

Menuetto, Trauerkläge), Wien : Wetzler, b.r. – zrejme ide o staršiu verziu rozšírenej zostavy piatich klavírných skladieb, ktorú Lengová eviduje ako op. 25 –, *Zehn Klavierstücke* (*Begegnung, Frage, Vergebliches Ständchen, Sezam, Minnelied, Willis Nachtreigen, Liebeslied, Orientalischer Marsch, Menuetto, Trauerkläge*), bližšie neznámu tlač zostavenú zo skladieb z rôznych vydání. Lengová sama konštatuje vo svojom úvodnom texte k zoznamu diel, že najmä charakteristické skladby skladateľky vychádzali vo viacerých vydaniach a niekedy v rôznorodých zostavách. Je zjavné, že tento problém bude potrebné v budúcnosti pri zostavovaní kompletného zoznamu diel Wurmbrand-Stuppachovej vyriešiť, azda najskôr diferencovaním medzi cyklicky koncipovanými dielami a voľnými sledmi charakteristických skladieb, ktoré možno vnímať aj ako samostatné kompozície. Táto úloha, samozrejme, nie je jednoduchá. Weiermüller-Backes vo svojom zozname, ktorý tiež nie je kompletný a dal by sa doplniť na základe databázy Lengovej, navyše uvádza zrejme nezachovanú klavírnú skladbu bez opusového čísla *Epheu-Blatt*, pri ktorej sa odvoláva na správu z viedenského periodika *Deutsche Kunst- und Musikzeitung* (roč. 1882, č. 38). Táto kompozícia môže rozšíriť zoznam nezachovaných diel skladateľky uvádzaný Lengovou.

Vo výberovom zozname literatúry a prameňov na konci knihy čitateľ nájde aj zoznam novodobých vydání diel Wurmbrand-Stuppachovej. Je sympatické, že jednu edíciu vy-

dala autorka knihy (*Pfünf klavírných skladieb* op. 38). Ďalšiu sériu moderných vydání skladateľkiných skladieb, vrátane cyklu *Die schöne Melusine*, vydalo v posledných rokoch vydavateľstvo Certosa-Verlag, ktoré sa zameriava na tvorbu žien-skladateľiek a vedie ho spomínaná Isolde Weiermüller-Backes. Lengová uvádza 5 notových edícií tohto vydavateľstva, medzičasom k nim pribudla ešte jedna (*Konzertstücke* op. 44, Certosa Verlag W-S6). Editorom týchto vydání je Dieter Michael Backes. Podobné snahy určite prispievajú k oživeniu recepcie diela Wurmbrand-Stuppachovej na medzinárodnej úrovni a nepriamo dosvedčujú jeho európske kvality. Skladateľku podľa národnosti vnímajú v zahraničí ako „ungarisch“, svojou tvorbou však patrila do nemeckého kultúrneho kontextu. Sama skôr stelesňovala triezvy uhorský patriotizmus bratislavskej nobility a vnímala multietnický ráz svojho rodného mesta i metropoly monarchie, v ktorej prežila väčšiu časť svojho aktívneho života. Jana Lengová jej postoje v tejto oblasti interpretuje s rozvahou a nadhľadom, bez predpojatosti, čo môžeme len oceniť, rovnako ako fakt, že sa k nej ako bratislavskej rodáčke môžu hrdo hlásiť aj Slováci. Prvým krokom v tomto smere je práve vydanie monografie od Jany Lengovej, ktorú možno všetkým záujemcom o klavírnú hudbu romantizmu a tiež dejiny hudby na Slovensku v 19. storočí vrelo odporučiť.

Peter Ružičin

Lubomír Chalupka: Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)

Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2018, 879 s. ISBN 978-80-223-4585-9

Monografia Lubomíra Chalupku s názvom *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)* priamo nadväzuje na jeho predošlú prácu *Cestami k tvorivej profesionalite*, ktorá

bola zameraná na vývoj slovenskej hudobnej kultúry počas prvých piatich decénií. V následnom pokračovaní autor podľa vlastných slov organicky nadviazal na tie metodologické východiská a skúsenosti, ktoré ho viedli

a sprevádzali pri písaní prvého dielu publikovaného v roku 2015. V tomto prípade ide predovšetkým o výsledky kompozičnej tvorby prezentované vo forme analyticko-interpretčných pohľadov na 32 vybraných kompozícií od 14 skladateľov. Tie vo väčšine prípadov Chalupka považuje za genetický základ pre pochopenie tvorivej dynamiky slovenskej hudby v druhej polovici 20. storočia.

Podobne ako v ostatných Chalupkových publikáciách a štúdiách aj tu zohráva z metodologického hľadiska dôležitú úlohu prítomnosť dvoch základných kultúrnotvorných ambícií – sebaidentifikácie a akulturácie. Vzťah týchto dvoch veličín autor chápe ako podstatný činiteľ periodizácie vývoja slovenskej hudby v celom minulom storočí. Ich proporcia a vzájomné pôsobenie sa však výraznejšie prejavili až v jeho druhej polovici, čo malo za následok zohľadnenie jemnejších periodizačných kritérií v porovnaní s prvým dielom. Ten tvorili tri vymedzené kapitoly s ústrednou pozornosťou voči medzivojnovému obdobiu. V druhom diele je vzhľadom na potrebu prehľadnejšieho a pravidelnejšieho členenia vymedzených päť hlavných kapitol, ktoré zodpovedajú jednotlivým desaťročiam do začiatku nového milénia. Autor však zdôrazňuje, že toto členenie je viac-menej orientačné, čo vyplýva najmä zo vzájomného prelínania dejinných udalostí a období, pri ktorých treba brať do úvahy spolupôsobenie tak heteronómnych (vonkajších), ako aj autonómnych (vnútorných) činiteľov vývoja, ktoré sa ako determinanty z rôznych kultúrno-spoločenských a politických sfér priamo podieľali na kreovaní procesu konštitúcie slovenskej hudby.

Pred prvou kapitolou je zaradená metodologická úvaha (s. 8 – 17). V nej sú pomerne komplexne definované pojmy – generácia, štýl a konfrontácia, ktoré v zmysle skúmania stanovenej problematiky určujú nielen názov tejto state „Generačné a štýlové konfrontácie v slovenskej hudbe ako pojem a problém“, ale tiež samotnej knihy. V prípade generácie autor vychádza z definície tohto slova podľa pojmoslovia literárnej teórie, ktorá vyčleňuje determinanty zo sféry sociologickej a kultúrnej, pričom v zmysle celej práce dochádza k záve-



ru, že generačné vedomie je sociálno-psychologickou realitou, ktorú je treba zohľadňovať pri skúmaní konkrétnych skupín individualít, ako aj širšie štruktúrovaného vývoja tvorby.

Na použitie historických, geografických a sociálno-psychologických zdrojov ako troch základných zdrojov štýlu – ako ich definoval vo svojej fundamentálnej muzikologickej práci Guido Adler –, sa autor odvoláva poukázaním na literatúru od ďalších autorov (Vladimír Helfert, Mikuláš Bek, Józef Chomiński, Mieczysław Tomaszewski, Ladislav Burlas, Richard Rybář, Naďa Hrková). Pri konfrontácii z hľadiska prelínania statických a dynamických faktorov v slovenskej skladateľskej tvorbe 20. storočia dochádza najmä k uplatneniu dvoch spomínaných tendencií, teda akulturácie a sebaidentifikácie, na základe ktorých je možné evidovať tieto typy inovácií – tzv. paradigmatickú a syntagmatickú inováciu. V prvom prípade ide o prijímanie nových skladateľských techník a zobrazovacích postupov, z ktorých ťaží druhý menovaný typ rozširujúci na vyššej úrovni druhovo-žánrovú profiláciu kompozičnej tvorby spojenú so vznikom diel prinášajúcich nové obsahy a posolstvá, či prelínanie medzi hranicami medzi artificálnou a nonartificálnou hudbou.

V rámci členenia jednotlivých kapitol Chalupka pracuje postupom, ktorý si overil už v predchádzajúcom diele. Po priblížení celkovej politicko-historickej atmosféry a vývojovej situácie v slovenskej hudobnej tvorbe je do kontextu začlenená aktivita jednotlivých autorov, vo viacerých prípadoch aj si ich podobizňou. V nasledujúcich podkapitolách hlbším analytickým pohľadom predstavuje autor konkrétne kompozície, ktoré považuje za ťažiskové vo vzťahu k obdobiu, ako aj tvorivej činnosti daného skladateľa v sledovanej perióde.

Úvodná kapitola „Nástup totalitných praktík vo vývoji slovenskej hudobnej kultúry – 50. roky“ (s. 18 – 130) si všima vysporiadanie sa skladateľov so zásadami socialistickeho realizmu, ktorý v danom desaťročí na základe zaradenia krajiny do mocenského vplyvu Sovietskeho zväzu predstavoval postulát „správnej“ tvorby zabezpečovanej dohliadaním stavovského orgánu Zväzu československých skladateľov, resp. jeho slovenskej sekcie. Kým v prvej miniperióde tohto desaťročia sa prejavoval najsilnejší tlak zo strany oficiálnych mocenských štruktúr, v druhej sa začali objavovať prvé tvorivé aktivity vedúce k postupnému odmietaniu ideologických dogiem. Ich kritiku priniesla tretia miniperióda, ktorej negáciu však v závere decénia priniesol návrat staronových zásad potlačujúcich slobodnejšie formulované tvorivé východiská. V zmysle toho dané decénium zahŕňa tvorivé výsledky viacerých skupín autorov – od najstarších aktívnych skladateľov s už vybudovaným tvorivým štýlom a vlastnou tvorivou estetikou (Mikuláš Schneider-Trnavský, Alexander Albrecht, Friso Kafenda, Štefan Németh-Šamorínsky), cez najsilnejšiu vrstvu tvorenú autormi slovenskej hudobnej moderny, ktorí do hudobného života vstúpili počas medzivojnového obdobia, resp. Slovenského štátu (Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker, Andrej Očenáš, Šimon Jurovský, Ladislav Holoubek, Dezider Kardoš, Jozef Kresánek, Tibor Frešo). Práve táto skupina sa ukazovala ako reprezentatívna s potenciálom najlepšie naplňať idey a požiadavky režimu, pričom však pri ich umeleckom dozrievaní nastali rôznorodé individuálne reakcie. Istú

medziskupinu tvorili skladatelia ako Michal Vilec, Ľudovít Rajter, Július Kowalski či Jozef Grešák, po ktorých začiatkom 50. rokov nasledovala ďalšia skupina tvorená Zdenkom Mikulom, Tiborom Andrašovanom, Milanom Novákom. Ich hlavné aktivity spočívali v tvorbe pre novozaložené telesá ako SLUK a Lúčnica sa výrazne odlišovali od začiatkovej tvorby dvojice Oto Ferenczy a Ján Zimmer, najmä v zmysle výraznejšej otvorenosti voči západoeurópskej hudbe. Do poslednej skupiny skladateľov, ktorá sa vzhľadom na veľkú nádej vytvorenia jednotného skladateľského frontu začala výrazne oddaľovať od tejto myšlienky, patrili prví absolventi kompozície z VŠMU Ladislav Burlas, Ivan Hrušovský, Pavol Šimai, Juraj Pospíšil a Ilja Zelljenka. V období, ktoré prinieslo množstvo angažovanej hudby, prvé skladateľské postihy, zánik Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina sa na druhej strane udialo i viacero pozitívnych činov, medzi ktoré patri nepochybne vznik Slovenskej filharmónie, Vysokej školy múzických umení a tiež obnovenie Seminára pre hudobnú vedu na Univerzite Komenského. Vzhľadom na aktivitu uvedených skladateľov v danom období tvorí príslušnú kapitolu 11 analýz diel v zastúpení autorov Alexander Moyzes (2), Eugen Suchoň (1), Ján Cikker (1), Dezider Kardoš (2), Andrej Očenáš (1), Bartolomej Urbanec (1), Oto Ferenczy (1), Ján Zimmer (1), Ilja Zeljenka (1).

Je nesporné, že Chalupka považuje obdobie 60. rokov za mimoriadne dynamicky profilované decénium, pričom veľkú rolu v tomto smere zohráva aj jeho osobná sympatia a záujem o reprezentantov skladateľskej generácie, ktorá sa v tomto období profilovala. Dokazuje to jeho monografia *Slovenská hudobná avantgarda. Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia* (2011), z ktorej v podstate vychádza i logicky najrozsiahlejšia kapitola s názvom „Výostrovanie medzigeneračnej konfrontácie. Formovanie slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch“ (131 – 347). Popri zrelej tvorbe najstarších skladateľov (Michal Vilec, Štefan Németh-Šamorínsky), poukázani na dozrievanie a sebakritickú revíziu, resp. inováciu tvorby hlavných pred-

stavitelov generácie slovenskej hudobnej moderny (Alexander Moyzes, Ján Cikker, Eugen Suchoň, Dezider Kardoš), štýlovom rozvíjaní Ferenczyho a Zimmera a tvorivom obohatení Jozefa Grešáka, hlavnú pozornosť venuje práve príslušníkom generácie slovenskej hudobnej avantgardy. Ich nástup a aktivity prebiehali v troch fázach: aktivizačnej (Ilja Zeljenka, Peter Kolman, Miro Bázlik, Dušan Martinček, Jozef Malovec, Ladislav Kupkovič, Ivan Parík), stabilizačnej (Juraj Pospíšil, Pavol Šimai, Ivan Hrušovský), stabilizačnej a konfrontačnej (Tadeáš Salva, Juraj Hatrík, Roman Berger, Juraj Beneš, Jozef Sixta). Akulturačné inovácie týchto skladateľov nielen na poli hudobnej kompozície, ale i v oblasti organizačnej a publicistickej dopĺňali spriaznení muzikológovia, napríklad Peter Faltin, Ladislav Mokry. Mimokompozičné aktivity vyústili predovšetkým do založenia súboru Hudba dneška zameraného na interpretáciu Novej hudby a vzniku Elektroakustického štúdia. V záverečnej konfrontačnej fáze boli zavŕšené organizáciou troch ročníkov Smolenických seminárov po vzore Darmstadtských kurzov v rokoch 1968 – 1970 aj s osobnou participáciou popredných zahraničných skladateľov a muzikológov (György Ligeti, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Bolesław Szabelski, Ulrich Dibelius, Hans Peter Reinecke, Carl Dahlhaus).

Aplikácia kompozično-technických podnetov z tvorby predstaviteľov medzivojnovnej a povojnovnej avantgardy (dodekafónia, serializmus, aleatorika, timbrová hudba) prispela k výraznému oživeniu slovenskej hudobnej tvorby a jej presahov na pódia zahraničných festivalov (Pražská jar, Varšavská jeseň, ISCM v Kodani). Kapitulu dopĺňa 20 analýz venovaných dielam Eugena Suchoňa (1), Ilju Zeljenku (2), Mira Bázlika (1), Ladislava Kupkoviča (1), Dušana Martinčka (1), Petra Kolmana (1), Romana Bergera (2), Juraja Pospíšila (1), Ivana Hrušovského (2), Ivana Paríka (1), Juraja Hatríka (1), Jozefa Malovca (1), Jozefa Sixtu (1) Pavla Šimaia (1), Tadeáša Salvu (2), Ladislava Burlasa (1).

Obroda domáceho hudobného života však bola po necelých desiatich rokoch nástupom normalizácie vyvolanej vpádcom sovietskych

vojsk v auguste 1968 predčasne prerušená, čo malo výrazný vplyv na návrat ideologických požiadaviek vo všetkých druhoch umeleckej tvorby. Vplyv týchto procesov na kompozičnú tvorbu a hudobný život je ťažiskom kapitoly „Dôsledky tzv. normalizácie na štýlové konfrontácie v 70. rokoch“ (s. 348 – 498). Rôznorodou kvantitou a kvalitou sa prezentovala skupina skladateľov, ktorých aktivity sa začali v 50. rokoch. Zrelú úroveň svojho štýlu v tomto období predstavovali skladatelia slovenskej hudobnej moderny. Autori podieľajúci sa najväčšou mierou na dynamizácii hudobného života v minulom decénií sa k návratu ideologických požiadaviek a s nimi spojenými perzekúciami postavili dvojakým spôsobom: časť z nich reagovala emigráciou do zahraničia (Kolman, Kupkovič, Šimai, Faltin) a časť sa s deklarovanými kritériami tvorivosti vysporiadala spôsobom, ktorý sa nespreneveril nadobudnutej kompozično-technickej úrovni (s výnimkou Ladislava Kupkoviča a jeho radikálneho kompozično-štýlového obratu). Ak u niektorých skladateľov prichádzalo v 70. rokoch k štýlovým zmenám, súviseli s osobnostným dozrievaním i presunom záujmu na inšpiračné sféry, ktoré vytvárali povedomie novej kontinuity (záujem o folklór, citlivosť pre hodnoty domácej poézie, hľadanie nových možností organizácie v oblasti harmónie a pod.). Túto invenčnosť osobitou polohou dopĺňal Jozef Grešák, a najmä nástup novej skupiny skladateľov, ktorú zastupoval Hanuš Domanský, Vladimír Bokes, Jozef Podprocký a Igor Dibák.

I napriek menšej možnosti dôraznejšej konfrontácie domácej kompozičnej tvorby so zahraničným kontextom sa v istej miere podarilo ďalej kvalitatívne dotvárať profiláciu hudobného života, najmä v oblasti interpretačného umenia, napríklad integráciou do Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO, vznikom komorných súborov Musica aeterna, Moyzesovo kvarteto, zakladaním nových inštitúcií, publikovaním muzikologických titulov. Popri domácich festivaloch Bratislavské hudobné slávnosti a Týždeň novej slovenskej hudobnej tvorby, ktorých dramaturgia však bola prísne kontrolovaná, zaznamenali diela slovenských autorov na zahraničných pó-

diách napriek zriedkavejšej prítomnosti viacero výraznejších úspechov (Salva na ISCM v Bostone, 1976, Bázlik na skladateľskej súťaži kráľovnej Marie-José v Ženeve, 1974). V 14 analytických podkapitolách sú zastúpené diela Eugena Suchoňa (1), Jána Cikke-
ra (1), Dezidera Kardoša (1), Jozefa Grešáka (1), Ilju Zeljenku (2), Mira Bázlika (1), Ivana Paríka (1), Jozefa Malovca (1), Tadeáša Salvu (1), Juraja Beneša (1), Vladimíra Bokesa (1), Hanuša Domanského (1) a Jozefa Podprockého (1).

Spoločensko-politické udalosti zo začiatku 70. rokov spôsobili výrazný odklon od vývojových tendencií súčasnej hudby, čo malo za následok diskontinuitu v nadväzovaní na celkový svetový hudobný vývoj. Ten zachytila až generácia skladateľov, ktorá sa však ku kompozično-technickým prostriedkom Novej hudby z 50. a 60. rokov stavala väčšinou odmietavo. Ich profiláciu ovplyvnila hlavne postmoderná iniciatíva, napríklad v podobe hudobného minimalizmu, repetitívnosti a novej jednoduchosti, spojená i so stieraním dovtedy upevňovaných žánrových identít a slohovo-vývojových hraníc hudby. Kapitola „Vklad postmoderny do konfrontačného priestoru – 80. roky v slovenskej hudbe (s. 499 – 686) prináša pohľad na konfrontácie tvorivých výsledkov starších generácií s dielami mladých autorov, menovite Martina Burlasa, Vladimíra Godára, Petra Breinera, Iris Szeghy, Norberta Bodnára a Petra Martinčka, ktorých o čosi neskôr doplnili svojimi nielen kompozičnými aktivitami (napríklad založenie súboru VENI Ensemble) ďalší mladí skladatelia – Peter Zagar, Daniel Matej a Marek Piaček. Štrnásť analytických kapitol má vzhľadom na charakteristiku tejto periódy rôznorodé skladateľské zastúpenie: Alexander Moyzes (1), Zdenko Mikula (1), Roman Berger (1), Ivan Hrušovský (2), Dušan Martinček (1), Ladislav Kupkovič (1), Jozef Sixta (1), Juraj Beneš (1), Juraj Hatrík (1), Vladimír Godár (1), Martin Burlas (1), Iris Szeghy (1), Peter Martinček (1).

Priaznivé prostredie, ktoré nastalo po odstránení totalitného režimu po roku 1989, znamenalo kontinuálny prechod z predchádzajúceho decénia a upevnenie polyštýlových a polygeneračných vrstiev spôsobených

konsenzuálnym vzťahom medzi sebaidentifikačnými a akulturačnými ambíciami. Pád Železnej opony, návrat demokracie a konštitúcia samostatnej Slovenskej republiky okrem liberálnych podmienok pre tvorivosť priniesli viacero nových rozmerov završujúcich etatizáciu domáceho hudobného života v 20. storočí. Pokiaľ generácia starších autorov a kritikov stála za vznikom bienále Medzinárodného festivalu Melos-Ětos, participácia mladších tvorcov našla svoje uplatnenie v založení festivalu Večery novej hudby, ktoré znamenali výrazné oživenie domáceho koncertného života aj v podobe návštev zahraničných hostí (napríklad György Ligeti, John Cage, Henryk Górecki). Obnovilo sa vydávanie časopisu *Slovenská hudba*, vznikla slovenská sekcia ISCM, Slovenská hudobná únia, z vynútených umenovedných zväzkov sa osamostatnila Katedra hudobnej vedy FIF UK aj Ústav hudobnej vedy SAV, vznikali nové konzervatóriá v rôznych častiach Slovenska, založená bola Akadémia umení v Banskej Bystrici a Národné hudobné centrum. Na svoje aktivity zo 60. rokov nadviazal Milan Adamčiak činnosťou súboru Transmusic Comp., s ktorým paralelne vznikol spolok Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu. Rehabilitovalo sa viacero skladateľov, ktorí z rôznych dôvodov v minulosti volili emigráciu, a ktorých diela mohli slobodne odzníeť na reformovanom festivale Nová slovenská hudba. Všetky tieto udalosti a zmeny sú zachytené v poslednej kapitole „Polygeneračné a polyštýlové spektrum slovenskej hudby v znamení tvorivej slobody – posledné decénium 20. storočia“ (s. 687 – 807), ktorej súčasťou je 9 analytických pohľadov, výberom autorov odzrkadľujúcich povahu tohto decénia: Ľudovít Rajter (1), Ivan Hrušovský (1), Roman Berger (1), Vladimír Godár (1), Peter Breiner (1), Peter Zagar (1), Jevgenij Iršai (1), Daniel Matej (1) a Marek Piaček (1).

Záverečné strany monografie tvorí zhrnutie, jeho anglická verzia a obligátne náležitosti ako zoznam skratiek, výberová bibliografia, zoznam notových príkladov, menný register a zoznam zvukových ukážok na prílohových CD nosičoch, ktorý v prípade druhého dielu Sprievodcu tvorí 13 titulov.

V závere svojej monografie Ľubomír Chalupka konštatuje, že bude pre neho ako autora dostatočným zadostučinením, ak sa predložený titul spolu s jeho prechádzajúcim dielom stane impulzom pre rad sprievodných otázok a zamyslení, resp. rozhodnutí pre prehĺbenie záujmu o prezentovanú oblasť najmä z radu príslušníkov mladšej generácie. Je nepochybné, že každý, kto v budúcnosti prejaví záujem o slovenskú hudbu a jej štúdium, nebude môcť Chalupkove tituly obísť. V prípade tejto monografie (podobne ako aj predošlých prác) o fundovanosti autora a jeho hlbokej znalosti, ktorá je výsledkom jeho celoživotného záujmu o danú problematiku, svedčí samotný rozsah práce a jej komplexný a tiež objektívny obsah. Toho dôkazom je skutočnosť, že v rámci textu sú zahrnuté i mená a tvorba skladateľov, ktorí boli z rozličných dôvodov v doterajšej muzikologickej spisbe opomínaní, resp. ich mená sa v odbornej literatúre vyskytujú vôbec po prvýkrát. Na 879 stranách sa v ucelenej koncepcii prezentuje vývoj slovenskej hudby

a hudobnej kultúry 2. polovice 20. storočia, ošetrovaný poznámkovým aparátom tvoreným 1401 odkazmi na príslušnú literatúru a pramene, spolu so 68 analyzovanými dielami od 36 autorov, ktoré dokumentuje 307 notových príkladov. Analytické texty predkladajú pred čitateľa osobitú výzvu, ide však o autorov osobitý štýl písania, ktorý vo výsledku poskytuje hlboký prienik do hudobného diela vo všetkých jeho štrukturálnych a formových aspektoch, doplnený informáciami o jeho genéze, verejnom uvedení, resp. zázname na zvukovom nosiči a o celkovej recepcii. Je obdivuhodné a určite nie bežné, že titul takýchto kvalít je výsledkom jedinca, a nie celého tímu. Jeho prínos je sledovateľný vo viacerých oblastiach od vedeckého cez pedagogické zameranie, predstavuje však aj mimoriadnu motiváciu a inšpiráciu pre rad ďalších bádateľov, tak ako by si to pri všetkej skromnosti želaný sám autor.

Michal Ščepán

Slávka Kopčáková: Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia

Edícia Opera Philosophica. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2020, 225 s. ISBN 978-80-555-2522-8

Na pôde Inštitútu estetiky a umeleckej kultúry FF PU v Prešove vyšla v uplynulom roku monografia venovaná aktuálnym otázkam novodobej hudobnej estetiky. Prešovský Inštitút v posledných rokoch strategicky investuje väčšinu svojej vedeckej kapacity do interdisciplinárneho výskumu. Na pravidelných stretnutiach *Súradnice estetiky, umenia a kultúry* udržuje tento interdisciplinárny duch nielen v domácom estetickom myslení, ale snaží sa ho etablovať aj v medzinárodnom kontexte. Takže nie je náhoda, že v prešovskom bádateľskom hľadáči je hudobné esteticko-rovnocenné esteticko-vizuálne, literárne či multimediálne. Pre hudobnú estetiku na Slovensku je to dobrá správa.

