

Byť skladateľom

Vladimír Bokes

2011

Kompozícia je neoddeliteľnou súčasťou hudby, tak ako interpretácia. Vznikla v dôsledku toho, že pred ňou vzniklo notové písmo, spôsob, ako sa dá tón alebo sled tónov — melódia — zaznamenať na papier v snahe zabezpečiť, aby sa takáto melódia v ľubovoľnom čase alebo na inom mieste dala bez zmeny zopakovať. Po čase sa melódia opotrebuje a zunuje, vzniká potreba melódiu obmeniť či celkom zmeniť. Cantate Domino canticum *novum*, spievajte Pánovi pieseň *novú*, s prekvapením nachádzame napomenutie v Žalmoch. To je práca skladateľa. Notové písmo vplýva na hudbu tak, ako písmo na reč: zušľachťuje ju. Vďaka notopisu vzniká v Európe nový hudobný priestor, ktorým je viachlas. *Scribere est agere*, písať znamená konať. Spisovateľ tým, že svoje myšlienky dá na papier, že ich zverejní, núti tých, ktorí si ich prečítajú, aby k nim zaujali stanovisko. Aby ich prijali a riadili sa podľa nich, alebo aby ich odmietli. Múdre myšlienky — sprevádzané často nepochopiteľnými a neuveriteľnými príkormi voči ich autorovi — prinesú všeobecné dobro, tie ostatné buď zapadnú prachom, alebo spôsobia nešťastie. Tak vyzerá jeho „*agere*“, spôsob jeho premeny sveta. To isté platí ovšem aj pre skladateľa. *Nová pieseň* vyžaduje od neho veľa: určite by mal niečo vedieť o tých starých piesňach, aby „neobjavoval Ameriku“. (2010)

“Môžete nám napísať v priebehu týždňa text do bulletinu k Vašej 2. symfónii?”

Rozhodnutie napísať symfóniu neprichádza zo dňa na deň. Vyše dvestoročná tradícia tohto žánru donucuje človeka, vinou rôznych okolností nazývaného mladým skladateľom, aby o symfónii uvažoval trochu inak ako o štvorčasovom orchestrálnom cykle s pravidlami, ktoré sa možno naučiť na hodinách hudobných foriem na konzervatóriu. Za spomínané dve storočia prešla symfónia obrovským vývojom. A dnes, koncom 20. storočia, by sa vývoj zastaviť nemal. Generácia, neschopná vytvoriť vlastný obraz žánru, škodí nielen sebe, ale i žánru samotnému. Vytvorenie vlastného obrazu však znamená vstúpiť do konfliktu s obrazom práve existujúcim. Príliš často sa v umení neúspech či nepochopenie ukázali byť trvalejším ovocím ako lacný efekt či ešte lacnejšia kópia. . .

“Nehnevajte sa, ale toto Vám uverejniť nemôžeme.” (1980)

V tých rokoch sa po dlhej dobe začali u nás hrať diela Bélu Bartóka, Igora Stravinského a Bohuslava Martinu. Bola to celkom iná hudba, odvážna, plná

temperamentu, nepravidelností a pozoruhodných disonancií. Platne vychádzali v Gramofónovom klube Supraphonu, Stravinského skladby v Sovietskej knihe. Doma na klavíri som našiel klavírny výťah novej Suchoňovej opery Svätopluk, ktorej premiéra sa chystala v divadle a moja mama chystala o nej recenziu. Našiel som tam súzvučky, aké som ešte v notách nevidel. Koncom roku 1958 priniesla z jednej z prvých Varšavskej jesení platne — Lutoslawski, Penderecki, Górecki, ale aj Stravinskij (In Memoriam Dylan Thomas), a niekoľko kníh, ako napr. Nowa muzyka B. Schöffera. Potom som sa dočítal o mladých slovenských skladateľoch, ktorí podľahli vplyvom Západu a píšú dodekafóniu (Zeljenka, Kolman). V roku 1960 mama ťažko ochorela, ja som sa dostal na konzervatórium, a v roku 1962 zomrela. Spriatelil som sa s Mariánom Vargom, u nich som našiel čiastočnú náhradu domova, a podľa tejto knižky sme začali písať prvé dodekafonické skladby. Webernovské Invencie pre sláčikové kvarteto som niekedy na jeseň 1962 priniesol na hodinu skladby ukázať Pospíšilovi, od radosti zavolať Kořínka, Ziku i samotného nového riaditeľa dr. Nováčka. “To je interesantné, ale treba s tým opatrne.” Tuším si ma vtedy zapamätal, až o 3 roky neskôr nasledoval konflikt s Moyzesom kvôli Sekvencii, a o ďalších 12 rokov prišlo Nováčkovo odsúdenie 1. klavírneho koncertu. Spoluziaci sláčikári začali Invencie cvičiť, ale nechali to tak. Nešlo to. (1963)

W. Allbright: Dance Macabre, T. W. Adorno: Fünf Orchesterstücke, L. Andriessen: De Staat, T. Antoniou: ChoroChronos, G. Amman: Funktionale, K. Ager: Partita, I Remember A Bird, Serenade, Metaboles, G. Amy: Zo širého priestoru, D. Bergpope: Dychové septeto, L. Brouwer: Diferencias, L. Berio: Sinfonia, Cinque variazioni, Sequenza III, Coro, Laborintus, Circles, Guaderni, Koncert pre 2 klavíre a orchester, P. Boismans: Oeuvre, A. Bloch: Carmen biblicum, Anenaiki, A. Bon: Transfiguration, S. Bussotti: Bergkristal, Aria di Mara, Miniatury, H. Badings: Six Images, Z. Bargielski: Koncert pre husle, J. Barraqué: Sequences, M. Boroehowski: Vox, R. R. Bennet: Commoedia, E. Brown: Ice Age, M. Brandt, F. Burkh, G. Bauer, P. Boulez, H. Birtwisle, A. Bozay, R. Bredemayer, S. Balassa, G. Bialas, D. Christov, G. Crumb, F. Cibulka, F. Cerha... (cca 20stránkový zoznam skladieb vysielaných v rámci pravidelných relácií Studio neuer Musik, Viedeň, redaktor Lothar Knessl. Neručím za správnosť mien a názvov skladieb, zoznam s poznámkami som si písal priebežne v rokoch 1971–89).

Veľa času som strávil nad *4. symfóniou* (1980–82). I keď vlastná kompozičná práca trvala tak ako vždy okolo 9 mesiacov, príprava bola 3–4krát dlhšia. Texty Mihalkovičových básní majú svoje vnútorné vzťahy, do ktorých okamžite preniknúť nie je možné. V tomto prípade navyše ide o poéziu, ktorá politizuje, historizuje, povedal by som, že vystihuje dnešné úsilie po novom pochopení zmyslu tradície a kontinuity, bez romantizujúcej patetickosti, zato s poriadnou dávkou kritického vzťahu k súčasnosti, k podmienkam, v akých sme dnes nútení žiť. Mnohé z textov som naozaj pochopil až na základe vlastných skúseností, ktoré v týchto zošitoch tak zoširoka opisujem.

Texty nebolo vhodné zhudobniť ako piesňový cyklus, téma si žiadala väčší priestor, väčšiu plochu a dlhší čas. Zvolil som formu symfónie mahlerovského a šostakovičovského typu, blížiacu sa k oratóriu. Som presvedčený, že nekonečné diskusie o tom, či 40 minút je veľa alebo málo na symfóniu, možno správne usmerniť jedine tým, že vznikne skladba presahujúca tento limit dvojnásobne.

V doterajších skladbách počnúc *2. dychovým kvintetom* až po *3. symfóniu* som realizoval formový typ jednočasťovej sonáty. Aj preto som v tomto prípade zvolil viacčasťový typ. Symfónia má 13 častí v tomto slede:

Refrén I (zbor+orchester) – Intermezzo I (orchester) – Ján Hollý s vetou v nárečí (bas+plechy) – Janko Král zomrel v ústraní (mezzosoprán+sláčiky) – Refrén II (zbor+orchester) – Concerto grosso (orchester) – Je to len chvíľa (mezzosoprán+bas+husle sólo+orchester) – Až do tej chvíle si tu (bas+orchester) – Chorál (orchester) – Blažený z poézie (mezzosoprán+zbor+orchester) – Intermezzo II (13 nástrojov) – Refrén III (zbor+orchester) – Tak sme vás pochovávali (zbor+orchester)

Sled básní Mihalkovičovej zbierky je pozmenený, striedajú sa s orchestrálnymi resp. komornými časťami rôznej dĺžky. Text, označený v knihe ako Post scriptum na konci zbierky, opakujem v symfónii trikrát ako *Refrén*. Ak textu dobre rozumiem, jedná sa o akúsi anti-ódu na troch predtým spomínaných básnikov J. Hollého, J. Kráľa a L. Novomeského. Postupným odvíjaním textu v jednotlivých fugátových nástupoch zboru sa usilujem podporiť tento výraz (*akí krutí, akí tvrdí*), aby v záverečnom pianissime vyznela prekvapivá seabironizujúca pointa o bezmocnosti toho priemerného Slováka, ktorý aktivitu a odvahu považuje za krutosť. Podobne ako sa postupne odvíja text, aj tónový materiál sa v každej začatej slohe vracia k počiatočným tónom radu (c-d-a...) a ďalej ho odvíja. Tým na začiatku skladby vzniká dojem tonality, podobne ako na začiatku 1. klavírneho koncertu. Heterofónia v drevených dychových nástrojoch vytvára významový kontrapunkt k zboru, predstavuje výrazový pól klúdu, voľnosti, slobody. O matematickým postupoch už hádam nemá význam hovoriť. Sú tak ako vždy v rytme, v sadzbe i vo forme. Línia harmonickej postupnosti vedie od úvodného unisona k záverečnému orchestrálnemu clustru.

Druhá časť je orchestrálna, na predošlú nadväzuje svojou tematickou zložkou, prvé dva prvky (motívy) sú cluster a držaný tón. Myslel som na skutočnosť, že v pamäti poslucháča zostáva posledné slovo Refrénu “*bezmocnosť*”. Nechcem naznačovať, že druhá časť je výrazom bezmocnosti, ale nejaká skrytá súvislosť tu môže byť. Využíva sa tu podobný spôsob rozvíjania ako v rozvedení 2. symfónie, lenže v menších rozmeroch. Diatonické prvky v jednotlivých permutáciách všintervalového radu vytvárajú neveriteľné kombinácie, ako napríklad takmer trávnicové sólo klarinetu. Táto časť vyvrcholí v náhlych nástupoch tutti a pomaly doznieva prerušovanými sólamí drevených dychov.

Text básne o Jánovi Hollom volá po basovom sóle. Celú túto časť sprevá-

dza sekcia plechov. Kombinácia oslavného spevu s paródiou by mala zodpovedať použitiu sordín. Báseň hovorí tak jasne, že potrebuje len dobre vyznieť na pozadí držaných akordov. Komická sekvencia o víne je podložená malým úsekom mobile (veľká aleatorika). Je isté, že text vyvolá pochybnosti a úvahy, či je vhodné dnes pripomínať, že Hollý bol kňazom, ako je to myslené, že je tam text “*oroduj za nás*” atď. Lenže to je text Mihalkovičovej zbierky, ktorá vyšla, vyšla v roku 1977, nemá teda nič spoločné s krízovými rokmi a za angažovanú ju označili také kapacity ako Feldek a Felix. Takže čo? Dobré, ale prečo to zhudobnil Bokes, ktorý je teraz v takej situácii, však viete. . . Nuž práve to je tá bezmocnosť, to sú tie “*zábezpeky náručí, pred ktorými nech nás všetci svätí chránia*”.

Štvrtú časť som chápal ako variáciu tretej. Stačí porovnať aliteráciu v názvoch oboch básní. K absurdnému zápisu sprievodu v sláčikoch len toľko: pri analýze Boulezovho Kladiva bez pána ma upútal na dvoch miestach zápis prírazu, ktorý nie je vedený k note na dobe, nasleduje po ňom pomlčka. Je to element stojaci presne na rozmedzí metrickej viazanosti a aleatorického rytmu. Jeho význam treba náležite oceniť, a to som urobil tým, že som tento prvok použil ako základ sprievodnej figúry. Keby sláčikové nástroje hrali bez prírazov, hrali by pomlčky, to znamená, že by nehrali. Striedanie taktov, sadzba v sláčikoch, počet tónov v jednotlivých figúrach, to všetko je určené matematicky (karteziánsky súčin). Nad tým všetkým je sólo dramatického mezzosopránu, viac recitatív ako arioso, na rozdiel od basovej árie. Mezzo-soprán je oddelený od absurdnej metroritmiky sláčikov. Význam textu je neodškriepiteľný: “*my sme sa nazdali*”, “*my sme sa premenili*”.

Druhá verzia *Refrénu* zachováva postupné odvíjanie textu. Zborová sadzba je však odlišná, využíva mikropolyfóniu a melizmatiku v partoch jednotlivých členov zboru. Zbor-dav je v chaose, v štádiu premeny názorov, spoločnosť prežíva vnútorný konflikt, spôsobený uvedomovaním si nesprávnosti svojho predošlého stanoviska k aktivite individua, ktoré predtým odsúdila či ignorovala.

Concerto grosso je najdlhšou časťou celej symfónie a svojimi rozmermi hádam presahuje dĺžku celej 3. *symfónie*. Môže niekto vysloviť pravidlo, nemenné a neporušiteľné, ktoré by určovalo maximálnu toleranciu pomeru dĺžky jednotlivých častí cyklickej skladby? Stále viac a viac sa zaoberám mimohudobnými aspektami štruktúry skladieb, aj táto časť zodpovedá tomu, o čom “hovorí” sadzba predošlej časti *Refrén II*. Označenie *Concerto grosso* trochu zavádza, nie je tu žiadny neoklasicizmus ako Stravinskij, je to súťaž, súboj, konflikt dvoch orchestrálnych skupín, dychov a sláčikov. Pohybový, lepšie povedané melodický element prinášajú dychové nástroje. Rytmus je spočiatku voľný, v aleatoricky polyfónnej kombinácii nástrojov rovnakého druhu. V každom novom úseku sa dlhé tóny fráz skracujú, až z voľnej melódie vzniká ostro rytmizovaný sled nepravidelne striedaných štvrtých a osminových nôt. Nepravidelnosť je ovšem aj v tomto prípade z hľadiska postupnosti zlatého rezu pravidelnosťou. Aj hustota sadzby v jednotlivých

za sebou nastupujúcich úsekov sa mení v pomere zlatého rezu, nevytvára ale priamočiary oblúk smerom k vrcholu, naopak, pred vrcholom sa sadzba zriedu-je na päť-, troj- dvoj- a jednohlas. Vrchol nastupuje subito v multifónii 21 sólových drevených a plechových nástrojov. Od tohto miesta by sa dal priebeh časti označiť ako zvlnená retrogradácia, vedúca až k jednohlasnej rapsodickej melódii v sólovej flaute (spomeňme si na 2. symfóniu). Statický, sonoristický či harmonický element časti je v sláčikovej skupine. Každý úsek je postavený na zádrži alebo ostinate. Spočiatku je to cluster v strednej polohe sláčikového orchestra, ktorý nadväzuje na záver *Refrénu*, podobne ako druhá časť *Intermezzo I*. Cluster sa postupne v nasledujúcich úsekoch rozširuje až do krajných polôh, pričom vo vlnách sa zriedu-je jeho hustota. Samozrejme i pre tento priebeh platí postupnosť zlatého rezu. Takáto postupnosť vedie dôsledne až po dvojzvuk tónov v krajných registroch (Cis-c3), ktorý tvorí podklad vrcholového multifonického úseku v dychových nástrojoch. Postupná retrogradácia doznieva v sprievode tohto súzvuku, resp. jedného z jeho tónov až do konca časti. Jetnotlivé fázy vývoja prvkov sú od seba oddelené kontrastnými úsekmi, v ktorých pohybová zložka prechádza do sláčikovej sekcie ako postupne narastajúce a zahusťujúce sa mobile, statická zložka je pre zmenu v sólových dychových nástrojoch, ktoré zdôrazňujú tón vybraný z predchádzajúceho statického bloku v sláčikoch. Tento prvok, ako doznievanie, v kombinácii s postupným doznievaním tónov Cis-c3 tvorí kódu *Concerta grossa*, prvým ťažiskovým bodom 4. symfónie.

Nasledujúca časť je nazvaná "*Je to len chvíľa*". Vzhľadom na práve ukončenú rozľahlú plochu *Concerta grossa* dostáva tento názov istý humorný, zľahčujúci podtón vo význame. Táto báseň, prvá z troch venovaných Novomeskému spája samé paradoxy. Vrcholom sú slová, významovo kontrastujúce a zároveň v zvuku podobné (*zvečnieť-zvecnieť, útokom-útočnosťom*). Tento ich charakter si vynútil v hudbe, obmedzujúcej sa na "akordický" sprievod, podobné riešenie, a tým je zmena farby akordu, podobne ako to rieši Schoenberg v pomalej časti Piatich orchestrálnych kusov. Farba je len v pozadí, centrom je duet sólistov, mimoriadne exponovaný najmä v slovách "*chvíľa*", "*zvečnieť*", "*zvierá*" (na jednočiarkované h budú asi basisti dlho spomínať, je to normálne falsetto), "*schopná*". Matematika je tu tiež prítomná, nie iba v sadzbe akordov, ale aj v melizmatických figurách sólistov. Duet je na spôsob barokových oratórií orámovaný úvodom a záverom s použitím sólových huslí. Kto chce, nájde tu postup zlatého rezu, iný môže part huslí podložiť textom básne. Záver je skrátenej tiež v pomere zlatého rezu. V tejto časti používam orientačné taktové čiary, bez určeného počtu dób, so zámerom uľahčiť periodizáciu.

Ďalšia časť "*Až do tej chvíle si tu*" je recitatívom sóloveho basu a používa presné taktové členenie. Komplikácia bude asi v tom, že sa kombinujú takty so štvornásobným rozdielom základnej rytmickej jednotky (štvrtkové a šestnásťinové), pretože obvyklá je kombinácia dvojnásobku ($3/8$ a $2/4$, $5/16$ a $3/8$). Boulez, Xenakis i Ferneyhough tieto rozdiely zväčšujú, "rozdvobením" tempa vznikajú dva kontrastné prvky. Ich kontrast je zdôraznený inštru-

mentáciou: spev sa spája s trilkami v sláčikoch, oproti tomu ako rozšírené predtaktie znejú rýchlejšie tónové sledy v plechových nástrojoch. Táto časť je možno trochu patatická, to mi práve v tomto prípade vyhovuje. Takýto výraz má najmä úsek opakujúci text “*nie, nie pre seba*”, ktorý je podložený v orchestri sekvenciou pripomínajúcou záver *2. symfónie* (kto che, rozumie tejto súvislosti), a ktorý pripravuje textovú pointu ako šitú na postavenie L. Novomeského po roku 1968. Nie len jeho.

Orchestrálny *Chorál* je rozsiahlou gradáciou k druhému ťažisku celej symfónie, ktorým je nástup časti “*Blažený z poézie*”. Po štýlovej stránke je to možno návrat, a to návrat v k technike multiseriálistiky. Vôbec mi nevadí takáto “neaktuálnosť”. Veď ak sa teraz toľko v k všetkému možnému vraciame, hádam sa vrátíme aj k tomuto štýlu. Tieto zložky sú organizované:

Metrum – permutácie podobného typu ako v jednom z úsekov rozvedenia *2. symfónie*, kde sa v pomere zlatého rezu kombinuje počet dŕb s ich základnou jednotkou. V tomto prípade metrum je zároveň rytmus, lebo nástroje resp. skupiny nastupujú vždy na začiatku jednotlivých nepravidelných taktov.

Inštrumentácia – pravidelné permutácie orchestrálnych skupín (drevá, plechy, sláčiky).

Sadzba – plynulý prechod z úvodného jednohlasu do takmer neprehľadných clustrov s využitím postupnosti zlatého rezu, karteziánskeho súčinu a nevyhnutných číselných permutácií.

Postupný nárast prelínania jednotlivých vrstiev je spojený s pribúdaním intenzity a spôsobuje “zvrásňovanie” zvuku. Tónová výška ako všade inde je odvodená od permutácií základného všintervalového radu. Táto okolnosť prináša do seriálneho “divočenia” neobvyklý prvok, náznaky tonálnych vzťahov ako dôsledok skôr spomínanej sekundárnej diatoniky. Uvedomil som si, že pri všetkom predbežnom multiseriálnom organizovaní som mal obrovskú voľnosť práve v tom, že tóny danej seriálnej konštelácie, nástroje danej inštrumentálnej zostavy a danej rytmickej hodnoty možno kombinovať vďaka ich transponibilitate do rôznych registrov. Práve v tomto sa uplatní ono “náhodné”, “subjektívne”, “nepredvídateľné” a “tajomné”. Niekomu sa to môže zdať málo, ale mne to stačí. Prečo sa táto časť volá *Chorál*? Po predvedení hádam na túto otázku nebude treba odpovedať. Malo by stačiť aj to, že tu zbor nespieva, že fragmenty chorálu sú akoby prestrihané (nožnicami). Gradácia vedie k nástupu ďalšej časti, v ktorej okrem basistu účinkujú všetci. Basista si svoje odspieval v árii “*nie pre seba*”.

Báseň “*Blažený z poézie*” je rozdelená na tri strofy. Túto formu zachováva i hudobná štruktúra, pričom prvá strofa, druhé a hlavné ťažisko celej symfónie znie vo forte, ďalšie dve postupne dynamiku zoslabujú. Každá strofa začína orchestrálnym polyfonickým vstupom, po ktorom nastupuje zborový úsek, využívajúci pri prednese textu odlíšeného v Mihalkovičovej básni typom tlače (kurzíva — nejde o citát Novomeského?) kombináciu sprechgesangu s rozvinutou bohatou polyfonickou melizmatikou na ťažiskovej slabike textu. Zápis

sa blíži ku grafickej notácii, to však by nemalo byť podstatné. Zbor by tu mal vyznieť ako vokálna imitácia orchestrálneho vstupu. Obe zložky, orchester i zbor potom prevezmú sprievodnú funkciu a na pozadí takto vytvoreného zložitejšieho súzvuku (clustra) spieva sólistka ďalší text ako recitatív, akoby komentár k tomu, čo spieval zbor. Tretia strofa má v zbore text *“konečne každý zánik ústi do počiatku”*, ktorý som zdôraznil fugátovým, trochu barokizujúcim spracovaním. V tejto časti teda možno hovoriť o polyštylistike. Nejde však o čistý barok, nejde o fugáto, tóny postupujú v seriálnych sledoch a celý úsek je podložený postupne narastajúcim ostinátnym zvukom orchestra, podobne ako v úseku *“nie pre seba”* v časti *“Až do tej chvíle si tu”*. Celá časť doznieva v stíšenej dynamike, kde už značne redukovaný orchester (pár sólových nástrojov a kvartový akord vo violončelách) sa vracia k tematickému materiálu zo začiatku časti.

Ďalší priebeh symfónie možno narazí na neporozumenie, pretože svojím výrazom neladí s pozitívnym vyznením predošlej časti. Ale napokon v texte sa hovorilo *“ach, ľúto mi je dnes”*, čo znamená, že dnes si ľudia navzájom nerozumejú. A tu je príčina výrazového označenia *“Senza spirito”*, hudba neporozumenia. Druhé Intermezzo je napísané len pre 13 sólových nástrojov hrajúcich stále tým istým (neobvyklým) spôsobom. Táto časť má istý vzťah k orchestrálnemu *Chorálu*, *Intermezzo* je vlastne jeho karikatúrou. Štruktúra časti je podobná, najprv sa striedajú sólové nástroje, potom sa sadzba postupne zhusťuje až po vrchol, kde hrajú všetci súčasne a po ňom prichádza na rozdiel od *Chorálu* opačne riešená fáza doznievania. Ak v *Choráli* metrická nepravidelnosť vyrastala zo striedania počtu dôb i trvania základnej jednotky, *Intermezzo* zachováva základnú jednotku (osmina), čím sa vytvára efekt mechanického výrazu, výraz bezduchosti, zdôraznený aj v ďalších častiach symfónie.

Posledný návrat *Refrénu (III)* má najmä v zbore charakter reprízy prvej časti. Zbor akoby tu reprezentoval ešte nezmechanizovanú, neautomatizovanú časť spoločnosti. Sláčiky vytvárajú statickú, ostinátnu plochu a dychy, ktoré v prvej časti hrali aleatorickú polyfóniu, sú už zautomatizované, hrajú v pomalých osminách a staccato.

V poslednej časti sú už zautomatizovaní všetci, aj zbor. Text vedie k použitiu prvov smútočného pochodu. Je to však smútočný pochod tých zautomatizovaných na ich vlastnom pohrebe — *“asi sa sami pochováme”*. Pracový názov tejto časti bol pôvodne *“R. U. R. Marche funébre”*. Mimochodom, okrem iného je tu aj energetická kríza, hroziaca, že naša technická civilizácia má spočítané dni. Zbor prednáša text nasledovne: Krátka slabika zodpovedá štvrtovej, dlhá polovej note.

Zbor imituje artikuláciu reči počítačov-robotov z vedeckofantastických filmov: medzi slovami sú štvrtové pomlčky, čiarku reprezentuje polová pomlčka. Vznikajú zaujímavé efekty pri predložkách *“k”* alebo *“s”*, traktovaných ako samostatné slová-slabiky.

Pomlčky sú vyplnené úderom alebo údermi na bicie nástroje, poradie kto-

rých určuje princíp permutácie. Bicie nástroje vôbec v posledných častiach zdôrazňujú mechanickosť výrazu.

Vetná kadencia (bodka) je zvýraznená aleatorickým vstupom trubiek a pozáun s bicími, je to akási nepodarená fanfára pred oznámeným textom. Každý takýto vstup je orámovaný troma údermi na xylofón, tými napokon aj celá dlhá symfónia končí. Možno ich vysvetliť aj ako citát z Beethovena, alebo ako použitie nástroja s jednoznačným výrazom (viď *Danse macabre*, *Foslie* a pod.). Komickým prvkom v tejto tragikomédii by malo byť v neustále zdvojovanie jednotlivých tónov zboru v striedajúcich sa orchestrálnych skupinách, medzi ktoré sa včlenili zvony s jednoznačným zámerom – zdôrazniť vážnosť tragikomédie.

Pravda, symfónia sa príliš optimisticky nekončí, nie je to ani antická katarzia, ale nikdy doteraz som nemal ten pocit úplnej blízkosti pravdy, ako keď som ju dokončoval. (1984)

P. S. 2006: Tento pocit príde ešte raz pri písaní Credo z Omše.

Zaujímajú ma predovšetkým výsledky tzv. sekundárnej diatoniky, ktorá vzniká ako druhotný efekt seriálnej štruktúry. Ak skutočne chceme dodržať pravidlo rovnocennosti všetkých intervalov, tak treba prestať s už podvedomým preferovaním malých sekúnd, septím a nón pri stavbe radu, treba prestať s vyhýbaním sa rozloženému kvintakordu v dodekafonickom rade. Tón ako tón, interval ako interval (napr. všintervalový rad). Vtedy vzniká spomínaná sekundárna diatonika, ktorá spočiatku človeka vyrastajúceho na dodekafónii môže svojou absurditou prekvapiť. Je tu pole pre novú vyrovnanosť výrazových prostriedkov: jednoznačné formy diatoniky na jednej strane predstavujú začiatkové fázy jednotlivých vývojových etáp (gregoriánsky chorál, ranný barok, ranný klasicizmus, romantizmus), extrémne prejavy chromatiky sú typické pre záverečnú (“rozkladnú”) fázu (Gesualdo, Bach, Wagner, R. Strauss). Klasický prejav dokáže diatoniku s chromatikou “spravodlivo” spojiť. Dosiaľ v histórii diatonika bola základom a chromatika nadstavbou — nešlo by to teraz naopak? (*Poznámky k Sonáte pre husle a klavír, 1979*)

Múdrejšie je zaoberať sa tónovými ako medziľudskými vzťahmi. Keď som sa v 1. klavírnom koncerte prihlásil ku konzekventnej práci s dvanásťtónovou sériou, ovplyvnilo to hudobný jazyk nasledujúcich skladieb. Podobne aj orientácia na všintervalový rad mala svoj dopad na výraz, to je ovšem vidieť len na “šuplíkových” skladbách počnúc *Coll'Age*, kde sa začína uplatňovať jav pracovne označený ako sekundárna tonalita. Počas dlhej práce nad 4. symfóniou som skúsil riešiť tónové vzťahy inak, z iného uhla.

Schoenbergov objav 12tónového radu je dôsledkom snahy zabezpečiť rovnaké využitie všetkých tónov chromatickej stupnice, aby žiadny z nich nezískal charakter centrálného tónu. Prax ukázala, že ani najortodoxnejšia dodekafónia k takému výsledku nevedie, charakter centrálného tónu je okrem iného daný aj rytmickým (dlhá-krátka), metrickým (ťažká-ľahká), výškovým (hlboký-vysoký tón) a dynamickým (forte-piano) faktorom. Okrem nich je tu aj jednoducho nedefinovateľný faktor psychologický a skúsenostný. Napriek

tomu sa dodekafónia ujala, vytvorila novú sluchovú a najmä výrazovú skúsenosť, prejavila vývojaschopnosť a presvedčila o svojej nadväznosti na predošlé neskororomantické výrazové prostriedky. Čo je najdôležitejšie, vznikli diela, ktoré prinášajú neoddiskutovateľné hodnoty, bez ktorých si hudbu tohto storočia nemožno predstaviť.

Rad ale nemusí byť 12tónový. Ak sa zníži alebo zvýši počet tónov, niektoré tóny budú uprednostnené pred druhými, ich štatistická rovnováha sa poruší. Iste, pri niektorých konšteláciách sa vhodne volenými transpozíciami môže obnoviť. Ak použijeme rad, ktorý je násobkom 12tónového, vtedy túto podmienku dodržíme. Napríklad quaternion (alebo matrix). Keď som dospel k násobku 7×12 , kde napr. 7 nástrojov hrá v rôznom poradí všetky chromatické tóny, napadlo ma obrátiť tento dodekafonický princíp. Základom by mohla byť jednoduchá durová alebo molová stupnica, ktorú 12krát transponujeme v chromatickom poradí alebo v kvintovom či kvartovom kruhu. Základná podmienka, že všetky tóny majú byť rovnomerne používané, je dodržaná. Permutáciami tónov docielime, že ich vzťahy postupne stratia stupnicový charakter, vzniká zaujímavý tónový materiál, porovnateľný s permutáciami všeintervalového radu. Okrem nepredvídateľnej náhodnej kombinácie chromatizmov s *diatonizmami* vstupuje do hry nový činiteľ, ktorým sú náhodné repetície tónov, v základnom rade zastúpených 7krát. Tento prvok v klasickej dodekafónii neexistoval a simuloval sa možnosťou opakovať tón.

Zaujímavé sú štatistiky frekvencie tónov v tonálnych skladbách. Najčastejšie sa používa I. a V. stupeň, potom sú približne v rovnováhe II., III., IV., VI. a VII. stupeň, chromatické tóny sa vyskytujú o niečo zriedkavejšie, ale i medzi nimi sú rozdiely. V molovej tónine sú rozdiely vo frekvencii tónov o niečo menšie ako v durovej, molová tónina je teda bližšia dodekafónii. Samotná dodekafónia tvorila pred 50 rokmi nový vývojový stupeň, dnes už prekonaný. Treba vyskúšať nové metódy, vďaka ktorým vzniká možnosť nového pohľadu na tónové vzťahy. Zásada rovnosti tónov je en gros dodržaná, v detailoch sa však priam kumulujú tonálne (lepšie quasitonálne) vzťahy. Ak zverejním, že základným radom skladby je sled stupníc v kvintovom kruhu, opäť poniektorí odborníci budú krútiť hlavami. To je nepriamy dôkaz, že v práci s 84tónovou sériou nejde o zbytočný exkurz. (1981)

Nie iba John Cage bol znalcom húb. V roku 1988 u nás vyšla kniha Vladimira Solouchina *Poľovačka na huby* — 131 strán písania o tom, kde a kedy všade na ruskom vidieku ďaleko od Moskvy rastie tento zázrak prírody, ako a koľkými spôsobmi sa dá chutne pripraviť. Celá kniha je len o tomto, iba na jednom či dvoch miestach sa v stručnosti, jednou vetou, spomenú akési takmer zabudnuté neveriteľné tragédie, následky ktorých cítiť dodnes. Hubársky raj sa tým mení na dokonalý Absurdistan. Nejasný a ťažko rozpoznateľný zlomok temna vrhá dlhý tieň na všetko ostatné pútavé rozprávania, v pamäti zostáva len ten zlomok. Také bolo po dlhé roky moje a naše vnímanie. Neúplné a čiastočné informácie o najväznejších veciach, domýšľanie akýchsi náznakov, omylom vypovedaných útržkov, ich sklada-

nie do mozaiky iba naznačujúcej krutú pravdu. To sa odrazilo vo zvolených prostriedkoch vyjadrenia: Kantiléna sa rozpadáva na rad melodických fragmentov či navzájom takmer nesúvisiacich tónov v *2. sláčikovom kvartete* a nasledujúcich skladbách, najmä však v *2. a 3. symfónii*. Samozrejme, spolu s tým prichádza na scénu aj spomenutý Absurdistan v podobe metafory: nekonečná, tragikomická a nepodarená kantiléna tuby, zautomatizovaný a prehnane ťažkopádny rytmus, kontrastujúci s uvoľnenou aleatorikou. (2003)

Netreba azda vysvetľovať, s čím všetkým bolo spojené v období do roku 1989 rozhodnutie písať hudbu s použitím liturgického textu. Uvažoval som o takejto skladbe už dlho, ale k definitívnemu rozhodnutiu došlo po 25. marci 1988, ktorý sa zapísal do histórie ako bratislavský Veľký piatok. Nešiel som tam, celodenné predvádzanie zásahových policačných vozidiel bolo odstrašujúce. Práve to však vyvolalo spomienku na sovietske tanky z roku 1968, a následné poznanie, že to je príznak blížiaceho sa konca režimu, s týmto sa začal, s týmto aj končí. A vtedy prišiel ten nápad, ktorý je možno z hľadiska liturgickej hudby problémový, pre mňa sa však stal hnacím motorom k práci nad omšou. Bolo to spojenie centrálnej časti omšového cyklu *Credo* so zvukomalebnými prostriedkami, pripomínajúcimi tento deň (sirény policačných áut, dážď, polievacie vozy). Po tubovom sóle *3. symfónie* a allegrettovom závere *2. klavírneho koncertu* ďalší absurdný obraz, ktorý bohužiaľ aj v tomto prípade bol pravdou. Bohužiaľ? Ani nie, veď tí ľudia dokázali nasledovať Krista, a cítil som, že mojou povinnosťou bolo aspoň hudbou zachytiť tieto historické okamihy.

Kyrie. Jeden tón, pomalé rytmické hodnoty pripomínajúce gregoriánsky chorál, zrýchlenie a spomalenie na slovách *Kyrie eleison*, zlatý rez. Text plynulo prechádza zo zborových hlasov do všetkých nástrojových skupín, aj orchester “volá” *Pane, vyslyš nás*. Sólové hlasy prinášajú časť *Christe eleison* — v disonanciách i konsonanciách, ktoré sú vďaka technike, v tichosti používanej už dlhé roky, zrovnoprávnené. Záverečné *Kyrie* je štvorhlasnou fúgou, veď v tom čase vznikol aj spomenutý klavírny cyklus. Na pozadí fúgy vzniká inštrumentálny “rámec”, áno, táto udalosť je obrazom, ktorý raz bude zarámovaný, monotónne sa rozširujúci súzvuk pod energickým záverom fúgy, pripravujúci zrážku v 3. časti omše. To slovo “rámec” kedysi použil Suchoň v súvislosti s obranou pôvodnej verzie svojej *Krutňavy*...

Gloria. Text je netradične rozdelený medzi expresívne a kantabilné sóla a kontrastne zdržanlivo traktovaný zbor. Tak vzniká výrazové napätie, ktoré vedie k “zahmleným” aleatorickým pasážam pod slovami “*qui tollis peccata mundi, miserere nobis*”, ústi do sopránového sóla a záverečného *Amen* na zmenšenom sextakorde.

Credo 25. 3. 1988. Ťažisko omše, a nie len jej. Práve keď som dopísal túto časť, nastala zásadná zmena — 17. november 1989, nežná revolúcia. Neuveriteľný zážitok, podstata ktorého je v tom, že za oknami mojej pracovne sa začalo diať to, čo som práve napísal. Taký zážitok je zriedkavosťou, doprial by som ho viacerým skladateľom. Chcem poukázať na vonkajšiu podobnosť

artikulácie omšového textu so záverečnou časťou 4. *symfónie*. Tam to bol obraz zmanipulovanej masy, smútok z tohoto obrazu, tu sa tí istí ľudia postavili s modlitbou na perách, ktorá im občas vynecháva, pretože aj oni sa boja, pretože si tú modlitbu ani veľmi nepamätajú, proti policajnej presile. Nič viac a nič menej v tejto časti nie je, po novej fúge “*Et vitam venturi*”, ktorú spievajú a hrajú “*con tutta energia*”, prichádza aleatorický “*chaos*”, obraz konca starých čias.

Sanctus. K omši som sa vrátil na jar 1990, keď sa zásadne zmenila situácia na škole i v hudobnom živote, po troch mesiacoch vyčerpaného a vcelku zbytočného predsedovania v novej Slovenskej hudobnej únii. Štvrtá časť sa azda najviac približuje pred časom dokončenej 5. *symfónii* a *Hosanna* by mohla byť istým spôsobom plynulej premeny oslavného spevu na mystický, pripomínajúc atmosféru *Kyrie*. Zmechanizovaný rytmus človeka, premieňajúceho sa na robota je prítomný ešte aj v inštrumentálnom sprievode dielu *Benedictus* (pravidelné údery na claves), ktorý prerušuje uvoľnený spev sólistov — v myslení človeka tie zmeny predsa len trvajú dlhšie.

Agnus Dei. Aj v tejto časti iniciátormi širokodychého a teda slobodného vokálneho prejavu sú sólisti, zboru to trvá dlhšie, kým opäť začne so spevom. Napokon pokojný výraz voľnosti, hoci poznačený smútkom, celkom dominuje v tretej, záverečnej a extrémne pomalej zborovej fúge so sprievodom sláčikov “*Dona nobis pacem*”.

Čistopis partitúry má na konci dátum 22. 2. 1991. Aj *Missa Posoniensis* (Bratislavská omša) sa stala skladbou, ktorá už dlhé roky čaká na uvedenie. Nebude to teda asi iba problém komunistického cenzúry. (2007)