

Poznámky k postihnutiu nástupu a formovania slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch 20. storočia

Lubomír Chalupka

Pri charakteristike vývojovej dynamiky hudobného umenia 20. storočia sa v muzikologickej literatúre i bežnej publicistike často vyskytujú výrazy „nová hudba“, „moderná“, či „avantgardná“ hudba, zvyčajne pragmaticky zacielené k označeniu obmedzeného súhrnu javov. Vychádzali z pozície jednej skladateľskej školy, smeru, generácie, či akcentujúc konkrétne kompozičné techniky a princípy, prípadne viazané na vyhranené estetické názory pisateľa. Frekvencia pojmu „Nová hudba“ v západonemeckej publicistike 50. a 60. rokov, spojeného s reduktívne orientovanou experimentálnou iniciatívou v tvorivom prostredí kompozičných kurzov v nemeckom meste Darmstadt, zameranou na novosť a nezvyčajnosť objaveného a používaného hudobného materiálu, kompozičnej techniky a zvukového výsledku, sa – písaný s veľkým „N“ – preniesol z nemecko-rakúskeho okruhu²² do hudobnej publicistiky aj iných krajín, vrátane Slovenska.²³ Neskôr bola podrobovaná kritike, lebo sa z muzikologických pozícií poukázalo na nejasnosť a obmedzenosť pojmu „novosti“.²⁴ Táto reduktívnosť vyplývajúca väčšinou z výkladu tejto iniciatívy samotnými skladateľmi má v širších súvislostiach za následok terminologickú nepevnosť pre zjavnú ahistorickosť a menší zreteľ na kvalitatívnu stránku označovaného javu. V súvislosti s charakteristikou slovenskej hudby 20. storočia sa vyššie spomenuté pojmy koncentrovali na tie momenty vo vývoji, ktoré výrazne dynamizovali celé prostredie hudobnej kultúry a aktívne a cieľavedome pôsobili na zmeny jeho štruktúry. Pri sledovaní iniciatívy skladateľov, nastupujúcich na Slovensku do domáceho hudobného života koncom 20. a v priebehu 30. rokov, sa zvolil

²² Prvýkrát ho použil nemecký publicista Herbert Eimert v 1. zväzku série *Die Reihe*, vydanom vo Viedni v r. 1955 v adresnosti na iniciatívy povojnových skladateľov, pracujúcich seriálnou technikou.

²³ Faltin, Peter, „New Music in Slovakia“, in: *Slovenská hudba*, č. 8, 1967, s. 341–347; Faltin, Peter, „Slovenská hudobná tvorba v rokoch 1956–1965“, in: *Slovenská hudba*, č. 3/4, 1997, s. 175–210. (Publikované z pozostalosti, text vznikol v r. 1965.)

²⁴ Na premenlivosť javov označovaných ako „nové“ sa upozornilo už v polovici 50. rokov – „Das Altern der neuen Musik“, in: Adorno, Theodor Wiesengrund, *Dissonanzen*, Göttingen, 1956, s. 102–109.

termín „slovenská hudobná moderna“, ²⁵ kompozično-technická orientácia mladej generácie v 60. rokoch sa označovala výrazmi „druhý prúd“, ²⁶ „Nová hudba“, ²⁷ či „hudobná avantgarda“. ²⁸ Pri voľbe posledného z nich treba tiež zväžiť okolnosť, že v starších renomovaných encyklopédiách sa s heslom „avantgarda“ nestretáme. V obnovenom vydaní Groveho encyklopédie sa uvádza, že „avantgarda“ je skôr publicistický slogan, než vedecký pojem, ²⁹ rovnako rezervovane sa o „avantgarde“ píše na príslušnom mieste nemeckého lexikónu. ³⁰ V ruských a poľských slovníkoch sa výklad „avantgardy“ viaže najmä na prítomnosť nových kompozičných techník. ³¹ Podobný obsah má aj heslo v najnovšej reedícii anglického „Groveho“, ³² pričom v aktualizovanom vydaní nemeckej encyklopédie *Musik in Geschichte und Gegenwart* tento pojem v podobe samostatného hesla chýba – nachádzame ho iba ako stručnú podkapitolu, zaradenú v rámci rozsiahlejšej úvah o „Neue Musik“. ³³ Heslo „avantgarda“ nie je zaradené ani v *The Harvard Dictionary of Music* (ed. M. Randel, London 1986), a v aktualizovanom vydaní lexikónu *Handwörterbuch des musikalischen Terminologie* (ed. A. Riethmüller, Stuttgart: Steiner 2005) sa nachádza tiež iba v rámci hesla „Neue Musik“, vysvetľujúcim vývoj hudby v 20. storočí. Ak máme na mysli vývinové tendencie hudby po roku 1945, v príslušných zahraničných publikáciách sa v tejto súvislosti objavujú súradné pojmy – buď „moderná“ hudba, ³⁴ alebo „Nová“ hudba, ³⁵ resp.

²⁵ Burlas, Ladislav, „Ku genéze slovenskej hudobnej moderny“, in: *Slovenská hudba*, č. 7, 1967, s. 289–293; Burlas, Ladislav, *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava, 1983.

²⁶ Lébl, Vladimír – Mokřý, Ladislav, „O současném stavu nových hudebních směrů u nás“, in: Herzog, Eduard (ed.), *Nové cesty hudby I.*, Praha, 1964, s. 11–30; Mokřý, Ladislav, „Hudba“, in: Rosenbaum, Karol (ed.), *Slovenská kultúra 1945–1965*, Bratislava, 1965, s. 75–94; Faltin, Peter, „Slovenská hudobná tvorba v rokoch 1956–1965“ (písané v roku 1966, vydané z pozostalosti), in: *Slovenská hudba*, č. 3/4, 1997, s. 175–210.

²⁷ Faltin, Peter, „New Music in Slovakia“, in: *Slovenská hudba*, č. 8, 1967, s. 343–347.

²⁸ Donovalová, Viera, „Zápas o socialistický charakter slovenskej hudby“, in: Burlas, Ladislav (ed.), *Musica viva I*, Bratislava, 1979, s. 9–22; Chalupka, Lubomír, „Avantgarda '60“, in: *Slovenská hudba*, č. 1/2, 2000, s. 59–105.

²⁹ „The term 'avant-garde' remains more slogan than a definition.“ Griffiths, Paul; heslo „Avant-garde“, in: *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1, London: Macmillan 1980, s. 742.

³⁰ Noltensmeier, Ralf (ed.), *Das Neue Lexikon der Musik*, zv. 1, Stuttgart: Metzler 1966, s. 126.

³¹ Keldyš, Jurij Vsevolodovič, *Muzykal'naja encyklopedia*, zv. 1, Moskva, 1973, zv. 1, s. 26–27; *Polska encyklopedia muzyczna I*. Kraków PWM 1996.

³² Samson, Jim, „Avant-garde“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. II, London: Macmillan 2001, s. 246–247.

³³ Danuser, Hermann, „Neue Musik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachtel, zv. 7. Kassel: Bärenreiter 1997, s. 75–122.

³⁴ Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik nach 1945*, Zürich, 1998.

³⁵ Vogt, Hans, *Neue Musik seit 1945*, Stuttgart, 1982.

kombinácia pojmov „moderná“ a „avantgardná“.³⁶ V českej muzikológii sa analyzoval kľúčový pojem „avantgarda“ s tým, že sa adresoval jednak hudbe prvej polovice 20. storočia,³⁷ zatiaľ čo pre vývoj po roku 1945 sa zvolil pojem „neoavantgarda“.³⁸ Zároveň sa upozornilo, že v rámci uvažovania o hudobnej kultúre je identifikácia avantgardných tendencií do istej miery obťažnejšia ako v prípade iných umení, pretože je potrebné posudzovať nielen štýlovú stránku, ale i funkčnosť daného hudobného prejavu.³⁹ Pri snahe o vedecky relevantnú reflexiu sa o „avantgarde“ uvažovalo viac opatrne, s kritickou zmienkou o redukcii pozornosti len na určitý okruh kompozičných techník.⁴⁰ Niektoré novšie práce však s pojmom „avantgarda“ pracujú už suverénne, v zmysle jeho adresnosti intenciam najmä „Novej hudby“ darmstadtskej proveniencie,⁴¹ skúmajúc pritom aj vzťah „avantgardy“ k novátorstvu, pokroku, progresivite i ku kultúrnemu významu avantgardných motivácií a výsledkov vo vývoji.⁴² Pojem „avantgarda“ jednoznačne prisudzuje tvorivej etape v európskej hudbe 50. a 60. rokov uplynulého storočia publikácia *Das Jahrhundert der Avantgarde im Mittel- und Osteuropa*.⁴³

Preklenutie viacerých s pragmatizmom spojených dualizmov – hudba stará-nová, tradičná-moderná, konzervatívna-pokroková – ako nositeľov mechanisticky predstavovaného rozporu („nové“ ako čosi nezmieriteľné voči „starému“), bolo aktuálne. Historiografické osvetlenie poukazuje na skutočnosť, že hľadanie a nastoľovanie nového v zmysle zásady „rerum novarum cupido“ (baženie po novotách) sa priebežne vynáralo v jednotlivých štádiách vývoja človeka ako tvora hudobného, najintenzívnejšie v okruhu európskej umelej

³⁶ Griffiths, Paul, *Modern Music: The Avantgarde since 1945*, Oxford, 1981. K pojmu „avantgarda“ ako metaforickému a nie vedecky relevantnému sa kriticky postavil Dahlhaus, Carl, „Fortschritt und Avantgarde“, in: *Schönberg und die andere*, Mainz: Schott, 1978, s. 40–48.

³⁷ Vysloužil, Jiří, *Hudobníci 20. storočia*, Bratislava, 1981; Černý, Miroslav Karel, „Einige Paradoxe in der tschechischen Avantgarde in der Zwanzigerjahren“, in: Chew, Geoffrey (ed.), *New Music in the „New“ Europe 1918–1938*, Praha: KLP, 2007, s. 39–42.

³⁸ Bek, Josef, „K problému neoavantgardy“, in: *Hudební věda*, č. 3, 1984, s. 251–259.

³⁹ Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha, 1997, s. 56.

⁴⁰ Fukač, Jiří, „Česká hudební avantgarda a postmoderna – ideál a skutečnost“, in: *Opus musicum*, č. 10, 1990, s. 300–305.

⁴¹ Danuser, Hermann, „Die Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Dahlhaus, Carl (ed.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, zv. 7, Laaber, 1984; Fubini, Enrico, „Ästhetik der Avantgarde“, in: *Geschichte der Musikästhetik*, Stuttgart: Verlag Metzler, 1997, s. 381–414; Heister, Hanns-Werner (ed.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 3, 1945–1975, Laaber, 2005.

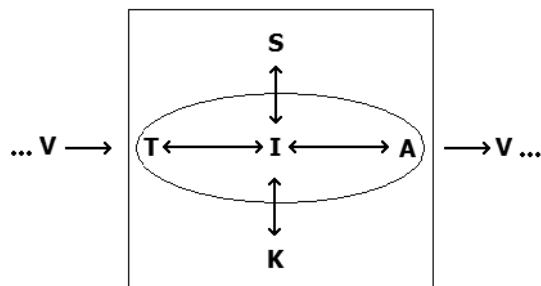
⁴² Patria sem najmä práce poľských muzikológov – Skowron, Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej*, Warszawa, 1989; Skowron, Zbigniew, „Awangarda muzyczna“, in: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Warszawa, 1996, s. 103–121; Baculewski, Krzysztof, *Współczesność I: 1939–1974*, Warszawa, 1996; Jarzebska, Alicja, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław, 2004.

⁴³ Cit. d., zv. 2, München 1995, s. 226–228.

komponovanej hudby.⁴⁴ Tendencia k novosti na báze kompozično-technickej, ale aj umelecko-štýlovej vystupovala často ako negácia zastaralého.⁴⁵ Platí však, že nové technicko-tvárné prostriedky nie sú dôsledkom простého lineárneho smerovania od menej dokonalého k dokonalejšiemu, od jednoduchého k zložitejšiemu a obraz hudobnej tvorby sa práve v uplynulom storočí zreteľne profiloval na báze polyštýlového a polychrónneho vývoja.

Uvedenými podnetnými myšlienkami sa inšpirovalo aj rokovanie medzinárodného hudobnovedného Colloquia v roku 1983 v Brne, nazvaného *Innovationsquelle der Musik des 20. Jahrhunderts*, kde ústredný pojem „inovácia“ reflektovali najmä českí účastníci, ktorí vymedzili z viacerých hľadísk jeho užitočnosť pre vystihnúť súvislosti medzi autonómnou a heteronómnou sférou existencie hudby.⁴⁶ Ich viaceré myšlienky sa stali inšpiratívne aj pre náš pohľad. Pojem, „inovácia“ aplikovaný na „udalosti“, resp. „zápletky“ hudobného vývoja, je funkčný v tom, že obracia pozornosť nielen ku konkrétnym javom ako izolovaným kvalitám, ale aj k viacerým činiteľom motivujúcim i sprevádzajúcim vznik, priebeh a výsledky inovácie. Pritom do popredia vystupuje možnosť postihnúť inováciu ako pohyb medzi rozdielnymi pólmi, smerujúci spravidla k odlišnejšej výslednici, ktorá sa v určitom historickom čase, sociálnej situácii a konkrétnom kultúrno-tvorivom priestore javí ako vyššia kvalita.

Použijeme schému iniciovania, fungovania a dôsledkov pôsobenia hudobno-inovačných pohybov:



kde T = pól „tradicionalizmu“, A – pól „avantgardnosti“, I = „inovácia“, K = sféra „kreativity“, S = sféra „spoločensko-kultúrna“ a V = „vývoj“.

⁴⁴ Novátorstvo ako špecifickú až kľúčovú sociálnu funkciu v dejinách hudby proklamuje Kresánek, Jozef, *Sociálna funkcia hudby*, Bratislava, 1961, s. 90–108. Argumentáciu podobnú Kresánkovi pri naša príspevok Mehner, Klaus, „Neuheit als Kunstkategorie“, in: Macek, Petr – Bek, Mikuláš (ed.), *Horror novitatis*, Praha, 2004, s. 19–24.

⁴⁵ Pozri Burtas, Ladislav, „Nová hudba a historická dimenzia hudby“, in: *Slovenská hudba*, č. 8, 1971, s. 289–293.

⁴⁶ Ich príspevky prednesené na kolokviu boli v rozšírenej podobe publikované nasledovne: Vyslouchil, Jiří, „O inovaciích a kategoriích nového v hudbě“, in: *Opus musicum*, č. 10, 1983, s. 289–290; Volek, Jaroslav, „Inovace v hudbě a vrstva sprostředkovatelů“, in: *Hudební věda*, č. 3, 1984, s. 195–197; Fukač, Jiří, „Hudebně-inovační procesy“, in: *Hudební věda*, č. 4, 1984, s. 208–220; Poledňák, Ivan, „Sociální, ekonomické, technické apod. momenty jako inovační zdroje hudby 20. století“, č. 4, 1984, s. 221–228.

Umiestnením inovácie „I“ do stredu medzi dve polárne kategórie: „T“ a „A“ mienime podčiarknuť, že tieto póly zastupujú extrémnu potenciu, teda „tradicionalizmus“ znamená úzkostlivé pridržiavanie sa tradície, jej konzervovanie, na druhej strane „avantgardizmus“ zas predstavuje „bezohľadné“ negovanie predchádzajúceho, resp. existujúceho stavu v záujme dosahovania originality. Z týchto pólov prenikajú tendencie ovplyvňujúce samotné inovačné pohyby v uvedenom eliptickom priestore. Na schéme je vyjadrené, že hudobné inovácie možno chápať jednak dynamicky, ako aj komplexne. Dynamickosť je vyjadrená tým, že inovačné pohyby sa realizujú v rozsiahlom oscilačnom priestore, do ktorého zasahujú tendencie „vyžarujúce“ jednak z pólu „T“, ako aj z druhej strany, z pólu „A“. Tým sa okrem polarít sprostredkuje aj komplementárnosť alebo prehodnocovanie (na schéme to znázorňujú šípky spätnej väzby) s navonok paradoxným dôsledkom – tendencie orientované sústavnejšie a intenzívnejšie jedným smerom sa môžu po určitom čase stať stereotypom. Napr. z prejavov „modernosti“, či „avantgardnosti“ zameraných sústavnejšie na využitie len takých podnetov, ktoré sa v určitej historickej etape a spoločensko-kultúrnom prostredí javia ako nové, vznikne svojím spôsobom tradícia, ktorá môže jednak blokovať, ale i regenerovať možné inovačné procesy. Naopak, zameranie sa na javy, ktoré sa v podobnej situácii chápu ako tradičné, môže vyústiť z hľadiska ich tvorivého uchopenia k novému, resp. nekonvenčnému využitiu tradície. Teda inovácia, stojaca v pomyslenom strede navonok polárnych tendencií, neznamena len produkciu nového, ale aj rekonštrukciu, pripomenutie, odvolávanie sa na tie javy, vrstvy a okruhy, ktoré by sa z „jednosmerného“ pohľadu mohli zdať ako tradičné, teda prekonané. Naznačená spätná väzba inovačných pohybov v takto vymedzenom priestore pre „I“ (na schéme dvojité šípky voči obojom pólom „T“ a „A“) predpokladá, že inklinácie k pólu tradície sa nemusia javiť vždy ako konzervatívne, a naopak, tvorivé zameranie sa výlučne na niečo „nové“, neznáme, šokujúce, prekvapivé, nevedie vždy k umelecky progresívnemu výsledku, či vývojovému posunu.

Komplexnosť predstavenej inovácie „I“ ako procesu podčiarkuje jej začlenenie do pôsobnosti dvoch sfér. Prvou z nich je sféra kreativity (na schéme „K“ v dolnej pol rovine), ktorá je podstatným činiteľom a motorom hudobných inovačných pohybov. Z konkrétnych tvorivých ambícií a umelecko-štýlových predstáv jednotlivých osobností, generácií, škôl sa rodí autonómny rozmer sledovaných pohybov – teda výber a využitie konkrétnych kompozičných postupov, selektívnych postojov, estetických programov. Ak medzi viacerými individualitami jestvuje porozumenie v zmysle vytvárania spoločného názoru, výsledkom je kolektívne povedomie. Takto indukovaná kreativita nie je však len súčasťou subjektívnych rozhodnutí, ale sa odohráva v príslušnom sociálnom prostredí, kultúrno-geografickom priestore a najmä v historických podmienkach. Z tejto tzv. heteronómnej sféry, teda kultúrno-spoločenského prostredia (na schéme „S“ v hornej pol rovine) prenikajú do ústredného terénu hudobných inovácií determinujúce tlaky, generujú sa podmienky, normy i prekážky ovplyvňujúce povahu, štruktúru, rýchlosť a smer inovačných pohybov. Je zrejmé, že tu vzniká korelácia, ale i vzájomné napätie medzi tvarovanými hudobnými inováciami z pera konkrétnych subjektov na jednej strane a vonkajšími kultúrno-spoločenskými podmienkami na ich realizáciu. To naznačuje možnosť dvojakeho prúdenia

podnetov, resp. tlakov a noriem medzi úrovňou prebiehajúcich inovačných ambícií „I“ v oscilačnom priestore vymedzenom „T“ a „A“ a oboma sférami, teda „K“ a „S“. Je preto prirodzené pri skúmaní inovačných procesov v ich komplexnosti evidovať aj sféru predpokladov a sprostredkovateľov hudobných inovácií. Patrí do nej jednak individuálny vklad tvorivých subjektov, jeho vnútorné schopnosti, talent, dispozície pre výraznejší osobný podiel na inovačnom úsilí, ako aj všetko, čo môže tvorca použiť po stránke materiálovej a technickej a čo ho môže usmerňovať ešte predtým, ako začne komponovať. Patrí sem tiež oblasť inšpirácií, ideí, ako aj okruh špecifických podnetov pre inováciu, napr. afinita skladateľov k určitej technike, smeru, škole, osobnosti, dielam, ďalej kvalita a schopnosti interpretačných výkonov, reakcia zo strany hudobnej publicistiky a kritiky, pripravenosť v organizačno-manažérskej sfére hudobného života podieľať sa na podpore inovačných pohybov. Medzi tieto stimulatívne činitele možno zaradiť aj výchovno-vzdelávacie prostredie, teda podiel autorít, ktoré osobne, v pedagogickej praxi alebo prostredníctvom získania užitočných študijných materiálov ovplyvňovali smer a intenzitu inovačných pohybov.

Pripomeňme, že hudobné inovácie môžu byť parciálne zamerané na konštitutívne elementy hudobnej štruktúry, teda na kompozičné techniky a princípy, kvalitu hudobného materiálu a ďalšie veličiny (text vokálnej kompozície, libreto scénických opusov, námetové sféry, výrazové okruhy a pod.). Vtedy ide o nižší – tzv. paradigmatický stupeň inovačných zámerov. Inovačné zábery sa môžu však opierať aj o inšpirácie z okruhu komplexity hudobného diela ako výsledku už uskutočnených inovačných „operácií“, výsledku zabezpečujúcemu umeleckému artefaktu konkrétne miesto vo vývoji autorského štýlu, druhovo-žánrovej proveniencie, štýlovej úrovne, generačného programu, formovania národných kompozičných škôl a pod. – v tom prípade hovoríme o „syntagmatickej“ inovácii. Predpoklad závažnejšieho pôsobenia obidvoch stupňov inovácie v oblasti skladateľskej praxe treba, samozrejme, rozšíriť aj na ďalšie vrstvy ich overovania a uplatňovania. Pretože nové nie je len to, čo sa ako nové komponuje, ale aj to, čo sa ako nové počúva.⁴⁷ Štruktúracia a účinnosť inovácie v hudbe býva ovplyvňovaná aj z hľadiska vnímateľa. V tomto zmysle sa proces inovácie stáva špecificky motivovanou spoločenskou funkciou a v závislosti od jeho pôsobenia na vývoj aj historicky determinovanou kvalitou. Práve preto, že do oscilačného priestoru „T“ – „I“ – „A“ zasahuje aj sféra „S“, v ktorej sa inovačné pohyby odohrávajú, možno hovoriť popri hudobných aj o hudobno-sociologických inováciách, teda napr. o schopnosti tvorcov špecificky sa podieľať na presadzovaní vlastných výsledkov, alebo o pripravenosti prostredia pochopiť hudobné inovácie doň prichádzajúce (túto okolnosť zobrazujú protismerné šípky medzi sférou „S“ a oscilačným priestorom „T“ – „I“ – „A“). Subjektívne predpoklady k inovačným pohybom, súvisiacich s tvorivým potenciálom skladateľov (alebo príslušníkov iných profesií v rámci hudobnej obce) sa realizujú v určitej vzdialenosti od polárne vymedzených vlastností „T“ alebo „A“, pričom v niektorých vývojových štádiách sa môžu s nimi stotožňovať. Proces inováčnej tvorivosti ovplyvňuje v psychologickvej rovine oscilácia medzi obavou, nedôverou, či až strachom z kontaktov s niečím novým, pričom tento strach môže ovplyvniť aj vonkajší (represívny)

⁴⁷ Bessler, Heinrich, *Musikalische Hören in der Neuzeit*, Leipzig, 1959.

zásah do plánu inovácie „K“, resp. jeho kontrola z oficiálneho kultúrneho prostredia, a na druhej strane odvahou tvorcov siahnuť po nových inšpiráciách aj napriek možnému postihu zo sféry „S“.

Tendencie orientovať sa k pólu „T“, alebo pri ňom zotrvať, môžu byť motivované aj získanou spokojnosťou v oblasti „K“ z „pestovania“ a zachovávania známeho, zaužívaného, resp. žiadaného typu tvorivosti prichádzajúceho zo sféry „S“. Takáto spokojnosť generuje repetitívnosť, ustálený spôsob čerpania z „osvedčených“ prostriedkov, ktoré majú neraz normatívny charakter. Vzniká pocit určitej kontinuity, štýlotvornej stabilizácie, čím sa zabezpečuje (neraz krátkozraké) sebavedomie tvorcov, presvedčenie o ich užitočnosti a schopnosti (pohodlnej) komunikácie so „S“. Tým sa dosahuje tradicionalizmus, konzervativizmus, blokujúci vývojový pohyb.

Na druhej strane, pri tendencii orientovať sa výhradne k pólu „A“, sa tvorca ocitá v štádiu vlastného intenzívneho záujmu o nové, nevšedné, zaujímavé, až provokujúce podnety, bez ohľadu na želania, resp. očakávania „S“, spravidla býva aj polemicky až negatívne zameraný proti nim. Distribúcia týchto podnetov do kreatívneho poľa je spravidla pocitom nepripravenosti, potreby dôkladného štúdia paradigmatickej úrovne sprostredkovaných nových informácií spôsobom technického „tréningu“, pričom ambícia nezaostávať, byť „up to date“ v záujme presadzovania „avantgardnosti“ môže viesť cez štádiá experimentovania aj k imitáciám študovaných a prijímaných podnetov.

Inovačné pohyby neprebiehajú len v jednom prúde, ale vzhľadom na pluralitu inšpiračných podnetov a individualitu tvorivých orientácií, tak príznačnú pre vývojové smerovanie európskej hudby 20. storočia, i na osobitosť vnútorných a vonkajších podmienok pre formovanie sa jednotlivých hudobných kultúr, možno predpokladať množinu inovačných pohybov a z nich plynúcu viacvrstvosť sledovaného procesu. Komplexitu tejto viacvrstvovosti podčiarkuje aj faktor historických premien – na zvolenej schéme prirodzený dejinný pohyb hudby, hudobného myslenia i hudobnej kultúry zastupujú šípky generujúce „V“, postupujúce zľava doprava, teda činitele vývojových premien. Uvedená schéma sa totiž priebežne mení pod tlakom historických podmienok a impulzov, ako aj rôznych objektívnych i subjektívnych podnetov k inováciám.

V súvislosti s predloženou schémou a jej osvetlením možno pripomenúť vývojovú panorámu slovenskej hudby, resp. hudobnej kultúry po roku 1945 a pokúsiť sa – iba v náznakoch – jednotlivé kategórie na ňu aplikovať.⁴⁸ Pritom sa dotkneme povahy tejto aplikácie a uvedieme vstupné metodologické postuláty vhodné k „rozmotávaniu“ reálnej zložitosti sledovaného dejinného obdobia. Vopred indikujeme povahu vymedzeného vývoja ako následné, ale aj synchronne vrstvenie rozdielnych inovačných procesov, vyplývajúce z meniacich sa sústav vstupných zdrojov paradigmatickej a syntagmatickej inovácie i rôznej vybavenosti tvorivých subjektov participovať na ich začlenení do hudobného života. Možno explikovať, že vymedzený vývoj sa realizoval v špecifickom „pulzovaní“ medzi trendami

⁴⁸ K tomu pozri Chalupka, Lubomír, „Vývoj slovenskej hudobnej kultúry po roku 1945 – metodologické skice k skúmaniu“, in: Chalupka, Lubomír (ed.), *Príspevky k vývoju hudobnej kultúry na Slovensku*, Bratislava, 2009, s. 253–272.

k „T“ a naopak, k „A“. Tieto trendy, resp. genetické kultúrotrvorné ambície v slovenskej hudbe 20. storočia, ktoré toto pulzovanie ovplyvňovali, sme v niektorých našich štúdiách označili ako seba identifikáciu a akulturáciu, pričom predpokladáme vzájomný vzťah medzi nimi od zdanlivej izolácie, cez prirodzené antagonizmy až k štádiám vzájomného konsenzu.

Slovenská hudba bola v uplynulom 20. storočí vystavená častým väzbám medzi sférou „K“ a „S“. Trpela, najmä na začiatku storočia chýbajúcou inštitucionálnou a personálnou základňou pre dynamickejšie rozvinutie tých inovačných procesov, ktoré v tomto období už charakterizovali vývoj hudobných kultúr v okolitých prostrediach (napr. českej hudby). Z toho vyplývala aj určitá roztrieštenosť aktivít hudobníkov na Slovensku, zahľadenie sa do seba, uzavretosť, niekedy aj idealizmus, obmedzená možnosť pre talentovaných a rozhládenejších jedincov výraznejšie uplatniť svoje inovačné predstavy a výsledky, o ktoré museli bojovať a niekedy na ne aj rezignovať. Dedičstvo obrodeneckých ideí z 19. storočia dlhodobejšie pôsobilo aj neskôr a transformovalo sa aj do viacerých mýtotočtovných polôh.⁴⁹ Už v priaznivejších kultúrnych podmienkach medzivojnovnej Československej republiky sa formovanie slovenskej hudby konštituovalo, napriek počiatocným úsiliam skupiny skladateľov nastupujúcich na sklonku 20. a v priebehu 30. rokov smerom k osvojovaniu si aktuálnejších podnetov z európskej hudby, predovšetkým na báze užšieho vzťahu k domácej hudobnej tradícii folklórneho typu, rekonštruovania vlastnej minulosti, výberu konkrétnych výrazových polôh, námetových okruhov, či citových reakcií, ktoré mali zabezpečovať špecifickú úroveň „slovacity“ hudobnej tvorivosti.⁵⁰ Táto kultúrotrvorná ambícia reprezentuje seba identifikáciu, teda úsilie upozorniť na silu vlastných tradícií, ochraňovať, pestovať a rozvíjať ich s vierou, že sú užitočné najmä pre domáce prostredie a ich špecifická štruktúra môže potenciálne osloviť aj geograficky širšiu komunitu. Proces sebaidentifikácie možno rekonštruovať aj prostredníctvom náhľadov na fenomén „slovenskej národnej hudby“, ktoré sa v priebehu 20. storočia vynárali najmä v spojitosti s otázkami dynamizácie vývoja domácej tvorby, napr. v tridsiatych, štyridsiatych⁵¹ i päťdesiatych rokoch⁵² 20. storočia. Bolo zrejmé, že fenomén „národnosti“ nemožno viazať na staršie koncepcie, pretože tento fenomén sa priebežne vyvíja.⁵³ Hľadanie špecifickosti „národného“ sa môže, ako upozornil poľský muzikológ M. Tomaszewski, zvrhnúť do

⁴⁹ Pozri „Stereotypy v slovenských dejinách a v slovenskej historiografii“, in: Kamenec, Ivan, *Hľadanie a blúdenie v dejinách*, Bratislava, 2000, s. 227–346; Lengová, Jana, „Poznámky k národnému fenoménu v hudbe 20. storočia – identita, konštrukcia, mýtus“, in: Chalupka, Lubomír (ed.), *Tvorivý odkaz Eugena Suchoňa v kontexte miesta, doby, vývoja a diela vrstovníkov*, Bratislava, 2009, s. 143–152; Zvara, Vladimír, „Suchoňovské mýty“, in: Chalupka, Lubomír (ed.), *Tvorivý odkaz Eugena Suchoňa v kontexte miesta, doby, vývoja a diela vrstovníkov*, Bratislava, 2009, s. 153–166.

⁵⁰ Bližšie k tomuto úsiliu Burlas, Ladislav, *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava, 1983.

⁵¹ Chalupka, Lubomír, „Príspevok Ota Ferenczyho k problematike „národného, individuálneho a univerzálneho“ v slovenskej hudbe rokov 1945–1948“, in: Lengová, Jana (ed.), *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*, Banská Bystrica, 1998, s. 148–160; Chalupka, Lubomír, „Paradoxy vývoja slovenskej hudby v štyridsiatych rokoch“, in: *Slovenská hudba*, č. 3/4, 2006, s. 302–316.

⁵² Burlas, Ladislav, „Myšlienky o vývine národnej hudby“, in: *Slovenská hudba*, č. 2, 1967, s. 54–61.

⁵³ „Problém národnosti v hudbe“, in: Rybář, Richard, *Hudobná historiografia*, Prešov, 1994, s. 63–74.

nacionalizmu,⁵⁴ alebo do roviny zúženej ideologicky motivovanej interpretácie,⁵⁵ pričom sa v jej rámci môžu vyskytovať až prvky hostility a xenofóbie.⁵⁶

V slovenských pomeroch sa aktuálnou stávala koncepcia národnej hudby, ktorej špecifickosť sa neviaže len na prítomnosť folklórnych prvkov v hudobnej kompozícii, ale disponuje osobitým výberom inšpiračných námetov a vyplýva aj zo sociologickej predstavy adresnosti tvorby domácemu recepcnému prostrediu. Jej selektívnosť je identifikovateľná v psychologicko-emocionálnej rovine výberu expresívnych prostriedkov,⁵⁷ ako aj v spôsoboch citovej reakcie skladateľov a príjemcov.⁵⁸ Pritom národnosť nie je sama osebe kategóriou axiologickou a v adresnosti na hudobnú tvorbu bola do hudobno-publicistických úvah imputovaná zo spoločenského, historického a politického prostredia.⁵⁹

Na druhej strane si tvorcovia slovenskej hudby uvedomovali svoju zaradenosť aj do zväzku okolitého hudobno-kultúrneho prostredia a vyvíjali v tomto zmysle akulturačné ambície. Tak sa postupne a niekedy aj synchronne prelínalo povedomie kontextu stredo-európskeho, cez kontext česko-slovenský, neskôr, po roku 1948, v začlenení slovenskej hudby do sovietskeho kultúrneho bloku, viazaného nanútenou aplikáciou noriem tzv. socialistického realizmu.⁶⁰ V opozícii k nim sa v rámci tendencie „otvárania okien“ stávalo aktuálne nadväzovanie najmä na rakúsko-nemecké inšpirácie (v súvislosti s príťažlivými centrami pestovania „Novej hudby“ 50. a 60. rokov). Slovenská hudba, deklarovaná ako špecificky národná kultúra, neprestala byť zároveň začlenená do kontextu európskeho.⁶¹ Akulturácia sa premietala prednostne v kontaktoch s okolitými podnetmi,⁶² a bola

⁵⁴ „Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja“, in: Tomaszewski, Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków, 2000, s. 101–112; Krekovič, Eduard – Mannová, Elena – Krekovičová, Eva (ed.), *Mýty naše slovenské*, Bratislava, 2005.

⁵⁵ Tzv. socialistický realizmus v hudbe sa deklaroval ako naplnenie idey „národnej formy a socialistického obsahu“. Národnou formou sa rozumelo aj imputovanie tektonických štruktúr z autentického piesňového a tanečného folklóru do umelej kompozície.

⁵⁶ Fukač, Jiří, „War wirklich nur das Neue zu befürchten? Versuch über eine zeitgeschichtliche Bilanz“, in: Macek, Petr – Bek, Mikuláš (ed.), *Horror novitatis*, Praha, 2004, s. 140–145.

⁵⁷ „O stylu narodowym w muzyce“, in: Lissa, Zofia, *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków, 1965, s. 146–180.

⁵⁸ Tomaszewski, Mieczysław, cit. d.

⁵⁹ Rybář, Richard, cit. d., s. 67.

⁶⁰ Príspevky reflektujúce praktiky direktívneho riadenia kultúry v krajinách tohoto spoločenstva boli prednesené autormi nielen z radov slovenských a českých, ale aj poľských, slovinských, ruských a bieloruských účastníkov na sympóziu „Hudba a totalita“ v rámci 1. ročníka Medzinárodného festivalu súčasnej hudby „Melos-Ētos“, konanom v Bratislave v r. 1991. Publikované in: Važan, P. (ed.), *Hudba a totalita. Hudba ako posolstvo / Musik und Totalitarismus. Musik als Botschaft*, Bratislava, 1995.

⁶¹ Pozri k tomu napr. Elschek, Oskár, „Slovenská hudba v spoločenskom a kultúrnom kontexte Európy“, in: Elschek, Oskár (ed.), *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava, 1996, s. 21–45; Chalupka, Lubomír, „Europäismus und die slowakische Musik des 20. Jahrhunderts“, in: Hřková, Nad'a (ed.), *Koniec storočia, koniec tisícročia / Ende des Jahrhunderts, Ende des Millenniums*, Bratislava, 2000, s. 223–230.

⁶² Avenarius, Alexander, „Akulturačné procesy v historickom prostredí“, in: *Slovenské pohľady* 109, č. 2, 1993, s. 36–40.

sprevádzaná popri sympatiám k nim aj nedôverou k domácim petrifikovaným tradíciám, neraz s črtami ich zámernej negácie. Zároveň sa počas prijímania oživujúcich inovačných podnetov zvonku prejavili schopnosti viacerých tvorcov nielen tieto podnety mechanicky prijímať, ale ich aj metódou vlastnej selekcie, transformácie a prehodnocovania začleňovať do domácich skúseností. Výsledky takto špecificky modifikovaných inovácií predstavovali v kreatívnej sfére impulzy, ktoré obohacovali vývojaschopnosť slovenskej hudby a viedli aj k regenerácii jej seba identifikačného úsilia. V akulturácii sa prejavili črty otvorenosti slovenskej hudby, snaha demonštrovať jej vzťah ku kultúrnemu európanstvu, prekračovať viaceré konvencie pestované v domácom hudobno-tvorivom prostredí a tak generovať aj diskontinuítne fázy v jej vývoji.⁶³ Z objektívneho hľadiska možno tak novodobú vývojovú problematiku slovenskej hudby postihnúť vo vzájomnej prepojenosti seba identifikačných a akulturačných úsilí, či – inak povedané – v prijatí komplementárnosti národných, univerzálnych a individuálnych prvkov v hudobnej tvorbe i pri formovaní hudobných kultúr.⁶⁴

V súvislosti s akulturačnými procesmi sa v prostredí slovenskej hudby vynára aj problém vzťahu domácich intencií voči žriedlam podnetov z vyspelejšieho, „vzorového“ prostredia, teda skúmanie vzťahu „slovenské-európske“ na pozadí pomeru medzi okruhom regionálneho alebo lokálneho k centrálnemu.⁶⁵ V súvislosti s nástupom a formovaním mladej skladateľskej generácie na sklonku 50. a 60. rokov vystupovala do popredia v smere prelamovania komunikatívnej izolácie aj otázka jednak dotyku s konkrétnymi príťažlivými kompozičnými technikami, ako aj metóda ich selekcie a následnej transformácie. To, že sa do inšpiračného okruhu tejto generácie dostávala európska hudba 20. storočia v pomerne celej šírke a to v relatívne krátkom okamihu, otvára problém „zaostávania“ slovenskej hudby za vyspelým európskym vývojom, a v záujme jeho eliminovania rýchlejšie „doháňanie zameškaného“. Popri dobových dôvodoch špecifického vývojového pohybu v slovenskej hudbe po roku 1945 ako prekonávania obmedzení vnútorných i vonkajších, možno na model vzťahu, resp. vzťahov vznikajúcich v okruhu periférneho, regionálneho, či lokálneho voči vyspelejšiemu tvorivému prostrediu aplikovať termín „transgresia“. Ten slúži na vystihnutie špecifických úkazov v polychrónnom priestore vývoja a formovania

⁶³ Prepojenie sebaidentifikačného a akulturačného úsilia v slovenskej hudbe sa prvýkrát reflektovalo pri charakteristike formovania medzivojnovnej skladateľskej generácie. Pozri Burlas, Ladislav, *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava, 1983. Na širšom historickom priestore sa toto prepojenie sleduje v štúdiu Chalupka, Lubomír, „Akulturačné procesy v slovenskej hudbe“, in: *Slovenská hudba* 33, č. 3/4, 2007, s. 317–328.

⁶⁴ Pozri Elschek, Oskár, „Národné, individuálne, univerzálne ako tri stránky jednej veci“, in: *Hudobný život* 18, č. 19, 1996, s. 1–2.

⁶⁵ Na tento problém sa v slovenskom publicistickom prostredí poukázalo napr. v zborníku Lengová, Jana (ed.), *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe zborník*, Banská Bystrica, 1998. Germanocentrický výklad európskych dejín príznačný pre nemeckú hudobnú historiografiu razantne skritizoval český muzikológ pôsobiaci v Hamburgu, Karbusický, Vladimír, *Wie deutsch ist das Abendland? Geschichte des Sendungsbewusstseins im Spiegel der Musik*, Hamburg, 1995. Terčom jeho výhrad sa stala kniha Eggebrecht, Hans Heinrich, *Die Musik im Abendland. Prozesse und Situationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, 1991.

jednotlivých hudobných kultúr, charakteristickom pre panorámu vývoja európskej hudby 20. storočia, vrátane reakcií týchto kultúr na centrálnu, univerzalisticky sa javiace vzory, resp. normy hudobného myslenia.⁶⁶ Fenomén transgresie sa viaže na momenty vzájomnej komunikatívnosti v multikultúrnom prostredí umeleckej tvorby v tom zmysle, že určité štýlotvorné princípy, aktuálne v jednom mieste a v dobe, strácajú postupne svoju vitalitu a novosť a po čase sú vystriedané inými štýlotvornými princípmi.⁶⁷ Pre iné prostredia sa však neskôr môžu stať príťažlivými, v ňom nanovo ožívajú a regenerujú svoje pôvodné kvality. Tak sa aj pre vývojovú situáciu slovenskej hudby v priaznivom období koncom 50. a v 60. rokoch stali živými a príťažlivými jednak podnety z európskej hudby prvej polovice 20. storočia, teda popri sonoristike francúzskeho impresionizmu aj tvorba prislušníkov 2. viedenskej školy, ale i neoklasicizmus Igora Stravinského, Sergeja Prokofjeva, resp. skladateľského okruhu Parížskej šestky. Hoci spomenuté podnety boli v pôvodných hudobno-kultúrnych prostrediach, v ktorých vznikli, už v tomto období vývojom prekonané, nešlo pri reakcii slovenských skladateľov na ne o zaostávanie, ani o neaktuálnosť, ale práve naopak, o vyplnenie dovtedy prázdnych miest v inšpiratívnom poli slovenskej hudby. Transgresné pohyby sú totiž v historickom priestore všeobecnými ukazmi, teda platia nielen po roku 1945, ale vyskytovali sa aj v starších obdobiach a storočiach a ovplyvňovali a ovplyvňujú charakter a osobitú štruktúru inovačných procesov, akú sme vyššie v našej schéme predstavili. Inou vrstvou transgresie bol vzťah slovenskej hudby a jej tvorcov v nami sledovanom období k podnetom „Novej“ hudby darmstadtkej proveniencie, kde už išlo o „oneskorenie“ iba o približne jedno desaťročie a v prípade inšpirácie slovenských skladateľov nastupujúcich koncom 50. rokov prínosmi „poľskej kompozičnej školy“ nastávala už synchrónnosť. 60. roky uplynulého storočia v spektre vývoja slovenskej hudby sa teda ukazujú zaujímavými aj v tom, že počas nástupu a formovania jednej skladateľskej generácie možno v kompozičných výsledkoch vytvorených v tomto období rekonštruovať v rámci procesu otvorenejšej akulturácie uplatňovanie fenoménu transgresie až v troch vrstvách.

V priestore uplatňovania ukazov transgresie, prienikov seba identifikačných a akulturačných ambícií možno pochopiť špecifickosť uplatňovania avantgardných motivácií v nástupe a prvom štýlotvornom formovaní prvých absolventov tried kompozície na Vysokej škole múzických umení v Bratislave do slovenského hudobného života. Táto špecifickosť odzrkadľovala aj povahu spoločensko-kultúrneho a historicko-umeleckého

⁶⁶ Problematike umeleckého myslenia – v nadväznosti na významný knižný triptych slovenského muzikológa Jozefa Kresánka (*Základy hudobného myslenia*, 1977; *Tonalita*, 1983; *Tektonika* 1994) – sa venovala medzinárodná muzikologická konferencia v Bratislave roku 2003 s názvom „Hudba – umenie – myslenie“. Podstatná časť prednesených príspevkov na nej bola v rozšírenej podobe publikovaná v periodiku *Slovenská hudba* 30, č. 1/2, 2004.

⁶⁷ Tento fenomén sformuloval a na príkladoch výtvarného umenia zdokumentoval na začiatku 20. storočia český teoretik, profesor Karlovej univerzity Vojtěch Birnbaum (1877–1934). Na jeho aplikovateľnosť aj v komparatívnych pohľadoch na vývoj hudobnej tvorby v rozmanitých hudobných kultúrach poukázal Volek, Jaroslav, „Vplyvy českej hudby na slovenskú hudobnú modernu“, in: Horváthová, Kinga (ed.), *Zrod a vývoj slovenskej národnej moderny*, Bratislava, 1985, s. 28–41.

prostredia príznačného pre vývoj slovenskej hudobnej tvorby a hudobnej kultúry po roku 1945.⁶⁸ Táto epocha niesla stopy dvoch systémových uzavretostí, ktoré bolo treba prekonávať. Prvá uzavretosť mala vnútorné motivácie, vyplývala z pomerne krátkej profesionálne artikulovanej minulosti slovenskej hudby v prvej polovici 20. storočia, ktoré ju viedli k akcentovaniu seba identifikačnej ambície, masívne posilňovanej aj v rokoch vojnového Slovenského štátu. Predpokladalo sa, že aj v nových spoločenských podmienkach po ukončení 2. svetovej vojny nestratí táto ambícia oprávnenosť a preto sa aj hlasy volajúce z vývojových dôvodov po prelomení mentálnej a monoštýlovej situácie v slovenskej kompozičnej tvorbe a hľadaní nových zdrojov, čerpajúcich aj z tvorivých výsledkov európskej hudobnej avantgardy 1. polovice 20. storočia,⁶⁹ považovali za neprijateľné, až nebezpečné.⁷⁰ Druhá uzavretosť vyplynula z vonkajších tlakov, z mimo umeleckej oblasti, zo skutočnosti, že po politickom prevrate vo februári roku 1948 sa Československo ocitlo v mocenskej sfére Sovietskeho zväzu, presunulo sa na východnú stranu vytýčenej „železnej opony“ na európskom kontinente. Tým sa aj do kultúrno-umeleckej sféry,⁷¹ konkrétne do prostredia slovenskej hudby, premietli tendencie „premyslenej“ izolácie a paralyzovania už dosiahnutých výsledkov profesionálne orientovanej domácej tvorby, jej vyčleňovanie zo širších európskych súvislostí a podriaďovania ideologicky primitívnym teoretickým postulátom zo sústavy tzv. socialistického realizmu a kontrole priebežných tvorivých výsledkov. K tomu, aby sa distribúcia týchto postulátov dostala do všetkých oblastí slovenského hudobného života, vrátane výchovy nových vysokoškolsky vzdelaných generácií, zabezpečovala ideová inštitúcia Zväz československých, resp. slovenských skladateľov.

Prekonávanie uvedených dvoch uzavretostí slovenskej hudby sa stalo kľúčovou historickou úlohou nastupujúcej generácie mladých slovenských skladateľov, sprevádzanej sympatizujúcimi vrstovníkmi z radov publicistov a kritikov, interpretov i pracovníkov v kultúrnych inštitúciách. Táto synergická aktivita umožnila v priebehu tohto nástupu zreteľne nastoliť akulturačnú ambíciu v slovenskej hudbe ako prvoradú pri budovaní avantgardného tvorivého programu.⁷² O tom, že nešlo o jednoduchý proces, svedčí segmentovanie tohto nástupu do štyroch fáz, tak ako sme ho predstavili v našej monografii.⁷³

⁶⁸ Bližšie k tomu Chalupka, Lubomír, „Vývoj slovenskej hudobnej tvorby po roku 1945 – metodologické skice ku skúmaniu“, in: Chalupka, Lubomír (ed.), *Príspevky k vývoju hudobnej kultúry na Slovensku*, Bratislava, 2009, s. 253–272.

⁶⁹ Hrková, Nad'a, *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra*, Bratislava, 1996; Chalupka, Lubomír, „Príspevok Ota Ferenczyho k problematike „národného, individuálneho a univerzálneho“ v slovenskej hudbe rokov 1945–1948“, in: Lengová, Jana (ed.), *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*, Banská Bystrica, 1998, s. 149–160.

⁷⁰ Nováček, Zdenko, *Súčasná slovenská hudobná tvorba*, Bratislava, 1955.

⁷¹ K tomu Marek, Petr, *Směleji a rozhodněji za českou hudbu*, Praha, 2006.

⁷² Chalupka, Lubomír, „Recepcia svetovej hudobnej tvorby 20. storočia ako faktor periodizácie vývinu slovenskej hudby po roku 1945. Genéza slovenskej hudobnej avantgardy“, in: *Slovenská hudba* 30, č. 4, 2004, s. 444–469.

⁷³ Chalupka, Lubomír, *Slovenská hudobná avantgarda*, Bratislava, 2011.

V prvej, latentnej fáze (1956–1960), sa tlaky z dvoch obmedzujúcich systémov dotkli pokusov prvých absolventov kompozície – Juraja Pospíšila (1931–2007), Pavla Šimaia (1930), Ilju Zeljenku (1932–2007) a Ivana Hrušovského (1927–2001). Z tejto štvorice sa iba Zeljenka usiloval hľadať nové podnety a vzdať sa od determinujúceho prostredia domácej školy, stretol sa však s nesúhlasom zo strany oficiálnych inštitúcií.⁷⁴ V ďalšej fáze, aktivizačnej (1960–1963), sa ďalšia vlna čerstvých absolventov začala výraznejšie zasadzovať za uplatnenie svojich tvorivých predstáv v domácom hudobnom živote. Medzi nich patrili Peter Kolman (1937), Miro Bázlik (1931), Ladislav Kupkovič (1936), Roman Berger (1930), Dušan Martinček (1936–2006), Jozef Malovec (1933–1998), Ivan Parík (1936–2005). Tieto predstavy sa najprv prijímali ešte opatrne, ale ako oprávnené a prijateľné sa deklarovali na druhom zjazde Zväzu slovenských skladateľov v novembri 1963. Tým sa otvoril priestor pre preverovanie konkrétnych výsledkov avantgardne nasmerovanej kompozičnej iniciatívy menovaných skladateľov, ku ktorým sa pridala skupina z vlny ďalších čerstvých absolventov – Juraj Hatrík (1941), Tadeáš Salva (1937–1995), Jozef Sixta (1940–2007) a Juraj Beneš (1940–2004). Toto preverovanie je súčasťou tretej, konfrontačnej fázy (1964–1967), kedy sa manifestovala nielen relatívna jednota avantgardne konštituovanej kompozičnej iniciatívy, ale aj konkrétnych aktivít v mimo skladateľskej oblasti, medzi ktoré patrí založenie súboru „Hudba dneška“ pod vedením L. Kupkoviča a organizovanie koncertných vystúpení tohto súboru na Slovensku i v zahraničí (vrátane renomovaných festivalov súčasnej hudby vo Varšave, Záhrebe a Darmstadte), ako aj činnosť Elektroakustického štúdia v Slovenskom rozhlase v Bratislave pod vedením P. Kolmana.

Vyústenie tejto iniciatívy sprevádza záver 60. rokov, počas kulminačnej fázy (1968–1970) sa plne zrealizovala zmyslupnosť akulturačnej ambície presadzovanej vtedajšou mladou generáciou slovenských hudobníkov v podobe troch ročníkov Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu, uskutočnených na slovenskej pôde za účasti popredných osobností z európskej hudby z radov skladateľov (Karlheinz Stockhausen, György Ligeti), interpretov (Siegfried Palm, Vinko Globokar, Alfons Kontarsky, Kolínsky súbor pre Novú hudbu, pražský súbor „Quax“) i muzikológov (Carl Dahlhaus, Ulrich Dibelius, Hans Peter Reinecke). Toto podujatie bolo zároveň „labuťou piesňou“ formovania slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch uplynulého storočia. Okupácia Československa vojskami Varšavskej zmluvy v auguste 1968 a onedlho nastupujúca „normalizácia“ mala za následok deštrukciu skupinovo formulovaných aktivít (traja z menovaných iniciátorov, skladatelia P. Šimai, L. Kupkovič, P. Kolman a teoretik Peter Faltin emigrovali z Československa), otupila sa činnosť budovaných inštitúcií, zanikol súbor „Hudba dneška“ i revue „Slovenská hudba“, viacerí jedinci boli vylúčení zo Zväzu slovenských skladateľov, reінštalácia dogmatických noriem tzv. socialistického realizmu znamenala spochybňovanie dosiahnutých výsledkov avantgardnej generácie i prehrnutie nadviazaných kontaktov so zahraničím.

Pri výskume sledovanej historickej iniciatívy v slovenskej hudbe prezentovanej nástupom a prvým štýlotvorným formovaním skupiny skladateľov, sledujúcej avantgardne

⁷⁴ K tomu Kajanová, Yveta, *Rozhovory s Iljom*, Bratislava, 1997.

motivovaný program dynamizovania sféry slovenskej hudby, hudobného života a domácej umeleckej kultúry, je vhodné zvážiť viacero bádateľských výziev. Pretože išlo len o prvú etapu formovania, je aktuálne sledovať vývoj jednotlivých skladateľských iniciatív do ukončenia ich života, resp. do súčasnosti v podobe samostatných autorských monografií.⁷⁵ Z toho vyplýva podmienka prijať vymedzenú iniciatívu zo 60. rokov ako sústavu segmentovanú integračnými i diferenciačnými tendenciami. Individuálny naturel každého z 15 menovaných skladateľov spôsobil, že nie každý rovnako prijímal podnety z nastolovaného avantgardného programu, diferenciácia medzi nimi je daná aj tým, že nástup vtedajších mladých skladateľov do slovenského hudobného života sa udial postupne (napr. J. Pospíšil získal vysokoškolský diplom v roku 1955, J. Beneš až o jedenásť rokov neskôr). Rovnako aktuálne je pri poznaní synergie sprevádzajúcej sledované formovanie sústrediť monografickú pozornosť nielen na skladateľské osobnosti, ale aj na spriaznených hudobníkov z radov interpretov, a podobne analyzovať aj myšlienkovú sústavu v tej dobe aktívnych muzikológov, teoretikov a kritikov. Rovnako sa ponúkajú aj komparatívne sondy do formovania paralelných avantgardných iniciatív v okolitých hudobných kultúrach, na prvom mieste na pôde českej hudobnej kultúry, aby vynikli podobnosti a odlišnosti, umožňujúce presnejšie spoznať špecifikum slovenskej hudby a hudobnej kultúry. Tieto požiadavky sú súčasťou perspektívneho komplexného postihnúť genézy, štruktúry, výsledkov, dôsledkov, kontextov a historického významu toho procesu, ktorý sme označili ako „slovenská hudobná avantgarda“.

Notes to Understanding of Beginning and Formation of Slovak Musical Avant-garde in the 1960s

Summary

When avant-garde intentions, orientations and results in artistic-creative environment are discussed, it is important to follow the cultural-social and historical conditions leading to closeness, normativeness, steadiness and mental adjustment. This led to the decisive reactions of creative subjects, focused on a search of new, untried and dynamic sources, means and inspirational areas in order to get these sources into artistic and cultural contexts while negating previous traditions. The term “avant-garde”, originally applied in military area, have been also used to characterize European history of artistic movements in the 20th century, also spread in musical-critical practice. This term began to be used when examining development of European music after the year 1945, especially nearly

⁷⁵ Z tohto dôvodu autor štúdie inicioval na pôde Katedry hudobnej vedy FFUK, kde pôsobí, monografické pohľady na tvorbu Ivana Hrušovského, Tadeáša Salvu a Mira Bázlika, ktoré existujú v podobe obhájených diplomových prác.

the reduction of this development to particular compositional-technical tendencies from "New Music" of a post-Webernian orientation.

Over-spanning of several pragmatist dualism – e. g. music old–new, conservative–progressive, traditional–avant-garde – as representatives of a mechanistically presented conflict and, however, the fact that new artistic ideas in music are not results of a simple linear development from less perfect to more perfect, because the compositional creativity in the 20th century was profiled in a polystylistic and poly-chronic layers, we use the key term "innovation". This term applied to events or plots of musical development is functioning because it describes – as shows the schema – not only the specific phenomena from technical-compositional area as isolated qualities, but also the various factors motivating and accompanying the beginning, development and results of innovation. In this schema symbol "T" marks the pole of traditionalism and "A" pole of avant-gardism. By placing the innovation "I" centrally between two polar categories ("T" and "A") it is emphasised, that this poles represent extreme potentialities. Complexity of "I" as a process emphasizes its integration to two spheres. The first one is a sphere of creativity – "C" in the lower half of the schema – which is an essential factor of musical innovative elements. If there is understanding among different creative individuals and they develop a common opinion, a result is a collective awareness. Creativity induced in this way is not only a part of subjective decision but it also occurs in a given social environment, cultural-geographic area and, in particular, in certain historical circumstances (symbols "D"). The sphere of the social-cultural environment – "S" in upper half of the schema – generates determining pressures influencing the central field of musical innovations. It indicates a possibility of two streams of impulses and normative pressures between the level of running innovative ambitions "I" in the oscillatory space delimited by "T" and "A" and both spheres "C" and "S".

The development of Slovak music after 1945 was determined by two cultural ambitions – the self-identification (features of the "Slovak national music" as a stabile system, drawing mainly from folklore tradition), and the acculturation (the searching of impulses from outside, from the European cultural and creative contexts). The important orientation in Slovak music towards to West-European music of the 20th century, included a contemporary music, as a moment of breaking the strong and static orientation of Slovak music after 1945 to the domestic tradition and its isolation in the sphere of so-called socialistic realism, became the main impulse for new generation of young Slovak composers, who have been created in the second half of the fifties and during the 1960s. This group represent 15 composers – Ilja Zeljenka (1932–2007), Peter Kolman (1937), Ladislav Kupkovič (1936), Miro Bázlik (1931), Ivan Parík (1936–2005), Roman Berger (1930), Jozef Malovec (1933–1998), Ivan Hrušovský (1927–2001), Pavol Šimai (1930), Juraj Pospíšil (1931–2007), Dušan Martinček (1936–2006), Juraj Hatrík (1941), Tadeáš Salva (1937–1995), Jozef Sixta (1940–2007) and Juraj Beneš (1940–2004). Their first style forming can be followed in four developmental phases – latention, activization, confrontation, culmination.

Anmerkungen zum Beginn und zur Ausprägung der slowakischen musikalischen Avantgarde in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Wenn wir über die Intentionen, die Orientierung und die Folgen der künstlerischen Richtung der Avantgarde im künstlerisch-gestalterischen Bereich sprechen, dann müssen diese Aspekte im Kontext kulturgesellschaftlicher und historischer Bedingungen, die zur Geschlossenheit, Normativität, Beständigkeit und zur geistigen Angleichung geführt haben, betrachtet werden. Das führte zu entscheidenden Reaktionen kreativer Einzelpersonen, die auf der Suche nach neuen, bisher nicht erprobten, aber dynamischen Quellen, Mitteln und Bereichen der Inspiration waren, mit dem Zweck, diese Quellen in den künstlerischen und kulturgeprägten Kontext einzubringen und gleichzeitig einen Gegensatz zur vorherigen Tradition herzustellen. Der Begriff „die Avantgarde“, ursprünglich aus dem Bereich des Militärwesens stammend, war auch für historische künstlerische Richtungen in Europa im 20. Jahrhundert charakteristisch und wurde auch auf die musikalisch-kritische Praxis ausgeweitet. Man begann diesen Begriff auch bei der Untersuchung der Entwicklung der europäischen Musik nach dem Jahre 1945 zu verwenden, und zwar insbesondere im Zusammenhang mit der Einschränkung dieser Entwicklung auf gewisse kompositionstechnische Tendenzen der Post-Webernschen „Neuen Musik“. Mit dem Ziel, sich von dem pragmatischen Dualismus (zum Beispiel alte – neue, konservative – progressive, traditionelle – avantgardistische Musik), welcher einen mechanistischen Konflikt darstellt, zu befreien, und mit der Absicht, die Tatsache zu reflektieren, dass neue künstlerische Gedanken in der Musik nicht das Ergebnis einer bloßen linearen Entwicklung von dem weniger Vollkommenen zu dem Vollkommeneren darstellen, da die kompositorische Kreativität des 20. Jahrhunderts polystilistische und polychromatische Schichten bildete, verwendet man den Schlüssel-Begriff „Innovation“. Dieser Begriff ist in Bezug auf die Ereignisse und Handlungslinien der musikalischen Entwicklung zweckmäßig, da er (wie auch durch das Schema dargestellt wird) nicht nur konkrete Erscheinungen aus dem technisch kompositorischen Bereich als isolierte Züge beschreibt, sondern auch die verschiedensten Faktoren, die das Entstehen, die Entwicklung und die Folgen der Innovation motiviert und begleitet haben, umfasst. In diesem Schema stellen der Buchstabe „T“ den Traditionalismus-Pol und der Buchstabe „A“ den Avantgardismus-Pol dar. Mit der Platzierung der Innovation „I“ in der Mitte zwischen diesen zwei gegensätzlichen Polen („T“ und „A“) betont man deren extremen Potentialität. Die Komplexität „I“ als ein Prozess hebt deren Integration in die zwei Sphären auf. Die erste von ihnen ist die Sphäre der Kreativität („K“ in der unteren Hälfte des Schemas), welche ein unentbehrlicher Faktor musikalischer innovativer Elemente ist. Wenn unter den verschiedenen kreativen Einzelpersonen ein Einverständnis zu herrschen beginnt und sich auf diese Art und Weise eine gemeinsame Meinung herauskristallisiert, dann entsteht als Ergebnis ein kollektives Bewusstsein. Die auf diese Art und Weise hervorgerufene Kreativität ist nicht nur Bestandteil einer subjektiven Entscheidung, sondern dies erfolgt auch in einem

bestimmten sozialen Milieu, in einem kulturell und geographisch geprägten Bereich und insbesondere unter gewissen historischen Umständen (bezeichnet „D“). Die Sphäre der kultur-gesellschaftlichen Umwelt („S“ in der oberen Hälfte des Schemas) generiert entscheidende Zwänge, die das Zentralfeld der musikalischen Innovationen beeinflussen. Dabei wird die Möglichkeit von zwei Strömungen von Impulsen und normativen Zwängen angezeigt, und zwar zwischen dem Level der stattfindenden innovativen Ambitionen „I“ in dem Oszillationsraum, begrenzt mit „T“ und „A“, und den beiden Sphären „C“ und „S“.

Die Entwicklung der slowakischen Musik nach dem Jahre 1945 war durch zwei kulturelle Ambitionen geprägt: und zwar durch die Selbstidentifizierung (Züge der „slowakischen Nationalmusik“ als eines beständigen, insbesondere aus der Tradition der Folklore schöpfenden Systems) und durch die Akkulturation (Suche nach Impulsen von außen, aus den europäischen kulturellen und kreativen Zusammenhängen). Die wichtige Orientierung der slowakischen Musik auf die westeuropäische Musik des 20. Jahrhunderts, einschließlich der zeitgenössischen Musik, durchbrach die starke und statische Orientierung der slowakischen Musik nach dem Jahr 1945 auf die einheimische Tradition sowie deren Isolierung im Rahmen des sog. sozialistischen Realismus, und wurde zu einem entscheidenden Impuls für die neue Generation junger slowakischer Komponisten, welche in der zweiten Hälfte der 50er Jahre und in den 60er Jahren in diesem Bereich kreativ tätig waren. Zu dieser Gruppe gehören 15 Komponisten: Ilja Zeljenka (1932–2007), Peter Kolman (1937), Ladislav Kupkovič (1936), Miro Bázlik (1931), Ivan Parík (1936–2005), Roman Berger (1930), Jozef Malovec (1933–1998), Ivan Hrušovský (1927–2001), Pavol Šimai (1930), Juraj Pospíšil (1931–2007), Dušan Martinček (1936–2006), Juraj Hatrík (1941), Tadeáš Salva (1937–1995), Jozef Sixta (1940–2007) und Juraj Beneš (1940–2004). Die Ausprägung ihres Stils kann man in vier Entwicklungsphasen gliedern: Latenz, Aktivierung, Konfrontation und Kulminierung.

Key words

Slovak music; development since 1945; innovation; tradition; avant-garde; compositional creativity; self-identification; acculturation.

Schlüsselwörter

Slowakische Musik; Entwicklung nach 1945; Innovation; Tradition; Avantgarde; Kompositorische Kreativität; Selbstidentifizierung; Akkulturation.