



## ROZHOVOR O HUDBE

IVAN MARTON (ADELA OREMUSOVÁ)

písané pre K&K

***Náš rozhovor má mapovať hudobný život na Slovenku od šesťdesiatych rokov 20. storočia. Kým sa však dostaneme k prelomu, ktorý tieto roky v slovenskej hudobnej kultúre znamenali, mohli by sme si vyjasniť, čo, resp. kto tento zlom spôsobil – či to bola výlučne nová nastupujúca skladateľská generácia na čele s Iljom Zeljenkom, alebo bol tento vývoj ovplyvnený vonkajšími faktormi?***

Pokiaľ sa väčšmi než na vlastnú skúsenosť môžem spoľahnúť na lektúru dobových prameňov (tie roky som ako dospelý človek nezažil), duchovná atmosféra koncom päťdesiatych rokov bola stuhnutá, uviaznutá v stojatých vodách či – povedané s Feldekom - zrohovatená; nielen v slovenskej hudbe, v celej slovenskej kultúre sa nič nedialo, nič nehýbalo. Bolo už síce po 20. zjazde KSSZ i po nástupe nového kurzu N. Chruščova, keď sa opraty politickej moci v kultúre začali akoby trochu uvoľňovať. To sa však väčšmi dialo v susedných krajinách, najmä v Poľsku a Maďarsku, kde pád Stalinovho kultu sprevádzali vážne spoločenské otrasy a politická moc sa snažila, okrem iného, kompenzovať systémové trhliny liberalizáciou kultúry. No československá politická reprezentácia sa aj v týchto krízových rokoch prejavila ako verný spojenec Moskvy a žiadne uvoľnenie v kultúre nepripustila, ba naopak: asi od roku 1958 je evidentné ďalšie úsilie moci o spevnenie či rigidizáciu štátnej kultúrnej politiky. Takže o nejakom odmäku v kultúre sa dá hovoriť až v súvislosti so začiatkom šesťdesiatych rokov, prelomovým obdobím bol rok 1963, keď sa čosi v slovenskej literatúre, výtvarnom umení, v divadle či filozofii začalo výrazne hýbať; tento pohyb nemohol prirodzene obísť ani hudobnú kultúru.

***Ovplynil tento odmäk 2. zjazd Zväzu slovenských skladateľov v roku 1963? Na tomto zjazde sa čosi hovorilo o akceptovaní smerovania mladej skladateľskej generácie...***

V roku 1963 bol nástup novej skladateľskej generácie v slovenskej hudbe už celkom evidentný, hoci generácia otcov-zakladateľov našej hudobnej moderny držala mocenské pozície domácej hudobnej kultúry ešte stále pevne v rukách. Dominancia tejto skladateľskej generácie kulminovala koncom päťdesiatych rokov, keď sa v súlade s domácou kultúrnou politikou štátu usilovala filtrovať všetko, čo v oblasti nových výrazových prostriedkov prichádzalo zo slobodného, rozumej západného, umeleckého sveta. Bola to generácia skladateľov, ktorá absolvovala kompozičné školenie v Majstrovskej triede Vítězslava Nováka na pražskom Konzervatóriu, dospievala v časoch Slovenského štátu a v tom období prakticky určovala smerovanie našej hudobnej kultúry. Je len pochopiteľné, že si tieto pozície chcela udržať i po vojne a rozvíjať tak umelecké tendencie, ktoré si osvojila počas štúdia v Prahe. V oblasti hudobnej teórie signalizovala prvé náznaky uvoľnenia štúdia Ladislava Burlasa Myšlienky o vývoji slovenskej národnej hudby, uverejnená roku 1957 v prvom čísle novovychádzajúceho periodika *Slovenská hudba*. V tejto eseji sa po prvýkrát objavuje zmienka o dospievaní novej generácie, ktorá by mohla aj zabezpečiť zlom vo vývoji našej hudobnej kultúry, inšpirovať sa novými kompozičnými technikami, novou poetikou a inými skladateľskými vzormi, než boli tie, ktoré presadzovala generácia skladateľov slovenskej hudobnej moderny Suchoňom začínajúc a Holoubkom končiac. Túto nesmelo koncipovanú úvahu Ladislav Burlas neskôr rozvinul vo svojej ďalšej dôležitej eseji s názvom Pokus o diagnózu, uverejnenej opäť v *Slovenskej hudbe*. Symbolom uvoľnenia v šesťdesiatom treťom roku však nebola hudba, ale literárna spisba. Nová generácia našich básnikov a prozaikov už nebola tak pevne zviazaná so socialistickým realizmom a s princípmi, ktoré presadzovala kultúrna politika tohto štátu v prvom povojnovom období, resp. po nástupe socializmu po februári 1948. Aj autori, ktorí boli v tých úvodných obdobiach budovateľsky indoktrinovaní (mám na mysli spisovateľov ako Dominik Tatarka a Vladimír Mináč), začali v tomto období jednoznačne presadzovať iný kurz a písať ináč.

***V roku 1961 odznelo na Varšavskej jeseni prvé dielo slovenského skladateľa – išlo o skladbu Ladislava Kupkoviča Rozhovory pre flautu a fagot. Kupkovič bol huslista, v kompozícii samouk, a na festivale, ktorý razil nové trendy v hudobnej tvorbe, predsa odznelo jeho dielo. Aký význam mala začiatkom šesťdesiatych rokov skutočnosť, že skladba nášho autora odznela na prominentnom festivale súčasnej hudby?***

Poliaci boli v tom období z hľadiska liberalizácie kultúrnej politiky podstatne ďalej ako my, už rok po 20. zjazde KSSZ mali svoj festival súčasnej hudby Varšavská jeseň a tento festival otvoril poľským skladateľom doslovne dvere do sveta. Je len prirodzené, že naša začínajúca generácia chcela nadviazať na tento trend európskej hudobnej avantgardy a celkom vedome odmietala kompozičnú poetiku svojich predchodcov. Kupkovič patril medzi výrazných predstaviteľov tejto generácie; hoci nebol graduovaným skladateľom, mal odvahu i zdravú aroganciu prvolezca, takže ľudia z Varšavskej jesene prijali a uviedli jeho avantgardnú tvorbu na festivale s veľkým pôžitkom. Vznik Varšavskej jesene inšpirovali podobné podujatia v západnej Európe, predovšetkým povestné Darmstadtské semináre pre súčasnú hudbu a festival novej hudby v Donaueschingene, ktoré vehementne propagovali a rozvíjali nové kompozičné smery. O aktívnej účasti na takýchto podujatiach mohli naši autori iba snívať, Varšava predstavovala pre nich unikátnu „*window opportunity*“ zblízka si ohmatať, čo sa vo svete deje. Ale ani to nebolo jednoduché, reglementácia a mocenské zásahy zamedzujúce uvádzanie diel „mladých“ sa objavovali permanentne (spomeňme hoci zákaz uvedenia

Zeljenkovho 2. klavírneho kvinteta na festivale ISCM v roku 1961 či pokus o „hibernáciu“ slávnej kantáty Oswieczym toho istého autora). Komunistická koncepcia vývoja umenia a snaha starších autorov o udržanie dominantného postavenia v domácom hudobnom živote sa náhle ocitli v dojemnej názorovej zhode a v ťažení proti mladej generácii postupovali ruka v ruku. Počnúc rokom 1963 sa však řady začali lámať. Z funkcie šéfredaktora časopisu *Slovenská hudba* musel pod tlakom „mladých“ odstúpiť kovaný predstaviteľ estetického dogmatizmu Eugen Šimunek, a hoci to ešte neznamenal zásadný názorový obrat, tvorba Zeljenku i ďalších už prestala byť ciachovaná ako formalistická. Naviac Iľja Zeljenka ako vedúci zjav nastupujúcej skladateľskej generácie bol nespochybniteľne talentovaným tvorcom, písal avantgardné, no zároveň komunikatívne skladby, ktoré sa tešili priazni širokej kultúrnej verejnosti. Jednoducho, administratívna reglementácia v hudbe už svoju úlohu dohrala.

***Dobové kritiky z prvej polovice šesťdesiatych rokov však svedčia o tom, že západná hudobná avantgarda sa u nás presadzovala len veľmi pozvoľna. Najprogressívnejším kritikom, ktorý na stránkach Slovenskej hudby predstavoval našej hudobnej verejnosti výrazné skladateľské osobnosti európskej hudby 20. storočia (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varese a ďalší) bol Peter Faltin. Napokon bol v dôsledku svojich názorov po roku 1968 nútený emigrovať. Zastavme sa pri tomto muzikológovi a kritikovi.***

Peter Faltin, ktorého som mal česť osobne zblízka poznať, bol naozaj najvýraznejšou teoretickou osobnosťou svojej generácie. Štúdium hudobnej vedy na FFUK ukončil v nevelmi prajnom roku 1961, a hneď sa začal výrazne angažovať v prospech nastupujúcej skladateľskej generácie. Bol to on, kto v roku 1964 inicioval vznik Hudby dneška, interpretačného súboru pre novú hudbu, ktorý nielenže nové skladby svojich generačných rovesníkov premiérovu uvádzal, no ich tvorbu priamo inšpiroval. Stál tiež pri zrode tzv. Smolenických seminárov pre novú hudbu, ktoré boli obdobou podobných podujatí v západnej Európe a pôsobili na našich tvorcov nesmierne stimulačne. Okrem toho veľa publikoval: písal brilantné eseje, v ktorých sprístupňoval verejnosti tvorbu predstaviteľov hudobnej avantgardy, recenzoval koncerty, na ktorých sa hrala nová hudba, vášnivo polemizoval, najmä s „papierovými hlavami“. Faltinovo krátke pôsobenie v slovenskej hudobnej kultúre sa skončilo v auguste 1968 – po ňom už pre svoje aktivity celkom logicky nemal priestor.

***Spomínané Smolenické semináre navštívil v roku v roku 1968 Karlheinz Stockhausen, o rok neskôr zasa György Ligeti. Čo znamenal pre našich autorov kontakt s týmito vtedy už etablovanými avantgardnými skladateľmi?***

Bola to obrovská inšpirácia, obrovská vzpruha a zároveň potvrdenie správnosti cesty, na ktorú sa táto generácia vydala. Aj Stockhausen, ktorý tu prezentoval v roku 1968 svoju tvorbu, aj Ligeti či H. M. Górecki ako mladý, ale už veľmi renomovaný autor, výrazný predstaviteľ poľskej avantgardy, všetci títo autori našli ihneď spoločnú reč s generáciou našich skladateľov a veľmi výrazne ich inšpirovali. Ešte predtým však treba spomenúť návštevu T. W. Adorna v Bratislave v roku 1967, to bol skutočne jeden z najvýraznejších teoretikov frankfurtskej dialekticko-hermeneutickej školy, ktorá v šesťdesiatych rokoch v západnej Európe dominovala a v Adornovej osobe presahovala aj do oblasti hudobnej estetiky a sociológie. Počas svojej návštevy v Bratislave sa Adorno stretol aj s našimi skladateľmi, boli tam Suchoň i Cikker, obaja odchovaní na nemeckých autorských a teoretických tradíciách, ale aj niektorí naši mladí autori, ktorí sa od Adorna dozvedeli zaujímavé veci a bolo pre nich inšpiratívne

počuť, ako sa Adorno díva na koryfejev hudobnej avantgardy, resp. klasikov hudby 20. storočia, Stravinského či Bartóka, s ktorými sa osobne dobre poznal. Záznam z tejto kvalitnej diskusie vyšiel aj v jednom čísle časopisu *Slovenská hudba* a dodnes je to veľmi zaujímavé čítanie nielen pre pamätníkov, ale aj pre mladšiu generáciu. Adornova návšteva v Bratislave podnietila tiež publikovanie niektorých jeho štúdií v časopise *Slovenská hudba* a popri nich sa tam objavili aj texty nemeckého hudobného teoretika Ulricha Dibelia, odborníka na hudbu 20. storočia, ale aj state estetiky Jaroslava Volka, jednej z najfundovanejších osobností českej hudobnej vedy na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov.

***Nepochybne ďalšou významnou udalosťou, ktorá usmerňovala vývoj hudby v tomto období, bolo založenie Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v roku 1965. V tomto čase už podobné štúdiá existovali v Paríži, Kolíne a Varšave. Experimentálne štúdio umožnilo našim skladateľom oboznámiť sa s možnosťami elektroakustickej hudby, venovať sa tomuto druhu kompozícií, čo sa pre niektorých skladateľov stalo rozhodujúcim v ich umeleckom vývoji. Aká bola úroveň nášho štúdia, povedzme aj jeho technické vybavenie, v porovnaní s už vtedy existujúcimi pracoviskami podobného typu v Európe?***

Čo sa týka technickej úrovne, k tomu sa neviem kompetentne vyjadriť. Samozrejme, že vybavenosť nášho štúdia nebola taká ako v západnej Európe, resp. experimentálneho štúdia vo Varšave, na čele ktorého stál legendárny Jozef Patkowski. Ale na druhej strane elektroakustická hudba bola u nás v tom čase viac-menej popoluškou a nevenovalo sa jej veľa skladateľov. Práve Peter Kolman, predstaviteľ tejto skladateľskej generácie, začal veľmi intenzívne pracovať na elektroakustických kompozíciách a usiloval sa obohatiť zvukovú paletu, s ktorou hudobní skladatelia dovtedy pracovali. Klasický inštrumentár sa mal obohatiť o zvukové možnosti, ktoré produkovala technika elektroakustického štúdia. Pre našich skladateľov to bolo takisto mimoriadne inšpirujúce. Aj tí, ktorí sa tomu nevenovali, začali zrazu písať elektroakustické skladby a musím povedať, že boli autori, ktorí sa začali profilovať len na tomto úseku, teda začali písať v podstatne väčšej miere diela produkované v elektroakustickom štúdiu ako diela klasické, inštrumentálne. Mohol by som spomenúť Jozefa Malovca, ktorého to veľmi chytilo. Samozrejme, že bez inšpirácie a bez výraznej pomoci poľských kolegov – najmä už spomenutého Jozefa Patkovského – by ani u nás nedošlo k takému výraznému rozkvetu tohto typu hudby. Ale vďaka ich častým návštevám v Bratislave a ich pomoci počet elektroakustických skladieb narastal a aj naši autori sa zúčastňovali na prehliadkach a súťažiach, kam tieto svoje skladby zasielali. Takže Experimentálne štúdio Československého rozhlasu sa zrazu stalo profilovaným, uznávaným pracoviskom nielen v rámci strednej Európy, ale v priebehu rokov aj v rámci celoeurópskeho kontextu.

***Hovorili sme o tom, že šesťdesiate roky priniesli istý odmäk, hlavne po roku 1963, napriek tomu som v kritikách z tohto obdobia našla dve zaujímavé zmienky na margo Zväzu slovenských skladateľov, ktoré nevelmi priaznivo ilustrujú dobovú situáciu. Prvá bola z roku 1967 od spomínaného Petra Faltina, ktorý písal o mlčaní zo strachu, o tom, že „dnes už môžeme povedať čo chceme, ale monopolný systém riadenia kultúry nás následne môže eliminovať“. O rok neskôr vyšla kritika Zväzu skladateľov od skladateľa Juraja Hatríka, ktorý sa zmieňuje o prekomplikovanej štruktúre, pomalej organizačnej mašinérii, o tom ako sa skladatelia musia sami snažiť o uvádzanie a presadzovanie svojich diel, čo rozleptáva vzťahy medzi kolegami. Otvorene hovorí o strachu z nedocenenia, z podlizovania sa, zo zákulisných ťahov...***

### ***Akú úlohu teda zohrával Zväz slovenských skladateľov v hudobnom živote, aký mal vplyv na celý jeho vývoj?***

Zväz slovenských skladateľov nebol nič iné ako prevodová páka mocenských štruktúr tohto štátu, prostredníctvom ktorej chcel realizovať svoju kultúrnu politiku. Na jeho čele preto nemohli stáť ľudia s takým zmyšľaním, ako ste práve citovali, museli tam byť nomenklatúrne kádre, ktorým bolo jasné, aké úlohy má táto organizácia plniť a ako má ovplyvňovať smerovanie našej hudobnej kultúry. Mladšia generácia dobre vedela, že svoje názory a svoju poetiku nedokáže presadiť mimo oficiálnych štruktúr. Preto sa ich snažila presadzovať v rámci organizácie, ktorá v tom čase existovala. Samozrejme, bolo to mylné stanovisko a veľmi skoro sa ukázalo, že generácia, ktorá diktovala zásady kultúrnej politiky tohto štátu, tak skoro mocenské pozície zo svojich rúk nepustí. Výrazné svedectvo o tom podáva diskusia o vývoji slovenskej hudobnej kultúry, publikovaná na pokračovanie v periodiku *Slovenská hudba*. Diskusia má názov 20 rokov v slovenskej hudobnej tvorbe, bola publikovaná v roku 1965 a snaží sa mapovať obdobie rokov 1945–1965. V tejto diskusii, kde na seba narazili zakladateľská generácia slovenskej hudobnej moderny a táto avantgardná generácia autorov, veľmi presne vidieť, ako tvrdošijne a neúprosne sa snaží generácia starších autorov hájiť svoje pozície, ako sa snaží argumentáciou presvedčiť mladých o tom, že cesta, ktorú nastúpili oni, je správna a že autori a celá generácia, ktorá začala tvoriť už hlboko po skončení druhej svetovej vojny, by mala nadväzovať na ich tvorivé úsilie, a nie na programové postoje svojich generačných kolegov v západoeurópskych krajinách. To tvrdí celá plejáda autorov tejto generácie od tých bezvýznamných cez významnejších až po prakticky vrcholné osobnosti našej hudobnej moderny, kreované trojicou Moyzes, Suchoň a Cikker. To nedorozumenie sa nedalo nijakým spôsobom preklenúť. Tí autori sa snažili držať svoje pozície, snažili sa za žiadnych okolností nevypustiť do hry výrazných predstaviteľov nastupujúcej generácie a umožniť im realizovať svoje predstavy o modernej hudbe. Samozrejme, je pravda, ale to už trochu predbiehame, že aj Eugen Suchoň sa úprimne snažil vyrovnáť s novými poetikami kompozičnej tvorby, v jeho posledných dielach nachádzame zaslúžené uplatnenie dodekafonickej techniky, serializmu, alebo aj sonorizmu – mám konkrétne na mysli cyklus Kaleidoskop. Ale väčšina autorov sa tak ďaleko nedostala a zostala na východiskách, ktoré presadzovala po celé desaťročia predtým.

### ***Ale aj Cikkerova opera Mister Scrooge skončila v trezore...***

Ano, to je dosiaľ nevysvetlená záhada tohto obdobia. Opera Mister Scrooge nebola vo svojej hudobnej reči nijako avantgardná a je čudné, že narazila na animozitu našich kultúrnych činiteľov. Tu mohol zohrať negatívnu úlohu sujet, libreto a téma. Téma, ktorá v tom čase nebola dostatočne angažovaná, zameriavala sa na ľudskú individualitu, na určité defekty konkrétneho človeka a neakcentovala optimistické napredovanie, to optimistické výrazivo nového jedinca, ktoré by sa žiadalo v tom čase presadzovať. Bol to teda do istej miery pesimizmus libreta, pre ktorý sa Mister Scrooge nemohol taký dlhý čas dostať na operné javiská.

### ***Hudobnej kritike sa v tomto období často vyčítali snahy o objektivizmus. Mala by byť stranícka, čo vraj v žiadnom prípade nesúvisí so stranou, ale s tým, že by mala „straniť pravde“. Táto slovná hračka ma skutočne pobavila. Nakoľko teda kritika podliehala diktátu režimu?***

Kritika podliehala štátnej kultúrnej politike rovnako ako všetky ostatné umelecké oblasti. V našej hudobnej kultúre však nepôsobili také výrazné osobnosti ako napríklad v literatúre, kde dominovali zjavy ako Alexander Matuška či Michal Chorváth, ktorých nebolo možné

zviazať žiadnymi reglementáciami, straníckymi direktívami alebo straníckou objednávkou, či sa to berie v zmysle politickej strany alebo nejakého straníctva. Situácia sa však zmenila začiatkom šesťdesiatych rokov, keď došlo k už spomínanému, odmäku; tak ako sa uvoľňovali opraty kultúrnej politiky v hudobnej tvorbe, tak sa uvoľňovali aj v hudobnej kritike, a preto mohol aj kritik Peter Faltin vo svojich textoch akcentovať celkom iné ťažiskové body, ako by si dobová kultúrna politika štátu bola priala. Prirodzene, nebol to len Faltin, aj iní hudobní kritici, ktorí práve v tom čase začali časopisecky publikovať (Marián Jurík, Naďa Hrčková či Naďa Földváriová), používali iný slovník, inú optiku, iné štýlotvorné prostriedky ako stranícki puncovaní bardi našej estetiky a muzikológie na čele s Eugenom Šimúňkom a Zdenkom Nováčkom pred nimi. Reglementácia ešte stále fungovala, ale strácala na sile a prakticky nedokázala efektívne ovplyvňovať vývoj našej hudobnej kultúry.



***V Poľsku, podľa slov muzikológa Wladyslawa Malinowského, sa socialistický realizmus nepresadil v takej miere ako u nás. Nebolo to aj v dôsledku toho, že poľskí skladatelia ako Penderecki alebo Lutoslawski sa väčšmi zasadzovali za mladú generáciu a ich slovo malo väčšiu váhu? Hovorili sme o tom, že naša nastupujúca avantgarda nemala na ružiach ustlané. Nebolo to práve tým, že sme nemali výraznú osobnosť, ktorá by razila cestu mladšej generácii?***

Čiastočne áno. Čo sa týka Pendereckého, bol v tom období ešte mladý skladateľ, nemal veľké slovo a nemohol do týchto štruktúr zasiahnuť. Inú úlohu zohrával Witold Lutoslawski, generačný súputník našich predstaviteľov hudobnej moderny, skladateľ, ktorý sa nikdy nespreneveril svojmu umeleckému krédu a nikdy nebol poplatný aktuálnemu kurzu straníckej politiky. Spolu s mladými poľskými autormi stál pri zrode Varšavskej jesene a aj neskôr, keď už bol európsky renomovaný tvorcom, dokázal nastupujúcu generáciu vehementne podporiť. Poľské prostredie bolo pre avantgardu jednoznačne priaznivejšie ako naše. Spomínal som, že ešte v roku 1965, ako vyplýva z diskusie o dvadsaťročí slovenskej hudobnej tvorby v Slovenskej hudbe, boli trenice medzi mladšou a staršou generáciou našich hudobných skladateľov veľmi ostré, kým v poľskej hudobnej kultúre aj takí bardi ako napríklad Boleslaw Szabelski ponechávali svojim žiakom voľné ruky a nechali ich vyvíjať sa smerom, ktorý oni uznali za vhodný.

### ***Ktoré diela z tejto dekády by ste označili za významné, štýlotvorné?***

Medzi najvýznamnejšie diela patrí určite Zeljenkova kantáta *Oswienczym*, jeho 2. klavírne kvinteto, diela Romana Bergera (symfonické *Transformácie*), patrí sem celý rad orchestrálnych a komorných diel Petra Kolmana – *Monumento per 6 milioni* z roku 1966, ale aj *Panegyrikos*, *Partecipazioni* alebo *Huslový koncert* z roku 1964 ...

### ***Prejdime k roku 1968, ktorý je neslávne známy ako rok vpádu vojsk Varšavskej zmluvy do Československa. Došlo k znovunastoleniu ideológie a hudba opäť intenzívne žije socialistickým realizmom. V roku 1970 boli zrušené Smolenické semináre pre novú hudbu, o rok neskôr zanikol aj časopis Slovenská hudba.***

Po roku 1968 sa spoločenská aj kultúrna klíma u nás radikálne zmenila a ani hudobnú oblasť celkový postih neobišiel, hoci represie vo výtvarnej, literárnej a divadelnej obci boli rozsiahlejšie a brutálnejšie. Čo je však príznačné, a pre hudobnú sféru charakteristické, po roku 1968 vyvrcholil spor mladých so zakladateľskou generáciou slovenskej hudobnej moderny, ktorý skončil definitívnou porážkou mladých. Tzv. starí využili možnosti, ktoré im normalizácia politického života ponúkala.

### ***Máte na mysli vylúčenie „mladých“ zo Zväzu slovenských skladateľov?***

Mám na mysli predovšetkým vážne inštitucionálne kroky, ktoré túto skupinu skladateľov priam existenčne ohrozili, ale myslím aj na vyložene brutálne potlačenie tvorivosti týchto autorov. Zakladateľská generácia viedla po celé šesťdesiate roky spor s mladými: v tom demokratickejšom období odmäku sa spor obmedzoval na diskusie, výmenu názorov, konfrontáciu pozícií, ktorej tón neodmysliteľne prifarboval aj hnev radikálne naladených avantgardistov. Po roku 1968 diskusie o ďalšom smerovaní ustali, staršia generácia si upevnila svoje mocenské pozície a mladých brachiálne rozprášila. Došlo k čistkám, vylúčeniu zo Zväzu skladateľov a v tých exponovaných prípadoch aj k vylúčeniu zo strany, a to už malo za následok existenčný postih a znemožnenie profesionálneho pôsobenia vo svojej oblasti.

### ***Napriek tomu tvrdíte, že hudobnú sféru putá normalizácie spúťali slabšie ako iné oblasti nášho umenia. Prečo sa potom toľko domácich hudobníkov rozhodlo emigrovať?***

Pre emigráciu sa v tom období rozhodli ľudia mnohých spoločenských a umeleckých oblastí. Hudobníci sa v cudzine uplatňovali jednoduchšie, keďže jazyk, ktorým komunikujú, je univerzálny. Po invázii spriateľených armád sa hlavne v západoeurópskych krajinách vytvorili vhodné podmienky na uplatnenie nielen pre etablovaných predstaviteľov kultúrnej obce, ale i pre študentov a čerstvých absolventov. Bol som medzi nimi. Okupácia ma zastihla v nemeckom Hamburgu, kde som ako jeden z mnohých získal štipendium na univerzite a do vlasti sa vrátil až po dvoch rokoch. Ale Ladislav Kupkovič, Pavol Šimai či Peter Faltin z radov „mladých“ a mnohí renomovaní i začínajúci interpreti sa rozhodli ostať v emigrácii natrvalo. Najmä odchodom Petra Faltina stratila mladá kompozičná generácia svojho tribúna a neohrozeného harcovníka.

### ***Z môjho pohľadu sa v najťažšej životnej situácii ocitol Peter Kolman, ktorému režim úplne znemožnil existenciu.***

Peter Kolman sa rozhodol emigrovať až v období hľbokej normalizácie. Neodišiel hneď, aby sa nedostal do situácie, ktorú režim postihoval ako nelegálne zdržavanie sa v cudzine – zákon vyložene komunistickej judikatúry. Riešil to tak, že požiadal naše orgány o vysťaho-

vane, niekoľko rokov tvrdo bojoval o svoje občianske právo a napokon sa mu to podarilo. Ale vo vnútornej emigrácii bol Peter Kolman prakticky od nástupu normalizácie a bol aj v hlbokjej, nekompromisnej opozícii proti vládnucej moci. Aby som sa však vrátil k tomu, čo považujem za meritórne, víťazstvo otcov-zakladateľov bolo jednoznačné na všetkých frontoch i keď sotva možno tvrdiť, že by sa hlavní predstavitelia tejto generácie politicky či umelecky výrazne prostituovali. Suchoň, Cikker i Moyzes si v tvorbe udržali umelecký štandard, likvidácia mladých autorov im vyhovovala z estetických, nie politických hľadísk. Z tohto kontextu sa vynímal azda len Alexander Moyzes, autor – popri Burlasovom Planktuse pre sláčikový orchester – jedného z dvoch slovenských diel, ktoré môžeme nahlas označiť za hudobný protest proti okupácii Československa. Hoci v ďalších rokoch Moyzes svoj nekompromisný postoj k obsadeniu krajiny zmiernil a etabloval sa na úrovni, ktorá bola pre vtedajšiu vládnú moc prijateľná, je nesporné, že zarisoval a ako jediný zo zakladateľskej generácie ohrozil svoju umeleckú kariéru

### **Čo sa teda dialo po roku 1969, keď sa už naplno prejavil dosah politických zmien?**

Politická moc sa snažila ovládnuť všetky umelecké sféry bez rozdielu. Tak ako si predtým buďovala svoje prevodové páky na úrovni rôznych zväzov, fondov, ochranných organizácií a pod., tak sa aj teraz usilovala hudobnú tvorbu reglementovať, ovplyvňovať a ideovo usmerňovať. Tým, že stimulovala politicky a ideovo angažovanú tvorbu, skladateľov bezhranične korumpovala. Úsilie korumpovať, ktoré sa v priebehu šesťdesiatych rokov presadzovalo miernejšími prostriedkami, nadobudlo v sedemdesiatych rokoch priam hrozivo transparentnú podobu. Niektorí domáci autori, najmä tí menej talentovaní, manipulácii vládnucej moci úplne podľahli, vedúce zjavy mladej generácie však tomuto tlaku nepodľahli, odobrali sa do vnútornej emigrácie a tvorili podľa svojich predstáv a v súlade s vlastnou umeleckou integritou.

***V tomto období sa jednoznačne presadzovala tvorba angažovaná, dedikovaná rôznym výročiam strany resp. stranickým zjazdom. Ak autor chcel, aby jeho skladba zaznela, zrejme ani nemal inú možnosť. Eugen Suchoň takto svoju Symfonickú fanfáziu na B-A-CH venoval 50. výročiu založenia KSČ, Juraj Beneš k svojim Trom monódiám pripísal venovanie slovenskému národnému povstaniu (s malými začiatočnými písmenami), ktoré ešte len príde, no v Slovenskom hudobnom fonde názov zmenili na dedikáciu skladby SNP. Mali skladatelia vôbec šancu vyhnúť sa takýmto tlakom či kompromisom?***

Kritérium angažovanosti, ktoré sa zhmotňovalo v dedikáciách rôznym významným politickým výročiam, bolo viac-menej rituálom. Každý autor, ktorý chcel, aby jeho dielo uviedli a finančne odmenili, automaticky venoval svoje dielo niektorému politickému výročiu. A takými sakrálnymi politickými výročiami boli XIV., XV. a XVI. zjazd strany – to sa skladby venované týmto udalostiam vynárali ako huby po daždi. V roku 1971 sa oslavovalo 50. výročie založenia KSČ a najmä autori staršej generácie venovali tomuto výročiu celú plejádu diel. Slovenskému národnému povstaniu sa skladby dedikovali už tradične, prakticky pri každom okrúhlom výročí. Benešov opus, ktorý ste menovali, k týmto konjunkturálnym dielam nepatrí. Beneš svoju skladbu napísal kvázi na protest proti politickej situácii a nešikovným kryptogramom chcel naznačiť, že slovenské národné povstanie, tentoraz proti komunistickej totalite, v skutočnosti ešte len nadíde. Skladateľ, ktorý písal absolútnu hudbu bez programového zaradenia či ideovej náplne (spomeňme hoci Jozefa Sixtu) bol už od začiatku podozrivý a pre politickú moc neprijateľný. Chápanie hudby politickou mocou bolo



také, že sa vždy pýtala: „O čom to dielo je?“. Ak skladateľ napísal skladbu, ktorou chcel vzdať hold obľúbenému hudobnému nástroju, nebola to pre štátnu moc dostatočná motivácia. Ale ak sa v názve diela objavila skratka KSC či SNP, tak takejto dedikácii moc dobre rozumela a aj ju príslušne odmenila.

***Popri skladbách, dedikovaných rôznym politickým príležitostiam, je tu badateľná ešte druhá vrstva manipulácie – zásahy do diel, ktoré v pôvodnom znení neboli prijateľné. Mám na mysli konkrétne Bázlikovo Canticum 43, kde skladateľ nahradil text žalmu vokálom, alebo Ivana Paríka, ktorý z dôvodu optimistického vyznenia skladby, dopísal v piesni Jesenné stádo durový záver. Môžeme vo svetle týchto skutočností vôbec hovoriť o autonómnej hudobnej tvorbe?***

Každý autor si zachoval rozsah integrity, aký mu bol vlastný podľa charakteru. Jednoznačné embargo uvalila moc na cirkevné diela. Slovensko je prevažne katolíckou krajinou s množstvom veriacich, čiastočne stotožnených s mocou, no i s rozsiahlou „šedou zónou“, ktorá bola voči politickej moci neutrálna. Boli tu však autori, ktorí chceli písať cirkevnú hudbu a to sa oficiálne nedalo. Takže sa rôznymi kryptogramami snažili zákaz sakrálny tvorby obchádzať a prepašovať do svojich diel biblický, resp. cirkevný obsah. Príklady, ktoré ste spomínali, nie sú mimoriadne. Znova sa musím odvolať na literatúru a divadlo, kde sa pôvodné texty slovenskej drámy „cizelovali“ až do podoby, ktorú politická moc napokon akceptovala. Hudba to mala ľahšie, keďže sa nedá obsahovo jednoznačne interpretovať.

***Napriek marazmu, ktorý spomínate, vznikli po roku 1970 nové hudobné inštitúcie a hudobný život celkovo expandoval. V koncertnom živote sa v tom čase realizovali projekty ako Interpódium či Tribúna mladých interpretov UNESCO.***

Iste, bolo tu niekoľko zaujímavých momentov. V roku 1971 moc umlčala časopis *Slovenská hudba*, zákaz prišiel ako priamy dôsledok odvážnej a nekompromisnej eseje z pera vtedajšieho šéfredaktora Oskara Elscheka, ktorá kritizovala normalizačnú prax v kultúre. Na druhej strane nastal po roku 1969 rozkvet koncertných organizácií, akýsi pendant rozvoja školských a kultúrnych inštitúcií na Slovensku po februári 1948. Aj vtedy vznikla ako dôsledok politických zmien Slovenská filharmónia či Vysoká škola múzických umení. Akoby sa politická moc snažila brachiálne a autoritárske zásahy do živého organizmu kultúry kompenzovať zakladaním nových ustanovizní. Na východnom Slovensku mal tesne po invázii inauguračnú novú profesionálny symfonický orchester Štátna filharmónia Košice, v Žiline založili komorný orchester. Smolenické semináre síce zanikli v roku 1970, ustanovili sa však tzv. Semináre mladých hudobných vedcov, servisné podujatie, kam si predstavitelia Zväzu skladateľov raz ročne pozývali mladých muzikológov na prezentáciu analýz diel slovenských autorov. Ich výber bol však prísne reglementovaný, neuspel nikto, kto ponúkal analýzu skladieb Ilju Zeljenku či Romana Bergera. Neobyčajnej priazni najvyšších politických miest sa tešili Bratislavské hudobné slávnosti, festival koncertného umenia, ktorý tu síce existoval už v šesťdesiatych rokoch, no až počas normalizácie získal punc reprezentatívneho, masívne podporovaného kultúrneho podujatia. V rámci BHS sa pravidelne konalo Interpódium, prehliadka koncertného umenia mladých interpretov zo socialistických krajín. Absurdné delenie umelcov podľa spoločenského zriadenia nikomu neprekážalo – mladí sa toho chopili ako príležitosti, ktorá sa nenaskytne každý deň.

### ***Zrejme rovnako ako Medzinárodnej tribúny mladých interpretov UNESCO.***

Medzinárodná tribúna mladých interpretov bola oficiálnym podujatím UNESCO, ktorý sme si my začiatkom sedemdesiatych rokov osvojili vďaka aktivite dr. Ladislava Mokrého, vtedajšieho riaditeľa Slovenskej filharmónie a zároveň generálneho tajomníka Medzinárodnej hudobnej rady. Išlo o jednu z tragických osobností slovenskej hudobnej kultúry, ktorá po roku 1968 nedokázala čeliť politickému tlaku a etablovala sa na úrovni poslušnej prevodovej páky systému. Takýto oportunistus bol v jeho pokolení zriedkavý, Mokrý bol predsa generačným súputníkom Petra Faltina, Ilju Zeljenku, Petra Kolmana či Romana Bergera, a tí zaujali k poaugustovému režimu nekompromisný postoj. Ale na druhej strane mala Mokrého iniciatíva kladný dopad – popri Interpódiu došlo k rozvíjaniu inej koncertnej platformy, kde víťazili tí najdisponovanejší, bez ohľadu na politickú orientáciu krajín, z ktorých pochádzali.

***V tejto súvislosti možno registrovať pozoruhodný jav: vieme, že politická normalizácia v sedemdesiatych rokoch mala devastujúci vplyv na umeleckú, v našom prípade skladateľskú tvorbu, no v rovnakom období dochádza k neobyčajnému rozkvetu hudobného interpretačného umenia. Slovenský komorný orchester pod vedením Bohdana Warchala ďalej rozvíjal svoje virtuózne majstrovstvo z predchádzajúceho decénia, Slovenská filharmónia a Slovenský filharmonický zbor sa profilovali ako špičkové stredoeurópske telesá, mali sme znamenitých instrumentalistov a slávu začala po svete šíriť aj slovenská vokálna škola na čele s Petrom Dvorským. Je to náhoda alebo zámer režimu, ktorý potreboval vykázat výsledky?***

Pomôžem si citátom z Thomasa Manna, ktorý ústami filozofa Settembriniho v románe *Čarovný vrch* tvrdí, že hudba je politicky podozrivá, pretože je obojakej povahy: dokáže povzbudzovať, no zároveň môže niekedy pôsobiť ako dôkladné ópium vyvolávajúce nečinnosť, zotrvačnosť, tuposť a otrocký pokoj. Pre totalitnú moc bolo hudobné interpretačné umenie z hľadiska ideologickej diverzie neškodné a režim mohol zároveň zneužiť jeho vysokú úroveň na demonštráciu prednosti vlastného spoločenského zriadenia. S iným umeleckým druhom nedokázal takto transparentne manipulovať.

***V roku 1976 vzniká festival Týždeň novej slovenskej hudby, na ktorom boli uvedené angažované skladby slovenských skladateľov, dedikované výročiam (Cikkerova *Symfónia 1945*), ktoré by sme mohli označiť strešným pojmom „Partizánske symfónie“ podľa rovnomeného diela Júliusa Kowalského. Začali sa množiť skladby autorov, „stranícki“ skladatelia a sympatizanti strany, o ktorých sme dovtedy takmer nepočuli.***

Nemuseli to byť straníci a väčšina z nich stranícku legitimitáciu vo vrecku ani nemala, ale podporovala kultúrnu politiku tohto štátu. Cikker či Kowalski neboli členmi strany, no písali angažované diela. Politická moc masívne podporovala tvorbu s ideovým zameraním a hľadala pre ňu široké možnosti uplatnenia. Týždeň slovenskej hudobnej tvorby bol jednou z týchto inštitucionálnych báz. Už prvý ročník v roku 1976 mal v záhlaví dedikáciu XV. zjazdu KSČ a vtedajší vedúci tajomník ZSS Zdenko Mikula jeho usporiadanie označil za „výraz vďaka nášmu ľudu a jeho komunistickej strane“. Skladatelia tento výraz vďaka pretavovali do diel plných nábojov, v doslovnom i prenesenom zmysle. Miloslav Kořínek vo *Svojej sonatine pre violončelo a klavír* pri opise oslobodzovacích bojov pállil na Bratislavu sláčikom jedna radosť, nezaostal ani inak introvertný Juraj Pospíšil, Július Kowalski s už spomenutou *Partizánskou symfóniou* a napokon ani výročím oslobodenia posadnutí Ján Cikker, Oto

Ferenczy či Ján Zimmer. Výbuchy servilnosti pokračovali aj v nasledujúcich rokoch, Týždeň bol vždy vhodnou príležitosťou na demonštrovanie lojálnosti tvorcov, muzikológov i hudobných kritikov k politickej moci.

***Prejavil sa v normalizačnom období nejaký protest proti vývinu a smerovaniu našej hudobnej kultúry? Počula som napríklad o koncerte slovenskej hudby v poľskom Baranowe.***

Uskutočnilo sa niekoľko akcií, ktoré mali náznak protestu a v desaťročí 1970-80 trochu rozvírili stojaté vody našej hudobnej tvorby. Jednou z nich bolo uvedenie Klavírneho koncertu Vladimíra Bokesa práve na jednom z Týždňov novej slovenskej hudby (1978), na ktorom boli zhodou okolností prítomní aj predstavitelia vtedajšej politickej elity. Vladimír Bokes bol členom zväzu i členom KSČ, teda ideovo preverený autor, na druhej strane to bol čestný a charakterný človek, verný svojmu umeleckému presvedčeniu, ktorý nikdy nevenoval žiadnu skladbu akémusi politickému pseudovýročiu, mal svoju umeleckú integritu a vyhranený kompozičný rukopis. Jeho Klavírný koncert, op. 21 sa v nijakom prípade nedal chápať ako „výraz vďaka nášmu ľudu a komunistickej strane“ a prítomní hodnostári to rýchlo pochopili. Skladba vyvolala zdesenie a funkcionársky odpor; Bokes sa doslova cez noc stal proskribovaným autorom, čiernou ovcou skladateľského zväzu, ktorého napriek členstvu v strane postihol dlhoročný zákaz uvádzania a vysielania.

Rok pred Bokesovou kauzou sa uskutočnilo čosi, čo takisto vystrašilo funkcionárov zväzu a ich nadriadené orgány, a to nezávislý koncert slovenskej hudby v poľskom Baranowe. Poľskí skladatelia a muzikológovia organizovali od roku 1975 stretnutia v renesančnom zámku mestečka Baranow, akúsi obdobu našich Smolenických seminárov, kde sa neformálne stretávali a diskutovali o hudbe ľudia príbuznej krvnej skupiny z východnej Európy. Popri legendárnych osobnostiach poľského hudobného života (Witold Lutoslawski, Krzysztof Penderecki, H. M. Górecki, Krzysztof Meyer) sa na stretnutiach pravidelne zúčastňovali i vrcholné javy vyspelej poľskej muzikológie a hudobnej kritiky Mieczyslaw Tomaszewski, Michal Bristiger, Stefan Jarocinski, Bohdan Pocij a iní. Diskusie s autormi, zasvätené úvahy o ich dielach, nočné rozpravy o poslaní umenia v neslobodnej spoločnosti, ktoré nasledovali po koncertoch, boli najmä pre našu malú komunitu slovenských autorov, teoretikov a interpretov neobyčajne podnecujúce. V Poľsku bola v tých časoch predsa len iná duchovná aura. Po dvoch rokoch našej neoficiálnej účasti nám poľská strana navrhla, aby sme na stretnutí usporiadali celovečerný koncert, na ktorom by sme podľa vlastného výberu uviedli najzaujímavejšie diela slovenskej komornej tvorby posledného obdobia. Využili sme príležitosť a predstavili skladby proskribovaných a doma nehrávaných autorov. Po našom návrate sa rozbehlo rozsiahle vyšetrovanie: koncert sme zorganizovali bez posvätenia oficiálnych zväzových štruktúr a tie ho klasifikovali div nie ako diverznú akciu na úrovni krkonošských stretnutí poľských a českých disidentov. Postihy, sledované i ministrom kultúry Váľkom, boli našťastie mierne.

***Kedy sa zmenila situácia? V šesťdesiatych rokoch sme hovorili o istom odmäku, nastalo niečo podobné aj v sedemdesiatych rokoch?***

Situácia sa začala meniť až začiatkom osemdesiatych rokov, keď začali vylúčených a ostrakizovaných hudobných skladateľov, teoretikov a interpretov prijímať naspäť do zväzu. Dialo sa to bez verejnej rezonancie, takmer potajomky. Ale legitímácia člena ZSS prakticky každému autorovi umožňovala verejnú prezentáciu, uvádzanie na Týždňoch novej tvorby a podobne.

Pochopiteľne, netýkalo sa to tvorcov, ktorí žili v zahraničí – tí naďalej akoby ani neexistovali, vymizli z našej hudobnej histórie.

***Mohli by sme povedať niekoľko slov o vtedajšej populárnej hudbe. Sú badateľné jej analógie s vážnou hudbou?***

Populárnu hudbu naša stránicka nomenklatúra ostro sledovala, keďže – na rozdiel od vážnej hudby – mala silný vplyv na mladú generáciu. Kontrolovali sa texty, bazírovalo sa na slovíčkach, každý náznak provokácie sa už v zárodku tlmil. Básnik Kamil Peteraj či spevák Meky Žbirka o tom vedia svoje. Potvrdilo sa však, že mladí sa neradi nechávajú manipulovať. Keď básnik Vojtech Mihálik koncom sedemdesiatych rokov vyšiel v *Novom slove* s kritikou pôvodných textov slovenskej populárnej hudby, kde napádal ich bezobsahovosť, bezideovosť a vraj púhe pohrávanie sa so slovíčkami, narazil na nečakaný odpor: mladý skladateľ Július Kinček mu dal veľmi zreteľne najavo, že sa v problematike nevyzná. Ak vaša otázka smeruje k vzťahu medzi pôvodnou vážnou a populárnou hudbou a ich vzájomné žánrové ovplyvňovanie, musím konštatovať, že prakticky žiadne neexistovalo. Skladateľov vážnej hudby nedokázal v rozmedzí šesťdesiatych až osemdesiatych rokov tvorivo inšpirovať ani džez a jeho exponovaný rytmický prvok. Ak nerátame úsilie Mariána Vargu a jeho súboru Collegium musicum, obe sféry žili popri sebe bez vzájomného dotyku. Azda posledným autorom hudobnej moderny, ktorého oslovil džezový prvok, bol Alexander Moyzes v tridsiatych rokoch minulého storočia.

***Dostali sme sa k prelomovému roku 1989, ktorý znamenal veľa pre slovenskú kultúru, a teda aj pre hudbu. Ako sa prejavila hudba v kontexte ostatných umení? Dá sa ešte hovoriť o jej kontinuitnom vývoji? Neznamenal rok 1989 zlom v kompozičných poetikách našich skladateľov?***

O zlome sa dá hovoriť v tom zmysle, že po roku 1989 sa definitívne uzavrel spor, ktorý viedli predstavitelia slovenskej hudobnej moderny s mladou generáciou prakticky od polovice šesťdesiatych rokov. Zanikol prirodzene aj z biologických príčin, otcovia-zakladatelia postupne odchádzali – Cikker v decembri 1989, Kardoš o dva roky neskôr, Moyzes ešte počas normalizácie – a ani tá mladšia, v tých časoch vlastne stredná generácia autorov už nefungovala ako homogénny celok. Navyše sa do popredia začali tlačíť noví tvorcovia s novými kompozičnými poetikami a s diametrálne odlišnými názormi na umenie a spoločnosť. Duchovný marazmus osemdesiatych rokov spôsobil, že mladí slovenskí skladatelia sa nersformovali do skupinovej generačnej štruktúry ako ich predchodcovia; bolo medzi nimi zopár výrazných umeleckých individualít (Vladimír Godár, Martin Burlas), tie sa však vyjadrovali len za seba.

Reorganizácia spojená s rokom 1989 priniesla v hudobnej oblasti niekoľko novínok, napríklad vznik Medzinárodného festivalu súčasnej hudby Melos-Étos, ktorý okrem iného predstavoval možnosť opätovného nadviazania kontaktov so zahraničím.

Medzinárodný festival súčasnej hudby bol nenaplneným snom generácie, ktorá do hudobného diania vstupovala v šesťdesiatych rokoch. Táto generácia mala sprostredkované zážitky zo západoeurópskych podujatí podobného charakteru (Darmstadt, Donaueschingen) a bezprostredné skúsenosti z Varšavskej jesene, ktorú so závisťou sledovala. Nie div, že k realizácii tohto sna v domácich podmienkach pristúpila hneď po prevrate s veľkým elánom. Prvý ročník festivalu Melos-Étos sa uskutočnil v novembri 1991 pod mottom Inventúra. Bola to inventúra tvorby zneuznanej, trpko skúšanej generácie, ktorá sa počas 20 rokov normalizácie nemohla naplno prejavíť.

### ***Ako vlastne naši skladatelia reagovali na zmenu režimu?***

Trúfam si povedať, že skladateľov vážnej hudby zastihol rok 1989 a s ním súvisiaci nástup trhového prostredia vonkoncom nepripravených. Akokoľvek bola politická situácia v období normalizácie odpudivá a neprijateľná, vážna hudba sa tešila podpore štátu a skladatelia, pokiaľ nevystupovali aktívne proti politickej moci, mohli počítať s veľkorysou subvenciou svojej tvorby. Pôvodné diela boli pravidelne na koncertných programoch, hrávali sa v rozhlase, uvádzali v televízii. Platil tiež úzus, že každému domácemu autorovi vážnej hudby by mala vyjsť aspoň jedna profilová autorská LP. Po revolúcii sa táto podpora stratila a skladatelia boli odrazu odkázaní výlučne na svoju adaptabilitu a individuálnu schopnosť komerčne sa presadiť. Štát im zo dňa na deň odoprel akúkoľvek pomoc. Z tohto obdobia sa tiež datuje spor medzi skladateľmi ľahkého a vážneho žánru prebiehajúci na úrovni ochrannej autorskej organizácie. Pop bol vždy lukratívnym artiklom na slovenskej hudobnej scéne a finančne dotoval menšinové žánre. V období totality tento proces reglementovala štátna kultúrna politika, tvorcom ľahkého žánru sa v súlade s princípom solidarity finančné prostriedky odoberali a „prerozdeľovali“ skladateľom vážnej hudby. Po páde režimu skladatelia ľahkého žánru tvrdo vykročili za uplatnením trhového kritéria, dožadovali sa svojich práv i financií, ktoré z týchto práv vyplývali. Spor sa síce skončil kompromisom, no skladatelia stratili veľkú časť dotácií, na ktoré boli roky zvyknutí.

### ***V roku 1991 medzi hudobníkmi ostro zarezovala kauza privatizácie hudobného vydavateľstva OPUS.***

Táto záležitosť je pre slovenskú hudobnú komunitu symptomatická. Ak som uviedol, že skladatelia vážnej hudby a hudobná kultúra ako celok stratili podporu štátu, súvisí to aj s tým, že inštitúcie, ktoré túto podporu na Slovensku realizovali v období sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, boli v trhových podmienkach prinútené začať sa správať inak. Politická moc správne rozhodla, že v demokratickej spoločnosti riadenej trhovými princípmi niet miesta pre monopolné, štátom subvencované hudobné vydavateľstvo či koncertnú agentúru. V dôsledku tohto rozhodnutia bolo hudobné vydavateľstvo OPUS i jeho český pendant SUPRAPHON zaradené do procesu kupónovej privatizácie. Kým v Čechách sa úsilie o privatizáciu Supraphonu stretlo s porozumením, na podporu zachovania OPUSu ako štátnej inštitúcie sa u nás zdvihla masívna vlna spojená s petičnou akciou. Prevažná časť hudobnej society sa v roku 1991 usilovala presvedčiť Ministerstvo kultúry, že privatizácia OPUSu je nenapraviteľným prehrávkom proti slovenskej hudobnej kultúre a prakticky znemožní vydávanie pôvodnej tvorby na nosičoch zvukového záznamu. Iniciátori a signatári petície prezentovali vydavateľstvo OPUS div nie ako národnú kultúrnu pamiatku, ktorú za každých okolností treba ponechať v štátnej opatere. Osobne si viem len ťažko predstaviť zásadnejšie nedorozumenie v nazeraní na chod podobných inštitúcií – namiesto petície bolo potrebné zorganizovať silný investičný klub. Ďalší vývoj však dal protestujúcim za pravdu. Kým v Čechách sa kupónovo privatizovaný Supraphon pomerne rýchlo pozviechal a dnes v súkromných rukách prosperuje, OPUS sa stal objektom záhadných privatizačných čachrov, začal kolabovať a dnes už prakticky zanikol. To len na ilustráciu faktu, že hudobná komunita nebola pripravená na prechod k trhovým pomerom a Ministerstvo kultúry, ktoré v demokratických podmienkach pôsobí len ako koordinátor umeleckých aktivít, považovala naďalej za svojho výlučného donora. Tento proces sa zopakoval v roku 1998 po nástupe novej politickej garnitúry, keď nový minister kultúry Milan Kňažko pristúpil k rozpusteniu nerentabilných kultúrnych súborov a inštitúcií. Takisto sa to stretlo s nevôľou a tvrdými protestmi hudobnej komunity.



***Dospeli sme k záveru nášho exkurzu do problematiky slovenského hudobného ume-  
nia v šesťdesiatych až deväťdesiatych rokoch minulého storočia. Za tých 40 rokov sa  
toho v našej hudobnej kultúre udialo naozaj veľa a pri spätnom pohľade sa nám mno-  
hé udalosti, kauzy a činy javia v inom svetle, ako sa pôvodne odohrali. Mnohé sku-  
točnosti si po čase upravujeme na svoj obraz a niektoré i vedome skresľujeme,  
prikrašľujeme, slovom „zadýchavame zrkadlá“, ako tento proces nazval v jednej  
z nedávno publikovaných esejí Vladimír Godár .***

Ludská pamäť je selektívna a nepríjemné záležitosti často zo svojho stredu vytesňuje. Osobné zlyhania v určitých životných situáciách sa po čase javia ako voľba menšieho zla, ktorej sa nedalo vyhnúť, ako kompromisy s plusovým hodnotovým znamienkom, kde ústupok v menej podstatnej kauze znamenal vlastne výhru v iných, dôležitejších súvislostiach. A to nielen v očiach samotného skladateľa, ale aj v očiach tých, ktorí jeho dielo posudzujú. Práve o takejto strate historickej pamäti v hudbe píše Vladimír Godár v esejí Zadýchané zrkadlá uverejnenej v týždenníku *Domino* (2004) a v mnohom mu treba dať za pravdu. Eugen Suchoň v roku 1971 naozaj venoval svoju veľkolepú Symfonickú fantáziu B-A-CH 50. výročiu založenia KSČ a je dosť komické, ak sa ju dnes niektorí teoretici snažia prepointovať na skladateľov skrytý protest proti okupácii krajiny. Andrej Očenáš, jeden z ortodoxných predstaviteľov zdravého jadra v Zväze skladateľov, písal svoju Symfóniu o zemi a človeku (1971) takisto ako hold 50. výročiu KSČ. Viem to, lebo som ako dramaturg Slovenskej filharmónie mal jej partitúru v rukách a dedikácia sa skvela hneď na titulnej strane. Napriek tomu Michal Palovčík, autor nedávno publikovanej monografie o skladateľovi, v stati o tomto diele uvádza, že Očenáš ho komponoval „hlboko zronený augustovými udalosťami roku 1968 ako vnútorný protest proti znásilneniu našej krajiny“. Venovanie komunistckej strane tam vraj niekto dopísal dodatočne, bez skladateľovho vedomia. Žiaľ, hudobná tvorba sa takto posudzovať dá, a preto sa nemožno čudovať, že Mannov Settembrini má k nej politický odpor.