkovou, zasl. umelkyňou Nínou Hazuchovou, Františkom Livorom, zasl. umelcom Andrejom Malachovským a so Slovenským filharmonickým zborom z Bratislavy (zbormajster Ján Mária Dobrodinský) na koncerte 2. decembra 1970. Už samotný fakt, že v jubilejnom roku 1970 uviedla ŠF všetky Beethovenove symfónie, je pozoruhodným umeleckým činom nielen v dejinách koncertného života Košíc, ale aj z hľadiska vývoja interpretačného umenia na Slovensku (všetky Beethovenove symfónie roku 1970 naštudovalo aj druhé slovenské orchestrálne teleso — Symfonický orchester čs. rozhlasu v Bratislave s dirigentom dr. L. Rajterom).

Pri hodnotení umeleckého výsledku tohto dramaturgického počinu musíme vychádzať predovšetkým z toho, že ich naštudovalo mladé symfonické teleso s viacerými dirigentmi. To, prirodzene, vplývalo na nejednotnosť koncepčného prístupu k Beethovenovým symfóniám ako celku a často aj k výkyvom v kvalite umeleckého výkonu orchestra a interpretácie jednotlivých symfónií. Kým napríklad Piata a Šiesta symfónia v koncepcii šéfdirigenta Bystríka Režuchu znesie aj prísnejšie kritériá hodnotenia tak celkovej koncepcie, ako aj výkonu celého orchestra, výkony B. Režuchu a orchestra v Druhej a Ôsmej symfónii zostali len na študijnej úrovni. Vysoko možno hodnotiť naštudovanie Siedmej symfónie s dirigentom dr. V. Smetáčkom, kým naštudovanie Devia-

tej symfónie s maďarským dirigentom T. Sulyokom ukázalo viaceré nedostatky. Prejavili sa najmä v porovnaní výkonu orchestra s rutinovaným výkonom Slovenského filharmonického zboru (ťažkosti pri naštudovaní IX. symfónie vznikli aj tým, že ju pre chorobu nemohol naštudovať podľa plánu zasl. umelec Ladislav Holoubek a že T. Sulyok vlastne zaskočil v poslednej chvíli).

Naštudovanie všetkých Beethovenových symfónií roku 1970 bolo vážnym skúšobným kameňom umeleckej potencie takého mladého symfonického orchestra, akým ŠF ešte nesporne je. Jej výkony so všetkými kladmi i nedostatkami na tomto poli nás utvrdili v nádeji, že Beethovenovo dielo dozrie k vrcholným výkonom aj v podaní tohto orchestra.

Z najnovších skladieb slovenských skladateľov ŠF premiérove uviedla Partitu na poctu Majstra Pavla z Levoče od národného umelca Alexandra Moyzesa (23. septembra 1970) a Dvojportrét pre orchester Juraja Hatríka (27. januára 1971). Nie je možné na tomto mieste podať fundovaný rozbor obidvoch týchto skladieb, ale i prvé počutie týchto skladieb, ich stvárnenie orchestrom ŠF s dirigentom Bystríkom Režuchom a prijatie košickým obecenstvom naznačujú, že v obidvoch prípadoch ide o diela, ktoré sa stanú trvalou hodnotou súčasnej slovenskej hudby. Nejde len o to, že v danom prípade sa košickému obecenstvu predstavili svojimi skladbami profesor a žiak, že obaja majú úzky vzťah k východnému Slovensku, ale aj o to, že obidve skladby sú poznačené myšlienkovým obsahom historicky podloženým, celými generáciami preverovaným a oboma skladateľmi spracovaným pohľadom súčasníka.

Skladba A. Moyzesa je inšpirovaná výtvarným dielom levočského Majstra Pavla a adekvátnym hudobným materiálom s chorálovým základom. Z tohto základu A. Moyzes vytvoril viacobraznú suitu, naplnenú kontrastmi, realizovanými majstrovskou kompozičnou technikou skúseného umelca,



Koncert ŠF Košice (J. Hatrík a B. Režucha)

staviteľa od detailov až k monumentálnemu celku. Intimitu i majestátnosť jednotlivých obrazov v tejto suite dosiahol A. Moyzes aj dokonalou inštrumentáciou. Partita A. Moyzesa patrí nesporne k vrcholným dielam skladateľovho najnovšieho obdobia.

Napriek tomu, že J. Hatrík nazval svoju skladbu Dvojportrétom dvoch literárnych postáv (Sancho Panza a Don Quijot podľa V. Dykovej hry Zmoudření Dona Quijota), pôsobí jeho skladba v oboch častiach ako celý rad miniatúrnych kresieb základných postojov oboch postáv. J. Hatrík to dosiahol najmä tým, že jednotlivé situácie charakterizoval rôzne exponovanými skupinami nástrojov (i sólove), reminiscenciami, pestrofarebnou inštrumentáciou hudobnotematického jadra. Je to skladba plná vtipu, šibalstva a výsmechu, melancholie, smútku, ale i optimizmu.

Orchester ŠF pod vedením B. Režuchu sa zmocnil oboch skladieb vcelku úspešne. K ich naštudovaniu pristupoval s plnou vážnosťou a dal im všetko, čo je v jeho silách. A obe skladby práve odlišnou inštrumentáciou postavili orchester pred nejedno úskalie interpretačného charakteru. Kým Moyzesova skladba väčšinou vyžadovala mohutnosť zvuku, sýtosť farieb nanášaných plným štetcom, skladba J. Hatríka naopak, žiadala si skôr mozaikovité výkony jednotlivých nástrojových skupín i sólistov v brilantnej virtuozite. A práve v tom — pri porovnaní rozhlasovej nahrávky a koncertného predvedenia — jednotlivé sólové nástroje na koncerte nevyzneli dostatočne plasticky.

Košické obecenstvo prijalo obe skladby s nadšením, prejaveným potleskom obom prítomným autorom.

Pri celkovom hodnotení uplynulej polovice koncertnej sezóny v Košiciach treba aspoň vo všeobecnosti zhodnotiť prácu vystupujúcich dirigentov a sólistov. Nesporne najviac práce vykonal šéfdirigent ŠF Bystrík Režucha. Dominantou jeho práce v uplynulej polovici koncertnej sezóny je naštudovanie už spomínaných slovenských noviniek A. Moyzesa a J. Hatríka, ako aj L. van Beethovenových symfónií II., V., VI. a VIII. V spolupráci so západonemeckou violončelistkou A. Thauerovou uviedol Brittenovu symfóniu pre violončelo a orchester, op. 68 a s klaviristom J. Bulvom Chopinovo Andante spianato, Veľkú brilantnú polonézu Es dur pre klavír a orchester, ako aj Lisztov Koncert č. 1 Es dur pre klavír a orchester. Jeho naštudovanie Bizetovej symfónie č. 1 C dur bolo skôr zaujímavosťou z hľadiska skladobných prvotín tohto skladateľa ako prínosom do kmeňového repertoáru ŠF. Naproti tomu naštudovanie Schumannovej symfónie č. 1 B dur, op. 38 bolo otváraním ďalších oblastí svetového repertoáru symfonickej hudby 19. storočia.

Z hosťujúcich dirigentov treba spomenúť úspešné vystúpenie dr. Václava Smetáčka (7. októbra 1970), ktorý najmä v Beethovenovej symfónii A dur op. 92 priviedol orchester ŠF k vynikajúcemu výkonu. Mladý pražský dirigent Jiří Bělohlávek (10. februára 1971) sa zaskvel najmä v Dvořákovej symfónii č. 7 d mol, op. 70. Menej sa mu už darilo v Suchoňovej Serenáde pre sláčikový orchester, op. 5. Zo slovenských dirigentov s orchestrom ŠF pohostinne vystúpili bratislavský dirigent Pavol Bagin (17. novembra 1970) a Juraj Feřík z juhoslovanského Nišu (rodák z Petrovca). P. Baginom dirigovaný koncert bol zameraný na základnú myšlienku československo-sovietskeho priateľstva, ktorej lesk dodal perfektný výkon sovietskeho klaviristu Rich. Kerera v koncerte č. 1 b mol P. J. Čajkovského. V Jurajovi Feříkovi sa nám zase predstavil nádejný slovenský dirigent z Juhoslávie, ktorého hosťovanie v Košiciach bolo nielen kultúrnou udalosťou umeleckej spolupráce našich orchestrov so slovenskými umelcami v zahraničí, ale aj prínosom k plneniu jednej z úloh dramaturgického plánu ŠF — naštudovaniu II. Brahmsovej symfónie. J. Feřík ju podal košickému obecenstvu v romantickej koncepcii, čím prispel k rozšíreniu pohľadu na interpretačnú tvár Brahmsových symfónií. Tú istú symfóniu totiž s orchestrom ŠF naštudoval v minulej sezóne aj B. Režucha v skôr akademickom ponímaní, a preto podľa môjho názoru jemu vyznela táto symfónia suchšie a triezvejšie. J. Feřík svojím poňatím priblížil túto symfóniu k atmosfére diel neskorých romantikov.

Nakoniec treba zaregistrovať koncert ŠF s programom operetných melódií s domácimi a zahraničnými sólistami a bratislavským dirigentom Zdeňkom Macháčkom. Štýlová nejednotnosť interpretov i celá málo umelecky náročná atmosféra na tomto koncerte bola skôr daňou ŠF určitej časti košického obecenstva než umeleckou hodnotou v pokladnici ŠF.

Sovietski sólisti Rich. Kerer (17. novembra 1970) a J. Fichtengoľc (4. novembra 1970) vystúpili s Košickou filharmóniou v rámci týždňov sovietskej kultúry v Československu a opätovne potvrdili vysokú úroveň sovietskeho interpretačného umenia. Aj ďalší sólisti: západonemecká violončelistka Anja Thauerová, klaviristi Klára Havlíková a Josef Bulva, flautista Miloš Jurkovič, ako aj pražská trojica Josef Páleníček, Ivan Štraus, Saša Večtomov (v Beethovenovom trojkoncerte) boli prínosom k dramaturgickej a interpretačnej pestrosti koncertov ŠF. Na konci tohto radu sólistov treba uviesť husličku K. Petróczího a violistu J. Kýšku v Mozartovej Koncertantnej symfónii Es dur K. z. 364 (24. februára 1971). Výkon týchto mladých košických umelcov treba najmä z hľadiska perspektívy označiť za sľubný.

Uplynulá polovica koncertnej sezóny znovu potvrdila všeobecne známu tézu, že pravidelnosť a vysoká umelecká úroveň koncertov sú predpokladom výchovy a záujmu hudobného obecenstva o koncerty vážnej hudby. ŠF v Košiciach môže si teda pripísať ďalší organizačný úspech pri

získavaní stáleho a čoraz početnejšieho hudobného obecenstva.

Mária Potemrová

TVORIVÁ SLOBODA V HUDOBNOM DIVADLE

sa stala ústrednou témou zasadnutia Medzinárodného divadelného inštitútu (ITI) v Brne od 29.—31. januára t. r. Tak po prvý raz v histórii tejto nevšedne aktívnej organizácie sa dejiskom jej pracovných schôdzí stalo Československo. Nemal som možnosť pozorovať jej prácu v posledných rokoch — a tak sa musím vrátiť až do novembra 1965, keď som na pôde NDR — striedavo v Berlíne a Lipsku — bol členom československej delegácie na tamojšom sympóziu. Brnenské stretnutie bolo komornejšie vo viacerých parametroch: trvalo iba dva a pol dňa (lipsko-berlínske týždeň) a zúčastnilo sa na ňom iba niečo vyše pol stovky delegátov — zo 17 štátov (v NDR bolo na 300 účastníkov z 32 krajín). Jedna črta bola však spoločná: dominovali práca a názory domáceho prostredia — v Lipsku to bol Felsenstein so svojimi odchovancami a žiakmi, v Brne československá réžia a scénografia, podporovaná nie práve každodennou úrovňou podnetného myslenia najmä mladšej (presnejšie strednej) generácie hudobnodramatických tvorcov a teoretikov.

Prvý deň bol venovaný vyjasňovaniu terminologických otázok. Z množstva príspevkov sa vynímali brilantné definície pojmov „inscenácia", „produkcia", „realizácia" a „interpretácia", ktoré pripravili pracovníci pražského Divadelného ústavu Eva Herrmannová a Vladimír Vašut; zdôraznili, že v hudobnodramatickej teórii a kritike majú plnoprávne miesto len prvý a posledný z nich — druhý je prenesený z výrobnej oblasti, tretí zasa taký neutrálny, že zvádza k vágnosti.

Vlastnej tematike sympózia boli venované tri zasadnutia. Uviedol ju brnenský režisér Václav Věžník pozoruhodným referátom. Okrem iného vyslovil v ňom svoje ocenenie opery ako vari najpôvodnejšieho produktu modernej civilizácie — a vieru, že bude mať svoje oprávnenie dotiaľ, dokiaľ budú ľudí zaujímať citové problémy, t. j. pokiaľ budú žiť ako opravdiví príslušníci svojho rodu. Poukázal na bohatú tradíciu českej opernej réžie a hudobnodramatickej teórie a načrtol zložitosť problematiky tvorivej slobody inscenátorov v čase moderných technických postupov. Zastával názor, že tento problém sa nedá vyriešiť univerzálne — treba vychádzať z konkrétnych predloh a oživiť ich tak, aby sa z nich stali živé, pútavé predstavenia.

Ešte viac než týmto referátom rozvlnil Věžník hladinu svojou úpravou a réžiou Pikovej dámy, ktorú predviedlo brnenské Štátne divadlo v prvý večer sympózia. Hoci jej premiéra sa uskutočnila už 1. júna 1967, nič nestratila zo svojej podnetnosti a účinnosti. Věžník mení záver, a tým aj východisko deja: verný Puškinovej literárnej predlohe necháva Hermanna v závere zošalieť; celý dej sa odvíja ako kaleidoskop spomienok hlavného hrdinu v blázinci, ktorému v jeho jasných chvíľach defilujú pred duševným zrakom rozhodujúce udalosti jeho života, pravdaže, v chronologickom slede. (Podobne inscenoval Věžník Eugena Onegina ako spomienky Tatiany v košickom Štátnom divadle.) Věžník však ide ďalej než Mejerchoľd vo svojej známej úprave z r. 1935: škrtá scény veľkooperného balastu, koncentruje drámu na trojuholník Hermann—Líza—grófka a dosahuje tak neobvyklú účinnosť a expresívnu silu. A čo je najzaujímavejšie: zvýrazňuje Čajkovským tak majstrovsky vystihnutý hrdinov vnútorný svet. Je to fascinujúce predstavenie, využívajúce perfektne mnohostranné možnosti technického zariadenia brnenského javiska. Priznám sa, že hoci Pikovú dámu poznám z javiska i filmového plátna, nikdy ma ako celok nezaujala — no v Brne som bol ňou uchvátený, a to i napriek zjavnej disproporcii medzi režisérovým zámerom a nedostatočne vypracovanou gestikou a mimikou nejedného z interpretov, ako aj diskrepanciou medzi všestranne súverénnym výkonom Viléma Přibyla (Hermann) a Jarmily Palivcovej (grófka) na jednej a matným prejavom Magdalény Blahušiakovej (Líza) na strane druhej. Výborne však hral orchester pod taktovkou Jana Štycha — v medzihrách hral vskutku symfonicky, inde nechával dobre vyznieť hlasy — najmä mužské.

Najostrejším odporcom tejto úpravy sa ukázal W. Felsenstein, ktorý vo svojom — síce všeobecne formulovanom — príspevku nechal počuť, že sloboda, ktorá sa vykladá ako svojvôľa, hraničí s kriminalitou; pritom však v Lipsku r. 1965 v jednom svojom diskusnom vystúpení nezastrene hlásal nadradenosť režiséra nad skladateľom. A nielen to: jeho predstavenie Hoffmannových poviedok je vlastne návratom k činohernej predlohe, ktorá sa chvíľami mení na melodrámu, resp. hru so spevmi: Felsenstein nielenže vynecháva hudobné čísla, ale ich svojvoľne presúva, opakuje, ba dokonca roztrháva uzavreté celky (odvolávajúc sa na to, že partitúra pôvodného diela sa nezachovala); jeho nedodržiavanie Janáčkových predpisov obsadenia niektorých postáv Líšky Bystroušky je napokon tiež všeobecne známe. — Rolf Ebermann žiadal priradiť termíny „tvorivá sloboda" aj termín „zodpovednosť", no na druhej strane sám uznal nemožnosť strnulého pridržiavania sa predlohy. — Podobne janusovskú tvár malo aj vystúpenie Joachima Herza, ktorý na jednej strane glorifikoval dielo ako nedotknuteľnú svätosť, no na druhej strane zacitoval Brechta: „Slovo básnika (rozumej umelca) je tak dlho sväté, pokiaľ je pravdivé" — a pridal, že ťažko robiť v tomto smere arbitra s podotknutím, že kto sa nepokúsi o experiment, nepokročí. Zato jednoznačne sa na Věžníkovu stranu postavila Eva Herrmannová s poukazom na skutočnosť, že spracovanie literárnej predlohy skladateľom (napr. Wozzecka Bergom, Fausta Gounodom) by tiež bolo možné nazvať svojvôľou. A Jaroslav Chundela veľmi logicky dôvodil, že sloboda a medze sa neznášajú. Isteže, každý tvorivý umelec je všeličím determinovaný, ale medze si musí — najmä režisér — stanoviť sám na konkrétnej úlohe a aj tie sa má snažiť prekračovať! Skladateľ — aj keď mŕtvy — je len jeden z teamu tvorcov živého predstavenia; nemôže sa vyhnúť dialógu a konfrontácii. A práve na konkrétnych detailoch má režisér, herec atď. presvedčiť o sile svojej pravdy — pretože práve približnosť a nekonkrétnosť sú najväčšími nepriateľmi každého divadla. Chundela pripomenul Felsensteinovi, ako kedysi objavne vyriešil záver 2. dejstva Traviaty, a auditóriu zásluhu tohto tvorcu berlínskej komickej opery o snaženie po profesionalite v celom divadelníctve v NDR, ktoré by mohlo byť divadlám v ČSSR vzorom. Pod dojmom Chundelovho playdoyer Felsenstein už vystúpil tolerantnejšie — lež jeho výzva k jednotnosti hľadísk na prácu hudobnodramatického umelca je nielenže sotva uskutočniteľná, ale ipso facto by znamenala spomalenie vývoja v tejto oblasti.

Veľmi vtipný a zaujímavý prejav predniesol dramaturg brnenskej spevohry Ivo Osolsobě, ktorý okrem iného pripomenul, že divadlo v absolútnej väčšine svojej histórie bolo živým organizmom, a vlastne dodnes aj je, s výnimkou väčšiny opernej praxe, ktorá z neho robí múzeum. Parížska opera si platila autorov, a tak sama inšpirovala tvorbu diel. Skladateľ nebol vždy ten najdôležitejší z tvorcov hudobnodramatického diela — o tom napokon svedčí Metastasiova nadradenosť nad jeho skladateľskými partnermi. Dnes je činiteľom číslo jedna v tejto oblasti režisér — pojatie divadla ako pasívneho tlmočníka je falošné a vedie na scestie!

Za hegemóniu režiséra a dirigenta v opere sa prihováral i skladateľ Jarmil Burghauser — upozornil na skutočnosť, že dnes väčšina opier sa nehrá tak, ako boli napísané. Kritizoval prax súčasných operných stánkov, ktoré len výnimočne uvádzajú súčasné diela, a tým zužujú selekciu novej tvorby. Poukázal na prílišné preferovanie speváckych hviezd a diktátorstvo gramofónových spoločností, ktoré tento kult rozvíja, čím nepriamo ovplyvňuje opernú prevádzku, takže sa dostáva na pokraj kultúrneho a spoločenského života. — Holandská režisérka Jacqueline Jacobi poukázala na výsadné postavenie managerov v divadelnom živote Západu, ktoré sa čoraz viac komercionalizuje. Apelovala na dominantnosť humanitného aspektu v práci hudobnodramatických tvorcov — a najmä režisérov. Poukázala na nebezpečenstvo pretechnizovania opernej interpretácie: technika i v tejto oblasti má byť len prostriedkom, a nie cieľom. Stále je aktuálne zameriavať pozornosť na spevákov-hercov („väčšinou vyzerajú ako bábiky alebo ako posadlí speváckym kŕčom, pohybujú sa po javisku akoby v tranze"), starať sa o ich zmysluplné konanie vzhľadom na celostný kontext diela. — Alexander Bardini (Poľsko) apeloval na nevyhnutnosť výchovy spevákov všade vo svete a zopakoval známy poznatok, že väčšina z nich nie je zvyknutá tvorivo myslieť.

Snažil som sa v tomto príspevku zachytiť hlavné prínosy brnenského sympózia — i keď tým ani zďaleka nechcem tvrdiť, že by tu boli interpretované všetky jemné odtiene vyslovených názorov. Ľutujem iba, že pôvodne plánovaná tematika nových divadelných médií (t. j. moderného javiskového technického arzenálu) sa obmedzila na pár improvizovaných vystúpení — americký delegát, ktorý mal predniesť úvodný referát, neprišiel a sekretariát ITI nedokázal zabezpečiť zaň náhradu. — Poznamenávam, že prekladateľská služba fungovala skvele a že všetci účastníci sympózia mohli vidieť aj Věžníkovu inscenáciu Líšky Bystroušky (o nej sme čitateľov SH už informovali perom našej brnenskej dopisovateľky) a Páskovo naštudovanie Jedu z Eisinoru Karla Horkého.

Igor Vajda

III. MUSIK-BIENALE BERLIN
(12.—21. 2. 1971)
Niekoľko poznámok k festivalu.

Musik-Bienale Berlin nesie podtitul Medzinárodný festival Novej hudby. Ak sa nad touto skutočnosťou zamyslíme a pozrieme sa cez toto programové vyhlásenie na koncerty festivalu, nemôžeme nevidieť, že posledný, už tretí ročník berlínskych bienale nesie stopy zápasu o tvár tohto festivalu. Podtitulom hlásené zameranie vytvára základný problém. Nová hudba je dnes v európskom meradle už vyhranenou estetickou kategóriou, s často voľným či negujúcim postojom k doterajšej hudobnej tradícii. Je to nová estetika, nový prístup ku kompozícii a interpretácii novo koncipovanej kompozície, i keď stále ešte vo vývoji a zápase o pozitívne hodnoty v množstve experimentov. To všetko na pôdiach festivalového Berlína bolo zastúpené iba sporadicky.

Jasná línia pevného nadväzovania na tradíciu minulosti dáva právo predpokladať, že pojem „nová hudba" sa tu chápal časove, iba ako epiteton skladieb vzniknutých v poslednom čase. Z toho hľadiska je však v programoch festivalu istý rozpor: takáto hudba tvorila zhruba polovicu toho, čo sme počuli; zvyšok tvorili skladby, staré i vyše desaťročia a mnohokrát už predvedené. Ak by išlo o novú hudbu v zmysle estetickom, potom konfrontácia najnovších skladieb s tým, čo bolo východiskom, je nanajvýš logická a potrebná (vidíme to napr. na Varšavskej jeseni). Ak pravda ide o novú hudbu v zmysle časovom,

pôsobí taký prístup skôr dojmom doplňovania programu.

Špecifikom berlínskeho bienale je uvedenie inštruktívnej, estrádnej a šansónovej hudby, teda mnohostrannosť žánrov, ktorej sa iné festivaly zväčša vyhýbajú, ponechávajúc každému žánru možnosti samostatnej prehliadky. Nie je zlé, čo je neobvyklé; znamená to, pravda, o jeden problém navyše. I keď je vcelku pravda, že hudbu možno v zásade deliť na dobrú a zlú (bez ohľadu na žáner) a že ani jeden žáner nemá právo na automatické stotožnenie s tou dobrou, predsa v susedstve symfonickej či komornej hudby dochádza k porovnávaniu estetík, ktoré nie vždy sú v rovnováhe. To je problém, ktorý budú musieť usporiadatelia berlínskeho bienale ešte doriešiť. Zatiaľ čo operné, symfonické či komorné podujatia festivalu priniesli umelecky vcelku vyrovnanú úroveň, estrádna hudba či koncert vojenských piesní trpeli väčšinou kolísavosťou.

Interpretačná úroveň festivalu bola svedectvom nesporne starostlivej prípravy tohto podujatia. Výkony orchestrov v prvej polovici, na ktorej som mal možnosť sa zúčastniť, boli na vysokej technickej i umeleckej úrovni. Neprekvapuje to pri vyspelých profesionálnych telesách, akými sú orchester Nemeckého rozhlasu či Berlínsky rozhlasový symfonický orchester, kde je vysoká umelecká úroveň samozrejmosťou a starostlivá príprava na medzinárodné podujatie schopnosti telies iba znásobňuje. Prekvapením bol mladý symfonický orchester zvláštnej hudobnej školy z Halle, ktorý preukázal na vek svojich členov naozaj mimoriadnu úroveň. Boli sme svedkami veľkého muzikálneho zápalu mladých hráčov, znásobeného veľkou disciplínou. Jeho dirigent Siegfried Thiele sa prejavil ako výborný pedagóg, ktorý so svojimi zverencami dokáže urobiť maximum. Orchester znel vyrovnano a plasticky, intonácia a súhra bola bezchybná. Na skladbách zodpovedajúcich jeho technickej i mentálnej úrovni ukázalo sa toto teleso veľmi sympaticky. Je vidieť, že v NDR venujú hudobnej výchove veľkú pozornosť a vedia využiť všetky možnosti; taký mladý a taký výborný orchester môžeme nemeckým kolegom iba závidieť!

Ďalším svetlým bodom v interpretácii na tomto festivale bol Detský zbor nemeckého rozhlasu, vedený Manfredom Roostom. Ako v dramaturgii programu, ktorá nám dala možnosť počuť celú sériu nových skladieb, patriacich k tomu najzaujímavejšiemu, čo festival priniesol (premiéry skladieb Gunthera Erdmanna, Siegfrieda Matthusa, Rainera Lischku, Kurta Schwena), tak i svojou technickou úrovňou sa zaradil medzi najlepšie telesá, ktoré sme počuli. Nielen na uvedených premiérach, ktoré väčšinou boli technicky i intonačne značne náročné, hoci tematicky plne vychádzali zo sveta detských predstáv, ale i na značne obťažných skladbách I. Stravinského, H. Eislera či P. Dessaua ukázal zbor intonačnú a rytmickú presnosť, zvukovú vyrovnanosť a veľký muzikálny fond.

V komornom žánri sa ukázalo, že v medzinárodnej konkurencii najlepšie obstálo pražské Smetanovo kvarteto. Dominovalo individualitou svojho interpretačného štýlu a strhlo vysokou technickou a umeleckou úrovňou, ktorá netrpí žiadnymi výkyvmi. Konfrontácia s týmto kvartetom postavila do istej nevýhody nemecké komorné súbory. Ulbrich-Quartett z Drážďan (zastúpil pôvodne proponované Sláčikové kvarteto Nemeckej štátnej opery, ktoré pre ochorenie primária nemohlo vystúpiť) má veľké technické kvality a umelecký prístup, ktorý mu dáva značné perspektívy do budúcnosti, no v oblasti interpretačného štýlu dosiaľ nedosahuje tú individualitu, akou sa vyznačujú Smetanovci. Ambiciózne sa prejavilo Rostocké noneto, no jeho členovia majú pred sebou ešte dosť práce na umeleckom profile súboru i na tónovej kultúre, kým dosiahnu svetovú úroveň.

Písať o všetkých skladbách, ktoré som mal možnosť počuť, by si vyžiadalo priveľa miesta. Z počtu celkove solídnej profesionálnej úrovne predvedených skladieb, kde iba občas prebleskla iskra mimoriadnosti, vyčlenil sa mi dve skladby. Zaujali ma práve tým, že miera ich mimoriadnosti prekonala ostatné.

Na koncerte, ktorý svojím rázom inklinoval skôr k oblasti populárnej hudby, celkom nečakane zaznela skladba, ostro sa odlišujúca od svojho okolia. Bolo to Päť orchestrálnych piesní Siegfrieda Matthusa. Pri prvom počutí zaujala skladba svojou nevšednou štruktúrou, vychádzajúcou z intervalového myslenia, blízkeho dvanásťtónovej kompozícii. Melodická línia bola mimoriadne bohatá na pôsobivé zvraty, zvuková štruktúra farebná a sugestívna. Ani niektoré štýlové nedôslednosti, ktoré sa kde-tu prejavili, nemohli zakryť, že tu ide o skladateľa, ktorého osobnosť sa veľmi sympaticky vyhraňuje; skladateľa, schopného syntézy tradície s najnovšími prvkami. Myslím, že Siegfried Matthus je schopný obohatiť výrazové prostriedky súčasnej nemeckej hudby o nové prvky, hodné výraznej skladateľskej osobnosti. Náročný sopránový part technicky isto a výrazove presvedčivo predniesla Elisabeth Breul. Orchester nemeckého rozhlasu viedol Robert Hanell so zmyslom pre všetky nevšedné detaily tejto kompozície.

Nemecká štátna opera sa pripojila k festivalovým podujatiam uvedením opery Paula Dessaua Lenzelot. Inscenácia režisérky Ruth Berghausovej niesla predstavenie v úrovni vysoko atraktívneho divadla, plného nezvyčajných výtvarných momentov; i keď neudržala do konca rovnakú hladinu scénického napätia, predsa zanechala hlboký dojem. Dessauova hudba núti poslucháča k zamysleniu nad tým, čo zdeľuje. Odborníka však poňatie tejto opery musí provokovať k úvahám o problémoch súčasnej opery vôbec.

Je Dassauova koncepcia opery ukazovateľom cesty? Na to nie je ľahká odpoveď. Dessau tu kumuluje veľmi výrazné a tvrdé kontrastné hudobné prostriedky. Sú tu scény, ktoré sú založené na zvukovo expresívnej hudbe orchestra, plnej aleatoriky, na koláži aj tradičnejšie traktované. Zbor spieva, hovorí, šepká. Všetko je zamerané na zvukovú kvalitu. Spevácka technika využíva Sprechgesang i náročné koloratúry na samej hranici spevákovej možnosti. Využíva sa tu priestorove komponovaná elektronická hudba, zvukovo zameraná väčšinou na drvivé zvukové masy pre podporu výrazu hrôzy. Použitými prostriedkami sa toto dielo celkom vymyká zo štýlovej konvencie ostatných skladieb festivalu. Už táto skutočnosť obracia mňa zvýšenú pozornosť.

Chronickým problémom, ktorý zaťažuje súčasnú operu, je problém vokálnej línie vo vzťahu k ostatným zložkám. Je to problém súladu sémantiky slova so sémantikou hudby. Tento problém vyniká vždy, ak ide o slovo významove nabité, s veľkým myšlienkovým potenciálom. Problém sa tedy rozširuje na súlad drámy a hudby. Nie nadarmo v minulosti sa iba mimoriadnym géniom podarilo hudobne pretvoriť veľké drámy existujúce mimo opery. A už celkom výnimočne sa podarilo pretvoriť na operu autonómnu činohru bez prestavby do podoby libreta, zachycujúceho iba kľúčové body. Významove bohaté slovo trpí vždy nezrozumiteľnosťou, ktorú pôsobí spev, a to i v optimálnom prípade bezchybnej speváckej dikcie. To nevyhnutne vedie k rozporom medzi časom slova a časom hudby. Často tam, kde slovo má obrovský významový potenciál, je hudba zaťažou; inde má hudba prostriedky na skrátenie dejového času, na vyjadrenie ktorého treba veľa slov.

Toto všetko sa prejavuje i v Dessauovej koncepcii vokálnych partov a drámy vôbec. Na mnohých miestach sa hudba k slovu pripája iba ako vonkajšia ilustrácia, inde cítime, že takmer činoherný rytmus času textu retarduje možnosti hudby a vytvára prázdne časy, v ktorých by hudba mohla postupovať rýchlejšie. Spád textu takmer nikde neumožňuje čisto hudobné rozvinutie najmä vo vokálnej línii. Na druhej strane toto poňatie vytvára viacero miest s pozoruhodným kontrapunktom slova a hudby, osamostatňuje obidva prúdy a dáva im širšie dimenzie, než aké by mohli dosiahnuť vo vzájomnej závislosti (2. obraz).

Náročnosť vokálnych partov je mimoriadna. Tým väčšia, že iba zriedkavo Dessau využíva celú zásobu možností speváckej techniky. Sprechgesangová technika, umožňujúca väčšie vyznenie sémantiky slova, v podstate redukuje vokálnu líniu na slovný kontrapunkt k hudbe, vytvárajúc pritom na niektorých miestach určité vákuum v plnom muzikálnom vývine vokálnej línie. Neposkytuje sólistovi dosť hudobného času, orientuje jeho výraz jednostranne. Je však logickým dôsledkom hudby útočiacich zvukových más, v ktorých by sa kantiléna dosť ťažko orientovala. Z nej ostáva iba miestami koloratúra s prevažne zvukovou funkciou.

Tieto úvahy nemajú byť vysloveným nesúhlasu s Dessauovou koncepciou. Tá vykazuje toľko umelecky osobného, že na nej nemožno nič meniť alebo opravovať. Dessauova cesta je autonómna, je jednou možnosťou riešenia problému modernej opery, no nie je riešením všeobecným, riešením vôbec. Pri všetkej umeleckej autonómnosti tohto diela však vypukle nastoľuje otázku riešenia drámy v hudbe a hudbou. Cesta zhudobňovania činohry nie je najschodnejšia: nepretržitý prúd hudby i pri všetkej snahe o kontrapunkt scény a hudobných zložiek nevyhnutne vedie k určitej rozpoltenosti práve pre nedostatok času pre čisto hudobný vývin. Hudbe je diktovaný čas zvonka, zo strany drámy, zatiaľ čo opery minulosti práve naopak diktovali svoj hudobne myslený čas drámе; to im umožnilo plné rozvinutie všetkých hudobných zložiek. Možno, že v hľadaní takej modifikácie drámy, ktorá by opäť dala viac miesta hudbe v jej autonómnom prejave, bude cesta k súčasnej opere, nezávislej od iných dramatických žánrov, ako je činohra či film, ktorých chápanie do súčasných opier často preniká. To, že Dessaova opera takéto zamyslenie provokuje, nijako neznižuje jej vlastný umelecký význam.

Juraj Pospíšil

* * *

Záverečné dni III. Musik-Bienale (16.—20. 2.) sa pridržiavali programového rozvrhu predchádzajúcich dní. Poobede boli komorné koncerty, večery patrili opernej, resp. symfonickej produkcii. Odznelo množstvo skladieb podmieňujúcich rôzne subjektívne dojmy a názory. Vyberám z nich hlavne tie významnejšie (z hľadiska môjho hodnotenia), a to tak, ako (vo väčšine prípadov) pôsobili jednotlivé skladby a interpretačné výkony na základe jediného počutia.

*

Pre znalcov i milovníkov zborových koncertov bol rozhodne zážitkom výkon rumunského madrigalového zboru Madrigal konzervatoria C. Porumbescu v Bukurešti s dirigentom Marinom Constantinom. Koncert bol orientovaný výlučne na súčasnú rumunskú tvorbu. Plne poskytol zboru možnosť „blysnúť sa" nielen zvládnutím interpretačných úskalí, aké nastoľujú zborové skladby súčasných skladateľov, ale umožnil mu aj demonštrovať na nich vyspelú kultúru i výborný hlasový materiál spevákov.

K jednotlivým skladbám: dá sa sumárne konštatovať, že tendencie v oblasti riešenia a prístupu k zborovej faktúre sú u rumunských skladateľov veľmi blízke snahám našich skladateľov v súčasnosti i nedávnej

minulosti. V tomto zmysle zaujala hlavne skladba Ritual Durst der Erde skladateľky Myriam Marbe, kde riešenie zborovej faktúry, ale i technické východisko má styčné plochy napr. so Zeljenkovými Zaklínadlami i Hrami, a to tiež vzťahom k textovej a zvukovej stránke partitúry. Toto hodnotenie však v žiadnom prípade neuberá skladbe na jej kvalitách. Je len dôkazom spomínaného paralelizmu medzi rumunskou a našou zborovou hudbou.

Tiež Klagelieder od Alexandra Pascanu reprezentuje jednu zo spomínaných tendencií v súčasnej zborovej literatúre, ktorá vychádza z momentu konfrontácie zborového zvuku a sólového nástroja (v tomto prípade nástroja bicieho). Aj ostatné zborové skladby programu rumunských madrigalistov sú dokladom konfrontácie s inventárom a výrazovými prostriedkami súčasného zborového hnutia. Viac to bolo evidentné u A. Vieru — Nachtliche Szenen, na texty F. G. Lorcu pre dvojzbor, zbory P. Constantinesca i M. Negrea sú charakteristické svojím folklórnym zázemím.

*

Druhým koncertom, ktorý sa právom stretol s mimoriadnym ohlasom u publika, bol koncert Symfonického orchestra poľského rozhlasu a televízie s dirigentom Kazimierzom Kordom. Uviedol Eislerových Päť orchestrálnych kusov, Bairdovu skladbu Štyri shakespearovské lúbostné sonety pre barytón a orchester (sólista A. Hiolski), Lutoslawského Livre pour orchestre a Prokofievovu 5. symfónu. Ak sa v nasledujúcich riadkoch podrobnejšie zastavím u diel poľských skladateľov, neznamená to nevšímavosť voči dielam zvyšných dvoch skladateľov večera. Vopred tiež poznamenávam, že výkon orchestra, dirigenta (!) a sólistu znesie i najprísnejšie kritériá.

T. Baird si vybral zo Shakespearových sonetov štyri (č. 23, 91, 56 a 97), ktoré spodobujú štyri citové stavy a nálady z okruhu lúbostného vzťahu dvoch ľudí. Pri tlmočení atmosféry básnickej predlohy sa stretávajú najrozličnejšie prvky: v melodickej sfére sólového speváka prvky stredovekej rytierskej piesňovej lyriky, v orchestri priezračná faktúra i vedenie a koncipovanie hlasov blízke ranobarokovej hudbe. Skladba (komponovaná r. 1955 má korene v scénickej hudbe skladateľa k Shakespearovej tragédii Rómeo a Júlia) vyniká hlavne jednotou a sugestívnosťou nálady pri využití jednoduchých prostriedkov.

Oproti, dalo by sa povedať, programovo zameranej Bairdovej skladbe predstavuje Lutoslawského Livre pour orchestre skladbu vychádzajúcu zo svojho „vlastného vnútra", z logiky organizácie svojich elementov. Platí to tak pre technickú, ako i pre zvukovú sféru skladby. Je typom diela, ktoré hľadá zmysel a impulzy v hudbe samotnej.

*

Na záver aspoň výpočet niektorých momentov, ktoré by si zaslúhovali bližšiu štúdiu. Na III. Bienale odznelo množstvo komorných diel (od piesní, klavírnych skladieb po kvartetá i väčšie obsadenia), všetky by si vyžadovali bližšie hodnotenie, no súčasne väčší kontakt so skladbami, ktorý nemôže poskytnúť jediné počutie.

Sem tiež možno zaradiť úvahu nad postavením a poslaním berlínskej opernej produkcie (problematikou okolo uvedenia Dessauovej opery Lanzelot sa v predchádzajúcich riadkoch zaoberal J. Pospíšil).

Pri hlbšom zamyslení by sa iste našli i ďalšie momenty. Dúfam však, že postrehy a poznámky oboch autorov príspevku sú dostatočným dokladom poslednej tváre berlínskeho hudobného festivalu.

Š. Klimo ml.

BACHOVA SPOLOČNOSŤ NA SLOVENSKU

Dňa 17. februára 1971 sa v zasadacej miestnosti Zväzu slovenských skladateľov konala ustanovujúca schôdza Slovenskej sekcie Novej Bachovej spoločnosti, ktorá sa týmto stala prvou suverénnou zahraničnou národnou sekciou tejto spoločnosti. Nová Bachova spoločnosť bola založená 27. I. 1900 v Lipsku. Má vypracované svoje stanovy obsahujúce spoločenskú, organizačnú a publikačnú činnosť v záujme sprístupňovania a rozširovania hudobného odkazu J. S. Bacha a prác súvisiacich s jeho dielom. Jej cieľom je o. i. usporadúvanie bachovských slávností, vydávanie bachovskej ročenky, kritických vydaní a faksimile Bachových diel a diel tesne súvisiacich s jeho tvorbu.

Ustanovujúcu schôdzu Slovenskej sekcie Novej Bachovej spoločnosti (SS NBS) viedol prípravný výbor s dr. Ernestom Zavarským za predsedníckym stolom. Všetci prítomní prediskutovali obsah stanov SS NBS, ktoré v podstate vychádzajú z lipských, sú však rozšírené o špecifitu existencie bachovskej tradície na Slovensku. K cieľom Slovenskej sekcie patrí predovšetkým podpora umeleckej, vedeckej či pedagogickej činnosti svojich členov, umožňovať im účasť na bachovských podujatiach, usporiadať samostatné koncerty, prednášky, semináre a pod. pre širší okruh záujemcov.

Nemožno nevyzdvihnúť význam vytvorenia SS NBS, ktorá sa stala pokusom o širšiu internacionálnu spoločnú bázu Bachových priaznivcov. V blízkom čase sa vytvoria podobné sekcie v ostatných socialistických i kapitalistických štátoch.

Aktivita SS NBS sa prejaví už v blízkej budúcnosti usporiadaním koncertu pražskej čembalistky Zuzany Růžičkovej. **(vlk)**

RECENZIE

DIETHER DE LA MOTTE
MUSIKALISCHE ANALYSE
BÄRENREITER, KASSEL-BASEL 1968

Problematike hudobnej analýzy sa už venovalo nemálo miesta v hudobnoteoretickej literatúre. Napriek tomu sa zriedka stretávame s dielami, ktoré by nás mohli upútať svojím nie jednostranným postojom, svojou otvorenosťou k diskusii. Jednou z takýchto prác je Hudobná analýza Diethera de la Motte s kritickými poznámkami Carla Dahlausa.

Táto rozsahove neveľká publikácia nechce byť náukou o hudobných formách ani učebnicou analýzy, hoci jej autor miestami zaujíma pedagogické stanovisko. De la Motte chce predovšetkým poukázať na fakt, že „analytický výsledok a technika analýzy patria k sebe a jedno druhé navzájom podmieňuje práve tak ako kompozícia a kompozičná technika." Na jedenástich kompozíciách z rôznych období a štýlov, rôzneho obsadenia chce autor demonštrovať rôzne techniky analýzy.

Analýza u de la Motte spočíva v troch úlohách: v rozpoznaní detailov, ich súvislostí a funkcie v celku a v jazykovom stvárnení analýzy. Vo svojej práci sa zameriava predovšetkým na druhý a tretí bod. Uvedomuje si však svoju neúplnosť, a preto necháva takmer každý problém objasnený len z jedného, svojho hľadiska, nevylučujúc ostatné i odlišné analýzy.

Ako podklad pre definovanie niekoľkých analytických techník mu dobre poslúžilo i zaradenie prehľadu vývoja pojmu formy v chápaní niekoľkých osobností hudobného i literárneho sveta (Riemann, Mersmann, Varèse, Adorno, Ligeti, Dahlhaus či Nietzsche, Schiller, Rilka). Po takomto uvedení nasleduje 21 „ukazovateľov" cesty, či skôr prikázaní. De la Motte poukazuje na jednotlivé faktory analytickej práce, zameriava sa hlavne na „formu" analýzy, na jej jazykové a obsahové stvárnenie.

V kapitole Úlohy a nebezpečenstvá analýzy pristupuje k prvej konkrétnej analýze. Na rozbore Contrapunctu 1 z Bachovho Umenia fúgy demonštruje de la Motte prístup k dielu na základe analógií k podobným dielam, prípadne k dielam naprosto odlišným. Výsledok takejto analýzy je podmienený voľbou skladby k prirovnaniu, hlavnou otázkou je bežnosť či jedinečnosť riešenia skladby. V ďalšom type analýzy (Grossform — Detailstruktur) ide o voľnejší prístup: nie takt za taktom, ale vo väčších celkoch. Hlavný problém je pochopenie kontrastných úsekov, súvislostí uzavretých celkov voči sebe i voči celku diela. Ako príklad je demonštrovaná posledná veta Mozartovho Sláčikového kvinteta KV 516. Pre menej zrozumiteľné formy, pre formy viacznačné odporúča de la Motte analýzu takt po takte. Podmienkou tejto analýzy je skúmanie z rôznych hľadísk, hlavným problémom je otázka po zreteľnosti funkcie jednotlivých detailov. Príkladom takejto analýzy je druhá časť Beethovenovej Klavírnej sonáty op. 10, č. 3.

Zaujímavý je prístup de la Motteho k vokálnej (Wort-Ton) kompozícii. Autor analýzy Schubertovej piesne Nacht und Träume zameriava svoju pozornosť na stavbu básnickej predlohy, na rytmus veršov, interpunkciu, použitie prízvučných a neprízvučných slabík, obsah veršov, množstvo obrazov, ... — to všetko v súvislosti so zhudobnením, či je hudobné stvárnenie adekvátne týmto znakom literárnej predlohy, alebo s nimi kontrastuje. Ďalším typom analýzy je analýza kategórií. Jej cieľom je skúmanie motivickej stavby harmonickej štruktúry, taktového členenia, tempových kontrastov, návratu či ďalšieho rozvíjania zakaždým pod iným zorným uhlom, zakaždým so zameraním na skúmanie inej kategórie. Ako ukážka tohto typu slúži autorovi Courante z 1. suity pre violončelo J. S. Bacha.

V porovnávajúcej (vergleichende) analýze ide autorovi o vyzdvihnutie individuálneho, odlišného od typického. Dôležité je prirovnávať nie k jednému, ale k mnohým dielam podobného druhu. Ide tu o objasnenie skladateľovho riešenia vzhľadom na typické, ako sa javia rozdiely vo výstavbe skladby. (Ukážka takejto analýzy je 1. časť Mozartovej husľovej sonáty C dur KV 296 a sonáty e mol KV 304/300).

Ako zvláštny druh analýzy uvádza de la Motte tzv. špeciálnu analýzu, zameriavajúcu sa na niektoré prvky hudobnej formy (funkcia cézur, kontrastov, harmonická štruktúra, sadzba atď.). V „dialektickej" analýze (C. Ph. Bach: Freie Fantasie für Klavier) argumentuje pre a proti účinnosti jednotlivých detailov v skladbe. Protipólom špeciálnej analýzy je „Tendenz-Analyse", v ktorej analyzujúci dospieva zhromažďovaním a skúmaním argumentov k nečakanému, prekvapujúcemu uzáveru. Mahler ako Webern 19. storočia — taký je uzáver z autorovej analýzy 4. časti 7. symfónie Gustáva Mahlera. Autor k nemu došiel na základe konštatovania rozpadu uzavretých období, montážového priebehu vety a pod.

Štatistická analýza sa zameriava na výpočet vonkajších faktorov (v Missa „Pange lingua" Josquina des Prés — rozsah hlasov, delenie textu, taktové zadelenie, celková melodická tendencia etc.) Ide o holý výpočet faktov.

V analytických detailoch ide o jazykové stvárnenie skladateľových individuálnych prvkov („Delikatessen").

Špecifickým druhom analýzy je „Vorausse'tzungslose-Analyse". Autor sa tu obracia k Novej hudbe, ktorej formové princípy sú nám neznáme, analyzujúci nepozná analógiu v minulosti, nemá možnosť konfrontácie, v diele nie je obzvlášť badateľné motivické či harmonické členenie. Predpokladom takejto analýzy je predovšetkým prestavba terminológie (čo je motív, téma, sprevádzanie). Niet tu oporných bodov, a tak analyzujúci si ich musí nie „objasniť", ale objaviť. Hlavnou otázkou nie je: Aká je to forma?, ale: Ako nazvať formu v tejto skladbe? Takáto analýza vyžaduje skúmanie taktu po takte, uvedomenie si intervalovej, harmonickej, rytmickej či tempovej podobnosti, o ktorú sa bude môcť analyzujúci oprieť. Ide tu teda o komplexnú analýzu, v detailoch i celku.

Autorovi ako podklad pre takúto analýzu poslúžila prvá skladba z Vier Stücke pre klarinet a klavír, op. 5 č. 1 od Albana Berga. Pritom si uvedomuje, že jeho riešenie nie je definitívne a prenecháva voľnosť analyzujúcemu v iných možných výsledkoch. Jeho prácu, pochopiteľne, nemožno chápať ako zbierku analýz, ale skôr ako podnetný „návod na riešenie" otázok hudobnej analýzy.

Nemožno tu tiež nespomenúť zaujímavé doplňujúce kritické poznámky Carla Dahlhausa ku každému druhu analýzy, menovite k analyzovaným skladbám. Vhodným doplnkom textovej časti publikácie je notová príloha obsahujúca všetky analyzované diela, čo umožňuje bezprostrednú konfrontáciu s textom.

Možno povedať, že práca Diethera de la Motte môže veľmi dobre poslúžiť ako praktická príručka pre študentov i pedagógov, hoci jej význam siaha o niečo ďalej.

Milan Adamčiak

LEO JEHNE: CHCETE ZPÍVAT POP? EDITIO SUPRAPHON 1970

Do dnešného dňa vyšlo v Československu množstvo publikácií najrozličnejšej úrovne, týkajúcich sa problematiky pop-music. I keď nemožno poprieť existenciu skutočne fundovaných odborníkov pre túto oblasť, drvivá väčšina kníh, ktoré dosiaľ vyšli, mala viac-menej charakter populárnej publikácie, určenej pre čitateľov najmladšej generácie, s vekovou hranicou 10 až 16 rokov. Pravda, práce s podobným zameraním vychádzali a budú vychádzať i v oblasti vážnej hudby — ťažko (resp. ľahko) si však možno predstaviť k akému stavu by sa dopracovala hudobná veda za predpokladu existencie prác iba podobného typu. S výnimkou oblasti jazzu, ktorá je v našej teórii zastúpená takými odborníkmi, ako dr. Lubomír Dorůžka alebo Igor Wasserberger, nemala pop-music zrejme teoretické zázemie schopné vytvoriť predpoklady pre analýzu; zameriavalo sa predovšetkým na popularizáciu spevákov a dotýkalo sa vedľajších fenoménov pop-music. Neviem presne, nakoľko je tento problém akútny v iných štátoch, domnievam sa však, že nie je iba špecificky náš. Skutočnosť je taká, že absolútny nedostatok teoretických a analytických štúdií naprosto nezodpovedá množstvu teoretikov popri „teoretikoch" a „kritikoch". Tým viac potešuje, že na náš trh sa dostala kniha v pravom slova zmysle teoretická od známeho pražského vokálneho pedagóga a teoretika pop-music — Lea Jehneho. Nech vás nepomýli pomerne populárne znejúci názov — Chcete spievať pop? Za týmto titulkom sa totiž skrýva seriózny rozbor problematiky speváckej interpretácie populárnej hudby. V knihe nejde o objavy niečoho nového. Jehne sa opiera o mnohé známe fakty vokálnej pedagogiky ako takej. Jeho aplikácia tejto problematiky na oblasť pop-music je však natoľko aktuálna a v tejto oblasti doteraz nespracovaná, že Jehneho kniha sa takto dostáva na prvé miesto medzi teoretickými prácami z oblasti tanečnej hudby. Sám autor sa v knihe zmieňuje o tom, že jeho práca má slúžiť ako príručka pre spevákov tanečných piesní. Tento rámec však ďaleko prekračuje.

Jehne sa nezameriava iba na metodické pokyny, ktoré by odpovedali na otázku, „ako spievať". Rieši celú škálu problémov súvisiacich so spevom z hľadiska historických, fyziologických a psychických daností. Prístupným, ale serióznym spôsobom, na základe vedeckých poznatkov rieši Jehne rad závažných problémov. Čiže nielen „ako", ale najmä „prečo tak", a „nie inak". Stručne zhodnotil doterajší vývoj vokálnej interpretácie na tomto poli. Poukazuje na rozhodujúce momenty, ktoré tento vývoj ovplyvňovali. Na otázku, či musí alebo nemusí byť spevák tanečnej hudby hlasove školený, odpovedá jednoznačne kladne, pričom poukazuje aj na mnohé nedostatky výučby, na často vznikajúce zábrany ako následok nesprávneho násilného školenia.

Na druhej strane viacerí speváci začínajúci veľmi úspešne si svoj hlas práve pre nedostatok vedomostí o fyziologických predpokladoch hlasového orgánu po krátkom čase celkom zničili. Stále rastúce nároky na spevácky výkon teda vyžadujú neustále školenie, avšak školenie v duchu serióznych teoretických i praktických znalostí.

Autor podáva obraz hlasového orgánu ako takého, zmieňuje sa o jeho možných chorobách. Veľkú časť svojej práce venuje otázkam samotnej speváckej techniky a jej využitia v pop-music. Vysvetľuje správne dýchanie, posadenie hlasu, objasňuje správnu výslovnosť, nabáda k efektívnej práci s tónom. Rozoberá špecifický problém — spevák v nahrávacom štúdiu atď.... To všetko autor dopĺňa zbierkou praktických cvičení, či už priamo v texte, alebo vo zvláštnej notovej prílohe (spevníčku). Okrem toho prikladá ku knihe gramofónovú platňu s ukážkami správnych speváckych cvičení.

A navyše ešte jedna zaujímavosť. V úvodnej kapitole sa Jehne zameriava na mladých začínajúcich spevákov, ktorých ambíciou je stať sa hviezdou na speváckom nebi. Pre nich zostavil niečo ako test, ktorý by do určitej miery mohol ukázať, či sú títo adepti naozaj schopní spĺňať predpoklady náročnej speváckej profesie.

Jehneho kniha, svojím obsahom medzi doteraz napísanými publikáciami takmer ojedinelá, zaslúži si pozornosť všetkých ľudí, ktorých sa hudobná problematika bližšie dotýka. A keďže — ako autor v úvode spomína — nie je jeho práca knihou o spevákoch, ale pre spevákov, nemala by teda chýbať v knižnici ani jedného interpreta tanečnej hudby alebo mladých ľudí, ktorí sa mienia tomuto žánru venovať. Publicistom a teoretikom určite poslúži ako moment inšpirácie a vzdelávania sa pre ďalšiu prácu, lebo neuzavretých problémov máme i v tejto oblasti ešte veľa. A to nielen v oblasti vokálnej interpretácie.

Ján Kovář

BÉLA BARTÓK, ETHNOMUSIKOLOGISCHE SCHRIFTEN, FAKSIMILE NACHDRUCKE. VYDÁVA DENIS DILLE, BARTÓK ARCHIV BUDAPEST. ZV. III. RUMÄNISCHE VOLKSLIEDER AUS DEM KOMITAT BIHAR, EDITIO MUSICA BUDAPEST 1967, STR. 449. ZV. IV. MELODIEN DER RUMÄNISCHEN COLINDE (WEIHNACHTSLIEDER), EDITIO MUSICA BUDAPEST 1968, 470.

Hudobnofolkloristická práca bola neoddeliteľnou súčasťou Bartókovej tvorivej aktivity. To našlo svoje výrazné vyjadrenie nielen v jeho umeleckom odkaze, ale aj v jeho rozsiahlom vedeckom diele. Podnes nie sú uzavreté vydavateľské práce na jeho zápisoch a zbierkach ľudových piesní, i keď treba konštatovať, že práce v tomto smere za posledné desaťročie neobyčajne zintenzívnili. Po posthumnom vydaní jeho srbochorvatských piesňových zápisov v USA (v roku 1951) nasledovalo toho istého roku postupné vydávanie jeho maďarských zápisov.

Pravda, maďarská edícia Magyar népzene tára, i keď vychádzala pod Bartókovým menom (dodnes päť zväzkov), predsa nebola vydaním bartókovskej koncepcie; jeho vlastné zápisy boli roztratené medzi zápismi ďalších desiatok zapisovateľov maďarských ľudových piesní. Zdá sa, že sa nedočkáme integrovanej Bartókovej edície maďarských ľudových piesní s jeho vlastnými zápismi. Bartók totiž okrem svojej práce A magyar népdal (nové vydanie 1965) ucelenú zbierku maďarských ľudových piesní nevytvoril alebo nedokončil v autorizovanej forme.

Inakšie to bolo s jeho ostatnými zápismi ľudových piesní. Prvou syntetickou zbierkou, ktorú ukončil, sú jeho Slovenské ľudové piesne (z nej prvé dva zväzky sú už vydané — 1959 a 1970 — v kritickej edícii), no jeho najrozsiahlejším zbierkovým fondom sú rumunské ľudové piesne. Tie stoja dnes k dispozícii v kompletnej edícii. Vo faksimilovanej forme sú to reedície jeho Volksmusik der Rumänen von Maramures (1966) a teraz recenzované Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar (1967) a Melodien der rumänischen Colinde (1968). Napokon v roku 1967 vyšla aj Bartókova syntetická rumunská zbierka pod názvom Rumanian Folk Music v Haagu pod redakciou B. Suchoffa. Ide o trojzväzkovú faksimilovanú formu Bartókovho rukopisu zbierky. Aj tu by bolo bývalo želateľnejšie kritické vydanie zbierky, ako je to napr. vo vydaniach D. Dilleho.

V podstate dnes zostali z Bartókovej zberateľskej aktivity nevydané jeho Maďarské zápisy, tretí diel jeho slovenskej zbierky a jeho turecké a arabské zápisy (aspoň v ucelenej, uzatvorenej forme).

Bartókovská edičná problematika poskytuje dnes veľmi pestrú mozaiku prístupov. Máme jeho vlastné vydania, ktoré boli najmä v posledných rokoch znovusprístupnené v kritickej edícii, máme rozptýlené a dezintegrované jeho maďarské zápisy, kritické vydania jeho slovenskej zbierky a napokon typ faksimilovanej v podstate nekritickej edície rumunskej zbierky. Bolo azda šťastím, ale možno aj nešťastím, že Bartók zapisoval piesne u viacerých stredoeurópskych národov, že jeho zbierky sú deponované a vychádzali na najrozličnejších miestach Európy a v zámorí a okrem toho, že vydavateľská práca je determinovaná aj subjektívnym prístupom jednotlivých vydavateľov často v súlade s národnými edičnými a bádateľskými tradíciami.

Určité edičné projekty B. Bartóka zostali ním samým nedokončené. Zanechal len schému, edičnú koncepciu (tak to bolo u maďarských ľudových piesní). U niektorých zbierok zostalo pripravené vydanie torzom pre nedostatočné edičné podmienky (napr. jeho vydanie colind), niektoré zbierky zostali nedokončené v registroch, resp. v analytických tabuľkách (napr. jeho sloven-

ská zbierka). Bartók sa do určitej miery prispôsoboval edičným podmienkam, ktoré mu stáli k dispozícii (jeho prvá zbierka mala byť vlastne pokračovaním alebo jedným zo zošitov Slovenských spevov — v roku 1911), hľadal však predovšetkým vlastné cesty zverejňovania materiálu. Nadviazal na začiatku storočia na najprogresívnejšiu fínsku školu, zdokonaľoval ju, až dospel, najmä od 20-tych rokov, k originálnemu vlastnému edičnému systému, ktorý neustále dotváral, prispôsoboval spracovanému hudobnofolkloristickému materiálu. Zozbieraný materiál pritom stále precizoval, zápisy upresňoval vo výškových a rytmických zložkách.

Vydavateľmi Bartókových zbierok bola Rumunská akadémia vied a rôzni maďarskí a nemeckí vydavatelia (napr. jeho maďarskej monografie), niektoré vydal vlastným nákladom (maramurskú zbierku v Universal Edition), zbierky z amerického obdobia spracoval na podnet Columbijskej univerzity, kde boli aj deponované a neskôr vydané; od pôvodného vydavateľa Matice slovenskej prešla jeho slovenská zbierka do Slovenskej akadémie vied.

Rovnako spletité sú aj edičné osudy jeho jednotlivých zbierok. Na slovenskej zbierke sa od 30-tych rokov pokúšalo nemenej ako šesť redaktorov, resp. redakcií, jeho rumunská zbierka bola dlho proponovaná ako vydanie C. Brailoiua, o slovenskú zbierku sa pokúšal aj S. Veres v Švajčiarsku, maďarské zápisy Bartóka prechádzajú rukami mnohých vydavateľov. Celkový obraz: rôznosť materiálu, geneticky i koncepčne veľmi rôznorodé zbierky (regionálne, krajové, žánrové, syntetické), rozptýlenosť rukopisov zbierok, existencia viacerých verzií, mnohí vydavatelia a rôzne edičné prístupy. Výsledok: veľká edičná heterogénnosť Bartókových zbierok tak, ako sa ony dnes realizujú.

Jediný, čo sa usiloval vytvoriť jednotnú, filologickokritickú, čo možno najprecíznejšiu edičnú koncepciu bol belgický muzikológ, v súčasnosti vedúci Bartókovho archívu v Maďarskej akadémii vied Denis Dille. Realizoval ju v reedícii všetkých Bartókom vydaných zbierok. Tretí zväzok Ethnomusikologische Schriften Faksimile-Nachdrucke je vôbec prvou Bartókovou zbierkou, ktorú vydal roku 1913. Ide o bihorský materiál, tak ako ho autor zozbieral roku 1909. Na tejto zbierke vidieť ešte cestu hľadania edičného systému, aplikáciu hudobného, kadenčného, riadkového, slabičného delenia podľa I. Krohna, rozdelenie inštrumentálnych melódií podľa nástrojov. Bartók vypracováva ešte len celkom stručný, popisný úvod, zatiaľ čo neskoršie inklinuje stále viac k štatistickým, prehľadným tabulárnym formám spracovávania až po koncipovanie samostatných špeciálnych štúdií. Tu ide teda ešte len o zberateľský a klasifikačný popis. K Dilleho vydaniu treba ešte podotknúť, že hoci ide o faksimilované vydanie, zbierka nereprodukuje zbierku z roku 1913, ale aj Bartókom do publikovaného textu zanesené doplnky, opravy, transkripčné a dokumentačné zmeny, ktoré urobil na zbierke v priebehu 30-tych rokov.

Vieme, že Bartók tento bihorský materiál v celosti v inom materiálovom a klasifikačnom koncepte zahrnul aj do svojej syntetickej rumunskej zbierky. V tejto súvislosti sa možno spýtať, či bolo potrebné túto zbierku opätovne vydať v tejto pôvodnej verzii, keď ju Bartók neskoršie vlastne celkom pretvoril. Odpoveď môže byť len kladná. Jednak z aspektu historicko-genetického; sprístupnenie Bartókovej vôbec prvej zbierky v jej autentickej, ale aj dopracovanej podobe, ktorá obzvlášť ukazuje proces neustáleho zdokonaľovania edičnej koncepcie, transkripčnej techniky atď. Jednak z aspektu regionálneho ako bihorský materiálový celok, ktorý bol predsa len pôvodným a prvotným vedeckodokumentárnym východiskom Bartóka. To je jej autentická podoba. Jej neskoršie zaradenie do rumunskej syntetickej zbierky je dôležité z hľadiska nových materiálových súvislostí.

Ďalej je tu aj otázka formy edície. Kým Dille predkladá prísne filologickokritickú edíciu, s vysvetlivkami, s nemeckými mutáciami, s kritickým komentárom, ako aj s nemeckými prekladmi textov, s úvodnou genealógiou vzniku zbierky a pod., Suchoff vydáva syntetickú rumunskú zbierku vo faksimilovanej nekomentovanej, nekritickej edícii. Sú aj mnohé iné aspekty, pre ktoré je nevyhnutné a dôležité vydanie tejto zbierky, ale rozvádzať ich tu nemôže byť účelom týchto riadkov. Azda treba ešte poznamenať, že bihorský materiál aj po estetickej a umeleckej stránke má svoje vysoké hodnoty, pre ktoré má nielen vedeckú hodnotu, ale aj význam pre širšie kruhy záujemcov tak o Bartókovu prácu, ako aj o rumunskú ľudovú hudbu. Okrem toho táto zbierka významne prispieva i k spoznávaniu tých rumunských hudobných inšpiračných zdrojov, z ktorých Bartók čerpal na sklonku prvého desaťročia svojej tvorivej dráhy.

Druhý edičný čin — vydanie Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder) je významnejší v tom, že Bartók túto zbierku mohol vydať v roku 1935 vo viedenskom Universal Edition vlastným nákladom len torzovite, v podstate bez jej esenciálnej časti, bez textov k piesňam. To bolo vzhľadom na to, že ide o tematicko-žánrovú zbierku, oveľa citeľnejšie manko. Zrejme s touto skutočnosťou súvisí aj to, že Bartók svoje pôvodné dielo nazval „Melodien der...", čo sa azda v tomto vydaní mohlo pozmeniť. Veď obsahuje nielen melódie, ale v druhej časti aj texty colínd. G. Habenicht, rumunský etnomuzikológ pripojil k nim jazykovo verné nemecké preklady. Colindy patria hudobne aj textove k najzaujímavejším tematickým skupinám rumunských ľudových piesní, s neobyčajne mnohými archaickými prvkami a symbolickými a magickými zložkami a väzbami.

Zbierka colínd, so svojimi osudovými peripetiami, dlhým čakaním na vydavateľov v Rumunsku a Anglicku, až pokým sa Bartók musel rozhodnúť pre torzovité vydanie na vlastné náklady, je dôležité najmä preto, že v nej sa Bartók rozhodol pre edičný spôsob, ktorý nosil v sebe už dlhé roky. Rozhodol sa pre osobitú systematiku melódií a osobitú systematiku textov a rozdelenie týchto zložiek do dvoch zväzkov, resp. častí. Už v roku 1923 vo svojej Maramurskej zbierke upozorňoval na skutočnosť, že v rumunských piesňach niet pevnej väzby medzi melódiou a textom piesní. V roku 1924 začal na zbierke colínd pracovať a r. 1926 ukončil ich prvú verziu. Uskutočnil teda osobitú systematiku melódií a textov colínd.

Dlhé čakanie na vydavateľov ho priviedlo v roku 1934 k určitým revíziám transkripcií a drobnejším doplnkom a napokon v roku 1935 k čiastkovému zverejneniu zbierky, keď pôvodní vydavatelia neboli schopní zbierku vydať. Ide teda už v tejto zbierke o novú edičnú syntézu, ktorá sa v spracovaní matérie neobmedzuje len na texty, ale sa dotýka rovnakým spôsobom aj textov piesní. Táto syntetická metóda sa stala napokon pre Bartóka aj rozhodujúca pre syntetické spracovanie jeho rumunskej zbierky v Spojených štátoch. Zbierka colínd obsahuje v kritickom Dilleho vydaní veľmi hodnotnú úvodnú štúdiu ku vzniku zbierky, o jej osudoch, kompletnú faksimilovanú zbierku vydanú Bartókom v roku 1935, ktorá obsahuje 484 melódií a novouverejnených takmer 11 000 riadkov colindových textov s ich nemeckým prekladom, kritickým poznámkovým aparátom, spojujúcim registrom nápevov a textov. Zväzok napokon dopĺňuje aj zoznam fonografických valcov použitých v colindách, tak z Etnografického múzea v Budapešti, ako aj z tých, ktoré zostali v Bartókovom vlastníctve.

Tento zväzok možno považovať skutočne za modelový pre prípravu tematicko žánrových zbierok aj dnes. Rovnako možno za príkladnú považovať aj Dilleho edičnú metódu pri kritických vydaniach starších hudobnofolkloristických zbierok.

Ak dnes prehliadneme všetky štyri zväzky Bartókových zbierok piesní, ktoré vyšli v Dilleho kritickej edícii, treba povedať, že patria k tomu najlepšiemu, čo bolo vydané za posledné desaťročia v hudobnofolkloristickej oblasti, a že dnes si nemožno predstaviť etnomuzikológa alebo hudobného fokloristu, ktorý by tieto základné diela nepoznal. Môžu byť aj dnes fundamentálnym zdrojom poučenia tak, ako nimi boli aj v minulosti. Dnešok má stále čo doháňať, aby sa hoci len priblížil k takej edičnej koncepcii, k akej Bartók dospel pred viacerými desaťročiami, zhŕňajúc také obrovské praktické a teoretické skúsenosti na tomto poli, s akými sotva kto disponoval.

Azda ešte jedno poučenie si možno vziať z týchto zbierok. Bartók od prvopočiatku cieľavedome išiel za určitou edičnou koncepciou vedeckodokumentárneho charakteru. Nikde však neustrnul. Na každej zbierke možno sledovať, ako zápasil o nové, ako stále hľadal nové riešenie, ako precizoval, menil, dotváral a nebál sa aj od základu znovu a znovu pretvárať svoje práce, aby dospel k čo najadekvátnejšej a najvhodnejšej edičnej metodike. Teda nie schematizácia, ustrnutie, ale dynamika je devízou aj jeho vedeckej práce, tak ako dominuje aj v jeho umeleckom odkaze.

Oskár Elschek

JAN VRATISLAVSKÝ: VÁŠA PŘÍHODA, EDITION SUPRAPHON PRAHA—BRATISLAVA 1970, STRÁN 72, 12 OBR. PŘÍLOH A GRAM. PLATŇA.

Každý, kto v 30-tych rokoch nášho storočia bol svedkom svetových úspechov dvoch výrazove odlišných typov českej husľovej virtuozity J. Kubelíka a V. Příhodu, každý z mladšej generácie, ktorý by chcel konfrontovať interpretačné umenie svetovej špičky (Oistracha, Szeryngа, Suka atď.) s umením nedávnej minulosti, rád siahne po neveľkej knihe brnenského muzikológa. Dočíta sa veľa zaujímavostí zo života, umeleckého rastu a večného, celoživotného putovania od mesta k mestu, z jednej koncertnej siene do druhej vodňanského rodáka, ktorý bol azda najfantastickejším interpretom Paganiniho diel v našom storočí. Tohto v podstate interpretačného lyrika a romantika, obľubujúceho „komorne okázalo" technickú virtuozitu, vášnivý výrazový pátos, pulzujúcu kantilénu a mnohotvárne kvalitatívne odtiene svojho spevného tónu s typickým vibratom a glisandom, charakterizuje autor knihy správne a výstižne. Ľahkosť, s ktorou hral najťažšie skladby, nádherný tón, ktorého vizitkou bola intonačná čistota, obľuba miniatúry, ktorej dával nenapodobiteľný šarm, improvizačnú náladovosť s pikantnou rytmickou špičkou, silné agogické zvlnenie melodickej línie, rýdzo subjektívne výrazové efekty, to je neúplný výpočet vlastností Příhodovej hry. Z pripojenej gramofónovej platne, z ktorej si vypočujete Smetanovo Z domoviny a Paganiniho variácie Nel cor piu non mi sento, poslucháča poučia, že dnešný koncertný umelec je triezvejší a objektívnejší vo výbere výrazových prostriedkov.

Celkom však možno súhlasiť s názorom Vratislavského, že Příhoda bol osobnosťou v svetovom meradle vyhranenou a neopakovateľnou, i keď azda mohol pripomínať aj syntézu

Kubelíkovej absolútnej techniky, Kocianovho kryštáľovo čistého tónu a Ondříčkovho plnokrvného českého muzikantstva. Příhoda vniesol do interpretácie výraz sladkého roztúženia, ktoré v tej intenzite a podmanivej kráse (azda s odlišným odtieňom Sarasateho a Kreislerovej salónnosti) husľové umenie do tých čias nepoznalo. Práve preto, že dnešné interpretačné umenie ide po nových cestách, slúži novej spoločnosti, má odlišné podmienky pre rozvoj, zaujíma rezervované stanovisko k romantickej interpretácii, knihu s platňou vrele odporúčam koncertným umelcom i pedagógom. K recenzii, pravda, už nepatrí naša ľútosť, že Příhoda nemohol formovať na VŠMU a konzervatóriu v Bratislave naše mladé kádre, hoci ponuka tu bola a blízkosť umelcovho bydliska bola minimálna.

Jozef Tvrdoň

PROGRAMOVÝ ZBORNÍK FESTIVAL MUSICA BOHEMICA ET EUROPAEA BRNO 1970 — ČASOPIS MORAVSKÉHO MUSEA V BRNE, VĚDY SPOLEČENSKÉ 1968/69 — OTÁZKY DIVADLA A FILMU, SPISY FIL. FAKULTY, BRNO, UNIVERSITA J. E. PURKYNĚ 1970.

Tri vizitky brnenskej umenovedy! Účelová publikácia, vydaná z príležitosti V. medzinárodného hudobného festivalu, nie je iba reprezentatívnym programovým bulletinom, ale súčasne muzikologicky náročným zborníkom, ktorého hlavným mottom je zaradenie českej hudby do kontextu európskeho a svetového. A tak sa Jan Racek zamýšľa nad logickou a zákonitou výslednicou stáročnej domácej tradície a dlhoročného predchádzajúceho dejinného hudobného vývoja, R. Pečman (hlavný redaktor zborníka) poukazuje na Mannheimských, J. Bendu a J. Myslivečka v ohnisku vývoja a odpovedá na otázku, čo dali Čechy Európe a ľudstvu, dánsky muzikológ J. P. Larsen znova sa dotýka významu mannheimskej školy a J. Fukač navrhuje, ako by sa novým spôsobom dala vedecky vymedziť reálna povaha národnej funkcie a národnej špecifičnosti hudby.

Muzeálny časopis nechce byť zaujatým moravským regionalistom, predsa však celkom presvedčivo niektorými štúdiami naznačuje, ako hlboko do štruktúry českosti zasahovala Morava. A predsa sa vždy hlásila k jednote českého štátu i k jednote česko-slovenského ducha. Zaujímavá štúdia J. Racka o V. Helfertovi vymedzuje súvzťažnosť špecifického historizmu brnenského muzikológa s tradíciou českej gollovskej historiografie, konfrontuje Helfertov hudobnoestetický systém s princípmi myslenia Z. Nejedlého a O. Zicha a hodnotí Helfertovu činnosť ako novú etapu českej modernej muzikologickej epochy. Muzikológa i pedagóga bude rozhodne zaujímať Helfertov prístup k výkladu hudobného diela. A. Mazlová porovnáva básnický text J. Zeyera a libreto Janáčkovej opery Šárka, John Tyrrel v anglickom jazyku sleduje tvorivý proces i časový postup L. Janáčka pri práci na opere Výlety pána Broučka, Miloš Štědroň v prenikavej analýze nastoľuje nové názory na Janáčkov pomer k impresionizmu, expresionizmu a verizmu a usiluje sa o konkrétne vysvetlenie, ako zapojiť znaky Janáčkovej kompozičnej metódy do modelu hudby nášho storočia, J. Telcová sa zaoberá scénografiou opery Vec Makropulos.

Tretia publikácia prináša desať príspevkov venovaných divadelnej problematike a filmu, pričom aj muzikológ, resp. hudobný kritik rád si skonfrontuje Zichovu estetiku dramatického umenia s modernou teóriou komunikácie (autor štúdie I. Osolsobě), historik sa veľa dozvie o pôsobení českých divadelníkov v Maďarsku, milovník Janáčka si prečíta nové detaily o skladateľovej kritickej činnosti (autor štúdie B. Štědroň). Teda pestrý, trochu nesúrodý zborník, ale prístupný a potrebný ako základ k ďalším výskumom, analýzam a všeobecným záverom.

Jozef Tvrdoň

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori Štefan Klimo ml., dr. Naďa Hrčková, prom. hist. Igor Vajda. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, prom. hist. Alfréd Gabauer, prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc., dr. Ladislav Leng, CSc., Ivan Parík, prom. hist. Eva Pensdorfová, dr. Pavol Polák, CSc., prom. hist. Mária Potemrová, Bohuš Trnečka. Rudolf Vanek. Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičová 11. Telefón 337-94. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, prevádzkáreň 46, Partizánske. — Vychádza 10-krát do roka. — Vydávanie povolené Povereníctvom SNR pre kultúru a informácie reg. č. 81—32 zo dňa 25. okt. 1967. — Rozširuje Poštová novinová služba. Predplatné a objednávky prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 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 4,—. Číslo 5, zadané do tlače 21. 3. 1971. Vytlačili Západoslovenské tlačiarne, n. p., prevádz. 46, Partizánske.

INFORMÁCIE

Krzystof Penderecki komponuje dielo pre komorný zbor, komorný orchester a tanečný pár pod názvom Canticum Canticorum Salomonis, ktoré má premiérovo odznieť na Festivale v Gulenbenkian. Okrem toho dokončil skladateľ pre kolínsky rozhlas ruskú liturgiu Utreňaja, ktorá sa skladá z dvoch častí. Prvá mala predvedenie v apríli lanského roku, druhá v máji tohoto roku.

* * *

Jean-Marie Straub sa podujal nafilmovať Mojžiša a Árona od Arnolda Schönberga. Dirigentom je Michael Gielen. Natáčať sa začalo na jar t. r. v Taliansku.

* * *

Edison Denisov dokončil pre záhrebské bienále cyklus na básne Charlesa Baudelaira pre soprán a veľký orchester. Na premiére má spievať Dorothy Dorrow.

* * *

Maurice Béjart, ktorý naštudoval v Bruseli novú choreografiu k baletu Igora Stravinského Vták ohnivák, dostal veľkú francúzsku Štátnu cenu za hudbu 1970. Je prvým choreografom, ktorému túto cenu udelili.

* * *

Lanskej jesene sa rozišiel ansámbl Pierrot Players, ktorý za Harrisona Birtwistla a Petra Maxwella Daviesa hral veľkú úlohu, v anglickom hudobnom živote. Davies medzitým založil novú skupinu The Fires of London, ktorá debutovala v decembri 1970.

* * *

Herbert von Karajan po ukončení tohoročných salzburských Veľkonočných slávnostných hier pôsobil niekoľko dní na Akadémii pre mladých dirigentov. Umelec mieni v budúcnosti venovať viac pozornosti pedagogickej činnosti ako doteraz.

* * *

Konstantnín Sergejev, riaditeľ leningradského Kirovovho baletu, požiadal po 14-ročnom pôsobení o uvoľnenie z tejto funkcie. Má však v úmysle naďalej ostať choreografom tohto súboru.

* * *

Mestské divadlo v Basileji uviedlo začiatkom sezóny 1971 Tenebrae od Klausa Hubera, tentoraz v baletnom predvedení. Choreografiu mal Pavel Šmok, hudobné naštudovanie Francis Travis.

Olivier Messiaen dostal Erasmovu cenu za rok 1971 za svoje zásluhy v oblasti mimoeurópskej hudby a nové rytmické formy, ako aj za štúdium vtáčích hlasov, čím obohatil súčasnú európsku hudbu.

* * *

Pri príležitosti 123. výročia smrti Felixa Mendelssohna-Bartholdyho odovzdalo historické múzeum v Leipzigu verejnosti Mendelssohnovu izbu. Je umiestnená v mestskej Starej radnici. Jej zariadenie pozostáva z pôvodných kusov nábytku, predovšetkým z hudobného salónu skladateľa.

* * *

Dňa 6. januára t. r. mala premiéru skladba Milana Nováka Reminiscencie pre violončelo a orchester vo švédskom meste Gävle. Koncert dirigoval Gövle Nilssen. Švédska kritika sa vyslovila veľmi kladne o diele slovenského autora, ktoré u nás naštuduje popredný český violončelista Josef Chuchro.

* * *

Hudobné informačné stredisko poslalo hudobnému redaktorovi holandských novín HET VADERLAND W. H. Thijssemu gramoplatne so slovenskou hudbou. O jednej z nich uverejnil recenziu. Išlo o skladby I. Zeljenku, I. Parika, J. Pospíšila, M. Bázlika a P. Kolmana.

* * *

Profesor akordeónovej hry na Konzervatóriu v Maastrichts v Holandsku p. Hubert Kocken sa obrátil na Hudobné informačné stredisko. Rád by sa zoznámil so slovenskou literatúrou pre tento nástroj. Zaslali sa mu skladby: J. Hatrík — Introdukcia, fúga a finále a Variačný monológ, M. Kořínek — skladba pre akordeónový súbor a J. Cikker — Dupák.

* * *

Štátna filharmónia v Košiciach uvedie na niektorom zo svojich abonentných koncertov novú skladbu Ivana Parika Introdukcia k symfónii B dur č. 102 Jozefa Haydna. Dielo naštuduje Bystrík Režucha.

* * *

Bystrík Režucha, šéfdirigent Štátnej filharmónie Košice, bude dirigovať v Rumunsku so Symfonickým orchestrom v Miškolci koncert z diel B. Bartóka, L. v. Beethovena a J. Cikkera.

KONKURZ

Okresný národný výbor — odbor školstva a Riaditeľstvo Ľudovej školy umenia v Nových Zámkoch prijmú od 1. 9. 1971

pre vyučovanie:

hry na klavír — 2 sily
hry na husle — 1 silu
hry na akordeón — 1 silu

Podmienka: absolutórium konzervatória

Prihlášky pošlite na Riaditeľstvo ĽŠU Nové Zámky do 30. 6. 1971

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov. Číslo 5/1971, ročník XV.
Cena Kčs 4,—

SLOVENSKÁ HUDBA

ČASOPIS ZVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

6-7 1971

SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 6—7/71 Ročník XV.

vedie

OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, A. GABAUER, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, I. PARÍK, E. PENSDORFOVÁ, P. POLÁK, M. POTEMROVÁ, B. TRNEČKA, R. VANEK

redaktori

ŠTEFAN KLIMO ml.
NAĎA HRČKOVÁ
IGOR VAJDA

návrh obálky a grafická úprava

IVAN HOJNÝ

tajomníčka redakcie

VIERA ZATHURECKÁ

z čísla

J. KRESÁNEK sa zamýšľa nad osobnosťou a dielom V. NOVÁKA
O CIKKEROVI skladateľovi a učiteľovi z príležitosti jeho 60-ročného jubilea píšu a hovoria I. Hrušovský, J. Pospíšil, D. Martinček a I. Zeljenka
N. Hrčková sa zhovára s M. BÁZLIKOM
J. KAPR upozorňuje na niektoré charakteristické črty súčasnej hudby (dokončenie)
M. ADAMČIAK charakterizuje fonickú poéziu a hudbu
Z. HRABUSSAY načrtá hudobný život Bratislavy do konca 19. st.
F. MATÚŠ oboznamuje s činnosťou katedry hudobnej výchovy v Prešove
J. HATRÍK analyzuje Koncert pre violončelo a komorný orchester T. Salvu

v budúcom čísle

L. BURLAS: Nová hudba a historická dimenzia hudby
T. W. ADORNO: O tradícii
N. HRČKOVÁ: Úvaha nad ideálom
L. DORÚŽKA: Zábavná hudba a hudobnosť mládeže
Rozhovor s M. VILECOM

OBSAH

J. Kresánek: O Novákovi po skúsenostiach z jubilejného roku 217
I. Hrušovský: Niekoľko úvah o Cikkerovej tvorbe 221
Rozhovor s M. Bázlikom (N. Hrčková) 229
J. Kapr: Teória naznačovania a vychyľovania prvkov (II) 234
M. Adamčiak: Fonická poézia a hudba 243
M. Bois o hudbe s I. Xenakisom 248
Z. Hrabussay: Náčrt hudobného života v Bratislave do konca 19. st. 254
Tvorba (T. Salva: Koncert pre violončelo a komorný orchester) 265
M. Štědroň: Za Josefom Bergom 267
Hudobný život — Recenzie — Informácie . . . 272

IHALTSÜBERSICHT

J. Kresánek: Über V. Novák nach den Erfahrungen des Jubiläumsjahres 217
I. Hrušovský: Einige Gedanken über Cikkers Musikschaffen 221
Gespräch mit M. Bázlik (N. Hrčková) 229
J. Kapr: Theorie der Andeutung und Abweichung der Elemente in der Neuen Musik 234
M. Adamčiak: Phonische Poesie und Musik . . . 243
M. Bois: Über Musik mit I. Xenakis 248
Z. Hrabussay: Entwurf des Musiklebens in Bratislava bis Ende des 19. Jh. 254
Musikschaffen (T. Salva: Konzert für Violoncello und Kammerorchester) 265
M. Štědroň: Über Josef Berg 267
Musikleben — Rezension — Information 272

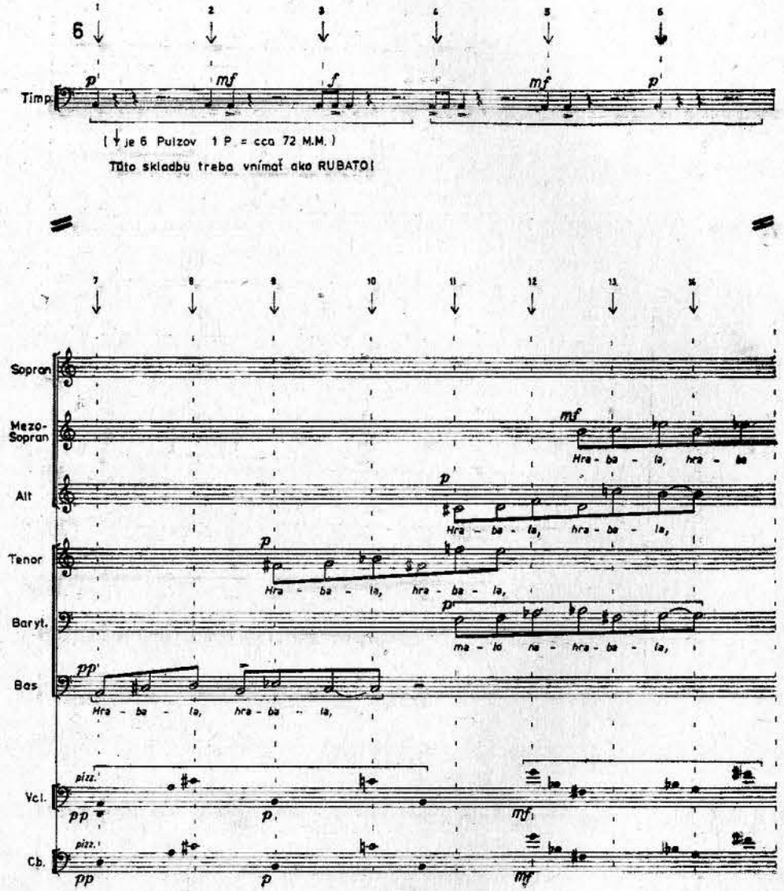
CONTENTS

J. Kresánek: About V. Novák after Experiences of the Jubilee Year 217
I. Hrušovský: Reflections on Cikker's Creation . . 221
Discours with M. Bázlik (N. Hrčková) 229
J. Kapr: Theory of Intimation and Deviation of Elements in New Music (II) 234
M. Adamčiak: Phonic Poetry and Music 243
M. Bois: About Music with I. Xenakis 248
Z. Hrabussay: Design of musical Life in Bratislava until the End of 19th Century 254
Musical Works (T. Salva: Concert for Violoncello and chamber Orchestra) 265
M. Štědroň: On Josef Berg 267
Musical Life — Review — Information 272

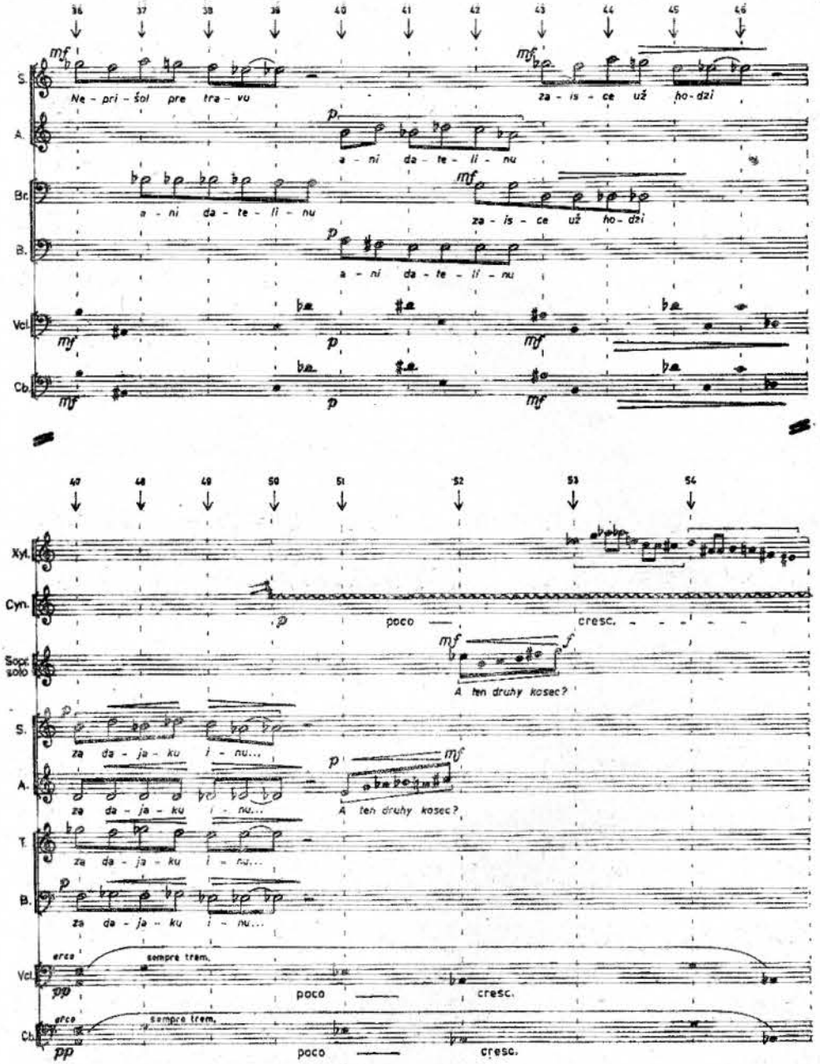
NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

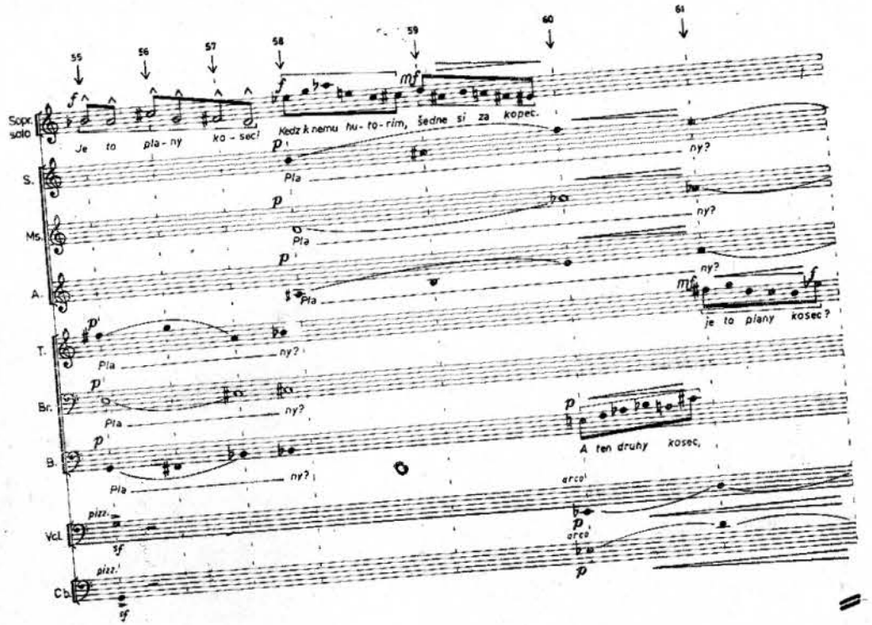
Robotnícke piesne

Grešák Jozef




S.
Ms.
A.
T.
Br.
B.
Vcl.
Cb.
Hra - ba - la, hra - ba - la,
la, od veľ - ke - ho ža - fu
od veľ - ke - ho ža - fu
hrab - le do - la - ma - la,
Od veľ - ke - ho ža - fu, hrab - le do - la - ma - la,
hrab - le do - la - ma - la,
ne - pri - šol pre tra - vu.
le - bo ten jej mi - ly
le - bo ten jej mi - ly
ne - pri - šol pre tra - vu
od veľ - ke - ho ža - fu
le - bo ten jej mi - ly


S.
A.
Br.
B.
Vcl.
Cb.
Ne - pri - šol pre tra - vu
za - is - ce už ho - dzi
a - ni da - te - li - nu
a - ni da - te - li - nu
za - is - ce už ho - dzi
a - ni da - te - li - nu
Xyl.
Cym.
Sopr. solo
poco
cresc.
A ten druhy kosec?
za da - ja - ku i - nu...
za da - ja - ku i - nu...
A ten druhy kosec?
za da - ja - ku i - nu...
za da - ja - ku i - nu...
arco
sempre trem.
poco
cresc.
arco
sempre trem.
poco
cresc.


Sopr. solo
S.
Ms.
A.
T.
Br.
B.
Vcl.
Cb.
Je to pla - ny ko - sec!
Kedz k nemu hu - to - rim, šedne si za kopec.
Pla ny?
je to plany kosec?
A ten druhy kosec,
pizz.
arco


S.
A.
T.
B.
Vcl.
Cb.
Kedz k nemu hu - to - ri, šedne si za ko - pec.
Še - dne si za ko - pec.


Timp.


(a capela)
Sopr. solo
Ms.
A.
T.
Br.
B.
Hra - ba - la, hra - ba - la
žitka do - zre - te - ho
a - ni len ne - pi - la
vinka


Tutti
Sopr. solo
Ms.
A
T.
Br.
B.
pi - la,
ne - pi - la...
a - ni len ne - pi - la vin-ka, čer - ve - ne - ho...
čer - ve - ne - ho, a - ni len ne - pi - la

O Novákovi po skúsenostiach z jubilejného roku

JOZEF KRESÁNEK

Lanského roku sme oslávili storočnicu od Novákovho narodenia a v tejto súvislosti sa uskutočnili aj niektoré akcie, ktoré mali priniesť viac svetla do otázok Novákovho vzťahu k nám. Nezdá sa však, že by sa bolo podarilo nájsť uspokojivé riešenie. Merali sa v Novákovom diele aktíva a pasíva, aby sa dalo ukázať, že predsa len aktíva prevažujú. Ale už len vysloviť ich sa ťažko dalo bez rozpakov. Ako jeho žiaci máme k nemu vrelý citový vzťah, pričom jeho osobné zásluhy o celú slovenskú skladateľskú generáciu sú neoddiskutovateľné. Lenže túto vďačnosť a citový vzťah už nemusí rovnako pociťovať ďalšia generácia a jej treba preto začať hovoriť inou rečou. Z roka na rok sa menia celkové hodnotiace kritériá na reálnejšie a racionálnejšie. Ukazuje sa, že si musíme riešiť prístup nielen k Novákovi, ale i k Sukovi a celej tejto generácii, že problematika je tu širšia, než nám ju ukazujú pohľady v obvyklých „Heroengeschichte".

Vychádzajúc z doby a z celkovej Novákovej osobnosti, zdá sa mi, že bude vhodné začať hneď in medias res. Musíme si uvedomiť, že Novák bol ako človek i umelec po všetkých stránkach osobnosťou mimoriadne veľkých vnútorných rozporov. Možno že pred časom by toto konštatovanie bolo malo pejoratívnu príchuť, ale dnes vieme, že bez takýchto rozporov sa temer nič nezaobíde — ide len o rozdiely v intenzite. Treba sa predsa naučiť myslieť v týchto kategóriách ako v čomsi, čo dodáva kvas životu. U Nováka navyše nevyvierajú len z jeho osobnosti, ale aj z doby, z ktorej vyšiel, z „fin de siècle" 90-tych rokov, zo špecifiky českých pomerov národnej tradície na rozhraní storočí.

Rozpory boli v európskej hudbe, keď sa rúcali klasické formy (v symf. básňach a pod.) a zároveň sa hľadali tým zomknutejšie spôsoby stavby (i v neoklasicistických programoch; Brahms ako predchodca). Harmónia bola v hypertrofii, ale na harmónii sa stavali nové sonoristické i nové lineárne koncepcie. Romantizmus v hudbe vrcholil, ale boli v ňom už i zárodky rozkladu, ironického výsmechu toho, čo bolo pred nedávnom posvätné. Ešte väčšiu rozpornosť nastoľovala vtedajšia tradícia českej hudby — tradícia vôbec je vždy veľmi rozporným javom. Na jednej strane poskytuje tradícia základňu, z ktorej možno vychádzať, no zároveň na druhej strane je záťažou, ktorá môže brzdiť vývoj a ktorú treba prekonávať neraz s väčším úsilím, než sú ňou poskytnuté výhody. V roku 1884 zomrel zakladateľ českej národnej hudby Smetana; Dvořák bol Novákovým učiteľom, v 90-tych rokoch žil Fibich, Foester. Český hudobnoumelecký svet sa vyrovnával s týmto pred koncom storočia a temer mu nestačili sily na to,



aby intenzívnejšie „otváral okná“ do Európy — čo sa zatiaľ v literatúre a do značnej miery aj vo výtvarnom umení už dialo.

Do týchto rozporov zapadol Novák na štúdiách v Prahe a pristúpil k nim ako osobnosť v podstate subjektívne romantická a zároveň veľmi intelektuálne založená. Alebo dalo by sa povedať, že vďaka jeho intelektuálnej vyspelosti už v mladosti mal možnosť náležite sa oboznámiť a preniknúť do popredných diel romantickej literatúry a presiaknuť romantizmom. Na štúdiách si čoskoro uvedomil záťaž tradície, čo v ňom vyvolalo známy vzdor — i voči Dvořákovi. No nebol to nejaký nihilistický názor, ktorý by chcel rúcať všetko. Bol to vzdor len oproti záťaži, ktorá ho bezprostredne obklopovala, a tým viac sa díval dozadu i dopredu. Vzdoroval romantickým črtám okolo seba, aby mohol byť dokonalým romantikom. Fibicha-romantika neznášal, hoci sám bol subjektívnym romantikom ako Fibich. Odmietal kompozičné šablóny, ktoré boli v čase, keď rástol, jednými z výhonkov klasickej tradície, aby nastolil stavebnosť v nadčasovejšom zmysle chápania s ešte klasickejšou tektonikou, stavebnosť, obohatenú i barokovým kontrapunktom, i impresionistickou zvukovosťou. Všetko sa u neho spájalo, hoci aj protiklady: Bachova motivická strohosť spojená s prísnym kontrapunktom — Schubertova bezprostredná invenčnosť; impresionistická zvukovosť — prísna, až monotematická výstavba; veľké dynamické plochy v symfonických básňach — drobnokresba v piesňach i klavírnych bagatelách.

Takto nastoľovaná syntéza vnútorných protikladov prinášala problémy už jeho súčasníkom. Jeho štyridsiatka bola síce veľmi oslavovaná — veď do týchto rokov vytvoril skutočne niektoré zo svojich najpozoruhodnejších diel: od symfonických až po klavírneho Pana. Okolo jeho päťdesiatky sa však prešlo temer mlčky. Prečo? Veď jeho tvorivosť (hlavne v opernom žánri) neznamenala žiadne fiasko oproti predchádzajúcemu obdobiu! Príčinu možno vidieť v inom. Po roku 1918 sa „okná do Európy“ otvorili; prišla orientácia hlavne na Paríž a čiastočne i na nemeckú modernu. Zdalo sa, že to, čo Novák (i Suk) vytvorili z tradície i vzdoru proti súčasnej českej hudbe, patrí do starého železa. U vyzretých majstrov to bolo však len obohatením obzoru, a nie zlomom k niečomu úplne inému. U Nováka zostal i naďalej zložitý vzťah, znova sa nastoľovala základňa pre vzdor a tým ďalšie vnútorné protiklady. Stal sa rovnako vzdorovitým proti nadmernej absolútnej sonoristike impresionizmu (proti ktorej vždy nechával víťaziť tematizmus) a stal sa bojovníkom aj proti dôslednej dodekafónii a atonalizmu II. viedenskej školy. Hoci aj týmto sa nechával inšpirovať.

Je zvláštne, že ani jeho subjektívny romantizmus nebol bez vnútorných protirečení. Na jednej strane sa tu subjektívne snúbilo s erotickým a vyúsťovalo v jemnú lyriku. Vrcholný prejav v tomto predstavujú predovšetkým cykly piesní (Melancholie, Melancholické písně o lásce, Údolí nového Království), ale i mnohá lyricky ladená inštrumentálna hudba (symf. báseň O Věčné touze, Kvarteto D dur). Na druhej strane anuluje sklony k sentimentálnosti živelnosť prírody. Príroda ako keby bola Novákovým druhým ja (Hory, More, Les, Žena v Panovi), Bouře (More), Tatry. Takto stoja proti sebe ďalej láska obetavá (Lady Godiva) a láska ničivá (Toman a lesní panna). S prírodou súvisí aj celá moravsko-slovenská tematika. Má subjektívny protiklad v jeho osobnom (navonok možno skrývanom) heroizme (Jánošík — Sonata eroica, Zbojnícka sonatína), s ktorým sa v hudbe mohol cítiť spojený ešte z mladých rokov; okrem iného aj cez Lisztovu hudbu. V prvom rade samozrejme cez hudbu Smetanovu (v Troch českých tancoch, v opere Lucerna, v Juhočeskej suite) — v duchu tradície i proti tradícii. Navonok Novák nebol smetanovcom, aspoň nie tak, ako sa tento pojem v tom čase chápal. V skutočnosti mu však bol Smetana bližší než jeho učiteľ Dvořák už klasicko-romantickou syntézou, no hlavne národnou zaangažovanosťou — čo sa u Nováka obzvlášť prejavilo počas II. svetovej vojny. Smetanov heroizmus voči osudu národa a Novákovo reagovanie či na históriu, prírodu, či kultúru (obzvlášť ľudovú, ktorá mu v duchu romantizmu reprezentovala národnú kultúru) mali veľa navzájom blízkeho. Rozhodne bližšieho než Janáčkovo reagovanie v obdobnom duchu (i na ľudovosť), ktoré bolo presiaknuté realizmom inej orientácie.

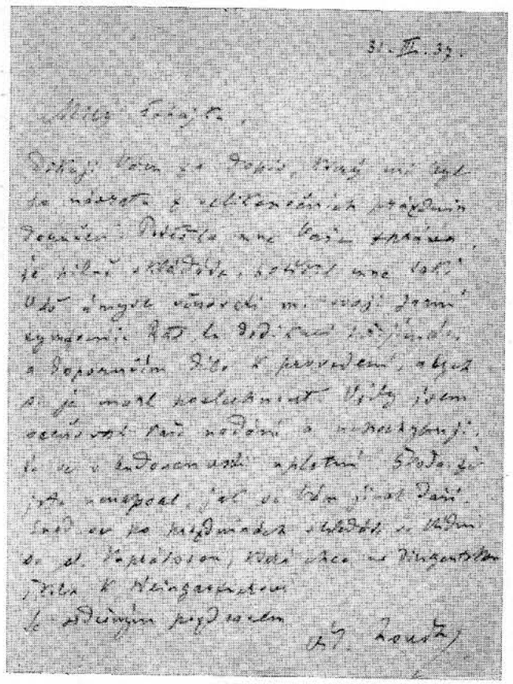
Subjektívny romantizmus lyrický, heroický a prírodne živelný si však Novák „podkopával“ sarkazmom, ironizmom alebo aspoň priberaním komických prvkov — ako keby takéto bolo jeho vlastné psychické založenie. Pravda, tieto nevychádzali zo žiadneho nihilizmu, ani dekadencie „fin de siecle“ — nimi nebol ani inšpirovaný; cesta k tomuto viedla z intelektualizmu. Tak, ako sme ho poznali z osobného styku, že nám i vážne veci podával formou jemnej irónie, tak — predovšetkým v operách — chcel sa aj na poslucháčov obracať cez komické, rozprávkové i fantastické sujety. Intelektuál 20. stor. nerád chodí na jarmok práve s tým, čo sa ho citove najviac dotýka — lenže to nemusí byť ešte odcudzenie, iba zdeľovacia forma, prispôsobená dnešnému tempu života. Z tohto intelektualizmu, ktorý tvoril u Nováka proti všetkému romantickému ostrý vnútorný protiklad, vykryštalizovávala sa i zdeľovacia forma v rámci tvorivej metódy: tematické majstrovstvo, dotvorovanie a napokon i spájanie rafinovanej kompozičnej virtuozity s ľudovosťou (k ľudovým prvkom sa staval Novák nielen ako obdivovateľ, ale i ako racionálne orientovaný bádateľ). Takto sa bezprostredne subjektívny romantický základ zahaľoval hustým závojom kontrapunktických protihlasov, akordických sledov, namiesto jednej línie, polyrytmiky i polytonality.

Raný romantizmus schubertovský, schumannovský, ktorý bol Novákovi dosť dôležitým východiskom, kládol základný dôraz na bezprostrednú invenciu a na podstatné kontúry homofónnej melodickej kresby. Tam, kde u Nováka zostali tieto nezatienené ďalšími zvukove rovnocennými protihlasmi, napr. v piesňach (klavír — spev), v Slováckej suite a pod., pôsobia príslušné diela silou bezprostrednej melodickej invencie a všeobecne nerobia ťažkosti ani interpretom. Ale tam, kde Novák dotváral, a nesporne pozoruhodne a s veľkým majstrovstvom, tam sa zdá, že nám narobil starosti, ako si vybrať to najdôležitejšie. Aj sebe získal takto najviac nedorozumení. V 20. stor. alebo vrcholil romantizmus, ktorý formu dynamicky, agogicky a stavebne „rozleptával“ (niektoré synmofínické básne R. Straussa predtým i symfónie Brucknera, Mahlera i niektoré impresionistické diela), alebo nastupoval opak: začínal sa konštruktivizmus (Reger, čiastočne Hindemith a ďalší), kde sa prípadne nadväzovalo na barokové i klasické formy. U Nováka nešlo však ani o ľavú,

ani o pravú orientáciu, ale o diela, ktorých základ bol subjektívne romantický, o diela postavené vo forme — povedzme forme fúgy — ktorá by mohla naznačovať, že ide o konštruktivistické diela. Ako príklad uveďme Kvarteto D dur alebo Podzimní symfonie. Kto by nevidel Nováka a jeho dielo v zmysle naznačených vnútorných rozporov, ale pritom osobitej jednoty (to predovšetkým!) a kto by mechanicky povedzme z formy fúgy usudzoval na nejaký konštruktivizmus, či neobaroko, od základov by Nováka nechápal. Nedajbože, aby si to myslel interpret a chcel by potom hrať Nováka ako neobacha, či Regera! Novák si žiada interpretáciu romantickú, agogicky značne uvoľnenú — no nie rozbitú, plasticky nadsadzujúcu to podstatné a potlačujúcu menej podstatné — i keď zdanlivo vzhľadom na celkovú kontrapunktickú sadzbu dôležité. Plastiku výstavby si musí interpret obzvlášť dobre uvážiť, lebo neraz býva zvykom snaha vyniesť všetky formotvorné hlasy, všetky kontrapunkty, a potom je toho veľa. Z radov muzikantov sa to u Nováka už neraz pociťovalo a vravelo sa, že Novák nie je dobre inštrumentovaný. V skutočnosti je taký dotvorený, domyslený, že to až ohrozuje romantickú bezprostrednosť.

Zvláštnou zmiešaninou intelektualizmu, sebairóne a kde-tu aj symboliky sú Novákove citovania nielen svojich tém, ale aj cudzích motívov. Novák mal dostatok vlastnej a zavše pozoruhodnej melodickej invencie, na pozadí ktorej sú spomínané citácie mizivé a často také pretavené, že by sme ich bez osobitného upozornenia ani nepostihli. Niekde sú to vyložené grimasy, na ktoré by sa ozaj nemusela klásť taká váha — veď neraz nevieme o skladbe nič viac, len že sa tam cituje to či ono. Podobne je to so zvukomalebnými hračkami (napr. v kantáte Svatební košile). Sú to nepodstatné, akcesórne maličkosti. Čo však, keď sa sám Novák s potešením rád zahrá na pedantného poľovníka tém a iných škriatkov a sám nás na to upozorňuje? Celkove sa ukazuje, že aj inak treba Novákove literárne výroky o jeho vlastných dielach (o ňom i o iných) brať s rezervou. Je v nich zase ten istý Novák vnútorných rozporov, v tomto prípade však nie s prevažujúcou stránkou subjektívneho romantizmu, ale viac toho opačného. Pokiaľ však ide o diela, vezmime si napr. symf. báseň O věčné touze — načo sa tam spomína povesť o labuti, čo spadla do mora, a zase vyletela? Ak labuť, potom len ako symbol beloskvúcej krásy, a ak more, len ako symbol nekonečnej, večnej diaľavy. To dejové sa z hudby nielenže nedá poznať, ale celkový dynamický spád hudby je priam opačný. Pre vedcov by mal byť samozrejmosťou kritický prístup aj k výrokom samotného autora, a toto platí aj o vykladačoch Novákovho diela, ktorí by si vo všetkom tom, o čom tu píšeme, mali nájsť správny postoj. Neprízvukujme a najmä nezveličujme to nepodstatné, a zároveň vychádzajme predovšetkým zo samotnej hudby!

V predošlom odstavci sme sa obracali na vedcov a vykladačov (popularizátorov) podobne ako v závere článku „Vítězslav Novák v proměnách času" prof. Janeček v HR (XXIII/12). Už aj prof. Janeček naznačil podlžnosť aj zo strany reprodukčného umenia, no vidí sa nám, že tu je naša podlžnosť voči Novákovi najväčšia. Aspoň na Slovensku určite. Ako historici stále hovoríme o zakladateľskom význame Nováka pre slovenskú hudbu, ale nepoznáme ani jeho Slovenské spevy. Novák sa temer nehrá, a ak sa hrá, potom iba ako jeden z pionierov smerujúcich k dnešku, ktorého už doba prekonala — vychádzajúceho síce z Brahmsa, ale zabŕdnutého potom do viac-menej dôvtipných hlavolamov. Je už načase uvedomiť si, že Novák zďaleka nie je taký prostý a zredukovateľný iba na tie javové momenty, ktoré sa javia ako hlavolamy, že Novák predstavuje mimoriadne zaujímavú jednotu protikladov, v ktorej je podstatné práve to, čo nie je na povrchu, ale čo treba priam vytiahnuť na povrch z hĺbky: to subjektívne romantické. To, pravda, treba poznať, lebo pravá reprodukcia musí slúžiť dielu, a bez poznania to nejde.



List V. Nováka prof. J. Cikkerovi

Niekoľko úvah o Cikkerovej tvorbe

IVAN HRUŠOVSKÝ

Šesťdesiat rokov v živote umelca je obyčajne vekom dotvorenosti, končiacej štýlovej zrelosti a završenia tvorivo najplodnejšej etapy v jeho živote. Veľa umelcov na tomto životnom rozhraní začína už bilancovať svoju tvorbu s väčším či menším uspokojením nad dosiahnutými výsledkami. Na umení Jána Cikkera bola mi osobitne sympatická črta neustálej tvorivej nespokojnosti, hľadania i nachádzania nových a nových možností, rozvíjania toho, čo sa všeobecne považuje za ustálenosť slohu a umelcovej estetiky.

Cikker celou svojou doterajšou tvorbou presvedčuje, že je typom umelca, ktorému je cudzia tendencia po normotvornosti a uzavretosti prejavu a ktorý sa snaží práve umeleckou formou úporne brániť toku času i prirodzenému chodu ľudského života. Jeho hudbe je vlastná pozoruhodná regeneračná schopnosť, ktorá sa nadmerne aktivizuje práve v dôležitých vývojových fázach istých slohových prechodov (vojnové roky, záver päťdesiatych rokov). Je pozoruhodné, že ani dnes neslabne dynamičnosť jeho rastu a regenerácie — skôr naopak, dosahuje nové osobité polohy. A Cikkerova tvorivá aktivita si tu kladie nie nedosiahnuteľné ciele. Celá jeho tvorba (nielen operná) je otvorenou sústavou, schopnou absorbovať

i reprodukovať podnety formou závažných a kvalitatívne neslabnúcich výpovedí.

Táto stála aktivita musí mať, samozrejme, niekde základňu, isté uzemnenie, ktoré by dokázalo stmeliť častú expanzívnosť skladateľa do pevnej vývojovej línie v zmysle nastoľovaného estetického ideálu. Domnievam sa, že jednoznačne sa prejavuje v každom Cikkerovom diele klasickým stupňom technickej perfektnosti, tým známym dominujúcim postojom nad materiálom, ktorý dáva poslucháčovi, či divákovi pocit bezpečnosti a sústredenia. V tomto zmysle podčiarkujem aj u Cikkera moment tradície, tradičného tonálneho školenia skladateľa, hoci sa to vidí byť na prvý pohľad možno aj banálne alebo povrchné. Dlhodobá tvorivá skúsenosť v tomto smere dovoľuje plnšie rozvinutie variantologických možností smerom k netradičným koncepciám, ktoré síce zastierajú alebo zdanlivo negujú predchádzajúce, ale to si napokon ponecháva rozhodujúcu platnosť koncepčného východiska. Je to pevný nosník celej Cikkerovej tvorby, tvoriaci ucelenú oblúkovú líniu od začiatkov samostatnej činnosti skladateľa až po dnešok, hoci pri povrchnom pohľade bude sa možno zdať, že posledná 12-ročná etapa jeho hudby je niečím celkom novým a cudzorodým vzhľadom na jednoznačný charakter predchádzajúcej tvorby (Vzkriesenie, Hra o láske a smrti, Štúdie k činohre pre orch., Hommage à Beethoven pre orch.). Cikkerove „experimentujúce" snahy nikdy nesmerujú k negácii a tak ďaleko, aby sa prejavili ako radikálne slohové odštiepenie, ako zlom nastolenej línie. Možno aj tak povedať, že dynamika Cikkerovho hľadačstva je prísne regulovaná; v tom zmysle má charakter vedomej kontroly, ktorú si ukladá sám tvorca. Je to ťažký zápas, pravdepodobne oveľa ťažší než akýkoľvek jednostranný absolutizmus v riešení umeleckej a vývinovej problematiky, ktorý sa stavia poruke tým, čo svoj kontakt s tradíciou považujú za neúnosný vzhľadom na vlastnú umeleckú perspektívu.

Vývojovú jednoliatosť Cikkerovej hudby teda nenarušujú ani zreteľné zmeny v štýlovej zložke prejavu, ktoré majú de facto sekundárnu povahu. Sú zrastené s ďalším interesantným javom Cikkerovej tvorby, totiž s komplikovanosťou, zahusťovaním dikcie a opäť s jej vyjasňovaním, ekonomičnosťou prostriedkov. Začiatočné vývojové obdobie skladateľa je reprezentované silnou akumuláciou ešte nie celkom zvládnutého materiálu (čo je koniec-koncov dosť všeobecným javom), je stavom podnecujúcim eruptívnosť. Od vojnových rokov presadzuje sa u Cikkera tendencia ku klasicky jednoduchému tvaru, vrcholiaca Beg Bajazidom; operou Mister Scrooge uskutočňuje sa opäť presun k štrukturálnej i výrazovej nadmernosti, k mnohovstevnosti dikcie, spojený s akcentom na kompozičnú konštruktívnosť a racionálnosť v koncepcii. Podnetom k tomuto procesu, samozrejme, nie je len skladateľov záujem o nevyhnutnosť zmien v štruktúre jeho hudobnej reči, o budovanie rýdzo technickej zložky, čo by bol u Cikkera nemysliteľný príklon k istej imanentnosti. Cikker je typom skladateľa-tematika, veľmi citlivo reagujúceho na každú zmenu klímy prostredia, ktoré ho obklopuje. Jeho psychická reaktívna schopnosť má charakter seizmografu, ktorý zaznamenáva i ten najmenší otras. Z týchto dispozícií sa musí potom nevyhnutne rozvinúť programovosť ako konštantná základňa Cikkerovho hudobného myslenia. Programovosť má v skladateľovej tvorbe navyše dostatočný žánrový rozptyl, ktorý dovoľuje dávať jeho jednotlivé diela do užšej kauzuálnej spojitosti, než sa na prvý pohľad vidí. Pojem programovosti je však dnes už dostatočne banálny a významove vágny, preto treba u Cikkera podčiarknuť špecifičnosť tohto prvku i spôsob, akým sa ho skladateľ snaží rehabilitovať. Ak sa u niektorých skladateľov program obmedzuje na statickú konfrontáciu hudby s objektom, ktorý ju tematicky vyvoláva, teda ak ide o snahu ilustratívne stotožňovať a hudbou tento program naplňovať, u Cikkera má tento proces povahu rýdzo inšpiratívnu a dynamickú; má záväznosť len inšpirujúceho impulzu, obvykle silného a akcieschopného, a to mimohu-



dobné sa akosi len konštatuje, je pohlcované a variované vlastnou potenčnou schopnosťou hudby. Niekedy sa zdá, že tento program, ktorý stále figuruje nad hudbou, akoby bol u Cikkera nadbytočný a že ani nemusí u poslucháča fungovať ako mimohudobná kontrola. No ak u Cikkera eliminujeme program, vylučujeme tým celého skladateľa. Cikker myslí konkrétami, ktoré majú samy osebe hudobnú platnosť už v okamihu svojho zrodu; jeho hudba rastie a zaniká ako hmatateľný zvukový dôkaz reality v elementárnom zmysle.

Pre tohto skladateľa je preto programovosť raison d'être jeho tvorby i umeleckého ideálu. Ak je u iných len súčasťou, jednou zo žánrových zložiek ich tvorenia, popri ktorej existujú aj neprogramové, tzv. „absolútne" kompozície, u Cikkera je osudovým, integrálnym vrastom do jeho hudobného myslenia. Dokazujú to prakticky všetky jeho inštrumentálne diela a opery, spojené do kontinuitného celku, pričom operná tvorba je tu istým vyústením, dotvorením programových inštrumentalizmov ako vysvetľujúceho východiska.

Napokon Cikkerova špecifičnosť tvorby v tomto zmysle dospela už tak ďaleko, že skladateľ sa priamo vyhýba akejkoľvek neprogramovej koncepcii.

Spomenuté vyústenie je dostatočne logické, hoci sa tu objavuje istý paradox, že k eminentne opernej tvorbe skladateľ dospieva cestou inštrumentálnej hudby a k vokálnemu prejavu typicky inštrumentálnym myslením. No opera je v skutočnosti pre Cikkera len druhou — hoci neobyčajne dôležitou — fázou jeho celkového umeleckého prejavu opretého takmer výlučne o orchestrálnu programovosť. Podporuje to detailnejší pohľad: všimnime si, že Cikker sa bližšie nezaujímal o bežný typ inštrumentálnej hudby (s výnimkou dvoch kvartet, Concertina a čiastočne Jarnej symfónie, no i tá je koncipovaná programove). V jeho tvorbe sa nestretneme s klasickou formou symfónie, sonáty, koncertu atď., ale oproti tomu pravidelne s programovou predohrou, programovou suitou a symfonickou básňou, teda všetko s typmi, v ktorých sa zdôrazňuje uvoľnenosť stavby, priestor pre fantáziu, zintenzívnenie poetičnosti hudobnej výpovede. To všetko podporuje elementy, z ktorých sa rodí hudobná dráma a uvoľňuje priestor pre osobitú funkciu a rozvinutie orchestrálnej zložky v opere; a práve dominantnosť, určujúca dramatická funkcia opernej hudby je neobyčajne charakteristická pre všetky Cikkerove opery, najmä pre posledné tri.

Cikker nachádza v orchestrálnom aparáte a jeho zvuku množstvo dramatična, dramatických podnetov a postupov, ktoré mu priamo pomáhajú formovať dôležitú interakciu hudby so scénou a primárne zasahovať do psychologickej kresby charakterov postáv, do profilovania hudby a slova. Všimnime si ešte pri tejto príležitosti zaujímavú časovú paralelu medzi Cikkerovou opernou a orchestrálnou tvorbou: všetky štyri posledné skladateľove orchestrálne diela (Dramatická fantázia, Variácie na tému moteta H. Schütza Blažení sú mŕtvi, Štúdie k činohre, Hommage à Beethoven) sú alternatívne zasunuté do vývojovej línie opier Mister Scrooge, Vzkriesenie, Hra o láske a smrti i poslednej, ešte nedokončenej opery. Hoci sú to samostatné umelecké celky, funkcionujú v radiačnom okruhu týchto opier ako príprava a doznievanie danej dramatickej problematiky. Aj ich programové názvy svedčia o úzkom myšlienkovom vzťahu s operou. Existuje tu teda kauzuálna spojitosť, ktorá nie je náhodná a ktorá potvrdzuje názor, že pre Cikkera je orchester dôležitým impulzom k dramatickej koncepcii.

Na druhej strane to neznamená, že vokálna melodika v Cikkerových operách priamo závisí od inštrumentalizmov a že tu ide v podstate len o ich transplantáciu do dramatickej formy. No cikkerovskú vokálnosť podnecuje inštrumentálne myslenie, a to v niektorých prípadoch rozhodujúcou mierou. Aj celková dikcia, výrazový ambitus Cikkerových opier tvorí sa zo znakov charakterizujúcich jeho celú predchádzajúcu tvorbu. Je to možno len ostrý, pritom škálove plný záber na detail, demonštratívnosť zvuku, ženúca proces až do extatických polôh. Zámerné preexponovanie výrazu od nuansy k tvrdej krajnosti — v opere charakteristická psychokresba a opäť neľútostné preexponovanie dramatična, konfliktu a duševnej krízy. Tu majú aj jednoduché ilustratívne prvky (príznačné motívy, symboly) až extatické, ireálne vyznenie (Mister Scrooge, Vzkriesenie). Striedanie spomienkových reflexií, trpkosti rezignácie alebo ostrých dramatických protestov so živelnou jasavosťou, také charakteristické pre Cikkerove orchestrálne práce, je neustálym vlnením introvertnosti a extrovertnosti, obrazom bohatého citového života. Je príznačné nielen pre jednotlivé diela, ale pre celý vývinový komplex týchto skladieb. Nie je týmito znakmi určovaná aj tematika, koncepcia a vlastné rozvíjanie dramatického procesu Cikkerových opier?

Cikkerovi učiteľovi

V skladateľových operách, najmä v poslednej, je už cikkerovská eruptívna subjektívnosť dostatočne sublimovaná, a hoci podlieha iným zákonitostiam než tým, pomocou ktorých sa kryštalizovala, práve v tejto podobe dostáva účinnejší výzor. V opernej forme dokáže Cikker maximálne uplatniť psychiku svojej osobnosti so všetkou jej zložitosťou, rozpormi, ideálmi a túžbami. Opera sa tak stáva pre neho psychoanalytickým objektom i projektom, tvorením a spytovaním svedomia i neustálou konfrontáciou seba s predmetným svetom drámy, ktorý takto absorbuje v sebe všetky zložky života tvorcu. Je to vtelenie indivídua do umeleckého tvaru a ten má dostatočne rozsiahle dispozície, aby sa v ňom demonštroval bezo zvyšku. Často sa hovorí o humanizme, humanistických krédach v súvislosti s poslednými Cikkerovými operami. Domnievam sa, že predovšetkým je tu prítomná plnosť humanistickej koncepcie a vyznania samotného tvorcu a tá dominuje nad tematikou, vtláča jej črty rozhodujúcej subjektívnosti výpovede.

Týchto niekoľko úvah vyrástlo z pozorného sledovania Cikkerovej hudby, teda z istého emocionálneho zaujatia, nie z detailnej vedeckej analýzy. Takisto si nenárokuje právo stať sa uzavretým vysvetľovaním tak zložitého a interesantného umenia, aké sa nesporne demonštruje v Cikkerovej tvorbe. Chcel som nimi prispieť k hlbšiemu poznávaniu i pochopeniu diela nášho popredného skladateľa, ktoré už toľko povedalo a iste ešte veľa povie dnešnému človeku. Viedla ma k tomu úcta a obdiv k umelcovi, u ktorého je umenie bytostne zrastené so životom.

Pri príležitosti významného životného jubilea národného umelca Jána Cikkera chceme si pripomenúť tú časť jeho osobnosti, ktorá popri tvorivej pôsobnosti skladateľskej zostáva v pozadí, hoci má pre budúcnosť slovenskej hudobnej kultúry nemenší význam. Je to jeho pôsobenie ako profesora kompozície. Profesor Cikker vyučuje od roku 1951 kompozíciu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Takmer všetci tí, čo vyšli z jeho kompozičnej triedy, sú dnes významnými postavami skladateľskej generácie, ktorú sme donedávna nazývali mladou a ktorá uňho vyrastala v päťdesiatych rokoch. Ďalší, mladší sa rovnako úspešne zapájajú do hudobného života. V kompozičnej triede profesora Cikkera vyštudovali kompozíciu: Juraj Pospíšil, Ilja Zeljenka, Peter Kolman, Pavol Šimai, Miroslav Bázlik, Dušan Martinček, Miroslav Klega, Pavel Zika, Juraj Beneš a Igor Dibák.

Niet azda povolania, kde by sa tradícia odovzdávala tak bezprostredne od človeka k človeku, „z ruky do ruky", ako je to vo výučbe umenia a v ňom i kompozície. Intimita tohto sprostredkovania znamená, že sa tu „dedí" nielen remeslo, ale spolu s ním aj všetky estetické i ľudské hodnoty, múdrosť, ktorá je pamäťou toho najlepšieho, čo si ľudia odovzdávajú, aby na jeho zákla-

doch stavali svoje vlastné pyramídy hodnôt. Učiteľ, ktorý je takouto súčasťou nekonečného kolobehu odovzdávania a prijímania, je šťastím pre kultúru národa, ktorá z tohto povedomia hodnôt žije.

Ján Cikker prijal tradíciu umeleckých a ľudských hodnôt od učiteľov českých. Ján Křička, ktorý bol jeho prvým pedagógom na pražskom konzervatóriu učil svojich žiakov ako technicky výborne podkutý muzikant, najmä úcte k poctivému remeslu. Vedomie, že iba cezeň vedie cesta k opravdivému umeniu, že nemožno byť od začiatku geniálnym, stalo sa aj jednou z Cikkerových hlavných zásad. Vyznáva ju nielen ako skladateľ svojím „vypísaným rukopisom" a svojou precovitosťou — denne od skorých raných hodín pravidelne odvádza niekoľkohodinovú pracovnú daň umeniu — ale aj ako pedagóg. Jeho obľúbenou pedagogickou zásadou je Wagnerov výrok, že len „remeslo ovenčené fantáziou a duchom dáva trvalé hodnoty". Úcta k remeslu plodí aj skromnosť, vytrvalosť a sebaovládanie. A ak sa Cikker nedal odradiť neúspechmi, lež naopak — tieto ho ešte povzbudzovali k ďalšej tvorbe (kdesi sa už písalo, že bez Scroogea by nebolo Vzkriesenia), aj svojim žiakom vštepuje, aby boli skromní v očakávaní hodnotenia svojich skladieb a aby si vždy vedeli povedať „a ja to predsa dokážem!".

Obdivu a láske k „absolútnemu", spontánnemu muzikantstvu a úprimnému, mravnému postoju k tvorbe hudby, naučil sa Ján Cikker u svojho druhého učiteľa na majstrovskej škole — Vítězslava Nováka. V ňom našiel vzor čestného umelca, rešpektujúceho iba hlas svojho vnútra, veriaceho svojmu muzikantskému citu, ktorý bol preňho lakmusom aj v posudzovaní kompozičných pokusov svojich zverencov. Aj pre Cikkera sa stalo rozhodujúcim rozpoznať u žiaka zdravé muzikantské jadro, hľadať to, čo je „prirodzené", spájať techniku s umením, s opravdivou invenciou, oceniť predovšetkým nápad. „Hudobník cíti, kde je príťažlivosť zemská — lebo táto existuje aj v hudbe" vravieva profesor Cikker. Týmto neomylným citom súdi seba i svojich žiakov. Súdi podľa toho „čo" a nie „ako", súdi ako „dobré" a „zlé", a nie ako „staré" a „nové". A ak on sám ako skladateľ je nepokojný, ak stále hľadá nové cesty, pre ktoré dostal aj prívlastok „polypersonálny", potom sa to odráža aj v Cikkerovi-pedagógovi. Akí sú jeho žiaci? Ich spoločnou črtou je práve toto úporné hľadanie seba. Sú rovnakí v tom, že každý z nich je iný. Ich učiteľ zasial do nich svoje vlastné tvorivé „tápanie", učil ich tým, že sa ustavične učil sám. Platí to predovšetkým o generácii päťdesiatych rokov, keď Ján Cikker prechádzal kvalitatívnym skokom v tvorbe i vo formovaní svojej ľudskej osobnosti. Vnoril sa vtedy prvý raz do nového kompozičného sveta opery, ktorý kládol pred neho množstvo otáznikov, takže bol sám prístupný vnútorným rozporom a konfliktom a o to viac bližší nepokojnému vnútru mladých ľudí, dozrievajúcich v neprajných časoch. Ak sa mu žiaci stali prvými kritikmi, poslucháčmi i inšpiračným zdrojom, bol to zase, na oplátku, on, čo ich „nabíjal elektrinou", čo im bol prvým interpretom i prvým kritikom. „Žiak a učiteľ — to sú ako dvaja horolezci na jednej šnúre. Ja som prvolezec, ukazujem ti ako liezť, istím ťa. Ale možno, že ty ma onedlho predstihneš, budeš šikovnejší." Tak akosi to profesor Cikker myslí s pedagogickým poslaním. Takto celkom ľudsky a prosto vyjadril ten nekonečný kolobeh, ktorým sa cez pokolenia derie ľudský duch k bralám ľudskosti, umenia a poznania.

—ov—

Na hodiny skladby u národného umelca profesora Jána Cikkera spomínam veľmi často a rád. Bol to čas, ktorý veľa znamenal pre moje formovanie umelecké i životné. Obdivoval som vždy jeho pevný umelecký a ľudský postoj, vernosť sebe samému i v ťažkých umeleckých zápasoch päťdesiatych rokov, ktoré boli časom môjho štúdia v jeho triede. Od profesora Cikkera som sa naučil nielen umeniu skladby; za mnohé z toho, čo mi pomáha i dnes v práci pedagóga, vďačím jemu, jeho prístupu k nám, svojim žiakom, v ktorom mi je stále vzorom.

Profesor Cikker sa vždy vedel úprimne radovať zo všetkého, čo sa hociktorému z jeho žiakov podarilo, pričom vždy zdôrazňoval prácu žiaka a skromne zamlčoval svoj, hlavne zo začiatku nemalý podiel na tomto úspechu. Jeho zásahy do práce žiaka boli vždy taktné, boli to skôr rady ako opravy. Bol som mnohokrát prekvapený, ako dokonale vedel vystihnúť spôsob môjho myslenia a svoje úpravy mojej práce prispôsobiť mojim predstavám, hoci v mnohom jeho osobná predstava bola dokonalejšia. Žiadna chyba nebola chybou preto, že „je to zakázané", alebo preto, že to žiak nevie urobiť. Profesor Cikker vždy zdôrazňoval: „Vo všetkom sa kriticky pýtaj: prečo?". Z logiky môjho vlastného myslenia vedel odôvodniť chyby a nedostatky a v intenciách tejto logiky ma učil hľadať riešenie. Cikkerove „prečo" sa mi stalo potom vodidlom nielen v hudbe.

Od žiaka žiadal veľa kritičnosti k vlastnej práci. Bol vždy rád, keď som svoje nedostatky vedel nájsť sám a hľadal uňho radu, ako ich odstrániť. Raz v rozhovore som mu položil otázku, či má skladateľ právo považovať skladbu, pri ktorej má pocit, že sa mu podarila, za dobrú. Odpovedal mi vtedy: „V porovnaní so zlými skladbami vždy, ináč nikdy." Na druhej strane vždy zdôrazňoval, že neúspech nesmie byť dôvodom pre rezignáciu, že novou, lepšou skladbou treba ukázať svoju umeleckú pravdu.

Hudbu vždy delil iba na dobrú a zlú. I v obmedzeniach času, v ktorom sme študovali, vedel nájsť cestu k tomu, aby nás oboznámil i s hudbou, ktorá vtedy bola zavrhovaná a učil nás i tu rozoznávať, čo je dobré a čo zlé.

Praca s profesorom Cikkerom bola vždy bohatá na množstvo umeleckých i ľudských podnetov; to všetko sa ani sčiastky nedá v krátkej spomienke na štúdium v jeho triede zachytiť. Týmito niekoľkými riadkami chcem hlavne pri príležitosti jeho životného jubilea úprimne pozdraviť umelca a pedagóga, ktorý mi dokázal byť viac než iba učiteľom, a vysloviť mu opäť vďaku za všetku kritičnosť i za každé povzbudenie, ktorými ma na mojej ceste sprevádzal.

Juraj Pospíšil

Spomienky na štúdium u profesora Cikkera patria k mojim najlepším. Už naše prvé stretnutie — mal som vtedy sedemnásť rokov — rozhodlo asi o tom, že som išiel študovať skladbu. Mladý človek potrebuje, aby mu niekto veril. A pretože ešte nemá za sebou rad skutkov, podľa ktorých sa my, starší, zvykneme posudzovať, treba mu dôverovať akoby na dlh. To však nevie každý. Vie to ten, čo má rád mladých a vie sa pozerať do ich vnútra. Vzájomne dobrý vzťah medzi žiakom a učiteľom asi predpokladá, že nielen žiak sa zdôveruje svojmu pedagógovi, ale aj naopak. Takým učiteľom mi bol Ján Cikker. Keď hovoril, že sa neučíme iba my žiaci, ale aj on, zdalo sa mi to vtedy nadnesené. Najmä dnes chápem, že tak ako žiaci potrebujú učiteľov s ich zrelosťou a rozhľadom, učitelia potrebujú mladých s ich čistotou, schopnosťou začínať a nekompromisnosťou. Cikker bol smädný po nekompromisnosti a čistote. Bol vždy ochotný podrobiť sa mučivým rozporom, nevyhýbať sa konfrontácii. On nielen chápal naše rozpory, ale potreboval otvoriť svoje vnútro,

aby konfrontoval svoje prečo s naším prečo. Nikdy nepôsobil na mňa ako uzavretý a ukončený. To dokáže iba človek plný vnútorného nepokoja, človek duchom mladý. S tým súvisí schopnosť vedieť si klásť i nepríjemné otázky. Život prežitý v takomto vnútornom dialógu robí človeka skromným, akým nikdy nebývajú pohodlní suveréni.

Ján Cikker nás učil nielen skladbe, ale učil nás všetkému, čo vedel. To nebolo kvapkanie vedomostí podľa osnov, ale prúd, ktorým sme sa cítili strhávaní spolu s ním. Vtedy som tušil, že vchádzam do sveta onej tajomnej a večnej ľudskosti, vznešenej i závratne nebezpečnej, z ktorej už niet úniku. Znova mu za toto všetko ďakujem.

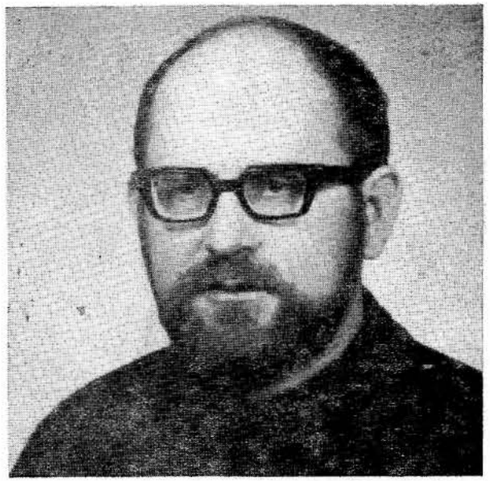
Ilja Zeljenka
(prevzaté z rozhlasovej relácie)

Moje prvé stretnutie s majstrom Jánom Cikkerom sa viaže k roku 1951, keď som študoval na konzervatóriu klavír a súčasne som sám robil prvé kompozičné pokusy. Jedného dňa som sa odvážil požiadať profesora Cikkera o posúdenie svojej Klavírnej sonáty. Jeho ochota, láskavosť a neobyčajne ľudský prístup k mladému, začínajúcemu skladateľskému adeptovi, to všetko boli črty, ktorými sa pán profesor vyznačoval a ktoré sa mi vryli do duše, aby tam zostali až podnes. Odvtedy som, pochopiteľne, požiadal Jána Cikkera o radu ešte mnohokrát. Naše pravidelné konzultácie v odbore skladby začali sa až na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, kde som sa ako jeho poslucháč nestačil vynaobdivovať skúsenej ruke tvorcu, ktorá dokázala vždy taktne a v pravý čas poukázať na nedostatky a chyby, ponechávajúc pritom žiakovi slobodu vlastných názorov a vlastného vyjadrovania. Na každú novú hodinu s ním som sa vždy veľmi tešil, pretože som vedel, že odídem zase bohatší a najmä posilnený do ďalšej práce.

Pri našich rozhovoroch o hudbe som nikdy nemal pocit nadradenosti, ako to býva vo vzťahoch profesora k žiakovi, ale naopak, z každého slova a gesta vyžarovala ochota pomôcť tam, kde si človek nevedel rady. Dodnes spomínam na svojho učiteľa s láskou nielen preto, že mu vďačím za mnohé vedomosti, ale aj preto, že do našich hodín vedel vniesť kus láskavého tepla, kus srdca, teda toho všetkého, čo tak veľmi potrebuje začínajúci mladý človek k svojmu ďalšiemu rozletu.

Dušan Martinček
(prevzaté z rozhlasovej relácie)

Hudba a dobro



Poznanie dôležitosti vzoru je rovnako staré ako civilizácia. Vkladanie vzoru do samovoľných dejov, stabilita týchto vzorov a modifikácia týchto vzorov je nevyhnutnou podmienkou uskutočňovania dobra..

(Whitehead)

Vrúcny vzťah k tradícii, potreba chápať umelecké dielo ako prostriedok konania dobra, ako svet, v ktorom sa hodnoty dolujú z hĺbky ľudskej existencie, chápanie krásy ako intuitívne objavovaného poriadku — to sú leitmotívy umeleckého snaženia Miroslava Bázlika, príslušníka generácie 60. rokov, absolventa kompozičnej triedy prof. Jána Cikkera, skladateľa a matematika v jednej osobe.

Z dejín poznáme viacero prípadov toho, že matematici mali silný sklon k hudbe, a naopak, skladatelia k matematike. Máloktorý sa však tak radikálne priklonil k svojej neprofesionálnej náklonnosti, ako Vy. Čo Vás priviedlo ku komponovaniu?

Mojou prvou láskou už od detstva bola hudba. Až keď ma ako dospievajúceho chlapca pochytili pochybnosti o svete okolo seba, o svojom nadaní, o sebe, hľadal som útechu istoty v matematike. Lákala ma aj svojou zvláštnou poéziou a priznám sa, že hoci som sa už v podstate oddal najmä skladbe, dodnes sa neviem kontaktu s týmto zvláštnym svetom celkom zrieť. Matematika ma však fascinovala aj preto, že je v nej obsiahnutý veľmi pozitívny etický moment, ktorý onomu inému svetu chýba. Pravda je tu otázkou dôkazu, nie úbohou zrelativizovanou obeťou neprehľadného ringu ľudských mienok, túžob, záští, náklonností. Matematik má jediný argument: svojou vlastnou schopnosťou a tvorivosťou dosiahnuté správne riešenie. Pokiaľ sa svet nenavracia do stredoveku, musí byť táto pravda rešpektovaná. Hudba je do veľkej miery produktom „druhého mozgu“, ktorý nazývame aj intuíciou alebo srd-

com. A hoci je jej krása zjavná a práve toto „iracionálno" také fascinujúce, občas smútim za tým, že nie je eklatantne dokázateľná.

V zásade niet v ľudskom úsilí veľkého rozdielu, či je upriamené na matematiku, hudbu, alebo na život vôbec. Ideálom sa mi zdá hľadanie maxím, esencie toho, čo sa nám z možností, ktoré máme k dispozícii, núka ako najvlastnejšie. Takáto silná vnútorná vyhranenosť, mocný cit intuície musí charakterizovať každého, kto chce niečo tvorivého povedať. Aj otázku novosti, ktorá tak vzrušovala hudobný svet okolo mojej tridsiatky, vidím ako otázku originality, vyhranenosti, ktorá je už sama zárukou novej výpovede. Je to zákon živého dotyku, ktorý vdýchne život mŕtvej hmote. C — durová stupnica ožíva pod Mozartovým dotykom. Czerny ním iba rozmnožuje mŕtve tvary prstových cvičení.

Aký je pomer konštrukcie a intuície v oboch spomínaných oblastiach? Má konštrukcia svoju vlastnú neúprosnú logiku a cit sa jej podriaďuje?

Je to v oboch oblastiach akési podobné, pretože ako ideál zostáva čo najväčšia vyváženosť intuície a racionálnej kalkulácie. Aby sme si však dobre rozumeli pokiaľ ide o pojem konštrukcie! Tu by som rozlišoval postupy techniky, resp. formu v užšom zmysle a vytváranie celkovej formy v širšom zmysle. Túto formu možno celkom dobre vytvoriť rôznymi technikami, pokiaľ sa podarí nájsť im nadradeného spoločného menovateľa. Aj matematický dôkaz môžeme viesť cez viaceré etapy, kde sú zastúpené myšlienkové pochody z rôznych svetov, rôznej noetickej hodnoty, pričom rozhodujúci je výsledok, ku ktorému táto činnosť smeruje. Potom je vecou zvláštnej a pravdepodobne nikdy nepreskúmateľnej súhry „prvého" a „druhého" mozgu, ako si dokáže jedinečným spôsobom osedlať jednotlivé tradíciou zdedené postupy a dosiahnuť originálne riešenie. Čítal som nedávno názor klaviristu E. Fischera, že u Beethovena je fúga výrazom subjektívneho, u Bacha objektívneho. Spomínam ho preto, lebo je symptómom „zlozvyku" vyhľadávania týchto dvoch pólov ako vzťahu intuície a konštrukcie. Za rozhodujúci považujem spomínaný stupeň „osedlania" materiálu. V tomto bode mi vzťah oboch protipólov splýva.

Možno o hudbe a matematike uvažovať aj v rovine niektorých spoločných zákonitostí?

Angličania nie náhodou zaraďujú dodnes matematiku medzi umenia. V tom je kus pravdy. Aj matematika — práve tak ako hudba — tvorí hodnoty ideálne, „z ničoho". Nechcel by som však upadnúť do akéhosi filozofického primitivizmu. Matematika má nevyhnutne mnoho spoločného so všetkým — nie nadarmo sa považovala za kráľovnu vied. Často oveľa skôr signalizovala to, čo priniesol neskorší vývoj. Už v polovici 19. storočia prežívala napríklad prechod k abstraktnému mysleniu, k abstraktnému pohľadu na materiál, ktorý sa v umení odohral o storočie neskôr (kubizmus, serializmus). V posledných rokoch badať v matematike veľkú snahu o syntézu. K tomu istému bude musieť prísť aj v umení, v hudbe.

Svet je variáciami zanikania. Ale aj v tomto zanikaní vždy niektoré prvky pretrvávajú ďalej. Čím je pre Vás minulosť, tradícia?

Nemyslím to ako frázu, ak poviem, že nič nie je nového pod slnkom. Každé objavovanie je objavovaním minulosti. V nej je ukrytých množstvo zárodkov budúcnosti, často dlho nepobadaných a nevyužitých, pretože bádateľ, či umelec dospel k niečomu, k čomu ešte jeho doba nedozrela, pretože sa ešte nenarodil človek, ktorý by na jeho myšlienku nadviazal. Som presvedčený, že aj mnohé prvky v hudbe starých majstrov — Bacha, Mozarta, neskorého Beethovena — neboli dodnes pochopené v celom svojom význame. Nie nadarmo sa taký novátor, ako bol Schönberg zaoberal intenzívne tvorbou J. S. Bacha (zinštrumentoval

napríklad Kunst der Fuge), hlboký vzťah k minulosti mal Alban Berg, Webern „hľadal" najmä u Mozarta. Ako mimoriadne názorný príklad znovuodhalenia tradície mi napadá Beethovenova posledná fúga. Je tak zvláštna, jedinečná a koncentrovaná, že sa zdá, akoby bol Beethoven k tomuto smeroval po celý svoj život. A je to fúga — nie sonáta!

Ako sa pozeráte na použitie matematiky v hudbe?

Použitie matematiky v kompozícii je analogické s voľbou určitej techniky. Prečo by nebolo možné usporiadať materiál skladby na základe matematických postulátov? Ich použitie však musí byť funkčné, musí vychádzať z dobrej znalosti používanej metódy a korešpondovať s vlastnou kompozičnou predstavivosťou skladateľa. Nemôžem však prijať napr. aplikovanie Fibonacciho postupností na rytmus, pokiaľ nemám odpoveď na otázku, prečo si skladateľ z nesmierneho množstva možných druhov postupností vybral práve tieto, pokiaľ necítim, že presne vie, čo môže od týchto postupov očakávať a že ich práve preto a práve tu použil.

V módnej vlne aplikovania exaktných metód prírodných vied (nielen matematiky, ale aj kybernetiky, teórie informácie a pod.) začalo sa s hádzaním príliš všeobecných zákonitostí do predsa len veľmi špecifického kotla umenia. Ukazuje sa už, že to prináša malý úžitok. Preto mám pochybnosti aj o oprávnenosti matematickej analýzy hudby. Matematici si v tomto počínajú veľmi jednoducho, vypočítajú čo sa im uloží, ale do samotných otázok hudby vidia málo. Hudobníkom zase možnosť hudbu presne „spočítať" často celkom učaruje. Na náhodne vybratých prvkoch sa náhodnými metódami robia „exaktné" výpočty. Vezmú sa štyri sonáty z rôznych období a hľadajú sa matematicky pomery medzi jednotlivými časťami, intervalové pomery a podobne, bez ohľadu na to, či sú tieto parametre pre dané diela rozhodujúce. Mánia falošnej exaktnosti hraničí v niektorých zdanlivo vedeckých pokusoch s čiernou mágiou.

Nielen náhodilosť vo výbere je však príčinou neúspechu. Problém je hlbší. Jednohlas možno ešte matematicky presne zachytiť. No už pri dvoch hlasoch, ktoré na seba narážajú, nadväzujú tak, ako ich spracúva ľudská myseľ, sme s kvantifikačnou metódou v koncoch. Tajomstvo hudobného myslenia, spôsob súčasnej participácie mnohých štruktúr na vytváraní celkovej formy, nemožno zachytiť, pretože tento neplynie z kvantifikácie jednotlivých štruktúr.

Domnievam sa, že vlastné pole skúmania prislúcha tu skôr hudobnej teórii, ktorá má zatiaľ vo sfére vyjasňovania pojmov na konte mnoho dlhov. Teoretické príručky zostávajú často na úrovni receptárskych kuchárskych knižiek. Pred násilným kvantifikovaním hudobných pojmov dával by som prednosť teoretickému vyjasneniu ich dnešného obsahu na logickej, sémantickej báze.

Hudba a dobro. Akoby tieto dve sféry ľudskej aktivity boli stvorené byť v jednote. Súvisí mravnosť, etika — tieto súradnice dobra — s tvorbou hudby?

Verím tomu, že v hudbe, rovnako ako v iných umeniach sa prejavuje komplexne celá osobnosť človeka, teda aj jeho etika. Spôsob, akým sa to deje, je rôzny a súvisí najmä s otázkou apolónskeho a dionýzovského. Niekto má potrebu vyjadrovať sa tak, že je v tom, ako sa vraví, až po uši; iný zase potrebuje určitý nadhľad. Mozartovský náhľad, tá jeho žiarivá, radostná krása aj v smútku nie je o nič „menej" ako spaľujúca radosť Beethovenova, ku ktorej sa musel ťažko prebojovať. Viem si predstaviť, že Mozart nemohol byť človekom, ktorý by sa rozčuľoval nad každou ľudskou slabosťou a hlúposťou. Táto korešpondencia medzi výpoveďou a vlastnou etikou skladateľa (v tom najširšom zmysle) sa mi zdá byť korektívom pravdivého umenia, ktoré plodí činné

hodnoty. Tak súvisí hudba s dobrom. Inak zostáva pózou alebo čímsi medzi hrou a skutočným umením.

Možno nadraďovať tvorbu hudby nad hľadanie šťastia? Dalo by sa povedať — nechcem svoje šťastie, chcem svoje dielo?

Pre Mozarta bolo — ako sa raz o tom sám vyjadril — najväčším šťastím komponovanie. To je azda ideálny prípad. U väčšiny obyčajných smrteľníkov sa to všelijako kombinuje. Často sa šťastím v tvorbe vykupuje nešťastie v živote, alebo aj naopak, hľadaniu životného šťastia sa obetuje tvorba.

Ten, kto sa chce ozaj vážne zaoberať umením, musí však dospieť predovšetkým k poznaniu, že umeniu treba ozaj pokorne slúžiť, že kvôli tomuto ideálu treba vedieť podstúpiť aj ťažké zápasy so sebou samým, aj sa všeličoho zrieť. Hudba by mala byť pre skladateľa veľkou vecou — inak nevidím zmysel vyrábať ju.

Mnohé Vaše skladby pôsobia veľmi emociálne, je v nich niečo z existencialistického životného opojenia, z toho, čo ste sami nazvali hľadaním maxím. Komponujete pod tlakom silných životných pocitov, alebo je to predovšetkým vynachádzanie hudby?

Väčšinou je oboje obsiahnuté komplexne v procese komponovania. Ale nech je nálada akákoľvek, vždy ide najmä o hľadanie určitého poriadku. Pocit krásy, harmónie — a to nielen v hudbe, ale v živote vôbec — je predovšetkým pocitom poriadku. Prečo hrá zlatý rez takú dôležitú úlohu? Pretože podriaďuje jednotlivé časti v rovnakom pomere navzájom i voči celku. Škoda, že sa nedá presnejšie vyjadriť v hudbe, kde sú jednotlivé parametre príliš prepletené. Pravdepodobne by sme si mnohé vyjasnili.

Azda kvôli tomu, čo ste hovorili o poriadku, nekomponujete tzv. hudbu zvukovú a aleatorickú?

Nie je to celkom pravda. Uznávam cluster, ale ako harmonicky definovaný, dosť presný zvuk. Vyberám si iba určité z množstva variácií chromatického clustra rôznym umiestňovaním tónov v registroch, v určitej farbe a podobne. Nemám rád náhodnosti v hudbe, hoci v náznakoch som pracoval aj s aleatorikou. Nemôžem akosi zľaviť z pocitu zodpovednosti voči dielu; na skladbách, komponovaných touto metódou, si skladateľ predsa len nemôže príliš zakladať.

Uznávam však „vnútornú", formovú aleatoriku. Dobrá skladba musí mať určité uzlové body, ktoré sú viacznačné a ktoré akosi „zdezorientujú" poslucháča, aby ho vzápätí prekvapilo určité riešenie. Ak skladateľ robí formu na základe „vonkajšej", veľkej aleatoriky, môže dosiahnuť pravý opak. Poslucháča možno neprekvapí vôbec ničím, lebo veľký rozptyl možností ho v náhodnom momente zaskočí a uzavrie v bludnom kruhu. Práve tak by sa skladateľ, spoliehajúci na náhodu, nemal tváriť ako poloboh, ak mu raz začas vyjdú nejaké pekné zvuky. Takúto hudbu treba prezentovať ako nezáväznú hru, ktorú ako takú prijímajú aj druhí.

Sú pre Vás všetky skladby rovnako vážne?

Veľmi rád si oddychovo zakomponujem v starom slohu. Urobil som týmto spôsobom niekoľko skladieb, najmä pre film, podobne ako hudbu k poézii (pre platňovú antológiu slovenskej poézie). Tieto skladby však považujem za viacmenej príležitostné.

Do akej miery je komponovanie autoštylizáciou? Musí byť skladateľ v hudbe úprimný?

Bojím sa, že nemusí. Ale bolo by krajšie, keby musel. Technická rutina môže umožniť do určitej miery „hru" na komponovanie, ktorú by som nazval hrou na pravdu.

Nerobilo Vám ťažkosti vžívať sa pri komponovaní opery do viacerých postáv a nútiť cit, aby sa stal divadlom?

Komponovanie opery mi dalo doposiaľ skutočne najviac práce. Možno aj preto, lebo som musel, na rozdiel od iných skladieb, prijať za svoje postoje viacerých, mne aj protikladných bytostí. Väčšie problémy sú však v kompozičnej stránke, v nevyhnutnosti podriaďovať formu hudobnú nehudobnej tak, aby aj opera zostala predovšetkým dobrou hudbou. Najťažšie je udržať kontinuitu priebehu v tejto veľkej forme. Mnohí si nevedia ani predstaviť, čo to znamená, kým sa človek vyškriabe aspoň do polovice a konce sú tie najhoršie. S dĺžkou skladby rastie kompozičná námaha nie úmerne, ale akoby geometrickým radom.

Mávate pri interpretácii pocit nedorozumenia?

Skoro vždy. Robím si často výčitky, že som azda voči interpretom nespravodlivý, ale predsa sa veľa ráz neviem zbaviť viery, že som skladbu napísal lepšie, než zaznela v interpretácii. Napr. v Petrovi a Lucii som momenty, ktoré sa mi nezdali dosť kontrastné v samotnom tvare, inštrumentačne vyostril rozkladom do rozličných oktáv, inštrumentačnou pointilizáciou.

Toto vyžaduje mimoriadnu precíznosť interpretácie. Pravdepodobne v snahe o zjednodušenie partitúry došlo tu však k niektorým dirigentským zásahom, ktorých mi bolo veľmi ľúto, pretože pre mňa predstavovali pozmenenie, nepochopenie vedomého kompozičného zámeru. Partitúra má v sebe viac kontrastu, než odhalilo predvedenie opery, ktoré pôsobilo v zápornom zmysle slova poetizujúco. Zbavené disharmočnosti pôsobili neprimerane viaceré nepoetické texty, ktoré som v opere chcel so všetkou ich drastičnosťou mať.

Prial by som si, aby aj interpreti hľadeli na svoj chlebík ako na službu umeniu a nemýlili si námahu, ktorú vynaložia pri interpretácii skladby, so službou autorovi.

Ako je to s komponovaním elektronickej hudby? Čo je tu materiálom, čo technikou, čo vlastnou tvorivou fantáziou skladateľa?

Nerád by som sa hlbšie vyjadroval o estetike elektronickej hudby, pretože som v tejto oblasti začiatočníkom. Tvorba elektronickej hudby je pre mňa príťažlivá pre živý, momentálny improvizačný akt styku skladateľa s materiálom. Formové cítenie sa tu prejaví azda ešte silnejšie než v tradičnej hudbe, lebo skladateľovi neprichádza na pomoc technický kompozičný postup, ktorý môže niekedy pomôcť vystavať formu aj tam, kde niet dosť fantázie. Nazdávam sa, že elektroniku treba robiť veľmi spontánne, v istom zmysle nahrádza podľa mňa improvizačnú prax starých majstrov. Toto spontánne odovzdanie sa „do spárov" hudby je pre skladateľa novým svetom, novou možnosťou prejaviť sa.

N. Hrčková

Teória naznačovania a vychyľovania prvkov

JAN KAPR

(DOKONČENIE)

Prípad č. 7 sa týka hudobnej štruktúry konkrétneho diela potiaľ, že rozoberá možné vzťahy medzi rôznymi spôsobmi usporiadania základného tónového pôdorysu. V stručnom prehľade som uviedol (skôr len okrajovo) aj pomer medzi durovou a molovou tóninou (mám tu na mysli vždy rovnomenné dvojice). Známa kolízia dur — mol v oblasti tradičného prejavu je veľmi pôsobivá — pripomeňme si aspoň rozkošné scherzo z Brahmsovej II. symfónie! — a predstavuje tiež určitý proces „vychyľovania": u žiadneho iného druhu tonálneho vybočenia alebo modulácie nemávam nikdy tento takmer vizuálny dojem kolísania svetelnej intenzity (potemnenia a rozjasnenia) ako pri týchto kolíziách rovnomennej dur — mol. Pritom ide vlastne o mysliteľne najjednoduchšiu zmenu, ktorá zväčša tkvie len v úprave veľkej tercie na malú, a opačne. Tento efekt považujem hádam za najjemnejší a doposiaľ neošúchaný „vynález" vo sfére tonality. Vedel to oceniť predovšetkým Igor Stravinskij vo svojom tvorivom neoklasickom období. Obávam sa, že súčasná hudba doteraz nenašla svoj tak adekvátne jemný a pôsobivý prostriedok — azda len v oblasti sónickej.

Touto okrajovou poznámkou som chcel len ukázať, že myšlienka o „vychyľovaní" či naopak zase o „prisvojovaní" určitých prvkov vo vzťahu medzi dvomi oblasťami je v podstate už zakotvená v praxi tradičnej hudby bez toho, že by sme si to pri niektorých jej postupoch na prvý pohľad uvedomovali. Inak nám, samozrejme, i tu pôjde predovšetkým zase o súčasné aspekty.

Tak napríklad môžeme kombinovať dvanásťtónovú techniku s modalitou určitého typu. Ponúkajú sa nám predovšetkým dva hlavné spôsoby: a) volíme dodekafonický rad (sled tónov) zámerne tak, aby už jeho základný tvar zodpovedal zvolenému typu modality; b) chápeme modalitu ako zase ďalší určujúci parameter pri práci s radom, ktorého usporiadanie tu vôbec nezávisí od typu modality (tento druhý prípad je po určitej stránke zaujímavejší). Podmienkou uskutočnenia týchto manipulácií je buď úplná, alebo reťazová modálna stupnica s tzv. chromatickým rozptylom. (To znamená stupnica presahujúca rozsah oktávy tak, aby mohla obsahovať všetkých dvanásť tónov chromatickej škály bez toho, že by stratila modálny charakter.) Ukážme si to na príklade, ako môže v praxi vyzerať také vychýlenie „čistej" dodekafónie smerom k modalite. Štruktúra dvanásťtónového radu nie je viazaná žiadnymi ohľadmi (bude to prípad b) — smerovú oblasť tu predstavuje reťazová stupnica základného typu 2:1 (mostovými článkami reťaze sú vždy posledný a prvý tón osemstupňovej modálnej škály). Pre náš príklad je práve taká reťazová stupnica výhodná tým, že vlastne v celom tónovom rozsahu nám do určitej miery individualizuje jednotlivé oktávové polohy. Kombinácia oboch oblastí, dvanásťtónovej i modálnej organizácie, sa deje tak, že jednotlivé tóny zvoleného radu rozmiestňujeme do rôznych úsekov reťazovej stupnice (tzv. modálny rozptyl radu). To znamená, že nie každý tón môžeme umiestniť do ľubovoľnej oktávovej polohy.



x = polohy, ktoré neprichádzajú do úvahy pre obsadenie v tejto konkrétnej modálnej situácii.

Môžeme tu hovoriť skorej o „naznačenej modalite", pretože kombinácie tohto druhu vždy nevyhnutne vedú k väčšiemu tónovému rozptylu, kde je dokonca žiadúce, aby postupnosť radu nevytvárala výseky modálnej stupnice.

Myslím, že tento príklad postačí na to, aby sme si vedeli predstaviť aké ďalšie možnosti „vychýlenia" a „náznaku" môžu v týchto prípadoch prichádzať do úvahy.

Číslo 8 nášho prehľadu nás opäť privádza k problémom elektronickej a konkrétnej hudby. Tu dochádza k rozmanitým formám kombinácií najmä v poslednom čase, keď môžeme hovoriť o postupujúcom zbližovaní týchto dvoch oblastí, stojacich kdesi v počiatočných fázach ich vývoja dosť vyhranene proti sebe. (Hoci už niektoré základné diela elektronickej hudby — napríklad Stockhausenov Gesang der Jünglige — ich určitým spôsobom kombinovali.) Smerovou oblasťou je tu prevažne (ak nie výlučne) konkrétna hudba. Tieto možnosti a výsledky sú natoľko známe, že netreba uvádzať podrobnejšiu dokumentáciu. Chcel by som len vysvetliť, prečo vo svojom prehľade nezaraďujem túto problematiku komplexne do prípadu č. 1 vzhľadom na to, že väčšina možností vychýlenia a náznaku sa aj tu evidentne týka sónickej sféry.

No nejde tu skutočne len o ňu. Ako vieme, povaha týchto novších zvukových zdrojov si vynútila tiež nové, špecifické metódy kompozičnej práce. A to už sa podstatnou mierou týka problémov celkovej hudobnej štruktúry. Dokonca to nezahrnuje len sféru vzájomného ovplyvňovania oboch týchto oblastí medzi sebou, ale týka sa to aj ich vplyvu na značnú časť súčasného hudobného myslenia aj mimo pôsobnosti techniky spracúvaného tónového materiálu. Stačí si pripomenúť typický spôsob práce s blokmi, ktorý „normálna" hudba už pred dlhším časom „odcudzila" elektronickej, resp. konkrétnej hudbe vo forme tzv. „Schichtenmusik" — sem patria rôzne druhy zvukových transparentov, clustrové glissandá, technika blokových bodov (škvŕn) atď., čo všetko niekedy prispieva k dojmu, akoby hudba pre klasické nástroje napodobňovala elektronické zvuky. (V podstate ide o užitočné rozšírenie štruktrálnych prvkov aj na tomto výrazovom pozadí — ak, pravda, nehovoríme o prípadoch, keď podobné imitovanie vzniká naozaj zámerne; v tom časť inštrumentálnej tvorby dnes odpláca elektronickej hudbe napodobňovacie pokusy z čias jej začiatkov.)

Ďalšia možnosť konfrontácie tu tkvie vo vzďaľovaní sa od nášho tradičného temperovane poltónového systému smerom k mikrointervalovej štruktúre už celkom nezávislej od temperovaného ladenia — teda proces vychyľovania prvkov z oblasti nástrojovej hudby, to znamená aj z oblasti „prirodzeného" ladenia a pod. smerom k elektronike. Iste by sme mohli nájsť ešte ďalšie paralely — nemôže byť pochýb o tom, že tu vcelku pôjde o fenomény jasne novodobé a v exaktnosti výsledkov neuskutočniteľné žiadnym iným doteraz známym spôsobom.

Tým sa už dostávame ku konfrontáciám celých štýlových základní. Týka sa toho náš p r í p a d č. 9. Mám tu na mysli metódu koláže, najmä tzv. historickej koláže. Nie je pritom rozhodujúce, či pri koláži ide o skutočnú c i t á c i u z inej štýlovej, resp. historickej oblasti (teda z diela iného skladateľa), alebo o autorov vlastný n á z n a k inej štýlovej proveniencie (pomocou niektorých príznačných výrazových prostriedkov); nezáleží na tom, či štýlová odlišnosť konfrontovaných oblastí pramení z rozdielov dobových, generačných a pod., alebo z rozdielov medzi súčasnými smermi či „školami"; nie je vcelku dôležité, či ku „štýlovej kolízii" dochádza pri súčasnom priebehu oboch vrstiev alebo postupne. Tiež je len vecou autorovho okamžitého zámeru, či „citát" (či už priamy alebo odvodený) pôsobí jednoznačne ako štýlovo vyhranený komplex, alebo či je nejakým spôsobom „maskovaný", a teda sčasti vťahovaný do výrazového sveta základnej, východiskovej oblasti. No myslím si, že je žiadúce, aby bol vždy v nejakom pevnom funkčnom vzťahu k tomuto východiskovému svetu, t. j. aby koláž bola pre autora vlastne jediným možným umeleckým riešením jeho dramaturgického zámeru (či už ide o parodistickú funkciu zámerného archaizmu, alebo o myšlienkovo závažnú reminiscenciu, či o určitý inšpiračný „bočný náraz" a pod.). Inak bez takého funkčného opodstatnenia by koláž — podľa môjho názoru — nemala zmysel. (Táto poznámka sa napokon týka všetkých vonkajších znakov súčasného prejavu, ktoré často a neraz aj oprávnene budia dojem čírej módnosti.)

P r i p r í p a d e č. 10 sa trošku zdržíme, pretože vo forme akejsi syntézy sa v ňom opäť stretneme s problémami, ktoré nás zaujímali najmä pri č. 6, 9 a čiastočne 3.

Po tom, čo sme si povedali o dnešnom pohľade na otázku „opakovať — neopakovať", je jasné, že prichádza do úvahy aj možnosť nekonvenčného uplatnenia niektorých ustálených formových typov za predpokladu, že nás dnes nebude zaujímať pôsobivosť týchto štruktúr sama osebe, ale že z nej odvodíme nejakú novú, zaujímavú kvalitu. To znamená, že novým osvetlením ozväštnime staršie, všeobecne známe postupy. Na prvý pohľad to vyzerá ako dnes už azda neaktuálna predstava. No práve novodobé skúsenosti s technikou koláže naznačujú niektoré dosiaľ nevyskúšané možnosti. Táto myšlienka vedie niekedy k prekvapujúcim výsledkom, ktoré by sme mohli považovať za výsledky procesu „vychyľovania alebo naznačovania štrukturálnej funkcie".

Teoretických možností i praktických riešení je iste veľa. Chcel by som oboznámiť aspoň so spôsobom, ktorým som sa snažil vyriešiť tento problém. Ide o tzv. b i f o r m i t u, resp. p o l y f o r m i t u. Zjednodušene povedané: nastáva tu vertikálne spojenie dvoch alebo aj viacerých celkom samostatných štruktúr. Teoreticky, pravda, nemusí vždy ísť len o spojenie vertikálne — mohla by to možno byť aj následná konfrontácia rôznych foriem (podobne ako pri koláži) — no vertikálna kombinácia je tu predsa len najcharakteristickejšia, pretože proces prehodnocovania tu nastáva hneď, bezprostredne, kým pri konfrontácii následnej môžeme novú výslednú štrukturálnu kvalitu zaznamenať vlastne len dodatočne, iba pri celkovom súčte všetkých štrukturálnych priebehov, teda pomocou akéhosi retrospektívneho uvedomenia. Iste možno pochopiť, že pre tieto manipulácie sú vhodné jednoduché, jasné štruktúry, najlepšie práve povedomé stavebné modely.

Ozväštnenie (a tiež mnohostranné skomplikovanie) sa robí konkrétnym výberom vhodných štrukturálnych typov, ich skladateľskou realizáciou a napokon montážou.

Dôležité je tu, aby spojenie ponechalo obom vrstvám ich výrazovú a predovšetkým formálnu autonómiu a aby výsledný efekt priniesol n o v ú, z a u j í m a v ú a r c h i t e k t o n i c k ú k v a l i t u. Osobne som pre dôsledné organizovanie celého tvorivého postupu, a tým tiež pre aspoň rámcové predvídanie konečného biformného tvaru.

Princíp biformity som si vyskúšal v niekoľkých svojich skladbách, napríklad v niektorých častiach Dialógov pre flautu a harfu, v VI. a VII. symfónii a v VII. sláčikovom kvartete. Tak v Dialógu č. 2 je napríklad tento biformný model:

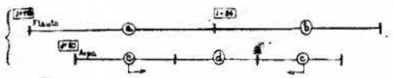
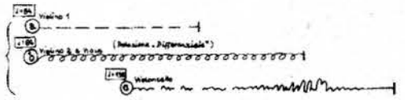
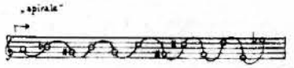


Schéma zo VII. kvarteta (3. veta):



Tu všade som sa snažil preniesť skúsenosti z polyfónie, z polytonality, resp. z polyrytmiky na ďalšiu dimenziu: na rovinu súčasného dialógu rozdielnych formálnych koncepcií. Toľko teda o mojom osobnom riešení.

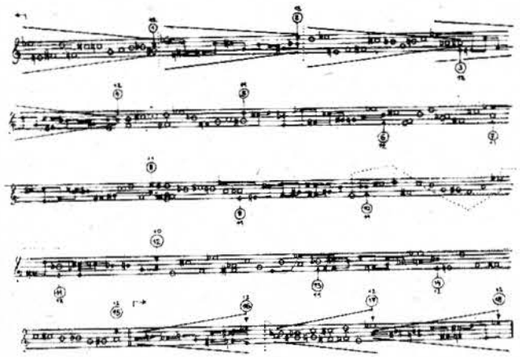
V súčasnej svetovej literatúre sa vyskytujú prípady, ktoré z niektorých stránok — a práve v oblasti tektoniky — dosť korešpondujú s týmito mojimi skúsenosťami. Chcel by som to demonštrovať na Nonovej kantáte Il Canto Sospesso. Mám na mysli jej 9. poslednú časť, ktorú považujem za štrukturálne kľúčovú pre celú skladbu. Tu totiž Luigi Nono najdôslednejšie pracuje s tónovým materiálom — do určitej miery všetok predchádzajúci priebeh skladby je akousi prípravou pre túto časť — a práve tuná Nono z formovej stránky maximálne ťaží z tvarového charakteru zvoleného radu. Tento rad je — ako je známe — veľmi schematický; je to vlastne „špirála", o akej hovorí americký teoretik Nicolas Slonimsky vo svojom diele Thesaurus of Scales and Music Patterns.



Táto východisková schematická forma sa, samozrejme, takto v skladbe nikde neobjaví — tónové výšky sú rozmiestňované do rôznych oktávových polôh; tvarová schéma je zašifrovaná, prehodnotená. Tu sme sa teda dostali k výkladu pojmu „náznaková štrukturálna funkcia". To je to typické využitie neurčitej hraničnej oblasti „vychýlených prvkov opakovania", ako sme už o nej hovorili: opätovné nasadenie radu nikdy nepôsobí ako o p a k o v a n i e, aj keď následnosť tónového materiálu je dôsledná. Pritom však pôvodná grafická predstava špirály je imanentným formotvorným princípom, ktorý práve v 9. časti, tak ako nikde predtým, určuje celý stavebný priebeh. Najlepšie nás o tom presvedčí výpis všetkých výškových hodnôt v konkrétnom slede stiahnutých do spoločnej oktávovej polohy:

Vidíme, že v podstate tu vzniká trojdielna forma, kde obidva krajné diely sú k sebe v pomere: 3 × rak — 3 × základná forma radu, kde však stredný diel všelijako deformuje tvarovú kostru radu — mohli by sme povedať, že pozvoľna obracia jej kónickú podobu do opačného smeru.

[1]) V prednáške na Medzinárodných seminároch pre súčasnú hudbu v Smoleniciach 1970 nazývali sa tieto prvky „odcudzené". Autor, aby zabránil ich prípadnému chápaniu ako (povedzme) pojmy sociologické, zmenil ich pomenovanie neskôr na ;vychýlené".



Keď sa zadívame na tento tónový pôdorys, zistíme, že vlastne vytvára pôdorys stručnej sonátovej formy: expozícia zdôraznená trojitým[2]) opakovaním radu „témy" v retrográdnej (račej) forme (↔) — až na nepodstatné mutačné zámeny; potom typické prevedenie prinášajúce určité znepokojenie až rozklad materiálu; a napokon repríza v opačnom postupe (↔), taktiež s trojitým[2]) utvrdením radového materiálu.

Myslím, že je to dosť frapantná podoba nielen čo do vonkajšej formy, ale hlavne aj čo do psychologicko-estetických funkcií jednotlivých častí sonátovej formy. Dokonalý stavebný oblúk vyvážený zrkadlovým pomerom medzi expozíciou a reprízou; niekdajší postup tonálnych vzťahov (T — D, predvedenie D — T) je tu suplovaný obdobnými vzťahmi v rovine tónových výšok. Práve tieto analógie posilňujú moje presvedčenie, že seriálny princíp môžeme chápať aj ako pokus o prevedenie „tektonickej zodpovednosti" (termín Jaroslava Volka) z kategórie harmonickej do kategórie tónových výšok — všetky bývalé štrukturálne určujúce harmonické vzťahy sú tu v presne zodpovedajúcej transkripcii vyjadrené vzťahmi medzi tónovými výškami, čo je technicky umožnené práve len zavedením radovej organizácie! Na tom nič nemení skutočnosť, že z apercepčného hľadiska sa tieto vzťahy ani formový priebeh nedajú celkom poznať, že ich možno odvodiť len z latentnej konštrukcie na spôsob spätnej demontáže, resp. dešifrácie. Dokazuje to zároveň racionálnosť tvorivého postupu v kombinácii dvoch princípov:

1. adaptácia tradičného stavebného modelu (stručná sonátová forma);
2. zašifrovanie pôvodného tvaru (polohový rozptyl tónových výšok — črty materiálového opakovania sú tu deformované, odcudzené až k hraničnej neurčitosti).

Podobných prípadov by sme v súčasnej literatúre iste našli oveľa viacej než príkladov príslušných do výlučnej oblasti n e o p a k o v a n i a.

Kvôli doplneniu pohľadu na celkovú situáciu ešte uveďme, že proces „vychyľovania" alebo „prisvojovania" štruktrálnej funkcie sa nemusí vždy týkať vzťahu medzi dvomi h u d o b n ý m i oblasťami, ale že sa na ňom môže podieľať aj sféra mimohudobná, najmä literárna. Napokon nie je to nič nového: práve v tradičnej hudbe nájdeme dosť prípadov, kde literárna predloha či dejová predstava vnútila hudobnému vyjadreniu svoje štrukturálne črty (napr. strofické usporiadanie piesní, rapsodická forma symfonických básní a pod., nehovoriac ani o hudobnodramatických formách). Sú však aj moderné ekvivalenty tohto vplyvu literatúry na štruktúru hudby, dokonca také, kde práve štrukturálna stránka predlohy je hlavným inšpiračným podnetom na úkor stránky obsahovej, dejovej či symbolickej. Pripomeňme si tu aspoň Beriove Omaggio a Joyce a Boulezovu 3. klavírnu sonátu, kde literárnymi „kmotrami" hudobnej štruktúry boli do určitej miery Joyce a Mallarmé.

2) Mohli by sme vlastne zahrnúť aj štvrté odvinutie radu do plochy „expozícia" (celkový tvar je tu ešte stále jasne kónický), ak tu, pravda, nebudeme považovať prekrývanie radov už za náznak „predvedenia". V takom prípade budeme však „reprízu" klasifikovať ako skrátenú.

Poznámka týkajúca sa p r í p a d u č. 11 môže byť pomerne stručná. Proces vychyľovania medzi organizovaným hudobným prejavom a aleatorickou voľnosťou sa môže viesť oboma smermi, t. j. obidve oblasti môžu byť buď východiskové, alebo smerové. Je v tom logika úmernosti: vzďaľujeme sa od charakteru jednej oblasti presne v tej miere, v akej pridávame prvky oblasti druhej. Pritom môžeme získať dosť širokú škálu medzistupňov. Ako príklad by nám mohla poslúžiť predstava hudobnej plochy síce ľubovoľného charakteru, ale notačne po všetkých stránkach pevne zachytenej. Po určitom čase sa z tohto komplexu začína vymaňovať, „vychyľovať" nejaký hlas (prípadne viac hlasov, celé vrstvy a pod.) a prechádza do určitého aleatorického modelu, či iným spôsobom n a z n a č e n é h o celkom nezávislého priebehu. Miera „vychýlenia" alebo „prisvojenia" je potom daná kvantitou tých alebo oných prvkov. Z nášho hľadiska je asi opäť najzaujímavejšia známa situácia „na polceste". Pochopiteľne, postup môže byť aj opačný, t. j. jednotlivé hlasy alebo vrstvy trebárs nejakého aleatoricky zvlneného transparentu sa postupne „narovnávajú" do presne rytmizovaného a vôbec autorsky všestranne determinovaného tvaru.

Dokladov o značnej pružnosti prechodového pásma medzi fixovaným prejavom a aleatorickou voľnosťou by sme mohli nájsť pomerne veľa, napr. u Lutoslawského alebo Beckerových Nacht — und Traumgesänge a pod. Vo všetkých týchto prípadoch ide tiež o pomer medzi k o l e k t í v n e organizovaným prejavom a i n d i v i d u á l n e traktovanými hlasmi. A tento druh odlíšenia hudobných faktúr naznačuje aj ďalšiu tektonickú kvalitu, o ktorej bude reč zanedlho, totiž k o n t r o l o v a n ú h u s t o t u h u d o b n é h o t k a n i v a.

P r í p a d č. 12 nás zdanlivo zvádza opäť k okrajovým problémom súčasnej skladobnej štruktúry: týka sa vlastne „len" formy notačného zápisu. Tento dojem však pri bližšom skúmaní neobstojí. Ak totiž vychádzame zo zásady, že voľba tradičnej notácie, alebo grafického náznaku má byť funkčne odôvodnená, potom vždy ten či onen spôsob zápisu musí nevyhnutne postihovať nielen výrazové, ale aj štrukturálne vlastnosti hudby zodpovedajúceho typu; v tom zmysle by sme teda mohli chápať Steinov výrok „Výraz je forma" (stať Neue Formprinzipien, z roku 1925). Ak porovnávame skladobné situácie, ktoré sme uviedli v č. 11, s problémami, ku ktorým pristupujeme teraz, zaznamenáme isté spojitosti. Je pravdepodobné, že na zachytenie kolektívne organizovaného, fixovaného prejavu použijeme tradičnú notáciu — pre tento účel je najspôsobilejšia. Naproti tomu aleatorický prejav sa kloní k náznaku (no pritom sa môže vyjadriť ešte aj tradičnými notačnými prostriedkami). Grafický znak zastupujúci predošlé notačné symboly však môže byť už l e n aleatorický, musí sa už viacej spoliehať na svoju tvarovú výrečnosť než na schopnosť presného ukazovateľa, je viac „inšpirátorom" než „informátorom" — bez toho, že by šlo vyslovene o tzv. g r a f i c k ú h u d b u, kde výtvarná predloha má jasnú funkciu odrazového mostíka pre interpretovu fantáziu a jeho improvizačné schopnosti. V každom prípade je to rozšírenie priestoru — no zároveň aj ďalší ú b y t o k j e d n o z n a č n o s t i. Mohli by sme sa na tento jav teda pozerať aj ako na proces vychyľovania a autorskej suverenity smerom k interpretačnej mnohoznačnosti. Táto zámerná neurčitosť, nevyhranenosť je opäť našou známou situáciou „na polceste". A opäť tu môžeme viesť celú akciu oboma smermi: obidve sféry, tradičná notácia i grafický náznak, môžu byť tak východiskovou, ako i smerovou oblasťou. A, pochopiteľne, aj tu môže konfrontácia, tak ako u č. 11, prebiehať jednak simultánne (t. j. určitá vrstva sa notuje tradičným spôsobom a súčasne iná je v grafickom náznaku), jednak aj následne.

K problematike n á z n a k u ešte niekoľko všeobecných poznámok. Naše úvahy sa môžu týkať najmä a) celkovej hudobnej štruktúry, b) tóno-

vých výšok, c) sčasti harmónie. O situácii a) sme hovorili; u b) to znamená, že napr. melodická línia je zredukovaná na niekoľko polôh obrysového náznaku (to je trebárs známy prípad interpretácie určitej komplexnej myšlienky len bicími nástrojmi a pod.). Pri prípade c) sa trochu zdržíme. Ak hovorím, že schopnosť náznaku sa týka sčasti aj harmónie, myslím tým skutočnosť, že hlavné pole takých možností leží v oblasti tradičnej harmónie, t. j. v prípadoch tzv. latentnej harmónie, kde náznak predpokladá možnosť aprcepčného dosadenia viac-menej povedomých harmonických väzieb.

Ak súčasná hudba nepočíta s pôsobivosťou vertikálnych útvarov v zmysle väzieb klasickej harmónie ako so všeobecnými črtami súčasnej hudobnej reči, potom niet vlastne čo naznačovať, pretože vo väčšine prípadov tu vôbec nie je tendencia ustanoviť nejaký pevný harmonický systém, analogický s klasickým systémom. (V skutočnosti sú, pravda, aj tu možnosti vychádzajúce z iných relácií než z tradične tonálnych vzťahov. Sú to tzv. okruhové systémy, kde náznak je uskutočniteľný pomocou vyčlenených charakteristických intervalov, napr. veľkých septím a pod.).

Inak trebárs rytmus a sónická zložka zdajú sa byť takou vyhranenou oblasťou — t. j. bytostne sú priťahované ku konkrétnosti svojho vyjadrenia — že ťažko si možno predstaviť nejakú formu ich zastúpenia určitým náznakom. U sónickej zložky zdôrazňujem vyslovene formu zastúpenia, pretože o niektorých prípadoch „vychýlenia“ sme hovorili už skôr. Pokiaľ ide o rytmus, ten by azda mohol byť za istých podmienok naznačený, ale podmienky sa týkajú určitej pohybovej schémy, pravidelnej metrickej pulzácie a pod. — teda prípadov, ktoré nie sú príliš typické práve pre súčasnú hudbu. (Možno napr. naznačiť „valčíkový rytmus“ bez toho, že by šlo o skutočný valčík.) Je to trochu podobná situácia ako s tradičnou harmóniou.

Náznak teda posilňuje neurčitosť, neutralizáciu vyhranených čŕt určitého výberu: mohli by sme proti sebe — zároveň ako neoddeliteľných partnerov — postaviť dve tendencie: a) nevyhnutnosť pevného výberu, b) nevyhnutnosť neutralizovať ho vo forme náznaku.

(Spomeňme konkrétny prípad z č. 10 nášho prehľadu: a) tradičná forma ako predbežný štrukturálny model, b) jej dodatočné zašifrovanie až k nepoznateľnosti formálnych obrysov.)

Prebrali sme rad prípadov, s ktorými sa pravdepodobne najčastejšie stretneme v súčasnej skladateľskej praxi ako s príkladmi „vychyľovania“ či „naznačovania“ rôznych prvkov.

Tento výpočet iste zďaleka nemôže byť úplný, ako som už podotkol na začiatku. Ak už sme sa napr. v č. 12 dotkli problémov grafickej hudby, môžeme teraz zmienku doplniť tým, že vlastne už sám vzťah medzi oboma umeleckými disciplínami, výtvarným umením a hudbou, je sférou vzájomného „vychyľovania“ či „prisvojovania“ — v tomto prípade sa to dokonca týka prehodnotenia celej kategórie umeleckého vnímania. Pravda, s tou výhradou, že prehodnocovaní proces sa odohráva väčšinou len v interpretačnej zložke — poslucháči obyčajne nemajú možnosť konfrontovať výtvarný podnet s konkrétnym zvukovým výsledkom.

Našlo by sa veľa iných eventualít. Napríklad prenos apercepčnej situácie z kocertnej sály do posluchárovho súkromného prostredia pomocou rozhlasového alebo televízneho prijímača, gramofónovej platne, magnetofónu a pod. Ako vieme, je to dôležitý moment, ktorým sa dnes zaoberajú mnohí skladatelia a technici. Ide tu predovšetkým o to, či naozaj a vo všeobecnejšom meradle vzniká nový typ posluchára, a tým teda požiadavka na obe uvedené profesie, zabezpečiť pre tento posluchársky typ aj pre jeho prostredie jednak špecifické diela, jednak špecifický spôsob interpretácie. Tak vznikajú nové programové formy (pravda, nielen v oblasti hudby).

Stretávame sa opäť so známymi javmi: jednak s vychýlením (v tomto prípade vlastne so skutočným „odcudzením“ diváka-posluchára koncertnej sieni, divadlu, kinu a pod.), jednak s náznakom (väčšieho akčného auditívneho alebo i vizuálneho priestoru v intímnom prostredí posluchárovho súkromia). Tento efekt je podporovaný aj možnosťami stereofónie. Je to novodobý faktor, s ktorým tak či onak musí počítať aj skladateľská tvorba.

Pokúsme sa teraz uzavrieť akciu vychyľovania, ktorá prebieha medzi východiskovou a smerovou oblasťou. Z dôvodov, o ktorých sme hovorili už predtým, nás zatiaľ zaujímala hlavne nevyhranená, neurčitá situácia „na polceste“. Ak dokončíme pohyb akcie v uvedenom smere, získame celkom inú kvalitu: vychyľovaný prvok východiskovej oblasti sa mení (časti svojich vlastností sa zbavuje, niektoré nové priberá), až nakoniec úplne stráca pôvodný charakter a je zastúpený vysloveným, vyhraneným prvkom smerovej oblasti.

Celý pohyb prechádza zhruba týmito fázami:

1. Vychyľovanie (vzďaľovanie sa od pôvodného charakteru — tvaru — zvuku a pod.)
2. Náznak (vlastností typických pre smerovú oblasť)
3. Zastúpenie (prvku východiskovej oblasti prvkom smerovej oblasti; dokončený prechod od jedného k druhému).

K celému tomuto postupu treba dodať, že sa tu nevyhnutne nepredpokladá nejaký plynulý pohyb od fázy k fáze. Naopak, najčastejším prípadom je bezprostredné použitie zvoleného prvku v jeho statickej podobe na príslušnom stupni „škály vychýlenia“ (predovšetkým v situácii „na polceste“). Jeho odvodenie z pôvodnej podoby je skôr len záležitosťou predbežnej autorovej úvahy. To platí vôbec o všetkých prípadoch nášho prehľadu. Predstava poradia fáz má teda pre nás skôr hodnotu pomocného prostriedku analýzy — hoci, pravda, aj fázový postup je možný, a dokonca pre niektoré prípady (napr. č. 11) dosť typický.

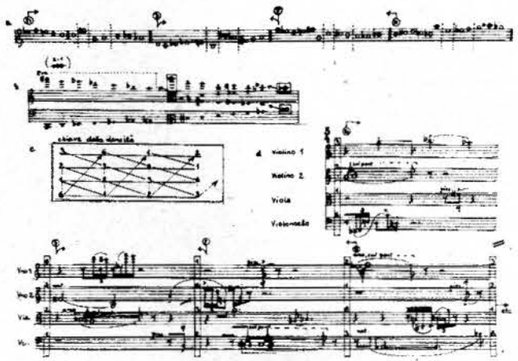
Ak sme tu všade až dosiaľ venovali najväčšiu pozornosť strednej fáze (náznaku), zodpovedalo to hierarchii prostriedkov v okruhu vymedzenom témou tejto prednášky.

Nenazdávam sa však, že od tejto témy odbočíme, keď si povieme ešte o niektorých zaujímavostiach tretej fázy procesu vychyľovania. Princíp substitúcie určitého prvku iným prvkom sa totiž tiež dosť významne uplatňuje v súčasnom hudobnom myslení. U č. 6 nášho prehľadu sme spomenuli napr. známy jav v netematickej hudbe, kde organizačná funkcia opakovania je zastúpená nejakým iným prostriedkom. Inde zase sme pripomenuli typicky novodobú snahu zastúpiť harmóniu v jej funkcii „tektonicky zodpovednej zložky“ inou zložkou. V týchto súvislostiach by som chcel upozorniť na substitučnú schopnosť jednej stránky hudobného prejavu, ktorá ešte donedávna nebola v popredí záujmu súčasných skladateľov ako fenomén schopný do určitej miery zastúpiť v hudobnej štruktúre niektoré pohybové, prípadne dynamické javy. Týmto fenoménom je hustota. Keď som čítal v časopise BBC The Listener článok Pierra Bouleza Music and Invention, bol som rád, že som v ňom opäť našiel potvrdenie o aktuálnosti tohto problému.

Myslím, že pre súčasné hudobné myslenie je okrem iného charakteristická snaha vyhnúť sa, pokiaľ možno, výrazovým „šaržám“ alebo symbolom, ktoré sa časom zahniezdili a navesili na určité prvky takmer vo všetkých zložkách hudobného prejavu. (S podobnou situáciou sa, pravda musí vždy viac-menej vyrovnať každá umelecká generácia.) Ani kinetika alebo dynamika nebola, pochopiteľne, ušetrená tejto konvencie; predpokladám, že sa tu nemusíme zdržovať „odhaľovaním“ ich stôp. Rád by som len dodal, že nám dnes hrozí nová konvencia v týchto oblastiach (a nielen v nich): „konvencia neočakávaného“! Z príliš dôsledne uplatňovaného princípu prekvapovania sa totiž veľmi ľahko môže stať číra remeselná macha. A práve v súvislosti s tým, čo som teraz uviedol, môžeme oceniť všetky vý-

hodné vlastnosti hustoty hudobného tkaniva. Núkajú sa nám oveľa jemnejšie prostriedky vnútornej diferenciácie, než aké získavame len dynamickými a pohybovými kontrastmi. Tým, samozrejme, nelikvidujeme tieto fenomény — len sa na ne výlučne nespoliehame! Pritom hustota je schopná stať sa za určitých podmienok hlavným organizačným ukazovateľom zvolenej hudobnej štruktúry — jej najväčšou výhodou tu je práve skutočnosť, že je v tejto funkcii doteraz neopotrebovaná.

Ukážme si aspoň na malej ploche situáciu, kde práve hustota preberá suverénnu organizujúcu úlohu v celom komplexe. V takom obmedzenom priestore je na tento účel veľmi vhodná rotácia hustoty, kde nám ako východiskový materiál poslúži quaternion dvanásťtónového radu. Kľúč hustoty je zrejmý z príkladu, práve tak rozdelenie hlasov. Voľba sláčikového kvarteta napomáha prehľadnosť celej akcie.



Vidíme, že jednotlivé členy rotačného modelu — konkrétne teda jednotlivé pomery hustoty — sa diagonálne sťahujú z hlasu do hlasu a vytvárajú tak špirálu rotačného priebehu.

Akosi podobne, hoci nie vždy formou rotácie, môžeme organizovať aj značne širokú hudobnú plochu podľa ľubovoľného kľúča rozdelenia jednotiek hustoty (jednotkou tu nie je ani výšková, ani rytmická hodnota, ale proste menovateľ počtového zlomku; v našom prípade 12, t. j. $^{6}/_{12}$, $^{1}/_{12}$, $^{2}/_{12}$, $^{3}/_{12}$). Je zrejmé, že v rozsiahlej metrickej rotácii môžu byť jednotkami celé skupiny tónov, dokonca taktov (prípadne aj rôznych taktových typov) a pod.

S parametrom hustoty môžeme, samozrejme, zachádzať aj celkom voľne, bez určitého pomerného kľúča, tak, ako zachádzame voľne — ak nám to vyhovuje — aj s tempovým alebo dynamickým priebehom. Je to logické, preto sme si už povedali, že fenomén hustoty je svojím spôsobom schopný zastúpiť priebehy v týchto rovinách. Inak je evidentné, že princíp zastúpenia jedného prvku prvkom druhým, jedného spôsobu práce iným spôsobom určitého stavebného typu typom odlišným a pod., že tento v súčasnom hudobnom myslení taký častý princíp sa môže uplatniť v mnohých rozmanitých formách, skúmanie ktorých by vlastne znamenalo ďalšiu, samostatnú tému.

V závere by som chcel znovu podčiarknuť, že javy, ktorými sme sa tu zaoberali a ktoré nazývam vychýlením, resp. náznakom a substitúciou prvkov, sú v súčasnej hudbe najcharakteristickejšie v situácii „na polceste", čo vôbec zodpovedá celkovej tendencii k náznakovosti, neurčitosti, mnohoznačnosti. Opäť zdôrazňujem, že všetky tieto predstavy, ktoré by sa neprávom mohli chápať ako prejav akéhosi núdzového kompromisu, v skutočnosti sú optimálne zaujímavými autorskými skúsenosťami, pretože sa týkajú nových, doteraz nie celkom preskúmaných sfér — oblasť týchto javov je cieľová!

Takto vymedzená by táto oblasť sama osebe mohla predstavovať súčasnému skladateľovi celý jeho akčný priestor — a v mnohých prípadoch to tak aj je. Dovoľte, aby som ju za seba pridal k ostatným lákavým možnostiam, aby som ju považoval za obohatenie týchto možností — nie za ich jediného „korunného dediča".

Fonická poézia a hudba

MILAN ADAMČIAK

Vokálna hudba prezentuje dva navzájom odlišné prejavy: reč a hudbu. Ich spoločným znakom je komunikatívny charakter, snaha po určitej výpovedi.

Výpoveď jedného i druhého faktora vokálnej hudby predpokladá znenie. Jej vyjadrovacím prvkom je zvuk.

Raz je to zvuk s plným sématickým obsahom, viac alebo menej zrozumiteľným (jazyk, reč).

Inokedy zvuk vnucujúci určitú predstavu (hudba).

A napokon, zvuk vypovedajúci sám za seba, prejavujúci svoju existenciu vo všetkých možných podobách a situáciách.

Ide o materiálne prejavy, predpokladajúce svoju materiálnu povahu a pôsobenie na ďalšiu matériu. Zároveň pôsobia navzájom voči sebe, bez toho, že by jeden druhý nivelizoval či vylučoval.

Súčasné pôsobenie dvoch komunikačných systémov teda predpokladá ich „spoluhru", ich súlad či protirečenie, schopnosť prispôsobenia sa, podradenia či rovnováhy.

S prevládajúcim hudobným charakterom sa stretávame vo vokálnej hudbe rôznych štýlov, rôznych období.

O vyrovnanom pomere oboch systémov (reči a hudby) možno hovoriť len s veľkou rezervou. Takýto stav by mohol byť ideálny.

Do akej miery sa hudba prejavuje v poézii? Príliš široký pojem poézie dovoľuje množstvo pohľadov. Náš pohľad sa sústredí na jeden z novších poetických prejavov, na tú oblasť, ktorá *má* k hudbe vari najbližšie.

Žijeme v dvadsiatom storočí a zaujíma nás predovšetkým súčasné dianie. Nestrácame kontext s minulosťou, ak sa dívame pred seba. Mimochodom, k nášmu pohľadu patrí i pohľad späť.

Tento pohľad neopúšťa pôdu dvadsiateho storočia. Patrí k nej. (I keď možno ísť ešte oveľa ďalej do minulosti — korene „zvukovosti" poézie siahajú veľmi ďaleko.)

Budeme teda hovoriť prevažne o poézii. O poézii narábajúcej s matériou, ktorá má čosi spoločné (i keď nie totožné) s hudbou. O takej, ktorá ako svoj „základný kameň" používa zvuk.

Týmto základom môže byť rovnako plnohodnotné slovo, prejavujúce sa ako nositeľ určitého zvukového charakteru, rovnako slabika alebo hláska, a práve tak akýkoľvek iný zvuk fonančných (a nielen týchto) orgánov človeka.

Označme poéziu, ktorá narába s takouto matériou ako s nositeľom estetického významu, pojmom (dnes už bežným) fonická poézia. Náš pohľad bude patriť jej.

Výrazné počiatky využitia zvukového charakteru slov, slabík či hlások môžeme položiť (ak obídeme dávnu minulosť) do prvých desaťročí nášho storočia.

Dadaizmus a futurizmus boli v tejto oblasti azda najplodnejšie (hoci v žiadnom prípade nemôžeme hovoriť o ich prvenstve).

Nemálo súčasných predstaviteľov fonickej poézie sa odvoláva predovšetkým na podobné kreácie dadaistov; iní sa obracajú k Mallarmému, Morgensternovi. Mnohé podnety vyšli od ruských futuristov.

Prevládajúcou bola snaha o vytvorenie nového jazyka pôsobiaceho predovšetkým zvukmi.

Vytvorenie akéhosi „absolútneho" jazyka podnietilo vznik absolútnej básne.

Nová senzibilita doviedla jazyk k používaniu abstraktných slov s neznámym obsahom, avšak so silným estetickým pôsobením, ktorého nositeľom je osobitá „zvukomalebná" stavba veršov:

Kikakoku! Ekoralaps! Wiso kollipanda opolôsa Ipassata ih fuo Kikakoku proklinthe peteh. (Paul Scheerbart, 1900).

Snaha prekonať univerzálnosť takéhoto jazyka vedie k vytváraniu ďalších podobných abstraktných slov (pojmov). Porovnajme časť povestnej Morgensternovej básne Das grosse Lalula v origináli s prekladom J. Hiršala a B. Grögerovej:

Kroklokwafzi? Semememi!
Seiokronto — prafriplo:
Bifzi, bafzi, hulalemi:
quasti basti bo...
Lalu lalu lalu lalu la!

Kraklakvakve? Koranere!
Ksonsirýři — guelira:
Brifsi, brafsi, gutužere:
gasti, dasti kra...
Lalu lalu lalu lalu la!

Vidíme, že ostáva forma básne, zachová sa rým, quasi logická stavba viet. Jazyk však neoperuje pojmami známymi z bežnej reči. Jeho sféra je kdesi mimo racionálna, jeho obsah je predovšetkým hudobný. Možno tvrdiť, že sa pohybuje kdesi v zaume.

Zaum. „Zaumný jazyk — to znamená jazyk, ktorý sa nachádza za hranicami rozumu" (Velemir Chlebnikov, 1920).

Za hranicami rozumu sa však svet nekončí. Ostáva fantázia:

Lulla, lolla, lalla — lu
Liza, lolla, lulla — li
Chvoji šujat, šujat
Tii — i — ti — i — u — u
(Jelena Guro, ca 1910)

Napriek patričnej miere logičnosti stavby takýchto a mnohých podobných veršov, nemôže nás nezaujať osobitý, spevný ráz textu, nie nepodobný detským riekankám. Odvolávanie sa na detský prejav je u tvorby dadaistov obzvlášť markantné.

Dadaisti priniesli do oblasti zvukovosti poézie niekoľko podnetov. Jedným z nich sú Lautgedichte, prevládajúce najmä v tvorbe Hugo Balla a Raoula Hausmanna.

„Das Lautgedicht ist eine Verbindung von Atem und Sprachhandlung... Um diese Komponente typographisch auszuschmücken, verwendete ich kleine und grösse Buchstaben, um ihnen so den Charakter einer musikalischen Schrift zu geben. So entstand das optophonetische Gedicht. (Raoul Hausmann).

Snaha o zvýraznenie zvukovej podoby textu sa teda odráža v jeho grafickej podobe. Dadaisti boli poučení futurizmom.

U Marinettiho „tučná písmena ilustrují fortissima, štíhlá řada písmen je staccato, kurzíva legato, slabé typy pianissimo." (Teige). Typografické usporiadanie textu zároveň určuje rytmus a tempo reálnej zvukovej podoby básne.

Podoba „opto-fonetických" básní sa nám dnes javí značne primitívna. Je však faktom, že pri tom všetkom sa práve tento typ poézie ukázal ako značne podnetný. Jedna z básní Raoul Hausmanna „fmsbw" podnietila Kurta Schwittersa k vytvoreniu „Ursonáty", ktorej partitúra nám pripomína súčasné verbálne partitúry Novej hudby.

So zvukovou podobou dadaistických Lautgedichte sa stretávame na gramoplatni v revue francúzskych experimentálnych básnikov OU 1965. Sympatický prednes autora (R. Hausmann) aspoň čiastočne približuje túto tvorivú oblasť dadaizmu.

Inou formou „zhudobnenia" básne v dadaistickej tvorbe boli „poémes simultanes".

„Le poème que j'ai arrangé avec Huelsenbeck et Janko ne donne pas une description musicale mais lente à individualiser l'impression du poeme simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée. La Lecture parallèle que nous avons fait le 31. mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de celle esthétique moderne." (Tristan Tzara)

V partitúre tejto simultánnej básne sa stretávame so súčasným znením troch samostatných textov — nemeckého, anglického a francúzskeho. Okrem bežného prednesu je použitý spev (nenotovaný!), bicie nástroje (v „interméde rhytmique" — cliquette, grosse caise a píšťala), pričom nie sú vynechané ani dynamické znamienka). Mimochodom, spomeňme si na Beriovo „Thema. Omaggio a Joyce", v ktorom autor v pretransformovanej podobe používa anglické, francúzske a talianske znenie fragmentu z Joyceovho Ulyssea.

Kým u dadaistov ide predovšetkým o básnickú, nie hudobnú tvorbu, nestretávame sa s vedomou aplikáciou formových princípov hudobných, v neskoršej tvorbe nachádzame už použitie hudobných foriem (napr. v Sanguinettiho simultánnej poézii formu fúgy), u Artura Pêtronia precízne využitie rytmu, s patričným dôrazom na použitie hudobných nástrojov, predovšetkým bicích.

S inou polohou simultánnej recitácie sa stretávame (ešte stále na pôde avantgardy dvadsiateho storočia) u voicebandu Emila Františka Buriana. Dôkladne premyslená a precítená zborová recitácia sa stáva nositeľom zvukovej energie bás-

nických textov, nie vždy vyložene zvukového charakteru.

„Jsou to básně, které se v ústech voicebandu proměňují v hudbu, a hudba, která vlastně s hudbou nemá co dělat, protože neobsahuje tóninu a není ani temperovaná, ani šestnáctino- nebo čtyřiadvacetinotónová..." (E. F. Burian).

Potiaľto narába poézia so zvukom bez použitia technického spracúvania textu, recitovaného či spievaného. Postačuje ľudský hlas, bez vonkajších zásahov.

Na novej rovine sa nachádza fonická (auditívna) poézia súčasného obdobia.

Jej východiskom býva záznam ľudského hlasu na magnetofónovom pásiku. Ako prvky zvukového materiálu slúžia takmer v rovnakej miere básnické texty, útržky viet, slová, slabiky, hlásky a iné zvuky fonačného aparátu. Nezriedka sa stretávame i so zvukovým záznamom napr. tepu srdca, krvného obehu a pod. Ide však o zvuky vyplývajúce z ľudského organizmu.

Takúto zvukovú matériu jednotliví autori využívajú pomocou metód konkrétnej hudby. Zrýchľovaním, spomaľovaním, retrogradačným prehrávaním, montážou, mixážou alebo filtrovaním a inými spôsobmi práce s magnetofónovým záznamom vzniká báseň-skladba, svojím charakterom viac-menej príbuzná hudbe.

Nahrávky sa vydávajú formou zvukovej prílohy (ako mikroplatňa, fonokarta a pod.) k časopisom a revue experimentálnej poézie.

Partitúry, písomné záznamy takýchto kreácií sa niekedy približujú k partitúram hudobným (máme na mysli predovšetkým partitúry Novej hudby), inokedy k výtvarným prejavom lettrizmu.

Pestrosť súčasnej fonickej poézie nám nedovoľuje kompletizovať náš pohľad na túto intermediálnu oblasť. Takmer každý autor reprezentuje (do značnej miery ešte stále na experimentálnej báze) svojrázny prístup k tvorbe fonickej poézie.

Pokúsme sa aspoň niekoľkými slovami priblížiť tvorbu niektorých predstaviteľov tohto trendu súčasnej poézie:

Henri Chopin. Jedna z najvyhranenejších postáv francúzskej experimentálnej poézie. Jeho básne využívajú okrem bežných jazykových foriem prejavu citlivo, až muzikantsky precízne spracúvanie zvukov ľudského tela. Nová senzibilita sa tu prejavuje vo výrazne humánnej rovine so silným emotívnym výrazom. Z jeho skladieb možno spomenúť Energiu spánku, narábajúcu so záznamom dýchania, značne prekomponovanú a svojou polohou sa blížiacu ku konkrétnej hudbe. Treba však poznamenať, že táto blízkosť je iba formálna — tesnejšie väzby s hudbou sa zatiaľ prejavujú dosť zriedka. Iná Chopinova báseň Hluk mojej krvi, predvedená na Štokholmskom festivale fonickej poézie 1969, používa ako hlavný a jediný „motív" celku záznam krvného obehu. Kým táto oblasť je jedným z najkrajnejších prejavov fonickej poézie, nemôžeme nespomenúť Chopinovu prácu s bežným jazykovým materiálom (napr. Reč ministrov v revue OU 1965).

V oblasti využívania textových predlôh sa pohybuje tvorba Bernarda Heidsiecka. Heidsieck pracuje so sémanticky plnohodnotným textom buď v simultánnom toku niekoľkých textov, alebo v „jednohlase" s patričnou dávkou vtipu až sarkazmu. Zreteľne básnickej orientácii autora nasvedčuje i prevládajúca logická štruktúra textu i keď nie vždy s vyslovene poetickým obsahom. Partitúry jeho fonických básní ostávajú v tradičnom zápise básnického textu, ktorého znejúca podoba je značne vzrušujúca a má primeraný spád. Hudobnosť či zvukovosť textu je voči tvorbe Chopinovej dosť chudobná.

Výrazná zvukovosť je krédom fonických básní ďalšieho z francúzskych konkretistov — Francois Dufrêneа. Prekvapujúce zvukové bohatstvo jeho kreácií nasvedčuje úpornému hľadaniu nových výrazových prostriedkov. Básnik sa vzdáva pojmového jazyka, jeho výpoveď je príbuzná výpovedi skladateľa. Dufrêneove skladby sa často uvádzajú na hudobnej pôde, čomu nasvedčuje i zaradenie jednej z jeho fonických básní do gramoplatne s výrazne hudobným obsahom. V jeho poézii sú zastúpené najrozličnejšie hlasové prejavy, od dýchania cez chrapot, sýčanie, hvízdanie po rečové prvky v rôznom hlasovom zafarbení v nezvykle bohatej miere a s dostatočnou dávkou zmyslu pre gradáciu a formové usporiadanie celku. „Pokud se mne týče, rozhodl jsem se podle svého temperamentu, že rozezpívám třeba i útroby lidského těla, zachovávaje určitý odstup od provedení skladatelova..." hovorí Dufrêne vo svojej Pragmatike krirytmu.

Ešte výraznejšie sa k hudbe dostávajú vo svojej tvorbe nemeckí básnici Ferdinand Kriwet a Hans G. Helms. Kriwet vo svojom „Texttheater" používa priamo určenie hlasov (S, 2A, T, 2Bar, B), udáva minutáž, miestami približnú tónovú výšku atď. Základným stavebným prvkom je text, lineárne i horizontálne použitý bez nejakého výraznejšieho zvukového charakteru. Partitúra „Texttheater" sa podobá verbálnym partitúram Novej hudby, ide skôr o druh scenára.

Často citovaná skladba (báseň?) „Fa: m Ahniesgwow" Hansa G. Helmsa využíva viac než dvadsať rozličných jazykov, ktoré autorovi slúžia na vytvorenie „Geschichte" s podstatnou dávkou zvukovosti. Veľký počet jazykov nedovoľuje „poslucháčovi" sledovať sémantickú štruktúru textu, čím sa skladba stáva skôr nositeľom hudobného (zvukového) než slovného, jazykového obsahu. Dôraz na formovú ucelenosť a tesná blízkosť vokálnej hudbe sú dôvodom častého spomínania Helmsovej skladby Fa: m Ahniesgwow i ďalšej „vokálnej" skladby Golem práve v súvislosti s hudbou.

Jedným z ukážkových typov fonickej poézie, nevzdávajúcej sa významového charakteru slovného vyjadrenia, sú fonické básne Paula de Vree. Snivý charakter jeho krátkych, cca jednominútových básní silne pôsobí na poslucháča svojou kultivovanosťou, miernosťou zvukového materiálu (niekoľko slov) a udivujúcou nežnosťou. Najmä jeho báseň Veronika, používajúca približovanie a vzďalovanie sa mena s niekoľkými fragmentmi viet, sugeruje poslucháčovi bezprostredný zážitok. Iný text A rose is a rose používa výrok z Gertrudy Steinovej ako jediný zvukový materiál v niekoľkých farebných variantoch s použitím echa. Stručnosť a striedmosť vyjadrovacích prostriedkov nám vnucuje prirovnanie s tvorbou Antona Weberna.

Z českých predstaviteľov fonickej poézie uveďme predovšetkým Ladislava Nováka s niekoľkými nemálo zaujímavými básňami tohto žánru. Novák ako základný a jediný stavebný element niekoľkých svojich básní používa jednu vetu (napr. Moja chvála českej reči je rozdelená do siedmich hlasov, z ktorých každý interpretuje časť vety — spoluhlásky, jedno, dve až štyri slová vety v ur-

čenej minutáži niekoľkokrát opakované; záverečná časť je zrkadlovým obrazom predchádzajúcej). V básni Zkapalnění mistra Dekárta používa Descartov parafrázovaný výrok: „Mluvím, tedy jsem" v niekoľkých intonáciách so súčasným znením deformovaného tvaru vety ako sprievodného zvukového poľa. Záver je doplnený kódou: „Jsem to, co a jak mluvím..." Iná z jeho obsiahlejších prác používa vtipný autorov text „Ven nebo dovnitř" technikou prelínania sa niekoľkých samostatných textových prúdov.

Z tvorby básnika a maliara Jiřího Koláře uveďme predovšetkým jeho Odysseu, báseň na vokál „o" v podobe clustra zboru s „vypichovaním" jednotlivých hlások na rôznych tónových výškach a v rôznych farbách. Predlohou tejto fonickej básne bola autorovi jeho staršia vizuálna báseň. V iných fonických básňach používa Kolář — podobne ako ďalší českí konkretisti Josef Hiršal a Bohumila Grögerová — predovšetkým techniku mixáže a zmeny rýchlosti magnetofónového pásika. Napriek jednoduchosti použitých metód možno povedať, že táto oblasť tvorby českých konkretistov dosahuje perspektívne výsledky.

Fonická poézia nie je záležitosťou módy, je logickým dovršovaním cesty, otvorenej na prahu nášho storočia. Nemôžeme tvrdiť, že by poézia v oblasti experimentovania so zvukom vošla do slepej uličky. Skôr naopak — cesta je príliš voľná, je tu možnosť voľby z ešte nepoznaného množstva variantov.

Pokusy o integralizáciu umení nie sú nové, bolo by teda prekvapujúce a prehnané, keby sme sa snažili chápať snahy o zblíženie poézie a hudby v oblasti fonickej poézie za definitívne. Nie je nevyhnutné robiť uzávery u otvorených záležitostí — stačí pozorovať.



O hudbe s Iannisom Xenakisom

IANNIS XENAKIS

1922 — narodil sa v Braile
1947 — ukončil hudobné a prírodovedecké štúdiá v Aténach, odchádza do Paríža, kde študuje u A. Honeggera, D. Milhauda, čiastočne u O. Messiaena a H. Scherchena
1955 — zverejňuje svoju koncepciu pod názvom „stochastická hudba" (schematické konštrukcie a využívanie počtu pravdepodobnosti)
1958 — spolupracuje s Le Corbusierom na Svetovej výstave v Bruseli (pavilón Philips)
1965 — francúzsky štátny občan, riadny profesor na „Schola Cantorum" v Paríži a na Univerzite v Indiane (USA)

Všetky jeho diela sú písané pre normálne orchestrálne nástroje s výnimkou štyroch kompozícií konkrétnej a elektronickej hudby.

Vzhľadom na ojedinelú a tým mimoriadne zaujímavú osobnosť Iannisa Xenakisa v dnešnom hudobnom svete uvádzame výber z publikácie pripravenej vydavateľstvom Boosey & Hawkes — Iannis Xenakis, Der Mensch und sein Werk, ktorej obsahom je rozhovor uskutočnený hudobným kritikom Mario Boisom.

Mario Bois: Ktoré vaše dielo pobúrilo prvý raz verejnú mienku?

Xenakis: Boli to v roku 1955 Metastaseis pod vedením Hansa Rosbauda v Donaueschingene. No čo sa týka škandálu, polovica siene, najmä mládež, bola na mojej strane. Starší, samozrejme, proti.

MB: A ako to bolo v Paríži?

X: Tam som rozhneval poslucháčov roku 1959 dielom Achorripsis, ktoré dirigoval Hermann Scherchen. Glisandá ešte neboli tak v móde, ako sú dnes. Istá dáma, ktorá sedela vedľa mňa, povedala: „U nás (t. j. u zástancov seriálnej hudby) sa také niečo nehrá, ale napriek tomu to nie je nezaujímavé." Kritici, ako Clarendon a Pincherle, napísali: „Antihudba... Hluk... Šialenstvo." V programe som uverejnil matematické vzorce. Mali z nich strach. Prečo vlastne? Matematické vzorce predsa nie sú žiadne netvory. Je možné vžiť sa do nich rýchlejšie ako sa všeobecne myslí.

MB: Kto bol pre?

X: Neviem; ale Messiaen bol určite pre. Bola to pre mňa veľká morálna podpora.

MB: Medzi tými, čo vás od začiatku podporovali, bol predsa aj Scherchen...

X: Scherchen bol mojím priateľom, alebo ešte viac. V samote, v ktorej som sa nachádzal, bol mojím duchovným otcom. Ako nováčik v Paríži som bol izolovaný od hudobnej hladiny, serialisti a pointilisti sa dištancovali od mojej hudby. Dlhé roky som bol nevítaný na všetkých avantgardných hudobných podujatiach v Nemecku. Ale neskôr som sa stal práve tam známym: najprv v Donaueschingene, potom v Mníchove vďaka Musica Viva, kde začiatkom roku 1957 Scherchen uviedol premiéru Pithoprakty. Reakcia bola ešte katastrofálnejšia ako vtedy u Metastaseis, tri štvrtiny sály bolo proti. Bolo to publikum, ktoré nepoznalo žiadne odduševnenie a pred ktorým sa bolo lepšie prezentovať lahodnou hudbou. Ani neviem prečo v roku 1960 prišiel náhly zvrat tak u kritiky, ako aj u francúzskeho publika; stalo sa to práve pri Pithoprakte, dirigovanej Scherchenom.

Okrem toho musím poznamenať, že v týchto ťažkých časoch som mal vedľa Scherchena a Messiaena ešte jedného človeka, ktorý oceňoval moju hudbu. Bol to Pierre Schaeffer. Neskôr sme sa rozišli kvôli nezhodám v teoretických otázkach; keď sme spolupracovali vo výskumnej skupine O.R.T.F., obvinil ma, že som pytagorejec...

MB: Pozná vašu hudbu Stravinskij?

X: Áno, už roky. Dávno som sa s ním stretol niekde v Paríži. Potom som ho videl opäť v Berlíne, kde dirigoval Elegie für JFK. O mojej hudbe hovoril pochvalne. Krátko na to napísal Robert Craft, že som najzaujímavejší z „coming" skladateľov.

MB: Máte žiakov?

X: Mladí ľudia ma často vyhľadávajú. Ale ja nechcem vyučovať. Nemám žiadnych žiakov s výnimkou Takahashiho, ktorého som stretol v Japonsku, kde bol klaviristom a skladateľom. Teraz hrá moju Eontu, má 27 rokov, je to človek s veľkými výhľadmi do budúcnosti. Som presvedčený, že je schopný stať sa v hudbe dobre známym.

MB: Existuje nejaká pozoruhodná súčasná japonská škola?

X: Keď som tam roku 1961 šiel, bola ešte japonská škola ovplyvnená serializmom. S výnimkou dvoch hudobníkov (Matsudaira, ktorý píše tradičnú japonskú ľudovú hudbu a Mayuzumi, ktorého som poznal v Paríži ako žiaka Tony Aubinsa). V Japonsku som spoznal aj profesora matematiky v Osake — Matsushuta, ktorý je zároveň aj skladateľom. Pravými talentmi dnešnej japonskej hudby sú T. Takemitzu a I. Ichianagi.

MB: Ako sa vám javí hudobná avantgarda v USA?

X: Gunter Schuller, ktorého som v USA spoznal, patrí ku generácii s bdejúcimi očami a otvorenými ušami pre všetko, čo sa dnes robí. Tak isto Lukas Foss. V USA som stretol aj Earla Browna a, samozrejme, aj Johna Cagea; poznám i jeho hudbu, v Lincol Center som bol na premiére jeho baletu. Veľmi si Cageovu tvorbu cením. Na druhej strane som zažil aj happening, ktorý má u starých New Yorčanov už 15 až 20-ročnú tradíciu.

MB: Ako si vysvetľujete, že seriózny hudobník vie mať v obľube „jednoduchú" hudbu Mozarta rovnako ako „ťažkú" hudbu Xenakisa?

X: Výpoveď v hudbe môže byť veľmi jednoducho, ale aj veľmi ťažko chápateľná. Dôležité je poctivo sa ňou zaoberať. Výpoveď, ktorá sa v klasickej hudbe zdá na prvý pohľad jednoduchá, je v skutočnosti veľmi rôznorodá.

MB: Boli by ste schopný napísať jednoduchú, ale zaujímavú hudbu?

X: Jednoduchú — čo tým chcete povedať?

MB: Chcem tým zdôrazniť jednoduchosť pri interpretácii.

X: Nikdy som nič iného nerobil. Pamätám sa, že keď som v roku 1956 predložil partitúru Metastaseis riaditeľovi istej rozhlasovej spoločnosti, tento mi povedal: „Tu je čo robiť, potrebujem 40 skúšok". Nedávno predtým hral toto dielo Rosbaud už po štyroch skúškach, neskôr Maurice Le Roux po dvoch skúškach. Vidíte, orchester sa učí. Treba sa len dať do veci s iným porozumením.

MB: Pociťujete pri komponovaní náchylnosť k agresivite?

X: Vôbec nie. A preto som vždy nanovo užasnutý publikom, že reaguje nepriaznivo alebo pobúrene, cíti sa napadnuté, zranené či oklamané.

MB: Nemyslíte si, že mladý, „ohnivý" Stravinskij, píšuci roku 1911 prvé skice k Sacre, cítil potrebu urobiť poriadok s predchádzajúcim haraburdím a otriasť ľuďmi?

X: Viem, že Varèse často hovoril: „Je potrebné lomcovať, dráždiť, šokovať." Som, samozrejme, toho názoru, že sa nemá putovať po vyšľapaných chodníčkoch. Rozhodujúce je myšlienkove a koncepčne vec precítiť, premyslieť a potom ju vyjadriť; to je všetko. Neznamená to však, že dnes netreba byť za žiadnu cenu agresívnym. Treba predsa len šokovať, pretože dnešné obecenstvo je na všetko pripravené a na všetko myslí: nemožno ho už ničím prekvapiť.

MB: Jeden kritik o vás v krátkosti napísal asi toto: „Je zástancom bezcitnej hudby, ale možno práve v tom spočíva budúcnosť." Komponujete bez citu?

X: Áno, ak sa pod citom rozumie podtón smútku, šťastia či radosti. Čo sa mi v dnešnej hudbe, samozrejme i v mojej, prevažne javí, je jej abstraktný charakter, kombinatorická stránka vzhľadom na celkovú proporcionalitu.

MB: Hovoríte, že vaša hudba je abstraktná. Myslíte, že maliarstvo je z estetického hľadiska o dvadsať rokov pred hudbou?

X: Trvdím opak. Dnešná hudba maliarstvo ďaleko predbehla. Po stroskotaní abstraktného maliarstva dospeli maliari k akejsi romantike s láskou ku gestám, s optimizmom a dôverou v gestá, ktorú nazývajú „voľnosť gest". Znamená to náhodu, neurčitosť, tachizmus — jednoducho hocičo!!

MB: Ako vznikajú vaše diela?

X: S vecou, ktorou sa začnem zaoberať, musím žiť. Začnem s nejakou zvukovou alebo tiež optickou predstavou, potom plynú myšlienky, nadobúdajú tvar alebo sa strácajú. V podstate však presne neviem, ako sa tento priebeh odohráva. Často mám zapísaný neočakávaný výsledok, skúšam ho, a v tom si uvedomím, že pôvodne som si predstavoval niečo úplne iné! Často robím najprv výpočet, aby som pevne držal svoje idey; pritom však nezostane: iba vtedy cítim, že som s prácou len začal.

MB: Kedy používate počítacie stroje?

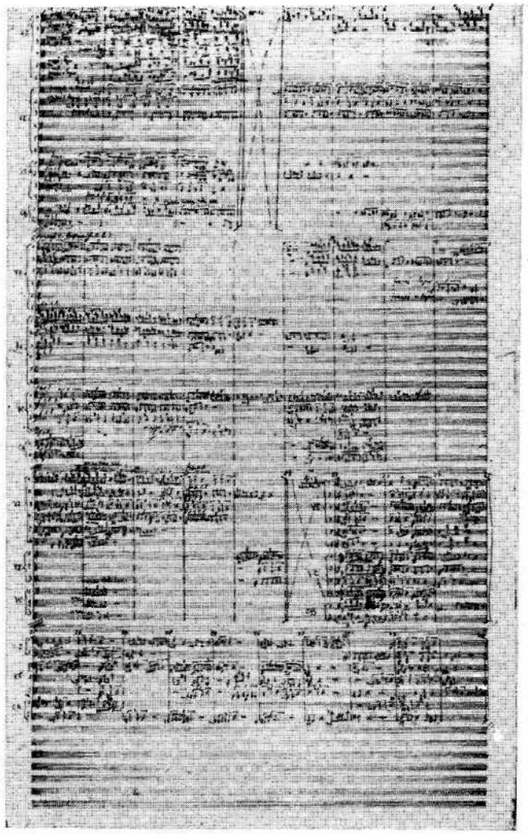
X: Neupotrebil som ich pre všetky svoje kompozície, iba pre ich časť, pre jeden druh „rodiny": Atrees, ST 10, ST 48, Quartett ST 4 a pre časť zo Strategie a Eonty.

MB: Naozaj, prečo vlastne používate počítací stroj?

X: Kde je príťažlivosť počítacích strojov? Predovšetkým v skutočnosti, že tézy budú čisto vecne zvážené. Potom tiež z rýchlosti prepočítania partií, ktoré je nemožné, či ťažké, prepočítať ručne.

MB: Napísali ste hudbu podmienenú náhodou?

X: Nie. Náhodnosť, t. j. improvizovaná hudba znamená, že skladateľ prenecháva interpre-



I. XENAKIS: Duel

tovi voľný výber. Pre mňa nie je improvizácia kompozíciou. Veľkú voľnosť prenecháva Cage, keď hovorí: hrajte niečo, v hocijakom čase, ako chcete. Menšiu možnosť výberu prenecháva Boulez, keď navrhne viacero možností a prenecháva ich náhodnému stretnutiu s interpretom.

MB: Možno vo vašich kompozíciách hľadať formu, ktorá zodpovedá forme architektonickej?

X: Nie. Hudobné dielo musí byť žijúcim organizmom, musí mať hlavu a ruky. Lepšie je preto hovoriť o biológii než o architektúre. Hudba neobsahuje tri dimenzie, je multidimenzionálna.

MB: Použili ste niekedy seriálnu metódu?

X: Trošku v Metastaseis. Bola to však do určitej miery slabosť. Serialisti ma preto kritizovali a nazvali moju hudbu „nečistou".

MB: Hovorí sa, že ste mali určitý vplyv na súčasnú mladú poľskú školu, najmä na jej estetiku. Kedy ste boli prvýkrát vo Varšave?

X: V roku 1962.

MB: Boli vtedy vaše diela už v Poľsku známe?

X: Celkom iste. Privítali ma ako starého známeho. Metastaseis a Pithopraktu vysielal od roku 1957 aj nemecký rozhlas. Roku 1961 sa vrátili ľudia z Donaueschingenu a povedali mi: „Máš v Poľsku jedného žiaka, Pendereckého".

MB: Poznáte jeho hudbu?

X: Áno, bol som členom jury na Bienale Museum für moderne Kunst roku 1960. Tu prednesená Pendereckého hudba však bola ešte písaná v duchu darmstadtského serializmu. Pithopraktu previedli v marci 1955. Toto dielo predostrelo po prvýkrát použitie počtu pravdepodobnosti. Po premiére Metastaseis vo Švédsku malo toto dielo neskôr úspech v Poľsku.

MB: Používajú aj poľskí skladatelia matematiku?

X: Nie, a je to škoda.

MB: Mal na vás vplyv nejaký skladateľ 20. storočia?

X: ... predovšetkým Messiaen. Nemožno to nazvať presne vplyvom, pretože ja, ako si myslím, nepíšem hudbu, ktorá je podobná jeho hudbe. Predsa mi však do veľkej miery otvoril oči.

MB: Ktoré kompozície si ceníte?

X: Predovšetkým Poliakov: cením si ich odvahu. Vážim si Bouleza. Nie tak orchestrálne diela, ale oveľa viac klavírne skladby. Obdivujem najmä jeho sláčikové kvartetá. A, samozrejme, Messiaena — napr. Livre d' Orgue a jeho Cataloque D' Oiseaux.

MB: Ste ako skladateľ šťastný?

X: Nie často. Nemáte ani tušenia, aké obavy človekom zmietajú, aké je ťažké niečo zo seba vydať, niečo vyzdvihnúť, byť inými posudzovaný a nemať nikdy istotu o sebe samom.

preložila —vlk—

Náčrt hudobného života v Bratislave do konca 19. storočia

ZOLTÁN HRABUSSAY



Iniciálka z Hahnovho kódexu z XV. st.

V Bratislave, v meste s dlhou históriou a so starodávnou kultúrnou tradíciou, môžeme predpokladať bohatý hudobný život už od pradávna pred výskytom prvých hudobných pamiatok. Hudobné nástroje, ktoré priviezli Kelti do Európy, používali sa zaiste aj tu. Od 6. storočia sú známe nástroje slovanského pôvodu (gusle, rôzne píšťaly, trúby, bubny, činely a tamburíny) a v 9., 10. stor. sa začal pri bohoslužbách používať i organ.

Po príchode Cyrila a Metoda sa zavádza liturgia a bohoslužobný spev. Temer súbežne sa rozširuje aj rímska liturgia a gregoriánsky chorál. Od tých čias možno pozorovať i začiatky sústavného pestovania zborového spevu.

V čase Veľkomoravskej ríše bol bratislavský hrad už významným kultúrnym a kultovým strediskom. Tesne pod hradom vyrástla čulá trhová osada Podhradie a z nej sa postupne vytváralo mesto Bratislava. Začiatky hudobného života osady, v ktorej prevládali hospodárske a obchodné záujmy a iba nedeľami zaznel z kostolov mohutný gregoriánsky chorál, boli nepatrné. O rôznych jokulátoroch a igricoch, väčšinou ľudových hudobníkoch, máme prvé záznamy len z 15. storočia, no je veľmi pravdepodobné, že sa vyskytli už v 14., ba sporadicky aj v 13. storočí. Podmienky



Grassalkovichov palác v Bratislave (18. st.)

pre pestovanie hudby boli hlavne pri kapitulách, školách a kláštoroch veľmi priaznivé. Prvé písomné správy o pestovaní hudby pochádzajú až zo začiatku 14. storočia. Popri farskom kostole, značne rozšírenom a zasvätenom patrónovi nového mesta sv. Martinovi, druhým strediskom cirkevnej hudby sa stal kláštor františkánov a ďalšie dva bratislavské kostoly, a to kostol sv. Vavrinca a kostol sv. Michala. Pri oboch kostoloch boli aj školy, v ktorých sa okrem vyučovania spevu pestovala aj hudobná teória, hudba, menovite nootpis, náuka o harmónii a kontrapunkt. V 15. stor. vystupuje do popredia i svetská hudba, ktorá sa koncentruje okolo radnice. Z tohto obdobia sú tiež prvé správy o trubačoch, ktorých inštitúcia sa zachovala až do 19. storočia. Kým trubači boli rezervovaní pre oficiálne slávnosti a pre patricijov, ostatné obyvateľstvo sa zabávalo a tancovalo pri hudbe potulných huslistov, gajdošov a píšťcov.

Na konci stredoveku na dvore Mateja Korvína sa pestovala hlavne inštrumentálna hudba nizo-

zemská a talianska. Nemecký vplyv sa začína uplatňovať až v 16. storočí, čiastočne už pod vplyvom reformácie. V týchto časoch máme písomné správy aj o výrobe hudobných nástrojov.

Hospodársky a kultúrny vývin Bratislavy začiatkom 16. storočia načas ochromili vojny s Turkami, najmä po tragickej porážke uhorského vojska roku 1526 pri Moháči. Po preložení sídla krajiny do Bratislavy roku 1536 nastáva však zase silný rozmach. Obdobie humanizmu a renesancie zanechalo svoje stopy na každom úseku života. Zakladajú sa nové školy a v roku 1557 i prvé gymnázium.

Nositeľmi rozvoja kultúry, umenia a hudby v Bratislave boli v 16. a 17. storočí predovšetkým kapituly, kláštory a protestantské školy, kde sa sústavne vyučovala hudba, tak teória, ako aj viachlasý spev. I v katolíckych školách sa naďalej pestuje hudba. Kantor vedie vyučovanie hudby a praktické predvádzanie, organista vyučuje žiakov hre na organ a oboznamuje ich so stavbou nástroja.

Na kultúrnom živote má účasť aj meštianstvo. Prejavuje záujem najmä o svetskú hudbu a tú aj usilovne pestuje. Svetská hudba sa v tomto období rozvíjala popri gregoriánskom chorále a duchovnej piesni. Na jednej strane reprezentovala mestského trubača a jeho pomocníkov, pozostávala z intrád, z hudby do tanca a sólovej hudby, na druhej strane to bola pastierska pieseň a pastiersky tanec, kde sa postupne uplatňoval aj domáci folklór.

V tomto období sa nezadržiteľne šíri v piesňach a tancoch ľudový svojráz, ktorý z dedín a hôr prichádza aj do miest. Tiež historická pieseň s vojenským, najmä tureckým námetom mala v Bratislave svoju minulosť, hoci priamych správ o nej nemáme.

Bratislavskí trubači sa stávajú viac vyhľadávanými i mimo mesta, menovite k vojsku. Častejšie je tiež zmienka v dokumentoch o hudobných nástrojoch, na ktorých vidno, že obľúbeným nástrojom, ktorý nachádzame v najrôznejších domácnostiach od chudobného organistu až po najbohatšieho obchodníka, bol viriginal.

Možno sa dočítať aj o niektorých bratislavských hudobníkoch, ktorých chýr šiel ďaleko za hranice krajiny a ktorí reprezentovali hudobný život aj v cudzine. Patrí medzi nich organista Balthasar Grave, Melchior a Hans Newsiedler, Ján Lantos, Michal Kugler, Martin Han, Ján Gregor a tiež Veit Bach, praotec muzikantskej rodiny Bachovcov, ktorý vynašiel lýre podobný hudobný nástroj „Cythringen" a ktorý sa v 16. storočí dlhšie zdržoval v Bratislave ako pekársky pomocník.

V 17. storočí prežívala Bratislava ťažkú politickú i hospodársku krízu. Mestom otriasajú protihabsburské povstania a náboženská neznášanlivosť vedie k rozkolu medzi bratislavským obyvateľstvom. Napriek tomu však možno zaznamenať na kultúrnom poli ďalší vývoj. Popri latinsko-nemeckých školách, vznikajú i slovensko-maďarské, neskôr slovenské (pri oboch konfesiách) a maďarská (evanjelická).

Hlavným strediskom cirkevnej hudby je i naďalej bratislavský dóm. Cirkevnej hudbe, najmä pestovaniu chorálneho spevu, venovali veľkú pozornosť aj príslušníci františkánskeho rádu a bratislavské klarisky. V kostole klarisiek sa spievalo aj po slovensky.

V sedemdesiatych rokoch 17. storočia prichádza do Bratislavy rekatolizácia. Víťazstvo protireformácie nastoľuje znovu jednohlasnú katolícku duchovnú pieseň „a cappella" alebo najviac so sprievodom organa.

Rozkvet vokálnej polyfónie trvá približne do konca 17. storočia a úpadkom miest upadá aj pestovanie polymelodickej hudby.

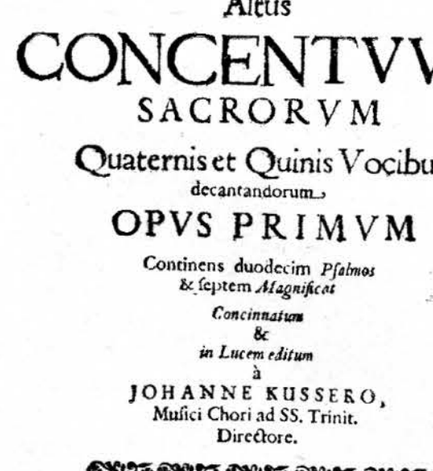
Cez tieto ťažké prerody a časté retardácie nastupuje však nové obdobie, ktoré si razí cestu od západu a znamená uvoľňovanie na každom poli myslenia, kultúry a umenia. V hudbe je to oblobie monódie, ktorá opúšťa prísne zákony polyfónie.

Šľachtická inštrumentálna hudba sa v tomto období rozmáha podľa bohatstva šľachty. Spočiatku mali v kapelách prevahu trubači. Ďalšími členmi boli huslisti, gajdoši, píšťci, pozaunisti, lutnisti a viriginalisti.

Od začiatku 18. storočia, keď utíchli vojny s Turkami a opadla vlna protihabsburských povstaní, ožíva verejný kultúrny život nebývalou silou. Bratislava sa stáva centrom vedeckého bádania sústredeného okolo osoby historika Mateja Béla-Funtíka (1684—1749), pôvodom Slováka, vydavateľa prvých bratislavských novín a súčasne prvých novín v Uhorsku, zvaných Nova Posoniensia (v rokoch 1721—1723). V druhej polovici storočia už vydávajú noviny príslušníci všetkých troch národností (Nemci Pressburger Zeitung, Slováci Presspurské noviny, Maďari Magyar Hirmondó). Celé obdobie je charakterizované barokovou hudbou, ktorá sa u nás uplatňuje od polovice 17. storočia a vrcholí v st. 18. V tom čase boli tiež dôležité kapely na dvoroch vysokej šľachty, predovšetkým Eszterházyovcov a Grassalkovichovcov. Silný kultúrny vplyv Viedne ako hlavného mesta Rakúsko-uhorskej monarchie vysvetľuje, že mohutný prúd hudobného klasicizmu, reprezentovaného predovšetkým troma geniálnymi viedenskými skladateľmi — Haydnom, Mozartom a Beethovenom — našiel úrodnú pôdu aj u nás. V hudobnom živote Bratislavy vyskytujú sa popri Haydnovi (1732—1809) aj mená ostatných dvoch veľkých viedenských klasikov. Mozart navštívil Bratislavu, keď mal 6 rokov, v roku 1762, teda ešte pred Haydnovými návštevami, Beethoven v roku 1796.

Na konci 18. a na začiatku 19. storočia sa Bratislava dôstojne zapája do šírenia nových smerov, a to nielen pestovaním diela veľkých osobností viedenského klasicizmu, ale aj tvorbou vlastných skladateľov. Boli to predovšetkým dirigenti opier alebo šľachtických kapiel, ako Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799), Juraj Družecký (1745—1819) a Joseph Haydn u Grassalkovicha a Eszterházyho, Anton Zimmermann (1741—1781) u Battyányiho, Jozef Chudý (1751—1813) u Erdödyho a Franz Tost (1754—1829), posledný bratislavský vežový majster a divadelný dirigent za Christopha Ludwiga Seippa. Významné miesto v dejinách hudby má tiež bratislavský rodák, vynikajúci klavirista, skladateľ, dirigent a pedagóg Johann Nepomuk Hummel (1778—1837). Bol šíriteľom i tvorcom odkazu veľkých klasikov a jeho dielo tvorí súčasne predzvesť nastávajúcej epochy romantikov. Z domácich bratislavských hudobníkov 18. storočia bol pozoruhodným zjavom Franz Riegler.

S pestovaním hudby úzko súvisí aj výroba hudobných nástrojov, ktorá mala v Bratislave dlhú tradíciu. V 18. storočí vynikali hlavne husliarske rodiny Leebovcov a Thierovcov predávajúce svoje výrobky až do cudziny.


Altus
CONCENTVVM
SACRORVM
Quaternis et Quinis Vocibus
decantandorum,
OPVS PRIMVM
Continens duodecim *Psalmos*
& septem *Magnificat*
Concinnatum
&
in Lucem editum
à
JOHANNE KUSSERO,
Musici Chori ad SS. Trinit.
Directore.
POSONII,
imprimebat Gottfriedus Gründer.
clɔ Iɔc LXIX.

Titulný list Cirkevného spevníka J. Kussera z r. 1669.

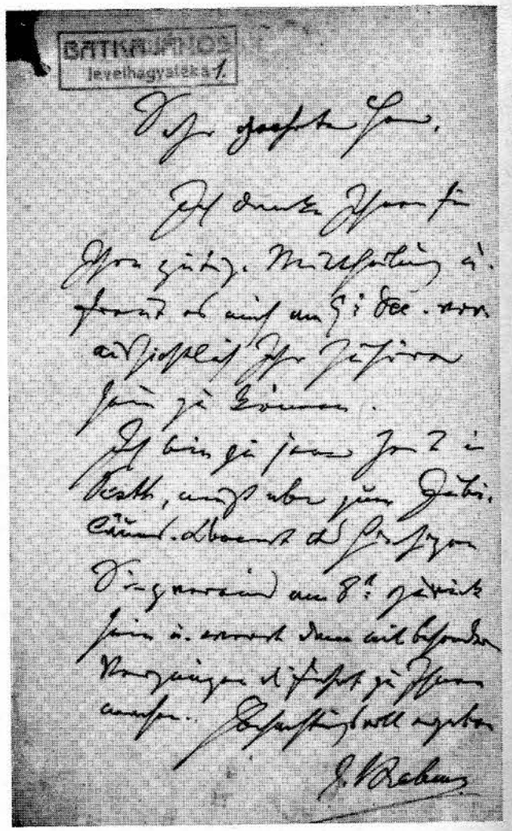
Hudobné umenie v Bratislave je na začiatku 19. storočia v znamení vrcholného klasicizmu. Súbežne však už nastupuje nový smer — romantizmus. — Hegemónia šľachtictva ako nositeľa kultúry postupne upadáva a k slovu sa hlási meštianstvo. Roku 1828 pod vedením staručkého učiteľa hudby Heinricha Kleina (1756—1832), Beethovenovho ctiteľa a priateľa, vytvára sa pri dóme Cirkevný hudobný spolok (Kirchenmusikverein), ktorý sa po obnovení a pretvorení roku 1833 stáva dôležitým činiteľom v bratislavskom hudobnom živote. Pod osvedčenými dirigentmi, ako boli Jozef Kumlík, Karl Mayerberger, Thiard-Laforest a iní, predviedol spolok bratislavskej verejnosti významnejšie duchovné skladby hudobnej súčasnosti (Beethoven: Missa solemnis, Liszt: Ostrihomská a Korunovačná omša a iné).

V 19. storočí reprezentujú bratislavský hudobný život rôznymi skladbami aj riaditeľ divadla František Pokorný a organista-skladateľ Ján Batka starší.

S menom Franza Liszta je popretkávaný hudobný život Bratislavy v celom 19. storočí. Na jeho prvom koncerte r. 1820 ako 9-ročného zázračného dieťaťa sa zrodila jeho klaviristická sláva, sem prichádza aj v rokoch 1839 a 1840 ako svetom oslavovaný virtuóz a na sklonku svojho života navštevuje Bratislavu nielen ako nedostižiteľný klavirista, ale aj ako významný skladateľ.

Národný folklór reprezentujú v tom čase iba rôzne dobové tance v duchu uhorskom, aké sa vyskytujú napr. v tvorbe Heinricha Kleina, no slovenská ľudová hudba zatiaľ nenachádza v Bratislave úrodnú pôdu.

Výroba hudobných nástrojov v Bratislave dosiahla v 1. polovici 19. stor. európsku úroveň. Rreprezentuje ju najmä rodina výrobcov klavírov Schmidtovcov. Ďalšou významnou bratislavskou nástrojárskou rodinou boli Schöllnastovci, ktorí vyrábali najmä dychové nástroje a dodávali ich takmer do celej Európy. Z husliarskych rodín sa preslávili najmä Ertlovci a Hambergerovci.



List J. Brahmsa J. Batkovi

Revolučný rok 1848, ktorý otriasol celou Európou, mal živý ohlas i v Bratislave. Na bratislavskom sneme bolo zrušené poddanstvo. Týmto významným skutkom skončil sa u nás feudalizmus a začína sa obdobie kapitalizmu. Táto udalosť znamená výrazný zlom aj v bratislavskom spoločenskom živote, ktorý sa odzrkadľuje aj v hudobnom vývoji. Po potlačení uhorskej revolúcie z roku 1848—1849 javí sa tu v období Bachovho absolutizmu určitá stagnácia. Čoskoro však nastáva nové oživenie, Bratislava sa stáva postupne významným centrom hudobného života a plne sa zapája ako dôležitá zložka do celoeurópskeho hudobného diania.

Meštiansky živel sa stále viac uplatňuje v hudobnom živote. Popri Cirkevnom spolku sa zakladajú dva ďalšie meštianske spevokoly, a to Pressburger Liedertafel (Pozsonyi dalárda — Bratislavský spevokol) a Pressburger Singverein (Pozsonyi dalegylet — Bratislavský spevácky spolok).

Veľký priaznivec Bratislavčanov Franz Liszt vracia sa roku 1874 do svojho obľúbeného mesta a nadšene privítaný obecenstvom usporiada koncert pre dobročinné účely. Tiež v roku 1881, 1882 je Liszt v Bratislave a roku 1884 ako 73-ročný dirigoval tu svoju Korunovačnú omšu.

V roku 1858 a 1885 opätovne navštívil Bratislavu aj fenomenálny ruský klavirista a skladateľ Anton Grigorievič Rubinstein. Z ďalších hudobníkov svetového formátu, ktorí prispeli svojimi bohatými hrivnami k bratislavskému hudobnému životu v druhej polovici 19. storočia, spomeňme aspoň Johannesa Brahmsa (1867, 1883) a Kláru Schumannovú (1856, 1866).

Koncerty na získavanie finančných prostriedkov pre postavenie Hummelovho pomníka, usporiadané z iniciatívy Jána Nepomuka Batku, bratislavského archivára a hudobného spisovateľa, uviedli Bratislavu do plného prúdu svetového hudobného života a Bratislava sa stala v rokoch 1870—1890 skutočnou hudobnou metropolou. Finančne zabezpečená socha J. N. Hummela, dielo bratislavského sochára Viktora Tilgnera, bola z príležitosti 50. výročia Hummelovho úmrtia dňa 16. októbra 1887 slávnostne odhalená na terajšom Hviezdoslavovom námestí. V boji o kultúrnopolitické uplatnenie bratislavskej robotníckej triedy významnú úlohu hrali od 70. rokov bratislavské robotnícke spevokoly. Najstarší z nich — Typographenbund, spevácky spolok typografov, založili roku 1872 bratislavskí kníhtlačiarski pomocníci. Pri robotníckom vzdelávacom spolku Vorwärts—Napred—Előre sa vytvára roku 1890 spevácka sekcia (Gesangsektion), z ktorej sa roku 1893 osamostatnil spevokol Liedesfreiheit (Slobodná pieseň). Pri slovenskej odbočke spolku vznikol začiatkom 20. storočia (r. 1906) slovenský spevokol „Napred". Odbočka spolku na bratislavskom Podhradí mala od roku 1914 tiež svoj súbor spomínaný ako Schlossberger Gesangsektion. Z ďalších spevokolov je to spevokol stavebných robotníkov Einigkeit (Jednota), ktorý vznikol r. 1904, spevácky spolok kovorobotníkov Magnet (r. 1909) a spevokol Immergrün (Zimozeleň) založený r. 1912. Robotnícke spevokoly mali pri svojich začiatkoch značné ťažkosti. Udržovali sa len z členských príspevkov a zo skromných príjmov z predstavení. Vďaka neúnavnej práci a obetavosti členov však sa im podarilo nielen udržať sa, ale podnikali aj zájazdy do okolia Bratislavy, do Heinburgu, do Viedne, do Brna, do Znojma a inde.

Významnou udalosťou hudobného života sú opätovné vystúpenia popredných českých umeleckých telies, ako Českého kvarteta a Českej filharmónie na čele s Oskarom Nedbalom. Dalo by sa vymenovať veľa ďalších umelcov i súborov, ktoré sa zapísali zlatými písmenami do dejín hudby v Bratislave. Hlavným pilierom bolo však vlastné vnímavé obecenstvo, ktoré na jednej strane napomáhalo rast vynikajúcich hudobníkov, ako boli Hummel, Erkel, Liszt, Dohnányi a Bartók, a na druhej strane sa samo úspešne zapájalo do stvárnenia hudobnoumeleckej úrovne mesta, najmj v amatérskych združeniach, ktorými bratislavskí hudobníci upevnili hudobnú tradíciu mesta ako základ ďalšieho širokého vývoja a umeleckého pokroku.

Z činnosti katedry hudobnej výchovy v Prešove

FRANTIŠEK MATÚŠ

Retrospektívny pohľad na prácu inštitúcií, ktoré počas uplynulých desiatich rokov prešli radom zložitých vývojových peripetií a ktorých existencia vyvolala na stránkach tlače mnoho polemiky i kritiky, umožňuje pripomenúť si niektoré fakty a problémy obdobia rastu a súčasne je vhodnou príležitosťou na prezentovanie dosiahnutých výsledkov pred hudobnou verejnosťou.

Vysokoškolská príprava učiteľov hudobnej výchovy v Prešove prešla od svojich začiatkov niekoľkými vývojovými fázami, s adekvátnym dopadom na prácu a výsledky katedry hudobnej výchovy a s patričným odrazom v oblasti pôsobenia. Rozsah práce katedry za uplynulé obdobie v tomto stručnom rozbore dokumentujú aspoň niektoré faktografické údaje a osobný podiel pracovníkov katedry pri riešení náročných úloh realizácie učiteľského štúdia v oblasti, považovanej za periférium. Nevyplynulo to zo snahy prácu katedry nadnášať, respektíve zámerne stavať do lepšieho svetla, ale objektívne ju zhodnotiť. Pri hodnotení práce katedry bola snaha vyhnúť sa opätovnému duplikovaniu objektívnych nedostatkov, vyplývajúcich zo všeobecne známych pomerov v našom školstve, ktorých následky pociťujeme v príprave učiteľov hudobnej výchovy dodnes.

Problematika vysokoškolskej prípravy učiteľov hudobnej výchovy na bývalom prešovskom pedagogickom inštitúte a dnešnej pedagogickej fakulte je oveľa širšia a bohatšia, než sú možnosti rozsahu tohto príspevku. Mnohé stránky činnosti katedry hudobnej výchovy sú tu charakterizované len stručne, pričom viaceré problémy nemohli byť do štúdie zaradené.

* * *

V dvadsaťročnej histórii vysokoškolskej prípravy učiteľov v Prešove sa prvýkrát stretávame s hudobnou výchovou už v pôvodnom návrhu koncepcie štúdia na Pedagogickej fakulte (vysunuté pracovisko bratislavskej UK) v roku 1949. Začínalo sa zo skromných začiatkov na konzultačnom stredisku, kde výučbu hudobných disciplín zabezpečovali prevažne externí pracovníci. Nedostatok interných síl udržiaval túto situáciu niekoľko rokov.

Závažnejšia etapa v príprave učiteľov hudobnej výchovy je spojená so vznikom Vyššej pedagogickej školy v školskom roku 1952/53. Hudobnú

výchovu študujú prevažne absolventi pedagogických škôl pre vzdelanie učiteľov národných škôl a mnohí z nich absolvovali aj hudobné školy. Na solídnej pripravenosti týchto poslucháčov budujú Juraj Kosťuk a neskôr Anton Cíger základy vysokoškolského štúdia HV. Pre obdobie existencie odboru HV na VPŠ bola však charakteristická prevaha externých učiteľských síl so všetkými negatívnymi stránkami daného stavu. Zmenou k lepšiemu bol príchod mladých vysokoškolsky vzdelaných učiteľov. Prvou bola Ľuba Králiková, absolventka hudobnej vedy na UK v Bratislave v školskom roku 1958/59, ktorá sa spolu s Jurajom Kosťukom podieľala na založení ústavu hudobnej výchovy. Založenie ústavu sa stalo impulzom k prehĺbeniu a skvalitneniu hudobnopedagogickej činnosti a k vytvoreniu organizačných predpokladov pre vznik samostatnej katedry hudobnej výchovy v neskorších rokoch.

Sľubný rozbeh vyšších pedagogických škôl bol prerušený v roku 1959. Vznikajú pedagogické inštitúty, narúša sa vývojová kontinuita a začína sa budovať na nových, kvalitatívne odlišných základoch. Na inštitút prichádzajú absolventi 11-ročných stredných škôl, bez predchádzajúcej hudobnej prípravy. Na začiatku novej cesty, vedúcej spleťou organizačných, personálnych a materiálnych ťažkostí, začína pracovať ústav hudobnej výchovy v novom zložení. Nedá sa povedať, že by sa začínalo z ničoho. Boli tu už mnohoročné skúsenosti, boli aj ľudia, ktorí vysokoškolskú problematiku vyučovania dobre poznali. O využití skúseností z praxe na vyššej pedagogickej škole a ich prenášaní do života pedagogických inštitútov ťažko hovoriť. Boli to dve diametrálne odlišné inštitúcie nielen v organizácii, ale aj v náplni práce a vedomostnej úrovni študentov.

Vedením ústavu hudobnej výchovy pri pedagogickom inštiúte poverili Juraja Kosťuka a prvými členmi sa stali František Matúš, Emil Michl a Vladimír Ľubimov. Prevažnú časť členov tvorili kvalifikovaní mladí ľudia, pred ktorými stáli náročné úlohy, čakajúce na zodpovedné riešenie. Bolo to obdobie vysokých pracovných úväzkov, nedostatočného personálneho obsadenia, nedostatku študijnej literatúry, konsolidácie vnútorných a ďalších problémov na jednej strane, a problematickej vedomostnej úrovne poslucháčov získaných náborom na strane druhej. Bola to náročná práca, začínajúca prakticky hudobnou „gramotou". Tieto a ďalšie skutočnosti si nezaškodí pripomenúť, aby sa videlo, aké boli začiatky a kam sme dodnes postúpili.

S odstupom času treba obdivovať pracovný elán kolektívu, ktorý dokázal prekonávať mnohé ťažkosti. V roku 1961 sa príchodom ďalších síl zlepšuje personálne obsadenie a prvý raz v dejinách vysokoškolského pedagogického štúdia v Prešove vytvára sa samostatná katedra hudobnej výchovy, ktorej vedením poverili Vladimíra Ľubimova. Jeho pričinením začal kolektív katedry s veľkou obetavosťou riešiť organizačné, personálne a materiálne ťažkosti, brzdiac kvalitatívny rast vyučovacieho procesu. Prvé výsledky sa prejavili vlastným vyriešením nedostatku študijnej literatúry (niektoré tituly vyšli v SPN), v zakladaní a úspešnej práci súborov (hudobnospevácky a tanečný) a zapojením sa do hudobného života mesta. Zárukou kvality vyučovacieho procesu sú kvality učiteľských kádrov, a preto od začiatku vedenie katedry presadzovalo medzi členmi dôslednú špecializáciu na jednotlivé disciplíny a plánovalo ďalší rast.

Výsledky práce katedry, upriamené na riešenie problémov zvyšovania úrovne odbornej prípravy poslucháčov, neboli vždy úmerné vynaloženému úsiliu pre známe zásahy do pedagogického školstva, najmä prísne dodržiavanie smerných čísiel, nábor poslucháčov (namiesto výberového pokračovania) bez predbežnej teoretickej a praktickej hudobnej prípravy. Tento stav v príprave učiteľov hudobnej výchovy pre ročníky 6.—9. ZDŠ zanikol v roku 1964, keď vznikajú pedagogické fakulty a keď sa košický inštitút pripája k prešovskému. Prešovské pracovisko sa týmto personálne i odborne znásobilo a vykryštalizovalo tak po stránke

špecializácie jednotlivých členov, ako aj po stránke skvalitnenia vyučovacieho procesu.

Prvým závažnejším prínosom fakúlt bolo zavedenie prijímacích skúšok vo všetkých formách štúdia a zamedzenie prílivu poslucháčov bez patričnej predchádzajúcej teoretickej a praktickej hudobnej prípravy. V krátkom čase pre uchádzačov o štúdium hudobnej výchovy vytvorili primerané kritériá, zodpovedajúce vysokej škole — teoretické a praktické vedomosti na úrovni absolventa LŠU a potvrdenie lekára-foniatra o zdravom, vývojaschopnom hlasovom orgáne adepta.

Vyriešením uvedených problémov začínajú sa zvyšovať nároky v jednotlivých disciplínach, skvalitňuje sa vyučovací proces, stupňujú sa požiadavky pri skúškach a štúdium získava patričnú vysokoškolskú úroveň.

Zvláštnou kapitolou vysokoškolskej prípravy učiteľov je výchova učiteľov pre ročníky 1.—5. ZDŠ. Stav teoretickej, ale hlavne praktickej stránky prípravy bol a je predmetom mnohých diskusií a kritických pripomienok na rôznych fórach. Centrálne riešenie nežiadúceho stavu dodnes neprišlo. Katedre bolo od začiatku existencie toho stavu jasné, že lamentovaním a vyčkávaním na zlepšenie sa veci nepomôže. Najakútnejšie otázky preto riešila hneď od začiatku vo vlastnej kompetencii. Výučba skupinovej hry na nástroj sa rozšírila z požadovaných dvoch na štyri semestre (formou fakultatívneho predmetu) a umožnilo sa experimentovať s používaním netradičných nástrojov (mandolína, gitara, harmonika). Výsledky boli rozdielne, v každom prípade lepšie ako v husľovej hre. Základný nedostatok, solídne zvládnutie nástrojovej hry, dôstojné učiteľa, nepodarilo sa štyrom trojmesačným semestrom (po 14 hodín) odstrániť.

Špecifickou stránkou prípravy učiteľov odboru hudobná výchova je praktická príprava na aktívny interpretačný vokálny a inštrumentálny hudobný prejav. Veľká pozornosť katedry sa sústreďuje na hlasovú výchovu a nástrojovú prax, podporuje sa praktické muzicírovanie a uskutočňujú sa pravidelné semestrálne previerky dosiahnutých výsledkov. Na tradičných prehrávkach pred kolektívom katedry a spolužiakov overujú sa dosiahnuté pokroky v spevnej a inštrumentálnej interpretácii pripravených skladieb v internom i diaľkovom štúdiu. Mnohoročná prax ukázala mimoriadnu vhodnosť verejnej konfrontácie interpretačných zdatností a potvrdila narastanie kvality praktickej prípravy. Najlepšie hudobné výkony sa potom prezentujú na verejných koncertoch katedry (ročne aspoň na jednom), účinkovaním v súboroch (spevácky, inštrumentálny komorný, ľudová hudba), výpomocami v študentských telesách mesta, v umeleckej súťaži vysokoškolákov Slovenska a pod.

Teoretická príprava poslucháčov vrcholí na konci štúdia vypracovaním tém diplomových prác. Tretina poslucháčov odboru diplomového ročníka má možnosť vyskúšať svoje kvality formou študentskej vedeckej práce z hudobnej výchovy (druhá tretina môže voliť diplomovú prácu z pedagogiky a posledná z druhého kombinačného predmetu). Pri určovaní tém diplomových prác vychádza katedra zo zaužívaného úzu percentuálneho zastúpenia tém hudobnometodických, riešiacich problematiku jednotlivých zložiek hudobnej výchovy vo vyučovaní na ZDŠ, všeobecnohudobných tém, tém z regionálnej hudobnej histórie, hudobného folklóru a v poslednom čase aj z hudobnej sociológie. V každom tematickom okruhu sa objavili pozoruhodné študentské práce, s ktorými oboznámime hudobnú verejnosť podrobnejšie pri inej vhodnej príležitosti.

* * *

V živote každého vysokoškolského pracoviska sa popri pedagogickej práci osobitne akcentuje vedeckovýskumná činnosť ako predpoklad vedeckého rastu vysokoškolského učiteľa. Prvé roky existencie katedry hudobnej výchovy podmienky pre túto činnosť neposkytovali. Neúmerné zaťažovanie pracovníkov vyučovacími a inými povin-

nosťami (nábory, brigády a pod.) boli hlavnou prekážkou úspešného zapojenia sa do serióznejšej vedeckopedagogickej práce. Napriek tomu sa tejto činnosti venovala sústavná pozornosť, v snahe plánovať a usmerňovať ju. Obrat k lepšiemu prišiel so vznikom fakúlt, postupne sa rozvíja publicistická činnosť v rámci regiónu, spolupráca s kultúrno-osvetovými zariadeniami, s miestnym rozhlasovým štúdiom; neskôr pristupuje účasť na riešení čiastkovej úlohy štátneho plánu, objavujú sa príspevky vo fakultnom zborníku, začína sa uskutočňovať výskum regionálnej hudobnej histórie, výskum v oblasti modernizácie vyučovacieho procesu v hudobnej výchove a pod. Konkrétnym výsledkom rozmachu vedeckého rastu bola prvá docentská habilitácia pred vedeckou radou fakulty za prítomnosti prof. dr. J. Plavca, CSc, a prof. J. Strelca v roku 1966. Juraj Kosťuk obhájil rozsiahlu prácu na tému Zborová kultúra Zakarpatska a Prjaševčiny a stal sa prvým docentom pre teóriu a dejiny hudby na východnom Slovensku. Po schválení dizertačnej práce na rigorózum a po vykonaní rigoróznych skúšok na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe získal Juraj Kosťuk aj doktorát z filozofie. Na základe dizertačnej práce Husľová hra na pedagogickej škole a po vykonaní rigoróznych skúšok na Pedagogickej fakulte Karlovej univerzite v Prahe získal doktorát z filozofie ďalší člen katedry Emil Michl.

Vedecký rast členov katedry bude prebiehať ďalej cestou ašpirantúr, pre ktorých započatie v súčasnom období pociťujeme nedostatok školiacich pracovísk, najmä na Slovensku. Sľubný rozbeh vo vedecko-pedagogickej práci je výrazom kvalitatívneho rastu pracoviska, ktoré na začiatku vývojovej cesty nemalo ani jednu silu s vedeckou alebo pedagogickou hodnosťou. Bilancia výsledkov vedeckého rastu, s prihliadnutím na kvalitu a povahu odvedenej práce pri zavádzaní vysokoškolského štúdia učiteľov hudobnej výchovy, nie je na katedre najhoršia. Otázkou je, na akej úrovni mohli byť slovenské katedry hudobnej výchovy za uplynulé obdobie, ak by svojím podielom boli prispeli k rastu vysokoškolských pedagogických kádrov aj vrcholné slovenské hudobnovedecké inštitúcie a pracoviská.

Dôležitou podmienkou úspešného pôsobenia vysokoškolského hudobného pedagóga sú jeho nástrojové dispozície, bez ktorých sa nezaobíde ani v jednej disciplíne. Pri katedre sa sústavne pestovala komorná hra, ktorá spĺňala dvojakú funkciu, pomáhala udržiavať nástrojovú vyspelosť členov katedry a mala významné poslanie v školskej a mimoškolskej hudobnej praxi. Na verejných vystúpeniach komorného združenia katedry odzneli aj skladby niektorých členov. Koncertná činnosť katedry získala v celom východoslovenskom kraji značný ohlas zásluhou členov katedry, absolventov VŠMU. Speváčka Mária Murgašová a klaviristka Elena Okresová absolvovali popri svojej pedagogickej práci desiatky celovečerných koncertných vystúpení, výchovných koncertov a niekoľko nahrávok v miestnom štúdiu Čs. rozhlasu.

Okrajovú oblasť pracovných záujmov niektorých členov katedry tvorí skladateľská a upravovateľská činnosť. Výsledky dosiahnuté Vladimírom Ľubimovom, Jurajom Kosťukom v oblasti tvorby scénických hudieb pre Ukrajinské divadlo v Prešove, v oblasti kantátovej a piesňovej tvorby sú pozoruhodné, rovnako aj upravovateľská činnosť ďalších členov pre rozhlasové vysielanie, pre televíziu a súbory.

Súčasťou mimoškolskej činnosti členov katedry bola a je spolupráca s hudobnovýchovnými a kultúrno-osvetovými inštitúciami a zariadeniami v okruhu pôsobnosti katedry. Rozsah činnosti stručne dokumentujeme aspoň týmito permanentnými akciami: prednášky v prešovských závodoch a vojenských útvaroch, výpomoc pri hudobnej výučbe na ZDŠ, ĽŠU a odborných školách, spolupráca s Parkom kultúry a oddychu, Domom odborov, Kultúrnym spolkom ukrajinských pracujúcich, vyvinutie maximálneho úsilia o zlepšenie situácie v prešovskom koncertnom živote cestou Kruhu

priateľov umenia, spolupráca pri zabezpečovaní hudobných relácií v ukrajinskom štúdiu Čs. rozhlasu, vedenie hudobnej sekcie miestnej odbočky Matice slovenskej, vedenie odbočky SSHV, účasť členov katedry na práci niektorých komisií ČSHV a pod.

* * *

Množstvo vykonanej práce členov katedry hudobnej výchovy v procese realizácie vysokoškolského učiteľského štúdia hudobnej výchovy v Prešove je iba jednou stránkou jej rozsiahlej činnosti. Druhou je kvalita. Najpresvedčivejším meradlom kvalít vykonanej práce bola a bude úroveň vyučovania hudobnej výchovy na našich školách. Miera a kvalita odovzdaných poznatkov sa touto cestou spoločnosti vráti v pozitívnom alebo negatívnom zmysle. Dosah práce katedry bude hodnotiť celá spoločnosť, čo podčiarkuje jej dôležitosť, závažnosť a spoločenskú angažovanosť.

Prehľad o počte absolventov odboru HV vo všetkých formách štúdia za obdobie od roku 1955 do roku 1969 zachycuje štatistickou formou aspoň jednu stránku pracovných výsledkov katedry.

Absolventi VPŠ

	1955	1956	1957	1958	1959	1960	1961	1962
vo všetkých formách štúdia	4	3	5	8	10	16	6	1

Absolventi PI

	1963	1964	1965	1966	1967
interné štúdium	15	6	8	3	11
diaľkové štúdium	4	2	6	4	5

Absolventi PF

	1968	1969
interné štúdium	17	8
štúdium popri zamestnaní	12	4

Počet kvalifikovaných učiteľov hudobnej výchovy na východnom Slovensku sa v čase existencie vysokoškolskej prípravy v Prešove zvýšil o 158. Tento fakt iste bude mať aj patričný odraz. Podľa doteraz získaných správ z terénu, za dnešných ťažkých podmienok, v akých sa hudobná výchova na školách nachádza, prevažná časť absolventov katedry si počína úspešne pri dvíhaní úrovne hudobnej výchovy aj v najzaostalejších oblastiach. Ich výsledky v školskej i mimoškolskej práci (vedenie zborov, účasť na hudobnom živote regiónu) sú nielen evidentné, ale aj sľubné. Podiel týchto absolventov na kvalitatívnom raste vyučovania hudobnej výchovy ukáže budúcnosť. V prítomnosti sa na katedre robí sociologický výskum hudobnosti našej mládeže a stavu hudobnej výchovy na školách (ako súčasť štátneho plánu), takže na konkrétnom materiáli bude možné posúdiť dosah práce katedry. Čiastkové výsledky výskumu sa budú postupne zverejňovať.

Koncert pre violončelo a komorný orchester Tadeáša Salvu

JURAJ HATRÍK

Koncert pre violončelo a komorný orchester napísal Salva v r. 1967. Vďaka pomernej stálosti štýlu a vyhranenosti estetického postoja tohto autora je skladba i napriek štvorročnému odstupu pre neho dodnes typická. Práve na to typické v Salvovom prejave by som chcel zamerať svoju úvahu.

Prvé, čo ma upútalo, bola atmosféra diela. Hudobný proces je neustále plný napätia; spleť nápadov, hudobných fráz, línií, farebných škvŕn, pohyblivých štruktúr je rôznorodá, zdanlivo bez systému, poriadku, organizácie. A predsa, napriek svojej trhanej dikcii, nervozite, nepokoja pôsobí na mňa táto skladba ako vyvážený celok. Pokúsim sa v krátkosti naznačiť, v čom nachádzam odpoveď na zdanlivý rozpor medzi živelnosťou, heterogénnosťou Salvovej hudby a jej uceleným, usmerneným, k pointe zacieleným účinkom.

Výrazový svet skladby by som mohol formulovať ako tragično, zmietanie sa medzi meditatívne-lyrickou polohou a výbuchmi energie, pohlcujúcej všetky náznaky pokoja a rovnováhy. Ani jedna línia sa neudrží v pokoji, hneď ju preniknú výbuchy vzruchu. A čo je zaujímavé, v diele skoro úplne chýba humor, irónia, ľahkosť. I tie miesta, ktoré sú vypracované nadľahčene, krehko, majú v druhom pláne ukrytý zdroj nervozity, napätia — väčšinou je interpretácia týchto momentov zverená bicím nástrojom; Salva často stavia na elementárne vzrušivom charaktere zvuku bicích. Kontrast, premena, prestrih ovládajú Salvovu hudobnú reč; používa ich s prudkosťou, sukcesívne i simultánne, jeho hlavnou snahou je prekvapiť, strhnúť, vzrušiť. Významné pre túto koncepciu je i to, že ide o koncertantú skladbu — princíp sóla postaveného proti komornému tutti je realizovaný tak, že nemám dojem púheho vyniknutia, hypertrofického uplatnenia sólistického subjektu na pozadí orchestra, ale morfologického i charakterového kontrastu až konfliktu medzi sólom violončela a ostatnými nástrojmi. Nie je ich mnoho, a to sa ukazuje ako šťastný fakt — i sprievodné nástroje si zachovávajú určitú individuálnosť, nie je to dav sprevádzajúci exhibíciu sólistu jednoduchými afektmi, je to skôr rafinovane skíbená skupina subjektov, v ktorej dochádza k vnútorným premenám, presunom v hierarchii významu i v iniciatíve pri stimulovaní procesu.

Dve časti koncertu sú zdanlivo držané v jednej atmosfére. Napätie, nervozita až kŕčovitosť prenikajú do každej štruktúry. A predsa je v mojom dojme čosi, čo ich odlišuje — celková línia, dynamická krivka procesu. Prvá časť nerieši rozpor medzi sólom a ostatnými nástrojmi, skôr ho vyhrocuje a agresívnejšou pri tom je strana sprievodu; violončelo medituje, sprievod deštruuje, rozpína sa. V druhej časti akoby aktivita sprievodnej zložky opadla, energia sa sústreďuje do sólového nástroja, ktorý je tu sebavedomejší, dravejší. Čo je však podstatné, je vyústenie oboch častí — v prvej je na záver sólový part pohltený rozpínavosťou štruktúry v sprievodných hlasoch, zaniká. V druhej časti si oba póly vychádzajú v ústrety a smerujú k prostému a čistému splynutiu na jedinom tóne vo viacoktávovej multiplikácii. Narážam tu na problém, ktorý je medzi skladateľmi často diskutovaný — v čom môže spočívať kontrast medzi dvomi či viacerými samostatnými čas-

ťami cyklickej skladby: či musí byť realizovaný homogénne, čierno-bielo, systémom allegro-adagio-finále, t. j. tak, že prevládajúce prvky v jednej sú zreteľne v protiklade k prevládajúcim prvkom v druhej, alebo či je možné zabezpečiť kontrast tak, že trebárs podobné prvky sú v jednej časti v inom vzťahu, v inom usporiadaní ako v druhej časti, ich kontext je iný. Som toho názoru, že oba spôsoby sú možné. Salvovi sa v prípade tohto diela veľmi dobre podaril ten druhý.

Teraz sa však pokúsim naznačiť, ktoré postupy sú zdrojom opísaného účinku diela. Vysoká je uvoľnenosť metrorytmická. Salvov chronometrický záznam v partitúre je v parametre tempa, agogiky, metriky a rytmu dosť voľný a ponecháva veľa na hráčov a dirigenta. Málokedy udržuje proces opakovaním rovnakého prvku — rytmického alebo melodického. Neustále vynachádza nové a nové tvary. Dodržiava však určitú organizáciu — presun k novému tvaru robí väčšinou tak, že zachová fragment prvku starého. Môže sa jednať o intervalovú štruktúru, tónovú centralizáciu, rytmický prvok, ap. Táto akási zotrvačnosť nápadu, ktorá preniká do nápadu ďalšieho, nasvedčuje podľa môjho názoru na asociatívny základ Salvovho vytvárania formy, jeho predstavy o celku. Oproti svojím ranejším skladbám zdokonalil v Koncerte túto techniku asociácií — asociáciu prameniacu z kontrastu doplňuje o asociáciu podľa podobnosti. Nespozoroval som už do takej miery kauzálne vzťahy. Salva nie je typom konzekventne domýšľajúcim logické a racionálne momenty, ako napr. Sixta a Berger. Málokedy abstrahuje z materiálu formotvorný podnet, aby na jeho základe zámerne pokračoval. Červenou niťou jeho racionálnej výberovej činnosti je voľná a umná práca s dvanásťtónovým radom. Rytmický element uplatňuje impulzívne, modeluje ním ten neustály kŕč, pulzáciu svojho videnia a predstavy. Vyspelá je Salvova technika vytvárania simultánnych štruktúr a blokov, spletených zo samostatných línií. I keď som dosť často nachádzal pozostatky imitačnej techniky, modifikovanej augumentáciou a diminúciou, neustálym zmršťovaním a roztahovaním, pulzáciou rytmického elementu, predsa len je pre Salvu typické generovanie náhody spájaním nezávislých kauzálnych priebehov. Komorné obsadenie umožňuje udržať priehľadnosť týchto zložitých dejov, kedy rotácia prostých prvkov dáva zložitý priebeh s bohatou textúrou a pohybovou tendenciou. Dobrým príkladom je celá druhá časť, ktorá sa opiera o rôzne štylizovanú repetíciu jednotlivých tónov, čo spôsobuje určitú modálnu centralizáciu plôch, a postupným zjednodušovaním a vyčisťovaním takto tvorených plôch sa docieľuje významové smerovanie celej časti k záveru s čistým „e“ vo všetkých melodických nástrojoch.

Asociačná technika priraďovania blokov spôsobuje, že vlastne chýbajú pozvoľné prechody. Možno to stavať ako nedostatok, ale aj ako zvláštnosť Salvovho prejavu. Mne osobne sa zdá, že zanedbávanie kauzálnych súvislostí a prevaha informačnosti, prekvapenia nad schémou, organizáciou trochu predsa len obmedzuje okruh výrazových väzieb a typov kontrastu, pretože mnohé detailnejšie východiská, nuansy zostávajú nevyužité. Okrem toho sa tým oslabuje procesuálny moment a uzavretosť formy. V prípade Koncertu však toto nebezpečie zaniklo v šťastnom riešení vzťahu sóla a orchestra i oboch častí, ktoré dáva celku jasný zmysel a zámernosť. Salvova hudba pripomína fresku — nezáleží v nej natoľko na detaili, jej sila je vo frapantnom vyslovení základnej myšlienky, v jej údernej dikcii a vystupňovanom výraze. Toto hlboké vnútorné zaujatie, uvoľnenosť a spontánnosť sú hlavné zdroje pôsobivosti jeho hudby, ktorú si musí uvedomiť i ten, kto má k niektorým stránkam technickej realizácie výhrady.



Za Josefom Bergom

V piatok 26. februára 1971 zomrel skladateľ Josef Berg, desať dní pred svojimi 44. narodeninami. Zhubnosť choroby síce jeho priatelia tušili už od roku 1967, no každému pripadalo absurdným, že by mohlo byť pretrhnuté a zastavené to, čo má svoje hlboké opodstatnenie, perspektívy a čo nám všetkým vznikalo pred očami — skrátka to, o čom sme presvedčení, že je trvalým prínosom...

Nemôžem písať slová za Josefom Bergom, ani nejaké zhodnotenie jeho činnosti. Chcel by som len na niekoľkých oblastiach letmo pripomenúť bohatstvo Bergovej osobnosti. Žiadnu z nich nemôžeme a ani nechceme zhodnocovať, uzatvárať, bilancovať. Smrť je, pravda, definitívnym dovŕšením tvorby, no dielo funguje ako živý organizmus v prúdoch času, presúva sa a len po určitom čase možno presnejšie odhadnúť jeho zmysel v kontexte času.

Je známe, že Josef Berg inklinoval k divadlu. Napísal celkove päť komorných opier a mnoho divadelných a scénických hudobných kreácií. Berg bol už pri svojich začiatkoch uchvátený svetom divadla. Cez scénickú hudbu sa čoraz hlbšie dostával k väzbe slova a hudby v nových podobách. O to väšnivejšie odmietal zastarané operné maniéry, ktoré karikoval a ktorých prostriedky neprestajne staval do kontrapozície s vlastnými podnetmi z oblasti epického divadla. Brechtovské princípy a spolupráca s režisérom Evženom Sokolovským ho natrvalo ovplyvnili. Od Brechta prevzal a samostatne na hudobnej pôde rozvíjal tézu o nevyhnutnosti demytizácie všetkých posvätných a nedotknuteľných mýtov. Pretože mal vždy historické a literárne sklony, poznával súčasne hlbokým pozorovaním minulosť z mnohých strán. V tomto smere sa Berg približoval k hudobnému vedcovi. No na rozdiel od neho používal len prostriedky umeleckého jazyka pri zachovávaní kritičnosti a britkej irónie, ktorá nepreberala z hodnôt nič nekriticky, ale ku všetkému hľadala svoj nový postoj. To, čo je pre väčšinu hudobníkov zdrojom obživy alebo príležitosťou na predvedenie technickej zdatnosti — totiž scénická hudba — to sa Bergovi stalo predmetom veľkého umeleckého úsilia, energie i pracovného času. Väzby slova a hudby a mnohosť ich spájania Berg vyskúšal pred kompozíciou vlastných opier na svojich najlepších scénických hudbách, z ktorých uvediem aspoň Majakovského Mystériu — buffu a Aischylovu Oresteiu. Od drsného a súčasne epického pojatia antiky v Aischylovi bol kúsok k opernému svetu Bergovho Odyssea.

Čo mohlo byť ideálnejšie pre demytizovanie než svet homérskych a antických mýtov? Preto Berg prežil najprv obdobie opojenia rapsodičnosťou homérskych textov a ich hudobných náprotivkov, ktoré si vytvoril na základe etnomuzikologických štúdií, sklonov k archaickému folklóru a protiromantickej koncepcie. Antitéza k tejto pozitívnej téze priniesla skarikovanie antického sveta, rozbitie ideálu hérosa, ktorý sa scvrkol na zabíjača, vraha a uchvatiteľa (Odysseus). Syntéza pozitívneho i negatívneho prestupuje prvú „antickú" operu Josefa Berga. Jeho Odysseus márne kričí, že sa vrátil domov (poňatie pri brnenskej premiére pripomínalo Sokolovského interpretáciu Brechta). Penelope a spevák ho nepočujú a nechcú počuť. Jeho výboje, vojenské sklony (Berg ich interpretuje ako nevyliečiteľnú chorobu) a vraždy ho oddeľujú od domova. Aj keď sa opera končí idylicky (paródia mýtu a jeho šťastného konca), má vlastne dva závery — jeden časový ústiaci do usmierenia oboch manželov a paródie erotickej scény, a druhý nadčasový — bojovníci zahynú vlastnými zbraňami, vojnou a bojom.

Odysseus bol koncipovaný v súlade s pohybovým prejavom, Berg hodne počítal s tancom, ktorý však chápal ako jednu zo zložiek postavy, nie ako baletnú vložku. K tancom porobených v Odysseovi napr. pripísal v predtuche možných chybných interpretácií ... žiaden Orient... Toto hudobné divadlo odhaľovalo princípy, ktoré hýbu „ideami". Každá z „idei" sa javí potom len ako tendencia či javová forma konania osôb, ktoré sú postrkované na šachovnici tými, kto chcú ovládať hru. Berg v zhode s Brechtom chcel odhaliť nezmyselnosť tejto hry, burcovať človeka, aby sa zaujímal o svoj osud tým, že mu ukazoval osudy iných ľudí ako bábik ovládaných nitkami mocných a „večných".

Boj proti tejto ilúzii je zmyslom aj v Bergovej opere Európska turistika. Berg v opere výborne skarikoval prostredie Abendlandu a Tretej ríše, ktorá ho šokovala ako najfantastickejšie nakopenie mýtov v 20. storočí a v jeho tesnej blízkosti. Aj keď sa Berg držal

od polovice 50-tych rokov úmyselne v nepatetickej sfére prejavu, jeho hudba a filozofia je poháňaná vnútorným pátosom, ktorý sa vlastne celý život skrýva za ľahostajným a nezaujate sa tváriacim vyjadrením. Napriek tomuto všeobecnému a univerzálnemu vzťahu k veciam drieme v Bergovi osobný momentálny postoj, ktorý je akoby umlčovaný. Pokiaľ prepukne, pripomína svojou silou barokový efekt, ktorému sa Berg niekoľkokrát umelecky vysmial a ktorého sa vlastne po celý život bál ako niečoho neprirodzeného, nerealistického, umelého. A predsa sám zabúda na čire principiálne vysvetlenie v Európskej turistike a v závere opery sa stáva väšnivo zaujatým hovoriacim; opera, ktorá bola do tých čias len vo všeobecnej rovine, stáva sa konkrétnou obžalobou nacizmu...

Berg, ako som už povedal, ironizoval princípy operného divadla. No aj z tejto ironizácie banálneho žil. Znamenite ovládal všetky štýly od ranej gotickej faktúry až po neapolskú áriu a dokázal vyhmatať v konkrétnej faktúre momenty, ktoré sú v nej dynamické a prirodzené, aj balast, ktorý faktúra vlečie so sebou. Na tom spočíva komika jeho Eufrída pred bránami Tymén spolu s paródiou metastasiovského libreta a táravosti súčasnej teatralógie. Predovšetkým sa tento princíp uplatnil v opere Raňajky na hrade Švankenvalde. Tu sa Berg s predstihom zbavuje všeobecnej tendencie na využitie banálnych prvkov (Nová hudba akoby nimi chcela nahradzovať neprítomnosť melódie, rytmu alebo farby blížiacej sa k známej mersmannovskej „nulovej" hodnote, a teda ľahko zapamätateľnej — v oblasti melodiky ide teda takmer o tónové rady, rytmus sa takmer zhoduje s metrom a harmónia strieda tóniku s dominantou, zatiaľ čo subdominanta je už ozvláštnením...). Konštrukcia celej formy z hlbších úsekov akejsi „neobanálnej" hudby a zníženie počtu karikovaných tvarov zvyšuje komičnosť diela kumulovaním jeho vlastných pôvodných vyjadrovacích prostriedkov. Len čo sa tieto prostriedky postavia do inej funkcie, než v akej pôsobili ako banálne, automaticky sa mení ich funkcia. Bergove árie ťažiace z viedenskej aj inej „schlechte Musik" už nemôžeme označiť za banálne, pretože fungujú novo a inakšie. Tu je pôvod veľkého úspechu jeho Raňajok na hrade Švankenvalde na pražskej prehliadke Zväzu skladateľov r. 1969. Syntézu všetkých použitých prostriedkov, počínajúc Odysseom naznačuje Faust — Bergovo posledné dielo, ktoré študuje súbor Janáčkovej opery v Brne pod vedením Václava Noska. K analýze opery sa iste niekedy niekto vráti. Berg tu dospel k vrcholu v metóde nového a iného použitia tradičných prvkov montovaných do vlastného myslenia, ktoré je nimi imputované a súčasne ich spätne formuje a deformuje.

Divadlo hudby chápal Berg ako svet hlasového prejavu. Vznešenosť opery preň neexistovala a neuznával žiadnu hierarchizáciu, kde by bola opera vrcholom spojenia spievaného slova a hudby. Preto má tak blízko k hudobnej akcii. Akcia — t. j. akékoľvek zapojenie ľudského hlasu alebo zjavu do hudby či k hudbe — bola Bergovou pracovnou metódou. Opery sú vlastne umelecky najucelenejšou štylizáciou hlasových situácií, ktorých korene tkvejú v akciách. Za takúto akciu možno považovať aj kúzla nechceného, ako bolo napr. predvedenie filmovej verzie Odysseovho návratu skupine darmstadtských snobov pri prázdninových kurzoch 1966. Berg vtedy so svojím priateľom Aloisom Piňosom prečítal nemecky starostlivo pripravenú prednášku o funkciách hudobného divadla nadšeným poslucháčom, ktorí ocenili typicky dobový adornovský odvar zmiešaný s tézami figurujúcimi na seminároch. Po nadšenom potlesku nasledovalo veľké sklamanie pri počutí Ber-

govej pravidelnej, bartókovsky pulzujúcej hudby, ktorej jemné nuansy a vnútorná irónia nemôžu vyniknúť pri nepozornom počúvaní, predovšetkým, ak očakávame šokovanie...

No Berg sa s priateľom Piňosom nešpecializoval len na kúzla nechceného. S úspechom uskutočnili Dejiny hudobného experimentu v Prahe a na Morave (premiéra a reprízy v Brne i Prahe — teda skutočne „v Prahe a na Morave"). Berg bol od vzniku brnenského teamu (Piňos, Parsch, Růžička a písateľ týchto riadkov) v roku 1967 nielen jeho priateľom, príležitostným členom a spoluautorom (napr. ako autor textu vokálnej symfónie Ecce homo alebo ako pristupujúci skladateľ spolu s Miloslavom Ištvanom v Hlasovej vernisáži, ktorá vznikla podľa jeho ideového projektu), ale aj neľútostným kritikom, ironizátorom a zosobneným svedomím. Dialektičnosť tohto postoja pramení z Bergovej kritičnosti. Nebola to nejaká skromnosť, ale ustavičná zžieravá nespokojnosť, nedôvera v trvalosť vlastných hudobných princípov, podozieranie zo vzniku klišé. Túto vnútornú krízu Berg prenášal na priateľov, dokázal sa za nich znepokojovať. Preto sa vysmieval všetkým racionálnym zárukám, bál sa „hotových" a „definitívnych" systémov a nikdy v žiadnom nezotrval dlhšie než v jednej skladbe. Je to vlastne nedôvera v definitívnosť ako trvalý umelecký princíp. Preto Berg nikdy celkom neveril ideám Novej hudby, videl veľa doktrinárstva a sektárstva a nepadol jednostranne do spárov módy. Pritom by som chcel tých, čo aj myslia, že jeho hudba je akýmsi sui generis originálnym odrazom predvojnovej avantgardy a novoklasicizmu, ubezpečiť, že sa veľmi mýlia.

Berg perfektne ovládal faktúru najracionálnejších i najiracionálnejších koncepcií. Napísal ich hŕby na papier, ale nikdy ich nepustil cez prah svojej pracovne ako hotové diela. Inšpiroval sa nimi, aj keď trebárs negatívne. A predsa dokázal napísať sláčikové kvarteto, dielo zvrchovane koncízne, farebné a stojace medzi tradičnou hudobnou funkciou a súčasným zvukovým ideálom. Berg dokázal vytvárať zložité a konštrukčne dômyselné systémy, ktoré udivovali svojím racionalizmom aj najracionálnejších z jeho priateľov. V skladbe Snenie, ktorá patrí k vrcholom Bergovej tvorby, vytvoril skladateľ originálny raster nového typu ladenia. Teoreticky preskúmal všetky možnosti tohto ladenia, vyskúšal ich v scénickej hudbe a v Snení využil všetky jeho významy a možnosti. O pár mesiacov neskôr sa dokázal vysmievať racionalizácii hudby v článku Slovo i fónické struktury v hudbě nestorů Nové hudby v Brně (Hudební rozhledy XXIII, 10—11), keď na moju otázku „kdo a jak může zajistit hierarchizaci fónických struktur" odpovedal: „Hierarchizaci fónických struktur zajistí Alois Piňos dostavěním svého Laryngotropního Robota. Dřík robota je prostoupen úplnou soustavou táhel ke všem součástem okopírovaného lidského organismu..." (pozri spomenutý článok, str. 491).

Berg bol ironikom par excellence. Jeho irónia predstavovala hybný životný princíp a zdroj jeho kritičnosti. Dokázal si robiť žarty predovšetkým sám zo seba a permanentným vyvodzovaním dôsledkov z týchto žartov kvalitatívne dorastal jeho štýl. Bergovi bola cudzia kvantita — jeho dielo vyzerá posudzované z hľadiska počtu opusov chudobne. Jeho zmysel, bohatstvo a esprit nie je v tom, ako sa dokázal permanentne vyrovnať súčasným spôsobom s tradičnými formami alebo ako dokázal vytvárať nové konvencie. Vytvoril hudobný svet plný princípov historickej hudby a súčasne naplnený jej rozpormi povýšenými najprv do sféry karikatúry, neskoršie irónie, ktorá sa zahaľuje čím ďalej, tým viac

priamo do vyjadrovacích prostriedkov ironizovaného. Ironizované teda splýva s ironizujúcim.

Ak sa má z Berga vyhlásiť nejaká téza (sám by sa tomu veľmi smial a vzápätí by sa rozčúlil), potom nech je to myšlienka o tom, že každý hudobný systém možno obrátiť naruby ním samým, ak sa mu ako zrkadlo nastaví vlastná strnulosť. Berg túto parafrázovanú vetu (čitateľ ju presne nájde v článku autora týchto riadkov: Paradoxy řízené kompozice, Hudební rozhledy XXI, 1968, str. 733) celoživotne a priamo s osudovou logikou uplatňoval na svojom diele. Ironizácia ako metóda neustrnutia a ako hybný moment ho trvale ovládala v spojení s plachosťou vonkajšieho prejavu. Alebo si iróniu vyžiadala plachosť ako forma styku so svetom?

Berg bol — hovoria to zasvätení — výborný literát. Zanechal po sebe množstvo literárnych prác a je autorom mnohých literárno-hudobných projektov, prednášok, paródií, happeningov, akcií a predovšetkým libriet všetkých svojich opier.

Na ilustráciu aspoň ukážky Bergových aforizmov, aké denne písal a posielal priateľom:
Klub používatelů a přejetých tramvajovou linkou č. 10
Jubilejní cyklus her Mahenovy činohry napovídaných p. Žlábkem. Hlas napovědův bude snímán zvláštním mikrofonem a zesíleně reprodukován v hledišti.
Výstava zuhelnatělých předmětů a fotografií z požárů založených sirkami Solo.
Klub operovaných zaživa profesorem K. V. Výstavka vyjmutých kamenů a orgánů.
Vrchol slavnosti: operace se zástavkou srdeční činnosti...

Nechcem vyčerpávať „všetky stránky jeho bohatej umeleckej osobnosti", ako sa to obvykle píše, a iste som už aj značne prekročil obvyklú mieru. Nútila ma k tomu neobyčajnosť Bergovej osobnosti a viera v to, že jeho princípy sa využijú a zhodnotia v širšom kontexte hudby nášho sveta. Mohlo by sa veľa spomínať na najrôznejšie anekdoty, na Bergovo kúpanie v zmrznutej či takmer zmrznutej priehrade, na jeho priesnitzovské experimenty, ktorými si uťahoval z nás aj sám zo seba. Svoju chorobu nikdy neuznal za vhodnú pomenovania. Nevedel o nej a nechcel o nej vedieť. Na celý život mi utkvela na Berga spomienka, ako vystupoval — už veľmi nemocný — v Brne lanskej jari v happeningu spolu s Aloisom Piňosom. Išlo vtedy o vystúpenie akéhosi profesora s manželkou z Bornea (v Brne predtým prednášal indický profesor Sagadopan, ktorého Berg so záujmom počúval). V zatemnenej sále Domu umenia sedeli dva orientálne zjavy, ktoré vždy po slovách sprievodného komentára zahrali na „orientálnych" nástrojoch zmes podivných rituálnych úkonov spojených s výkrikmi. Až po desiatich minútach pozorovania mi tieto zjavy začali byť nápadné a len asi po štvrť hodine som pochopil, že je to Josef Berg spolu s Aloisom Piňosom (v úlohe indickej manželky), ktorí zosmiešňujú pseudoorient. Súhra aj maskovanie boli dokonalé. Mnohí účastníci tohto odpoludnia žijú dodnes vo viere, že videli indonézskeho profesora...

Josef Berg je naším priateľom, a hoci nie je viac medzi nami, budeme sa radiť s jeho kritickým ironizujúcim rozumom aj s jeho hlbokým a až príliš ľudským citom...

Miloš Štědroň

KRONIKA MARCOVÝCH KONCERTOV

Dramaturgický profil početných bratislavských marcových koncertov determinovalo paralelne niekoľko navzájom sa prelínajúcich činiteľov:

1. Významné jubileá domácich alebo svetových skladateľov.

a) Ako oneskorené príspevky našich telies k šesťdesiatke zaslúžilého umelca Andreja Očenáša: pod taktovkou Ondreja Lenárda v podaní Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave 1. marca jeho Symfonietta, na pódiu Slovenskej filharmónie 18. a 19. III. uviedol zasl. umelec Ladislav Slovák so Slovenským filharmonickým zborom a orchestrom SF premiéru Očenášovej Symfónie o zemi a človeku (op. 43) pre miešaný zbor a orchester na texty V. Mihálika, M. Válka a V. Majakovského. Očenášovo nové dielo zaujme množstvom krásnych, účinných nápadov, voľbou textov na zhudobnenie. Po stránke dynamickej výstavby sú najpresvedčivejšie okrajové časti. Druhá časť má skvele vybudovanú úvodnú inštrumentálnu introdukciu, ktorej dynamický ťah je však už ťažké stupňovať pri nástupe vokálneho partu. Bodkou, podčiarkujúcou celé vyznenie diela, je znamenite vyriešený záver zboru, ktorého ostinátny motív akoby sa strácal v nekonečne.

b) K päťdesiatym narodeninám zasl. umelca Ota Ferenczyho uviedla SF pod vedením L. Rajtra 4. a 5. III. jeho Serenádu pre flautu, klarinet, harfu a sláčiky. Zväz slovenských skladateľov usporiadal 22. marca komorný koncert z Ferenczyho tvorby, o ktorom referujeme v tomto čísle na str. 275.

c) Nedožité 90. narodeniny veľkého maďarského skladateľa Bélu Bartóka pripomenula Slovenská filharmónia svojim abonentom uvedením Tanečnej suity na koncertoch 18. a 19. III. Dielo poskytlo L. Slovákovi príležitosť demonštrovať okrem dôkladného naštudovania partitúry najmä zemité črty jeho muzikantského temperamentu. Celomestský výbor Matice slovenskej v spolupráci so Socialistickou akadémiou usporiadal v dňoch 24.—26. marca jubilejné oslavy Bélu Bartóka (minisympózium, koncert, prechádzka po pamätných miestach Bratislavy so vzťahom k Bélovi Bartókovi). Na koncerte 25. marca vystúpilo s veľkým úspechom Slovenské kvarteto (so IV. sláčikovým kvartetom), H. Gáfforová (Bartókova bývalá žiačka) uviedla 3 rondá pre klavír a sprevádzala M. Jurkoviča, ktorý predniesol Szebényiho traskripciu Bartókových Troch ľudových piesní z Csíkmegyejskej župy pre flautu a klavír. Mladý huslista Juraj Bartovič s veľkou vervou (menej už s intonančnou pohotovosťou) uviedol s. H. Gáfforovou Certlerovu transkripciu klavírnej sonatíny pre husle a klavír. M. Hajóssyová za klavírneho sprievodu prof. Otakara Šebestu s veľkou muzikalitou, vrúcnosťou a temperamentom stvárnila štyri piesne z Bartókových Dedinských scén. Suchoňovu Meditáciu a tanec pre klavír, venovanú pamiatke Bélu Bartóka, s prenikavým úspechom, technickou suverenitou a udivujúcou bravúrou predniesla Klára Havlíková.

2. Programová línia koncertov SF, v rámci ktorých odznela 11. a 12. III. ďalšia čs. premiéra skladby Appassionato (Krik z kríža) pre klavír obyčajný i preparovaný a pre komorný orchester od českého skladateľa Marka Kopelenta (sólo: západonemecký klavirista Peter Roggenkamp). Podtitul diela je súčasne návodom na priestorové rozostavanie komorného ensemblu, ktorý sólistu sprevádza. Orchester má pomerne zriedkavé obsadenie. Napr. zo sláčikov sú zastúpené iba kontrabasy + jedny sólové husle. Pravda, nechýbajú nevyhnutné sólové bicie nástroje, elektrická gitara i čembalo (so zosilňovačom). Kopelent sa snaží dosiahnuť kaleidoskop pomerne originálnych zvukových kombinácií a efektov na úkor dynamickej výstavby. Ďalšia príťažlivá premiéra, Livre pour orchestre od W. Lutoslawského, sa nemohla uskutočniť pre technické príčiny.

Je zaujímavé, že na koncertoch SF odznelo pomerne veľa skladieb z obdobia klasicizmu. Poľský dirigent Andrzej Markowski uviedol ako dramaturgickú protiváhu ku Kopelentovi (a pôvodne i Lutoslawskému) Beethovenovu IV. symfóniu a Haydnovu Symfóniu č. 95 G dur (S úderom kotlov). Markowského prístup ku klasike charakterizuje plnokrvnosť, zvukovo hutný šat, zemitý výraz. Otázny je však Markowského názor na agogiku klasických skladieb. Najmä v Haydnovi (menuetová časť) dirigoval trio v podstatne odlišnom tempe, nevyhýbal sa ani ritardandám a pod. V porovnaní s Haydnom Beethoven vyznel ešte menej presvedčivo, pretože (pre menší počet skúšok) Markowski nestačil sa sústrediť na precíznejšie vypracovanie detailov. Dominovala najmä jeho spontaneita, pregnantná nástojčivosť a údernosť.

Jedným z najvydarenejších koncertov SF v marci (ale i v rámci celej sezóny) bolo podujatie, ktoré dirigoval známy francúzsky dirigent Jean Martinon (26. a 27. marca). Jeho stvárnenie monumentálnej Symfónie č. 99 Es dur (Londýnskej) pokladám za najvydarenejšiu interpretáciu Haydna v posledných rokoch na pódiu SF. Martinon dokáže zosúladiť svoj prekypujúci elán, robustnosť, vynikajúcu hudobnosť s agogicky pevným tempovým pôdorysom. Uviedol tiež Schumannovu IV. symfóniu.

Mozartov Husľový koncert G dur (Köchel 216) predniesol vynikajúci český huslista Josef Suk. Jeho veľké umenie je syntézou zvukovej kultúry, ušľachtilosti prejavu s intenzívnym emociálnym ponorom a znamenitým vkusom. Podobne ako dirigent i Suk chápal Mozarta nie ako prejemnelé zduchovnelé umenie, ale ako výrazový svet plnokrvného, invenčne sviežeho a nápaditého génia. Vynikajúce technické možnosti umelca odzrkadlili sa v pomerne rýchlej voľbe okrajových temp, čo rušilo najmä v orchestrálnej zložke, ktorá bola veľmi nepohotová a nepresná.

Ďalším huslistom, ktorého sme privítali na pódiu SF, bol v dňoch 4. a 5. marca pod Rajtrovou taktovkou západoberlínsky huslista Thomas Brandis, ktorý uviedol Koncert pre husle a orchester op. 77 D dur od Johannesa Brahmsa. Preukázal znamenitý zmysel pre napätie dynamickej výstavby. Jeho prejav je mužný, tón sýty, v pasážach hrá zreteľne a intonančne spoľahlivo. Z technickej stránky žiadal by sa uňho zvýšený dôraz na technickú, zvukovú a intonačnú kvalitu dvojhmatov a akordov.

V marci mohli sme zaznamenať zvýšený podiel mladšej a najmladšej generácie našich interpretov v bratislavskom koncertnom živote. So Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave vystúpil Ondrej Lenárd. Pre jeho prácu s orchestrom je typické úsilie o dosiahnutie čistých, zreteľných kontúr, dôraz na čisté harmónie a snaha o vyrovnanosť emocionálnej a racionálnej interpretačnej zložky. Napriek tomu, že vo svojej kariére nemal Lenárd dostatok príležitostí uplatniť svoj nesporný talent, týmto vystúpením presvedčil, že je dirigentom sľubnej perspektívy. K stvárneniu diela pristupuje so zámerom modernej, vyváženej interpretácie (najviac vynikla v podaní Franckovej Symfónie d mol, ale aj v už spomenutej Očenášovej Symfoniette).

Pomerne často sme v marci privítali na pódiu Ivana Paloviča. 7. marca hral so SOČR a Lenárdom sólovy part Burlesky pre klavír a orchester od R. Straussa. Demonštroval v nej svoje nemalé technické možnosti, zemitý temperament, výrazné rytmické cítenie. Handicapom bola preňho malá sála, v ktorej vystupoval, pretože v niektorých dynamických vrcholoch intenzita jeho úderu presahovala únosnú mieru.

Hneď na druhý deň 8. marca predniesol v rámci koncertu ZSS (pre Kruh milovníkov slovenskej hudby) premiéru II. klavírnej sonáty od Dušana Martinčeka, ktorá, zdá sa, svojim sústredeným výrazom a modernejším harmonickým rúchom naznačuje skladateľovo štýlové dozrievanie. Palovičova interpretácia 4. klavírnej sonáty od Sergeja Prokofieva na tomto koncerte zaujala predovšetkým zo stránky technickej. Interpretovi sa nepodarilo dostatočne diferencovať celú výrazovú škálu tohto diela.

Dňa 31. marca sprevádzal Palovič huslistu Petra Michalicu (v rámci cyklu koncertov pre mladých umelcov). Dominovala jeho kultivovanosť, ktorá mu bude východiskovým bodom pre zaradenie sa medzi našich najlepších komorných hráčov. Najmenej uspokojivý bol Palovičov výkon v známej Sonáte pre husle a klavír A dur od C. Francka. Nestačil vyhrať z rýchlych častiach všetky tóny, veľa nôt bolo „pod klavírom", falošných a aj dynamické vrcholy nemali potrebnú kvalitu.

Jednu z najzaujímavejších dramaturgií spomedzi marcových koncertov malo vystúpenie Lýdie Majlingovej (23. marca). S výnimkou Mozarta (Sonáta F dur — Köchel 332) interpretovala všetok program so zameraním na hudbu XX. storočia. Zdá sa, že práve v tejto oblasti sa dajú od Majlingovej očakávať najvýraznejšie úspechy. Vyvrcholením programu bolo muzikálne, farebne neobyčajne pestré, fantazijne bohaté stvárnenie Troch klavírnych skladieb op. 11 od Arnolda Schönberga. Ale ani Debussyho cyklus Estampes alebo Skriabinova Sonáta op. 70 č. 10 nepatrili k

menej hodnotným častiam jej programu. Majlingová má zmysel pre drobnokresbu, pre mozaikovité odlišovanie náladových odtienkov. Pokiaľ faktúra stavby niektorého diela takémuto prístupu vyhovuje, je klavíristkin výkon presvedčivý a vysokoúčinný. Dramaturgickým objavom bolo tiež uvedenie Fantázie a Toccaty od Bohuslava Martinů, s ktorým uzatvorila svoj veľmi zaujímavý a z doterajších vystúpení v Bratislave podistým najpresvedčivejší program.

Bratislavské komorné podujatia v marci niesli sa v znamení cyklu mladých koncertných umelcov. Ako prvá vystúpila v ňom žilinská profesorka konzervatória Dagmar Dubenová (2. marca). Svojím výkonom mladá umelkyňa dokumentovala, akým vývojom sa uberá jej talent. Toto smerovanie vyvoláva však oprávnené obavy. Dubenová disponuje pomerne vyspelou technikou, na ženu má aj pomerne veľké gradačné možnosti. Na pódiu sa však zameriava predovšetkým na uplatnenie virtuozity a svojho neskrotného temperamentu. Táto črta plodí však celú sériu nedostatkov, v ktorých sa Dubenovej hra priam doslovne utápa. Pomerne vzdialené sú jej štýlové požiadavky diela, zužuje svoju výrazovú paletu, a najmä nie je schopná udržať na uzde tempo. Ľahko si možno predstaviť, ako s takýmito črtami mohla vyznieť náročná a rozsiahla, stavebne sústredená Brahmsova Sonáta f mol. I úvodné Scarlattiho Sonáty A dur a C dur utrpeli prehnane rýchlymi tempami a pritvrdým zvukovým rúchom. Najmenej výhrad možno vzniesť voči podaniu Sonáty H dur op. 64 od N. J. Miaskovského, pretože toto dielo najlepšie korešpondovalo s umeleckým naturelom klavíristky. Technicky exponovanejší Bartókov Rumunský tanec op. 8 a Hindemithov Ragtime zo suity „1922" utrpeli zas prehnanými tempami a fyzickou indispozíciou Dubenovej (poranený prst).

Dňa 16. marca vystúpilo husľové duo manželov Hölbingovcov, ktoré sprevádzal tohoročný absolvent VŠMU Ján Salay. Už samotná dramaturgia tohto podujatia bola osviežením stereotypu bratislavských koncertov. Odznel tu rad úplne neznámych a temer bez výnimky veľmi kvalitných a prekrásnych skladieb. Dokonca ensemble inšpiroval aj domácich skladateľov (Dibák, Domanský) k vytvoreniu nových, pôvodných skladieb pre toto obsadenie. V podaní dua odzneli diela Telemanna, Händla, Regra. Jedným z najkrajších bola tiež Sonatína pre dvoje huslí s klavírom od B. Martinů a Prokofievova Sonáta pre rovnaké obsadenie.

J. Salay preukázal mimoriadne predpoklady pre komornú hru. V jeho výkone dominuje presvedčivo mimoriadna hudobnosť, slušný technický fond (iba oktávy by sa žiadali ešte vylepšiť). V dynamických vrcholoch by mal trochu viac šetriť intenzitou zvuku.

Tretím a posledným podujatím tohto cyklu bolo 30. marca vystúpenie P. Michalicu. V pomerne rozsiahlom a úctu vzbudzujúcom náročnom programe s výnimkou úvodnej Mozartovej Sonáty e mol (Köchel 304) demonštroval Michalica svoj ďalší výrazný umelecký vzostup. Michalica je typom umelca, ktorý sa k definitívnej podobe svojej koncepcie dopracúva sústavným obrusovaním skladby. K plnej zrelosti potrebuje zrejme pomerne dlhší čas. Tým možno aj vysvetliť akúsi nepresvedčivosť a neujasnenosť koncepcie Mozarta. Ale už Bachova Partita d mol pre sólové husle (okrem niektorých menej vydarených akordov zavinených stavom nástroja) bola dokumentom ušľachtilosti, hudobnej inteligencie, umeleckej rozvahy a znamenitej technickej pohotovosti. Najpresvedčivejšie vyzneli dve už dlhší čas cvičené diela: Moyzesova Poetická suita pre husle a klavír op. 35 a Sonáta A dur pre husle a klavír od Césara Francka.

Z koncertných podujatí VŠMU žiada sa spomenúť inštrumentálne koncerty absolventov, ktoré odzneli 3. marca v Koncertnej sieni Čs. rozhlasu. Pod taktovkou Viktora Málka vystúpil tu Orchester Slovenského národného divadla, ktorého úroveň nemohla uspokojiť. Ako diplomati sa predstavili František Machát s Vivaldiho Koncertom pre fagot a orchester, ktorý upútal svojím seriózným prístupom a disciplínou. Eva Petachová-Salayová v Mozartovom Koncerte pre klavír a orchester d mol zamerala sa viac na technickú stránku a disciplinovaný rytmus ako na intenzívnejšie vniknutie do obsahového sveta viedenského majstra. Úroveň hodnú absolventa takejto školy demonštroval v Chopinovom Koncerte e mol klavírista Jozef Vizváry. Znamenité technické predpoklady, uvoľnené ruky, prirodzený prejav, prekrásny, pravý chopinovský tón, umelecká iskra a svieži temperament tvorili komponenty, ktoré vytvárali pred posluchačom ucelený a vysoko presvedčivý dojem.

Dňa 5. marca absolvovali z triedy doc. Anny Hrušovskej dve speváčky mladodramatického sopránového odboru — Alžbeta Bukoveczká a Magda Hajóssyová. Obidve zaujali svojím sviežim, prirodzene tvoreným tónom, Hajóssyová má však už väčšiu rutinu, a preto spievala uvoľnenejšie a štýlovo diferencovanejšie.

Celovečerným recitálom 24. marca presvedčil klavírista Pavel Kováč, poslucháč 4. ročníka VŠMU, o svojich veľkých technických i výrazových možnostiach. Jedine Mozartova Sonáta F dur (Parížska) utrpela počiatočnou nervozitou. Počínajúc Schumannovou Sonátou fis mol op. 11, cez Francka až k záverečnému Stravinskému (2 časti zo suity z baletu Petruška) hral čoraz uvoľnenejšie, fantazijne bohatšie a technicky perfektnejšie. Jeho moderný spôsob interpretácie — uplatnenie vlastného k lyrizmu smerujúceho naturelu na agogicky pevnom pôdoryse bol najstrhujúcejší v záverečnom Stravinskom.

Vladimír Čížik

FERENCZYOVSKÝ VEČER

Koncert, usporiadaný Zväzom slovenských skladateľov a Slovkoncertom pri príležitosti 50. narodenín prof. dr. Ota Ferenczyho, priniesol malú prehliadku z komornej tvorby jubilanta. Uskutočnil sa v zaplnenej sále Zrkadlovej siene bratislavského Primaciálneho paláca dňa 22. marca 1971.

Na úvod Anna Kovářová, odborná asistentka Pedagogickej fakulty v Nitre, v príspevku nazvanom O živote a diele verne a vlastne prvý raz komplexnejšie priblížila skladateľovu bohatú životnú púť a jeho prínos v hudobnoteoretickej, pedagogickej a skladateľskej oblasti.

Vlastný koncert sa začal Intermezzom pre klavír (z roku 1943), ktoré predniesol Ivan Palovič. Celkove dobrej interpretácii chýbal citlivejší výraz (najmä na začiatku) a väčšie vzrušenie príznačné pre túto skladbu, vybudovanú ešte na romantickej platforme. Ďalšie diela dokumentujú skladateľovo úsilie (a úspešné) o nový, originálny prejav, charakterizovaný syntézou hlbokého myšlienkového ponoru s tradíciou východoslovenskej ľudovej piesne, pretransponovanej do svojráznej reči.

V piesňach Zeme žlč a Starý dub z cyklu Kytica lesná na slová R. Fábryho a v dvoch z Troch sonetov zo Shakespeara súrodenci Eva Fischerová-Martvoňová a Juraj Martvoň opäť potvrdili svoju veľkú muzikalitu. Martvoňov mäkký, sýty barytón a jasná artikulácia (aj v angličtine!) spolu s pohotovým a veľmi citlivým klavírnym sprievodom Evy Fischerovej poskytli silný umelecký zážitok a udali koncertu charakter interpretačne adekvátny hodnote uvedených diel. V tomto zmysle sme počuli strhujúce predvedenie dvoch technicky mimoriadne náročných diel: Sonátu pre husle a klavír v perfektnom podaní Viktora Šimčisku a Michala Karina a Sláčikové kvarteto, ktoré suverénne predviedlo Slovenské kvarteto.

pč

HUMENNÉ ARGUMENTOM

Desať rokov existencie nejakej organizácie nemusí byť mimoriadnym sviatkom. No v živote obyvateľov Humenného 10 rokov činnosti Kruhu priateľov hudby predstavuje rapídny rozvoj nielen hudobnej, ale i kultúrnej úrovne celého mesta. Je to predovšetkým výsledok neúnavnej a obetavej práce členov „kruhu", ku ktorému veľkou mierou prispeli či už morálnou, alebo hmotnou podporou stranícke a štátne orgány, mnohé závody, ústavy národného zdravia, školy a iné inštitúcie.

Ak načrieme hlbšie do minulosti Kruhu priateľov hudby v Humennom, nájdeme korene jeho vzniku v rokoch 1959—1960, keď malá skupina nadšencov založila Divadlo hudby nemocnice, kde si sami pripravovali program z gramoplatní, občas spestrený aj živou hudbou. Okruh záujemcov sa rozšíril tak rýchlo, že už r. 1961 mohli usporiadať I. humenskú hudobnú jeseň a v nasledujúcich rokoch pravidelne hudobnú jar, ktorá je tohto roku (20. IV.—29. V.) v poradí už 10. — jubilejnou.

Samozrejme, vývoj nebol taký jednoduchý. Členovia a funkcionári KPH — spomeňme aspoň tých, ktorí stáli pri jeho zakladaní: Július Levického tajomníka, dr. Viliama Hafnera predsedu výboru KPH, dr. Štefana Jablonického, dr. Ilu Brombergerovú-Weberovú, dr. Štefana Brombergera, Štefana Polovku, vedúceho odboru kultúry ONV a mnohých ďalších — sa museli vyrovnať s mnohými prekážkami, tak materiálnymi, ako aj priestorovými nedostatkami. Mravčou prácou jednotlivcov, osobným presvedčovaním a neúnavnou snahou dokázať kultúrnu a spoločenskú prospešnosť svojich akcií podarilo sa im získať široký, rôznorodý okruh priaznivcov „vážnej" hudby, a čo je podstatné, zainteresovať aj mládež. Ak porovnáme Humenné spred desiatich rokov, ktoré bolo ešte bielym miestom na mape slovenskej hudobnej kultúry, s dnešným, ktoré je popri Košiciach nepopierateľne druhým hudobným centrom východného Slovenska, máme pred sebou výsledky dlhoročnej cieľavedomej práce členov „kruhu".

Môžeme len s uspokojením konštatovať, že úspechy, akých sa KPH v Humennom počas 10 rokov podarilo dosiahnuť, nezostali nepovšimnuté. Naopak, dostalo sa im vysokého ocenenia zo strany Zväzu slovenských skladateľov, Ministerstva kultúry, miestnych straníckych a štátnych orgánov. Týždeň komorných koncertov ZSS, venovaných 10. výročiu založenia KPH v Humennom a 50. výročiu vzniku KSČ, boli tou najkrajšou odmenou a uznaním, aké dosiahli za dlhoročnú prácu a tvorivé úsilie na poli slovenskej hudobnej kultúry.

15. marca na 1. koncerte ZSS v Humennom vystúpili popredný flautista Miloš Jurkovič a klavíristka Helena Gáfforová s programom, ktorý im svojou mnohotvárnosťou (Händel, Mozart, Vivaldi, Šimai, Poulenc) dal príležitosť dokázať ich interpretačné kvality. Jurkovič upútal najmä citlivým muzikantským prednesom Mozartovho Andante C dur pre flautu a klavír. O jeho technickom majstrovstve sme sa aj napriek drobným nepresnostiam mohli presvedčiť aj v Šimaiho Sonatíne a Poulencovej Sonáte pre flautu a klavír. Obdivuhodná súhra oboch umelcov, štýlisticky zladený výraz prispel k úspechu celého večera.

Vyvrcholením osláv venovaných KPH v Humennom bol autorský večer dr. Ota Ferenczyho pri príleži-



tosti jeho 50. narodenín (17. III.). Po otváracom prejave predsedu KPH dr. V. Hafnera, ktorý prečítal pozdravné telegramy od dr. Ota Ferenczyho a riaditeľa Slovkoncertu dr. Vladimíra Peldu, prehovoril s. Michal Parada — predseda ONV. V mene straníckych a štátnych orgánov poďakoval členom a funkcionárom KPH za záslužnú činnosť, ktorou prispeli k hospodárskym a spoločenským premenám mesta a ubezpečil ich o ďalšej podpore zo strany nadriadených orgánov. Predseda Slovenskej hudobnej rady pri Ministerstve kultúry a riaditeľ Slovenskej filharmónie dr. Ladislav Mokrý sa vo svojom prejave obdivne vyjadroval o výsledkoch pôsobenia KPH najmä preto, že on sám bol prítomný pri zakladaní KPH a dobre pozná podmienky, za akých jeho členovia začínali pracovať. Z jeho slov citujem: „Humenné poskytlo vzácny príklad toho, čo sa dá v súčasných podmienkach vytvoriť pre všestranný rozvoj kultúry, je argumentom, záväzným príkladom pre celé Slovensko, ba i Československo". Na záver svojho prejavu dr. L. Mokrý prečítal pozdravný list riaditeľa Správy umenia s. Jozefa Kota, ktorý poďakoval KPH v Humennom za výsledky desaťročnej práce.

Pretože samotný koncert bol venovaný tvorbe dr. O. Ferenczyho, vhodným (miestami azda pripodrobným) príspevkom Anny Kovářovej bol životopis a hodnotenie Ferenczyho pedagogickej, teoretickej a najmä skladateľskej činnosti. Hosťujúcimi umelcami boli I. Palovič, J. Martvoň, E. Fischerová, V. Šimčisko, M. Karin, A. Móži, A. Nemec, M. Telecký a Fr. Tannenberger.

Ivan Palovič v Intermezze pre klavír získaval krásnym vyrovnaným tónom, až impresionistickým tvorením farieb, zmyslom pre kontrasty plôch, gradáciu a lyričnosť. Veľký úspech cyklu piesní „Kytica lesná" v podaní Juraja Martvoňa, zasl. umelca, sólistu opery SND a Evy Fischerovej, zasl. umelkyne, možno rovnakou mierou pripísať tak autorovi skladby, ako i jej interpretom. Piesne, ktorých melodika je prestúpená intonáciami slovenskej ľudovej hudby, v Martvoňovom podaní obohatené výrazom akejsi tajomnosti a inde zase úsmevnej groteskności alebo dramatičnosti, dajú sa zaradiť medzi klenoty slovenskej hudobnej literatúry.

Rovnako to bolo i so Sonátou pre husle a klavír, ktorá mala v Humennom svoju druhú premiéru (deň predtým odznela prvýkrát v Piešťanoch). Husľový part sonáty dokázal Viktor Šimčisko technicky natoľko zvládnuť, že mohol uplatniť svoj zmysel pre obsah a dramaticky vzrušený výraz skladby. Šimčisko v súlade s Karinom dobre rozumejú Ferenczyho kompozícii, veď tak jasne vyjadruje skladateľov naturel, jeho harmonickú osobnosť, vnútri ktorej pulzuje mnoho kontrastných pocitov a nálad. Sonáta je postavená na niekoľkých charakteristických intervaloch, s ktorými autor pracuje v rôznych obmenách. Často sa striedajú plochy lyrické s temperamentnými, pričom v rámci týchto plôch odieva tú istú hudobnú myšlienku do rôznofarebného rúcha — úspornými kompozičnými prostriedkami dokáže Ferenczy zmeniť motív až groteskne ladený na vážny a vzápätí až detsky hravý, ktorý má v závere vždy naliehavý, vážny tón. Na úspechu Sonáty má veľký podiel Michal Karin, zasl. umelec, a aj keď zvuk jeho klavírneho partu bol miestami príliš silný (viac hravosti a ľahkosti vyžadovali aj napr. staccata vo Finále Sonáty), obdivovali sme presnosť a dokonalú súhru oboch umelcov.

Na koncerte odzneli ešte Sonety zo Shakespeara pre barytón a klavír (Martvoň, Fischerová) a Sláčikové kvarteto v tradične vynikajúcom podaní členov Slovenského kvarteta.

Tienistou stránkou večera bola nedomyslená organizácia večera — príliš mnoho hovoreného slova pred samotným koncertom. Tohto nedostatku sa usporiadatelia vyvarovali na tretom, poslednom koncerte (19. III.), kde sa publiku predstavil Komorný orchester bratislavského konzervatória na čele s dirigentom Jánom Pragantom. Ja osobne považujem z mnohých príčin tento večer za najvydarenejší. V budove humenského kaštieľa znel zvuk sláčikového orchestra obzvlášť štýlove, najmä vo vhodne volených skladbách J. Bendu (Symfónia B dur) a L. Boccariniho (Koncert pre violončelo a orchester B dur). Vôbec, treba sa pozastaviť nad citlivo volenou dramaturgiou celého koncertu, ktorá ukazuje, že hráči sú rovnako dobre pripravení na interpretáciu starej i novej hudby, skladieb našich i zahraničných autorov.

Oceniť treba aj naštudovanie Štyroch šľachtických tancov Jozefa Kresánka, ktoré z nepochopiteľných dôvodov tak zriedkavo zaznievajú z koncertných pódií, i keď patria medzi to málo slovenských kompozícií, ktoré sa vyznačujú toľkou gracióznosťou a pôvabom. Je iste zásluhou dirigenta Jána Praganta, jeho osobnosti, že strháva hráčov orchestra nielen k precíznemu, ale hlavne k oduševnelému výkonu, čo bolo také zrejmé v Brittenovej Simple symfónii. Mladosť, nadšenie a tvorivý elán priam dýchali z orchestra a zo sólistov večera, žiakov Konzervatória v Bratislave.

O výkone violončelistu Jozefa Podhoranského sa možno vyjadrovať iba v superlatívoch. Najmä v kadencii, kde už prekonal počiatočnú neistotu, udivoval veľkou muzikalitou, krásnym tónom, výraznými dynamickými oblúkmi, hĺbkou prežitia, vrúcnou lyrikou. Podhoranský má talent, ktorý tvrdošijnou a sústavnou prácou možno rozvinúť na veľké umelecké majstrovstvo.

Huslisti Milan Tedla a Vladimír Flimel sa predstavili v skladbe Juraja Hatríka Sny pre môjho syna pre dvoje husle a sláčikový orchester. A práve tu sme obdivovali dirigenta, ktorý dokázal udržať orchester a sólistov vo vzácnej výrazovej, dramatickej, ale aj rytmickej jednote. Hatríkove Sny našli v komornom orchestri bratislavského konzervatória a jeho sólistoch vynikajúcich interpretov, mladých, ale zrelých umelcov.

Ak si uvedomíme, že i v Košiciach máme konzervatórium, ktoré už vyprodukovalo niekoľko známych mien československého hudobného života, musíme sa zamyslieť nad otázkou, či by nebolo namieste po dobudovaní a vybavení priestorov košického konzervatória zaoberať sa skôr prípravou väčšiny žiakov pre ich budúce povolanie orchestrálnych hráčov nielen orchestrálnou, ale naopak komornou hrou v nástrojových skupinách, alebo v menších ansámbloch. Orchester bratislavského konzervatória poskytuje príklad, ktorý by mali nasledovať aj ostatné školy umeleckého smeru.

Na záver chcem vyzdvihnúť, s akou pozornosťou sa Zväz slovenských skladateľov venuje mladým umelcom, dáva im priestor pre uplatnenie a rozvíjanie ich umeleckých snažení.

Lýdia Valanská

PRAHA

Neprítomnosť Českej filharmónie, ktorá v marci podnikla veľké turné po Nemeckej spolkovej republike, do určitej miery pozmenila obraz štruktúry pražských hudobných udalostí. Pozornosť sa viac presunula k súčasnej hudbe, hlavne v prvom týždni mesiaca s tradičnou prehliadkou novej tvorby, a potom k niekoľkým večerom orchestra FOK a Symfonického orchestra Čs. rozhlasu.

Boli medzi nimi programy pozoruhodnej úrovne. Rozhlasový orchester ukázal svoju skutočnú tvár pod taktovkou Zdeňka Košlera (15. 3.); teleso, ktorému v poslednom čase chýba pevná ruka a cieľavedomejšia dramaturgia, ukázalo mnohé klady. Vieme už dávno, že má vo svojich radoch vynikajúcich sólistov a komorných hráčov — mnohí z nich pôsobia v popredných komorných súboroch — a záleží už len na tom, ako ktorý dirigent dokáže využiť ich prednosti.

Košlerovi sa to podarilo s mimoriadnym výsledkom; je pre teleso nesporne autoritou, svojimi schopnosťami získal rešpekt — a to je polovičný úspech. Rousselova III. symfónia g mol vyznela vo svojej nádhernej zvukovosti a architektonickej dokonalosti a Janáčkova Glagolská omša (s rozhlasovým speváckym zborom, zbormajstrom M. Malým a sólistmi L. Domaninskou, M. Mrázovou, I. Žídkom a K. Bermanom) vo vášnivom prejave a výbušnosti.

S radosťou môžeme konštatovať, že Košler sa svojsky dokázal vyrovnať s týmto veľkým dielom, ak porovnávame so známymi vrcholnými koncepciami K. Ančerla a V. Neumanna; akcentoval skôr janáčkovskú spevnosť a citové napätie než zvukovú expresiu a dal dielu jednotnú náladovú atmosféru. Večer, otvorený predohrou Mozartovej Čarovnej flauty, bol teda predovšetkým Košlerovým úspechom.

Výkon toho istého orchestra poklesol pod taktovkou švajčiarskeho dirigenta Pierra Colomba o triedu nižšie. Hoci náš hosť prišiel s chýrom znalca súčasnej hudby, jeho program vyznel šedo a nezaujímavo, aj keď vďačných príležitostí bolo dosť. Druhý program rozhlasového cyklu Paralely (28. 3.) priniesol štyri diela rozdielnej koncepcie a rôzneho zamerania. Mnohé nepresnosti v súhre a nástupoch a najmä nevyjasnená dirigentská koncepcia ochudobnili takú dramatickú a bohatú hudbu, ako je Honeggerova V. symfónia Di tre Re; Colombov výklad paritúry v po-

rovnaní s napr. Sergeom Baudo jednoducho neobstojí. Ďalej sme si vypočuli životné Máchove Varianty, Ligetiho Lontano a husľový koncert Rumuna Anatola Vieru v podaní Evy Abramoviciovej. Škoda nevyužitej príležitosti!

Zo štyroch orchestrálnych koncertov FOK mal obzvlášť vyhranený profil večer troch slávnych klavírnych koncertov — Schumannovho, Ravelovho a Beethovenovho G dur (15. 3.). Sólistom bol Ivan Moravec. Ravela a Beethovena poznáme v jeho podaní už veľa rokov, a predsa nás zaujal dokonalosťou, s akou dokáže každému detailu dať presný tvar. Zvláštnym zážitkom je Schumannov koncert, ktorý je v Moravcovom repertoári len krátko: málokedy počujeme tak dokonale modelovať hlavnú myšlienku prvej časti, tak účinne vystavať kadenciu, ako to robí Moravec. Bolo to — aj napriek krátkej indispozícii v poslednej časti — vzrušujúce, lebo sme boli svedkami nie obohrávania známeho repertoáru, ale doslova jeho tvorenia. Treba dodať, že zrelému umelcovi bol partnerom pri dirigentskom pulte FOK začínajúci, no nesporne perspektívny dirigent Jiří Bělohlávek, ktorého sprevádzanie bolo zo všetkých stránok bezchybné.

Koncert FOK za dirigovania Jindřicha Rohana (30. 3.) mal na programe — okrem Novákovej symfonickej básne O večnej túžbe a Bořkovcovho Concerta grossa — novinku Svatopluka Havelku: symfóniu-balet Pyrrhos. Dielo má podrobný program (jeho základom je libreto V. Vašuta, ktoré skladateľ rozšíril a doplnil) a je taktiež určené pre baletné javisko. Odtiaľ jeho dominantná rytmická zložka, jednoliate rytmické plochy v kontrastných protikladoch, na ktorých sa zakladá štruktúra diela. Pravda, bolo by omylom degradovať skladbu na čiru kulisu baletnej evolúcie, naopak, symfónia Pyrrhos je koncipovaná s takou dávkou originality, že dokáže samostatne žiť ako koncertná skladba. Havelkova pódiová tvorba, hoci nie je príliš rozsiahla (Symfónia, Chvála svetla, Heptameron, Pena, Che Guevara), je zato vždy prínosom — tým cennejšia, že autor vládne vlastnými prostriedkami a nenecháva sa spútať žiadnym hotovým tvorivým kánonom.

Tým sa dostávam k Týždňu novej hudby českých skladateľov (2.—7. 3.); obsahoval dovedna premiéry 24 skladieb. Nedá sa povedať, že to bol reprezentačný výber toho najlepšieho z posledných dvoch rokov. Autori zadávajú svoje partitúry na prehliadkové koncerty, výber sa robí podľa zásad konkurzu; preto sa môže stať, že skutočne významné diela posledného obdobia budú chýbať (ai Havelkova symfónia zaznela mimo prehliadky). Napriek tomu podal Týždeň hudby — kde odznelo päť koncertov — obraz o tendenciách i záujmoch skladateľov či skladateľských skupín tvoriacich našu umeleckú súčasnosť. Nemôžem sa zaoberať každou skladbou osobitne a podrobne, a nechcem ani zostaviť rebríček ich hodnôt, ktorý by napokon len po vypočutí nemal ani zvláštnu dokumentačnú platnosť. Možno však konštatovať, že sme nezažili žiadne prekvapenie či objav. Mnohí autori sa vo svojich skladbách prejavili tak, ako sme na ich profil zvyknutí (E. Hlobil, V. Kalabis, L. Sluka, P. Eben, O. Flosman, K. Šrom, J. Matěj, L. Železný); cítime tu sympatickú samozrejmosť, s akou autori ovládajú zvukovú problematiku svojich kompozícií, na ktorých si opäť overujú svoje často originálne štrukturálne riešenie. Slovo dostali aj autori experimentujúci s formou a zvukom, používajúci techniku Novej hudby; individuálne, no vždy do všetkých podrobností premyslené vzťahy kompozičných zložiek nemusia byť vždy v živom znení príliš atraktívne, aj keď uznávame snahu vymaniť sa zo starých konvencií; skladby A. Piňosa, V. Kučeru, M. Kopelenta, A. Parscha, P. Falkovského, Z. Vostřáka sú zaujímavé všade tam, kde cez konštruktívne zámery preblysne aj kus invencie a — ak sa to dá tak povedať — spontánnosti.

Nechal som si zvlášť niekoľko diel, ktoré na mňa zapôsobili práve tou vyrovnanosťou racionálnej a sponátnej zložky: I. kvarteto V. Nemanna je dielom zaujatého prejavu a dômyselného ústrojnej zložky, Kvinteto pre dychové nástroje J. Felda má všetky črty virtuóznej štúdie, na ktorej oceňujeme štylizačnú samozrejmosť a nerozpačitosť. Reinerove Prolegomená pre sláčikové kvarteto majú drsnú vonkajšiu tvár a bohatý vnútorný život; F. Chaun so svojím Hommage a Dubuffet pôsobí bezprostrednou muzikálnosťou a vtipom; Boháčov Fragment pre symfonický orchester je nesporne seriózným predelom v autorovom diele a predstavuje syntetickú hodnotu; Variácie pre klavír a orchester Z. Lukáša zaujmú nápaditosťou a fantáziou s akou autor dokáže vykresať z nepatrného motívika nosnú konštrukciu a pestrú náplň diela; O. Mácha bol v suite Janinka spieva pre soprán a orchester úsporný a súčasne aj výrazovo pôsobivý, J. Podešva vo svojej VI. symfónii podal dôkaz o svojom komplikovanom predstavovom svete.

Mám dojem, že mnohé skladby z tejto prehliadky majú nádej na ďalší život; závisí to od interpretov, ktorí vo väčšine prípadov hrali nové diela s pochopením a zanietením, čo stojí za uznanie a pochvalu.

Karel Mlejnek

BRNO

Marec bol v hudobnom živote Brna viac-menej „oddychovým" mesiacom. Park kultúry a oddychu síce pripravil zaujímavý program v cykle koncertov pre Hudobnú mládež, obsahujúci skladby Tretieho prúdu od J. Hniličku, P. Blatného a M. Štědroňa, no akcie ostatných inštitúcií nevybočovali veľmi z dobrého priemeru. Ako ukážkový príklad môže poslúžiť koncert, ktorý Štátna filharmónia pripravila na začiatok mesiaca (4. a 5. marca) a ktorý sa zdal byť po dramaturgickej stránke jedným z najzávažnejších večerov celej sezóny: Vivaldiho Concerto grosso malo byť v susedstve s Ištvanovým Zaklínaním času a so Stravinského Petruškom. Žiaľ, tento pokus vyšiel naprázdno: stalo sa nie vinou Štátnej filharmónie, že program sa musel narýchlo prebudovať, a tak sme boli svedkami premeny repertoárove závažného koncertu predovšetkým v záležitosť reprodukčnú, kde sa pozornosť sústreďovala na výkon hosťujúceho dirigenta Františka Jílka.

Veľkou prednosťou F. Jílka je citlivé a premyslené budovanie celkovej výstavby diela, čo sme ocenili nielen v krátkej predohre Gluckovej Ifigénie v Aulide (ktorá nahradila Vivaldiho) a predovšetkým v Brahmsovej symfónii (ktorá zaznela miesto Petrušku), ale tiež v Ištvanovom Zaklínaní času. Dirigent dal tomuto monumentálnemu súčasnému dielu — prvému z radu tých, v ktorých si skladateľ vytvára svoj osobitý štýl spočívajúci v syntéze súčasných vyjadrovacích prostriedkov s prvkami „starej" hudby — značnú pregnantnosť a predovšetkým podčiarkol výrazovú silu a napätie diela až do samého konca. Recitačné pasáže predniesli Vlasta Peterková a Jaromír Dufek.

Koncom marca (26. 3.) sa dala Štátna filharmónia ešte raz do služieb súčasnej hudby — tentokrát vo verejnej rozhlasovej nahrávke skladieb brnenských autorov. Táto v tohoročnej sezóne už druhá nahrávka (tretia sa plánuje koncom júna) priniesla zaujímavú konfrontáciu úsilia dvoch mladších autorov Řehoře a Pololáníka s tvorbou príslušníka staršej generácie skladateľa Lubomíra Koželuhu. Koželuhove diela nezaznievajú často na brnenských pódiách, takže sme boli právom zvedaví, ako sa predstaví veľkým orchestrálnym dielom. Jeho Konfigurácie sú rozdelené do šiestich krátkych, asi dvojminútových celkov, v ktorých sa intenzívne presadzuje ostinátový rytmus a predovšetkým bohatstvo farieb. Škoda, že toto v jednotlivostiach zaujímavé dielo autor nedokázal formálne lepšie rozvinúť.

Ceremónie Bohuslava Řehoře skrývajú pod sľubným názvom skôr reflexívnu, miestami až komorne znejúcu hudbu, ktorej výrazová umiernenosť je u pomerne mladého skladateľa dosť prekvapivým, aj keď v súvislosti slede jeho diel viditeľne logickou črtou. Piata symfónia Z. Pololáníka naproti tomu reprezentovala tohto skladateľa tak, ako sme zvyknutí v posledných rokoch ho prijímať: ako rutinovaného znalca orchestrálneho zvuku a hudobníka až príliš spontánneho.

Pri tejto rozhlasovej nahrávke dirigoval ŠF jej šéf Jiří Waldhans. Vďaka pohotovosti Čs. rozhlasu smeli možnosť overiť si svoje postrehy v rozhlasovom vysielaní o týždeň neskôr; takáto spolupráca niekoľkých inštitúcií (v prípade tohto koncertu Štátnej filharmónie, Československého rozhlasu, Zväzu skladateľov) sa už v minulosti ukázala ako jediný možný spôsob dokonalého a pritom ekonomického produkovania najnovších hodnôt (spomeňme si na lanskú a predlanskú Expozíciu experimentálnej tvorby) a treba ju čo najvyššie vyzdvihnúť.

Jindra Bártová

RECENZIE

LEOŠ JANÁČEK
HUDEBNÍ TEORETICKÉ DÍLO 1.
EDITIO SUPRAPHON PRAHA — BRATISLAVA 1968.

Po dlhších prípravách a bádaní v Janáčkovom archíve vychádza r. 1968 kniha spisov, štúdií a dokumentov o teoretických názoroch Leoša Janáčka. Je to kniha originálneho mysliteľa a veľkého skladateľa, v ktorej sa postupne kryštalizujú jeho názory v oblasti teórie hudby. Ide zrejme o štúdie vynútené jeho pedagogickou činnosťou, pretože väčšina úvah obsiahnutých v tejto knihe sa zameriava predovšetkým na základné skutočnosti, týkajúce sa najmä harmonického myslenia a prístupu k jeho objasňovaniu. Nie je tu teda sústredená Janáčkova estetika a širšie pohľady na hudobné umenie, hoci ani výpady do tejto oblasti nechýbajú celkom a dopĺňajú základné teoretické názory. Prakticky za každou teoretickou formuláciou, často dosť nezvyklou, skrýva sa originálny estetický prístup.

Knihu pripravil pre vydanie a poznámkami opatril dr. Zdeněk Blažek. Predhovor a úvod napísal dr. Jan Racek, ktorý upozorňuje na pôvod jednotlivých štúdií i na pramene, z ktorých Janáček vychádzal, no ktoré nie vždy vo svojich prácach zverejnil. Poukazuje na to, že Janáček dobre poznal takmer všetky dobové estetické a hudobnoteoretické práce, ktoré vychádzali v druhej polovici 19. storočia, v čase, keď vznikli aj štúdie obsiahnuté v knihe.

Z úvodu vyplýva, že Janáček podrobne študoval tak estetiku (najmä dr. Racek upozorňuje na Janáčkovu pozornosť Všeobecnej estetike Jozefa Durdíka, ktorá bola v druhej polovici 19. stor. jednou z najmodernejšie poňatých estetických koncepcií a ktorú Janáček poznáva hneď po jej vydaní), ako i akustiku a fyziológiu, čo všetko mu pomáhalo pri formovaní teoretických koncepcií. Okrem toho upozorňuje, že Janáčkove teoretické dielo nie je iba dielom vynikajúceho hudobného teoretika, ale i originálneho štylistu; po vniknutí do archaického jazyka Janáčkových prác musí čitateľ oceniť i nevšedné štylistické kvality jeho vyjadrovania.

Dr. Zdeněk Blažek potom pripája svoju stať Janáčkova hudební teorie, v ktorej charakterizuje základné princípy Janáčkovho teoretického myslenia. Všíma si vývinu Janáčkových teoretických názorov, ktoré nikdy neustrnuli a vždy viedli ku korektúram a doplnkom predošlých myšlienok. Dá sa povedať, že Janáček vlastne nikdy nebol hotový so svojou hudobnou teóriou. Samozrejme, že pri takom dynamickom myslení dochádza i k určitým protirečeniam medzi názormi publikovanými v časovom odstupe, ba Janáček sa neubránil ani určitým nedôslednostiam pri vysvetľovaní niektorého javu (dr. Blažek poukazuje najmä na rozpor vzruch — uzmierenie pri chápaní niektorých harmonických spojov, kde Janáček nie je vo vysvetľovaní jednotný). Zmieňuje sa i o tom, že Janáček ako prvý z našich teoretikov svojím osobitým spôsobom pochopil a vysvetlil jav mimotonálnych dominánt.

Pred vlastné Janáčkove teoretické state je vložený prehľad a vysvetlenie Janáčkových teoretických termínov, ktoré môžu čitateľovi pôsobiť ťažkosti. Janáčkova hudobná terminológia je ozaj originálna, vychádza najmä z dôsledného počešťovania všetkých v hudbe používaných termínov a z originálneho chápania mnohých hudobných javov. Táto kapitola je veľmi šťastným riešením, pretože Janáčkove názvoslovie býva najčastejším úskalím, na ktorom stroskotávajú záujemci o jeho teoretické dielo.

Teoretické štúdie, v knihe zahrnuté, píše a publikuje Janáček postupne v rokoch 1884—1896. Väčšinou ide o štúdie, ktoré sú postupnou myšlienkovou prípravou jeho diela Úplná náuka o harmónii z prvých desaťročí 20. storočia. Okrem toho si všíma aj iné problémy, sú tu i polemicky zahrotené novinárske články, týkajúce sa hudobnoteoretických problémov vo výklade iných autorov.

Prvá štúdia Všeljaká objasnění melodická a harmonická (Cecilie IV. ročník — 1877) má v podstate nepriliehavý názov. Ide tu totiž o výklad pojmu rytmu a taktu, čo je rozšírením kapitoly venovanej tomuto problému v jednej zo starších štúdií. Názov, pravda, ukazuje, ako sa pre Janáčka všetky prvky, teda i rytmus, úzko viažu na myslenie štrukturálnoharmonické (domyslenie tohto princípu nájdeme až v II. diele Úplnej náuky o harmónii). V podstate tu Janáček stanovuje pojem taktu ako rovnomerného útvaru v čase, zatiaľ čo časovým pomerom rozlišené tvary zahŕňa do pojmu „rytmus" bez ohľadu na metrickú platnosť tohto členenia. Nechápe teda takt ako jednotku metrickú, ale časomernú; dôsledkom tohto chápania je konštatovanie, že „... takový nouze časoměrný takt je základem... zvláště chorálu římského". Pojem prízvuku sa mu z takto chápaného taktu vyčleňuje ako niečo samostatného.

S cestou k tejto problematike sa ešte raz stretávame v nasledujúcej štúdii Stati z teorie hudební z r. 1884—1885. Veľmi lapidárna kapitola venovaná tejto problematike je obrazom východiska Janáčkových úvah v tomto smere. Zaoberá sa tu i notáciou nepravidelných rytmických útvarov, pričom vyslovuje svoje kritické pripomienky k bežnej praxi.

Významnejšou časťou tejto štúdie sú kapitoly o harmonických spojoch akordov. Stretávame sa tu prvý raz s Janáčkovým pomerným intervalovým chápaním akordických spojov bez ohľadu na umiestenie v tónine. Zmysel harmonických spojov Janáček určuje ich vzájomným intervalovým pomerom a vzťahom intervalov, ktoré tvoria tóny predošlého akordu so základným tónom nasledujúceho, čo Janáček volá spätným intervalovým pomerom. V Janáčkovej terminológii koliše chápanie najdôležitejšieho tónu v akorde: stretneme sa s určovaním základného akordického tónu v tradičnom zmysle, ale i s chápaním „zmocneného tónu", vyznačeného buď postavením v akorde, alebo zosilnením, ktoré púta pozornosť. Tu ešte používa chápanie základného tónu (ku ktorému sa v Úplnej náuke po niektorých okľukách napokon opäť vracia), takže výklad je vcelku veľmi prehľadný. Účinnosť harmonických spojov klasifikuje podľa postupu od neľubozvučných intervalov k ľubozvučnejším (forma „smíru" — uzmierenie), alebo naopak (forma „vzrušná"). V zásade tu rozdeľuje spoje na kvintové, terciové a sekundové a všíma si všetky kvintakordy, so zvláštnou pozornosťou zmenšenému septakordu. Pritom veľmi názorne vysvetľuje pojem skrytých kvínt a oktáv.

V štúdii O dokonalé představě dvojzvuku z r. 1885—1886 prehlbuje chápanie intervalov. Oproti predošlej štúdii sa hlási viac k Helmholtzovmu chápaniu akustickej hodnoty intervalov, ako sa s ňou stretáva v Durdíkovej Estetike a poukazuje na alikvótne tóny („shorky"): interval je tým ľubozvučnejší, čím viac spoločných bodov je medzi najbližšími alikvótnymi tónmi jeho súčastí. Z hľadiska notačného chápe enharmonické zámeny tónov intervalu za celkom totožné, čo vyplýva z jeho pomerného chápania intervalov bez ohľadu na tonálnu príslušnosť. Klasifikuje intervaly ako skutočné (tie, ktoré počujeme) a menné („intervaly jmenné") — tie, ktoré sú napísané. Spoje dvojzvukov rozdeľuje na diatonické a chromatické. Pomocou myslených základných tónov najmä u obratov intervalov znova zdôvodňuje chybnosť skrytých kvínt a oktáv (zatiaľ čo zjavné kvinty považuje za technicky správne, ale štýlovo závadné — vychádza to z jeho spätných intervalových pomerov).

Stať Bedřich Smetana o formách hudebních z r. 1886 je novinárskou polemikou s článkami v časopise Dalibor v tom istom roku. Janáček sa tu prejavuje pomerne konzervatívne, vyčíta Smetanovi, že venuje malú pozornosť prehľadnému členeniu hudobnej formy v klasickom zmysle. Z tohto hľadiska dochádza k názoru, jednak že „... Smetana nepadělal ‚forem Wagnerových', on je svým i ve své chybě.", jednak že „... Smetanovi význam forem nebyl úplně jasný...". Druhý oddiel štúdie (publikovaný mesiac na to) je polemickou reakciou na ďalší článok v Dalibore, útočiaci na Janáčkove názory. Janáček tu z klasických harmonických postupov vyvodzuje ideál formovej prehľadnosti.

Štúdia O představě tóniny (Hudební listy III. 1886—1887) sa zaoberá najmä praxou charakterizácie tóniny záverom autentickým a plagálnym. Na to nadväzuje historickým prehľadom chápania tóniny, pričom poukazuje na melodické chápanie v starej dobe a harmonické v súčasnosti. Rozoznáva tóninu chromatickú, diatonicko-alterovanú, diatonickú, diatonicko-netemperovanú a tóninu z melodických pomerov. Podrobne sa zaoberá stavbou stredovekých modov autentických a plagálnych a uvádza návod na postup pri súčasnej praxi, keď je potrebné staré tóniny harmonizovať. Záverečné kapitoly venuje určovaniu tónin v súčasnosti a psychologickému významu tóniny.

Postupné formovanie Janáčkových harmonických názorov dokumentujú štúdie O vědeckosti nauk o harmonii (Hudební listy III. 1887 — tu polemizuje s názorom, že je rozdiel medzi čistým a temperovaným ladením a dochádza k uzáveru, že tento rozdiel je z hľadiska harmonického myslenia zanedbateľný), O trojzvuku (1887) a O skladbě souzvuků a jejich spojů (1896). Je zaujímavé, že Janáček odmieta v tom čase sa kryštalizujúce funkčné chápanie harmonických javov, čo mu prináša miestami isté nedôslednosti, ale na druhej strane svojím pomerným chápaním spojov anticipuje modálne myslenie 20. storočia.

Najmä pre vysvetlenie týchto javov súčasnej hudby môžeme v Janáčko-

vom teoretickom myslení nájsť veľmi lapidárne pramene. Trojzvukom mu nie je iba kvintakord: zaoberá sa teoreticky tvorbou a klasifikáciou trojzvukov, zložených i z iných intervalov (sekúnd, kvárt, kvínt), čím tiež predstihuje chápanie svojej doby. Trojzvuky delí na „rovnoměrné" (zložené z intervalov jednej veľkosti) a „poměrné" zložené z nerovnakých intervalov. Zaoberá sa i druhotvarmi, obratmi všetkých týchto trojzvukov a všíma si ich zvukové pomery, z ktorých odôvodňuje hegemónne postavenie durového a molového kvintakordu, najmä vzhľadom na tóninu. Pritom chápe tieto dva typy akordov ako vzájomnú inverziu; týmto javom sa však okrem stručného konštatovania ďalej nezaoberá.

V kapitole o spojoch trojzvukov delí spoje na otvorené, uzavreté a voľné (nemá to však nič spoločného s bežným pojmom „voľný spoj", pod ktorým rozumieme inú harmonickú skutočnosť) — tie spoje, ktoré nemajú ani otvorený, ani uzavretý charakter, teda spoje indiferentné. Najmä v oblasti týchto voľných spojov vyzdvihuje veľké možnosti, ktoré poskytujú pre skladbu, ľutuje však, že sa veľmi skromne využívajú (redukciu vzťahov vo funkčnej harmónii na optimálne minimum zrejme neuznáva). Stretávame sa opäť s „formou smíru", „formou vzruchu", doplnenými novým termínom „forma úklidu" (ukľudnenia, nemennosti), ktorá vzniká potvrdením spätného intervalového pomeru niektorého tónu predošlého akordu k základnému tónu. Stretávame sa i s kapitolou o melodickom vedení hlasov, z čoho vyvodzuje svoje chápanie polyfónneho a homofónneho slohu. Obšírnu kapitolu venuje sledom harmonických spojov, ktoré volá „slohami".

Na kapitolu o vedení hlasov nadväzuje krátka štúdia Slovíčko o kontrapunktu (1888), kde analýzou Dvořákovho melodického a štrukturálneho myslenia dochádza k originálnemu chápaniu hlasovej samostatnosti i v čiste harmonicky myslených úsekoch skladieb.

Záver knihy tvorí široko koncipovaná štúdia O skladbě souzvuků a jejich spojů, ktorú môžeme považovať za prvý ucelený náčrt neskoršej Úplnej náuky o harmónii; väčšinu materiálu tejto štúdie prevzal Janáček i do svojho neskoršieho diela. Tu pokračuje kryštalizácia Janáčkových teoretických názorov a ich psychologické zdôvodnenie. Janáček tu prvýkrát prichádza so svojím názorom o tzv. „spletne" (od slovesa „splétat") — psychologickom momente tieňa predošlého zvuku pri nástupe zvuku nového. Z nej vyvodzuje tak zmysel postupov melodických, ako i účinok harmonických spojov. Obšírne a presne zdôvodňuje svoje chápanie spojov tzv. spätným pomerom, t. j. intervalovým vzťahom tónov predošlého akordu k základnému tónu (resp. tu „zmocnenému" tónu) nasledujúceho v „spletne" a prevedenie týchto vzťahov do intervalov nového akordu. Tu prichádza so svojím termínom „zmocnený tón" namiesto základného, ktorý však vo väčšine prípadov je preňho so základným tónom totožný; iba v niektorých prípadoch hľadá „zmocnený tón" inde (tón psychologicky alebo technicky, napr. zdvojením zosilnený), čo však výklad harmonických javov niekedy dosť komplikuje.

Mení tu trocha i názor na konsonantnosť intervalov (kvarta ako pomer bližších alikvótnych tónov sa mu javí ako konsonancia silnejšia než tercia), z čoho vyplývajú však isté nedôslednosti v klasifikácii tých istých javov. Hovorí o „vzruchu kvarty terciou" v kvintovom spoji, čo má svoje opodstatnenie a skrýva sa v tom svojrázne pochopenie funkčného vzruchu spoja T-D. Na druhej strane pri rozvode dominantného septakordu, ktorého septima so základným tónom tóniky tiež vytvára spätný pomer kvarty, dosť ťažko obchádza, že rozvedenie septimy do tónickej tercie v skutočnosti pôsobí ukľudňujúco.

Intervalový register spojov, s ktorým sme sa stretli v štúdii Stati z teorie hudební, rozširuje o kvartový, sextový a septimový spoj. Zaoberá sa vzťahmi diatonickými i chromatickými, pričom z charakteristík spätných intervalových pomerov vytvára pevnú osnovu pre nefunkčné harmonické chápanie, ktoré sa neskôr rozvíja v hudbe 20. storočia, a tým toto chápanie harmonickej štruktúry anticipuje. Veľkú pozornosť venuje i vyšším akordickým útvarom, do toho času málo spomínaným (undecimové a tercdecimové akordy); táto stať je však dosť komplikovaná a menej prehľadná. Neobchádza ani akordicky cudzie tóny, ktoré konzekventne chápe ako prirodzenú súčasť harmónie, pretože aj ony vytvárajú spätné intervalové pomery. Krátka zmienka o ich rytmickom začlenení je anticipáciou neskorších myšlienok z druhého dielu Úplnej náuky o harmónii, kde sa vzťahom harmónie a rytmu podrobne zaoberá: Výklad akordicky cudzích tónov ako „vzťažných" súzvukov (v protiklade k súzvukom „prostným"), ktorý tu podáva, je však oproti tradičnému chápaniu tohto javu, s ktorým polemizuje, značne komplikovanejší; môžeme v ňom vidieť hlavne Janáčkovu snahu o celostné chápanie hudobnej štruktúry z jedného hľadiska, v tomto prípade harmonického.

Janáčkove teoretické štúdie, zahrnuté v tejto knihe, sú nielen dokladom svojrázneho teoretického myslenia tohto génia hudby 20. storočia z čias jeho začiatkov. Predstavujú nám Janáčka ako originálneho myslitela, ktorý žiadny zjav v hudbe nenechá bez povšimnutia a ku všetkému si vytvára svoj osobitý názor. Dokresľujú nám zároveň jeho profil, ktorý sa často neprávom redukuje iba na jeho živú a živelne strhujúcu muzikalitu, ktorou sa vyznačujú jeho skladby, a ukazujú, že i jeho originálne prirodzená invencia je teoreticky dôkladne podložená. V mnohom sa nám jeho názory môžu javiť i zastaralé (napr. jeho odmietanie funkčného chápania tonálnej harmónie), no na druhej strane jeho teoretické dielo veľa ukazuje dopredu, až cez polstoročie: v Janáčkových teoretických názoroch môžeme nájsť priamo prípravu hudobného myslenia 20. storočia, na ktoré ostatne mali priamo podnetný vplyv i jeho skladby.

Juraj Pospíšil

BOHUMIL GEIST
PŮVOD HUDBY
EDITIO SUPRAPHON PRAHA-BRATISLAVA 1970

Ak by sme sa ešte pred nedávnom poobzerali po regáloch knižníc obsahujúcich hudobné publikácie, darmo by sme boli hľadali štúdiu v českom či slovenskom jazyku, zaoberajúcu sa problematikou pôvodu alebo vzniku hudby. Táto oblasť bola doposiaľ zastúpená iba kusými stanoviskami, nebola u nás spracovaná v osobitnom, ucelenom pohľade. Prvou domácou publikáciou venujúcou sa spomínaným otázkam je práca Původ hudby PhDr. Bohumila Geista.

Autor tejto knihy vychádza vo svojej práci zo všetkých do úvahy prichádzajúcich faktorov, ktoré mohli ovplyvniť korene a počiatky hudobného diania. Pred vyslovenou hypotézou sa autor knihy kriticky stavia k takmer všetkým doteraz vysloveným teóriám o pôvode hudby, ktorými možno poukázať na značne rôznorodé stanoviská a žriedla, z ktorých autori týchto teórií vychádzali. Bola to tak reč, príroda, rytmus či hra. Nie je však v každom prípade jasné, či samotná hudba bola pochopená správne. Geist sa zmieňuje o rôznych teóriách vyslovených na adresu hudby.

Za základnú podmienku vzniku hudby označuje vývin človeka, vývoj jeho myslenia a tým i cibrenie estetického prejavu, a v neposlednom rade vznik reči. Komunikácia človeka s človekom si nevyžadovala iba danosti psychické, boli to aj rôzne fyziologické dispozície, v tomto prípade vývoj stavby hrdla a celého hlasotvorného orgánu. Autor knihy na základe skúmania spomínaných daností dochádza k záveru, že nie je možné hovoriť o hudbe skôr ako po vzniku reči, keďže artikulované zvuky reči sú na nižšej intonačnej, teda i na nižšej fyziologickej úrovni ako zvuky hudby (vokálnej). Aj samotné myslenie človeka so vyvíjalo smerom k hudbe len na základe existencie rečových — dorozumievacích schopností, iba na tomto základe mohlo poznávať tón, rozvíjať svoje sluchové dispozície: Hudba v tomto štádiu nemá dorozumievaciu funkciu, ale funkciu oslavnosti, smútku a pod.

Geist uvádza vo svojej práci vo všeobecných dejinách zriedka spomínané tzv. tónové a bubnové reči. Zaoberá sa niektorými etnickými piesňami, ktorých „tónové výšky v hudbe majú inú sémantickú funkciu než v reči". Na otázku, odkiaľ sa vzal v hudbe rytmus, odpovedá Geist niekoľkými rozdielnymi názormi, z ktorých vyvodzuje tiež vlastný uzáver. Zvláštnu pozornosť venuje autor vzniku prvých hudobných nástrojov, medzi náleziská ktorých patria i naše Dolné Vestenice. Pre dokonalejšiu orientáciu knihy slúžia tabuľky prehľadnosti vývojových štádií kultúr a človeka, ich rozdelení a príbuzností. Keďže celá problematika počiatkov hudby je dnes ešte terra incognita, priberá si autor tejto práce na pomoc rôzne vedecké disciplíny, pomocou ktorých dochádza ku konečnému riešeniu tohto problému. Vyslovené hypotézy, ktorými sa zaraďuje medzi viaceré pokusy hudobných historikov, sú jednými z iste viacerých možností.

(vlk)

DAVID EWEN
THE WORLD OF TWENTIETH CENTURY MUSIC. PRENTICE-HALL, INC. ENGLEWOOD CLIFFS, N. J. 1968. 990 STRÁN.

Hudba 20. storočia sa teší stále sústredenejšej pozornosti dnešného interpretačného umenia, dnešného poslucháča a médií masovej komunikácie. S tým všetkým rastie aj záujem o autentickú informáciu o súčasnej hudbe. Hudba 20. storočia sa postupne stáva predmetom nielen štýlovej a historicko-kritickej analýzy, ale aj hudobnej publicistiky a hudobnopopularizačnej spisby.

Posledné desaťročie prinieslo takmer záplavu rozličných publikácií o súčasnej hudbe: Ak ešte v 50-tych rokoch stále zaznievalo volanie po hudobnoteoretických a kritických prácach, ktoré by sa dotýkali problematiky dnešnej hudobnej tvorby zvlášť, a hudby nášho storočia vo všeobecnosti, tak dnešná hudobná veda ukája tento hlad po spisbe o dnešnej hudbe viac ako uspokojivo. Ak ešte podnes hudba klasicizmu (18. storočia) márne čaká na svojho prvého autora, ktorý by syntetickým spôsobom spracoval v monografii toto vzrušujúce obdobie európskeho hudobného vývinu, ak monografie o hudbe 19. storočia by sa dali spočítať na prstoch jednej ruky, tak hudba 20. storočia sa stala obsahom viac ako desiatky prehľadných prác.

Nemálo práce v tomto smere vykonali americkí muzikológovia. Najmä u nich sa do popredia dostávajú aspekty popularizačné. To je príznačné aj pre recenzovanú prácu Davida Ewena. Autor patrí medzi najprofilovanejších hudobných popularizátorov dnešnej americkej hudobnej vedy. Uverejnil nie menej ako 50 najrozličnejších monografií, sprievodcov po hudbe, hudobnopoznatkových a hudobnoteoretických kompendií od symfonických, historických žánrov až po piesňové, operné, operetné a muzikálne útvary. Patrí v tomto smere aj medzi najprekladanejších amerických hudobných publicistov. Treba konštatovať, že Ewen nie je v tomto smere jediný, lež nadväzuje a spolupôsobí na vzostup americkej hudobnopopularizačnej spisby, ktorá sa rozvinula najmä v dvoch posledných desaťročiach. Teda to, čo nemecká hudobná veda a publicistika prvý raz uskutočnili vo veľkom štýle v priebehu troch predvojnových desaťročí, uskutočňuje sa dnes postupne aj v iných európskych krajinách, ale najmä v Spojených štátoch. Na rozdiel napr. od spomínanej nemeckej spisby, ktorá sa obracala do hudobnej minulosti, dnešná americká popularizačná spisba sa obracia predovšetkým k hudobnej súčasnosti.

Kniha Svet hudby 20. storočia nie je Ewenovou prvotinou o tejto hudbe, je to dokonca koncipovaná práca, ktorú uverejnil už roku 1952 pod názvom The complete book of 20th century music a ktorá sa dožila mnohých pretlačí a doplnených vydaní. Táto staronová verzia práce prezrádza vo svojej proporcionalite, vyváženosti, autorskom i skladobnom výbere mnohoročnú skúsenosť a dôvernú znalosť matérie. Nielen rozsahom, ale aj materiálovým výberom prekonáva všetky doteraz uverejnené monografie, ako aj sprievodcov po hudbe 20. storočia. Autor tu podáva charakteristiku a opis takmer 1000 skladieb 150 skladateľov, ktoré vznikli po roku 1900: Táto časová hranica, samozrejme, nie je striktná, ide predovšetkým o skladateľov, ktorých tvorba kulminovala alebo predznačovala hudbu nášho storočia. Rozhodne je však kuriózne, že napr. u G. Mahlera je prvým charakterizovaným dielom jeho IV. symfónia, u R. Straussa jeho Sinfonia domestica a pod. Podobne je to najmä s dielami nemeckých neskorých romantikov, ako sú M. Reger, H. Pfitzner a iní.

Pravda, sotva existuje akékoľvek dátum, či periodizačné kritérium, ktoré by v plnosti mohlo zodpovedať nejakej vývinovej perióde hudby alebo tvorbe niektorého skladateľa. A prelom storočia bol nielen búrlivý, bohatý na antitézy — veď vedľa seba pôsobili tak poprední novoromantici, ako aj programoví i neprogramoví modernistickí revolucionári — ale aj neobyčajne heterogénny po hudobnoštylistickej stránke. Pre Ewena neboli pri výbere rozhodujúce žiadne hudobnoštylistické kritériá. V abecednom poriadku sú vedľa seba romantici, impresionisti, predstavitelia národných škôl aj serialisti a exponenti syntézy i eklektici. Jedno kritérium je predsa len silne v popredí, a to väzba na tradičnú štruktúru hudobného života a hudobnej dramaturgie, ako je zaužívaná v Spojených štátoch, o ktorej je známe, že napriek veľkému úsiliu, ktoré vynakladá pre súčasnú hudbu, je tradicionalistická. Tak je to aj inde. Je to teda výber „repertoárovej" hudby 20. storočia, napr. s neobyčajnou šírkou diel sovietskych skladateľov. — Ewen kladie pritom neobyčajne silný akcent na americkú hudbu 20. storočia. Veď takmer tretina skladateľov patrí k hudobným tvorcom Spojených štátov, s množstvom európskych emigrantov: Je to teda „sprievodca" po hudbe 20. storočia pre amerického poslucháča, vychádzajúci z americkej hudobnej dramaturgie, s akcentom na americkú hudobnú tvorbu. To azda vidieť aj na menách uvedených českých skladateľov, ako L. Janáček, B. Martinů a J. Weinberger, z ktorých dvaja strávili posledné decéniá života v USA. Aj keby to bola čo ako želateľná a krásna publikácia s reprezentatívnym a širším výberom európskych tvorcov, takáto abstraktná, nadčasová a nadregionálna selekcia je nepredstaviteľná. Poznačili ju pôvod i určenie knihy. Preto je len pochopiteľné, že kto bude hľadať diela súčasných amerických skladateľov — resp. renomovanejších tvorcov a ich diela — iste s nádejou siahne po tejto publikácii a bude pravdepodobne uspokojený.

Druhá problematika, ktorú táto práca otvára, sa týka samotnej charakteristiky vybraných skladateľov a ich diel. O každom skladateľovi obsahuje kniha 1 až 3-stránkovú úvodnú charakteristiku, ktorá sa začína hudobnoštylistickou úvahou, výpočtom diel, celkovým postavením skladateľa v súčasnom vývine a prechádza k biografickým údajom o miestach jeho pôsobenia a k jeho celkovej umeleckej činnosti. Charakteristiky jednotlivých diel sú veľmi stručné a skôr všeobecného charakteru, prinášajú informácie o vzniku, predvedení diela, o jeho obsadení, významne a jeho príznačných črtách. Tieto slovníkovo-esejistické mikroprofily jednotlivých skladateľov sú nielen čisto informatívne, ale opatrené aj mnohými trefnými poznámkami a hodnoteniami. Dopĺňajú vo všeobecnej polohe azda to, čo by náročnejší čitateľ mohol postrádať pri charakteristikách jednotlivých diel. Vcelku je však táto prezentácia i pri maximálnej úspornosti predsa len celistvá, prehľadná aj uspokojivá. Autor sa usiluje svoje popularizačné zámery realizovať citáciou príznačných ohlasov, názorných výpovedí a pod., aby dielo priblížil čitateľovi, resp. poslucháčovi v maximálnej miere. Na rozdiel od tradičných sprievodcov táto publikácia postráda notové príklady, citácie, príznačné hudobné myšlienky, čo jednako nemožno pripočítať na konto jej aktív. Na druhej strane je dosť ťažké predstaviť si tisícku skladieb aj s hudobnými ukážkami.

Pozitívom tejto práce, ktoré ju vyzdvihuje nad mnohých iných sprievodcov, sú jeho veľmi dôkladne a mnohostranne spracované registre v rozsahu 60 strán. Ide o jednotný index bez delenia na menný a vecný, čo umožňuje nájsť spomínané skladby jednak podľa autorov, jednak podľa ich konkrétneho pomenovania. Tento dôkladný register umožňuje čitateľovi skutočne vyťažiť maximum hľadaných údajov z rozsiahlej a bohatej matérie, ktorú prináša táto práca.

Knihu uzatvára krátky heslár štýlových, technických a historických údajov a krátka výberová bibliografia prác o hudbe 20. storočia, ktorá doplňuje súčasne zoznam používaných prameňov. Stručný úvod napokon hodnotí vývin hudby nášho storočia z nadhľadu a najmä z tých technických a kompozičnotechnických aspektov, ktoré determinujú jej dnešnú tvárnosť.

Kniha Davida Ewena je teda v panoráme dnešnej bohatej spisby o súčasnej hudbe cenným informačným dielom a sčasti aj prameňom encyklopedického charakteru, ktorý nám ju približuje v prizme amerického autora a amerického poslucháča.

Oskár Elschek

V. ZADERACKIJ
POLIFONIJA V INSTRUMENTALNYCH PROIZVEDENIJACH D. ŠOSTAKOVIČA, VYD. „MUZYKA" MOSKVA 1969, 272 STRÁN.

Hudobné myslenie má svoju logiku: je to proces, ktorý prebieha v priestore i čase podľa zákonitostí, teda v medziach jednoty obsahu a formy, normy a výnimky z pravidla, totožnosti a premeny, podobnosti a kontrastu, pravidelnosti a nepravidelnosti, dialektiky medzi statickou a dynamickou povahou hudobnej formy a pod. Keď akademik B. V. Asafiev mal šťastie byť svedkom rozvíjajúceho sa talentu D. Šostakoviča, zazdalo sa mu, že zdrojom skladateľovho rastu je priľnutie k problematike a dynamičnosti života. Šostakovičova tvorba je ani vyhňa, je symfonickým pulzom epochy, cíteným „s nevýslovnou presvedčivosťou i silou emocionálnej sugescie; musíme byť hrdí na talent práve tak osobitý ako všeobecne platný".

Citátom z Asafievových vybraných spisov začína Zaderackij svoju knihu o Šostakovičovej hudobnej reči: dnes však Šostakovič má za sebou 14 symfónií a (vzhľadom na svoje blížiace sa 65. narodeniny) ucelený tvorivý odkaz, ktorý vzbudzuje záujem vlastne každým princípom a komponen-

tom: ideovým, inšpiračným, invenčným, funkčným, psychologickým i čisto štrukturálnym. Autor knihy rozhodne nie popularizačným štýlom, ale veľmi náročne čo do odbornosti zvyšuje, ako si veľký sovietsky symfonik osvojil tradíciu, ako ju rozvíjal, oživotvoril, ako renovoval i také štýlové princípy, ktoré hudobná kompozičná prax odsúvala na vedľajšiu kolaj. Ak vezmeme do úvahy doterajšie zvyklosti analýzy diela v ZSSR, prekvapí nás tentoraz analytik Zaderackij tým, že sa zamýšľa nad štrukturálnou podobou Šostakovičovej hudby (predovšetkým inštrumentálnej), ako je napr. téma, tematický kontrast, vývin hudobnej myšlienky, polyfónna podstata tematickej práce, syntetické vlastnosti melosu. Tektonická stavebná a povedzme tiež slovom dramaturgická úloha polyfónie v Šostakovičovej tvorbe nastoľuje analytikovi rad princípov, ktorých modernosť a novátorstvo možno preukázať porovnaním so symfonizmom Hindemitha a Prokofieva, s rozvíjaním hudobnej myšlienky u Bacha atď., pričom otázka výkladu, rozboru skladby vedie až k analytickým bachovským princípom E. Kurtha.

Zaderackij nazýva Šostakoviča uznávaným (priznannym) majstrom imitačnej kompozičnej práce, čo dosvedčuje napr. „24 prelúdií a fúg". Skladateľ si však počína veľmi ekonomicky. Porovnajme si reprízy u Beethovena a Šostakoviča, núti nás do premýšľania autor knihy: nájdime si reprízy v Šostakovičovej inštrumentálnej tvorbe, ktoré sú vlastne predĺženým rozvedením (používam termín L. Burlasa). Pozrime si rozvedenie prvej časti X. symfónie a vychutnajme logiku kontrapunktického spojenia hlavnej i vedľajšej témy v štádiu „aktívneho variačného vyrastania, kľičenia". Nie sú bez zaujímavosti Šostakovičove expozície, ale niektoré symfónie podľa výkladu Zaderackého začínajú sa tak, ako keby to už bolo rozvedenie. I kóda je u Šostakoviča poslednou etapou rozvinutej tematickej práce so zámerom výsledného, povznášajúceho a očisťujúceho účinku (katarzia). Z polyfónnych foriem v sonátovo-symfonickom cykle bude hudobného teoretika zaujímať úloha fúgy u Šostakoviča. Mohli by sme pokračovať výberom téz a teoretických perličiek z analýzy Šostakovičových diel, ale nech sa čitateľ uspokojí s touto malou mozaikou a nech radšej siahne po originály.

Jozef Tvrdoň

DOCUMENTA BARTOKIANA, ZV. 3 (1968), 4 (1970), VYDAL D. DILLE. BARTÓK ARCHIV BUDAPEST, AKADÉMIAI KIADÓ, STR. 325 + 33 FOTOGRAFIÍ, RESP. 244 STR. + 33 FOTOGRAFIÍ A NOTOVÁ PRÍLOHA.

Jedným z najdôležitejších pramenných vydaní o B. Bartókovi sa v posledných rokoch stali Documenta Bartokiana. Zatiaľ čo prvé dva zväzky sa sústredili na vzťah Bartóka a Kodálya, na jeho prvé veľké úspechy, zberateľskú cestu v Tunise a na jeho autobiografie a ďalšie drobnejšie tematické okruhy (tieto sme recenzovali v SH 1966, 426), ďalšie dva zväzky prinášajú pramene k ďalším okruhom Bartókovej činnosti a tvorby.

Tretí zväzok Documenta prináša 175 listov a dokumentov adresovaných samotnému Bartókovi (teda nie z jeho pera); ďalších 38 listov sčasti v obojstrannej korešpondenčnej forme, teda listy, ktoré Bartók dostal, aj tie, ktoré sám napísal, a napokon zväzok končí siedmimi dodatkami k problematike 1. a 2. zv. Documenta. V 33 obrazových prílohách nachádzame materiál samotného Bartóka, najmä z jeho koncertnej a verejnej činnosti a fotografie mnohých osôb, s ktorými stál v úzkom kontakte.

Podľa v úvode uvedených skutočností D. Dilleho ide o výber z pozostalosti najmä B. Bartóka z asi 2000 dokumentov. I keď tento výber je len chronologicky usporiadaný bez nejakého tematického zreteľa, predsa tieto materiály podstatnou mierou konkretizujú Bartókove styky s jeho súčasníkmi, či už išlo o interpretov, skladateľov, vedcov, impresárov, vydavateľov, alebo osobných priateľov. Udivujúca je nielen šírka stykov Bartóka s jeho súčasníkmi, ktoré ukazujú, že tzv. Bartókova uzavretosť, utiahnutosť a mlčanlivosť v osobnom styku bola len jednou stránkou jeho osobnosti, skôr jej vonkajším prejavom, a že na druhej strane nebolo dobovej problematiky a oblasti vedeckej a umeleckej, v ktorej by sa Bartók nebol usiloval o fundovanú a veľmi cieľavedomú komunikáciu s vedúcimi osobnosťami svojej doby.

Tieto listy nám rozširujú a konkretizujú problémový okruh Bartókovej korešpondencie najmä v tom zmysle, že sa dozvedáme, ako pozitívne alebo negatívne boli niektoré jeho žiadosti vybavované, s akými otázkami a problémami sa naňho obracali a akých informácií sa mu dostávalo. Medzi korešpondentmi nachádzame napr. skladateľov Zemlinského, Milhauda, Poulenca, Varèsa, Janáčka, Manuela de Fallu, dirigentov a interpretov Furtwänglera, Rosbauda, Scherchena, Koussevitzkého, Mitropoulosa, Menuhina, Szigetiho, Gertlera, muzikológov a folkloristov E. M. V. Hornbostela, Wellesza, Kolessu, Krohna, Kubu, Brailoiu a Chybińského, mnohé osobnosti maďarského umeleckého a kultúrneho života, vydavateľov z Universal Edition (E. Hertzka), R. Hawkesa a mnohých iných. Je to obyčajne pestrá tematická paleta od organizácie koncertov v Anglicku, Nemecku, Rakúsku, Bulharsku, v Československu, až po listy obdivu a rozsiahle informácie a návrhy, aké nachádzame napr. z pera O. E. Deutscha o dobovej ediničnej problematike hudobných historických prameňov, majstrovských diel.

Pre Bartókové vzťahy k Slovensku a k Československu sú zaujímavé údaje o jeho stykoch s Janáčkom, Kubom, s K. Reinerom, odhliadnuc od jeho permanentných stykov s L. Némethom a A. Albrechtom; zaujímavé listy sú adresované bratislavskému archivárovi J. Batkovi, ako aj list J. Löwenbachovi, v ktorom Bartók žiada o pomoc pri vybavení čs. štátneho občianstva a dôchodku pre svoju matku, ktorá žila v Bratislave. Hoci ide o témy už známe, predsa nám tieto dokumenty dokresľujú problematiku týchto tém plastickejšie, jasnejšie a určitejšie, než ako sme ich poznali doteraz.

Zväzok uzatvára neobyčajne minuciózny menný a vecný, tematický register k dokumentom, ktorý umožňuje nájsť i ten najmenší detail a problematiku, o ktorej sa zmieňujú tieto dokumenty.

Štvrtý zväzok Documenta Bartokiana stojí takmer úplne v znamení problematiky vzťahu Bartóka k ľudovej hudbe a k jeho hudobnofolkloristickej činnosti. Ide najmä o početné dokumentárne, ale i udalosti registrujúce príspevky D. Dilleho, a to: prvé stretnutie B. Bartóka s ľudovou piesňou vôbec počas jeho pobytu v Grlici v Gemeri v roku 1904 a vôbec styky s rodinou Fischerovou; s druhou veľmi cennou skupinou dokumentov nás oboznamuje Dille v kapitole „Bartók und die Volksmusik". Tu sú zverejnené najmä materiály, ktoré majú vzťah k slovenskej ľudovej hudbe. Bartók opisuje roku 1909 v autentickej cestopisno-esejistickej forme priebeh svojej zberateľskej práce v Drážovciach. V ďalšom nachádzame výzvu k maďarskej verejnosti, akýsi subskribčný návrh pre edíciu maďarských ľudových piesní. Ďalej sú to žiadosti na ministerstvo o čiastočné uvoľnenie z pedagogickej práce a o finančnú podporu zberateľskej práce v Maďarsku. Texty IX., X. a XI. majú bezprostredný vzťah k slovenským ľudovým piesňam.

V ďalšom obsahu nachádzame štyri dôležité listy od Z. Kodálya, ktorý Bartókovi v rokoch 1906, 1907 dával mnohé cenné rady k folkloristickej práci. Osobitý význam má aj súbor dokumentov, kde sa Bartók bráni proti nemeckému združeniu autorov STAGMA, ktoré mnohé diela Bartóka zaradilo medzi nepôvodné, aranžované skladby a poškodzovalo nielen jeho umelecký kredit, ale mu spôsobilo aj značnú finančnú ujmu. Tieto dokumenty z roku 1938 len vyostrovali Bartókov antifašistický postoj a prispeli iste k realizácii jeho emigračných plánov.

Zväzok obsahuje ešte korešpondenciu bulharskej folkloristky R. Katzarovej, údaje k vzniku niektorých vydaní jeho rumunských piesňových zbierok a napokon faksimile jeho zbierky srbských a bulharských ľudových piesní z roku 1935.

Neobyčajne vzácna je spomienková črta prvej Bartókovej manželky M. Zieglerovej „Über Béla Bartók". Nachádzame v nej nielen cenné charakterové detaily Bartóka, zaujímavé osobné reakcie, ale aj neobyčajne zaujímavé opisy napr. Bartókovej pracovnej činnosti, ktoré ho ukazujú zase ako neúnavného a zanieteného skladateľa, vedca, pedagóga, interpreta, ktorý sa nevedel ani na okamih vyprostiť z pracovného vypätia. M. Zieglerová opisuje ako sa takmer celý deň venoval zapisovaniu a triedeniu ľudových piesní, štúdiu jazykov a napokon v noci kompozičnej práci.

Zväzok obsahuje navyše rad cenných fotografií, ktoré urobil sám Bartók počas svojich zberateľských ciest na Slovensku a v Rumunsku. Hodnotu všetkých dokumentov zvyšuje aj veľmi precízna komentárová časť, ktorú vypracoval najmä D. Dille a ktorá nám umožňuje zverejnené dokumenty hodnotiť a vidieť v správnom svetle a význame.

Každý bádateľ, ktorý sa bude chcieť zaoberať ktoroukoľvek stránkou Bartókovej mnohostrannej a bohatej činnosti, nepochybne nájde v doteraz vydaných zväzkoch tejto edície odpoveď na mnohé otázky, ktoré boli v doterajšom bádaní otvorené, nevyjasnené alebo nedopovedané. Tieto zväzky istotne posunuli bartókovské bádanie o výrazný krok vpred.

Oskár Elschek

RECENZIE

**MUSIKLEBEN IN JAPAN
IN GESCHICHTE UND GEGENWART
ZUSAMMENGESTELLT UND KOMMENTIERT VON PROF. DR. SIEGFRIED BORRIS,
BÄRENREITER, KASSEL BASEL, 1967**

V čase, keď sa začalo viac hovoriť o Japonsku v súvislosti s EXPO 70, vydal Bärenreiter v Kasseli neveľkú, avšak obsahove pozoruhodnú informačnú publikáciu o japonskej hudobnej kultúre v minulosti i súčasnosti. Publikácia je rozdelená do 10 úsekov, z ktorých prvý je venovaný historickému prehľadu (starovek, hudba buddhizmu a šintoizmu, vývin divadelných foriem), hudobným formám (Gagaku, Nó, Kabuki...) a hudobným nástrojom. V stručnosti sa podáva výklad tónového systému. Záver tejto kapitoly informuje o súčasnom stave výskumu a vydávaní tradičnej japonskej hudby a o vývoji európskej hudby v Japonsku. V ďalších kapitolách sa stretávame s prehľadom najzávažnejších hudobnovedných prác, a časopisov, s lexikonickými údajmi o orchestrálnych a komorných združeniach, vokálnych telesách, operných scénach, hudobných spoločnostiach, festivaloch atď.

Nechýbajú tu stručné biografie súčasných skladateľov, dirigentov a výkonných umelcov, prehľad kompozícií elektronickej hudby, údaje o rozhlase a televízii. Nemálo zaujímavá je piata kapitola (Musikerziehung), kde po uvedení do japonského školského systému sa stretávame s údajmi o možnostiach a perspektívach hudobného vzdelania, v štatistických údajoch s výškou školného i s pohľadom na vyučovací plán. Niekoľko základných otázok týkajúcich sa hudobnej výchovy a vzdelania je jadrom ďalšej kapitoly. Záver publikácie vypĺňajú informácie o výrobe hudobných nástrojov, gramoprodukcii, hudobných vydavateľstvách, vedeckých spoločnostiach, zväzoch a spolkoch, knižniciach.

Svojou stručnosťou a veľkou dávkou informatívnosti môže publikácia slúžiť ako „praktická príručka" pre záujemcov o japonskú hudbu, jej vývoj a predovšetkým súčasné hudobné dianie. Pri jednotlivých údajoch, napr. o hudobnom školstve, hudobnovedných inštitúciách či vydavateľstiev alebo výkonných telies sú udané adresy, prostredníctvom ktorých sa dajú získať ďalšie informácie o hudobnej kultúre krajiny vychádzajúceho slnka.

—ad—

RECENZIE

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori Štefan Klimo ml., dr. Naďa Hrčková, prom. hist. Igor Vajda. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, prom. hist. Alfréd Gabauer, prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc., dr. Ladislav Leng, CSc., Ivan Parík, prom. hist. Eva Pensdorfová, dr. Pavol Polák, CSc., prom. hist. Mária Potemrová, Bohuš Trnečka. Rudolf Vanek. Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičová 11. Telefón 337-94. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, prevádzkáreň 46, Partizánske. — Vychádza 10-krát do roka. — Vydávanie povolené Povereníctvom SNR pre kultúru a informácie reg. č. 81—32 zo dňa 25. okt. 1967. — Rozširuje Poštová novinová služba. Predplatné a objednávky prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 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 4,—. Číslo 6.—7., zadané do tlače 20. 4. 1971. Vytlačili Západoslovenské tlačiarne, n. p., prevádz. 46, Partizánske.

NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

Tri slovenské ľudové piesne pre mužský zbor

Ján Cikker

3. HEJ, HOROU, HOROU.....




Tutti
(sotto voce)
Hej, ho-rou
ho-rou!
(sotto voce)
Hej, ho-rou,
ho-rou!
Tutti espr.
T.
solo
B.
šiel,
ke-by som mo-hol!"
mov
ke by som mo hol!"
do-mov!
Hej, ho-rou,
ho-rou!
dolce (plným hlasom.)
Poď, Ja-ník,
do-mov!
„Ja by som i-šiel,
ke-by som mo-
(plným hlasom.)
Poď, Ja-ník,
do-mov!
„Ja by som i-šiel,
ke-by som mo-
Bas


T.
hol
Ja by som i-šiel,
ke-by som mo-hol!"
solo
B.
hol,
ke-by
som
mo
ke-by som
Ten.
4 soli
Hej, ho-rou,
ho-rou!
ho-rou,
šiel by som do-
Bas
ke-by som mo-hol."
Ho-rou,
ho-rou,
ho


soli
T.
Tutti
B.
rou, ho rou! Ho
Ho - rou! Ho - rou! Ho-rou ho-rou!
Horou horou! Ho - rou! Ho-rou horou!
mov Le-žím za-bi-tý pod strmou ho-rou.
mov Le-žím za-bi-tý pod ho-rou
rou! Le-žím za-bi-tý pod ho-rou.
rou! Le žím za-bi-tý
mf
Ho rou!
Le-žím za-bi-tý pod str-mou ho-rou, pod strmou ho-
Le-žím za-bi-tý pod str-mou ho-rou, pod ho-
Le-žím za-bi-tý pod str-mou ho-rou, pod ho-
Le-žím za-bi-tý pod str-mou


soli
T.
Tutti
B.
Ho - rou!
Horou, horou! Hej, horou!
Horou, horou, horou! Hej, horou!
rou! Hej, horou!
rou! Hej, ho-rou, horou!
rou. Hej, ho-rou, horou!
rou. Hej, ho-rou,
rou. Hej, ho rou!
Šiel Ja-ník do-mov vra-kvi vy-stre-tý
Šiel do-mov vra-kvi vy-stre-tý
Šiel Ja-ník do-mov Ja-ník
Šiel do-mov Ja-ník
Šiel do-mov Ja-ník,


dolcissimo
T.
pod na - šou ho - rou
do
pod ho - rou
do
dolcissimo
vra - kvi vy - stre - tý, pod na - šou ho - rou.
dolcissimo
B.
vra - kvi vy - stre - tý, pod na - šou ho - rou.
vra
kvi
do
(mov.)
pppp
solo
(z ďaleka)
T.
mov. Hej, ho - rou!
pppp
solo
(z ďaleka)
mov. Hej, ho - rou!
solo
ppp
Hej, ho - rou, ho - rou! Poď Ja - ník do - mov!
ppp
B.
Hej, ho - rou, ho - rou!
pppp
Ho - rou!
ppp
Ho
rou!

INFORMÁCIE

Na odporúčanie A. Kovářovej, ktorá v jeseni minulého roku uskutočnila niekoľko prednášok o slovenskej hudobnej kultúre v Sovietskom zväze, poslalo Hudobné informačné stredisko prorektorovi Kyjevského Konzervatória docentovi V. Zaderackému klavírny výťah opery prof. Jána Cikkera Vzkriesenie. Pán Zaderackij prejavil úprimnú radosť, že sa oboznámil s dielom, z ktorého niektoré časti naštudujú a prednesú na internných koncertoch konzervatória poslucháči školy. Chce s dielom zoznámiť verejnosť a dať návrh na jeho uvedenie riaditeľstvu operného divadla v Kyjeve.

* * *

Slovenské kvarteto má v tomto roku opäť veľmi bohatú koncertnú činnosť v zahraničí. V apríli naši umelci absolvovali koncertnú cestu do Juhoslávie, kde na štyroch verejných vystúpeniach (aj v Belehrade) uviedli kvarteto O. Ferenczyho a pre belehradský rozhlas nahrali aj Quartetto per archi in D od Alexandra Moyzesa. Ďalšie koncerty Slovenského kvarteta patria ZSSR, Rumunsku, Poľsku, Bulharsku, Maďarsku, NDR, Holandsku, Anglicku. V NSR usporiadatelia žiadajú uviesť Sláčikové kvarteto op. 2 Eugena Suchoňa.

* * *

V holandských novinách HET VADERLAND uverejnil redaktor W. H. Thijsse správu o múzeu Franza Schuberta v Želiezovciach. Materiál prebral z informačného bulletinu pre zahraničie, vydávaného Hudobným informačným strediskom. Pán W. H. Thijsse popri novinárskej práci pôsobí aj ako organista. V októbri t. r. bude mať sériu organových recitálov v Rakúsku, kde v programoch bude aj hudba od Josquina de Présa, dotiaz ešte nikde na organe neuvedená. So slovenskou organovou tvorbou, ktorú mu poslalo Hudobné informačné stredisko, oboznámil ďalších holandských organistov. Jeden z nich, p. Gerard Akkerhuis z Haagu, sa nadchol zbierkou Slovenská organová tvorba II (Ferenczy: Fantázia: Jurovský: Rapsódia, Németh-Šamorínsky: Sonata a tre, Očenáš: Organové pastely, Zimmer: Concerto in D) a požiadal o jej zaslanie.

INFORMÁCIE

Pán Marx Páleš, profesor husľovej hry a dirigovania na Univerzite vo Fayettville v štáte Arkansas — USA (pôvodom Slovák), uviedol 23. a 25. apríla t. r. so svojím študentským orchestrom dve slovenské diela. Zoznámil sa s nimi pri svojej návšteve Bratislavy lanskej jesene, keď u nás bol aj so svojím otcom p. Jozefom Pálešom. Sú to Štruktúry Ilju Zeljenku a Koncertná hudba Jozefa Malovca.

* * *

Hosťami Zväzu slovenských skladateľov boli v dňoch od 6. do 13. apríla sovietski skladatelia s. Alexander z Moskvy a s. Homoljaka z Kyjeva: Na prehrávke, ktorú pre nich usporiadal Zväz skladateľov v spolupráci s Hudobným informačným strediskom, vypočuli si diela A. Moyzesa, E. Suchoňa, J. Cikkera, O. Ferenczyho, I. Zeljenku, P. Kolmana, R. Bergera, J. Hatríka a ďalších. Prehrávané diela slovom sprevádzal skladateľ a hudobný teoretik Juraj Hatrík.

* * *

Pán Klaus C. Barnikol, dramaturg Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft v Berlíne — NDR si vyžiadal od HIS-u niektoré údaje o opere Juraja Beneša Cisárove nové šaty a veľmi ocenil možnosť oboznámiť sa s dielom vo forme klavírneho výťahu a magnetofónovej nahrávky.

* * *

Pán Darrow Stanley z Americkej muzikologickej spoločnosti akordeónovej hry v meste Pitman v štáte New Jersey má sústavný záujem o novinky v slovenskej akordeónovej tvorbe. Je nadšeným uvádzateľom diel českých autorov a chcel by uviesť na koncertoch tejto spoločnosti aj diela slovenské.

* * *

Medzi Československým rozhlasom v Bratislave a Rakúskym rozhlasom — Štúdio Steiermark Graz sa rozvíja vážne úsilie pravidelne vysielať výmenné relácie vážnej aj populárnej hudby v najširšom slova zmysle.

KONKURZ

Riaditeľstvo Vysokej školy múzických umení v Bratislave vypisuje

konkurz na obsadenie

jedného miesta umeleckej ašpirantúry
v odbore hry na husliach

Žiadosti doložené dokladmi o splnení podmienok predpísaných
v § 5 vyhlášky MŠK, číslo 210/1959 Ú. l. zašlite do 20. júla 1971
na Rektorát Vysokej školy múzických umení v Bratislave, Štúrova 7

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov. Číslo 6-7/1971, ročník XV.
Cena Kčs 8,—

SLOVENSKÁ HUDBA
ČASOPIS ZVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

8 1971

SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 8/71 Ročník XV.

vedie

OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, A. GABAUER, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, I. PARÍK, E. PENSDORFOVÁ, P. POLÁK, M. POTEMROVÁ, B. TRNEČKA, R. VANEK

redaktori

NAĎA HRČKOVÁ
IGOR VAJDA
VLASTA LORBEROVÁ

návrh obálky a grafická úprava

IVAN HOJNÝ

tajomníčka redakcie

VIERA ZATHURECKÁ

v čísle

Súvislosti Novej hudby s koreňmi hudobnej tradície v článku L. BURLASA
O význame a metamorfózach tradície sa zamýšľa T. W. ADORNO
Mladá generácia a zábavná hudba v úvahe L. DORÚŽKU
D. MÚDRA podáva obraz hudby v Spišskej kapitule
Analýza Očenášovej Symfónie op. 43 O zemi a človeku z pera I. Vajdu
Hudobný život — Recenzie — Informácie

v budúcom čísle

Úvahy A. ZLÁMALA o treťom prúde v jazze
N. HRČKOVEJ nad ideálom kritiky
B. POCIEJA o filozofii a hudbe
M. ADAMČIAKA o hudbe a výtvarnom umení
V. LORBEROVEJ o notácii XX. storočia

OBSAH

L. Burlasa: Nová hudba a historické dimenzie hudby 289
T. W. Adorno: O tradícii 296
N. Földváriová: K imperatívu rozhlasovej hudby . 303
L. Dorůžka: Zábavná hudba a hudobnosť mládeže . 305
D. Múdra: Hudobný profil Spišskej Kapituly v období vrcholného klasicizmu 312
Rozhovor s M. Vilecom (A. Kovářová) 319
Tvorba (A. Očenáš: Symfónia, op. 43) 322
Hudobný život — Recenzie — Informácie 325

INHALTSÜBERSICHT

L. Burlas: Neue Musik und historische Dimensionen der Musik 289
T. W. Adorno: Über Tradition 296
N. Földváriová: Imperativ der Rundfunkmusik . . 303
L. Dorůžka: Unterhaltungsmusik und Musikalität der Jugend 305
D. Múdra: Musikalisches Profil der Spišská Kapitula auf dem Höhepunkt des Klassizismus 312
Gespräch mit M. Vilec (A. Kovářová) 319
Musikschaffen (A. Očenáš: Symphonie, op. 43) . . 322
Musikleben — Rezension — Information 325

CONTENTS

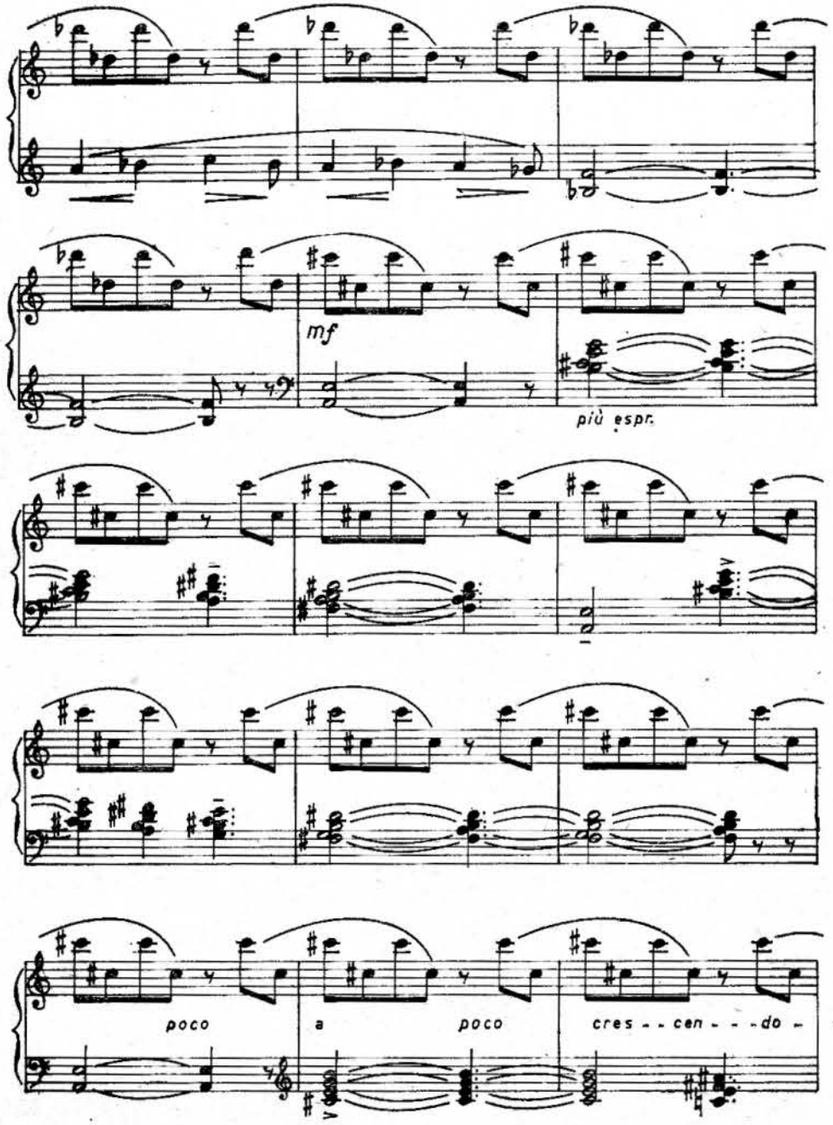
L. Burlas: New Music and historical Dimensions of Music 289
T. W. Adorno: On Tradition 296
N. Földváriová: On Imperative of broadcasted Music 303
L. Dorůžka: Entertaining Music and Musicalness of Youth 305
D. Múdra: Musical Profile of Spišská Kapitula at Period of culminating Classicism 312
Discours with M. Vilec (A. Kovářová) 319
Musical Works (A. Očenáš: Symphony, op. 43) . 322
Musical Life — Review — Information 325

NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

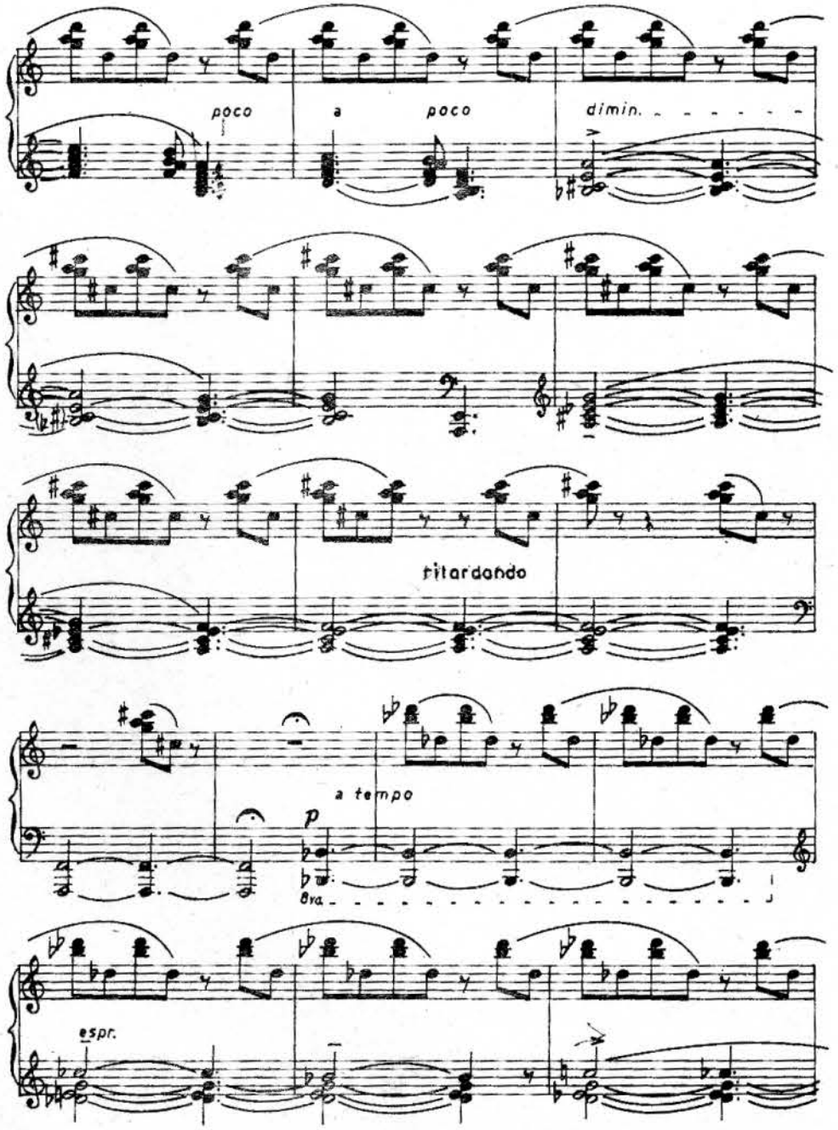
TANEC - OSTINATO

Vivace ma espressivo (♩ = 72) Michal Vilec




mf
più espr.
poco
a
poco
cres - - cen - - - do -


molto espr.
ff


poco
a
poco
dimin.
ritardando
a tempo
p
8va
espr.


mf



Petrovi Topercerovi

Nová hudba a historická dimenzia hudby

LADISLAV BURLAS

Východiská

Udalosti v oblasti európskej hudby 50. a 60. rokov pôsobia dojmom veľkého štýlového zvratu, vari najväčšieho v tomto storočí. K týmto udalostiam máme z hľadiska hudobnej historiografie ešte pomerne veľmi malý odstup. Ide stále o hudbu súčasnosti, a nie o dejiny v pravom slova zmysle. Ak sa pozrieme bližšie na dianie v európskej hudobnej tvorbe, snahou o „nové" je poznačené celé 20. storočie a treba meritórne posúdiť, ako budeme kvalifikovať mnohé avantgardné prejavy takého významu, ako je hudba medzi rokmi 1908 (prvé „atonálne" skladby A. Schönberga) a 1950 (prvá „totálne organizovaná hudba" O. Messiaena). Jednotlivé vlny kompozičného radikalizmu v našom storočí prekonala tá posledná, ktorú budú raz azda označovať ako „štýlový prelom okolo r. 1960" a my vieme, aké to bude nepresné označenie chronologické, teritoriálne a kultúrnohistorické. Bol „štýlový prelom" skutočne takým ostrým zvratom, a ak bol, pre koho bol a kde bol? Cénzúry v dejinách hudby nikdy neboli v skutočnosti také, aké sa javia v učebniciach. Aj teraz hudobné dejepisectvo musí s veľkou rozvahou skúmať, či sa táto radikalistická orientácia uplatní v trvalejších a širších dejinných súvislostiach.

Nová hudba (s veľkým N) nechce byť a nie je ekvivalentným pojmom k doterajším názvom hudobnohistorickým a štýlovým. Nechce označovať epochu a zahrnúť v sebe všetko, čo sa v danom časovom rozmedzí v európskej hudbe tvorilo. Chce byť názvom iba pre konkrétne smerovanie, iba pre tú časť hudby, ktorá si tento termín osvojuje a konzekventne sa drží istej štýlovej disciplíny. Totálne organizovaná hudba, plošná kompozícia, elektronická hudba, sonoristicky poňatá kompozícia a aleatorika majú isté vnútorné väzby, ktoré tieto kategórie spájajú v jedno smerovanie. Ale súčasne je tu nebezpečenstvo straty integrity a homogénnosti, pretože všetky tieto techniky a nové postupy môžu byť použité aj mimo oblasti Novej hudby. Budúcnosť ukáže, nakoľko sa tak stane, a bude vlastnosťou dialektiky vývoja, že to bude z výlučného hľadiska jedného smeru „devalvácia" techník a kategórií a súčasne z objektívneho pohľadu dejepisca „všeobecná črta obdobia".

Nóvum Novej hudby bolo, že sa sama interpretovala aj v teoreticko-literárnej podobe. Hudobná historiografia spolu s hudobnou teóriou bude skúmať, či sa táto sebainterpretácia diala adekvátne objektívnym aspektom základného hudobného výskumu a postupom vedy vôbec. V tomto smere bude potrebné skúmať, aký je vzťah autorskej

výpovede o diele k vedeckej hudobnej teórii (najmä analýze); aký je vzťah racionálnotechnického výkladu hudby avantgardných tendencií k jej emocionálno-estetickému hodnoteniu.

Každá doba má pocit výnimočnosti svojej situácie, v ktorej vidí predovšetkým bezprecedentné prvky; také, ktoré nemajú paralelu s minulosťou. Historická veda môže odhaliť takéto ilúzie a s úspechom poukázať na opakovanie sa istých vývinových situácií. Bolo by však nesprávne vidieť v takýchto situačných analógiách iba mechanický návrat, pretože súčasne ide aj o nové kvality existencie, ktoré so sebou prinášajú vždy tzv. problematické hodnoty a prvky.

Záleží od hudobnohistorickej metódy, k akým záverom a stanoviskám dospeje skúmanie hudobnej minulosti a ako sa skončí konfrontácia minulosti so súčasnou problematikou (veď napokon dejiny sa vždy skúmajú preto, aby sa získané poznatky včlenili do súčasného systému hodnôt, do nášho kultúrneho vedomia a vedomia vôbec).

Princíp umeleckej identity

Pre pozitivistu má najväčší význam súhrn čo najširšieho faktografického materiálu. Je to v mnohom úspešná metóda, pretože zhromažďuje to „čo je" a zdržuje sa kritiky získaného materiálu. Vo vzťahu k Novej hudbe ide väčšinou o práce informatívne a preberajúce spomínanú sebainterpretáciu ako objektívny fakt. Z náročnejších koncepcií veľmi blízko stojí tzv. evolucionistická teória vývinu hudby, ktorá interpretuje historický vývin ako proces, vedúci k stále dokonalejšej hudbe. Stupeň organizovanosti hudobného materiálu a miera novosti v tejto organizácii je vysloveným alebo nevysloveným meradlom hodnôt. Vývojový pohyb sa neraz interpretuje ako dejiny hudobnej kompozície a v ich rámci sa skúma „technický pokrok". V súvislosti s tzv. technickým pokrokom, ktorý sa vzťahuje na oveľa širšiu oblasť, než je hudba, sa hovorí zväčša iba o tom, čo sa dá kvantifikovať a nevidí sa i to, že súčasne s týmto technickým pokrokom prediera sa aj nový druh vedomia, teda aj nová kvalita. Pravda, tento paralelizmus je konfliktný, protirečivý; ide o dialektiku pokroku. V čase vystupňovaného technického pokroku v oblasti hudobnej kompozície sme svedkami toho, ako tí istí autori si počínajú neuveriteľne iracionálne; rovnako je absurdné, že v čase kozmických letov a využívania atómovej energie dve tretiny ľudstva hladuje; že ľudstvo si v svojej bezradnosti samo znečisťuje životné ovzdušie až do kritických medzí; že sa ešte stále vedú vojny; že dochádza k deštrukcii človeka prostredníctvom človeka a pod. Ale vráťme sa k hudbe.

V hudobnom dejepise treba prísne rozoznávať dve stránky vývinového procesu. Je to vývin kompozičnej techniky a dejiny umeleckých výtvorov. Prvá sféra vykazuje v oblasti európskej hudby to evolucionistické znáročňovanie a stupňovanie organizácie hudobného materiálu, i keď jestvujú zlomové obdobia, keď kompozičný fenomén nastupuje akoby cestu zjednodušenia. Dejiny umeleckých výtvorov nepoznajú stupňovitý či lineárny vývoj, ktorý je vlastný napr. vede a technike. Novoveké umenie nie je lepšie a dokonalejšie ako umenie stredoveké a renesančné, je iba iné. Umelecké diela súčasnosti žijú popri hudbe predchádzajúcich období a prínosy nové sa priraďujú k živým a oživovaným dielam minulosti. Hlavnou šancou nového umenia je najprimeranejšie vyjadriť v oblasti estetična to, čo charakterizuje dnešného človeka, nové momenty jeho nazerania na svet a na seba samého. Súčasná hudba musí však zápasiť o dvojakú šancu: tvoriť čosi neopakovateľne jedinečné a súčasne sa snažiť o maximálnu životnosť založenú na súlade umeleckého výtvoru s istými esteticko-antropologickými konštantami. Je isté, že mnohé z toho, čo sa nedávno považovalo za konštanty, sú veličiny menlivé; predsa je však čosi ľudsky stáleho, a to predovšetkým v principiálnej identite umenia, v umení vekov a kontinentov.

Jednota v rozmanitosti

Predstava, že by základná príčina hľadania nového bola iba a iba v ilúzii jednorozmerného technického pokroku nie je vedecká, aj keď sa povrchnému pozorovateľovi môže tento technicizmus vidieť nadradený aj estetickým normám. Základné motívy prudkých zmien v hudbe a umení treba hľadať v skutočnosti, že tempo vývoja ľudstva sa neuveriteľne zrýchlilo, že sa mení ľudstvo, že sa odkryli ďalšie latentné sily vo vzťahu k novým spoločenským a technickým podmienkam. Zmenilo sa bytie ľudstva, a preto sa mení aj jeho vedomie. V tom sú šance nových tvorivých snáh v umení aj vtedy, keby sa pred našimi očami odohral nie jeden, ale tisíc omylov. Na jednej strane má Nová hudba (a „nová" hudba) v hudobnej historiografii svojho spojenca, ktorý dokáže azda vysvetliť, nakoľko je technicko-štýlový obrat v súčasnej hudbe „objektívnou zákonitosťou", ale súčasne bude jej najneúprosnejším kritikom, ktorý skôr či neskôr nahradí rôzne subjektívne postoje pohľadmi smerujúcimi k ideálu vedeckej pravdivosti. Pre súčasnú hudobnú historiografiu dejiny hudby sú členené vertikálne (spoločensky) i horizontálne (geograficky) a namiesto naivného monochronizmu (jeden časový priebeh, do ktorého sa vtesnávajú aj mimo neho stojace vývinové procesy) chápe sa história ako jav polychronický (summa časových vývojov), pretože hudobné kultúry sveta nedospeli doteraz do takého stavu integrácie, aby sme ich mohli premietnuť do jedinej časovo-vývojovej roviny. Z hľadiska futurológie je pravdepodobné, že k takémuto zjednoteniu času a vývinu na našej Zemi príde, ale predbežne to tak nie je, ani nebolo. Napriek tomu hudobná historiografia a dobové pokusy o interpretáciu súčasnej hudby však upadli do ilúzie monochronizmu, europeocentrizmu, vytvárania predstavy jediného vývojového procesu hudby.

Pre Európana je zaujímavým zážitkom a prekvapením, že sa stretne s predstaviteľom niektorej z veľkých mimoeurópskych kultúr. Napr. zo správ o súčasnej indickej hudbe, z koncertov indickej hudby (napr. súbory Bismilaha Chána a Rávi Šankara) vysvitá, že mnohé princípy súčasnej indickej hudobnej praxe majú korene staré 2 až 3 tisíc rokov. Niekoľkotisícročná tradícia je tu súčasťou. Oproti tomu európska hudba sa javí ako kultúra dynamická, v ktorej návrat istých situácií, čo my označujeme ako pohyb v špirále, očami Inda by bol azda len návratom ročných období, teda stále platným princípom. Ak by sme indickú kultúru označili za krajný pól kontinuitného vývoja v umení, tak európsku hudbu charakterizuje prevaha diskontinuity: monofónna hudba je vystriedaná polyfónnou hudbou stredoveku a renesancie, ktorá zasa ustupuje akordicky určenej tonálnej hudbe. Vývin harmonického myslenia od úzko vymedzenej diatoniky (hlavnými funkciami) prechádza k totálnej harmonickej diatonike, odtiaľ k chromatike, k tonálnej labilite a kríze tradičného tonálneho systému. Napokon k hľadaniu pozitívnych východísk, či už v podobe radikálne nových spôsobov organizácie hudobného materiálu, a či v podobe obnovovania základných princípov európskeho novovekého hudobného poriadku ďalšími riešeniami. Europeocentricky orientovaní hudobníci a teoretikovia majú sklon tento sled stotožňovať s celosvetovým vývojom hudby, čo nezodpovedá skutočnosti. Súčasný obraz hudby sveta je veľmi pestrý a niektoré avantgardné smery európskej hudby popri všetkej úcte nie sú jedinými reprezentantmi súčasných umeleckých snažení. Ak prijmeme tézu, že dnešný hudobný obraz sveta je charakterizovaný technickými prvkami novej hudby, treba súčasne spomenúť aj „objavenie" hudobných kultúr Blízkeho a Ďalekého východu (arabský svet, Irán, Zakaukazské kultúry, India, Japonsko a i.) Medzi rovnako charakteristické črty našej doby patrí aj znovuobjavenie stredovekej a renesančnej európskej hudby.

Nikdy predtým nás tak nezaujímali psychické a psychofyziologické reakcie na rôzne typy zvuku v rámci rôznych hudobných systémov a séman-

tických sústav ako dnes. Komparatistika mentálnych, emocionálnych a estetických významov v rámci rôznych odrôd hudobnej reči, identifikácia ich možností — odlišných i spoločných, to sú vzrušujúce poznatky nielen pre obohatenie tzv. základného hudobného výskumu, ale i pre súčasnú kompozičnú prax. Je paradoxné, že v čase, keď sme sa stali najtolerantnejšími k mimoeurópskym hudobným systémom a keď v nás začínajú vyvolávať všestranný záujem, súčasne prebieha tzv. proces akulturácie, ktorý s industriálnou civilizáciou roznáša aj repertoár a hudobné myslenie európskej a do istej miery americkej provenience. Žiaľ, pre väčšinu mimoeurópskych kultúr nie je naporúdzi možnosť syntézy tohto domáceho elementu s technikami vzniknutými v rámci iných hudobných systémov, teda akási bartókovská cesta, a nevieme poradiť, ako zabrániť ústupu regionálnych zvláštností a etnických kultúr mimoeurópskeho sveta, čo by znamenalo veľké ochudobnenie svetovej hudobnej kultúry.

Kontinuita a diskontinuita

Nielen súčasná tvorba, ale i historiografia má svoje dilemy. Ak sa zahľadíme zblízka na vývoj európskej hudby, v ňom samotnom badáme kontinuitné i diskontinuitné znaky vývinu. Diskontinuitné predely či zlomy v dejinách hudby sme náchylní zveličovať, prinajmenej zoschematizovávať. Napr. Stamicovo postavenie na počiatku hudobného klasicizmu sa preceňuje, kým význam Jozefa Haydna sa očividne nedoceňuje. Začiatok Ars novy okolo Filipa de Vitry sa pamätá výraznejšie, ako napr. revolučná zmena v štýle vokálnej polyfónie uplatnením imitačnej techniky v druhej polovičke 15. storočia. Výrazne diskontinuitným zlomom bol prechod z renesančnej polyfónie k barokovej monódii. Všetky znaky diskontinuitného vývoja má nástup Novej hudby začiatkom 50. rokov, označovaný s obľubou ako „explózia hudobného materiálu"; ale nemenej prelomovými a revolučnými boli udalosti v hudbe okolo r. 1910. Paradoxne odlišné môže byť hodnotenie nástupu Novej hudby. Možno ho označiť ako posledné dejstvo rozpadu tradičnej európskej hudobnej reči. Povedané slovami Rudolfa Stephana — skladateľ tu stojí akoby s prázdnymi rukami. Zanikla t o n a l i t a v starom slova zmysle, padli tradičné formy a hudobné d r u h y, zanikol m e t r o r y t m i c k ý p o r i a d o k kontinuitne rozvíjaný od baroka cez klasicizmus a romantizmus až po niektoré hudobné smery 20. storočia. „Explózia hudobného materiálu" je však súčasne obdobím intenzívneho hľadania nových foriem hudobného myslenia a vyjadrovania sa. Ako som už spomenul, snaha o nové usporiadanie hudobného materiálu má zaiste svoje hlboké príčiny v mentalite človeka druhej polovičky 20. storočia, ktorá sa skôr či neskôr bude dať diagnostikovať i vo sfére filozoficko-mysliteľskej.

Tak ako možno v objektívnom hudobnom vývoji nájsť raz dominantné črty kontinuitného vývoja, a inokedy diskontinuitných zvratov, tak možno tieto dva póly identifikovať aj v h o d n o t i a c o m p o s t o j i h u d o b n é h o h i s t o r i k a. Zveličuje (väčšinou nechtiac) zlomy diskontinuitného charakteru, ale rád hľadá kontinuitné črty vývoja, hľadá analógie v časove odlišných situáciách. K čomu neobjavil analógiu alebo súvisy, to považuje za akosi vedecky nespracované, nezaradené do poriadku, ktorý v jeho predstavách má v dejinách byť. Z týchto dvoch odlišných aspektov možno hodnotiť aj dve desaťročia vývoja Novej hudby. Možno rovnako dokázať vývojové súvislosti so Schönbergom a Webernom, ako objaviť význam Varèsa alebo Henry Cowella. Tým možno dokázať, že udalosti 50. rokov sú len logickým pokračovaním toho, čo sa kvasilo v celom vývoji hudby 20. storočia. Opačný postoj môže predostrieť dostatok dôkazov o tom, ako Nová hudba nemá v dejinách nijaký precedens svojím radikálnym zvratom v celkovej zmene orientácie a v kompozičnej poetike.

V tejto súvislosti treba konštatovať, že tento diskontinuitný postoj je napriek všetkým odlišnostiam jednou z opakovaných vĺn kompozičných radikalizmov v 20. storočí. Spomeňme len Ferruccia Busoniho s jeho Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (1907), manifest bruitistov, program parížskej Šestky, druhú viedenskú školu. Ak si pritom pomyslíme na rôzne manifesty a programy výtvarníkov a literátov, možno naše storočie skutočne nazvať storočím programových deklarácií a storočím úspešných i inflačných pokusov o začatie novej umeleckej epochy. V hudbe nesporne najradikálnejšia a najúspešnejšia bola generácia prichádzajúca s Novou hudbou, ale súčasne sa objavujú aj náznaky istého n a p l n e n i a a s p l n e n i a ideálu zvratu. Ďalší pokus o reprízu radikalizmu by sa zdal naivný a sprevádzaný veľkou dávkou skepsy. Postava absolútne konfliktného umelca už nie je ideálom. Novoty sa v rýdzo senzualistickom a technicistickom význame rýchle opotrebúvajú, ale tým viac sa otázky vývoja a pokroku v umení dostávajú do inej hladiny, kompozičnej prebrúsenosti, umeleckej hodnoty a myšlienkového prehĺbenia.

K sfére materiálových objavov pribúda čoraz viac d i m e n z i a ľ u d s k é h o p s y c h i č n a, významovosť hudby, estetická hodnota hudobného signálu. Do sféry tvorby i jej posudzovania vstúpila väčšmi antropomorfná miera a poznatky antropologické sa stávajú významnými aspektami súčasných estetických systémov. V gnozeologickej sfére, teda tam, kde si človek môže do istej miery voliť uprednostňovanie momentov plynulého vývoja alebo momentov zlomových, prechádza sa o d d i s k o n t i n u i t n é h o k u k o n t i n u i t n é m u c h á p a n i u nového v hudbe. Oblasť hudobnej tvorby je v súčasnosti obsiahla a pri jej posudzovaní nehrá hlavnú úlohu štatistika. Ani konvergencia autora k hudobnému materiálu a či k ľudskému psychičnu nebýva jednostranná, výlučná. Ako ilustráciu kontinuitnej stránky vývoja z oblasti hudobnej tvorby uvediem aspoň jeden príklad z najnovších čias a od nás. Ide o Kolmanovu skladbu Omaggio a Gesualdo. Elektronická hudba je najnekontinuitnejším fenoménom Novej hudby. Napriek tomu autor hľadá v zážitkovom materiáli diela návrat do histórie a osvetľuje niektoré charakteristické črty Gesualdovho štýlu v nových dimenziách elektronickej kompozície a poetiky. Takýchto návratov súčasnej hudby do minulosti bolo by možné uviesť v hojnej miere.

Kontinuitná koncepcia nového nie je však rehabilitáciou zastaralého, vstupným koridórom pre prežité zastaralé náhľady. Pretože som osobne presvedčený o dialektickej povahe vývoja, očakával som a očakávam s určitosťou moment, keď odznie: Vidíte, vždy som vravel, že na moje príde! Ide totiž o postojovú schému, kde sa zachováva nesúhlas a odstup od istých životných javov až do tých čias, kým sa vývin podľa zákona negácie nepriblíži v špirálovom pohybe čo najbližšie k tomuto pôvodnému nesúhlasu. Lenže treba zdôrazniť, že nejde o pohyb v kruhu, ale o p o h y b v š p i r á l e. Takýto návrat nie je identitou, ale iba čiastočnou podobnosťou niektorých čŕt a povahy dvoch situácií.

Z hľadiska zákona o dvojitej negácii aj diskontinuita je istou formou súvisu, čiže kontinuity. Na rozdiel od tvorcov, ktorí najmä začiatkom 50. rokov prejavovali istú mentalitu „tabula rasa", bezprecedentnej situácie, mentalita kriticky zameraného historika je tu zväčša protichodná: prevláda u neho tendencia nájsť vo všetkých sférach ľudskej aktivity kontinuitnú interpretáciu, nerád podlieha senzácii o začiatku novej historickej epochy. Len čo sa však vo vedomí doby prebojuje predstava novej vývinovej etapy, predstava akéhosi medzníka, rád podlieha v tomto smere simplifikácii. Jednoznačné delenie dejín hudby do epoch a období je niekedy ako strihanie živého mäsa, vývoj sa opisuje ako abruptívny sled štýlových svetov. Z ľahko pochopiteľných dôvodov sa súčasná tvorba Bacha-otca a Bachových synov dostáva do dvoch odlišných kapitol, a tak neraz sa simultánny pohyb rozloží vo vedomí ako pohyb následný, rovnako ako geografická diferenciácia daného historického momentu sa hodnotí rovnakým spôsobom ako historický sled udalostí. O čas-

tých čudných poradiach takéhoto opisu sa radšej nezmienim.

Ak som spomenul vzťah J. S. Bacha a jeho synov, rád by som pri tejto príležitosti zdôraznil historickú skúsenosť, že možnosť vzniku vysokých umeleckých hodnôt mimo avantgardných snáh doby je nepochybná a že istý apoštolský komplex, pocit výlučného práva na opravdivé hodnoty nevyhnutne patrí k avantgardnej ideológii, ale je viac samopovzbudzujúcim prostriedkom než reálnou skutočnosťou.

Ďalším poznatkom, patriacim ku komplexu otázok, prečo niektoré revolučné novoty v dejinách hudby sú obzvlášť akcentované, a iné nie, je skutočnosť, že hudobný historik má sklony zaprotokolovať aj mieru spoločenskej konfliktovosti, s ktorou sa istý jav imatrikuloval. Teda aj literárna formulácia umeleckého programu, literárna polemika, kvantita recenzií sa stávajú súčasťou hodnotenia umeleckého artefaktu. Napr. futuristický manifest z r. 1913 sa často spomína v dejinách umenia 20. storočia, eviduje sa ako dosť dôležitý fakt, pritom mená ako Luigi Russolo alebo Georg Antheil sú zväčša už neznáme. V prípade Novej hudby nešlo o vydávanie manifestov, ale v snahe odstrániť priepasť medzi konvenciou v hudobnom myslení a novou tvorbou, autori považovali za potrebné podať výklad svojej kompozičnej techniky, poskytnúť autentické informácie o svojej tvorbe v podobe analýz, rozboru uplatnenej technológie a pod. Do značnej miery sa situácia opakuje, pretože tieto literárne pramene sú pre mnohých pisateľov prameňom primárnym a nie samotné hudobné dielo.

Vývoj ako nagácia zastaralého

Medzi charakteristické črty hudobnej kultúry 20. storočia patrí aj mimoriadna pozornosť a úcta k historickej hudbe. Spomínané „znovuobjavenie" niektorých epoch a autorov je akoby doplnkom avantgardných snáh súčasných autorov. Zdôrazňujem doplnkom, a nie antipódom. Stará hudba nie je v tomto zmysle antitézou Novej hudby, pretože ide o symbiózu, kde jedno nie je namierené proti druhému. Pre Novú hudbu môže byť prítomnosť hudby historickej dokonca závažným argumentom: je zbytočné opakovať už povedané, je nezmyselné napodobňovať výborné originály, pretože dnes by to boli iba epigónske napodobneniny. Práve tieto sa stávajú pólom negácie, istý akademizmus a manierizmus, eklektické zmietanie sa v štýlových sústavách, ktorých dispozície sa už optimálne využili. Nová hudba ako komplexný pojem a kategória má zmysel iba potiaľ, kým stojí ako polemický pojem k hudbe zastaralej a v svojej zastaralosti sa tváriacej, že bráni osudy hudby a umenia vôbec. Ak tento moment pominie, pojem stratí zmysel a vystúpia do popredia snahy diferenciačné, monolitný pojem sa premení vo viaceré charakteristické smery a prúdy.

Moderná historiografia sa snaží využívať nielen metódy hudobnoštýlovej analýzy, ale skúma určitý historický moment aj v jeho vertikálnej členitosti a sociálnej štrukturácii. Skúma nielen prevažujúci štýl, dominujúci typ hudby, ale súčasne aj iné, sekundárne javy, resp. množinu javov v ich funkčnej diferencovanosti. Vývin sa potom chápe aj ako zmena v hierarchii týchto vertikálnych štruktúr, ako nesimultánny priebeh viacerých kriviek vzostupu a zostupu. Táto koncepcia plurality historického procesu je iste správna a aj celkom diskontinuitne pôsobiace javy súčasnej hudby nachádzajú svoje väzby v minulosti. Inokedy sú to vzťahy siahajúce za oblasť vlastného hudobného vývinu, napr. smerom k iným umeniam, výtvarnému, literárnemu; napokon aj k vývinu filozofických koncepcií. Logickou konzekvenciou sociálnej štrukturácie a historického vývinu je aj poznávanie protirečení medzi kvantitatívne dominujúcim vkusom a avantgardne zameraným umeleckým sektárstvom, ktoré, i keď si uvedomuje svoju kvantitatívnu minoritu, verí v zmenu svojho postavenia. Na to sú aj racionálne argumenty z histórie. Giovanni Bardiho Camerata na prahu barokovej hudby, či Schönbergov „Verein für musikalische Privataufführungen" — to sú predchodcovia seminárov a festivalov súčasnej hudby. Historická klasifikácia „nového v umení" sa zakladá nielen na skúmaní samotného artefaktu v jeho momentálnom spoločenskofunkčnom postavení, ale aj na ďalšom pôsobení vo vývoji hudby a na vývoj hudby. Preto tzv. dejiny súčasnej hudby, hoci môžu byť nielen kronikou, súhrnom faktografie, ale i pokusom o kriticko-hodnotiace postoje, technologickým opisom a analýzou, majú závažný handicap. Je im známy „terminus a quo", ale chýba im „terminus ad quem" — inými slovami, chýbajú im fakty, ktoré ešte len nastanú. To je aj hlavný rozdiel medzi historiografiou a kritikou, pričom kritika je, samozrejme, tým riskantnejším a nevýhodnejším poľom.

Nová integrácia

Rád by som sa napokon postavil proti tzv. historickému pesimizmu v súvise s novými hudobnými prúdmi. Skladateľ našich čias tu nestojí „s prázdnymi rukami". Mnohí vidia len spomínaný rozpad tradičného hudobného systému, ktorý bol skutočne svojím spôsobom výnimočný. Je tu však pred nami aj nová estetická a slohová jednota nového umenia, jeho nová reintegrácia. Táto je objektivizáciou človeka a životnej prizmy našej súčasnosti so všetkými vedomými i neuvedomovanými zmenami v názoroch na filozofické, ontologické a estetické problémy hudby a umenia vôbec. Ide tu skutočne o novú reintegráciu viacerých podstatných zložiek hudby, o jej nové tvarovanie a jej nový význam. Je tu teda obsiahnutý pozitívny prvok na rozdiel od pociťovaných negatívnych napätí.

Na záver možno tieto úvahy zhrnúť do dvoch základných téz:

1. Nová hudba má z hľadiska historického svoju dobre zakotvenú väzbu s umením nášho storočia. Je jeho pokračovaním i negáciou. Pri svojich začiatkoch vo verejnosti i vo vedomí umelcov prevládalo jej diskontinuitné poňatie. Teraz badať tendencie, ako sa ono mení v kontinuitné chápanie nových umeleckých snažení.

2. Na rozdiel od charakteristiky nových hudobných smerov ako dezintegrácie hudobného materiálu považujeme súčasný vývojový stav za reintegráciu, ako nové poňatie a stvárnenie hudobného materiálu; v istom zmysle ako novú estetickú a štýlovú jednotu.

O tradícii

T. W. ADORNO

Štúdia T. W. Adorna, nazvaná O tradícii, zaujíma medzi jeho teoretickými pojednaniami o umení akési centrálne postavenie. Je to post, z ktorého posudzuje vývoj umenia a hudby, z ktorého posudzuje súčasnosť. Vzhľadom na mimoriadnu náročnosť autorovho myšlienkovo-vyjadrovacieho aparátu cítime potrebu uviesť pojednanie niekoľkými úvodnými slovami.

Poznávanie má pre Adorna estetickú hodnotu, je preňho súčasne umením. Vyplýva to z jeho múzickej povahy. Je bytostne spätý s myšlienkovou prácou. Vyzbrojený širokým arzenálom znalostí, ako súčasti európskej kultivovanosti, rozoberá spoločenské javy a vášnivo analyzuje všetko, čo ho obklopuje. O svojich nikdy neuzavretých výsledkoch podáva správu v stenograficky načrtnutých esejistických štúdiách, ktoré kladú svojou komplexnosťou, náznakovosťou a virtuóznym, temer básnickým jazykom, veľké nároky na čitateľa. Pozoruhodné je najmä jeho marxistické východisko a kritický, nekompromisný postoj voči buržoáznej spoločnosti, ktorej osudy a perspektívy vidí očami Schopenhauerovými: Človek je otrokom spoločenského systému, v ktorom slúži „formálna rovnosť skutočnej nerovnosti"; hodnotí meštiacku spoločnosť ako racionálny systém, ktorý vládne slepou osudovosťou a kde sa stáva na druhej strane rácio neschopným pozmeniť osud subjektu v danom spoločenskom systéme, manipulujúcom jednotlivca slepou vôľou.

Z tohto aspektu vidí Adorno aj tradíciu v meštiackej spoločnosti, kde je tradícia znehodnotená a iluzívna, lebo jej bytostne odporuje. Tento kritický postoj zaujíma i voči umeleckým smerom, ako je neoklasicizmus, alebo folklorizmus, z čoho pramení aj jeho odpor voči Stravinskému. V uvádzanej štúdii používa síce len príklady z literatúry, jeho uzávery majú však obecnejšiu platnosť a vzťahujú sa aj na iné druhy umenia. Adorno uznáva potrebu tradície, o ktorej si však myslí, že musí byť spontánna, neuvedomená a súčasne dialekticky negovaná. Stratenú tradíciu nemožno obnoviť. Netradičnosť je znakom Adornom potieraného pozitivizmu; vidí len púhy fakt, bez ohľadu na vývoj, ktorý túto prítomnosť podmienil. Úvahami, pripomínajúcimi Rilkeho, dospieva Adorno k uzáveru, že netradičnosť znamená vstup do neľudskosti, lebo zabúda na cesty utrpenia, ktoré viedli k dnešku. V neobnoviteľnosti vyhasnutej tradície na jednej a v nutnosti tradície na druhej strane vidí Adorno neriešiteľnú rovnicu meštiackej kultúry. Za daných okolností je preňho jedine únosnou formou tradície tá, ktorú decimovala kritičnosť; je to cesta, ktorú predznačil v užšom význame Kant, keď hovoril v rámci racionalizmu o kritičnosti ako jedinej otvorenej ceste.

Adorno mal veľký vplyv na niektorých kongeniálnych vrstovníkov, najmä na Thomasa Manna, ktorý kriticky interpretoval mnohé jeho myšlienky. Mann zašifroval jeho meno do románu „Doktor Faustus", keď Kretzschmar (hlavná postava románu) podkladá ústredný motív témy Arietty (v Beethovenovej sonáte op. 111) slabikami „Wie-sen-grund". S mnohými Adornovými názormi sa stretne čitateľ uvedeného románu v XV. kapitole, kde Mann rozoberá situáciu hudobnej tvorby v XX. storočí. Používa tu priamo Adornov termín „kánon zakázaného" (ktorým Adorno operuje v článku O tradícii) ako súbor postupov, ktorým sa skladateľ musí vyhýbať, aby sa nestal epigónom.

Slovo tradícia pochádza z tredere — dať ďalej. Pritom sa myslí na generačnú nadväznosť, na to, čo sa z generácie na generáciu dedí — teda aj sprostredkovanie remeselnej zručnosti. Toto asociuje akúsi telesnú blízkosť, bezprostrednosť: jedna ruka prijíma od druhej. Takáto bezprostrednosť je svetom viac alebo menej prírode blízkych vzťahov, napr. vzťahov rodinných. Kategória tradície je bytostne feudálna, preto nazval aj Sambart feudálny hospodársky systém tradicionalistickým. Tradícia je v rozpore s racionalitou, i keď sa táto formovala v nej. Jej sprostredkovateľom nie je vedomie, ale daná nereflektovaná záväznosť sociálnych foriem, podvedená prítomnosť minulého. Táto sa mimovoľne preniesla aj na javy duchovné.

S buržoáznou spoločnosťou je tradícia v prísnom slova zmysle nezlučiteľná. Princíp výmeny ekvivalentov, akým je ľudský pracovný výkon, nezrušil síce princíp rodiny. Ale rodina sa mu podriadila. Inflácie, ktoré sa opakujú v krátkych časových úsekoch, dokazujú, akou nezmyselne anachronickou sa stala idea dedičstva; ani duchovné dedičstvo nebolo uchránené pred krízami. Spomínaná bezprostrednosť „z ruky do ruky" je v spoločenskom systéme univerzálneho sprostredkovania, kde vládne tovarový charakter vecí, považovaná za púhe spiatočníctvo. Dávno zabudla technika na ruku, ktorá ju vytvorila a ktorá sa v nej predlžuje. Vzhľadom na technické výrobné metódy je remeslo už tak málo substanciálnym, ako stratil platnosť pojem remeselníckej náuky, ktorá sa starala o tradíciu, najmä estetickú. V radikálne buržoáznej krajine, akou je Amerika, sa z tohto vyvodzovali všestranné konzekvencie. Tradícia sa zdala byť vecou podozrivou, importným článkom s domnelou hodnotou nevšednosti. Absencia tradičných momentov ako i skúseností, ktoré sú s ňou spojené, znemožňuje tu povedomie časovej kontinuity. Ak sa niečo dnes a tu neosvedčuje na trhu za spoločensky osožné, neplatí a upadne do zabudnutia. Ešte aj keď niekto zomrie, je to tak, ako keby nikdy nebol existoval a je tak absolútne nahraditeľný ako všetko, čo je funkčné; nenahraditeľné je len to, čo nie je funkčné. Preto tie zúfalé archaistické rituály balzamovania. Chceli by magicky zakliať stratu vedomia času, ktorá je určujúcim faktorom v spoločenskom dianí. Európa v tomto všetkom nenapreduje pred Amerikou, ktorá by sa u nej mohla učiť tradícii, ale naopak, nasleduje Ameriku — a k tomu ju nepotrebuje ani napodobňovať. V Nemecku často konštatovaná kríza celého historického povedomia, až k naprostej neznalosti toho, čo uplynulo iba nedávno, je symptómom hybnej sily, ktorá určuje situáciu. Človeku sa očividne rozkladá súvislosť času. Okolnosť, že tento sa stal filozoficky tak obľúbeným, dokazuje, že čas uniká zo zmyslu žijúceho; taliansky filozof Enrico Castelli sa tým zaoberal v jednej zo svojich kníh. Na stratu tradície reaguje súčasné umenie na celej čiare. Stratilo tradične zaručenú samozrejmosť svojho vzťahu k objektu, k materiálu, samozrejmosť svojich metód a musí toto všetko v sebe reflektovať. Pociťuje sa prázdnota a fikcia, ktoré zostali z tradície a významní umelci ich odstraňujú s kladivom ako sádru. Každé snaženie po vecnosti obsahuje v sebe protitradičný impulz. Nariekať nad tým, doporučovať tradíciu ako liečivý moment, je nemohúce a odporuje jej vlastnému zmyslu. Utilitaristické uvažovanie o tom, ako dobre by bolo mať tradíciu v údajne alebo skutočne deformovanom svete, nemôže naordinovať to, čo skasírovala úžitková racionalita.

2.

Reálne stratenú tradíciu nie je možné esteticky nahrádzať. A práve to robí meštiacka spoločnosť. Príčiny k tomu sú tiež reálne. Čím menej jej princíp toleruje to, čo s ním nie je v súlade, tým húževnatejšie sa odvoláva na tradíciu a cituje to, čo sa zdá byť zvonku „hodnotou". Meštiacka spoločnosť je k tomu pri-

nútená. Pretože rozum, ktorý vládne v jej produkčnom a reprodukčnom procese a pred súd ktoréhо postaví všetko, čo práve vzniklo a čo existuje, nie je samospasiteľný.

Skrz-naskrz meštiacky Max Weber ho sám definoval ako niečo, čo sa realizuje vo vzťahu medzi účelmi a prostriedkami, nie v účeloch samotných: tieto prenechal subjektívnemu, iracionálnemu rozhodovaniu. Rozum — manipulivaný hŕstkou tých, čo vládnu výrobnými prostriedkami a zmietaný v dôsledku toho neúprosne vyvolávanými konfliktami — zostáva, tak ako ododvekov, nerozumný, osudový a hrozivý .Čím racionálnejšie sa všetko do seba poskladá a uzavrie, tým viac narastá jeho moc nad žijúcimi, počítajúc do toho ich bezmocnosť čokoľvek na tom zmeniť. Keď sa však toto všetko v svojej iracionalite chce racionálne odôvodniť, musí hľadať útočište v iracionálnom, ktoré ho vlastne ničí, a v tradícii, ktorú ako niečo mimovoľné nemožno uchopiť, takže odvolávanie sa na ňu ju iba falšuje. Spoločnosť ju používa plánovite ako git, v umení slúži ako lekárom predpísaná útecha, ktorá má ukľudniť človeka, rozatomizovaného v čase. Od počiatkov meštiackej éry príslušníci tretieho stavu pociťovali, že jeho pokroku a rozumu, ktorý úspešne ničí všetky kvalitatívne rozdiely života, niečo chýba. Jeho básnici, ktorí plávali v hlavnom prúde, vysmievali sa prix du progrès, počnúc Moliérovou komédiou „Meštiak šľachticom“ až po „Rodinu Litumelei“ od Gottfrieda Kellera, ktorý si vytvára syntetické portréty svojich predkov. Všetka literatúra, ktorá pranieruje snobizmus, imanentný spoločnosti, kde formálna rovnosť slúži skutočnej nerovnosti a vládе, zakrýva ranu, do ktorej súčasne sype soľ. Napokon sa mení meštiackym princípom ubitá a zmanipulovaná tradícia v jed. Aj dedične tradičné momenty, významné umelecké diela minulosti, sa menia v okamihu, keď ich uctievame ako relikviu, na úlomky ideológie, ktorá sa vyžíva v minulosti, len aby sa nič nezmenilo na prítomnosti; ak táto náhodou sama neprejavuje tendenciu stúpajúcej viazanosti a skostnatenosti. Ten, kto miluje minulosť a nechce sa tejto svojej lásky zbaviť, aby sa neochudobnil, je hneď s perfídnym oduševnením upodozrievaný z nedorozumenia, že to nemyslí tak zle a že je ochotný hovoriť aj o prítomnosti.

3.

Falošná tradícia, ktorá vznikla skoro súčasne s konsolidáciou meštiackej spoločnosti, hovie si vo falošnom bohatstve. Toto lákalo starú a tým viac priťahuje novú romantiku. Aj pojem svetovej literatúry, ktorý rozširoval úzky rámec národnej literatúry, zvádzal od začiatku k pocitu falošného bohatstva. Toto bohatstvo je falošné preto, že sa využíva v duchu meštiackeho disponovania s vlastníctvom; ako keby všetko, čo bolo oddávna vzácne v oblasti umeleckých námetov a foriem, bolo k dispozícii umelcovi, keď si ho už raz história zabezpečila pre seba. Nakoľko pre umelca už nie je žiadna tradícia substanciálna, záväzná, poddáva sa mu každá bez boja. Hegel definoval novšie umenie (ktoré nazval romantickým) v tomto zmysle; ani Goethe sa nestaval proti tomuto poňatiu, iba dnešná alergia voči tradícii sa proti nemu ohradzuje. Umelcovi, ktorý sa stal autonómnym, sa otvárajú všetky brány. No nie vždy sú preňho kladom vyhrabané poklady tradície — ako to nedávno zlomeným hlasom predpovedali neoklasické smery (v literatúre napr. Gide a Cocteau). Ak si umelec privlastní tieto poklady, vytvára umelecký priemysel, vypožičiava si zo vzdelanosti to, čo odporuje jeho vlastnému poslaniu, prázdne formy, ktorý sa nedajú naplniť; lebo žiadne autentické umenie nenapĺňalo formy. Umelec po rozklade tradície si ju uvedomuje iba na odpore, ktorý mu táto kladie, kdekoľvek sa jej chce zmocniť. To, čo sa dnes v najrozmanitejších umeleckých prostriedkoch označuje za redukciu, je iba dôsledkom skúsenosti, že použiť možno iba to, čo tvar práve teraz a práve tu vyžaduje. Stupňovaná rýchlosť vo výmene estetických programov a smerov, nad ktorou sa šosák vysmieva ako nad módnymi výstrelkami, pramení v ustavične sa stupňovanej potrebe úniku, ktorý konštatoval ako prvý Valéry. Pomer k tradícii sa mení na kánon zakázaného. Tento vstrebáva so stupňujúcim sa autokritickým vedomím stále viac a viac aj to zdanlivo večné: normy priamo alebo nepriamo prebraté z antiky, ktoré sa v meštiackej ére zmobilizovali proti rozkladu tradičných momentov.

4.

Kým sa tradícia subjektívne rúca alebo ideologicky deformuje, história má objektívne naďalej moc nad všetkým čo existuje a do čoho vnikla. Tvrdenie, že svet sa skladá z púhych daností bez hĺbkového rozmeru vzniku a vývoja, ako to tvrdí pozitivistická dogma, ktorú občas ťažko odlíšiť od estetickej vecnosti, je rovnakou ilúziou ako odvolávanie sa na tradíciu vo viere v jej autoritu. To, čo sa pokladá za rýdzi začiatok bez histórie, je tým viac jej koristou — a to v neuvedomenej, ale o to zákernejšej forme. Dokázali to medziiným archaizujúce ontologické smery filozófie. Spisovateľ, ktorý sa ohradzuje proti tradícii a ktorý sa už necíti byť jej súčasťou, je do nej predsa zapriahnutý, hoci len jazykom. Spisovateľský jazyk nie je konglomerátom hracích mincí, ale hodnota každého slova a každej slovnej väzby nadobúda objektívne svoj zmysel z histórie: v tom tkvie historický proces vôbec. Zabudnutie, od ktorého si sľuboval spásu Brecht, prechádzalo do mechanicky prázdneho. Úbohosť onoho čistého „hic et nunc“ sa ukázala len ako abstraktná negácia falošného bohatstva, často ako apoteóza meštiackeho puritanizmu. Okamih zbavený akejkoľvek stopy našej pamäti je iluzórny, nakoľko si namýšľa, že to, čo je spoločensky sprostredkované, je prirodzenou formou vecí, prírodným materiálom. Dielo, ktoré vo svojich postupoch obetuje históriou už nadobudnuté, je v regrese. Akt zrieknutia sa má svoju hodnotu pravdivosti len tam, kde je výrazom zúfalej nutnosti — a nie kde hlúpo triumfuje. Šťastie tradície, ktorú môže vychvaľovať reakcia, nie je ideológiou, ale je už samotnou reakciou. Kto trpí pod tlakom teraz prítomného a túži po tom, čo ešte nikdy nebolo, môže mať väčšiu sympátiu k juhonemeckému námestiu ako k nejakej priehrade, i keď vie, v akej miere prispelo toto zariadenie ku konzervácii onej ťažoby, komplementu technifikovaného nešťastia. Práve tak, ako do seba zažratá tradícia, je aj pojem absolútne beztradičného naivný: niet v ňom potuchy o tom, koľko minulosti sa nachádza v zdanlivo čistom, prachom rozkladu nezakalenom vzťahu k veciam. Zabudnutie je nehumánnne, lebo znamená zabúdanie na nazhromaždené utrpenie; veď historická stopa na veciach, slovách, farbách a tónoch je vždy stopou uplynulého utrpenia. Preto stavia dnes tradícia človeka pred neriešiteľný rozpor. Žiadna nie je prítomná a nedá sa zaprisahať; keď je ale všetka vygumovaná, začína vstup do neľudskosti.

5.

Táto antinómia determinuje možný postoj vedomia k tradícii. Kantova veta, že kritická cesta je ako jediná otvorená, je jedným z najosvedčenejších tvrdení, ktorého pravdivosť je nezrovnateľne väčšia ako to, čo Kant mieni na mieste, kde ho použil. Netýka sa len tej určitej tradície, ktorej sa Kant zriekol a ktorá je tradíciou racionalistickej školy, ale tradície ako celku. Nezabúdať na ňu — a súčasne sa jej neprispôsobovať, znamená konfrontovať ju s daným dosiahnutým stavom vedomia, s najprogresívnejším, a pýtať sa, čo možno od nej očakávať a čo

nie. Neexistuje večná zásoba, ako neexistuje nevyčerpateľná školská čítanka. Existuje však vzťah k minulosti, ktorý nekonzervuje, ale predsa umožňuje svojou nepodplatiteľnosťou mnohému pretrvať. Inventárne zoznamy tradície uplynulých generácií (ako škola takého Georgeho alebo Hofmannstahla, Borcharta a Schrödera) pociťovali — pri všetkej ich reštauračnej snahe — niečo z toho, keď uprednostňovali triezvosť a koncíznosť pred ideálnom. Preklepávali texty, sondovali, čo znie alebo neznie duto. Registrovali prechod tradície do bodu, keď prestáva byť zjavnou, keď síce existuje, ale sa sama nepresadzuje. Obľubovali radšej tie útvary, ktorých pravdivosť je hlboko ponorená do látky, ako tie, v ktorých sa pravdivosť vznášala vo forme ideológie nad látkou — a ktorá pravdivosťou koniec-koncov ani nie je. Na nič tradičného nemožno nadviazať lepšie, ako na niť skrytej „podzemnej" tradície antitradicionalizmu, ktorá je v Nemecku súčasťou zradeného a zhanobeného osvietenstva. Ale aj integrálna vôľa o reštauráciu tradície zohrala svoju negatívnu úlohu. Jej pozitívnosť sa stala zámienkou pre celú vznešenú literatúru. Ľrečitosť a dôkladnosť napodobňovateľov Stiftera a vykladačov Hebela je dnes už tak lacná, ako naduté gesto. Zmanipulovaniu sankcionovaných kultúrnych hodnôt podľahlo aj všetko zdanlivo neznetvorené; mnohé významné staršie útvary boli zničené „záchranou". Vzpierajú sa proti obnoveniu v tej podobe, v akej už raz existovali. Objektívne — a nielen v odrážajúcom ich vedomí — odpútavajú sa od nich vďaka vlastnému dynamizmu rôzne vrstvy. Toto vlastne predstavuje tradíciu, ktorú by bolo možné ešte nasledovať. Jej kritériom je nadväznosť (correspondance). Vrhá svetlo na minulosť ako na niečo, čo sa znovu zjavuje a prijíma od prítomného jeho vlastné svetlo. Takáto nadväznosť nie je nadväznosťou vciťovania alebo bezprostrednej spriaznenosti, ale potrebuje odstup. Falošný tradicionalizmus sa líši od pravdivosti tradície tým, že znižuje odstup, siahajúc za nenávratnom, pričom sa tradícia stáva výrečnou len vtedy, ak si ju uvedomujeme ako nenávratno. Model dedičného vzťahu s odstupom je to, čo nachádzame v Beckettovom obdive „Effi Briestovej". Tento príklad nás poučuje v akej malej miere znesie pojem „correspondance" tradíciu ako vzor.

6.

Kritickému vzťahu k tradícii je cudzie gesto „to už nás nezaujíma", ktoré nie je ničím iným, ako nadutým vnášaním prítomnosti do príliš širokých historických kontextov, ako posluhovaním maximu „všetko tu už raz bolo". Takýto postup je nivelizáciou. Je poplatný povere v neprerušenú historickú kontinuitu a súčasne s tým aj historickému verdiktu; je konformistický. Zautomatizovaný odpor proti minulosti — ako napr. proti Ibsenovi a Wedekindovi — stavia sa proti tomu, čo títo autori nechali nevyriešené, alebo čo sa zanedbalo, prekonalo, čo sa zvykne spájať pod spoločným menovateľom zastaralého. Útočište treba hľadať v tom, čo zostalo živou časťou tradície, nie však vo veciach, ktoré majú vzdorovať času. Toto živé uniká suverénnemu nadhľadu historizmu, v ktorom sa fatálnym spôsobom mieša povera o večných hodnotách a intenzívny strach zo staromódneho. Musíme ho hľadať vo vnútri diel: vo vrstvách, ktoré boli v predchádzajúcich obdobiach zakryté a ktoré sa zjavujú iba vtedy, keď tie druhé odumierajú a odpadávajú. Vo Wedekindovom „Prebudení jari" sa efemérne stáva obrazom niečoho nezanikajúceho; to pominuteľné, čo sa tu spomína o pulte gymnazistov, o tmavých vchodoch do bytov 19. stor., o zlovestnom vzhľade rieky za súmraku, o čaji, ktorý prináša matka svojim deťom na tácni, o štebotaní puberťáčiek, o zásnubách s lesným referendárom Pfällem, sa stáva súčasťou trvalého až vtedy, keď sa priania tohto diela, vďaka osvietenstvu a tolerancii dávno splnili a stali samozrejmými. Bez nich by sa však tieto obrazy nikdy neboli mohli sformovať. Oproti verdiktu zastaralého stojí pohľad do štruktúry a zmyslu veci, ktorý ju obnovuje. To sa uskutočňuje len tak, že sa tradícia premieta do vedomia bez toho, aby sa jej ono poddalo. Tradíciu treba chrániť práve tak pred fúriou zániku, ako ju zbaviť mýtu atoritatívnosti.

7.

Kritický pomer k tradícii ako prostriedku jej zachovania netýka sa len produktov minulosti, ale v rovnakej miere aj kvality súčasnej tvorby. Pokiaľ je tvorba autentická, nezačína od piky, ani neprekonáva jednu vymyslenú technológiu ďalšou. Skôr je vyhranenou negáciou. Javiskové diela Beckettove parodisticky preformúvajú tradičnú dramatickú tvorbu vo všetkom perspektívnom. Hrôzostrašné hry, v ktorých sa s komickou vážnosťou vzpierajú gumenné závažia a na konci ktorých všetko zostáva tak ako to bolo na začiatku, negujú predstavy o stúpajúcom a klesajúcom deji, peripetie, katastrofy, vývoj charakterov. Tieto kategórie sú nadstavbou nad všetkým tým, čo vyvoláva skutočný súcit a strach — a to je to stále, nemenné. Imanentná kritika tejto nadstavby vyvoláva jej zrútenie a prenecháva materiál a náplň takej dramatike, ktorá nechce vedieť nič o tom, čím sama je a čo zdeľuje. Z tohto hľadiska nie je šablónovitý pojem antidrámy, rovnako ako pojem antihrdinu, nesprávne volený. Hlavné postavy u Becketta sú len trasúcimi sa straškami subjektu, ktorý kedysi ovládol scénu. Šaškáreň, ktorú predvádzajú, je súdom nad ideálom nadutej osobnosti, ktorá u Becketta zaslúžene zaniká. Slovo absurdné, ktoré sa udomácnilo ako prívlastok pre jeho tvorbu, ako aj tú, ktorá jej je poplatná, je inferiórne. Príliš vysoko cení konvenčný, „zdravý" ľudský rozum, ktorému sa tu pripravuje proces; vyvoláva zdanie, akoby absurdnosť bola iba výmyslom tohto umenia a nie objektívny nešvár, ktorý ono odhaľuje. Vedomie, ktoré sa s tým uspokojuje, sa pokúša prehltnúť túto nezmeriteľnosť. Napriek tomu ani tento trapný pojem (absurdnosti) nie je úplne nesprávny. Vymedzuje spomínanú literatúru ako konkrétne prevedenú kritiku tradičného poňatia zmyslu sveta, ktorú doteraz vysoké umenie vyjadrilo vtedy, a najmä vtedy, keď si zvolilo tragiku za svoj zákon. Afirmujúca podstata tradície sa rúca. Tradícia samotnou svojou existenciou potvrdzuje, že v zmysle časovej následnosti sa v niečom pokračuje. Nová literatúra otriasa ideológiou zmyslu toho, čo v katastrofe zastrel tieň pochybnosti, ktorý sa rozširuje aj na minulosť. Dáva výpoveď tradícii a predsa ju nasleduje. Hamletovskú otázku „byť či nebyť" berie tak doslova, že je ochotná prijať aj odpoveď nebyť, ktorá v tradícii bola tak nemiestna, ako víťazstvo draka nad princom. Takáto produktívna kritika nepotrebuje už nijakú zvláštnu filozofickú reflexiu. Uskutočňujú ju presne reagujúce nervy umelcov a ich kontrolný mechanizmus. Obidvoje je nasýtené historickou skúsenosťou. Každá z Beckettových redukcií predpokladá najväčšie bohatstvo a najväčšiu diferencovanosť, ktoré on súčasne odmieta a ktoré nechá až po jednotlivé jazykové formulácie a absurdné vtipy skapať na smetisku, v piesku a urnách. Podobná je nespokojnosť nového románopisca s fikciou panoptika, na ktoré sa dívame a o ktorom všetko vieme. Všetko toto sa dostáva do konfliktu s tradíciou. Tradícia dráždi ako ornament, ktorý je klamným konštruovaním fakticky neexistujúceho zmyslu. Zostávajú mu verní, pričom sa štítia ho predstierať.

8.

Postoj samotných autorov ku kritike nie je o nič menej dialektický, ako postoj autentických

útvarov. Viac ako hocikedy predtým musí byť básnik filozofom. Toto mu je dovolené tak málo, ako nikdy predtým, ak máme na zreteli zámenu „vkladaného" významového obsahu, pre ktorý zostalo len práve to odporné slovo „výrok", s obsahovou pravdivosťou veci. Beckett sa vyšnivo bráni proti každému hľadaniu domnelého symbolického obsahu svojej tvorby: obsahom je to, že žiaden obsah nie je zjavný. V postoji autorov k tomu, čo robia, došlo k zásadnej zmene. Skutočnosť, že sa nevedia už viac vynájsť v tradícii, ani operovať vo vákuu, ubíja pojem umeleckej naivity, ktorý je s tradíciou tak úzko zrastený. Ich historické povedomie spočíva v nepostrádateľnej reflexii toho, čo je možné a čo už nie, v jasnom pohľade do techník a materiálu, ako aj do ich vzájomných vzťahov. Radikálne vymetajú neporiadok (šlampáckosť), ktorý Mahler stotožnil s tradíciou.

Ale tradícia prežíva aj v nepriateľsky protitradičnom vedomí ako to, čo je historicky aktuálne. Vzťah umelca k svojmu dielu sa stal úplne slepým a súčasne úplne priezračným. Umelec, ktorý sa vo svojom poňatí tradície prejavuje tak, že tvorí, ako mu zobák narástol, napíše v blude bezprostrednosti svojej individuality to, čo sa už dnes napísať nedá. Toto však nie je triumfom sentimentálne reflektujúceho umelca, v type ktorého estetická samozrejmosť klasicizmu a romantiky kontrastuje s naivitou. Stáva sa predmetom druhej reflexie, ktorá mu berie jeho právo na vytvorenie idey, ktoré mu idealizmus uznal. Potiaľ konverguje progresívne estetické povedomie s naivným, ktorého bezpojmové nazeranie si nenárokovalo hlbší zmysel — a ktoré ho azda práve preto získalo. Ale ani na túto nádej niet spoľahnutia. Poézia zachraňuje svoju pravdivosť len tam, kde v najtesnejšom kontakte s tradíciou túto tradíciu odvrhuje. Kto nechce zradiť blaženosť, ktorú (tradícia) sľubuje v niektorých svojich prvkoch, tú zasypanú možnosť, čo sa skrýva pod troskami, ten sa musí odvrátiť od tradície, ktorá dáva príležitosť zneužiť náklonnosť k lži. Tradícia sa môže obnoviť len v tom, čo jej neúprosne odporuje.

Preložil a úvodné slovo napísal
Ján Albrecht

(Článok O tradícii je prekladom z publikácie Ohne Leitbild — Parva Aesthetica, ed. Suhrkamp, Frankfurt a/M. 1967)

K imperatívu rozhlasovej hudby

NAĎA FÖLDVÁRIOVÁ

Má rozhlasová hudba imperatív? Ak sa verí, že pelikán živí mláďatá vlastnou rozdrásanou hruďou, úlohou rozhlasovej hudby obrazne povedané je v to neveriť. Povedané neobrazne neveriť v nič, čo by len vzdialene naznačovalo, že akákoľvek hudba jestvuje sama zo seba, z vlastných zdrojov a môže sa vyvíjať bez konfrontácie a kontaktu so svetovým vývinom. Na tom záleží, pretože kontakty a konfrontácie v čase, ktorý žijeme, nepredstavujú poštové dostavníky, ale medzi inými vynálezmi práve rozhlas. To ale nie je celý imperatív. Rozhlasová hudba vnáša do vedomia mapu našej domácej vlastnej hudby. A na presných hraniciach tejto mapy nám nezáleží o nič menej než na hraniciach štátu; je mapou a nesmie preto územie zužovať svojvoľne ani o piaď. Slovom rozhlasová hudba má byť zrkadlom? Naopak, ak niečím nemá byť, tak zrkadlom — teda ak chce v hudobnom živote niečo znamenať, ak chce tvoriť.

Možno však, že o jej osud je zbytočné sa strachovať, keď už jestvuje ustanovizeň ako Tretí program. Naozaj, až na maličkosť, že ho na väčšine prijímačov nepočuť, Tretí program predstavuje celkom vážne úsilie o najlepšiu úroveň, akú vieme dosiahnuť. Skladajú sa naň ostatné hlavné vysielače a keďže kľúčom je istá reprezentačnosť materiálu, prichodí nám len oceniť, že naša účasť je relatívne ohromne vysoká a vzorová. Nie že by bol už čas začať stlať vavríny pre Tretí program, ale Sonáty starých klasikov i Stockhausen, džezové večery a organová hudba, opery v svetových obsadeniach, elektronické skladby a súčasné komorné koncerty, nové zbory, večery filharmónií, Hudobné portréty so starou hudbou, Posedenia pri hudbe s umelcami, Encyklopédia hudobných nástrojov — všetky tie seriály a pásma — rozhlasový raj.

Pád na zem v tomto prípade predstavuje v bulletine hneď vedľa celoštátny program Hviezdy s hrdým označením prúd informácií, aktualít a hudby, poslednej s povedomým podtitulom: zábavná, tanečná, dychová a ľudová. Tam teda vážna, tu zábavná, tam vysoká, tu ľudová, znie to just ako dávna formulka zo stredoškolských učebníc: feudáli hodovali na zámku, kým poddaný ľud drel na panskom. Že také rozdelenie neprotirečí zásade nerozlišovať hudbu nízku a vysokú, ale len dobrú a zlú? Neprotirečilo by. Ale protirečí. Spôsobom, akým sa v Hviezde, ale nielen v Hviezde s hudbou tohto druhu zaobchodí. Možno, že tu často, alebo možno väčšinou plní „zavlažovaciu funkciu", ktorú George Harewood (Hudební rozhledy 71, 2) menuje medzi tým, čo nenávidí, a žiada si, aby hudba bola niečo, čo si človek vypočuje, alebo čo si nevypočuje. Lenže táto funkcia nie je pre hudbu v dejinách ani taká nová

a zdá sa, že ovplyvňuje hudobné ovzdušie doby väčšmi než oficiálne koncerty. Len laik môže podceňovať umeleckú suverenitu tejto hudby a jej pôsobnosť v jej oblasti. Martin Kratochvíl, leader a mozog skupiny Jazz Q Praha odpovedá v Melódii (71,4) na otázku o beate: „Okrem kapely Collegium musicum (pravda, aj tá hrá hudbu asi tri roky starú) všetky ostatné skupiny hrajú spôsobom, ktorý dožíva, teda hudbu veľmi starú, a tie kapely buď budú musieť spraviť niečo nové, alebo jednoducho odumrú." Pre beatovú a všetku ostatnú „zábavnú" hudbu ako pre každú inú hudbu platí prvé pravidlo potreby neprerušeného svetového kontaktu a konfrontácií. Rovnako pre ňu — ak len pre inú hudbu — platí druhé pravidlo o neporušiteľnosti jej mapy — nikdy nie je beztrestne dovolené dotýkať sa živého organizmu umenia. A rovnako paradoxne aj pre ňu platí s tým tretie rozhlasové pravidlo o nevyhnutnosti nebyť obyčajným zrkadlom. Pesnička tak ako všetka hudba zachytí sa len v pohybe, treba s ňou pracovať, ale nie štatistickými metódami; inak sa jej obeh spomaľuje a to nie je dobré — stojatá je barina. Vôbec niečo prekvapuje ak nedesí na mnohých nebeatových reláciách zábavnej hudby, ktorými sa má zrejme rozšíriť jej register (rôzne inštrumentálne „populárne" skladby v reláciách Pre radosť a potešenie, Nokturná v rytme, ale aj Z operetného javiska, veci zo Za hudbou do krajín priateľov, staré „Novinky" z našich štúdií, V tanečnom rytme a podobne); je to veľkolepý come-back do nevedno koľkých rokov. Či vývin v tejto oblasti celkom zastal a my kriesime akúsi skamenelinu, či nevzniká vôbec nič, čo by neignorovalo nové výrazové prostriedky? Iste aj v krajinách priateľov by sme našli kladné príklady; žiaľ, čítame o nich iba v odbornej tlači. U nás je to však zrejme mŕtvy žáner — a preto nijaký muzikal cez náš prah neprejde?

Stiesňujúci pocit absencie novej tvorby môže človek ľahko nadobudnúť pri počúvaní nášho domáceho programu. Aj keď sú veci, v ktorých sa Bratislava viditeľne zlepšila (napríklad folkloristická redakcia s Klenotnicou, redakcia, ktorá sa stará o operný hudbu), ťažko sa zbaviť dojmu, že tento program vznikal nie aktívnou, lež pasívnou metódou. Vylučovacou. Čo nakúpiť, čo navariť (podľa dávnejšej populárnej relácie)? To, čo sa nevojde do Tretieho programu a do Hviezdy. Nemýľme sa, vyšachovať rozhlasový rozvrh je práve dosť aktívna činnosť a špecifická práca. Ale záleží na spôsobe a ani by sme sa ho neodvážili posudzovať len podľa pocitov a dojmov. Excerptá (písomne uvádzaných programov) z troch májových týždňov a jedného júnového nemohli však objaviť Ameriku, len potvrdiť, že čo stiesňuje, je vždy šablónka. Percentuálny dôraz na obligátne úpravy ľudovej piesne a na tvorbu v ľudovom tóne vykrýva si vlastnú mapu. Nie tú pravú.

Pravdaže, je tu ešte alternatíva, aby sa rozhlasová hudba pokojne obrátila chrbtom k všetkým pravidlám o celosti hudby s jej nevyskúšanými končinami a nezaťažovala sa myslením na trampoty so súčasným svetovým vývinom a podobne. Môže vysielať hlavne osvedčenú, overenú, zabehanú hudbu. Je to alternatíva rozhlasovej hudby ako zvukovej konzervy alebo gramofónu. Lenže hudba by sa pre ňu musela zrieť výsady, ktorú získala práve ako rozhlasová: výsady bleskového, všadeprítomného, aktuálneho kontaktu s poslucháčom. Hodnosti komentátora a arbitra v jednom. Ale ako ju vlastne využíva? Nespytujme sa radšej, ba neohliadnime sa už ani na Tretí program, rajskú rozhlasovú záhradu. Pochopili by sme, prečo skamenela Lótova žena. Kontaktu niet. To, čo je, to je málo, nie je to totiž sféra, v ktorej by sa rozhlasová hudba pohybovala. Jej pohyb ešte stále skôr pripomína krok mátožného kamenného hosťa v éteri. Nedostatok hudobných publicistických útvarov, kritiky, priestoru pre vedu, diskusiu, fóra pre sieť hudobných ohnísk, to všetko zatiaľ zabraňuje úplnému znormálneniu, poľudšteniu hudby v rozhlase. A to je jej hlavné pravidlo, dôležitejšie než všetky ostatné. Ak hovoríme o imperatíve, je to trieda kategorického imperatívu nielen pre rozhlasovú hudbu.

Zábavná hudba a hudobnosť mládeže

LUBOMÍR DORŮŽKA

Ako to vlastne je s hudobnosťou mládeže? Tá istá téma sa nám vracia znova a znova v príspevkoch rôznych pozorovateľov. Dívali sme sa na ňu už z mnohých aspektov, počuli sme o nej najrôznejšie interpretácie, zafarbené generačnou príslušnosťou či presvedčením toho alebo onoho komentátora. Ak sa pokúsime zhrnúť aspoň to, čo sa zdá byť pomerne jasné, dospejeme zhruba k tomuto resumé:

Zdá sa byť nesporné, že medzi mladšími generáciami upadá záujem o aktívne pestovanie hudby na tradičných nástrojoch „vážnej" hudby. Žiaľ, nemáme presné údaje, či je tento úbytok plne vyvážený prírastkom muzicírovania na nástrojoch netradičných (gitary, vzrastajúci záujem o elektrofonické nástroje). Môžeme tiež predpokladať, že sa mení povaha hudobnosti nových generácií. Aktívne muzicírovanie očividne ustupuje a naproti tomu vzrastá možnosť nadväzovať kontakt s ľahko (podľa niektorých až príliš ľahko) dostupnou hudbou v stále dokonalejšom zvukovom zázname. A napokon vieme, že zatiaľ trvá výrazný predel medzi oblasťou tradičnej „vážnej" hudby a hudby zábavnej. Tento predel vystúpil do popredia najmä v našom storočí, a to z dvoch dôvodov: prvý z nich tkvie v pôsobení masovokomunikačných prostriedkov i techniky zvukového záznamu, ktoré dodávajú produkcii tejto hudby čiastočne charakter priemyslovej výroby a zaraďujú ju do „masovej kultúry"; druhý tkvie v skutočnosti, že v rovnakom období, v ktorom došlo k týmto zmenám, začali v „zábavnej" hudbe získavať stále väčšiu prevahu prvky mimoeurópskych hudobných tradícií, najmä prvky novej afro-americkej hudobnosti.

Treba povedať, že naše znalosti zatiaľ nie sú priveľmi bohaté. Na to, aby sme ich prehĺbili, nám zatiaľ chýba predovšetkým viac presnejších údajov o samotných skutočnostiach. Bez zistených čísiel by som sa neodvážil odhadnúť, či trebárs počet koncertov v celom štáte alebo určitej oblasti je dnes väčší alebo menší než pred 50 rokmi; neviem, v akom pomere je vtedajší a terajší počet profesionálnych a amatérskych koncertných telies, alebo ako vzrástla či poklesla návštevnosť ich vystúpení. Ak sa hovorí o úbytku, neviem, či ide o úbytok absolútny, alebo či rozvoj týchto ukazovateľov nedrží krok s rastom obyvateľstva, alebo jednoducho len nezodpovedá našim predstavám o jeho žiadúcom tempe. Bez znalosti aspoň trochu konkrétnejších údajov bude, zrejme, ťažko dôjsť k záverom, ktoré by mali naskutku objek-

tívnu platnosť: až priveľmi ľahko sa tu uplatňujú subjektívne tlaky sentimentu, spomienok, osobného vkusu, zaujatia.

Keďže sa však o úpadku hudobnosti u nás tak živo diskutuje, akiste tu musia byť objektívne príčiny. Zdá sa mi, že sú predovšetkým v zrejmom, ľahko dokázateľnom a prudkom rozrastaní zábavnej hudby, ktorá si zaberá čoraz viac miesta — hoci by som sa bez presnejších údajov neodvažoval odhadnúť, či sa tak robí jednoznačne na úkor vážnej hudby.

Nie je to jav, ktorý by bol našou československou zvláštnosťou. Nedostatky nášho všeobecnovzdelávajúceho školstva v hudobnej a estetickej výchove, na ktoré sa tak často poukazuje, môžu hádam prispievať k tomu, že sa u nás prejavuje tak markantne. No v podstate ide o všeobecnú črtu súčasného civilizačného procesu. Tá je dokonca taká všeobecná, že sa u nás — aj inde vo svete — objavujú občas dohady, či nejde o akési „striedanie stráží", o súmrak jednej hudobnej kultúry a nástup druhej, ktorá pozvoľna zaujme jej miesto. K tomuto tvrdeniu iba niekoľko náhodných dokladov: vo svetovej literatúre zastáva takýto názor najmä americký kritik vážnej hudby Henry Pleasants vo svojich dvoch knihách (Death of A Music — The Decline of the European Tradition and the Rise of Jazz, London 1961, a Serious Music — And all that Jazz, An Adventure in Music Criticism, London 1969). Zo známych osobností sa k podobným názorom hlási napr. Friedrich Gulda — spomeňme napr. jeho provokatívny výrok, že bude hrať jazz, aj keby nemal v ňom vyniknúť, jednoducho preto, že chce byť „ozubeným kolieskom v tom správnom stroji". U nás upozorňuje na tieto javy — pravda, v oveľa uvážlivejších a opatrnejších formuláciách — v niektorých svojich článkoch najmä Josef Kotek (napr. Hudební publikum — iluse a realita, Hudební rozhledy 1966, č. 5—7, alebo recenzia publikácie Výzkum současné hudebnosti, Hudební rozhledy roč. XXIII, č. 5).

Myslím si, že zdržanlivosť a opatrnosť je tu naozaj namieste. Pripomeňme si len malú lekciu z histórie posledných 50 rokov. Už v dvadsiatych rokoch vítali podobným spôsobom niektorí zástupcovia vtedajšej európskej avantgardy jazz, o ktorého pravej podobe napokon naozaj málo vedeli. Videli v ňom spasiteľa, ktorý mal pomôcť nájsť cestu z vtedajšej „krízy vážnej hudby". Očarenie však netrvalo dlho. Ukázalo sa, že jazz na takú úlohu nielenže nestačí, ale že sa o ňu ani neuchádza, a tak výsledkom bol nezdar, po ktorom nasledovalo dokonca obdobie dosť veľkého nezáujmu. Lenže — a tu je druhá strana tejto lekcie — nebolo to skôr nedorozumenie ako nezdar? Dnes, o 50 rokov neskôr, sa občas jazzové koncerty usporadúvajú na celom svete v popredných koncertných sálach, považovaných za svätostánky vážneho umenia. No nezaznievajú tu diela skladateľov vážnej hudby, ktorí vtedy chceli pretvoriť jazz na svoj obraz, ale výkony jazzmanov, sledujúcich svoju vlastnú tradíciu. V programovej práci rozhlasu a televízie si jazz vydobyl zvláštne miesto ako špecifický druh náročnejšej hudby s umeleckými ambíciami, ktorá sa vymyká bežnému vymedzeniu spotrebnej zábavnej hudby. Rovnakú pozíciu zaujíma dnes v ediničnej politike gramofónových spoločností. Existuje už veľmi bohatá odborná literatúra, knižná aj časopisecká, pre časť ktorej je charakteristické nie „fanúškovské" nadržanie, ale kritické rozlišovanie hodnôt. Hoci sporadicky, ale predsa sa rozvíja samostatné jazzové školstvo. A v jednotlivých prípadoch, no stále vzrastajúcou mierou, dostanú jazzoví tvorcovia aj určitú podporu z verejnej ruky: štipendiá, tvorivé objednávky, subvencie. Jazz si jednoducho vynucuje to, čomu sociológia hovorí „inštitucionálne uznanie umeniu" — a tak síce zdráhavo, no predsa len preniká do všeobecného povedomia, že v schematickom delení hudby na vážnu a zábavnú nie je miesto jazzu na „zábavnej" strane tejto deliacej čiary.

Jazzové obecenstvo, podobne ako obecenstvo vážnej hudby, nevyznačuje sa pritom sklonom

k príliš extenzívnemu rastu. Naopak, zdá sa, že (hoci aj tu by skutočný stav vecí bolo potrebné dokázať spoľahlivejšími údajmi) jeho rady skôr rednú, no tým sa aj prečisťujú. Ale na rozdiel od nadšených proroctiev v dvadsiatych rokoch tento druh hudby vôbec nenahradil vážnu hudbu, ba naopak, vyvinul sa popri nej ako jej doplnok či proste ako iná alternatíva, ktorá si pritom udržiava vlastnú tradíciu a nezávislosť od meradiel, tradícií a sčasti aj výrazových prostriedkov tradičnej európskej vážnej hudby. Povedané veľmi zjednodušeným spôsobom: nezdá sa, že by jazz odoberal z krajca, vyhradeného pre vážnu hudbu — skôr si pre seba vytvoril krajec nový, síce z podobného cesta, ale inej chuti.

Príklad jazzu je, podľa môjho názoru, dosť dôležitý ako precedens. Nazdávam sa totiž, že podobnou cestou môžu nastúpiť aj iné hudobné druhy vznikajúce a uplatňujúce sa najprv v oblasti zábavnej hudby. Jej najväčšia časť ostáva nepochybne spätá s najvlastnejšou funkciou, ktorú vyjadruje už sám termín „zábavná" hudba. Na najnižšej, ale, žiaľ, aj najširšej priečke rebríčka hodnôt bude vždy veľa falošného pozlátka, najlacnejšieho „šidítka", gýču. Rozsiahly rozhlasový prieskum našej všeobecnej hudobnosti dokázal, že zvyšovanie úrovne tejto najspodnejšej priečky je skôr vecou sústavného zvyšovania úrovne vzdelania celej spoločnosti než záležitosťou rigoróznych administratívnych opatrení. No pohľad na súčasný stav svetovej zábavnej hudby poskytuje dostatok materiálu na tvrdenie, že sa tu — ba dokonca vo vzrastajúcej miere — znova objavujú tendencie, ktoré boli príznačné pre jazz.

Vynárajú sa menšinové prúdy (žánre, štýly, druhy hudby), ktoré lepšie a dôslednejšie než iné vzdorujú unifikujúcemu tlaku hudobného priemyslu. Vplyv módnych vĺn môže niektoré z nich posunúť na čas do ohniska pozornosti a potom ich tam vystriedať niečím iným; no bez ohľadu na tieto zvraty si také hudobné prúdy získavajú vyhranený, stabilný okruh poslucháčov, ktorý sa čoraz výraznejšie odlišuje od masového obecenstva zábavnej hudby. Pre týchto poslucháčov prestáva byť ich hudba len nenáročnou zábavou; vedie ich ku kritickým, hodnotiacim postojom, stáva sa predmetom zasvätenejšieho odborného záujmu. Postupne tu dochádza aj k prvým prejavom verejného uznania, aké si už v oveľa väčšej miere vydobyl jazz. Nové hudobné prúdy si začína všímať vážna hudobná kritika, recenzie ich koncertov (prenikajúcich zas do „vážnych" koncertných sál) sa objavujú v kultúrnych rubrikách renomovaných časopisov; gramofónové spoločnosti prispôsobujú tomuto deleniu svoju ediničnú politiku. (Porovnaj napr. prax nášho Supraphonu, ktorý v edícii svojho Gramofónového klubu zaviedol najprv vydávanie jazzových a neskôr aj „hodnotných pop music" platní!)

Pravda, bolo by ľahkoverné nazdávať sa, že proces, ktorý sa práve snažím načrtnúť, prebieha bez prekážok. Prečo to tak nie je, ukáže sa, len čo si uvedomíme, s akým hudobným prúdom dnes tieto tendencie najčastejšie súvisia. Ide o niektoré — u nás medzi staršími generáciami málo známe — prejavy toho, čomu sa u nás hovorí beat, ale dodnes svetová terminológia vždy častejšie označuje termínom „rock". Faktografické informácie o tomto prúde by si žiadali zvláštny článok; môžeme ich azda nahradiť aspoň odkazom na niektoré solídnejšie diela dnes už dosť početnej svetovej literatúry (napr. Dave Laing — The Sound of our Time, London 1969; Carl Belz — The Story of Rock, New York 1969, alebo antológia Jonathana Eisena — The Age of Rock, New York 1969 — zhodou okolností všetko diela autorov, ktorých všeobecné názorové východiská by sa dali označiť za ľavicové.) V tejto súvislosti ide skôr len o pripomenutie dvoch faktorov, ktoré „inštitucionálne prijatie" týchto nových náročnejších vetví zábavnej hudby sťažujú.

Na prvom mieste stojí opäť — tak ako u jazzu — odlišnosť ich hudobnej reči; jej rozdielnosť od výrazových prvkov tradičnej európskej hudby. Jazzu trvalo takmer pol storočia, než sa špecifičnosť jeho hudobného výrazu aj v teoretickej

rovine prijateľným spôsobom dokázala. (U nás najmä prácou Ivana Poledňáka K otázce specifičnosti jazzu, Hudební věda 1969, č. 4) Odlišnosť estetického ideálu rocku pôsobí zatiaľ najmä pre staršiu generáciu príliš provokatívne. Jeho všeobecnejšie prijatie si vyžiada ešte dlhší asimilačný proces — rovnako, ako to bolo s jazzom.

Okrem toho je tu však ešte druhý moment, ktorý obzvlášť ostro vystupuje do popredia. Provokatívne pôsobenie tejto hudby vytvára totiž dobré predpoklady na to, aby sa stala výrazným symbolom odlišnosti v obvyklom generačnom konflikte — a to tým skôr, že jazz, ktorý kedysi plnil podobnú úlohu, bol svojím inštitucionálnym prijatím do sféry umenia tejto schopnosti do určitej miery zbavený. Navyše prijímajú niektoré smery tejto hudby veľmi výrazné črty spoločenskej angažovanosti a kritiky — v oveľa väčšej miere než hociktorá iná zábavná hudba v našom storočí. Také kritické postoje majú často všetky znaky nevyhranenosti a nevyzrelosti mladosti. Zdôrazňujú teda skôr negatívne než pozitívne konštruktívne stránky svojho „programu". Preto sa dajú — najmä pri istej povrchnosti pohľadu — považovať za „protispoločenské" v hociktorom spoločenskom systéme.

Aj táto téma by si vyžadovala oveľa podrobnejší rozbor. Vonkoncom nie je jednoduchá, lebo spektrum spoločensky angažovaných a spoločensky kritických postojov, s ktorými sa rock spája, je neobyčajne široké a pestré. Siaha od uvedomele chápaného boja za mier až k anarchizmu extrémistických radikálov, a od relatívne jasne formulovaného politického programu až k (najčastejšej) naprosto neujasnenej pubertálnej túžbe po akejkoľvek odlišnosti a provokatívnosti. No v tejto súvislosti môžeme na tieto skutočnosti poukázať len letmo ako na ďalšiu príčinu, ktorá značne brzdí postupné inštitucionálne prijatie rocku ako hudby umelecky aj spoločensky závažnej.

Lenže vráťme sa k našej pôvodnej téme! Hudobnosť, ktorú so sebou nesú náročnejšie smery prameniace z oblasti zábavnej hudby, sa teda líši od hudobnosti tradičnej európskej vážnej hudby. Nemení na tom nič skutočnosť, že niektoré náročnejšie a umelecky cennejšie prúdy zábavnej hudby môžu pre obecenstvo spĺňať podobné funkcie, aké zastáva vážna hudba. Prax ukazuje, že v takom prípade kryštalizuje nová hudobnosť do novej doplnkovej subkultúry, ktorá môže obohatiť doterajší umelecký život a ponúknuť nové spôsoby estetického uspokojenia — v každom prípade však len p o p r i tradičných modeloch kultúry ako ďalšie, predtým neznáme alternatívy. Ich obecenstvo pritom ostáva menšinovým okruhom poslucháčov, rovnako vymedzeným ako obecenstvo vážnej hudby. Pravda, ostáva ešte otázka, či poslucháči, ktorí dávajú prednosť týmto hudobným druhom, majú zvýšené predpoklady aj pre vnímanie iných druhov umenia — teda napr. tradičnej európskej vážnej hudby.

Obávam sa, že aj tu máme zatiaľ primálo údajov, aby sme na túto otázku mohli bezpečne a objektívne odpovedať. Dokázateľne by tu mohol zase pomôcť len solídny prieskum, aký by sa mohol včleniť napr. do ďalších cyklov rozhlasového výskumu hudobnosti. Prvé dva cykly tohto nedocenieľného výskumu priniesli zatiaľ zistenie, že obľuba „modernej tanečnej hudby" (čo je, pravda, termín veľmi široký, a nie celkom vyhovujúci pre podrobnejšie členenie, aké sme práve uviedli) je zo všetkých žánrov, ktorými sa prieskum zaoberal, najmenej v rozpore s obľubou vážnej hudby: že teda poslucháči „modernej tanečnej hudby" sú pre vnímanie náročnejších umeleckých hodnôt vybavení lepšie ako trebárs poslucháči ľudovky.

V oveľa obmedzenejšom rozsahu sme sa r. 1964 pokúsili zistiť niektoré špecifickejšie korelácie. Zvukovým dotazníkom som vtedy skúmal obecenstvo jazzklubov, hudobných škôl a náhodilú vzorku poslucháčov rozhlasu. Práve naprostá náhodilosť tejto tretej vzorky do určitej miery znížila dokázateľnosť výsledkov; ukázalo sa však, že obecenstvo jazzklubov bolo na vnímanie vážnej hudby pripravené oveľa lepšie než priemer náhodilej vzorky, a že dokonca prejavovalo isté vlastnosti, ktoré ich odlišovali aj od poslucháčov hudobných škôl. Tieto vlastnosti — a to je, myslím, jeden z faktorov, ktoré podobné výskumy sledujú zatiaľ len málo — sa týkajú otázky, č o m u z vážnej hudby dávajú poslucháči iných hudobných druhov prednosť. Záujem „jazzmanov" sa v porovnaní so záujmom iných poslucháčov sústreďoval relatívne viac buď na hudbu 20. storočia, alebo najmä na hudbu baroka. Nápadne však poklesol pri stretnutí s hudbou, ktorá je podľa všeobecného povedomia starších generácií „najprijateľnejšia" — totiž s hudbou romantikov. Bez skutočne solídneho a reprezentatívneho materiálu nemožno, pravda, také závery zovšeobecňovať. Lenže, ak sme zatiaľ odkázaní len na skúsenosti empirickej praxe, musíme povedať, že aj tu svedčí všeličo v prospech takej hypotézy.

Nie je zrejme náhodné, že značnú odozvu na svetovom gramofónovom trhu našla LP platňa Switched-on Bach — Bachova hudba nahratá v pôvodnej podobe na elektrickom syntetizátore. Podstatnú časť kupujúcich pritom, zrejme, tvorilo mladé obecenstvo, ktoré inak kupuje nahrávky syntetizátorov a iných elektrofonických nástrojov s rockovou hudbou. Nie je náhodné, že výlety do barokovej hudby a operovanie s barokovým „zvukom" a výrazivom sú pre mnohých z rockových skupín bežnou záležitosťou (podobne, ako boli predtým rozšírené v jazze). A na druhej strane nie je náhodné, že záujem o elektronické zvuky a nové zvukové tvary privádza obecenstvo rockovej hudby oveľa skôr do styku s vážnou hudbou 20. storočia než s hudobným svetom romantikov. Frank Zappa, vedúci rockovej skupiny Mothers of Invention a jeden z najvýraznejších predstaviteľov tohto menšinového a náročnejšieho i sociálne kritického smeru v pop music, hlási sa k silnému vplyvu Edgara Varèsa; všeličo z jeho hudby pripomína aj zvuk i metriku Stravinského. Gramofónové spoločnosti, ktoré sa pokúšajú uplatniť Stockhausenove nahrávky, obracajú sa už nielen k jeho „vážnemu" obecenstvu, ale inzerujú veľa aj v „podzemných" časopisoch, ktoré sú nositeľmi rockovej sub-kultúry. Z osobnej skúsenosti viem, že niektorých mladých poslucháčov tejto hudby spontánne upúta zvuk skladieb Bergových, Schönbergových, Messiaenových alebo Novej hudby, bez toho, že by vedeli, o akých autorov alebo o aké diela ide. Nechcel by som predčasne zovšeobecňovať skúsenosti, ktoré možno nemusia byť celkom reprezentatívne. Myslím si však, že na ich základe treba ponúknuť aspoň ako hypotézu otázku, či sa práve tu nezačína jedna z ciest, ako preklenúť doterajší rozdiel medzi európskou vážnou hudbou a hudobnosťou novej pop music.

Napriek tomu sa nazdávam, že by nebolo vhodné vkladať do takých možností priveľké a neoprávnené nádeje. Napokon by bolo už nesprávne prisudzovať rocku — práve tak, ako kedysi jazzu — predovšetkým funkciu prevodného mostíka, ktorý má poslucháča priviesť k hudbe iného druhu, a len v tom vidieť jeho hodnotu. Myslím, že hodnota náročnejších druhov zábavnej hudby nie je len v ich schopnosti slúžiť ako nástroj na niečo, ale v nich samých. Rozširujú jednoducho svet doterajších umeleckých a estetických zážitkov. Učia svojich poslucháčov neuspokojovať sa len s najzákladnejšou, aj keď veľmi dôležitou, zábavnou a rekreatívnou funkciou. Vedú ich k tomu, že považujú hudbu za umenie, a tak ju aj vnímajú. A to je, predpokladám, samo osebe dosť veľkým prínosom pre bohatý a harmonický rozvoj ľudskej osobnosti.

Zdá sa mi, že všetky otázky súvisia so základným problémom, o ktorom zatiaľ tiež veľa nevieme: totiž s celkovým postavením a poslaním hudby ako umenia v civilizácii 20. storočia. Nie som si celkom istý odpoveďou na otázku, ktorú si položil jeden z autorov rozhlasového prieskumu: či totiž celkový počet tých, ktorí dnes u nás dávajú prednosť náročnejšej, vážnej hudbe (asi 16 % skúmanej vzorky) je príliš malý — —alebo prekvapivo veľký. Myslím si, že je potrebné niektoré prioptimistické predstavy aj naďalej preverovať

exaktnejšími metódami, opierajúcimi sa nie o zbožné priania, ale o konkrétne údaje. Vieme, že socialistická spoločnosť môže časom vytvoriť predpoklady, ktoré umožnia každému jej členovi podieľať sa na vnímaní náročných umeleckých hodnôt — no ťažko možno očakávať, že môže každého svojho člena prinútiť, aby tak naozaj robil. Hudba dnes zasahuje do nášho života v oveľa širšom rozsahu ako hocikedy predtým. Zachováva si však pritom svoje široké funkčné rozvrstvenie, ba ešte viac ho rozširuje o predtým nie také bežné spôsoby použitia.

Minulé storočia nepoužívali ešte v takej miere „hudbu v pozadí", hudobnú kulisu, hudbu ako prostriedok proti únave z monotónneho pracovného procesu alebo dokonca hudbu ako prostriedok proti bolesti pri zubných operáciách. Považujem za celkom prirodzené, že sa kvantitatívne rozrastajú najmä tie druhy hudby, ktoré sú spojené s jednoúčelovými, úžitkovými funkciami. Možno je to práve meniaci sa pomer medzi „hudbou ako umením" a „hudbou užitou" (úžitkovou), ktorý stavia úvahy o kríze všeobecnej hudobnosti do takého ostrého svetla. Zdá sa mi, že „hudba ako umenie" je dnes len jedným z hraničných prípadov využitia hudby. Aj keď mu budeme — a plným právom — poskytovať všemožnú podporu, bolo by asi ľahkoverné sa nazdávať, že sa stane prípadom prevládajúcim.

Preto sa tiež domnievam, že by sme si nemali nevšímať tendencie niektorých smerov zábavnej hudby, ktoré vedú k chápaniu „hudby ako umenia", aj keď pritom prinášajú hudobnosť, ktorá sa líši od doterajšej tradície európskej vážnej hudby. Myslím, že sa tejto otázke u nás venovalo zatiaľ málo pozornosti — práve preto, že, podobne ako u vážnej hudby, tu v podstate ide o menšinové smery, ktorých kvantitatívny dosah v porovnaní so záplavou spotrebnej hudby sa môže zdať nepodstatný. V umení však asi nikdy nebudú rozhodovať len kvantitatívne ukazovatele a masovosť spotreby.

Hudobný profil Spišskej Kapituly v období vrcholného klasicizmu

DARINA MÚDRA

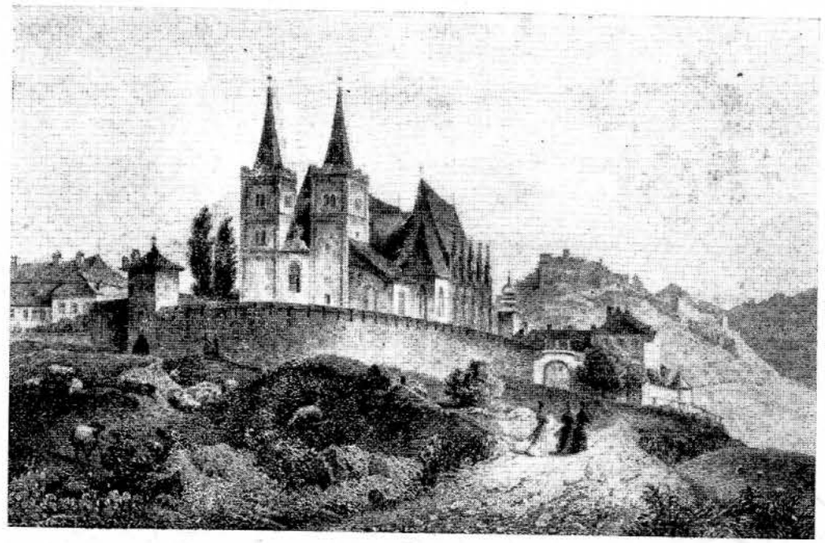
Je neradostné konštatovať, že klasicizmus patrí k najmenej prebádaným obdobiam hudobnej histórie na Slovensku. V dôsledku toho sa vtedajšie hudobné dianie javí pomerne chudobným na výraznejšie tvorivé centrá. Analýzou a hodnotením dosiaľ neznámeho Inventárneho zoznamu hudobnín a hudobných nástrojov katedrálneho chrámu sv. Martina na Spišskej Kapitule z roku 1795[1] sa nám podarilo odkryť nové stredisko hudobného klasicizmu na Slovensku a sčasti charakterizovať jeho hudobný profil vo vrcholnej fáze tohto obdobia a v čase bezprostredne predchádzajúcom.

Význam Inventárneho zoznamu spočíva v tom, že je zatiaľ najkompletnejším dokumentom hudobného diania na území stredného Spiša. Je aj jediným známym existujúcim hudobným prameňom zo Spišskej Kapituly v druhej polovici 18. storočia.[2] Nemáme správy o tom, že by nadväzoval na časove starší prameň obdobného charakteru. Inventár napísal Joseph Schmidl. Datoval ho na Spišskej Kapitule dňa 31. júla 1795. Dokument pozostáva z dvoch latinsky písaných samostatných rukopisov, ktoré sa navzájom líšia rozsahom, rozmermi, kvalitou papiera a vodoznakom.[3]

Rozsah Inventárneho zoznamu je značný: 256 signatúr (z toho 169 s menom autora), 72 skladateľských mien a 87 signatúr anonymov. Z hľadiska zastúpených druhov obsahuje spišskokapitulský zoznam 17 druhov kompozícií: 12 cirkevných (24 antifón, 44 árií, 1 asperges, 1 libera me, 14 litánií, 9 motet, 8 nešpor, 14 ofertórií, 63 omší, 5 requiem, 4 Tantum ergo, 3 Te Deum) a 5 svetských (14 divertiment, 4 kasácie, 14 kvartet, 33 symfónií, 1 trio). V závere prvého z rukopisov je pripojená aj evidencia kníh potrebných na liturgiu (antifonáre, graduále a pod.) a zoznam hudobných nástrojov (9 sláčikových inštrumentov, 4 lesné rohy, 8 trúb, 2 krumhorny, 4 tympány, 2 pozitívy).

***

Spišskokapitulský inventár hudobnín a hudobných nástrojov z roku 1795, tak ako každý hudobnohistorický prameň, možno posudzovať a hodnotiť z rôznych aspektov. Pri spracúvaní tejto pamiatky pokladáme za primárnu analýzu a hodnotenie charakteru hudobného diania na Spišskej Kapitule v období vrcholného klasicizmu. Nevyhnutne je s tým spätá i otázka historickej podmienenosti konštatovaného „spišského" svojrázu Spišskej Kapituly a spišského hudobného etnika (so zameraním sa na územie stredného Spiša) v



Pohľad na Spišskú Kapitulu z polovice 19. stor.

porovnaní s ostatnými oblasťami Slovenska. Naše rozhodnutie skúmať prameň predovšetkým z tohto zorného uhla ovplyvnilo konštatovanie, že práve inventár ako istý druh hudobnohistorického prameňa umožňuje vytvoriť si reálny obraz hudobného diania v takej šírke, v akej nám to pre evidentnú nekompletnosť (migráciu, zánik, ničenie prameňov a pod.) nedovoľuje žiadna zo zachovaných dobových hudobných zbierok stredného Spiša (Kežmarok, Levoča, Ľubica, Spišská Nová Ves, Spišské Podhradie).[4] Na druhej strane treba však brať do úvahy aj tú negatívnu skutočnosť, že Inventár zo Spišskej Kapituly neuvádza incipity, čím ochudobňuje, prípadne celkom vylučuje niektoré doplňujúce pohľady na skúmanú problematiku. Tiež absencia dobových materiálov, evidovaných Inventárom, znemožňuje konfrontovať údaje zoznamu.[5]

Vzhľadom na zámer našej analýzy sme autorov skladieb Inventára zoradili podľa slohovej, teritoriálnej a národnostnej príslušnosti do 6 skupín:

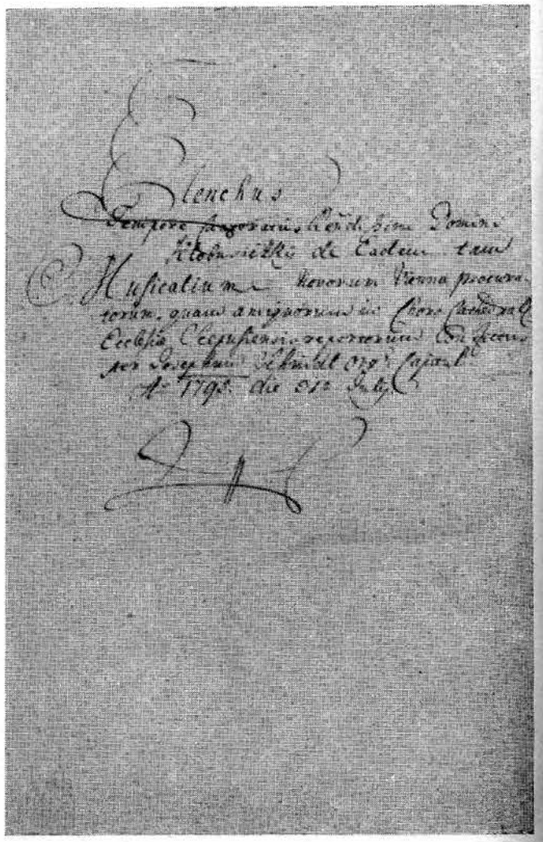
I. Viedeň a viedenský tvorivý okruh,
II. juhonemecká skladateľská škola,
III. Mannheim a českí skladatelia,
IV. Taliansko,
V. domáci a predpokladaní domáci skladatelia,
IV. neznámi alebo neidentifikovaní skladatelia.

Špecifičnosť znakov a kľúčových problémov, ktorými sú charakterizované menované skupiny skladateľov, je dostatočným dôvodom, prečo sa každou z nich zaoberáme osobitne.

Najdôležitejšiu skupinu reprezentujú skladatelia Viedne a viedenského tvorivého okruhu. Patria k nim: Franz [Joseph][6] Aumann, Carl Ditters [von Dittersdorf], [Florian Leopold] Gassmann, Johann Habbegger, Joseph Haydn, Michael Haydn, Leopold Hoffmann, Joseph, pater, Joseph Krottendorfer, [Wolfgang Amadeus] Mozart, [Carlo d'] Ordonez, [Ignaz Joseph] Pleyel, Joseph Preindl, [Georg] Reutter [jun.], [Johann Baptist] Schenk, Franz Schneider, Schorn, [Jan Křtitel] Vaňhal.

Je pochopiteľné, že jadro inventára z konca 18. storočia tvoria práve skladatelia Viedne a jej tvorivého okruhu. Ich zastúpenie je najbohatšie nielen čo do vplyvu skladateľských individualít, ale aj čo do žánrovej pestrosti, ktorú ich kompozície vnášali na chór katedrály sv. Martina. Mimoriadne veľkej obľube sa tešili diela Dittersdorfa, Haydna a Vaňhala. Zdanlivo paradoxná, no o to pozoruhodnejšia je zjavná orientácia Spišskej Kapituly — ako ustanovizne výsostne sakrálneho charakteru — na svetskú klasicistickú tvorbu. Z celkového počtu 77 skladieb, ktorými je zastúpený viedenský tvorivý okruh, reprezentuje 41 diel svetskú tvorbu (divertimentá, kasácie, kvartety, symfónie), kým tvorbu chrámovú len 36 kompozícií (árie, litánie, motety, nešpory, ofertóriá, omše). Táto sekularizácia je neklamným dôkazom orientácie Spišskej Kapituly na vývojove progresívne druhy, ktoré boli nositeľmi hudobného vývoja klasicizmu.

Zaujímavá je tiež otázka časovej aktuálnosti viedenského hudobného importu na Spišskú Kapitulu. Keďže spišskokapitulský inventár zaznamenáva len stav muzikálií z roku 1795, vypomohli sme si — za predpokladu v podstate jednotného časového postupu preberaných vplyvov — dnes existujúcimi dobovými odpismi skladieb tých istých autorov z okolitých už menovaných zbierok stredného Spiša. Na základe výsledkov takto sústredených overiteľných historických údajov môžeme konštatovať, že Spišská Kapitula, tak ako



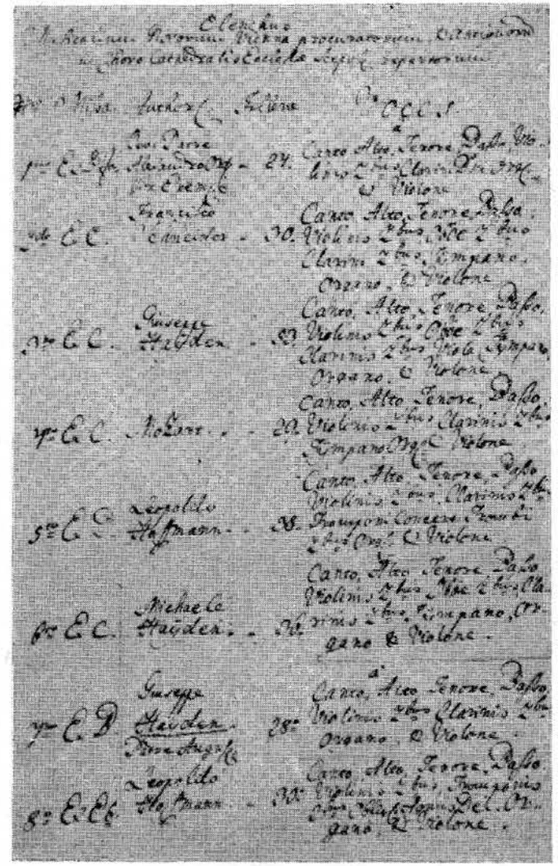
Titulný list z citovaného Inventárneho zoznamu z r. 1795.

ostatné susediace hudobné lokality, reagovala pri preberaní podnetov veľmi pohotovo.

Počtom i významom v poradí druhou je skupina skladateľov, ktorých pôsobenie sa spája s juhonemeckou oblasťou: [Christian Sigmund] Binder,[7] [Benedict] Fasold, [Benedict] Geisler, Georg [Joachim] Joseph Hahn, [Isfrid] Kayser, Johann [Joseph Anton] Kobrich, [Mariano] Köningsberger, [Lambert] Kraus, [Bartholomaeus] Mayer, [Valentin] Rathgeber, [Eugen] Willkomm. Vplyv diel menovaných skladateľov, reprezentujúcich barokové a pobarokové jadro spišskokapitulského inventára, na hudobné dianie Spišskej Kapituly bol významný. Svedčí o tom tak rozsah skladateľských mien, ako aj počet zastúpených kompozícií. Obľúbené boli najmä diela Hahna a Kobricha, ktoré vychádzali rovnako ako skladby ďalších menovaných autorov v dôležitom centre juhonemeckej katolíckej chrámovej hudby svojich čias — v Augsburgu. Na rozdiel od predchádzajúcej skupiny viedenských skladateľov juhonemecké centrum prezentujú výlučne cirkevné skladby.

Dá sa povedať, že v barokovom a pobarokovom období mala Spišská Kapitula živý kontakt s juhonemeckou skladateľskou oblasťou. Intenzita týchto vzťahov bola z hľadiska širších historických súvislostí len prirodzeným, logickým a historicky podmieneným dôsledkom inklinácie časti pôvodne nemeckého obyvateľstva Spiša k nemecky hovoriacim územiam.

Skladatelia Mannheimu sú na Spišskej Kapitule zastúpení dielami troch najvýznamnejších reprezentantov tohto ranoklasicistického kompozičného štýlu: [Antonom] Filsom, [Františkom Xaverom] Richterom a [Jánom Václavom] Stamicom. Mannheimské centrum v našom inventári reprezentuje výlučne svetská inštrumentálna tvorba — divertimentá, kvartetá a symfónie. Ak berieme do úvahy už spomínanú sekularizáciu hudobného vývinu Spišskej Kapituly za klasicizmu vzniká v týchto súvislostiach predpoklad existencie aj ďalších hudobných produkcií, ktoré sa



Inventárny zoznam zo Spišskej Kapituly z r. 1795.

neviazali bezprostredne na katedrálny chór. Vzhľadom na predchádzajúcu skupinu skladateľov možno tiež vysloviť domnienku, že cesty prenikania juhonemeckých a mannheimských komponistov na Spišskú Kapitulu mohli byť v podstate zhodné.

Komponisti Alexi, [František Xaver] Brixi, [František Xaver] Kohl, [Juraj] Linek, [Ján] Lohelius, Rettig, Zigenheim patria medzi českých skladateľov v spišskokapitulskom inventári. S výnimkou Brixiho sú tu ich diela zastúpené až prekvapujúco skromne. Obdobná situácia je v tomto smere aj v ostatných skúmaných dobových hudobných zbierkach stredného Spiša. Možno konštatovať, že vplyv českých a moravských skladateľov nebol vo všetkých slovenských oblastiach rovnako intenzívny, ako sa to s obľubou traduje.

Pri talianskych skladateľoch spišskokapitulského inventára — [Antonio] Caldara, Ferradellas, [Johann Adolf] Hasse, [Nicolo] Jommelli, [Pasquale] Ricci, Carlo Zuccari — nemožno nespomenúť, že aj ich vplyv tu bol veľmi malý. Prostredníctvom týchto skladateľov prenikla na Spišskú Kapitulu hlavne barokoválária.

Pre dejiny slovenskej hudby sú najväčším prínosom noví domáci a predpokladaní domáci skladatelia. K dosiaľ známym skladateľským menám — [Anton Ernest] Kopp, [Ján] Pipus a [Anton] Zimmermann, pristupujú noví skladatelia — [Ján Ignác] Danik, [Juraj] Gally, Grzibil, [Ján] Lininger, [František] Oberszon, Portinský a Untergeberger. Z už známych skladateľských mien Inventár eviduje Te Deum Koppa, Te Deum Pipusa a Litánie Zimermanna.

Ján Ignác (Johann Ignaz) Danik je zatiaľ bližšie neurčeným skladateľom druhej polovice 18. storočia, pravdepodobne spišského pôvodu a pôsobnosti. Jeho skladby (omša, mariánske antifóny) sa podľa doterajších výskumov vyskytujú výlučne v hudobných zbierkach stredného Spiša (Kežmarok, Spišská Kapitula, Spišská Nová Ves, Spišské Podhradie; výnimku tvorí len Podolínec). Spišskokapitulský inventár eviduje jeho Salve Regina a Libera me.

Juraj (Georg) Gally je východoslovenský skladateľ, ktorý v osemdesiatych rokoch 18. storočia dokázateľne pôsobil v Košiciach. Jeho kompozície (árie, ofertóriá, requiem, hymnus, omša) sú pomerne bohato zastúpené vo vyššie menovaných hudobných zbierkach stredného Spiša. Inventár zo Spišskej Kapituly uvádza jeho 3 ofertóriá a requiem.

Ján (Johann) Lininger je podľa doterajších zistení autorom dvoch omší, jedného requiem, šiestich ofertórií a jedných litánií. Jeho skladby sa nachádzajú v zbierkach z Kežmarku, Ľubice, Podolínca, Rožňavy a Spišského Podhradia. Aj výskyt skladieb tohto autora je spätý takmer výlučne s územím stredného a severného Spiša.

František (Franz) Oberszon je tiež skladateľom predpokladaného spišského pôvodu a pôsobnosti, ktorého biografiu zatiaľ nepoznáme. Dedikácie na jeho skladbách (2 omše, hymnus) z rokov 1778 a cca 1780 prezrádzajú spätosť Oberszona s ľubickým rímskokatolíckym kostolom. V inventári zo Spišskej Kapituly je evidovaný ako autor árie.

Grzibil, Portinský a Untergeberger sú ďalší zatiaľ neznámi skladatelia, u ktorých predpokladáme domáci pôvod. Správnosť našej domnienky azda potvrdia ďalšie výskumy.

Posledná je početná skupina skladateľov zatiaľ neznámeho pôvodu, resp. zatiaľ neidentifikovateľných. Ostáva úlohou ďalšieho výskumu zistiť totožnosť nasledovných skladateľov: Michal Achatz, Alexandro, Baradeyser, Bach, Böhm, Fischer, Grosvald, Kopsa, Ludwig, Novotný, Prokesz, Martin Rissdorfer, Schaumann, Schmith, Karl Stosz, Stoszer a Weiszner.

Konštatovaný svojráz hudobného vývoja Spišskej Kapituly, ako dosiaľ neznámeho strediska hudobného klasicizmu na Slovensku, prejavujúci sa v svojskej štruktúre zastúpených skladateľov a ich diel, nie je náhodným javom, ale dôsledkom celého predchádzajúceho hospodárskeho, politického a kultúrneho vývoja Spiša. Základ pozoruhodného umeleckého a kultúrneho rozvoja tejto časti Slovenska vyplynul z výhodnej geografickej polohy, surovinovej základne a s ňou spätej remeselnej výroby. Okrem konfesionálnej rôznorodosti malo nesporne podiel na vytváraní — možno povedať často jedinečného — „spišského" charakteru umeleckých produktov tiež národnostné zloženie obyvateľstva Spiša (spolupôsobenie troch hlavných národností — slovenskej, nemeckej a maďarskej), ako aj zväzky, ktoré spájali nemeckú časť spišského obyvateľstva s nemecky hovoriacimi územiami dnešného Nemecka a Rakúska.

* * *

Pri stručnej rekapitulácii kontinuity hudobného vývoja tejto časti Slovenska treba povedať, že rozkvet katolíckej hudobnej kultúry, ktorý sa v rovnakej miere už nikdy neopakoval, dosiahla Spišská Kapitula v období stredoveku.[8] Vtedy prevzala dokonca úlohu hudobného usmerňovateľa územia väčšieho, než aké spadalo pod jej cirkevnú správu. Prudký zlom nastal v období reformácie, keď sa Spišská Kapitula stala (okrem niekoľkých svojich poddanských usadlostí) jedinou katolíckou enklávou protestantského Spiša.[9] Silné katolizačné boje a zásluhou jezuitov obnovené autoritatívne postavenie Kapituly v období protireformácie by nasvedčovalo tomu, že aj hudobný život sa znovu aktivizoval. Jedným z dokladov toho je aj spevník Cantus Catholici, ktorý Benedikt Szölösi dokončil podľa datovania z roku 1655 práve na Spišskej Kapitule.[10]

Na charakter ďalšieho hudobného vývoja usudzujeme — pre nedostatok prameňov a iných informácií — spätne len z rozboru Inventárneho zoznamu hudobnín a hudobných nástrojov zo Spišskej Kapituly z roku 1795. Výsledky rozboru tejto pamiatky ukázali, že v období baroka a v dobe raného klasicizmu čerpala Kapitula intenzívne hlavne z tvorby juhonemeckých, menej mannheimských skladateľov. Za súčasného stavu výskumu tejto problematiky možno konštatovať, že skladateľský vplyv Čiech, Moravy a Talianska na Spišskú Kapitulu bol v porovnaní s ostatnými oblasťami Slovenska malý.

V období vrcholného klasicizmu sa spišskokapitulský hudobný život napájal na Viedeň. Jeho charakteristickými vlastnosťami sú citlivosť a pohotovosť pri diferencovaní a preberaní umeleckých hodnôt, ktoré Viedeň ako centrum hudobného klasicizmu produkovala. Okrem týchto zistení, môžu byť obohatením pre dejiny slovenskej hudby aj nové skladateľské mená domácej alebo predpokladanej domácej proveniencie a u autorov už známych rozšírenie informácií o ďalšie miesto výskytu ich kompozícií.

POZNÁMKY

[1] Inventár je uložený v Štátnom archíve v Levoči v 28. oddelení pod označením Spisy týkajúce sa kantorov, organistov a hudobnín katedrálneho chrámu a opravy organu z rokov 1699—1864. Spišská Kapitula je dnes miestna časť Spišského Podhradia.

[2] Zachovaná hudobná zbierka z katedrálneho kostola na Spišskej Kapitule t. č. uložená v bývalej knižnici katedrálneho kostola na Spišskej Kapitule obsahuje okrem dvoch skladieb (Brixiho Ofertórium a Böhmovu Salve Regina) — ktoré boli súčasťou pôvodnej zbierky a sú evidované aj Inventárnym zoznamom z roku 1795 — len materiál mladšieho dáta zo začiatku 19. storočia.

[3] Prvý rukopis má 22, druhý 5 strán textu. Veľkosť prvého rukopisu je 345×210 mm, druhého 380×240 mm. Papier pochádza pravdepodobne z papierne J. Hlemku ml. v Palúdzke. Decker, Viliam: Náčrt dejín ručného papiernictva na Slovensku. Martin 1956, 76.

[4] Spomenuté dobové hudobné zbierky z rímskokatolíckych kostolov z Kežmarku, Levoče, Ľubice, Spišského Podhradia sú deponované v Hudobnom oddelení Slovenského národného múzea v Bratislave. Spišskonovoveská hudobná zbierka je čiastočnou a súčasnému stavu výskumu zodpovedajúcou rekonštrukciou z rôznych hudobných fondov.

[5] Viď poznámku 2.

[6] Údaje uvádzané v zaužívaných hranatých zátvorkách nie sú uvedené v prameni, dodatočne ich doplnila autorka. Okrem odbornej literatúry sme pri kompletizácii údajov čerpali z týchto základných lexikonov:
Československý hudobný slovník I—II. Bratislava 1963, 1965. Die Musik in Geschichte und Gegenwart I—XIV, Kassel—Basel 1949—1968.
Dlabacz, Johann G.: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien I—III. 1815—1818.
Eitner, Robert: Biographisch—Bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten I—XI. Graz 1959—1960.
Fetis, François Joseph: Biographie universelle des musiciens I—X. Bruxelles 1963.
Gerber, Ernst Ludwig: Neues Historisch—biographisches Lexikon der Tonkünstler I—IV. 1812—1814.
Chybiński, Adolf: Słownik muzyków dawnej Polski do roku 1800. Kraków 1942.
Pazdírkův hudební slovník naučný II. Brno 1937.
Riemann, Hugo: Musiklexikon I—III. Meinz 1959, 1961, 1967.
Słownik muzyków polskich I—II. Kraków 1964, 1967.
Sowiński, Albert: Słownik muzyków polskich. Paris 1874.
Zenei lexikon I—III. Budapest 1965.

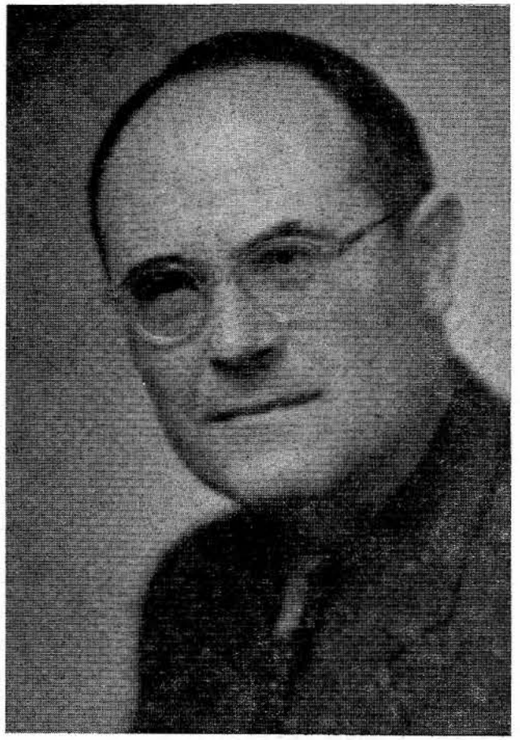
[7] Pričlenenie Bindera k tejto skupine skladateľov je výnimočné a je uskutočnené s prihliadnutím na štýlovú a národnostnú príslušnosť jeho tvorby.

[8] Rybarič, Richard: Sekvencie Spišského graduálu Juraja z Kežmarku. Hudobnovedné štúdie IV. Bratislava 1960, 705 a n.
Rybarič, Richard: Die Hauptquellen und Probleme der slowakischen Musikgeschichte bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. Musica Antique Europae Orientalis, Bydgoszcz 1966, 98.

[9] Vencko, Ján: Dejiny Štiavnického opátstva na Spiši. Ružomberok 1927, 85, 86.
Horna, Richard: Stručný nástin dějin Spiše. Bratislava 1935, 16.

[10] Nägel—Weiss, Stanislav: „Kto je autorom spevníka Cantus Catholici". Kultúra VII. Trnava 1935, 429.
Vencko, Ján: Z dejín okolia Spišského hradu. Spišské Podhradie 1941, 311.
Vilikovský, Ján: Cantus Catholici. Bratislava IX. Bratislava 1935, 271.

Na posiedke s Michalom Vilecom



Donedávna sme ho stretali na každom zväzovom podujatí. Vždy v dobrej nálade, usmiateho s vtipom naporúdzi. Taký bol i pri mojej návšteve. Izba plná kníh, na klavíri hŕby nôt. So šibalským úsmevom hovorí:
„Stále hrám. Pôsobí mi to potešenie. Hrám tak, ako sa to mne páči — romanticky. Kritikom by vlasy dupkom stávali. Na šťastie hrám len pre seba."

Michal Vilec patrí ku generácii, ktorá nemala na ružiach ustlané. Narodil sa v Bardejovskej Novej Vsi a hrdo sa hlási k svojmu rodnému Šarišu. Študoval v Budapešti u Zoltána Kodálya. Ako dirigent pôsobil vo Viedenskom Novom Meste, Štýrskom Hradci a Budišíne. Vrátil sa do Prešova k pedagogickej činnosti na hudobnej škole. V dirigentskej činnosti pokračoval v košickom rozhlase, napokon svoje bohaté organizačné a pedagogické skúsenosti uplatnil ako riaditeľ bratislavského konzervatória.

Patrí ku generácii, ktorá bola svedkom neobvykle prudkého rozvoja slovenskej hudobnej kultúry, ktorá za päťdesiat rokov urazila cestu trvajúcu v iných národných hudobných kultúrach takmer dve storočia. Tento prudký rozvoj nesie so sebou množstvo umeleckých smerov a kompozičných štýlov žijúcich súčasne vedľa seba.

Ako ste Vy videli túto zaujímavú situáciu, pán profesor?

Myslím, že pre túto otázku nie som tým najvhodnejším adresátom, veď až do roku 1933 som žil v zahraničí. Ale keď ste ju už položili, odpoviem. Nazdávam sa, že takáto situácia bola na začiatku XX. storočia všade. A i keď sa prejavovala a vyrovnávala v dlhšom období ako u nás, dovolím si tvrdiť, že prebiehala v oveľa vášnivejších sporoch ako u nás. Hlavne na stránkach odbornej tlače. Pokiaľ som sledoval vývoj u nás v tridsiatych rokoch, bolo všetko nové prijaté odbornou hudobnou verejnosťou so záujmom a ocenením. Nástup Alexandra Moyzesa znamenal novú cestu, ktorú nik nehatil; Moyzes sa veľmi skoro stal autoritou a symbolom nového smerovania slovenskej hudby. V minulosti tu nebolo vyhrotených situácií.

Študovali ste u Kodálya; aké máte na neho spomienky, najmä ako na pedagóga?

Keď som začal v roku 1920 študovať na budapeštianskej akadémii, Kodály tam nepôsobil. Bol v nemilosti, lebo sa angažoval za Maďarskej republiky rád. Len v druhom ročníku sa vrátil a prevzal náš ročník. Bol prísnym pedagógom. Z dvanástich sme absolvovali len traja. Bol odmeraný, veľmi skúpy na slovo, mal určitý odstup — a predsa sme ho mali radi. Pol roka sme komponovali „osemtaktovky". Hovoril, že skladateľ, ktorý nevie vytvoriť kompaktnú osemtaktovú hudobnú myšlienku, nemôže byť skladateľom, ale iba „plátačom". Mal svoje skladateľské lásky i nelásky. Nemal rád neskorý nemecký romantizmus, najmä Regera, veľmi ctil Bacha a Beethovena a jeho ideálom bol Debussy.

Pán profesor, študovali ste v Maďarsku, roky ste pôsobili v Rakúsku a Nemecku a predsa Vaša tvorba je taká slovenská.

Som rád, že ste tento problém nadhodili. Okrem toho, že som Šarišan dušou i telom, súvisí to i s pedagogickým pôsobením Kodálya. Spočiatku sme u Kodálya komponovali v štýle nemeckého romantizmu a on nás kruto kritizoval. Nabádal nás, aby sme komponovali maďarsky, lebo v ľudovej hudbe je ten nekonečný zdroj inšpirácie, tam je osobitosť.

Chodievali sme na koncertné turné po maďarskom vidieku a pritom sme sa zoznamovali s maďarskou ľudovou hudbou. Vtedy som pochopil, aké je to mne cudzie, ako ta nepatrím. Že moje miesto je v Šariši, že táto hudba — hudba u nás doma — môže byť mojím jediným inšpiračným zdrojom. Preto som sa hneď po absolutóriu vrátil domov. V Prešove som však nedostal miesto. Snažil som sa uživiť súkromným vyučovaním, ale nedalo sa. Preto som odišiel do Nemecka. To nebola cesta za slávou. To bola cesta za chlebom.

Tam som pôsobil v menších divadlách, opier sa tu hralo málo, viac operiet a „Singspielov". Bolo treba študovať veľa premiér, stále čosi nového. Na komponovanie nebolo času. Nanajvýš dáku tú scénickú hudbu k činohre. Okrem toho som takmer každú hru musel preinštrumentovať a upraviť pre možnosti orchestra nášho divadla. To, čo by som bol chcel komponovať, to som nemohol. Iba po návrate do Prešova, pre ktorý som sa rozhodol, lebo som akosi inštinktívne vycítil nebezpečie fašizmu.

V Prešove ma veľmi dobre prijali. Riaditeľom tam bol vtedy výborný český husľový pedagóg Brabec, s ktorým bola výborná spolupráca. I ďalších priateľov som tu našiel — Mikuláša Strausza — a neskoršie, keď sa košický rozhlas presťahoval do Prešova, skamarátil som sa s mladým Deziderom Kardošom, ktorý ma po vojne priviedol do košického rozhlasu.

Vo Vašej tvorbe je prevaha skladieb komorných. Spôsobili to praktické dôvody, že vtedy nebolo symfonických telies, ktoré by tieto diela uviedli, alebo je Vám komorná tvorba bytostne bližšia?

Aj jedno aj druhé. Pre koho by som bol písal symfonické diela? Ešte k tomu tam na východe? Tam na vidieku bola potrebná komorná tvorba, to hudobný život vyžadoval.

Ja som svoje poslanie vždy videl hlavne v oblasti pedagogickej a organizačnej. Tieto oblasti sú podľa môjho názoru i dnes najdôležitejšie. Naša hudobná kultúra je vo svojich špičkových prejavoch vynikajúca, ale chýba zázemie, chýba citlivý, vzdelaný vnímateľ hudby. Toho treba vychovať.

To znamená správnu a cieľavedomú hudobnú výchovu. Sám ste okrem iného k nej prispeli svojou Klavírnou školou.

Inšpirátorom tejto školy bol Mikuláš Moyzes, ktorý dostal od Matice slovenskej objednávku na Slovenskú klavírnu školu. Požiadal ma o spoluautorstvo. Chceli sme, aby to bola slovenská škola nielen textom, ale aj hudbou. A ešte niečo — chcel som odbúrať drezúru a mechaničnosť predchádzajúcich škôl, najmä Bayerky. Žiaľ, naša škola sa neujala. Ja viem, učiť podľa osvedčeného systému je pre učiteľa ľahšie. Ale mali by sme už i u nás po novom, tak ako v ZSSR: učiť h u d b e, nielen klavírnej hre.

V poslednom čase naši mladí adepti koncertného umenia vyvíjajú snahu dostať sa na štúdiá do zahraničia, alebo aspoň do Prahy, vraj u nás sa nedá veľa získať. Boli ste roky riaditeľom bratislavského konzervatória a máte v tejto oblasti poznatky. Aký je Váš názor na tento problém?

Som presvedčený, že pre výchovu koncertných umelcov sú u nás dobré podmienky. Máme niekoľko znamenitých pedagógov. Neviem si napr. predstaviť lepšieho a obetavejšieho klavírneho pedagóga, ako je prof. Kafendová. Samozrejme, tak ako všade na svete, i u nás sú pedagógovia úspešnejší, i menej úspešní. Ale všade na svete je samozrejmý odchod mladých umelcov na zahraničné štúdiá. Chcú objavovať nové svety, poznať nové metódy — tým môžu len získať. V tomto problém nevidím.

Bolestnejší je problém uplatnenia našich koncertných umelcov, najmä klaviristov a organistov. Tento treba riešiť.

Aký je Váš pohľad na tvorbu mladých a najmladších skladateľov a na Novú hudbu?

Predovšetkým chcem zdôrazniť, že každý má právo na svoj názor. Je však chybou, keď tento názor uplatňuje z mocenských pozícií. Tvorbu treba voľne a slobodne nechať rásť a rozvíjať sa.

Myslím si, že Schönberg uvoľnil čosi, čo dovedené ad absurdum je veľkým nebezpečím pre hudbu. Považovať len farbu za rozhodujúci parameter v hudbe nie je únosné. Treba však predovšetkým rozoznať, čo je pravdivé, a čo je podvod. To je to najťažšie, a to ukáže len budúcnosť. Ja sám považujem veľa z týchto vecí za zaujímavé, ale nazdávam sa, že to nie je hudba, ale nový umelecký druh, ktorý sa bude vyvíjať v e d ľ a hudby. Je to nový druh zážitku. Je to akoby pomimo mňa, vnímam to, pozorujem — ale neprežívam.

Hudba musí vychádzať z človeka a k človeku sa vracať Musí v ňom žiť a pulzovať. Tento moment mi v Novej hudbe chýba.

Bolo by však chybou robiť akékoľvek administratívne zákroky. Novému umeniu treba dať zelenú.

Zhovárala sa ANNA KOVÁŘOVÁ

IGOR VAJDA

OČENÁŠOVA SYMFÓNIA, OP. 43 „O ZEMI A ČLOVEKU“

Šesťdesiatka v živote umelca je vekom, keď nastáva čas zamyslieť sa nad tvorivosťou predchádzajúcich desaťročí a sumarizovať ich prínosy vo vykryštalizovaných tvaroch — pokiaľ to, pravda, sily dovoľujú. Ako som však už pri príležitosti Očenášovho jubilea upozornil (Slovenská hudba č. 10, roč. XIV, str. 289), umelec je dnes vari na vrchole svojich tvorivých síl. A tak nie div, že 18. marca t. r. (dielo bolo dokončené už 28. septembra m. r.) zaznela jeho Symfónia O zemi a človeku, dielo, ktoré je v určitom slova zmysle zhrnutím skladateľovej životnej cesty — a preto si zasluhuje pozornosť.

Už samotný názov naznačuje, že ide o dielo programové. Programovosť patrí k najzákladnejším charakteristickým črtám Očenášových diel — počet slovenských básnikov ním zhudobnený je naozaj obdivuhodný. Tentokrát však pristupuje k slovenským poetom — Vojtechovi Mihálikovi a Miroslavovi Válkovi — i bard ruský, jeden z najväčších velikánov sovietskej poézie: Vladimír Majakovskij. Treba však hneď upozorniť, že jeho slová vzťahuje Očenáš na svoju rodnú zem: skladateľov opus 43 je totiž symfóniou o Slovensku — to vyplýva úplne jasne z charakteru hudobného jazyka celého diela a najmä finálnej časti (prvé tri však môžu mať i širšiu platnosť československú).

Syntetizmus symfónie prezrádza aj oscilácia medzi inštrumentálnosťou a vokálnosťou, komornosťou a freskovitosťou: dielo sa začína neveľkým obsadením, končí sa zborom a capella, má však úseky výlučne inštrumentálne i vokálno-orchestrálne. Pritom však nejde o náhodný konglomerát reprodukčných zostáv, postavených vedľa seba, ale o adekvátnu dramaturgiu, postavenú na výrazných kontrastoch.

Celé dielo má v partitúre oddelené 4 časti — a preto sa v nasledovných odstavcoch tohto autorského rozdelenia budem pridržiavať. Podľa môjho názoru však prvá z nich svojím celkovým charakterom tvorí vlastne úvod k nasledujúcej (napokon o tom svedčí aj výber textov, ktorý je z pera toho istého básnika), a tak v skutočnosti má symfónia O zemi a človeku veľkolepú trojčasťovú architektúru. Ak pri tejto informatívnej recenzii citujem všetky použité texty, nie je to samoúčelné: ich obsah navodzuje celkovú atmosféru príslušnej časti.

Prvá i druhá časť obsahuje úryvky z básne V. Mihálika Čierna jeseň. Ide o nasledovné verše:

Ak musím zhynúť, od srdca ma načni,
no oči, prosím, ešte nezatlač mi;
raz každý osve plakať budeme,
že naše srdce bolo studené.

* * *

Svedomie, poznaj svoju povinnosť
a v každom čase krivdy vstaň a skríkni!

* * *

Pľujeme krv a hrôzu, odpísaní bez viny,
predčasne nájdení a odhodení
do svojho cieľa, ktorý je len jediný,
do svojho rozhodnutia, do plného dňa,
vypľúvame tú krv, tú hrôzu,
zapaľujú nás výzvy
a sami vychádzame s výzvami
na pôdu ortodoxných brigád,
a vlajka Leninovho mena šľahá nad nami
a do nás.....

I. časť. V pianissime, v pomalom tempe (Largo), začína sa hudobný proces: časť kontrabasov hrá burdónový tón, druhá časť týchto nástrojov, taktiež vychádzajúc z neho, hrá chromatickú kantilénu, ktorá krúži okolo spomínaného centra, klesá a znova sa zviecha nahor. V intervalovej štruktúre prevládajú malé sekundy a veľké septimy, čo vytvára náladu smútočnej meditácie, zachovávanej po celú časť — tá trvá aj potom, keď sa pridajú sprány (bez textu), violončelá a neskôr trúbky: rozvíjanie hudobného procesu na spôsob opakovania a metamorfóz jedného jadra naďalej kontinuitne pokračuje. Na vrchole predposlednej gradácie (celá táto časť je — podobne ako celé dielo — dynamicky veľmi diferencovaná) zaznieva prvé citované štvorverše v barytónovom parlando sóle a vzápätí v sopránovom spevnom zdvihu; po ňom nástrojový sprievod celkom prestáva a časť sa končí postupným poklesom a capella — striedavo jedno- a dvojhlasným — ktoré po opakovaní prvého verša zhudobňuje celú prvú strofu (najprv sopránmi a potom altami).

II. časť. Prebieha v živých tempách (Allegro vivo impetuoso, Presto), využívajúc celý inštrumentár klasickej symfonickej zostavy a kompletný zbor. Lež aj tu Očenáš diferencuje: tak napr. úvodný inštrumentálny diel hrajú najprv len sláčiky s tympánmi a iba neskôr sa k nim pridávajú dychové nástroje, čím sa dosahuje účinný klimax. Pri nástupe zboru (druhá citovaná strofa — dvojveršie) orchester zmĺkne a iba pomlčky vypĺňa buď sólovým tympánom alebo flautami a klarinetom (text sa opakuje niekoľkokrát — podobne je to v celej symfónii). Týmto oddeleným exponovaním dvoch zložiek — orchestrálnej a vokálnej — dostáva II. časť funkciu voľne ponímanej sonátovej formy — a to tým viac, že ďalší návrat k prvému tempovému označeniu (Allegro vivo impetuoso) má jasné znaky rozvedenia, v ktorom sa — po ďalšom inštrumentálnom úseku — spája orchestrálne teleso s vokálnym (spieva sa ďalšia Mihálikova strofa) v stále impetuóznejšiu hudobnú riavu, ktorá vrcholí v posledných taktoch. Zároveň má táto časť aj funkciu scherza — rozhodujúcejšie je však jej dynamické vzostupné smerovanie: skladá sa z troch zdvihov, z ktorých najnižší je uprostred (pred Meno mosso) a najvyšší na konci časti.

III. časť má za základ fragmenty zo zbierky Miroslava Válka Zem pod nohami:

Blata po kolená. Leje sa. Spadli na nich olovené
nebesá. Opustený havran, letíš sem? Kde je pevná
pôda, kde je zem? Tvoja zem je to, čoho sa držíš.

* * *

A zem a zem, ty mlčíš, hrobami zoraná.
Tváre ukrývajú,
slzy umývajú, ale neprestanú horké nárekы.
Ako na počiatku, tak až naveky.

* * *

Preto, keď nahlas spomíname,
naše deti plačú a hovoria nám: Prestaň!
Prestaň s tou strašnou rozprávkou,
v ktorej je
všetko smutné!

* * *

Zabudli sme na teba, zabudli sme na vás,
ruky pochované za živa,
ruky bez práce, bez konkrétneho zmyslu,
zbytočné.

* * *

Krvavý pot, vystúp z hĺbok zeme,
na slávu rúk, čo ťa do nej siali!
Zľutujte sa, oceány,
vráťte svoju soľ slzám žien a matiek, ktoré klesli
pod ťarchou života!
Spojte sa, vody minulé a vody predminulé,
vydajte svedectvo pre živých,
ktorí, dotýkajúc sa slnka, potrebujú istotu poznania,
pevný bod,
zem pod nohami.

Je to najúčinnejšia a najvydarenejšia časť symfónie (tým však nechcem povedať, že

ostatné by neboli vydarené) pre zvláštnu nostalgičnosť textu, ktorá našla adekvátne vyjadrenie v hudobnom pretlmočení. Očenáš vychádza z textu dôsledne — jeho expresívna intonácia slúži za základ i mnohých inštrumentálnych pasusov. Ak sa v II. časti kontinuita s úvodnou časťou zachováva častým výskytom veľkých septím, tak v III. časti dominujú opäť malé sekundy — nielen superpozične, ale aj sukcesívne,pravdaže v kombinácii s inými zostavami. Celá časť je traktovaná komorne, primárne vokálne, v kontinuitnom hudobnom procese, kde výraznejšia cenzúra je badateľná až do nástupu poslednej strofy, ktorej zhudobnenie vytvára vrcholný dynamický oblúk celej časti: po ňom návratom k úvodnému tematickému materiálu dostáva celok logické uzavretie — teraz však už bez sprievodu orchestra, čím sa spomínaná vokálnosť ešte zdôrazňuje.

IV. časť používa ako textový podklad úryvky z Majakovského Poémy:

Ľudia,
milovaní,
nemilovaní,
známi,
neznámi.....
— Ja
túto
zem
milujem.
* * *
Zem,
odkiaľže prišla láska aj k nám?
Zem,
kde
vzduch
podobný je vínu,
opustíš
a pôjdeš preč,
no zem, s ktorou si
v mraze hynul,
zabudnúť nikdy nemôžeš.

Začína sa pomerne rozsiahlym orchestrálnym úvodom (Allegro moderato, Allegro vivo), ktorý bez nadsadenia možno označiť za esenciu stredoslovenského tanca: má skvelý spád a strhujúcu rytmickú pulzáciu, obohatenú a spestrovanú melodickými fragmentmi. Naň nadväzuje pomalší diel (Moderato), sprvu kontrastne pôsobiaci ležatými akordickými zostavami v sláčikoch a opakovaním rovnakých tónov v lesných rohoch; postupne sa znova zjavuje v hudbe tanečná iskra, nástrojové kombinácie sa obohacujú, tempo sa zrýchľuje (Allegretto) a konečne nastupuje zbor, ponímaný — napriek nespornej vokálnosti — sprvu viac ako súčasť orchestrálneho pradiva, bohatého na rozmanité figurácie v duchu ľudového cifrovania. Začiatok zhudobnenia druhej Majakovského strofy má ráz štylizovanej trávnice, postupne sa však mení na oslavný chorál rodnej zeme, náležite akcentovaný i opäť sa stále zvyšujúcou orchestrálnou zostavou. Po tejto gradácii nastáva zlom: začína sa tretí diel (kóda) tejto nekonvenčne koncipovanej časti: začína sa nádherným flautovým sólom za sprievodu divisi sláčikov, trvá však len chvíľu a vzápätí sa zbor osamostatňuje, aby vyznaním lásky k vlasti zakončil celú skladbu postupným doznievaním v pianissime.

Uvedomujem si, že tento článok spĺňa len funkciu základnej informácie; dielo by si zaslúžilo podrobnejší rozbor — ale to by si vyžadovalo nevyhnutne priestornejšie fórum. Nemôžem však nespomenúť umelca, ktorý mal na jeho nespornom úspechu pri premiérovom predvedení hlavnú zásluhu: je ním zasl. umelec Ladislav Slovák, ktorý medzičasom dielo aj nahral pre Čs. rozhlas v Bratislave. Jeho platným spolupracovníkom bol zbormajster Slovenského filharmonického zboru J. M. Dobrodinský.

HUDOBNÝ ŽIVOT



Scéna z opery. Foto: Jozef Vavro

MOZART OPÄŤ V SND

Wolfgang Amadeus Mozart: Figarova svadba.
Dirigent: Viktor Málek
Režisér: Július Gyermek
Scéna: Pavol Mária Gábor
Kostýmy: Helena Bezáková
Zbormajster: Peter Hradil
SND Bratislava

Nie je veľkým problémom inscenovať operný tragédiu, kde patetické gesto je už vtelené do partitúry. Práve tak ľahko si možno poradiť s vyslovenou buffou. V obidvoch prípadoch nejaké to nadsadenie či prehnanie scénickej akcie nenarobí veľa starostí, pravda, ak má svoju mieru vkusu. No Wolfgang Amadeus Mozart iste nemyslel na to, že svojim budúcim inscenátorom sa pričiní o starosť navyše, keď v čase vládnúceho protikladu opery serie a buffy vytvoril syntézu — drama giocoso. Čo s tým? Buffa to nie je, na to je príliš vážna. Opera seria to nie je, na to príliš zaváňa žartom a neváţnosťou. Preňnať na jednu či druhú stranu — a dobrá vec sa nepodarí. Navyše, aby to inscenátori nemali ľahké, vytvoril geniálne dielo, ktoré sa natrvalo udomácnilo na svetových operných scénach. Tak: a teraz sa, úbohý smrteľník, staraj, aby si po tisíckach inscenácií vytvoril opäť ešte jednu a pritom v nej bol v niečom svoj a nezradil autora!

Nuž, bratislavskí sa starali. Všetci tí, čo udávajú líniu i tí, čo ju realizujú. Zamerajme sa však hlavne na tých, čo bývajú uvedení na prvej stránke programu, tých, čo udávajú líniu.

Viktor Málek: orchestrálny part bol vypracovaný s pedantickou starostlivosťou, ktorou sa tento dirigent vyznačuje. Všetko klape, všetko je na svojom mieste, podriadené predovšetkým jasnej a premyslenej štýlovosti. Mozartova hudba, to je filigránska zvuková čipka, nadýchnuté rokoko, noblesné a jemné. Zriedkakedy možno počuť taký štýlový súhlas v dirigentskej interpretácii ako v Málkovom naštudovaní. Orchester je traktovaný celkom komorne, a to s veľkou dôslednosťou. Má to svoje výhody najmä pre spevákov, ktorým bez veľkej námahy z ich strany umožňuje plne vyniknúť. Bratislavský operný orchester je, pravda, zvyknutý na vyššiu hladinu zvuku; preto dôsledná komornosť je na druhej strane zaplatená stratou lesku tónu na niektorých miestach, najmä v dychoch. Dosiahla sa však značná zvuková kultivovanosť, z ktorej by bolo potrebné naďalej vychádzať; dúfajme, že nový, akustickejší priestor pre orchester čoskoro pomôže i tomu.

Ak komorné ladenie orchestra dáva väčší priestor spevákom, prejavuje sa to najmä v tom, že s väčšou ľahkosťou môže zvládnuť technické problémy svojich partov. I tu je síce druhá stránka mince, totiž že komorný zvuk orchestra odhalí i to najmenšie zakolísanie, ktoré by zvučnejší orchester milosrdne prikryl. Na toto nebezpečenstvo však pamätali všetci predstavitelia speváckych rolí a úspešne ho eliminovali. Dominanta dramatického výrazu hudby je tu bezpečne postavená na scénu, do vokálnej línie, v plnej zvukovej vyváženosti s orchestrom. Pritom, najmä v druhom obsadení, ktoré poskytlo ucelenejšiu možnosť mladším sólistom, ukázala sa šťastná voľba s veľkými prísľubmi do budúcnosti.

Július Gyermek: Mozartovská dráma giocosa vyžaduje pevné spojenie fantázie s opatrnosťou. Predovšetkým rozvrh kontrastov v scénickom aparáte: žiadna postava nie je jednoznačná, všetky sú plné ľudské s kladmi i slabosťami — a režisér v nich musí vytvoriť hierarchiu, potrebnú pre dramatický kontrast. Najťažšie to mal v štvorici základných postáv — Almaviva s grófkou, Figaro so Zuzankou, ktoré sú v librete i hudbe prepracované do najväčšej šírky — a tým navzájom príbuzné. Gyermek zdôraznil kontrast medzi noblesou a vážnejším dosahom konfliktných situácií v šľachtickej dvojici oproti istému figliarstvu a prirodzenosti Figara a Zuzanky, ktorí berú i konfliktné situácie oveľa jednoduchšie so snahou ničím si nekaliť radosť zo svojej lásky. Naproti tomu páža Cherubín je nositeľom komického vzruchu všade, kde zasiahne so svojou mladíckou impulzívnosťou. Gyermek mu dáva vyslovene komediálne postavenie, pochopiac správne, že pri tejto postave je i nadsadenie v podstate neškodné, ba zvyšuje kontrastnosť. Celok účinne dopĺňa mozaika epizódnych postáv.

Scénický spád pekne stupňuje využitie javiskového priestoru i času náznakovým členením scény na izolované bunky a využitím proscénia. Tým je scéna v pohybe, vyžadujúcom občas i zmenu pri otvorenej opone. Tu sa Gyermek uchýlil k riešeniu už už raz úspešne vyskúšanému: technický personál, dobove kostýmovaný ako sluhovia, začlenil do scénickej akcie. Nápad pomáha spádu deja a má „niečo do seba"; jeho nosnosť je však obmedzená a môže viesť k šablónovitosti. Na šťastie režisér ho využíva veľmi triezvo. Vcelku má predstavenie dobrý rytmus bez zbytočných retardácií, režisér si dobre poradil s pomerne rozsiahlymi celkami štyroch dejstiev a využitím proscénia odstránil i trocha nelogické stretávanie niektorých postáv, libretom situované do priestorov, kde by sme ich sotva očakávali.

Pavol M. Gábor: Stavať interiéry, alebo javisko? Veľký dobový obraz v rokokovom ráme na horizonte je základom výtvarného prostredia drámy. On, a nie vzdušné, náznakové scénické stavby, je totiž vlastnou výtvarnou skratkou prostredia. Škoda teda, že v záverečnom dejstve sa premieňa na takmer realistický exteriér; tým sa výtvarná skratka stráca a narušuje sa jednota koncepcie. Scénické stavby sú náznakom, prostriedkom členenia scény v prospech priestoru i času v zhode so zámerom režiséra. Ich veľmi triezva podoba je výborným prostriedkom na odľahčenie scény do jemne komickej roviny a má svoj nesporný podiel na celkovom spáde predstavenia.

Helena Bezáková: Šaty robia človeka — a to platí tým viac na scéne. Na vykreslení jednotlivých charakterov má v dráme kostým svoj podiel. Tu sa plne zapája do vytvárania atmosféry diela ako azda najautentickejší rokokový prvok na scéne. Svojou reálnosťou tvorí tu kostým vizuálny štýlový korelát v hudbe. Reálnosť kostýmu na scéne, výtvarne riešenej skôr náznakom, má v celkovom vyváženi inscenácie svoje významné miesto.

Peter Hradil: Malý priestor, malý zbor; v komornom ladení celého predstavenia to má svoje opodstatnenie, no zdá sa, že zvuk predsa len redukciou zboru trpí, aj keď je umožnený výber najlepších jednotlivcov.

Dobre postavená inscenácia má v živote scény svoj význam, i keď sa v nej nepodarí vytvoriť medzník. Figarova svadba je takou inscenáciou. Nemožno povedať, že by priniesla nejaké nové, mimoriadne riešenie, ale nebadať v nej ani zvláštne problémy. Nemožno však uprieť, že je v nej kus osobného prístupu, i keď nie všade v miere, ktorá by bola frapantná. Najviac osobitosti je v hudobnom poňatí, ktoré by svojou vysokou štýlovosťou malo ovplyvniť ďalšiu cestu našej prvej scény.

Juraj Pospíšil



Juraj Hrubant (Figaro) a Jarmila Smyčková (Zuzanka).
Foto: J. Vavro

KRONIKA APRÍLOVÝCH KONCERTOV V BRATISLAVE

Úroveň hladiny bratislavského koncertného života v apríli formovali jednak podujatia k jubileám, jednak zahraniční hostia (sólisti i dirigent), ku ktorým môžeme priradiť aj dvojicu vystúpení Českej filharmónie (29. a 30. IV.). Chrbtovou kosťou boli i naďalej podujatia Slovenskej filharmónie, ku ktorým sa pričlenili absolventské koncerty bratislavského konzervatória, diplomové, alebo celovečerné recitály posluchačov VŠMU.

Desaťročné výročie existencie SKO pripomenuli sme si na dvojici koncertov 8. a 9. apríla. Programová línia týchto podujatí predstavovala akýsi prierez dramaturgického zamerania súboru, ktoré preferuje najmä barokovú koncertantnú literatúru, venuje sa aj moderne, zatiaľ čo obdobie klasicizmu a romantizmu zaberá v jeho repertoári pomerne najmenej miesta. Zo slovenskej tvorby odznela Serenáda, op. 5 E. Suchoňa, zo svetovej Simple zasa Symphony B. Brittena. Ťažisko programu tvorili koncertantné skladby barokového obdobia (G. F. Telemann: Koncert pre dve violy a sláčiky so sólistami K. Klattom a J. Cútom, A. Vivaldi: Koncert pre husle, violončelo, sláčiky a basso continuo so sólistami B. Warchalom a J. Alexandrom, G. P. Pergolesi: Concertino in Es, Händel: Concerto grosso B dur, op. 6, č. 7). I pri reprodukcii týchto diel dominovalo úsilie SKO o dokonalé technické vypracovanie, jednoliaty zvuk, vrúcnu, sýtu, ale ušľachtilú spevnosť, ako aj mladistvý, vzrušený elán hráčov. Jedine Pergolesi v porovnaní s ostatnými skladbami nemal vždy pečať bezprostredného, optimistického muzicírovania.

Znamenitá úroveň SKO inšpirovala už niekoľkých domácich skladateľov k napísaniu nových, originálnych diel pre tento ensemble. Počínajúc týmto rokom môže si však orchester zapísať do kroniky i fakt, že svojimi kvalitami inšpiroval i maďarského skladateľa Tibora Sáraia, ktorého Hudba pre 45 strún, venovaná 10. výročiu SKO, odznela 18. apríla na slávnostnom koncerte maďarskej súčasnej hudby, usporiadanom pri príležitosti podpísania zmluvy o spolupráci medzi ZSS a Zväzom maďarských skladateľov. Sarai výdatne využil veľké technické a dynamické prednosti súboru, staval preň rozsiahle klenuté plochy, využíval jadrný rytmus a temperamentný prejav hráčov. Škoda, že podujatie odznelo v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca, pretože akustické danosti tohto priestoru nevyhovujú väčšiemu komornému obsadeniu, najmä zvukovej hutnosti warchalovcov. Tento fakt poznačil aj úroveň Bartókovho Divertimenta pre sláčikový orchester na tom istom podujatí. Sólistom tohto koncertu bol v Prahe žijúci klavirista Peter Toperczer ako intepret náročnej Sonáty pre klavír z r. 1926 od Bélu Bartóka. Zmluvné záväzky nedovolili Toperczerovi venovať sa dostatočne tomuto technicky exponovanému dielu. Hľal z nôt, pravda, na vysokej úrovni. Výkon primeraný svojmu vynikajúcemu štandardu a zahraničným úspechom podalo na tomto podujatí Slovenské kvarteto pri reprodukovaní IV. sláčikového kvarteta Bélu Bartóka.

Slovenské kvarteto privítali sme v tomto mesiaci ešte raz na dvojici podujatí SF, a to 22. a 23. apríla pod taktovkou L. Slováka, pri predvedení Koncertu pre sláčikové kvarteto a orchester od Bohuslava Martinů. I na pódiu SF využili títo štyria nadšení muzikanti svoje nemalé možnosti výrazové, dynamické i farebné.

Dňa 24. apríla pri príležitosti svojho 15-ročného jubilea spevácky súbor Technik pod vedením Vladimíra Slujku demonštroval ukážky zo svojho štýlovo pomerne dosť rozsiahleho repertoáru, od starých renesančných majstrov až po súčasnú tvorbu domácu i zahraničnú. Jeho znamenitá úroveň, kultúra a vyrovnanosť hlasových skupín môže slúžiť za vzor mnohým našim amatérskym súborom.

Prvým zahraničným sólistom, ktorého sme privítali v Bratislave (v apríli), bola poľská klaviristka Halina Czerny-Stefanská, ktorá na dvojici koncertov SF v dňoch 1. a 2. apríla pod taktovkou juhoslovanského dirigenta Živojina Zdravkoviča predniesla sólový part Koncertu pre klavír a

orchester e mol, op. 11 Frederyka Chopina. Upútala príkladnou diferenciáciou tónu, krásnou kantilénou, lyrickým prejavom, menej už precíznosťou technického vypracovania.

V rámci koncertov SF vystúpil pod taktovkou dr. Rajtera sovietsky violončelista Boris Pergamenščikov ako sólista v Koncerte pre violončelo a orchester h mol, op. 104 Antonína Dvořáka. Tento mladý umelec disponuje mimoriadnym technickým fondom, ktorý mu umožňuje so suverénnou ľahkosťou zdolať i tie najkrkolomnejšie miesta Dvořákovej partitúry. Jeho prejav je mužný, vrúcny, tón ušľachtilý; celkovým naturelom inklinuje skôr k lyrike ako k dramatickej hutnosti, hoci ani sýte tóny mu nie sú vzdialené. Celkove jeho koncepcia niesla pečať osobitosti, emocionálneho zaangažovania, menej už dravosti a spontánnosti, čím sa líšil od poňatia tohto diela českými čelistami. Niektoré nezvyklé agogické zmeny zapríčinili i napriek známej Rajterovej pohotovosti menšie „rozglejenie" súhry sólistu s orchestrom.

Jediným komorným podujatím v tomto mesiaci bol klavírny recitál sovietskeho umelca Rudolfa Kerera dňa 20. apríla v Koncertnej sieni SF. Svoj program sovietsky hosť zostavil tak, aby demonštroval nielen svoje technické možnosti, ale i schopnosť budovať účinne koncepciu tak miniatúr (Chopinove prelúdiá), ako i monumentálnych diel (Liszt: Sonáta h mol, Sviridovova Sonáta pre klavír). Kerer týmto vystúpením definitívne porazil názory, ktoré sme si prípadne mohli utvoriť o jeho hre na základe jeho predchádzajúcich vystúpení s orchestrom SF (Čajkovskij, Prokofiev). Disponuje síce ideálne všetkými druhmi klaviristickej techniky, ale na prvom mieste v jeho tvorivom prístupe stojí zapojenie vlastnej vrúcnej, plnokrvnej muzikality. Uplatnenie tvorivej fantázie stálo ho neraz, najmä v Lisztovi, i značné prehrešky proti exaktnosti hry, ba vo fugáte i veľmi citeľný pamäťový lapsus. Nikto však nemohol Kérerovi uprieť presvedčivosť a hlboký emocionálny ponor. Pri interpretácii Chopinových Prelúdií slúžili mu jednotlivé miniatúry rámcom na rozvinutie pestrého kaleidoskopu výrazu, elegancie, poézie, ale i brilantnosti a bravúry. Koľko pôvabu, poézie, elegancie a pritom dramatizmu a vášnivosti dokázal Kerer vyťažiť napr. z prelúdia cis, es, G, fis, E a ďalších! Jeho nenapodobiteľná tvorivá invencia dokázala vytvoriť z každého drahokam svetielkujúci vždy inými hranami.

Už spomínaný dirigent Zdravkovič z Juhoslávie, ktorý pôsobí ako hlavný dirigent a umelecký riaditeľ Belehradskej filharmónie, demonštroval svoje schopnosti na pomerne úzko zameranom, romantickom programe. Tento temperamentný umelec rád uplatňuje túto črtu pri interpretácii, zabúda však neraz na nevyhnutnú požiadavku diferenciácie zvuku a protipostavenia kontrastov. V úvodnej ouvertúre k Wagnerovej opere Majstri speváci norimberskí prílišným zameraním na hutný zvuk zapríčinil Zdravkovič u poslucháča nevyhnutné poklesnutie pozornosti; jeho koncepcia postrádala rozvážne rozmiestenie dynamického oblúka. I Berliozova Fantastická symfónia, op. 14 presvedčivejšie vyznela v živých, temperamentnejších častiach ako napr. v lyrickej Scéne na vidieku.

Dňa 29. a 30. apríla hosťovala v Bratislave pod taktovkou Václava Neumanna Česká filharmónia, ktorá presvedčila obecenstvo skôr svojou umeleckou úrovňou a interpretačným nadšením ako dramaturgiou. Dodekafonický princíp využívajúca Panychída Jiřího Pauera zaujala svojou vynaliezavou invenciou, účinným budovaním dynamickej formy i na obsadenie skromným, no výrazovo veľmi pôvabným orchestrálnym aparátom v závere.

Čelista Josef Chuchro v Koncerte pre violončelo a orchester č. 1 B. Martinů demonštroval bratislavskému obecenstvu svoje mimoriadne technické dispozície, širokú paletu výrazu, presvedčivú hĺbku podania, ktorými sa zaraďuje medzi európske špičky.

Václav Neumann v Symfónii D dur, op. 60, č. 6 Antonína Dvořáka preukázal svoje zemité, plnokrvné, typicky české muzikantstvo, inklinujúce k plnozvučnému, sýtemu zvuku, vrúcnej spevnosti a jadrnosti.

V dňoch 15. a 16. apríla pod taktovkou dr. Rajtera dočkala sa bratislavskej premiéry Partita pre veľký orchester na poctu Majstra Pavla z Levoče od Alexandra Moyzesa. Dielo zaujalo majstrovskou inštrumentáciou, ktorá využíva postupne v jednotlivých častiach všetky nástrojové skupiny. Moyzes tu v koncíznej podobe využíva svoje rokmi preverené kompozičné majstrovstvo, zmysel pre kontrast, formovú vyváženosť a invenčnú vynaliezavosť.

Pod taktovkou Ladislava Slováka vystúpila so SF s tromi piesňami Mikuláša Schneidera-Trnavského nár. umelkyňa Mária Kišoňová-Hubová na dvojici koncertov 22. a 23. apríla pri príležitosti nastávajúceho majstrovho jubilea. Jej vystúpenie nám umožnilo radostne konštatovať, že táto speváčka si dokázala ešte vždy udržať sviežosť, lahodnosť, mladistvý lesk svojho hlasu, nehovoriac o kultivovanosti a hlbokej citovej zaangažovanosti jej prejavu.

Pri príležitosti jubilea oslobodenia Bratislavy Červenou armádou usporiadal NV hlavného mesta Slovenska a Mestský dom kultúry a osvety v Bratislave 4. apríla finálové kolo súťaže speváckych zborov o Zlatý veniec 71. O toto podujatie bol pomerne široký záujem obecenstva. Laureátom súťaže sa stal Miešaný zbor konzervatória na čele s prof. Imrichom Križanom, ktorý upútal širokou dynamickou škálou, vrúcnym podaním, ako aj zvukovou homogénnosťou a intonačnou spoľahlivosťou. Druhé miesto zaslúžene obsadil spevácky zbor Technik.

Dňa 26. apríla v Divadelnom štúdiu VŠMU vystúpili poslucháči klavírnych tried brnenskej JAMU. V prvej polovici programu odzneli dve Beethovenove sonáty Es dur, op. 81 Les adieux (muzikálna Mária Nagyová-Jelínková) a C dur, op. 53, Walštejnská (viac technicky ako výrazove disponovaný Josef Srba). Darina Švárna v Janáčkovom sonátovom fragmente „1. X. 1905" preukázala mimoriadne schopnosti v narábaní s klavírnym zvukom tak v lyrických, ako i dramatických polohách. Najsilnejší dojem zanechal František Kratochvíl, ktorý vo variáciách Weinen klagen od F. Liszta upútal brilantnou technikou všetkých druhov, ako i osobitým, zaangažovaným prístupom ku koncepcii tohto diela. V náročnej etude F. Liszta Wilde Jagd dopustil sa pre trochu prehnané tempo viacerých preklepov. Záverečné dva rumunské tance B. Bartóka pomohli nám doplniť si z iného zorného uhla priaznivý dojem, akým na nás zapôsobili jeho výnimočné možnosti. Ako v predchádzajúcich dielach i tu dominovali Kratochvílova schopnosť vyzdvihnúť dravosť, železný rytmický pulz a jeho suverénne technické majstrovstvo.

žk

VIVAT COLLEGIUM MUSICUM!



Collegium musicum. Sprava: M. Varga, R. Vacho, D. Hájek a F. Frešo.
Foto: Alan Pajer

Predovšetkým, aby nedošlo k nedorozumeniu: ide o združenie, ktoré vzniklo po rozpade „starých" Prúdov odchodom Mariána Vargu a Fedora Frešu (a pribraním Rastislava Vachu a Dušana Hájka); nejde teda o rovnomenný súbor, ktorý pracuje a vystupuje pod vedením Ladislava Holáska. Ďalej: nejde o zhodnotenie vývoja tohto inštrumentálno-vokálneho telesa (F. Frešo pôsobí v ňom aj ako spevák a konferenciér), ale iba o zopár impresií z jeho vystúpenia v predvečer 1. mája v bratislavskom PKO; kým vyjdú tieto riadky, Vargovo Collegium musicum bude už zase zrejme ďalej v samorastlom zmocňovaní sa hudobnej matérie minulosti a jej svojrázneho spracovania a rozvíjania, ako aj vo svojom veľkom improvizačnom umení — nehovoriac už o perfektnej súhre a skvelom inšpirovaní sa jednotlivých členov skupiny navzájom, z ktorých však nesporne osobnosťou v plnom význame tohto slova je skladateľ, klavirista a hráč na elektrofonickom organe Marián Varga.

Ťažko určiť jednoznačne sloh Collegia musica: syntetizuje totiž najrozmanitejšie podnety nielen z rozličných prúdov pop music, ale aj z niekoľkých historických období tzv. vážnej hudby — zväčša na základni motorického rytmického toku, neraz prerývaného nepravidelnými (a o to vzrušujúcejšími) synkopickými vryvmi. Kombinácie jednotlivých nástrojov a registrov elektrofonického organa vytvárajú veľmi zaujímavé farebné efekty, chvíľami doslova očarujúce. A nielen to: všetky skladby majú — napriek svojej obdivuhodnej dĺžke (8 zaplnilo temer trojhodinový program, pravdaže s prestávkou) pevnú formovú architektúru, zväčša trojdielnu, v každom prípade však uzavretú: posledný diel je reprízou prvého, neraz sa však k nemu pripája väčšia-menšia kóda (v niektorých skladbách je niekoľko navzájom kontrastných dielov uprostred). No to najdôležitejšie na prejave Collegia musica ťažko charakterizovať verbálnym prejavom: je to neuveriteľné invenčný, strhujúci, zväčša impetuózny výraz, svedčiaci o skvelej muzikalite jej členov (najmä organistu a klaviristu v jednej osobe, ako aj hráča na bicie nástroje). Človek naozaj nevie, čo má viac obdivovať: či

prvotriednu virtuozitu, či suverenitu prejavu a výbornú pohotovosť hráčov, či ich zohranosť, alebo fyzickú „výdrž" — alebo vkus, s ktorým naregulujú svoju zvukovú aparatúru tak, aby v celej obrovskej hale bolo dobre počuť každého z nich (ale bez toho, že by si poslucháči museli dávať vatu do uší, ako je to pravidlom pri vystúpení iných hviezd a „hviezd" pop music). Jedno je isté: Collegium musicum je ensemblom predovšetkým inštrumentálnym nielen preto, že hrá prevažne skladby bez spevu, ale aj preto, že i tam, kde sa spev vyskytuje, objavuje sa dosť poskromne (v krajných dieloch) a je traktovaný len ako jeden z nástrojových hlasov — nijako nedominuje.

Collegium používa texty v anglickom znení: je to tak zrejme preto, aby mohlo plne zužitkovať zvláštnu hudobnosť anglických vokálov, pre oblasť pop music veľmi charakteristickú, možno však aj preto, aby spomínaný primárne absolútny ráz ich hudobného prejavu nebol príliš rušený. Ak by však niekto z tohto vonkajšieho znaku chcel súdiť na kozmopolitný prejav, bol by na veľkom omyle: Collegium sa nielenže inšpiruje primárne slovanskými autormi (transkripcie Korsakovovej Šeherezády a Musorgského Baby Jagy z Obrázkov z výstavy), ale slovanským folklórom vôbec (a z neho, samozrejme, predovšetkým slovenským). Pritom však nezanedbáva ani najnovšie výboje tzv. vážnej hudby vôbec vrátane elektroniky (ako o tom svedčila sólová pasáž M. Vargu v skladbe nazvanej Eufónia), ako i historickej retrospekcie: v tej istej Eufónii používal Varga súzvuky vzniknuté dôsledným lineárnym vedením hlasov modálneho, t. j. predharmonického myslenia. A pritom nejde o nijaký eklekticizmus, naopak o pretavenie cez prizmu neobyčajne originálnej hudobnej tvorivosti, ktorá dokáže v neuveriteľnej vyváženosti spájať dôsledné pridržanie sa pôvodného hudobného textu (pravdaže hneď aj obohacovaného — krajné diely Haydnovho Koncertu D dur, Baby Jagy a niektorých úsekov Šeherezády) a umenia spontánnej improvizácie, t. j. v podstate starého ideálu hudobnej interpretácie, ktorý práve v našich dňoch prežíva svoju renesanciu (spomeňme si na improvizácie F. Guldu nielen v jazzovom štýle, ale i nad textami napr. L. v. Beethovena!).

Isté je jedno: Vargovo Collegium musicum koná neuveriteľne záslužnú prácu; medzi mládežou, ktorá je zvyknutá počúvať výlučne pop music, šíri dobrý vkus a nenápadne ich priťahuje k „vážnej" hudbe (určite množstvo mladých si po tomto koncerte pospevovalo Haydnovu tému klavírneho Koncertu in D!). Dúfajme, že v čase, keď tieto riadky uzrú svetlo sveta, bude už konečne v predaji dávno ohlasovaná LP platňa tohto súboru, a nielen to: že konečne si rozhlas a televízia všímnú neobyčajné výsledky práce tohto súboru — nielen v slovenských, ale aj celoštátnych (a možno i širších) meradlách a dajú mu vo svojom vysielaní primeraný priestor. **vk**

PRAHA

Apríl je v Prahe posledným mesiacom bežnej koncertnej sezóny. V máji vyletí krivka intenzity vysoko nad bežnú úroveň, lebo Pražská jar vynesie najväčšie tromfy roku, v júni nastane prirodzený pokles: festival sa uzavrie a nastane čas letných oddychových hudobných večerov v záhradách a kostoloch; sú to programy, ktoré berú do úvahy aj atraktívnosť prostredia a hľadiská zahraničnoturistické. No vráťme sa k aprílu: nebolo toho málo, z čoho sme vyberali, aj keď sme uplatnili predovšetkým hodnoty domáce; zo zahraničných hostov sa v programoch objavili len štyri mená: dirigent Arvid Jansons na čele rozhlasového orchestra, klaviristi Rudolf Kerer na koncerte FOK a Alexander Slobodjanik s recitálom, a juhoslovanský dirigent Oskar Danon, ktorý predviedol s ČF Honeggerovho Kráľa Dávida. Pražská verejnosť oslávila aj vzácne jubileum: osemdesiatku violistu prof. L. Černého; jeho dve vystúpenia — prvé s Foerstrovým triom, druhé s orchestrom LŠU Praha 4 — pripravilo poslucháčom zážitok plný muzikantskej pohody a bezprostrednosti — staručký majster ešte vždy vie vtisnúť večeru svoj ráz. Taktiež sa už začali organizované podvečery u sv. Jakuba, kde sa v zaujímavých recitáloch vystriedali Peter Sovadina, Vratislav Bělský a dr. Ferdinand Klinda; nadpriemerná návštevnosť týchto podujatí je v Prahe už tradičná. Posledné koncerty pred zájazdom do Španielska usporiadal aj Pražský komorný orchester bez dirigenta, kde v programoch dominoval Mozart. A napokon dr. Václav Smetáček predviedol s orchestrom FOK — tiež pred zájazdom do Španielska — Beethovenove oratórium Kristus na Olivovej hore za výbornej spoluúčasti Pražského filharmonického zboru a sólistov, medzi ktorými exceloval tenorista Miroslav Švejda; na tom istom večere zazneli po prvý raz Quatri episodi od Jiřího Dvořáčka, dielo seriózneho skladateľského prístupu.

Česká filharmónia ukončila svoje abonentné cykly. Za zvláštnu zmienku stojí program výrazne poznamenaný slovenskou účasťou. Dirigentom bol Ladislav Slovák, sólistom Peter Toperczer a premiéru mali Cikkerove Variácie na slovenskú ľudovú pieseň. Slovák nemal ľahkú úlohu, rozhodne menej populárnu než jeho kolegovia v predchádzajúcich koncertných cykloch. Je známe, že o súčasnú hudbu nie je taký spontánny záujem a nie sú také bitky pri pokladnici, ako keď ide o Beethovena alebo o atraktívne romantické programy. To bol aj prípad koncertu, na ktorom okrem Cikkera odznel Bořkovcov II. klavírny koncert a Kalabisov Koncert pre orchester; napokon verní abonenti ČF predsa len nedopustili, aby návšteva klesla pod štandardnú úroveň, a tak aj táto udalosť sa stretla so srdečným prijatím a pochvalným uznaním.

Slovák sa venoval súčasným autorom sa sympatickou svedomitosťou a dal všetkým skladbám vyhranené črty. Cikkerova novinka, ktorá nie je len mechanickým návratom k folklóru, ale je syntetickým pohľadom na ľudovú tematiku prostredníctvom autorovej osobitej kompozičnej techniky posledných rokov, je prvoradým prínosom, pričom o majstrovskom zvládnutí materiálu nemôže byť pochýb. Jej uvedenie na Pražskej jari obohatí festivalové programy o dobrú pôvodnú skladbu.

Kalabisov koncert bol naštudovaný s perfektnou brilanciou, ktorá je, pravda, u tohto diela nevyhnutná. Iste k ideálnemu vyzneniu dopomohla skutočnosť, že dirigent Slovák ho práve v dňoch koncertu nakrúcal na platne Supraphonu. Najsilnejším zážitkom bol však Bořkovcov II. klavírny koncert v Toperczerovom podaní; dielo zrelého autorského rukopisu dostalo pevný rytmus a zvukovú jadrnosť — to sú dve vlastnosti, ktorými Toperczer vládne s virtuóznou istotou; cíti rytmus spontánne a presne, akoby ho mal vrodený, a v spojení s výrazným úderom a technickou istotou vychádza jedinečná výslednica. Bořkovec bol v tomto podaní objavom.

K poslednému abonentnému koncertu sezóny prizvala ČF — v čase svojho hostovania v Bratislave — operný orchester ND, teleso v pravom zmysle slova sesterské, lebo práve z Národného divadla vzišla Česká filharmónia. Pod taktovkou J. Krombholca zaznela česká hudba: Ostrčilova Suita c mol a Novákova kantáta Bouře (pravda, za účasti operného zboru a sólistov). Krombholcove poňatie Novákovej rozľahlej kantáty, známej už z jeho staršej gramofónovej nahrávky, opäť presvedčilo tak v detailoch, ako aj v celkovej výstavbe; je to totiž Krombholcov najosobnejší svet, hudba, s ktorou umelecky zrástol a ktorou bol od počiatku svojej umeleckej dráhy bezvýhradne zaujatý. Výsledkom je účinné, citovo podmanivé, ba strhujúce podanie tejto skladby, ktorá jasne hovorí o Novákovom mieste v kontexte európskej hudby začiatku nášho storočia.

Skončil sa aj malý bachovský cyklus, na ktorý pozvala ČF renomovaných českých sólistov. Večer súborného predvedenia Bachových Dogmatických chorálov bol len potvrdením toho, že Praha naozaj patrí medzi mestá s bachovskou interpretačnou tradíciou, ako napokon dokazuje aj organizovanými a cembalovými letnými kurzami AMU, a že Z. Růžičková a dr. J. Reinberger sú vo svojom odbore jedineční. Dve hodiny sústredeného posluchu vyžadovala koncepcia, v ktorej umelci konfrontovali malé aj veľké znenie chorálov; aj keď organ v Dome umelcov má do ideálu barokového zvuku ďaleko, Reinbergerova zrelá rozvaha vynikla v tempách i registrovaní a sprostredkovala Bachov široký duchovný svet dokonale. Štýl Z. Růžičkovej je — zdá sa — nenapodobiteľný; dokonalé uspokojenie z jej hry neplynie len z umenia sprostredkovať polyfonické väzby bachovskej vety s plastickou zrozumiteľnosťou, ale predovšetkým z jej schopnosti odhaliť túto na prvý pohľad odťažitú štruktúru v celej hudobnej kráse; tok jej hry akoby dýchal a žil — nepatrné zvlnenie tempa, drobné agogické zmeny pôsobia osviežívo a dodávajú jej technicky bezchybnému výkonu umelecký špičku. **Karel Mlejnek**

BRNO

Premiérou, ktorá sa uskutočnila začiatkom apríla (2. 4.), pripísalo Štátne divadlo svoj vklad na konto dramaturgicky objavných inscenácií. Operu Krvavá svadba od súčasného maďarského skladateľa Sándora Szokolaya síce už uviedli pohostinsky v Prahe a naštudovali v Košiciach, no ani tak brnenské naštudovanie štyri roky po košickej premiére nestratilo na objavnosti, lebo Szokolay bol doteraz v Brne celkom neznámym autorom.

Tento pomerne mladý, 40-ročný skladateľ, je rodeným dramatikom. Nechce sa ani veriť, že Krvavá svadba je jeho opernou prvotinou: premyslená proporčnosť, neustále napätie a jeho pôsobivé stupňovanie, cit pre účinnosť a únosnosť zvolených vyjadrovacích prostriedkov a predovšetkým perfektná skĺbenosť a tektonická jednota celého diela, to sú črty, ktoré charakterizujú základný profil tejto opery, komponovanej na skvelú predlohu rovnomennej drámy F. G. Lorcu. Szokolayovo dramatické cítenie sa prejavuje aj v detailoch, ako sú časté používanie hovoreného slova na miestach, kde by spev narušil dramatický spád, alebo citlivé začleňovanie orchestra do dramatického diania.

Štátne divadlo venovalo naštudovaniu tejto opery veľkú pozornosť. Režijné stvárnenie bolo v rukách Václava Věžníka. Režisér nemal pri realizácii diela práve ľahkú úlohu: sedem obrazov tejto veľkej opery nie je súrodý celok, lebo z roviny drámy ústredných postáv sa vymykajú scény troch drevorubačov, akýchsi komentátorov a veštcov deja, a najmä fantastická postava smrti — žobráčky. Ako hlavné pojivo niekoľkých štýlových rovín opery poslúžilo režisérovi zdôraznenie baladičnosti osudovej danosti deja. Osoby drámy skôr uvažujú a konajú len akosi mimovoľne; toto poňatie, na prvý pohľad trochu paradoxné, stmeľuje operu do pevnejšieho celku a navyše poskytuje režisérovi pomerne veľký priestor pre režijnú drobnokresbu, ako aj nedopovedanú skratku.

Baladické vyznenie diela umocňuje aj scéna Vladimíra Landu a kostýmy Nadeždy Hanákovej, dôsledne rozdelené na čiernu a bielu, do ktorých v dramaticky vypätých scénach vojde blesk červenej. (Toto čierno-biele ladenie je veľmi pôsobivé, no obávam sa, že v poslednom čase sa z neho stáva klišé.)

Hudobné spracovanie bolo dielom Jana Štycha. Orchester hral pod jeho taktovkou sústredene, hoci nie celkom bez kazov. Z hlavných predstaviteľov si zaslúži pochvalu zasl. umelec Vilém Přibyl (Ženích), ideálny spevácky aj herecky, Magdaléna Blahušiaková (Nevesta), ktorá dokonale využila možnosti svojho dramatického sopránu a Mária Steinerová v náročnej role Matky. Stanislav Bechynský v úlohe Leonarda nepresvedčil predovšetkým herecky: na pevného, rozhodného zvodcu boi dokonale bezradný. Z ostatných uveďme aspoň Jindřicha Doubka v úlohe nevestinho otca a Jarmilu Krátku v úlohe Leonardovej ženy za všetkých spoľahlivých predstaviteľov ďalších úloh. Ku kladom tohto prínosného predstavenia treba na záver prirátať aj zbory pripravené Josefom Pančíkom.

Z koncertných siení pripomeňme, že Štátna filharmónia uzavrela svoj hlavný abonentný cyklus koncertom 14. a 15. apríla, kde pod taktovkou hosťujúceho dirigenta Arvida Jansonsa zazneli diela ruských a sovietskych majstrov — Čajkovského Romeo a Júlia, Prokofievov Klavírny koncert č. 5 a Šostakovičova 10. symfónia. Sólistka Prokofievovho koncertu Mirka Pokorná predviedla technicky brilantný výkon; aj Štátna filharmónia plne rešpektovala prianie hosťujúceho dirigenta, ktorého vystúpenie zanechalo výrazný dojem.

Z ostatných akcií Brna uvádzame ešte jubilejnú hudobnú Stredu Zväzu skladateľov (21. 4.), určenú na uctenie osemdesiatky Josefa Blatného. Okrem starších diel tohto skladateľa zaznela na koncerte aj novinka: Klavírne kvarteto, op. 71 pre klavír, husle, violu a violončelo — dielo myšlienkovo svieže a nápadité, zaujímavé nielen melodickou invenciou a harmonickou štruktúrou, no veľmi bohaté aj po stránke novodobej zvukovej farebnosti. Skladbu zahrali členovia Moravského kvarteta L. Borýsek, J. Beneš a B. Havlík a klavírista J. Smýkal. Moravské kvarteto zahralo aj druhú aprílovú premiéru súčasného brnenského skladateľa — sláčikové kvarteto Bohuslava Řehořa, v ktorom sa autor usiluje o syntézu tradičných výrazových prostriedkov s novým skladateľským cítením. Dielo zaznelo 8. apríla na koncerte v Moravskej galérii. **Jindra Bártová**

PROBLEMATIKA NÁVŠTEVNOSTI KONCERTOV

na Slovensku všeobecne a v Banskej Bystrici obzvlášť sa stala náplňou konferencie, ktorú usporiadal banskobystrický PKO 29. apríla; na nej sa — popri početných domácich účastníkoch (žiaľ, chýbali zástupcovia miestnej tlače, rozhlasu a DJGT) — zúčastnila aj početná delegácia z Bratislavy vrátane šéfky hudobného odboru MK s. Janákovej, predsedu Slovenskej hudobnej rady a riaditeľa SF dr. L. Mokrého, nár. umelca J. Cikkera, zasl. umelcov A. Očenáša a T. Andrašovana, zástupcov Slovkoncertu, Hudobného života a Slovenskej hudby. Základný smer zasadnutia určil L. Mokrý svojím úvodným referátom; pokladáme za potrebné pretlmočiť jeho hlavné myšlienky práve pre ich širšiu platnosť a aktuálnosť.

Referát mal názov Zmysel a perspektíva hudobného života v ČSSR. V jeho úvode vyvrátil L. Mokrý námietky voči koncertnému životu

a) ideové

b) technické.

a) Ideové námietky majú zreteľne ultraľavý až maoistický charakter: tvrdia, že koncerty sú buržoáznym prežitkom, ktorý v socialistickej spoločnosti stratil svoje oprávnenie. Lež práve koncerty, hoci sa vyvinuli v predchádzajúcich spoločenských formáciách, majú v socialistickej spoločnosti plné oprávnenie práve preto, že umožňujú všetkým vrstvám obyvateľstva nielen oboznámiť sa s hudobnými pokladmi minulosti, ale — a to je ešte dôležitejšie — že ich pripravujú na vnímanie nesporných hodnôt súčasnosti.

b) Technické námietky — v zmysle nahradenia koncertných produkcií masovými komunikačnými médiami (platňami, rozhlasom, televíziou, magnetofónovými záznamami) rovnako neobstoja: kontakt interpreta a poslucháča je nenahraditeľný a jeho vzrušivosť dokonca začínajú imitovať rozhlas a televízia priamymi alebo oneskorenými prenosmi.

L. Mokrý odpovedal aj na námietku, že koncertné podujatia nie sú dosť atraktívne pre mládež. Predovšetkým to nie je absolútne pravda (štvrtkové koncerty SF navštevujú predovšetkým mladí ľudia), no fakt nedostatočného záujmu značnej časti nastupujúcej generácie o koncertné umenie je len následkom nedostatočnej práce predovšetkým v školách. Ak má súčasná kultúrna politika štátu obohatiť človeka o všetko kladné z tvorby minulosti a pripraviť ho pre vnímanie náročného umenia dneška, bude potrebné poučiť sa zo systému výchovy našich susedov (najmä v MĽR), ktorí v posledných desaťročiach dosiahli nesporné úspechy v tomto smere.

Problém vytvorenia kultúrneho milieu pre koncertné podujatia má opäť dva aspekty:

a) výskum publika
b) organizačná práca.

Aspekt a) možno ďalej diferencovať na dve zložky:

1. výchovu hudbou k hudbe a
2. výchovu hudbou k vyššiemu kultúrnemu a vôbec životnému štandardu.

L. Mokrý otvorene povedal, že v ČSSR sa výchova umením a k umeniu po druhej svetovej vojne zreteľne podcenila. Vytvorili sa síce organizačné predpoklady pre hudobný život dobudovaním siete stredného a vyššieho hudobného školstva a koncertných inštitúcií, nemyslelo sa však na výchovu obecenstva. Na tomto poli je potrebná radikálna náprava. No ešte pálčivejší je problém získania dnešnej mladej generácie. Veľa záleží v tomto smere aj na predstaviteľoch stranických a štátnych orgánov i masovokomunikačných médií, aby svojím príkladom, resp. pozornosťou ukazovali cestu k serióznemu umeniu. No najdôležitejšie je, aby hudba a umenie vôbec získali v hierarchii spoločenského života to miesto, ktoré im právom prináleží. Treba si uvedomiť, že **výchova k umeniu nie je kampaň, ale dlhodobý proces.**

Čo sa týka b) organizačnej práce, L. Mokrý zdôraznil, že v hudobnom a špeciálne koncertnom živote sú popri profesionálnych pracovníkoch potrební aj dobrovoľní nadšenci (pravdaže, i profesionálni pracovníci by mali byť zanietení pre svoju prácu!) a najmä treba citlivé pochopenie predstaviteľov strany a štátu. Vzorným príkladom je Humenné, kde vďaka vzájomnému pochopeniu všetkých zainteresovaných činiteľov sa podarilo vytvoriť vzorové kultúrne, špeciálne však najmä koncertné centrum.

V závere L. Mokrý zdôraznil, že hudobno-koncertné podujatia môžu zohrať výraznú úlohu pri aktívne využívanom voľnom čase svojou funkciou regenerovania schopnosti ľudí — preto je ich problematika vážnou spoločenskou úlohou (ktorú by už bolo konečne načase centrálne, premyslene a koncepčne riešiť — pozn. red.).

Pendantom referátu L. Mokrého bolo diskusné vystúpenie pracovníka Slovkoncertu L. Dóšu (t. č. jeho vedúceho dramaturga), ktorý poukázal na to, že koncertný život na Slovensku sa vykryštalizoval do dnešnej podoby viac-menej živelne. V súčasnosti má tieto tri hlavné formy:

1. koncerty v rámci PKO v mestách,
2. koncerty v kúpeľoch,
3. koncerty výchovné na školách.

Táto štruktúra nevyhovuje. Problém je v tom, že kým koncertné podujatia pod bodmi 2 a 3 sú riadené a financované centrálne, zatiaľ to, čo tvorí náplň vlastného koncertného života na vidieku (bod 1), závisí od benevolencie (resp. nepochopenia) príslušného MNV, ktorý disponuje finančnými prostriedkami na kultúrne účely. L. Dóša upozornil, že koncertný život musí byť vždy nevyhnutne deficitný (i v prípade stopercentnej návštevnosti) a že úlohu mecéna v socialistickej spoločnosti musí prevziať štát.

L. Dóša poukázal tiež na kladné výsledky kultúrnych pracovníkov v Banskej Bystrici — priemerná návštevnosť na jednom podujatí dosiahla počet 270 a nikdy neklesla pod 250, hoci predtým (s výnimkou návštevnosti predstavení DJGT) bola Banská Bystrica „vychýreným" mestom v negatívnom zmysle. Nespornú zásluhu má na tom iniciatívna práca námestníka riaditeľa banskobystrického PKO Jaroslava Smidku; jeho zásluhou môže byť Banská Bystrica vzorom, ako sa z „amuzikálneho" mesta môže stať v krátkom čase mesto, kam hudobní umelci cestujú s radosťou, vediac, že nebudú vystupovať pred prázdnou, resp. poloprázdnou sálou.

Jaroslav Smidka popri prezentácii doterajších úspechov práce v PKO poukázal na snahu jeho pracovníkov iniciatívne prispieť k vyriešeniu problematiky výchovy k umeniu a špeciálne k hudbe, okrem iného experimentálnou estetickou výchovou detí. Vyslovil názor, že treba dosiahnuť, aby sa koncertný život stal životnou potrebou čo najširšieho okruhu ľudí.

Do diskusie sa zapojila väčšina prítomných — okrem iného vyslovili svoje názory na pop music a možnosti jej využitia na výchovu mladej generácie, na možnosti rozvoja hudobného života v Banskej Bystrici a i. Niet tu miesta na ich zachytenie — napokon materiály tohto podujatia vyjdú formou zvláštnej publikácie a záujemci o ňu sa môžu priamo obrátiť na banskobystrický PKO. V každom prípade však treba konštatovať, že to bolo užitočné podujatie, ktorého význam prerástol lokálny rámec usporiadateľského mesta. **ra**

RECENZIE

BOŽENA ZAHUMENSKÁ: IVAN BALLO.
PERSONÁLNA BIBLIOGRAFIA.
MATICA SLOVENSKÁ, MARTIN 1970.

Slovenská hudobná publicistika má dnes celý rad problémov, ba často sa dostávame k rozpačitej otázke, či vôbec existuje — najmä v našej súčasnej dennej tlači, v rozhlase alebo televízii. Preto by miesta zodpovedné za rozvoj slovenskej hudobnej kultúry považovali pravdepodobne za nemiestnu požiadavku, aby sa prikročilo k vypracovaniu dejín slovenskej hudobnej publicistiky. A že také dejiny by mohli vzniknúť, dokazuje skromne vydaná (rozmnožená cyklostylom v 350 exemplároch), ale o to záslužnejšia a priekopníckejšia práca Boženy Zahumenskej-Ormisovej o živote a diele významného slovenského hudobného publicistu v medzivojnovom období Ivana Ballu.

Autorka venovala značnú pozornosť tejto osobnosti už v rokoch 1959—1960, keď zverejnila v našej literatúre prvé hodnotiace príspevky o diele Ivana Ballu (v tom čase na túto tému pripravila aj svoju diplomovú prácu). Treba predpokladať, že značná časť recenzovanej práce vznikla už v tých časoch (nemožno si predstaviť vznik jej vtedajších príspevkov a hudobnohistorické hodnotenie bez relatívne úplnej bibliografie príspevkov I. Ballu a príspevkov o ňom). Recenzovaná publikácia však predstavuje dnes úplnú bibliografiu publikovaných príspevkov Ivana Ballu i oznamov o jeho rozhlasových a verejných prednáškach (celkový počet záznamov 1076), ba bez číslovania registruje aj verejné prednášky I. Ballu, o ktorých sa nezachoval v tlači žiadny oznám.

Vlastnej bibliografickej časti autorka predosiela hodnotenie publikačnej činnosti Ivana Ballu i jeho prínos do koncepcie hudobného života na Slovensku pred rokom 1938 i do pohľadov na dejiny a súčasnosť slovenskej hudby, na slovenskú ľudovú pieseň a hudobný život na Slovensku. V tejto kapitole autorka, samozrejme, opakuje niektoré pasusy zo svojich predchádzajúcich prác, ale aj koriguje a spresňuje predchádzajúce údaje a pohľady, čím jej profil Ivana Ballu v terajšom podaní vyznieva zrelšie a ucelenejšie. Pri čítaní tejto kapitoly sa nevdojak natíska želanie, aby po istom rozšírení a prehĺbení tohto textu vznika prvá tlačou vydaná monografia o slovenskom hudobnom publicistovi, ktorá by sa mohla stať mnohostranným príspevkom k problematike hudobnej publicistiky nielen medzivojnového obdobia slovenského hudobného života, ale v mnohom byť poučná aj pre súčasnú slovenskú hudobnú publicistiku.

Autorka si to možno neuvedomila — alebo azda nemala príležitosť premyslieť si a najmä precítiť problematiku slovenskej hudobnej publicistiky mimo Bratislavy — keď vo zovšeobecňujúcich častiach svojej práce slovenskú hudobnú publicistiku a slovenský hudobný život obmedzila len na Bratislavu. Objektívny pohľad je však iný. O slovenskom hudobnom živote ako celku a o slovenskej hudobnej publicistike budeme môcť hovoriť vo všeobecnosti iba vtedy, ak zoberieme do úvahy, že aj v iných mestách na Slovensku ako v Bratislave existoval hudobný život a že v nich existovala slovenská hudobná publicistika práve tak ako v Bratislave.

Stačí uviesť hudobný život v Košiciach a slovenskú hudobnú publicistiku, v ktorej máme takých vynikajúcich publicistov, ako je napr. dr. Vojtěch Měrka a Jaroslav Hnátek z českej strany a zo slovenskej strany dr. Jozef Hudek, dr. Ferdinand Steller-Šteliar a ďalší. Samotné publicistické dielo dr. V. Měrku sa rozsahom a vzhľadom na podmienky východného Slovenska i dosahom približuje k rozsahu a dosahu publicistického diela I. Ballu. Nehovoriac o tom, že dr. V. Měrka publicisticky pôsobil okrem hudby aj v oblasti literatúry a literárneho života a pôsobí ešte dodnes (od roku 1919). Nemali sme a nemáme veľa hudobných publicistov, preto by sme nemali zužovať ich počet, najmä nie o tých najvynikajúcejších.

Vlastná bibliografická časť je usporiadaná systematicky a v rámci systematiky, resp. osobných hesiel chronologicky. Bibliografický opis okrem niekoľkých preklepov je presný a anotácie vecne dopĺňajú základnú informáciu o jednotlivých príspevkoch. I keď v zásade možno prijať systematické utriedenie jednotlivých záznamov, predsa sa nemôžem zbaviť dojmu, že autorka viac prihliadala k formálnym stránkam prijatej schémy a radenia záznamov v nej. Mne by sa napríklad viac pozdávalo, keby za všeobecnými článkami o poprevratovej slovenskej hudobnej tvorbe (záznamy č. 1—4) išli autorské heslá slovenských poprevratových skladateľov. Tým by slovenská hudba, ktorej I. Ballo venoval skutočne veľkú pozornosť, bola utvorila aj v bibliografickej schéme ucelenejší obraz. Rozhodne autorkin prístup k triedeniu bibliografických záznamov je prehľadnejší, ako keby bola zvolila jednoduché, chronologické radenie záznamov, na aké sme pri takýchto bibliografiách zvyknutí. Tým nijako nechcem poprieť, že by sa bolo žiadalo utvoriť aj chronologický register.

Systematickú časť bibliografie vhodne dopĺňuje podrobne rozpracovaný register mien, ktorý by sa správnejšie mal nazývať registrom mien a názvov, lebo v krížovom (kombinovanom) zostavení uvádza nielen predmetove chápané mená osôb, ale aj názvy inštitúcií, skladieb, a zemepisných pojmov, ktoré ťažko možno zahrnúť pod pojem „meno". V registri je však viacej medzier. Tak napr. pri hesle Amsterdam sa neodkazuje na záznam č. 1075, pri hesle Viedeň na záznam č. 6, celkom chýba heslo Rezno (záznam č. 1020) atď.

Z hľadiska bibliografie možno budú námietky proti tomu, že personálna bibliografia je súpisom nielen autorových diel, ale aj prác o autorovi. Túto druhú časť autorka v publikácii má, ale uvádza ju mimo bibliografickej časti. Ale to je vec bibliografov.

Recenzovaná bibliografia obsahuje veľké množstvo údajov, a preto aj veľké možnosti prepisov, preklepov i omylov. Preto častejšie sa bibliografii to i ono vyčíta. Rada by som v tomto prípade urobiť výnimku. Chcem vysloviť úctu k množstvu drobnej a užitočnej práce, hoci vo všeobecnosti málo docenenej. Svedčí o autorkinej láske k tejto práci i k dielu spracovávaného autora. Kiež by sme o slovenskej hudobnej publicistike mali čím skôr a viac podobných prác!

Mária Potemrová

DIETER SCHNEBEL
MO-NO, MUSIK ZUM LESEN
VERLAG M. DUMONT SCHAUBER, KÖLN, 1969

V oblasti Novej hudby sa dnes stretávame s najrozličnejšími tendenciami experimentov, zasahujúcich neraz viac alebo menej do samotného pojmu hudby, jej matérie, významu či určenia. Otázka materiálnej existencie hudby nadobúda po takýchto zásahoch značný význam. Autori, ako Cage so svojou kompozíciou 4'33" alebo Kagel svojimi hudobnými filmami povedali v tejto záležitosti zrejme hlavné slovo. Iní autori, o ktorých skladateľskej orientácii dnes už nepochybujeme (La Monte Young, George Brecht atď.) a okruh akčných umelcov skupiny Fluxus a príbuzných tendencií dnes reprezentujú síce extrémny, ale vzhľadom na jeho niekoľkoročnú existenciu pomaly už klasický prístup k riešeniu základnej otázky hudobnej matérie. Možno hovoriť o „oslobodení" hudby od jej jednotlivých faktorov — notácie, zvukovej podstaty, tradičných spôsobov interpretácie atď., alebo inak povedané, o „odcudzení" jej tradične chápanej existencie. Hudbou sa tak isto stáva hra s papierom (Ben Patterson — Smolenice 1969), časová štrukturalizácia ticha (Cage), alebo púha predstava zvukového procesu (La Monte Young).

Práve s touto predstavou, s imaginárnym hudobným procesom, jestvujúcim v dvoch podobách (o ktorých si povieme ďalej), počíta Dieter Schnebel, autor publikácie MO-NO, Musik zum Lesen, vydanej vo vkusnej úprave kolínskym vydavateľstvom DuMont Schauberg. Hovoríme o knihe, hoci termín literárneho typu knihy by bol pre túto publikáciu značne nevýstižný. Skôr možno hovoriť o „partitúre" nepochybne svojrázneho charakteru. Čo je však obsahom tejto „partitúry"? Aké procesy zaznamenáva, akým spôsobom? Pokúsme sa zodpovedať na tieto otázky. Predovšetkým prvé, čo upúta našu pozornosť, je forma knihy. Možno ju „čítať" v nemeckej verzii, alebo z obrátenej polohy, vo verzii anglickej. Je tu zrejmá analógia s jedným z druhov račieho kánonu: ľavá strana nemeckého originálu patrí druhej verzii. Nemožno hovoriť jednoznačne o preklade, resp. totožnosti obsahu oboch verzií, zdá sa, že anglická verzia je koncentrovanejšia.

Skôr než sa zameriame na obsah tejto rozhodne nie nezaujímavej publikácie, nesmieme zabudnúť na jej určenie. Práve ono je jej podstatou, jej idée fixe, ktorá upúta našu pozornosť. Podtitul hovorí o hudbe na čítanie. Nie je to teda hudba, akú si možno vypočuť v koncertnej sieni; nie je to ani kolekcia hudobných grafík, na ktoré sa možno dívať očami návštevníka galérie. A keď už sme pri hudobnej grafike, treba vziať do úvahy, že Schnebelova kniha nie je určená na reálne znenie, hoci niektoré jej úseky majú čo povedať hudobníkom zaoberajúcim sa hudobnou grafikou či Novou hudbou vôbec, a priamo nabádajú k interpretácii. Schnebel však s ničím podobným nepočíta. Jeho Musik zum Lesen je určená jednému „čitateľovi-poslucháčovi" (preto „MO-NO").

Čítaním knihy má v čitateľovej predstave prebiehať „hudobný proces", ktorého inšpiračným zdrojom je práve obsah publikácie (texty i „noty"). Ide tu o stotožnenie interpreta-spoluautora a poslucháča v najhlbšom vnútri subjektu. Aktívne čítanie, t. j. rešpektovanie všetkých autorom určených faktov, jeho odkazov, návodov a výziev, má vyvolať vo fantázii čitateľa imaginárny proces, javiaci sa navonok ako kompozícia ticha, avšak nepochybne pôsobiaci intenzitou svojho „zvukového" prežitia.

Obsahom tohto diania nie je teda matéria, konkrétne povedané, reálna zvuková matéria (hoci v textovej časti sa stretávame i s upozornením na vnímanie okolitého — reálneho ruchu, a jeho včlenením do procesu vo fantázii), ale čistá idea, predstava hudby! V tomto bode sa Schnebelova Musik zum Lesen zdá byť revolučnou, hoc nie je to také jednoznačné.

V súčasnosti existuje nemalé množstvo podobných „kompozícií" (napr. Composition 1960, Nr. 15 La Monte Younga), no prednosťou Schnebelovej

je práve jej koncentrovanosť a značná kontrolovanosť, vyplývajúca z možných autorom uvedených faktov. Nemožno však nespomenúť zrejmú autorovu závislosť od Cagea, najmä od spomínanej kompozície ticha pre klavír — u Schnebela pásmo pauz v cca druhej tretine anglickej verzie, a od Cageovej knihy Silence. Citovanie známej historky (o Christianovi Wolffovi hrajúcom pri otvorenom okne, ktorým do jeho hudby prenikali zvuky ulice) z Cageovej prednášky Neurčenosť nás k tejto príbuznosti privádza o to viac, že v Schneblovej MO-NO sa stretávame s oným vôlením vonkajšieho ruchu do vlastného hudobného diania v predstave. Cageovi je príbuzná i vonkajšia upravenosť textu (podobne ako v Notations).

Jestvujú aj iné analógie, najmä s niektorými tendenciami v oblasti experimentálnej poézie (niektoré výrazne vizuálne pôsobiace texty v MO-NO, celková upravenosť znakových konštelácií príbuzná i Mallarméovmu Un Coup de Déz). Forma knihy zas navádza prirovnať ju k publikáciám experimentálnej poézie, napr. francúzskej skupiny Approches — procesuálnym charakterom jednotlivých stránok, alebo do určitej miery k publikácii Marshalla McLuhana a Quentina Fiore: The Medium ist the Massage. Domnievam sa však, že tieto analógie sú nepodstatné a Schneblova kniha sa nejaví ako nejaký kompilát. Skôr naopak: Schnebelovi nemožno uprieť nárok na značné percento originality!

Najvýraznejším črtom MO-NO je autorova snaha po hudbe výlučne pre poslucháča, konzumenta. Schnebel tu pokračuje vo svojej línii (viď napr. Concert sans Orchestre, KI-NO — Nachtmusik für Projektion und Publikum, Visible music...), ktorej zatiaľ najkrajnejším prejavom je Musik zum Lesen. Prostriedky, ktoré slúžia predstave, t. j. ideovému (v zmysle „nemateriálnemu", „nezmyslovému") zážitku, zachovávajú svoju zmyslovú a logickú podstatu. Najmenej také dôležité ako texty, ktoré uvádzajú k vnímaniu, počúvaniu, alebo texty, ktoré reprezentujú a opisujú neskutočné zvuky, možné len v predstave subjektu, sú „Notenbilder". Ich charakter možno rozdeliť do niekoľkých skupín: predovšetkým sú to znakové (notové) štruktúry budiace zdanie reálnej hudby aleatórneho charakteru (viď vplyv hudobnej grafiky), ďalej noty, ktoré svojím perspektívnym zobrazením vzbudzujú dojem zvukov v priestore. Inú skupinu tvoria miniatúrne fragmenty skladieb iných skladateľov („srdcový" kánon, Schubert, Berg, Stockhausen), ktoré pôsobia ako spomienkový element — podobne tiež použitie reprodukcií Jacksona Pollocka a Caspara Davida Friedricha či fotografií z Vietnamu a Oswięczymu.

Okrem týchto elementárnych prvkov sa v MO-NO stretávame s grafickým plánom reálnej kompozície so spomenutou štrukturalizáciou ticha — hudobných pauz, a s miniatúrnymi plochami, ktoré sú akoby diminúciou niekoľkých stránok knihy a vyvolávajú predstavu atomárneho pohybu, vnútorného života tónov, zvukov a ich štruktúr, a predovšetkým ticha: „wie diese Stille klingt, was da lebt, atmet, sich bewegt, knistert, knarrt, summt, schwirrt, rauscht, hallt, verhallt, vibriert, schwingt — tönt".

To všetko slúži jedinej veci — intenzívnemu hudobnému zážitku, existujúcemu len vo fantázii čitateľa a vo svojej materiálnej podobe na stránkach knihy MO-NO — Musik zum Lesen.

Milan Adamčiak

Oprava: Ospravedlňujeme sa čitateľom, že pod fotografiu v Slovenskej hudbe č. 5 na strane 171 sme miesto Erica Dolphyho nedopatrením uviedli meno Rolanda Kirka.

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori Vlasta Lorberová, dr. Naďa Hrčková, prom. hist. Igor Vajda. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, prom. hist. Alfréd Gabauer, prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc., dr. Ladislav Leng, CSc., Ivan Parík, prom. hist Eva Pensdorfová, dr. Pavol Polák, CSc., prom. hist. Mária Potemrová, Bohuš Trnečka. Rudolf Vanek. Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičová 11. Telefón 337-94. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, prevádzkáreň 46, Partizánske. — Vychádza 10-krát do roka. — Vydávanie povolené Poverenictvom SNR pre kultúru a informácie reg. č. 81—32 zo dňa 25. okt. 1967. — Rozširuje Poštová novinová služba. Predplatné a objednávky prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 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 4,—. Číslo 8., zadané do tlače 11. 6. 1971. Vytlačili Západoslovenské tlačiarne, n. p., prevádzkáreň 46, Partizánske.

Prevolanie ÚV Zväzu slovenských skladateľov k všeobecným voľbám do zastupiteľských zborov ČSSR

Vážené súdržky, súdruhovia, kolegyne, kolegovia!

Celá naša spoločnosť sa pripravuje na uskutočnenie najvýznamnejšej akcie tohto obdobia: na všeobecné voľby do zastupiteľských zborov Československej socialistickej republiky. Príprava týchto volieb vychádza z hodnotenia vnútropolitického vývoja na zasadnutí ÚV KSČ v decembri 1970 a z rezolúcie XIV. zjazdu KSČ v máji t. r. Voľby, ktoré sa budú uskutočňovať na princípe všeobecnosti, rovnosti, priamosti a tajnosti, predstavujú závažnú demokratickú ustanovizeň, ktorej hlavný zmysel spočíva v tom, že orgány, ktoré vzídu z volieb, budú skutočnými zástupcami pracujúcich, že budú vo svojich rozhodovaniach uskutočňovať záujmy a ciele socialistickej spoločnosti.

Vychádzajúc z tohto základného poznatku, nemôžu byť pre nás, členov ZSS voľby záležitosťou neosobnou a akciou formálnou. Občania, ktorých do jednotlivých zastupiteľských orgánov zvolíme, budú na rozmanitých úrovniach, s našou spoluprácou a podporou, realizovať ciele kultúrnej politiky KSČ. Nemôže nám byť teda ľahostajné budúce zastúpenie orgánov Národného zhromaždenia, Slovenskej národnej rady a národných výborov všetkých stupňov. Prax ukazuje, že poslanci jednotlivých zastupiteľských orgánov často v závažnej miere môžu ovplyvňovať a usmerňovať činnosť ľudovej a štátnej správy a prispievať tak primeraným spôsobom pri zaisťovaní podmienok pre rozvoj našej hudobnej kultúry.

Naše nové stanovy, ktoré sme prijali na Valnom zhromaždení v máji t. r. určujú ciele našej aktivity v tom zmysle, že svojou umeleckou a vedeckou tvorbou máme vytvárať a upevňovať hodnoty, ktoré obohacujú duchovný život socialistickej spoločnosti a prispieť tak k neustálemu a všestrannému rozkvetu hudobnej kultúry v našej socialistickej krajine. Tento cieľ, tak náročný a zodpovedný, nie je samozrejme možné uskutočňovať bez vysokého umeleckého majstrovstva a vedeckej erudovanosti, práve tak, ako bez uvedomelej občianskej angažovanosti členov nášho Zväzu, bez politickej iniciatívy celého hudobného frontu a bez pocitu trvalej a plnej zodpovednosti za všetko, čo sa v našom hudobnom živote odohráva.

Ide nám dnes o to, aby sa naša hudobná kultúra, ktorá rástla a rastie na najlepších domácich a svetových pokrokových tradíciách, vyvíjala sa plne v socialistickom duchu, aby si udržala obdivuhodnú dynamiku svojho doterajšieho vývoja, a tak sa stala oporou kultúrnopolitického programu KSČ, aby vo finálnom efekte napomáhala vybudovanie vyspelej socialistickej spoločnosti.

Ako jednoznačne plynie z uznesení XIV. zjazdu KSČ, pokladá strana tvorbu umeleckých a teda i hudobných hodnôt a zvyšovanie kultúrnej úrovne najširších vrstiev pracujúcich za významného činiteľa pri formovaní socialistického človeka. Tieto uznesenia zaväzujú príslušníkov našej organizácie práve tak k tvorbe diel veľkej ideovej a umeleckej náročnosti, ako i k vyvinutiu úsilia, aby ich dopad na vedomie našej spoločnosti bol intenzívny a znamenal opravdivé obohatenie jej duchovného života.

Ústredný výbor Zväzu slovenských skladateľov je presvedčený, že členovia našej organizácie pochopia v tomto duchu svoje postavenie v spoločenskom živote, zmysel a poslanie svojej umeleckej a vedeckej práce, že podporou kandidátky Národného frontu prejavia v nastávajúcich voľbách do zastupiteľských zborov svoju politickú uvedomelosť a občiansku zodpovednosť. Voľby budú završením konsolidácie nášho spoločenského života v oblasti politickej a hospodárskej a budú mať pre ďalší vývoj nášho štátu rozhodujúci význam. Budú znamenať potvrdenie správnosti politiky KSČ a súčasne podporu politickej línie, ktorú stanovil XIV. zjazd v máji t. r.

Vyzývame skladateľov, koncertných umelcov a muzikológov, členov Zväzu slovenských skladateľov, aby aktívnym postojom pri voľbách a podporou kandidátky NF prispeli k dôstojnému a zdarnému priebehu volieb a zaisteniu ich výrazného socialistického a demokratického charakteru.

Ústredný výbor Zväzu slovenských skladateľov

Výsledky súťaže

vypísanej Slovenským hudobným fondom k 50. výročiu vzniku KSČ

Slovenský hudobný fond vypísal k 50. výročiu vzniku Komunistickej strany Československa súťaž na napísanie štúdií a článkov na tému KSČ a robotnícke hnutie v slovenskej hudobnej kultúre. Komisia pre vyhodnotenie tejto súťaže posúdila došlé príspevky a na jej návrh Slovenský hudobný fond udelil ceny týmto autorom:

1. cenu Jánovi Klimovi za prácu Slovenské robotnícke spevokoly na Slovensku,
2. cenu dr. Zdenkovi Nováčkovi za prácu Robotnícka pieseň v Bratislave a na Slovensku (do r. 1939),
3. cenu Františkovi Matúšovi za prácu Príspevok k činnosti robotníckych hudieb na Východnom Slovensku v r. 1921 až 1938 v službách revolučného boja proletariátu.

Okrem uvedených víťazných prác odmenil Slovenský hudobný fond príspevok D. Jakubcovej: Augustín Deršák, jeho činnosť ako profesora, dirigenta i skladateľa; príspevok dr. J. Halaja: Robotnícky spevokol vo Zvolene a jeho účasť v robotníckom hnutí, a príspevok V. Brósa: Robotnícky spevokol Bradlan v Trnave a jeho kultúrne-ideologické pôsobenie v ČSSR a v zahraničí.

Vedenie opery divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici vypisuje konkurz na obsadenie týchto voľných miest do orchestra opery:

tutti hráči I. husle, tutti hráči II. husle, tutti hráči violončelo, harfa, bicie nástroje

Záujemci hláste sa písomne na adresu: Riaditeľstvo divadla J. G. Tajovského, Banská Bystrica, Nábrežie dukelských hrdinov č. 3.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov. Číslo 8/1971, ročník XV.
Cena Kčs 4,—

SLOVENSKÁ HUDBA

ČASOPIS ZVÄZU SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV

9-10 1971

SLOVENSKÁ HUDBA

Číslo 9—10/71 Ročník XV.

vedie

OSKÁR ELSCHEK

s redakčnou radou

R. BERGER, L. BURLAS, O. FERENCZY, A. GABAUER, J. HATRÍK, I. HRUŠOVSKÝ, M. JURÍK, J. KRESÁNEK, L. LENG, I. PARÍK, E. PENSDORFOVÁ, P. POLÁK, M. POTEMROVÁ, B. TRNEČKA, R. VANEK

redaktori

NAĎA HRČKOVÁ
IGOR VAJDA
VLASTA LORBEROVÁ

návrh obálky a grafická úprava

IVAN HOJNÝ

tajomníčka redakcie

VIERA ZATHURECKÁ

OBSAH

J. Handschin: Myšlienky o modernej vede . . . 337
B. Pociej: Hudba a filozofia 342
O. Elschek: Hudba — človek — spoločnosť . . . 348
M. Adamčiak: Hudobné problémy výtvarného umenia 20. st. 356
N. Hrčková: Úvaha nad ideálom 363
V. Lorberová: O notácii hudby 20. st. 372
P. Zapletal: Glosy k českej súčasnej tvorbe . . 384
M. Štědroň: K moravskej hudbe posledných rokov 389
A. Zlámal: III. prúd z hľadiska jazzu 395
J. Turan: Na margo slovesnej stránky populárnych piesní 404
J. Pospíšil: Slovenské dirigentské umenie . . . 411
V. Čížik: Slovenská klavírna škola 416
Tvorba (J. Hatrík: Introspekcia. Dvojportrét) . . 425
Slovenská hudba v zahraničí v r. 1970 428
Jubileá — Hudobný život — Recenzie — Informácie 435

INHALTSÜBERSICHT

J. Handschin: Gedanke über die moderne Wissenschaft 337
B. Pociej: Musik und Philosophie 342
O. Elschek: Musik — Mensch — Gesellschaft . . 348
M. Adamčiak: Musikprobleme der bildenden Kunst des 20. Jh. 356
N. Hrčková: Gedanken über das Ideal 363
V. Lorberová: Über die Notation der Musik des 20. Jh. 372
P. Zapletal: Glossen über das zeitgenössische tschechische Musikschaffen 384
M. Štědroň: Zum mährischen Musikschaffen der letzten Jahre 389
A. Zlámal: Der III. Strom aus dem Gesichtspunkt des Jazz 395
J. Turan: Bemerkungen zu den Texten der Pop-Songs 404
J. Pospíšil: Slowakische Dirigentenst 411
V. Čížik: Slowakische Klavierschule 416
Musikschaffen (J. Hatrík: Introspektion. Doppelporträt) 425
Slowakische Musik im Ausland im J. 1970 . . . 428
Jubiläum — Musikleben — Rezension — Information 435

CONTENTS

J. Handschin: Thoughts on modern Science . . . 337
B. Pociej: Music and Philosophy 342
O. Elschek: Music — Man — Society 348
M. Adamčiak: Musical Problems of the plastic Arts in 20th Century 356
N. Hrčková: Reflections on the Ideal 363
V. Lorberová: About Notation of Music of 20th Century 372
P. Zapletal: Glosses on Czech contemporary Music 384
M. Štědroň: Moravian musical Works of last Years 389
A. Zlámal: Third Stream from Standpoint of Jazz 395
J. Turan: Comments on verbal Side of Pop-Song 404
J. Pospíšil: Slovak conducting Art 411
V. Čížik: Slovak Piano-School 416
Musical Works (J. Hatrík: Introspection. Double-Portrait) 425
Slovak Music abroad in 1970 428
Jubilee — Musical Life — Reviews — Informations 435

NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

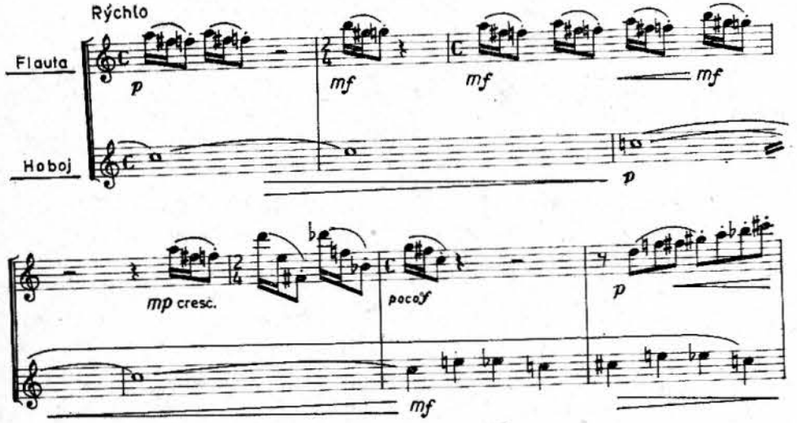
Poznávame nástroje dychového kvinteta

(Úryvok) M. Kořínek




poco f
più p
mp
(stále trocha zrychlovať)
più f
sf
poco f
f
mf p mf p mf p
cresc.
poco f
(rozšíriť do pôvodného pohybu.)
mp
f
p
poco f
mf
più f
sf
attacca sub.

III.

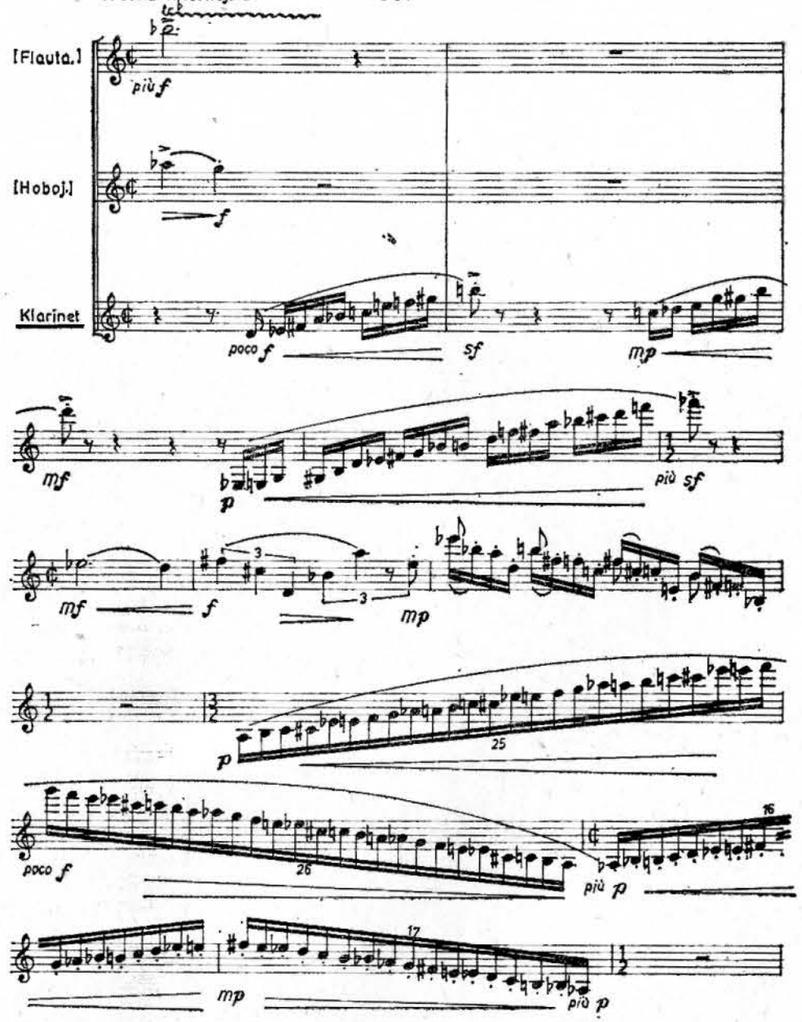

Rýchlo
Flauta
Hoboj
p
mf
mf
mf
p
mp cresc.
poco f
p
mf


mf
p
mf
p
p
mp
mf
poco f
dim.
mp
p
poco f
mp
f
mf
mf
mf
poco f
f
mf
f
poco f
f
mf
mp
mf
mp
poco f
f
poco f



IV.

Trocha miernejšie




gliss.
mf
poco dím.
mp
f
p
mf
poco dím.
mp
f
(zdržanlivo)
(postupne zrýchlovať)
p
mp
mf
p
cresc.
poco f
mf
più
(trocha spomaliť)
(v pôvodnom pohybe)
cresc.
più f
poco f
mf
attacca sub.

NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

Tri spevy zo Zemplína

„Milá moja milenka"

D. Kardoš




S
dze je tota, dze je to-ta, co sme pri ńej
A
dze je to-ta dze je to-ta, co sme pri ńej
T
dzen - ka, co sme pri ńej
B
dzen - ka, a dze to-ta studze-nečka co sme, co sme tam še-dze-li,
še-dze li, še-dze-li bie-le Ličko
še-dze-li, še-dze-li bie-le Ličko
še-dze li, še-dze-li bie-le Ličko
dze je to-ta studze-nečka, co sme, co sme tam še-dze-lí,
Ču-be-li, Ču-be-li, bie-le
Ču be li, Ču be li, bie-le
ej,
bie-le Ličko še Ču-be-li, dze je to-ta studze-nečka co sme, co sme


S
bie-le Ličko še Ču-be-li, bie-le Ličko še Ču-be-li,
A
Ličko bie-le Ličko
T
tam še-dzeli, dze je.
B
tam še-dzeli
ej, ej, mi-la mo-ja,
Mi-la mo-ja, co ši ta-ka co ši ta-ka, co ši bla-da, co ši bla-da,
Mi-la mo-ja, mi-la mo-ja, co ši ta-ka bla-da,
Mi-la mo-ja, mi-la mo-ja, co ši ta-ka bla-da,
mi-la mo-ja,
mi-la mo-ja, či si cho-ra,
mi-la mo-ja, či si cho-ra, či si cho-ra, co ši bla-da, či si cho-ra,
či si cho-ra, či si cho-ra, či še Ču-biš ra-da
či si cho-ra, či si cho-ra, či še Ču-biš ra-da


S
A
T
B
ňe – cho – ra ja, ňe – cho – ra ja, ľem še ta – ka cho – ra ňešem, ňe – cho – ra ja, ňe – cho – ra ja,


S
A
T
B
ňe – šem, ve – ra ja ce ty be – ťa – ru
ľem šę ta – ka chora ňešem, ve – ra ňechcem. ve – ra ňechcem


S
A
T
B
ja ce ňe – chcem ty be – ťa – ru. Mi – la mo – ja, mi – la mo – ja,
ňechcem ňechcem ve – ra ňechcem. Mi – la mo – ja, mi – la mo – ja,


S
A
T
B
co myš – líš, co myš – líš, kravy že – ňu, kravy že – ňu,
co ty myšliš, co ty myšliš, mi – la moja, co ty myšliš, kravy že – ňu, kravy že – ňu,


S
A
T
B
a ty špiš a ty špiš kra – vy
kravy žeňu kravy žeňu kravy žeňu a ty špiš, kra – vy
kravy žeňu kravy žeňu kravy žeňu a ty špiš, mila moja, co ty myšliš


S
A
T
B
že – ňu, zma – je – ra zma – je – ra
kravy žeňu a ty ľem špiš co ty myšliš co ty myšliš kravy žeňu a ty ľem špiš


S
A
T
B
a ty če - kaš fra - je - ra, fra - je - ra,
a ty če - kaš fra - je - ra, fra - je - ra,
a ty čekaš fraje-ra, fraje-ra, a ty čekaš a ty čekaš
čekaš čekaš čekaš čekaš a ty čekaš a ty čekaš
cres - - - cen - - - - - - - - do - - -
a ty če - kaš na fra - je - ra,
la la la la la la la la kravy že-nu už zma-je-ra, la la la la la la la la
marc.
kra - vy že - nu už zma - je - ra a ty če - kaš
kra - vy že - nu už zma - je - ra a ty če - kaš
na fra - je - ra.
Ej, ja.
a ty če-kaš na fra-je-ra.
na fra - je - ra.
na fra - je - ra.

Myšlienky o modernej vede

JAQUES HANDSCHIN

J. S. Handschin patrí medzi najvýznamnejších mysliteľov — hudobných vedcov 20. storočia. Usiloval sa o integrovanú koncepciu hudobnej vedy ako jej systematicko-prírodovedných tak humánnych zložiek. Študoval dejiny, matematiku, skladbu a organ. Bol profesorom organovej hry na petrohradskom konzervatóriu v rokoch 1909—1920, roku 1919 bol Lunačarským poverený vedením Sekcie pre hudobnú vedu pri Ľudovom komisariáte pre osvetu. Od roku 1935 až do svojej smrti roku 1955 bol ordinárnusom pre hudobnú vedu v Bazileji.
Článok Myšlienky o modernej vede uverejnil Handschin roku 1928.

Prvá polovica 19.storočia priniesla vo filológii a v historickej vede neobyčajné oživenie. Moderná filológia a historická veda je priamo dieťaťom tejto doby. Nejde však len o rozvoj jednotlivých disciplín; vo vede sa objavil nový duch. V ranej vede bola matematika akoby nebeským poslom a spojivom medzi vedami. Teraz sa dostáva celkom do popredia záujmu človek. Jeho jazyk, jeho činy v dejinách sa stretávajú s takým záujmom ako nikdy predtým. Pritom je dôležité, že ani tak nejde o špecificitu „človeka" vo všeobecnosti, ale o jej konkrétne prejavenie sa v určitej národnej societe. Určitý jazyk, určitá literatúra totiž prináleží určitému národu. Takto sa postupuje ďalej. Dané veci sa chápu ako výraz určitého nadradeného národného ducha, určitej kolektívnej osobnosti. Je však zrejmé, že taký národný duch a povaha sa neprejavujú len v jazyku a v literatúre; umenie je ich nevyhnutným doplnkom. Táto doba tak kladie súčasne aj základy pre moderné vedy o umení a pre hudobnú vedu.

Veda tejto doby nám poskytuje veľkolepý obraz: na jednej strane jej vonkajší rozvoj, na druhej strane jej integrovanosť na základe jednotiacej väzby na človeka, obzvlášť na človeka ako súčasti národa. Ale práve tým sa dostalo do vedy aj niečo labilného, čo nepoznala pod egidou matematiky. „Ľudový, národný duch" je pojem, ktorý sa chápe a hodnotí najrozmanitejším spôsobom. Je to niečo dynamického, niečo živšieho ako plytké rozumkárenie, do ktorého môže vyústiť veda, vedená matematikou — ale súčasne je aj prvkom náhodného. V tejto dobe boli epitetá, ako: nemecké = vážne, francúzske = zmyslové atď., ktoré nevychádzajú z intelektuálnych úvah, zvulgarizované do omrzenia.

V druhej polovici storočia tieto impulzy do určitej miery ustrnuli, ochladli. Romantické nadšenie pre národného ducha sa mení v moderné zdôrazňovanie jednotlivého, individuálneho. A tento individualizmus sa prejavuje v určitom rozpade, v uvoľnení jednoty vied, ktorá sa v prvej

polovici storočia zachovala (resp. sa novokonštituovala tým, že sa obmedzila na humanistické zložky); človek ako jednotlivá osobnosť je totiž príliš slabým putom. Do popredia sa dostáva špecializovanosť jednotlivých disciplín. Jazykoveda, literárna, historická veda a umenoveda sa od seba izolujú a v ich rámci sa vytvárajú opäť čiastkové problémové okruhy. Celok stráca na životnosti, ktorá bola výsledkom plodnej súčinnosti medzi týmito oblasťami poznania. Vonkajší faktový balast narastá, bez toho, že by sa opravdivo strávil, odnaučili sme sa postaviť veci do živých vzájomných vzťahov. V nijakom prípade nemôžeme poprieť, že sa pracovné metódy vo svojich jednotlivostiach neobohacujú, že sa neostrí zmysel pre svedomitosť a dôkladnosť v práci. Ďalšou črtou tejto doby je to, že prírodné vedy spolu s technikou získavajú väčší priestor. Aj to je pochopiteľné, pretože jednotlivec už nie je natoľko bodom vo vyššom poriadku (ako to bolo v starej vede) alebo chápaný ako článok národného celku (ako v prvej polovici storočia), ale chápe sa najmä v jeho treťom rozmere, ako autonómne indivíduum a vládca. Áno, prírodné vedy sa dostávajú natoľko do popredia, že ich metódy začínajú znásilňovať vedy filologické, historické a umenovedy — skutočnosť, ktorá má svoju paralelu vo význame matematiky v starej vede a ktorá má predsa len iný charakter.

Je to zvláštne: ale všetky tieto procesy nachádzajú svoje najvyhranenejšie vyjadrenie v Nemecku. A preto prišlo práve v Nemecku k neobyčajne intenzívnej a ostrej reakcii na túto poslednú fázu. Takouto reakciou sa mi javí tzv. „duchovedné smerovanie". Je to na druhej strane protiklad, ktorý sa usiluje o univerzalizmus, ale súčasne ide o reakciu proti prírodovedným vplyvom. Táto tendencia sa usiluje ostro oddiferencovať osobité črty humanitných vied od prírodných a od matematiky, a to v takej miere, v akej sa to doteraz azda ani neuskutočnilo. Tento nový smer sa mi javí ďalej ako vpád filozofického do sféry vedy v užšom slova zmysle, pretože kladie

dôraz na v ý k l a d faktov, na nachádzanie zmyslu určitých udalostí.

Je potrebné položiť si otázku, či túto reakciu treba chápať ako ozdravenie, či poskytuje možnosti určitého čiastkového riešenie a či obsahuje predpoklady pre komplementárnu, protichodnú tendenciu.

To, čo síce neslúžilo všetkým predstaviteľom duchovnovednej orientácie ako východisko, ale na čo môžeme v každom prípade nazerať ako na filozofickú základňu tohto hnutia, je „fenomenológia", v zmysle neskoršieho E. Husserla: tým, že skúmam určitý predmet, určitý komplex „vnútorným pohľadom", zmocňujem sa jeho podstaty; jeho vonkajšie znaky určujem ako fenomény, formy prejavu tejto podstaty. Teda ide o extrém subjektívneho idealizmu, spojený s takmer mystickou dôverou v jeho objektívnu platnosť. Aplikácia tohto učenia na umelecké dielo je pochopiteľná: umenie je „stvárnenie citového života tak, že zmysel tohto stvárnenia nájde svoje pochopenie len v citovom živote" (E. Utitz). Ak premietneme toto učenie na kultúrnohistorické nazeranie, vytvára nám teoretickú základňu pre rôzne parciálne oblasti kultúry určitej epochy, v ktorých sa prejavuje určité jadro, napr. podstata baroka. Ako je zrejmé, toto nazeranie obsahuje sklon k intenzívnejšiemu spojeniu viacerých disciplín, ktoré bolo vzhľadom na izolacionizmus bežtak veľmi žiadúce. Súčasne stojí v súlade so snahou o emancipáciu od prírodovedeckého túrorstva: uchránenie a navrátenie kauzálneho ponímania v kultúrnohistorickom nazeraní a prízvukovanie jedinečnosti a neopakovateľnosti každého ľudského a historického prejavu sa nemohlo vhodnejšie podoprieť žiadnou inou teóriou poznania ako týmto učením o „skúmaní podstaty". Čo vyplýva pre takto orientované nazeranie na kultúru a umenie?

Tento nový smer má nepochybne prednosť v tom, že sústreďuje náš pohľad na špecifikum určitého kultúrneho okruhu a tým nás vystríha pred stotožňovaním jednotlivostí, individuálnych čŕt, ktoré nachádzame v jednotlivých kultúrach len na základe ich vonkajšieho poznávania. Môže sa však aj stať, že tento prístup nás vedie k chápaniu veci o sebe a tým nás privádza k určitému druhu „individualizmu kultúrnych okruhov". Myslime však na to, že ani obraz človeka-jednotlivca sa nevyčerpáva vyzdvihnutím jeho individuálnych čŕt, že aj tu tvorí to všeobecné realitu a nie nepodstatné zložky! Iste je potrebné pri skúmaní vzťahov kultúrnych okruhov obmedziť kauzalitu, a to na rozdiel od výskumu prírodovedeckého charakteru: na druhej strane však nesmieme byť extrémne proti odkrývaniu kauzálnych súvzťažností: je neodškriepiteľné, že z jedného kultúrneho okruhu sa preberajú prvky do druhého — aj keď sa sčasti modifikuje ich „zmysel" — a tým sa vytvárajú podmienky pre existenciu spoločných znakov.

Rovnako ako môžeme hovoriť o určitom „individualizme kultúrneho okruhu", so všetkými jeho prednosťami a slabosťami, môžeme hovoriť aj o vedeckom individualizme. Pokus zachytiť podstatu určitého obdobia v slovách, „fenomenologicky" ich vysvetľovať, nás vedie ľahko k tomu, že sa nám prezentujú veci, ktoré spočívajú len na prostých pojmových asociáciách, teda na určitých rozporoch (podľa podmienok viac alebo menej významných), ktoré majú len subjektívne osobnú hodnotu. Podstatné pri tomto ostrom oddelení od matematicko-prírodovedeckých postojov je to, že všeobecne ľudské ratio sa dostáva do úzadia: aj keď je potrebné odmietnuť znásilnenie humánnych vied inými odbormi, predsa len musí zostať i po určitom odstupe ideálom každej vedy určitá nadčasovosť, všeobecná platnosť a určitá neprotirečivosť, tak ako je ona realizovaná v matematike.

Aj vzťah filozofie a jednotlivých vied, tak ako sa kryštalizuje, môžeme hodnotiť z rôznych hľadísk. Tesná vzájomná väzba je nepochybne podnetná, a predsa musí v nás vyvolať určité pochybnosti, a to vtedy, keď sa jednotlivá veda stáva akýmsi druhom aplikovanej filozofie, a to je problém nielen z hľadiska jednotlivej vedy, ale aj zo stanoviska filozofie, ktorá sa síce na jednej strane obohacuje, na druhej sa však odvádza od svojho špecifického predmetu.

Ešte jedného bodu by som sa chcel dotknúť pri charakteristike tohto moderného smerovania, ktoré v určitej potencionálnej forme nadväzuje na tradície filologickej vedy prvej polovice 19. storočia. Ide o trojakú tendenciu, ktorá jednak smeruje ku celostnosti v humanistickom rámci, ďalej smeruje ku oddeleniu sa od prírodných vied; a v hľadaní zmyslu tohto smerovania prišlo aj k zbliženiu humanisticko-vedeckej tvorby s umeleckou tvorbou. V roku 1926 vyšla kniha H. Cysarza Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, v ktorej nachádzame túto trojdielnu schému:

1.	2.	3.
prírodné vedy myslenie	duchovné vedy skúmanie a formovanie	umenie pôsobenie

Svedčí o vysokom ocenení humánnych vied, keď sa pripodobňujú k umeleckej tvorbe. Chcel by som vycítiť v tomto názore oprávnenú reakciu; v určitom zmysle musí aj vedecká tvorba niesť charakter osobnosti, ktorá sa v druhej polovici nášho storočia vždy viac a viac strácala. Rovnako potešiteľná a nie celkom bezvýznamná je skutočnosť, že vedec v tejto súvislosti sa učí väčšej starostlivosti o literárnu formu svojich diel. Ale aj z druhej strany sa ukazuje, že toto približovanie umenia je časové, pretože aj moderný umelec sa prikláňa k vedcovi, najmä v tom, že v poslednom období sa na miesto subjektívneho citového výrazu dostáva v umení vždy viac k slovu objektívne pozorovanie a zdeľovanie. Napriek tomu by som sa nechcel vzdať pojmu vedy ako takej a nechcel by som ho nechať sa rozplynúť, ale na základe uvedenej schémy chcel by som vidieť silnú deliacu čiaru medzi 2. a 3. a menej výraznú medzi 1. a 2. A odhliadnuc od toho, kto sa dostal do styku so skutočnou matematikou (výučba na gymnáziu vedie vo všeobecnosti skôr k tomu,

že sa matematika znechutí), ten vie, že tvorivý moment na tomto poli je nemenej porovnateľný s umeleckou tvorbou ako s tvorbou humanistickou. A napokon mohol by niekto prísť a postaviť iné trojrozdelenie, ako napr.: prírodné vedy, duchovné vedy, náboženstvo, alebo: prírodné vedy, duchovné vedy a život. Teda: poiesis, veda je tiež tvorba, ale na rozdiel od umenia sa stavia do pevnejších logických a konkrétnych daností, od ktorých je závislá.

Tak máme na celej čiare pocit, že sa v tomto smerovaní objavuje veľa pozitívneho aj negatívneho. V porovnaní s druhou polovicou minulého storočia ide o oživenie vedy. Ale rovnako ako táto umŕtvená perióda, na ktorú reagovala, aj ona sa vracia, len v inej forme, k individualizmu. Oživenie, ktoré prináša, má niečo kŕčovitého. Nemôžeme sa ubrániť pocitu, že nám chce niekto násilím vnútiť niečo, čo by malo vlastne patriť viac k vedeckému jemnocitu (zmysel pre kultúrny celok, pre charakteristické, pre podstatné atď.). Isteže bolo potrebné v časoch atomistickej mechanizácie opäť upriamiť stratený pohľad na tieto veci; a pritom bolo potrebné aj určité teoretické sebauvedomenie. Pritom musíme mať na pamäti, že ovládanie pojmov tohto učenia nie je rovnocenné onomu jemnocitu a že intuíciu nie je možné považovať za všezáväznú. Táto intuícia by mala byť ponechaná viac sfére samozrejmého. V skutočnosti ju má zapotreby každý vedecký pracovník; už aj tzv. vedecký mravec musí do určitej miery vopred vycítiť, čo má zhromaždený materiál vcelku znamenať, aký má mať zmysel; a odtiaľ ide potom stupňovitý vzostup k tomu, kto stavia vo veľkom. Ale nesmieme preháňať: táto sila sa zdá najkrajšia tam, kde pôsobí viac vnútorne, inými slovami, kde filozofické a osobnostné vo vede len presvitá. „Tušenie podstaty" je tu cennejšie ako „demonštrácia podstaty".

Pri posudzovaní tejto situácie by sme mali vziať do úvahy ešte jedno hľadisko. Prevahu „vysvetľujúcej" tendencie by sme mohli vysvetliť azda aj tým, že mnohé humanistické vedecké odvetvia už zhromaždili svoj faktový materiál a že sa teraz stáva ich hlavnou úlohou vlastná tvorivá činnosť, členenie vo veľkom, vysvetľovanie vecí. Ale aj proti takejto formulácii možno vysloviť námietky. Odhliadnuc od toho, že aj „vlastné tvorivé" nemusí byť zakorenené v onej subjektivistickej sfére: tieto voči sebe postavené pojmy, zhromaždenie faktov a ich spracovanie, musíme chápať ako polaritné, hraničné pojmy, pretože v reálnej vede sa obe neustále prenikajú; aj to, či skutočne v niektorých odvetviach bol už zhromaždený faktový materiál, je otázne.

Iste jestvujú odbory, ktoré majú určitý náskok pred druhými, v ktorých sa prišlo k otvoreniu nových poznatkových oblastí. Prečo teda nemôžeme potom konštatovať, že tendencia vysvetľujúca sa prejavuje predovšetkým v týchto odboroch, že sa dotýka práve takých historických období? Sčasti sa zdá, že je to práve naopak. Akoby práve u nich rešpekt pred vykonanými prácami ochraňoval pred prehnanými výkladmi a akoby práve málo prebádané oblasti povzbudzovali vysvetľovateľov. Avšak treba aj na druhej strane povedať, že menej prepracované oblasti poskytujú tiež určitú, a to dokonca živšiu oporu: tam, kde je otvorené také široké pole pre bádanie, sú pre prejavujúcu sa vitalitu otvorené viac „prirodzené" možnosti a východiská. Tak by mohol stredovek, ako epocha, ktorá poskytuje najviac možností pre rôzne bádateľské oblasti, prispieť najmä k tomu, aby sa toto úsilie držalo v rámci „rozumných" hraníc; a to isté by sa dalo povedať o pomerne mladej disciplíne, akou je hudobná veda, ktorá disponuje mnohostoročnými imponujúcimi výsledkami.

Ale nech je vzájomný vzťah medzi vysvetľujúcou tendenciou a tou, ktorá prepracúva látku, taký alebo onaký: v tomto smere sa zdá byť hudobná veda obzvlášť uspôsobená na to, aby asimilovala a prekonala podnety „duchovnovedného smeru". Hudobná veda je na jednej strane priamo vzorovým príkladom pre disciplinárnu väzbu v rámci humanitného odboru. Ona, ktorá slúžila historickej a filologickej vede ako pomocná veda, musí sama vo výsostnej miere pritiahnuť vedľajšie disciplíny k pomocným službám: odhliadnuc od dobovej vedeckej orientácie v užšom slova zmysle, je na to veľmi odkázaná, pretože hudba je veľmi výrazne zrastená s inými životnými prejavmi národa, doby a jednotlivca. Súčasne je však spätá s matematikou a s prírodnými vedami, a preto — ako mladá by sa aj zdala — je obvzlášť povolaná demonštrovať vedu v jej celistvosti. Niekedy sme si neboli načistom, či je hudobná veda, rovnako ako filozofia na univerzite umiestnená medzi filozoficko-historickými a matematicko-prírodovednými odbormi, teda či by nemala byť zaradená do oboch. V hudobnej vede je však ďaleko rozvinutejšia „filologicko-historická" zložka ako druhá. Principiálne však takto stavanú otázku nemôžeme zamietnuť. V súvislosti s predtým uvedeným výkladom sa zdá byť však cenné, aby v rámci hudobnej vedy matematičnosť, tak ako ona súvisí s hudobnou formou, harmóniou a rytmikou, nebola zatlačená do pozadia. Ak staršia doba si uvedomovala len objektívnu, a nie subjektívnu stránku hudby a keď práve v poslednom čase chce byť uznávaná len jedna, tak by bolo mysliteľné aj také stanovisko, ktoré spája obe orientácie; ak by sa takáto možnosť ukázala realizovateľnou, vytvoril by sa v rámci celej oblasti humanistických vied a dokonca aj vedy vo všeobecnosti dôležitý a aktuálny precedens.

Hudba a filozofia

BOHDAN POCIEJ

Oblasť súčasnej hudby dozrieva postupne k tomu, aby sa na jej základe vytvorila nová teória hudby. Takáto celostná teória, založená na nových základoch a tvorená podľa nových zásad dosiaľ nevznikla, i keď sa kde-tu objavujú často veľmi zaujímavé pokusy o ňu. Pre vypracovanie takejto teórie, pre fundovanie jej základov je potrebná filozofia alebo lepšie povedané — presné pojmové systémy z oblasti teórie poznania, logiky a metafyziky.

Pokúsim sa teraz tieto tvrdenia odôvodniť.

1. Začnime niekoľkými úvahami všeobecnej povahy. Postulát vzájomného zbližovania medzi hudbou a filozofiou, hudobnou oblasťou a oblasťou filozofie, respektíve medzi muzikológiou a filozofiou, na poli opisovo-bádateľských pokusov nie je nijako nový alebo revolučný. Má svoje staré a hlboké korene v histórii kultúry nášho okruhu. Okrem toho možno vlastne povedať, že pramene hudobnoteoretického myslenia sú filozofickej, resp. metafyzicko-psychologicko-matematickej povahy. Prvá dozretá teoretická myšlienka o hudbe má charakter filozofický. Tento filozofický fundament hudobnej teórie pochádza, ako vieme, od pytagorejcov. Oni vytýčili smery bádania nad hudobným fenoménom na dlhé veky dopredu. V podstate ide o tri základné smery, o možnosti troch odlišných poňatí. Po prvé — pytagorejci vidia v hudbe objekt tak povediac metafyzický (hoci toto označenie vo vzťahu k pytagorejcom je ešte anachronizmom); spájajú hudbu s tajomstvom Bytia, s kozmológiou, s Kozmom, čiže s odvekým Poriadkom. Po druhé — hudba je pre pytagorejcov objektom matematickým, predmetom meraní, niečím, čo sa dá — ako by sme dnes povedali — matematicky vyjadriť, previesť na určité číselné pomery. Konečne, po tretie, hudba je pre pytagorejcov objektom psychologickým, niečím, čo pôsobí na dušu, a to rôznymi spôsobmi, lepšie a horšie, dobre a zle, kladne a záporne. Inými slovami — pytagorejcom ide nielen o existenciu hudby, o jej meranie, ale aj o jej pôsobenie, o hudbu samu o sebe ako objektívne bytie, o hudbu ako predmet poznania, objekt našich skúmaní, a konečne o hudbu pre nás ako predmet, ktorý cítime a prežívame.

Bytie, poznanie a pôsobenie hudby, hudobné myslenie a filozofická reflexia sa takto spriaznili na dlhý čas. Platón a Aristoteles, neskôr sv. Augustín budú konštituovať a rozvíjať psychologické predstavy pytagorejcov. Ústredné miesto hudby v kozmologickej štruktúre modelu sveta, vytýčené kedysi v staroveku, nepodľahlo zmene po celý stredovek. Výrazné stopy hudobného kozmologizmu pytagorejcov vypátrame ešte v romantickej filozofii hudby Arthura Schopenhauera. Začiatkom 19. storočia sa zväzky medzi hudbou a filozofiou, popretŕhané v 16. storočí a sporadicky obnovované v stor. 17. a 18., znova upevňujú; obnovuje sa predovšetkým metafyzika hudby a ožíva jej etos a jej mystika.

V tomto romantickom zblížení filozofie a hudby sa však skrývalo určité verbálne nebezpečenstvo. Keď do sféry hudby prenikali veľké a geniálne filozofické osobnosti — Schopenhauer, Kirkegaard, Nietzsche — rodili sa koncepcie metafyzicky hlboké a sugestívne. Ale keď vzali vec do rúk postavy menšieho formátu, vytvárala sa pre romantizmus charakteristická pojmová „hmla", pokrývajúca husto samotnú hudbu. Ako vieme, v druhej polovici 19. storočia sa zrodilo opozičné snaženie vzhľadom na metafyziku a celú filozofiu hudby: vykryštalizovala sa — hlavne zásluhou Huga Riemanna — autonómna a objektivistická teória hudby. Tento riemannovský trend mal obrovský vplyv na spôsob myslenia a písania o hudbe. No predsa sa mu nepodarilo celkom vykoreniť filozofické inklinácie. Tieto ožívajú už v prvej štvrtine nášho storočia a skonkrétňujú sa najplnšie v dvoch veľkých, v určitom zmysle navzájom pokrvných filozofických koncepciách hudby: v psychologickej Kurthovej a fenomenologickej Mersmannovej.

Koncepcie týchto dvoch bádateľov mali ohromne inšpirujúcu silu a vplývali na všetkých teoreticky orientovaných muzikológov: v Poľsku najvýznamnejším následovníkom Mersmanna je Jozef M. Chominski. Od čias Kurtha a Mersmanna sa neobjavila žiadna veľká teoretická koncepcia hudby. Pokiaľ ide zase o chápanie čisto filozofické, o ontológiu hudby a osobitne hudobného diela, potom dosiaľ posledným veľkým slovom v tejto sfére je práca Romana Ingardena, ktorá vyšla v publikácii Studie z estetyki II., Warszawa 1958 pod názvom Utwor muzyczny i sprawa jego tożsamości (prvá verzia tejto práce pochádza z r. 1928, druhá 1933, tretia, najviac rozšírená, z roku 1957).

Predsa však samotné pripomenutie tradície vzťahov medzi hudbou a filozofiou nám ešte dostatočne neodôvodňuje nevyhnutnosť takýchto prísnejších zväzkov dnes. Poukážme preto teraz na dôležitý, priam elementárny fakt, ktorým je sám jazyk filozofie, špecifika tohto jazyka, alebo, presnejšie povedané, špecifičnosť diskurzívneho a opisového jazyka filozofie. Ako to — opýta sa možno ktosi — existuje azda akýsi jeden univerzálny jazyk filozofie? Veď každý vynikajúci filozof má svoj vlastný, osobitý, individuálny jazyk! Porovnajme si len jazyky niekoľkých najväčších filozofov nášho storočia: Bergsona, Husserla, Heideggera, Wittgensteina, Ingardena, Merleau-Pontyho — každý predsa píše inak a tieto rozdiely sú tu neobvykle zjavné. Nemáme v úmysle negovať tieto rozdiely, predsa však tvrdíme, že existuje súčasne niečo také ako spoločný jazyk filozofie pre všetkých filozofov od Parmenida a Herakleita až po Wittgensteina a Ingardena.

Tento názor podopiera prinajmenej jeden, no veľmi dôležitý jav. Jazyk filozofie, predovšetkým jazyk metafyziky, sa od svojho vzniku až do našich čias vyznačuje zvláštnym pohybom pojmov, mnohosmerných napätím, často násilným tvarovaním slov smerom k metafyzickému významu. V jazyku filozofie sa neustále obnovujú vnútorné napätia, ktorých prameňom je samotné čisté bytie, tajomstvo a podstata toho bytia. Jazyk filozofie zápasí s existujúcim, usiluje sa vyjadriť jeho podstatu, filozof cíti a uvedomuje si, že existujúce sa vzpiera uzamknutosti, ohraničeniu prostredníctvom pojmov... Pojem v jazyku filozofie vzniká akoby na križovatke dvoch síl: 1. snahy o precíznosť, ohraničenie, jednoznačnosť a jasnosť a 2. úsilia smerom — ak to tak možno vyjadriť — k expresívnemu symbolizmu, čiže maximálnemu nasýteniu premenlivou mnohoznačnosťou vý-

znamov. Jazyk filozofie — systém, či aparát filozofických pojmov, rozsiahly, pružný a operatívny, sondujúci do hĺbky a ustavične analyzujúci samého seba — sa vyznačuje zvláštnou dvojrozmernosťou: na jednej strane je to aparát precízne vypracovaných, ustálených pojmov, na druhej oblasť stále premenlivá, stále sa formujúca. Hudba — jednak pre svoju pohyblivosť, jednak asémantičnosť, abstraktnosť, bezpojmovosť je atraktívnym objektom pre filozofickú interpretáciu. Samotná povaha hudby je v určitom zmysle analogická s niektorými prejavmi filozofického jazyka.

2. Pohľadajme teraz iné odôvodnenie oprávnenosti filozofie v samotnej situácii hudby dnes. Ako vyzerá dnes — ak možno vôbec ešte použiť tento statický výraz — oblasť súčasnej hudobnej oblasti? Je všeobecne známe, že od čias veľkých teoretických koncepcií Kurtha a Mersmanna sa táto oblasť ohromne zmenila. Táto zmena nespočíva iba vo vynachádzaní nových zvukových prostriedkov, pretváraní a zmenách hudobného jazyka, vo vzniku nových druhov a foriem. Inými slovami — nie sú to iba zmeny evolučné, kvantitatívne. Tieto — ako sa zdá — zasahujú samotnú podstatu hudby. Hudba z ontologicky existenčného hľadiska opustila hranice jednoznačne určených diel, uzatvorených a do dôsledku skomponovaných. Myslíme tu najmä na javy označované ako aleatorika, hudobné divadlo, inštrumentálne divadlo, happening. A hoci všetky tieto vybočenia zostávajú ešte dnes mimo hraníc oficiálnej hierarchie estetických hodnôt, hoci ich estetická výpoveď väčšinou neprekračuje pole negatívnej sféry vzbury — predsa sú faktom, s ktorým musíme počítať. Musíme sa vyrovnať so vznikom hudobnej skutočnosti nového typu, skutočnosti, s ktorou neveľmi vieme, čo si počať. Hranice hudby nepodliehajú dnes iba mnohokrát násilnému rozširovaniu a zmenám. Často ide o vedomé stieranie hraníc. Veď dnes máme hudbu na pozeranie, vytváranú ako divadlo, máme hudbu „pre oči", či skôr čítanie, vyjadrenú v nových, často prekvapujúco sugestívnych grafických symboloch. Na druhej strane sa zasa niektoré formy súčasnej literatúry vyznačujú — a to súčasne vo sfére zvukovej, významovej, vo sfére vizuálnej, ako aj v nových vzťahoch medzi týmito vrstvami — vlastnosťami, ktoré by sme predtým boli pripisovali iba hudbe. Ide tu napríklad o veľmi rozšírenú a sonoristicky diferencovanú škálu slovných „zvukov", o svojho druhu opozičnú polyfóniu týchto zvukov v ich vzťahu k vrstve významov a zmyslov; ide o vonkajšie napätie významov, o formálne kulminácie, o osobitnú pohyblivosť a plynulosť a súčasne prekvapivé zlomy a zmeny. Určitá časť literatúry gravituje z hľadiska svojej štruktúry rozhodne smerom k čistej hudbe, je podobná hudbe, tvorená „parahudobne". Muzikálnosť je dnes, súčasne v zmysle kompozície, ako aj improvizácie, jednou z hlavných zásad v tvorbe súčasnej plastiky.

Ani sama hudba nie je dnes už čírym estetickým predmetom, prameňom čisto estetických zážitkov. Je súčasne objektom intelektuálneho prežívania a z tvorivého hľadiska v rovnakej — ak nie väčšej — miere prevažuje intelekt nad intuíciou, myšlienková špekulácia nad invenciou. Menia sa — a to často veľmi podstatne — spôsoby komponovania hudby. Ide najmä o hudbu, vytváranú v experimentálnych štúdiách, ktorú v skratke môžeme nazvať „aparatúrovou". Zabudnime teraz na celú zásobu nových estetických hodnôt, ktoré táto laboratórna hudba so sebou prináša. Ide nám o to, že vo chvíli, keď skladateľ po prvý raz „skonzervoval" na magnetofónovej páske kompozíciu, vyprodukovanú, či iba pretvorenú aparatúrou, vznikol nový problém náradia — aparátu — prostredníka; problém aparatúry, vytvárajúcej, alebo spoluvytvárajúcej hudbu. Zhruba tento problém možno vyjadriť takto: akým spôsobom stroj či aparát modifikuje čistú invenciu skladateľa. Je to problém v určitom zmysle podobný tomu, aký dnes vyvstáva v súvislosti so všetkými novodobými prostriedkami poznania, precíznymi meracími aparátmi atď. Tieto aparáty nevyhnutne deformujú skúmaný predmet a stupeň tejto deformácie rastie súčasne so zmenšovaním rozmerov objektu a rastom precíznosti meracej aparatúry. Priznajme si, že pre skladateľa tento problém aparatúrnej modifikácie pôvodnej invencie neexistoval dovtedy, kým používal tradičné prostriedky na zachytenie svojich myšlienok: papier, pero, ceruzku, tuš či atrament.

Čím teda je dnes hudba — a špeciálne hudba z aspektu tvorivého? Zdá sa, že popri najvšeobecnejšej úvodnej klasifikácii možno tu vydeliť predovšetkým štyri hľadiská: a) hudba ako výsledok tvorivej intuície (invencie), b) hudba ako výsledok myšlienkovej práce, špekulácie či kombinácie intelektuálnej, c) hudba ako hra v celom bohatstve a mnohoznačnosti jej významu, d) hudba ako produkt či výtvor modifikovaný technickými prostriedkami (elektronická aparatúra).

V tejto všeobecnej a úvodnej charakteristike sa skrýva veľké bohatstvo problematiky. Každý z uvedených hlavných bodov, ak sa naň pozrieme z axiologického hľadiska, nám ukazuje väčšie či menšie rozšírenie poľa estetických hodnôt. Veľmi veľká časť tohto poľa predstavuje dnes ešte hodnoty neidentifikovateľné, nové, neuznané, bez právomoci.

Bohatstvo problémov, ktoré dnes v sebe skrýva hudobná oblasť, je v prevažnej miere iba predmetom našich pocitov a prežitkov. Často nás na nepravú cestu zvádza najmä stará, tradičná muzikologická terminológia. V tom, ako sa krčovite pridŕža zvukovej (akordickej) konštrukcie, formy, jej vyselekciovaných, vyabstrahovaných elementov, môže táto terminológia — čo ako sa zdá byť dôkladnou, vecnou a konkrétnou — viesť často k vytváraniu pseudointelektuálnych štruktúr, ktoré majú máločo spoločné s pravdivou hudobnou skutočnosťou. Komplikovaná situácia v súčasnej hudobnej sfére nám vnucuje potrebu celkom nového uvažovania o hudbe, otvára pred nami možnosti nových, širokých bádaní, nové perspektívy filozofické. No nová filozofia hudby zatiaľ ešte nevznikla, s výnimkou klamlivých tém a titulov. Možno sa ešte ani nezačala tvoriť.

3. Prejdime teraz k záveru našich úvah, čiže k projektu budúcich filozofických bádaní hudby, pokúsme sa objasniť trochu bližšie, čím je hudba ako predmet opisu a bádania. Či je táto skutočne tým istým estetickým predmetom, ktorý konzumujeme — odhliadnuc od menšej či väčšej evidentnosti hodnoty — v jeho celkovom bezprostrednom pôsobení? A či v súčasnej situácii hudby môžeme vôbec hovoriť o takomto čistom pôsobení? Či toto náhodou nie je akousi vyidealizovanou situáciou? Akýmsi ideálnym abstraktným modelom hudby samej o sebe, ktorý nemá analógiu v skutočnosti? Predpokladajme však predsa, že takáto čistá estetická situácia existuje. Vtedy nastáva charakteristická dichotómia medzi hudbou ako predmetom estetického prijímania a hudbou ako predmetom opisu. A táto disonancia, dvojkoľajnosť, či dokonca rozpor sa začínajú vo chvíli, keď vyslovujeme prvý najprostejší súd o diele typu a = b. Pod a si predstavme dielo skladateľa X, pod b nejaký hodnotiaci prívlastok, napr. zaujímavý, nudný, zlý, dobrý atď. V momente, keď vyslovujeme tento súd, uskutočňujeme prvé prevedenie hudby do sféry opisovaného jazyka. Predmet opisu akoby teraz zastupoval vo vzťahu k sebe prvotný estetický predmet a v určitom zmysle modifikuje skutočnosť či estetické pôsobenie predmetu; mohli by sme povedať, že ho suspenduje, dáva do zátvorky, odsúva do pozadia. Zdá sa, že táto antinómia nie je iba ilúzorna, ale prirodzená, neprekročiteľná, a že jej existenciu či možnosť musíme brať do úvahy, zaradiť ju do systému našich úvah a pristúpiť k vytýčeniu hlavných pohľadov a prístupov k hudbe, chápanej ako predmet opisu a bádania. Sú to nasledovné prístupy:

a) analyticko-autonómne, inak povedané, čistá analýza a čistý opis hudobného diela, jeho vyjadrenie v slovnom materiáli,

b) prístup psychologický, keď sa na dielo dívame ako na predmet pôsobenia systémov, impulzov, podnetov vyvolávajúcich určité pocity,

c) prístup logicko-matematický, čiže vyjadrenie určitých vlastností hudobných štruktúr v jazyku formálnej logiky a matematiky,

d) prístup filozofický v presnom zmysle.

Pri pohľadoch iného druhu, ktoré nás tu nezaujímajú, geneticko-príčinných, historických a sociologických môže byť rovnako použitá psychológia, filozofia a dokonca matematika, hoci v úzkom a podmienenom zmysle.

Medzi týmito vymedzenými prístupmi prebieha určitá demarkačná línia: ak ich posudzujeme predovšetkým z hľadiska novej, tvoriacej sa teórie hudby, možno ich rozdeliť na viac a menej dôležité. Bez dnes už väčšieho významu budú to rovnako prístupy opisovo-analytické ako psychologické (v úzkom zmysle psychológie experimentálnej), čo však neznamená, že by sme upierali veľkú praktickú hodnotu psychologickým výskumom hudby. Veľký význam majú prístupy matematické, logické, filozofické. Presnejšie povedané, ide tu o dve cesty skúmania: prvú z nich označme ako metódu presných skúmaní, matematických alebo matematizujúcich; pod týmto všeobecným vymedzením rozumieme matematické vyjadrenie hudobných štruktúr, skúmanie možností použitia určitých matematických a rovnako aj logických metód v procese komponovania, skúmanie použitia metód teórie informácie a kybernetiky. Druhú cestu nazvime metódou opisovou, úvahovou, reflexívnou, kde do hry vstupujú na jednej strane niektoré opisové časti logiky, logickej teórie jazyka a teórie poznania, na druhej pojmy a metódy antologicko-metafyzické.

4. Náčrt problematiky filozofie novej hudby by podľa môjho názoru mal vyzerať viac-menej nasledovne:

Predovšetkým treba preskúmať sám jazyk o hudbe. Azda najprv by sa žiadalo urobiť jeho vonkajšiu klasifikáciu, rozdeliť ho na druhy: napr. jazyk vedecký, či pseudovedecký, esejistický, úvahovo-reflexívny, metaforicko-opisný, jazyk hodnotiaci, či pseudohodnotiaci, jazyk kritiky, každodennej recenzie a spravodajstva, jazyk impresívno-dojmový, jazyk expresívny a pod. Vlastná kritika jazyka by sa mala uskutočniť jednak z hľadiska jeho pravdivosti a jednak stupňa jeho presnosti, presnosti a významového pôsobenia. Ďalej by sa žiadalo preskúmať stupeň jeho viacznačnosti v pojmovej oblasti, a súčasne aj stupeň expresívnej, významovo-sugestívnej sily jazyka. Prísnej verifikácii treba podrobiť jazyk nielen z hľadiska jeho významu, ale aj s ohľadom na predmet, čiže to, o čom hovorí. Možno táto verifikácia ukáže, že opisný alebo vedecký jazyk je ilúziou, a že najpravdivejším jazykom sa ukáže byť tvar skôr umelecký než opisný, v ktorom sa význam stotožní s impresiou. Možno sa vôbec nepodarí s konečnou platnosťou určiť všetky druhy vzťahov, zväzkov a závislostí medzi jazykom o hudbe a ňou samotnou.

Tieto pochybnosti nás však ani v najmenšom nemôžu odradiť od inej potrebnej úlohy, a to od vymedzenia ontologicko-metafyzických úvah nad samotnou hudobnou skutočnosťou. Tu sa dostávame k niekoľkým skupinám problémov, kde treba zachovať určité poradie ich riešenia. Predovšetkým sa musíme pýtať, ako hudba existuje, aký je spôsob či forma jej existencie dnes, v aktuálnej situácii. Či hudbou z ontologického hľadiska je iba hudobné dielo, alebo aj iné prejavy hudobnej skutočnosti? Pre tento druh úvah nájdeme znamenité východiskové body a podnety v prácach profesora Ingardena.

Ďalej je nevyhnutné — a teraz prichádzame na pole dosiaľ veľmi slabo a chaoticky obrábané — preskúmať svojské zaradenie hudby do radu problémov, vyplývajúcich najmä z klasických metafyzických otázok. To, čo tu na záver navrhujem, je iba akýsi rozpis kapitol časti ešte neexistujúcej knižky, ktorá by sa mala v budúcnosti napísať. Skladala by sa zo štyroch častí: a) časti ontologickej, b) časti metafyzickej, c) časti fenomenologickej a d) časti axiologickej.

Úvahy metafyzické predstavujú ústrednú časť knihy a zoznam problémov je asi nasledovný:

1. Problém formy a jej rôzneho chápania. Preskúmanie relácií pojmov forma — matéria vzhľadom k vzťahu pojmov forma-obsah v hudbe.
2. Stálosť a zmena, kľud a pohyb.
3. Príčinnosť a náhoda.
4. Intuícia a intelekt.
5. Systém.
6. Hra.
7. Hranice hudby.

Po metafyzike nastupuje fenomenológia, všeobecne povedané skúmanie podstaty vzťahu poznávajúceho podmetu k predmetu poznania. Tu rozlišujeme a skúmame dva druhy kontaktov podmetu a predmetu: na jednej strane podstatu estetického prežívania hudby, a na druhej strane podstatu spôsobu poznávania v hudbe, t. j. poznania vo vyššom a presnom zmysle. Poznamenávam, že tieto úvahy nad podstatou poznania v hudbe, nad jej dostupnosťou nášmu poznaniu, nad formami jeho prejavov, zahrňujúce aj otázku jazyka, majú charakter eidetický a sú čímsi celkom odlišným od oblasti, označovanej ako psychológia hudby.

Našu vysnívanú knižku by uzatvárali obšírne úvahy nad záhadou hodnoty v hudbe: nad otázkou vytýčenia hodnôt, ich stálosti vzhľadom na premenlivosť, objektívnosti na subjektívnosť, absolútnosti vzhľadom na relatívnosť. Hodnota je nakoniec podstatou všetkých našich úvah a poznávacích snažení v oblasti umeleckých diel. Otázka hodnôt tkvie v podtexte všetkých hlavných problémov metafyziky hudby a do tejto otázky nezadržateľne ústia všetky eidetické úvahy. Odpoveď na otázku hodnôt — aj keď čiastková, fragmentárna a neurčitá, alebo iluzórna a klamná je konečným dopovedaním a skompletizovaním všetkých rozvíjaných eidetických nitiek. Hudba, rovnako ako celé umenie, predstavuje v svojej najhlbšej podstate súbor trvalých hodnôt. Súčasne jednou z podstatných vlastností hudby nášho kultúrneho okruhu je sklon k intenzívnemu rozvoju, k prehodnocovaniu alebo — ak chcete — evolúcii. Na podklade stálych hodnôt sa teda odohráva permanentná rotácia hodnôt premenlivých: odumieranie starých a zrod nových. Odtiaľ asi pramení tá stála prítomnosť a utajená intenzívnosť obsedantného spytovania sa na hodnotu, ktoré vlastne nikdy nie je úplne zodpovedané.

Hudba — človek — spoločnosť

OSKÁR ELSCHEK

I

Hudba mala v živote človeka vždy výnimočné postavenie. Človek si bol vedomý neobyčajne intenzívneho vplyvu hudby na citový a intelektuálny život. O pochopenie tohto psychického a zvukového fenoménu sa usiloval po celé svoje dejiny. Hľadal najrôznejšie cesty pochopenia a vysvetlenia, aby mohol hudbu cieľavedome využívať na utváranie človeka, formovanie jeho vnútornej duchovnej substancie, vytvoriť z nej účinný spoločenský fenomén materiálnej, biologickej a duchovnej sily.

1. Hudbu spájal človek od najstarších čias s najvyššími a najmocnejšími silami. Nachádzal vysvetlenie pre jej neobyčajný vplyv v jej božskom pôvode. Čínania považovali mýtických cisárov Fušiho a Huang-Dia za vynálezcov hudby, rovnako videli Sumerania v hudbe dar bohov; indická mytológia považovala hudobné nástroje za čarovné prostriedky nadpozemskej moci. Preto používali ľudia hudbu v najrannejšom období vývinu ľudskej spoločnosti ako najvhodnejší prostriedok ovládania nadprirodzených, ničivých síl, démonov, ako prostriedok oznamovania svojich prosieb a želaní bohom. Hudobný prejav považovali za najúčinnejšiu formu prenesenia svojej vôle vyšším silám za účelom ich ovládania a krotenia. Hudba sa stala magickým komunikačným médiom medzi človekom a bohmi. Človek vedel aj v takom abstraktnom chápaní hudbu využívať ako reálnu spoločenskú silu, organizujúcu a zjednocujúcu vôlu jednotlivca a kolektívu. Hudba stála tesne veľa mágie, náboženstva, opierala sa o povznášajúci, extatický účinok hudby na ľudskú psychiku. Hudba slúžila ku koncentrácii a stupňovaniu, vybičovaniu fyzických a psychických síl človeka, pre uspokojenie základných životných potrieb jednotlivca i spoločnosti.

2. Človek neustále hľadal cestu integrácie hudby do svojho nazerania na svet, v ktorom sa postupne vzďaloval od čisto magickorituálnych predstáv a funkcií hudby. Počiatky týchto predstáv sa formujú v kozmologických teóriách Číňanov, ale najdôkladnejšie ich prepracovali antickí teoretici. Hudba tu vytvárala systém harmonizujúci s kozmom, s prírodou a ľudským životom, ktorého jednota bola vyjadrená číselnou sybolikou a dokladaná matematicky. Hudba a umenie sa chápali ako etické a estetické kategórie, ktoré majú harmonizujúcu funkciu v ľudskej spoločnosti. Súčasne usilovali o kanonizáciu a normatizáciu hudby, cez ktorú sa mali usmerňovať aj jej účinky v súlade so štátnym poriadkom, ako tomu bolo vo všetkých starovekých despotických ríšach.

Konfuciánsky teoretik Sün-ce píše: „Je hudba vyrovnaná a upokojujúca, bude národ šťastný a nerozpadne sa; je hudba úctivá a dôstojná, bude ľud milovať poriadok a nespôsobí prevrat... je hudba čarokrásna a tým nebezpečná, tak bude ľud nestály, ľahostajný, nízky a vulgárny. Keď muzicírujeme, tak ukazujeme národu cestu. Preto je hudba najdokonalejší spôsob, aby sme mohli nad ľuďmi dobre vládnuť."

Grécky ideál humanizuje tento výchovno-etický princíp, uvoľňuje a dynamizuje ho v zmysle antickej demokracie. Jej najvýraznejšími teoretikmi boli Damon, Platon a Aristoteles. Ide o určitý druh hermeneutiky, pomocou ktorej sa môže riadiť, programovať vplyv hudby na dušu človeka.

Takto chápaná hudba mala zaistenú neobyčajnú vážnosť medzi umeniami a v spoločnosti.

3. Bolo by omylom predpokladať, že hudba jestvovala len v tejto systémovej, normovanej, magickej, oficiálnej funkcii. Hudobné dejiny staroveku u všetkých národov nás presvedčujú o tom, že hudobná kultúra v každej societe bola žánrove, funkčne, štýlove a sociálne neobyčajne mnohovrstvová, siahala od prostých ľudových, profánnych foriem po slávnostné, politické, štátne, náboženské a ceremoniálne hudobné druhy. U mnohých žánrov išlo o bezprostrednejšiu reflexiu na každodenný citový život človeka, na rozmanité životné situácie a príležitosti. Nie v každej kultúre a nie v každom vývinovom štádiu zaujímala hudba rovnako významné a vládnucou ideológiou preferované a privilegované postavenie. Napr. Islam pripúšťal a uznával hudbu len pre melodickú a recitovanú kantiláciu koránu, ináč hudba patrila k zakázaným a nerado videným zábavám. Napriek tomu vieme, že hudba sa tešila v arabskom svete širokej popularite a úcte. Učenec Ibn Salama napísal začiatkom 10. storočia, že hudba „je potravou duše, jarným výhonkom srdca, arénou lásky, je útechou ubitých, družkou osamelých, zásobnicou cestujúcich — pretože pekný hlas zaujíma v srdci významné miesto a ovláda celú dušu". Práve u Arabov sme svedkami mnohovýznamového chápania a vysvetľovania hudby, na jednej strane jej odosobnenej náboženskej služobnej funkcie, oproti zmyselnej citovej extáze, ktorú vyvolával posluch hudby a napokon to bolo výrazne špekulatívne, kozmologicko-matematické, fyzikálno-teoretické a empirické štúdium hudby. Ibn Zaila napísal v 10. storočí: „Zvuk vplýva na dušu dvojakým spôsobom, raz na základe svojej hudobnej (t. j. fyzikálnej) štruktúry, okrem toho svojou spriaznenosťou s dušou (t. j. pre jej duchovnú, psychickú štruktúru)." Pre poňatie hudby sa teda v tejto mnohostrannosti otvárali celkom nové obzory.

4. Nazeranie európskeho stredoveku na hudbu bolo determinované silným príklonom k antickej kozmológii a jej hudobnej klasifikácii, v diferencovaní na hudbu vesmírnu (mundana), ľudskú (humana) a instrumentalis (nástrojovú), systém, ktorý sa súčasne stal východiskom kresťanskoteologických teórií; tieto napokon vyústili v nadprirodzenú, božskú, anjelskú teóriu a etiku hudby. Táto stavia hudbu jednoznačne do sakrálnych a kultických služieb. Ide súčasne o antitézu helenistického, zmyslového, hudobného, zvukového hedonizmu, zameraného na vybičovanie citov a vášní. Nová diferenciácia na musica sacra a musica prohibitia vedie hudobný výraz k určitej vnútornej askéze, nadosobnej objektivizácii ako ju žiada aj Sv. Augustín. Nová hudobná sémantika sa kryštalizuje okolo kresťanského mravného ideálu, mystického ponorenia sa do božských vidín a transcedentálnych výšin.

5. V lone slúžiacej a dogmatickej hudobnej este-

tiky sa postupne s intenzívnym rozvojom najmä ľudových a svetských inštrumentálno-vokálnych foriem utvára v priebehu 13-14. storočia empiricky zameraná hudobná teória, ktorá sa odpútava od antických vzorov a hľadá tesnejšie kontakty s hudobnou praxou. Opiera sa o empirické fyzikálno-matematické teórie najmä arabských teoretikov a všíma si veľmi pozorne dobové hudobné žánre, techniky a kompozičnú prax, ako sme toho svedkami napr. u Odda z Cluny, Berna z Reichenau, ale najmä u Johannesa de Groche. Hudobnú teóriu, hodnotové a estetické súdy vymaňujú z úzko dogmatického, normatívneho pohľadu, a usilujú sa pochopiť a zovšeobecniť dobovú hudobnú prax. Nazerajú na nové žánre, formy a techniky, na hudbu ako na tvorbu, určenú človekovi na uspokojenie jeho rozmanitých kultúrnych, umeleckých, estetických a intelektuálnych potrieb.

6. Formuje sa nielen technický, analytický empirizmus, ale pripravuje sa pôda pre rozvinutie psychoestetických teórií, ktoré poznačili myslenie renesančného človeka, hľadiaceho na umenie bez predsudkov, usilujúceho sa ho zaradiť do vyššieho univerzálneho vzdelanostného a kultúrneho kontextu. Na rozhraní stojí Johannes Tinctoris so svojím pojmom „effectus" hľadajúci na prahu novoveku odpoveď na otázku psychicko-zmyslových účinkov hudby na človeka. Odtiaľ vedie priama cesta ku výrazovým princípom florentského kruhu a napokon však aj k mechanistickej, schematickej afektovej teórii hudobného baroka, usilujúcej sa zaškatuľkovať a zviazať ako skladateľov, tak tvorivý proces i poslucháčov hudby, do priamej asociačnej mechaniky. To sa vzťahovalo ponajprv len na vokálne a vokálno-inštrumentálne žánre a v období vrcholného baroka aj na inštrumentálnu hudbu.

7. Reakciou i protipólom bola výrazová estetika a hľadanie všeobecnejších náladových a citových reakcií človeka na hudbu. Na tomto princípe spočíval nielen hudobný klasicizmus 18. storočia, ale tento sa podieľa aj na formovaní romantického hudobného ideálu. Takéto chápanie hudby a umenia bolo tesne zviazané s teóriou napodobňovania skutočnosti, v prípade hudby napodobňovania ľudských citov a vášní, ale esteticky krásne, ušľachtile štylizovaných ako to vyjadruje napr. D. Diderot alebo ako o tom píše Ch. W. Gluck v svojom otvorenom liste do „Mercure de Paris" roku 1773. Všetky tieto názorové zmeny samozrejme nemajú len nejakú imanentnú myšlienkovú kontinuitu a nepredstavujú ani geniálne myšlienkové reflexie jednotlivcov na dobové hudobné problémy, ale sú výrazom súčasných sociálnych zmien a presunov, či sa odohrávali pod haliacim plášťom náboženských, teologických kontemplácií, či vystúpili na povrch vo forme nezmieriteľných myšlienkových a ideologických protikladov (ako u florentínskej cameráty a v monteverdiovskej polemike). Všetky tieto radikálne zmeny rezultovali zo silnejúcej sociálnej a myšlienkovej emancipácie meštianstva a jeho kultúry, z funkčných zmien hudby, ktorá sa čím ďalej tým výraznejšie vymaňovala zo sakrálnej závislosti, a ktorá vždy dôraznejšie obracala svoj zrak z nadpozemských sfér do myšlienkového a citového sveta súčasného, nového človeka renesancie a humanizmu. V baroku a klasicizme sa dostáva vždy viac do stredobodu umenia jednotlivec, zbavený abstraktnej objektivistickej glórioly, hudba sa vnára vždy hlbšie do individuálnych, subjektívnych citových, myšlienkových a sociálnych problémov jednotlivca. Renesančný ideál duchovne oslobodeného človeka, mravne čistého, nekompromisného sa transformuje do osvieteného ducha 18. storočia, až napokon vyúsťuje v subjektívny individualizmus a idealizmus romantiky 19. storočia. Umelec sa začína sťahovať do svojej ulity, spoločnosť poznačená sklamanými ideálmi a ideami meštianskych sociálnych premien a nesplnených nádejí sa zvýrazňuje aj v novom umení, v početných funkčných presunoch tvorby, pestovania i konzumu hudby, v počínajúcej sa diferenciácii a rozpade umenia, vytváraním nových totalitných obručí pre umenie akoby v živelnej, ale o to neúprosnejšej forme, z ktorej niet úniku.

Nebolo takej rozpornej doby ako 19. storočie, ktoré na jednej strane prinieslo grandiózny rozvoj priemyslu, techniky, prírodných vied, nového racionalizmu a pozitivizmu, na druhej strane v estetickej, umeleckej sfére sa upälo k intuitivizmu, psychologizmu a nazeralo na umenie a umelecké indivíduum ako na božské, geniálne vnuknutie prozreteľnosti. Nebolo takého rozporu medzi úporným úsilím po poznaní a bezmocnou kapituláciou pred fenoménom umenia, ktoré sa zdalo, že uniká racionálnemu poznaniu. Prehlbovala sa priepasť medzi minucióznym filologickokritickým, hudobno-technickým štúdiom diela a poznania jeho vnútornej myšlienkovej substancie, pre ktorú sa hľadali stále viac subjektívne, asociačne a verbálne fixované ekvivalenty v rozpätí od abstraktných technicky popisných foriem až po esejistické úvahy.

Jeden z najgeniálnejších esejistov 19. storočia Stendhal napísal o hudbe: „Dobrou hudbou je len hnutie našej mysle, zabáva nás, tým, že núti našu prestavivosť zaoberať sa okamžite určitými klamnými obrazmi, ktoré nie sú pokojné a nadnesené ako plastiky, ani jemné a zasnené ako Correggiové obrazy. Dlho už mi je jasné, že hudba nemôže vyjadriť ducha ani myšlienky... hudba maľuje len vášne a vlastné vášne citov. Hudba nie je schopná hovoriť pomaly; je schopná líčiť najbežnejšie odtiene vášní, ktoré unikajú peru najväčších spisovateľov; áno, môžeme dokonca povedať, že jej ríša otvára a súčasne uzatvára ríšu slov, ale nie je schopná to, čo zobrazuje, zobraziť len polovičato."

Dualizmus doby, o ktorej sme hovorili, nachádzame veľmi plasticky vyjadrený v Balzacovej novele Gambara, ktorej hrdina zoširoka analyzuje fyzikálne vlastnosti hudby a jej matematickú uchopiteľnosť a poukazuje na význam pochopenia substancie a zákonitostí hudby pre skladateľov. Hovorí: „Tieto nové zákonitosti by poskytli skladateľovi nové zbrane; umožnili by nám mať lepšie nástroje ako sú terajšie, a azda veľkolepejšiu harmóniu ako tá, ktorá vládne v dnešnej hudbe. Keď každý zmenený tón zodpovedá určitej moci, tak je potrebné ich poznať, aby sme tieto sily mohli zjednotiť podľa ich skutočných zákonov. Skladatelia pracujú so substanciami, ktoré sú im neznáme." Sklon hrdinu ku racionálnemu preskúmaniu vecí, ku experimentovaniu a hľadaniu nových ciest zjednotenia vedy a umenia, stojí v diametrálnom protiklade s názormi, ktoré vyslovuje o účinkoch hudby na ľudskú dušu: „...doteraz si všímal človek viac dôsledky ako príčiny. Keby mohol preniknúť k príčinám, stala by sa hudba najväčším umením. Nie je ona tým, ktoré preniká najďalej do duše? Vidíte len to, čo nám ukazuje maliarstvo, počujete len to, čo vám povie básnik, hudba ide hlbšie, preniká oveľa hlbšie; neutvára vaše myšlienky, neprebúdza driemajúce spomienky? Tu sú tisícky srdc v tejto sále, jeden motív sa prederie cez hrdlo Pasty (známa speváčka, pozn. autora), motív, ktorého prevedenie zodpovedá myšlienke, ktorá sa skvie v duši Rossiniho, vytvára však práve toľko básní; tomu sa mihne vysnená žena, druhému nejaké nábrežie povedľa ktorého prešiel. Vidí sklonené smútočné vŕby, lesknúcu sa hladinu vody, nádeje, ktoré sa trblietajú pod listím. Táto žena spomína na tisíceré bolesti, ktoré sa jej vrezávali v hodine žiarlivosti; jedna spomína na nesplnené túžby svojho srdca a vybavuje si v skvúcich farbách sna svoj ideál; ochutnáva slasti ženy, tým, že láska tohto románového filigránu; druhá myslí na to, že sa jej v ten istý večer vyplní jej túžba po rozkoši; vrhá sa jej v ústrety, do prúdu s udychčanou hruďou. Len hudba má tú moc priviesť nás späť k sebe samým; zatiaľ čo každé iné umenie nám poskytuje len periférnu zábavu."

Ako opisuje Balzacov hrdina-hudobník chvíle inšpirácie; ospravedlňuje sa pre prerušenie rozhovoru:

„...prosím vás o dovolenie, aby som vás mohol opustiť. Vidím pred sebou melódiu, ktorá ma pozýva; ide a tancuje, obnažená a roztrasená, ako pekné dievča, ktoré prosí svojho milenca o šaty, ktorý ich drží ukryté. Buďte sbohom, ponáhľam

sa zaodieť milenku...“ Na otázku: „Kto vám pomohol nadiktovať také pekné piesne?“ odpovedá: „Duch! Keď sa zjaví, vidím všetko v ohni. Vidím melódie tvárou v tvár, krásne a svieže, sfarbené ako kvety; svietia, znejú; načúvam im, ale trvá to nekonečne dlho, kým sa mi podarí ich zreprodukovať.“

Celá plejáda romantických estétov, filozofov a skladateľov vyznávala takéto názory na hudbu a jej obrazová verbalizácia i keď nie v takej kvetnatej podobe ako sme toho svedkom u popredných romantických literátov, básnikov, kritikov nachádza ešte podnes najmä v európskej hudobnej tradícii širokú rezonanciu. A keď chceme byť úprimní — podnes sme sa nepriblížili oveľa viac k pochopeniu podstaty zmyslu pôsobenia hudby na človeka. Nevieme odpovedať jednoznačne na tak elementárne otázky o podstate hudby, ktoré si naši predkovia kládli už pred tisícročiami. Na hudbe zostalo ešte mnoho nevysvetlené, nepochopené, hoci sme ovládli prostriedky a metódy logizácie, matematizácie, štrukturalizácie, analýzy a kvantifikácie hudobných prostriedkov a techník, predsa sa nám zdá, že sa pohybujeme ešte len v jej periférnych, povrchových, javových sférach. Z tejto skutočnosti rezultuje aj určitá pochybovačnosť, neistota voči ľudskému poznaniu, ktorú vyjadruje skladateľ napr. v takej skeptickej sentencii ako H. W. Henze: „Kompozícia hudby spočíva na napínaní cudzieho, nehybného a len zle preskúmaného sveta a v snahe vyzískať proti prírode tejto matérie z nej niečo živého, blízkeho, dýchajúceho.“

II

Aké postavenie má hudba v dnešnom živote človeka, aký je jej spoločenský zmysel? Na túto otázku ťažko dať jednoznačnú odpoveď a to z niekoľkých príčin.

Ťažko dnes nájsť identické celosvetové tendencie v hudobnom vývine; každý kultúrny okruh si rieši svoje problémy s ohľadom na svoje národné a historické tradície vlastnými cestami a metódami. Preto možno pristupovať aj s určitou kritickou skepsou napr. k teórii W. Wioru, ktorý sleduje určité integrované tendencie v dnešnej hudobnej kultúre v jeho tzv. štvrtom „svetovom veku“ vývinu hudby.

Hudba prešla za posledné desaťročia tak prudkým vývinom, prišlo k takým prevratným vnútorným a funkčným zmenám, že hudbu nášho storočia nemožno chápať ako jeden kontinuálny celok.

Súčasná hudba a hudobný záujem sú žánrove, štýlove a hodnotove tak rozmanité a diferencované, že niet medzi nimi organického pojítka, spoločných záujmov a problémov. Naša hudba predstavuje dnes neorganický konglomerát vedome proti sebe stojacich kultúr, štýlov, hudobných druhov, teórií, generácií a skupín, že ten kto chce dnes usilovať o univerzálnu, všeplatnú odpoveď je odsúdený do úlohy Don Quijota.

Naše tézy budú vychádzať z tendencií, ktoré sa uplatňujú a presadzujú v stredoeurópskej industriálnej spoločnosti v druhej polovici 20. storočia. To neznamená, že niet spoločných znakov alebo zhodných problémov s inými oblasťami alebo obdobiami vo väčšom alebo menšom rozsahu; ide nám však o precizovanie a limitáciu našich úvah a vývodov.

Začneme teoretickou, resp. hudobnoteoretickou oblasťou, ktorej sme sa doteraz venovali v skratkovej mikroretrospekcii.

1. Mám pocit, že pokiaľ 19. storočie bolo mimoriadne konteplatívne naladené, hudbou a jej problémami sa zaoberali nielen hudobníci, kritici, vedci, interpreti, ale rovnako aj spisovatelia, básnici a filozofi, pociťujeme dnes absenciu takého plodného dialógu v kultúrnej obci; zavládol izolacionizmus, odborníckе uzavretie sa, stiahnutie sa do svojej profesijnej ulity. Namiesto tvorivého dialógu a názorovej konfrontácie zavládlo sterilné mlčanie. Neustále, zväčša neúspešné pokusy o prekonanie tohto mlčania z ktorejkoľvek strany pripadajú nám ako individuálne rozbíjanie hláv o

žulový múr neporozumenia a chladu. Tak sa nám zdá, že lepšie to nie je ani v hudobníckej obci, vládne rezervovanosť a ignorantstvo. Je to azda preto, že dnes si každý problém vyžaduje fundovanú odbornú analýzu? Rozhodne môže byť len jednou z mnohých príčin prečo vládne vzájomný nezáujem a neporozumenie medzi vedou a umením a medzi jednotlivými umeniami. Výnimky v tomto smere sa zdajú byť skôr potvrdením dnešnej situácie.

Ide o permanentný rozpad kedysi o jednotu usilujúceho kultúrneho povedomia.

2. V tejto súvislosti pociťujeme o to bolestnejšie absenciu živých teoretických úvah o dnešnej hudobnej kultúre, ktoré by neboli sputnané úzkoprsým odborníctvom, ktoré by sa opierali o každodennú hudobnú a kultúrnu prax, ktoré by pertraktovali hudbu ako umenie a nie ako nejaký abstraktný zvukový, štrukturálny fenomén, alebo ako vulgárny, konzumný, odbytový artikel.

Obzvlášť veľké manko v tomto smere vykazovala prvá polovica nášho storočia. Za posledných 20 rokov sa rozprúdila plodná, otvorená a vášnivá výmena myšlienok a to najmä vďaka generácii, ktorá sa usilovala o Novú hudbu. Žiaľ, najmenej sa na nej podieľala tradičná hudobná veda, historicky a filologicky orientovaná, rovnako sa do nej nezapojila časť tradíciou sputnaných hudobných umelcov ak sa len necítili byť dotknutí vo svojom umeleckom a sociálnom postavení. Vtedy však prevládal skôr jazyk osobných invektív ako meritu veci sa dotýkajúca úvaha.

Išlo teda o eklatantný prípad nerovnomerného rozvoja teoretického myslenia; pravda aj za podobných historických situácií tomu nebolo inak, najúpornejšie hľadali odpovede na pálčivé otázky vždy tí, ktorí hľadali nové cesty v umení. Mlčanie vyhovovalo vždy viac etablovanému, statickému umeniu.

3. V takej situácii prekvitá individualizmus, subjektivizmus, mesianizmus a pluralizmus vo vysvetľovaní a v chápaní hudobného umenia. Čo je pochopiteľné. Narušilo sa statické väzivo klasickoromantickej hudby a hudobnej teórie, narušil sa prežitý sociálnopsychický a organizačný mechanizmus konzervatívneho meštiackeho umenia, opustila sa myšlienková a citová uniformita romantického meštiackeho ideálu a nenašiel sa nový bod, program alebo platforma univerzálnej hodnotovej integrácie. Nekrištalizovala sa, ani sa nenašla nová myšlienková a hudobnoštylistická syntéza s potencionálnou jednotiacou tendenciou. Tí, ktorí vidia pejoratívnu stránku tohto procesu, hovoria o rozpade, degenerácii, súmraku európskeho hudobného umenia; tí, ktorí vidia v ňom prekonávanie tradicionalistických schém hudobného myslenia očakávajú nové rozvinutie tvorivých potencií skladateľov, širšiu individuálnu estetickú paletu, nový dynamický pluralizmus hudobného umenia.

4. Individualizmus stojí ako protipól voči určitej, najmä v európskej hudbe sa odohrávajúcej nadnárodnej kultúrnej integrácii, voči národnému, politickému, kultúrnemu izolacionizmu, ktorý najmä v 20. storočí v dobe nivelizujúcich prostriedkov masovej komunikácie, v dobe širokoorganizovanej siete výmeny kultúrnych hodnôt a myšlienok je vopred odsúdený na neúspech. Ak takýto proces prebieha na všetkých kontinentoch, je pochopiteľné, že ani stredná Európa sa nemôže pred týmto vývinom uzatvárať. Nejde len o výmenu informácií a cirkuláciu tvorivých hodnôt, ale aj o umelecké a estetické konzekvencie z takéhoto vývinu. Izolacionizmus v 20. storočí je niečo tak absurdného ako návrat do stredoveku, do doby mystiky a dogmatizmu.

Tým sme sa dostali do sféry sociálnej, do sféry všeobecnejších vývinových podmienok dnešnej hudobnej kultúry, ktoré ju determinujú a formujú.

5. Pre hudbu priniesla technická revolúcia 20. storočia skutočný prevrat, najmä v smere premeny hudby na tovar, na konzumný artikel par excelence. Masová, priemyselná „výroba“ — reprodukcia hudby, ktorá z nej dovolila urobiť trhový produkt, mohla začať až keď prišlo k rozvoju

prostriedkov masového „rozmnoženia", šírenia hudobných diel prostriedkami masových komunikácií. Proces, ktorý sa začal v polovici minulého storočia a viedol k rozpadu hudobného umenia na vážnu a „populárnu" hudbu sa mohol v plnosti rozvinúť až v posledných dvoch desaťročiach, proces, ktorý sa dnes rozrástol do obludných rozmerov. Masové prostriedky sa využívajú tak prevážne na „spopulárnenie" tej konzumnej hudby, ktorá ani popularizáciu nemá zapotreby, formou dovtedy v spoločnosti „populárnej" hudby, ktorú zaujímala ľudová hudba nivelizuje a deštruuje a pre umelecké formy hudby starej, staršej, ale najmä súčasnej Novej je minimálneho priestoru. Teda popularizačný proces podivný a paradoxný.

Bolo by omylom si myslieť, že tieto pre umenie anormálne tovarové hodnotové vzťahy platia len v kapitalistickej spoločnosti. Hudba sa stala rovnako tovarom či majú „výrobné" prostriedky v rukách súkromné spoločnosti alebo či nimi disponuje štátny monopol. V oboch sú miery priložené na umelecké dielo neprimerané, nejde o estetické, etické ani výchovné, ale o tovarové, peňažné. Okrem toho dnes desiatky, stovky televíznych programov, staníc, výrobcovia hudobných konzerv a filmové spoločnosti používajú do 70 % svojho znelého programu hudbu. Jestvujúca tvorba však nepostačuje na saturovanie ich enormných potrieb, preto vzniká pre ich špecifické potreby komerčná hudba, určená pre stále kratší obehový cyklus. Kvantita produkcie závratne stúpa, kvalita však s ňou nemôže držať krok, je limitovaná jestvujúcimi tvorcami, subjektívnymi faktormi hudobného života. Preto vystupuje stále viac do popredia vrstva pseudoskladateľov a pseudohudby, ktorá tvorí neprerušovanú, celodennú, módnu kulisu zvukových jednodeniek. Tento nebezpečný proces sa za posledné roky stále viac udomácňuje, normalizuje v hudobnom organizme spoločnosti, presadzuje sa v tých inštitúciách, kde niet kultúrnej, umeleckej koncepcie, kde sa počíta a kalkuluje, kupuje a predáva. Tam, kde je náročnejšia práca s hudobným umením je konkurencia s čisto komerčne zameranými inštitúciami stále obtiažnejšia a beznádejnejšia. Teda technická revolúcia priniesla obrovské latentné možnosti pre demokratizáciu hudobného umenia, možnosti, ktoré neboli využívané a skôr zneužívané a očakávania, ktoré neboli splnené. Pri tejto úvahe nechávame bokom vplyv technických médií na špecifickú vnútornú sféru hudby, na zmenu sociálnej štruktúry konzumu hudby, presun z koncertnej sály zo živého posluchu hudby na domáci, individuálny odposluch a na vplyv týchto elektronických médií na kompozičnú techniku v súčasnej hudbe.

6. Výrazným znakom súčasnej hudobnej kultúry je jej inštitucionalizácia a administrácia. Je len pochopiteľné, že hudobná kultúra si aj vďaka jej novým možnostiam, jej nesmiernemu kvantitatívnemu vzrastu, ako vo sfére umeleckých diel, tak umelcov, vytvára v prvom štádiu určité ochranné, potom záujmové a aj mocenské, reprezentatívne organizácie a orgány. Tie si časom vyžadujú vytvorenie rôznych spojujúcich, koordinačných a strešných orgánov a organizácií, ako typicky riadiace a správne jednotky. To, že sa hudobná kultúra stáva čím ďalej tým významnejším článkom národnej kultúry, štátnej kultúrnej reprezentácie a napokon aj mnohovrstvovým „výrobným" odvetvím si vyžaduje začleniť tieto do nových organizačných, hierarchických celkov. Vzniká teda stále sa rozrastajúca mnohovrstvová hierarchická pyramída, ktorá spočiatku pohlcuje mnohých aktívnych, ale postupne „bývalých" aktívnych umelcov a napokon mocibažných; tento kolos pohlcuje však aj energiu a sily umelcov stojacich mimo tejto pyramídy, vytvára široký, pre tvorbu mŕtvy priestor a čas. Umelcov postupne nahradzujú „špecialisti" funkcionári v správnych orgánoch, ktorí nemajú bezprostredný vzťah k tvorivej činnosti, ani ku kultúre a k hudbe. Sú jej administrátormi. Pre vykonávanie svojej činnosti potrebujú neustále väčší počet expertíz a expertov, nie pre bezprostredné potreby rozhodovania alebo konania, ale aby vôbec sami pochopili otázky a problémy, ktoré majú riadiť. A nakoniec skladateľ, hudobník, vedec stojí pred touto mnohoramennou sépiou, ktorá ho obopína železnými obručmi nariadení, noriem, pravidiel konania a pohybu, zásad, plánov, prognóz, schôdzí, stretnutí, rozhodnutí, v ktorých sa strácajú a ktoré neustále zmenšujú ich životný, aktívny, tvorivý priestor. Z pôvodného služobníka a pomocníka umelcov a umenia sa stáva nekontrolovateľný a nekontrolovaný despota a mašinéria, ktorá sa rozrastá ako rakovinový nádor na tele hudobného umenia. Bez toho, aby sme videli len groteskú „parkinsonovskú" stránku tohto procesu, sa stáva tento problém stále vážnejší ako v národných, tak v medzinárodných reláciách, ako určitý neúprosný samopohyb, ktorý zďaleka prekračuje tú racionálnu a užitočnú mieru správy, riadenia a ochrany pre ktorú bola pôvodne určená. Riadenie sa stále viac vzďaľuje svojim pôvodným intenciám, z tých ktorí sa kedysi podieľali na tvorbe sa stávajú akoby prebytoční „strihači kupónov", pasívni akcionári. V tejto sfére sa napokon rozvíjajú mocenské a osobné sféry, administrátori nereprezentujú umelcov, ale iných administrátorov. Je to nekonečný, prekomplikovaný kolotoč, ktorý nemá s koncepciou a s intenciami, požiadavkami hudobnej kultúry nič alebo len málo spoločného.

Z týchto procesov vyrastá to, čomu hovoríme odcudzenie, dehumanizácia hudobného umenia vo vysokoindustriálnej spoločnosti, ktorá si vytvorila všetky možnosti a podmienky pre grandiózny rozvoj hudobnej kultúry nášho veku, ale ktorá súčasne sa nenaučila tieto prostriedky ovládať, ale je skôr nimi ovládaná. Oni sú tými, čo diktujú tempo a smer vývinu, umelec sa stáva akoby hračkou, pasívnou, bezmocnou v rukách týchto „prírodných" síl.

Význam hudby, umenia a vôbec estetických zložiek v našom pretechnizovanom, preracionalizovanom a preorganizovanom svete je preveľký, ale súčasne aj deformovaný, najmä ak sa dívame na ne cez prizmu skúseností a poznatky minulých epoch, ak si uvedomujeme ich vplyv na ľudské indivíduum, bez ktorého je ohrozená jeho primárna humánna substancia, jeho citový a myšlienkový svet, jeho existencia.

Hudobné problémy výtvarného umenia 20. storočia

MILAN ADAMČIAK

Máloktorý muzikológ i umenovedný historik by sa pozastavil nad nie zriedkavým javom prelínania sa, vzájomného ovplyvňovania či syntézy niekoľkých rozdielnych druhov umenia. Snaha po umeleckej syntéze je vôbec sprievodným javom umenia dvadsiateho storočia. A predsa málokto venuje svoju pozornosť niektorým azda najnenápadnejším prejavom tohto prenikania matérie, štruktúry, formy i obsahu jedného umeleckého druhu na pôdu iného. Platí to takmer rovnako pre literatúru, poéziu, divadlo i vo filme, pre výtvarné umenie i hudbu. Nie je zámerom tejto úvahy venovať sa vymenovaniu a rozborom všetkých možných variant súvislostí medzi umeniami. Skôr naopak. Vo vedomí, že ani zďaleka nebude vyčerpávať túto problematiku, zameriame sa predovšetkým na niekoľko prejavov vzájomného pôsobenia súvislostí medzi výtvarným umením a hudbou.

V posledných desaťročiach minulého storočia sa v maliarstve objavujú tendencie smerujúce k „zmuzikálneniu" obrazu. (Používame tento termín kvôli odlíšeniu od termínu „zhudobnenie", ktorý sa zjavuje neskôr v podstatne rozdielnych súvislostiach.) Nehovoriac o tvorbe maliarov — impresionistov, ktorých farebné princípy sa veľmi výrazne odrážajú v hudbe Clauda Debussyho, stále častejšie sa stretávame s odvolávaním sa na hudbu, s túžbou po novom znení obrazu, po jeho nových harmóniách a rytmoch. Podľa slov jedného z najväčších maliarov poimpresionistického obdobia Paula Gaugina, maliarstvo sa dostáva do svojej muzikálnej podoby. Nielen časté používanie hudobnej terminológie u výtvarníkov, nielen prezentácia hudobných námetov a titulov, ale predovšetkým celková tendencia postupného oslobodzovania maliarstva od zobrazovania predmetného sveta a postupný príklon k abstrakcii, túto snahu po hudobnom výraze podporujú. Komponovať obrazy tak, ako skladateľ píše hudbu, nezávisle od púheho prispôsobovania sa zobrazovanej realite, sa stáva mottom nejedného maliara. Oslobodenie farby od predmetu a jej použitie podobným spôsobom ako sú použité tóny v hudbe je jedným z prvých prejavov „muzikality" v obraze. Azda v rovnakej miere ako maliari skupiny Nabis, postimpresionisti alebo fauvisti, dostávajú sa na rovinu medzi výtvarné umenie a hudbu secesní umelci a expresionisti. Je to vari práve hudba, ktorá tieto najrozličnejšie tendencie moderného maliarstva akosi zjednocuje.

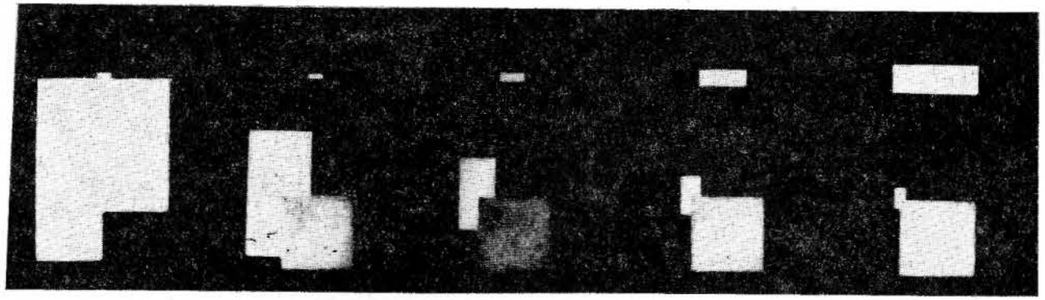
Nemalú úlohu pri pokusoch o zblíženie hudby s výtvarným umením zohrávajú aplikácie Wagnerovej idey Gesammtkunstwerku i zvýšený záujem o viac alebo menej vyšpekulované teórie okolo audiovizuálneho princípu. Z psychológie je známy fakt spolupôsobenia dvoch zmyslových oblastí (napr. zraku a sluchu), ktorý sa prejavil v tvorbe niekoľkých maliarov-synestetikov. Okrem simultánneho vnímania tónov a farieb sa stretávame s komplexnou synestézou, pri ktorej sa počas vnímania hudobného diela vybavujú v predstave poslucháča komplexné obrazy, a naopak. V dielach synestetikov línie, tvary a farby s viac alebo menej symbolickým významom reprezentujú melódie, rytmus alebo inštrumentáciu tej-ktorej hudobnej skladby. Napriek značnej miere abstrakcie môžeme týchto maliarov (napr. Maxa Gehlsena, Maxa Klingera, H. Meiera-Thura) označiť za romantikov, čomu prisviedča i výber skladieb, ktorými sa nechali k svojim obrazom inšpirovať: Brahmsove Uhorské tance, Schumannovo Snenie, diela Griega, Mendelssohna i Gounoda a pod. Nemožno si však nevšimnúť niektorých podnetných prvkov, ktoré neskôr našli svoje miesto v hudobnej grafike.

Oproti tejto extrémnej polohe výtvarného umenia jedinečným príkladom „spredmetnenia" hudby, tiež pod vplyvom Gesammtkunstwerku a synestézy sa stáva dielo ruského abstraktného maliara žijúceho v Nemecku — Vasilya Kandinského. Nadšený hudbou vypracúva Kandinskij celú teóriu vzťahov medzi tónmi a farbami, hudbou a maliarstvom, ktorú vzápätí aplikuje na svojich obrazoch. V najistejšom vedomí tesnej blízkosti k hudbe dáva svojim obrazom názvy „Zvuky", „Akordy", „Kompozícia" atď. Pre Kandinského „veľké diela výtvarného umenia sú symfonické skladby, v ktorých melodický prvok len chvíľami nachádza uplatnenie, a to ako zložka podriadená". Inú spätosť s hudbou nachádzame u Kandinského v podobe priateľstva so Schönbergom, ktorého svojou abstraktnou javiskovou kompozíciou Žltý zvuk inšpiroval k napísaniu Šťastnej ruky.

Snaha o zlúčenie hudby s výtvarným umením nepriťahovala len Kandinského. Neobchádzajúc problematiku farebného (svetelného) klavíra, stretávame sa s plejádou hudobníkov i výtvarníkov, ktorých zaujal tento zaujímavý problém. Kandinského kolega na Bauhause László Moholy-Nagy rozvíja Skrjabinove idey farebnej projekcie podobne, ako ju využíva v dvadsiatych rokoch Baranov — Rossinij vo svojom optofonickom koncerte. Iný bauhausský umelec Ludwig Hirschfeld — Mack prezentuje svoje svetelné hry. Na orchestrálnom koncerte pod taktovkou Stokowského odznel Clavilux Američana Thomasa Wilfreda. Kým český výtvarník Zdeněk Pešánek vytvára dômyselne skonštruovaný farebný klavír, Maďar Alexander László sa vo svojej skladbe Farbenlichtmusik uspokojuje sprievodom klavírnej hry simultánnou projekciou na plátne.

Filmové plátno doviedlo niekoľkých umelcov-maliarov k vytvoreniu prvých abstraktných filmov. Filmový pás sa stal východiskom k vyriešeniu problému hudobného času. Dadaisti Viking Eggelink a Hans Richter sa stávajú predstaviteľmi spredmetnenia hudobného procesu na filmovom plátne. V Eggelinkovej Diagonálnej symfónii pohyb línií a tvarov stimuluje proces rozvíjania motívov podobným spôsobom ako v hudobnej skladbe, pričom nie je zanedbaný ani problém formy s výrazne dynamickou krivkou. Hans Richter vo svojom filme Rytmus 21 používa približovanie a vzďaľovanie sa tvarov, ich prelínanie sa a metamorfózy, na vyjadrenie predovšetkým rytmického a formového členenia kompozície.

Statické členenie plochy v zmysle plocha obrazu — čas v skladbe zaujalo Kandinského priateľa a kolegu Paula Kleea. Klee je toho názoru, že i „pre premenu bodu na líniu je potrebný čas", Klee chápe teda tvary nielen ako reprezentantov priestoru, ale i času. Vo svojom kozmogonickom rytmickom systéme klasifikuje čas do troch tried rytmov: kozmické, organické a kultúrne, pričom



Richter, H.: Rythmus 1921

v kultúrnych rytmoch je obsiahnutá poézia, hudba a výtvarné umenie. Základnou časovou jednotkou je takt, ktorého vnútorné členenie privádza Kleea k vytvoreniu novej notácie, zreteľne príbuznej súčasnému časomernému zápisu Novej hudby. Rytmus tejto notácie je mu zároveň východiskom k výtvarným kompozíciám. Kým Kandinskij kladie dôraz na tvarové a farebné znenie svojich obrazov pri bohatosti tvarov v akoby náhodnom usporiadaní, Kleeovi ide hlavne o štrukturalizáciu farebnej plochy, formu, v ktorej vystupuje do popredia konštrukcia.

Na konštrukčnej báze sa pohybuje muzikalita obrazov De Stilju, Pieta Mondriana, hlavného predstaviteľa inej línie abstraktného umenia. Mondrianovým východiskom je pomer farby k nefarbe, členenie plochy a vzájomná rovnováha plôch. Jeho obrazy sa svojou čistou abstrakciou dostávajú do tesnej blízkosti hudby, najmä k dielu Antona Weberna. Podobne ako Webern bazíruje na rovnováhe tónov, rytmu ticha a zvuku, Mondrian s matematickou dôkladnosťou člení plochu obrazu, pričom vertikálne línie reprezentujú harmóniu, horizontálne melódiu a rytmus. Pomer farby k nefarbe je analógiou k Webernovmu riešeniu ticha a hudby. Pri maxime výrazu sa Mondrian obmedzuje na používanie najelementárnejších výtvarných prvkov — línie, plochy a niekoľkých základných farieb. Kým jeho skoršie diela vyžarujú akýsi nepokoj a svojrázny rytmus (ich vizuálnou podobou je zrejme inšpirovaná vizuálna podoba skladby Earlea Browna — December 1952), v neskorších obrazoch sa stretávame s úplným pokojom a rovnováhou. Zaujatie pre rytmus sa u Mondriana prejavuje i v poslednej fáze jeho tvorby — je to jazz, o ktorého spredmetnenie sa pokúša v niekoľkých obrazoch: Broadway Boogie-Woogie, Victory Boogie-Woogie. Rytmickú podobu jazzu zobrazuje plocha pretkávaná farebne členenými líniami.

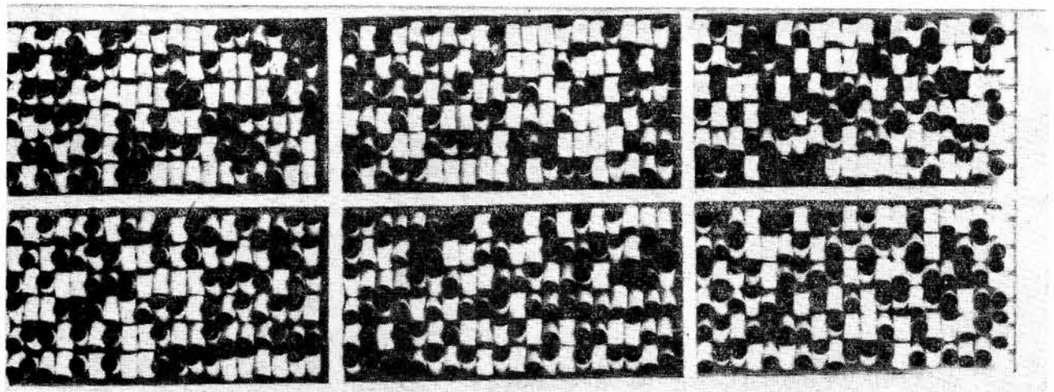
Inú rovinu abstrakcie a zbliženia obrazu s hudbou reprezentujú vo svojich obrazoch predstavitelia orfizmu. Názov smeru pochádza od Apollinaira, ktorý po konštatovaní výraznej hudobnosti obrazov Paula Delaunaya ich prirovnal k umeniu Orfeovmu. Oproti dielam kubizmu, z ktorého orfisti vyšli, ich obrazy stupňujú farebnú pôsobivosť, ktorou sa dostávajú až na pôdu úplnej abstrakcie. V podstate sú ich diela domyslením Gauginovej idey „muzikálnej fázy maliarstva". Formovým vyjadrovacím prvkom sa stáva spoluznenie, simultánnosť kruhových štruktúr s výrazným použitím číselných a geometrických vzťahov, harmónie farieb i pôsobivého rytmického členenia. Dynamika pohybu, ktorú sa tieto rotujúce kruhové formy pokúšajú zachytiť, privádza orfizmus do blízkosti so snažením futuristov.

I keď v tvorbe Pabla Picassa hudba zohráva významnú rolu v podobe zobrazovaných motívov (Dievča s mandolínou, Klarinetista, zátišia atď.) podobne ako u iných predstaviteľov kubizmu neodzrkadľuje nejak obzvlášť výrazný vplyv na štruktúru obrazu. Napriek tomu sa v jeho diele stretávame s niekoľkými podnetnými analógiami výtvarného umenia k hudbe. Jedným zo špecifických prejavov podobného snaženia, akým sa uberá tvorba jeho generačných druhov v oblasti hudby, najmä dielo Igora Stravinského, je Picassov návrat k umeniu minulých storočí, predovšetkým k antike. Picasso vo svojich kresbách a obrazoch dodáva „punc dvadsiateho storočia" antickému umeniu, vytvára variácie na Velasqueza, parafrázuje Goyu obdobne ako Stravinskij obracia svoj pohľad k Gesauldovi da Venosa, Pergolesimu či Čajkovskému. Ak Satie vo svojej hudbe v balete Paráda používa techniku kolážového využitia tónového materiálu, tak Picasso postavy toho istého baletu oblieka do kostýmov, ktoré akoby boli vystrihnuté z kubistických koláží.

Záujem o tvorbu minulých storočí sa odzrkadľuje i v diele českého maliara, žijúceho v Paríži — Františka Kupku. Jeho abstraktné kompozície idú za svojou inšpiráciou do baroka, k dielu J. S. Bacha. „...hudba je pre koloristu práve takým podivuhodným dráždidlom. Napriek tomu je potrebné, aby sme posudzovali zdržanlivejšie než dosiaľ takzvanú analógiu medzi farbami a tónmi a nebrali doslovne všetko, čo sa o tejto veci tvrdí... Farebnosť v hudbe a zvukovosť farieb majú platnosť len ako obrazné výrazy..." Napriek tomuto triezvemu prístupu k synestézii a zrejmému útoku voči absolutizácii orfistického snaženia, nemožno v Kupkovej tvorbe nevidieť značný príklon k hudbe, najmä k jej konštrukčnému systému (čomu nasvedčujú i tituly jeho obrazov: Dvojfarebná fuga, Pôvod fugy a pod.). Pomer dvoch farieb, napr. červenej a modrej sa pre Kupku stáva pomerom comesa k duxu a na ich vzájomnom pôsobení stavia formu svojich obrazov. Rotácie kruhov, ich vzájomné prelínanie a premeny do elipsových tvarov vzbudzujú predstavu motivického a rytmického pohybu na prísnej konštrukčnej báze. Neskôr v Kupkovej tvorbe geometrické tvary ustupujú nepravidelným farebným plochám s výrazným expresívnym členením plochy obrazu.

Návrat k Bachovi nie je príznačný len pre Kupkovu tvorbu. I v diele Lyonela Feiningera nachádzame konštrukčné vzťahy vo forme obrazu, príbuzné forme bachovskej fúgy. Feininger vytvára na základe kontrapunktu línií, vyplývajúcich z pozorovania skutočnosti zobrazovanej z niekoľkých uhlov v zreteľných časových odstupoch, svoje kubisticky ladené obrazy. Je jedným z tých umelcov, ktorí vo svojom hľadaní muzikality obrazu neopúšťajú pôdu predmetného zobrazovania. Feininger ostatne vo svojom nadšení pre hudobnosť línie a konštrukciu sám komponuje bachovské fúgy. Barokový konštruktivizmus vyplýva i z obrazov Béothyho, ktorý v nich transformuje do vizuálnej podoby taktiež bachovské fúgy, kým Klee ich používa na demonštráciu svojej rytmickej linearity.

S osobitým pochopením rytmickej a štrukturálnej polohy obrazu vo vzťahu k hudbe sa stretávame v neskoršej fáze vývoja abstraktného umenia. Obraz sa stáva priestorom pre zachytenie pohybu mikrosveta. Základnou štrukturálnou jednotkou výstavby formy obrazu je ťah štetca. U jedného maliara je to rýchle vedená čiara, u iného „abstraktné písmo", kaligrafický znak. Ďalší používa prelínajúcich sa línií a mikrotvarov, iný sa uspokojuje s púhym dotykom štetca na plátno obrazu. Konečná podoba usporiadania týchto elementárnych formových prvkov sa zdá práve tak dômyselne vypracovanou konštrukciou ako zdanlivým náhodným pôsobením ťahov štetca. S niečím podobným sa stretávame i na rovine hudob-

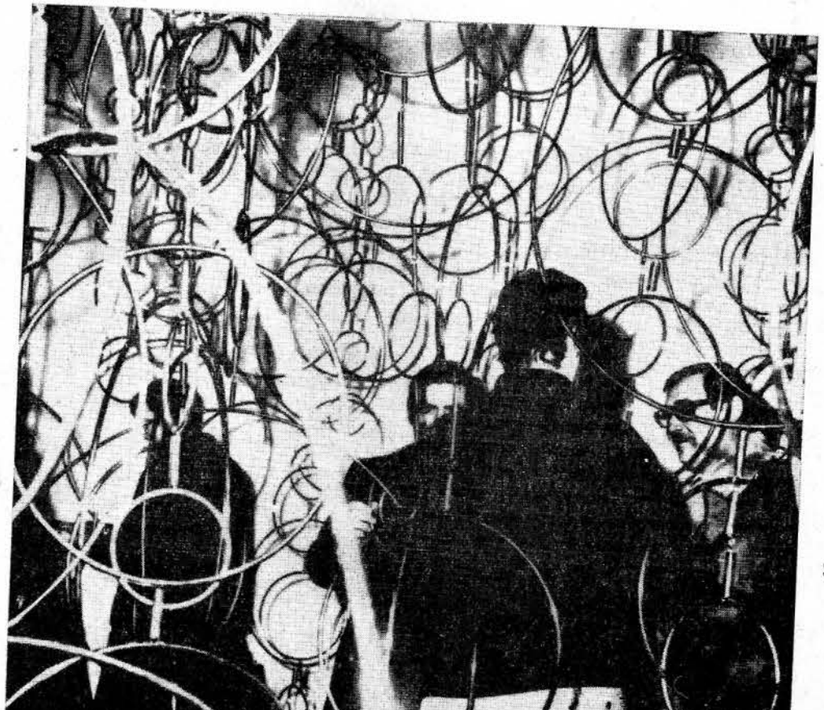


Kratina, R.: Valčeky na ose

ného štrukturalizmu. Skladba komponovaná prísnou seriálnou technikou, ktorá svojím matematickým členením stráca na kontrolovateľnosti, a teda i riadení ďalšieho procesu rozvíjania hudobných prvkov, vo svojej finálnej podobe sa len minimálne odlišuje od skladby aleatórnej. Takýto štrukturalizmus vo forme seriálneho rytmického a farebného členenia plochy sa vyskytuje v obrazoch niekoľkých predstaviteľov lyrickej abstrakcie. Obraz prestáva slúžiť len vizuálnemu vnemu, stáva sa impulzom k čítaniu, podobnému čítaniu hudobnej partitúry. Tvar, poloha, farebnosť, vzájomný rytmus i harmónia elementárnych tvarov v niekoľkých olejomaľbách Viery da Silva priamo vyzývajú k ich „zhudobneniu". Nie div. Je tu zrejmá analógia s viacerými tendenciami v oblasti hudobnej grafiky. Prudké ťahy štetca v obrazoch Antonia Sauru, Pierra Soulagesa, Hansa Hartunga i Franza Klinea, pretínajúce farebnú plochu, pôsobia podobne ako výbušná energia clustrov v tvorbe nejedného súčasného skladateľa. Kinetizmus drobných ťahov štetca s výrazným použitím len niekoľkých farieb na obrazoch Marka Tobeya akoby harmonizoval s mikropohybom tónov v skladbách Györgya Ligetiho. Široké, výrazne farebné nepravidelné plochy na obrazoch tašistov tvoria analógiu k farebným clustrom poľskej školy, predovšetkým Pendereckého. Brutalizmus hrubého nanášania farby na plochu, monotematičnosť niekoľkých príbuzných farebných vrstiev v tvorbe Antony Tápiesa možno prirovnať k deformujúcemu fortissimu H. M. Góreckieho.

Kým na jednej rovine lyrickej abstrakcie či abstraktného impresionizmu maliari bazírujú na forme a štruktúre obrazu, inú polohu reprezentuje povýšenie náhody na tvorivý princíp. Najvýraznejší predstaviteľ tejto línie — americký maliar Jackson Pollock vytvára svoje Action paintings náhodným vrstvením farieb a línií na ploche obrazu. Náhoda vo výtvarnom umení vystupuje v podobnej funkcii, s akou sa stretávame v súčasnej hudbe, v aleatorike. Kým Pollock podobne ako Cage disponuje náhodou v samotnom tvorivom akte v zmysle náhoda = nepredvídateľné, v protipóle k abstraktnému expresionizmu prezentuje sochár Alexander Calder a neskorší kinetisti náhodu ako možnosť variability. Konečná podoba Pollockových obrazov je definitívna, Calderove „mobily" menia už závan vetra.

Serializmus v hudbe so svojím nadšením pre kombinatoriku nevyhnutne vystriedala aleatorika ako jedno z možných riešení problému pravdepodobnosti. Podobnou cestou sa uberalo výtvarné umenie konštrukčných tendencií od Mondriana a Maleviča cez ruských konštruktivistov a op-art ku kinetizmu. Na jednej strane op-artu stojí geometrická viac alebo menej symetrická forma (Vasarely), na strane druhej je variabilita definitívneho tvaru určená použitím optického klamu (Sotto, Alviani...). Krajnú polohu reprezentujú niekoľkí výtvarníci, ktorí do svojho programu pribrali diváka ako spolutvorcu diela. Divák je vtiahnutý do „hry", podľa svojich predstáv dotvára dielo v rámci vymedzenej materiálovej základne podobne, ako interpret disponuje partitúrou aleatórnej skladby. Svojrázne riešenie variability formy pri spoluúčasti konzumenta nachádzame v tvorbe českého výtvarníka — konkretistu, Radka Kratinu. Ako základný variabilný prvok používa trojrozmerný geometrický tvar (hranol, kocku, valec), ktorého plochy sú striedavo natreté dvoma alebo troma farbami (biela, modrá alebo červená). Tieto geometrické formy radí do vodorovných alebo vertikálnych plánov tak, že im ponecháva schopnosť otáčať sa okolo stredovej osi. „Naladenie" na jednotlivé farby



Nanni, M.: Pohľad do spleti

dáva objektu možnosť nespočítateľného množstva konštelácií — fakt príbuzný aleatorike, u ktorej je udaných niekoľko tónov (fragmentov), ktorých ľubovoľné priraďovanie vytvára konečnú podobu skladby.

Do priameho kontaktu so znejúcou hudbou sa dostávajú snaženia niekoľkých dnešných výtvarných umelcov. Na pôde obrazu, kresby, ktorá slúži ako partitúra — vizuálna podoba hudby, pohybuje sa (nevynímajúc tvorbu niekoľkých zahraničných umelcov) dielo československých výtvarníkov Richarda Bruna a Milana Grygara. Richard Brun sa uspokojuje „hudobnými kresbami", v ktorých transformácia niektorých prvkov notového písma vytvára zdanie hudobného procesu, čím sa jeho kresby stávajú inšpiračným zdrojom podobným hudobnej grafike. Zvuková podoba týchto kresieb sa realizuje len po ich položení na notový pult. Grygar vytvára svoje akustické kresby a partitúry organickým včlenením zvuku do procesu kresby. Východiskovým bodom niekoľkých jeho kreácií je pohyb zvukových mechanických predmetov namočených do tušu, ktoré pri dotyku s plochou zanechávajú za sebou vizuálnu stopu. Samotný proces pohybu (hry a kresby) predmetov sa sníma na magnetofón, takže zvuková podoba kresby vzniká simultánne s vizuálnou podobou hudby. Okrem tohto spôsobu použitia mechanických predmetov používa Grygar niekoľko iných technológií na vytvorenie svojich originálnych syntéz zvuku a obrazu.

Ak Grygarove zvukové predmety slúžia nielen ako zdroje hudobného procesu, ale i na jeho vizuálnu podobu, tak v plastických a priestorových kreáciách niekoľkých výtvarníkov sa zvukový predmet stáva plastikou, resp. plastika hudobným (zvukovým) nástrojom. Pri manipulácii s takýmto artefaktom (ak obídeme tvorbu niekoľkých kinetistov, ktorých zvukové objekty spojené zvyčajne so svetelnou projekciou sú reprezentantmi mechanického samopohybu) vzniká zvukové prostredie. Jedným z takýchto riešení je napríklad „zvuková, vizuálna a dotyková" inštalácia rezonančných kruhov najrozličnejšieho ladenia, prezentovaná na benátskom Bienale súčasného umenia 1969 (viď fotografiu). Audiovizuálne prostredia sa stávajú priestorom ku kreáciám typu happening a pod. S niečím podobným sa stretávame pri audiovizuálnych show beatových psychedelic skupín.

Tento prehľad niekoľkých typov pôsobenia hudby na výtvarné umenie nášho storočia nie je ani zďaleka vyčerpávajúci a nenárokuje si robiť uzávery. Je len konštatovaním niektorých vzťahov medzi dvoma umeniami a upozornením na nie nezaujímavé problémy súvisiace s bližším pochopením súčasného umenia, tento raz predovšetkým výtvarného.

Úvaha nad ideálom

NAĎA HRČKOVÁ

Napriek nikdy neukončeným sporom okolo hudobnej kritiky chýba jej skutočná sebareflexia, ktorá je vždy symptómom tvorivého kvasu a súčasne podmienkou zdravého rozvoja kritiky. V chvate dňa zabúda sa kritika spytovať, čo je jej podstatou, tvarom, hranicami vlastných možností. Hoci moja úvaha je motivovaná snahou o takýto „pohľad do seba", nechce byť bezradne sa brodiacim článkom v záplave praktických otázok, ktoré sa pred kritikou každodenne vynárajú. Na druhej strane to neznamená, že by sa dalo vyhnúť subjektivite, ak sa pousilujem považovať o hudobnej kritike z určitého ideálneho nadhľadu. Kritika nie je mŕtvy tvar, ktorý možno odmeriavať centimetrom a zvažovať na váhach nezainteresovanej vedeckej objektivity. Je to živá hmota myšlienkovo-emociálneho pohybu, v ktorej treba zmiznúť, aby sme pocítili jej skutočný pulz.

Ktosi raz charakterizoval kritiku ako „príbehy ľudskej duše uprostred arcidiel". Čo ako je toto tvrdenie vágne, predsa je v ňom čosi zo základnej pravdy o kritike: že je to živé, sugestívne rozprávanie o estetických zážitkoch, ktoré nás musí hlboko zaujať, uchvátiť, intelektuálne a citovo znepokojiť. Zdá sa, akoby sme tu nehovorili o podstate kritiky, ale o jej štýle, teda nie o obsahu, ale o forme. Odhliadnuc od známej pravdy, že jedno od druhého nemožno oddeliť, chcem sa zamerať práve na túto jazykovú stránku kritiky ako na zrkadlo, v ktorom sa odrážajú jej vlastnosti, jej handicapy, antagonizmy, i jej hranice a možnosti. Jazyk kritiky, jej terminológia, rytmus, forma, určujú ju tak, ako určuje hudbu jej vyjadrovacia reč. (Podnetné myšlienky o potrebe analýzy jazyka o hudbe prináša v svojich prácach B. Pociej, na ktorého postrehy v mnohom nadväzujem.)

Z toho, čo sme vyvodili z našej „definície" o kritike, vyplýva, že pod ňou rozumieme samostatný, plnohodnotný literárny útvar, svojbytnú formu, pestovanú na takom slovami ťažko vyjadriteľnom teréne, ako je hudba. Súčasne tu imputujeme kritike impulz, ktorý je blízky umeniu — moment spontánnej intuície. Nemožno si odmyslieť kritiku bez tejto iskry, ktorá musí preskočiť medzi autorom kritiky a dielom. Chápeme teda kritiku ako eminentne tvorivý akt, či už vo filozofickom zmysle bergsonovskom, či ako šaldovské „kritika pathosem a inspirací", alebo v zmysle thibaudetovskom ako „schopnosť vychutnávať". (Pôjde nám tu teda iba o takú kritiku, ktorá je v tom najvyššom zmysle slova samostatnou tvorivou činnosťou, pričom nás nebudú zaujímať iné, utilitaristické tendencie kritiky — spravodajstvo, propagácia a pod. — čo ako si uvedomujeme ich užitočnosť.)

Na druhej strane počúvame stále požiadavky na vedeckosť kritiky, čo nášmu vymedzeniu kritiky ako v podstate skôr tvorivého umeleckého prejavu do veľkej miery protirečí. Ponechajme zatiaľ stranou protirečivý a súčasne inšpirujúci vzťah medzi kritikou a vedou o hudbe a pokúsme sa nájsť príčinu tohto volania po vedeckosti, presnosti kritických súdov. Táto nespočíva azda iba v tom, že kritika nie je dosť kvalitná, ako sa to väčšinou zvykne chápať. Zdá sa, že tkvie hlbšie, v probléme, na ktorý narazil už Oscar Wilde, keď označil kritiku za prekladanie umenia do iného jazyka, v našom prípade jazyka hudby do jazyka pojmového. Bezprostredný zážitok, v ktorom intuitívne pociťujeme celé bohatstvo hudby, musíme premeniť na racionálny akt a opísať ho v slovách. Otázka hraníc kritiky sa takto stáva otázkou hraníc jej jazyka a hľadanie analógie vyjadrovacieho jazyka s hudobným zážitkom jej elixírom života. Mendelssohn hovorí: „Hudobné myšlienky sú príliš presné a nie príliš vágne, aby mohli byť opísané v slovách..." Igor Stravinský, ktorý vždy povie všetko veľmi presne, vyjadril tiež svoju pochybnosť a možnosti zdeliť hudbu v slovách. Hovorí skôr o blízkosti matematiky a hudby. Naznačil tu súčasne aj volanie po presnosti jazyka o hudbe, ktoré sa v rôznych obmenách sublimuje do konečného volania po vedeckej analýze.

Ako riešiť túto dilemu kritiky? Má azda rezignovať na vyjadrenie estetického, intuitívne pociťovaného zážitku a uchýliť sa k presnej (ak?) analýze? Alebo sa má stať čírym popisom „hmotnej skutočnosti, hudby, akýmsi sprievodcom po notových osnovách, barličkou empírie?

Sú to základné otázky kritiky, ktoré ona v každodennom pote tvári rieši počas svojej celej existencie. Má vôbec zmysel klásť si ich, nie je to omyl veľkášstva, alebo jednoducho naivita? Nevdojak nás však toto (myslím, že nikdy nie zbytočné) kladenie základných otázok privádza jednak k videniu ich vzájomných súvislostí, jednak k myšlienke, že základné filozofické rozjímanie, ktoré leží v lone kritiky, by malo stáť na konci jej snaženia o pochopenie podstaty hudobnej tvorby.

Pokúsme sa teraz prejsť všetkými fázami kritického zmocňovania sa diela až po tento vytýčený bod. Nazývajme ich — podľa B. Pocieja — opis-analýza-interpretácia, alebo obraznejšie, podľa Thibaudeta, vkus-konštrukcia-tvorba. V historických podobách črtá sa nám toto smerovanie v jednotlivých druhoch kritiky, ktoré by sme mohli označiť ako kritiku spontánnu, analytickú a filozofickú. Prvá z nich má historickú prioritu a jej rozvoj kladieme najmä do 19. storočia. Do jazyka kritiky prispela literárnou vytríbenosťou, oným sugestívnym vyjadrovacím čarom romantického literárneho štetca. Na prelome do 20. storočia sa objavuje mnoho nových analytických metód, ktoré vystriedali estetický posudok vecným hodnotením technologickej štruktúry skladby a v súhlase s tým vniesli do kritiky nový „exaktný" vyjadrovací aparát. Naším cieľom je kritika, ktorá — stavajúc na dvoch predchádzajúcich — prináša širšie filozofické pohľady na koncepciu hudby ako takej, na otázku jej vnútorného systému, kritiku ako kladenie základných otázok tvorby.

Pokúsme sa najprv vžiť do situácie kritika, postaveného zoči-voči prvému bezprostrednému stretnutiu s dielom. Jeho vnútro vdychuje „pulz" hudby a všetko to, čo mu bezprostredné vnímanie hovorí o jej vnútornom uspôsobení splieta v jedno so svojimi citovými zážitkami a intelektuálnymi asociáciami. Keď má tento komplikovaný citový a myšlienkový stav sprostredkovať slovami, ocitá sa kritik pred zvláštnym paradoxom: čím viac sa oddá skladbe, tým viac táto zostáva pomimo neho, zostáva preňho akousi „vecou osebe„ a kritik sa stále viac zaoberá tým, čo on sám uprostred hudby prežíva. Jeho slová sú oproti živej a jasnej skutočnosti samotnej hudby neurčité, hmlisté, sú to väčšinou analógie a nie presné termíny. Predsa však nemožno odoprieť tomuto jazyku vo vzťahu k hudbe isté oprávnenie. Treba si uvedomiť aj to, čo hovorí Whitehead, že

„väčšia časť toho, čo jazyk fyzikálne predstavuje, je pre označený význam nerelevantné. Sled slov, ich usporiadanie, vzbudenie očakávania, pôsobia na city príjemcu".

Adorno však súčasne hovorí, že kritika (a dodajme jazyk kritiky) je jednotou naprosto pasívneho odovzdania sa veci a súčasne najhlbšej určitosti súdu. Toto odovzdanie, intuitívne ponorenie do diela vyvoláva spontánnosť, s akou jazyk kritiky svojím tempom, rytmom, určitým asociačným kódom korešponduje so živým pulzom samotnej hudby. Na druhej strane však, ak nemá skĺznuť do situácie, že za slovesný útvar stáva účelom samým pre seba a že sa kvôli slovu zabudne na samotnú myšlienku, je potrebná druhá požiadavka: čo najpresnejšia argumentácia intuitívne cítenej predstavy. Aj spontánna kritika musí teda v sebe potencovať možnosti ďalších typov kritickej činnosti — predovšetkým analýzy. Samozrejme, len do tej miery, aby zostala v sebe vlastných hraniciach, v hraniciach bezprostrednej spontánnej odpovede na dielo, bez nárokov na širšie hodnotiace uzávery. Často práve z nerešpektovania týchto hraníc vznikajú automatizmy preberaných hodnotových súdov. Pokúsim sa uviesť dva príklady. V prvom z nich je intuitívna reakcia na dielo nedostatočne opretá o samotnú hudbu. Na rozdiel od nej je druhý príklad viacmenej ideálnym typom kritiky, o ktorej hovoríme.

Príklad č. 1 — Kritika skladby I. Zeljenku: Hry. Scéna je pripravená pre rituál a od začiatku cítime, že je to skutočné opojenie z hry, hry s príchuťou mágie. Sugestívnej, lebo mág, ktorý ju pre nás pripravil, ju hrá s istotou, že všetci veríme jej samozrejmému magickému čaru. V stotožnení sa s opravdivosťou hry je aj čistota a opravdivosť tejto hudby. Nepredstiera, že je žitá. I keď nás nedokáže celkom pohltiť, očistiť, ani nás nezraňuje. Iba ak by sme od nej chceli viac a nevedeli by sme prijať pravidlá hry. Neodchádzame ani lepší, ani horší, iba príjemne unavení a osviežení bohatosťou a farbitosťou ohňostroja perlivých, roztopašných, lichotivých, chlapčensky žartovných i odvážnych da-da-di-bi-pi-di-rrr, z rituálu, pri ktorom nás mrazilo pohladenie opravdivej poetickej fantázie, ale kde súčasne napríklad mohutné, hebrejsky znejúce basové sólo primieša do nášho smiechu kvapku neistoty, lebo je príliš opravdivé pre hru. Na okamih sa nám zdá, že neveríme obnaženej tvári mága a pripadá nám to ako veľmi bujará a súčasne i trocha smutná recesia. Odchádzame ako deti, ktoré sa chvíľami cítili neisté, akoby sa pristihli, že ich pri hre ktosi pozoruje a ony samé sa stávali trocha teatrálnymi.

Poeticko-asociačný jazyk tejto kritiky je príliš vzdialený od samotnej hudby, takže v nej niet žiadnych oporných bodov pre analýzu, a rovnako ani pre širšie hodnotiace úvahy. Nemožno tu uvádzať ďalšie podobné príklady, hoci dovedené kritikom oveľa ďalej, až k literárno-filozofickej meditácii. Hudba je v nich však vždy iba pozadím kritikových úvah. Treba si tiež uvedomiť, že tomuto typu kritiky sa ponúka najmä istý druh hudby, ktorý má priame či nepriame programové, resp. emocionálne zázemie. Ako jednu z vrcholných kritík tohto typu spomeniem článok Bubnovanie na misku svedomia (Slovenská hudba 1966, 232).

Príklad č. 2. Kritika skladby Asychrónia J. Sixtu. Prvé, čo na skladbe upúta, je plynulosť a prehľadnosť formového priebehu, postupné, nuansované striedanie rôznych typov formotvornej funkčnosti. Je zložená z neveľkého počtu morfologicky odlíšených plôch, z ktorých každá logicky anticipuje druhú a tá z nej rovnako logicky vyplýva. Celkove skladba sugeruje dojem pevne odvíjanej prirodzenej procesuálnosti a myšlienkovej uzatvorenosti.

Druhé, čo je na Asynchrónii už pri prvých počutiach bez partitúry veľmi výrazné, je nuansovaná práca so zvukom. Po celý čas jej plynutia nezaznie jediná línia, ktorá by pripomínala invenciu melodicko-rytmickej povahy. Je to prelievanie a pre-

sýpanie najrozmanitejších zvukových štruktúr. Textúra, zrnitosť i celková masa tohto zvukového materiálu je však natoľko vytríbená a plasticky premenlivá, že Sixtove sonoristické plochy sú vysoko informačné, hodnotné a vládne medzi nimi dobre zrozumiteľná hierarchia. Nie sú to stojaté bloky, ľadové kryhy, náhodne narážajúce na seba v beztvarom časovom priestore, neuzatvorenom vôľou po logickom celku. Nie je tu ani lacný kontrast, prudké prestrihy, ktoré sú časté v aleatorických skladbách založených na zvukových blokoch a z hľadiska konštruktivistického i psychologického nahrádzajú dynamický, uzavretý proces. Takmer by som povedal, že môj dojem z celku Asynchrónie, abstrahujúc od materiálu, podobá sa dojmu z dobre urobenej tradičnej skladby.

Tretia vec, ktorú možno zachytiť posluchovo, je ťažiskovosť formy, vyústenie do centrálnej polohy, v ktorej sa realizuje celý zmysel štrukturálnej postupnosti i pletiva asociácií medzi jednotlivými zložkami materiálu. Mám chuť nazvať tento jav bergerovskou konvergentnosťou. Nie je to totiž len ten romantický účinok osudovo plynúceho toku myšlienok, ktorý narastá, priestorovo sa rozpína, aby kulminoval v okázalom vrchole. Ťažiskovosť formy à la Sixtova Asynochrónia nemožno chápať len takto senzualisticky, ako fyzický ošiať plynulej gradácie typu Bolero. Je to smerovanie i vyústenie všetkých použitých organizujúcich princípov do stavu, ktorý z nastolenej postupnosti vyplýva, je to dopovedanie zákonitosti, ktorá sa použila pri vytvorení i sformovaní materiálu.

Rád by som ešte spomenul zvláštny dojem, ktorým pôsobí uzatvorenie skladby. Za cenu istej nepresnosti by sa dalo tvrdiť, že je to účinok zmeny molového na durový tónorod alebo vystriedanie tonálne labilnej plochy plochou tonálne koherentnou — aby som menoval aspoň dva štrukturálne vzťahy, ku ktorým sa v tonálnej hudbe viaže účinok „rozsvietenia", katarzie. Táto katarzia je v Sixtovej skladbe sproblematizovaná odumierajúcim, redukčným procesom v pizzicatovom zvukovom bloku v bezprostrednom závere, ale v určitom zmysle je prítomná až do konca. Moment katarzie je nerozlučne napojený na predchádzajúci priebeh skladby a jeho dramatické až tragické ladenie.

Náladotvorné a emocionálne gestá v Asychrónii sa dosahujú tradičným manipulovaním s netradičným materiálom, ako som to už spomenul pri vzťahu formy a sonoristických štruktúr. Pocit úzkosti, hrozby je často vyvolávaný pomocou priestorovej gradácie, zmnožovaním zvuku, ktoré má svoju paralelu vo vizuálnom efekte približovania. Ukľudňovanie spočíva obyčajne v zreďovaní a redukcii počtu intervalov, zapĺňajúcich priestor i v účinku synchronizačných miest, kde sa pletivá línií postupne „čistia" do jedného zadržaného alebo opakovaného tónu, či do krátkeho prvku.

Zvláštny priestorový efekt sa dosahuje už samotnou technikou asynchronizácie. Toto mihotanie vyvoláva surrealistický dojem, založený na neurčitom rozpoznávaní známych prvkov v neobvyklých situáciách. Silný účinok má i takto prejavená mnohosť, rozmazanosť, matnosť, nestálosť kontúr, akási posunutá, „vadná" optika, mlhavá atmosféra celej skladby a z nej prameniaci pocit izolácie, nedostatočnosti, osamotenosti.

Uvedená kritika dáva, pokiaľ sa tu hovorí o formovom priebehu, o organizácii zvukového materiálu, o ťažiskovosti formy atď. predpoklad k ďalším analytickým skúmaniam (autor tak v ďalšej časti kritiky aj urobil). Niektoré postrehy o podstate tradičnej procesuálnosti, o myšlienkovej psychologickej uzatvorenosti, vôli po logickom celku, o bergerovskej konvergentnosti dávajú možnosť hlbšieho filozofického zamyslenia. Napriek veľmi presnej argumentácii neváha autor použiť aj termíny, ako mnohosť, rozmazanosť, matnosť, nestálosť kontúr a pod., sugerujúce, napriek analógiám s dojmami mimohudobnými, veľmi presný dojem zo skladby.

Od prelomu 20. storočia preniká, v súvislosti s prudkým rozvojom analytických metód v muzikológii, aj do kritiky snaha po hlbšom poznaní vnútorných zákonitostí hudobných diel. Túžba poznať, zanalyzovať, rozpitvať skutočnosť, ktorú máme pred sebou, rozlúštiť jej tajomstvo, je vlastná každému z nás, je akousi prirodzenou ľudskou potrebou vôbec. Ak však prichádzame s touto snahou na pole hudby, narážame na určité úskalia. Čo tu rozumieme pod analýzou? Vyhľadávame jednotlivé elementy skladobného celku, určujeme, aké miesto v tomto celku zaujímajú, skúmame, podľa akého systému zásad sú v diele usporiadané. Ako by sme teda rekonštruovali odznova proces komponovania. Ibaže kým predtým vznikalo niečo živé, živý organizmus, teraz postupujeme ako pri anatomickej pitve. V súhlase s tým sa aj inak vyjadrujeme. Operujeme presnými termínmi, „exaktnými" pomenovaniami, kódujeme umŕtvené, znehybnené časti živej skutočnosti. Od terminologického aparátu nemeckej klasickej vedy 19. storočia až po matematickú a logistickú terminológiu posledných rokov smeruje toto úsilie k stále väčšej presnosti a jednoznačnosti pojmov.

Ale napriek prudkému rozvoju analýzy a upresňovaniu jej jazyka, ustavične sa pociťuje jej nedostatočnosť pri vysvetľovaní hudby. Kritici a skladatelia obviňujú muzikológiu pre nedostatočne vyvinutý stav bádania v tejto oblasti. Ponechajme teraz stranou určitú oprávnenosť týchto výčitiek vzhľadom na to, že hudba si tvorí nové tvary, ktoré teória nestačí hneď svojím pojmovým aparátom zachytiť. Ponechajme stranou aj to, ktorá z existujúcich exaktných metód je pre analýzu súčasnej hudby najpriliehavejšia. Položme si radšej otázku, či táto nespokojnosť nesignalizuje aj hranice analytických metód, respektíve vedeckého jazyka pre kritiku hudby vôbec. Často si neuvedomujeme, že sme na poli hudby, teda javu, ktorý má aj iné poslanie ako nechať sa spoznať. K jeho podstate patrí výrazové a citové pôsobenie, ktoré analýza neberie na vedomie. Sám vedecký jazyk sa vzpiera prijať do seba tento rozmer. Obrátene povedané — ak vedec chce, aby jeho jazyk bol vedecký, aby spĺňal požiadavku zmysluplnosti, musí z neho vyeliminovať práve to, čo ktosi označil ako „hudbu" v jazyku, to zdanlivo nezmyselné, ako sú emotívne a motivačné účinky, ktoré síce nie sú „presné", ale majú silný psychologický účinok.

Analýza má v sebe ešte jeden paradox, ktorý veľmi pekne vystihol Bergson: že je vlastne iba nekonečným rozmnožovaním pozorovacích stanovísk, neúnavným menením symbolov, nenásytným krúžením okolo javu, ktorý máme možnosť spoznať oveľa hlbšie a presnejšie jedným intuitívnym aktom. Analýza nám takto umožňuje poznať to, čo má dielo všeobecné, spoločné s inými predmetmi, a ponecháva stranou práve to, čo je v ňom jedinečné a neopakovateľné. Znamená to azda, že by sme sa mali analýzy pri kritike hudby vzdať, že by sme mali s pozitivistickou dôslednosťou Wittgesteinovou prijať imperatív „o čom sa nedá hovoriť, o tom treba mlčať"?

Jediné východisko sa zdá byť v tom, aby sa analýza v kritike nechápala ako cieľ, ale jednak ako doplnok prvotného, intuitívneho uchopenia zmyslu diela, jednak ako odrazový mostík k vlastnej kritickej tvorbe. Analýza a kritika sa teda navzájom nekryjú. Ak sa kritika usiluje zostať iba analýzou, stráca tým svoje poslanie živej, angažovanej výpovede o hodnote diela pre človeka, rezignuje na to, aby premietla dielo do toho magnetického poľa, v ktorom má jedine svoj zmysel.

Možno tieto tvrdenia pôsobia ako samozrejmé a banálne pravdy a súčasne ako naivné horlenie za akýsi intuitivizmus v kritike. Priznávam, že celá argumentácia vzťahu analýzy a hodnotenia by si zaslúžila hlbší rozbor. Bolo by tiež potrebné vymedziť analýzu vzhľadom na rôzne typy hudby, pretože napríklad skladby založené na racionálnych systémoch sa analýze poddávajú inak ako hudba „spontánna". V tejto úvahe nás celá problematika zaujíma iba potiaľ, pokiaľ sa premieta do jazyka kritiky. Z toho, čo sme povedali, vyplýva, že nie presnosť termínov, ale presnosť spontánneho zareagovania na dielo je pre kritiku

smerodajná. Nerozhoduje potom ani to, či ide o terminológiu kybernetickú, alebo klasickú muzikologickú, ani to, či ide o termíny analogické, ale to, ako je toto všetko vyvodené zo samotnej hudby, z konkrétneho diela. Prečo nepoužiť aj postuláty matematické? Ale iba vtedy, ak ony sú spiritus movens diela. Zvukovosť sa stala šlágrovým termínom. Ale koľkokrát ju kritik použije tam, kde je skutočne geneticky prvým, základným činiteľom diela? Namiesto úsilia o jednoznačnosť a presnosť vyjadrovania a čoraz hlbších analýz je často namieste skôr čírý empirizmus s priliehavým, intuitívnym výberom vyjadrovacieho aparátu. Ako to však vyzerá v našej kritickej praxi?

Celá zložitosť problematiky vzťahu analýzy a hodnotenia sa premieta akosi zdeformovane a zvulgarizovane do jej jazyka. Úsilie o presnosť a primeranosť vyjadrovania sa prejavuje ako exaktnými termínmi ovešané impresie, alebo frázy, kde tieto termíny slúžia iba ako kadidlo odbornosti a sú napokon hmlistejšie ako ľudsky vyjadrená impresia.

Príklad č. 3.

Hudobná reč skladateľa X používa materiál chromatických tónov celej škály počuteľných zvukov. Tento tónový materiál organizuje upevňovaním tonálnych centier a absolútne voľnou intervalovou organizáciou najčastejších intervalov sekúnd, septím, kvárt a kvint. Na zdôraznenie kontrastu objavujú sa aj tradičné akordy. Štruktúra skladieb je určená lineárne, zdôraznením melódie niektorého hlasu. Tento lineárny hlas dopĺňa buď „harmóniami" vo forme zvukových blokov, alebo lineárnym vedením tej istej melódie v ďalších hlasoch, pričom často používa postupy heterofonické, a to znásobením hlasu lineárneho v oktávových alebo iných intervalových paralelách. Často člení faktúru skladby vnútri na niekoľko skupín, pričom kombinuje „melodicko-harmonické" zvukové skupiny so zvukovými blokmi, alebo s lineárnopolyfónnymi časťami. Formová výstavba zásadne sleduje dynamický oblúk s vrcholom tesne pred záverom. Tento vrchol sa väčšinou končí prekvapujúcim zlomom. A skladba — tak ako sa potichu začína, tak sa potichu aj končí. Skladby skladateľa X sú výrazom jeho zvukových predstáv, vyjadrením momentálnej emotívnej invencie, introvertného zážitku a širokého extrovertného významu.

Psychologický aspekt analýzy čiže skúmanie voľby prostriedkov podľa elementárnych dispozícií skladateľa, jeho temperamentu a podobne sa prejaví v rovine konštatovaní, že skladateľ je spontánny či meditujúci, filozofujúci alebo muzikantsky živý, zabiehajúce, ak kritik náhodou autora lepšie pozná, až do akejsi pseudopsychoanalýzy.

Inokedy rieši kritik vec tak, že po podrobnom „sprievode po notových osnovách", popise od taktu k taktu pripojí svoje impresie, ako napr. že „hudba je temných farieb a depresívnej atmosféry, ale i vzdoru, skladateľ ju naplnil prejavom bôľu, zdravou vitalitou, dramatičnosťou a subjektívnou lyrikou".

Existujú, pravda, aj serióznejšie pokusy o analytickú kritiku, kde sa pitva vykoná patričným spôsobom. V týchto sa azda najmarkantnejšie prejavuje kritická neukončenosť analýzy, keď napriek hodnotnému rozboru sa diela ponášajú ako vajce vajcu a na záver prifarené konštatovanie, že autor vytvoril originálnu skladbu, alebo že dielo je výrazom osobitého talentu (a pod.), pôsobia ako zdvorilostná fráza.

V poslednom čase sa tento hybridný typ kritiky, ktorý nie je ani analýzou v najhlbšom zmysle tohto slova, ako ho poznáme z prác prominentných hudobných teoretikov, ani kritikou v zmysle intuitívne podloženej autentickej výpovede o diele, stáva čoraz obľúbenejším. Nehrozí tu — ako na to poukázal Adorno — nebezpečie istého pseudopozitivizmu, že kritika bude poskytovať nanajvýš holé reálie, ponímať hudbu ako zdroj informácií, a nie ako fenomén, v ktorom je obsiahnutý celý jeho existenčný rozmer?

Kritika takto vyprázdňuje okolo diela priestor, ktorý by mal byť jej najvlastnejším bitevným poľom. Nemyslíme tu ani na bezprostrednú spontánnu výpoveď o diele, ani na analýzu v zmysle vymedzenia jednotlivých zložiek skladby a, prirodzene, ani na nijaké banálne úvahy na tému, čo asi chcel skladateľ svojím dielom povedať. Prichádzame teda k bodu, keď si kritika po intuitívnom zblížení s dielom a analytickom preskúmaní jeho vnútornej štruktúry musí položiť otázku celkovej koncepcie hudby, spôsobu jej existencie, otázku samotnej podstaty diela ako určitého modelu tvorivej kreácie. Kladenie týchto základných otázok podstaty a zmyslu diela vedie k úsiliu o zodpovedajúci jazyk — a v tomto zmysle hovoríme tu o jazyku filozofickom. Zahrňujeme doň teda, na rozdiel o výlučnej ohraničenosti na formálnologickú dôslednosť, tú mnohorozmernosť, s akou filozofia prekonáva úskalia „presného" jazyka, kde sa usiluje nájsť ten bod, ktorý je kdesi nad „materiálnym", ale aj čisto „formálnym modom" reč (Carnap). Práve tu nachádzame možnosť paralely s „metafyzickým" rozmerom hudby.

Pretože pôjde o podstatu tvorivého aktu, pôjde predovšetkým o také základné pojmy, ako je forma, proces, integrálnosť celku a pod. Tieto sa potom budú chápať v najširšom, filozofickom zmysle slova. Nemyslím tu opäť na nijaké ovenčenie impresií a fráz filozofickými termínmi, ani na tautologické narábanie pojmami hodnota, obsah, kvalita a pod., zbavenými ich faktového obsahu a subjektívnej potvrditeľnosti a de facto zmysluprázdnymi. Kritik musí naraziť na základné koncepčné otázky hudby tak, že vyjde bezprostredne z nej, teda nie tak, že obidve predchádzajúce kritické fázy preskočí, ale naopak, že na ne nadviaže. Jeho vyjadrovacie prostriedky musia obsiahnuť samotné dielo v intenciách nášho zažitia a poznania a súčasne svojím filozofickým dynamizmom smerovať ďalej.

Podnetom pre tieto uzávery môže byť úvaha vyvolaná Osvienčimom (Slovenská hudba 1964, 232), okolo ktorej vznikla svojho času široká diskusia. Odhliadnuc od sympaticky neformálneho, kritického tónu nastoľuje práve v nami vymedzenom uhle mnoho širších koncepčných otázok. Z priestorových dôvodov ju tu nemožno uviesť. Čo však na nej na prvý pohľad upúta je neformálny, možno že niekedy neukončený „nepresný", ale veľmi mnohoznačný, viacrozmerný a dynamický vyjadrovací aparát, ktorý je vydobýjaný priamo z materiálu skladby a domýšľaný do najširších súvislostí. Postupuje sa tu od konštatovaní, daných bezprostredným spontánnym kontaktom so skladbou, ako „zvuková pestrosť, umocnená šokom mysterióza, súlad jednotlivých fragmentov hudby s fragmentami textu, ich vysoká lokálna expresívnosť a kontrastnosť, logická dynamická krivka celku"; ďalej nasleduje popis jednotlivých zložiek hudobnej reči, potom analýza ich funkcie v celkovej štruktúre skladby, pričom už tu sa vynárajú autorovi širšie otázky, ktoré vyúsťujú do problému formy, procesovosti. Tieto pojmy sa potom chápu v celom rozsahu — od najširšieho poňatia procesu ako vzťahu statického a dynamického cez ďalšie postupne až k jeho miestu v dnešnom kompozičnom poňatí a riešeniu v konkrétnej skladbe. Napokon sa na základe tohto rozboru vyvodzujú uzávery o zaradení skladby do celého kontextu Novej hudby.

V tejto súvislosti chcem na chvíľu odbočiť a podotknúť, že pred súčasnou kritikou ostáva otvorený terén v riešení základných otázok súčasnej tvorby, kde by sa malo odraziť uvedomovanie si jej koncepcie, spôsobu jej súčasnej existencie — teda nielen ventilovanie jednotlivých čiastkových otázok, ako napr. výraz (či skladba pôsobí expresívne alebo racionálne a pod.), zvukové rúcho, podiel prvkov starých a nových atď. Medzi skladateľmi — aspoň niektorými — sa tieto otázky živo pociťujú.

Pravdepodobne si každý položí otázku, kam smerujú, načo sú dobré tieto moje úvahy? Ľudský rozum so svojou nenasýtnou túžbou všetko

vysvetliť, upriamil sa aj na zložitý jav umenia. Od kritiky sa žiada, kritika sa usiluje porozumieť mu, vysvetliť ho. Objasnite nám, čo len hmlisto cítime — kričí publikum. Vysvetlite mi, prečo som to, či ono podvedome, intuitívne spravil tak či onak, predložte mi orientačný plán môjho myslenia — žiada skladateľ. A myseľ kritikova splieta prudké rytmy asociácií, jeho vnútro sa oddáva hudbe, mozog-stroj pracuje na plné obrátky — a slová utekajú pod rukami. „Niet dôvodov, aby sme pochybovali o poznateľnosti hotovej skladby" — čítame v jednej úvahe. Ozaj niet? Spýtajme sa s R. Bergerom: „Nebol by maximálny mysliteľský úspech človeka — úplné poznanie najzložitejšieho aparátu prírody súčasne krachom tohto — popri matematike najimpozantnejšieho produktu tohto aparátu — umenia?" Znamená to azda, že naše úvahy boli zbytočné, že by sme sa mali vzdať pokusu hudbu interpretovať?

Znamená to predovšetkým toľko, že žiadna cesta, ani tá, ktorú sme si tu vymodelovali, nie je konečná a jediná. Je to vždy len jeden z nekonečných pokusov, ktorými sa ľudský rozum usiluje rozlúštiť veľké tajomstvo tvorivej intuície. Nevolajme preto po dokonalosti a konečnosti kritických súdov. Hodnoťme ich aj podľa toho, nakoľko dokážu byť úprimným, spontánnym, živým, zasväteným a predovšetkým eminentne tvorivým prejavom. Lebo — ako hovorí Šalda: „Poznanie nie je nikdy dokončené a každá jeho nová verzia musí byť preskúmaná nielen intelektom, ale aj životom ľudským — áno, práve ním."

Doveďme našu úvahu do konca a pokúsme sa vymedziť, aký by mal byť kritik, aby vedel prejsť všetkými fázami kritického myslenia, ktoré sme si tu vytýčili. Predovšetkým povedzme, že nie je totožný so súčasným pozitivistickým typom vedca. Musí mať spontánnosť a intuíciu, ktorá je blízka umeleckej, a byť teda potenciálnym spisovateľom. Mal by rozumieť tomu, ako je hudba urobená, poznať skladateľské remeslo, vládnuť schopnosťou analýzy. Mal by teda byť potenciálnym skladateľom, no bez jeho umeleckej výlučnosti. Musí ďalej byť potencionálnym muzikológom, aby sa vedel pozrieť na dielo zo širšej historickej perspektívy, preskúmať jeho vzťahy k pozadiu celej epochy — no musí mať ešte aj niečo viac. Veda a kritika hrajú, ako hovorí Thibaudet, na dvoch odlišných strunách: prvá na strune minulosti, druhá na strune prítomnosti. Kritik súčasnej tvorby — a o takého kritika nám tu ide — musí mať živý zmysel pre to, čo sa tvorí a čo možno iba vycítiť. Pritom musí poznať hudbu celú, aby sa nedostal do situácie, keď mu bude nové všetko a bude chodiť — ako sa vraví — s kanónom na vrabce. A konečne aby kritik vedel svoj ľudský postoj realizovať na určitej mysliteľskej úrovni, mal by byť v určitom zmysle filozofom.

Takýto kritik sa, prirodzene, nerodí každý deň. (Výnimočným zjavom tohto typu je nedávno zosnulý T. W. Adorno.) Ale smerovanie k ideálu — čo ako vzdialenému — by malo byť každodenným chlebíkom kritiky. Čo to konkrétne znamená? Vhĺbiť sa čo najviac do samotnej hudby, do štúdia partitúr. Denne prekonávať v sebe návyky k strnulým schémam myslenia, ku ktorým zvádza štúdium muzikológie s jeho oddeľovaním jednotlivých disciplín a „znehybňovaním" živej hudobnej skutočnosti. Rozširovať svoje humanistické vzdelanie, kultivovať svoj filozofický obzor. A napokon — kultivovať svoj kritický jazyk! Striehnuť na všetky pojmové muzikologické klišé, pseudovedecké formulky, vzbudzujúce dojem vedeckej presnosti. Predierať sa cez vrstvu prázdnych, ničnehovoriacich pojmov a zvratov, ozbrojiť sa permanentnou nedôverou a starostlivo zvažovať hodnotu každého slova. A tak sa opäť vraciame k nášmu ústrednému problému. Jazyk je formou života. Preto aj úsilie o postihnutie života hudby musí nájsť svoj výraz v živote jej jazyka. Toto všetko vyžaduje okrem talentu a daru kritickej intuície aj veľké sústredenie. Len tak sa však vec osebe stane vecou pre nás. A o čo iné sa usiluje umelecké dielo a spolu s ním aj kritika?

O notácii hudby 20. storočia

VLASTA LORBEROVÁ

Počas celej existencie hudby môžeme podľa notácie určiť približne štýl hudby, v ktorom sa pohybujeme. Na základe notového zápisu na prvý pohľad rozlíšime faktúru homofónnu od polyfónnej, jednoducho zapísané klasické dielo od komplikovaného Wagnera či Straussa. Pozrime sa, či aj notová podoba hudby 20. storočia má vo svojich neustálych metamorfózach nejaké špecifické poznávacie znaky.

V podstate v tradičných notačných medziach ostáva atonálna, dodekafonická a seriálna hudba II. viedenskej školy. Dodekafonici však, napriek zjavnej tradičnosti, dospeli k závažnej zmene. Je ňou stavanie posuviek pred každú notu, takže nemôže vzniknúť nedorozumenie pri interpretácii diela. Seriálna a punktuálna hudba zasiahla aj do rytmickej oblasti notového písma, vplyvom bohato členenej rytmiky sa zmenilo i tradičné označenie rytmu (5 : 8,5 : 9 etc).

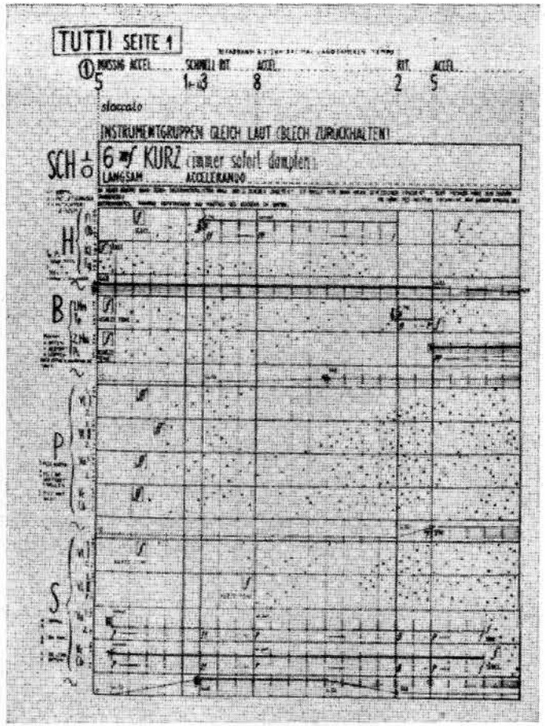
V aleatorike a v hudbe timbrovej sú notačné zmeny najvýraznejšie. Dotýkajú sa všetkých parametrov hudby.

Zaujímavým, špecifickým druhom notácie je zápis hudby konkrétnej, elektronickej a music for tape. Nové snahy vyplynuli z pokusov obohatiť hudobnú sféru o nové zvukové zdroje, prípadne tradičné hudobné nástroje nimi úplne nahradiť. Tradičné notové písmo je tu po prvý raz nevyhovujúce. Tradične zaznamenaný part by nebol adekvátny konečnému zneniu diela.

Často tradičnou, miestami však, samozrejme, špecifickou notáciou sa vyznačuje hudba computerová a stochastická. Príkladom sú partitúry Isaacsona, Hillera; Xenakisa.

Na takmer úplne odlišnej báze od všetkých doterajších notových zápisov sa pohybuje hudobná grafika a hudobné intermédiá. Ich zápis je nový, špecifický, pohybuje sa vo výtvarnoestetickej a verbálnej rovine (Stockhausen, Logothetis, Kagel). Mladý Američan La Monte Young sa obíde dokonca bez hudobnej notácie, svoje skladby píše vo zvyčajnom jazyku. Osobitnú kapitolu tvoria partitúry českého výtvarníka Milana Grygara. Ide tu o audiovizuálne experimenty. Grygar vychádza zo znejúcich predmetov, ktoré pri manipulácii človekom zanechávajú výtvarnú stopu.

Tento krátky pohľad nám ukazuje, že notácia v hudbe 20. storočia sa prispôsobuje rôznym kompozičným smerom a metódam. Nestretávame sa (a ani pri hlbšom rozoberaní jednotlivých typov



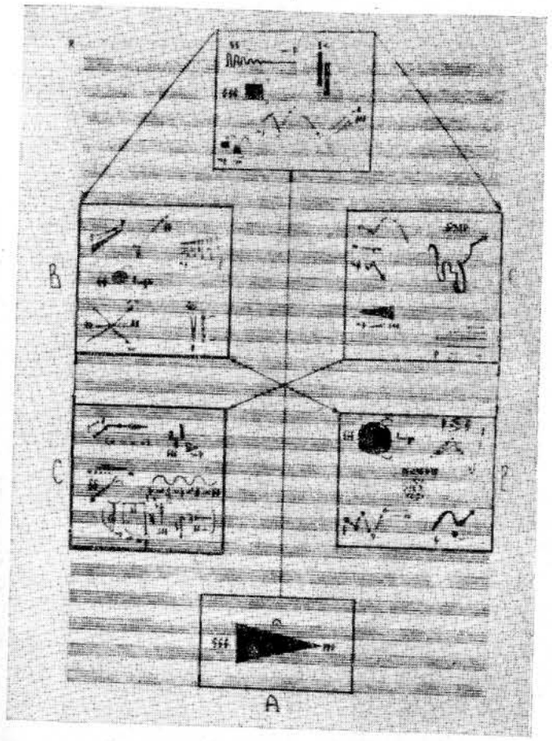
Stockhausen, K.: Mixtur

súčasných notácií sa nestretneme) so žiadnym univerzálnym systémom, ba skôr opačne. Na mnohých príkladoch sa môžeme presvedčiť, že práve ten doposiaľ univerzálny sa stal málovravným, často i nepotrebným.

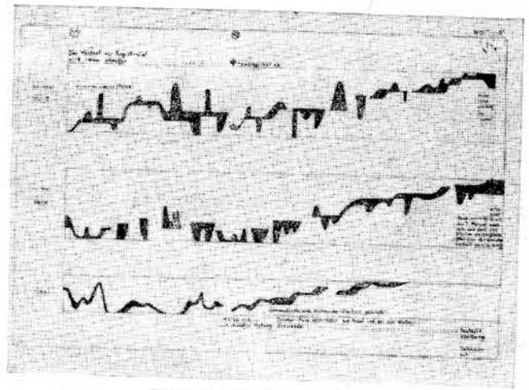
Skúsme nazrieť do dielne skladateľa, ako pristupuje k dôležitej zložke hudby, k jej notovému

zápisu. Hovorili sme o špecifickej reprezentácii notácie určitého štýlu či metódy v hudbe. Súčasný skladateľ disponuje veľmi rôznorodou zvukovou škálou, do ktorej sú zahrnuté všetky základné hudobné parametre — výška, sila, dĺžka, farba. Tieto parametre sa dnes nepohybujú iba v tradičných medziach. Preto sa tak často stáva, že tradičná notácia nemôže zahrnúť do svojej výrazovej škály nové, dosiaľ nepoužité nástroje, zvuky či zvukové zdroje. Nový zvuk, nové hudobné myslenie si právom prebojúvajú vlastnú cestu k novému zápisu. Prečo by aj mala táto hudba dneška zotrvávať na tradičných notačných princípoch, prečo by mala tápať v mori nepresností a nedokonalostí? Ak porovnávame partitúru klasickej symfónie hoci s impresionistickou, nájdeme v nej, ako sme už spomenuli, značné rozdiely. Hudbe bohatšieho výrazového materiálu zodpovedá i jej zápis. A Nová hudba je oproti Debussymu skutočne novou. Preto skladateľ dnes uvažuje nad zápisom svojich nových myšlienok a zvukov. Carl Dahlhaus hovorí, že hudba v notách má v sebe quasi imperatív: „interpretujte ma!". Avšak každý rozkaz, ktorý treba splniť, musí byť pochopený. Ako by mohol byť notový záznam rozkazom, ak nie je dostatočne zrozumiteľný? Základným predpokladom úspešnej notácie je teda vo veľkej miere voľba a zostava notového materiálu. Musí byť taká, aby zodpovedala tak hudobnej myšlienke skladateľa, ako i postoju interpreta — spoludodávateľa diela.

Skôr, než k problematike pristúpime, treba si ozrejmiť, čo vlastne hudobná notácia je. Je rečou? Je jazykom? Súhrnom znakov a symbolov? Je odrazom umeleckej idey? Azda najbližšie k nám stojí operovanie so znakmi a symbolmi ako prvkami hudobného jazyka. Notácia sa nám takto javí ako sústava špecifických znakov niekoľkých kategórií, reprezentujúcich vizuálnu podobu zvukových, hudobných procesov. Väčšine typov súčasných notácií predchádza vysvetlenie, sprístupnenie vyjadrovacích prostriedkov — nielen ako celku, ale i jednotlivých prvkov. Každý prvok notácie je nositeľom určitej informácie. Čím viac informácií v sebe ten-ktorý prvok, znak, obsahuje, tým prehľadnejšia, a teda i stručnejšia môže byť notácia. Notácia má byť otvorená a charakterizovaná významom, nielen určitým počtom vizuálnych znakov. Každý zo znakov treba dešifrovať,



Denisov, E.: Óda



Ligeti, G.: Volumina

každý z nich musí mať svoje opodstatnené miesto v notačnom komplexe. Na problém — čo, kedy, kde, do akej miery narážame takmer v každej novej notácii, v každom novom systéme.

Zmyslom notácie je teda podať obraz o hudobnom procese pomocou znakového systému. Podľa druhu hudobného procesu (fixného, variabilného či otvoreného) volí sa systém znakov tej-ktorej notácie. Od tohto systému závisí vo veľkej miere jej zrozumiteľnosť. Dôležitú úlohu tu hrá spomenutá miera informácie znaku. Súvisí s rýchlosťou či zdĺhavosťou pochopenia, a tak i s plynulosťou aktu. Na podanie určitej miery informácie slúži predovšetkým názornosť vizuálnych prvkov. V tejto oblasti majú niektoré súčasné notácie voči klasickému, tradičnému notovému písmu značnú výhodu. Napr. línia či krivka určitého tvaru, dĺžky či hrúbky oveľa názornejšie a relatívne presnejšie určuje hudobné parametre než daná nota, ku ktorej je priradený znak pre dynamiku či farbu (artikuláciu) alebo príp. i slovné označenie. Aspekt adekvátnosti, výraznosti či názornosti môže byť pri hodnotení notácie jedným z hlavných

kritérií. Zrozumiteľnosť teda predpokladá určitú vnútornú logiku, vzťah voči znejúcemu, schopnosť byť nositeľom informácií a schopnosť pôsobiť ako jazyk. Aby ako taká splnila svoj účel, musí byť v rovnakej miere známa skladateľovi i interpretovi. Pri notácii zrozumiteľnej iba jednému partnerovi (skladateľovi) nemožno očakávať žiadaný efekt.

Súhra skladateľa a interpreta, ich obojstranný vzťah k notácii, vytvárajú niekoľkonásobný komunikatívny akt. Prevažná väčšina skladateľov „klasickej" hudby udáva svoje zámery pomocou notácie relatívne presne. Okrem takéhoto, dnes samozrejme tiež existujúceho postupu, sa stretávame s dielami, ktorých autori svojím notovým zápisom interpreta priamo vyzývajú k aktívnej spolupráci. Iný priebeh má komunikácia prostredníctvom relatívne presnej notácie, iný priebeh má komunikačný akt dvoj- či viacznačného zápisu. Osobitným druhom komunikačného aktu je realizácia hudobnej grafiky, kde efekt interpretovanej realizácie môže popriet či nivelizovať zámer skladateľa. Vyjadrovacie prostriedky a obsah komunikácie sa prenechávajú rozhodnutiu interpreta. Interpretácia spĺňa teda v komunikatívnom akte či procese úlohu vyjadrovacích prostriedkov. Názorne zobrazená schéma takéhoto aktu vyzerá nasledovne:

KTO — KOMU — ČO — AKÝM KANÁLOM — AKÝM SYSTÉMOM VYJADROVACÍCH PROSTRIEDKOV — S AKÝM EFEKTOM

V našom prípade pôjde o nasledovný typ komunikačného aktu:

SKLADATEĽ — INTERPRET — HUDOBNÉ DIELO — ZRAK — NOTÁCIA — ZNENIE DIELA.

Nesmieme však zabudnúť, že tomuto predchádzal iný proces, u skladateľa voči predstave, a že nasleduje ďalší: interpret — dielo — poslucháč. Nemožno vynechať ani osobitý komunikačný akt medzi skladateľom — notáciou — príjemcom, ktorý nie je interpretom diela, a zároveň nie je ani poslucháčom. Ide o špecifickú komunikáciu najmä vtedy, ak o určitom hudobnom diele vypovedá len „archívny" notačný záznam bez zvukového dokumentu. Najmä v oblasti Novej hudby sa vystavujeme nebezpečenstvu, že partitúra zapísaná netradičným notovým písmom a bez komentáru (vysvetliviek) nebude sa môcť realizovať tak, ako to mal v úmysle autor. Skúsenosť so starými notovými pamiatkami však dokazuje, že je možné rozlúštiť rôzne systémy s minimom opor ných bodov. A tu je práve ten najvýraznejší problém Novej hudby — až neúmerné množstvo viac či menej opodstatnených notačných systémov.

Partnermi nášho komunikačného aktu sú skladateľ a interpret. Aby interpret mohol splniť skladateľov zámer s určitým efektom, musí sa prostredníctvom svojich zmyslov (zraku, sluchu) dozvedieť obsah toho, čo má interpretovať, čo má realizovať do zvukovej podoby. Zo skúsenosti je známy nejeden prípad, keď interpret počuje určité súčasné dielo, je ním nadšený, ale po prehliadnutí partitúry zistí, že je písaná v jazyku jemu neznámom, nie je schopný previesť zápis do jeho zvukovej podoby. Táto skutočnosť je dôkazom, že aj vlastná interpretácia diela nie je jediným komunikačným aktom, ale musí sa stať procesom pozostávajúcim z niekoľkých aktov.

Dnešná notácia ako svojrázny vyjadrovací prostriedok vyžaduje od interpreta dešifrovanie, prekódovanie. Ide o prevedenie jedného systému vizuálnych znakov do systému druhého — zvukového. K tomu sa viaže interpretova schopnosť reagovať na vizuálne podnety (noty, iné znaky) a ihneď ich dešifrovať. Okamžitá interpretácia však vzniká len v prípade, ak je skladateľ totožný s interpretom, ak do najmenších detailov pozná daný notačný materiál. V iných prípadoch dochádza k pochopeniu iba po preštudovaní vysvetľujúceho komentára.

Interpret sa považuje už od čias Bacha za dôležitý medzičlánok v hudbe. Ako sa už spomínalo, je sprostredkovateľom, komunikátorom medzi skladateľom a skutočne znejúcou hudbou. Je známe, že hudba oproti výtvarnému či literárnemu umeniu je skutočnou hudbou len vo svojej znejúcej podobe. Pre svoju existenciu oproti spomínaným dvom umeniam potrebuje niekoho, kto ju konzumentovi naservíruje. Každá interpretácia je individuálna, prináša so sebou vždy niečo nové, a tým i nový pohľad na dielo. Nehovorme teda o pasívnej reprodukcii, ale o aktívnej produkcii.

Úspech toho-ktorého predvedeného diela závisí vo veľkej miere od schopnosti a pripravenosti interpreta. Porovnajme si napríklad predvedenie hociktorej Beethovenovej symfónie v interpretácii špičkového orchestra s interpretáciou bežného lokálneho orchestrálneho telesa. Na tomto banálnom príklade rozdiel v pochopení notácie pri intepretácii nebude taký výrazný ako napr. pri interpretácii aleatórnej skladby interpretom skúseným v oblasti Novej hudby oproti interpretovi orientujúcemu sa prevažne na klasickú hudbu. Tu je rozdiel v pochopení notácie, teda do veľkej miery štýlu — ducha skladby markantnejší. Na interpretov Novej hudby sa kladú voči produkcii tradičnej hudby oveľa väčšie požiadavky; o. i. musí interpret disponovať bohatšou zvukovou škálou ako pred pár desiatkami rokov. Interpret sa dnes stáva doslova tvorivým umelcom, na základe skladateľových notačne zachytených pokynov dielo dotvára, dáva mu punc svojej osobnosti. Na niektorých interpretov takéto nároky možno klásť. Obyčajne sú prítomní pri poslednej fáze diela, pri jej notačnom zápise, keď úzko korešpondujú so skladateľom. Zámerom žiadneho skladateľa nie je iste dezorientovať hráča, preto kvôli interpretovi musí všetky nové znaky a ich zmeny včas a viditeľne vyznačiť.

Keďže súčasný notový zápis je značne rôznorodý a často sa viac či menej odlišuje od tradične chápaného notového zápisu, treba k nemu pristupovať z viacerých hľadísk.

Jednou z prvých podmienok pre pozornejší pohľad na notáciu je systematizácia a kategorizácia jej tak rôznorodých vyjadrovacích prostriedkov. Podľa toho, do akej miery zachytáva notácia viac alebo menej adekvátne hudobný proces — skladbu, pozorujeme v Novej hudbe niekoľko pomerne charakteristických typov notácií. Ich odlišujúcim prvkom je prístup skladateľa k jednotlivým hudobným parametrom pri notovom zápise skladby: výška, dĺžka, rytmus, metrum, dynamika, artikulácia — farba, melos, akcie interpretov, iné výrazové (i mimohudobné) prostriedky (u intermédií). Z tohto hľadiska rozoznávame notácie presné, relatívne presné, časomerné, notácie s aproximatívnymi kontúrami, rámcové notácie, modelové — projektové notácie, grafické, vizuálne, diagramové, verbálne, hudobné scenáre, komplexné (intermediálne) notácie. Tieto typy sa môžu nachádzať samostatne i v rozličných kombináciách.*

Notácia Novej hudby priniesla so sebou množstvo nejasností a množstvo podnetných diskusií. Pri všetkých pochybnostiach však môžeme s určitosťou tvrdiť, že cesta hľadania je cestou správnejšou ako automatické preberanie myšlienok, ktoré sú už dávno passé. Rozhodne je vždy lepšie, keď skladateľ svojou prácou podnecuje otázky, ako keď nastoľuje hlboké mlčanie. Nedostatky novej notácie (a je ich ešte dosť) potrebujú čas, ktorý ich zlikviduje a nahradí dúfajme lepšími. Fakt, že notačný zápis je len relatívnym znázornením hudobných procesov, najmä v posledných desaťročiach u aleatoriky, nie je novinkou, ak si uvedomíme, že i tradičná notácia obsahuje v sebe značné percento relatívnosti a nepresnosti. Nemôže nás prekvapiť ani zaraziť novosť notačného zápisu, ktorý vyplýva z novosti hudobného prejavu. Zároveň nemôžeme mať ani ilúzie o platnosti a dokonalosti notácie raz a navždy. Jej cesta je stále zasahovaná lacnými vplyvmi (móda, epigónstvo), ktorým sa nemôže vyhnúť. Akceptovanie tejto skutočnosti nám pomôže lepšie a azda i správnejšie pochopiť význam rôznosti notácie.

*** Bližšie o týchto typoch a vôbec o kategorizácii súčasnej notácie som písala vo svojej diplomovej práci.**

Príčiny, riešenia, východiská, perspektívy...

REDAKČNÁ BESEDA

Na záver ubiehajúceho ročníka nášho časopisu pozvali sme si „k okrúhlemu stolu" členov výboru skladateľskej sekcie ZSS, teda tých, ktorí v priebehu uplynulých troch rokov svojho funkčného obdobia videli, cítili a spoluvytvárali veľmi zblízka pulz slovenskej hudobnej tvorby a spoluurčovali najmä jej spoločenský rozmer, uplatnenie vo verejnosti, u poslucháča. Na besede sa zúčastnili skladatelia A. Očenáš, I. Hrušovský, I. Zeljenka, J. Hatrík, T. Salva, za redakciu O. Elschek a N. Hrčková.

O. ELSCHEK: Bol by som rád, keby sme v rámci našej debaty urobili akúsi retrospektívu akcií a podujatí, ktorými sa výbor sekcie podieľal na spoločenskom zaktivizovaní tvorby posledných rokov. Kríza obecenstva je staronovým problémom, preto by sme sa mohli sústrediť najmä na to, aké nové formy jej pozitívneho riešenia posledné obdobie prinieslo. Pretože výbor sekcie je v rámci hudobných inštitúcií iba veľmi malým, i keď najhlbšie zainteresovaným železkom v ohni, nastavme pri tomto pohľade späť zrkadlo ostatným hlavným inštitúciám hudobného života z hľadiska toho, aký podiel predstavuje v ich sfére záujmu tvorba slovenských autorov.

Súčasne sa nemožno vyhnúť ďalšej podstatnej otázke, ktorú predstavujú ťažiskové problémy vývinu tvorby za posledné roky: krištalizácia umeleckých stanovísk, to, ako jednotlivé generácie — ktoré spolu tvoria jednotný front slovenského hudobného umenia — zápasia o nové pozície v tvorbe, vo vývine osobnostného štýlu, resp. určitého spoločného jazyka a pod.

N. HRČKOVÁ: Naznačené problémy — vývoj estetického ideálu na jednej strane a ozvena u poslucháča na strane druhej — úzko spolu súvisia a zdá sa, že práve posledné roky vniesli do tohto vzťahu nové svetlo. Veď dlhý čas sa otázka presadenia tvorby u publika považovala iba za vec samotnej tvorby, jej prístupnosti, či nezrozumiteľnosti, modernosti atď. Ukázalo sa, naopak, že ak sa podarí nájsť nové organizačné a iné formy pertraktovania hudby vo verejnosti, obecenstvo tieto zábrany nemá. Spomeňme hoci stúpajúce spoločenské úspechy elektronickej hudby, ktorá sa dlho považovala za nekonzumovateľnú! Podobne sa v posledných prehliadkach tvorby ukázalo, že obecenstvo sa nestavia aprioristicky voči nijakým štýlovým a osobnostným stanoviskám, ak sa mu servírujú vhodným spôsobom.

I. HRUŠOVSKÝ: Úsilie o nájdenie vhodných foriem vo vzťahu hudby k publiku bolo, myslím, centrom snaženia nielen nášho, ale aj mnohých predchádzajúcich výborov sekcie. My sme sa spočiatku pokúšali najmä o kontakt s určitými vybranými skupinami obecenstva, ktoré už hudbe relatívne dobre rozumejú, prípadne v nej hľadajú určitú styčnú problematiku — ako napr. vysokoškoláci, výtvarníci a pod. Neskôr sa ukázalo, že cieľ propagácie by nemusel byť až takto zúžený, čo dokázal najmä zaujímavo úspešný pokus s krajovými prehliadkami, kde sa dostavila pekná ozvena aj pri ponechaní širokého priestoru propagácie.

J. HATRÍK: Už niekoľko rokov si uvedomujeme, že treba znovu vzkriesiť určitú demokratičnosť tvorcov, ktorí nečakajú, že prerazia výhradne kvalitou svojej tvorby, ale nezdráhajú sa využiť aj ostatné svoje možnosti, ostatné kanály pre vstúpenie do kontaktu so skutočným, či potenciálnym poslucháčom. Toto sa už dávno presadzovalo myšlienkou, ktorej jadro je správne, že tvorcovia musia ísť medzi ľudí a vysvetľovať im svoje stanoviská — i keď sa toto presadzovanie dialo často kampaňovite, frázisticky a s trocha zvulgarizovanou predstavou umenia pre všetkých. Domnievam sa, že dobré umenie je ozaj pre všetkých, ak však neurobíme patričný vklad do výchovy, do kultivovania, zveľaďovania atmosféry okolo umenia, môže sa stať, že aj dobré umenie zostane mimo sféry pozornosti neinformovaných laikov.

Považujem cestu cez výchovu určitých vrstiev poslucháčov, najmä mládeže, za veľmi perspektívnu. Z malého rastie viac — tak, ako som to kdesi čítal, že vesmír mohol vzniknúť z dvoch atómových jadier, ktoré sa spojili a priberaním ďalších častíc a prvkov vznikali nové hmoty, tvary atď. Staviam to takto hyperbolicky preto, lebo chcem zdôrazniť iluzórnosť presvedčenia, že samotná kvalita tvorby, bez toho, aby sme si vzdelávali a pestovali konzumenta, zabezpečí rozšírenie umenia.

O ELSCHEK: Pokúsme sa vyjsť konkrétne z akcií, ktoré sekcia pripravila v posledných rokoch a z rozboru tých najúspešnejších, aby sme videli perspektívy ďalšieho zveľaďovania kontaktu hudby a publika konkrétnejšie a pokúsili sa vyvodiť určité uzávery pre budúce riešenia v tomto smere.

J. HATRÍK: Od r. 1969 — t. j. od začiatku funkčného obdobia tohto výboru sekcie — sa ako najväčšia akcia uskutočnila prehliadka komornej tvorby v Trnave a Žiline v minulom roku. Bola vedená v podstate dvoma základnými ideami: 1. ukázať tvorbu v celej šírke, nehandicapovať žiadny zo štýlov, generácií alebo individuálnych prístupov k tvorbe, 2. neobmedzovať sa iba na bratislavské publikum, ale otvoriť aj cestu do mimobratislavských hudobných centier, kde sa — po skúsenostiach zo sekcie koncertných umelcov — ukazovali ako vhodné Trnava a Žilina. Mimoriadne cennou sa ukázala byť osobná iniciatíva tamojších schopných organizátorov. Skutočné a úprimné osobné zainteresovanie jednotlivých ľudí je väčšinou hlavným momentom úspechu každého podujatia, rozhodujúcejším ako výber usporiadateľskej inštitúcie.

Sekcia ďalej inšpirovala a sledovala inú akciu — Kruh priateľov slovenskej hudby, kde zatiaľ prebehli dva ročníky komorných abonentných cyklov. Dominovala tu slovenská tvorba, nie však prehliadkovým spôsobom, ale zaraďovali sa najmä „usadené" repertoárové skladby našich autorov, ako napr. niektoré piesňové cykly Suchoňove a Moyzesove, Kafendove klavírne skladby, Očenášove Obrázky duše, Ferenczyho, Burlasovo, Vilecovo a Kardošovo kvarteto, na madrigalovom koncerte odzneli Salvove Litaniae lauretanae, Hrušovského Impresie, na organovom Kardošove Elevazioni, Očenášove Pastely a ďalšie. Vedľa abonentných koncertov mali členovia Kruhu možnosť účasti na niektorých rozhlasových a iných koncertoch, kde sa hrala slovenská tvorba, ako aj ďalšie podobné výhody. Členmi boli najmä učitelia hudobných škôl, študenti a príslušníci rôznych vrstiev inteligencie. Do budúcnosti by sme radi usilovali o pevnejšiu kreáciu Kruhu, chystáme stanovy, určitú samosprávu, novú propagáciu a

nové vzdelávacie formy, ako napr. diskusie a besedy s autormi o konkrétnych skladbách a pod. Žiaľ, počiatočné nadšenie a dosť veľký príliv ľudí na počiatku neskôr dosť opadli, sami sme si ešte presne nerozanalyzovali, prečo. Azda by sa zišla injekcia vo forme väčšieho podielu mladého členstva.

N. HRČKOVÁ: Každý klub, či kruh, alebo ako to nazveme, drží pohromade určitá spoločná atmosféra, ku ktorej vedľa jedného hlavného záujmu — v našom prípade záujmu o hudbu — patrí aj určitá náladová, záujmová spriaznenosť členov, pocit klubovej spolupatričnosti, ktorá je symptómom ich určitého spoločného životného štýlu. Myslím, že Kruh priateľov slovenskej hudby má veľa individuálne hodnotných záujemcov, ktorí sa ozaj zaujímajú o hudbu, ale mimo toho si nemajú navzájom čo povedať. Dva roky sú ešte azda aj málo k tomu, aby sa z rôznorodých jedincov vytvoril kompaktnejší celok, preto s uzávermi treba ešte počkať. Samotná myšlienka takýchto klubových spoločenstiev, aktuálna v našej spoločnosti vôbec, je hodná pozornosti aj v hudobnej oblasti.

J. HATRÍK: O vytvorenie takéhoto stmeleného okruhu verných záujemcov o slovenskú hudbu sme sa usilovali aj iným spôsobom. V spolupráci s Vysokou školou múzických umení sme organizovali cyklus posedení v Divadle hudby so sprievodným slovom a diskusiami na témy — čo je hudba, ako ju počúvať, čo v nej hľadať, atď., ďalej veľmi navštívený cyklus prednášok o hudbe pre žiakov stredných ekonomických škôl a na náročnejšej rovine diskusie o hudbe s krúžkom vysokoškolákov — výtvarníkov, filozofov a psychológov — ktoré sme ukončili besedou so skladateľmi Salvom a Zeljenkom. Tieto okruhy záujemcov sa ukázali ako veľmi vytrvalé a stále a myslím, že je v nich zárodok určitého klubového jadra, s ktorým možno počítať do budúcnosti.

Napokon sekcia organizovala množstvo autorských a jubilejných koncertov. Chcel by som vyzdvihnúť najmä myšlienku novej formy autorských koncertov, kde autor nemá byť len pasívnym divákom, ale aj sám, ako osobnosť, centrálnym aktérom celého večera, kde by podľa možnosti sám účinkoval, prizýval si iných umelcov, ktorí by ho dopĺňali a pod. Toto sa vydarilo v prípade Bázlikovho autorského koncertu, spojeného s vernisážou obrazov akad. maliara Emila Filu, kde skladateľ sám hral Bachove fúgy, púšťal z pásu svoje elektronické skladby, obaja umelci viedli medzi sebou dialóg a odpovedali na otázky prítomných. Tieto koncerty, poriadané vo Zvolene a Banskej Bystrici, boli výborne navštívené. Podobne úspešné boli koncerty skladateľa Zimmera, kde sám účinkoval ako klavirista, speváčka spievala jeho cykly, recitovali sa jeho obľúbení básnici a filozofi.

O. ELSCHEK: Ako vidno, sekcia sa — napriek veľkým spoločensko-organizačným zmenám, ktoré Zväz prežíval v poslednom čase — veľmi aktívne venovala propagácii slovenských diel. Predsa však jedným z hlavných poslaní sekcie je stmelenie jej vnútorného duchovného života, tvorivé problémy okolo tvorby a pod., veď na to, aby sa tvorba presadila sú predovšetkým profesionálne hudobné organizácie a agentúry. V akom svetle vidíte za posledné dva-tri roky ich zástoj v tomto smere? Ako sa na záujme jednotlivých inštitúcií podieľa slovenská tvorba?

I. HRUŠOVSKÝ: Nezdá sa mi, že by v tomto smere bolo, vzhľadom k minulosti, došlo k zásadnejšiemu prelomu. Na druhej strane si uvedomujeme, že kvantita slovenských noviniek, ktoré by autori radi počuli realizované, neobyčajne rastie. Súčasne zostáva faktom, že pokiaľ sa realizuje spolupráca medzi Zväzom a ostatnými hudobnými inštitúciami, takmer výlučne sa tak deje z podnetu Zväzu. Výnimkou je iba rozhlas, kde už z jeho samotnej povahy vyplýva sústavný záujem o slovenské novinky a kde ozaj nie sú zásadnejšie resty. Inštitúcie samotné sú pasívne, resp. určitým spôsobom prinucované uvádzať slovenské diela — výnimkou sú azda iba niektoré komorné ensembly. Novým kladným momentom bude prehliadkový koncert orchestrálnej tvorby slovenských skladateľov v rámci tohoročných Bratislavských hudobných slávností. Takýto koncert sa bude organizovať pravidelne každý rok, striedavo ako prehliadka symfonických a striedavo komorných diel. Celkove možno povedať, že mimo aktivity sekcie a samotných autorov v presadzovaní svojich skladieb, len málokedy sa nám darí inšpirovať, alebo očakávať samostatnú aktivitu „z druhej strany".

I. ZELJENKA: Zvláštnou kapitolou je realizácia skladieb s netypickým obsadením, kde musí často vyvíjať autor dosť veľkú iniciatívu, aby si zohnal interpretov. Rád by som preto vyzdvihol pozitívne snaženie Ladislava Holáska s jeho Collegiom musicom. Holásek je typom interpreta-dirigenta, ktorému stačí dať partitúru, a všetko ostatné — počnúc hráčmi a nástrojmi a končiac samotnou nahrávkou — vybaví sám. Takto sa veľmi sympatickým spôsobom vyplnila medzera po Hudbe dneška, ktorá predsa len robila dosť úzko zameraný repertoár.

J. HATRÍK: Myšlienku stáleho komorného telesa, ktoré by predvádzalo skladby s netypickým obsadením, sme sa v sekcii pokúšali vzkriesiť, uvedomujeme si však, že naše dramaturgické nároky od čias Hudby dneška značne vzrástli, autorský rozptyl je veľký, atypické obsadenia robia autori všetkých generácií a sekcii ide o ich široké uplatnenie. Holásek sa síce doposiaľ nevyhol žiadnej partitúre, predsa však ideálom zostáva typ komorného orchestra, špecializovaného priamo na skladby s rôznym netypickým obsadením, teda s určitým kmeňovým, inštrumentálnym a vokálnym základom, ku ktorému by sa podľa potreby priberali ďalšie interpretačné zložky.

O. ELSCHEK: Do akej miery inštitúcie samotné podnecujú svojou objednávkou vznik tvorby?

T. SALVA: Domnievam sa, že z momentálne existujúcich inštitúcií robia pre slovenských skladateľov najväčšiu službu rozhlas a televízia. Spomeňme si len, čo urobili v rámci Roka slovenskej hudby, koľko priestoru sa venovalo slovenskej hudbe. To platí bez výnimky o všetkých autoroch, nikto sa nemôže cítiť ukrivdený. Televízia však má — ako to už vyplýva z jej špecifika — určité ťažkosti so sprostredkovaním hudby cez obrazovku. Preto musí aj robiť — na rozdiel od rozhlasu — určitý výber.

N. HRČKOVÁ: Štatistiky by asi ukázali, že televízia nemá resty čo do percenta uvádzanej slovenskej hudby. Má ich však v hľadaní špecificky televíznych foriem hudobných programov. Vo svete dnes vznikajú nové audio-vizuálne druhy, ktoré sú televízii vlastné a v ktorých hrá hudba určitú primeranú úlohu. U nás máme v tomto smere malú tradíciu. Iba v poslednom čase došlo k niekoľkým zaujímavým pokusom v oblasti televízneho spracovania komornej hudby a v publicistickej forme hudobných programov.

T. SALVA: Televízna dramaturgia je závislá od množstva rozličných faktorov. Ale konečným bodom, na ktorom stroskotáva, je nedostatok, alebo lepšie povedané, neochota a nezáujem režisérov o realizáciu hudobných relácií a špeciálne slovenskej literatúry. Mám scenáre, ktoré jednoducho režiséri odmietnu, lebo pre nich nie sú dosť atraktívne. Niektoré veci sa robia v rámci zamestnaneckých povinností režisérov, lenže v takomto prípade, bez prítomnosti ozajstného umeleckého záujmu, nemožno čakať viac, ako bežný priemer. Inak je sprostredkovanie hudby cez obrazovku tak, aby zostala hudbou, obrovským problémom, pretože sa domnievam, že síce existuje veľa zaujímavých pokusov v tomto smere, ale iba málo takých, kde hudba zostane dominujúcou.

O. ELSCHEK: Je otázne, či hudba v televízii môže vôbec zostať dominantnou, veď sú tu vizuálne vnemy, ktoré sú vždy vtieravejšie. Problém

sa mi zdá byť v tom, že televízia síce využíva hudbu v najrozličnejších služobníckych, štafážnych funkciách — a to väčšinu svojho vysielacieho času — ale ak už má dať tomu, čo takto permanentne zneužíva ozajstný priestor a vytvoriť situáciu, aby sa hudba zaskvela v celom svojom význame, a teda aj v patričnej forme, vtedy niet ani času, ani energie, ani peňazí, ani režisérov. Je to celosvetový problém.

J. HATRÍK: Nezabudnime však na hlavné inštitúcie, ktoré by sa mali podieľať na podnecovaní tvorby — a ktorými sú orchestre. Ideálnym príkladom kontaktu so súčasnou tvorbou sa mi momentálne zdá byť prax košickej filharmónie, ktorá objednáva od autorov skladby a tieto potom premiéruje s patričným priestorom v programe. Podobne premiéruje všetky vznikajúce skladby rozhlas. Azda najväčší dlh voči slovenskej hudbe má Slovenská filharmónia, kde v posledných rokoch zaznelo ozaj len niekoľko slovenských diel (výnimkou boli v poslednom čase niektoré premiéry diel k 50. výročiu založenia KSČ). Sú však hlasy, ktoré výrazne oponujú v tom zmysle, že filharmónia má vychovávať poslucháčov najmä svetovou klasikou. Ale predsa už v samotnom názve má akosi zakotvenú podlžnosť voči domácemu umeniu.

T. SALVA: Súčasné slovenské diela často utrpia nevhodným dramaturgickým umiestnením v programe filharmónie. Potom sa ex post usudzuje, že publikum tieto diela nechce. Nevhodné sú napr. koncerty, zostavené len z noviniek, pokiaľ obecenstvo nie je na túto formu vôbec navyknuté. Pritom netvrdím, že by sa nemohli uskutočniť aj prehliadkové koncerty súčasnej tvorby, lenže s dôkladne premysleným dramaturgickým zámerom. Inak musia byť slovenské skladby v programe vhodne zaradené do kontextu ostatnej svetovej tvorby, aby ich obecenstvo prijalo. Jednoducho neverím, že neexistuje dramaturgický problém. Ak je o dielo ozajstný záujem, tak ho možno dramaturgicky „predať". Robí tak poľská filharmónia, podobne sovietska — ak spomeniem len tie najlepšie príklady zo zemí našich priateľov. Veď svoji musia predsa len svoje domáce dielo najlepšie zahrať a rovnako ho aj v zahraničí najlepšie spropagovať.

O. ELSCHEK: Živé predvedenia skladieb sú iste tým maximom, čo očakáva skladateľ pre ozvenu svojho diela u poslucháča. Ako to však u nás vyzerá? Živé predvedenie býva raz — dva razy, potom sa dielo nahrá v rozhlase a znie z času na čas, poväčšine v nevhodných vysielacích časoch. Vydávajú sa, pravda, partitúry v náklade 300—500 kusov. To však nie je četba pre poslucháča. Zdá sa mi, že vydavateľský fakt osebe nesplní svoj účel, ak chýba rozsiahle propagačné úsilie, ktoré by pretláčalo dielo do nových predvedení, a tým súčasne robilo zmysluplným aj edičný čin.

I. ZELJENKA: Každé vydavateľstvo vo svete vyvíja obrovskú prácu okolo propagácie diela, aby dosiahlo jeho predvedenia, pretože tým sa mu súčasne vracajú nemalé náklady, ktoré do vydania vložilo. U nás je táto finančná stránka veľmi samozrejmá, vydavateľstvo čerpá pridelené financie a pretože zisk nie je preň rozhodujúci, nie je ani potrebné starať sa ďalej o osudy vydaných partitúr. Bolo by treba nájsť nejaký princíp, ktorý by nútil vydavateľstvá, aby museli umiestniť to, čo vydávajú.

T. SALVA: Jednou z u nás celkom nevyužitých foriem sú autografy, ktoré predstavujú jednak propagačne atraktívny materiál a jednak sú aj pohotovým prostriedkom pre dopyt orchestrov o partitúry. Často sa stáva, že orchestre prejavia hneď po dokončení záujem o skladbu, nakoniec však vysvitne, že existuje len jedna partitúra v Slovenskom hudobnom fonde, a kým dielo výjde, záujem už poklesne. Aká by to bola výhoda, keby si autor písal partitúru rovno na blanu.

I. ZELJENKA: Pre propagáciu diel by bolo užitočné, keby platne a partitúry vychádzali podľa možnosti koordinovane. Mnohí dirigenti by sa ľahšie rozhodli pre interpretáciu skladby, keby mali k dispozícii súčasne partitúru i platňu. Pokiaľ viem, partitúr vychádza menej a koordinácia je veľmi náročná. Azda by sa to dalo riešiť spomínanými autografmi, alebo kópiami originálov xerotypickou metódou. Nebolo by možné — pre špeciálny dopyt orchestrov z domácich i zahraničných záujemcov — vyrobiť určitý počet xerotypov ako prílohu k platniam? Často sa mi stalo, že dirigent po vypočutí platne žiadal odo mňa partitúru, ktorú som mu nemohol poskytnúť, pretože existoval len jeden ceruzkový originál.

T. SALVA: Spomínam si na jeden nepríjemný zážitok z prehliadky českej a slovenskej tvorby v Prahe. Česká tvorba tu bola perfektne zastúpená množstvom platní a k žiadnej, samozrejme, nechýbala partitúra. Pokiaľ však ide o nás, ako sme sa mohli „zapáčiť" zahraničným záujemcom, keď sa celkom iné skladby hrali, iné boli k dispozícii na niekoľkých platniach a zase celkom iné v partitúrach?

J. HATRÍK: A prítomní boli autori, ktorí neboli vôbec programovaní, nie? Ale hovorme vážnejšie. Pokiaľ ide o platne, veľkou akciou, ktorú inšpirovaal sekcia a za ktorú sa zasadil a prakticky ju uskutočňuje dr. Hrušovský, je gramoantológia slovenskej hudby, ktorá obsiahne výber slovenskej tvorby od r. 1945 podnes. Antológia bude mať osem kompletov podľa jednotlivých hudobných žánrov. Tohto roku výjde operná tvorba, symfonicko-orchestrálna tvorba, umelecké spracovanie folklóru a pop music.

Sekcia inak podnikla — pokiaľ ide o vydavateľskú politiku — ešte jednu akciu: bola to expertíza, ktorej cieľom bol návrh pre vydavateľstvo Opus v tom zmysle, aby sa do vydavateľskej politiky zahrnuli zaujímavé reprezentačné slovenské skladby, počítajúc v to i diela starších autorov. Pokiaľ viem, osud expertízy bol žalostný a z návrhu sa do vydavateľských plánov dostal zanedbateľný zlomok.

O. ELSCHEK: V krátkosti dalo by sa azda résumé týchto našich úvah vyjadriť takto: Zväz skladateľov sa už po mnoho rokov, pomaly desaťročí, úporne snaží o nájdenie najrozličnejších foriem sprostredkovania slovenskej hudby poslucháčovi. Pri všetkej úctyhodnej aktivite však nikdy nebude schopný vykompenzovať bezozbytku to, čo je predsa len úlohou celej tej rozsiahlej siete hudobno-organizačných, propagačných, osvetových, vydavateľských a iných inštitúcií, ktoré po celom Slovensku disponujú ľudskými i hospodárskymi prostriedkami na to, aby rozprúdili kolotoč záujmu o slovenskú hudbu. Je isté, že počnúc od samotného záujmu o domácu tvorbu až po iniciatívu vo vynachádzaní organizačných, propagačných a ostatných foriem jej uvádzania, nemožno súčasný stav v tomto smere považovať stále za optimálny.

Rád by som teraz obrátil vašu pozornosť iným smerom. V každom období — počnúc od začiatku veľkého rozvoja slovenskej tvorby po vojne — vynárajú sa pred ňou určité ťažiskové problémy, ktoré rieši. Pozrime sa pod týmto zorným uhlom trocha na najbližšiu minulosť. Zdá sa, že v posledných 5—6 rokoch sa najlepšie diela objavili v oblasti komornej hudby. Vynára sa otázka, či — alebo prečo je to tak, či sa u nás tvorivé problémy sústredili do komorného žánru z praktických dôvodov (rýchla prevediteľnosť) alebo nakoľko tu hrajú úlohu určité spoločenské, mravné, osobné stimuly a pod. Ako vidíte súčasnú problematiku tvorby, ktorá predsa len prechádza vašimi rukami, prebleskuje v komunikácii medzi skladateľmi?

J. HATRÍK: Príčin, ktoré formovali proces súčasnej tvorby, je viacej. Pokiaľ ide o príklon ku komornému žánru jednou z nich je ozaj ten banálny dôvod, že možnosti jej uplatnenia sú sústavnejšie ako v symfonickom žánri. Komorné skladby sú väčšinou písané pre konkrétnych interpretov a ľahšie sa nahrávajú. Naproti tomu symfonické skladby odznejú len vzácne pri premié-

rach veľkých orchestrov a rovnako sú potom problémy s ich nahrávaním.

Komorná tvorba je okrem toho vždy akousi skúmavkou, v ktorej sa ľahšie sleduje vývoj štýlu, jeho jednotlivých nuansí, mikroznakov hudobného jazyka. Obvykle potom, keď skladatelia dotiahnu svoje dielo do určitého prelomového stanoviska a potrebujú ďalej hľadať, ich tvorba sa prelamuje do intímnej polohy. Príkladom môže byť tvorba Romana Bergera, ktorý po výborných Transformáciách začína písať sólové veci pre husle a klavír a ak sa nenahnevá tu prítomný profesor Očenáš, myslím, že aj on veľmi úspešne riešil — po období veľkých orchestrálnych skladieb — ďalší vývoj svojho osobného štýlu v komorných Freskách, Poéme o srdci, Triu a mnohé z toho, čo bolo v tejto tvorbe najcennejšie sa prejavilo v jeho poslednej symfónii. Komorná hudba je vôbec akási priesvitnejšia, má jemnejšiu kožu, pod ktorou lepšie cítiť prúdenie prostriedkov, použitých kompozičných postupov. Prevaha komornej hudby sa teda môže druhotne považovať aj za dobovú záležitosť, keďže určité kvasenie je znakom celej doby.

I. HRUŠOVSKÝ: Hoci to pomaly môže znieť ako fráza, chcel by som znova zdôrazniť, že v slovenskej hudobnej tvorbe súčasnosti existuje zaujímavý a potešiteľný štýlový rozptyl a že si túto vlastnosť musíme veľmi ceniť. Je dobre, že sa v poslednom čase upustilo od akcentovania istých štýlov alebo estetík — niekedy na úkor iných — a dáva sa voľné pole rozmanitým kompozičným hľadiskám. Tento veľký rozptyl a neustále stúpajúci trend osobnostného vyhranenia u jednotlivých skladateľov je jednou z typických a príťažlivých čŕt práve súčasného obdobia — na rozdiel od predchádzajúcich.

O. ELSCHEK: Sústredenie na komorný žáner teda neznamená — ako vidíme — ohraničenie štýlovej, kompozičnotechnickej a osobnostnej rozmanitosti. Zaujímalo by ma, v čom táto rozmanitosť pramení? Je to škola, dôsledok tradície, zvláštnosť vývoja? Mám dokonca pocit, že je väčšia ako v súčasnej poľskej hudbe, ktorá je predsa len unifikovanejšia, jednotnejšia.

J. HATRÍK: Nazvime unifikáciu štýlu trocha presnejšie určitým epigónstvom. V Poľsku sa niektorým typom skladateľov podaril výrazný krok dopredu. Nemožno podceňovať vplyv Lutoslawského, ktorý bol súčasne autorom nekonvenčným a súčasne si dokázal vydobyť vážnosť a autoritu, na celú tzv. poľskú školu. Staršia generácia autorov u nás má svoju nespornú vážnosť a úctu pokiaľ ide o dosiahnuté tvorivé výsledky. Ale ktorý z mladšej generácie sledujú tieto vzory ďalej?

T. SALVA: Mne sa zdá, že tu trocha umele vyhľadávame, alebo vyhraňujeme určité tendencie a ich príčiny, ktoré ani v skutočnosti neexistujú, resp. ja ich vidím oveľa jednoduchšie. Každý autor má jednoducho určité dispozície, z rámca ktorých sa nemôže vymaniť. To platí pre Poliakov, práve tak, ako pre nás. Len neprepadnime opojeniu, že sme ktovie akí rozmanití.

O. ELSCHEK: Pokúšame sa iba o naznačenie určitých tendencií, nejde nám o nijaké presné škatuľkovanie, alebo násilné vyhľadávanie odlišností či podobností, rovnako ako o nijaké konečné uzávery. Meditovať o problémoch tvorby, dávať námety, podnety, s ktorými si čitateľ sám môže konfrontovať svoje vlastné názory, či už vo forme stotožnenia sa, alebo polemiky, je naším poslaním ako hudobného časopisu. Usilujeme sa podľa možností inšpirovať, vyprovokovať aj samotných autorov k tomu, aby sa vyjadrovali k otázkam svojej hudby, ku kompozičným problémom, či už sami, alebo vo forme rozhovorov a pod. Skladatelia by sa nemali stavať do nijakej výlučnej pozície v tom zmysle, že „ja som skladateľ, ja komponujem — a ty o mne píš, propaguj ma". Aj využitie príležitosti nechať sa spoznať patrí k hľadaniu cesty umelca k človeku, ktorá je koniec koncov dominantou každého umeleckého snaženia.

Redakcia ďakuje zúčastneným za rozhovor.

Glosy k českej súčasnej tvorbe

PETR ZAPLETAL

Pozorovateľovi, ktorý by chcel v tomto okamžiku zistiť stav vecí v českej súčasnej hudobnej tvorbe, bude sa možno zdať, že hladina je pomerne pokojná. Naozaj: prudké názorové spory utíchli, v kuloároch aj v tlači sa o tvorivej problematike diskutuje len zriedka, kedysi vyhrotené polemiky akosi stratili ostrosť a spád. Základná otázka, ktorá sa v 50. rokoch stavala skôr ako otáznik nad „čo tvoriť" (často vo verbálne-obsahovom zmysle), a ktorú potom ďalšie desaťročie obmenilo celkom zásadne do formulácie „ako písať", už sa akosi nezdá byť takou naliehavou. Ak sme v časoch energického nástupu tzv. Novej hudby boli svedkami nezmieriteľného súboja tradície s experimentom, dnes sledujeme protikladné iskrenie v celkom inej rovine, v rovine, ktorú môžme bez najmenších rozpakov označiť za súperenie v k v a l i t e. Čas, v ktorom historik nájde a bude musieť poctivo zaznamenať isté znaky často konjunkturálne ponímaného súboja o tzv. ideovosť, vyjadrovanú niekedy v mimohudobnej polohe mnohovravnými tézovitými titulkami, je už dávno za nami. Čas, v ktorom sa ako reakcia na dočasnú izoláciu od svetového vývoja i na jednostrannú aplikáciu zjednodušených („ždanovovských") estetických predstáv začali s revnivosťou až „hokynářskou" na strane jednej, a s mesiášskym trpiteľstvom na strane druhej, presadzovať novodobé skladobné postupy a metódy, patria už taktiež minulosti.

Zápas o súčasnú tvár hudby sa vedie ako zápas o kvalitu, a v ňom ide oveľa viac o skutočný tvorivý prínos než o rozdielnosť v použitej technike. To je nepochybne pozitívna črta. Ak sa pravdivosť — zdá sa — Schönbergovho výroku, že ešte veľa dobrej hudby môže byť napísané v C dur, ukazuje nie v polemikách, ale v tvorivých činoch, znamená to potom v praktických výsledkoch vznik hodnôt, ktoré sa nepresadzujú ani ako konjunkturálne podmienené a dobove, samozrejme, značne obmedzené ťaženie zo všeobecnej spoločenskej atmosféry, ani ako krátkodobo žijúci módny tovar. Ovládnutie techniky, ktorá od čias Schönbergových, Bergových a Webernových prešla takým pestrým a bohatým vývojom, dnes nie je — ako to bolo v počiatkoch 60. rokov — výsadou nadšencov, ktorých snahy o avangardne ladený výboj posudzujú „tí z druhého brehu" so zhovievavým úsme-

vom či dokonca s krivým úsmeškom, ale stalo sa všeobecne požadovanou súčasťou základnej profesionálnej výzbroje. Súčasne s tým nastalo, pochopiteľne, aj určité oddelenie zrna od pliev: už nie všetko, čo je napísané v punktoch, jedna strana prijíma s nekritickým obdivom, a druhá zavrhuje s nemenej nekritickým dešpektom, použitá technika už nie je zárukou vľúdneho prijatia slabého diela, práve tak, ako, pravda, použitie čo ako tradičného postupu nemusí znamenať apriórnu degradáciu tvorivého úsilia. Suma sumarum možno potom povedať: akokoľvek samozrejme existujú doteraz notorickí odporcovia čokoľvek od atonality až po elektroniku, o posúdení kvality nerozhoduje len meradlo technické, ale aj pohľad elementárne estetický.

Dokumentujme si všeobecný úvod niekoľkými konkrétnymi príkladmi: tvorivá cesta Zbyňka Vostřáka, na začiatku ktorej stoja záslužné reštaurátorské činy, ktorými dokončil nedokončené dielo svojho učiteľa Rudolfa Karla ako aj vlastné baletné diela, (písané v podstate tradičnou technikou), zaznamenala na počiatku 60. rokov zásadný obrat ,ktorý Vostřáka postavil nielen deklaratívne, ale zásluhou faktických tvorivých aj interpretačných výsledkov na čelo avantgardných snáh skupiny, ktorú spolu s ďalšími inšpiratívne vytvoril; na konci tohto nekonformného odvratu od tradície prináša vo svojom vlastnom diele hodnoty, ktoré svojou presvedčivosťou nútia aj najzarytejšieho odporcu k rešpektu. Ešte zrejmejšia je v tomto ohľade tvorivá cesta Jana Tausingera: svojho času do určitej miery v ústraní stojaci a možno aj neprávom podceňovaný umelec urobil po inšpirácii z darmstadtských kurzov obrovskú prácu, ovládol brilantne technické problémy a prihlásil sa potom znovu s mnohými dielami, ktoré právom zaujali aj širšiu než len úzko špecializovanú hudobnú verejnosť. Naproti obom týmto príkladom stojí hoci až zarputilá dôslednosť, s akou sa Oldřich Flosman, ktorého talent bol v začiatkoch svojho rozvoja najprv poznamenaný folklórnou inšpiráciou a neskôr pomerne silným vplyvom Šostakoviča, dopracoval k výrazu nesporne osobitému, keď sa pritom ani okrajove nikdy nevzdialil od tradičného hudobného výraziva. Tak Vostřákova skladba Tajemství elipsy pre veľký orchester a Tausingerove Confrontazione, ako aj Flosmanov Koncert pre lesný roh — čo ako sú vo voľbe technických postupov odlišné — majú čo povedať a predstavujú v českej súčasnej hudbe neoddiskutovateľné hodnoty.

Možno, samozrejme, namietnuť, že pre jednoznačné hodnotenie nám chýba dostatočný časový odstup. Iste. Ale súčasná tvorba v hociktorom umeleckom odbore nechce čakať na spasenie v podobe uznania po mnohých desaťročiach; potrebuje zaznieť a dočkať sa ohlasu dnes. Denne sa hlási k slovu a je jej pochopiteľnou ctižiadosťou, aby sa „konzumovala", analyzovala, a v dimenziách, ktoré súčasný pohľad bezprostredne pripúšťa, aj oceňovala a hodnotila.

Tu sme, pravda, pri probléme už v minulom dvadsaťpäťročí tak často až márnotratne diskutovanom: postavenie súčasnej hudobnej tvorby v spoločenskom živote. Niekedy sa ma zmocňuje skeptický pocit, že azda velikáni minulosti boli na tom predsa len lepšie.

Ale Hector Berlioz — ak chcel počuť svoje diela v živom predvedení — musel si zaplatiť orchester sám... Skladateľ našich čias, pravda — aj keď sa sťažuje, že mu v koncertných plánoch Mozartovia, Beethovenovia, Chopinovia a teraz už dokonca aj Straussovia, Martinů a Janáčkovia zaberajú miesto na slnku, hádam ani nedoceňuje, čoho všetkého sa mu dostáva. Vôbec tu nemám na mysli len prehliadkové Týždne novej tvorby ako vcelku spoľahlivú istotu, že to najcennejšie z obsiahlej produkcie roku minimálne raz zaznie, a tak bude môcť byť podrobené nielen vizuálnej, ale aj auditívnej konfrontácii; myslím tu predovšetkým na bežnú živú repertoárovú prax, v ktorej sa aj okrem podpornej akcie typu zväzových koncertov a prehliadok presadila — isteže niekde vo väčšej, inde menšej miere — vôľa pravidelne slúžiť súčasnej tvorbe. Aktíva tohoto druhu by sa ľahko dokázali štatistikou, ktorá by pripomenula i záslužnú prácu rozhlasu a v posledných rokoch aj sústavnú pozornosť gramofónových firiem. Skúsenosť, samozrejme, presvedčila dramaturgov rôznych usporiadateľských inštitúcií, že bežného poslucháča nemožno presýtiť modernou hudbou, a viedla k praxi rozumného kompromisu, kde uvedenie súčasného diela je vždy sprevádzané skladbami z dedičstva otcov, aby bola novinka pre bežné obecenstvo straviteľná... Kým pre skladateľské prehliadky vypestovala cieľavedomá organizátorská a propagačná snaha za roky ich usporadúvania stále publikum, skladajúce sa z väčšej časti z odborných záujemcov, ušľachtilo motivovaný pokus usporiadať pre bežné koncertné publikum v Prahe niekoľkovečerný cyklus českej a svetovej hudby 20. stor. skončil sa na prechode r. 1970—1971 skoro fiaskom, hoci v jeho rámci zažiarilo meno natoľko atraktívne, ako je napr. meno popredného a vo svete všeobecne úspešného reprezentanta talianskej moderny Bruna Madernu!

Vo svetle týchto poznatkov, ktoré už dávno z koreňa vyvrátili aj napr. poveru, že mladým ľuďom musí byť blízka súčasná hudba (a že to naozaj bola povera, o tom svedčia práve mládežou preplnené koncerty barokovej hudby), je nepochybne potrebné oceniť aj skutočnosť, že v abonentných koncertoch pražských orchestrov sa presadilo každú sezónu reprízovanie overených súčasných skladieb i uvádzanie premiér: v posledných dvoch rokoch sa takto hrali mnohé diela P. Ebena, V. Sommera, J. Pauera, M. Kabeláča, V. Kalabisa, I. Řezáča, S. Havelku, J. Felda, O. Máchu, L. Bártu, I. Loudovej a mnohých iných; aj Česká filharmónia, kde v dramaturgickom pláne bývala súčasná česká a slovenská hudba odstrkovanou popoluškou, počíta pre sezónu 1971—1972 so zaradením diel J. Berga, E. Suchoňa, K. B. Jiráka, J. Hanuša a J. Matěja; dokonca aj festivalová Pražská jar, ktorá je za medzinárodnej účasti schopná vykonať pre súčasnú tvorbu neoceniteľnú prácu, uviedla v dvanástich zo svojich viac než štyridsiatich koncertov roku 1971 reprezentatívny výber z českej a slovenskej súčasnej tvorby.

Pravda, nejde len o rozsiahlejšie orchestrálne a vokálno-symfonické diela. Komorná tvorba, ktorá pre mnohých autorov predstavuje akúsi tvorivú lúčavku, kde si často roky pred väčšou prácou overujú svoje vlastné možnosti, je čo do množstva produkcie oveľa obsiahlejšia. Tu je situácia oveľa menej priaznivá, pretože podiel súčasnej hudby v sólistických a komorných koncertoch zatiaľ predstavuje sotva viac než desatinu z celkového súčtu hraných diel. Skladateľské stredy — bez toho, že by sme im upierali ich cenu! — nie sú v tom smere celkom typické, pretože privádzajú do Janáčkovej siene na Malej strane pomerne nepočetné špecializované publikum. V bežnom repertoári komorných koncertov je v prevahe hudba renesancie a baroka; je dokonca v takej prevahe, že to už vzbudzuje celkom oprávnené obavy, či toto „nadužívanie" módneho záujmu o slohové epochy hlbokej minulosti nenaruší časom v podvedomí stáleho kádru koncertného publika kontinuitné porozumenie pre romantickú a neskororomantickú štýlovú oblasť... Toto ťaženie z konjunktúry nesie so sebou aj vážne nebezpečenstvo, že organizačné a dramaturgické pohodlie a vidina ľahko naplnenej sály prehlušia pocit zodpovednosti za uvedomele koncepčnú dramaturgiu — a toto konštatovanie malo by sa stať mementom tak pre koncertných umelcov samotných, ako aj predovšetkým pre usporiadateľských pracovníkov, tým skôr, že kritika — čo platí tak o odborných časopisoch, ako aj o hudobných rubrikách dennej a periodickej tlače — si toto nebezpečenstvo zatiaľ veľmi nepovšimla, chváliac zväčša len výborné interpretačné výkony a usporiadateľský úspech, vyjadrený naplnením sály.

Spolutvorcom koncertného života, spolupodielnikom na jeho úrovni, a teda koniec-koncov aj spoluzodpovedným elementom je, či mala by byť, i hudobná kritika. Už je to na šťastie dosť dlho, čo sa vyzliekla z detských nohavičiek viac či menej naivných predstáv o tom, že jej úlohou je

chváliť všetko ľahko pochopiteľné, a permanentne zatracovať to, čo si od vnímateľa žiada sústredenie a premýšľanie. Z jedného extrému sme sa však — zdá sa — na začiatku 70. rokov s chuťou ponorili do druhej krajnosti: odborná kritika sa výrazne sprofesionalizovala — ak pod týmto pojmom rozumieme odbornú znalosť veci — a súčasne akosi v nezdravom zmysle objektivizovala. Okrem vzácnych výnimiek človek aby hľadal zaujato, vášnivo a so zanietením napísanú recenziu koncertu, v ktorej by bol jasne, nezahladene a bez rozpakov (hoci, samozrejme, taktne) vyslovený priamy názor pre či proti... Pomerne veľmi podrobná a po prvom vypočutí diela až udivujúcim množstvom technických postrehov oplývajúca analýza je len málokedy sprevádzaná skutočným stanoviskom, obmedzujúc sa na čiry opis veci. Kde sú tie časy, keď trebárs Zdeněk Nejedlý — hoci sa, samozrejme, často mohol mýliť — tak mnohé rigorózne odsúdil, a za tak mnohé sa celou váhou postavil! A kde sú časy, keď to iskrilo polemickým zaujatím... Toto platí o kritike v odborných časopisoch; s kritickou praxou v dennej tlači je to chronicky podstatne horšie, či už je príčina neutešeného stavu veci v nedostatku miesta, alebo v nedostatku kritických osobností. Cena paušálnych „quasi" hodnotení, ktorým denníky kde-tu doprajú pár skromných riadkov, je zväčša obmedzená na význam dokumentárneho záznamu. Navyše sa písania o hudobnom živote zatiaľ v niektorých prípadoch neujali renomovaní odborníci, ktorých povolanosť na takú činnosť je mimo pochybnosti, lebo redakcia napr. miesto získavania nového spolupracovníka volila cestu menšieho odporu...

* * *

Uzatvárajúc túto v podstate len informatívnu, na analytickú komplexnosť nijako neašpirujúcu úvahu, mali by sme všetko povedané „zhrnúť a podčiarknuť". No prv, ako to urobíme, dotkneme sa aspoň stručne problematiky organizačnej. Samozrejme, hoci sme si istí, že ráz, úroveň a úhrnný obsah tvorivých výsledkov sa nemôžu formovať inde ako v intimite štyroch stien autorskej dielne, predsa nemôžeme prehliadať skutočnosť, že muzikantská „stavovská" organizácia, ktorá bola desaťročia sústredená pod strechou a egidou niekdajšieho Zväzu československých skladateľov, je v súčasnosti živená len v zárodku nového organizmu. Netreba to brať pejoratívne: uplynulé roky priniesli zmeny, s ktorými sa tak či onak musí vyrovnať celý tvorivý front, ak sa chce ubrániť nebezpečnej atomizácii, ktorá by, pochopiteľne, mala nielen v existenčnom ohľade, ale aj z hľadiska inštitucionálnej praxe veľmi nepriaznivé dôsledky. Prípravnému výboru Zväzu českých skladateľov netreba závidieť prácu, ktorá ho čaká pri vytváraní prísne výberovej organizácie, lebo ani najpremyslenejšie kritériá nemôžu všetko postihnúť. Pretože však prístup k veci, ktorý, pochopiteľne, okrem elementárnych hľadísk umeleckých a tvorivých, neprehliada ani zásadné aspekty kultúrnopolitické, predpokladá zachovanie základných profesionálnych záruk a výhod aj pre tých, ktorí sa z tých či onakých dôvodov členmi nového Zväzu nestanú, bude sa budúca organizácia hudobných umelcov nesporne usilovať o spravodlivý, vecný a iste i v najlepšom zmysle slova veľkoryso kolegiálny postoj ku všetkým, ktorí svojím tvorivým snažením preukazujú, že sú schopní priniesť cenný vklad do našej kultúry. Je iste dobre, že v novom Zväze budú mať rovnocenné postavenie tí, čo vytvorené hodnoty nielen sprostredkúvajú, ale doslova dotvárajú, a že ich významná úloha v procese tvorby je vyjadrená i v samotnom názve Zväz českých skladateľov a koncertných umelcov. Postarať sa o to, aby hlavné poslanie Zväzu spočívalo v budúcnosti nielen v jednostrannom reglementovaní, ale v inšpirácii, vytvárať podmienky pre najširšie spoločenské uplatnenie hudby je vôbec najdôležitejšou úlohou SČSKU. V tomto ohľade môže, pravda, len čas naplnený praktickou činnosťou zahladiť aj subjektívne pocity zdanlivých či skutočných krívd a prehmatov a vyliečiť mnohých, ktorí sa dali zaplaviť skepsou a malovernosťou.

Súčasná česká hudba prešla v posledných rokoch zložitým a mnohotvárnym procesom vývoja, v ktorom v podstate preukázala, že je schopná držať krok v kontinuite s celosvetovým vývojom. Ako o tom svedčia mnohé faktické výsledky, ani dnes nestráca kontakty, a ani deštruktívne črty všeobecnej spoločenskej situácie z rokov 1968—1969 jej vývoj neretardovali. Ak si uvedomíme, že už existujú a ďalej vznikajú diela, ktoré možno porovnávať s históriou i súčasnosťou svetovej hudobnej kultúry, máme iste právo pozerať sa do budúcnosti s dôverou. Tým skôr, že mnohotvárnosť, o ktorej bola reč v úvode, môže zabrániť návrat akéhokoľvek štýlotvorného monopolu a je dnes už schopná rozbiť v zárodku každý náznak násilnej simplifikácie, ktorá by mala viesť znovu k degradácii umeleckého prejavu v číreho služobníka schematických predstáv.

Týmto azda môžeme uzavrieť úvahy, ktorých cieľom a zmyslom nebolo nič viac, než pripomenúť charakteristické znaky prítomnej chvíle v českej hudbe na počiatku siedmeho desaťročia nášho veku.

K moravskej tvorbe posledných rokov

MILOŠ ŠTEDROŇ

Pokúsim sa v tejto krátkej stati podať formou akýchsi analytických poznámok svedectvo o pohybe novej moravskej tvorby posledných rokov. V centre úvahy stojí hudba brnenských skladateľov. Jej dominantné postavenie v moravskej hudbe dneška netreba dokazovať. Pravda, na zreteli musíme mať aj pulzáciu v paralelných centrách — v Olomouci a v Ostrave. Všimnime si teda tézovite hlavné tvorivé výsledky moravskej hudby a pri vedomí kvantity pokúsme sa odhadnúť smer kvalitatívneho posunu posledných rokov a najdôležitejšie momenty a tvorivé tendencie, ktoré v súčasnosti ovládajú jednotlivé osobnosti. Dá sa v nich viacej či menej podľa prognózy predpokladať hĺbka podnetu a možnosť jeho vyznenia. Pred vlastnou úvahou aspoň trochu apriórnych predpokladov, o ktorých sa možno domnievať, že sú odpozorované z tvorivej praxe hudby posledných rokov.

Skoro sa prieči napísať, že súčasný vývoj hudby a jej problematika „sú zložité". A kedy aj neboli? Ak nám pomôže paralela, zvolím si tridsiate roky 20. storočia. Avantgardizmus jednotlivých centier 20. rokov a ovzdušie festivalov vtedy doznieva i zotrvačnosťou mechanizmov. Dnes to nie je nepodobné. Donaueschingen a Darmstadt, ako sa zdá, hľadajú novú podobu a zďaleka im nestačí dych tak ako v 60. rokoch, Varšavská jeseň presadila už pred mnohými rokmi silnú poľskú inováciu a dnes vraj všeobecne zavládla syntéza. Aspoň tak si to pochvaľujú z času na čas tí, čo sú nútení zamýšľať sa nad súčasnou epochou. Zdá sa, že Nová hudba stratila veľa zo svojho metafyzického optimizmu 50. a 60. rokov, narazila na hranice svojho systému, uvedomila si práve v tzv. intermediálnom umení nebezpečenstvo straty hudobnej povahy svojho predmetu. Extrémizmus a ortodoxnosť ako presvedčenie pretrvávajú u relatívne malej vrstvy, zatiaľ čo masa syntetizuje. Zmätok a šírka tejto syntézy sú až nebezpečne obdivuhodné. Nová hudba skrátka nezvíťazila „na celej čiare", ako sa to doteraz ani nikdy nepodarilo žiadnej štýlovej inovácii. Stykom s prostredím sa jej hrany obrúsili, jej obsahy sa začali porovnávať s predchádzajúcimi a po nájdení analógii nastali novoklasické recidívy najrozličnejších typov.

V povedomí súčasnej hudby však pri všetkej diferenciácii ostali technické prostriedky a nimi obohatené parametre. Fetiše „rád, séria, totálne organizácie, multiserializmus" z obdobia dodekafónie, serializmu i ďalšie a nové z obdobia aleatorickej a timbrovej hudby dozreli do „všednej" podoby niečoho bežného. Ich čarovná moc novosti zvetrala a ostal „len" ich obsah. Hra vstúpila do novej fázy, kde sa rozbili pôvodné mýty, aby sa postupne nahradili inými a staronovými. Nová hudba alebo aj časť jej technického vybavenia sa začali spájať s najrôznejšími prvkami starších i nedávnych kompozičných techník.

Syntéza na rozdiel od niekdajšej novoklasickej podoby 20. a 30. rokov bola oveľa rozmanitejšia. Zdá sa, že najvlastnejším vyjadrením tohto trendu je koláž, ktorej podstata akoby sybolizovala aj striedanie štýlových inovácií. Horizontálne a vertikálne vrstvenie informácií spôsobuje oslabenie predošlej informácie, nie však jej zánik. Naopak, po opotrebovaní efektu novosti poslednej existujúcej vrstvy začujeme aj všetky predchádzajúce v rôznych pomeroch, ktoré sú ovplyvňované vo svojej intenzite mnohými činiteľmi. Pekne to vyjadril vo svojej knihe Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre (ŠHV, Bratislava 1966) P. Faltin, keď upozorňoval, že emancipácia zvukovej farby a sóničnosti ako parametra nezničí, prirodzene, parameter tónových výšok a vzťahov (melodiku a harmóniu), ale že sa k nim pripojí, a tým doterajšiu zložitú situáciu ešte skomplikuje. Pozrime sa teraz krátko do tvorivých dielní moravských skladateľov a zamyslime sa nad poslednými rokmi ich práce.

Komorný a sólový charakter začiatku 60. rokov dávno vystriedala v druhej polovici týchto rokov snaha po veľkej forme i zvuku. Nová hudba dozrela u nás k symfonickej podobe. Moravské dôkazy — Ištvanove Zaklínaní času, Piňosov Koncert pre orchester a magnetofón, kantáta Ars amatoria, Podešvove posledné 2 symfónie, Parschova symfónia Samsarah, ale aj symfonická podoba Pavla Blatného, ktorá vystriedala v skladbe 10' 30" pre J. E. Berendta big-bandové zloženie jeho III. prúdovej tvorby, či symfonizmus C. Kohoutka (po ensemblovom Memente 67 sa menší ensemble stále posilňuje a zvukovo zhutňuje — Pantheon a ďalšie), alebo symfonické prejavy skladateľov staršej generácie — napr. Configuratio L. Koželuhu, o ktorom budeme ešte hovoriť. Slovom, upevnením a prepracovaním melodických, rytmických a formálnych momentov sa pripravil akýsi monumentalizmus, ktorý bol pre štýl 60. rokov (obdobie komorných miniatúr) niečím neadekvátnym a mohol dozrieť len po objavení mnohých problémov vnútri jednotlivých parametrov. Krátkodychosť a miatúrnosť obdivuhodne poznamenali tento štýl a moravský symfonizmus napriek celkove mohutnému rastu zvukovej intenzity a hustoty hudobných dejov vyniká komornosťou a sólovosťou jednotlivých fenoménov, akoby túto stigmu zdedil od Novej hudby 60. rokov a od svojho veľkého predchodcu v tvorbe „neorchestrálneho" štýlu pre orchester — Leoša Janáčka. Skrátka — pri všetkej snahe o zmohutnenie výrazu i zvuku sa s intenzitou a s farbou stále neplytva. Typický doklad: Ištvanove komorné oratórium Já, Jákob prináša nebývalú kumuláciu textových i hudobných vrstiev, vyvažuje ju však koncíznosťou a čitateľnosťou. Ak si máme súčasne všimnúť spomínaný stupeň syntézy u Ištvana, tvoria ju v oratóriu tendencia o spojenie textu súčasnej hudby s beatovým songom. Nová hudba akoby hľadala tmel jednotlivých vrstiev a súčasne všeobecnejšiu a často až banálne známu reč. V tomto prípade sa obracia k soulovej podobe beatu, ktorá svojou primitívnosťou a priamočiarosťou kontrastuje so zložitosťou vlastného textu. Na Ištvanovi priam vzorove vidno prechod z montáže izolovaných štruktúr (postrehneme v nej pevný jednotiaci poriadok) do koláže, ktorá vyznieva ako akési kadenčné uvoľnenie týchto pevných montovaných vrstiev. Montáž svedčí súčasne o skrátení hudobného času. To, čo barokové, klasické a romantické oratórium vyjadrilo na rozľahlej časovej ploche, ostalo vo veľmi hrubých črtách rudimentárne za-

chované, no horizontálnosť jednotlivých vrstiev sa nahradila vertikálnosťou — rad dejov zaznieva súčasne.

Zdá sa, že v syntéze je najdôležitejšie hľadanie sprostredkujúcej reči, ktorá na mnohých poslucháčov pôsobí novo vďaka spojeniu s obťažným hudobným textom. „Novosť" teda môže vzniknúť aj netradičným spojením vyslovene tradičných prvkov. U Ištvana bol týmto zjednocujúcim prvkom beatový song, u A. Parscha ním je v skladbe Musica concertante con omaggio monteverdiovský text ritornelov, ku ktorým autor napokon vytvára štýlovú obdobu. Toto používanie preparovaných textov, hlasov, častí z historických vzniknutých celkov je tendencia, ktorá silnie od polovice 60. rokov. V moravskej hudbe dorastala obzvlášť v oblasti programovej hudby a hudby usilujúcej o humor k vedomému spájaniu banálnej hudby so súčasným prejavom. Teda miesto beatu alebo fiktívnej (či autochtónnej) historickej vrstvy (Monteverdi, quasiMonteverdi, Benda, quasiBenda) i fiktívna alebo autochtónna úpadková hudba — tzv. schlechte Musik prvej polovice 19. storočia. Princíp však ostáva ten istý. Námietka plagiátorstva je oslabená predovšetkým dvoma momentami: jednak drvivá väčšina autorov komponuje „v štýle" a vyhýba sa priamemu preberaniu, jednak štruktúra (či fiktívna alebo autochtónna) funguje v novom kontexte celkom inakšie, je zbavená svojej pôvodnej funkcie a vstupuje so svojím novým osvetlením do celkom nových vzťahov. Ak necháme napr. viedenskú kaviarenskú hudbu druhej polovice 19. storočia interpretovať nie „schrammlom" — typickou dobovou kaviarenskou zostavou podľa osvedčenej skupiny bratov Schrammelov — ale zveríme aranžmán (hoci aj bezo zmien vo faktúre) veľkému orchestru a uvedieme ju na koncertné pódium symfonického koncertu, prejaví sa strata pôvodnej funkcie a stojíme pred novou, hoci v tomto prípade pochybnou kvalitou.

Nová podoba akéhosi novoklasicizmu súčasnej moravskej hudby by bola vyjadriteľná asi takto: existuje vlastne ako protiklad konkrétnej historickej (autochtónnej či fiktívnej) faktúry, ku ktorej vzniká zjavná kontrafaktúra. Moment deformácie historickej vrstvy a vplyv rôznych štýlových princípov použitých štýlových epoch (od gotiky až po napr. jazz. 30. rokov) komplikujú celkový obraz situácie. Ak postrehneme v súčasnej tvorbe túto dvojdomosť, a tá sa obvykle veľmi výrazne programovo uplatňuje, potom ide o akúsi súčasnú podobu novoklasickej syntézy na rozdiel od štýlovo „jednoliateho" úsilia, ktoré nečerpá z tohto základného protikladu. Je celkom zrejmé, že toto „jednoliate" úsilie sa môže viesť tak zo strany tradičnejšieho prúdu (Podešva, Koželuha), ako aj tými, ktorí usilujú o sústavné rozpracúvanie nových techník v jednotlivých parametroch (Piňos). Majstrom dvojdomosti hudby a napätia medzi jej mýtickou podobou (či už vydarene parodovanou, alebo vážne myslenou a vedenou princípmi renesancie, rokoka etc.) a komentárom, ktorý často bol práve „len" rubom týchto prostriedkov, bol zvečnelý Josef Berg. Táto metóda demytizácie hudby i významových schém uňho vyvrcholila v nedokončenej dvojopere o Faustovi. O dialektickosti tejto hudby svedčí jej dvojaká koncepcia — to isté libreto je komponované jednak ako „opera pre kamenné divadlo", jednak ako „provizórne predvedenie". Skladateľovi sa pritom podarilo posmrtne oklamať „kamenné divadlo", ktoré v súčasnosti študuje provizórnu verziu a perspektívne počíta s veľkoopernou.

Ako si vysvetliť veľký a všeobecný „novoklasický" syntetizmus konca 60. a začiatku 70. rokov? Zdá sa, že vznikol ako živelná túžba po obnove hudobnosti a muzicírovania. Aleatorika vniesla v Novej hudbe prvý raz pocit uvoľnenia, no súčasne ohrozila hudbu možnosťou chaosu a splynutia s hociktorou nehudobnou paralelnou disciplínou (grafická hudba, fónická poézia a rad intermediálnych sfér, z ktorých mnohé mohli byť podnetom k ďalšiemu vývoju, no rozhodne nevytvorili základ ani pre jednu prevládajúcu a životaschopnú tendenciu). Aleatorická improvizačnosť

však nepochybne napriek nebezpečiu anarchie znamenala kvalitatívne nový podnet pre hudobnú improvizačnú hru a pre uplatnenie emocionálnych momentov v zmysle, aký mali v inej situácii — napr. v čase prechodu od vrcholného baroka k rokokovej improvizácii (tzv. willkürliche Veränderungen).

Vráťme sa na chvíľu k spomenutému prúdu štýlovo „jednoliateho" úsilia, či už sa nesie z pozícií novodobých kompozičných techník, alebo z tradície českej hudby v období medzi dvoma svetovými vojnami. Pre súčasnú hudbu na Morave je v oblasti rozvíjania nových kompozičných techník celkove i vzhľadom na prepracovanie jednotlivých parametrov najďalej úsilie Aloisa Piňosa. Aj keď Piňos najlepšie pozná efekt dvojdomosti, spočívajúci na ironizácii princípov historickej platnosti, predsa len ťažisko jeho činnosti je v úsilí o vytvorenie väčších celkov „čistými" prostriedkami a pri dôslednom vyvíjaní vlastných sústav. Práca s intervalovými modelmi, tónovými skupinami a farebným poriadkom priniesla vysoký stupeň prepojenia parametrov — nezriedkavo sa v druhej polovici 60. rokov objavuje u skladateľa snaha o jednotný a univerzálny princíp, kde by jeden parameter vstupoval do druhého. Najtypickejším vyjadrením tejto tendencie je Piňosove úsilie vyvíjať tektoniku z farebného plánu. Keď som sa pred nedávnom pokúšal analyzovať túto kompozičnú metódu, označil som ju ako „vedenú kompozíciu", pretože prekvapovala predovšetkým vysokým stupňom racionálnej kontroly. Dnes je zrejmé, že vysoký stupeň tejto kontroly nijako nie je obmedzením pre momenty hry. Naopak, pri takom vysokom stupni organizácie je len krôčik k posunu poriadku. Pravda, Piňos doteraz ťažil predovšetkým z poriadku a z jeho bohatých vnútorných vzťahov. Pokiaľ túto základňu ironizoval, potom je táto vnútorná kritika vlastnej metódy kvantitatívne menej rozsiahla než napr. u J. Berga. Pritom je zaujímavé, že prepracúvanie racionálnych vzťahov do stále väčších podrobností a využitie computerových sond pre vlastnú teóriu i kompozíciu naopak privádza Piňosa od techniky kompozície zase k hudbe. Nie je to náhoda, že drvivá väčšina jeho mnohých skladieb posledných čias sú koncerantné a čisto hudobné útvary, usilujúce o virtuozitu a koncertantný princíp (Koncert pre orchester a magnetofón, Dvojkoncert pre violončelo, klavír, dychové a bicie nástroje, Komorný koncert pre sláčiky, Trojkoncert pre meno BACH).

Piňos azda najlepšie odzrkadľuje proces prechodu súčasnej moravskej hudby od komornej a sólovej miniatúry cez koncertantný štýl druhej polovice 60. rokov k veľkej tematickej a zvukovej ploche konca 60. rokov. Ensemble aj jeho intenzita sa stále zväčšujú. Tento vývoj je pomerne priamočiary na rozdiel od Ištvana, ktorý po tradične použitom neobartókovskom orchestrálnom aparáte (Balada o Juhu) prichádza zase cez orchester webernovských sólových farieb (6 štúdií) k veľkému aparátu špecifického komorného ladenia, ako už o tom bola reč. Ku štýlovo jednoliatemu úsiliu, ktoré nestavia na stretávaní dvoch odlišných princípov a na ironizácii či kontrafaktúre starších techník, patrí aj symfonizmus Jaroslava Podešvu a Zdeňka Pololáníka. Hoci vo svojich východiskách vzdialení, typove sa zbližujú najmä v posledných symfonických kreáciách a v súčasných podmienkach vyvíjajú typ redukovanej honeggerovskej symfónie — u Pololáníka s prevládajúcim motorizmom, ktorý sa stal jeho stálou kompozičnou šifrou, u Podešvu s nápormi lyrizmu, ktoré v poslednom čase miestami prehlušujú honeggerovskú stavbu symfónie a posilňujú jej subjektívne ladenie (6. symfónia).

Zaujímavým svedectvom o tom, že štýlové prognózy nemožno robiť od zeleného stola, je Configuratio pre orchester od Lubomíra Koželuhu. Príslušník staršej skladateľskej generácie tu prekvapil veľmi koncíznym radom orchestrálnych miniatúr, písaných pod vplyvom ohlasov 60. rokov. Koželuhova skladba je materiálove veľmi úspornou pokiaľ ide o tónové výšky (exponuje dôsledne len hexakord fis-g-as-cis-d-es), zato vo

farbe šiestich miniatúr dochádza k rýchlym pohybom v rámci dôsledného plánu. Koželuhova skladba pôsobí v kontexte jeho generácie mimoriadne sympaticky.

Jedným z najdôslednejších syntetikov súčasnej moravskej tvorby je Ctirad Kohoutek. Ako jeden z prvých zavádzal pred rokmi postupne jednotlivé novodobé kompozičné techniky, z ktorých syntézy a porovnávaní odpadlo to, čo Kohoutkovmu farebnému naturelu nevyhovovalo. Výsledný tvar sa zakladá na presnom odhade zvuku, na práci s vrstvou a s detailne premyslenou makro- i mikrotechnikou. Pritom sa objavujú dnes už typické farebné spojenia, obľuba zvukových transparentov (napr. zvonenie, extrémne výšky driev — exponovanie pikoly v Memente 67) a predovšetkým časté myslenie v niekoľkých paralelne prebiehajúcich a odlišných zvukových plánoch. Kohoutek podobne ako mnohí z jeho generácie (Ištvan, Piňos) premýšľa o svojich poznatkoch intenzívne teoreticky. Výsledkom je v danom prípade kniha o projektovej kompozícii — Projektová hudební komposice, SPN, Praha 1969 — akási propedeutika hudobných projektov, ktoré pri komplikovaní faktúry a najmä v technickej hudbe majú čoraz väčšie odôvodnenie.

Kohoutkova tvorba dosiahla vrchol predovšetkým v Hudbe o dvoch zvukových vrstvách, ktorá nadväzuje na polyformu z Mementa 67 bez toho, že by rezignovala na zvukovo hutný menší ensemble. Pravda, aj u tohto skladateľa badáme príklon k väčšej symfonickej freske rozsiahlejšieho plánu. Syntetické snahy sú u Kohoutka veľmi čisté; autor sa dosiaľ vyhýbal akýmkoľvek technikám miešania (koláž či montáž), hoci ich rozpracúva teoreticky. V tomto smere sa Kohoutek veľmi ponáša na svojich generačných druhov Ištvana a Piňosa. Obaja menovaní sa letmo dotkli kolážových momentov, no dokazujú, že ich považujú za niečo vlastného pre mladšiu skladateľskú moravskú generáciu. Snaha vyrovnať sa s bohato prepracovanými parametrami, ktoré majú navyše jasne integračnú tendenciu, vedie týchto autorov k „čistej" syntéze prostriedkov Novej hudby bez zvláštnych historických odskokov a ironizovania scudzených materiálov.

Ctirad Kohoutek je najmä v posledných skladbách syntetikom (Pantheon) novej sóničnosti a makroformy, ktorej detaily — podobne ako ostatní predstavitelia jeho generácie — dávno prepracoval a zvládol. Skladatelia tejto generácie hrajú hru o celok, pretože detaily dosiahli moment relatívne stabilnej fixácie.

Ostáva pár slov o brnenskom skladateľskom teame, ktorý založili z podnetu A. Piňosa roku 1967 autori Piňos, Parsch, Růžička a pisateľ tejto state. Prechodne sa v skladbe Hlasová vernisáž stali ich spoluautormi M. Ištvan a J. Berg. Team má za sebou 7 väčších skladieb nehovoriac o teamových skladbách príležitostných a o skladbách dvojíc či trojíc celého teamu. Dôležité je, že brnenský autorský team rieši zatiaľ v každej novej skladbe otázku projektu s ohľadom na zachovanie invenčnej proporcionality jednotlivých autorov pri požiadavke celkom nového riešenia. Zdá sa, že po prvých troch skladbách (Peripetie, Divertissement, Ecce homo) team vyvinul niektoré prejavy, v ktorých sa zachoval podiel jednotlivých vkladateľov a miestami možno hovoriť aj o vznikajúcom „teamovom efekte", na ktorý sa autori spoliehajú predovšetkým v ďalšom vývoji. Najprepracovanejšia je v tomto zmysle nedávno dokončená skladba Concerto per sei, využívajúca virtuóznym spôsobom šestice typických interpretov Novej hudby (basklarinet, trombón, klavír, kontrabas, harfa, bicie).

Zaujímavú a pomerne úspešnú kapitolu v teamovej práci tvoria obe skladby, ironizujúce banálnu hudbu — Divertissement pro harfu, klavír a komorní orchestr na motivy hraběte K. W. Haugwitza a sláčikové kvarteto Hrabě Hauqwitz návštěvou na kroměřížském panství. Budúcnosť teamu je okrem kvantitatívneho a stavebnicovitého riešenia náročných úloh predovšetkým vo zvyšovaní tzv. teamového efektu (ktorým sa rozumie pokus o spojenie tvorivej individuality jednotlivcov do projektového celku). V súčasnom období sa team venuje aj problémom analýzy a pracuje s využitím samočinných počítačov.

O slovo sa hlási mladá generácia, ktorá je obvykle generačne sústredená do vekovo blízkych skupín. Jednu takú skupinu tvoria poslucháči katedry skladby JAMU (J. Bulis, V. Mojžíš, A. Hrbáček a i.), ktorí dokázali na svojich študijných koncertoch vytvoriť za posledné dva roky prototyp dobrej hudobnej zábavy. Spiritus agens tohto študentského vtipného a smelého happeningu s vkusom je Jiří Bulis. Súčasne sú viditeľné snahy o „zhudobnenie" tejto hudobnej hry a naplnenie humoru novým hudobným obsahom, bez ktorého všetky „akcie" skôr či neskôr vyvetrávajú. Nástup a intenzita tejto najmladšej generácie sú v tejto fáze veľmi sľubné. Treba sledovať ich reakciu pri styku s väčšími formami a pri zvládaní väčšieho počtu rôznorodých prostriedkov.

Naše analytické poznámky o súčasnej tvorbe moravského hudobného centra sa blížia k záveru. No bolo by potrebné všimnúť si ešte veľa úspechov aj úskalí. K plodnej bilancii a kvalitatívne novým výsledkom by iste patril hudobný vtip a šarm E. Zámočníka, autora úspešnej opernej aktovky Fraška o kádi, úsilie L. Faltusa, J. Bártu a B. Řehoře, trojice mladších skladateľov, ktorí sa dostávajú k výraznej syntéze a súčasne spolu s ďalšími predstaviteľmi mladšej i strednej generácie intenzívne pracujú v oblasti technickej hudby. Brnenské elektronické štúdio by bolo pokiaľ ide o kvantitu práce, ako aj o nové kvalitatívne momenty kapitolou samou osebe. To isté platí v príslušných proporciách o jazzovej a treťoprúdovej tvorbe, ktorá sa najmä v poslednom čase úspešne rozvíja v podmienkach orchestra G. Broma.

Uvedomujeme si, že táto úvaha vychádza predovšetkým zo živej tvorby, ktorá nás obklopuje, a nemôže si robiť nárok na rámcovú úplnosť. Bolo by potrebné doplniť ju tvorbou, ktorá vznikla v posledných rokoch, no ktorá sa dosiaľ nedostala k slovu. Je prirodzené, že pozorovateľ je v takej situácii predovšetkým zameraný na tie vývojové prúdy, ktoré sú mu najbližšie. V tomto smere treba vytušiť marginálnosť úvahy a jej dobovú podmienenosť, ktorú doplní ďalší vývoj, ktorý súčasne sám urobí tie najlepšie korekcie.

III. prúd z hľadiska jazzu

ALEXANDER ZLÁMAL

I. Stručne o vzniku a vývoji

O „TREŤOM PRÚDE" možno vždy hovoriť z dvoch hľadísk: z hľadiska tzv. „vážnej hudby" (ďalej len vážna hudba) a z hľadiska jazzu. Sú to hľadiská dvoch partnerov, ktorí investovali rovnaké množstvo prostriedkov, aby vznikla nová hudba, kde prvky oboch sfér naprostou vyváženosťou a racionálnym spojením vytvárajú nový zvuk, nový estetický účinok.

Spomínané rozdielne hľadiská sú často formulované vlastníckymi vzťahmi, diktovanými pocitom väčšieho vkladu alebo vplyvu. Tak sa nesprávne tvrdí, že vážna hudba iba používa jazz na zvýraznenie účinků a rovnako nesprávne je tvrdenie, že moderný jazz sa iba obohacuje kompozičnými technikami súčasnej vážnej hudby, a pritom ostáva neovplyvnený.

Chcem hovoriť o III. prúde z hľadiska obhajoby jazzu, pravda, pri zachovaní objektívnych kritérií. Ak chceme hovoriť o Novej hudbe, o hudbe III. prúdu ako o najprogresívnejšej vývojovej experimentálnej forme, kde sa vážna hudba stýka s moderným jazzom, treba predovšetkým podotknúť, že tu nejde o niečo „nové" v bežnom zmysle slova. Prvé počiatky a vznik týchto vývojových snáh treba hľadať už v rokoch prispôsobovania sa a prelínania pôvodnej černošskej hudby s umelou hudbou belochov. Odtiaľ môžeme sledovať prvé výhonky tejto vývojovej vetvy cez jej zrejmé odbočenie od mainstreamového kmeňa Gillespiem a Parkerom v štyridsiatych rokoch a cez „Cool jazz" až po prvé jasné (ale ešte nie syntetické) formovanie koncepcie III. prúdu Guntherom Schullerom v rokoch päťdesiatych.

Už prvotné styky týchto dvoch hudobných sfér sú zrejmou snahou o zbližení jazzu s európskou hudbou hranou na koncertných pódiách. Prakticky sa obe hudby navzájom ovplyvňujú po každej stránke. Napríklad vážna hudba si kvôli novému zvuku a výrazu požičiava nástroje, neskôr aj interpretov jazzových orchestrov, jazz na ten istý účel začína používať nástroje symfonických orchestrov, vznikajú nové zvuky, nové farby, s tým súčasne problém adekvátnej inštrumentácie a tu — spolu s hľadaním nových ciest jazzu s prístupom viac racionálnym než emotívnym — je už len vývojový krok (pravda, so značným časovým odstupom) k momentu, keď jazzový skladateľ hľadá tvorivý vyjadrovací spôsob v súčasných kompozičných technikách vážnej hudby (cez konštruovanie tónin a dodekafóniu až po seriálnu techniku, punktualizmus a aleatórny jazz.) Taktiež súčasný skladateľ vážnej hudby siaha po jazze a jazzových interpretoch pre oživenie svojej hudby a snaží sa o syntézu týchto dvoch sfér.

Vývoj — od prvého stretnutia až po dnešok — nebol, pochopiteľne, jednoduchý. Stretnutí týchto dvoch hudobných sfér bolo veľa, niektoré boli trvalým prínosom pre vznik a vývoj III. prúdu, iné nie. Jedno je však isté: výsledkom bol vždy konglomerát. Zo strany vážnej hudby to boli dosť časté prípady neorganického, ozdobného používania jazzových nástrojov, interpretov a neskôr prvkov — prípady pokusov, ktoré vo výsledku pôsobili, samozrejme, nesúrodo (Honegger, Glazunov — použitie saxofónu, Copland uvádza nástroj aj interpreta, Bartók a Hindemith komponujú pre Benny Goodmana, Stravinskij píše Ebony Concerto pre Woody Hermana. Rolf Liebermann komponuje Concerto for Jazz Band and Symphony Orchestra, jazzom ovplyvnené sú aj diela E. Schulhoffa — Jazzová suita a B. Martinů — Partita. Stravinskij uviedol do vážnej hudby akcentový posun rytmicko-metrický, ktorý Honegger rozvinul až do rotácie melodického modelu — a to je v podstate rozvedená analógia off-beatu v jazze.) Rovnako neúspešné, aj keď nie bezvýznamné, boli pokusy o plodnejšiu spoluprácu z druhého brehu. Ellington píše skladby pre jazzových sólistov, improvizujúcich za sprievodu symfonických orchestrov, čo pôsobí taktiež nesúrodo, Kentona zasa ostro kritizujú jazzoví puristi za adaptácie opernej hudby, rozšírenie orchestra o sláčiky a drevá a za využívanie prostriedkov súdobej hudby — pri relatívne malom prínose pre syntézu vo výraze a zvuku. (Tieto experimenty sa pravidelne dostávali na koncertné pódiá zásluhou agentúry „Jazz at the Philharmonic", ktorá sa tiež starala o pravidelné rozhlasové relácie a nahrávky.)

Napriek týmto zdanlivo nepatrným krôčkom vpred, všetky tieto pokusy majú svojím dosahom obrovský význam, pre III. prúd priam historický. Tam totiž vznikol prvý styk dvoch sfér, ktorý sa časom stále viac rozvíjal a zužoval. K syntéze však nedošlo. Dnes vieme, že syntéza pri tejto koncepcii — z jednej strany neorganické používanie jazzových prvkov, z druhej formálne „symfonizovanie" — ani nebola možná a o trvalé splynutie nešlo v podstate ani vtedy, ani dnes. Bez dlhého kľučkovania — a na druhej strane bez snahy formulovať definície — nám z povedaného jednoznačne vyplýva, že z hľadiska obhajoby jazzu treba pod pojmom „III. prúd" rozumieť preberanie a pretváranie nových kompozičných techník a postupov a ich uplatnenie v modernom jazze. Teda nie splynutie s vážnou hudbou.

Zatiaľ, čo zo strany skladateľov vážnej hudby išlo v prvých stykoch väčšinou o nezáväzné koketovanie s jazzom, ktorý podľa nich nebol životaschopnou a umelecky rentabilnou hudobnou bázou, na druhej strane u väčšiny zainteresovaných jazzových skladateľov bol tvorivý prístup k týmto stykom zodpovednejší a sústavnejší. V tomto zmysle možno vysloviť názor, že práve ich zásluhou — cestou hľadania nových výrazových prostriedkov pri postupnom používaní nových kompozičných techník — dostáva sa táto vývojová vetva jazzu do tej fázy, kde sa stáva solídnou bázou pre formovanie a vývoj III. prúdu. Spomeňme aspoň niektoré dôležité mená a momenty: Duke Ellington (skladby pre jazzových sólistov so sprievodom symf. orchestrov — Boston, milánska Scala; obdobie už spomenutého „symfonizovania"), Stan Kenton (adaptácie Wagnera, taktiež „symfonizovanie", ale v niektorých momentoch už náznaky syntézy), Woody Herman, Gerry Mulingan a Shorty Rogers (u dvoch posledných „návrat" k polyfónii), Gil Evans, Gunther Schuller (prvé snahy o jasnú koncepciu III. prúdu), John Lewis (komorné ponímanie jazzu, veľmi blízke vážnej hudbe), Ornette Coleman (jeden z najradikálnejších experimentátorov moderného jazzu, spolupracovník G. Schullera, prevažnou časťou tvorby však už predstaviteľ „Free jazzu"), Don

Ellis, Jaromír Hnilička (protagonista moderného jazzu v ČSSR, hoci je typickým predstaviteľom III. prúdu). To je stručný (a iste neúplný) výpočet najvýznamnejších jazzových tvorcov, ktorí boli v skutočnosti pôvodcami všetkých snáh o využívanie kompozičných postupov vážnej hudby od baroka až po súčasnosť. Nie je bez zaujímavosti, že mnohé významné osobnosti jazzu boli či sú žiakmi, alebo priateľmi známych skladateľov a dirigentov (Milhaud — Herman, Stokowski — Kenton, Milhaud — Brubeck, Stravinskij — Herman atď.).

Z druhej sféry — zo strany skladateľov vážnej hudby vyšli tiež mnohé pokusy o zbližienie s jazzom, s hudobnou oblasťou, ktorú mnohí spočiatku nebrali na vedomie, mnohí podceňovali a používali ako bižutériu na ozdobenie vážneho odevu, považujúc pritom za jazz všetko, čo sa dostalo do Európy v dvadsiatych rokoch z Ameriky, kým tí zodpovednejší (v zmysle styku s jazzom) sa snažili pochopiť vývoj jazzu a usilovali sa organicky využiť jazz vo svojej tvorbe. (V abecednom poriadku aspoň niektorí: Auric, Bartók, Copland, Debussy, Glazunov, Hindemith, Honegger, Liebermann, Martinů, Milhaud, Prokofjev, Stravinskij, Schulhoff.)

U nás spomedzi skladateľov (a prakticky tvorcov v pôvodnom zmysle slova) III. prúdu je najvýraznejšou osobnosťou Pavel Blatný (nar. 14. IX. 1931, žiak T. Schaefera a P. Bořkovca). Dielo Pavla Blatného je dobre známe nielen u nás a v Európe celkom, ale aj na americkom kontinente. Podľa môjho názoru — z hľadiska jeho kompozícií III. prúdu — nepatrí výhradne ani do jednej z oboch uvedených kategórií. Je niekde v šťastnom strede a svojím dielom reprezentuje najužšie možné zbližienie vážnej hudby s jazzom, a tým aj najefektívnejšie chápanie využitia špecifík oboch sfér s cieľom dosiahnuť jednoliaty štýlový účinok. I keď (ako hovorí sám P. B.) sa k jazzu obrátil iba v čase, keď začal používať nové kompozičné techniky, je to komponista s jazzovým cítením, či už si to niekedy predtým uvedomoval, alebo

nie. Ak teda vo svojej vyjadrovacej snahe siahol po jazze, istotne to nebol čin náhodný, ani vykonštruovaný, ale uvážený a opodstatnený. Z jeho diel uveďme aspoň niektoré:

Za najdôležitejšie dielo možno považovať Koncert pre jazzový orchester (časti: Prológ — Modely — Rytmy a timbry), komponovaný v rokoch 1961—1963. Prvý raz ho predviedli na I. jazzovom festivale v Prahe r. 1964. V Prológu ide o kompozíciu v kombinovanej dodekafónii II. stupňa, zatiaľ čo Modely sú monodickou skladbou v horizontálnej dodekafónii II. stupňa s aleatórnym úsekom a Rytmy a timbry sú komponované v lomenej dodekafónii III. stupňa (kombinované radom tónových výšok a určených farebných prvkov, teda inklinácia k seriálnej technike) a majú v úvode úsek grafického vyjadrenia a v závere aleatórny úsek. Clustery (tónové zhluky) v klavíri vytvárajú akustickú obdobu svetelného lomu v optike. Ďalšie skladby:

Für Graz (1965), komponovaná pre jazzový inštitút akadémie v Grazi — cez seriálnu organizáciu materiálu prechádza autor k punktualistickým náznakom a oživuje skladbu na dvoch miestach veľmi pozoruhodne voľnou improvizáciou.

Pour Ellis, skladba venovaná americkému trubkárovi Don Ellisovi (1966, dodekafónia, spojená s 4-hlasým kánonom v dôsledných polyfonických postupoch, s „free-jazzovým" sólom).

„24. VII. 1967" (1967), dielo vari najvýraznejšie dokumentujúce autorovo kompozičné krédo — dielo, ktoré nielen akoby zhŕňalo doterajšie autorove vyjadrovacie prostriedky, ale ktoré navyše svojou koncepciou ukazuje cestu vpred; objavujú sa tu „free jazzové" plochy, vyjadrené v zdokonalenej grafickej notácii. Pozoruhodné je, že skladba je vybudovaná z krátkej tonálnej (!) série.

Štúdia pre 1/4 tónovú trúbku (1964, part trúbky je písaný v 24-tónovom seriálnom systéme, v dôsledku toho sa 1/2 tónový orchester logicky uplatňuje jediným možným spôsobom: v aleatorike a timbrových podkladoch. Túto skladbu, ako aj predošlú, okrem v ČSSR predviedol aj v USA Don Ellis).

P. Blatný napísal veľa iných skladieb v tomto duchu, mnohé z nich pre európske hudobné festivaly (napríklad na objednávku pre Berliner Festwochen skladbu „10' 30" pre symfonický orchester"). Treba ešte zvlášť spomenúť Tri vety pre soprán a jazzový orchester (1969, predviedla Simone Mangelsdorff z kolínskej opery — Kolín/Rýnom NSR — s orchestrom Kurta Edelhagena, dirigoval autor). Väčšinu skladieb P. B. predviedli aj v cudzine (NSR, Holandsko, Dánsko, Rakúsko, USA), kde ich okrem niekoľkých výnimiek osobne dirigoval autor.

I keď z hľadiska jazzu nemožno súhlasiť s niektorými formuláciami názorov odborníkov o diele Pavla Blatného, ktorými akoby proklamovali program trvalého zlúčenia (splynutia) moderného jazzu so súčasnou vážnou hudbou v III. prúde, predsa treba priznať, že v jeho diele (hlavne v neskorších skladbách) sa prejavila zjavná účelová syntéza týchto dvoch hudobných sfér, čo pravda neznamená ich splynutie a zjednotenie vo vývoji. (Prakticky ide iba o rozdielne hodnotenie faktu momentálnej kompozičnej syntézy dvoch sfér z hľadiska jazzu a z hľadiska vážnej hudby, pokriveného mylným názorom a vývojom „vyústení" jazzu do vážnej hudby.) Napriek týmto — čoraz častejším — stykom a vzájomnému vplyvu ide o vývoj oboch oblastí svojou cestou. I keď sú tieto cesty veľmi blízke a dali by sa prirovnať k dvom rovnobežkám, ktoré sa v nekonečne stretnú, bolo by takéto hmlisté hodnotenie nadčasové a perspektívne nereálne.

V minulosti sa už veľa o III. prúde hovorilo, ale povedalo sa veľmi málo. Väčšina častých, až unavujúcich úvah sa začína a končí tým, že... „ide o nový druh hudby, v ktorej jazz splýva s vážnou hudbou". (Alebo naopak.) Toto tvrdenie nielenže nič nevysvetľuje, ale je naprosto nezmyselné. O žiadnom „splynutí" nemôže byť reč. Jazz aj vo vývojovej fáze III. prúdu chce ostať moderným jazzom a ničím iným.

Dalo by sa namietať: prečo by jazz zásluhou tretieho prúdu nesplynul so súčasnou vážnou hudbou, ak používa tie isté kompozičné techniky, čiže tú istú architektúru a ten istý materiál? Nesplynie. Záleží totiž na tom, kto pracuje s tým materiálom a kto hotovú stavbu oživuje. Zábrana splynutia bude vždy trvalá, a to nielen vo vonkajších formálno-zvukových danostiach, ako je prevažujúce nástrojové obsadenie (týka sa takmer výlučne vážnej hudby), ale aj — a to predovšetkým — v cítení autora a v cítení interpretov, ktorí — oproti väčšine hráčov vážnej hudby — sú vybavení „niečím navyše" na dotváranie jazzovej kompozície a aj v interpretácii skladieb III. prúdu budú v tomto zmysle vyčnievať.

Pravda, je isté, že ak by „v duchu" III. prúdu komponoval bez jazzového cítenia skladateľ vážnej hudby a dal skladbu predviesť hráčom tiež bez jazzového cítenia, došlo by k okamžitému splynutiu i k náznaku perspektívne trvalého splynutia. Aspoň by sa tak domnieval autor, orchester a časť publika. V skutočnosti by v takom prípade nastalo iba ideové splynutie jednej skladby súčasnej vážnej hudby s ostatnými skladbami súčasnej vážnej hudby. O nič viac a o nič menej by nešlo. Syntetický účinok organického použitia jazzu vo vážnej hudbe ostáva bokom, pretože jazz nie je ani v skladateľovi, ani v skladbe, ani v interpretoch, a o III. prúde nemôže byť reč. Skladby III. prúdu môže komponovať iba autor s podstatnou dávkou jazzového cítenia a s veľkým zmyslom pre adekvátne obsadenie orchestra interpretmi oboch oblastí, ak je to z hľadiska inštrumentácie nevyhnutné. (Aj v tomto prípade zastávam názor, že jazzoví interpreti budú „vyčnievať", čoho dôkazom je obozretnosť, s akou sa autori tomuto nebezpečenstvu vyhýbajú, keď interpretáciu zverujú kompletnému jazzovému súboru, čo však nie je trvalým východiskom.) Nie je žiadnym tajomstvom, že interpretácii skladieb autorov bez jazzového cítenia („pseudo" III. prúd) sa jazzoví hudobníci podvedome i vedome bránia. — Toľko

na adresu „pseudo" III. prúdu a hlásateľov „splynutia", ktorí by kvôli zjednodušeniu (niektorí z nevedomosti) chceli súčasný moderný jazz rýchlo dostať pod spoločnú strechu s vážnou hudbou.

Takéto experimenty by boli pre jazz neúnosné. Vieme, že experimentovanie vo vývoji jazzu bolo podnetom k reakciám. Máme tu napríklad big beat, ktorého vznik bol prirodzenou reakciou priemerného publika na postupné zanikanie výrazného rytmu, zrozumiteľnej témy a jasnej harmónie (teda zánik „tanečnosti") v modernom jazze. Je to zákonitý zjav. Tak ako vo všetkých odvetviach umenia sú známe obdobia renesancie, môže tiež nastať situácia, že jazz v III. prúde a v ďalšom vývoji svojou zložitosťou vyvolá u jazzového publika (aj dosť náročného) túžbu po ľahšie zrozumiteľných témach, tonálnych, s pevnou harmonickou štruktúrou a výraznejším rytmom. Táto reakcia by mohla vyvolať renesanciu swingu a v dôsledku toho možno zánik big-beatu, ktorý by z väčšej časti stratil svoju funkciu a opodstatnenie.

Nemienim sa tu ďalej zaoberať týmito odbočujúcimi úvahami — nie sú ani nové, ani objavné. Chcel by som nimi iba pripomenúť, že samotný vývoj jazzu priniesol a prinaša dosť prirodzených i menej prirodzených reakcií, situácií a novotvarov, niekedy aj slepých uličiek. Nie je preto žiaduce, aby sa jazzovo necitiaci „spoluexperimentátori" a komentátori snažili vohnať jazz do ďalšej slepej ulicky, resp. prorocky predvídať prehru a zánik jazzu trvalým splynutím s vážnou hudbou. Nie je dokonca ani žiaduce, aby si hudobná verejnosť myslela, že sa to môže stať. Napokon — jazz sa celkom očividne proti tejto „možnosti" bráni. Jednak už samotný 12-tónový systém, po ktorom jazz v päťdesiatych rokoch dychtivo siahol, mu dnes zväzuje ruky (ako by to mohol nepociťovať jazz, keď ten istý problém trápi aj vážnu hudbu — citujem A. Honeggera z jeho knihy „Je suis compositeur" — „...„dodekafonisti pôsobia na mňa dojmom trestancov, ktorí zbaviac sa svojich pút, dobrovoľne si pripevňujú na nohy stokilové gule, aby mohli bežať rýchlejšie.") práve tak — ak nie viacej — ako kedysi tonalita, a potom je tu závažný problém improvizácie.

III. prúd totiž vo svojom organickom začleňovaní jazzových prvkov potláča improvizáciu, resp. v najlepšom prípade ju uvádza iba ako riadený element, a tak sa improvizácia ako charakterový prvok pre jazz najpríznačnejší z III. prúdu vytráca. (Zatiaľ čo v začiatkoch III. prúdu jazz vo voľnom sóle „vyčnieval", tak po krátkom strednom období vydarenej syntézy začína sa v poslednej fáze prevaha vážnej hudby nad jazzom a jeho potláčanie. A tu nám už začína chýbať tá vyváženosť, ktorá práve III. prúd má charakterizovať.) Prirodzeným a zákonitým východiskom (pre jazz) z tejto situácie je „free jazz", ale to je uz iná kapitola. Tento fakt uvádzam iba ako dôkaz pre tvrdenie, že jazz sa v III. prúde s vážnou hudbou stretáva, ale nesplýva s ňou a ide svojou vlastnou vývojovou cestou ďalej.

Je samozrejmé a isté, že pôvod tvrdení či teórie o splynutí, resp. pôvod jej pravdivšej časti treba hľadať nielen v už uvedenom nesprávnom názore odborníkov vážnej hudby, že „jazz po zbytočne namáhavej okľuke svojho vývoja konečne došiel „k rozumu" a vyústil v súčasnej vážnej hudbe", ale aj v akustickom účinku na posluchača. III. prúd poskytuje sluchu účinok veľmi zomknutého útvaru dvoch sfér. Nejde tu však o splynutie jazzu s vážnou hudbou, ale o spoločné znaky, spoločné snahy a styčné body. Hlavné spoločné znaky sú v rovnakých kompozičných technikách, spoločné snahy treba vidieť v obhajovaní národnostnej svojskosti, v boji o uznanie vysokých inšpirácií jazzu, v boji o trvalé zakotvenie na koncertných pódiách. No a styčnými bodmi sú tie stretnutia, o ktorých sme už hovorili, a ktorými jazz dospel v dialógu s vážnou hudbou až k III. prúdu a v ňom k objavu novej spoločnej reči. Táto spoločná reč presvedčivo dokazuje, že moderný jazz je neodmysliteľnou súčasťou hudby našej civilizácie.

Toľko v stručnosti o úlohe a postavení jazzu vo vzniku a vývoji III. prúdu.

II. Typické vývojové tendencie

(Chronologicky v troch vývojových fázach)

A. cca 1925—1940	B. cca 1940—1950	C. cca 1950 — (cez vznik „free jazzu v r. 1963) — až po dnešok.
a 1, Zahusťovanie akordov, opúšťanie terciovej stavby akordov a vznik ich viacznačnosti.	b 1, Polyharmónia.	c 1, Úplné potlačenie harmonickej štruktúry.
a 2, Kvantitatívne obohacovanie melodickej línie v rámci tonality.	b 2, Polytonalita.	c 2, Atonalita. (c 1 plus c 2 = vyústenie v dodekafónii, seriálnych technikách, punktualizme a aleatorike.)
a 3, Komplikovanie rytmu.	b 3, Polyrytmika.	c 3, Opustenie rytmickej viazanosti (arytmika).
a 4, Väčšia pestrosť metrických útvarov.	b 4, Spojovanie rozličných metrických útvarov.	c 4, Súčasné prelínanie niekoľkých metrických útvarov (polymetria).
a 5, Odklon od tradičného významu témy pri zachovaní formy.	b 5, Rozbíjanie tradičnej témy a formy.	c 5, Zavrhnutie tematických prostriedkov a reprízovania (atematičnosť) a čiastočné alebo úplné opustenie tradičnej formy.

(Je pochopiteľné, že v praxi sa jednotlivé fázy prelínali a nepredstavovali uzavreté vývojové etapy.)

III. Príklady

Skupina A: príklad č. 1



a 1, a 2, — spoločná ukážka „zahusťovania" akordu (vlastne celotónová forma „clusteru" — pochopiteľne v tonálnej funkcii) a kvantitatívneho obohacovania melodickej línie v rámci tonality (rozložená obmena prvého akordu).



a 3, — komplikovanie rytmu off — beatom v spodnej osnove, čím sú súčasne akcentované symetrické osminy v hornej osnove.



a 4, — I. Kombinácia 3/4 a 4/4; ak však ponecháme model v pôvodnom rozložení, ale iba v 4/4, vznikne nám (na základe a 3,) rozvedená vyššia analógia off-beatu — „rotovanie" modelu (a 4, — II.).



a 5, — I. Jedna z modifikácií pôvodnej verzie (pochodová úprava). II. Prepis Fats Wallera — variácia sa nedrží tematicky melodickej línie, ale sleduje novovytvorenú harmonickú štruktúru (dvojzmena — ale sleduje novovytvorenú harmonickú štruktúru (dvojzmena — prvá zmena je materiálnou prípravou k druhej, i keď ide v skutočnosti o súčasný priebeh).

Skupina B:



b 1, — akordy zdanlivo doškálne vo funkcii E a D, ale v skutočnosti ide o úmyselné polyharmonické spojenie.



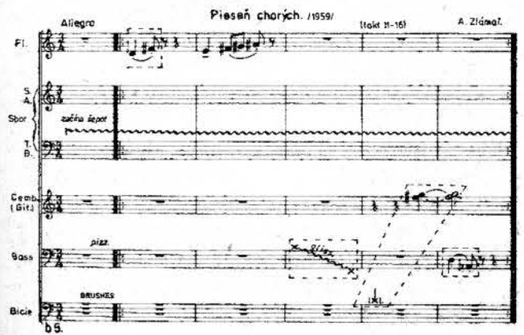
b 2, — polytonalita; flauta v D, cemb. a bass v C — v jasne vedených tonálnych útvaroch.



b 3, — pulzovanie troch rytmov v sade bicích. Miesenie s afrobukánskymi prvkami (príznačné pre S. Kentona).



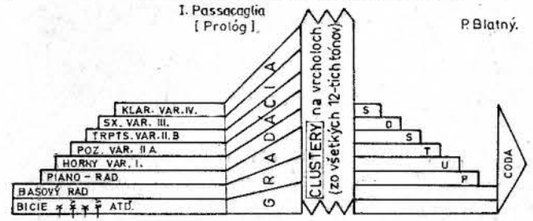
b 4, — spojovanie rozličných metrických útvarov v obvyklej kombinácii 2/4 plus 6/8; veľmi časté vo vážnej hudbe.



b 5, — rozbíjanie tradičnej témy a formy. 5-taktová opakovaná fráza s 2-taktovým, ešte tonálnym motívom vo flaute; kontrabas glissandom láme plochu na dve polovice, bicie a cemballo vytvárajú finálny vzruch a kontrabas uvádza v závere rytmickú imitáciu 1. taktu flauty, čím klamne pôsobí dojmom nástupu párnej frázy. V druhom pláne prebieha šepot zboru. Celkový zvuk jednoznačne inklinuje k C skupine vývojových tendencií.

Skupina C: (Ako príklady pre celú skupinu C iste postačia ukážky z diel P. Blatného, ktoré súhrnne demonštrujú všetky uvedené tendencie tejto skupiny. Teda čísla ukážok skupiny C majú iba poradovú funkciu a nekorešpondujú s tabuľkou.)

1 Koncert pre jazzový orchester /1961-63/



1, Grafické libreto výstavby (na základe autorovej koncepcie) — spojenie starej barokovej formy s dodekafóniou — clustery akcentujú vrchol.



2, Polymetria v realizácii dvoch rytmických skupín.



3, „Krúženie" okolo tónov C a Fis v štvrťtónoch. (notácia autora). Arytmická voľná časť.



4, Kvartová stavba akordov v kombinovanej dodekafónii II. stupňa s 12-tónovým kvartovým radom v base.



5, 12-tónový rad sóla monodickej skladby. Samostatný 12-tónový rad v base. Horizontálna dodekafónia.



6, Dve skupiny trúbok pracujú so svojimi pridelenými časťami 12-tónového radu v sérii tónových výšok. Lomená dodekafónia III. stupňa.

IV. Záver

Táto stručná úvaha iste nevyčerpáva bez zvyšku celú problematiku III. prúdu. Nie je tiež možné na niekoľkých stranách obsiahnuť zložitý vývoj, trvajúci desaťročia — tým viac, že tu nejde o hodnotenie ukončenej vývojovej etapy, ale o stručný priebežný náčrt stále sa vyvýjajúceho experimentálneho prúdu s jeho zákonitými zmenami a zvratmi.

Na margo slovesnej stránky populárnych piesní

JÁN TURAN

V mojich poznámkach nepôjde o nijaké kvalitatívne triedenie textov, ani textárov, ale o niekoľko konkrétnych postrehov praktika, ktorý sa s problémami tejto tvorby viac alebo menej úspešne v praxi vyrovnáva a sám je v tom až po uši.

Po ôsmich rokoch živelného vývinu bolo už načase zamyslieť sa nad touto dôležitou oblasťou, ktorá tak významne zasahuje do formovania etických, estetických i spoločenských názorov najmä dnešnej mládeže a do veľkej miery utvára jej životný pocit, psychiku, mentalitu a určuje i niektoré jej postoje, skrátka je sférou, ktorej úplný dosah fakticky len tušíme.

Uvedomujem si, že ani jednu oblasť nášho života nemožno hodnotiť odtrhnuto od politického a spoločenského diania v našej spoločnosti, bokom od konkrétnej kultúrnej a politickej klímy, ktorá na ňu vplývala a v ktorej rástla. Veď zo skúsenosti vieme, že niektoré radikálne zásahy do oblasti riadenia kultúry v minulosti nepriniesli také výsledky, aké sme si od nich sľubovali. Chcem povedať, že v tejto oblasti nesmieme ani dnes vidieť predovšetkým politikum, i keď ono tu je, ale je súčasťou ostatných zložiek (estetických, etických, ideových, formálnych) umeleckého diela, a teda sa dohodnime, že riešime predovšetkým umeleckú problematiku tejto oblasti, jej ideovo-umelecké, esteticko-výchovné poslanie. Tento problém ma znepokojuje preto, že v poslednom čase sa oveľa viac hovorí o jednej zložke tejto tvorby, o textovej stránke piesní, ktorá je doslova pod mikroskopickým dohľadom, nad ktorou stojí v strehu naša cenzorská i autocenzorská duša. Odrazu sa ocitli v paľbe ostrej kritiky predovšetkým texty, lebo textová časť tejto tvorby je ľahšie kritizovateľná, tej si trúfa rozumieť každý. Nie je totiž ťažké ukázať prstom na prázdny, banálny text, zatiaľ čo slabú, zlú hudbu bez invencie, ktorej u nás nie je o nič menej ako zlých textov, málokto pranieruje. Ale to sú veci v podstate jednoduché a na nich sa ľahko dohodneme.

Ťažšie je to vtedy, ak máme dočinenia s troška zložitejšou štruktúrou dobrého umeleckého textu, ale nazdávame sa, že z istých dôvodov je ideovo neprijateľný. Uvediem konkrétny príklad: mal som možnosť nahliadnuť do istého zoznamu skladieb, prichádzajúcich z Prahy. Sú na nich uvedené

skladby, ktoré sa neodporúčajú ďalej vysielať. Tušíme, z akých aspektov komisia hodnotila skladby, ale nie je mi jasné, prečo sa neodporúča hrať napr. pieseň Mrs. Robinson. Hoci nemám poruke text a rozoberám ho len spamäti, prichádzajú do úvahy tieto dôvody: po prvé text je amorálny, lebo hovorí o potrate pani Robinsonovej a dievčati X — milenke pána Robinsona, ktorej sa narodí dedič firmy Robinson a spol. Druhý dôvod: v texte sa niekoľkokrát opakujú slová, ktoré možno kvalifikovať ako náboženské (s nebem si neradno hrát, pánbů vám zdraví dal), a teda text môže byť kvalifikovaný ako religiózny, šíriaci idealistickú filozófiu, katolicizmus a pod.

Ale keďže presné znenie textu nepoznáme a naschvál si ho nezistíme, poznáme ho len z počutia, pôsobí na nás iba idea textu, ktorá je — mimochodom — realizovaná výsostne umeleckými básnickými prostriedkami. Ja v texte vidím takúto ideu: text je silným, kritickým, pravdivým zobrazením morálky a vzťahov vládnucej kapitalistickej spoločnosti; vzťah pána Robinsona a pani Robinsonovej je charakteristický pre istý spôsob života, pretvárky, lži; podáva mi konkrétny obraz o živote veľkoburžoázie. Naschvál používam politicky presné a vyhranené termíny, aby som zdôraznil, v čom je ideovosť tohto textu. T e d a n i e j e n e m o r á l n y t e x t, a l e s p o l o č n o s ť, o k t o r e j s a v ň o m p í š e, a p á n b ů h a n e b e sú umelecké prostriedky, slová zo slovníka a filozofie, ktorú dotyčná dvojica a spoločnosť vyznáva, ktorým sa cynicky vysmieva.

Toto je môj rozbor vynikajúceho textu, ktorého by som bol rád autorom, ktorý by som dal za vzor ako ideovo a umelecky plne angažovaný. A rád by som sa dozvedel, v čom vlastne dnes spočíva jeho nežiadúcosť, jeho škodlivosť. Tento príklad s Mrs. Robinsonovou azda postačí na ilustráciu zložitosti problematiky skutočného umeleckého diela, aby nám bolo jasné, akých omylov a skreslení sa môžeme dopustiť, ak posudzujeme dielo na základe jedného vytrhnutého obrazu, symbolu, slova, na základe jeho vonkajších, formálnych znakov a prostriedkov, z ktorých sa skladá jeho umelecký organizmus. Podobných skreslených, vulgarizujúcich hodnotení sme sa už raz dopúšťali. Dnes by sme mali byť o túto skúsenosť múdrejší.

Pravdaže, nemôže byť pochýb, že dnes nemožno tolerovať právo na existenciu takých skladieb, ktoré sa ideovo, inšpiračne či obsahovo viažu na nedávne krízové roky nášho spoločenského a politického života, ktoré hocakým spôsobom zotrvávajú na prekonaných pozíciách a pocitoch rokov 1968—69, ktoré vychádzajú z atmosféry a nálad tých dní. Ale i napriek tomu sa mi zdá, že obsahovej stránke textu sa zrazu pripisuje oveľa väčší význam a dôležitosť, než ona v skutočnosti má.

Iste nikto z nás dnes nebude obhajovať plytké, banálne, bezmyšlienkovité, primitívne a citovo lacné texty, no chcel by som tu ako dlhoročný vydavateľský redaktor upozorniť na jednu analógiu z oblasti čítania zábavnej, ľahkej, oddychovej literatúry.

Každý dospelý človek, ak sa vráti k obľúbenej knihe svojho detstva, ktorú z dnešného hľadiska často považuje za neumeleckú a nepravdivú, nepresvedčivú, ba dokonca za literárny brak či gýč, s prekvapením sa pýta, ako takáto literatúra v ňom mohla vzbudzovať také silné čitateľské zážitky. Tu hádam jedinou možnou odpoveďou je mladá detská fantázia a bohatá citovosť, túžba po kráse, dobrodružstve a poznaní každého druhu. A detská duša a bytosť ako taká má tú zázračnú schopnosť, že aj artefakt menšej umeleckej, často len konzumnej hodnoty v nej vyvoláva vznešené, ušľachtilé city a zážitky, že aj menšie hodnoty, na ktoré dospelý už nerezonuje, nad ktorými neskoršie stojí svojím životným poznaním s chladným racionálnym odstupom, v dieťati sa zázračne transformujú do roviny emocionálnej a estetickej.

Nemali by sme si teda hneď myslieť, že niekoľko menej podarených textov a pesničiek pri správnej estetickej a hudobnej výchove môže pôsobiť tak zhubne, že by sme museli zvoniť na poplach. Ešte raz však zdôrazňujem, že to neznamená väčšiu zmierlivosť k banalite, k umeleckému a hudobnému i textovému nevkusu, chcem len povedať, aby sa demoralizátorské, resp. výchovné pôsobenie populárnej piesne zrazu neabsolutizovalo, aby sa mu nepripisovala taká moc, akú nemá. Zostáva však faktom, že gýč, banalita trivializuje vkus a to sa netýka len hudby, ale celého umenia. Proti neumeniu treba bojovať, no nemyslím, že by dnes v tejto oblasti bolo toľko gýču, braku a pahodnôt, ako sa to zdá predsedovi Zväzu slovenských skladateľov dr. Ferenczymu, ktorý vo svojom diskusnom príspevku na zjazde KSS vyličil túto situáciu ako priam hrozivú. Zmätok v hierarchii hodnôt, o ktorom hovoril, to nie je špecifikum v tejto oblasti, ba ani nie konzumu umenia vôbec, tento problém sa dotýka oveľa závažnejších, základnejších vecí nášho života, ktoré majú väčší, podstatný vplyv na formovanie charakteru mládeže.

V roku 1963 hovoril Ján Siváček v referáte o populárnej hudbe o procese spoločenského zrovnoprávnenia tanečnej hudby ako o víťazstve tejto zaznávanej oblasti. Dnes môžeme konštatovať, že jej víťazstvo a emancipácia sú absolútne, ba v rokoch 1968—1970 možno hovoriť o nadradenosti, ba takmer o diktáte tohto žánru.

Tento vývin má vážne spoločenské a politické korene, ktoré siahajú hlboko a ďaleko do rokov šesťdesiatych. Je dôsledkom celkovej našej duchovnej, kultúrnej, politickej a filozofickej orientácie. To sa netýka len zábavnej hudby. Fakt je, že sa vyrába neúmerne mnoho v pomere k talentom, v pomere k umeleckej potencii slovenských textárov a skladateľov. Ale ak sme už raz poriadne rozkrútili kolotoč výroby hitov, ktoré hynú ako podenky a musia ich nahradiť nové, tak sa to nedá tak ľahko zastaviť, tak sa v tom vezieme. A je to tak aj preto, že rozhlas, televízia a iné inštitúcie v doterajšej štruktúre svojich vysielaní a spotrebe populárnej hudby sú neuveriteľne nenásytní konzumenti, a ich prax i prax Supraphonu či Opusu, ktorý z tejto oblasti vytvoril spotrebný priemysel, núti skladateľov a textárov pracovať na také veľké obrátky.

Myslím si, že tento stav sa u nás na Slovensku začína niekedy v rokoch 1966—1967, čo je zároveň začiatkom nebývalého rozmachu slovenskej tvorby, je to čas vzniku Bratislavskej lýry, televíznej hitparády, televíznych súťaží Vyberte si pesničku, detvianskej Zlatej ruže a Oravských synkop atď. Do tohto obdobia sa datuje začiatok všetkých cností, ale i necností a problémov slovenskej populárnej hudby, s ktorými sa teraz pasujeme. Ak si však uvedomíme, aké starosti mala slovenská tanečná hudba, a najmä jej slovesná stránka v roku 1963 (viď referát Fr. Braniša a J. Siváčka ako i diskusiu na podobnom seminári), mali by sme byť vlastne spokojní, že za tých osem rokov sme prešli takmer historickú cestu a nastali tu priam medzníkové zmeny a pozoruhodný kvalitatívny skok. S dialektikmi povedané: kvantita zákonite prerástla v kvalitu, ale už sa stihli nahromadiť nové rozpory.

Iste sa všetci zhodneme na tom, že konzumentom populárnej piesne treba dať širokú škálu dobrých piesní každého druhu, štýlu, smeru, že mu treba ponúkať stravu, ktorá nebude jednotvárna, jednostranne orientovaná len na živiny istého druhu, čo automaticky spôsobuje poruchy, avitaminózy a rachitické pokrúteniny na mladom, zdravom, bezbrannom organizme dnešnej mládeže. Dajme jej piesne, ktoré vyslovia širokú, bohatú škálu životných zážitkov, ku ktorým patrí tak radosť a smiech, ako smútok a plač; každý cit, ak je ľudský a vyslovený skutočným tvorcom, má svoje miesto v živote. Dnes je tendencia — a správna — potlačovať piesne, ktoré spievajú o jalovom smútku, o smútku, čo je len prázdnou veličinou v arzenáli zlých textárov a skladateľov. Ale dajme si pozor, aby sa nám nestalo, že prídeme k druhej krajnosti: aby sme po nejakom čase nemuseli zasa vybojúvať právo na smútok, ako to bolo v polovičke rokov päťdesiatych.

Toto sú veci notoricky známe, ale predsa ich tu zdôrazňujem, lebo určité symptómy tejto tendencie ako aj dnešná situácia v tejto tvorivej oblasti veštia možnosť návratu niektorých dávno

prekonaných omylov. A tak teda pôjde — malo by ísť — len a len o umelecké hodnoty, pravdaže o hodnoty socialistického umenia, o večný problém kvality, potreby hľadať a nachádzať niečo nové, nekonvenčné, umelecky sa vyrovnávať s novými a novými podnetmi, ktoré tvorcovia všetkých krajín do tejto tvorivej oblasti prinesú.

Ak sme už pri kvalite, v čom spočíva slabá umelecká hodnota niektorých piesní, aké sú príznaky ich neumeleckosti, prečo je takáto hudba za istých okolností škodlivá, ako ju možno usvedčiť?

Neklamným, bezpečným charakteristickým znakom neumenia a netalentovanosti je tu to, že takáto tvorba zaberá strašne uzulinký priestor životných pocitov, malý životný priestor takmer výlučne biologických znakov života: od pubertálne bezcitnej, dotieravej a často drzej, nevkusnej erotiky cez prázdny smútok, túžby, sny, slzy, plač, unylú vzdychavosť, roztúženosť a smútok zo samoty, cez papierové ruže umelých, predstieraných citov až po nedostatok zmyslu pre humor, nedostatok fantázie, invencie, necitlivosť k jazyku, gramatike, štylistike, skrátka namiesto pravdivého, silného, skutočného citu farbotlačová a sacharínová náhradka. Ale priznám sa, že sa mi zdajú dosť podozrivé aj neustále úniky do vysnívaných krajín bielych dievčat, medzi motýle, vtáčiky, ruže, zvončeky, srnky, kudrlinky, ružové záhrady zámkov — to všetko sa týka kolegu Peteraja — i keď netvrdím, že tu ide o neumenie a netalentovanosť, že tu nejde o istý, i keď odvodený a odkukaný pokus o hľadanie a dosiahnutie akejsi novej citovosti. Ale žiada sa mi aj pripomenúť, že to, čo je napr. hippiesovským únikom kdesi v Anglicku alebo v Amerike, ktorý je motivovaný istým životným pocitom a postojom filozoficky a svetonázorovo zdôvodneným, to inde môže mať inú kvalitu. Čiže: ak dvaja robia to isté, nemusí to byť to isté.

Ale chcel by som sa ešte vrátiť k základným otázkam slovesnej stránky textov, ktoré nám azda pomôžu vysvetliť príčiny a obnažiť korene niektorých našich ťažkostí v tejto oblasti. Všetci vieme, že sú dva spôsoby, ako urobiť pieseň: napíše sa text, ktorý skladateľ zhudobní, a to je zriedkavejší, vzácnejší spôsob — alebo textár napíše text na hotovú hudbu. Tretí spôsob — aby simultánne vznikala hudba i text, je vzácny a možný len u nerozlučných, touto profesiou zviazaných ľudí, ako boli napr. Šlitr a Suchý.

Ja osobne si ťažkám, že u nás sa málo, pramálo komponuje na dobré, hodnotné texty. Na prstoch dvoch rúk možno zrátať skladateľov, ktorí sú ochotní a schopní komponovať na hotové texty. Tu sa obyčajne hneď narazí na tzv. problém formy. Ak napr. slovenskému skladateľovi dáte trojslohový alebo štvorslohový text, ktorý po formálnej stránke možno označiť za A, A, A, A, je v koncoch, je to preňho oriešok, je to nezhudobniteľné. Ale všimnime si, koľko piesní Šlitra a Suchého — a nielen ich — je vlastne dobrými, pravidelnými básňami so strofickým označením AAAAA, dobrou poéziou, i keď poéziou svojho druhu. A všimnime si, že táto dvojica vytvorila — vzhľadom na množstvo svojich piesní — len veľmi málo hitov, šlágrov v tom zlom slova zmysle, šlágrov, ktoré sa ošúchajú po troch mesiacoch a potom ani pes po nich neštekne. Myslím si, že je to tak preto, lebo jednak to bola skvelá talentovaná dvojica, ale najmä preto, že vedome chceli robiť piesne, nie šlágre, nie hity, tvorili piesne, ktoré sa podstatne už aj svojou formou líšili od schémy verzia — refrén, druhá verzia — refrén, kóda, čo je typická schéma šlágru.

U nás, žiaľ, zrejme nie je toľko skladateľských talentov — najmä rôznych a svojrázných — ktorí by mali ambície tvoriť aj piesne, teda hodnoty trvanlivejšie, ktoré sa síce nebudú vysielať trikrát, päťkrát denne, ale ktorých treba ako soli v našej pomerne jednotvárnej tvorbe. Jej jednotvárnosť azda najsústavnejšie narušuje Hammel s Peterajom, i keď som si nie istý, od akej miery a či tu ide vždy aj o kvalitu, a pravdaže, skladby na viaceré Janovicove originálne humorné, groteskné a recesné texty. Myslím si však, že na Slovensku sa tvorbe textov venuje dosť talentovaných, dobrých a najmä rôznorodých básnikov, v ktorých tvorbe sú predpoklady na to, aby sa vytvorila pestrá škála piesní. Ale bude to tak len vtedy, ak vytvoria originálne, svojrázne básnické texty, ktoré si azda nájdu skladateľov, a menej budú otextúvať plytkú šlágrovú zahraničnú i našu slovenskú produkciu, ktorej chýba prílev novej, sviežej, miadosťou okysličenej krvi.

Najväčší problém a najvážnejšiu príčinu, prečo sa nám darí vytvárať málo piesní — terminologicky tu odlišujem pieseň od hitu, šlágru — vidím v nedostatku tradície, na ktorú by slovenskí skladatelia a textári mohli nadväzovať. Šlitr so Suchým by sa nikdy neboli stali tým, čo pre českú hudbu znamenajú, keby tridsať rokov pred nimi neboli v tejto oblasti tvorili Ježek a Werich s Voskovcom. Teda chýbalo a stále nám chýba podhubie veľkých i malých hudobných divadiel a najmä malých javiskových foriem, z ktorého vyrastá dobrá pieseň, dobrá hudba. Dobrá hudba, dobrý text, dobrá pieseň — ako to vidíme najmä na českom, ale aj na sovietskom vzore z tridsiatych a štyridsiatych rokov — vyrastá z epiky, z konkrétneho ľudského príbehu a osudu, skutočného citu nášho súčasníka, z filozofie, atmosféry a životného pocitu týchto dní, je viazaná k významnej, výraznej speváckej či hereckej osobnosti, žije aj vďaka jej popularite, vyslovuje jej život, jej dušu. Ale naša zábavná a tanečná pieseň vzniká vlastne vo vzduchoprázdne, bez onoho podhubia a zázemia, z ničoho a pre nikoho, k nikomu a ničomu sa neviaže. A tým, že vzniká väčšinou len ako jednotlivosť, a nie je súčasťou nejakého deja, obsahu, príbehu, osudu, ktorý by ju držal pevne na zemi, často je strašne nekonkrétna, zomiera na malý obsah, je lacno symbolická, banálne snivá a roztúžená, citovo nepresvedčivá a v ničom nezakotvená, je veľmi často náhradkou skutočného zážitku, hoci v poslednom čase remeselne je na vysokej profesionálnej úrovni.

Tieto problémy sa týkajú už aj iných tvorivých oblastí, ale súvisí s nimi kvalita, umelecká hodnota a trvanlivosť, alebo podenkovosť tejto tvorby. A ak čosi za posledných desať — trinásť rokov bolo rozdielne vo vývine a kvalite českej a slovenskej zábavnej a tanečnej piesne, spôsobil to aj nedostatok tradície, na ktorú by sa dalo nadväzovať, v ktorej by nebolo možné tvorivo nepokračovať. To vysvetľuje aj neexistenciu slovenského rozhlasového, televízneho a javiskového muzikálu.

Ale vráťme sa k veciam, ktoré ešte užšie súvisia s predmetom mojich úvah.

Žiada sa mi pozastaviť sa trošku obšírnejšie v súvislosti so sprísneným dozorom nad obsahom textov nad jedným konkrétnym teoretickým problémom, ktorý má v praxi ďalekosiahle, dnes najmä ideové dôsledky. Keďže sa u nás dosť často v poslednom čase otextúva melódia, je to otázka dôležitá a treba ju nastoliť a v budúcnosti sa k nej vrátiť. Myslím si, že mnohí slovenskí skladatelia si pri komponovaní neuvedomujú jeden z najdôležitejších zákonov slovenského jazyka, ktorý je pre charakter ich práce mimoriadne významný. Je to zákon o rytmickom krátení. Je veľmi prostý. Znie: „V spisovnej slovenčine nebývajú dve dlhé slabiky bezprostredne za sebou.“ Pravda, je tu niekoľko desiatok výnimiek, ale to je strašne málo na to, aby si textár mohol bez ujmy na myšlienke poradiť s niekoľkokrát za sebou idúcou celou alebo polovou notou. Hovorím to laicky, ale iste mi rozumiete. Chcem teda zdôrazniť, že charakteristickou črtou slovenčiny je viac-menej pravidelné striedanie dlhých a krátkych slabík, čo by mali mať skladatelia neustále na zreteli. Pravdaže je tu ešte čosi nemenej dôležité ako zákon o rytmickom krátení, a to je prízvuk. Ale v slovenčine, na rozdiel napr. od ruštiny, angličtiny, nemčiny a mnohých iných jazykov, každú prízvučnú slabiku nemožno dobre spievať ako dlhú. Nie som si síce istý, či je toto prax celkom správna (Hammel s Peterajom ju napr. často a sympaticky negujú), či sa tu skôr nevytvoril istý druh nezdravej konvencie, ktorú presadzujú aj niektorí hudobní režiséri. A pod vplyvom tejto

konvencie už textári tvoria tak, aby to predovšetkým s dĺžkami bolo v poriadku, ale o to viac niekedy krivká obsah, vytráca sa poézia, sú to často šikovne alebo menej šikovne zostavené slová. (Slovenský textár by často dal celé kráľovstvo za dlhú slabiku!) Treba ešte zdôrazniť — a to ako praktik v tejto oblasti som skúsil neraz, že najmä zahraničné melódie (anglické a americké) sú pre textárov ťažko otextovateľné preto, že reč, na ktorú bola hudba napísaná, má celkom iné zákonitosti a v tejto oblasti doslova neobmedzené možnosti.

Kedysi v roku 1963 bolo odborné školenie textárov, kde doc. J. Mistrík o týchto problémoch prednášal. Nechápem, prečo podobné školenie neabsolvovali aj slovenskí skladatelia tohto žánru. Bolo by napr. nesmierne zaujímavé dať doc. Mistríkovi preskúmať reprezentačnú vzorku slovenských melódií, ktoré sa dodatočne otextúvali. Dozvedeli by sme sa, do akej miery už hudba predurčí obsah i formu budúceho textu, do akej miery tu skladatelia znásilňujú slovenčinu, do akej miery nekomponujú „v rodnom jazyku". Som presvedčený, že najlepší slovenskí textári tu už dosiahli toľko skúsenosti a rutinu, že ich schopnosti sa rovnajú takmer virtuozite, že sa často s ťažkými úlohami vyrovnávajú na úrovni a s úspechom. Tieto veci spomínam preto, aby som aspoň upozornil na šírku problémov, úskalí, záludností a prekážok, s ktorými sa musí slovenský textár pasovať, ak chce vytvoriť dobrý, hodnotný text.

Slovenčina, slovenský verš totiž od čias štúrovcov, teda od prozódie sylabickej, keď vo verši stačil ten istý počet slabík, pravidelný slabičný a strofický pôdorys, aby sa pieseň bez problémov dala spievať — prekonali k dnešnej svojej podobe veľký a zložitý vývin, ktorý pre autora slovenského spievaného slova znamená oveľa komplikovanejšiu prácu. A tu sa mi žiada vysloviť takmer úpenlivú prosbu o väčšiu dôveru a pochopenie pre slovenských básnikov, autorov textu. Ubezpečujem všetkých zodpovedných pracovníkov rozhlasu, televízie, Opusu, redaktorov časopisov a iných inštitúcií, ktorí majú občas dočinenia s textami, dnes — jemne povedané — vzbudzujúcimi nežiadúce asociácie, lebo používajú isté slová, čo nesú v sebe náhodou symbolický význam, alebo sa zdá, že neprijateľne hodnotia našu skutočnosť, že tu často ide predovšetkým o poetiku, nie o politiku.

Všimnime si totiž, že ony nežiadúce, podozrivé slová v istých spojeniach sú vždy na konci verša, že sú spravidla dlhé, že teda si tam hudba vyžaduje dĺžku, dlhé slová. Toto sú ony: tieň, chmár, zlý, pád, mráz, kríž, bôľ, nôž, ciest, zím, viesť, vrán, púšť, chrám, síl, rán, svár atď. Ale chcem všetkých upodozrievaných upozorniť na obrovskú frekvenciu všetkých jednoslabičných slov s dĺžkou: tvár, pár, svár, snár, škár, trón, tón, spôn, síl, chvíľ, žíl, víl, míľ, pás, krás, mráz, pán, brán, vrán, stráň, kráľ, diaľ, rým, s ním, hriech, smiech, pieh, chrám, trám, mám, prút, z hrúd, rád, vrát, krát, hviezd, ciest, hniezd, skôr, hôr, bôľ, stôl, blues, blúz, túz, múk, lúk, rúk, púšť, úst, tráv, páv, úľ, vín, znie, nie, kľúč, lúč atď., atď.

Niektorí textári sú takí vynaliezaví, že už objavili a vedia zúžitkovať aj také zdanlivo nepoetické, ale krásne dlhé slová, ako jód a cín. A všimnite si, čo všetko ešte robí poetika: akú veľkú frekvenciu v slovenských textoch má rozkazovací spôsob, ktorý dvojslabičné slová kráti na jednoslabičné a ešte k tomu dlhé. Aké je to úžasné, keď môže textár použiť a spevák spievať obsažné a strohé: príď, píš, vráť, skráť, skús, ľúb, stíš, páľ, schúľ, túľ, lúč (sa), bráň, chráň, vzbúr atď. Rozpamätajte sa, koľko z týchto slov je dokonca súčasťou názvu mnohých piesní!

Tomuto zdanlivo bezvýznamnému problému básnického remesla a jazyka venujem toľko konkrétnej pozornosti preto, aby som ukázal, ako už forma, štruktúra piesne, sled viacerých dĺžok často určí a predurčí obsah. Na hudobnú frázu lá-lá-la-lá, čiže Píš vôňou lúk, čo je názov víťaznej pesničky z tohtoročnej Detvy, spotreboval Janovic dve z najfrekventovanejších slov už v názve: píš a lúk, v texte sa objavujú ďalšie: rúk, píš, stíš, tvár. Ale keďže je Tomáš Janovic výborný textár, vedel okolo týchto slov vytvoriť skutočný básnický obsah, pre menej talentovaného autora by to bol problém, na ktorom by stroskotal a bolo by o jednu banalitu viac.

Preto by som prosil, aby zodpovední vedúci pracovníci rozhlasu a televízie dokázali presadiť samozrejmú podmienku hodnotenia textov: že treba hodnotiť ideu, obsah, celok, a nie slovo, slová ako vytrhnuté jednotlivé symboly, obraz, metaforu, skrátka jednotlivosti, výrazové prostriedky. Nesvedčí to ani o dôvere, ani o pokojnej tvorivej klíme, v ktorej by sme konečne mali robiť kultúru.

A tak teda najväčším problémom slovenských textárov, chvalabohu, nie je nedostatok invencie a fantázie, vtipu a citu, ale skôr vecí, ktoré súvisia s remeslom, s technikou a spôsobom práce a spolupráce so skladateľmi, teda viac-menej všetko záležitosti, ktoré sú v našich silách. Keďže sa mi nezdá, že by v tejto tvorivej oblasti bolo nazvyš cieľavedomosti a koncepčného myslenia, na záver mi dovoľte, aby som svoje úvahy konštruktívne a azda aj naivne doviedol do niekoľkých návrhov. Robím tak s nevyhnutným rizikom, že sú to zbožné želania a utópie.

1. Vypisovať pravidelnú súťaž nielen o zábavnú a tanečnú pieseň, ale aj o tvorbu toho druhu, ktorá nám dnes viac chýba: o dobrú pieseň trvanlivejších umeleckých hodnôt, ktoré by boli schopné potlačiť hegemóniu, produkciu a konzum hitov, šlágrov tej proveniencie, ktorá je do istej miery cudzia našim tradíciám a nášmu hudobnému citeniu. Aby tu bol prítomný stály impulz pre vznik iných piesňových žánrov. A pravdaže, výsledky súťaže uviesť v televízii alebo v rozhlase v novom type relácie.

2. Túto úlohu sa pokúsiť cieľavedome plniť i tým, že inštitúcie, ako rozhlas a televízia, resp. i Opus vypracujú perspektívny plán nahrávok sovietskej zábavnej, estrádnej, tanečnej, filmovej a lyrickej tvorby so zvláštnym dôrazom na pokus o preloženie piesní inšpirovaných veľkými citmi a bojmi sovietskych vojakov v druhej svetovej vojne. Toto je dedičstvo už klasické a môže byť priam nevyčerpateľnou studnicou podnetov a možností pre skladateľov i dobrých textárov. Pravdaže, ani podnety z iných hudobných kultúr, najmä slovanských, ktoré sú nám blízke (poľská, bulharská, juhoslovanská tvorba), nezanedbávať.

A napokon — čo by som želal slovenskej hudbe? Viac dobrých skladateľov, búrajúcich staré i nové schémy, šablóny a konvencie, ktorých je v tejto našej oblasti až-až. Textárom viac básnickej tvrdohlavosti a menej chuti otextúvať hudobné banality, ktoré plodia zasa banality textárske, a pravdaže, aj naopak, skrátka všetkým nám viac umenia, viac hodnôt, o ktoré sa iste všetci usilujeme.

Slovenské dirigentské umenie

JURAJ POSPÍŠIL

Rozvoj slovenského dirigentského umenia sa začína vlastne len v poslednom štvrťstoročí. Bolo by zbytočne zdĺhavé spomínať, v čom boli príčiny tejto skutočnosti, sú to veci dostatočne známe: iba v krátkosti treba uviesť, že plný rozvoj hociktorej interpretačnej disciplíny nie je možný bez zázemia výchovy na profesionálnej úrovni — a tá sa vlastne v predvojnových časoch ešte iba budovala. Takisto otázka možností pôsobenia pre dirigenta — existencia orchestrálnych telies — je dôležitá. Pred vojnou prakticky pôsobili v Bratislave iba dva orchestre na profesionálnej úrovni (aj to väčšinou pozostávali z tých istých ľudí): orchester rozhlasu a orchester opery. Iba po vybudovaní zázemia a možností dirigentského pôsobenia, čo sa uskutočnilo prakticky po skončení vojny, môžeme hovoriť o rozvoji slovenského dirigentského umenia.

Povojnový rozmach v tejto oblasti sa viaže na celkový rozmach slovenskej hudobnej kultúry, ktorej dala nebývalé podmienky naša socialistická spoločnosť. Začiatky tohto rozmachu sú spojené predovšetkým so vznikom Slovenskej filharmónie dňa 1. 9. 1949. Tu sa po prvý raz v histórii slovenskej kultúry formuje orchestrálne teleso, obdobné Českej filharmónii, ktoré dáva možnosti pravidelnej koncertnej činnosti. Tá má opäť za následok dopyt po novej hudbe, predovšetkým po domácej a je stimulantom rozvoja skladateľskej činnosti. Existencia tohto orchestra bola živnou pôdou rozletu skladateľskej tvorby tých generácií, ktoré už vtedy boli na Slovensku sformované. Tu vzniká vzájomná spätosť skladateľov, dirigentov i umeleckého telesa, ktorá vytvára podmienky, priaznivé pre všetkých. Skladatelia majú orchester, ktorý umožňuje koncertné predvádzanie ich tvorby. Dirigenti majú možnosť pravidelnej systematickej práce. Orchester i dirigenti riešením problémov novej tvorby rastú vo svojom interpretačnom umení. Ako Česká filharmónia vyrástla pod vedením progresívnych dirigentov, hľadajúcich nové cesty práve v tvorbe Suka či Nováka a ich generácie, tak Slovenská filharmónia rástla pod vedením svojich dirigentov na tvorbe Moyzesa, Suchoňa, Cikkera, Kardoša, Očenáša a ich generácie.

Netreba zabúdať ani na kontinuitnú existenciu orchestra Čs. rozhlasu. I tu bola jedna z významných hudobných dielní, kde sa formoval profil slovenskej hudby, ba možno povedať, že často i oveľa intenzívnejšie. Veď vtedy, keď filharmonická prevádzka vzhľadom na špičkové postavenie tohto koncertného telesa stavia najmä mladšej skladateľskej generácii vysoké bariéry, rozhlasový orchester umožňuje naďalej základné overovanie hodnôt nastupujúcich skladateľov, pretože jeho prevádzka to umožňuje, ba priam vyžaduje.

Hlavné mesto Slovenskej socialistickej republiky je nesporne jej najvýznamnejším hudobným centrom; v našej úvahe sa budeme preto zaoberať predovšetkým dirigentskými zjavmi, zviazanými s ním. No nie je centrom jediným: popri ňom sa sľubne rozvíja centrum na východe — Košice. I v minulosti tu hral pomerne významnú úlohu rozhlasový orchester. Dnes však založením Štátnej filharmónie v Košiciach dostáva naša hudobná kultúra od socialistickej spoločnosti novú významnú možnosť, ktorá iste bude popudom pre ďalší rozvoj tvorby.

Sledovanie jednotlivých dirigentských osobností, ich záujmov a výsledkov, je neodmysliteľné od problémov systému dirigentskej práce. Už sama príprava dirigentského dorastu na odborných školách je dôležitým činiteľom, ktorý predznamenáva možnosť rozvoja dirigentovho talentu. Myslím, že po tejto stránke naša spoločnosť zabezpečuje veľa. Základné štúdium na konzervatóriu, kde sa dirigent oboznamuje so všetkým, čo jeho exponovaná prax potrebuje, svojimi výsledkami ukazuje, že sa tu kladie dobrý základ. Adept dirigovania dostáva obsažnú teoretickú i praktickú výzbroj, overuje si svoje poznatky praxou s orchestrom i zborom. Viac problémov má naše vysokoškolské štúdium, kde sa už formuje osobnostný profil dirigenta a jeho širšia orientácia v repertoári. Tu už možnosti nie sú úmerné významu štúdia, vysoká škola nedisponuje orchestrom, takže prax pri dirigentskom pulte je sporadickým zjavom. Je to štúdium priam „na kolene" — a úctu si zasluhuje, že napriek absurdne nezodpovedajúcim podmienkam produkuje Vysoká škola múzických umení mnohé pozoruhodné osobnosti, s ktorými sa stretneme v úspešnej hudobnej praxi: väčšina dirigentov, ktorých profilom sa budeme zaoberať, vyšla z nej.

Sama dirigentská prax v našich telesách je v mnohom odlišná a ťažšia, ako na mnohých miestach v zahraničí, kde dirigent je skutočne „chef d'orchestre". Problematika budovania repertoáru zvereného telesa — i svojho osobného — nie je skutočnosťou jednoduchou. Dirigent často nemá možnosť stavať celkom podľa svojich predstáv. V dramaturgii našich orchestrálnych telies sa stretáva veľa záujmov. Dirigent preto často nepristupuje k naštudovaniu diela zo svojej iniciatívy, ale ako k danej úlohe. Tieto tienisté stránky dirigentského povolania obecenstvo nevidí, pred ním stojí dirigent ako jediný ručiteľ za program i za výkon, hoci i výkon je často sťažovaný malým počtom skúšok. Pritom ten efektný mág s čarovnou paličkou v ruke sa zdá byť iba strážcom výkonu orchestra, nik nevidí roky tvrdej práce, potrebné na dosiahnutie toho magického ovzdušia koncertnej atmosféry, ktorú vytvára predovšetkým dirigentova osobnosť. Preniesť svoju predstavu na kolektív umelcov, ktorých názory na dielo môžu byť často protichodné, vyžaduje veľkú cieľavedomosť, opierajúcu sa o umenie psychologického pôsobenia a obrovskú orientovanosť v hudbe, jej štruktúre, štýloch a zákonitostiach. Iba vyspelá osobnosť dirigenta môže formovať napísanú partitúru pri hlbokom pochopení myšlienkového sveta autora „na svoj obraz" a vytvoriť to, čo voláme dirigentskou kreáciou skladby. Takáto osobnosť však musí vyrásť v každodennej praxi nekonečných skúšok a ohni neopakovateľných koncertných chvíľ.

Obstoja tí, pri ktorých sa pristavíme, ako pri reprezentantoch slovenského dirigentského umenia, pred týmito kritériami? Otázka je vlastne iba akademická, pretože v slovenskom umení pôsobí rad dirigentov, ktorí to už dokázali. Sami si často dosť neuvedomujeme, kto žije a pôsobí medzi nami, kto sa spoluúčastňuje na tvorbe slovenskej hudobnej kultúry tým, že dáva zaznieť novej tvorbe, že svoje osobné kvality prepožičiava pre formovanie výzoru skladby, že sprostredkuje nové poznanie dedičstva minulosti. Problémom hudby je, že tvar neurčuje iba autor; no je to i veľkým požehnaním hudby, pretože kongeniálne spojenie predstáv autora a interpreta — dirigenta dáva jej vždy novú tvár, jedinečný život, akým sa nevyznačujú všetky druhy umenia! Osobnosti slovenských dirigentov, ľudí, umelcov v našich radoch, k tomuto životu hudby prispievajú práve tak ako často obdivovanejší dirigenti zahraniční.

V našich úvahách sa nemožno aspoň letmo nepristaviť u tých, ktorí stáli na začiatku rozvoja

slovenskej dirigentskej tvorby, alebo vytvárajú jej zázemie. Treba spomenúť dirigentskú činnosť Františka Babuška, ktorý ako dlhoročný šéf orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave má zásluhu na uvádzaní množstva slovenských noviniek a ktorý vlastne založil tradíciu pravidelných koncertných vystúpení rozhlasového orchestra. Stopu jeho dirigentskej osobnosti pomaly prekrýva čas, jeho trvalé hodnoty si uvedomujeme skôr na poli skladateľskom, no vždy mu zostane zásluha, že bol jedným z prvých budovateľov slovenskej dirigentskej kultúry. Nemožno sa nezmieniť tiež o ďalšom, ktorý stál medzi prvými budovateľmi slovenskej dirigentskej interpretácie: je ním Kornel Schimpl. Z jeho aktívnej činnosti orchestrálneho dirigenta, ktorá dnes už patrí minulosti, nemáme dostatok zvukových záznamov, ktoré by umožnili analýzu jeho dirigentskej činnosti (dnešné jeho vystúpenie v rámci jeho pedagogickej činnosti profesora dirigovania na konzervatóriu majú z hľadiska našich úvah skôr okrajový charakter). Nemožno mu však upierať zásluhu na vytváraní zázemia dnešného rozvoja dirigentského umenia na Slovensku.

Najstarší z pôsobiacich slovenských dirigentov — dr. Ľudovít Rajter je spojený predovšetkým so Slovenskou filharmóniou, i keď pôsobí ako šéf orchestra Čs. rozhlasu a profesor dirigovania na VŠMU. Po dlhom pôsobení v cudzine stál pri zrode Slovenskej filharmónie a zostal na začiatku päťdesiatych rokov osamoteným zjavom, svojou nevtieravou osobnosťou zápasiacou so stopou, ktorú zanechala taká žiarivá osobnosť, stojaca tiež pri zrode SF, akou bol Václav Talich. Rajterove postavenie po odchode Talicha sa javilo ťažkým, no dnes s odstupom času môžeme povedať, že diametrálne odlišná osobnosť Rajterova nielenže vedela nadviazať na to, čo Talich v čase svojho pôsobenia v Bratislave vytvoril, ale interpretačnému štýlu Slovenskej filharmónie vedela vtlačiť svoju pečať.

Ľudovít Rajter je predovšetkým nesmierne skromný človek, jeden z oddaných služobníkov hudobného umenia, ktorému venuje celú svoju osobnosť. Decentný v dirigentskom prejave, noblesný v prístupe k spolupracovníkom v orchestri, nestrhuje efektným gestom, ale svojou hlbokou muzikalitou a bohatým myšlienkovým svetom. Rajter je skôr lyrik, všetko, čo hovorí hĺbkou ľudských emócií, je mu blízke. Je však tiež filozof — a tu vie dôsledne premyslieť architektúru diela, jeho štruktúru a vnútorné väzby. Rajterovmu naturelu je, prirodzene, veľmi blízka hudba klasicizmu. Tu vie vystaviť na obdiv každý detail, jeho dirigentská práca je jemnou prácou cizelára, ktorý z krehkých detailov vytvára obdivuhodný celok. Nezabudnuteľnými kreáciami v spolupráci so Slovenskou filharmóniou sú jeho naštudovania Mozartových symfónií, ako i odvážny dramaturgický čin v poslednom čase — naštudovanie a koncertné predvedenie všetkých Beethovenových symfónií s orchestrom Čs. rozhlasu. Tu obzvlášť — na úlohe presahujúcej rámec jediného diela — ukázal svoj zmysel pre architektoniku klasickej hudby.

Osobitný vzťah má Rajterov lyrický naturel k Brahmsovi. Citovosť tejto hudby, jej filozofické zahĺbenie a predovšetkým jej jedinečná architektúra dostáva v každej Rajterovej interpretácii podobu neopakovateľne pôsobivého prúdu hudby, kde je všetko na svojom mieste, všetko má svoje proporcie. Rajterov Brahms býva vždy zážitkom.

Výpočet dirigentských kreácií dr. Rajtera si nemôže klásť nároky na úplnosť. Roky jeho koncertného pôsobenia za pultom filharmónie a rozhlasového orchestra priniesli veľa pozoruhodných výkonov. Nemožno však nespomenúť i jeho prístup k hudbe 20. storočia, kde často neváhal siahnuť po diele u nás neznámom, ktoré nemalo ani znaky efektnosti, strhujúce obecenstvo na prvé počutie. Bola to najmä r. 1965 čs. premiéra IV. symfónie H. W. Henzeho, ktorá svojou filozofickou zahĺbenosťou bola dr. Rajterovi kongeniálnou partitúrou, na ktorej mohol rozvinúť všetko, čo je pre jeho osobnosť charakteristické. Tak vznikla nezabudnuteľná kreácia nielen pre odvahu uvedenia neznámej skladby, ale predovšetkým pre pochopenie a verné tlmočenie jej umeleckej hodnoty.

Protipólom dr. Rajtera je Talichov žiak — Ladislav Slovák. Do hudobného života vstúpil najprv ako zbormajster zboru Čs. rozhlasu v Bratislave, ktorý založil a priviedol na vynikajúcu úroveň. Už tu preukázal svoju umeleckú zanietenosť a húževnatosť, s akou dokáže ísť za stvárnením svojich umeleckých predstáv. V priebehu päťdesiatych rokov sa stáva dirigentom a neskôr šéfom rozhlasového orchestra. Jeho pôsobenie na tomto mieste je spojené predovšetkým s nahrávkami diel súčasných slovenských skladateľov, a to tak jeho generačných druhov, ako i mladších (Zeljenka a i.). Neskôr prechádza do Slovenskej filharmónie ako jej umelecký šéf.

V dirigentskom natureli Ladislava Slováka vystupujú do popredia dva prvky: zmysel pre dramatičnosť a zmysel pre monumentalitu. Tieto zložky ho priam predurčili na interpretáciu veľkých symfonických diel Dimitrija Šostakoviča (s ktorými sa dôverne zoznámil v čase svojej asistentúry u Mravinského v Leningradskej filharmónii). Slovenské premiéry týchto diel odzneli všetky pod jeho taktovkou. Slovák vie výborne vystavať široký prúd Šostakovičovej hudby a modelovať v ňom dramatické kontrasty. Každé uvedenie Šostakovičovej hudby v Slovákovom naštudovaní je nesporne veľkou dirigentskou kreáciou; dá sa povedať, že Slovák u nás vytvára základné kritériá interpretácie tejto hudby.

Druhú významnú skupinu v Slovákovej dirigentskej tvorbe tvoria jeho interpretácie slovenskej hudby. Takmer všetky orchestrálne skladby jeho generačných druhov zazneli prvý raz pod jeho taktovkou. A tu prvá interpretácia vytvára základné kritériá a uvádza skladby v podobe, akú bude veru ťažko niekedy prekonať. Slovákova precizita, v ktorej je ozajstným dedičom Václava Talicha, jeho veľká muzikálna erudícia i umelecký zmysel stavajú ho v oblasti interpretácie slovenskej orchestrálnej hudby významne do popredia: Slovák sa stáva priam zákonodarcom jej interpretačného štýlu.

Výrazná a vyhranená umelecká osobnosť, akou Ladislav Slovák nesporne je, nemôže sa ani v oblasti ostatnej hudby uspokojiť s priemerom. Slovákova inklinácia k hudbe 20. storočia nevylúčila z okruhu jeho záujmu ani staršie obdobia, najmä hudbu klasickú. Tu, pravda, trvalo pomerne dlhšie, kým sa dopracoval svojho osobitého štýlu: jeho individualita nedovolila, aby preberal hotové postupy od iných. Ak spomenieme niektoré prejavy nespokojnosti kritiky v minulosti napr. s jeho interpretáciou Beethovena, nemá to za účel znižovať Slovákov význam, ale dokumentovať cieľavedomosť, s akou budoval Slovák svoj prístup ku klasike. Napokon čas preveruje interpretačné činy: dodnes zostávajú nezabudnuteľné jeho kreácie raných Beethovenových symfónií na BHS roku 1966.

Vedľa dvojice osobnostne vyhranených dirigentov — dr. Rajtera a L. Slováka — vyrastajú v mladšej generácii tiež zaujímavé a talentované dirigentské typy, ktoré budú schopné časom prevziať dedičstvo generácie zakladateľskej. Z nich sa javí ako najvýraznejší mladý šéf košickej filharmónie — Bystrík Režucha. Po svojich vysokoškolských štúdiách nastúpil ako dirigent symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave, odkiaľ odišiel do Košíc po založení tamojšej filharmónie. Ako druhý dirigent rozhlasového orchestra poznal azda pridobre tú odvrátenú stránku dirigentskej praxe, pozostávajúcu z plnenia úloh; no nemožno povedať, že by ani tu nedokázal prejaviť svoju iniciatívu, najmä v tom, že sa s radosťou ujímal naštudovaní nových slovenských skladieb. Možno povedať, že tým, čím bol skladateľskej generácii dnešných päťdesiatnikov aj starších Ladislav Slovák, bol a je mladšej generácii Bystrík Režucha: oddaný a zanietený interpret ich tvorby, vysoko erudovaný a venujúci tejto hudbe mimoriadnu pozornosť.

Postihnúť plne osobnostné črty Režuchovej dirigentskej tvorby dosiaľ nemožno. Mladý dirigent

si ešte len buduje svoj vyhranený interpretačný štýl, nemá dosiaľ na svojom konte taký rad kreácií, v ktorých by bolo možné sledovať jednoznačnú líniu. Udivuje skôr primárnou muzikalitou a veľkým rozhľadom, s akým pristupuje najmä k hudbe 20. storočia. Jeho výkony sa vyznačujú precizitou a zvláštnou iskrou, ktorá dáva tušiť budúcu veľkú dirigentskú osobnosť, formujúcu sa pred našimi očami. Jeho tvorba je poctivým a sympatickým zápasom o vlastný výraz, zápasom, v ktorom uplatňuje svoj skôr civilnejší prístup a zdravú umiernenosť, dávajúcu všetkým zložkám hudobnej štruktúry logicky správne proporcie.

Trojicu orchestrálnych dirigentov dopĺňa dvojica, ktorej ťažisko činnosti leží vo vokálnej oblasti. Starší z nich, Ján Mária Dobrodinský nastúpil po skončení svojho štúdia v polovici päťdesiatych rokov ako druhý zbormajster Miešaného zboru Čs. rozhlasu a po odchode Ladislava Slováka za dirigentský pult orchestra sa stal jeho šéfom. So zborom prešiel neskôr do Slovenskej filharmónie, kde stojí na čele tohto telesa doposiaľ.

Dobrodinského osobnosť je na prvý pohľad nenápadná, skromná. Je to dané azda i tým, že zbormajster nemá veľa príležitostí vystupovať (najmä v posledných rokoch, keď vedenie SF na škodu veci ustúpilo od dobrej tradície samostatných zborových koncertov). Jeho zásluhou založili Madrigalový súbor pri filharmonickom zbore: pri tomto telese mal možnosť rozvinúť svoj zmysel pre jemnú plastiku vokálnej polyfónie a preukázať svoje štýlové cítenie. Dobrodinský je typom dirigenta — mysliteľa, citlivo vystihujúceho každý detail zborovej partitúry, disponujúcim veľkou erudíciou najmä v starých štýloch. Jednou z jeho veľkých zborových kreácií je Palestrinova Pieseň piesní, v ktorej uplatnil najvýraznejšie všetky klady svojho naturelu.

Dobrodinský sa však neobmedzuje iba na oblasť starej hudby; i súčasnej tvorbe domácej i zahraničnej venuje pozornosť a vie sa vyrovnať s jej celkom odlišnými nárokmi. Dokazujú to najmä premiéry nových slovenských zborových skladieb — menujme aspoň Očenášovu Marínu a Paríkove Citácie. V Očenášovom zborovom cykle výrazne vyzdvihol jeho mužnú lyriku, blízku svojmu založeniu; v Paríkovi mal výbornú živnú pôdu pre rozvinutie svojho zmyslu pre detail a mnohostrannosť zborového zvuku.

Dobrodinského generačný druh Ladislav Holásek vstúpil do slovenského hudobného života v tom istom čase najprv ako klavirista. Len neskôr rozvinul svoju všestrannú muzikalitu ako dirigent, zo začiatku ako druhý zbormajster, neskôr prebral vedenie Madrigalového súboru; teraz pôsobí ako zbormajster SND.

Holásek budí pozornosť predovšetkým svojou primárnou muzikalitou a zmyslom pre experiment. Neviaže sa iba na zborovú tvorbu, v ktorej sa vie oduševniť pre nezvyklé postupy (kreácie Šimaiovho cyklu Sen a ráno), ale vie muzikálne a organizačne zabezpečiť i naštudovanie miešaných či čisto inštrumentálnych skladieb nezvyklého obsadenia. V tejto oblasti má na svojom konte niekoľko zaujímavých a vydarených kreácií — menujme za všetky aspoň premiéru Requiem aeternam T. Salvu, či Hatríkove Introspekcie a Salvov violončelový koncert na prehliadke „Jeseň 1970“ v Trnave. Holásek vie s veľkým pochopením i v najnezvyčajnejších postupoch vyhmatať ich muzikálne jadro a na ňom stavať svoju interpretáciu.

Naša úvaha si nekladie za cieľ vyčerpávajúcu úplnosť, ide skôr o náčrt charakteristiky dirigentského diania na Slovensku na vybraných najvýraznejších typoch. Pritom zostáva úplne nepovšimnutá celá široká oblasť dirigentskej tvorby, akou je práca operného dirigenta. Nedá sa vtesnať do tejto štúdie i táto oblasť, ktorá má svoju špecifickú problematiku, v mnohom podobnú, no vo viacerých črtách celkom odlišnú od problematiky práce koncertného dirigenta. Zaoberať sa ňou, ba čo len načrtnúť ju by neúnosne zväčšilo rozsah štúdie, pričom by sa sotva mohla venovať týmto otázkam úmerná pozornosť.

Slovenská klavírna škola

VLADIMÍR ČÍŽIK

Ak chceme hovoriť o súčasnom klavírnom umení na Slovensku, musíme úvodom aspoň v hrubých črtách osvetliť situáciu, ktorá jeho zrod a rast predchádzala, poukázať na podmienky, za akých sa rodilo a vyvíjalo až po dnešné, v porovnaní s minulosťou už pomerne bohato rozvinuté štádium.

Na stave tohto odvetvia slovenskej hudobnej kultúry sa veľkým podielom zúčastňovala Bratislava. Treba si preto všímať v prvom rade vývoj klavírneho umenia v tomto meste.

V minulom storočí v súvislosti s rozvojom meštianskeho stavu i zásluhou prelínania sa viedenskej a budapeštianskej kultúry vytvárala sa v Bratislave mimoriadne priaznivá situácia pre bohato rozvinutý hudobný život. Ako je známe, v intenzite hudobnej kultúry bola najvyspelejším mestom po Budapešti. Bola tu tiež silná tradícia domáckeho pestovania hudby, najmä komornej a klavírnej. Vznikali tak predpoklady pre zabezpečenie existencie radu súkromných učiteľov hudby, neraz i absolventov budapeštianskych alebo viedenských hudobných učilíšť. Za týchto podmienok zdá sa byť samozrejmým fakt, že v takejto atmosfére mohli tu získať znamenité základy pre rozvoj svojho talentu takí vynikajúci hudobníci, ako bol svetoznámy klavírny virtuóz a skladateľ Ernest Dohnányi alebo Béla Bartók. Hoci ani jeden z nich rozhodujúcejšie neovplyvnil vývoj slovenského reprodukčného umenia, formujúceho sa až začiatkom dvadsiatych rokov tohto storočia, jednako svojím pedagogickým pôsobením na budapeštianskej akadémii prostredníctvom svojich žiakov priamo alebo nepriamo spoluvytvárali jeho dnešný profil. Tak napr. dodnes na dôchodku žijúca Ida Gallová (nar. 1890) v Trenčíne, bývalá žiačka Bélu Bartóka, bola prvou klavírnou učiteľkou Kláry Havlíkovej. Z Bartókových klavírnych absolventov v Bratislave pôsobí bývalý dómsky dirigent, skladateľ Alexander Albrecht, pôsobí bývalý pedagóg klavírnej čembalovej i komornej hry na VŠMU prof. Štefan Németh-Šamorínsky i vynikajúca komorná hráčka Helena Magyarová-Gáfforová, pôsobiaca na VŠMU.

Roku 1906 vznikla pri bývalom Spolku pre pestovanie cirkevnej hudby (Kirchenmusikverein) Städtische Musikschule — Mestská hudobná škola, ktorá vyvíjala pedagogickú činnosť až do svojho zrušenia v roku 1945. I keď sa aj po vzniku ČSR (po prvej svetovej vojne) orientovala zväčša

na maďarskú a nemeckú menšinu, dostali tu základné, prípadne i stredné hudobné vzdelanie viacerí umelci, ktorí sa významne zapájali do slovenského hudobného života. Z klaviristov to boli napr. Štefan Németh, Michal Knechtsberger, Helena Magyarová-Gáfforová.

Roku 1919, paralelne s úsilím vybudovať počiatky samostatnej slovenskej kultúry, zakladá Miloš Ruppeldt Hudobnú školu pre Slovensko, ktorá sa postupne vyvíjala v školu konzervatoriálneho typu, vydobyje si právo verejnosti, mení si meno na Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko a od r. 1941 je poštátnená na Štátne konzervatórium v Bratislave.

Z hľadiska dnešného stavu klavírneho umenia na Slovensku zohral tento ústav najrozhodujúcejšiu úlohu. Podobne ako pedagógovia Mestskej hudobnej školy pre okruh svojho obecenstva, aj umelci, ktorí pôsobili na slovenskom ústave, zapájali sa do bratislavského koncertného života. Pripomeňme si mená, ako Anna Kafendová-Zochová, Frico Kafenda, Ela Kajetánová a ďalší. Postupne sa k nim pridávali ich odchovanci, Elena Smidžárová, Michal Knechtsberger, Sylvia Halmosová (dnes Macudzinská), Zita Paráková a ďalší. Do Bratislavy prišiel Rudolf Macudzinský, ktorý spolu so svojou manželkou Sylviou, tiež absolventkou Kurzovej majstrovskej školy, začínajú sa výdatne zapájať do koncertného života nielen ako sólisti a komorní hráči, ale aj ako vynikajúce klavírne duo.

Zvýhodnenie predpokladov a postupná slovakizácia hudobného života po r. 1945 a najmä od roku 1949, keď sme sa dočkali uzákonenia a aj započatia činnosti na jednej strane Slovenskej filharmónie, a na druhej strane VŠMU, postupne sa vytvárali priaznivejšie podmienky pre rozširovanie radov koncertných umelcov, ktorí sa od roku 1955 organizujú pri Zväze skladateľov a aktívnejšie sa zapájajú do hudobného života.

Priam búrlivým tempom narastá objem slovenských skladieb a v súvislosti s tým i potreba ich interpretov. Postupne sa začínajú do hudobného života včleňovať absolventi klavírneho odboru VŠMU, ktorí dnes vytvárajú strednú interpretačnú generáciu: Eva Fischerová-Martvoňová (po ašpirantúre), Jela Hodžová-Medvecká, Eva Pappová-Záleská, Klára Havlíková, Ľudovít Marcinger, Ivan Palovič, Miloš Starosta, Alexander Cattarino, o niečo mladší Hosef Bulva, Tatjana Fraňová, Sylvia Čápová, Stanislav Zámborský.

Do hudobného života najmä stredoslovenského kraja sa aktívne zapája absolventka Hudobnej a dramatickej akadémie a Kurzovej majstrovskej školy v Prahe Zita Strnadová-Paráková. Istý čas pôsobila pedagogicky v Bratislave na Štátnom konzervatóriu, na VŠMU, neskôr ako riaditeľka Pedagogického oddelenia I. Hudobnej školy. Jej poeticky kultivovaný prejav, vybrúsená technika sa znamenite uplatňujú v sólistickej a komornej činnosti.

Jedným z významných výdobytkov pofebruárového vývoja bola decentralizácia hudobného života. Popri košickom konzervatóriu vzniká konzervatórium aj v Žiline, kde tiež produkujú klaviristov, z ktorých mnohí pokračovali vo vysokoškolských štúdiách a už ich aj skončili (v Žiline pôsobí Dagmar Dubenová, z Košíc prešiel do Prahy pravdepodobne najvýznamnejší reprezentant slovenskej klaviristickej generácie — Peter Toperczer, absolventom košického konzervatória je aj A. Cattarino, Zámborský a mnohí iní).

Keďže takmer všetci v súčasnosti produktívni klaviristi sú odchovancami slovenských hudobných učilíšť, pokúsime sa o charakterizáciu typických znakov škôl jednotlivých pedagógov. Zakladateľský význam v dejinách slovenskej pianistiky má osobnosť Frica Kafendu, odchovanca lipského konzervatória, ktorý spolu so svojou manželkou Annou rod. Zochovou množstvom odchovancov tak na bratislavskom konzervatóriu, ako i na VŠMU, vedie primát.

Spoločnou črtou týchto dvoch pedagógov je dôsledné využívanie prirodzenej váhy ramena pri tvorení tónu. Určitou odlišnosťou je rozdielnosť názorov na striedanie aktivity a pasivity (fixácie a relaxácie svalstva) a názorov na štýlovú interpretáciu skladieb.

Kafendov prejav smeroval viac ku kultivovanému, poetickému prejavu, Kafendovej žiaci sa vyznačujú výdatným podčiarkovávaním domantickej vášnivosti a dramatičnosti. Kafendove pedagogicko-metodické názory rozvíja na VŠMU doc. Eva Fischerová, najnovšie i Michal Karin-Knechtsberger. V diele prof. Kafendovej, ktorá t. r. opúšťa aktívnu pedagogickú činnosť, budú pokračovať jej žiaci-asistenti Miloš Starosta a Ivan Palovič. Zaujímavé by bolo však sledovať, ako sa táto húževnatá žena dokázala za svojej vyše 50-ročnej pedagogickej praxe vyvíjať vo svojich názoroch i v metodike výučby, osvojovať si a tvorivo prenášať na žiakov požiadavky modernej klavírnej interpretácie, ktoré nastoľoval prudký rozvoj hudobných výrazových prostriedkov.

Ako u každého dobrého pedagóga, i jej metodika je na míle vzdialená šablóne. Ku každému typu žiaka dokázala si nájsť svojský metodický prístup, využívať jeho prirodzené vlohy, rozvíjať sa a postupne odstraňovať tie parametre jeho talentu, v ktorých mal medzery. Vo všeobecnosti môžeme konštatovať, že doménou školy prof. Kafendovej je dôraz na spevný, ušľachtilý tón v kantiléne, dôsledná požiadavka plastičnosti pri prednášaní tém (i v Bachových fúgach) a zapojenia intelektuálno-citovej sféry žiaka do interpretácie. Z povedaného vyplýva, že odchovanci tejto profesorky presadzujú sa predovšetkým ako znamenití interpreti romantickej, impresionistickej a modernej klavírnej literatúry.

Tieto tvrdenia môžeme dokumentovať plodnou umeleckou činnosťou Kláry Havníkovej, ktorá je absolventkou prof. Kafendovej na konzervatóriu. Študovala u nej aj prvý rok na VŠMU a splnila pod jej vedením aj požiadavky ašpirantúry. Havlíková v súčasnosti patrí k najaktívnejším slovenským výkonným umelcom-sólistom. Napriek nie práve najideálnejším technickým predpokladom (pomerne malé rozpätie ruky) bez nejakej väčšej námahy zdoláva i po stránke zvukovej tie najobťažnejšie partie. Veľmi pohotovo a rýchlo študuje. Práve preto je šírka jej repertoáru priam úctyhodná a siaha od majstrov barokovej hudby cez klasicizmus (Mozart, Beethoven) až k posledným novinkám svetovej i domácej tvorby. Presadila sa ako ideálna interpretka Suchoňovej klavírnej tvorby. Nielenže má vo svojom repertoári celé Suchoňovo klavírne dielo, ale nahrala i niektoré vrcholné cyklické diela (Rapsodická suita, Metamorfózy, Baladická suita) na gramoplatne. S úspechom koncertuje v zahraničí a opätovné pozvania dokumentujú znamenitú úroveň jej vystúpení.

Z ďalších odchovancov prof. Kafendovej je jedným z najúspešnejších Ivan Palovič, ktorý disponuje znamenitou klaviristickou technikou. Svoj prirodzený hudobný temperament vie disciplinovane ovládať a podriadiť štýlovým požiadavkám interpretovaného diela. Vedomosti získané u prof. Kafendovej doplnil si jednoročným študijným pobytom v Leningrade a vo Viedni u prof. Seidlhofera. Viedenské štúdium obrátilo jeho pozornosť viac na problematiku interpretácie klasikov. Vynikajúca je napr. jeho nahrávka Hummelovho Klavírneho koncertu a mol na gramofónové platne. Palovičov interpretačný štýl charakterizuje široké spektrum dynamických odtienkov, znamenitý rytmus, vyrovnaná mužná lyrika, zmysel a schopnosť účinného protipostavenia zvukových kontrastov pri koncepcii veľkých foriem.

Tatjana Fraňová si takisto po absolvovaní triedy prof. Kafendovej na VŠMU doplňuje štúdiá na Hochschule für Musik u prof. Seidlhofera. Zo slovenských klaviristiek má azda najväčšie technické možnosti (veľké rozpätie ruky), je muzikálna, je psychicky vyrovnaným typom, svoj temperament čoraz lepšie ovláda, slovom, má všetky predpoklady pre koncertnú dráhu. Je umelkyňou veľkorysých koncepcií, mohutných gradácií, pri budovaní ktorých prakticky nepozná žiadne prekážky a klavír jej skutočne znie neraz ako orchester. Má však aj zmysel pre pastelové tieňovanie impresionistického zvuku.

Talent Sylvie Čápovej smeruje predovšetkým k romantickej vášnivosti, k bravúre. Jej typickým znakom je uprednostňovanie citového vzruchu, bohatstva fantázie a využitie bohatého technického fondu. Po absolvovaní VŠMU si dopĺňala poznatky kratším štipendijným pobytom v Leningrade.

S menom Michala Karina-Knechtsbergera, reprezentanta najstaršej klaviristickej generácie (žiak F. Kafendu) spája sa rad premiér domácich noviniek klavírnej tvorby (Babušek: Klavírny koncert, Jurovský: Mierová symfónia). I keď v súčasnosti pôsobí predovšetkým ako znamenitý komorný partner najmä inštrumentalistov, úspešne sa uplatňuje i sólisticky. Dokáže vtlačiť každej skladbe punc svojej citovo bohato rozvinutej osobnosti. Jeho prejav charakterizuje silný emotívny náboj, citlivá kultúra úderu, živosť podania a zmysel pre štýl. Svoje bohaté vedomosti z vyše 40-ročnej sólistickej praxe začína uplatňovať a prenášať na svojich žiakov na VŠMU, kde učí klavír a komornú hru.

Prof. Rudolf Macudzinski je vynikajúcim komorným hráčom, technicky znamenite pripraveným. Je typom umelca, ktorý svoju fantáziu sputnáva racionálnym rozvrhnutím koncepcie. Má vynikajúci zmysel pre štýl. Exaktnosť výkonu je mu vždy conditio sine qua non. Ešte viac než jeho generačný druh M. Karin i Macudzinski inšpiroval a premiéroval rad slovenských klavírnych diel (Cikkerovo Concertino, Ferenczyho Caprissio, vlani vynikajúcim spôsobom Kardošov Klavírny koncert), tak pre sólový klavír, klavír s orchestrom i pre dva klavíre (Frešo, Albrecht, Cikker). Patril k prvým interpretom, ktorí propagovali i slovenskú tvorbu pre iné nástroje s klavírom. Pod Macudzinského starostlivým pedagogickým vedením na VŠMU vyrástol rad klaviristov, ktorí nesú typické znaky Kurzovej klavírnej školy. U neho absolvovala VŠMU i Klára Havlíková, J. Mašinda, O. Šebesta, Ľ. Marcinger, A. Cattarino, S. Zámborský, E. Letňanová a ďalší. V súčasnosti vyniká z jeho poslucháčov Daniela Rusó-Varínska a Pavol Kováč.

Ľudovít Marcinger je výborne technicky pripravený klavirista. Presadil sa predovšetkým ako znamenitý interpret slovenskej tvorby a ako vynikajúci, pohotový, štýlovo dobre orientovaný sprevádzač. Má výborný rytmus, zdravý temperament a tvorí vždy s rozvahou — je zdržanlivý v osobnostnom vklade do hry.

Podobnými črtami možno charakterizovať i ďalšieho Macudzinského odchovanca Alexandra Cattarina, ktorý je takisto skôr typom racionálne založeného, ako intuitívneho umelca. Cattarino má mimoriadne technické predpoklady pre suverénne zvládnutie i tých najexponovanejších čísiel klavírneho repertoáru. Je tiež členom Slovenského komorného orchestra (ako čembalista), s ktorým vystupuje aj sólisticky.

Stanislav Zámborský po absolvovaní košického konzervatória získal po jednom ročníku VŠMU dvojročné štipendium na budapeštianskej hudobnej akadémii. Po návrate z Maďarska dokončil VŠMU u prof. Macudzinského. Jeho klavírny tón je brilantný. Svoj repertoár má technicky znamenite vypracovaný. S čelistom Richardom Vandrom tvoria vynikajúce komorné duo, pričom Zámborský ho sprevádza suverénne a neraz spamäti.

Doc. Eva Fischerová-Martvoňová je pedagógom kladúcim veľký dôraz na tieňovanie klavírneho tónu, na perfektnosť vybrúsenia detailov, na dodržiavanie umeleckej disciplíny, na priehľadnosť

faktúry a v duchu odkazu Frica Kafendu na dôsledné rešpektovanie štýlových požiadaviek. Z jej odchovancov vynikla Ingeborg Francová (odb. asistentka na VŠMU), tragicky zahynulá V. Puškášová, N. Bezeková a najmä Jozef Vizváry.

Jediným slovenským klaviristom, ktorému sa podarilo dosiahnuť úspech na medzinárodnej súťaži (r. 1966 v anglickom Leeds obsadil 6. miesto) je Košičan Peter Toperczer. Reprezentuje moderný spôsob interpretácie, ktorý spočíva v dôslednom uplatňovaní jednoliatosti koncepcie širokých stavebných plôch, účinnej dynamickej výstavby (má neobmedzené schopnosti stupňovať dramatický výraz do orchestrálnych polôh nielen v akordoch, ale aj v hutných pasážach). Disponuje perfektne vypracovanou technikou všetkých druhov, má vyhranený prejav, dôkladne vypestované štýlové cítenie. Azda práve tomu, že žije, študuje (momentálne ašpirantúru na AMU) v pražskej hudobnej atmosfére, môže Toperczer ďakovať, že vyrástol na klaviristu fantastických možností. Jeho skromnosť a dôkladnosť je súčasne zárukou, že v budúcnosti bude rásť ešte ďalej a dosiahne kariéru európskeho významu.

Generácia klaviristov (zasl. umelcov) Karina, Macudzinského, jeho manželky alebo o niečo mladšej doc. Evy Fischerovej sa v slovenskom koncertnom živote sólisticky uplatňuje iba sporadicky. Skôr získavajú príležitosti ako vynikajúci komorní hráči. Ich miesta postupne zaujíma generácia mladších, ambicióznych umelcov. Niektorí z nich majú za sebou už vynikajúce zahraničné turné, uznanlivé kritiky i opätovné pozvania k angažmán. Veľkým handicapom týchto umelcov je pomerne málo príležitostí pre sústavné koncertovanie. Hoci sa počet týchto možností podstatne rozšíril a i keď dnes nie sú komorné koncerty vzácnosťou ani na vidieku, predsa však rast týchto príležitostí nie je priamo úmerný niekoľkonásobnému počtu produktívnych umelcov voči minulosti. Rastu talentov výdatne napomáhajú od r. 1964 prehliadky mladých interpretov, ktoré sa z pôvodného dvojročného cyklu, počínajúc rokom 1970, usporadúvajú každoročne v Trenčianskych Tepliciach a v celkovom počte účastníkov sú najbohatšie zastúpení najmä klaviristi. Od dnešného mladého slovenského klaviristu vyžaduje sa schopnosť dokázať presadiť sa i za minimálneho počtu príležitostí. Súvisí s tým nevyhnutná požiadavka pevných nervov, pohotovosti a osobnostného zaangažovania — umeleckej iskry. Nie zanedbateľné rozšírenie možností pre ďalšie uplatnenie poskytuje počínajúc jeseňou 1970 Medzinárodné pódium mladých umelcov, ktorého dejiskom sa stala Bratislava. Každoročne aspoň jeden slovenský klavirista (vlani S. Zámborský) dostane tu príležitosť v nesúťažnej atmosfére predstaviť sa pozvaným zástupcom zahraničných agentúr.

Paralelne s kvalitatívnym rozvojom slovenského hudobného školstva vzrastá i úroveň a skúsenosti pedagógov, ktorí produkujú čoraz lepšie pripravených a do hudobnej praxe vyzbrojených absolventov. Prejavuje sa, pravda, aj určitá nadprodukcia klaviristov, ktorí sa čoraz ťažšie umiestňujú do zamestnaní primeraných ich vzdelaniu a schopnostiam. Tento fakt má však aj určité pozitívne črty, pretože pokiaľ sa títo adepti umenia chcú venovať koncertnej dráhe, prirodzená konkurencia mladých kolegov ich núti k sústavnej práci, k systematickému štúdiu, čo je súčasne zárukou ďalšieho kvalitatívneho rastu slovenského klavírneho umenia. Dúfajme, že sa toto umenie presadí aj na zahraničných súťažiach a vôbec v medzinárodnom kontexte.



S Mariánom Vargom o jeho hudbe

Narodil sa 29. januára 1947 v Skalici na Slovensku. Už v detských rokoch prejavilo sa jeho mimoriadne hudobné nadanie — najmä v improvizácii. Rozvíjala ho najprv učiteľka IV. ĽŠU Stella Ondreičková. Ján Cikker, spoznajúc talent, zasväcoval ho do tajov hudby v rokoch 1958—1965 — teda ešte skôr, než sa stal žiakom bratislavského konzervatória v kompozičnej triede A. Očenáša; klavírnej hre (a nielen jej) ho učil R. Berger. Marián Varga však na konzervatóriu dlho nepobudol; po niekoľkých rokoch sa dal na hľadanie vlastnej cesty, ktorá ho okľukou cez tzv. pop music — najmä beat — priviedla k samotárskej syntéze jej rozmanitých podnetov a rôznych prínosov európ. vývoja tzv. vážnej hudby, vrátane jej najnovších tendencií. Zároveň rástol aj ako interpret — na II. medzinárodnom festivale beatovej hudby v Prahe r. 1968 bol vyhlásený za najlepšieho organistu v tomto žánri a vlani ho Radio Monte Carlo označilo za tretieho najlepšieho organistu tohto žánru vôbec. Jeho teoretický rozhľad by mu mohol závidieť nejeden diplomovaný skladateľ, muzikológ či interpret.

Marián, ako si sa vlastne dostal k tzv. populárnej hudbe?

Celkom prozaicky. Po predčasnom skončení konzervatoriálnych štúdií som sa musel nejakým spôsobom živiť. Jeden kamarát z konzervatória mi navrhol, aby som sa pokúsil ísť hrať do Comba Lux v bratislavskom PKO. Tam som sa zoznámil s Pavlom Hammelom, a tak som sa stal r. 1967 členom skupiny Prúdy. Vlani som vytvoril Collegium musicum.

Pravda, prechod od „klasiky" k beatu nebol pre mňa jednoduchou záležitosťou. Pri jeho počúvaní som síce hneď zistil, že je tam veľa dobrého „kumštu" a že ho nemožno celý — a vôbec celú pop music — odsudzovať tak jednoznačne, ako to robí väčšina pedagógov: i tam sa nachádza veľa dobrej hudby. Osobne sa nazdávam, že bude musieť opäť prísť k zjednoteniu týchto zdanlivých protipólov — schizma hudby nastala len v minulom storočí a je neprirodzená.

Pravdaže, iná vec je počúvať pop music, a iná vec je tvoriť ju a interpretovať. Trvalo pomerne dlho, kým som od apercepcie prešiel k aktívnemu muzicírovaniu. Začal som i kopírovať iných — ale čoskoro som prišiel na to, že by to nikam neviedlo a najmä, že v skutočnosti ani nie je taký veľký rozdiel medzi tým, čo som robil ako adept tzv. vážnej hudby, a čo robím dnes. Dôkazom toho je napr. občasné využívanie tém mojich konzervatoriálnych kompozičných pokusov; ako interpret sa dodnes orientujem podľa basovej gitary — obdoby kontrabasu v klasickom orchestri — a nie podľa bicích nástrojov. Priznám sa, že ťažko mi tento proces nejako exaktne opísať — som skôr typ intuitívne cítiaceho hudobníka; čo ako sústavne čítam teoretické úvahy o hudbe každého druhu, predsa najradšej hudbu počúvam.

Lež nemôžem nespomenúť veľký podiel vystúpenia skupiny Nice s organistom Emersonom na beatovom festivale v Prahe (Emerson spolu s Lakeom a Palmerom vydali vlani zaujímavú LP platňu, ktorú dozaista poznajú hudobní nadšenci aj v ČSSR). Zaujali ma originálnosťou svojho štýlu vrátane využívania folkloristických prvkov — najmä slovanských. Poznali ich zrejme z diel B. Bartóka — ich skladba The Barbarian je vlastne svojráznou adaptáciou jeho Allegra barbara a na spomínanej platni sú v jednej inštrumentálno-vokálnej skladbe inštrumentálne ritornely, v ktorých každý Slovák pozná ihneď odzemok! No najdôležitejším podnetom ich vystúpenia bolo overenie si možnosti — ktorú som pociťoval už predtým — že tento druh hudby sa dá robiť i bez spevu, resp. so spevom primárne ako s farebným elementom. (O využití folklórnych prvkov v tomto žánri som nikdy nepochyboval — ale recenzia v 8. čísle SH t. r. bola prvá, ktorá v mojej hudbe postrehla slovenské a slovanské prvky.) Dôležité to bolo ani nie tak pre mňa ako pre hudobníkov v oblasti pop music; bez poznania tejto skutočnosti by sa sotva kto bol dal presvedčiť, že je možné tvoriť niečo podobné. Naozaj len podobné — myslím, že Emerson a jeho druhovia mi svojou hudbou poskytli (povedané so Stravinským) model, ktorý som mohol svojsky rozvíjať. Ale nie je mojou vecou posudzovať mieru svojej originality...

To sa napokon ťažko podarí aj renomovanému kritikovi. Podľa môjho názoru máš folklór jednoducho v krvi — hoci viem, že si ho nemal možnosť v detstve počúvať v jeho originálnej podobe. Ale aj Smetana pred vytvorením svojho slohu študoval vtedy dostupné folklórne zbierky — a predsa by sa dnes nikto neopovážil tvrdiť, že nie je dosť národný.
Spomínaný podnet k primárne inštrumentálnej tvorbe si zažil pred tromi rokmi — Collegium musicum však vzniklo až r. 1970. Zrejme už na pôde „starých" Prúdov si začal realizovať svojské prínosy v tomto smere?

Áno — kým som sprvu vychádzal dôsledne z textu, neskôr som kládol dôraz primárne na hudobnú zložku, až som napokon dospel k melizmatike. To, čo som komponoval v Prúdoch, nepokladám za menej originálne než to, čo so svojimi druhmi robím v Collegiu. Sotva niekto poprie, že platňa Zvonky zvoňte nemá v oblasti pop music obdoby. Škoda len, že sa na ňu nenahrala moja skladba Smutná ranná električka a zopár ďalších — chýba tak dokument plynulého prechodu od štýlu „starých" Prúdov ku ranému slohu Collegia. Jeden „míľnik" sa však predsa zachoval —

je to hudba k vianočnému filmu I. Húščavu z r. 1969, ktorú sme robili spolu s P. Hammelom.

A čím začínalo Collegium musicum?

Skladbou Ulica plná plášťov do dažďa. Zahral som niekoľkotaktový nápad a Duško Hájek navrhol, aby sme skúsili, čo z toho vyjde. A tak sa stal jej spoluautorom.

Jednou z prvých našich skladieb je Hommage à J. S. Bach, ktorá sa stala akousi zvučkou Collegia. Je paradoxné, že práve ona poslúžila ako zámienka pre zákaz vysielania našej hudby v bratislavskom rozhlase — s odôvodnením, že „prznime klasiku". Pritom ide o originálnu kompozíciu — a pre mňa a mojich druhov je len poklona, ak niekto považuje náš výtvor za zbeatovanú skladbu jedného z najväčších géniov hudby!

Vravíš: „náš výtvor". Aký je podiel Tvoj a Tvojich spolupracovníkov na konečnom výzore skladieb?

Nápady a formová konštrukcia pochádzajú odo mňa. Ale konečný výzor skladby „vychádza" do značnej miery kolektívne. Každý sa snaží dotvárať východiskové jadro jemu zodpovedajúcim spôsobom. Na skúškach vzniká postupne rámcová podoba skladby — na verejnosť s ňou ideme len vtedy, keď ju pokladáme za dostatočne zrelú na predvedenie. Pravda, tým sa práca na jej štrukturovaní nekončí — prakticky každé predvedenie je v detailoch odlišné. Skladby zásadne notačne nefixujem — tvoríme tak trochu ako ľudoví speváci a inštrumentalisti v pôvodnom zmysle týchto slov, t. j. predstavitelia autentického folklóru. Je pochopiteľné, že tým vznikajú určité kvalitatívne výkyvy, nie každý je pri koncerte rovnako disponovaný. Domnievam sa však, že práve tento spôsob zabezpečuje našej hudbe bezprostrednosť jej účinku.

Máš pravdu — to môžem potvrdiť z vlastnej skúsenosti. Zaujíma ma však ako dosahujete rovnováhu medzi celostnou koncepciou a simultánnou i individuálnou improvizáciou?

To je tiež vec predbežnej prípravy na skúškach, resp. dohovoru pred vystúpením. Ako si každý pozorný poslucháč všimol, naše skladby sa skladajú z viacerých dielov navzájom kontrastných. Pred „uzlovými bodmi" — začiatkami týchto dielov — je dostatočný priestor na sólovú improvizáciu; je to niečo na spôsob kadencií sólových koncertov. Keď sa má improvizácia skončiť, použije sólista akýsi vopred dohovorený signál — niekoľko charakteristických spojov; potom skladba pokračuje pripojením sa ostatných. Zatiaľ improvizujem najviac ja a občas R. Vacho; s F. Frešom som zohraný natoľko, že on ani nepotrebuje spomínané „výstražné znamenia" — jednoducho vycíti, čo chcem hrať a hneď v pravý okamžik sa kú mne pridá, resp. nadviaže ďalší diel skladby. Azda z neho vyrastie teoretik tohto žánru — t. r. sa zapísal na externé štúdium hudobnej vedy FF UK.

Začínali ste pomerne krátkymi skladbami, a dnes máte vo svojom repertoári zväčša štvrť až polhodinové. Ako k tomu došlo?

Obdobne ako pri tých kratších. Pri nácviku a tvorbe zároveň sme jednoducho pocítili potrebu vymaniť sa z krátkodychosti bežnej populárnej hudby. Priznávam, že v tomto smere zohralo určitú úlohu moje formové cítenie — kladiem veľký dôraz na celostnú architektonickú výstavbu. Pritom však zachovávam jednotu v rozmanitosti passacagliovým ostinatom, ktoré sa skladbami tiahne ako spojovacia niť.

Teraz by ma zaujímal Tvoj názor na doteraz nahrané gramofónové platne Collegia a ďalšie plány Tvoje a Tvojich druhov čo sa týka účinkovania v masovokomunikačných médiách.

Gramoplatne pokladám za dokumenty vývoja nášho súboru. Škoda len, že vychádzajú tak oneskorene a že je s ich nahrávaním toľko problémov. Našu prvú malú platňu — vydanú Pantonom — sme nakrútili v Brne — vyšla až o rok a jej technická stránka nie je, žiaľ, perfektná. Prvú a zatiaľ jedinú LP platňu sme pripravovali v novembri v Prahe pre GK Supraphonu a Hi-Fi klub — ale nezmestilo sa na ňu všetko, čo sme tam chceli mať. Sú tam tri skladby: If you want, Strange Theme, Koncert in D podľa J. Haydna. Lež druhá z nich sa musela rozdeliť na obe strany — na šťastie tak, že to príliš neruší. A o problémoch pri jej nahrávaní by bolo lepšie pomlčať: potreboval som orchester, lež najväčšími nepriateľmi hudby sú hráči, ktorí svoju činnosť ponímajú ako remeslo — a tí sa nájdu temer v každom orchestri. Navyše v Prahe stále kolísalo napätie a intenzita elektrického prúdu — a tak sme sa museli nespočetnekrát vracať; pritom som nemohol použiť Hammondorgan, na ktorý obvykle hrávam, pretože je nekonvenčne ladený. Dostali sme objednávku z Anglicka na zhotovenie reprezentačnej mg nahrávky, ktorá by poslúžila ako základ pre vylisovanie ponukovej gramofónovej platne — môj priateľ textár Peter Saller výstižne hovorieva: Anglicko je v oblasti pop music starovekým Gréckom, Amerika antickým Rímom...

Aká je spolupráca Collegia s rozhlasom a televíziou?

Od spomínaného zákazu vysielať našu hudbu v bratislavskom rozhlase ostala na bode mrazu — a nebyť bratislavskej Lýry 1971 asi by nás v rozhlase už nikto nepočul. Lež aj tak bol priamy prenos na stanici Hviezda prerušený správami práve pri skladbe Hommage à J. S. Bach — asi ako ukážka citlivého narábania s hudbou. Televízia nás prenášala iba raz — taktiež na bratislavskej Lýre: bolo však pre nás zadosťučinením, že pripojené stanice Intervízie vyčkali na koniec nášho vystúpenia, a tak nás mohli sledovať poslucháči trebárs aj vo Vladivostoku.

A Tvoja spolupráca s filmom?

Dušan Hanák mi ponúkol úlohu v jednom svojom filme — ale nechcem konkurovať Janovi Klusákovi. Robil som hudbu k dvom krátkym filmom o maliarovi Laluhovi a výtvarníčke Ferdinandyovej, ako aj hudbu k televíznemu filmu Voľný pád, uvádzanému na II. programe. Pokladám ich za kompozičné etudy — relatívne najvydarenejšia bola druhá z nich. Veľmi rád by som si však vyskúšal sily na plánovanej filmovej adaptácii M. Urbana za Vyšným mlynom — i keď viem, že sa môžem dostať do paľby kritiky: každý by ju porovnával s neprekonateľnou Suchoňovou Krútňavou.

Keď si už spomenul kritiku — aké máš s ňou skúsenosti?

Tie najrozmanitejšie — čítal som o sebe a Collegiu vari všetko: od citlivých recenzií a zaujímavých kritických postrehov až po úplne šarlatánske písačky (či už záporné, alebo aj kladné). Chybou je, že v oblasti pop music môže písať hockto. Vcelku v Čechách a na Morave sa píše serióznejšie než na Slovensku.

To je určite výsledok dlhodobej hudobnej tradície — aj Slovenská hudba sa číta v ČSR viac než na Slovensku. Aký je však ohlas obecenstva na vystúpenia Collegia?

Jednoznačne kladný — až ma to niekedy prekvapuje. A to nielen v Bratislave, Prahe a Ústí n/L., kde sústavnejšie koncertujeme, ale i na vidieku — trebárs i v Orechovej Potôni pri Dunajskej Strede. Sprvu som myslel, že tomu napomáha motorický tok niektorých našich ranejších kompozícií — ale keď sa začala so sústredenou pozornosťou a nadšeným prijatím stretať napr. moja Eufónia 71, kde chýba nielenže tento zjednocujúci prvok, ale neraz i melodika, akordika a iné „nevyhnutné" parametre populárnej hudby, uvedomil som si, že naše obecenstvo má vkus a je omnoho vyspelejšie než sa väčšina pracovníkov kultúrnych inštitúcií domnieva.

V tejto súvislosti mi napadá Nejedlého výrok: „Ne k lidu níž, ale s lidem výš!" Mali by si ho uvedomiť najmä zostavovatelia a ešte viac usmerňovatelia programov rozmanitých tzv. oddychových relácií v rozhlase a televízii...
Bol si s Collegiom v zahraničí?

Zatiaľ len v Poľsku. Ale máme nádej dostať sa do ZSSR. A možno by prišli do úvahy aj iné krajiny. Pravda, už v pozmenenom zložení — sólového gitaristu Rastislava Vachu nahradil František Griglák. No najviac sa teším, že pre OPUS budeme nahrávať dvojplatňu — dúfam, že vyjde skôr než naša prvá LP, nahrávaná SUPRAPHONom...

Zhováral sa: I. Vajda
Spracoval: vk

JURAJ HATRÍK: INTROSPEKCIA DVOJPORTRÉT

Výrazný nástup mladšej skladateľskej generácie na Slovensku pred desiatimi rokmi bol motivovaný potrebou verejne sa prejaviť a začleniť sa do radu tvorcov hudobnej kultúry. Vtedajšie spoločenské ovzdušie spôsobilo badateľný generačný problém v tom, že mladší nastupujúci adepti skladateľskej profesie priniesli so sebou odlišné názory na tvorbu, v mnohom síce nie pôvodné, ale vo vtedajších pomeroch pôsobiace novo. Pochopiteľné sústredenie sa na materiál bolo podkladom pre obvinenia z príklonu k technicizmu a vykonštruovanosti. Mladí skladatelia však zďaleka neostali na pôde preberania materiálu, ale sa snažili o jeho podmaňovanie a stvárňovanie z hľadiska svojej hudobnej i umeleckej konfesie, ktorú kvalitatívne vo svojej tvorbe obhájili.

Juraj Hatrík bol medzi prvými, ktorí pochopili, že je neúmerné vyžívať sa príliš dlho v možnostiach samotného materiálu i v technických predpokladoch jeho využitia. Tieto veci sa urobili vo svete už pred mnohými rokmi a každé podobné snaženie môže vyústiť nielen do epigónstva a slepej uličky rozmeľňovania už veľakrát povedaného, ale nevyhnutne aj k retardácii samotného hudobného vývoja.

V Hatríkovej tvorbe nenachádzame metódu úniku zo spomenutého nebezpečenstva v snažení ísť za niečím novým, originálnym za každú cenu, hoci by to bolo len povrchové. Jeho osobná konfesia vyrastá zo syntetizačných tendencií heterogénneho materiálu, umocnených aj ich odôvodnením tak hudobným, ako aj umeleckým, osobným, ľudským. Každý svoj opus chápe Hatrík ako vyjadrenie určitej závažnej myšlienky či životného pocitu, ktoré ho vnútorne zaujímajú, s ktorými sa stotožňuje, ktoré v súhlase so svojou konfesiou potrebuje modelovať do tvaru určitej homogénnej výpovede, a keďže je skladateľ, teda do hudobného diela.

Počnúc Cantom responsoriale, cez Čakanie a kantátu Domov sú ruky až po najnovšie diela: Introspekciu a Dvojportrét tiahnu sa pocity Hatríka — hudobníka sformované nielen v časove uzavretých opusoch, ale vyjadrujú aj snahu po rezonancii a komunikatívnosti. Na ploche svojich skladieb sa neoddáva len subjektívnej emocionálnej analýze, ale hľadá výraz, ktorý by rezultoval širšiu, adresnejšiu umeleckú výpoveď. Svoje pocity, myšlienky i presvedčenia nepodáva Hatrík zašifrovane, naopak — v záujme prenikavosti sa snaží o maximálnu konkrétnosť. Nie náhodou spoločným momentom pre skladby od Canta po Introspekciu je prítomnosť textu. V záujme svojho hľadania možností zaangažovanej umeleckej výpovede volí Hatrík básnické slovo, riskujúc tak i obvinenia z nedôvery v plnohodnotu hudobnej sématičnosti.

Hatrík však nepoužíva text v zmysle povrchnej ideovosti niekdajších kantát a frázovitosti. V komplexnej štruktúre skladby mu slúži ako upresňujúci činiteľ určitej myšlienky, pričom však túto myšlienku, výpoveď vyjadruje celá skladba. Hudobná časť tu nemá podradnú úlohu, nefunguje v intenciách romantickej deskriptívnosti a ilustratívnosti, i keď samozrejme fakt vzájomného spojenia textu a hudby podmieňuje ich vzájomné ovplyvňovanie. Dôležité je pre skladateľa volit takéto spojenie tak, aby nevyústilo v naturalizmus, ale aby spĺňalo úlohu konfrontácie oboch zložiek: V Cante responsoriale Hatrík využíva protikladnosť oboch zložiek vyspelým spôsobom tak, že ich zdanlivá heterogénnosť splýva v homogénnu umeleckú výpoveď.

Introspekcia pre soprán a komorný súbor na latinské texty vznikla r. 1967. Súdiac podľa názvu, ide v skladbe o odhalenie určitých duševných pocitov. Podľa skladateľových slov vnútorný impulz k napísaniu skladby vyplynul z toho, že si uvedomil obťažnosť pri formovaní skladobného štýlu — skladateľ sa musí vyrovnávať s mnohými poznatkami, často protikladnými, s ktorými sa vnútorne nestotožňuje, no uvedomuje si ich opodstatnenosť. Hatríkova dilema predchádzajúca vznik introspekcie vyplynula z pohľadu na 5 miniatúr, ktoré skomponoval počas pobytu na kompozičnom kurze v Anglicku. Seriálna technika použitá v miniatúrach bola Hatríkovej konfesii cudzia. Avšak predsa sa jej ujíma a spomenuté miniatúry sú podkladom pre utvorenie názoru z hľadiska Hatríkovho cítenia. V takomto zmysle tvorí Introspekcia 5 dvojíc, orámcovaných Prológom a Epilógom, kde prvá časť dvojíc tvorí akoby otázku a druhá časť ju komentuje.

Konfrontácia spomenutých dvoch zložiek sa prejavuje v hudobnej rovine voľbou dvoch odlišných úsekov, prvý pracuje s triom nástrojov (flauta, husle, violončelo), druhý úsek naproti tomu používa soprán, vibrafón, klarinet a lesný roh. Dilema a vnútorná rozpornosť je určená v úvodnom čisto vokálnom Prológu — Enigme, čiže hádanke, ktorá vraví: „Som ten, ktorý som, a nie som ten, ktorý som, Keby som bol tým, ktorým som, nebol by som tým, ktorým som." Protikladnosť a kontrast v riešení úsekov sa popri inštrumentačnom riešení premietajú aj v technickom stvárnení. Prvý úsek dvojice — „otázka" využíva seriálnu techniku, a to v melodike — použitie dodekafonického radu a v dynamike — tu však nie konzekventne. Druhá časť dvojice — „odpoveď" pracuje s farebnými plochami vibrafónu, klarinetu a lesného rohu, kde dôležitú úlohu v dynamičnosti zohrávajú aleatórne koncipované úseky.

Určitú protikladnú zložku zohráva sopránový part, prednášajúci jednoduché latinské idiomatické frázy, menujúce jednotlivé psychické stavy. Emocionálny náboj zohrávajú tieto výroky len po zapojení do hudobného toku. Koncepcia „odpovedí" vyrastá z príslušných pocitových stavov, ktoré v kontexte skladby majú descendenčný charakter — „amore commotus" (z lásky), „pendens animi" (v rozpakoch), „timore perterritus" (zo strachu), „infelix animi" (celý nešťastný), „aeger animi" (skľúčený na duchu). V súvislosti s tým sa utvárajú aj jednotlivé zložky: Spoločným momentom je však motivická fragmentárnosť, dynamická a rytmická mnohotvárnosť a kultivovanosť v mozaikovitom použití farebných plôch. Text, ktorý je hlavným nositeľom a určovateľom nálady, neužíva sa prísne len v sémantickom zmysle, ale pracuje sa aj s jeho zložkami — rozkladanie na slabiky, prehadzovanie slabík. Toto sémantické kolísanie textu je však v zhode s kolísaním emocionálnej a náladovej hladiny. Ani v Introspekcii neslúži „vox humana" Hatríkovi len za čiry akustický fenomén, dopĺňajúci inštrumentačné spektrum.

Vyvrcholením skladby je Epilóg — „Sursum corda" (Hor sa srdce!), kde obe protikladné časti zaznievajú spolu (podobne ako záver v Cante responsoriale) s využitím oboch nástrojových skupín — ich party sú však zredukované na púhy sprievod vokálneho partu. Redukcia sa týka rytmickej (čiste fixovaná notácia) a najmä dynamickej zložky — celý Epilóg dostáva hymnický, meditatívny charakter. Výraz sa sústreďuje — podobne ako v Prológu — do vokálneho prejavu. Tým je podmienená aj formová uzavretosť celku.

Introspekcia premiérove zaznela na prehliadke slovenskej tvorby v jeseni 1970.

Vo svojej najnovšej skladbe Dvojportrét — dokončenej r. 1969 a premiérovo uvedenej Štátnou filharmóniou Košice v januári t. r. — sa Juraj Hatrík vracia k čisto inštrumentálnej forme od Monumenta Malincolica z r.

1964 po dosť dlhom časovom odstupe (napriek tomu, Hatrík je plodný v inštruktívnej a pedagogickej tvorbe, zverenej aj inštrumentálnym súborom). Zvukové možnosti veľkého symfonického orchestra určili aj iný prístup k výrazovým prostriedkom, avšak podstatnú úlohu pri ich voľbe a stvárnení zohráva programové zameranie skladby. Dvojportrét je hudobným obrazom dvoch Cervantesových hrdinov — Sancha Panzu a Dona Quijota — na ich ilustráciu skladateľ volí prvky groteskności, parodičnosti, úmerné povahovým črtám oboch postáv. Ich základným zdrojom sú lapidárne až triviálne melodické fragmenty, nevšedne pôsobí ich tonálna vyhranenosť. Pritom ich výrazovosť určuje aj hudobný priebeh, počas ktorého zaznievajú. Hatríkovi bolo zrejmé nebezpečenstvo skĺznutia do romantickej programovej opisnosti i do príslušných neúmerných výrazových prostriedkov a naturalizmu — na skladateľom zvolených krátkych plochách sa nakoniec ani nedalo pracovať so straussovsky objemným zvukom. Odlišnosť popudu k vzniku skladby — voči iným dielam — nútila Hatríka upustiť od subtílnosti, krehkosti, dynamickej a rytmickej kultivovanosti komorného zvuku, pôsobivej v Čakaní či Introspekcii, a vrátiť sa k tradičnejším formám dynamickej výstavby. Nezmenený je však Hatríkov zmysel pre kontrastné rozloženie plôch a vrstiev. Kontrast sa nedocieľuje antinomickým priradením oboch častí — ako napr. u Bartóka v rovnomennej skladbe — ale funguje v rámci jednotlivých „portrétov".

Prvá časť — Sancho Panza — pracuje s dvoma inštrumentálnymi vrstvami, z ktorých každá je samostatná, pravidelne rytmicky stvárnená — prvá vrstva využíva ostinátny triolový prvok, druhá pravidelne strieda párne a nepárne metrum. Ich simultánny priebeh rezultuje metrickú variabilitu, zvýšenie kontrastu podmieňujú aj sólovo prednášané úseky, zvyčajne s vyhraneným modálnym až tonálnym priebehom. Hudobné stvárnenie celej plochy osciluje v medziach rozšírenej tonality. Dynamický tok sleduje symetrický oblúk, gradačne rastúci, s vrcholom uprostred — záver časti, popri dynamickej redukcii a oprostenosti faktúry, upúšťa i od rytmickej pravidelnosti — tvorí ho voľne rytmicky obmeňovaný cluster v sláčikoch, nad ním doznieva v trúbke triviálny motív.

Druhý „portrét" — Don Quijote pracuje s podobným dynamickým princípom v riešení tektoniky, pozvoľný rast kulminuje v strede časti repetíciou úvodného motívu. Voči prvej časti má druhá umiernenejšie kontrasty, sarkazmus viac ustupuje meditatívnosti. Odlišnosti v koncepcii faktúry určujú delenie do menších úsekov. Niektoré viac dbajú na dvojlíniu šumových plôch a fixovanej notácie, kontrast vyplýva z konfrontácie oboch zložiek — na podklade šumovej plochy, vnútorne dynamickej metrickou uvoľnenosťou zaznievajú dynamicko-rytmickými zlomami výrazne členené úsečne melodické či skôr motivické fragmenty vo fixovanej notácii. Iné úseky využívajú striedanie týchto fragmentov, rozširovaných na výraznejšie melodické línie; na ich kresbu nevplýva žiaden racionálny rozvrh, pohybujú sa zväčša — tak ako v prvom „portréte" v rámci modality až tonality, pričom ich konfrontácia prebieha nezávisle, metricky uvoľnene, využívajúc i princíp bitonality. Záver časti obdobne ako v prvom „portréte" tvorí morendo clustru v sláčikoch.

Hoci zameranie, aké zrod dvojportrétu určovalo, nútilo skladateľa voliť odlišný princíp stvárnenia hudobnej štruktúry, vnútorné prepracovanie v zmysle nezmeneného Hatríkovho štýlu zaručuje Dvojportrétu rovnakú sugestívnosť a úprimnosť umeleckej výpovede, aká vyznieva i z ostatných Hatríkových skladieb.

Ľubomír Chalupka

Slovenská hudba v zahraničí v roku 1970

Tibor Andrašovan

Gajdujte gajdičky, Detský zbor Československého rozhlasu, dir. Ondrej Francisci, Budapešť, 3. III.—5. IV.
Pastiersky sen, SĽUK, USA, ZSSR, Dánsko, Švédsko, Japonsko, Nórsko,
Lachiko, SĽUK, USA, ZSSR, Dánsko, Švédsko, Japonsko, Nórsko,
Od Dunaja až ku Tatrám (tel. film), PĽR, ZSSR, NSR

Miro Bázlik

Peter a Lucia — opera, Haifa
Ária (elektron. hudba), Amsterdam

Roman Berger

Elégia (rozhlasová nahrávka), Belehrad, Fínsko

Vladimír Bokes

La folia, husle — Peter Michalica, Belogradčik (BĽR), november

Ladislav Burlas

Planctus, Slovenský komorný orchester, dir. Bohdan Warchal, Zaragoza, 23. I.; Valencia, 9. II.; Cannes, I.; rozhlasové vysielanie — Fínsko, ZSSR, Juhoslávia
Hudba pre sláč. kvarteto, Slovenské kvarteto, Štokholm, 11. X.

Ján Cikker

Hommage à Beethoven (švajč. premiéra), Bazilej, jeseň; symfon. orch., Illinois, USA, 12. XII., Orchester Slovenskej filharmónie, dir. Ladislav Slovák, Vigerano, 13. XI.; Ferni, 17. VI.; Reggio Emilio, 18. XI.; Ravenna, 20. XI.; Lecco, 26. XI.; Viedeň, 25. IX.; Bukurešť, 23. X.; Hannover, Budapešť, 28. X.; NDR
Concertino pre klavír a orchester (rozhlasové vysielanie), Columbia, 9. VII.; Charkovská filharmónia, klavír — Ivan Palovič, Charkov, XII.; Michal Karin — klavír, Sollingen (NDR), 24. IV.; Norimberg (NSR), 29. IV.
Orchestrálne štúdie k činohre, Wiener Symphoniker, dir. dr. Ľudovít Rajter, Viedeň, 18. IV., (vysielanie) Radio Wien, Radio Bruxelles, 12. VI.; Zürich Radio
Spomienky, Košická Štátna filharmónia, dir. Bystrík Režucha, Łancut, 4. VI.; Rzeszów, 5. VI., Orchester mestského divadla, Pförheim (NDR)
Symphonietta, Bayerische Rundfunk
Slovenská suita pre 2 klavíre, Silvia a Rudolf Macudzinski, Sofia, 21. X.; Pleven, 28. X.
Keď ma šikovali, Akademický spevácky zbor Univ. Kom., dir. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.
Tri ročky som zbíjal, spevácky zbor Lúčnica, dir. dr. Štefan Klimo, Moskva, Krasnodar, Novorossojsk, Tichoreck, 12.—25. V.

Tatranské potoky, klavír — Táňa Fraňová, Havana, 13. VI.
Baletná hudba (rozhlasové vysielanie), Budapešť
Capriccio (rozhlasové vysielanie), Maďarsko
Meditácie (rozhlasové vysielanie), Juhoslávia, Švajčiarsko, BLR
Východ, Slov. ľud. umel. kolektív, USA, ZSSR, Dánsko, Nórsko, Švédsko, Japonsko
Hviezdnatá noc —„— —„— —„—
Kuruci —„— —„— —„—

Oto Ferenczy

Máj, Detský spevácky zbor Čs. rozhlasu, dir. Ondrej Francisci, Budapešť, 31. III.—5. IV.
Finále (rozhlasové vysielanie), Moskva
Verbunk, miešaný zbor súboru Technik, dir. Vladimír Sljuka, Gorizia, 10—16. IX.
—„— Akademický spev. zbor UK, dir. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.
Ako vonia hora, Akademický spev, zbor UK, J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.

Ondrej Francisci

Šťastnú cestu, Detský spev. zbor Čs. rozhlasu v Bratislave, dir. O. Francisci, Budapešť, 31. III.—5. IV.
V lunaparku, Detský spev. zbor Čs. rozhlasu, dir. O. Francisci, Budapešť, 31. III.—5. IV.
Tri východoslovenské piesne, Akademický spev. zbor UK, dir. J. Potočár, Jerevan, 1. XII., spev. zbor Technik, dir. Vlad. Slujka, Gorizia, 10.—16. IX.

Juraj Hatrík

Variačný monológ, pre akordeón, Vladimír Čuchran, Salzburg, X.
Koncertný monológ, —„— —„—
5 sentencií, —„— —„—
Toccata pre klavír, Michal Karin, Linz, rozhl. nahrávka, 4. IV.
—„— —„— Salzburg, 6 IV.

Monumento malincolico, pre organ a orch., (rozhl. nahrávka), ZSSR, Belgicko, Fínsko, Juhoslávia
Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať, kantáta (rozhl. nahrávka), ZSSR, Belgicko, Fínsko, Juhoslávia

Ivan Hrušovský

Toccata chromatica, klavír — Klára Havlíková, Lecco, 14. I.
Sombrio, 16. I., (rozhl. nahrávka), Varšava, 8. V.
Suita piccola, pre violončelo a klavír, Tbilisi, XI.
Sonáta pre klavír, Alexander Dik, Moskva, V.
Biela breza sestra moja, Miešaný Zbor Žilina, dir. Kallay, Corck, VIII.

Dezider Kardoš

IV. symfónia, Berliner Symphoniker, dir. dr. Ľudovít Rajter, Berlín (NDR), 9.—10. II.
Burleska pre 2 klavíre, Silvia a Rudolf Macudzinski, Sofia, 21. X., Pleven (BLR), 28. X.
Tri skladby, pre husle a klavír, Hamburg
Prelúdium, Ján Valach — organ, Fono, 26. VI.

Peter Kolman

Monumento pre 6 000 000, Rozhlas Süddeutscher (NSR)
D — 68, (elektron, hudba), Amsterdam, 11. X.
Omaggio a Gesualdo (elektron. hudba), Belgicko
Panegyrikos (elektron. hudba), (rozhlas. vys.), Belehrad, Ľubľana
Kóda (rozhl. vysielanie), Recklinghausen (NSR), VI.

Július Kowalski

Sonatína pre 2 huslí, čelo a klavír (tel. film), Juhoslávia
Hudba nepozná hraníc, Katarína Habovštiaková — husle, Milan Hlasný — husle, Martin Križan — čelo, Renáta Kowalská — klavír, Juhoslávia, V.
Antitéza, Viedeň. X.

Ladislav Kupkovič

Preparovaný text 3, Kiel (NSR), 27. I., Hamburg, 9. V., Recklinghausen, 2. VII.
—„—, basklarinet — Harry Sparnay, klavír — Ed Wertwijn, Amsterdam, 22. II.
Ständchen, Hamburg, 10. V.
Ankunft, Recklinghausen, 2. 7.
Notausgang, Recklinghausen 2. 7.
Farbige Punkta, Recklinghausen, 2. 7.
Intrada, Recklinghausen, 2. 7.
Improvisation einer Kritik, Recklinghausen, 2. 7.
Stimmen, Recklinghausen, 2. 7.
Trio Sonata, Recklinghausen, 2. 7.
Childrens corner, Reckinghausen, 2. 7.
Reaktionen, Recklinghausen, 2. 7.
Etude, Recklinghausen, 2. 7.
Morceau de Genre, Recklinghausen, 2. 7.
Les Adieux, Recklinghausen, 2. 7.
Intermezzi, Recklinghausen, 2. 7.
Kabinet, Recklinghausen, 2. 7.
Treffpunkt, Berlin, 15. IX.
B. — Erinnerungen, Berlin, 1. XII.

Rudolf Macudzinski

Valse Impromptu pre 2 klavíre, Silvia a R. Macudzinski, Sofia, 21. X., Pleven, 28. X.

Jozef Malovec

Orthogenesis (elektron. hudba), Utrecht, 19. I.
Punctum alfa (elektron. hudba), Fínsko
Tabu (elektron. hudba), Taliansko, Reckringhausen, VI.
Tmel (elektron. hudba), Recklinghausen, VI.

Dušan Martinček

Dve etudy pre klavír, klavír — Ivan Palovič, Barcelona, Sevilla, Aviles, Valenzia, Badajos, Jaen, 20. IV.—5. V.

Zdenko Mikula

Tá slovenská pieseň, Lúčnica, dir. dr. Štefan Klimo, Moskva, Krasnodar, Novorossijsk, Tichoreck, 12.—25. V.
Technik, dir. Vl. Slujka, Gorizia, 10.—16. IX.
Milá moja —„— —„— —„—
Láska, Bože, láska —„— —„— —„—
Počúvaj, počúvaj, Akademický spev. zbor UK, dir. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.
Lúčne hry —„— —„— —„—

Mikuláš Moyzes

Korunovanie, Akademický spev. zbor UK, dir. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.
Slávnostná predohra, Ján Valach — organ, 9. VII., Tongerlo, 12. VII., Burg, 26. VIII.

Alexander Moyzes

Koncert pre flautu a klavír, op. 56, flauta — Miloš Jurkovič, klavír — Helena Gáfforová, Berlín (NDR), 21. V.
Poetická suita pre husle a klavír, Peter Michalica — husle a Miloš Starosta — klavír, Berlín, 26. III., Eisenach, marec
Dychové kvinteto, Dychové kvinteto Osackej filharmónie, Osaka — Expo
Pečať moja, spev — Eva Bláhová-Chladná, klavír — Helena Tejkalová, Viedeň, 2. VI.
O láske, —„— —„— —„—
Trávnice, Lúčnica, dir. Štefan Klimo, Moskva, Novorossijsk, Krasnodar, Tichoreck, 12.—25. V., Krakov, 29. XI., Stará Pazova, 21. XI., Petrovec, 21. XI., Akademický spev. zbor UK, dir. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.
Jabĺčko, Lúčnica, dr. Štefan Klimo, Moskva, Novorossijsk, Krasnodar, Tichoreck, 12.—25. V.
Goš Janoško, —„—
Keď som išiel, —„—
Šumná čerešenka, —„—
Taká ja dzivočka, —„—

Pri trenčianskej bráne, Akademický spev. zbor UK, dir. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.

Štefan Németh-Šamorínsky

Malý začiatočník, Bern
Kvinteto, Bern
Sonáta pre klavír, Bern
Improvizácia pre klavír, Bern

Milan Novák

Caprice detí, pre klavír, Klára Havlíková, Lecco, 14. I., Sombrio, 16. I.
Trnavský chodníček, Akademický spev. zbor UK, dir. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.
Reminiscencia pre violončelo a orchester, O. Novák — čelo, symf. orchester Jayör, dir. Gövle Nillsen, Gävla, 6. I.

Andrej Očenáš

Concertino pre flautu a klavír, flauta Kay Borkowski, klavír — Martha Wurtz, Ohio, 18. II., flauta — Miloš Jurkovič, klavír — Helena Gáfforová, Gijon, 17. I.
Poema o srdci, Pavol Farkaš — husle, Tokyo
Pastorale, organ — dr. Ferdinand Klinda, Padova, 8. XII., Cosenza, 15. XII. (rozhl. vys.), Ján Valach — organ, Antverpy, 21. XII.
Riekanka, Detský spev. zbor Čs. rozhlasu, dir. Ondrej Francisci, Budapešť, 31. III.—5. IV., Békescsaba, 6. VI.
Bubeníci, —„— —„— —„— —„—
Pastely, Ján Valach — organ (rozhlasové vysielanie), 4. VIII.—5. VIII., Balaton-Tihány, Fano, 26. VI., Pescara, 4. VII.

Ivan Parík

Piesne o padajúcom lístí, klavír — Radoslav Kvapil, Hamburg, 14. VII.
Hudba pre troch, trio konzervatória, Tbilisi,

Hudba k vernisáži, flauta — Miloš Jurkovič, Sautander, 17. I., Recklinghausen (NSR), 2. VII.
Sonáta pre violončelo sólo, Jozef Sikora, Paríž, jar

Juraj Pospíšil

Meditazioni electroniche, Švédsko (Rozhlas)
Suita, Recklinghausen (NSR)

Ľudovít Rajter

Sonáta pre kontrabas, sólo — Strasser, Viedeň, Montag Lajos — kontrabas, Sebestyén Albert — klavír, Budapešť, 23. I.
Sonatína pre kontrabas, Strasser, Viedeň
Duchové kvinteto, Dychové kvinteto Káhirského symf. orchestra, Káhira

Tadeáš Salva

Te Deum (organ), Brussel, 7. IV., Norimberg 9. IV.
Litaniae Lauretanae, Neue Chor Musik, rozhl. zbor Štutgard, dir. dr. Hermann Dahmen, Mannheim, 26. XI.

Jozef Sixta

Asynchronia (rozhlasová nahrávka), Paríž

Mikuláš Schneider-Trnavský

Išiel Macek, Akademický spev. zbor UK, dr. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.
Bolí ma kolienko, —„— —„—
V zelenom hájičku, —„— —„—
Hoj, vlasť moja, —„— —„—

Eugen Suchoň

Serenáda pre sláčiky, Slov. kom. orchester, um. ved. Bohdan Warchal, január, (rozhlas. nahrávka), Columbia, 6. VII., Helsinki, 9. X., SKO, Sofia, 7. V., Symf. orchester bratislavského rozhlasu, dir. Ľud. Rajter, Zaragoza, 19. V., Kopenhagen, 6. VII.

Šesť skladieb pre sláčiky, Nuova Cameristica d'Abruzzo, Rím, 6. VII., Radio Moskva,
Symfonietta rustica, Nár. symf. orchester, dir. Duchesne, Havana
Metamorfózy, Radio Columbia, 20. V., klavír — K. Havlíková, Lacco, 14. I., Osaka, 4. VI.—8. VI.
Expo 1970, Rozhlas Hilversum, Rozhlas Brussel (rozhlas. nahrávka), Lugano, 20. I., Lausane (Švajčiarsko), 22. I., Katovice, 4. V., Waršava, 5. až 8. V., Michal Karin — klavír, Weyen, 26. IV., Mníchov, 27. IV., Stutgart, 28. IV., Sollingen (NSR), 29. IV.
Obrázky zo Slovenska, Slovenské kvarteto, Oroszhaza, 2. III., Uppsala, 12. X., Amotförs, 13. X., Ransätesr, 14. X., Summe, 15. X.
Fantázia pre husle a orchester (rozhlas), husle — Konštantín Sedlák, Luxemburg
Meditácia a tanec, klavír — Klára Havlíková, Lecco, 14. I., (rozhlas. vys.), Viedeň, 29. IV. Katovice 4. V. Varšava (rozhlas. vys.), 8. V., Osaka, 8. VI.
Baladická suita, K. Havlíková — klavír, Békescsaba, 29. X.
Tri romantické skladby, klavír — Klára Havlíková, Lecco, 14. I., rozhlas, Viedeň, 29. IV., Katovice, 4. V., Varšava, 5. až 8. V., Osaka, 8. VI.
Lastovičky, Detský spev. zbor Čs. rozhlasu v Bratislave, dir. Ondrej Francisci, Budapešť, 31. III.—5. IV.
Husičky popolavé, —„— —„— —„—
Bodaj by vás, Lúčnica, dr. Štefan Klimo, Moskva, Krasnodar, Novorossijsk, Tichoreck, 14.—25. V., Spevácky zbor súboru Technik, dir. Vladimír Slujka, Gorizia, 10.—16. IX., Akademický spev. zbor UK, dir. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.
Aká si mi krásna, Spevácky zbor Lúčnica, dir. Štefan Klimo, Moskva, Krasnodar, Novorossijsk, Tichoreck, 14.—25. V.
Keď sa Slovák preč do sveta poberá, Akademický spev. zbor UK, dir. J. Potočár, Jerevan, 1.—12. XII.
Keď sa vlci zišli, Spevácky zbor Technik, dir. Vladimír Slujka, Gorizia, 10.—16. IX.
Sonata rustica, klavír — Ivan Palovič, Barcelona, Sevilla, Aviles, Palenzia, Badajos, Jaen, 20. IV.—5. V., Jalta, Zaporožie, Charkov, 20. XI.—5. XII.
Sonatína pre husle a klavír, Tibor Gašparek — husle, Michal Karin — klavír, Salzburg, 10. XI., Novi Sad, 11. XI.
Kontemplácie, klavír — Klára Havlíková, Eva Kristínová — recitácia, Varšava, 5. V.
Horalská suita, klavír — Klára Havlíková, Lecco (Tal.), 14. I., Irene Mövius

Bartolomej Urbanec

K horám, slniečko, k horám, Detský spev. zbor Čs. rozhlasu, dir. O. Francisci, Budapešť, 31. III.—5. IV.
Helelo, helelo, —„— —„—

Ilja Zeljenka

Uspávanka, Spevácky zbor súboru Technik, dir. Vlad. Slujka, Gorizia, 10.—16. IX.
Hry, slovenskí madrigalisti, dir. Ladislav Holásek, Bazilej, 21. VI., Niš, 5. VII., Belehrad, 6. VII., Aranjelovac, 7. VII., (rozhlas. nahrávka), Paríž
Zaklínadlá, (rozhlas. vysielanie), Juhoslávia, Belgicko, Nórsko, Izrael, Nový Zéland, Švajčiarsko, Španielsko, MLR, Švédsko, RLR, Francúzsko

Alfréd Zemanovský

Trávnice z Čičmian, spevácky zbor Technik, dir. Vlad. Slujka, Gorizia, 10.—16. IX.

Ján Zimmer

4. klavírny koncert, sólo Ján Zimmer — klavír, Bieloruská filharmónia, dir. Jurij Jesimov, Minsk, 23. V.
3. klavírna sonáta, Ján Zimmer — klavír, Minsk, Moskva (rozhlasová nahrávka), 24. V.
Tatry, suita pre klavír, Ján Zimmer — klavír, Moskva (rozhlasová nahrávka), 24. V.
Propter veritatem, z cyklu 4 motetá, Spevácky zbor Technik, dr. Vladimír Slujka, Gorizia, 10.—16. IX.

Zostavila: M. M.

JUBILEÁ

ĽUDOVÍT RAJTER 65-ročný

História, rozvoj a umelecké napredovanie slovenských profesionálnych orchestrálnych telies sú nerozlučne spojené s menom dr. h. c. Ľudovíta Rajtera, v súčasnosti šéfdirigenta orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave a prvého dirigenta Slovenskej filharmónie, ktorý oslávil 30. júla svoje päťašesťdesiate narodeniny.

Zdedený hudobný talent (bol synom organistu) rozvíjal si Rajter štúdiom na Mestskej hudobnej škole v Bratislave, potom u prof. Clemensa Craussa na viedenskej Akadémie, neskôr už v praxi ako hlavný dirigent Symfonického orchestra maďarského rozhlasu v Budapešti. Mimoriadne tvorivé schopnosti, vynikajúca pamäť, pohotovosť a nie v poslednom rade i sympatický, impozantný zjav otvárajú dvere mladému umelcovi k početným spoluúčinkovaniam s poprednými európskymi orchestrami, svetovými sólistami na významných medzinárodných hudobných festivaloch. Rajter hosťoval vo väčšine európskych metropol, hudobných centier, uviedol rad svetových premiér. Za tieto vynikajúce úspechy dosiahol už roku 1936 doktorát honoris causa na University Collega of Music v New Yorku.

Po oslobodení r. 1946 vystriedal za dirigentským pultom bratislavského rozhlasového orchestra Krečimira Baranoviča, neskôr spolu s V. Talichom buduje Slovenskú filmarmóniu a ako prvý dirigent dodnes prispieva k jej umeleckému napredovaniu, za čo r. 1965 zaslúžene získal titul zaslúžilého umelca.

Popri bohatej interpretačnej a pedagogickej činnosti našiel si čas i na tvorivú prácu skladateľa. Nemenej významná je aj Rajterova pedagogická činnosť, ktorú začal ešte ako mladý absolvent viedenskej akadémie vo funkcii asistenta svojho profesora C. Craussa v r. 1929 až 1933 na Letných majstrovských dirigentských kurzoch v Salzburgu. Od r. 1938 pôsobil ako prof. na budapeštianskej Zeneakadémii. Po návrate na Slovensko prebral po odchode V. Talicha jeho triedu orchestrálneho dirigovania na bratislavskej VŠMU. Mnohí jeho odchovanci sa úspešne presadili v slovenskom hudobnom živote, niektorí i v zahraničí: Bystrík Režucha je šéfdirigentom Štátnej filharmónie v Košiciach, J. M. Dobrodinský je hlavným zbormajstrom Slovenského filharmonického zboru, Ladislav Holásek je zbormajstrom v opere SND a dirigentom Slovenských madrigalistov, Ondrej Lenárd úspešne pôsobí v Symfonickom orchestri Čs. rozhlasu v Bratislave, v súčasnosti v jeho triede vyniká Gabriel Patócz a Štefan Róbl.

Rajterov umelecký profil charakterizuje priam mládistvé umelecké zanietenie, prirodzenosť, uvoľnenosť, elegantná a precízna dirigentská technika, umelecká rozvaha, štýlová čistota, všestrannosť, stály a bezprostredný kontakt s orchestrom a výrazný vklad bohato rozvinutej umeleckej osobnosti. Rajter nie je typom robustného dirigenta, bazírujúceho na vonkajškovosti gesta alebo zvukovej opatrnosti; naopak: zvuková ušľachtilosť, filozofická hĺbka, poetičnosť a pevne skĺbená, logická stavba charakterizujú jeho reprodukcie. Pevná rytmická sila, ktorá sprevádza každý jeho výkon, umožnila mu neraz v šibeničných termínoch naštudovať pre pódium grandiózne diela svetovej i domácej oratoriálnej literatúry na obdivuhodnej úrovni. Je známym pohotovým a citlivým sprevádzačom sólistov. S jeho menom sa nerozlučne spájajú najväčšie zahraničné úspechy nášho prvého telesa, rad premiér slovenskej orchestrálnej literatúry, jej zahraničné úspechy a uznania (prostredníctvom koncertných výkonov, alebo i zásluhou početných gramofónových alebo rozhlasových nahrávok). Je o ňom známe, že pružne a v minimálnom počte frekvencií realizuje na znamenitej úrovni štúdiové nahrávky pre rozhlasovú fonotéku.

Pri príležitosti životného jubilea Ľudovíta Rajtera úprimne mu gratulujeme a do jeho ďalšej tvorivej interpretačnej, skladateľskej i pedagogickej činnosti želáme veľa zdravia a umeleckých síl.

ŠTEFAN NÉMETH — ŠAMORÍNSKY 75-ročný

V tomto roku pripomíname si životné jubileum prof. Štefana Németha-Šamorínskeho (29. septembra dožil sa 75 rokov), ktoré je súčasne aj polcentenárnym výročím jeho rozsiahlej, plodnej umeleckej činnosti so vzťahom ku kultúrnemu životu metropoly na Dunaji.

Pre rozvoj svojich hudobných vlôh mal Németh mimoriadne priaznivé podmienky. Prvým hudobným pedagógom, ktorý usiloval a podporoval všestranný rozvoj jeho talentu, bol jeho vlastný otec, šamorínsky organista. Už ako 10-ročný hrával doma a čoskoro po príchode na bratislavské gymnázium na školských omšiach na organe. Na bratislavskej Mestskej hudobnej škole rozširuje si vedomosti štúdiom klavíra, husli i organu. Mimoriadny talent otvára mu čoskoro dvere ako huslistovi do Mestského symfonického orchestra, ako spevákovi do známeho detského zboru F. Môcika, s ktorým sa dostal i do zahraničia. Svoj hudobný obzor rozširuje si Németh i zásluhou bohatého bratislavského koncertného života, so spevokolom navštívil zavše i Viedeň, kde sa zúčastňuje na tamojších koncertoch. Po maturite na Vysokej hudobnej škole v Budapešti študuje 3 predmety: klavír, organ i kompozíciu. Prvá svetová vojna oddialila ambície mladého hudobníka o 4 roky, takže zabsolvoval až roku 1921.

V tomto roku prijíma i miesto hlavného organistu dómu sv. Martina a pedagóga na Mestskej hudobnej škole v Bratislave. Súčasne študuje na viedenskej majstrovskej škole a začína vystupovať ako znamenitý partner umelcov európskeho mena ako bol Jenö Hubay, Anday, Palay, Kerpely, Paló, Burian a ďalší.

Už v roku 1924 stáva sa zbormajstrom mužského spevokolu Toldy köru, ktorý sa zameral na propagáciu súčasnej hudby, najmä Kodálya a Bartóka. Od roku 1931 zbor premenovali na „Spevokol Bélu Bartóka". Némethov klavírny pedagóg na budapeštianskej akadémii, veľký skladateľ B. Bartók s týmto súborom niekoľkokrát vystúpil, Németh s ním spoluúčinkoval aj v hre na dvoch klavíroch. Teleso spoluúčinkovávalo pod Némethovou taktovkou aj na orchestrálnych koncertoch. Vystúpili aj v zahraničí.

Okrem plodnej činnosti v Bratislave a po európskych mestách uplatňoval Németh svoje bohaté skúsenosti aj v návrhoch na stavbu 30 slovenských organov.

Ako koncertný organista získal si Németh meno najmä v rokoch medzi dvomi svetovými vojnami (významné 3-týždňové turné po Švédsku v r. 1926). Ako koncertný umelec: organista, sólista (klavír, čembalo), komorný hráč alebo ako dirigent vystúpil bezmála 350-krát na verejnosti. Kritiky vyzdvihovali na Némethovej hre istotu, precizitu, noblesu, umeleckú disciplínu, nadšenie, zmysel pre štýl a pre rozvrhnutie logickej výstavby. Až do svojho penzionovania na VŠMU vyvíjal Németh bohatú pedagogickú činnosť. V r. 1921—45 pôsobil na Mestskej hudobnej škole, od r. 1941 na Štátnom konzervatóriu a od r. 1949 na VŠMU. Z jeho bývalých žiakov a odchovancov presadili sa mnohí na koncertnom pódiu (E. Gáfforová, G. Hegyi, I. Hajmássy, B. Režucha, J. Kende), na VŠMU učí absolvovali klavír V. Čech, L. Holásek, R. Berger, M. Lengyel a K. Turianska. U mnohých ďalších (napr. u M. Starostu) pestoval a tríbil cit pre komornú hudbu.

Bohaté skúsenosti získané v reprodukčnom umení využíval Németh výdatne i v svojej bohatej kompozičnej činnosti. Jeho skladateľská tvorba počíta dnes už vyše 100 opusov, ktorých žánrový rozptyl determinovala čiastočne jeho dlhoročná rozkošatená činnosť v oblasti liturgickej (Missa posoniensis), inštruktívnej, piesňovej (úpravy ľudových piesní, zbory, umelé piesne), tvorba inštrumentálna (sólová a koncertantná pre organ a klavír), komorná (husľová sonáta, skladby pre komorné ensembly), orchestrálna (symf. báseň Brezy k výročiu SNP, Slovenská rapsódia) i kantátová (V mene mieru na slová M. Rázusovej-Martákovej) a i.

Némethovo hudobné myslenie sa opiera o vyváženosť vertikálnej a horizontálnej zložky. V harmónii nadviazal na výdobytky novoromantizmu, impresionizmu a čiastočne, najmä vo folklórnych úpravách na princípy bartókovsko-kodályovské. S obľubou využíva svoje kontrapunktické nadanie, ktoré ho vedie k stručnému, zhustenému výrazu v duchu M. Regra.

V rokoch po druhej svetovej vojne silnejú v jeho tvorbe tendencie po začlenení do vývinového prúdu slovenskej hudby jednak zintenzívnením príklonu k folklóru ako i výberom súčasnej tématiky (skladby k rozličným príležitostiam, jubileám). V poslednom čase venuje sa i realizácii, interpretácii a úpravám historických pamiatok slovenskej hudby (čembalové nahrávky starých tancov, vypracovanie generálbasu k Roszkowského Vesperae Bacchanalis). Viaceré jeho skladby boli na súťažiach odmenené cenami (Čs. rozhlasu, SHF, Osvetového ústavu a pod). V r. 1966 dostal štátne vyznamenanie „Za vynikajúcu prácu".

Vladimír Čížik

Správa o mimoriadnom valnom zhromaždení ZSS

Dňa 3. mája 1971 bolo v zasadacej sieni Interhotela Devín v Bratislave mimoriadne valné zhromaždenie ZSS. Okrem členov ZSS sa ako hostia na tomto zhromaždení zúčastnili minister kultúry SSR M. Válek, vedúci oddelenia kultúry a umenia ÚV KSS prof. dr. Ing. M. Hruškovic, CSc., s. Tesařík, pracovník oddelenia kultúry a umenia ÚV KSS a s. Janáková, vedúca hudobného oddelenia MK SSR.

Mimoriadne valné zhromaždenie viedol podpredseda ZSS zaslúžilý umelec Ladislav Slovák. Hlavný referát predniesol predseda ZSS prof. dr. Oto Ferenczy, výklad k návrhu stanov ZSS dr. Štefan Klimo, predseda komisie pre návrh stanov.

Mimoriadne valné zhromaždenie zvolilo nasledovné pracovné komisie:

a) komisiu pre redakciu textácie stanov v zložení: dr. Štefan Klimo, predseda komisie, ďalší členovia prof. dr. Juraj Haluzický, dr. Ján Siváček a dr. Vojtech Wick,

b) komisiu návrhovú: prof. Andrej Očenáš, predseda komisie, ďalší členovia doc. dr. Ladislav Burlas, dr. Ľubomír Čížek, prof. Tibor Gašparek a dr. Zdenko Nováček.

V diskusnej časti vystúpili dr. G. Papp, J. Hatrík, T. Šebo-Martinský, dr. L. Mokrý, L. Holoubek, prof. Z. Paráková a J. Zimmer; z hostí prof. dr. Ing. M. Hruškovic, CSc.

Hlasmi všetkých prítomných členov ZSS bol schválený návrh stanov ZSS. Mimoriadne valné zhromaždenie ZSS schválilo Uznesenie a Prevolanie k XIV. zjazdu KSČ, ktoré v celom znení publikujeme:

Uznesenie

mimoriadneho valného zhromaždenia Zväzu slovenských skladateľov dňa 3. mája 1971

1. Mimoriadne valné zhromaždenie ZSS na svojom zasadnutí dňa 3. mája 1971 v Bratislave schvaľuje nové stanovy ZSS, ktoré svojím obsahom ustanovujú jednoznačné perspektívy pre činnosť nášho zväzu na najbližšie obdobie.
2. Účastníci mimoriadneho valného zhromaždenia súhlasia so zlúčením dvoch doterajších skladateľských sekcií v jednu sekciu skladateľov s

dvomi tvorivými skupinami. Súčasne schvaľujú opätovné ustanovenie kategórie kandidátov vo všetkých sekciách ZSS a súhlasia so znovuvytvorením krajských organizácií ZSS.

3. Mimoriadne valné zhromaždenie udeľuje mandát doterajšiemu výboru ZSS a Kontrolnej a revíznej komisii ZSS a poveruje ho, aby do IV. zjazdu ZSS vykonával funkciu Ústredného výboru v zmysle nových stanov.
4. Účastníci mimoriadneho valného zhromaždenia poverujú Ústredný výbor vypracovaním Organizačného poriadku ZSS do IV. zjazdu.
5. Mimoriadne valné zhromaždenie ukladá Ústrednému výboru ZSS zvolať IV. zjazd ZSS v jeseni t. r., najneskôr však do konca februára 1972.
6. Účastníci mimoriadneho valného zhromaždenia schvaľujú Prevolanie k XIV. zjazdu KSČ.

Prevolanie

XIV. zjazdu Komunistickej strany Československa

Účastníci mimoriadneho valného zhromaždenia Zväzu slovenských skladateľov, ktorí sa zišli dňa 3. mája 1971 v Bratislave, pozdravujú blížiaci sa zjazd Komunistickej strany Slovenska a XIV. zjazd Komunistickej strany Československa. Pri tejto príležitosti si slovenskí hudobní umelci, skladatelia, koncertní umelci a muzikológovia pripomínajú polstoročnú víťaznú cestu našej komunistickej strany a prihlasujú sa ku všetkým jej pokrokovým tradíciám a momentom, ktoré sa pozitívne odrazili nielen v našom spoločenskom a kultúrnom živote, ale menovite v oblasti hudobného umenia.

Dejiny profesionálneho hudobného umenia sú v slovenskej kultúre úzko späté s osudmi a ideovými zápasmi komunistickej strany. Už v období prvej republiky badať vo formujúcej sa hudobnej avantgarde citlivý postoj k vtedajšej sociálnej problematike, pričom mnohé progresívne diela stáli na pozíciách, ktoré pre naše umenie vydobývala ideológia komunistickej strany a jej vedúci predstavitelia. Temer celé štvrťstoročie sa vyvíja slovenské hudobné umenie v spoločenských podmienkach, ktoré vytvára komunistická strana. Nie náhodou badať v tomto vývojovom období výrazné inštitucionálne dobudovanie, rozvoj slovenského hudobného života, nielen v Bratislave, ale i na celom území Slovenska. Z toho vyplýva, aký význam pripisuje socialistická spoločnosť novému hudobnému umeniu. Bol to nesporne kvalitatívny i kvantitatívny rozvoj skladateľskej práce, koncertného umenia i muzikologického bádania, ktorý našiel uznanie nielen doma, ale i v zahraničí. Slovenská hudba sa v tomto období zaradila medzi vyspelé európske hudobné kultúry a tvorí významný článok v celom politickom a kultúrnom spoločenstve socialistických štátov.

Účastníci mimoriadneho valného zhromaždenia sa prihlasujú ku konsolidačnému procesu posledných rokov, čo už dokázali viacerými akciami, ale najmä terajším prijatím nových stanov Zväzu slovenských skladateľov. 50. výročie strany privítali naši členovia zvýšenou tvorivou aktivitou, ktorá sa prejavila, okrem iného, aj vznikom väčšieho počtu diel venovaných priamo 50. výročiu vzniku KSČ. K tejto aktivite sa pridávajú aj koncertní umelci naštudovaním týchto diel a muzikológovia prácami venovanými novej tvorbe a objasňovaniu progresívnych tradícií našej hudby.

Slovenskí hudobní umelci využívajú túto príležitosť, aby ubezpečili našu stranu a spoločnosť, že budú pracovať v tých intenciách a perspektívach, ktoré vytýčia oba zjazdy našej strany, pretože v programe strany vidia najlepšiu záruku napredovania našej spoločnosti, ďalšieho rozvoja slovenskej hudby a celej socialistickej kultúry.

Účastníci mimoriadneho valného zhromaždenia Zväzu slovenských skladateľov

HUDOBNÝ ŽIVOT

V OSÍDLACH NENÁROČNOSTI A OPAKOVANIA SA

Gejza Dusík — dr. Pavol Braxatoris: To by bola láska
Réžia: Bedřich Kramosil a Ivan Krajíček
Choreografia: Boris Slovák
Výprava: Bořivoj Slavík a. h.
Kostýmy: Darina Šimkovicová
Dirigent: Zdeněk Macháček
NS Bratislava

Netreba priveľmi zdôrazňovať, aký veľký dopyt zo strany divadla i zábavychtivého diváka je po pôvodných dielach z oblasti hudobno-zábavného žánru. Je to tak nielen u nás, ale na celom svete. Záujem n á š h o divadla i zvedavosť n á š h o diváka sa zdvojnásobuje v prípade, ak ide o nové dielo skúsenej dvojice Gejza Dusík — dr. Pavol Braxatoris. Za 33 rokov spolupráce (prvýkrát roku 1938 na operete Keď rozkvitne máj) vytvorila táto dvojica v oblasti ľahkej múzy rad úspešných i menej úspešných hudobnodramatických diel, vďaka ktorým si vyslúžili oprávnený titul zakladateľov a priekopníkov slovenskej operety. Zdá sa však, že po umeleckej kulminácii v operete Hrnčiarsky bál (1956) tvorivého elánu a potencie im akosi postupne ubúda a umelecká náročnosť sa až nebezpečne zmenšuje — premiéra ich posledného javiskového diela, hudobnej komédie To by bola láska, napriek všetkým vonkajším prejavom úspechu pri premiérových predstaveniach nás k tomuto názoru opodstatnene oprávňuje.

Slabou stránkou hudobnej komédie To by bola láska je predovšetkým libreto. Nie je to nijaké nové zistenie. Tento nedostatok sa vo väčšej či menšej miere prejavuje takmer vo všetkých spoločných dielach tejto dvojice. V prípade hudobnej komédie To by bola láska je však skutočne až zarážajúce, s akou nenáročnosťou sa uspokojuje nielen libretista sám, ale i skladateľ a vlastne celé vedenie divadla. Braxatorisovo libreto možno totiž oceniť len čo do pôvodného zámeru. Námetom z prostredia „Zväzu pre pozdvihnutie morálky" chcelo byť vtipnou kritikou amorálnych pomerov nielen vnútri tejto „ušľachtilej" organizácie, v ktorej pokrytectvo, kariérizmus a kolektívna nevera (v zmysle — každý s každým) majú svoje domovské právo. V rámci tohto námetu chcel libretista parodovať tiež niektoré živé reálie nášho súčasného života, akými sú súťaže o najrôznejšie Miss či súťaže v populárnej hudbe. Teda námet ako taký mal predpoklady stať sa vďačným námetom pre libreto so všetkými atribútmi zábavnosti, vtipnosti a kritičnosti. Rozhodujúcim momentom však zostáva umelecké stvárnenie námetu, jeho účinné rozpracovanie do dramatickej podoby. Žiaľ, Braxatorisovo libreto je značne priehľadné, v motivácii deja a vykreslení charakterov zúčastnených postáv povrchné, polopatistické, miestami až naivné, navyše otrocky poplatné starým operetným vzorom a postupom — to po prvé. Po druhé, samotný text libreta je na veľmi nízkej literárnej úrovni. V tomto smere vynikajú najmä spevné texty, kde o „básnické" rýmy, ako napr. „...na mojom gauči, keď mačka mraučí...", „...Fero, Ty si hrozný ako Nero...", nie je núdza, ale i ostatný text obsahuje mnoho balastu, vyloženého nevkusu i niekoľko „duchaplných" erotických aforizmov (...dúfam, že nemá taký pevný charakter ako stehná! ...adresované mladej čašníčke čelným predstaviteľom spomínaného Zväzu), čo dosť názorne dokumentuje libretistovu umeleckú i vkusovú nenáročnosť. Aj súčasnosť, ktorá mala byť jednou z najcennejších devíz nového diela, pochopil libretista dosť zjednodušene. Príliš ľahko sa vzdal pôvodných zámerov, rozmeniac ich lacno na drobné a čoraz viac miesta venoval oveľa príťažlivejšiemu, dnes vo všetkom „nevyhnutnému", bezpečný úspech zaručujúcemu sexu a erotike. Tiež dobre mienená snaha po kritike, satire, či paródii sa akosi minula účinkom — slová i vety nemajú svoju váhu a opravdivú pointu (ak je niekde podtext, tak iba v rovine dvojzmyselnosti).

Dusíkova hudba Braxatorisovo libreto nepomerne prevyšuje — i keď tiež má svoje problémy, predovšetkým čo sa týka štýlovej čistoty a vyrovnanosti. Veľkou prednosťou Dusíka zostáva, že vytvoril niekoľko svojich spoľahlivých, štandardných, typicky „dusíkovských" čísiel, ktorých podstatným znakom je výrazná melodičnosť a podmanivosť (To by bola láska... Taký som prekvapený..., Je láska čašou vína..., Z kopýtka si tak raz vyhodiť..., efektné záverečné finále). Najmä prvé dve piesne sa bezpečne ujmú a rýchlo vojdú nielen do vedomia priameho divadelného návštevníka, ale vďaka masovým médiám v krátkej budúcnosti i do sluchového poľa ostatného poslucháča. Popri spomínaných vydarených hudobných číslach sú tu i čísla slabšie (hlavne v II. časti s občasnou nevyberavosťou hudobných prostriedkov — zjavné reminiscencie na niektorých klasikov 19. stor.!) i také, ktoré hudobne málo korešpondujú s charakterom deja, postáv alebo náladou niektorých situácií. Spornou sa tiež stáva úporná snaha držať krok s modernými výrazovými prostriedkami v oblasti populárnej hudby. Ich použitie



Dusík, G.: To by bola láska, I. Krajíček, F. Hudek, B. Čupková

spôsobuje, že niektoré takéto hudobné čísla stoja v príkrom rozpore s tými „dusíkovskými". Pravda, tu sa už vynárajú širšie problémy súvisiace s jednotou štýlu — jednotou hudby i jednotou hudby a libreta.

Summa summarum treba otvorene priznať, že od takej skúsenej dvojice sme čakali omnoho viac. Je na škodu veci, ak namiesto tvorivého hľadania sa táto dvojica vo svojich posledných javiskových prácach iba uspokojuje: buď s tým, čo už dávno dosiahla, alebo dokonca s rozrieďovaním už dosiahnutej úrovne. Aj ich posledné dielo, hudobná komédia To by bola láska je len nevynaliezavou modifikáciou starého operetného modelu, nenáročným napĺňaním ošúchaných operetných schém a postupov novou, zdanlivo súčasnou látkou. Preto sa nám ich nové dielo javí ako divadelný anachronizmus, i keby sa navonok zdalo akokoľvek súčasným.

Podľa slov dramaturga spevohry Kamila Peteraja v programovom bulletine investovala dramaturgia spevohry Novej scény do diela nemálo energie, len aby ho dostala na javisko v čo najprijateľnejšej podobe. O tomto poctivom úmysle dramaturgie nemožno pochybovať, no je evidentné, že na predlohe bolo potrebné ešte veľa pracovať, najmä zo strany samotných autorov. Žiaľ, inscenácia napriek úprimnej snahe dramaturgie o čo najoptimálnejšiu podobu diela, jeho nedostatky preklenúť nevládala. Tam, kde sa bolo čoho chytiť, o čo oprieť, drží sa inscenácia na akejtakej úrovni. No tam, kde úroveň diela rapídne klesá (celá II. časť), niektoré zúčastnené inscenačné zložky k tomuto poklesu úrovne výdatne prispievajú. K tomu, že inscenácia v II. časti očividne skĺzava do polôh zdiskreditovanej estrády, prispieva značným podielom tiež šedivá, ochotníckymi kvalitami sa vyznačujúca scéna hosťujúceho Bořivoja Slavíka, ďalej réžia Ivana Krajíčka a Bedřicha Kramosila i výkony niektorých účinkujúcich. Ivan Krajíček ako spolurežisér a predstaviteľ jednej z hlavných postáv — nekomformného, trochu tak chuligánskeho, bratislavským slangom hovoriaceho Tónyho — si urobil z predstavenia exhibíciu vlastných vtipov a nápadov. Ku každému slovu alebo vete i tak dosť plytkého textu hľadá možnosť vlastného, viac či menej vtipného „komentára", len aby zabavil diváka za každú cenu! Jeho snaha v tomto ohľade je až dojemná — istou vrstvou divákov neraz uznanlivo oceňovaná — no s podstatou divadla a umeleckou disciplínou má máločo spoločného. Krajíčkovo „úsilie" o vtipnosť a zábavnosť veľmi svojrázne podporoval komediálne nespútaný Ernest Kostelník v trápne koncipovanej postave ľudového detektíva Vincenta Bobuľu (najschematickejšia, starým vzorom najpoplatnejšia postava), ktorého výstupy, herecky značne preexponované, sú akoby vystrihnuté z najhoršej, najgýčovitejšej operety. Ostatní účinkujúci — Jaroslav Rozsíval, Jozef Kuchár, Anton Baláž, Karol Vlach, František Hudek, Ladislav Miskovics, Vlado Slosjar, Oľga Gallová, Anna Starostová, Darina Markovičová, Elena Šálková — hrali svoje úlohy podľa možností, aké im ich postavy poskytovali; uplatnili v nich svoje osvedčené herectvo, nevyžadujúce si v starooperetno koncipovaných postavách žiadne nové nároky. Príjemným prekvapením bol iba výkon sľubne začínajúcej Boženy Čupkovej v postave mladej čašníčky Viky Novotnej, hrajúcej svoju postavu disciplinovane a vari najpresvedčivejšie. Nič nového nepriniesla ani choreografia Borisa Slováka, majúca v tejto inscenácii iba spájajúcu, no neraz i vyložene zachraňujúcu funkciu. Zaujalo iba snažívé hudobné naštudovanie Zdenka Macháčka, jasne prevyšujúce celkove nízku úroveň inscenácie.

Na záver prichodí nám vysloviť ľútosť nad tým, že pri premiére nového javiskového diela dvojice Dusík-Braxatoris sme sa nedočkali lepšej, predovšetkým vkusnejšej zábavy. Znepokojuje nás, že renomovaná autorská dvojica s takými bohatými divadelnými skúsenosťami predčasne rezignovala na snahu robiť dobré, náročnejšie hudobnozábavné divadlo a namiesto toho sa uspokojuje iba s lacným, nedôstojným nadbiehaním vkusu tomu najmenej náročnému, nekritickému divákovi.

Alfréd Gabauer

OPERA OPIER V BANSKEJ BYSTRICI

W. A. Mozart: Don Giovanni
Dirigent: Anton Buranovský
Režisér: Karel Jernek a. h.
Výtvarník: Pavol Herchl
Návrhy kostýmov: Oľga Filipi a. h.
Zbormajster: Karol Béla
Choreograf: O. F. Bernatík
Opera DJGT

Banskobystrická opera (chvalabohu už nie spevohra) akoby si bola zobrala k srdcu záver môjho článku Desať rokov spevohry DJGT (SH roč. XIV — 1970, str. 141—9) a vypla sa v predchádzajúcich mesiacoch k zvládnutiu repertoáru, ktorý predstavuje bezo sporu najzaujímavejšiu dramaturgiu slovenských operných divadiel v sezóne 1970/71 vôbec: po celoštátnej premiére bulharského skladateľa K. Kiurkčijského Jula (Šostakovičovho odchovanca), pozoruhodnú po hudobnej stránke, naštudovala málo hrávanú Ponchielliho operu La Gioconda a napokon siahla po skvelom pretlmočení juanovského námetu W. A. Mozartom na libreto Lorenza da Ponte. Mrzí ma síce, že o týchto úspešných výsledkoch práce nášho najmenšieho operného súboru som nemohol informovať čitateľov Slovenskej hudby — v čase premiéry July som bol pracovne zaneprázdnený na inom poste a pozvánku na premiéru Giocondy mi pošta doručila 4 dni po nej. Na druhej strane ma teší, že moji kolegovia kritici — a v prípade Giocondy i šéf košickej opery zasl. umelec L. Holoubek — sa zhodli v názoroch o nespornom prínose naštudovania, a tak ma nikto nemôže obviniť z nekritického fanúškovania súboru môjho rodného mesta...

Ale, aby som príliš neodbočoval: naštudovanie Mozartovho Dona Juana v DJGT sa stalo ďalším pozoruhodným činom banskobystrickej opery. Hlavnú zásluhu má na tom pravdepodobne hosťujúci režisér z pražského ND, kreátor prvej javiskovej podoby dvoch zatiaľ najlepších slovenských opier — Krútňavy a Vzkriesenia — zasl. umelec Karel Jernek. Hoci Mozartov vrcholný operný opus inscenoval už sedemkrát, nijako si neuľahčil prácu: zrejme nanovo premyslel celý inscenačný postup a jeho slová o význame Dona Giovanniho dnes — vyslovené v rozhovore s dramaturgom opery DJGT K. Čillíkom — majú dokonca takú širokú platnosť, že nebude od veci oboznámiť s nimi širšiu čitateľskú obec: „Vlastným obsahom či zmyslom Dona Juana je zápas nespútaného jedinca s vyššou spravodlivosťou, ktorá vedie cesty ľudstva a ktorá vnáša poriadok do ľudského konania, aby toto zlovoľne nekrížilo život iných ľudí a aby uznalo vyšší príkaz, ktorý hlása rovnosť ľudí a ich rovnaké právo na život i spásu. Z tohto hľadiska sa nám javí Don Juan ako mravná proklamácia poznanej Pravdy o nevyhnutnosti obmedzovania zvôle tých, čo majú moc a zneužívajú ju. To je v zmysle humanistickom veľké posolstvo, ktoré, ukryté v príbehu celkom všednom, prerástlo nielen hranice svojej doby, ale stalo sa majetkom všetkých ľudí bez rozdielu rás, náboženstiev či národnej príslušnosti."

Jernek vychádza dôsledne z hudby a vzhľadom na jej ráz (a na nevyhnutnosť rýchleho striedania scén) používa celú stupnicu oživenia scény — od primárne koncertantno výtvarne pôsobiacich „stojákov" (prekrásne kostýmy sú výsledkom návrhov jeho manželky) až po roztancovanú scénu Juanovej árie o šampanskom, kde necháva hlavného hrdinu obklopiť trojicou baletiek — nehovoriac už o perfektnom aranžmán najmä vrcholných obrazov oboch dejstiev. Pre tých, ktorí videli obe jeho bratislavské inscenácie, bude azda pomôckou výrok, že Jernek tentokrát vyšiel asi z kompromisu oboch realizovaných koncepcií v SND: použil síce jednoduchú, ale tým zároveň mnohovýznamovú scénu P. Herchla (so základnými realistickými kusmi nábytku, resp. rekvizitami), lež toto svoje východisko domyslel a realizoval aj svoj skvelý nápad objavením sa ducha Komtúra, ba i ten prehĺbil. (Komtúr ostáva pre divákov neviditeľný, počuť len jeho hlas, posluchač vníma zvláštnu farbu a zaujímavú razantnosť jeho prejavu, ťažko však odhaliť, odkiaľ zvuk prichádza.) Aj Jernekovo svietenie je priam vzorové: každý výjav má adekvátne použitie svetelných zdrojov; ich zmena prebieha na predele jednotlivých čísiel a väčšie efekty sú použité iba v dialógu Komtúrovho ducha s Juanom, ktorá vyzneje o to pôsobivejšie.

Hoci som sa už v skratke zmienil o prínose jednotlivých scénických spolupracovníkov, rád by som ešte osobitne vyzdvihol prínos výtvarníka Herchla: jeho scéna patrí k tomu najkrajšiemu, čo som v posledných mesiacoch na slovenských javiskách videl. Zdá sa, že Herchla Mozart inšpiruje k prvotriednym nápadom: už roku 1963 ním vytvorené návrhy Figarovej svadby ostali v našich slovenských pomeroch neprekonaným vrcholom scénickej podoby tejto opery! — Tiež choreografova práca dobre harmonizovala s režisérovou koncepciou.

Aj hudobné naštudovanie treba jednoznačne pochváliť — menovite korepetítorov Darinu Surovú (na predstaveniach hrá cembalový part) a Alexandra Zlámala za prácu so sólistami a šéfa opery, dirigenta Antona Buranovského okrem toho aj za orchestrálne naštudovanie (spoľahlivosť zbormajstra DJGT je tiež povestná). Na premiére sa síce vyskytli občasné výkyvy v súhre a sporadické kazy vo vokálnej i inštrumentálnej zložke, no celkové zvládnutie malo veľmi štýlový ráz. Zopár nepresností bolo zrejme zapríčinených i premiérovou trémou a napätím, ktoré chvíľami viedlo dirigenta k udávaniu temp až na hranici hrateľnosti, resp. spievateľnosti — domnievam sa však spolu s Prokofievom, že lepšie je v takýchto prípadoch „prehnať", než akademicky spoľahlivo zvládnuť každú figuráciu či koloratúru a vziať hudbe jej dušu.

S výnimkou postavy Komtúra (ktorú jedinečným spôsobom stvárňuje J. Hadraba) sú všetky postavy alternované. Najlepší výkon podáva Dagmar Rohová (Dona Anna): jej hlas má pozoruhodnú priebojnosť a celkový prejav sugestívnu vnútornú pulzáciu. Majstrovskú kreáciu vytvoril z titulnej postavy Robert Szücs a. h.: po výbornom Almavivovi z bratislavskej Figarovej svadby plne využil príležitosť rozohrať široký register svojich výrazových prostriedkov, vrátane prvotriednej pohybovej kultúry. Domnievam sa však, že rovnocenného partnera má v alternujúcom Františkovi Cabanovi a. h. (ktorého spolu s ostatnými alternantmi som videl na dvoch tretinách poslednej generálnej skúšky — preto sa môžem o tejto garnitúre vyslovovať len podmienečne). Veľký pokrok v hlasovej technike preukázal Ján Zemko v stelesnení Dona Ottavia — no predstaviteľ druhej garnitúry Vojtech Kocián je prinajmenšom taký dobrý ako on. Pekné postavy vytvorili aj ostatní, a tak prispeli k veľmi dobrému vyzneniu naštudovania.

Igor Vajda

VERDIHO NAJVÄČŠÍ OPUS

Giuseppe Verdi: Otello
Režisérka: Drahomíra Bargárová
Výtvarník: Ján Hanák
Kostýmy: Dušan Solčány
Choreografia: Juraj Goga
Dirigent: Boris Velat
Zbormajster: Roman Skřepek
ŠD Košice

O Verdiho Otellovi sa už popísalo toľko chválospevov, že by nemalo význam rozmnožiť ho ďalšou ódou. Stačí konštatovať, že je to Verdiho vrcholný výtvor v hudobnodramatickej oblasti (na koncertnom pódiu osobne si viac cením jeho Quadro pezzi sacri než populárne Rekviem, ktoré nie je slohove celkom kohérentné), že je nesporne poznačené skladateľovým oboznámením sa s Wagnerovými partitúrami bez toho, že by podľahlo jeho fascinujúcemu vplyvu — no dramatizmus diela a jeho dôsledná prekomponovanosť ho vysoko vyzdvihujú nad predchádzajúce skladateľove opusy, kým sila a vášnivosť invencie ho stavajú i nad Falstaffa, kde napriek všetkej dokonalosti poznať už chvíľami prevahu racionálnej konštrukcie.

Dôležitejšie je, že toto skvelé dielo sa postupne udomácňuje na slovenských scénach — po naštudovaní v SND v druhej polovici 50-tych rokov siahla k nemu i opera ŠD v Košiciach. Bez okolkov treba hneď úvodom tohto referátu napísať, že je to naštudovanie vydarené, v nejednom smere dokonca vzorové. Operný súbor východoslovenskej metropoly opätovne dokázal svoju vysokú úroveň a schopnosť súťažiť i v náročných dielach s bratislavskou sesterskou scénou.



Verdi, G.: Otello, M. Harnádková, J. Konder, foto O. Béreš

Hlavnú zásluhu má na tom zrejme nadšená práca celého kolektívu na čele s režisérkou predstavenia D. Bargárovou, ktorá sa za pomerne krátky čas (od r. 1964) vypracovala na druhú slovenskú opernú režisérku. Má skvelé výtvarné cítenie, vie dôsledne (i keď zrejme náročne) pracovať s hercami, dokáže citlivo narábať so svetlom a najmä doslova hýri nápadmi. V naštudovaní Otella uplatnila všetky tieto prednosti vrchovatou mierou — ba množstvo nápadov bolo také veľké, že chvíľami (v úvodnej zborovej scéne a niektorých Jagových výjavoch) by azda nebolo na škodu používať ich s väčšou selekciou (mám na mysli pričasté pády na zem pri búrke a až mefistofelsky rozohranú Jagovu démoničnosť). Ale to je už vec názoru — i tam vždy bola zjavná citlivá korešpondencia scénických akcií s hudbou. A to je Bargárovej najväčšia prednosť, ktorá ju stavia po boku B. Kríškovi, t. č. opernému režisérovi číslo 1 na Slovensku.

V prípade Otella ma zaujala ešte jedna črta jej réžie: Úžasný vnútorný dynamizmus, ktorého pulzácia nikdy neochabuje, ba naopak stupňuje sa stále až k tragickej kulminácii záveru. Bargárová ho dosiahla prepracovaním každého detailu hereckého prejavu účinkujúcich: na javisku sa ustavične niečo deje a hoci je na ňom niekedy len jediný človek, stačí ho naplniť intenzitou svojho prejavu. Pritom nikdy nejde o samoúčelnosť, ale o službu dráme v hudbe; i keď niektoré pohyby a gestá sú chvíľami priveľmi exaltované, nemožno neuznať ich vnútornú oprávnenosť a údernú presvedčivosť.

Režisérkinmi výbornými spolupracovníkmi boli najmä výtvarník, navrhovateľ kostýmov a choreograf. Prví dvaja vytvorili farebne sýty a funkčný rámec (scéna je otáčivá a s malými zmenami použiteľná vo všetkých dejstvách, kostýmy sú doslova ukážkové), tretí skvele doplnil dramatizmus masových scén. Chvíľami ťažko rozlíšiť, kto z týchto scénických vedúcich pracovníkov hral prím — myslím si však, že na tom nezáleží, lebo divadlo a opera obzvlášť v plnom zmysle tohto slova je kolektívnym dielom vysoko erudovaných osobností; ale organizačná priorita režisérskeho postu je už dnes nepopierateľná.



Verdi, G.: Otello, sprava L. Ganzová, J. Konder, M. Hájek, J. Glogarová, foto O. Béreš

Aj dirigent Boris Velat a zbormajster Roman Skřepek sa účinne zapojili do naštudovania diela: zvládnutie sólových partov bolo perfektné a voľba temp premyslená; tiež na výkone zboru bolo badať svedomitú prípravu. Pravda, premiérová nervozita spôsobila nepresné nástupy zboru najmä v 1. dejstve a nie vždy stopercentne zvládnutie nástrojových partov (mám na mysli najmä 1. premiéru), tiež by sa mi bolo viac žiadalo dôslednejšie vypracovanie vedľajších — ale dôležitých — protihlasov. To sa však azda postupne na reprízach zlepší.

Zo sólistov podal veľký výkon v titulnej úlohe Jozef Konder (jeho hlas má oceľové výšky a sonórne hĺbky): skvele vyjadruje každý záchvev náročného partu gesticky i mimicky, no najmä speváckym prejavom. Z jeho partneriek sa svojimi prirodzenými dispozíciami osvedčila v úlohe Desdemony taktiež ex-Bystričanka Mária Harnádková, ktorá sa po počiatočnej tréme, prejavujúcej sa občasným tremolom, rozohrala a rozospievala k peknému, skutočne decentnému výkonu. Iba záverečný výjav (4. dejstvo) ešte nedokázala celkom adekvátne vyjadriť — táto scé-

na sa stala doménou jej alternantky Lucie Holoubkovej-Ganzovej, ktorej lyrický fond sa v nej mohol naplno uplatniť. Zaráža ma však, že do tejto úlohy neobsadili Elenu Šmálíkovú, a to tým skôr, že má pre túto úlohu všetky predpoklady. Veľmi dobre spevácky zvládol Jaga Miroslav Hájek; herecky si počínal priam virtuózne, plniac zrejme dôsledne režisérkine pokyny — lež Jago nie je vtelený satan, i keď nemá k nemu príliš ďaleko. Cassia veľmi vydarene stelesnili obaja alternanti — Július Regec i Vojtech Schrenkel; obzvlášť Regec prekvapil veľmi sviežim hlasovým fondom (napriek dlhoročnému „nádeníčeniu" v košickej opere). Podobne bola vydarená kreácia Rodriga Stanislavom Martiškom. Emília v interpretácii Márie Adamcovej odrážala väčšie herecké i spevácke skúsenosti, než má jej alternantka Jana Glogarová (hoci aj v jej prípade ide o pekný výkon); podobne možno charakterizovať pomer medzi kreáciou Lodovica v stelesnení Ladislava Neshybu a Mikuláša Čabiňáka.

Igor Vajda

KRONIKA BRATISLAVSKÝCH MÁJOVÝCH KONCERTOV

V predchádzajúcich rokoch niesli sa májové hudobné podujatia slovenskej metropoly v znamení festivalu BHS. Typickým sprievodným znakom týchto koncertov bola prehustenosť, nekoordinovanosť a z toho vyplývajúca kolízia množstva akcií (absolventské a diplomové recitály hudobného školstva okrem ostatných podujatí) a nedostatok roztrieštenosť, ba často až zahanbujúci nezáujem obecenstva o hudobný život.

Nová koncepcia tohtoročných BHS, ich spojenie s Interpódiom a zaradenie na jesenné obdobie — hneď na začiatok novej sezóny — sľubuje väčšiu časť týchto problémov vyriešiť.

S výnimkou koncertu komorného dua Suk—Růžičková sa však ukázalo, že kiesajúci záujem publika zapríčiňujú aj iné momenty, ako je prehustenosť podujatí (skúškové obdobie na vysokých školách, weekendy, menej atraktívna dramaturgia a pod.).

Ak by sme sa pokúsili nájsť pre bratislavské májové koncerty nejakého spoločného menovateľa, mohli by sme ich rozdeliť na:

1. vystúpenia domácich — slovenských alebo českých umelcov,
2. vystúpenia zahraničných sólistov a telies,
3. podujatia zamerané na oslavy polcentenárneho výročia KSČ.

Ad 1. Dojímavou rozlúčkou s koncertnou činnosťou umelca boli dva klavírne recitály Sama Kováča, ktoré usporiadal 3. a 10. mája ZSS v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Obidve podujatia stretli sa s živou pozornosťou Kovářových priateľov, známych, posluchačov, bývalých žiakov i kolegov. I keď miestami zvládnutie technickej problematiky mimoriadne náročného programu (Haydn: Sonáta, C. Franck: Prelúdium, Chorál a Fúga, Schumann: Fantázia C dur, Bach—Busonni: Prelúdium a fúga D dur, Suchoň: Baladická suita, Smetana: České tance) nebolo miestami na želateľnej úrovni, podarilo sa klavíristovi jednoznačne presvedčiť publikum o svojej mimoriadnej muzikalite, o originálnej tvorivej invencii a o svojráznom temperamente.

V máji dostalo sa dvojakej príležitosti klaviristke Tatjane Fraňovej. Vystúpila 4. mája v Zrkadlovej sieni so samostatným recitálom a 16. mája so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu pod taktovkou Pavla Bagina uviedla I. klavírny koncert C dur, op. 15 L. van Beethovena. Obidva výkony boli výrazným dôkazom Fraňovej tvorivého vývoja, s prednosťami, ale i s určitými medzerami najmä v oblasti výrazového zmocnenia sa diela.

Táto slovenská klavíristka s nástojčivosťou presvedčivosťou preukázala svoje mimoriadne technické dispozície, ktoré jej umožnili aj v silnom zvuku vo fantastickom tempe suverénne zdolávať aj najkrkolomnejšie partie hraného repertoáru. Bachovu Partitu c mol interpretovala s príkladnou vypracovanosťou, s agogickým kľudom, ale žiaľ aj nie bez určitého sklonu k akademickému, príliš zdržanlivému výrazu. S menšími kazmi zdolala koncepciu Beethovenovej D dur sonáty, op. 10, č. 3, ktorá svojím rozletom fantázie, vzrušeným výrazom pomerne vhodne korešpondovala s jej mladistvým, nadšeným elánom. Z hľadiska stvárnenia obsahu najviac výhrad možno vzniesť voči podaniu meditatívneho larga, ktoré postrádalo tak väčší dôraz na kultivovanosť tónu, ako i na dynamickú formu a agogiku.

V plnom lesku svoje nemalé možnosti demonštrovala Fraňová vo výbere z Debussyho slávnych Prelúdií. Suverénne hravé zdolávanie technickej problematiky, iskrivá bujarosť výrazu, široká paleta farieb a tvorivá zaangažovanosť sa spájali v ucelený, vysoko presvedčivý výkon. I z dramaturgického hľadiska osviežením stereotypu klavírnych recitálov bolo zaradenie Sonáty fis mol, op. 2 Johannesa Brahmsa. Vášnivá vehemencia, príval skladateľovej fantázie, nie vždy dostatočne sputnanej formovými schémami (najmä vo finále) našli adekvátneho interpreta v technickom arzenále mladej umelkyne.

V hierarchii výkonov F. Fraňovej v posledných rokoch podanie Beethovenovho Koncertu C dur patrí právom na prvé miesto. Podarilo sa jej tu totiž bez zábran demonštrovať tie najsvetlejšie stránky svojho umenia: jedinečnú techniku, široký register farieb a dynamických odtienkov, živosť, ale i disciplínu prejavu, zmysel pre vedenie kantilény, stavebný nadhľad, a nie v poslednom rade i zmysel pre štýl.

Dňa 17. mája v Koncertnej sieni SF predstavil sa ďalší slovenský umelec — prof. košického konzervatória, popredný organista — Ivan Sokol. V radoch milovníkov organového umenia si Sokol vybojoval pevnú pozíciu, o čom svedčila aj pomerne pekná návštevnosť tohto podujatia. Sokolova hra začína sa rozvíjať viac smerom k citlivejšiemu, komornejšiemu vyzdvihovaniu detailov, čo však skrýva v sebe nebezpečenstvo oslabenia celkovej stavby, a tým i dojmu z jeho výkonu. Program pozostával z tvorby dvoch skladateľov — J. S. Bacha (Prelúdium a Fúga a mol, e mol, Canzona d mol) a Hindemitha (1. a 2. sonáta). Z tendencií po komornej intimite sa najviac vymykala záverečná Toccata a fúga d mol J. S. Bacha, kde Sokol ani v registrácii nešetril zvukom a umelecká disciplína sa uňho ideálne snúbila s temperamentom a rozvážnou vitalitou.

Jedným z vrcholných zážitkov sezóny bolo vystúpenie dvojice českých umelcov Zuzany Růžičkovej (čembalo) a Josefa Suka (husle) na celovečernom koncerte sonát pre husle a čembalo (č. 3 E dur, č. 4 c mol, č. 5 f mol a č. 6 G dur) J. S. Bacha. Ich jedinečný výkon iba rozšíril a obohatil naše poznatky o jedinečnom majstrovstve týchto dvoch vynikajúcich, i v európskom meradle popredných umeleckých osobností. Obidvaja technické vypracovanie spájajú s neopakovateľným čarom osobnosti a príkladným rešpektovaním štýlu.

K úspešným výkonom domácich umelcov môžeme zaradiť aj vystúpenie dr. Rajtera so SF (6. a 7. mája). Umelecká úroveň týchto dvoch podujatí presahovala vysoko bežný štandard: Rajter bol vo vynikajúcej forme a aj orchester veľmi pohotovo, technicky znamenite rešpektoval dirigentove požiadavky. V Slávnostnej predohre D. Šostakoviča demonštroval Rajter svoj zmysel pre elegantný švih, pre vyrovnanosť orchestrálneho zvuku a svojrázny temperament. S priam mladistvým vzrušením, príkladnou vitalitou stvárnil dirigent i Dvořákovu VII. symfóniu d mol op. 70. Nedostatkom tohto podujatia bola dramaturgická nedomyslenosť programu, pretože všetci programovaní autori odzneli pred krátkym časom na pódiu SF.

Ad 2. Pod taktovkou E. Rajtera vystúpila dvojica maďarských klaviristov Erzsébet Tusi a István Antal, ktorí s vynikajúcim úspechom predviedli sólové party Koncertu pre dva klavíre a orchester B. Bartóka. Podanie maďarských umelcov zaujalo seriózným prístupom ku stvárneniu tak technickej, ako i výrazovej problematiky. Spoločnou črtou oboch klaviristov bol jadrný rytmus, široký register dynamických odtienkov, bezprostrednosť a strhujúci temperament prejavu. V porovnaní s E. Tusa I. Antal disponuje hutnejším a briliantnejším tónom, čo sa však z väčšej časti podarilo maximálne odstrániť vhodným umiestením nástrojov.

V tomto mesiaci privítali sme na pódiu SF dvoch sovietskych dirigentov: Viktora Dubrovského, ktorý viedol náš prvý orchester na dvojici slávnostných koncertov k 50. výročiu založenia KSČ 13. a 14. mája, a Kirila Kondrašina, ktorý o týždeň neskoršie vystúpil s Moskovskou štátnou filharmóniou.

Dramaturgia vystúpenia moskovského telesa bola veľmi zaujímavá. Orchester programoval diela, ktoré sú u nás neznáme a ktoré súčasne kladú mimoriadne nároky na interpretačné schopnosti dirigenta aj orchestra (Boris Čajkovskij: Koncert pre husle a orchester a G. Mahler: IX. symfónia).

I keď voči zvukovej kvalite niektorých nástrojových skupín (napr. dychov, ale i sláčikov) sovietskeho telesa môžeme mať určité výhrady, nemožno hráčom uprieť schopnosť znamenitej, technickej vypracovanosti, zmysel pre čaro detailov, pre jemné záchvevy nálad predpisovaných skladateľom (dôležité napr. v Mahlerovi). Kondrašin je typom zrelého umelca, u ktorého sa racionálne zváženie spája s citlivým, zažitým muzikantským prístupom. V rozsiahlych plochách jednotlivých častí Mahlerovej symfónie mu práve tieto črty osobnosti zabezpečili prvoradý úspech.

Ťažisko výrazu husľového koncertu B. Čajkovského zveril skladateľ sólovým husliam. Orchester tvorí zväčša iba akúsi zvukovú kulisu s funkciou dotvárať náladovú atmosféru, ktorú navodí sólista. Svojimi nárokmi na výrazovú zrelosť sólistu (vynikajúca huslistka Irina Bočková), na jeho schopnosť držať intenzitu svojho prejavu posluchača vo vnímavom napätí (najmä v kľudných, rozsiahlych úsekoch so subjektívno-filozofickým podtextom) sa toto dielo dosť podstatne líši od ostatných koncertov i v pomere rýchlejších, vzrušenejších partií ku spevným, lyrickým. Preto sa žiada zdôrazniť, že práve zásluhou Iriny Bočkovej a jej schopnosti vniknúť do zložitých psychologických nuansí intímneho hudobného obsahu získalo toto dielo taký veľký ohlas a uznanie v radoch bratislavského koncertného publika.

V dňoch 27. a 28. mája — na záverečnom koncerte sezóny filharmonického abonmánu hosťovala Belehradská filharmónia na čele so svojím umeleckých riaditeľom Živojinom Zdravkovičom. Toto teleso charakterizuje záľuba v sýtom, hutnom orchestrálnom zvuku, smerovanie k romantickému repertoáru, ale súčasne aj zaznávanie a akoby podceňovanie vyrovnanejšieho, kultivovanejšieho a farebne diferencovanejšieho zvuku. Týmito črtami vyznačovali sa tak Rímske fontány, symfonická báseň Ottorina Respighiho, ako i Franckova Symfónia d mol. Pôvodnú domácu tvorbu reprezentoval Koncert pre klavír a orchester a mol Stanojla Rajičiča. Je to klaviristicky iste veľmi vďačné, na veľkú, bombastickú techniku romantického razenia náročné dielo. Klavírista Dušan Trbojevič zvládol toto miestami veľmi prázdne dielo s temperamentom, so suverénnou technickou istotou a bravúrou. Je typom umelca, ktorý buduje veľkoryso a podobne ako orchester dosť podceňuje úderovú kultúru. Veľmi účinne a sympaticky sa

prejavil v prídavku — Veľkej kyjevskej bráne z Musorgského Kartiniek.

Ad 3. Z množstva akcií k výročiu polcentenária existencie a činnosti KSČ z bratislavského kultúrneho života treba vyzdvihnúť dva orchestrálne koncerty. Už spomínaný V. Dubrovskij zo ZSSR dirigoval na dvojici podujatí SF 13. a 14. mája bratislavskú premiéru novej Kardošovej skladby Res philharmonica op. 41, ktorá nadstavuje ďalšie ohnivko v reťazi Kardošových diel využívajúcich technické a zvukové možnosti veľkého symfonického orchestra. Kardošova tvorivá potencia uplatňuje sa na účinnom protipostavovaní kontrastov výrazu hutného a lyrického; nechýba ani záľuba v pomere komplikovanej rytmickej sadzbe a efektný, zvukovo apartný záver. Pokiaľ sa Dubrovskému nepodarilo s dostatočnou dávkou presvedčivosti zdolať koncepciu Kardošovej skladby, v lepšom svetle zažiarilo jeho umenie pri koncepcii Šostakovičovej I. symfónie f mol op. 10. Ak by sme vysvetlili určitý vzrušený výraz, nie bez tendencií k zrýchľovaniu ako snahu vystihnúť požiadavku mladého, ešte bujarého skladateľa, musíme dirigentovi priznať schopnosť značnej diferenciácie výrazu v hlboko zažitej lyrike a v rýchlejších úsekoch. Ináč pôžitkom sui generis je sledovanie Dubrovského väčných, tvárnych pohybov a gest, s akými sa môže pochváliť iba máloktorý dirigent.

Dňa 16. mája prispel do osláv 50. výročia KSČ Symfonický orchester Čs. rozhlasu pod taktovkou Pavla Bagina. Okrem už spomínaného Beethovenovho koncertu odznela na tomto podujatí opäť Šostakovičova Slávnostná predohra, ktorej interpretačná úroveň provokovala k porovnávaniu jednak s koncepciou dr. Rajtera, jednak úrovne obidvoch telies. Bagin svoju koncepciu zameral viac smerom k vyzdvihnutiu slávnostnosti, monumentality, nie bez čŕt určitej ťažkopádnosti a nadmernej zvukovej hutnosti.

Po pomerne jednostrannej dramaturgickej orientácii Slovenskej filharmónie na tvorbu D. Šostakoviča významným prínosom bolo na tomto koncerte uvedenie oratória Lenin v srdci ľudu od Rodiona Ščedrina. Dielo prekvapí svojím odpatetizovaným prejavom, syntézou folklórnych prvkov s modernou zvukovou apatrnosťou. Okrem orchestra a Slovenského filharmonického zboru dostalo sa sólistickej príležitosti i mladým speváčkam Magde Hajóssyovej a Jozefovi Špačkovi. Ďalej vystúpila s nimi i známa ľudová speváčka, nár. umelkyňa ZSSR Ľudmila Zykinová, ktorej tvárny hlas a vysoká muzikalita inšpirovali skladateľa k napísaniu tohto diela, najmä záverečného sólistického partu. Záverečným číslom konvertu bol Spev o KSS, v ktorom dominovalo umenie nášho prvého zborového telesa. (Skladateľ A. Očenáš.)

O dirigentských schopnostiach P. Bagina sme si mohli utvoriť najucelenejší obraz predovšetkým úrovňou orchestrálneho sprievodu k Beethovenovmu koncertu, ktorý charakterizovala dôkladnosť, kultivovanosť zvuku, agogický pokoj a príkladný pomer zvuku orchestra k sólistke. Obidve kantátové diela boli pre Bagina príležitosťou na rozvinutie sprevádzačského umenia, vystihnutie slávnostnej nálady a vybudovanie monumentálnej stavby neraz i nezvyčajnými, poetickými prostriedkami (záver Ščedrinovho oratória). Celkove treba konštatovať, že koncert v kontexte ostatných podujatí tohto telesa v sezóne patril svojou úrovňou k najucelenejším a najvydarenejším výkonom. **žk**

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR 1971

Medzinárodný hudobný festival Košická hudobná jar v prudkom všestrannom rozvoji východného Slovenska je dnes už nielen zvučným pojmom a významnou spoločenskou udalosťou, ale neodmysliteľnou súčasťou jeho kultúrneho života. XVI. KHJ — 1971 mala však punc slávnostnosti o to väčší, že sa niesla v duchu celoštátnych jubilejných osláv 50. výročia KSČ, v predvečer jej XIV. zjazdu.

Riaditeľstvo Štátnej filharmónie v Košiciach, ako aj festivalový výbor vynaložili všetko úsilie, aby XVI. KHJ mala dôstojný priebeh, aby špičkovými výkonmi a svojím programom znamenala ako každý rok určité vyvrcholenie koncertného života v Košiciach a na východnom Slovensku.

Náplň XVI. KHJ tvorilo celkom celkom deväť celovečerných koncertov od 12. mája do 9. júna 1971 v Dome umenia v Košiciach. Boli to všetko orchestrálne koncerty s výnimkou jediného recitálu. V orchestrálnych vystúpeniach sa podieľali domáce telesá: Štátna filharmónia Košice, Slovenská filharmónia, zahraničné telesá: Moskovská filharmónia, Belehradská a Sofijská filharmónia. Reprezentatívne defilé našich a zahraničných dirigentov i sólistov dali košickému obecenstvu možnosť preniknúť k rozmanitým umeleckým naturelom, koncepciám — ku bohatému kaleidoskopu interpretačného umenia. Dramaturgicky sa orientovala XVI. KHJ prevažne na skladby čelných predstaviteľov hudby 20. storočia s osobitným zreteľom na 90. výročie narodenia Bélu Bartóka (3 skladby)), ale nezanedbala ani lahôdkovú oblasť tradičnej hudby uvedením Händlovho Mesiáša, Beethovenovej Eroiky, Dvořákovej Novosvetskej, či Korsakovovho Španielskeho capriccia. Osobitne významné miesto v každoročnej KHJ má uvedenie novej skladby slovenského skladateľa Štátnou filharmóniou v Košiciach. Na otváracom koncerte XVI. KHJ odznela slovenská premiéra symfonickej predohry zasl. umelca D. Kardoša Res philharmonica.

Celkový obraz XVI. KHJ tvoria vystúpenia orchestrálnych telies, v ktorých nesporne triumfovala Moskovská filharmónia s dirigentom Kyrilom Kondrašinom (24. V.). Impozantný a perfektný prejav dirigenta viedol Moskovskú filharmóniu k strhujúcemu výkonu, a to nielen v Prokofievovej Klasickej symfónii, Ravelových Valses nobles et sentimentales, ale najmä v Bartókovej Hudbe pre sláčiky, bicie a čelestu a v Šostakovičovej 6. symfónii.

Slovenská filharmónia so svojimi dvoma vystúpeniami a dirigentmi zasl. umelcom L. Rajterom a zasl. umelcom L. Slovákom znamenala ako temer každoročne vyvrcholenie KHJ. Ľudovít Rajter uviedol 28. V. okrem Brahmsovej I. symfónie Bartókovu Sonátu pre dva klavíre, bicie a orchester so sólistami E. Tusom a I. Antalom z Maďarska. Toto dielo je nášmu obecenstvu známejšie v pôvodnom neorchestrálnom obsadení (pre dva klavíre a bicie). Možno aj preto podľa nášho názoru vyzneli najúčinnejšie klavírne party práve tam, kde sa v zvukovej súhre snúbili iba s bicími nástrojmi.

30. mája celovečerný program XVI. KHJ vyplnilo Händlovo veľkolepé oratórium Mesiáš. Vďaka skúsenej ruke L. Slováka v štýlovom stvárnení, v oblasti tempa i dynamiky, vyznel tento monument baroka skutočne v plnom lesku a grandióze. Muzikálne výkony celého ensemblu — sólistov Laky Krisztiny, O. Hanákovej, Fr. Livoru, A. Antalfiho, čembalistu L. Holáska, celého Slovenského filharmonického zboru a orchestra SF, v zásade podriadené zámeru dirigenta, úspešne prispeli k barokovej atmosfére diela.

Sofijská filharmónia (21. V.) s dirigentom Konstantinom Ilievom zapôsobila mohutným dojmom najmä v rytmicky náročnom a zvukovo plnokrvnom Svätení jari Igora Stravinského. Koncert pre husle, klavír, violončelo a sláčikový orchester Bohuslava Martinů (sólisti: B. Lečev, B. Karakanov, N. Evrov) znamenal z dramaturgického hľadiska sympatický prínos, ale nie celkom vyrovnané výkony sólistov do určitej miery poškodili výsledný celkový dojem z diela. Konstantín Iliev, ktorý v oboch náročných skladbách hudby 20. storočia predstavil svoje kvality koncepčné i muzikálne, v Haydnovej symfónii č. 92 menej presvedčil.

Belehradská filharmónia s dirigentom Živojinom Zdravkovičom (2. VI.) sa predstavila dielom domácej proveniencie Koncertom pre klavír a orchester a mol S. Rajčiča (sólista Dušan Trbojevič), O. Respighiho Rímskymi fontánami a Franckovou symfóniou d mol. Relatívne najlepšie vyznela posledná skladba.

Last, but not least: treba hovoriť o domácom orchestrálnom telese — o Štátnej filharmónii v Košiciach, ktorá na XVI. KHJ mala celkom tri vystúpenia. Otvárací (12. V.) a záverečný (9. VI.) koncert viedol jej šéfdirigent Bystrík Režucha. Na otváracom koncerte odznela brilantne sonoristicky vybavená a priam rutinovanou technikou riešená slovenská premiéra D. Kardošovej symfonickej predohry Res philharmonica (za prítomnosti autora). Okrem Dvořákovej IX. symfónie e mol „Novosvetskej", ktorá popri všetkom úsilí dirigenta i mladého orchestra, pochopiteľne, niesla ešte stopy určitej nedotiahnutosti (tempá, sóla), uviedla ŠF III. klavírny koncert d mol S. Rachmaninova so sólistom Rafaelom Orozcom z Veľkej Británie. Na tomto koncerte sa predstavila sólistická osobnosť neobyčajných interpretačných kvalít, disponujúca všetkými prednosťami ideálneho umelca-interpreta: suverénnou technikou, muzikalitou, temperamentom, so zmyslom pre stavbu celku i detailov. To sú kvality, ktorými Orozco zdolal všetky úskalia tohto náročného, neúmerne rozľahlého klavírneho koncertu. Nemožno tu nespomenúť neobyčajne pohotovú a citlivú ruku dirigenta B. Režuchu, ktorý perfektne koordinoval spoluprácu orchestra so sólistom. V záverečnom koncerte uviedla ŠF Wagnerovu predohru Tannhäuser, Bartókovu Tanečnú suitu, Korsakovovo Španielske capriccio a so sólistkou Vierou Dulovou, zasl. umelkyňou ZSSR, Händlov Koncert pre harfu a orchester B dur. Veľký úspech sólistky bol znásobený po prídavku španielskej skladby Carlo Salzedo (Pieseň noci), kuriózneho po stránke jemných zvukových odtienkov, vyludzovaných na harfe nielen tradičnou technikou. Nebežné vystúpenie harfenistky nielen obohatilo a spestrilo galériu sólistov, ale kladne sa zapísalo aj do histórie KHJ.

Koncert ŠFK s maďarským dirigentom Mura Péter-om (19. V.) zanechalo rozpačité dojmy. Ani L. Weinerovo I. Divertimento, tým menej Beethovenova Eroica nezniesli po stránke tempovej, tektonickej prísnejšie kritériá. Jediným jasným bodom programu bolo sólistické vystúpenie sovietskeho umelca Michaila Fichtengoľca, ktorého vynikajúci výkon v Prokofievovom II. husľovom koncerte g mol by si bol zaslúžil citlivejší prístup dirigenta k orchestrálnemu partu.

Jediný recitál, ktorý na plagátoch a programoch lákavo ohlasoval Artura Benedetti-Michelangeliho, sa neuskutočnil. Lepšie povedané, uskutočnil sa (26. V.) s iným klavírnym sólistom. Bol ním Armando Ford (Argentína). Bolo to určité sklamanie. Sólista vo svojom programe (J. S. Bach: Prelúdium a fúga d mol, L. van Beethoven: Sonáta Es dur op. 31 č. 3, C1. Debussy: 2 prelúdia — Potopená katedrála, Ohňostroj, Fr. Chopin: Scherzo č. 2 b mol, M. P. Musorgskij: Obrázky z výstavy) bol tak málo citlivý k diferenciácii jednotlivých štýlov, výstavby diela, že hlavne týmito nedostatkami utopil aj niektoré dobré stránky svojho interpretačného umenia (technika, zmysel pre piána). Najlapidárnejšie to dokázal juhoslovanský klavirista Dušan Trbojevič, ktorý sa nasledujúcom koncerte Belehradskej filharmónie uviedol len ako prídavok časť z Musorgského Kartiniek (Veľká brána kyjevská) a vybudoval ju k monumentalite priam majstrovsky a so všetkým koloritom ruského umeleckého obrazu.

Košická hudobná jar 1971 vojde teda do dejín tohto festivalového podu-

jatia ako medzinárodná prehliadka poprednych orchestrálnych súborov krajín socialistického tábora. Je to nesporne taký klad, ku ktorému toto kultúrne podujatie smerovalo dlhé roky. Na druhej strane však KHJ 1971 ochudobnila košické a východoslovenské hudobné obecenstvo o cyklus koncertov organovej hudby, ktorý vlani zaznamenal veľké umelecké a spoločenské úspechy pod názvom I. medzinárodný organový festival. Jeho usporiadatelia sľubovali v ďalších rokoch aj túto časť hudobného života na východnom Slovensku ďalej zdokonaľovať. Košická hudobná jar sa v minulých rokoch stala ústredným bodom celého radu festivalových koncertov v ďalších východoslovenských mestách. Priestorové možnosti v nich, ale aj ďalšie ekonomické a organizačné problémy nedovolili uskutočniť vystúpenie veľkých zahraničných orchestrov ani v ďalších východoslovenských mestách. Tým sa hudobné festivaly v nich organizovali bez súvislosti s KHJ. Bolo by ešte predčasné osobitne hodnotiť tento nový jav v hudobnom živote východného Slovenska. V budúcnosti bude potrebné tento v podstate organizačný prvok zvážiť tak, aby skvalitňovanie KHJ nemuselo ochudobňovať možnosti hudobného života ostatných východoslovenských miest.

Mária Potemrová

JUBILEJNÁ PREHLIADKA MLADÝCH

Prehliadka mladých interpretov v Trenčianskych Tepliciach oslávila v dňoch 12.—19. augusta 1971 svoje prvé jubileum: konala sa po piaty raz. Je potešiteľné, že sa vyznačovala doteraz najvyrovnanejšou úrovňou spomedzi všetkých ročníkov a že po prvý raz na nej vystúpili zahraniční účastníci (z NDR, Juhoslávie a Bulharska); chýbala však účasť českých koncertných nádejí (ak, pravda, nechceme za jednu z nich pokladať Tisovčana Mariána Lapšanského, študujúceho v Prahe). Počet koncertov bol ten istý ako vlani — osem; organizácia však bola na citeľne lepšej úrovni: ubytovacie podmienky účastníkov boli dobré, možnosti cvičenia (zvlášť pre klaviristov) dostatočné (i keď len v ĽŠU Trenčín, nakoľko ĽŠU v T. Tepliciach sa práve chystala na presťahovanie do inej budovy). Záujem obecenstva badateľne stúpal. Chýbal však rad expertov, ktorí v minulých rokoch veľmi podnetne prispievali do diskusie — najmä K. P. Sádlo, A. Kovářová a Ľ. Slovák (ten len prehliadku oficiálne — veľmi výstižne — otvoril); o to výraznejšie však vystúpila do popredia osobnosť národnej umelkyne Márie Kišoňovej-Hubovej: pod jej vedením dosiahla záverečná seansa jednu z najvyšších niveau za všetky doterajšie ročníky vôbec (i keď vcelku mali diskusie veľmi značný kvalitatívny rozptyl — podobne ako klavírne sprievody...)

Vzhľadom na omnoho skôr uverejnené kritiky našich kolegov v dennej i odbornej tlači a aj vzhľadom na doterajší charakter nášho časopisu nepokladáme za potrebné rozpitvávať jednotlivé výkony; pokúsime sa iba načrtnúť náš globálny pohľad — ako podklad pre konfrontácie s názormi veľmi skúseného zahraničného účastníka, prof. Andrejeva zo Sofie; jeho článok o V. prehliadke mladých interpretov by mal byť uverejnený v budúcom čísle.

Klaviristi v tomto ročníku nedominovali natoľko ako v minulosti — pomohlo to pestrosti nástrojových zostáv a dalo možnosť uplatniť sa najväčším nádejám. Pravda, nie všetci dokázali sa prezentovať vždy v najlepšej forme. Marta Filová-Singerová si vybrala dve nesmierne náročné diela — Schumannove Symfonické etudy, op. 13 a Brahmsovu Sonátu f mol, op. 5. Nie div, že v oboch mala dosť veľké množstvo technických lapsusov, čo samozrejme ovplyvnilo celkový dojem. Na druhej strane jej nemožno uprieť množstvo vydarených detailov a celkove stúpajúci trend predvedenia, ktorý zvlášť od scherza Brahmsovej sonáty ukázal hĺbku ponoru a zároveň zmysel pre vnútorný dramatizmus. Už lepšie zapôsobil výkon Zlatice Majerskej — i keď v geniálnej Sonáte E dur, op. 109 L. v. Beethovena iba druhá časť mala adekvátne uchopenie (v prvej a tretej časti sa striedali podarenejšie a problematickejšie úseky); lež treba vyzdvihnúť jej zmysel pre rytmus a dobrú pedalizáciu. Výborne zvládla dobre premyslený výber z Debussyho Prelúdií — Pukov tanec, Kroky v snehu, Ohňostroj, zo stále sa zhoršujúceho sa Petrofa (keďže už dostane nutnú generálnu opravu?!?) vyťažila maximum farebných možností a pritom všetky tri miniatúry skvele odlíšila. No nesporne vrcholom jej vystúpenia bola interpretácia Piesní o padajúcom lístí I. Paríka: Majerská našla — obrazne povedané — zlatú strednú cestu medzi lyrizujúcim podaním J. Bulvu a dramatizujúcim D. Varínskej-Rusó; svojou bohatou kolorickou paletou vytvorila pravdepodobne ideálne znenie tejto veľmi vďačnej a preto tak frekventovanej skladby.

Veľkú pozornosť pritiahlo vystúpenie víťazov vlaňajšej Smetanovej klavírnej súťaže — oboch Slovákov. Prvá z nich, Eva Virsíková, bola doteraz (spolu s J. Pazderom) najmladšou účastníčkou všetkých prehliadok — má iba 16 rokov! Excelovala v Smetanovi (Salónna polka f mol, Zašlé štěstí z cyklu Sny), prejavila obdivuhodné virtuózne dispozície v Brahmsovom Scherze es mol, op. 4 (ale ostala v mnohom dlžná jeho vnútorne náplni), prijateľne podala z Debussyho cyklu Images Odrazy vo vode, no z Pohybu urobila temer lisztovskú etudu. Myslíme, že by si mala (resp. jej pedagóg) vyberať skladby, primeranejšie jej veku! — Absolútny víťaz súťaže Marián Lapšanský dosiahol medzi klaviristami zaslúžené prvenstvo. Hoci hral najdlhší program zo všetkých účastníkov vôbec (Beethoven: Sonáta A dur, op. 101; Smetana: Útěcha z cyklu Sny, Polka a mol z Českých tancov, Koncertná etuda C dur; Schumann: Sonáta fis mol, op. 11), dokázal kvalitu svojho výkonu neustále stupňovať, takže dostal najsrdečnejší a najdlhší aplauz obecenstva za celú prehliadku! Pomalé časti jednej z posledných Beethovenových sonát mali až giesekingovskú meditatívnosť a spevnosť, scherzo potrebnú razantnosť a kontrastnosť. Finále sa im však celkom nevyrovnalo; malo nejedno „pokĺznutie" — zvlášť fúga, nasadená v prirýchlom tempe. No už Smetana (okrem niektorých nie celkom perfektných detailov) ukázal Lapšanského schopnosť „vydolovať" z nástroja maximum životnosti: hral podľa potreby poeticky i hravo, virtuózne i heroicky. A značne nevďačná (pre svoju enormnú dĺžku a neveľmi vydarenú formovú výstavbu poslednej časti) Schumannova sonáta patrila k vrcholom celej prehliadky; množstvo jej krásnych nápadov dokázal interpret prvotriedne stvárniť. Poznamenávame, že celá zostava vystúpenia bola zároveň vyjadrením úcty voči zosnulému prof. F. Maxiánovi — všetky tieto diela študoval Lapšanský (táto po Toperczerovi najväčšia slovenská klaviristická nádej) pod jeho vedením.

Na tomto mieste je treba spomenúť vystúpenie bulharskej klaviristky Margarity Venelin Krastevy. Hrala Päť prelúdií Svetoslava Obretenova, V. sonátu A. Skriabina a VII. S. Prokofieva. Relatívne najvydarenejšie interpretovala druhú a tretiu časť Prokofieva — je to veľký talent, zatiaľ však priveľmi rapsodický a pravdepodobne jednostranne vedený.

Zo „sláčikárov" ukázal najväčší pokrok violončelista Jozef Podhoranský: suverénne zahral náročný Koncert a mol, op. 33 Ch. C. Saint-Saënsa. Podhoranský má zdravý temperament a zmysel pre kontrasty. Mladý Jindřich Pazdera potvrdil opätovne svoju vysokú úroveň v Husľovom koncerte B. Martinů — akcentoval v ňom vitalitu a temperament, mal však i veľmi kultivované miesta; hral ho celý bez jediného rušivého intonačného zakolísania. Pazdera ako muzikant dozrieva zrejme predčasne — dúfame, že jeho vývoj i po iných stránkach pôjde aspoň približne pararelne: dnes umelec (a napokon i vedec, technik, lekár etc.) musí byť celým človekom, ako chce byť na slovo vzatým odborníkom. Jeho starší kolega Ľubomír Kudja veľmi príjemne prekvapil primeraným poňatím Sibeliovho Koncertu d mol: má peknú dynamickú a farebnú paletu, krásne flageolety, no najmä zmysel pre zvláštnu severskú melanchóliu. — Pazdera i Kudja sú odchovancami B. Urbana zo žilinského konzervatória, ktorý t. č. patrí ku špičke slovenských husľových pedagógov.

Najlepším sólistom na sláčikovom nástroji na V. prehliadke mladých bol však nesporne Jürnjakob Timm z NDR, ktorý podal doslova vzorovú ukážku barokovej interpretácie v Prelúdiu J. S. Bacha a skvele predniesol nesmierne náročnú Sonátu pre sólové violončelo, op. 5 Z. Kodálya. Francúzske baroko s nádychom rokoka reprezentovala Sonáta E dur F. Frenceura.

Juhoslovanské dámske duo Fern Rašković a Božana Griner (prvá z nich je Šostakovičovou a Bondarenkovou žiačkou) v Brahmsovom Scherze ukázalo pozoruhodnú zrelosť; Prokofievovu Sonátu D dur predniesla huslistka so striedavým úspechom — klaviristka ju citeľne prevyšovala.

Vysokú úroveň svojej hry opätovne dokumentovalo husľové duo manželov Hölblingovcov v pestrom programe, vytvorenom dielami G. Ph. Telemanna (Kánonická sonáta pre dvoje husle), J. Haydna (Duo II, op. 99), I. Dibáka (Canto spaventoso) a S. Prokofieva (Sonáta pre dvoje husle C dur). Tónová kultúra a zohranosť oboch huslistov sú už dobre známe a preto nemá význam sa o nich rozpisovať. Jedine Telemann by si bol vyžadoval terasovitejšiu dynamiku a Prokofiev v poslednej časti rýchlejšie základné tempo. Len pozor, aby sa z dokonalosti nestal akademizmus!

Bratislavskú spevácku školu zastupovali tri mladé talenty: Mária Klausová, Alžbeta Bukoveczká a Mária Turňová—Plváčková. Klausová vzhľadom na svoj naturel najlepšie zvládla romantický repertoár — Lisztove piesne Es muss ein Wunderbares sein, Lorelei (z nej urobila nádherný lyricko-dramatický obrázok) a tri piesne R. Straussa (Morgen, Cäcilia, Die Nacht); lež aj tri piesne z Vilecovho cyklu na slová E. B. Lukáča podala veľmi vydarene. Z jej programu museli — pre odcudzenie notového materiálu — vypadnúť dve piesne A. Berga; baroko bolo zastúpené skladbou Chieggo al' lido N. Porporu a áriou z Kávovej kantáty J. S. Bacha (v nich sa prejavilo dosť citeľne vibráto a nedostatočné poznanie štýlu). Bukoveczká zaspievala výber z Ebenových Šestero písní milostných (I., II., IV.), Wagnerových Päť piesní na básne M. Wessendockovej (tristanovské štúdie) a Son et lumière H. Domanského; lež iba v prvej a poslednej piesni preukázala svoje nesporné kvality — inak spievala priveľmi zdržanlivo, so zameraním na technické problémy, kým Wagnera jednoducho nepochopila (a vôbec predčasne sa oň pokúsila — vyžaduje si prinajmenšom mladodramatický soprán, kým ona má zatiaľ vyslovene lyrický). Turňová-Plváčková mala tri vrcholy: Vivaldiho Altra aria del vagante z oratória Judita triumfuje, Schubertovu Grätchen am Spinnard a Moyzesovu O láske z Dvoch piesní na verše Jána Smreka. V nich dokumentovala svoju schopnosť pochopiť a diferencovať slohové odlišnosti a vystihnúť charakter jednotlivých diel. Menej presvedčivo vyznelaária archanjela Gabriela z oratória Stvorenie sveta a Kardošove Piesne o láske, op. 5 — i keď v nich nechýbali vydarené miesta.

Najväčšie novum piateho ročníka prehliadky mladých bola značná účasť hráčov na dychové nástroje: im

patril jeden celý večer a jeden polrecitál. Sólisticky sa predstavili traja: Jozef Luptáčik, František Machats a Vojtech Samec. Luptáčik (klarinet) bol z nich najlepší: hoci si vybral veľmi náročný a pritom rôznorodý repertoár (C. M. Weber: Concertino Es dur, Stravinskij: Tri skladby pre klarinet sólo, Debussy: Rapsódia), dokázal ho zvládnuť perfektne po všetkých stránkach. Má prekrásny tón a je to skvelý hudobník! Machats (fagot) má zrejme v obľube baroko a neobaroko — vybral si totiž Vivaldiho Koncert B dur a Hindemithovu Sonátu pre fagot a klavír. Má príjemný rovný tón a suverenitu vystupovania. Samec (flauta) vyniekol v súčasnom repertoári (P. Bartovic: Sonáta pre flautu sólo, J. Rivier: Sonatína pre flautu a klavír); menej už zapôsobil v J. S. Bachovi (Sonáta e mol) — jeho rozochvelý tón je ideálny pre diela impresionistické a novšie, ale dosť problematický v starších dielach.

Táto trojica spolu s Jozefom Illéšom (lesný roh) a Vladimírom Mallým (hoboj) — posledný menovaný má tiež všetky predpoklady pre sólovú hru — tvoria Bratislavské dychové kvinteto, ktoré pripravilo obecenstvu veľmi pekný zážitok prednesením dvoch klasicistických (J. Ch. Bach: Dychové kvinteto B dur, F. Danzi: Dychové kvinteto B dur) a dvoch moderných (P. Bartovic: Variácie na Beethovenovu tému a J. Ibert: Trois pieces brêves) diel. I keď teleso nie je ešte celkom homogénne, má všetky perspektívy stať sa ďalším slovenským reprezentatívnym komorným súborom (pracuje pod pedagogickým vedením M. Jurkoviča); preto treba jeho činnosť čo najviac podporovať!

Piata prehliadka mladých interpretov v Trenčianskych Tepliciach bola teda nesporne vydareným podujatím. Škoda len, že denná tlač (s výnimkou Večerníka a Východoslovenských novín — ich dosah je však nie celorepublikový) a najmä rozhlas s televíziou jej nevenovali dostatočnú pozornosť, resp. ju vyslovene ignorovali.

Igor Vajda — Pavel Černák

MUZIKOLÓGOVIA O BARTÓKOVI

(Medzinárodná muzikologická konferencia in memoriam B. Bartók)

Vedecká konferencia o živote a diele Bélu Bartóka sa konala v Budapešti v rámci veľkoryso koncipovaného programu podujatí, ktoré Maďari poriadali v čase medzi 25. výročím úmrtia a 90. výročím narodenia skladateľa. Slávnostný ráz podujatí poznačil aj zameranie a vyznenie konferencie. Táto mala zrejme poskytnúť čo najúplnejší obraz o súčasnom stave bartókovského bádania v medzinárodnom meradle a prostredníctvom prednesených referátov zdôrazniť pri piatej príležitosti znova významné miesto tohto ušľachtilého, obetavého a veľkého umelca a človeka v súčasnom svete. V rámci konferencie sa konal aj slávnostný akt Maďarskej akadémie vied a Výboru B. Bartóka k ucteniu nedožitého 90-ročného jubilea tvorcu.

S výnimkou E. Lendvaiho a D. Dilleho zúčastnili sa na konferencii azda všetci prominentní bartókológovia. V priebehu štyroch dní odznelo nie menej ako 24 obsiahlych referátov, zhrnutých tematicky do niekoľkých okruhov, ktoré boli predpísané pre 3 round-tables: 1. estetika, štruktúrална analýza, história epochy a štýlu, biografická faktológia a filológia — 2. Bartók a jeho predchodcovia, súčasníci a nasledovníci — 3. vplyv ľudovej hudby rozličných národov na hudobnú tvorbu Bartókovu. Už z letmého pohľadu na šírku vymedzenej problematiky je zrejmé, že nemohlo ísť o rýdzo pracovnú konfrontáciu bádateľských výsledkov k úzko vymedzenému problému. Preto aj ťažisko konferencie spočívalo napokon v jednotlivých kvalitných referátoch. Diskusie okolo okrúhleho stola boli — z pochopiteľných dôvodov — dosť nesústredené a z voľne improvizovaných debát sa len vzácne vyvodzovali vedecky zaujímavé uzávery.

Smer úvah okolo prvého diskutovaného námetového okruhu — estetiky Bartókovej tvorby — načrtlo už dojímavé úvodné vystúpenie staručkého György Lukácsa. Zdôraznil v ňom humanistické poslanie skladateľovho diela, v ktorom je návratom k ľudovému obsiahnutá imanentná umelecká kritika existencie človeka v odcudzenom svete. Bartókova ľudovosť je v tomto zmysle naplnením línie Petőfi—Atilla—Bartók, je revoltou ľudskosti v progresívnych snahách súčasného umenia a nie púhym folklorizmom, ako ho chápali — a preto nedocenili — mnohí, mimo iných aj T. W. Adorno.

Aj príspevok D. Zoltaiho sa niesol v znamení polemiky s Adornovým chápaním folklorizmu ako periférneho javu v progresívnych vývojových snahách hudby 20. storočia i s jeho hodnotením niektorých Bartókových diel. Adornovo totálne nonkonformistické stanovisko voči tradícii, sublimované do konečnej tézy „kánonu neopakovateľného" viedlo ho — filozoficky i umelecky — k stotožneniu s ideálmi viedenskej školy Schönbergovej. Vo folklorizme videl nebezpečie pre autenticitu umeleckej výpovede nadväzovaním na „cudzie" vrstvy umeleckého prejavu a konformizmom s falošnou kolektivitou. Ako sa neskôr ukázalo v diskusii, opieral Adorno svoj odmietavý postoj najmä o kritiku hnutia, ktoré pod strechou romantizmu a impresionizmu viedlo k zneužívaniu folklóru. V tejto vine, ako aj pod vplyvom vlastnej umeleckej a regionálnej spoločenskej situácie, Adorno odmietol aj Bartóka.

Jaroslav Volek sa pokúsil vymedziť Bartókove miesto v klasifikácii epochy ako „tretiu cestu". Na rozdiel od racionálneho zúčtovania s romantickou tradíciou, obetovania senzualistického, ako aj na rozdiel od schematizujúceho folklorizmu, Bartók sa usiluje zachovať senzualistické kvality a súčasne vytvoriť vlastný systém nových konfigurácií a ich spojenie s hlbšími autentickými vrstvami ľudového materiálu. Perspektívnosť Bartókova je v spontánnom zachovaní a pretavení autentických vrstiev tradície — a v tomto smere korešponduje aj s Adornovým poňatím tradície.

Niekoľko referátov (Kovács, Kapst, Kárpáti, Somfai, Stevens) sa zaoberalo vyčerpávajúcim štrukturálnym rozborom Bartókovej hudobnej reči z hľadiska formového, harmonického, z hľadiska pojmu tonality atď. Väčšina z nich bola, žiaľ, koncipovaná veľmi neprednáškovo a napriek serióznej analytickej úrovni nahustenosť problémov prekročila medzu posluchačovej pozornosti. Medzi iným vyplynulo z týchto analýz, že u Bartóka je evidentná tendencia k 12-tónovému chromatickému radu, no tento nie je taký dôsledný ako u Schönberga. Z ľudovej hudby využíva elementy, ktoré vyhovujú lineárnej chromatickej faktúre a organicky ich do svojho systému včleňuje. Tieto dnes už obecne známe pravdy dokumentovali referujúci podrobným rozborom niektorých diel. Vo vzťahu k ľudovému materiálu treba rozlišovať Bartóka ako skladateľa a Bartóka — etnomuzikológa. Ako skladateľ používal Bartók spontánne ľudové prvky, bez ohľadu na národnosť, podľa toho, ako vyhovovali štylistike jeho vlastnej hudobnej reči. Ako etnomuzikológ usiloval o vymedzenie špecifický národných čŕt ľudového materiálu. László Somfai sa v svojom zasvätenom príspevku sústredil na maďarské prvky v kulminačných bodoch Bartókových skladieb so zreteľom na rytmické zvláštnosti maďarského ľudového materiálu. V mnohých ním uvádzaných príkladoch bola však zrejmá slovenská motivika, čo iba potvrdzuje spomínaný Bartókov prístup. S úprimným záujmom auditória sa stretol referát Ladislava Burlasa o vplyve slovenskej ľudovej piesne na hudobnú reč Bélu Bartóka (príspevok bol uverejnený v SH č. 3—4). Vcelku boli teoretické štrukturálne pohľady do skladateľovej hudobnej dielne početné i kvalitatívne najsilnejšou skupinou na konferencii.

Z ostatných príspevkov k biografickým a filologickým otázkam upútali najmä tie, ktoré sa dotýkali Bartókovho vzťahu k literatúre a jeho samého ako spisovateľa. Myšlienky, ktoré skladateľ v literatúre vyhľadával i ktoré sám dával na papier, umožňujú domýšľať do konkrétnejšej podoby jeho umelecké zámery, upresňovať pohľady na estetiku jeho tvorby. Nové a zaujímavo interpretované poznatky o Bartókovi-spisovateľovi priniesol B. Suchoff a o skladateľových vzťahoch k poézii Ady Endreho János Demény. Prednášku Bencze Szabolcsiho na tému Bartók a svetová literatúra nebolo žiaľ — vinou chybného reproduktora — možné sledovať.

Je paradoxné, že na štvordňovej muzikologickej konferencii bola rozsiahla vedecká etnomuzikologická činnosť Bartókova predmetom jediného referátu (Stojan Djoudjev v ňom však iba zopakoval niekoľko bežne známych faktov o obrovskej práci, ktorú skladateľ na poli zbierania ľudových piesní vykonal). I keď je Bartók ako umelec sugestívnym objektom záujmu aj pre muzikológa, predsa bola disproporcia v pozornosti bádateľov vzhľadom k druhej stránke skladateľovej činnosti príliš veľká, nota bene ak niektoré referáty o Bartókovi-skladateľovi zabiehali do samoúčelných, alebo elementárnych pozorovaní a porovnávaní (ako napr. referáty Bartók a Sibelius, Bartók a Prokofiev, Bartók a verbunk a niektoré ďalšie).

Nie je v krátkej správe možné poreferovať o všetkých príspevkoch a podnetoch, ktoré sa na konferencii objavili. Uhol pohľadu je daný aj záujmom autora tohto článku o jednotlivé témy a napokon treba brať do úvahy aj to, že nie je ani možné absolvovať niekoľkohodinový každodenný prednáškový maratón bezo zvyšku. Pre informáciu zainteresovaného čitateľa uvádzam preto zoznam všetkých odznelých referátov. Tieto budú publikované v pripravovanom zborníku z konferencie.

Prof. dr. Georg Lukács: Bartók a maďarská kultúra
dr. Dénes Zoltai (MĽR): Bartók vo svetle Frankfurtskej školy
Prof. dr. Jaroslav Volek (ČSSR): Bartók — klasifikácia epochy
János Kovács (MĽR): „Heiliger Dankgesang in der lydischen Tonart" a „Adagio Religioso"
dr. Erich Kapst (DDR): K pojmu tonality u Bartóka
Prof. János Kárpáti (MĽR): Prvok rozkladu akordiky v skladateľskej technike Bartóka
Prof. László Somfai (MĽR): Zaujímavý kulminačný bod v inštrumentálnych formách Bartóka
Prof. Helsey Stevens (USA): Pramene Bartókovej Rapsódie pre violončelo a klavír
Prof. Herbert Schollum (Rakúsko): Štýlové postrehy k dielam Bartóka a 2. viedenskej školy
Prof. Harmut Krones (Rakúsko): Štýlové postrehy na sociologickej báze, demonštrované na príklade Bartókovom
dr. Benjamin Suchoff (USA): Bartók-spisovateľ
Prof. György Kroó (Maďarsko): O vzniku „Dreveného princa"
Prof. dr. Bence Szabolcsi: Bartók a svetová literatúra
Prof. Ivan Martynov (ZSSR): Niekoľko myšlienok o Bartókovi
János Demény (MĽR): Bartókove stretnutie s básňami Ady Endreho
Prof. dr. Erik Tawaststjerna (Fínsko): Paralely medzi Bartókom a Sibéliom
Prof. J. V. Nestiev (ZSSR): Prokofiev a Bartók
Ferenc Bónis (MĽR): Bartók a verbunk
Prof. dr. József Ujfalussy (MĽR): Spoločné štýlové vrstvy v Bartókovom a Kodályovom umení

Prof. dr. Antal Molnár (MĽR): Význam novej východoeurópskej hudby

János Brener (MĽR): Súčasná maďarská hudba na stope Bartóka

Prof. István Szelényi (MĽR): Bartók a modalita

dr. Ladislav Burlas (ČSSR): Vplyv slovenskej ľudovej piesne na hudobnú reč Bartóka

Prof. Stojan Djudjev (BĽR): Bartók a etnomuzikológia Balkánu.

Zlatým klincom každého konferenčného dňa bola nakoniec Bartókova hudba. Keď sme sedeli večer čo večer na vypredaných koncertoch, pripadali nám všetky slová zbytočné, zostala iba radosť z nekonečne živej, hýrivej krásy a opojnej živelnosti tejto hudby. Mimoriadnym zážitkom bol najmä II. klavírny koncert, ktorého sólový part zahral s neuveriteľnou technickou bravúrou detsky mladý Zoltán Kocsis, odchovanec Maďarskej hudobnej akadémie. Jeho prejav bol dokonale uvoľnený a spontánny, práve tak ako mimovoľný údiv, s ktorým sa díval na burácajúci potlesk publika. Po prvý raz som počula Cantatu profanu po maďarsky a uvedomila som si zvláštnu patetickú expresivitu tohto jazyka, ktorej využitie patrí neoddeliteľne do Bartókovej hudby. Prekrásne zbory — Tri dedinské scény a Maďarské ľudové piesne — zaspieval Zbor Maďarského ľudového umeleckého súboru. Technická perfektnosť s akou zbor (na úrovni nášho SĽUKU) zvládol tieto spevácky neobyčajne náročné skladby je iba opätovným potvrdením vysokej úrovne maďarskej zborovej kultúry. Vyvrcholením hudobných podujatí bol večer Bartókových scénických diel. Vydarená a z gruntu nová budapeštianska inscenácia Mandarína vychádza zo zdôraznenia symboliky, obsiahnutej v diele. Mandarín nie je len muž, túžiaci po žene. Je to symbol Človeka, neskrotnej životnej sily, ľudskej túžby, ľudského citu. Je to velikán, ktorý soptí navzdory všetkému, ktorý dokáže prebudiť srdce a lásku, driemajúce kdesi v hĺbke duše pouličného dievčaťa, brodiaceho sa v bahne neľudskosti, na dne života. V premenenej, zušľachtenej žene, držiacej v náručí mŕtve telo mandarína, triumfuje ľudský princíp nad barbarským svetom mestskej spodiny. Maďarskí tanečníci privolali s veľkým umením k životu znova jednu z nekonečných variánt tohto nevyčerpateľného veľdiela. Radi by sme videli Bartókove scénické diela opäť raz aj na našej divadelnej scéne.

Napokon chcem touto cestou vyjadriť svoje sympatie poriadateľom sympózia za jeho vzornú organizáciu, ako aj osobné poďakovanie za starostlivosť, ktorú mi vo forme všestranne príjemného pobytu maďarskí hostitelia venovali.

Naďa Hrčková

BARTÓKOVSKÉ OSLAVY NA SLOVENSKU

Celý kultúrny svet si začiatkom tohto roku pripomenul 90. výročie narodenia Bélu Bartóka — veľkého maďarského skladateľa, vedca, pedagóga, interpreta a organizátora, ktorého práca prerástla hranice národnej kultúry a stala sa neoddeliteľnou súčasťou v kontexte vývoja svetovej hudby 20. storočia.

Slovenská hudobno-kultúrna verejnosť si pripomenula Bartókovu osobnosť so zvláštnou úctou — veď jej vplyv v mnohom spolupôsobil pri formovaní slovenskej hudobnej kultúry. Bartók sám mal ku Slovensku vrúcny vzťah — cez Bratislavu, kde koncom minulého storočia žil a študoval a kde sa často vracal ako interpret a organizátor, až ku slovenskému vidieku, kde sa koncentroval jeho záujem zberateľa i vedca-folkloristu. Bartókova zbierka slovenských ľudových piesní, prvá zbierka slovenského folklóru organizovaná na základe vedeckých triediacich hľadísk, má nedozerný význam pre slovenskú folkloristiku. Nemalý vplyv Bartókovho skladateľ. odkazu intenzívne ovplyvnil vývoj mnohých slovenských skladateľov.

Už koncom marca Matica slovenská v spolupráci so Socialistickou akadémiou usporiadala koncert z diel Bélu Bartóka a Eugena Suchoňa. V podaní Slovenského kvarteta a mladých interpretov odzneli Tri rondá pre klavír, I. sláčikové kvarteto, ďalej Tri piesne z Cikkskej župy, Dve piesne z cyklu Dedinské scény a Sonatína pre husle a klavír. Suchoňova Meditácia a Tanec z cyklu Kaleidoskop neodzneli na koncerte náhodou. Skladby sú venované pamiatke Bélu Bartóka, ktorý bol nepriamo aj Suchoňovým učiteľom a vzorom pri zmocňovaní sa jednotlivých výrazových zložiek ľudovej piesne.

Koncertu predchádzal cyklus prednášok slovenských hudobných vedcov, venovaný životu a dielu Bartóka.

Ťažisko bartókovských osláv na Slovensku spočívalo na trojdennom podujatí usporiadanom Zväzom slovenských skladateľov, Ministerstvom kultúry a Národným výborom hlavného mesta Bratislavy. V sobotu 17. apríla odhalili na ulici Čs. armády na dome, kde B. Bartók v r. 1893—1899 žil, pamätnú tabuľu. V nedeľu sa uskutočnil koncert súčasnej maďarskej hudby v Zrkadlovej sieni, okrem jedinej skladby venovaný tvorbe Bartókovej. Úvodom odznela Sonáta pre klavír v podaní Petra Toperczera — najvýraznejšieho predstaviteľa mladej interpretačnej generácie. V jeho podaní dominovala technická vypracovanosť a zvuková pregnantnosť tohto náročného diela.

IV. sláčikové kvarteto patrí medzi kmeňové čísla repertoáru Slovenského kvarteta. Aj na koncerte členovia ensemblu potvrdili, že túto technicky a výrazove náročnú skladbu majú takrečeno v krvi, čo im umožňuje sústrediť sa plne na výrazové dotváranie častí i celku.

Celú druhú polovicu programu vyplnil vždy spoľahlivý vynikajúci Slovenský komorný orchester na čele s Bohdanom Warchalom. Úvodom predniesli novinku maďarského skladateľa Tibora Šáraiho Hudba pre 45 strún, písanú priamo pre warchalovcov. Šáraiho skladba ťaží zo zdrojov maďarského folklóru, najmä v stvárňovaní rytmickej zložky, čím pripomína drsnosť a bezprostrednosť hudobnej reči Bélu Bartóka.

Na záver odznelo v podaní SKO Bartókovo Divertimento pre sláčikový orchester. Dokonalosť interpretácie pramenila z dôverného poznania tejto skladby. Hlboký umelecký ponor do každej skladby a znamenité technické majstrovstvo najvýstižnejšie charakterizujú interpretačný štýl warchalovcov.

Celodenná vedecká konferencia v pondelok 19. apríla sústredila príspevky hudobných vedcov venovaná Bartókovmu životu a dielu. Prvá časť príspevkov bola zameraná analyticky i rozsiahlejšie na Bartókovu tvorbu. Ladislav Burlas sústredil pozornosť na diela, resp. úryvky, kde transformácia melodických prvkov inšpirovaných slovenskými ľudovými piesňami sa premieta do oblasti harmónie. Vhodným výberom ukážok demonštroval vývoj Bartókovho hudobného myslenia, na ktorý malo dokázateľný vplyv i poznanie slovenského folklóru. Na dôležitosť postavenia sláčikových kvartet v tvorbe Bartóka poukázal Ľubomír Chalupka. V podrobnej analýze sledoval povahu koncentrácie Bartókovho hudobného myslenia toho-ktorého obdobia v jednotlivých sláčikových kvartetách. Ján Albrecht venoval pozornosť dvom témam z bartókovskej problematiky: charakterizoval 44 duet pre dvoje husle z hľadiska ich pedagogického významu a analyzoval variačný princíp vo violovom koncerte. Závažný bol príspevok Oskara Elscheka, ktorý zhodnotil význam a postavenie Bartókových vydaní ľudových piesní v súčasnej etnomuzikológii — téma, ktorej sa vzhľadom na jej dôležitosť nevenovala v minulosti dostatočná pozornosť.

Druhá časť príspevkov sa sústredila na momenty z Bartókovho života bezprostredne sa viažuce na Slovensko. Zdenko Nováček pripomenul osobnosť Fraňa Dostalíka, bratislavského skladateľa a pedagóga, ktorý už v tridsiatych rokoch propagoval Bartókovo dielo, i sám sa ním ako jeden z prvých slovenských skladateľov inšpiroval. Význam Bratislavy a jej kultúrneho prostredia v Bartókovom živote osvetlil vo svojom príspevku Vladimír Čížik. Mária Gáborová sa taktiež venovala vzťahu Bartóka k hlavnému mestu Slovenska. Zaujímavý príspevok mal Alexander Móži — sledoval zberateľské cesty Bélu Bartóka po Slovensku a výsledky svojho výskumu dokumentoval aj zvukovým záznamom. Cenné boli spomienky občanov, ktorí v jednotlivých obciach Bartókovi spievali a stretali sa s ním. Alexandra Tauberová priniesla mnohé, doteraz neznáme údaje o Antonovi Hirtlovi, Bartókovom učiteľovi klavíra v Bratislave. Ladislav Sleicher sa vyznal zo svojich osobných dojmov a zážitkov pri stretnutiach s Bartókom. Najcennejšie sú spomienky na spoločné vystúpenia v rámci koncertov mužského zboru. Zoltán Hrabussay informoval o zachovalej korešpondencii Bartóka s matkou v Archíve mesta Bratislavy.

Aj keď 90. výročie narodenia Bélu Bartóka bolo príležitosťou pre zvýšenú pozornosť venovanú životu a tvorbe majstra, slovenská hudobná kultúra si neustále pripomínala a bude pripomínať veľkú Bartókovu osobnosť, ktorej odkaz je aj jej majetkom.

—ch—

KONFERENCIA „KSČ A ROBOTNÍCKE HNUTIE V SLOVENSKEJ HUDOBNEJ KULTÚRE“

Dňa 26. mája t. r. usporiadali Zväz slovenských skladateľov, Ústav hudobnej vedy SAV a Socialistická akadémia Slovenska — Ústredný a mestský výbor v Bratislave jednodňovú konferenciu na tému „KSČ a robotnícke hnutie v slovenskej hudobnej kultúre“. Cieľom konferencie, ktorá sa uskutočnila pri príležitosti 50. výročia založenia KSČ, bolo poukázať na rôzne formy existencie robotníckej hudobnej kultúry a jej spätosť s robotníckym hnutím, na boj robotníckej triedy a komunistickej strany o novú kultúrnu politiku a jej cieľavedomú snahu o dovŕšenie kultúrnej revolúcie.

Konferenciu otvoril univ. prof. PhDr. Milan P i š ú t DrSc., predseda Ústrednej vedecko-technickej rady kultúry a umenia, ktorý vo svojom otváracom príhovore vyzdvihol prínos hudby a spevu pre zvýšenie triedneho uvedomenia robotníckej triedy, pre rozvoj triedne revolučných pohybov a národnooslobodzovací boj nášho ľudu.

Vlastný program konferencie vyplnilo 10 referátov zaoberajúcich sa najrozmanitejšími stránkami vytýčenej témy. Úvodný referát Anny K o v á ř o v e j Sociálna tematika v slovenskej hudobnej tvorbe poukázal v historickej retrospektíve na sociálne prvky v dielach slovenských skladateľov. Stretávame sa s nimi už v tvorbe predstaviteľov staršej slovenskej hudby — Mikuláša Schneidra-Trnavského a Mikuláša Moyzesa — ale najmä v najvýznamnejších dielach zakladateľskej generácie modernej slovenskej hudby — Alexandra Moyzesa (Demontáž, op. 12), Eugena Suchoňa (Baladická suita, op. 9, Žalm zeme podkarpatskej, op. 12), Jána Cikkera (Cantus filiorum, op. 17, Juro Jánošík) i v ďalších dielach skladateľov mladšej i najmladšej generácie. Kantáta je tým hudobným druhom, v ktorom sa sociálna tematika i celková zaangažovanosť skladateľa prejavila najzreteľnejšie a najúčinnejšie.

Referát Ladislava M o k r é h o Ku koncepcii kultúrnej revolúcie v hudobnej oblasti (1948—49) objasnil Leninovu koncepciu kultúrnej revolúcie a jej postupné uplatňovanie u nás po februári 1948. Prednášateľ vyzdvihol

osobné zásluhy Ladislava Novomeského pri jej presadzovaní v našich podmienkach v predfebruárovom období, ako i jeho veľké zásluhy o rozvoj slovenskej hudobnej kultúry. Pavol Paška v referáte Prínos revolučnej piesne k vývoju robotníckeho hnutia u nás ocenil revolučnú pieseň ako priekopníčku tých cieľov a ideálov, ktoré stelesňujú náš socialistický dnešok. Spomenul najslávnejšie revolučné piesne spievané slovenským robotníctvom, objasnil čo všetko vplývalo na vznik a vývin slovenskej revolučnej piesne i akú funkciu spĺňa v robotníckom hnutí.

Cenným obohatením konferencie bolo vystúpenie jedného z najagilnejších priekopníkov robotníckej kultúry u nás, dnes takmer 80-ročného Jána Klimu. Vo svojom referáte K charakteristike vývoja robotníckych spevokolov na Slovensku podal ucelený prehľad vývoja slovenských robotníckych spevokolov, načrtol podmienky i ťažkosti, za akých tieto spevokoly vznikali a existovali i aký význam mali pre zvyšovanie kultúry a vzdelanosti robotníctva a robotnícke hnutie zvlášť. Osobitnú kapitolu jeho referátu tvorilo osvetlenie vzniku, činnosti a hlavných úloh Združenia robotníckych speváckych spolkov, ktorého bol sám dlhoročným predsedom a neúnavným organizátorom.

Problémami výskumu robotníckej kultúry z metodologického hľadiska sa zaoberal referát Zdenka Nováčka. Okrem poukazu na čisto špeciálne metodologické problémy vynárajúce sa pri vedeckom spracúvaní tejto problematiky, nachádzajúcej si len dnes svoje miesto v muzikológii, poskytol jeho referát podrobný prehľad toho, čo sa v oblasti výskumu robotníckej kultúry dodnes urobilo a čo ešte treba v budúcnosti urobiť.

Ján Albrecht referátom František Furch — pokroková postava bratislavského hudobného života prispel k dokresleniu bohatého obrazu priekopníkov pokrokového umenia u nás. Dnes takmer zabudnutý Furch patril k tým pokrokovým predstaviteľom bratislavskej nemeckej inteligencie, ktorý po návrate z ruského zajatia — kde sa dostal do styku s ruským revolučným hnutím — sa stal nadšeným propagátorom sovietskych pokrokových myšlienok, najmä v oblasti umenia. Patril k prvým prebojúvateľom sovietskej hudobnej tvorby v bratislavskom rozhlase a bratislavskom koncertnom živote, o čom svedčí rozsiahla korešpondencia medzi ním a Zväzom sovietskych skladateľov.

Viktor Bróš referátom Robotnícky spevokol Bradlan a jeho ideologicko-kultúrne poslanie počas 40-ročného trvania pripomenul dlhoročnú vynikajúcu umeleckú, výchovnú i politickú činnosť tohto vyspelého amatérskeho zborového telesa v robotníckom prostredí i mimo neho. Zvláštnu pozornosť venoval osvetleniu vzťahu Mikuláš Schneider-Trnavský a Bradlan, ďalej činnosti zbormajstrov, súčasnému poslaniu spevokolu a jeho početným domácim vystúpeniam i zahraničným zájazdom.

Ján Halaj v referáte Robotnícky spevokol vo Zvolene a jeho účasť v robotníckom hnutí načrtol vývoj jedného z najstarších robotníckych spevokolov na Slovensku, na konkrétnych príkladoch ukázal jeho účasť v robotníckom hnutí (účasť na robotníckych demonštráciách a manifestáciách) a poukázal na jeho súčasné kultúrnopolitické poslanie. Na pozitívny prínos niekoľkých robotníckych hudieb pre robotnícke hnutie v rokoch 1921—1938 poukázal vo svojom príspevku Činnosť robotníckych hudieb na východnom Slovensku v službách revolučného boja proletariátu František Matúš. Vznik, existenčnú a pracovnú problematiku robotníckych dychových hudieb na východnom Slovensku, ako aj spätosť ich činnosti s revolučným robotníckym hnutím osvetlil na histórii troch dychových hudieb — Robotníckej dychovej hudby v Prešove, Hudby solivarského robotníctva zo Solivaru a Robotníckej dychovej hudby v Kežmarku. V záverečnom referáte KSČ a československo-sovietske hudobné vzťahy Jozef Tvrdoň dokumentoval bohatosť týchto vzťahov na celom rade konkrétnych príkladov. Pripomenul širokú paletu osobností udržujúcich tieto vzťahy v minulosti, i tých, ktorí sa dnes touto pozitívnou stránkou naších kultúrnopolitických dejín vedecky zaoberajú.

Konferenciu na záver zhodnotili predseda muzikologickej sekcie Zväzu slovenských skladateľov dr. Ladislav Mokrý, CSc. a predseda Socialistickej akadémie Slovenska dr. Pavol Paška, CSc., ktorí poukázali na prekvapujúcu životnosť pertraktovanej problematiky, ocenili vysokú vedeckú úroveň konferencie, čím nielen splnila svoje poslanie po vedeckej stránke, ale bola tiež dôstojným príspevkom k oslavám 50. výročia KSČ, keď rekapitulujeme, zhrňujeme a hodnotíme všetko to, čím robotnícke hnutie a jeho revolučný predvoj — komunistická strana prispeli k oslobodeniu našich národov a k víťazstvu socializmu. —AG—

FESTIVAL BULHARSKEJ ĽUDOVEJ HUDBY A TANCA

V dňoch 7. a 8. augusta toho roku sa uskutočnil po druhý raz v bulharskej architektonickej rezervácii v Koprivštici festival ľudovej hudby a tanca. V tomto maliebnom mestečku bulharskej ľudovej a tradičnej národnej architektúry, ležiacom na náhornej planine v srdci Stredna gora, v obkľúčení lesov a horských velikánov, zišli sa ľudoví interpreti z celého Bulharska a niekoľko desiatok tisíc turistov, záujemcov a milovníkov ľudového umenia. Koprivštica sa stala dejiskom týchto celonárodných slávností pre svoju neobyčajne bohatú národnú, kultúrnu a revolučnú tradíciu; veď v nej vzplanul v roku 1876 protiturecký požiar, ona bola po mnohé desaťročia strediskom národno-buditeľských snáh. O tom azda netreba ani hovoriť, že toto tiché a ukryté mestečko po dva dni hýrilo farbami nádherných krojov, povetrím sa niesli prekrásne dráždivé, sekundové viachlasé spevy, rozliehal sa zvuk rytmicky bohate nuansovanej a členenej bulharskej ľudovej tanečnej muziky, večerom vzplanuli desiatky ohňov, okolo ktorých sa túlili bezprizorní návštevníci, povedľa mesta vyrástli stanové mestečká, ulicami sa tiesnili davy atď. Teda obvyklý a bežný obraz festivalov a folklórnych slávností, nech by sa odohrávali kdekoľvek na svete, hoci každé má svoje osobité čaro a atmosféru.

Venujme sa však obsahovej charakteristike tohto festivalu. Programová a dramaturgická koncepcia by sa dala zhrnúť nasledovne:

1. všetky festivalové programy boli založené na autentických folklórnych formách, to znamená, že interpretmi hudobných a tanečných prejavov boli nositelia a spolutvorcovia prezentovaných foriem a pochádzali z dedín;

2. základom všetkých programov bol regionálny výber a usporiadanie folklórnych prejavov (čísiel);

3. zostavovatelia a režiséri programov sa zdržiavali akýchkoľvek zásahov a javiskových modifikácií do organizmu a štruktúry hudobných prejavov, išlo len o výber piesní, tancov, dohodnutie ich sledu a dĺžky;

4. všetkým týmto hľadiskám zodpovedala aj výrazná komornosť ladenia programov; komornosť, intimita je konečne základným znakom týchto tradičných prejavov; speváce skupiny pozostávali prevažne zo šiestich speváčok a inštrumentálne združenia nepresahovali 4 až 6 muzikantov, výrazne však dominovali sólové prejavy inštrumentálno-vokálne;

5. spojujúci text, resp. komentár len uvádzal jednotlivé skupiny, jednoducho a stručne.

V programoch a v celkovej koncepcii teda dominovali jednoduchosť, čistota, prehľadnosť. Nebolo prekomplikovaných, režijne náročných monstreprogramov, ktoré tak dobre poznáme najmä z našich festivalov. Takéto vyznenie podporovala aj výstavba javísk a scénických prostriedkov. Javiská tvorili málo vyvýšené, pomerne malé pódia (cca 10×10 m), ktoré takmer vôbec neboli oddelené od „hľadiska“ (takmer bez lavičiek). Hľadiská tvorili šťavnaté stráne, ktoré sa strácali do lesov. Javísk však bolo v jednom rade 6, oddelených zákutiami i tesne do seba zapadajúcimi zvukovými poľami. Návštevníci sa mohli medzi nimi voľne pohybovať a neraz bolo možné z jedného vyvýšeného miesta sledovať dva-tri programy, ktorých napr. v nedeľu doobeda bežalo simultánne šesť. Programy boli zväčša dvoj-trojhodinové a nedeľná ústredná „módna“, krajová prehliadka trvala neprerušovane vyše štyri hodiny. To všetko bolo však možné a konzumovateľné, lebo návštevník, divák nebol priklincovaný na jedno miesto, ale mohol sa voľne pohybovať, vyberať si, odísť a znovu sa vrátiť.

V tejto voľnosti, nenútenosti, bezprostrednosti sa tento festival líšil od toho, čo v strednej a západnej Európe poznáme pod pojmom festival. Teda čo do veľkoleposti, kvantitatívnej a kvalitatívnej prezentácie hudobného a tanečného folklóru Koprivštica nezaostávala za nimi, len sa nepokúšala vtesnať ho do tej estrádnorevuálnej podoby, ktorá folklór ubíja, zefektňuje a banalizuje, naopak — dala sa mu zaskvieť v jemu vlastnej jednoduchej, primárnej, strhujúcej a živelnej podobe. Nebolo autentických, aranžovaných, upravených „umeleckých“ a gala-programov, ktoré v tej alebo onej podobe amputujú a imputujú ľudovú hudobnú tradíciu, dominovala bulharská ľudová hudobná a tanečná kultúra vo svojej tradičnej podobe. Pre folkloristu to bola lahôdka, ale zrejme nielen pre folkloristov, lež aj pre tisícky divákov, ktorí neraz frenetickým potleskom vyjadrovali svoju priazeň sólistovi na gadulke pri jeho bohatých melizmatických improvizáciách. Vedeli oceniť nie „show“ alebo efekt, ale skutočne živelnú muzikalitu.

U hudobných prejavov naprosto dominovali viachlasné spevné prejavy antifonálneho sekundového spevu zo západného Bulharska, Makedónie a Thrákie. Prekvapovala neobyčajne rozsiahla inštrumentálna tradícia gajdošov, hráčov na kaval (či už v sólovej forme, alebo ako sprevádzajúci nástroj ku ornamentálnemu ženskému spevnému prejavu) alebo neobyčajne živá tradícia epických foriem za sprievodu gadulky. Tanečné prejavy sa nezdali byť v popredí javiskového diania, ale organicky nadväzovali na tanečnú inštrumentálnu hudbu. K tradičným sólovým formám obsadenia združení (kaval, gadulka, gajda, tupan) sa v povojnových rokoch rozrastá „orchestrálna“ prax inštrumentálnych združení s viac — alebo mnohonásobným obsadením jednotlivých nástrojov. Táto prax sa javí ako forma narušenia, alebo aj rozrastania, rozvíjania inštrumentálnej hudby.

Formami súčasnej existencie folklóru a jej vzťahom k dnešnému kultúrnemu povedomiu sa zaoberala osobitá konferencia, ktorá nadväzovala na koprivštický festival v dňoch 9.—10. augusta. Niesla sa v znamení témy „Európsky folklór a súčasnosť“ a zúčastnili sa na nej okrem početných bulharských odborníkov, folkloristov, etnografov, literárnych historikov a choreológov aj folkloristi z Maďarska, Poľska, NDR, Rumunska, Československa, Kanady, Anglicka, Talianska, Nórska, Francúzska a Juhoslávie. Konferenčné rokovania boli v podstate sústredené na tri okruhy otázok: súčasný stav, úlohy a problémy bulharskej hudobnej i všeobecnej folkloristiky; postavenie folklóru v dnešnej spoločnosti a formy jeho aktualizácie a prezentácie vo verejných a masovokomunikačných prostriedkoch; stav dnešnej folklórnej tradície najmä v európskych krajinách. Nešlo teda o konferenciu s úz-

kym vedeckým zameraním, ale skôr o videnie folklórnej tradície dnešnými očami kultúrnej dynamizácie a aktualizácie, teda o formu kultúrno-sociologickej súvahy.

Programatickými otázkami bulharskej hudobnej folkloristiky sa zaoberali referáty V. Krasteva, T. Djidjeva, T. Todorova, výskumom vzťahu folklóru a literatúry P. Dinekov a aktuálnym otázkam súčasného stavu bulharského ľudového umenia bol venovaný fundovaný referát Ch. Vakarelského. O pedagogických otázkach v súvislosti s výučbou bulharského ľudového hudobného umenia na osobitých školách hovorili V. Krastev, V. Vladimirov, úpravám pre folklórne súbory sa venoval vo svojom príspevku N. Kaufman. Etnochoreologickým otázkam a javiskovým úpravám ľudového tanca boli venované referáty A. Ilievovej, V. Konsulova, ale najmä hodnotný prehľadový referát R. Kacarovej. Najviac polemickú diskusiu rezvírila téza G. Christova, že v rozhlase a v televízii nie je možné počítať s autentickými formami folklóru, že je potrebné ich úpravou vyzdvihnúť na vyššiu umeleckú úroveň. Ostro reagoval najmä Ch. Vakarelski.

Zo zahraničných príspevkov zaujali informatívne príspevky J. Hertea, J. Markla, teoreticky zovšeobecňujúci príspevok J. Beziča, problematický referát I. Lammelovej. Za najhodnotnejšie príspevky možno označiť vecný, faktami podložený referát B. Kraderovej o nových žánroch a tendenciách v súčasnej ľudovej hudobnej tvorivosti v Amerike a teoretický, metodický príspevok I. Zemcovského z Leningradu. U posledného prevládalo úsilie priviesť na spoločnú metodickú bázu žánrovo-tematické a funkčné aspekty ruskej tradičnej folkloristiky s Asafievovými teóriami intonačnej analýzy a antropologicko-funkcionalistického prístupu súčasnej americkej etnomuzikológie. Zemcovskij na jednej strane podrobil kritike aj dogmatický determinizmus 50-tych rokov a poukázal na nevyhnutnosť interpretovať všetky funkčné aspekty cez videnie a chápanie hudobnej substancie prejavov, i keď v náznakoch prišlo u neho azda hoci len k verbálnemu preceneniu sociálnych aspektov hudobných prejavov. Vcelku ide však o veľmi zložitý problém, ktorý veľmi ťažko vtesnať do nejakej univerzálnej, metodickej šablóny.

Konferencia ukázala na vysokú úroveň bulharskej etnomuzikológie v zmocňovaní sa najmä substancie bulharskej tradičnej i súčasnej ľudovej hudby a súčasne poskytla vhodné fórum pre medzinárodnú názorovú konfrontáciu i výmenu skúseností. Zväz bulharských skladateľov a Institut za muziku Bulharskej akadémie vied realizovali teda nanajvýš aktuálne a užitočné konferenčné podujatie, ktoré účastníkov plne uspokojilo.

O. Elschek

Ospravedlňujeme sa čitateľom za závadu v čísle 8 (prázdna strana číslo 311). Toto technické nedopatrenie sa nestalo našou vinou.

Redakcia

RECENZIE

JOSEF RUFER
DAS WERK ARNOLD SCHÖNBERGS
BÄRENREITER 1969
207 strán

Hoci práca Josefa Rufera o diele Arnolda Schönberga vyšla r. 1959, je v podstate pre väčšinu slovenských čitateľov neznáma. Niekoľko informácií na jej okraj si dovoľujeme uviesť značne oneskorene, avšak s odôvodnením aktuálnosti 20. výročia úmrtia skladateľa.

Prácou Josefa Rufera sa nám prvý raz dostáva do rúk kompletné bibliografické zobrazenie diela Arnolda Schönberga. Kniha je vlastne akýsi „Gesamtkunstwerk", podáva obraz o všestrannosti skladateľa zo začiatku 20. storočia. Súbor obsahuje súpis originálov a skíc skladateľského odkazu, súpis teoretickej a literárnej tvorby a taktiež časť jeho výtvarných prác.

Jednotlivé oblasti, ktorým sa Schönberg venoval, zoradil Rufer do niekoľkých podkapitol vychádzajúcich z rôznych aspektov. Hudobnú tvorbu rozdeľuje na diela zverejnené, neznáme, dokončené, fragmenty, diela pre rôzne nástrojové obsadenie, prepracovania, inštrumentácie. Komentáre k niektorým dielam pochádzajú priamo od Schönberga, sú prebrané z jeho listov či prednášok. Každá skladba je opatrená množstvom údajov, základnými i okrajovými (pri rukopise napr. druh papiera, počet rukopisných strán). Každá má svoj stručný životopis — od narodenia po predvedenie a vydanie.

Teoretická časť obsahuje dve kapitoly: ide v nich o učebnice a iné teoretické diela. Z dokončených učebnicových prác sú okrem Schönbergovej Harmonielehre menej známe Základy hudobnej kompozície, Modely pre skladateľov — začiatočníkov a iné. Väčšina Schönbergových teoretických názorov je ukrytá v jeho bohatej korešpondencii (viď u nás vydané Dopisy), ako aj v stovkách statí, esejí, prednášok a myšlienok. Táto literárna pozostalosť nie je samozrejme v knihe zverejnená, má však udané presné odkazy.

Popri časti opublikovaných výtvarných prác Arnolda Schönberga sa v knihe nachádza kompletný zoznam olejomalieb, akvarelov a kresieb. Známe priateľstvo Kandinského so Schönbergom dokumentujú dva Kandinského listy, v ktorých píše o výtvarnej tvorbe A. Schönberga.

V závere práce uvádza jej autor kompletný chronologický zoznam diela a presné dáta premiérových skladieb.

Táto práca je nesporne kladným výsledkom dlhoročnej práce a štúdia pozostalosti A. Schönberga. Škoda však, že zostáva iba pri popisnosti, absencia tematického zoradenia bude iste citeľná. **(vlk)**

HANS—PETER REINECKE,
CENTS FREQUENS PERIODE,
UMRECHNUNGSTABELLEN FÜR MUSIKOLOGISCHE AKUSTIK UND MUSIKETHNOLOGIE, CALCULATION TABLES FOR MUSICAL ACOUSTICS AND ETHNOMUSICOLOGY. WALTER DE GRUYTER A CO. BERLIN 1970, 101 STRÁN. TABUĽKY.

Kvantifikácia hudobných procesov, či už znejúcich zvukových zdrojov, alebo ich psychickej transformácie v ľudskom vedomí sa stáva v dnešnom hudobnovedeckom bádaní stále dôležitejšou. Kvantifikačnými metódami bola hudobná veda nielen v dnešných časoch, ale už od antiky v tesnom kontakte s prírodnými vedami a s ich metódami. Čo ako paradoxne znie, keď hovoríme, že hudba patrí k tým umeleckým a vôbec antropologickým fenoménom, ktoré sa najťažšie vo svojej podstate verbalizujú, transformujú do iných systémov, a že miera fixácie a postrehnuteľnosti kvalitatívnych umeleckých sémantických zložiek je veľmi relatívna, hudba predsa len vo svojich vyjadrovacích prostriedkoch je oveľa ľahšie, logicky a kvantifikačnými prístupmi zachytiteľná ako iné umenia. Vzťahuje sa to na jednej strane na primárne akustické, hudobné fenomény, ktoré sú predmetom záujmu hudobnej akustiky. Na druhej strane hudobná teória podrobuje skúmaniu jej technické parametre.

Význam kvanitifikačných metód je teda evidentný najmä v týchto oblastiach; avšak od začiatku storočia sa hudobnoakustické metódy stávajú čoraz dôležitejšími aj v oblasti hudobnej fyziológie a neskoršie hudobnej psychológie. Z týchto disciplín napokon začala čerpať a s nimi kooperovať etnomuzikológia a organológia. Ako vidno, spomenuté metódy si získavajú široké pole uplatnenia v celom rade hudobnovedeckých disciplín a ich význam dnes stále rastie.

Aby sa tieto metódy mohli v žiadúcej miere uplatniť, chýbajú často mnohé objektívne a subjektívne predpoklady. K objektívnym možno iste počítať možnosť používania potrebnej elektronickej meracej techniky, existenciu elektro-akustických laboratórií, ktoré by stáli k dispozícii hudobnovedeckému bádaniu. K subjektívnym momentom treba počítať vzdelanostné predpoklady u muzikológov, aby ovládali potrebné základné technické procedúry a primárne výpočtové techniky. K uľahčeniu posledných patria nepochybne aj prepočtové tabuľky takého typu, akú predstavuje recenzovaná práca H. P. Reineckeho.

Pokusy v tomto smere podnikli už v menšom rozsahu rôzni bádatelia, najmä etnomuzikológovia alebo vedci s vyhranenými tónovopsychologickými záujmami. Medzi tých, ktorí sa dosiaľ pokúsili predložiť prepočtové tabuľky alebo im adekvátne pomôcky, treba počítať E. M. v. Hornbostela, H. Husmanna, Fr. Boseho a E. Gerson-Kiwi. Reineckeho tabuľky sa od uvedených pomôcok odlišujú nielen oveľa väčším rozsahom, ale aj ich modernejšou koncepciou a napokon aj precíznosťou. Uvedené vlastnosti dosiahol Reinecke v neposlednej miere použitím modernej výpočtovej techniky. Tabuľky sa vyhotovili na samočinnom počítači Telefunken TR 4, vo výpočtovom stredisku univerzity v Hamburgu.

Reinecke sa v ručnom úvode zaoberá významo kvantifikačných metód pre hudob vedu a predosiela trom tabuľkám krátke mikroštúdie: 1. K dejinám kvantifikácie tónových výšok, 2. Frekvencia, perióda, absolútne a relatívne centy, 3 Návod na používanie tabuliek. V nich rozoberá i základné zložky mier, ktoré používa vo svojich tabuľkách. Sú to tri hodnotové škály usporiadané do formy porovnateľných prepočtových tabuliek: ide o frekvenciu, teda počet kmitov za sekundu, ďalej ide o periódu, resp. o trvanie jednej periódy v milisekundách a treťou jednotkou je škála absolútnych centových hodnôt. Reinecke poukazuje na ich význam, pričom sa dotýka veľkej relativity, napr. frekvencie, ktorej lineárne narastanie znemožňuje priame porovnanie intervalových vzťahov jednotlivých oktáv a pod. V modernej meracej technike sa dnes operuje čoraz častejšie s periódou; napokon jedinou spoľahlivou bázou pre veľmi jemné, detailné porovnanie výškových vzťahov, intervalov sú centové hodnoty, ktoré sú navyše aj veľmi názorné.

V prvej tabuľke sa uvádza škála frekvencie (Hz), a to medzi 1,00 Hz až 19,900 Hz, a to 1 až 99 Hz škála narastá (+0,01), medzi 100 až 999 Hz (+1 Hz), 1000 až 9990 (+10 Hz), 10 000 až 19 000 (+100 Hz). K celej tejto škále sú uvedené vždy hodnoty v msec a hodnoty v C_{abs}. V druhej tabuľke je na prvom mieste msec, a to v rozpätí 0,0500 až 999 msec. Hodnotová škála je nasledovne diferencovaná: 0,0500 až 0,0999 (+0,0001), 0,100 až 0,999 (+0,001), 1,00 až 9,99 (+0,01), 10,0 až 99,9 (+0,1), 100 až 999 (+1). V tretej tabuľke je najjednotnejšie rozvrhnutie hodnôt podľa C_{abs}, a to v rozmedzí 0 až 17 995 (s narastaním hodnôt vždy o 5 centov).

To znamená, že nejde o jednoduchú variáciu troch tabuliek, ale o rôzne tri tabuľky s rôznym hodnotovým rozvrhnutím a aj s rôznymi hodnotami v jednotlivých rubrikách. To má svoje výhody najmä pri používaní. V prípade, že hľadáme takú hodnotu, ktorú nenachádzame v jednej tabuľke, máme možnosť nájsť ju v niektorých z ďalších tabuliek, alebo aspoň takú hodnotu, čo je najbližšia tej, ktorú hľadáme. Uvedieme konkrétny príklad. Pri hľadaní dvoch intervalových vzťahov, dvoch tónových výšok, ktoré máme vyjadrené v Hz, jedna z hodnôt je 1254 Hz. V prvej tabuľke máme C_{abs} len pre hodnoty 1250 a 1260 Hz. V tabuľke dve už máme hodnoty pre 1250, 1252, 1253, 1255, 1256, 1258, 1259, 1261; v tabuľke tretej je hodnotová diferenciácia Hz 1250, 1253, 1257, 1261. Teda ani v jednej z tabuliek nenachádzame nami hľadanú hodnotu. Vtedy si musíme vypomôcť interpoláciou dvoch susedných hodnôt, ktoré máme. V našom konkrétnom prípade by išlo o interpoláciu hodnôt z druhej tabuľky, a to 1253 a 1255. Týmto spôsobom máme teda možnosť v tejto tabuľke, ktorá robí určitú selekciu hodnôt, vzájomnou konfrontáciou jednotlivých tabuliek a technikou interpolácie získať požadované hodnoty.

Reineckeho tabuľky sú veľmi vhodnou pomôckou pre najrôznejšie prepočty pokiaľ máme udanú niektorú z uvedených hodnôt, teda Hz, msec alebo C_{abs}, aby sme získali ďalšie porovnateľné údaje. Ide o publikáciu, ktorá bude nepostrádateľným pomocníkom pre toho, kto sa zaoberá meracími, kvantifikačnými prácami, či už bezprostredne z oblasti hudobnej akustiky, organológie, alebo etnomuzikológie.

Oskár Elschek

SLOVENSKÁ HUDBA. Vydáva Zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Vedúci redaktor prom. hist. Oskár Elschek, redaktori Vlasta Lorberová, dr. Naďa Hrčková, prom. hist. Igor Vajda. Redakčná rada: Roman Berger, doc. dr. Ladislav Burlas, CSc., prof. dr. Oto Ferenczy, prom. hist. Alfréd Gabauer, prof. dr. Jozef Kresánek, DrSc., dr. Ladislav Leng, CSc., Ivan Parík, prom. hist. Eva Pensdorfová, dr. Pavol Polák, CSc., prom. hist. Mária Potemrová, Bohuš Trnečka. Rudolf Vanek. Redakcia a administrácia: Bratislava, Sládkovičová 11. Telefón 337-94. — Tlačia Západoslovenské tlačiarne, n. p. Bratislava, prevádzkáreň 46, Partizánske. — Vychádza 10-krát do roka. — Vydávanie povolené Povereníctvom SNR pre kultúru a informácie reg. č. 81—32 zo dňa 25. okt. 1967. — Rozširuje Poštová novinová služba. Predplatné a objednávky prijíma PNS — Ústredná expedícia tlače, Bratislava, Gottwaldovo nám. 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 4,—. Číslo 9—10., zadané do tlače 31. 8. 1971. Vytlačili Západoslovenské tlačiarne, n. p., prevádzkáreň 46, Partizánske.

INFORMÁCIE

Darius Milhaud pracuje na novej opere nazvanej „Saint Louis" (francúzsky kráľ 1214—1270).

* * *

Tadeusz Baird bol poctený cenou Jurzykowského — New York. Cena je dotovaná 10 000 DM.

* * *

Skupina Beatles získala za svoj song „Let it be" Oscara za najoriginálnejšie hudobné dielo.

* * *

Od 13. do 18. decembra sa koná vo Varšave IV. súťaž vypísaná pri príležitosti udelenia Chopinovho štipendia.

* * *

Witold Lutoslavski získal titul Doktor honoris causa Clevelandského Institute of Music.

* * *

V máji mala v Moskve premiéru nová skladba Edisona Denisova — Sonáta pre saxofón a klavír.

* * *

Od 4. do 10. apríla 1972 sa uskutoční 9. medzinárodná súťaž v interpretácii Novej hudby. Prospekty s podrobnou informáciou zasiela Stiftung Gaudeamus, Postfach 30, Bildhoven (Holland).

* * *

Rafael Kubelík, šéfdirigent Symfonického orchestra bavorského rozhlasu, preberie od jesene 1973 hudobné vedenie Metropolitan opery v New Yorku.

* * *

Viedenská štátna opera plánuje na sezónu 1973/74 novú inscenáciu Wagnerovej opery Tristan a Izolda. Jej realizátormi budú Leonard Bernstein a Luchiano Visconti.

* * *

V depozite muzikálií Kirchenmusikverein-u (archív mesta Bratislavy) nachádza sa skladba bratislavského učiteľa hudby A. Hyrtla — Streichquartett in g-moll. Výsledky podrobného rozboru skladby v značnej miere doplňujú naše vedomosti o tomto významnom, no doteraz málo známom učiteľovi B. Bartóka.

* * *

Alberto Ginastera píše svoju tretiu operu pod názvom Beatrice Cenci. Jej premiérou majú otvoriť Kennedyho pamätník vo Washingtone.

Jean Louis Barrault pripravuje novú inscenáciu Mozartovho Dona Giovanniho, ktorú chystá Nemecká opera Berlín. Hudobné naštudovanie prevzal Lorin Maazel. Premiéra sa plánuje až na rok 1973.

* * *

Günther Rennert bude na jar 1972 inscenovať v milánskej Scale Straussovu Elektru. Hlavnú úlohu alternujú Birgit Nilssonová a Danica Mastilovićová. Hudobného naštudovania sa ujal Wolfgang Sawalisch.

* * *

Kaj Kauhanen, vedúci hudobnej sekcie UNESCO v Paríži, bol vymenovaný za riaditeľa fínskej Národnej opery v Helsinkách. Svojho nového postu sa ujal 1. augusta t. r.

* * *

Dirigent Ján Valach, ktorý nateraz pôsobí v Belgicku, uviedol v apríli t. r. v Gente Matúšove pašije J. S. Bacha. Účinkovali: Národný orchester Brussel, gentský oratórny zbor a sólisti z Brusselu, Antwerp a Amsterdamu.

* * *

Medzinárodná spoločnosť pre súčasnú hudbu — ISCM má od lanského roku nové predsedníctvo. Prezident — André Jurres, viceprezident — Gunnar Bucht, tajomník — Rudolf Heinemann, pokladník — Paul Wiegmans, členovia — Friedrich Cerha, Pavel Eckstein a Constanty Regamey.

* * *

Pri príležitosti nedožitých 90. narodenín nár. umelca M. Schneidra-Trnavského zúčastnili sa pietneho aktu pri jeho hrobe v Trnave 24. mája zástupcovia Zväzu slovenských skladateľov ako aj porota a účastníci I. celoštátnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidra Trnavského.

* * *

Pán Hans Wallin, skladateľ a matematik z Hodandska, požiadal o článok z časopisu Musicologica Slovaca — Miroslav Filip: Meranie multikanálovej výškovej frekvencie vo vokálnom súbore na základe správy v zahraničnom bulletine o slovenskej hudbe. O samotný časopis prejavil záujem Hudobnovedný seminár Univerzity v Zürichu.

KONKURZ

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA OSTRAVA

vypisuje konkurz na obsadenie miesta

zbormajstra Miešaného zboru SFO
na plný pracovný úväzok

Predpokladom je vysokoškolské vzdelanie zbormajstrovského odboru, prax najmenej 5 rokov. Platové podmienky podľa výmeru Ministerstva kultúry a informácií z r. 1968. Prihlášky so životopisom prijíma do 30. novembra 1971 Štátna filharmónia Ostrava, Michálkovická 181, Ostrava 5. Dátum konania konkurzu sa uchádzačom oznámi.

SLOVENSKÁ HUDBA, časopis Zväzu slovenských skladateľov. Číslo 9-10/1971, ročník XV.
Cena Kčs 8,—

NOTOVÁ PRÍLOHA SLOVENSKÉHO HUDOBNÉHO FONDU

CANONES A 2

Canon 2

Juraj Beneš




13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27


28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42


43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57


58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72


73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
4'25"
(4'22")