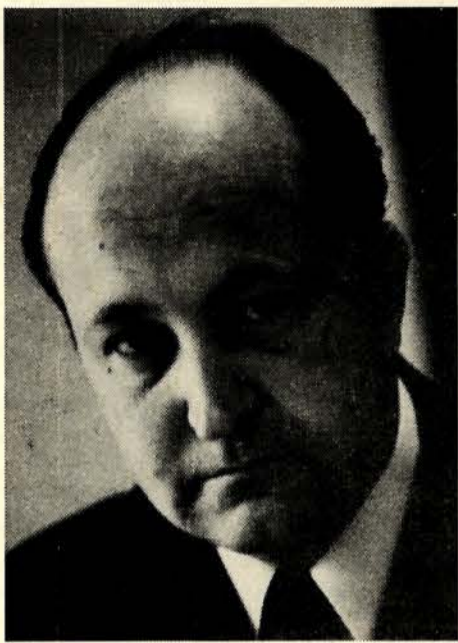


K päťdesiatinám zaslúžilého umelca Pavla BAGINA

V povedomí slovenskej hudobnej verejnosti ešte donedávna figurovalo meno zaslúžilého umelca Pavla Bagina v spojení s mnohým iným než so skladateľskou profesiou. Do veľkej miery právom — objavovalo sa najmä tam, kde nezostávalo veľa času na komponovanie, kde bolo treba predovšetkým jednať. Viac než desaťročie znelo s rešpektom vo Vojenskom umeleckom súbore kpt. Jána Nálepku, objavovalo sa v súvislosti s premiérami desiatok koncertných i hudobnodramatických diel slovenských skladateľov, s rešpektom je vyslovované vo foyer či v zákulisí opery SND, v priestoroch Ministerstva kultúry SSR, Zväzu slovenských skladateľov či Slovenského hudobného fondu. Častejšie než na titulnom liste partitúr figuroval autogram Pavla Bagina na poslednej stránke dokumentov, ktorými sa riešili závažné a rozhodujúce otázky profilovania nášho hudobného — koncertného i operného diania... O to vzácnejšie sú okamihy, v ktorých sa stretávame s partitúrou či reálnym znením skladby tohto človeka zoči-voči. Tušíme za nimi intenzívny zápas tvorcu — skladateľa.

Jeho profil sa vynáral pred nami ne nápadne a v priebehu posledného desaťročia nadobúdala rysy, ktorým nechýba



Snímka: J. Vavro

PRIESTOR NA SEBAREFLEXIU

púťavosť. Prichádza s notami, ktoré si prasto vynucujú záujem, ktoré niečo avizujú a projektujú — stojíme pred nimi s očakávaním, čo bude ďalej. Pohľad späť je tu len nevyhnutným, obligátnym doplnkom pre pochopenie chodníkov a rytmu krokov, ktoré sa po nich uberajú. Demonštrujú formovanie človeka, ktorému nie je ľahostajný jeho vzťah k svetu, k súčasnosti, k dnešku. Človeka, ktorý potrebuje zvládnuť svoj vlastný vnútorný život, aby sa mohol prihovárať iným. Človeka, ktorý odhaľuje, aby poznával a dal možnosť poznať. Jeho tvorivý zápas je nasýtený mlčaním, ktoré nekoketuje s vystavovaním sa na obdiv, nepotrebuje výkrik a kriklavé farby k tomu, aby na seba upozornil. Vchádza tým vyrovnaným krokom a prináša so sebou sviežiu, čistú vzduch. Bez prievanu, bez zabuchnutia dverí, ktoré desiatimi otvorené a citlivé uši tých, ku ktorým prichádza. V jeho kroku, v geste, v jeho tempe je tichý smútok, obrys melanchólie, ktorá vyžaduje pozornosť, ktorá nespáva, ale aktivizuje. Cítim za ňou akúsi dávku trpkosti z poznávania, a vášim si ju — pripomína, že poznanie (i svojho opozdenného gesta a slova) je vždy spojené so zápasom, s bolesťou, ktorú potrebujeme premôcť, ale ktorá zanecháva vrásky. Bagin sa s nimi netají a možno práve vďaka tomu vzbudzuje sústredenie pohľad v tých, ktorých zaujal svojou tvorbou.

Nepíše veľa — zatva jeho skladieb je nebohatá počtom —, ale tvorí s inten-

zitou, ktorá je mu vlastná. Cizeluje detail, mikrosféru svojich skladieb, v ktorej drobnosť reprezentuje makrosvet — pretože sám autor pozná dialektiku vzťahov častí a celku. Citlivo rieši kontrast, v tektonickej i obsahovej úrovni kompozície — pretože sa orientuje v polarite diania vôbec. Je komorný a jeho komornosť zasahuje intimitu psyché svojich poslucháčov: za jeho výpoveďami cítime bezprostrednosť, úprimnosť, ktorá má právo byť strohou... Jeho formy nepotrebuje široký priestor. Odhaľuje a demonštruje v nich svoje videnie rozmerov a sú to rozmary predovšetkým etického naplnenia. Dobro nepotrebuje veľkosť k svojej konfrontácii so zlom; i krátky život má svoju plnosť...

Vo svojom skladateľskom výraze vyšiel z poznania hudobného folklóru a uchoval si jeho prízračnosť a pravdivosť. Poučil sa na Weberovej lyrike a zotráva v jej atmosfére dotvárajúc ju svojím vlastným — a nie bez pôvabu — cítením. Konštruuje hudobné procesy s prirodzeným zmyslom pre rytmus a čas, pre mieru. Konštrukcia a racionálne momenty vôbec stoja v jeho výpovediach v službách výrazu základnej idey a obsahu jednotlivých skladieb. Jeho tektonické koncepty nelákajú novosťou, vynaliezavosťou či modernosťou — nepotrebuje sa odhaľovať, pretože ich cieľ je kdesi inde než v demonštrácii efektu a rafinovanosti. Možno je technika preňho ešte orieškom, ktorý lúska, ale vládne nad jej zmyslom a významom

s prirodzenosťou, ktorá nás vedie k tomu, aby sme mu uverili. Nie je inžinier, ani filozof — dominuje ňuho muzikálnosť. Vo svojich skladbách sa stále viac a intenzívnejšie dopracováva k nepredstieranej istote vo vlastnej tvorivú krédo. Neufahčuje si svoju úlohu, svoj zápas — necháva priestor materiálu i tam, kde cítime, že si podmaňuje autora, že ho limituje a provokuje k novým a ešte výraznejším sebareflexiám.

Bagin sa priznáva k svojej väzbe s hudobným dedičstvom nášho národa — odhaľuje jeho melos, čistotu a sviežosť. Nepotrebuje k tomu romantické, široko rozpäté melodické oblúky, masívny zvuk orchestra či plnosť harmonických pásiem. Kreslí svoj obraz sveta v redukcii na líniu. Jeho melódie majú pevne kontúrovanú kresbu, bez hrubých, tvrdých gest i tam, kde ich základom je dvanásťtónový rad. Jeho skladby sú krehké, pripomínajú veduty plné pôvabných detailov usilujúcich o pravdivosť a živosť zobrazenia, s postavami v popredí, ktoré im prepozičujú ľudský rozmer. Prítom svojou povahou sú výrazne instrumentálne, nadchýňajú sa pre farbu, ktorá pri svojej sýtosti je svieža, decentná, transparentná. Komornosť preniká jeho tvorbu i tam, kde disponuje veľkým orchestraálnym aparátom, figuruje v detaile i v makroformách jeho diel, akcentujúc decentnosť ich zvukového výrazu.

Pavol Bagin sa radí ku generácii, pre ktorú je prízračný zápas o sebayjadrenie adekvátnymi prostriedkami. Na rozdiel od mnohých svojich rovesníkov zakotvil v povedomí hudobnej verejnosti neskôr, ale vykročil s ambíciami, ktoré prezrádzajú cieľavedomosť jeho profilovania. Z bohatstva ponúkajúcich ciest si zvolil tú, ktorá je najvlastnejšia jeho naturelu — a presvedčil. Jeho poetika, v ktorej doménu vytvára akcent na výraz, sústredenie sa na komunikáciu s poslucháčom bez zbytočného komentovania, je charakteristická ekonomickosťou základnej hudobnej matérie a jej metamorfóz, pevnou a prehľadnou stavbou, invenčnosťou evolučného procesu a citom pre instrumentálne zvládnutie hudobného toku. No jej primat je nad týmto všetkým. V bohate tvarovanom lyrizme, ktorým zasahuje najcitlivejšie miesta tých, s ktorými sa stretáva, na ktorých pôsobí pretvárajúco. Jemu vlastná elegickosť, baladickosť, melanchólia a vôbec instrospektívny výrazu apelujú na kladenie otázok o prítlačivosti hudobnej tvorby, o zmysle ich projekcie, o našom vzťahu k dnešku vôbec. Bez nárokov na honosne znejúci titul tvorcu, s prostým a o to viac úprimnejším ľudským postojom voči svetu, spoločnosti, človeku. Jubileum tvorcu, ktorého hudba vedie k bohatším dimenziám vnímania a cítenia, nech jemu i nám nie je medzníkom, ale odrazovým mostíkom...

MILAN ADAMČIAK

GRAMORECENZIE

JURAJ BENEŠ. Profilová platňa
OPUS Stereo 9110 1186

Mémoire pre komorný orchester (Slovenskú filharmóniu diriguje L. Pešek), Canzona pre dychové kvinteto (Bratislavské dychové kvinteto), Hudba pre trúbku, bicie a sláčikové nástroje (K. Roško, Štátny komorný orchester Žilina diriguje J. Valta) a Préférence pre 9 nástrojov (súbor Musica moderna diriguje autor). Uvedené štyri skladby zastupujú početné dielo najtalentovanejšieho predstaviteľa „mladšej strednej“ vlny slovenskej hudby. A iba jedna — Préférence — podlieha podľa I. Martona verbálnemu opisu. Poviem radšej hneď, že text o Benešovi je zasvätený, výstižný, súhlasim s ním. Ako sa však adekvátne vyrovná s počutým, keď skladateľ i jeho exegét zatvárajú brány pred slovami, azda v obave, že by tejto hudbe mohli uškodiť nie dosť kvalitní hermeneutici? Treba prijať hru a bez predsudkov a autoštylizácií, ktoré nám tak často bránia hovoriť s voľným rozletom, zachytiť niečo zo svojho „prúdu vedomia“, orientovaného sónickým vplyvom Benešovej autorskej platne.

Základný fakt je, že počutý objekt vlastne nikdy nie je aktuálne „tu“. Zároveň však náš spôsob počúvania má jasnú tendenciu k celku, tvaru (Gestalt). Preto dochádza k takzvanej „antilogickej percepcii“, vymáhajúcej si schopnosť vnímať následne ako simultánne, v jednom okamihu zlučujú paradoxy hudobného bytia. V šľapaji uvidieť celého človeka, ak použijeme priestorový príklad. Čo nám vlastne pomáha integrovať nejakú neusporiadanú zvukovú prúd? V Mémoire to dodnes nedokážem, cítim cudzoť inej pamäti, to, čo je v nej odlačené a „chytené sťa motýľ“ sa ma dotýka iba ako sled senzualných podnetov. Chýba mi dikcia, rétorika úsekov, bodiek, odsadení. V mojej vlastnej pamäti sa aktivizuje iba krúživý pohyb slov, nedávajúcich zmysel, poletujúcich sem-tam, obsedantne sa vracajúcich, čo nemá pevnosť a stálosť myšlienky. Nevie si teda sukcesívne zmeniť na simultánne: čakám. Potom sa Mémoire stáva spomienkou — a podivuhodne skrášľuje, ozmysľuje sa už nie vo svojej bezprostrednosti, doznieva. Hudba pre trúbku, bicie a sláčiky účinkuje práve naopak, z nej si pamätám vokalizáciu trúbky i sekvenciu bicích (ktorá mi pripomína unikátny súbor Polyrytmia, hrajúci niektoré skutočné hity a ešte Mihošho, ktorého hral J. Beer). Pamätám si aj viac. Toľko, že k preznievaniu vlastne ani nedochádza. Ide teda v prípade dvoch skladieb o odlišný modus komunikatívnosti — spomienkový a priamočiary. Mnohé moderné umelecké diela sa spájajú s prvým typom (bezsujetové filmy, nový román, experimentálna poézia), ich dosah nemožno merať aktuálnym vnímateľským zážitkom. Zato „klásika“ ním začína a často aj končí: vieme sa ju naučiť naspamäť. Polarita pokračuje aj v Canzone a Préférence, hoci už nie v natoľko vyhrotenej podobe. Znovu však ide v podstate o nečlenené a artikulované, o voľný a tvarovaný prúd.

Pripomínam si iné diela J. Beneša, Skamenelého, Zlomky Janka Kráľa, Tri monodie a vidí sa mi, že v nich deklamčné prvky v širokom význame, teda ako usporadujúci princíp, nijako neškodza výpovedi, že ju neponižujú. Azda pri ozajstnom fantáziou obdarených tvorcov, ba práve pri nich musí fungovať záchranný systém „obmedzenia“, aby sa príliš nevzdialili od ľudského. Z Mémoire i Canzony cítim človeka, emotívny rozkmit, ale uniká nám to obecné ľudské. Subjekt je v nich osamelý, až príliš vzdialený, hovorí sám pre seba: Hudba a Préférence stoja bližšie. Pochopiteľne, uvedomujem si prepojenie vyjadrovacích mechanizmov skladateľa, jednotu štýlu, azda aj štruktúrnú príbuznosť. Ale takmer zhodné štruktúry majú aj Field a Chopin; takmer. Tie Chopinové fioritúry ukazujú od seba k Poľsku, sú obalom pre čosi vyššieho rádu, kým Fieldove sú sebaznakom. Pozadie hudby má často väčšiu moc než ona sama: nechcem z neho robiť mystérium, iba som nútený stále zdôrazňovať tento fenomén. Čo by sa dalo dešifrovať z pozadia Mémoire, ak by sme si neprečítali Reverdyho báseň?

Prerušujem svoj „prúd vedomia“ kvôli požadovanému rozsahu gramorecenzie i s ďalším zámerom: aby tento otvorený text vyprovokoval čitateľov tak, že sa im zažiada platniť si vypočuť, porovnať svoje dojmy, skúsiť iné slová, preniknúť do umelcovho zvukového sveta...

IGOR PODRACKÝ

K životnému jubileu zaslúžilej umelkyne Gizely VECLOVEJ

Životné jubileum zaslúžilej umelkyne Gizely Veclovej (nar. 1. mája 1923 v Bratislave) je vhodnou príležitosťou nielen zbilancovať naozaj prebohatý a umelecky mimoriadne rôznorodý beh divadelného života tejto všestrannej umelkyne, ale aj pripomenúť si, že ovládanie základov remesla je predpokladom pre zvládnutie aj najnáročnejších umeleckých mét.

Umelecká dráha Gizely Veclovej viedla zo školských lavíc bratislavského konzervatória priamo na dosky Národného divadla v Bratislave, kde popri vtedajších majstroch svojho odboru (Flögl, Blaho, Bartošová, Markov) prešla najzdravšou a pre mladého adepta najpotrebnejšou školou — školou úloh, na ktorých sa cibrí talent a vyvíja javisková istota. Lebo Kuchárik z Dvořákovkej Rusalky (r. 1942) začal kariéru, ktorá je v mnohom výrečným dokladom rozmanitosti úloh stojacich pred vtedajším adeptom divadelného sveta, úloh, ktoré dnešný divadelný začiatok ani nestihnú registrovať. A účinkovanie — to bolo pre adepta opery samozrejme — v opere dodalo hereckému výrazu pravdivosti, smelosti a istoty. Najmä keď sa



Snímka: A. Šmotlák

S VTIPOM A MLADISTVÝM ŠARMOM

spevávajú už od začiatku popri M. Hubovej, M. Česányiovej stala partnerkou F. K. Veselého, s ktorým sa v práci i na javisku stretávala až do jeho odchodu na odpočinok. Stála s ním na javisku aj pri prvých uvedeniach Dusíkových operiet Osudný valčík, Modrá ruža i Tajomný prsteň, aby aj po rokoch (1968) stvárnila v jeho Hrnčiarskom bále úlohu matky Tomašovičovej. Ak k tomu prirátame veľkú éru operného repertoáru G. Veclovej v Košiciach po r. 1945, kedy prakticky odspievala celý romantický a klasický operný repertoár, vynikne nám plasticky rozsiahla schopnosť optimálne

sa vyrovnáť s celým diapazónom hudobno-dramatického divadla. Nečudo, že po jej návrate do Bratislavy (1952) ju obsadzovali i činoherní režiséri (O. Haas, M. Husáková-Lokvencová, J. Pálka a viacerí ďalší), aby tak jej talentované herectvo nadobudlo ďalší rozmer, ďalší register, ktorý sa v jej práci na vyše 125 premiérach jej kariéry plne prejavil.

S opernou, operetnou i činohernou skúsenosťou nemohlo jej herectvo nemať predpoklady pre žáner, ktorý sa u nás začal presadzovať až v šesťdesiatych rokoch — v muzikáli. Tu možno v jej umeleckej dráhe hovoriť o nadobudnutí

všetkého toho, čo dnes nazývame herectvom syntetickým. Herectvom, ktoré necúvne pred akoukoľvek požiadavkou predlohy, požiadavkou žánru, požiadavkou realizátorov. G. Veclová sme nevideli stáť pred úlohou v rozpakoch, bola to skôr pokora pred umeleckým dielom, ktoré mala stvárniť. Nežiadala škrt, nežiadala úľavy, naopak, sama svojím hľadačstvom, so snahou po optimálnom vyznení zverenej úlohy si zvyšovala látku náročnosti, aby sa tak prepracovala medzi „prvé dámy“ žánru, ktorý je podnes trochu podceňovaný, ale ktorý je náročný na najvšestrannejšiu pripravenosť interpreta.

Neprekvapuje preto ani šírka záberu ňou stvárneného repertoáru: cez Pavlu Oberholzerovú v Ohňostroj, Lálikovú v Pánskej volenke, Peachumovú v Žobráckej opere, po nezabudnuteľnú Dolly v rovnomennom muzikáli, Hortenziu v Zorbovi, Vorzovú v Červenej karaváne — takto by sme mohli dlho vyratúvať jej kreácie v hudobnom divadle. Ale je tu U-Levica z Weisenbornovho Loftera, Andrašová zo Svadby sobášneho podvodníka, Beatrice v Goldonihom Klebetníciach, Gigit v Salacrouovej Žene príliš počestnej, až po Doňu Elvíru v Don Juanovi od Maxa Frischa.

V ostatnom čase popri domácich úlohách na javisku Novej scény hosfovala s mimoriadnym ohlasom na dlhodobom turné v NSR v Anouilhom Pánovi Ornífiovi. Málokto by herec je schopný v náročnej činohernej konverzačnej komédii vystúpiť v cudzom jazyku. A tak tento exkurz do cudziny spolu s mnohými televíznymi i filmovými kreáciami dotvára všestranný profil zaslúžilej umelkyne Gizely Veclovej.

V dňoch jej jubilea jej úprimne želáme veľa príležitostí uplatniť sa v rozmanitosti jej hereckého talentu a umeleckej skratky, ktorú tak jedinečne ovláda.

DALIBOR HEGER

HU DO B N Ý

Ž I V O T 83

Ročník XV.

10. 5. 1983

2,— Kčs

9

Podnetná muzikologická konferencia

K 35. výročiu Víťazného februára a 15. výročiu prijatia zákona o federatívnom usporiadaní ČSSR pripravili národné hudobné zväzy (ČSČSU a ZSS) pod záštitou Zväzu československých skladateľov hudobnovedckú konferenciu na tému „Česká a slovenská skladateľská tvorba v epoche socializmu“ (29.—31. marca 1983, Praha, Veľká sála Divadelného ústavu).

Inšpirujúcim momentom, ktorý viedol k muzikologickým výpovediam a konfrontácii vývoja našich národných hudobných kultúr, boli úlohy zo základného výskumu akademických pracovísk. V úvode svojho obsiahleho referátu to pripomenul prítomným dr. Josef Bek, CSc., predseda muzikologickej subkomisie a člen Tvorivej komisie oblasti hudobnej vedy a kritiky ČSČSU: „V siedmej päťročnici dostali muzikologické pracoviská Československej a Slovenskej akadémie vied za úlohu, začať systematický výskum svojich národných hudobných kultúr najnovšieho obdobia, t. j. od r. 1948 (resp. 1945) po súčasnosť. Hlavným koordinátorom tejto úlohy sa stala

vlastnej kultúry a jej ďalšieho rozvoja k užitočnosti vzájomných kontaktov medzi českou a slovenskou hudbou“. Podľa slov tvorivého tajomníka oblasti hudobnej vedy a kritiky, ČSČSU dr. Jiřího Bajera, CSc., konferencia je začiatkom novej fázy vo vzájomnej spolupráci — a to nielen pre oblasť muzikologickú. Jednota odborného a politického videnia problémov bola príznačná pre väčšinu diskusných príspevkov — aj keď nie pre všetky. Niektoré zostali uzavreté vo svojej kabinetnosti pred spoločenskými i národnými problémami, resp. vychádzali zo zúženej témy. Ukázalo sa i to, že — čiastočne pre krátkosť termínu, v ktorom boli príspevky pripravené, ale aj pre malú plochu na ich prednesenie — sa niektoré príspevky orientovali najmä na introvertný pohľad smerom k vlastnej kultúre. Ale i toto poznanie bolo užitočné kvôli zmapovaniu problematiky, ktorá by mala vyústiť v koncipovanie a realizovanie dejín česko-slovenskej hudobnej kultúry, ako samostatných celkov i prelínajúcich sa spoločných tém.



Pohľad na predsedníctvo muzikologickej konferencie. Svoj referát prednáša prof. Josef Burjanek.

O ČESKEJ A SLOVENSKEJ TVORBE

— po vzájomnej dohode — SAV. Do štátnych úloh základného vedeckého výskumu sa ako prvé dostali otázky súčasného vývoja našich hudobných kultúr — napriek pochybnostiam, či budeme schopní čeliť rôznym objektívnym a subjektívnym nástrahám, ktoré sa stavajú do cesty vedeckému ponímaniu problémov našej prítomnosti. Pri uvedení si všetkých rizík sme sa danej úlohy ujali a dohodli sa hneď na začiatku na čo najtesnejšiu spoluprácu medzi slovenským a českým pracoviskom.“

Ak sa oba národné hudobné zväzy — pod záštitou Zväzu československých skladateľov — rozhodli pre úlohu kontaktátora a konferenciu na danú tému pripravili (pravda, v tesnej spolupráci s oboma vedeckými pracoviskami), je to iste aj preto, že vo svojich radoch združujú popredné osobnosti muzikologickej obce.

Je jasné, že trojdňová konferencia, rozdelená do štyroch veľkých častí (panel historický, teoretický, estetický a generálna diskusia) skôr naznačovala otázky, než dávala na ne vyčerpávajúce odpovede. Z množstva prihlásených príspevkov (34) uspeli najmä tí, ktorí pochopili cieľ konferencie ako nedemonštrovanie úzko ohraničených vlastných výskumov, ale ako interakčné vyžarovanie dvoch rovnoprávných, samostatných — a predsa úzko spätých — hudobných kultúr. V tomto duchu boli koncipované aj dva úvodné, rozsiahle a vyčerpávajúce referáty doc. dr. Ladislava Burlasa, CSc., podpredsedu ZSS a člena vedenia Tvorivej komisie pre teóriu a kritiku a už spomínaného dr. Josefa Beku, CSc. Referát L. Burlasa bol obsiahlou štúdiou, ktorá nesporne bude prameňom faktov a zásadných predelov (vo vývoji slovenskej hudby od polovice 19. stor. podnes, ako aj vzájomných vzťahov česko-slovenských) na dlhšie obdobie. Tak bezprostredný poslucháč, ako následný čitateľ v nej nájde súhrnné bilancované udalosti, mená, dáta, ale aj vývojové fázy socialistickej hudobnej kultúry v Československu po r. 1945 (pozn.: referát L. Burlasa uverejní HŽ v niektorom z najbližších čísel). Josef Bek o. i. dôležitých postrehov podčiarkol skutočnosť, že po 15 rokoch ako vstúpil do platnosti zákon o československej federalizácii (28. októbra 1968) sa veľa urobilo v sebauvedomovaní samostatnosti dvoch národných hudobných kultúr, ale došlo k určitému ochabnutiu vzájomných kontaktov. I keď nemožno očakávať, že za necelých 15 rokov sa plne prejaví výhody vyššej kvality vo federatívnom usporiadaní (aj v hudobnej oblasti), treba urobiť ďalšie kroky k vybudovaniu nových väzieb, k tomu „aby predstavitelia oboch hudobných kultúr dospeli z vnútorného presvedčenia, z pochopenia existenčných záujmov svojej

Vedúcimi historického panelu boli Josef Kresánek a Jiří Fukač. Prof. dr. J. Kresánek, DrSc. hovoril o Novákovskej tradícii na Slovensku, objasnil dôvody, ktoré viedli slovenských žiakov majstrovskej triedy pražského konzervatória k štúdiu práve u V. Nováka (vyplývalo to najmä zo zložitej povojnovej situácie, v ktorej sa ocitla mladá slovenská kultúra, z jej inklinácie k bratskému českému národu, k prirodzenému odporu voči tomu, čo desaťročia brzdilo duchovný rozvoj Slovákov), zaoberal sa Novákovým pedagogickým postojom, jeho osobnostným vzťahom k Slovensku, ale aj úsilím, vyzbrojiť žiakov po stránke kompozičnej, no neovplyvňovať ich ďalšie úsilie v budovaní základov národnej hudby. V generálnej diskusii J. Kresánek však pripomenul aj skutočnosť, že v Prahe pôsobili na mladých slovenských hudobníkov i významné osobnosti z oblasti teoretickej. V jeho prípade zvlášť Z. Nejedlý, O. Zich a J. Mukařovský. Jiří Vysloužil v príspevku „Štýlový vývoj, generačné trendy v povojnovej hudobnej tvorbe“ sa zamyslel nad českou hudbou v uplynulých desaťročiach — v tesnom porovnaní so situáciou na Slovensku. Konštatoval, že česká hudba po r. 1945 je mnohovrstevný jav, ktorý vychádza z viacerých smerovaní a pedagogických škôl, nehovoriac o kultúrnych a hudobných centrách, ktoré boli nutne formované tradíciou a regionálnymi zvláštnosťami (Praha, Brno, Ostrava a pod.). Bez historického marxistického prístupu sa v tomto prúde dá iba ťažko zorientovať, nehovoriac o nutnosti prehodnotenia prínosov jednotlivých osobností. V referáte Vladimíra Bora bolo jasne cítiť znalosť problematiky a snahu o postrehnutie spoločných i odlišných ciest operného umenia a tvorby. Postavil však i otázku, či na báze inštitucionálnej nie je povinnosťou, starať sa o pôvodnú opernú tvorbu — aspoň cestou koncertného predvedenia. Zvlášť akútna je táto otázka v českej tvorbe, kde v ostatnom desaťročí vznikol rad noviniek, odsúdených skôr na teoretické než živé zmapovanie. Pozoruhodná tvorivá aktivita v tejto oblasti signalizuje nerovnováhu medzi možnosťami divadiel, záujmom obecnstva a kompozičnou činnosťou. Igor Vajda nadviazal vo svojom príspevku na problematiku opernej tvorby, pričom — okrem akcentovania diel E. Suchoňa a J. Cikera — posunul do centra pozornosti rad mien strednej a mladšej slovenskej generácie skladateľov, tvoriacich nielen pre javisko, ale aj rozhlas, televíziu, resp. v oblasti hudobného divadla vôbec (krátko sa dotkol aj opernej, resp. muzikálovej literatúry). Milan Adamčiak hovoril o špecifických skladateľskej tvorby a poetiky v sedemdesiatych rokoch na Slovensku. Na celom rade mien a diel demonštroval technologické zvláštnosti,

ktoré poznamenali najmä strednú generáciu autorov a sú typické zvlášť pre vývoj slovenskej hudby takmer dvoch desaťročí. Josef Kotek poukázal na výostrenú polarizáciu oficiálnej a nonartificialnej hudby v súčasnom období a na oficiálnej platforme. V budúcnosti by malo ísť o väčšiu integráciu — a to nielen v spomínaných vyhranených sférach hudby, ale aj v rámci ostatných umeleckých druhov. Ak v oblasti tvorby a interpretácie badáme isté stieranie hraníc, hudobná veda zostáva na platforme delenia a prísneho triedenia, ktoré nie je — najmä vzhľadom na živý vývoj a potreby spoločnosti — zdravé. Ak I. Wasserberger načrtol isté špecifiká vo vývoji slovenskej populárnej hudby — fakticky od dvadsiatych rokov podnes, A. Kovářová si všimla problematiku kultúrnych a hudobných centier na Slovensku (najmä Košíc a Žiliny) a V. Čížik stručne zmapoval prudký rozvoj slovenského interpretačného umenia. Úspešným pokusom o načrtnutie otázky vzťahu interpret-tvorca bol diskusný príspevok Jana Dehnera, ktorý si za prototyp svojho uvažovania vzal speváčku B. Sulcovú.

Z teoretického panelu, ktorý viedli Karol Risinger a Ladislav Burlas, upútal príspevok Oskara Elscheka (prečítaný za jeho neprítomnosti). Upozornil v ňom nielen na špecifiká vývoja folklórnej tradície na Slovensku, ale aj na súčasný pokles záujmu o ľudovú tvorbu v hudobnej teórii, resp. v kompozičnom vzdelávaní. Strata spojenia je i výsledkom špecializácie odborov. Na tento moment nadviazali potom v generálnej diskusii viacerí účastníci, ktorí kritizovali najmä neprítomnosť základov folklóristiky v kompozičnom vzdelávaní, resp. v hudobno-teoretickom školení (najmä v systéme českých vysokých škôl). Ohlas vzbudil príspevok Ivana Hrušovského, ktorý — ako príslušník tzv. strednej generácie (dnes fakticky päťdesiatnikov) — navrhol objektívne prehodnotenie tvorby tejto početnej a rôznorodej skupiny tvorcov. Formovali sa v zložitej spoločenskej a umeleckej situácii — možno i preto ich vývoj a cesty sprádzali prudké konfrontácie; národný prvok sa u nich utváral v rôznej podobe. I keď sa dnes globálne hovorí o „strednej generácii“, v podstate sa v nej vykryštalizovala značná diferenciácia poetik a kompozičných smerovaní. V každom prípade však tvorcov viedol pocit možnej syntézy a vývojového pokroku. Z teoretického hľadiska nadviazal na túto tematiku E. Chalupka, rozvíjajúci vo svojom referáte otázku „národného štýlu“ a zúženého chápania tohto pojmu hudobnou verejnosťou. K teoretickým aspektom tvorby sa obrátili úvahy L. Burlasa (Vzťah hudobnej tvorby a hudobnej teórie), K. Risingera (K systematickej kompozičnej

metód), Václava Felixu (Problematika základných tektonických princípov v českej a slovenskej hudobnej teórii 60. rokov), Vladimíra Tichého (Tonality a čas), Michala Zenka (Sonátová tvorba v diele L. Bártu) a Jaroslava Smolku (K polarizácii hudobnej reči a slohových tendencií v českej hudbe 50. a 60. rokov). Ako upozornil v krátkom diskusnom vstupe Jiří Fukač, je potrebné, aby sa v budúcnosti i otázky teórie skladby prehodnotili z hľadiska česko-slovenského kontextu.

Snáď najzaujímavejší a myšlienkovito najpodnetnejší bol estetický panel. Za neprítomnosti autora bol prečítaný referát Jaroslava Jiráka: Hlavné smery prenikania a uplatnenia marxizmu v hudobnej estetike po r. 1945. Ak oblasť skladateľskej tvorby je pomerne sledovaná a prehodnotená marxistickou estetikou, interpretačnú a apercepčnú sféru považuje J. Jiránek z tohto hľadiska za nedostatočne zmapovanú, a to i napriek mnohým seminárom a konferenciám, ktoré sa venovali i tejto problematike. Estetický panel, ktorý viedol Oto Ferenczy a Jaroslav Volek, obohatil svojimi postrehmi a spoločensko-dobovými pripomienkami Zdenko Nováček, predseda Zväzu československých skladateľov. Vyjadřil sa o. i. k nutnosti užšieho prepojenia hodnotových kritérií s konkrétnymi udalosťami, ktoré formovali náš povojnový hudobný život v celej zložitosti. Postavil sa proti označeniu 50. rokov jednoznačnou nálepkou „dogmatizmu“. Považuje toto obdobie — pri všetkej komplikovanosti — za epochu veľkého kultúrneho rozvoja, kedy sa — najmä na Slovensku — formovali nové hudobné inštitúcie a vznikali pozoruhodné umelecké diela. Zvláštnu analýzu venoval situácii 60. rokov, jej odrazu v ideovo-umeleckých smerovaniach najmä mladšej skladateľskej generácie. Akcentoval nutnosť videnia problematiky v historicko-spoločenskom a politickom kontexte. Oto Ferenczy nastolil otázky estetických prúdeň vo svete a ich odrazu v povojnovej kompozičnej tvorbe na Slovensku — vrátane diferenciácie kompozičného jazyka u staršej, ale aj u príslušníkov tzv. strednej generácie. V závere obsiahleho príspevku konštatoval, že skúsenosti, ktorými sme prešli, zanechali svoju umeleckú pečať, čoho dôkazom je tvorba 70. rokov: je zrelšia, hlbšia a aj keď sa opiera o nové technologické metódy, nedominuje v nej moment experimentátorstva, ale zrelej výpovede. Tento umelecký vývoj bol nutný, ak slovenská hudba mala prejsť do konfrontácie nielen s českou, ale európskou hudbou vôbec. Ideálom dneška je, priblížiť sa k integrálnej hudbe, ktorá by svojimi hodnotami slúžila socialistickej spoločnosti. Prítom vždy bude rozhodujúca miera talentu vložená do umeleckej výpovede. Jiří Bajer sa zamýšľal nad rozvojom semiotického aspektu v čs. muzikológii a jeho významom pri hodnotení skladieb. Možno konštatovať, že se- (Pokračovanie na 3. str.)