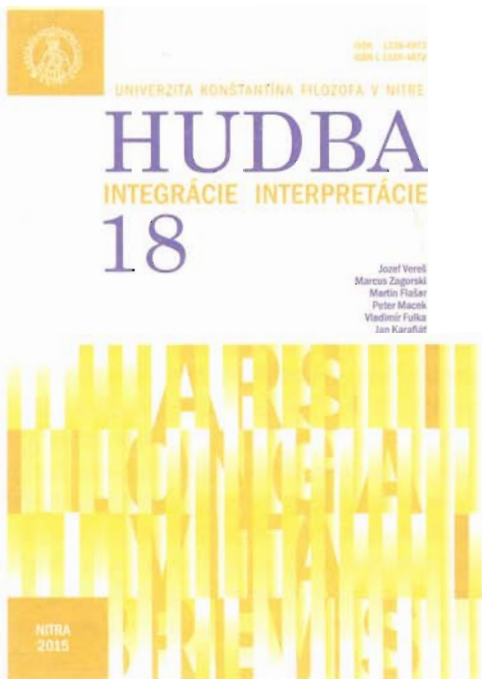


JOZEF VEREŠ & KOL. (ED.)

# Hudba – integrácie – interpretácie č. 18

Univerzita Konštantína Filozofa  
v Nitre, Nitra 2015, 154 s.



Prvá štúdia *Umenie v súvzťažných procesoch* (kultúra, vzdelávanie, výchova) (s. 13–37) v druhom zborníku **Hudba – integrácie, interpretácie č. 18** je z pera Jozefa Vereša. V nej autor podľa jeho vlastných slov „rieši fenomén umenia v jeho súvzťažnosti v kultúrnej a vzdelávacej sfére“ (s. 13). V prvej časti štúdie J. Vereš približuje názory na umenie osobností filozofie a estetiky ako sú H. Gadamer, N. Goodman, R. Fila, G. W. F. Hegel, O. Hostinský, K. Jakubowicz, K. P. Liessmann a ďalší. Prostredníctvom širokého názorového spektra týchto renomovaných filozofov a svojich vlastných postojov klasifikuje, taxuje „*vplyv umenia na kultúru, vzdelávanie, výchovu, spoločnosť*“ (s. 14). Umenie sa nemá chápať samoučelne, napríklad len ako tvorivý akt, ale aj ako prostriedok systematickej výchovy a vzdelávania, ako jednu z možností kontaktu s rôznymi kultúrami v procese „*kultúrnej konvergenie*“ (s. 20). Najviac nás však zaujali názory píšuceho na zlepšenie stavu hudobnej výchovy v školstve, konkrétne kroky pre inováciu učebných plánov a osnov s fundamentálnymi poznatkami o hudbe, polyestetické prepájanie rôznych oblastí umenia, interdisciplinárne prepájanie humanitných a prírodných vied, ale

aj napríklad uprednostňovanie požiadaviek žiakov študentov v procese vzdelávania, systematické obnovovanie muzicírovania formou kolektívneho spevu a ansámbovej hry, atď. Tu upozorňuje aj na nutnosť koordinácie a kooperácie médií v súlade s filozofiou inštitúcií vzdelávania, najmä škôl. Varuje pred „*budúcnom, v ktorom budú ohrozené ambície zmeniť súčasnú spoločnosť konzumu v prospech skutočných hodnôt, komplexného rozvoja subjektov*“ (s. 33). Autorom druhého príspevku s názvom *Estetika a pravda u Nietzscheho a Adorna* (s. 37–59) je Američan Marcus Zagorski. V súčasnosti prednáša dejiny hudby a estetiky na Univerzite Komenského v Bratislave. Napriek tomu, že niektoré názory obidvoch filozofov F. Nietzscheho a T. W. Adorna sú už podľa mnohých súčasných umenovedcov či mysliteľov prekonané, rezonujú aj v súčasnosti. M. Zagor-

ski pokladá za svoj osobný tribút reflektovať a vyrovnávať sa s extravagantnými výrokmi, stanoviskami, idiomatickými hypotézami týchto osvietenecov, ktorí sa tešia popularite najmä v radoch mladých ľudí. Lepšie pochopenie obsahu tejto štúdie vyžaduje nielen základy filozofie, ale najmä dôvernejšie poznanie filozoficko-estetického diela spomínaných klasikov, najmä svojsky chápanú pojmológiu, definície javov, procesov, etických a estetických kategórií (pravda a krása, lož a ilúzia...). Nejasne explikované ostávajú výroky, napríklad, že „*filozofiu vnímania F. Nietzsche uprednostňoval pred filozofiou krásna*“ (s. 53–54). Dáva sa tu do protikladu duchovno a materiálne? Štúdia postráda zreteľnejšie osobné postoje autora, ktoré prejavíť zrejme nebolo jeho zámerom. Interessantné však je, že sa autor snaží medzi riadkami aktualizovať názory z 19. storočia do súčasnosti, do doby konzumnej spoločnosti.

Tematicky na predchádzajúcu nadväzuje štúdia *Hudobná filozofia Theodora W. Adorna* (s. 59–89) od muzikológa a pedagóga Vladimíra Fulku. V úvode štúdie sa precízne zameriava na všestrannosť polyhistora T. W. Adorna ako praktika (skladateľa, interpreta) i teoretika v prepojení muzikológie, filozofie, estetiky, kritiky, publicistiky a sociológie. V ďalších kapitolách V. Fulka vecne s nadhľadom deskribuje rozporuplné názory tohto filozofa na 2. viedenskú školu. Adorno na jednej strane dodekafóniu pokladá za zákonitú dovŕšenie evolučného rozkladu tonality európskej klasickej hudby, za „*absolútny variačný princíp*“ (s. 66), na druhej strane za regres, determinizmus, „*totalnú kontrolu tvorcu*“ (s. 79). Okrem priekopníka A. Schönberga zavrhuje všetkých nasledujúcich dodekafonistov, avantgardistov ako jeho epigónov, zavrhuje ich racionalistický konštruktivizmus, kde absentujú hudobno-dynamické štruktúry (s. 82–83). Do nemilosti sa dostáva aj typická „*hudba tržnej ekonomiky*“:

populárna hudba, džez, teda aj neoklasicizmus, ktorý koketuje s týmito „*neumeleckými tanečnými žánrami*“. Autor štúdie akcentuje spriaznenosť Adornovho myslenia s (neo)marxistickou filozofiou „*frankfurtskej školy*“. Tento fakt dodnes priťahuje kritikov na jeho muzikologické dielo. Vladimír Fulka rovnako ako Marcus Zagorski (autor predchádzajúcej štúdie) sa zdržiava razantnejších komentárov, osobných názorov na filozofické dielo Th. W. Adorna. Necháva premýšľať a hodnotiť samého čitateľa.

Muzikológ, pedagóg a huslista Martin Flašar sa v ďalšej štúdii zaoberá zaujímavou problematikou, ktorú prezrádza už samotný názov: *Stará miesto nové. Proč interpretace nahrazuje současnou hudební tvorbu?* (s. 89–105). Natáškajú sa tu otázky, prečo v českej i svetovej hudobnej kultúre vytláča stará hudba novú? Príčiny vidí vo viacerých rovinách. Nevšedný záujem o historickú hudbu gotiky, renesancie, baroka, klasicizmu, romantizmu či impresionizmu má korene v hudobnom historizme prvej polovice 19. storočia. V komunikačnom reťazci „*tvorca – interpret – poslucháč*“ („*produkcia – percepcia*“) rozhodujúcim článkom je poslucháč. Na jeho vlastnej vôle vždy je, či uprednostní starú hudbu a tým ju aj aktualizuje. K tomu prispel rozvoj nahrávacích technológií, čo umožnilo starej hudbe preniknúť do najširších sociálnych vrstiev viac – menej na kvantitatívnej báze bez kritického súdu. Z hodnotového hľadiska sa stalo pre uzoálneho percipienta uprednostňovať starú hudbu ako „*prirozenou sázku na jistotu*“ (s. 99), „*inovace starého založeného na pozitivních hodnotách, svobodě interpretace, komunikativnosti, srozumitelnosti, emocionalitě* [...]“ (s. 100). Tvrdí, že nie je to prvý a ani poslednýkrát v dejinách európskej kultúry a poukazuje na hľadanie súvislosti s antikou v období stredoveku a baroka. Po ďalšie, „*druhá generácia avantgardy a postmoderny*“ podľa neho si nedokázala udr-

žať poslucháča, pretože „*pohrdala publikem a měla sklon k elitářství*“ (s. 90) s „*tyrání permanentní inovace*“ (s. 99). Tu zaznieva i výchovný zreteľ, premárnená šanca vo vete, že „*publikum se odmítá vrátit do školních lavic*“ (s. 96). K tomu prispela situácia v tržnej ekonomike, kde je na prvom mieste finančný profit, nie edukačný aspekt. Napriek značne vyčerpanejšej argumentácii autor pozabudol zdôrazniť aj fakt, že práve stredný prúd populárnej hudby dlhodobo atakuje rozvoj menšinových žánrov a úspešne vykrýva ich priestor. Zároveň však práve menšinové žánre (ako sú napríklad staršie štýly Third Stream, art-rock, free jazz a novší štýl metal) majú schopnosť absorbovať všetky kompozičné techniky a mnohé segmenty avantgardy, čím ju v podstate supľujú a vytlačujú zo scény. Proces pretavovania „starého do nového“, ako sám autor štúdie pripúšťa, je vývojovou zákonitosťou. Štúdia je výsostne aktuálna, obsažná, simplexný štýl zaujme aj bežného čitateľa.

Ambíciou muzikológa a pedagóga Petra Maceka v ďalšom príspevku s názvom *Lidovost v české hudební kultuře poválečného období* (s. 105–135) bolo pripomenúť si neblahé obdobie, keď sa termíny „ľudovosť“, „ľudové umenie“ a „socialistický realizmus“ stávajú piliermi ideológie politického režimu, marxisticko-leninskej estetiky (s. 105–106). Vo svojej štúdii kriticky hodnotí politické postoje vtedajších autorit hudobnej vedy, filozofie a estetiky. Cituje ich výroky uverejnené v prominentnom muzikologickom časopise *Hudební rozhledy* z 50. rokov minulého storočia. Zdôrazňuje, že „lavicovo orientované“ názory na umenie majú svoje korene už v publicistike v 30. rokoch 20. storočia (s. 112–113) (Tu poznamenávame, že „umenie pre ľudové vrstvy“ vyžadovali už odbojcovia v 19. storočí). Pomerne značný priestor P. Macek dáva kritike absurdného vymedzenia pojmu „ľud“, „ľudový“,

„čo ešte ľud je“ a „čo už nie je“ (s. 117–125). Prvoradou úlohou umelcov vtedajšej doby socializmu, ktorú vytýčila vládnuca garnitúra, bolo „*zamerať hudobnú tvorbu na ľud*“ (s. 107) „*v duchu tradície*“ (s. 112), „*národného rázu*“ (s. 111) a podobne. Muzikológ kriticky sústredil svoju pozornosť len na 50. roky, na krátke, aj keď dôležité obdobie kvasu spoločnosti, čo je iste atraktívne. Očakávali sme však, že sa autor zameria aj na kritiku výrokov o „ľudovosti umenia“, „umenia pre všetkých“ datované z neskoršieho obdobia, najmä z čias normalizácie po roku 1968 až do 90. rokov. V istom implicitnom zmysle „raison d'être“ problém rezonuje aj v súčasnosti. Hodnotiace konklúzie nedávneho obdobia po súčasnosť z aspektu „ľudovosti umenia“, „umenia pre ľudí“ však profesionálni muzikológovia podobne ako v minulosti strategicky obchádzajú a nechávajú ich vždy pre nasledujúce generácie...keď „už je po všetkom“. Posledná, v poradí šiesta štúdia s názvom *Skladatelské dílo Jaroslava Kvapila pohledem české muzikologie* (s. 135–152) uzatvára sériu tematicky pestrých tém v zborníku. Napísal ju muzikológ a pedagóg Jan Karafiát. Hodnotí tu skladatelské dielo J. Kvapila (1892–1958) z aspektu reflexie popredných českých muzikológov, ktorými sú: J. Fukač, V. Helfert, B. Kyselka, L. Kundera, J. Racek, B. Štědroň a J. Vysloužil. Vo svojej dobe bol skladateľ kapacitou všestrannosti – dirigentom, učiteľom i klaviristom, čo autor štúdie deklaruje v stati venovanej životopisu. Z prezentovania názorového spektra muzikológov sa čitateľ dozvie množstvo informácií o jeho štýle, o diskutabilných vplyvoch „českého tradicionalizmu“ L. Janáčka a V. Nováka či „nemeckého vplyvu“ J. Brahmsa a M. Regera na jeho tvorbu. Polaritné postoje k dielu J. Kvapila prejavuje historik L. Kundera, ktorý hodnotí skladateľa ako „nerexlivný typ“ bez „priamych vplyvov“ (s. 146), čo ostatní muzikológovia tento názor

očividne vo svojich expertíznych textoch nezdediajú. Tu isteže dochádza k malej diskrepancii vyplývajúcej zo štýlu dobovej kritiky, kedy boli ešte fíliacie a porovnania s veľikánmi skôr poklonou než kritikou za epigónstvo. J. Karafiát v závere štúdie konštatuje, že „sa vyhol vlastnému kritickému hodnoteniu textov“ citovaných muzikológov (s. 150) a dúfa, že dôjde v budúcnosti k ďalším muzikologickým reflexiám (s. 151). Zamýšľa sa aj nad otázkou, prečo sa v súčasnosti niektorí kvalitní českí skladatelia natoľko neuvádzajú. Dovoľujeme si na to konto poznamenať, že najúčinnejšími „reflexiami diela“ sú nielen detailné analýzy ich tvorby, historiografické sondy, ktoré možno ešte čakajú na svoj ďalší zrod, ale najmä „percepčné reflexie“ bežného diváka pri televíznych a počítačových obrazovkách, rozhlasových prijímačoch a v koncertných sálach.

František Turák

## ENSEMBLE OPERA DIVERSA

### JAN NOVÁK Vol. 1

**Alice Rajnohová / piano**

**Vilém Veverka / oboe**

**Gabriela Tardonová / conductor**

V roce 2014 uplynulo třicet let od smrti hudebního skladatele Jana Nováka (1921–1984) a brněnský soubor Ensemble Opera Diversa nastudoval k tomuto výročí několik jeho skladeb. Od té doby se dílu tohoto tvůrce věnuje systematicky a snaží se uváděním Novákových skladeb pro komorní orchestr vyplnit mezeru, kterou posluchači v Brně pociťují. Recenzované CD je vůbec první nahrávkou Ensemble Opera Diversa ve vlastní produkci a zvolené označení Vol. 1 poukazuje na smělý záměr v nastoupené cestě pokračovat. Příznivci souboru mladých profesionálních hudebníků doufají, že kolekce CD nahrávek se bude rozrůstat úměrně narůstajícímu repertoáru i oblibě tělesa. Je pravděpodobné, že interpretaci repertoáru, na němž komorní orchestr kvalitativně roste, se také v budoucnu proslaví. Ensemble Opera Diversa již zdaleka není jen lokálním fenoménem. Smyčcový orchestr EOD pod vedením koncertního mistra Jana Bělohávků vznikl v roce 2005, dramaturgem tělesa je muzikolog Vladimír Maňas. Kmenovou dirigentkou ansámblu je Gabriela Tardonová, ale na některých koncertech se představili i další dirigenti, například Tomáš Hanák, Jan Ocetek, Tomáš Krejčí, Andreas Kröper, Robert Kružík. EOD uvádí ve vlastní produkci tři až pět koncertů ročně, počínaje rokem 2010 přibyla i tradice uvádění chrámových koncertů.

Již v době studií se mnohostranné projevoval talent hudebního skladatele Jana Nováka.

**OPUS MUSICUM**  
**hudební revue**  
**ročník 48/2016, č. 1**  
**ISSN 0862-8505**

redakce: Kateřina Hnátová, Tereza Žůrková, odpovědný redaktor tohoto čísla: Kateřina Hnátová  
typografie, sazba: Barbara Slezáková, kresby na obálce: Miroslav Šnajdr, jazykové korektury: Michal Fránek

**marketing:** Jana Janulíková, tel.: 606 717 732, e-mail: marketing@opusmusicum.cz

**administrace:** Patricie Dittrichová, tel.: 725 593 460, e-mail: opusmusicum@opusmusicum.cz

**kontakt:** Krkoškova 45a, 613 00, Brno, tel.: 725 593 460, e-mail: redakce@opusmusicum.cz

**www.opusmusicum.cz**

**obálka:**

Miroslav Šnajdr: **bez názvu**, 2014, tištěná partitura Smyčcového kvartetu č. 1;

Z podnětu L. N. Tolstého „Kreutzerovy sonáty“, pastel; 335 × 260 mm

Miroslav Šnajdr: **bez názvu**, 2014, tištěná partitura Smyčcového kvartetu č. 1;

Z podnětu L. N. Tolstého „Kreutzerovy sonáty“, pastel; 335 × 260 mm

Povoleno MK ČR pod č. 5652, cena jednoho čísla 70 Kč, roční předplatné: 300 Kč.

Objednávky ročního předplatného i jednotlivých čísel přijímá administrace redakce.

Číslo účtu pro předplatné: **6990730287/0100**

**Vydává:** Opus musicum, obecně prospěšná společnost, za finanční podpory Ministerstva kultury ČR,  
Nadace Leoše Janáčka, Nadace Český hudební fond, Statutárního města Brna a příspěvků soukromých osob.

Vychází šestkrát do roka.

Opus musicum je recenzovaným časopisem.



**Opus musicum, o.p.s. řídí správní rada ve složení:** Monika Holá, Nora Hodečková, Lubomír Spurný,

**redakční rada pracuje ve složení:** Jan Blahůšek, Michaela Freemanová, Květoslava Horáčková,

Kamila Klugarová, Vladimír Maňas, Pavel Šýkora, Jiří Zahradka, Jan Žemla.

Nevyžádané rukopisy se nevracejí. Redakce neodpovídá za programové změny, které ji pořadatelské agentury neoznámí.  
Za obsahovou správnost textu ručí autor. Názory autorů nemusejí vždy vyjadřovat stanovisko redakce. Osobní návštěvy redakce  
pouze po předchozí telefonické domluvě.

# om

HUDEBNÍ REVUE

## Violino I

133

138

143

149

155

161

167

171

175

181

*cresc.*

*ff* Più mosso (♩ = 132)

*ff*

*p* *dim.* *pp*

The musical score for Violino I is presented on ten staves, numbered 133 to 181. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, colorful abstract background with red, orange, and blue washes is overlaid on the score. The background features a prominent vertical stroke of blue paint and a horizontal stroke of red paint, creating a dynamic visual effect. The score includes several performance instructions: *cresc.* (crescendo) at measure 155, *ff* (fortissimo) at measure 161, *ff* at measure 167, *p* (piano) at measure 181, *dim.* (diminuendo) at measure 181, and *pp* (pianissimo) at measure 181. The tempo marking *Più mosso* (♩ = 132) is also present at measure 161.