

Slovenská hudba 20. storočia v koncepcii Richarda Rybariča

Lubomír Chalupka

Asi dva a pol roka pred svojim neočakávaným fyzickým odchodom do večnosti Richard Rybarič na stránkach časopisu *Hudobný život* predstavil v interview¹ svoje pracovné predsavzatia, ktoré ako vedúca osobnosť slovenskej hudobnej historiografie, koordinátor výskumu starších dejín hudobnej kultúry na území Slovenska plánoval uskutočniť v blízkej budúcnosti. Žiaľ, k ich realizácii už nemohlo prísť. Náčrt jeho pripravovaných projektov svojou vnútornou zanietenosťou i biografickým kontextom až osudovo pripomína vedecký testament českého hudobného historika Vladimíra Helferta.² Rybarič sa v rozhovore okrem iného priznal, že jeho bádateľský záujem začína presahovať dlhoročne precizované materiálové, problémové a chronologické okruhy, nechce ho obmedziť len na najstaršie a staršie epochy vývoja hudobnej kultúry na území Slovenska – teda od čias Veľkej Moravy po koniec baroka³, ale zasahuje až do súčasnosti, včítane pozornosti slovenskej hudby 20. storočia. Vysvetlenie tejto tendencie je jednoduché – v poslednom desaťročí svojho života⁴ Rybarič popri svedomitom filologicko-kritickom prístupe k jednotlivým vrstvám pramenného materiálu, od objavu cez transkripciu a identifikáciu až k edičnému výstupu v podobe partitúr a nahrávok na zvukových nosičoch, sa zároveň koncentrovane zaoberá metodologickými problémami hudobnej historiografie, kde organické miesta prislúchalo takým otázkam ako je kontinuita a logika vývoja, štýlová koherentnosť a špecifickosť, charakter konštant reprezentovaných kategóriami tradície, národnosti, inovácie, teda otázkam spojeným s potrebným spresňovaním „štatútu“ slovenskej hudby minulosti i súčasnosti.⁵ V rámci kladenia týchto otázok sa aj súčasná slovenská hudba, resp. slovenská hudba 20. storočia, javila ako legitímna súčasť histórie, ako vhodné obdobie na prezentáciu i potvrdzovanie Rybaričovho presvedčenia o nelineárnej povahe, viacvrstvovosti, pluralitnom a dynamickom charaktere vývojového procesu a napriek všetkým konfliktom, protirečeniam a odlišnostiam i jeho viery v možný konsenzus hudobno-produktívnych aktivít. Tieto metodologické aspekty historiografického bádania zovšeobecňovali, syntetizovali a vedecky spresňovali nielen dielčie Rybaričove postrehy, ktorých úctyhodnú kvalitu i rozsah možno študovať z jeho vedeckého odkazu, ale zároveň mohli určiť definitívnu podobu aj autorovej koncepcie slovenskej hudby nášho storočia. Málokto totiž vie, že Rybarič sa síce sporadicky, ale priebežne už

skôr venoval aj tejto epoche. Spôsoby jej postihovania boli závislé na dobovo-spoločenských súvislostiach a podmienkach i na stupni Rybaričovho vedeckého rastu a dozrievania.

Keď v r. 1953 vyšiel Hudobnovedný zborník, prvý dokument počiatkovej aktivity pracovníkov novozaloženého Ústavu hudobnej vedy SAV, kde začal mladý, 22 ročný Rybarič, čerstvý absolvent odboru hudobná veda na Filozofickej fakulte UK, pracovať spolu so starším kolegom Ladislavom Burlasom v historickom oddelení – aby tu zotrval až do svojej smrti – musel svoje vedecké záujmy deliť medzi sústredený výskum pramenných materiálov, viažúcich sa k najstarším dejinám slovenskej hudby a medzi vonkajšia objednávku. V prvej polovici päťdesiatych rokov, v čase, kedy aj výskum na novom muzikologickom pracovisku⁶ podliehal dôslednej ideologizácii⁷ sa síce historické bádanie tolerovalo – išlo napokon o prípravu obsiahleho, prvého syntetického spracovania našej hudobnej minulosti, „*Dejín slovenskej hudby*“, vydaných v r. 1957⁸, ale pritom sa množili hlasy najmä z radov skladateľov o prílišnom zahľadení sa hudobných vedcov do minulosti a ich „*odtrhávajú sa od naliehavých úloh radostného dneška*“ (citujúc nekvalifikované a sebavedomé „memento“ jedného z vtedajších zväzových funkcionárov)⁹, tj. od chválenia novovznikajúcej tvorby, podmieneného ideologickými premisami. O novej slovenskej hudbe, a celkove o tvorivosti v oblasti umenia, vedy a kultúry, sa vtedy patrilo písať v príznačne vulgarizujúcom bielo-čiernom volapüku, kedy malo byť vopred jasné, čo možno prijať a pochváliť a voči čomu treba mať prísne a odmietavé stanovisko. Iný triediaci a hodnotiaci pohľad si nemohol dovoliť ani začínajúci publicista Rybarič v účelových recenziách Šnejersonovho „slávneho“ pamfletu *Hudba v službách reakcie*¹⁰, či *Hudobnej sociológie* K. Blaukopfa¹¹ a v kontexte dobových tlakov na mladých vedcov pochopíme aj jeho horlenie za idey „*socialisticko-realistického smerovania slovenskej hudby*“ v príspevku v *Hudebných rozhledoch*.¹²

Názorný doklad o dobe, ktorá si predstavovala muzikológov ako účelovo-manipulovaných propagátorov či ideových usmerovateľov súčasnej skladateľskej tvorby, prináša Rybaričov článok, venovaný charakteristike tvorivej produkcie študentov z kompozičnej triedy Alexandra Moyzesa na Vysokej škole múzických umení – Ladislava Burlasa, Ivana Hrušovského, Narcisy Donátovej a Tibora Sládkoviča.¹³ Samotný rozbor ich skladieb je však dokladom nielen Rybaričových teoreticko-analytických schopností, aplikovaných síce na nenáročných skladbách¹⁴, ale zároveň aj osobného postrehu, schopného rozpoznať perspektívne individuálne črty v Burlasovej a Hrušovského vynútenej dani dobovému typu skladateľskej výchovy¹⁵

a odlišiť ich od netvorivého akademizmu ich spolužiakov.¹⁶ Príspevok však dobre odráža aj stupeň vtedajšieho „vymývania mozgov“ a úroveň ideologicky „správnej“ orientácie muzikologicko-kritických reflexii¹⁷ a preto jeho celkovú štylistiku nemožno považovať za plod myšlienkového vlastníctva mladého Rybariča. Azda aj ten fakt, že sa o svojich generačných druhoch skladateľoch, musel vyjadrovať poklesnutým dobovým slovníkom¹⁸ spôsobil, že na šťastie pre formujúcu sa modernú slovenskú hudobnú historiografiu, jeho striktný príklon k vedecky slobodnejším a inšpiratívnejším historicky starším obdobiam a svoj záujem o súdobú slovenskú hudbu prezentoval nadhlo – s jedinou výnimkou¹⁹ – iba pravidelnými návštevami na koncertoch, uvádzajúcich nové diela slovenských skladateľov.

V spomenutom Hudobnovednom zborníku však možno nájsť už dôkazy o Rybaričovom vnútornom zaujatí sa pre hľadanie skutočných hodnôt a genetických súvislostí i pre potvrdzovanie historického vedomia, bez čoho sú skutočné historiografické výstupy nemožné. Spolu s L. Burlasom pripravili do zborníka text fundamentálnej štúdie J. L. Bellu „*Mysľienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu*“ a vybavili ho poznámkovým aparátom.²⁰ Tieto poznámky sú tak výstižné, najmä z hľadiska zaradenia Bellu do logiky dobového, romantického kontextu, ale zároveň i do neskoršieho vývojového štádia slovenskej hudby, že možno vysloviť domnienku o inšpiratívnosti tejto spolupráce, ktorá ovplyvnila dozrievanie oboch historikov. Burlas už o štyri roky neskôr, priamo vychádzajúc z názvu Bellovej štúdie, publikoval v 2. čísle novozaloženého odborného mesačníka Slovenská hudba zásadný príspevok²¹, argumentačne presvedčivo diagnostikujúci mankú vývojového smerovania súdobej slovenskej hudobnej tvorby²², čo v iných súvislostiach uplatnil neskôr aj Rybarič pri písaní state „*Hudba*“ do synteticky koncipovanej publikácie Slovensko²³, ako aj v kapitolách učebného textu „*Hudobná historiografie*.“²⁴

Presvedčenie, že vývoj hudby nemožno odbaviť vulgarizujúcou optikou dobovej hudobnej estetiky, ale treba ho chápať v ohnisku špecifických historických súvislostí, demonštroval tridsiatnik Rybarič v štúdií „*K otázke genézy elektronickej hudby*.“²⁵ Je to príspevok koncepčne mysliaceho historika, ktorý pri úvahách o téme, v 60. rokoch u nás exkluzívnej, nebaží po senzáciách, krátkozrako nepoučuje o peripetiách vývoja európskej hudby po r. 1945, nehodí však ani za novátorstvo a experiment „an sich“, ale hľadá podstatu, zdôvodnenie a miesto v dejinnom procese aj pre javy a tvorivé iniciatívy v hudbe 20. storočia, ktoré by sa z povrchného hľadiska mohli chápať len ako „rozmar“ avantgardne orientovaných skladateľov. Triezve Rybaričovo odhaľovanie väzieb elektroakusticky projektovanej a realizova-

nej hudby s epochou romantizmu na báze špecifického vývoja kategórie sonoristiky a v jej rámci zvukového ideálu doby, je metodologicky objavne a zaujímavo korešponduje s výkladom podobnej problematiky v prácach ďalších dvoch slovenských muzikológov: mladý Peter Faltin v tom čase dokončieval rukopis svojej dizertácie „*Funkcia zvuku v hudobnej štruktúre*.“²⁶ a na stránkach mesačníka Slovenská hudba začínal profesor Jozef Kresánek, Rybaričov i Faltinov učiteľ, uverejňovať prvé verzie kapitol určených do jeho monumentálnej trilógie o hudobnom myslení.²⁷ Pritom mnohé postrehy, ktoré v r. 1963 prezentoval Rybarič, nachádzame v analogických kontextoch zaznamenané aj v definitívnej verzii záverečného dielu Kresánkovej trilógie „*Tektonika*“²⁸, tam, kde sa hovorí o hypertrofickom zástepi sonoristiky vo vývoji hudobného myslenia novoromantickej epochy a kontinuítom presahu tejto sféry – cez kompozičné iniciatívy impresionizmu – do druhej polovice 20. storočia.²⁹

Materiálové zázemie pre postihnutie Rybaričovej koncepcie vývoja slovenskej hudby v našom storočí poskytuje spomínaná stať „*Hudba*“, v publikácii „*Slovensko – Kultúra I.*“, uverejnená v r. 1979. Zaujímavé je, že jej autor, ktorý v sedemdesiatych rokoch prechádzal štádiami svojho najdynamickejšieho a najplodnejšieho bádateľského vývinu a disponoval pozoruhodnou šírkou poznatkov a schopnosťou syntetického nadhľadu, koncipoval svoju reflexiu dejín hudobnej kultúry na území Slovenska od najstarších čias až po súčasnosť tak, že vývojovú etapu po r. 1918 prezentoval na oveľa širšej ploche voči tej, ktorú venoval hudbe predchádzajúcich storočí – ide o najrozsiahljší Rybaričov text venovaný 20. storočiu.³⁰

Určitá účelová povaha publikácie³¹ i obdobie tzv. normalizácie, v ktorom vznikala,³² neumožňovali Rybaričovi zásadnejšie rozvinúť vedeckú, tj. diskusnú povahu textu. Najmä v reflexii charakteru slovenskej hudby po r. 1945 nadviazal na staršie poznatky³³ i podobne koncipované úvahy.³⁴ Za podstatný faktor dynamizácie hudobného života u nás po periodizačnom medzníku roku 1948 považoval vznik základných hudobných inštitúcií, rozvíjajúcich profesionálnu vrstvu slovenskej hudobnej kultúry a nástup generácie skladateľov, ktorých „*viaže zhodný programový ideál – uvedomelá snaha konfrontovať vymoženosti európskej hudby 20. storočia s duchom slovenskej ľudovej piesne*“.³⁵ Uviedol ďalej, že atribút národnosti, dedený z 19. a zo začiatku 20. storočia, zostáva záväzný aj pre novú, nastupujúcu generáciu, zdôraznil však, že sa spája s hierarchicky významnou požiadavkou umeleckej kvality v rámci syntézy národných a moderných prvkov. V tejto preambule sa javí Rybaričov pojem národnej hudby, resp. „*národného ducha*“ ešte v abstraktnej podobe. Zatiaľ čo štýlotvorným východiskám čer-

pania z európskych podnetov, včetně nadväzovania na romantickú estetickú orientáciu V. Nováka, ako na závažnú inšpiračnú kvalitu, venoval Rybarič dostatočnú pozornosť, o novom postoji príslušníkov slovenskej hudobnej moderny k folklóru ako jedinečnému atribútu národnosti, sa dozvedáme skromnejšie. Na rozdiel od iných autorov, zaoberajúcich sa touto vývinovou etapou slovenskej hudby³⁶ však zdôraznil, že moderná orientácia slovenskej hudby – pojem „modernosť“ použil aj v ústrednom nadpise kapitoly, reflektujúcej vývoj po r. 1918 (“Moderná slovenská hudba”) – realizovaná v tvorbe jednotlivých skladateľov, mala od počiatku nehomogénny, diferencovaný a individuálny priebeh, závislý od nerovnakého tvorivého postihnutia inšpiračných kvalít slovenského hudobného folklóru. Konkrétnejšie túto tézu rozviedol pri charakteristike tvorby Alexandra Moyzesa, Eugena Suchoňa a Jána Cikkera.³⁷ V tomto kontexte zaujme aj výklad tých osobností, u ktorých „otázka národnosti nevystupuje natoľko do popredia, ale viac čerpajú z veľkých európskych vzorov a usilujú o vyrovnanie s neoklasicistickou líniou a Bartókom“³⁸, čím podľa Rybariča vytvorili určitú protívahu – „doplnok k rozvíjateľom novákovsko–romantického odkazu“.³⁹ Za predstaviteľov tejto tendencie považoval Frisca Kafendu, Alexandra Albrechta, Štefana Németha–Šamorínskeho a Jozefa Grešáka.⁴⁰

Za svojrážnu možno považovať aj Rybaričovu tézu o určitej paralelite vývoja hudby u nás po r. 1948 s obrodeneckou koncepciou slovenskej hudby 19. storočia, či tvrdenie – práve z pera autora, precízneho historiografa zaujímavé – že zápas v minulom storočí o vytvorenie slovenskej národnej hudby „vyrastal z ničoho“.⁴¹ Ako daň reziduám staršieho vyjadrovania možno prijať zmienku v texte, že nová hudobná kultúra po roku 1948 je „svojou podstatou socialistická, ale formou národná“.⁴²

Spomínanú diferenciaciu vnútri skupiny slovenskej hudobnej moderny zdôraznil Rybarič názvom ďalšej podkapitoly – *Stredná generácia slovenských skladateľov*“, kam zaradil Andreja Očenáša, Šimona Jurovského, Ladislava Holoubka, Dezidera Kardoša a Tibora Frešu, ako žiakov A. Moyzesa, ktorí sa „výraznejšie prejavili až po r. 1945, resp. r. 1948“⁴³ Ich tvorbe prisúdil „kľúčové miesto vo vytváraní osudov slovenskej hudby za posledných 20 rokov“.⁴⁴ V dôsledku tejto periodizačnej segmentácie pripojil k nim ešte Jozefa Kresánka, Františka Babuška, Ota Ferenczyho, Tibora Andrašovana, Bartolomeja Urbanca, Zdenka Mikulu, Milana Nováka, Michala Vileca, Rudolfa Macudzinského, Ľudovíta Rajtera, Gejzu Dusíka a Júliusa Kowalského.⁴⁵ Takéto kvantitatívne hromadenie mien v niečom pripomína ideologicky „nosnú“ koncepciu „širokého skladateľského frontu“, uplatňovanú najmä v starších prácach Z. Nováčka⁴⁶, hoci nemožno uprieť Rybaričovu

snahu diferencovane hodnotiť tvorivé výsledky, najmä v skupine najstarších Moyzesových žiakov.⁴⁷

Je charakteristické, že ďalšej skupine skladateľov, označeným ako „Mladá slovenská hudobná tvorba“ Rybarič, pravdepodobne pre malý historický odstup, nevenoval primeranú pozornosť. Azda bude zaujímavé, že do tejto skupiny zaradil Jána Zimmera, Ladislava Burlasa, Ivana Hrušovského, Miloša Kořinka, a Juraja Pospíšila. K nim pripojil vrstvu „najmladších“ – Iľju Zeljenku, Ivana Paríka, Dušana Martinčeka, Romana Bergera, Jozefa Malovca, Mira Bázlika a Juraja Hatrika, čo je – aj pri tzv. normalizačným období vynútenom vynechaní emigrantov po r. 1968, tj. Petra Kolmana, Ladislava Kupkoviča a Pavla Šimaia – zoznam neúplný. V súvislosti s tvorbou menovaných uviedol, že majú rozmanité umelecké záujmy, programy a ciele a pracujú rozličnými kompozičnými technikami. Spája ich „úsilie tvoriť umenie vysokej úrovne, dôslednosť v spôsobe domýšľania požiadaviek socialistickej hudobnej kultúry, úprimnosť a cieľavedomé vyrovnávanie sa s novými prúdmi svetovej hudby“.⁴⁸ Táto štylizácia odľahčeným perom je prekvapivo podobná charakteristike týchto tvorcov z „akademických“ *Dejín slovenskej hudby*⁴⁹, ktorá však vyšla 22 rokov pred Rybaričovým textom. V tomto však už mohol navyše autor zaznamenať, že v 60. rokoch prebiehala rozhodujúca fáza v štýlovej diferenciacii modernej slovenskej hudby nástupom väčšiny „najmladších“ skladateľov. Ich umelecký program pochopil Rybarič ako „prirodzenú túžbu po objavovaní a dobývaní nových svetov – teda staronový problém slovenskej hudby ako hudby malého národa“⁵⁰, v záujme obnoviť kontakty so súdobým svetovým dianím a začleňovania sa do európskeho hudobného kontextu. Za druhú stránku tejto túžby považoval „radikálny nonkonformizmus, nespokojnosť s dogmatickými praktikami i psychózu zakázaného ovocia“.⁵¹ Ocenil, že v popredí tvorivej motivácie vtedajšej najmladšej generácie nestojí artizmus experimentovania – o ktorom na inom mieste⁵² písal, že je pozostatkom romantického individualizmu – ale „výpoveď o človeku“.⁵³

Pre poznanie Rybaričovho vývinového posunu, počas ktorého ďalej precizoval i korigoval niektoré zásadné tvrdenia svojej state z publikácie *Slovensko – Kultúra I*, je kľúčovým prameňom jeho štúdia „*Úvahy o národnosti v hudbe*“, uverejnená dva roky pred skonom jej autora.⁵⁴ V nej sformuloval všeobecnejšie platné zákonitosti vývoja a dotkol sa pritom aj problémových okruhov, dôležitých pre diagnózu vývojových peripetií slovenskej hudby 20. storočia.

Predovšetkým sa zriekol tézy, že podstatu národnej hudby tvorí len identifikácia folklórnych idiómov v štruktúre skladby, zastúpených charak-

teristickými zvratmi v melodickéj, alebo rytmickej vrstve. Inšpirujúc sa poznatkami poľskej muzikologičky Z. Lissy⁵⁵ podčiarkol fakt, že táto podstata sa významne konštituuje v procese recepcie – tj. v súhre postojov, inklinácií, reakcií, spôsobov selekcie zo strany prijímateľa, príslušného národného spoločenstva. Spôsob recepcie hudby je v tomto zmysle sociálne diferencovaný a tradície, ktoré pri ňom vznikajú, sú historicky determinované a v jednotlivých historických obdobiach vždy inak profilované. Rybarič zároveň upozornil, že v polyštýlovom spektre vývoja európskej hudby 20. storočia je každý „*monoštýlový model národnej hudby prejavom romantického chápania umenia*“.⁵⁶ Ani v doterajšej histórii slovenskej hudby 20. storočia nebolo správnym preferovanie iba jedného konceptu národného štýlu a ostro kritický postoj k iným tvorivým východiskám⁵⁷, pretože podľa Rybariča každá epocha či generácia tvorcov, má dejinné právo, ako aj povinnosť, vytvoriť „*svoju autentickú a súdobú národnú hudbu*“.⁵⁸ Hoci ešte pripúšťal možnosť vzniku akejsi „komunistickej hudby“, odvodenej zo socialistického hudobno-kultúrneho povedomia⁵⁹, upozornil, že v mnohostrannej a zložitej povahe vývoja hudby je ukrytý predpoklad, že na začiatku nového tisícročia môže vzniknúť komplex pozostávajúci „*z viacerých paralelných slovenských národných štýlov, ktoré sa nemusia podobat' tomu, čo si dnes pod národným umením verejnosť predstavuje*“.⁶⁰

Milan Rúfus, básnik, o ktorom vari nik, kto pozná jeho poéziu nemôže pochybovať, že je hlboko zakorenený v našej prítomnosti, ako rýdži predstaviteľ slovenskej umeleckej kultúry, sa v jednej zo svojich esejí vyslovil takto: „*Nemalo by zmyslu v spore, či je niekto národný alebo svetový, písať, alebo držať palce jednej či druhej strane. Umenie samotné tento rozpor nepozná z dosť jednoduchého dôvodu. Niet človeka, ktorý by bol vo svojom človečenstve apriórne diskvalifikovaný, menej zaujímavý, menej hodnotný. Každý človek, príslušník každého etnického celku, opisuje svojou existenciou istú dráhu medzi životom a smrťou s týmiže základnými problémami ľudského bytia*“.⁶¹ Životné a vedecké krédo slovenského hudobného historika Richarda Rybariča sa v zmysle tejto básnikovej gnómy upieralo v prvom rade na hudbu, na poznávanie jej koreňov, hodnôt a významov. To sa premietalo aj do jeho názorov, vo veku zrelosti, na slovenskú hudbu 20. storočia.

Poznámky:

(1) Rozhovor s Richardom Rybaričom o hudobnej histórii a nielen o nej. Hudobný život, 19, 1987, č. 2, s. 4, 7. Otázky kládla J. Lengová.

- (2) Pozri Helfert, V.: Moje literárni plány. In: O hudebni tvorivosti. Supraphon Praha 1970, s. 385–396.
- (3) Výber z Rybaričových štúdií sústredili do autorom zamýšľanej, posthumne vydanjej monografie *Hudobná historiografia*, Matúš Prešov 1994, editori F. Matúš a J. Petöczová.
- (4) Narodil sa 19. 2. 1930, zomrel 30. 11. 1989.
- (5) Pozri štúdie *O nových dejinách slovenskej hudby*. Hudobný život, 8, 1976, č. 9, s. 3; *Úvahy o národnosti v hudbe*. Hudobný život, 19 1987, č. 1, s. 8, č. 2, s. 8; *Tradicie slovenskej hudby a ich výskum*. Hudobný život, 20, 1988, č. 4, s. 6.
- (6) Ústav hudobnej vedy SAV bol založený 1. 10. 1951 s poslaním študovať slovenskú hudobnú históriu, súčasnú tvorbu a hudobnú estetiku, robiť systematický výskum, zbierať, vydávať a študovať slovenský hudobný a tanečný folklór. Od začiatku rozvíjal činnosť v troch oddeleniach – pre súčasnú tvorbu a estetiku, hudobnú históriu a etnomuzikológiu.
- (7) „*Nakoľko ústav pracuje skoro výlučne s mladými vedeckými pracovníkmi zameriavala sa pozornosť v uplynulých dvoch rokoch na systematické prehlbovanie ideologickej a odbornej úrovne všetkých pracovníkov. V ideovom vzostupe najmä pomohlo štúdium Dejín VKS(b), Stalinových spisov a materiálov XIX. zjazdu KSSS.*“ Pozri Zpráva o činnosti Ústavu hudobnej vedy SAV zo dňa 14. 7. 1953. In: Hudobnovedný zborník I, SAV Bratislava 1953, s. 196–197.
- (8) Rybarič do kolektívneho zväzku prispel dvoma vstupnými kapitolami – Počiatky hudby na Slovensku v predfeudálnom období. Cirkevná a svetská jednohlasá hudba v období feudalizmu (do 16. storočia).
- (9) Jurovský, Š.: Situácia na slovenskej hudobnej fronte a nová slovenská tvorba. Hudobní rozhledy, 5, 1952, č. 13, s. 4–6. Pozri aj ďalšie príspevky na stránkach Hudobných rozhľadov v r. 1951–1955 z pera Š. Jurovského, D. Kardoša i muzikológov Z. Bokesovej a Z. Nováčka.
- (10) Pozri Hudobnovedný zborník I, SAV Bratislava 1953, s. 177–179. Vtedajší sovietsky publicista G. Šnejerson otvoril (jeho spis vyšiel v Moskve v r. 1950) rad ostro ideologicky a vulgárne formulovaných odsudkov západoeurópskej hudby v duchu tiež sovietskeho estetika A. A. Ždanova o socialistickom realizme v hudbe. Zmysel Šnejersonovej štúdie videl Rybarič v úmysle „*podnietiť skladateľov do boja proti všetkým prežitkom bezideovosti, kozmopolitizmu.*“ Citovaný prameň, s. 179.
- (11) Pozri Hudobnovedný zborník I, s. 189–192. Rybarič „starostlivo“ odhaľuje „neúspech“ rakúskeho muzikológa poukázať na vzťahy hudobnej štruktúry a spoločnosti z marxistického stanoviska. Za najväčšie nedostatky Blaukopfovej metódy považoval jeho akceptovanie atonálnej hudby, ako prirodzeného vývojového fenoménu a „ignorovanie výsledkov sovietskej hudobnej vedy.“ Tamže, s. 191.
- (12) Pozri *Prehliadka novej tvorby slovenských skladateľov*. Hudobní rozhledy, 5, 1952, č. 13, s. 714.

(13) Pozri *K najmladšej slovenskej skladateľskej generácii*. Hudební rozhledy, 6, 1953, č. 18, s. 698–702. Išlo o zvláštne číslo periodika, materiálovo venovaného slovenskej hudbe.

(14) Vybral si od L. Burlasa Ciacconu a fúgu pre klavír a malú kantátu Pochod červenej zástavy pre miešaný zbor a orchester, od I. Hrušovského tiež kantátu pre miešaný zbor a orchester Pozdrav rodnej strane. Tvorbu N. Donátovej a T. Sládkovičovu zastupujú takisto ich kantátové výtvory – Slovenská moja zem, resp. Mierová žatva.

(15) Ocenil Burlasov zmysel pre plasticitu polyfónie a virtuozitu, Hrušovského zručnosť v narábaní so zvukovo-farebnými dispozíciami zboru a orchestra.

(16) Poukázal na jednotvárnosť skladby N. Donátovej, na nenáročnosť a nesamostatnosť Sládkovičovho opusu.

(17) Vlastný rozbor predchádza rozsiahla stať o význame súdobej epochy pre tvorbu a o „*inšpiratívnej sile tvorivej metódy socialistického realizmu, ktorá sa nedala prekričať ojedinelými formalistickými výpadmi*“. Cit. prameň, s. 698. 18. „*Ideálom socialistickej výchovy mládeže je, aby dala študujúcim nielen potrebné množstvo vedomostí, ale aj postoj k životu a pevnú chrbtovú kosť, vodiťko vo forme vedeckého svetonáhľadu marxizmu-leninizmu, ktorého sústavné štúdium a hlboké osvojenie vykreše ľudí s jasným rozhlľadom, ktorí budú vedieť rozoznať dobré od škodlivého, pokrokové od spiatocnickeho a v hudbe realizmus od antirealizmu. V takejto škole vyrastajú naši najmladší skladatelia. Škola ich rovnako učí skladateľskej zručnosti, ako aj správneho politického postoju a dáva základy vedeckej estetiky.*“ Cit. prameň, s. 698–699.

(19) Pozri *Úspechy súčasnej slovenskej hudby*. Slovanský prehľad, 44, 1958, s. 282–284. Rybarič glosuje inscenácie Suchoňovej Krútiľavy na zahraničných scénach.

(20) Citovaný prameň, s. 20–48.

(21) Pozri *Myšlienky o vývine slovenskej hudby*. In: Slovenská hudba, 1, 1957, č. 2, s. 54–61.

(22) V štúdiu Burlas poukázal na mnohé nedostatky, brániace vymaneniu sa súčasnej slovenskej hudby zo štýlotvornej stabilizácie a izolácie. Uviedol, že „*súbor vyjadrovacích prostriedkov sa stal po čase dosť zautomatizovaný a že v rámci európskom i svetovom je súčasná slovenská hudba ešte stále konzervatívna a jednostranná*“. (Cit. d., s. 59) Upozornil ďalej na neúnosnosť paušálneho odsudzovania tvorby európskych skladateľov 20. storočia a zdôraznil potrebu dôkladne poznať a osvojovať si jej veľké myšlienkové hodnoty – konkrétne diela B. Bartóka, D. Šostakoviča, S. Prokofjeva, K. Szymanowského, A. Honeggera – a nebrániť sa ani kontaktom s niektorými technickými podnetmi súdobej západoeurópskej tvorby. V záujme dynamického a otvoreného poňatia národného štýlu považoval Burlas za nevyhnutné konfrontovať domáce výdobytky s prínosmi svetovej hudby v záujme skvalitnenia slovenskej tvorby tak, aby sa dokázala rovnocenne začleňovať do medzinárodného kontextu. V tejto súvislosti charakterizoval tvorivý stereotyp využívania domácich intonačných zdrojov ako „*formalistický folklorizmus*“ a konštatoval, že je jednostranné „*považovať štýl niektorých skladateľov za nemennú normu našej národnej hudby*.“ (Tamže)

- (23) Slovensko - Kultúra I, Obzor Bratislava 1979, s. 516-589.
- (24) Rybarič dlhodobo - od r. 1964 až do svojej smrti - pôsobil ako externý vysokoškolský pedagóg na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK a neskôr i na Katedre hudobnej teórie VŠMU, kde prednášal hudobnú paleografiu a v rámci špeciálnych prednášok a seminárov exponoval metodologické problémy hudobno-historického výskumu.
- (25) In: K problematike súčasnej hudby. (Zborník štúdií) SAV Bratislava 1963, s. 88-101.
- (26) Knižne vyšla v ŠHV Bratislava v r. 1965.
- (27) Pozri štúdie Homeostáza (6, 1962, č. 9, s. 259-265); Cit a vašeň (8, 1964, č. 4, s. 104-108); Podstata hudobného myslenia - Hudobný tvar, jeho skladba a vnímanie (12, č. 6, s. 241-250); Cit a symbol (8, 1969, č. 3, s. 97-109).
- (28) Kresánek, J.: *Tektonika*, ASCO Bratislava 1994. (Edične z autorovej pozostalosti pripravil Ľ. Chalupka).
- (29) Kresánek, cit. d., podkapitoly Vyvrcholenie romantického budovania, s. 399-403; Nová expresívnosť, s. 417-430; Elektroakustická a konkrétna hudba, s. 486-490.
- (30) Metodologický dôraz na súčasnú vývinovú epochu slovenskej kultúry vysvitá z predhovoru ku zväzku (M. Válek a K. Rosenbaum, vedúci editor), ako i z publikovaného lektorského posudku V. Mináča. Pozri stať Slovensko 4 - Kultúra. In: V. Mináč: Texty a kontexty. Slovenský spisovateľ Bratislava 1982, s. 532-534.
- (31) Celý projekt Slovensko, rozdelený do štyroch zväzkov (Dejiny, Príroda, Ľud, Kultúra) mal ambíciu nahradiť dovtedy nejestvujúcu encyklopédiu Slovenska. Akcentovaný bol jeho vlastivedný charakter a adresnosť širokej verejnosti.
- (32) Účelom zväzku Kultúra bolo vyložiť dejiny a najmä najnovšie vývinové obdobie rozvoja jednotlivých kultúrno-umeleckých aktivít na Slovensku z hľadiska primárne ideologických kritérií v duchu tzv. Poučenia o krízovom vývoji v strane a spoločnosti.
- (33) Zavarský, E.: *Súčasná slovenská hudba*. Bratislava 1947, Kol.: *Dejiny slovenskej hudby*. SAV Bratislava 1957, Ivan Hrušovský: *Slovenská hudba v profiloch a rozbo-roch*. ŠHV Bratislava 1964.
- (34) Mokry, L.: *Hudba*. In: Slovenská kultúra 1945-1965. (Zborník štúdií), Obzor Bratislava 1965, s. 75-94; ten istý *Hudba*. In: Československá vlastivěda IX., Umění, sv. 3 Hudba, Horizont Praha 1971, s. 353-389.
- (35) Cit. d., s. 560. Rybarič má na mysli generáciu slovenskej hudobnej moderny.
- (36) Burlas, L.: *Ku genéze slovenskej hudobnej moderny*. Slovenská hudba, 11, 1967, č. 7 s. 289-293; Hrušovský, I.: *Vítězslav Novák a slovenská hudba*. In: Česká hudba svět : - svět české hudbě. (Zborník štúdií), Panton Praha 1974, s. 179-196. Kvôli úplnosti treba spomenúť, že obaja autori neskôr takisto zdôraznili individualitu tvorivej orientácie jednotlivých reprezentantov slovenskej hudobnej moderny - pozri L. Burlas: *Slovenská hudobná moderna*, Obzor Bratislava 1983; I. Hrušovský: *Tradičné kompozičnej školy v slovenskej národnej hudbe*. Hudobný život, 20, 1988, č. 10, s. 10.

(37) Prvého z nich považoval za klasicizujúci typ skladateľa, ktorý sa „zbavil romantických experimentálnych začiatkov“ a usiluje o „objektívizovanie svojich osobných zážitkov“. Suchoň je „tvorcom slohovo takmer ideálne jednotným“, ktorý svoj vývoj „dotvára v pomerne hotovej sústave vyjadrovacích prostriedkov“. Čikera zas videl ako „mimoriadne dynamický, ohromne vitálny a vývojaschopný zjav“. Cit. d., s. 561–570.

(38) Cit. d., s. 371.

(39) Tamže.

(40) Uvedenie Grešákovho mena v tejto súvislosti predpokladá, že Rybarič v čase písania svojho textu pravdepodobne nepoznal tvorbu tohto východoslovenského skladateľa.

(41) Cit. d., s. 572.

(42) Cit. d., s. 547.

(43) Cit. d., s. 572.

(44) Tamže.

(45) Je zrejmé, že prvoradým kritériom pre takéto zoskupenie bol Rybaričovi moment tvorivej produktivity a nie generačné a tým menej štýlotvorné filiacie.

(46) Pozri kapitolu Rozkvet slovenskej národnej hudby po víťazstve národnej a demokratickej revolúcie. In: Dejiny slovenskej hudby. SAV Bratislava 1957, s. 508–511.

(47) Zdôraznil Kardošov zmysel pre plnokrvný symfonizmus, Holoubkovo vokálno-operné ctenie, Očenašov vzťah k folklóru a epickej skratke a Jurovského postromantický lyrizmus.

(48) Cit. d., s. 588.

(49) Autorom príslušnej podkapitoly je Z. Nováček.

(50) Cit. d., s. 588.

(51) Tamže.

(52) *Ku genéze elektronickej hudby*. In: K problematike súčasnej hudby. (Zborník štúdií) SAV Bratislava 1963, s. 88–101.

(53) Cit. d., s. 589.

(54) Pozri *Hudobný život*, 19, 1987, č. 1, s. 8, č. 2., s. 8.

(55) Odvoláva sa na jej štúdie *Hudební recepte jako součinitel dějin hudby; Prolegomena k teorii tradice v hudbě*. In: Zofia Lissa: *Nové studie z hudební estetiky*. Supraphon Praha 1982, s. 131–154, resp. s. 182–208.

(56) Cit. d., č. 2, s. 8.

(57) Rybarič v tomto nadviazal na Burlasov výklad slovenskej hudobnej moderny.

(58) Tamže.

(59) Uvedená kategória svedčí o tom, že Rybarič neprekonal staršie vývody svojho učiteľa J. Kresánka, uvádzané v súvislosti s najnovším vývojom hudby v knihe *Sociálna funkcia hudby*.

(60) Tamže.

(61) Milan Rúfus: *Domov a umenie*. Bratislava 1978.