

# VÝVOJ SLOVENSKEJ HUDBY PO ROKU 1945

## Úvod

Koniec 2. svetovej vojny v roku 1945 nezohráva vo vývoji hudby medzníkovú úlohu. Tento rok je významný predovšetkým tým, že celý rad zahraničných a našich skladateľov reaguje na zločiny tejto dovtedajšej najväčšej tragédie ľudského pokolenia. Za našich hudobných skladateľov hodno spomenúť J. Cikkera, ktorý počas vojny skomponoval znelku povstaleckého rádia Banská Bystrica.

### 1.1 Socialistický realizmus v hudbe

Pre ďalší vývoj na Slovensku má význam hlavne rok 1948, kedy sa politickým pučom dostáva k moci Komunistická strana. Na druhej strane je asi historickou skutočnosťou, že touto udalosťou sa iba naplnili dohody víťazných mocností 2. svetovej vojny, podľa ktorých malo Československo spadať záujmovej sféry Sovietskeho zväzu. Oficiálny estetický smer kultúrneho vývoja a tvorivej umeleckej činnosti vo všetkých druhoch umenia ovplyvnil ďalšiu umeleckú klímu v našom štáte. Socialistický realizmus vychádzal z téz ždanovovských zásad (nazvané podľa sovietskeho ideológa A. A. Ždanova, ktoré hlásali zrozumiteľnosť; zásady týkajúce sa hudby predniesol na zjazde sovietskych skladateľov vo februári 1948), demokratičnosť, či angažovanosť hudobnej tvorby. Všetko sa však dialo pod dohľadom jednej strany a jej jedine správnej ideológie. Čo však bolo najhoršie dochádzalo k obmedzovaniu tvorivého potencionálu skladateľov, k vytváraniu rôznych ideologických táborov v duchu prebiehajúcej studenej vojny. V tom období sme svedkami vzniku rôznych oslavných kantát na komunistickú stranu, na Stalina, Gottwalda a ďalších predstaviteľov politického života. Celá skupina skladateľov nastupujúcej povojnovej generácie sa podvoľovala tomuto trendu, v podstate ani nemala iné východisko. Treba však priznať, že vznikol aj celý rad hodnotných skladieb úspešne uvádzaných aj za hranicami.

Socialistická hudobná kritika sa v povojnovom vývoji veľmi odmietavo stavala k celému vývoju európskej hudby od impresionizmu až po súdobých skladateľov. Túto kultúru považovala za „*formalistickú a úpadkovú*“.

## 1.2 Vznik inštitúcií

Na druhej strane však treba priznať, že v prvom desaťročí socialistickej diktatúry dynamickým spôsobom pokračuje ďalšie budovania hudobného života na Slovensku. V roku 1949 vzniká v Bratislave Slovenská filharmónia. Koncom 50. rokov je založená po Bratislave a Košiciach tretia operná scéna na Slovensku v Banskej Bystrici. V oblasti ľahších žánrov sa v Prešove osamostatňuje operetný súbor a v Bratislave vzniká Nová scéna. Vznikajú aj podporné a reprezentatívne organizácie ako bol Slovenský hudobný fond a začína vychádzať odborný hudobný časopis Slovenská hudba.

### 1.2.1 Výstavba hudobného školstva

Výrazným úspechom socialistickeho školstva je dynamický rozvoj hudobného školstva. V Bratislave vzniká v roku 1949 Vysoká škola múzických umení, v ďalších mestách v Žiline a v Košiciach sú založené v päťdesiatych rokoch vyššie hudobné školy neskôr premenované na konzervatóriá. Vari najvýznamnejším modelom typu hudobnej školy, ktorý sa v neskoršom období vyvinul do jedinečnej podoby v celosvetovom kontexte sú ľudové školy umenia. Vyvinuli sa do tejto podoby začiatkom 60. rokov z pôvodných základných hudobných škôl integrovaním ďalších umeleckých odborov: výtvarného, literárno-dramatickeho a tanečného. Začiatkom 90. rokov sa premenovali na základné umelecké školy. Napriek tomu, že po zmene politických pomerov po roku 1989 vzbudili veľkú pozornosť u zahraničných expertov na školské vzdelanostné systémy, museli neustáli bojovať so štátnou administratívou o svoje prežitie.

#### 1.2.1.1 Oteplenie spoločenskej klímy

Významným medzníkom v kultúrnom živote vtedajšieho socialistickeho tábora sa stáva rok 1956, kedy sa v Moskve koná 20. zjazd sovietskych komunistov. Na ňom je zdrvujúcej kritike podrobená stalinská éra vládnutia v Sovietskom zväze. Po tomto významnom zjazde dochádza k otepleniu spoločenskej a kultúrnej klímy aj v Československu a na Slovensku a začínajú sa pomaly ale predsa nadväzovať kontakty so západnými skladateľskými tendenciami. Do programov Slovenskej filharmónie sa už od roku 1957 začínajú dostávať diela dovtedy zakázaných skladateľov ako boli C. Debussy, I. Stravinskij, B. Bartók, S. Prokofjev a hlavne D. Šostakovič a neskôr aj W. Lutoslawski. Napriek týmto otepľujúcim tendenciám prekvapili závery 1. zjazdu slovenských skladateľov v roku 1959, v ktorých boli ostrej kritike podrobené najnovšie skladateľské techniky dodekafónia a serializmus, pričom sa im prisudzoval opäť raz triedny charakter. Čo bolo ešte horšie spochybňovalo sa právo tvorcu na experimentálne

štádiá tvorby. Skutočné uvoľnenie tvorivej klímy v skladateľskej obci nastáva až po 2. zjazde slovenských skladateľov v roku 1962, ktorý sa zaslazoval za otvorenosť v prijímaní nových podnetov a slobodu tvorivej práce.

## **2 Slovenská avantgarda – hlavné znaky**

Za tejto predsa len uvoľnenej spoločenskej a kultúrnej klímy vstupuje pomerne vehementným spôsobom do slovenského hudobného života mladá skupina skladateľov reprezentovaná Iljom Zeljenkom (1932 - 2007), Petrom Kolmanom (\*1937), Romanom Bergerom (\*1930), Ladislavom Kupkovičom (\*1936), Ivanom Paríkom (1936 - 2005) a ďalšími. Táto skupina mladých umelcov síce vyrastala v tradicionalisticky orientovanom prostredí bratislavskej VŠMU, avšak inšpirovaná niektorými novosťami v dramaturgii koncertného života a na základe kontaktov zo zahraničím začínajú pre poslucháčov bratislavských umeleckých hudobných škôl a Filozofickej fakulty UK usporiadať prehrávky diel výrazných osobností hudby 20. storočia. Odznievajú na nich však aj diela predstaviteľov európskej hudobnej avantgardy – P. Bouleza, K.-H. Stockhausena, L. Nona. Diela komponované v nových skladateľských technikách, ktoré zaznievali na týchto prehrávkach sa stávali nesporne aj novým politickým krédom nastupujúcej mladej skladateľskej generácie. Najnovšia technika aleatoriky prezentovaná na letných darmstadtských kurzoch Novej hudby iba v roku 1957 svojou slobodou tvorby mohla byť dokonca skutočne politicky nebezpečná. Od presadzovania slobody tvorby k osobnej slobode už nemusí byť až taká ďaleká cesta. Ostatne o niekoľko desaťročí neskôr – v roku 1989 – sa to v politickom živote Československa potvrdilo v plnej miere.

### **2.1 Počiatočný význam Ilju Zeljenku**

V nastupujúcej mladej skladateľskej generácii spočiatku určité vedúce postavenie preberá na seba Ilja Zeljenka, v kompozícia žiak J. Cikkera. V jeho študentských prácach sa prejavujú hlavne vplyvy jeho učiteľa, ako aj odľahčenosť prejavu prameniaca z neoklasicizmu. V Zeljenkovej absolventskej práci 1. symfónii (1956), pristupujú k tomu aj vplyvy významných európskych symfonikov 20. storočia – G. Mahlera, A. Honnegera a D. Šostakoviča – vyrastajúce z tradície európskeho symfonizmu. O to prekvapujúcejšie sú nasledujúce roky, kedy I. Zeljenka radikálne mení svoj skladateľský rukopis. V jeho 2. klavírnom kvintete (1958) nadobúdajú výrazné postavenie charakteristické znaky výrazových prostriedkov druhej viedenskej školy, ktoré sa tam dostávajú akýmsi inštinktívnym odpočutým

spôsobom. Toto dielo je prvou skladbou v slovenskej hudbe komponovanou atonálne – bez tonálneho centra.

## 2.2 Zakladanie inštitúcií

V 60. rokoch na našom území vznikajú inštitúcie a organizácie, ktoré vo veľkej miere podporujú nástup mladej avantgardnej generácii nástup do hudobnej praxe a v značnej miere napomáhajú uplatneniu sa výsledku ich kompozičného snaženia na koncertnom pódii.

### 2.2.1 Hudba dneška.

Významným momentom v praxi uvádzania modernej avantgardnej hudby bol vznik špecializovaného súboru súčasnej hudby „*Hudba dneška*“ v roku 1964. V Čechách už podobný súbor – *Musica viva pragensis* – existoval od roku 1961. Tento súbor zameraný výlučne na interpretáciu skladieb komponovaných v seriálnej technike uviedol na svojich koncertoch aj skladby slovenských skladateľov. Skladba Ladislava Kupkoviča *Rozhovory pre flautu a fagot* zaznela v ich podaní ako prvá slovenská avantgardná skladba aj na medzinárodných hudobných pódiiach vo Viedni v rámci cyklu koncertov *Nová hudba* a v roku 1963 na významnom medzinárodnom festivale súčasnej hudby *Varšavská jeseň*. Hudba dneška pracovala pod vedením Ladislava Kupkoviča – absolventa VŠMU v Bratislave v odbore hra na husle a člena Slovenskej filharmónie, v kompozícii bol však samouk. Súbor uvádzal okrem diel slovenských a českých skladateľov aj kompozície zahraničných skladateľov, čo zohrávalo mimoriadne dôležité informačné a konfrontačné poslanie. Domáci skladatelia mohli výsledky svojej práce porovnávať s dielami vedúcich osobností európskej avantgardy ako boli K.-H. Stockhausen, P. Boulez, L. Nono a ďalší. Súbor koncertoval aj na mnohých zahraničných pódiiach predovšetkým v rámci festivalov súčasnej hudby: Frankfurt nad Mohanom, Darmstadt, Varšava, Záhreb. Významné sú však aj ich vystúpenie na festivaloch súčasnej hudby v Čechách – v Brne a Prahe. Súbor zanikol po odchode Ladislava Kupkoviča do Západného Nemecka v roku 1969.

### 2.2.2 Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu

Významnou inštitúciou, ktorá zohrala dôležité miesto v hnutí Novej hudby na Slovensku bolo Experimentálne štúdio Československého rozhlasu v Bratislave založené v roku 1964. Z počiatkových skromných pomerov sa vypracovalo toto štúdio na jedno z najvýznamnejších centier elektroakustickej hudby v celoeurópskom kontexte. Na jeho čele stáli od jeho začiatkov hudobní skladatelia Peter Kolman a Jozef Malovec. Prvou

koncertnou skladbou, ktorá tu vznikla bola kompozícia J. Malovca *Orthogenesis* z roku 1966. Je to dielo, ktoré zaznamenalo jeden z veľkých medzinárodných úspechov slovenskej hudobnej avantgardy, keď získala 3. miesto na medzinárodnej súťaži elektroakustickej hudby v Darmouth College v USA. Experimentálne štúdio Čs. rozhlasu, ako jedno z mála pracovísk Novej hudby neprerušilo svoju prácu ani v čase normalizácie v 70. a v prvej polovici 80. rokov. Medzi jeho významných vedúcich patril napríklad aj skladateľ Vítázoslav Kubička (\*1953).

### 2.2.3 Smolenické semináre

Mimoriadne informačné poslanie mali Smolenické semináre pre súčasnú hudbu usporiadané v rokoch 1968-1970. Ich hlavným organizátorom bol mladý adept hudobnej vedy Peter Faltin, ktorý sa už ako študent hudobnej vedy nadchol avantgardnou európskou hudbou. Na týchto kurzoch sa zúčastnili najvýznamnejšie osobnosti európskej hudobnej avantgardy tak v oblasti skladateľskej, teoretickej ako aj interpretačnej. Počas ich troch uskutočnených ročníkoch sem prišli teoretici Novej hudby U. Dibelius, C. Dalhaus, J. Patkowski, skladatelia K.-H. Stockhausen, G. Ligeti, M. Kagel. Odznelo na nich veľké množstvo diel našich a európskych skladateľov Novej hudby. Významným teoretickým vystúpením na 3. ročníku bol príspevok Ladislava Burlasa *Nová hudba a historická dimenzia hudby*, ako aj jeho umelecká reakcia na tragiku roku 1968 v podobe uvedenia diela *Planctus*. Po odchode P. Faltina do Západného Nemecka v roku 1969, posledný ročník Smolenických seminárov v roku 1970 organizačne zabezpečoval hudobný skladateľ Ivan Parík. V rámci skladateľských seminárov sa konali aj interpretačné kurzy súčasnej hudby, ktoré viedli významní interpreti. Vari najvýznamnejším z nich bol nemecký violončelista Siegfried Palm, ktorý svojím interpretačným umením inšpiroval vznik veľkého množstva skladieb. Zaujímavosťou však je, že patril aj k vynikajúcim interpretom klasického violončelového repertoáru.

### 2.2.4 Jednorazové akcie

Významnú úlohu v hnutí Novej hudby zohrávali aj jednorazovo zorganizované akcie, ako bola hromadná návšteva Varšavskej hudobnej jesene Zväzom slovenských skladateľov v roku 1962 a účasť slovenských skladateľov a interpretov – Hudba dneška – na zasadnutí a festivale Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu ISCM v Prahe v októbri 1967. V Prahe odznela síce iba skladba Romana Bergera *Transformácie*, avšak pri tejto príležitosti vyšlo mimoriadne číslo Slovenskej hudby (11,

1967, č.8) v nemeckej a anglickej jazykovej verzii s príspevkami P. Faltina a P. Kolmana informujúce a vtedajších snahách Novej hudby na Slovensku.

## 2.3 Hlavní predstavitelia slovenskej hudobnej avantgardy a ich vývoj

Výrazným spôsobom sa začína presadzovať nástup mladej avantgardne orientovanej skladateľskej generácie hlavne začiatkom 60. rokov. V ich dielach sa prejavujú vo výraznej miere vplyvy skladateľov druhej viedenskej školy, ale aj niektoré novšie skladateľské techniky vychádzajúce však vo svojej podstate z nej. Ide hlavne o vtedy najnovšiu techniku - **aleatoriku**, prezentovanú prvý raz na letných kurzoch pre súčasnú hudbu v Darmstadte v roku 1957. Aleatorika vo svojom princípe ešte oproti dodekafónii ďalej demokratizuje hudobný materiál a konečné vyznenie skladby dáva takmer výlučne do rúk interpreta, ktorý sa tým spôsobom stáva do značnej miery spoluautorom skladby. Konečné vyznenie aleatornej skladby je závislé nielen na technických nástrojových zručnostiach interpreta, ale aj na jeho hudobnej fantázii a schopnosti priamo na javisku tvoriť. Na základe týchto princípov má aleatorika veľa spoločných čŕt s obdobím hudobného baroka. Podobne aj barokoví interpreti museli umelecky dotvárať hotové skladby na základe improvizácie. Tento hudobný prvok improvizácie ako rozhodujúci činiteľ vyznenia diela vo veľkej miere využívajú aj džezoví hudobníci.

### 2.3.1 Vzory mladej generácia našich avantgardných skladateľov

Generácia skladateľov vstupujúca do nášho hudobného života v 60. rokoch nevychádza len zo skladateľsko-technického sveta druhej viedenskej školy, to znamená, že nepreberá len princíp dodekafonickej skladateľskej techniky, ale vo výraznej miere sa necháva ovplyvňovať duchovným odkazom jej predstaviteľov. Tieto prvky sú evidentné v kantáte *Oswiecim* od **Ilju Zeljenku** z roku 1959. Táto skladba nevychádza z prísne viazaných princípov dvanásťtónovej techniky, ale na prvé miesto kladie expresivitu slova, čím skôr pripomína hudobný a filozofický svet Albana Berga. Inšpirácia krutosťami 2. svetovej vojny nie je s odstupom 14. rokov medzi vznikom diela a skončením tejto hroznej udalosti, ale ju treba nesporne hľadať v skladbe *Ten*, ktorý prežil Varšavu od Arnolda Schönberga. Z podobných inšpiračných zdrojov vychádza ďalšie pozoruhodné dielo kantáta *Hirošima* od **Jozefa Hrušovského** komponovaná v roku 1961. Napriek tomu, že Hrušovský vo svojej kantáte vychádza po hudobnej stránke z neskoro-romantických hudobných tradícií pripomínajúcich aj rané tvorivé obdobie Arnolda Schönberga, expresivitou prejavu sa vo veľkej miere pričínal spolu so Zeljenkovou kantátou o rehabilitáciu, dovtedy

oficiálnou estetikou socialistického realizmu tak zdiskreditovaného, hudobného druhu kantáty.

Skladateľské vplyvy Albana Berga sa však prejavujú aj v *Koncerte pre husle a orchester Petra Kolmana* vychádzajúceho z kombinácie voľnej atonality a z využívania intervalových štruktúr deväťtónových a dvanásťtónových sérií. Sú to stavebné prvky veľmi pripomínajúce výrazové prostriedky použité v *Koncerte pre husle a orchester* predstaviteľa druhej vienedskej školy. Zaujímavej kombinácie využívania barokových vplyvov s dvanásťtónovou technikou sa vo svojej *Hudbe pre husle a orchester* pridrižoval **Miroslav Bázlik**.

### 2.3.2 Vedúca osobnosť avantgardy 60. rokov

Výrazne experimentálne orientovanými skladbami vychádzajúcimi s poswebernovských vplyvov sa rozhodným spôsobom už začiatkom 60. rokov o slovo prihlásil Ladislav Kupkovič, skladateľ nezaťažený vplyvmi pomerne konzervatívnymi názormi učiteľského zboru z kompozičného oddelenia VŠMU v Bratislave. **Ladislav Kupkovič** absolvoval VŠMU v Bratislave v odbore hra na husle a nastúpil na miesto huslistu v Slovenskej filharmónii. V kompozícii bol však samouk, na základe čoho jeho skladateľský vývoj bol hneď od začiatku 60. rokov pomerne jednoznačný a priamočiary. Vo svojich dielach sa prísny spôsobom pridrižoval využívania seriálnej až multiseriálnej techniky – vychádzajúcej z diela A. Weberna - presadzujúcej sa už v *Dotykoch* pre komorný súbor z roku 1960 a v *Rozhovoroch pre flautu a fagot* (1961). Jeho vari najvýznamnejšie dielom zo 60. rokov skladba *Mäso kríža* (1962) inšpirovaným rovnomenným obrazom Mikuláša Medeka sa stalo takmer kultovou skladbou slovenskej avantgardy 60. rokov. Skladba komponovaná pre pozaunu a 10 bicích nástrojov (6 tympanov, 3 tamtamy a kostolný zvon) sa vyznačuje nekonvenčným až drsným využívaním zvuku bicích nástrojov.

### 2.4 Nové výrazové možnosti hudby

V polovici 60. rokov sa u skladateľov avantgardnej orientácie začínajú v nadväznosti na snahy predstaviteľov európskej Novej hudby prejavovať kombinácie seriálnych techník a aleatorickej uvoľnenosti s novou zvukovosťou - sóničnosťou - tradičných, ale predovšetkým netradičných komorných nástrojových zoskupení. Výrazným vkladom do slovenského hudobného vývoja sú v tomto smere skladby pre sláčikové kvarteto **L. Kupkoviča** - *Cluster-Dynamika-Glissando* (1963) a **I. Zeljenku** - *Sláčikové kvarteto* (1964). U **P. Kolmana** dochádza k výraznému prepojeniu seriálnej techniky so sóničnou technikou v štyroch orchestrálnych skladbách (1963 -

názov skladby až príliš pripomína obvyklé označenie skladateľmi druhej viedenskej školy !), ako aj vo vari jeho najlepšom diele zo 60. rokov *Monumento per sei milioni* (1965) ovplyvnenom aj expresionizmom A. Schönberga. Významným skladateľským príspevkom na poli modernej opery je dielo *Peter a Lucia* (1965) od **Miroslava Bázlika** so zjavnými stopami expresionizmu A. Berga prejavujúcimi sa aj vo formáľej výstavbe opery. O akúsi syntézu skladateľských smerov hudby 20. storočia sa vo svojej diplomovej práci z roku 1965 - *Trasformácie* pre orchester - pokúsil **Roman Berger**. Skladba patrí do súčasnej doby medzi nosné tituly jeho skladateľského diela. Webernovské vplyvy sa v polovici 60. rokov výraznou mierou prejavujú v skladbách **Ivana Paríka** *Dve piesne* na texty starojaponských básnikov (1959) komponovaných ešte počas štúdií na VŠMU, *Hudba k vernisáži pre flautu* (1967) a v sonátach pre sólové nástroje (flautu, 1962; klavír, 1965; violončelo, 1967). Osobité prepojenie historických vplyvov zo starších vývojových epoch hudby s dvanásťtónovou technikou vidieť v skladbách **Jozefa Malovca**. Račie postupy - známe v renesancii a v baroku, ale využívané vari vo všetkých obdobiach - sa v kombinácii s dodekafóniou objavujú v *Bagatelách* pre sláčikové kvarteto (1962), či v *Malej komornej hudbe* z roku 1964. V *Kryptograme* pre basklarinet, bicie nástroje a klavír (1965) sa pridrižiava techniky rotácie známej nielen zo skladateľských praktík príslušníkov druhej viedenskej školy, či Ernsta Křenka, ale aj z diela renesančného skladateľa, príslušníka II. nizozemskej školy **Johannesa Ockeghema** (1425-1495).

#### 2.4.1 Vplyvy druhej viedenskej školy na ďalších skladateľov

V diele **Juraja Pospíšila** sa vplyvy skladateľov druhej viedenskej škole najviac prejavujú popri *2. symfónii* (1962) a punktualisticky orientovanom diele *Trojveršie* pre 9 nástrojov (1965) v jeho najvýznamnejšej kompozícii tejto skladateľskej etapy *Hudbe pre 12 sláčikových nástrojov* (1965). V nej sa autorovi podarilo prepojenie prísne chápanej seriálnej techniky, ostínatej pulzácie, pripomínajúcej **Leoša Janáčka** a princípu montáže.

Štvorica najmladších skladateľov vstupujúca do slovenského hudobného života v 60. rokoch 20. storočia - **Juraj Hatrík** (\*1941), **Jozef Sixta** (\*1940), **Tadeáš Salva** (1937-1995) a **Juraj Beneš** (1940-2004) nie je príliš ovplyvnená poetikou druhej viedenskej školy. Deje sa tak buď iba okrajovo, či dodekafónia a aleatorika stoja v akomsi úzadí celej skladby. Táto charakteristika platí v prípade **J. Hatríka** (*Canto responsoriale* pre dva zборы a tympany, 1965).



#### 2.4.2 Iné vplyvy na skladateľov hudobnej avantgardy.

V nastupujúcej generácii mladých skladateľov sa začínajú prejavovať vplyvy nového fenoménu vo vývoji európskej hudby - **poľskej školy**. Jej vplyvy sú evidentné v diele T. Salvu a J. Sixtu, pričom u T. Salvu výrazným spôsobom do popredia vystupuje charakteristický slovenský prvok meditatívnosti. J. Beneš vo svojej diplomovej práci opere *Cisárove nové šaty* (1966) sa orientuje na **neoklasicizmus** I. Stravinského. Tieto skutočnosti svedčia o mnohohrstvennosti slovenského skladateľského vývoja v dobe politického uvoľnenia 60. rokov.

Koncom 60. rokov vrcholia snahy slovenských avantgardných skladateľov predovšetkým v dvoch skladbách I. Zeljenku: *Hry* (1968) a *Polymetrická hudba* pre 4 sláčikové kvarteta (1970). Hlavne *Hry* pre 13 spevákov hrajúcich na bicie nástroje sa stretli aj s veľkým úspechom u publika. Ide o dielo prinášajúce do slovenskej tvorby nové prvky hravosti a radosti z muzicírovania na pozadí avantgardných výrazových prvkov vtedajšej doby: **aleatoriky**, zvukovosti, s prvkami priestorovej kompozície predpisujúcej účinkujúcom pohybové prvky, čím prináša táto skladba určité črty hudobného divadla. Text je zbavený významových polôh a uspokojuje sa s využívaním hlások, čo vyzneniu skladby dodáva na vtipe a hravosti.

Slovenská hudobná avantgarda po svojich trochu rozpačitých začiatkoch zaznamenaných koncom 50. a začiatkom 60. rokov v priebehu jedného desaťročia dobehla svoje omeškávanie sa za európskym vývojom a stala sa súčasťou európskeho hudobného smerovania označovaného aj ako Nová hudba. Dokazovali to v plnej miere aj diela I. Paríka vychádzajúce zo **sónických** (novodobo ponímaných zvukových) možností orchestrálného aparátu - *Introdukcia k symfónii č. 102 J. Haydna* (1970), J. Sixtu v podobe završenia jeho projektu „asynchrónnosti“ reprezentovanom v diele pre orchester *Punctum contra punctum* (1970) a expresívne ponímané a poľskou skladateľskou školou ovplyvnené *Requiem aeternam* (1968) T. Salvu.

#### 2.5 Medzinárodné úspechy

Skladby skladateľov slovenskej hudobnej avantgardy sa hrávali aj v zahraničí a zaznamenávali tam pozoruhodné úspechy. V roku 1965 sa skladba *Oswiecim* I. Zeljenku umiestnila na **12. mieste** v skladateľskej súťaži UNESCO, Kolmanova *Sonata canonica* odznela na festivale ISCM v Madride a jeho *Štyri orchestrálne skladby* na festivale duchovnej hudby v talianskej Peruggii. V roku 1967 vystúpila Slovenská filharmónia prvýkrát na Varšavskej jeseni, kde pod taktovkou Dr. E. Rajtera uviedla Kolmanovo *Monumento*, Šimaiovo *Vit'azstvo* a Zeljenkov *Oswiecim*.

Výrazným úspechom bolo **3. miesto** skladby J. Malovca *Orthogenesis* v medzinárodnej súťaži elektroakustických kompozícií Dartmouth College v USA. Skladby slovenských skladateľov sa hrávali aj na významnom festivale súčasnej hudby Varšavská jeseň: v roku 1968 tu zaznelo dielo *Canticum Zachariae* T. Salvu a v roku 1970 *Asynchrónia* J. Sixtu.

Zaujímavá je informácia Hudobného informačného strediska Hudobného fondu, ktorá uvádza, že v roku 1970 bolo v 17 krajinách sveta uvedených 34 skladieb od 11 predstaviteľov mladej nastupujúcej generácie.

### 2.5.1 Nahrávanie súčasnej hudby

Skladby slovenskej hudobnej avantgardy sa nahrávali nielen v domácich rozhlasových štúdiách, ale aj v zahraničí – Ladislav Slovák uviedol s rozhlasovým orchestrom v Sydney v ďalekej Austrálii *Sinfoniú in C* od I. Zeljenku. Dôležitým momentom vývoja hudby v 60. rokoch je skutočnosť, že diela slovenských avantgardných skladateľov sa presadzovali popri domácich vydavateľstviach aj v zahraničných. Známe rakúske vydavateľstvo Universal Edition vydalo partitúru kompozície L. Kupkoviča *Mäso kríža*.

### 3 Ďalšie smerovanie slovenskej hudby

Okupácia Československa v roku 1968 negatívne ovplyvnila vývoj avantgardnej slovenskej hudby. Celý rad skladateľov, ale aj muzikológov a interpretov odišlo **do emigrácie**. V roku 1968 emigroval P. Šimai, v roku 1969 odišli muzikológ P. Faltin a skladateľ L. Kupkovič do Nemecka a v polovici sedemdesiatich rokov sa usadzuje P. Kolman v Rakúsku. Emigračná vlna však zasiahla aj významných interpretačných umelcov hlavne z mladšej generácie. Huslista M. Jelínek odišiel tiež do Nemecka, kde pôsobil ako pedagóg na Vysokej hudobnej škole v Kolíne nad Rýnom a súčasne pôsobil v tamojšom orchestri ako koncertný majster. Jeho kolega, v tom období vari jeden z najtalentovanejších koncertných umelcov, huslista M. Bauer odišiel do Francúzska. Cestu emigrácie si zvolil aj vynikajúci violončelista, sólista Slovenskej filharmónie Albin Berky, ktorý sa spočiatku usadil vo Švédsku, klavirista Jozef Bulva sa rozhodol pre Nemecko a pritom tento výpočet vynikajúcich vtedy mladých umelcov nie je ani zďaleka úplný. Potešiteľné je, že takmer všetci sa dokázali presadiť aj v nových podmienkach, čo svedčí o vysokej vyspelosti, vtedy ešte stále mladého, hudobného školstva na Slovensku.

Neblahý dopad na hudobný vývoj mala aj skutočnosť, že Československo už po druhý raz vystupuje z Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu – ISCM, že zanikli Smolenické kurzy a časopis Slovenská hudba.

Slovenská hudobná avantgarda a jej hlavní predstavitelia sa však napriek ťaživej politickej a spoločenskej situácii vyvíjala ďalej viac menej kontinuálne. Treba však kriticky povedať, že stratila kontakt s vývojovými tendenciami európskej hudobnej avantgardy a nenadviazala na celkový európsky hudobný vývoj. Na ten nadviazala až slovenská hudobná posmoderna v polovici 80. rokov, ktorá sa veľmi kriticky stavala aj k niektorým už zastaraným skladateľským tendenciám príslušníkov slovenskej avantgardy. Zo skladateľov emigrantskej generácie sa zaujímavým spôsobom vyvíjal kompozičný rukopis L. Kupkoviča, ktorý v polovici 70. rokov úplne opúšťa avantgardné tendencie a komponuje výlučne v duchu klasicistických a romantických tendencií. V európskej hudbe však nebol v tej dobe jediným skladateľom, ktorý sa uberal týmto smerom. Podobné smerovanie je charakteristické aj pre A. Pärta a dokonca aj pre jednu z vedúcich osobností európskej hudobnej avantgardy poľského skladateľa K. Pendereckého.

### 3.1 Vývojové tendencie od 70. rokov 20. storočia

V polovici 70. rokov minulého storočia reprezentovali slovenskú vážnu hudbu tri skupiny skladateľov:

1. príslušníci slovenskej hudobnej moderny – Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker a prví Moyzesovi odchovanci,
2. skladatelia, ktorí nadviazali na európsky trend Novej hudby a avantgardy,
3. tvorcovia, ktorí stáli medzi týmito dvomi smerovaniami.

Koncom 70. rokov výrazným spôsobom vstupuje do hudobného života trojica skladateľov orientujúcich sa na aktuálne smery svetovej hudby tejto doby, pričom ich už nelákali avantgardné tendencie známe zo 60. rokov. Bol to **Martin Burlas** (\*1955) odchovanec Jána Cikkera na VŠMU, žiak Dezidera Kardoša **Vladimír Godár** (\*1956) a **Peter Breiner** (\*1957), ktorý skončil štúdium kompozície na VŠMU v triede profesora Alexandra Moyzesa. Každý z týchto skladateľov sa však ubera svojou vlastnou cestou. Martin Burlas sa vo veľkej miere prikláňa k elektroakustickej hudbe (*Hudba pre modrý dom* – čestné uznanie vo Varese). V tvorbe Vladimíra Godára stojí na prvom mieste hĺbka emocionálneho zážitku (*Sonáta na pamäť Viktora Šklovského pre violončelo a klavír*), pričom v tvorbe Petra Breinera dochádza k prelínaniu jednotlivých žánrov (*Beatles Concerto*).

Uvoľňujúca sa politická situácia v 80. rokoch napomáhala nadväzovaniu kontaktov našich skladateľov so západným zahraničím. Nádejne do hudobného diania vstupujú hlavne **Peter Martinček** (\*1962) a **Daniel**

**Matej** (\*1963). Po dlhom čase vzniká v roku 1987 opäť súbor pre súčasnú hudbu **VENI ensemble**.

### 3.2 Nekonvenčné skladateľské prejavy po roku 1989

Po zmene spoločenských pomerov po roku 1989 sa otvorili slovenskej hudbe nové možnosti nielen v oblasti tvorby a interpretácie, ale najmä jej prezentácie v zahraničí. Výraznou mierou sa začína nielen doma, ale predovšetkým v zahraničí presadzovať predstaviteľ neoficiálnej a undergroundovej hudby, skladateľ, vedec, interpret a výtvarník **Milan Adamčiak** (\*1946). Je tvorcom akustických objektov a grafickej hudby založenej na improvizácii a aleatorike (*Dislokácia II.* – 1970, *Deravá hudba* – 1996).

Mnohí skladatelia po roku 1989 si svoje vzdelanie rozširujú na študijných pobytoch v zahraničí – **Peter Zagar** (\*1961) – USA, **Róbert Rudolf** (\*1963) – Francúzsko, **Alexander Mihalič** (\*1963) – Francúzsko, **Iris Szeghyová** (\*1956) – Maďarsko, Poľsko, Nemecko, USA, **Peter Breiner** žije od roku 1992 v Kanade v Toronte, kde získal významné postavenie. Od roku 2005 žije v USA.

Z najmladšej generácie sa významne presadzujú nielen doma, ale aj v zahraničí **Marek Piaček** (\*1972), **Róbert Gašparík** (\*1961), **Ľubomír Burg** (\*1964), **Petra Bachratá** (\*1975), či **Jana Kmit'ová** (\*1976).

#### 3.2.1 Vznik nových súborov

Skladateľským snaženiam tvorcov hlavne po roku 1989 sú nápomocné súbory venujúce sa interpretácii Novej hudby. Mnohorakosť ich štýlovej orientácie vychádza z rukopisu skladateľov, ktorí im zverujú uvádzanie svojich diel.

Súbor **VAPORI del CUORE** je variabilné zoskupenie improvizujúcich hudobníkov so zameraním na experimentujúcu hudbu.

Súbor **Opera aperta** uvádza nielen hudbu 20. storočia, ale aj skladby klasicisticko-romantickej tradície.

**Požoň sentimental** nadväzuje na hudobné tradície Bratislavy a snaží sa ich znovuoživovať.

**Quasars Ensemble** je súbor zložený z členov bratislavských a košických orchestrov, pričom vystupuje nielen ne Slovensku, ale aj v zahraničí. Venuje sa predovšetkým interpretácii hudby 20. a 21. storočia. Jeho umeleckým vedúcim významný slovenský klavirista, skladateľ a dirigent Ivan Buffa.

### 3.3 Zahraniční skladatelia pôsobiaci na Slovensku

V 90. rokoch sa do hudobného života Slovenska výraznou mierou zapísali zahraniční skladatelia žijúci u nás. Je to hlavne skladateľ ruského pôvodu **Jevgenij Iršai** (\*1951). Od roku 1991 žije v Banskej Bystrici, kde od roku 1996 pôsobil na Katedre hudby Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela. V súčasnosti vyučuje kompozíciu na VŠMU v Bratislave a na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Popri vplyvu tradície ruskej školy (Šostakovič) sa v jeho diele prejavuje individualita štýlov charakterizujúce každé nové dielo (*Sonáta-corta pre violončelo* – 2000). **Mojmír Hanák** (\*1960), syn známeho operného speváka Bohuša Hanáka – emigroval zo Slovenska v roku 1968 - má slovenské a švajčiarske občianstvo. Od roku 1993 žije v Bratislave ako skladateľ v slobodnom povolání. Pre jeho tvorbu je charakteristický prvok prelínania sa experimentu a tradície a medzižánrového prepojenia (*Sarajevský film* pre psí spev, klavír, syntetizátor, digitálny budík a kresťanské kadidlá – 1994; *Žltý balónik*, kabaretná show na texty Ľubomíra Feldeka – 2000).

### Záver

Slovenskú hudbu posledného obdobia charakterizuje predtým nebývalá diferenciacia a pluralita skladateľských orientácií. Táto pluralita sa prejavuje hlavne po roku 1989, keď sa prejavujú aj rôzne fúzie druhov a žánrov, keď sa stierajú hranice medzi vážnou a zábavnou hudbou. Dôležitým momentom vývoja slovenskej hudby posledného desaťročia 20. storočia je fakt, že nielen nadväzuje na progresívne línie európskej hudby, ale je ich súčasťou a dokonca ju spoluformuje.

### Bibliografia

- BURLAS, Ladislav. 1987. Pohľady na súčasnú slovenskú hudobnú kultúru. Bratislava: Opus, 1987
- BURLAS., L. 1983. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava 1983
- HRČKOVÁ, Naďa. 1996. Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra 1918 - 1948. Bratislava: Litera 1996. ISBN 80-967118-1-4
- HRČKOVÁ, Naďa. 2005. Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (1). Bratislava: IKAR, 2005, 400 s., ISBN 80-551-1214-2
- HRUŠOVSKÝ, I. 1964. *Slovenská hudba*. Bratislava 1964
- JURÍK, M – ZAGAR. P. 1998. *100 slovenských skladateľov*. Bratislava 1998
- HRČKOVÁ, Naďa. 2006. Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2). Bratislava: IKAR, 2005, 543 s., ISBN 80-551-1356-4

- CHALUPKA, Ľubomír. 2011. *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava : univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy 2011 672 s., ISBN 978-80-223-3115-9
- MEDŇANSKÝ, Karol. 2004. *Druhá viedenská škola a jej vplyv na vývoj slovenskej hudby*. Prešov: MPC 2004 – dostupné aj na [www.mcpo.sk](http://www.mcpo.sk) → publikácie → Hudobná výchova (možno bezplatne stiahnuť)