

Výstižný názov konferenčného podujatia »Con tempo diverso / Vzdálená blízkost spoločného« obrátil pozornosť z príležitosti tohtoročného centenária vzniku Československej republiky na pripomenutie si niekoľko spoločných vývojových momentov, ktoré sa viazali na dlhoročné spolužitie českého a slovenského národa v jednom štáte, a hudobných aktivít, ktoré boli výsledkom ich analogických kultúrnych motívácií v priebehu 20. storočia. Dôvod hovoriť o paralelách medzi vývojom českej a slovenskej hudby vyplýva zo skutočnosti, že obe naše hudobné kultúry a dynamické i statické momenty sprevádzajúce ich vývoj boli viazané na identickú previazanosť heteronómnych, teda vonkajších činiteľov, distribuovaných zo spoločensko-politickej sféry, s priestorom autonómnej profilácie hudobnej kultúry v Československu. Máme na mysli z rovnakých pohnútok vyvierajúci záujem českých i slovenských hudobníkov o prirodzené právo vyjadrovať sa vo sfére tvorivosti (skladateľskej, interpretačnej, kriticko-publicistickej, muzikologickej i organizačno-managerskej) nezávisle od naoktrojovaných ideologických doktrín, zaštitených po roku 1948 spoločným názvom, tzv. socialistickým realizmom. Ten predpokladal osvojenie jednej z jeho parol – tvorby »národnej formou a socialistickej obsahom« – až na úrovni takrečeno sakrálnej oddanosti »démona súhlasu«¹ podľa možnosti u všetkých členov oficiálneho orgánu Zväzu československých (od roku 1949), resp. relatívne samostatnej (od roku 1955) slovenskej filiálky Zväzu slovenských skladateľov, súhlasu s kultúrnou politikou po roku 1948 z »kuchyne« vtedajšej štátostrany.² Onen »démon súhlasu« sa však jednoznačne nerealizoval, dogmatický a totalitný systém napriek stanovám i prehláseniam oficiálnych zväzových orgánov o »jednotnom uvedomelom fronte hudobníkov« dostával trhliny práve zásluhou iniciatívy jednotlivcov, resp. tvorivých skupín, ktoré sa nezľakli prípadných postihov za ich názory a aktivity a obhajovali česť svojho umeleckého svedomia. Dostávame sa tak ku genetickým dôvodom sledovania vývojového pohybu daného názvom príspevku – ku vzniku a nástupu slovenskej hudobnej avantgardy na sklonku päťdesiatych a v priebehu šesťdesiatych rokov minulého storočia, vykazujúcej mnohé spoločné črty, podporu i konkrétnu spoluprácu zo strany rovnako »naladených« českých kolegov.

Určitá nádej na uvoľnenie tuhých dogmatických pravidiel, ktoré sa výdatne do sféry českej a slovenskej hudobnej kultúry vnášali po prevrate vo februári 1948 zo spoločného centra, prichádzala do sféry hudobnej kultúry, života a tvorby z vonkajšej, politickej sféry. XX. zjazd sovietskych komunistov vo februári 1956 znamenal v dôsledku kritiky tzv. Stalinovho kultu osobnosti možný impulz aj pre oblasť umeleckých aktivít, šancu, že sa uvoľnia obruče tzv. železnej opony a prestanú ideologické hrozby zo strany vtedajšej marxistickej estetiky³ voči

¹ Je to názov jedného slovenského románu (1963) spisovateľa Dominika Tatarku, neskoršieho signatára Charty 77.

² Charakteristiku tohto »súhlasu« prostredníctvom analýzy dobových publicistických príspevkov z rokov 1945-1969 v odbornej tlači predstavil MACEK, Petr: *Směleji a rozhodněji za českou hudbu*, Praha: KLP, 2006.

³ O »pohotovom« prenesení dogmatických myšlienok

Lubomír CHALUPKA

(Bratislava)

Nástup slovenskej hudobnej avantgardy v šesťdesiatych rokoch 20. storočia ako organická súčasť česko-slovenského diskurzu o slobode umeleckej tvorby

The emergence of the Slovak musical avant-garde in the 1960s as an organic component of Czecho-Slovak discourse on freedom of artistic creation

The emergence and self-assertion of avant-garde tendencies during the 1960s appeared in parallel in Slovak and Czech music as individual dynamic factors of the development of music and musical life in Czechoslovakia. Members of the younger generation of composers of the time were critical of the dogmatic norms of "socialist realism", and they fought against the isolation of Czechoslovak music and musical life from contemporary European music and sought new compositional techniques as well as new avenues for expression. Young Czech musicians supported many of the activities of Slovak composers in the direction of artistic freedom. This understanding resulted in reciprocal collaboration on the organisation of individual activities (concerts, conferences, publications). The Slovak and Czech followers of avant-garde tendencies were held back by the prohibition of their activities during the "Normalisation" of cultural life in the Czechoslovak Republic from 1971.

Key words: avant-garde; Czechoslovakia; Czech music; Slovak music; 1960s; modern music; history of music; ideology; theory of art; socialist realism; "Normalisation"

Number of characters / words: 25 763 / 3 414

snažím o »otváranie okien« aj smerom k podnetom zo západoeurópskej hudobnej tvorby, staršej i aktuálnej.

Počas 2. zjazdu Zväzu československých spisovateľov konaného na jeseň 1956 v Prahe sa v diskusných vystúpeniach najmä niektorých českých literátov prejavili túžby po samostatnom umeleckom hľadaní a stvárňovaní námetov a voľbe umeleckých postupov. Na Slovensku sa impulzy z tohto celoštátneho zjazdu prejavili v obci spisovateľov založením generáčného mesačníka *Mladá tvorba* a vo Zväze výtvarných umelcov sa vytvorila platforma pre skupinovú prezentáciu mladých výtvarníkov v novozaloženej Galérii Cypriána Majerníka v Bratislave. Tento pohyb však nemal výraznú paralelu medzi príslušníkmi Zväzu slovenských skladateľov. Generácia prvých absolventov odboru kompozície na Vysokej škole múzických umení zostávala aj po skončení štúdia oddaná estetickému založeniu svojich učiteľov. Oficiálne vedenie skladateľského Zväzu chápalo aktuálnu tvorbu v zmysle »jednotného skladateľského frontu« v hraniciach stabilizovaného »socialistického« štýlu, ako sa deklarovalo aj z hudobno-historiografickej pozície v záverečných kapitolách prvých syntetických *Dejín slovenskej hudby*.⁴ A predsa sa určité lady pohli – v roku 1957 uverejnil v 2. čísle novozaloženého odborného periodika, mesačníka *Slovenská hudba* vtedy tridsaťročný skladateľ a muzikológ Ladislav Burlas, pôsobiaci pedagogicky na subkatedre hudby na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského Bratislave, úvahu *Myšlienky o vývine národnej hudby*.⁵ V nej formuloval dve na tú dobu smelé tézy: slovenská skladateľská tvorba dosiahla v minulosti nesporné tvorivé úspechy, ale takrečeno zaspala na vavrínoch, vyznáva len jeden smer kompozičnej tvorivosti (v podstate vzniknutý ešte v medzivojnovom období v prostredí tzv. slovenskej hudobnej moderny), ktorý stabilizovala a vydáva za jedine správny. V mnohom išlo v tomto stabilizovanom smere o metamorfózy a variácie kompozičnej estetiky Vítězslava Nováka. Druhá Burlasova téza mierila kriticky na systémovú uzatvorenosť slovenskej hudby voči prijímaniu podnetov zo širšieho prostredia európskej hudobnej tvorby 20. storočia. Medzi menami skladateľov, ktorých tvorbu pisateľ považoval za inšpiratívnu, menoval Igora Stravinského, Bélu Bartóka, príslušníkov Parížskej šestky, Paula Hindemitha, reprezentantov Druhej viedenskej školy, Sergeja Prokofieva a medzi týmito zabúdanými osobnosťami uviedol aj Leoša Janáčka.⁶ Ak sme spomenuli, že skupina prvých absolventov kompozície z rokov 1955-1957 zostávala aj po ukončení školy verná východiskám svojich učiteľov, neplatilo to o Iljovi Zeljenkovi, odchovancovi Jána Cikkera. Prirodzená zvedavosť a dávka muzikality ho viedla k hľadaniu nových inšpirácií, ku ktorým sa počas štúdia, resp. prostredníctvom ideologicky infiltrovaného dobového hudobného života na Slovensku nedostal. Čerpal ich z počúvania tematických relácií vo viedenskom rozhlase venovaných hudbe 20. storočia, a tak jeho *Sonáta* pre klavír a *Karikatúra* pre komorný orchester odrážajú vplyv Igora Stravinského, a v *Klavírnom kvintete č. 2* siahol dokonca po inšpiráciách z hudby Druhej viedenskej školy (atonalizme Arnolda Schönberga a metóde fragmentalizácie v hudbe Antona Weberna).

Názory teoretika Ladislava Burlasa a opusy Ilju Zeljenku predložené výboru Slovenského hudobného fondu⁷ vzbudili rozruch v Zväze slovenských skladateľov, orgáne poslušne vykonávajúcom príkazy ideologického oddelenia Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska (ÚV KSS). Vrcholné orgány, najmä po nástupe Antonína Novotného v roku 1957 do funkcie prezidenta republiky i prvého tajomníka štátostrany, zareagovali ostro kriticky na prejavy »neposlušnosti« v komunite českých a slovenských umelcov a odporúčali urobiť príslušné opatrenia. Tie sa najmä v oblasti hudby uskutočnili rázne. Ak čítame odborné periodiká *Hudební rozhledy* a *Slovenskú hudbu* z rokov 1957-1960, dozvedáme sa nielen v ideologicky formulovaných úvodníkoch, ale aj z pera renomovaných skladateľov a muzikológov, že skromné

o vývoji umeleckej tvorby z prostredia sovietskych ideológov do oblasti hudby svedčia tituly SYCHRA, Antonín: *Stranická hudební kritika, spolutvůrce nové hudby*, Praha: Orbis, 1951; NOVÁČEK, Zdenko: *Úvod do estetiky hudby*, Bratislava: Nakladateľstvo Slovenskej akadémie vied a umení, 1952.

⁴ Kol.: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957. Autorom poslednej kapitoly, nazvanej *Rozkvet slovenskej národnej hudby po víťazstve národnej a demokratickej revolúcie*, bol Zdenko Nováček, ktorý v nej výdatne čerpal zo svojej knižnej monografie *Súčasná slovenská skladateľská tvorba* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1955), klasifikujúcej novovzniknuté diela podľa ideologického kľúča na »realistické« a »formalistické«.

⁵ BURLAS, Ladislav: *Myšlienky o vývine národnej hudby*, in: *Slovenská hudba* 1 (1957), č. 2, s. 59-67.

⁶ Ako uviedol MACEK, *Směleji a rozhodněji za českou hudbu* (← pozn. 2), v priebehu roku 1956 i nasledovných rokov sa na stránkach *Hudebních rozhledů* objavovali príspevky, zatiaľ opatrne kritizujúce najmä strnulú administratívnu prax Zväzu československých skladateľov.

⁷ Každá z novonapísaných partitúr sa musela predložiť výboru Slovenského hudobného fondu, ktorý mal posúdiť, či príslušné dielo spĺňa atribúty slovenskej »socialisticko-realistickej« hudby, a až po kladnom odporúčaní sa mohlo dielo uviesť na koncerte, nahráť, resp. vydať.

pokusy o rozšírenie poznatkov o hudobnej tvorbe 20. storočia v úplnejšej šírke sa v prostredí českej, resp. slovenskej hudby chápali ako prejavy »neuváženého« hľadania, siahania po tabuizovaných zdrojoch a dezorientácie hudobníkov najmä z radu mladých skladateľov, veď ešte aj hudba Clauda Debussyho a Bélu Bartóka sa chápala podozrivo a Leoš Janáček sa až na základe viacdennnej konferencie v Brne v roku 1958 s medzinárodnou účasťou, venovanej jeho tvorbe a osobnosti, dostával z priestoru rozpačitej reflexie. Vrchol pobúrenia na pôde Zväzu slovenských skladateľov nastal, keď si v prvej polovici roku 1959 zorganizovali čerství absolventi i študenti kompozície na Vysokej škole múzických umení a muzikológie na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského samovzdelávacie »Semináre hudby 20. storočia«, pretože chceli rozšíriť zdroj poznatkov o histórii i aktuálnych trendoch európskej kompozičnej tvorby, zatiaľ len saturovaný počúvaním viedenského rozhlasu, pretože výchova na škole a dramaturgia hudobného života na Slovensku, čo sa týka hudby 20. storočia, bola v druhej polovici päťdesiatych rokov v oblasti informácií ešte minimálna, resp. tendenčná. Preto si tajnou cestou zadovážili z blízkej a vtedy tak vzdialenej Viedne magnetofónové nahrávky, partitúry i zborníky zamerané na tvorbu medzivojnovnej európskej hudobnej avantgardy i trendy vtedajšej »Novej hudby«, počúvali, študovali a diskutovali. V roku 1959 bola v pražskom Národnom divadle zrealizovaná nová inscenácia opery *Vojček* od Albana Berga a následné ohlasy potvrdzovali nezmyselnosť pestovanej »prohibičnej politiky«. Keď k tomu pridáme programové iniciatívy Novákovho kvarteta (vdaka smelosti, odvahe a rozhladu sekundistu Dušana Pandulu), telesa, ktoré si okrem iného trúfalo na naštudovanie náročného diela Pierra Bouleza *Livre*, jednalo sa o dôležité impulzy pre oživenie strnulého hudobného života v Čechách, čo paralelne i na Slovensku viedlo ešte opatrne a skryto k povzbudeniu pre slobodnejšie tvorivé postupy a experimentálne ochutnávajúce »zakázaného ovocia« v podobe sporadickej aplikácie kompozičných techník (dodekafónia a serializmus) a šírenia informácií. Napr. na jednom z koncertov Pražskej jari v roku 1958 mladý slovenský klavirista a budúci skladateľ Roman Berger premiérovu uviedol 1. klavírnu *Sonátu* Ilju Zeljenku, čo bol prvý prienik z tvorby predstaviteľa nastupujúcej skladateľskej generácie na Slovensku do českého recepčného prostredia. Mladí skladatelia a interpreti počas roku 1959 zorganizovali na pôde Parku kultúry a oddychu v Bratislave tri koncerty pod názvom »Kaleidoskop hudby 20. storočia«, kde odzneli – prvýkrát na slovenskej pôde – aj komorné diela protagonistov Druhej viedenskej školy a dokonca aj jedna časť z cyklu *Klavierstücke* Karlheinz Stockhausena. Pretože podobné aktivity zamerané na hľadanie nových tvorivých postupov a už aj otvorenejšie polemiky s dogmami tzv. socialistického realizmu sa prejavili aj v oblasti literatúry, výtvarného umenia či divadla, rozhodli sa vrcholné stranické orgány konať. V máji 1959 zorganizovali celoštátny Zjazd socialistickej kultúry a do Veľtržného paláca v Prahe pozvali takmer 1 000 [1] zástupcov umeleckej a vedeckej inteligencie z Čiech, Moravy a Slovenska. Tu sa resuscitovali myšlienky o nenahraditeľnej sile »socialistického realizmu« pre umeleckú tvorbu a myslenie v Československu. Uzávery tohto Zjazdu sa pohotovo aplikovali v oficiálnych vyhláseniach z tribún najmä 2. zjazdu Zväzu československých skladateľov vo februári 1959 a následne 1. zjazdu Zväzu slovenských skladateľov, konaného na sklonku tohože roku. Konkrétne opatrenia nedali na seba dlho čakať. Samovzdelávacie semináre sa zakázali, teoretik Burlas bol vyhlásený za »revizionistu« a následne pozbavený pedagogického miesta na vysokej škole, mladým skladateľom sa mali »otvárať oči«, zaslepené podľa funkcionárov skladateľského Zväzu hľadaním nebezpečných »smerov a smeríkov« zo Západu.

Prirodzenú túžbu najmä z radov mladej generácie po odstraňovaní tabuizovaných postupov a slobodnejšom tvorivom rozlete, sýtenom získavaním poznatkov o aktuálnych kompozičných trendoch, však nebolo možné utlmiť. Po fáze latentnej a spochybňovanej aktivity smerom k avantgardne motivovaným zámerom a parciálnym výsledkom, príznačnej pre druhú polovicu päťdesiatych rokov, sa od roku 1960 začala fáza výraznejšej aktivizácie, aj keď z oficiálnych zväzových orgánov ešte stále rezervovane komentovanej. Bolo zrejmé, že prienik nových kompozičných výsledkov do koncertného života v pretrvávajúcej konzervatívnej dramaturgii štátnych orchestrálnych telies voči hudbe 20. storočia v Čechách i na Slovensku môže zabezpečiť vznik špecializovaných súborov, pripravených naštudovať nekonvenčné partitúry. Prvým takýmto súborom bola Komorní harmonie, založená v roku 1960 odvážnou iniciatívou mladého dirigenta Libora Peška. Súbor našiel platformu v Divadle na zábradlí, jednom z malých divadiel dynamizujúcich umelecký život v Prahe. Okrem sústredenia sa na diela Druhej viedenskej školy (skladby nahrané týmto súborom vyšli zanedlho na LP v rámci Gramofonového klubu Supraphonu) začala Komorní harmonie inšpirovať aj skladateľov, napr. mladého autora Jana Klusáka. Rok po založení Komornej harmónie vznikol v Prahe ďalší komorný súbor *Musica viva Pragensis*. Sústavnú činnosť zásluhou dvojice hudobníkov, flautistu Petra Kotíka a fagotistu Rudolfa Komorouša, súbor začal v roku 1962. Okolo Komornej harmónie i *Musica viva Pragensis* sa sústredil okruh sympatizujúcich skladateľov i teoretikov, čo viedlo k vytvoreniu Pražskej

skupiny Novej hudby. Vystúpenia týchto súborov sprostredkovali neoficiálnu spoluprácu medzi českými a slovenskými hudobníkmi-skladateľmi, rovnako naladenými na pestovanie onoho »zakázaného ovocia«. Táto spolupráca mala však aj oficiálne zázemie – viacerí príslušníci nastupujúcej mladej skladateľskej generácie na Slovensku (napr. Ilja Zeljenka, Pavol Šimai, Ladislav Kupkovič) písali filmovú hudbu. Aby sa mohla táto tvorba zrealizovať, cestovali títo skladatelia do Prahy, kde fungoval FISYO po vedením Štěpána Koníčka, ktorý pripravil kvalitné nahrávky. Počas pobytov v Prahe mohli títo skladatelia z Bratislavy navštíviť niektoré z koncertov spomínaných súborov. To znamenalo nesmierny impulz pre vznik podobne špecializovaného telesa aj na Slovensku.⁸ Skladateľ-autodidakt, vyštudovaný huslista Ladislav Kupkovič začal komponovať skladby ovplyvnené postwebernovskými technikami, z ktorých jednu (*Rozhovory pre flautu a fagot*), písanú pre protagonistov Musica viva Pragensis, zaradil súbor do repertoáru a vystúpil s ňou dokonca aj na svojom koncerte v rámci festivalu súčasnej hudby Varšavská jeseň v roku 1963. Tak sa slovenská hudba prostredníctvom uvedenia nekonvenčného diela mladého autora dostala zásluhou českých priateľov prvýkrát na program tohto už renomovaného medzinárodného festivalu. Počas návštev Prahy sa Kupkovič zoznámil s avantgardným českým výtvarníkom Mikulášom Medkom. Zaujali ho jeho expresívne obrazy s názvom *Křížová cesta* a inšpirovali ho k napísaniu dvoch drsných hudobných impresií *Máso kříža* a *Komentár*. Kupkovičovi, hráčovi prvých huslí v Slovenskej filharmónii, sa v priebehu rokov 1962-1963 podarilo združiť okolo seba interpretov odhodlaných naštudovať náročné partitúry z európskej hudby 20. storočia, zastúpenej najmä tvorbou Druhej viedenskej školy a autorov z darmstadtského okruhu »Novej hudby«. V januári roku 1964 sa novovytvorený súbor Hudba dneška predstavil na svojom inauguračnom koncerte. Jeho vystúpenia v priebehu ďalších rokov zažilo publikum nielen v Bratislave, ale aj v Brne, Ostrave a Prahe a dokonca v roku 1966 aj na Varšavskej jeseni. Umelecký vedúci Kupkovič čerpal zo svojich kontaktov s českými interpretmi, napr. okrem vzťahov s členmi Musica viva Pragensis (nové skladby Petra Kotíka a Rudolfa Komorouša začleňoval do programov svojich vystúpení) spolupracoval aj s Duom Boemi (basklarinetista Josef Novák a klaviristka Ema Kovárnová, pre ktorých napísal aj skladbu).⁹ Spomínané Novákovo kvarteto zaradilo do svojho repertoára *1. sláčikové kvarteto* Ilju Zeljenku, ktoré v ich podaní zaznelo počas hostovania telesa na festivale Varšavská jeseň v roku 1965 a je zaznamenané aj na LP Supraphonu. Pamätná bola pomoc pražských interpretov tomuto slovenskému skladateľovi, keď sa v roku 1964 podujali naštudovať a premiérovu vyselať v pražskom rozhlase Zeljenkovu kantátu-melodrámu *Oświęcim*, sugestívnu skladbu, ktorá sa vinou konzervativizmu, podozrievania a určite aj závidosti funkcionárov Zväzu slovenských skladateľov viac rokov po jej vzniku ocitla v šuplíku pre jej údajnú nehrateľnosť. Až o rok neskôr po pražskom uvedení sa jej ujala Slovenská filharmónia.¹⁰

Ďalšia spolupráca českých a slovenských hudobníkov orientovaných avantgardným, teda priekopníckym smerom sa viaže na začiatky elektroakustickej hudby. Už v roku 1960 sa na pôde Čs. televízie v Bratislave vytvorilo pracovisko zamerané na výrobu jednotlivých elektrogénnych kompozícií, slúžiacich zatiaľ primárne na ozvučenie relácií, resp. na tvorbu filmovej hudby. Toto pracovisko navštevoval aj skladateľ Wiliam Bukový, žijúci v Ostrave, ktorý tu v spolupráci s technikmi-inžiniermi vytvoril svoje prvé elektrogénne štúdio.¹¹ V prvej polovici šesťdesiatych rokov sa aj v prostredí českej hudby, konkrétne v Plzni, vytvorila podobná experimentálna iniciatíva. Jej profilujúcimi osobnosťami boli inžinier Jiří Svoboda, skladateľ Miloslav Kabeláč a teoretici Eduard Herzog a Vladimír Lébl. Ich zásluhou sa v tomto západočeskom meste zorganizoval v roku 1964 1. seminár pre syntetickú hudbu, na ktorom sa zúčastnili aj slovenskí skladatelia Ilja Zeljenka, Peter Kolman a Jozef Malovec. Kvalita ich prezentovaných nahrávok, prevyšujúca prvé nesmelé pokusy českých skladateľov, zaujala natoľko Miloslava Kabeláča, napriek svojmu veku tvorcu zanieteneho pre smer hľadania svojich mladších kolegov, že nahrávky slovenských elektroakustických kompozícií zaslal cestou svojich kontaktov do Paríža.¹²

⁸ KUPKOVIČ, Ladislav: *Elegické spomienky na 60. roky na pozadí kontaktov s českými hudobníkmi*, in: Slovenská hudba 33 (2007), č. 3-4, s. 557-560.

⁹ CHALUPKA, Lubomír: *Slovenská hudobná avantgarda*, Bratislava: Univerzita Komenského, 2011. Tvorba a osobnosti Ladislava Kupkoviča je venovaná kapitola na s. 169-190.

¹⁰ CHALUPKA, Lubomír: *Ilja Zeljenka, Oświęcim*, in: Hudobný život 33 (2001), č. 6, s. 11-14.

¹¹ STADTRUCKER, Ivan: *História jedného zvukového pracoviska*, in: Slovenská hudba 13 (1969), č. 9-10, s. 342-349.

¹² CHALUPKA, Lubomír: *Miloslav Kabeláč a slovenská hudba*, in: BAJGAROVÁ, Jitka (ed.): *Miscellanea z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2008: Fenomén mecenášství v hudební kultuře. Kabeláč – Ištvan*, Praha: Etnologický ústav AV ČR – Agora, 2010, s. 161-166.

Tým naplnil jednak nezištnú propagátorskú funkciu na poli česko-slovenskej spolupráce, ale nepriamo prispel aj k zriadeniu nového, už oficiálneho Experimentálneho elektroakustického pracoviska v roku 1965 na pôde Čs. rozhlasu v Bratislave. Zlepšujúce sa technické podmienky pre jeho činnosť umožnili v druhej polovici šesťdesiatych rokov vznik aj prvých autonómnych elektroakustických kompozícií (Jozef Malovec, Peter Kolman), ktoré získali aj medzinárodné ocenenie.¹³

Paralelu iniciatív na pôde tak českej, ako aj slovenskej hudby možno sledovať aj v rozhodných vystúpeniach diskutérov na rokovaní Zväzu čs. skladateľov a Zväzu slovenských skladateľov v roku 1963. Bolo zrejmé, že v tom čase už zanikali praktiky ideologického manipulovania tvorivých iniciatív. Príkladom takého ešte pretrvávajúceho typu uvádzania mladých skladateľov na »správnu« cestu bol celoštátny seminár na jar v roku 1962 v Prahe, organizovaný Zväzom čs. skladateľov, na ktorý pozvali aj účastníkov zo Slovenska. Na tomto podujatí sa im prednášajúci z radu funkcionárov prostredníctvom starej rétoriky pokúšali »otvárať oči« a varovať pred »zvodmi« experimentovania. Avantgardne nasmerované iniciatívy, vlastné nastupujúcej generácii mladých skladateľov, však už nebolo možné zahatať, resp. ich odsunúť na pokraj hudobného života. Spolupráca medzi českými a slovenskými hudobníkmi sledujúcimi túto orientáciu sa stala synkretickou kvalitou, prejavujúcou sa nielen vo vzájomnej výmene poznatkov a tvorivých výsledkov, ale aj v dramaturgii hudobného života, napr. sériou LP nahrávok pod hlavičkou »Musica nova Bohemica et Slovaca« v Supraphone, ako aj v muzikológii. Svedčí o tom česko-slovenský text, ktorý sformulovala a do vedeckého zborníka zaslala autorská dvojica Vladimír Lébl a Ladislav Mokrý, obaja v dobovej hudobnej publicistike protagonisti obhajoby prirodzeného miesta avantgardných kompozičných tendencií v českej, resp. slovenskej hudobnej kultúre.¹⁴ Priestor pre uverejňovanie sviežich príspevkov sa na pôde *Hudobných rozhľadů*, resp. *Slovenskej hudby* poskytoval vzájomne autorom z druhej strany rieky Moravy. Na podujatí ISCM (Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu) konanom na jeseň v roku 1967 v Prahe odznela jedna z profilujúcich skladieb slovenskej hudobnej avantgardy, orchestrálny cyklus *Transformácie* Romana Bergera. Impulzy z oblasti vysokoškolskej umeleckej pedagogiky pochádzali z Brna, kde na pôde tamojšej JAMU pôsobili teoreticky rozhladené osobnosti ako Ctírad Kohoutek, Jan Kapr, Miloslav Ištvan, Alois Piňos, ktorých práce venované jednak vývojovým problémom hudby 20. storočia, ako aj ich vlastnej skladateľskej praxi sa stali vítanou študijnou literatúrou v prostredí ešte zastaralej pedagogicko-didaktickej doktríny pestovanej na bratislavskej VŠMU.

Ani na pôde akcie, ktorou vyvrcholili iniciatívy slovenskej hudobnej avantgardy šesťdesiatych rokov minulého storočia, teda troch ročníkov Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu, konaných v rokoch 1968 až 1970, nemohli vedľa slovenských hudobníkov a významných osobností zo zahraničia (ako napr. Karlheinz Stockhausen, György Ligeti) chýbať českí skladatelia, interpreti a teoretici – spomeňme napr. pražský súbor Quax pod vedením dlhoročného priateľa Petra Kotíka (zásluhou tohto súboru prvýkrát na slovenskej pôde odzneli aj diela z tvorby amerických skladateľov na čele s Johnom Cageom). Povedľa vystúpení nemeckých špecialistov Carla Dahlhausa či Hansa Petra Reineckeho bolo možné počuť zasvätené prednášky Vladimíra Lébla, Eduarda Herzoga a Jana Kapra, za slovenskú stranu príspevky Petra Faltina, Petra Kolmana a Ladislava Burlasa.

Napokon spomeňme aj analogické myšlienky z úst českých a slovenských hudobníkov, ktoré odzneli v rozhorčených reakciách na vstup vojsk Varšavskej zmluvy v auguste roku 1968 do Československa, jednak v pohotových spoločných vyhláseniach, ako aj v rámci diskusie pred a na mimoriadnom zjazde Zväzu československých skladateľov vo februári 1969, kde sa opakovane ozývalo horlenie najmä za demokratizáciu spoločnosti a umeleckú slobodu v oblasti kompozičnej tvorby a myslenia. Vystúpili tu Miloslav Kabeláč, Věroslav Neumann, Miloš Jůzl, Jan Fischer, Harry Macourek, Miloslav Galuška, za slovenskú stranu Ladislav Mokrý, Ilja Zeljenka, Roman Berger.¹⁵ Boli to posledné výrony slobodne uvažujúcich ľudí pred nástupom opatrení tzv. normalizácie na začiatku sedemdesiatych rokov, v rámci ktorých sa znovu z ideologických pozícií určovalo, ako komponovať, ako písať a čím sa inšpirovať, resp. čomu sa v tvorbe a dramaturgii vyhýbať. Pôsobilo priam symbolicky na margo plodne rozvinutej spo-

¹³ ČIERNA, Alena: *Elektroakustická kompozícia na Slovensku*, in: *Slovenská hudba* 22 (1996), č. 1-2, s. 67-111.

¹⁴ LÉBL, Vladimír – MOKRÝ, Ladislav: *O súčasnom stavu nových skladebných směrů u nás*, in: *Nové cesty hudby*, I, Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 11-30. Z textu štúdie vyplýva mnoho paralel medzi českou a slovenskou hudbou pri sledovaní genézy a rozvoja avantgardných iniciatív v oboch národných kultúrach, najmä v prostredí mladých generácií hudobníkov, usilujúcich o »otváranie okien« do sveta.

¹⁵ Pozri mesačník *Slovenská hudba* 13 (1969), č. 4-5, s. 156-182.

lupráce medzi českými a slovenskými hudobníkmi, keď hlava slovenskej hudobnej avantgardy Ladislav Kupkovič vystúpil na jar 1969, mesiac pred svojou emigráciou do vtedajšieho Západného Nemecka, so súborom Hudba dneška na rozlúčkovom koncerte v Krížovej chodbe brnenskej radnice, v meste, kde tam žijúci skladatelia a teoretici priaznivo naklonení avantgardnému mysleniu a konaniu –ako Alois Piňos, Arnošt Parsch, Josef Berg, Miloslav Ištvan, Miloš Štědroň, Rudolf Růžička – viac rokov so sympatiami sledovali túžby slovenských kolegov po slobodnom priestore pre tvorivosť a ich konkrétne aktivity. Nastupujúce kultúrno-politické iniciatívy zo strany »normalizátorov« boli tak na českej ako aj na slovenskej strane zamerané na ideologickú kritiku »krízových javov« a »pravičiarских« postojov, ktorých nositelia sa podľa vykonštruovaných obvinení nachádzali medzi zástancami avantgardných orientácií v hudobnej kultúre Československa šesťdesiatych rokov. Tí boli v nasledujúcich takmer dvoch desaťročiach vylučovaní z oficiálneho českého, resp. slovenského hudobného života.