

## 1. Úvod

V dejinách ľudstva možno vo všetkých oblastiach, teda aj v oblasti umenia a kultúry, pozorovať striedanie cyklov. V terminológii vedeckej disciplíny *synergetiky* ide o *cyklické atraktory*, ktoré možno prirovať k systémom s periodicky sa opakujúcimi trajektóriami. Takéto striedanie cyklov môžeme pozorovať aj v prírode (napr. striedanie ročných období). V hudbe napr. zmeny v rámci tendencií, štýlových prejavov, ale aj jednotlivých parametrov hudobného diela nie sú vyvolané lineárnymi dynamickými, t. j. deterministickými procesmi a nemožno ich vypočítať, či odvodiť z predchádzajúceho vývoja. V širšom zmysle možno tieto cykly pozorovať napr. v európskej hudbe v podobe striedajúcich sa tendencií a štýlov s podobnými, nie však rovnakými charakteristickými znakmi: striedanie kontrastných vlastností (objektívne kontra subjektívne, racionálne kontra iracionálne, prísne aticistické kontra voľné azianistické, resp. apolónske kontra dionýzske). Prevalu prísneho, objektívneho a racionálneho v období renesancie vystriedala preva ha uvoľneného, subjektívneho a iracionálneho v období baroka, objektivizmus preferujúci klasicizmus vystriedal subjektivizmus preferujúci romantizmus, modernu a avantgardu so znakmi racionálneho, prísneho a objektívneho zase vystriedala postmoderna, ktorá uprednostňovala iracionálny až mystický a duchovný rozmer oproti konštrukčným a racionálnym postupom avantgardy. Tento feedback efekt a rekurzívne procesy však prebiehajú v užšom zmysle aj v rámci jednotlivých subsystémov na rôznych úrovniach a sú tiež podmienené potrebami a požiadavkami z ich okolia, t. j. aj politickou a kultúrno-spoločenskou situáciou.

## 2. Slovenská hudba v druhej polovici 20. storočia

Slovenská hudba, resp. hudba na Slovensku sa podobne ako v iných krajinách nevyvíjala izolovane. Vykazuje spoločné znaky s vývojom hudby v krajinách s podobnou a rozdielne znaky v krajinách s rozdielnou politickou a kultúrno-spoločenskou situáciou. Samozrejme, najväčšiu podobu možno pozorovať s vývojom českej hudby, resp. hudby v Česku, keďže sme žili v spoločnom štáte s veľmi podobným – aj keď nie totožným sociálno-politickým zriadením. Z historicky pomerne krátkeho obdobia 50 rokov možno už pozorovať cyklické striedanie vln úpadku a vzostupu, podliehajúcim zákonitostiam v tzv. samoorganizujúcich systémoch, ktorými sa zaoberá synergetika a systémová teória. Za samoorganizujúce systémy možno považovať aj systém umenie a systém hudba. Zjednodušene ide o striedanie vln úpadku a vzostupu približne v desaťročných cykloch, v rámci ktorých hrajú dôležitú úlohu aj roky (medzníky) v sociálno-politickom vývoji. Tieto sa paradoxne pohybujú okolo osmičky ( $\pm 1$  rok) a práve osmička zohráva a je aj hlavnou témou tejto konferencie. Priblížme si sociálno-politický vývoj v druhej polovici 20. storočia na stručnom prehľade:

**1948-1958** – vlna úpadku: medzník 1948 – víťazstvo komunizmu v ČSR;

**1958-1968** – vlna vzostupu: tzv. topenie v Sovietskom zväze – Chruščovova politika, koniec päťdesiatych a prvá polovica šesťdesiatych rokov;

Zuzana MARTINÁKOVÁ

(Banská Štiavnica)

## Vlny úpadku a vzostupu v slovenskej hudobnej tvorbe v druhej polovici 20. storočia

Štúdiá pojednáva o vývoji slovenskej hudby v druhej polovici 20. storočia, ktorý vykazuje striedanie vln úpadku a vzostupu v približne desaťročných cykloch: päťdesiate roky znamenali výrazný úpadok, šesťdesiate roky vzostup, sedemdesiate roky úpadok, osemdesiate roky postupný vzostup až do nežnej revolúcie v roku 1989, keď sa otvorili nové, dovtedy priam nebývalé možnosti voľnosti v hudobnej tvorbe. Znamenali vzostup či úpadok? Tieto etapy boli, samozrejme, poznačené sociálno-politickým a kultúrnym vývojom v Československu a sú dané zákonitostami tzv. samoorganizujúcich systémov, ktoré skúma vedecká disciplína synergetika. Otázkou zostáva, či aj vývoj slovenskej hudobnej tvorby v tomto storočí prebieha podľa podobných zákonitostí.

**Key words:** slovenská hudba 2. pol. 20. storočia; úpadok a rozvoj v slovenskej hudbe, zákazy a uvoľnenie v slovenskej hudobnej tvorbe, sociálno-politický a kultúrny vývoj v Československu a na Slovensku  
**Number of characters / words:** 39 540 / 5 419

Československo malo na svetovej výstave EXPO 1958 veľký úspech; Pražská jar koniec roka 1967 až august 1968 (január 1968 A. Dubček, apríl 1968 O. Černík, J. Smrkovský, jún 2000 slov, ktoré patrí dělníkům, zemědělcům, úředníkům, umělcům a všem atd.);

**1968-1977/78** – vlna úpadku: okupácia 21. august 1968, obdobie tzv. normalizácie, tzv. Poučení z krízového vývoje ve straně a společnosti (na XIII. zjazde KSČ ho 11. 12. 1970 schválilo plenárne zasadnutie Ústredného výboru KSČ) a nasledujúci vývoj;

**1977/78-1988/89** – vlna vzostupu: Charta 77 a uvoľnenie napätia; Remek vo vesmíre; 1980 v Poľsku Solidarita; smrť L. I. Brežneva 1982; nástup Gorbačova 1985; vláda L. Štrougala podala demisiu 1988; demonštrácie signatárov Charty 77 v roku 1988; aktivity predstaviteľov disentu; nežná revolúcia v novembri 1989 (Kubišová po dvadsiatich rokoch zaspievala *Modlitbu pro Martu*);

**1988/89-1998** – vlna úpadku alebo vzostupu? Predpokladali by sme, že po revolúcii nastane vlna vzostupu, k moci sa však dostali skorumpovaní politici a bola to Mečiarova vláda, ktorá odmietala reformy (charakterizovala ju korupcia, tunelovanie, došlo k rozpadu Československa 1993, v rokoch 1994 až 1998 panovalo autoritárstvo, populizmus, nacionalistická rétorika, etnický nacionalizmus a xenofóbia, nedodržovanie princípov právneho štátu, netransparentná politika a klientelizmus, neliberálny postkomunistický režim, zhoršila sa zahraničná politika, v roku 1998 boli ohrozené slobodné voľby, tento rok zároveň znamenal koniec Mečiarovej vlády).

Uvedený prehľad sociálno-politického života mal dosah aj na vývoj kultúry a umenia. Hudba na Slovensku v druhej polovici 20. storočia zažívala podobné vlny úpadku a vzostupu.

### 2.1. Slovenská hudba v období 1948 až 1958 – vlna úpadku

Situácia na Slovensku po roku 1948 bola paradoxne tiež naklonená národnej štýlovej orientácii v hudbe, keďže nacionalizmus za Slovenského štátu len zmenil rétoriku.<sup>1</sup> V oblasti tvorby sa podľa vzoru Sovietskeho zväzu čoraz viac presadzuje násilné diktovanie požiadaviek tzv. tvorivej metódy socialistického realizmu, čo narážalo na rozpor v radoch demokraticky zmýšľajúcich umelcov, ktorých sa bytostne dotýkali totalitné a mocenské záujmy reprezentantov jedinej vládnucej politickej strany. V praxi to znamenalo násilné diktovanie tém (oslava komunistickej strany, jej vodcov, budovateľské témy, ospevovanie robotníckej a roľníckej triedy, tzv. socialistických výdobytkov ako vznik jednotných roľníckych družstiev, ale aj oslavovanie veľkého vzoru – Sovietskej zväzu a jeho politických vodcov: ľudová kantáta Jána Cikkerera *Zdravica Stalinovi*, kantáta Šimona Jurovského *O Gottwaldovi*, Andreja Očenáša *Spev na komunistickú stranu* a ďalšie), požiadaviek na ľudovosť, zrozumiteľnosť, straníckosť, národnosť, proletársky internacionalizmus, ktoré prirodzene viedli k zhoršovaniu kvality, klesajúc až na úroveň amatérizmu, k manierizmu v oblasti použitých prostriedkov (jednoduché harmonizácie ľudových piesní, zhudobňovanie primitívnych angažovaných textov a básní). Diktovali sa aj žánre, ktoré sa danej ideológii javili najvhodnejšie – piesne, zbory a kantáty na angažované námety.

Nálepku formalizmus dostali staršie a novšie náročnejšie diela: *Žalm zeme podkarpatskej* (1938) Eugena Suchoňa, *Hudba pre štyri sláčikové nástroje* (1947) Ota Ferenczyho, ale aj také diela, ktorých autori proklamovali odlišný ako komunistický svetonázor – napr. odsúdené bolo napriek svojej tradičnej štýlovej orientácii *Concerto grosso* pre dva klavíry, dva sláčikové orchestre a bicie (1951) Jána Zimmera.

Prekonať túto situáciu sa podarilo až v druhej polovici päťdesiatych rokov, keď viacerí skladatelia nadviazali na svoje pôvodné východiská, nerešpektujúc kritérium »zrozumiteľnosti« na úkor kvality. Vznikol celý rad aj z dnešného aspektu reprezentatívnych diel rôznych žánrovo-druhových zastúpení: Cikkerova *Dramatická fantázia* (1957) a náročnejšia, v duchu európskej moderny skomponovaná opera *Mr. Scrooge* (1959),<sup>2</sup> Suchoňova opera *Svätoplúk* (1952-1959), Kardošov *Koncert pre orchester* (1957) a i. Nový impulz v celkovej orientácii slovenskej hudby zaznamenal skladateľský nástup Ladislava Burlasa a Ivana Hrušovského, ktorí v tom čase poukazovali na nevyhnutnosť prekonania jednostranných východísk v slovenskej hudobnej tvorby, reprezentovaný najmä tlakom moyzesovskej školy.

<sup>1</sup> Takto mohla napr. opera *Krútnava* od Eugena Suchoňa, ktorá začala vznikať začiatkom štyridsiatych rokov na text Mila Urbana, vtedajšieho šéfredaktora časopisu *Gardista*, zapadnúť do ideológie Slovenského štátu a v čase jej dokončenia v roku 1949 do ideológie socializmu, keď bola vyhlásená za prvú slovenskú národnú operu.

<sup>2</sup> Predchádzajúce Cikkerove opery *Juro Jánošík* (1953) a *Beg Bajazid* (1956) zdôrazňujú slovenské folklórne inšpirácie.

## 2.2. Slovenská hudba v období 1958 až 1968 – vlna vzostupu

V období šesťdesiatych rokov slovenskí skladatelia obohatili svoju tvorbu o nové výrazové a konštrukčné prostriedky, ktoré boli inšpirované najnovšími kompozičnými prejavmi vtedajšej európskej avantgardy. Umožnil to tzv. politický odmäk, na ktorý rýchlejšie reagovali vtedy nastupujúci mladí skladatelia, nestotožňujúci sa s folkloristicko-impresionisticky (resp. expresionisticky) ladeným variantom národnej hudby. Mohli sa zaujímať o umelecké smery západných kapitalistických krajín, ktoré predtým boli považované za formalistické a antisocialistické.<sup>3</sup> Jedným z dôležitých zdrojov informácií o nových hudobných trendoch bol Albrechtov dom, kde sa u skladateľa Alexandra Albrechta (neskôr po jeho smrti u syna Jána Albrechta) schádzali mladí skladatelia (spoznávali tu diela Hindemitha, Stravinského, Regera, Křenka, Schönberga, Berga a Webera, ale aj Stockhausena, Nona, Bouleza, Ligetiho a ďalších popredných autorov). Títo mladí skladatelia tak nadviazali na prerušenú líniu, ktorú predtým vo svojej tvorbe reprezentoval Alexander Albrecht.<sup>4</sup>

Slovenská hudobná tvorba nastúpila cestu modernizácie prejavu a zaradila sa do progresívnych vývojových trendov vo svete. Mladí skladatelia prestali reagovať na politicky motivovanú oficiálnu kritiku a odmietanie pokrokových tendencií v hudbe: veľký rozruch napr. vyvolalo v postwebernovskom duchu ladené *II. klavírne kvinteto* (1958) a kantáta *Oswienczym* (1959) s použitím avantgardných (predovšetkým sonoristických) techník vtedy mladého skladateľa Ilju Zeljenku.

Snaha dobehnúť vývoj európskej povojnovej avantgardy sa v slovenskej tvorbe odrazila v značnom záujme o schönbergovskú dodekafóniu, webernovský punktualizmus a formovú koncíznosť, ako aj bergovskú tonalizáciu dodekafónie: *Tri kusy k pamiatke A. Schönberga* (1960), *Koncert pre husle a orchester* (1960), *Dve časti pre flautu, klarinet a klavír* (1961) Petra Kolmana; *Combinazioni sonore per 9 strumenti* (1963) Ivana Hrušovského; *Dve časti pre orchester* (1963) Jozefa Malovca; *Hovorí matka* pre recitátorku, flautu, klarinet, fagot, gitaru a bicie (1959) Pavla Šimaia a iné. Vplyvy Webera, Debussyho a Bouleza sú evidentné v *Dvoch piesňach na texty starých japonských básnikov* pre soprán, husle, klarinet, gitaru a bicie (1959) Ivana Paríka; prepojenie hudobného impresionizmu s dodekafóniou odrážajú *Piesne na čínsku poéziu* pre alt, flautu, klavír a violončelo (1960) Mira Bázlika; *Čakanie* pre recitátora, flautu, sláčikové kvarteto, harfu a bicie (1966) Juraja Hatríka (1941); konfrontácia dodekafónie a modalít s použitím variabilného metra je prítomná v *Malej suite pre klavír* (1960) Romana Bergera; využitie polymodalít, multiserializmu a sonoristiky v *Sláčikovom kvartete* (1965), vo *Variáciách pre 13 nástrojov* (1967) a v *Asynchrónii* (1968) Jozefa Sixtu; kombinácia sonoristiky, serializmu a metrickej organizácie v *Kryptograme* pre basklarinet, bicie nástroje a klavír (1965) Jozefa Malovca a podobne. Z ich rovesníkov sa vtedy pridržal viac tradičných kompozičných prostriedkov vo svojej tvorbe len Dušan Martinček, hoci dôsledne študoval najnovšie avantgardné techniky, ktoré sa neskôr od osemdesiatych rokov originálnym spôsobom odrazili v jeho tvorbe.

Obohacovanie sa o najnovšie techniky svetovej avantgardnej hudby bolo spojené s ťažkosťami získavania partitúr, notovín a zvukových záznamov. Záujemci sa s novou hudbou čiastočne oboznamovali v bratislavskom Divadle hudby z gramonahrávok, väčšinou však na základe súkromnej iniciatívy (napr. v Albrechtovom dome; z prednášok Ota Ferenczyho a podobne), pričom mimoriadne dôležité boli osobné kontakty.<sup>5</sup> Jedným z najaktívnejších v oblasti novej hudby bol Ladislav Kupkovič, ktorý v roku 1963 založil súbor *Hudba dneška*, zameraný na uvádzanie avantgardných diel vtedajších popredných zahraničných a domácich autorov. Mnohí slovenskí skladatelia priamo vytvorili diela pre tento súbor. Kupkovič sa pričínal aj o vznik *Medzinárodných seminárov pre súčasnú hudbu* v Smoleniciach, kde sa realizovali viaceré jeho happeningy a hudobno-divadelné projekty: *Osemhran strachu a nudy* (1964), *Mäso kríža* (1964), *Ozveny* (1965) a iné. Najnovšie techniky (prejavy hnutia Fluxus, hudobná grafika, grafická notácia, veľká aleatorika a pod.) využíval vtedy mladý študent muzikológie na FFUK v Bratislave Milan Adamčiak napr. vo svojich projektoch *Dislokácia I a II* a v početných hudobných grafikách. Od roku 1961 sa mladí skladatelia začali venovať aj elektroakustickej hudbe, spočiatku

<sup>3</sup> Je priam neuveriteľné, že neprijateľné boli aj diela Prokofieva, a dokonca Debussyho, nehovoriac o vtedajšej západoeurópskej avantgarde.

<sup>4</sup> Zjavné sú súvislosti medzi Albrechtovým dielom *Trio pre dvoje huslí a violu* (1943) a *Sláčikovým triom* (1959) Petra Kolmana.

<sup>5</sup> Skladatelia nové informácie väčšinou získavali na zahraničných festivaloch a koncertoch, na ktorých v šesťdesiatych rokoch už mohli vo väčšej miere bez straníckych zásahov aktívne i pasívne participovať.

v Elektronickom štúdiu Československej televízie (Zeljenka, Kupkovič, Malovec),<sup>6</sup> neskôr, od roku 1965 v Experimentálnom štúdiu Československého rozhlasu (Kolman, Malovec a technicko-umeleckí realizátori Ján Backstuber a Peter Janík). V tomto štúdiu Jozef Malovec vytvoril na Slovensku prvú samostatnú elektronickú kompozíciu *Orthogenesis* (1966).<sup>7</sup> Elektroakustickej tvorbe sa popri Jozefovi Malovcovi (*Punctum alfa*, 1968) venoval Peter Kolman (*D 68*, 1968), ďalej Roman Berger (*Elegy in memoriam Ján Růčka*, 1969), Ladislav Kupkovič (*Preparovaný text 1, Intermezzo*, 1969) a Ivan Parík (*Hommage to William Croft*, 1969).

V tomto období viacerí skladatelia využili nekonvenčné a netradičné techniky: napr. aplikácia techniky koláže v *Dvoch kolážach pre preparovaný klavír* (1961) Ilju Zeljenku; happeningy v dielach Ladislava Kupkoviča; aleatorika a grafická notácia v *Sláčikovom kvartete* (1963) Ilju Zeljenku; aleatorika v *Sonáte pre klavír* (1963) Ivana Hrušovského<sup>8</sup>; polymetrická organizácia v *Kvartete pre 4 klavírne hlasy* (1964), *Polymetrickej hudbe pre 4 sláčikové kvintetá* (1969) Ilju Zeljenku; priestorové efekty a sonoristika v *Canticum Zachariae* pre soprán a komorný orchester (1963), v *Koncerte pre klarinet, recitátora, 4 ľudské hlasy a bicie nástroje na vlastný text* (1965), *Requiem aeternam* pre 3 recitátorov, 3 miešané zbory, detský zbor, plechové dychové nástroje, bicie, čelestu a organ (1967) Tadeáša Salvu; kombinácia seriálnej, diatonickej i chromatickej organizácie tónov a sonoristika v *Transformáciách*, štyri skladby pre veľký orchester (1965) Romana Bergera; prepojenie dodekafónie a modalít moravského folklóru v II. symfónii *Hmlovina v Androméde* (1963), *Villonskej balade* pre klarinet a klavír (1966) Juraja Pospíšila; pretavenie seriálnej organizácie v javiskovom diele v opere *Peter a Lucia* podľa Rollandovej novely (1965, 11-tónová téma a kontrapunktické techniky) Mira Bázlika a v opere *Cisárove nové šaty* na námety Ch. Andersena (1966) s črtami antiiluzívneho divadla Juraja Beneša.

Slovenská hudobná tvorba v období šesťdesiatych rokov zaznamenala výrazný pokrok a stala sa uznávanou v zahraničí. Udržiavala trend s hudbou vyspelých krajín a zaznievala na prestížnych medzinárodných festivaloch súčasnej hudby.

### 2.3. Slovenská hudba v období 1968-1977/78 – vlna úpadku

Úspešný rozvoj slovenskej hudby zastavil politický vývoj po auguste 1968 a najmä obdobie »normalizácie« po XIII. zjazde KSČ 11. 12. 1970 (*Poučení z krízového vývoje ve straně a společnosti*). V dôsledku týchto politických zmien boli zrušené *Medzinárodné semináre pre súčasnú hudbu* v Smoleniciach, časopis *Slovenská hudba*, súbor *Hudba dneška* a ohrozená bola aj elektroakustická hudba. Začiatok sedemdesiatych rokov v mnohom pripomínal koniec 40. a začiatok päťdesiatych rokov. Pomýlená a nefunkčná tvorivá metóda socialistického realizmu z päťdesiatych rokov sa mala aktualizovať o mnohorakosť jej foriem a štýlových prejavov, v skutočnosti sa však vylučoval experiment v tvorbe, ktorý má vraj patriť viac do dielne umelca ako na verejnosť. Ostro sa kritizovalo preberanie cudzích vzorov v umení a predovšetkým ideologicky »závadných« kapitalistických krajín a nedostatočné zužitkovanie domácich zdrojov. Nanovo sa akcentovala nutnosť realistického odrážania skutočnosti v umení, jeho humánný a optimistický charakter, pričom sa objasňovali kritériá toho, čo možno pokladať za moderné, socialistické a umenie vôbec (v tomto zmysle abstraktné a všetky »nerealistické« prejavy sa kládli do protikladu k socialistickému umeniu).

Slovenská hudba nastúpila obdobie stagnácie. Nemohla ďalej kráčať s dobou v zmysle akceptovania i rozvíjania najnovších vývojových smerov a zasahovať do konštituovania súčasnej hudby v nadnárodnom kontexte. Mala totiž dostatočný kvalitný umelecký potenciál na to, aby mohla naďalej a ešte vo väčšej miere ako v šesťdesiatych rokoch znieť na svetových festivaloch a koncertných pódiiach. Pokrokoví skladatelia buď emigrovali (Ladislav Kupkovič, Pavol Šimai, tiež muzikológ Peter Faltin, neskôr v roku 1976 aj skladateľ Peter Kolman), alebo svoju pozornosť sústredili na komponovanie okrajových žánrov (inštruktívna a zborová tvorba, folklórne programy pre ľudové umelecké súbory a pod.). Napriek ťažkým podmienkam vznikali (aj keď viac do zásuvky) diela vysokej umeleckej hodnoty, ktoré z politických dôvodov na koncertných pódiiach zazneli až neskôr. V oblasti štýlov dochádza ku kompromisom v podobe prejavov, odrážajúcich snahu o prepojenie avantgardných východísk (z obdobia šesťdesiatych rokov) a domácej tradície menej preferovaných okruhov (nanovo sa prehodnocujú možnosti prepo-

<sup>6</sup> Prvou slovenskou elektronikou bola Zeljenkova hudba k Horňákovmu filmu *65 miliónov*, ktorá podnietila širší záujem o tento druh tvorby.

<sup>7</sup> V roku 1967 bola táto kompozícia ocenená na súťaži elektronickej hudby v Dartmouth College, Hanover, USA.

<sup>8</sup> Prvýkrát v slovenskej klavírnej literatúre Hrušovský použil v tejto skladbe aleatoriku, clustrovú techniku a hru na strunách klavíra.



jenia folklórnych elementov a tradičných hudobných postupov s tými, ktoré priniesla hudba 20. storočia): napr. Zeljenkova 2. *klavírna sonáta* (1973, uvedená až v roku 1976) je ústupkom od avantgardných pozícií šesťdesiatych rokov, *III. symfónia* (1973, uvedená až v roku 1978) je skomponovaná na spôsob »štýlu staršej generácie«. Celkový proces zjednodušovania výrazu bol však charakteristický aj pre etablojúce sa koncepcie z aspektu širšieho vývoja hudby mimo domáceho rámca, ktoré vznikli aj v dôsledku reakcie na zložité štruktúry avantgardnej hudby. Tieto koncepcie, označované aj v širšom umeleckom kontexte termínom *postmoderna*, preferovali komunikatívnu funkciu umenia, návrat ku kráse a pôžitku. K slovu sa dostávajú otázky angažovanosti nie v zmysle socialistickej ideológie, ale najmä vnútornej potreby reagovať na krízovú situáciu v oblasti medziludských vzťahov, vzrastajúceho nebezpečenstva vojnovnej i ekologickej katastrofy.

V radoch mladšej generácie skladateľov, u ktorých kryštalizácia kompozičnej dikcie prebiehala v sedemdesiatych rokoch, ale obdobie ich štúdií zasahuje šesťdesiate roky, dochádza v dôsledku nejasnosti, akým smerom sa má uberať slovenská hudba, k značnej štýlovej rôznorodosti.

Štýlový záber od avantgardy až po folkloristickú orientáciu na báze rozšírenej tonality možno pozorovať v tvorbe mladej generácie: snaha po komplexnosti použitia kompozičných prostriedkov u Juraja Beneša – *Memoire* pre komorný orchester (1977), opery *Skamenený* (1974) a *Hostina* (1980); racionálna organizácia a serializácia hudobného materiálu u Vladimíra Bokesa – *Sonáta pre klarinet a klavír* (1978), *Koncert pre klavír a orchester* č. 1 (1976), 2. *symfónia* (1978); viac priklon k štýlovej orientácii staršej zakladateľskej generácie u Igora Dibáka, Hanuša Domanského, Jozefa Podprockého a Pavla Kršku.

Aj tvorba najstaršej generácie je poznačená návratom k staršej štýlovej báze a tiež k slovenským ľudovým, ako aj politicky angažovaným témam – Suchoňov piesňový cyklus *Pohľad do neznáma* (1977), *Concertino pre klarinet a orchester* (1977); Cikkerove opery *Coriolanus* (1972), *Rozsudok* (1978), *Symfónia 1945* (1974); Kardošova *Slovakofónia*, cyklus symfonických variácií na goralskú tému (1976), *Októbrové poémy* pre miešaný zbor (1977) a iné. Koniec sedemdesiatych rokov priniesol zostrenie ideového nátlaku na tvorbu, čo zasiahlo mladšiu generáciu – napr. ostrou kritikou<sup>9</sup> bol odsúdený Bokesov *Klavírny koncert*, v ktorom autor využil racionálne techniky (serializácia hudobných parametrov, aplikácia Fibonacciho radu a pod.).

Obdobie stagnácie a úpadku sa postupne začalo prekonávať v druhej polovici sedemdesiatych rokov, keď nastupuje nová generácia mladých skladateľov a diktovanie umeleckej metódy, tém a štýlovej orientácie sa už nedalo akceptovať a udržať.

#### 2.4. Slovenská hudba v období 1977/78-1988/89 – vlna vzostupu

Obraz slovenskej hudobnej tvorby sa stáva štruktúrovanejší nástupom mladých skladateľov, ktorí si nekladú za cieľ presadzovanie nových ideovo-estetických princípov, ale spontánne reagujú na smery v hudbe, ktoré na Slovensku z politických príčin nenašli uplatnenie v sedemdesiatych rokoch. Kriticky sa stavajú k celkovému stavu v oblasti domácej tvorby a za najzávažnejší nedostatok pokladajú stratu kontaktu s obecnstvom, pričom chcú najmä získať poslucháčov z vlastnej generačnej vrstvy. Ich inšpiračné zdroje siahajú k iným prameňom ako u prevažnej väčšiny skladateľov starších generácií – na rozdiel od orientácií na Darmstadt, Varšavu a iné centrá hudobnej avantgardy sa zaujímajú o hudbu krajín, kde rástla opozícia voči orientáciám tzv. Novej hudby. Je to napr. hudba v USA – minimal, meditativ, repetitiv music (Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass, La Monte Young), v Anglicku – beatová, rocková a minimal music (Eno Brian, Gavin Bryars, Michael Nyman, skupina Beatles), v Gruzínsku, Estónsku a Rusku (Gija Kančeli, Arvo Pärt, Alfred Šnitke), ale európska hudba starších historických etáp. Z týchto mladých tvorcov najmä Martin Burlas, Vladimír Godár a Peter Breiner výrazne zasiahli do vývoja slovenskej hudby v tomto období.

Martin Burlas v roku 1979 doslova rozvíril hladinu slovenskej hudby svojou kompozíciou *Lament-Nénia* pre sláčikové kvarteto (1979), ktorá stojí na pozíciách minimal music, v tom čase na Slovensku neznámej a vzhľadom na západný pôvod jej tvorcov z USA nežiaducej. Aj ďalšie skladby *Kolajnice bez vlakov* (1979), *Predposledné leto* pre vibrafón, klavír, harfu a komorný orchester (1980), *Sotto voce* pre orchester a miešaný zbor (1981), *Hudba pre Roberta Dupkálu* pre altsaxofón, barytónsaxofón, husle, violu, 2 violončelá, kontrabas, el. gitaru, basovú gitaru, akordeón 2 syntezátory, vokál a tanec ako recesia (1981), *Simultánne kvarteto* pre violončelo, pozaunu, gitaru, klavír, syntezátor a bicie (1987) poburovali svojím »primitivizmom« a popieraním konformity.

<sup>9</sup> NOVÁČEK, Zdenko: *Za pevnosť marx-leninskej estetiky*, in: *Hudobný život 1978*, č. 9, s. 3.

Vladimír Godár prekvapoval na strane druhej »hedonizmom«, ľubozvučnosťou tonálnych konsonantných hudobných tvarov, aplikujúc postupy barokovej a romantickej hudby a nevyhýbajúc sa zjavnému ekteticizmu v preberaní analogických postupov z hudby A. Pärta, A. Šnitkeho, G. Kančeliho, C. Orffa, M. Góreckého a iných – *Partita pre 54 sláčikových nástrojov* (1983), oratórium *Orbis sensualium pictus* (1984), *Concerto grosso per archi e cembalo* (1985), *Sonáta na pamäť Viktora Šklovského* pre violončelo a klavír (1985), *Dariačangin sad* pre violu, violončelo a orchester (1987). Peter Breiner šokoval svojím príklonom k beatovej, rockovej i populárnej hudbe, tiež miešaním viacerých štýlových rovín, známych v tvorbe staršej generácie slovenských skladateľov – *Niečo ako koncert* pre klavír a komorný orchester (1983), vokálno-symfonická freska *Aby som ti posvietil na cestu* (1985). Prejav týchto mladých umelcov boli v mnohom priekopnícke a treba povedať, že do veľkej miery odvážne. Riskovali svoju existenciu a neustále konflikty. Aby mohli svoje ambície realizovať, vytvárali si vlastné ansámble a priestory na prezentáciu. Nadšenie a viera v zmysluplnosť ich činnosti a postupné uvoľňovanie politického napätia im dodávali odvalu. V roku 1982 vzniklo združenie hudobníkov *Matkovia* (názov odvodený z familiárnej verzie krstného mena Martina Burlasa), neskôr tiež skupina *Ospalý pohyb – Zabudnutý ohyb* či *Vitebsk Broken*, zameraná na alternatívny rock a piesne s kritickým politickým obsahom. Ten sa netýkal len textovej zložky, ktorá odrážala postoj tvorcov k spoločnosti a k abnormálnym medziľudským vzťahom, ale aj hudobnej stránky, ktorá bola namierená proti ošúchaným postupom tak v oblasti vážnej, ako aj v oblasti rockovej hudby. Vedomá rezignácia na »vyššie« problémy (s tým súvisí aj názov *Ospalý pohyb*) sa v konečnom dôsledku stala aktívnym hlasom proti všednosti, konvencii, nezájumu, ľahostajnosti.

K polyštýlovému obrazu slovenskej hudobnej tvorby prispeli aj ďalší skladatelia tejto a mladšej generácie: Peter Cón, Vítazoslav Kubička, Iris Szeghy, Peter Martinček, Pavol Malovec, Peter Zagar, Egon Krák, Robert Rudolf, Alexander Mihalič, Daniel Matej, Kristián Seidmann, Miloš Betko, Marek Piaček, Róbert Gašparík, Miloš Kroupa, Mirko Krajčí a ďalší. Viacerí z nich z vlastnej iniciatívy a za zvýšeného úsilia absolvovali študijné pobyty v zahraničí (Francúzsko, Taliansko, Švédsko); v roku 1987 založili (Daniel Matej a i.) ensemble VENI, špecializovaný na prezentáciu domácej i zahraničnej tvorby. V lete 1989, dva mesiace pred nežnou revolúciou sa konala akcia *Obraz a hudba* (zorganizovali ju výtvarný teoretik Ivan Jančár a hudobná teoretička Zuzana Martináková), na ktorej sa prezentovali mladí slovenskí skladatelia, interpreti a výtvarníci aj z okruhu tzv. alternatívneho umenia (výtvarníci: Ivan Pavle, Ivan Csudai, Svetozár Ilavský, Stanislav Stankóczy, Laco Teren; interpreti a skladatelia: Igor Jančár, Vlado Godár, Svetozár Ilavský, skupina *Ospalý pohyb – Zabudnutý ohyb, Veni a i.*).

Peter Machajdík sa už koncom sedemdesiatych a začiatkom osemdesiatych rokov v Bratislave venoval nekonvenčnej a experimentálnej hudbe a tiež multimediálnemu umeniu. Z vlastnej iniciatívy si dopisoval s takými osobnosťami ako Stockhausen, Ligeti, Boulez, Kagel, Schnebel, Ton de Leeuw, Reich, Harrison, Riley, Kotík, Oliveros, Copland, Herbert Henck, ktorí mu posielali svoje nahrávky, štúdie i knihy o aktuálnych trendoch v západnom svete. Machajdík zohral významnú úlohu aj pri formovaní najmladších skladateľov (Alexander Mihalič, Robert Rudolf, Daniel Matej, Jozef Baán a iní), ktorým dal k dispozícii bohaté materiály z oblasti súčasnej svetovej hudby (knihy, partitúry, zvukové nosiče), v tom čase na Slovensku nedostupné.

Slovenská elektroakustická hudba dosiahla už v priebehu osemdesiatych rokov celý rad medzinárodných úspechov: Juraj Ďuriš *Spomienky* (3. cena, Varese, 1985), *Sny* (1. cena Varese, 1987 a IREM Stockholm, 1988), *Portrait* (hlavná cena v kategórii multimediálnych projektov s použitím elektroakustickej hudby na medzinárodnej skladateľskej súťaži MUSICA NOVA '94 v Brne); Robert Rudolf *Niečo povedať* (čestné uznanie na súťaži Luigi Russolo vo Varese, 1988); Alexander Mihalič *Skladba pre klavír a mg. pás* (Prix de Résidence, Bourges 1988), Peter Machajdík *...a Zem sa bude tešiť* (3. cena vo Varese 1989).

Už v druhej polovici osemdesiatych rokov ešte pred revolúciou viacerí mladí skladatelia získali možnosť študovať v západnej Európe (P. Zagar – Lyon, P. Martinček – Siena, A. Mihalič – Paríž, R. Rudolf – Darmstadt, Paríž, Stockholm, D. Matej – Paríž).

Uvedené desaťročie reprezentovalo vlnu vzostupu. Slovenská hudobná tvorba sa opäť otvorila medzinárodnej hudobnej scéne a skladatelia a interpreti postupne získali možnosť tvoriť v duchu najnovších tendencií a presadiť sa v zahraničí.

## 2.5. Slovenská hudba 1988/89-1998 – vlna úpadku alebo vzostupu?

Situácia po páde komunizmu bola vhodná na rozvíjanie už presadených kontaktov v zahraničí a prvé roky charakterizuje rozvoj aj vzhľadom na existujúcu spoluprácu a nástup ďalších, či už mladých skladateľov alebo skladateľov, ktorí sa zo zahraničia buď vrátili, alebo prišli na Slovensko. V priebehu deväťdesiatych rokov sa polyštýlový obraz slovenskej hudby ešte viac prehľbuje. Táto polyštýlovnosť je daná na jednej strane tvorbou skladateľov niekoľkých gene-

račných vrstiev, z ktorých niektorí pokračujú v rozvíjaní už predtým sformovaného prejavu, alebo zažívajú zmenu vlastnej kompozičnej orientácie, na strane druhej tiež nástupom ďalších mladých tvorcov, príchodom umelcov zo zahraničia, ale aj aktivitami akademicky neškolených skladateľov a hudobníkov, ktorých estetické a štýlotvorné ambície sú vzájomne rozdielne.

Vo svojej tvorbe okrem spomínaných skladateľov sa viac presadil Egon Krák – *Elegidion, De vita et dignitate ecclesiastica* pre mezzosoprán, lesný roh a orchester (1989, svetová premiéra v Ríme v roku 1992), *Pulcherrima ad honorem Sancti Augustini memoriae* pre dve sláčikové kvarteta a klavír (1991), *Te Lucis ante Terminum... Hymnus* pre soprán, detský zbor a sláčikový orchester (1994) a iné; Kristián Seidmann, Miloš Betko, Róbert Gašparík (1961, založil súbor Societa rigata), Miloš Kroupa, Mirko Krajčí (1968) a iní, ktorí iniciatívne menia zabehané štruktúry fungovania hudobného života na Slovensku.

Zo strednej generácie Iris Szeghy sa usadila v zahraničí aj na základe viacerých štipendií, ktoré absolvovala v Stuttgarte, v San Diegu, Amsterdame, Hamburgu a vo Worpswede. Tie jej umožnili skladateľsky sa viac realizovať v zahraničí ako na Slovensku – *Psalms* pre sólový hlas na text P. Celana (1993), *Perpetuum mobile* pre klavír (1993), *In Between* pre hoboju mg-pás (1993), *Story* pre hlas a mg-pás (1995), *Deň na Manhattane* pre gitarové kvarteto (1996), *Cestou domov* pre veľký symfonický orchester (1996), *Vivat Heidelberg!* pre soprán, resp. mezzosoprán a komorný súbor (1996), *Modlitba* pre miešaný zbor (1998) a iné.

Obraz slovenskej hudby sa stáva ešte štruktúrovanejším príchodom a pôsobením skladateľov na Slovensko v deväťdesiatych rokoch, ktorí žili predtým v zahraničí.

V roku 1991 prišiel na Slovensko skladateľ ruského pôvodu Jevgenij Iršai, ktorého diela charakterizoval opäť iný osobnostný štýlový prejav, daný temperamentom a pôsobivosťou výrazu, logickou koncepciou hudobnej štruktúry – *Modlitba za zosnulého priateľa* pre soprán, barytón a komorný súbor (1994), *Anagram na meno Ernst Bloch* pre sláčikový komorný orchester (1994), *Toccatu pre 12 violončiel a klavír* (1996), *Die Tage wollen länger werden*, 7 piesní pre mezzosoprán a klavír na básne I. Bachmannovej (1996), *Exodus* pre klavír a 2 tam-tamy (1996) a iné.

Slovenský skladateľ Mojmir Hanák, ktorý od detstva (od roku 1968) žil vo Švajčiarsku, sa v roku 1993 usadil v Bratislave, kde prvýkrát zožal úspech v roku 1996 svojimi *Tromi piesňami na verše P. Országha Hviezdoslava*. Výrazne pozitívny ohlas zaznamenala aj jeho *Missa archaica in D* pre zbor a orchester, venovaná orchestru a zboru Slovenskej filharmónie (1995), neskôr *Päť piesní na texty čínskej ľúbostnej poézie a Christiana Morgensterna* pre barytón a klavír, resp. orchester (1993, rev. 1995), *Ticho* pre flautu, sláčikový orchester a harfu (1996).

Nové možnosti po revolúcii umožnili vznik nových tendencií, ktoré boli v období komunizmu a tzv. normalizácie v sedemdesiatych a čiastočne aj v osemdesiatych rokoch zakázané. V oblasti netradičnej experimentálnej a nekonvenčnej hudby sa presadilo združenie *Transmusic comp.* s hlavnými aktérmi Milanom Adamčiakom, Petrom Machajdíkom a Michalom Murínom; tiež súbor *Vapori del Cuore* (1993), ktorý vznikol personálnou fúziou súborov *VENI, Vítebsk Broken, Ospalý pohyb – Zabudnutý ohyb* a *Tuleň* pod názvom *Požoň sentimental* (M. Burlas, D. Matej, M. Piaček, P. Zagar). Ich kreácie využívali prvky happeningu a hnutia Fluxus päťdesiatych a šesťdesiatych rokov a tiež novších technických a audiovizuálnych možností. K slovu sa dostala aj oblasť alternatívnej hudby: gitarista a skladateľ Igor Jančár, ktorý sa vo svojom hudobnom prejave inšpiroval Mahavishnu orchestrom, poľskou skupinou SBB, indickou hudbou, slovenským folklórom goralskej oblasti: *Elektrikum* pre soprán, gitaru a sláčikové kvarteto (1989), *Axyftultx* pre soprán, gitaru a bicie (1991), *Mythic Atiabalco* (1993) pre soprán, gitaru a bicie a iné.

Druhú polovicu deväťdesiatych rokov charakterizuje postupná kríza, chaos a určitá »bezvýchodiskovosť« a viacerí skladatelia aj z rôznych generačných vrstiev odišli do zahraničia buď na niekoľkoročný pobyt, alebo sa tam usadili. Hudbu tohto desaťročia reprezentuje mimoriadne diferencovaná škála prejavov (všetko je dovolené, všetko sa akceptuje), čo pravdepodobne súvisí aj s demokratizačnými tendenciami, ktoré sú po období diktatúr vo všetkých sférach života v postkomunistických krajinách mimoriadne zdôrazňované.

Po revolúcii by sa očakával pokrok vo všetkých oblastiach života. Prvé roky ho zaznamenali – vznik nových festivalov pre súčasnú hudbu, obnovenie časopisu *Slovenská hudba*, viaceré zmeny v hudobných inštitúciách a hudobných vydavateľstvách (niektoré zanikli, iné sa transformovali, resp. prešli viacerými reformami). Začiatkové nadšenie a rozvoj postupne zabrzdl politický vývoj po roku 1992 za Mečiarovej vlády. Niektorí skladatelia buď vycestovali na tvorivé pobyty do zahraničia, alebo využili možnosť presťahovať sa a usídlili sa tam. Hospodársky rozvoj sa zabrzdl a viaceré hudobné inštitúcie zaznamenali regres. Zlá zahraničná politika sa odrazila aj v hudobnom živote vo vzťahoch so zahraničnými partnermi. Hudba nielen na Slovensku, ale aj v širšom kontexte, vykazovala svojou rôznorodosťou určité afinity



so *secesiou fin de siècle* 19. a začiatku 20. storočia v existencii rôznych orientácií, inšpirovaných rozdielnymi štýlovými prejavmi európskej hudby minulosti i prítomnosti, európskou a mimo-európskou hudbou, folklórnymi, džezovými rockovými, populárnymi, alternatívnymi žánrami, tiež v pokusoch o hľadanie východísk z tejto »neprehľadnej« situácie.

V tomto desaťročí prevládala kvantita na úkor kvality. Situácia v hudbe sa podobala chaosu: ktokoľvek napr. mohol prostredníctvom internetu a počítačových softvérových programov získavať i generovať ľubovoľný počet skladieb bez akýchkoľvek kompozičných vedomostí. V dôsledku rozvoja kolektívnej práce sa vytratil význam autorstva umeleckého diela, ktoré bolo spochybnené najmä v dielach, vytvorených kolektívom (na Slovensku napr. Transmusic comp., Požonň sentimentál), resp. ktoré sú produktom počítačového programu, vytvoreného iným autorom ako skladateľom, tiež v tzv. recykláciách hudby iných autorov a v dielach, ktoré sú akousi kolážou citátov, afíní, alúzií, symbolov a pod. (Godár, Machajdík, Matej, Piaček).

Vkladanie známych úryvkov z diel hudby minulosti do nového kontextu pokladali títo autori za *proces recyklácie* ako analógie s ekologickou recykláciou starého papiera či iného odpadu.

Ďalším charakteristickým znakom bolo premiešavanie rôznych umeleckých disciplín, ktoré viedlo k vzniku *multimediálnej hudby* či umenia.

V rámci tohto mnohoveštveného procesu vznikali aj protireakcie u vtedy nastupujúcich najmladších skladateľov, ktorí kládli dôraz práve na vážnosť umeleckej výpovede na báze poznania hudobného remesla, a tým aj na samotné autorstvo. Tento vývoj podliehal určitým zákonitostiam a princípom: *princíp komplementarity* – každý skladateľ sa snažil vyjadriť iným spôsobom a *princíp kontrastu*, daný reakciou na predchádzajúce filozoficko-estetické koncepcie – tvorba generácie Burlasa, Godára a Breinera bola iná ako tvorba starších generácií, najmladšia generácia (Vajo, Boroš, Steinecker, Piaček, Milakovič, Groll, Bachratá, Čekovská, Koňakovská, Kmitová, Lejava, Dubovský a ďalší) reagovala na predchádzajúce štýlové orientácie. Vtedy najmladší skladatelia vo svojej tvorbe reprezentovali dve rozdielne koncepcie: jedna bola blízka postmoderne (recyklácia hudobného materiálu, uprednostňovanie improvizácie a experimentu a tiež pre postmodernu typická strata pocitu identity, individuality a autorstva), druhú koncepciu – naopak – charakterizovalo hľadanie novej identity, návrat k individuálnym prejavom, pričom pocit autorstva nabral opäť na dôležitosť. Táto koncepcia sa síce utvárala v reakcii na predchádzajúcu, ale nedošlo k vzájomnej negácii a obe koncepcie koexistovali v komplementárnom vzťahu.

Mnohé z týchto tendencií nevznikli ako odraz túžby po výnimočnosti, jedinečnosti či originalite, ale skôr ako dôsledok potreby vyplniť medzery, ktoré vznikli následkom nerovnomerného vývoja v komunistickom režime a vyjadriť sa spôsobom, ktorý akcentoval moment radosti z kolektívneho muzicírovania, vťahoval poslucháča do hry, aktivizoval jeho emocionálnu zainteresovanosť a podobne.

Desaťročie po páde komunizmu malo odštartovať nebývalé možnosti, ktoré mali znamenať pokrok. Skutočnosť však ukazuje (a je daná aj zákonitostami v samoorganizujúcich systémoch), že k moci sa dostali štruktúry, ktoré vyvolali chaos a toto desaťročie v konečnom dôsledku znamenalo vlnu úpadku. Pokrok sa dostavil až neskôr, keď už nebolo možné udržať totalitný systém vo všetkých úrovniach politického a kultúrno-spoločenského života.

### 3. Záver

Ak sa zamyslíme na ďalšími desaťročiami 1998-2008 a 2008-2018, vidíme podobné striedanie vln, ktoré pravdepodobne podlieha podobným zákonitostiam v samoorganizujúcich systémoch. Dĺžka jednotlivých cyklov sa môže meniť, ale zákonitosti budú fungovať aj mimo intencií človeka. Dáva nám to nádej, že nadchádzajúce desaťročie (2018-2028) bude desaťročím vzostupu vo všetkých sférach, nielen politického, ale aj kultúrno-spoločenského života, kde práve umenie najvýznamnejšou mierou prispieva k duchovnému rozvoju človeka a spoločnosti.

#### Literatúra:

- ADAMČIAK, Milan – MURÍN, Michal (ed.): *Zakladacia listina súboru TRANSMUSIC COMP*, in: *Avanlanches 1990-95*, Bratislava 1995.
- HAKEN, Hermann – GRAHAM, Robert: *Synergetik. Die Lehre vom Zusammenwirken*, in: *Umschau in Wissenschaft und Technik* 6 (1971), s. 191-195.
- KÖHLER, Reinhard: *Zur linguistischen Synergetik. Struktur und Dynamik der Lexik*, Bochum: Brockmeyer, 1986.
- KÖHLER, Reinhard – MARTINÁKOVÁ-RENDEKOVÁ, Zuzana: *A systems theoretical approach to language and music*, in: ALTMANN, Gabriel & KOCH, Walter A. (eds.): *Systems. A new paradigm for the human sciences*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1998, s. 514-546.



- MARTINÁKOVÁ-RENDEKOVÁ, Zuzana: *Slovak Composers after 1900. Formation and Styles*, Banská Bystrica: Akadémia umení, 2002.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana: *Súčasná kompozičná scéna na Slovensku. Konceptie a orientácie v tvorbe strednej a mladšej skladateľskej generácie*, in: *Opus musicum* 42 (2010), č. 5, s. 6-19.
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana: *Mladá slovenská skladateľská generácia – štýlové a názorové orientácie*, in: *Slovenská hudba* 36 (2010), č. 1, s. 27-62.
- SMETANOVÁ, Olga: *Pohybujem sa niekde medzi Marekom Piačekom, Johnom Cageom a Iannisom Xenakisom. Rozhovor s Danielom Matejom*, in: *Hudobný život* 1997, č. 10, s. 4-5.
- SMETANOVÁ, Olga: *Inštitúciu skladateľ je potrebné prekonať. O hudbe, banalitách Požoni a ďalších kontextoch s Markom Piačekom*, in: *Hudobný život* 1997, č. 13-14, s. 7.

