

Ilja
Zeljenka

*Rozhovory
a texty*

I.

Rozhovory





ILJA ZELJENKA
Rozhovory a texty

I.

Rozhovory



Ilja
Zeljenka
*Rozhovory
a texty*

I.

Rozhovory

HUDOBNÉ
CENTRUM
2018

ILJA ZELJENKA
ROZHOVORY A TEXTY

I.

ROZHOVORY

Editor Vladimír Godár

Vydalo Hudobné centrum v roku 2018 ako svoju 134. publikáciu. 1. vydanie.
Redakcia: Vladimír Godár. Jazyková redakcia a korektúry: Katarína Godárová.
Grafická úprava: Pergamen. Tlač: AEPRESS, s.r.o.
ISBN 978-80-89427-30-7 (print)
ISBN 978-80-89427-54-3 (ePDF)

Mladá tvorba

Rozhovor o ešte mladej hudbe

Nedávnom sme sa v krátkosti zmienili o novej skladbe Ilju Zeljenku *Osvienčim*. Dielo vyvolalo ešte v rukopise dosť veľký rozruch, čo sa nám zdalo byť psychologicky výhodnou príležitosťou, aby sme z mladého skladateľa „vydolovali“ niekoľko zásadných výrokov.

Mladá tvorba: Najskôr by ma zaujímali podrobnosti o tvojej novej skladbe. Z akých pohnútok si ju písal?

Ilja Zeljenka: Už dávnejšie som uvažoval nad zhudobnením textu na tému z obdobia druhej svetovej vojny, o utrpení, ktoré priniesla národom. Myslím si, že umenie jej dosiaľ nesplatiť celkom daň... Báseň Mikuláša Kováča sa o to pokúšala literárne presvedčivým spôsobom. Jej účinok som chcel podoprieť hudbou – a z toho vyplývali aj požiadavky na formu spojenia hudby s textom. Ani jeden z tradičných spôsobov sa mi nezdal dosť vhodný; pri sólovom alebo zborovom speve sa stráca zrozumiteľnosť textu a obsahové ťažisko spočíva len na hudbe, v melodráme má hudba zväčša len ilustrujúcu funkciu. Preto som volil spôsob voľného prednesu básnického slova, usmerneného iba rytmickým zápisom dĺžky jednotlivých hlások.

MT: Akú úlohu tu zastáva zbor?

IZ: Zbor väčšinou dopĺňa recitáciu hudobným rozvinutím niektorého dôležitejšieho textového úseku; alebo je začlenený do orchestrálneho zvuku, to značí, že nespieva na text, ale len na hlásky. Okrem toho som použil aj zborovú recitáciu, ktorá je reprodukováaná z magnetofónového zápisu. Reprodukory budú umiestnené vzadu za publikom, čím vznikne dojem priestorovosti zvuku.

MT: To bol jediný zámer tejto zvláštnosti?

IZ: Nie. Išlo mi hlavne o navodenie výraznejšej „záhrobnej“ atmosféry. Stredná časť básne, a teda aj skladby, obsahuje rozprávanie mŕtvych väzňov, v ktorom líčia svoj odchod zo života. Okrajové časti spája so strednou orchestrálny sprievod, takže vzniká trojdielny celok, stavebne zodpovedajúci forme básne.

MT: Tvoja skladba prináša mnoho nových podnetov, ako riešiť niektoré zvukové a výrazové problémy. Toto hľadanie (neviem, či aj nachádzanie) je príznačné pre mladú generáciu. Ako by si ju charakterizoval – jednou vetou?

IZ: Ak mám hovoriť o mladej generácii, musel by som hovoriť aj o sebe. A o sebe povedať všetko jednou vetou – to je proti našej prirodzenosti...

MT: Sú jej problémy také zložité?

IZ: Dajú sa ako tak zhrnúť o dvoch bodov. Po prvé: Naša mladá generácia nadobúda – čo je potešiteľné – už veľkomestské rozmery, až sa to stáva – čo je menej potešiteľné – módou. Po druhé: nie je jednoliata, ťažko by sa dalo hovoriť, že sa jej príslušníci snažia o jedno a to isté. (Táto jednota nemusí byť vo výrazových prostriedkoch, ale skôr v niektorých obsahovo-estetických ideáloch.)

MT: Väčšina sa, viac alebo menej úspešne, snaží o nový prejav. Nestačí to?

IZ: Nie, lebo práve táto snaha nesie so sebou kus nezodpovednosti.

MT: Tieto slová sú v ostrom protiklade s tým, čo si doteraz v hudbe urobil. Negovať konvenciu je predsa vývojovou nevyhnutnosťou, ktorou sa mladí – a právom – pýšia.

IZ: O vývoj nie je treba sa báť. Ba musíme mať na pamäti, že sú dokonca konvencie, ktoré zachraňujú. Zdôrazňujem, treba si to uvedomiť, nech je to akokoľvek proti srsti, proti elánu.

MT: Nevyvoláva to v tebe rozpor?

IZ: Áno, a k tomu veľmi silný.

MT: Neprekáža ti v práci?

IZ: Nie. Myslím si, že u každého sa uplatňuje podvedome a jeho subjektívne riešenie je práve zdrojom tej mnohotvárnosti, ktorá sa od umenia vyžaduje.

MT: To je teda tvoja teória umenia?

IZ: Nemám rád teórie, tobôž také, ktoré problémy zjednodušujú. Prílišná abstrakcia je na škodu výrazu. No predsa, spomínam si, mal som raz svoju „teóriu“ umenia, ktorú som vypracoval ešte ako gymnazista. Niečo také, ako že „umenie vzniká na základe komplexov...“ Zdôveril som sa s tým profesorovi (údajne ešte žije), ktorý mal telesnú vadu... Povedal mi: „Ak raz budete mať o ruku alebo dokonca o oko menej, uvidíte, že tie dôvody sú predsa trochu zložitejšie. Nie je predsa umenie byť profesorom, že Zeljenka?!“

MT: Čím a akou skladbou mieniš v najbližšej budúcnosti potvrdiť konvenciu?

IZ: Koncertantnou symfóniou pre veľký sláčikový orchester. Najprv však počkám na predvedenie *Osvienčimu*, o ktorý prejavil záujem šéfdirigent rozhlasového orchestra Ladislav Slovák. A to znamená už reálnu nádej.

(*Mladá tvorba*, roč. 5, 1960, č. 6-7, s. 188)

Peter Faltin

Život sovietskeho človeka

PF: Keď ide človek do cudziny, robí si rôzne plány, týkajúce sa cieľa, na ktorý sa zameria pri pozorovaní života v neznámej krajine. Ako skladateľ ste si zrejme zaumienili sledovať hudobný život v Sovietskom zväze.

IZ: Sledovať iba problémy sovietskeho hudobného života by znamenalo ochudobnenie o množstvo dojmov z tejto zaujímavej krajiny. Ba práve ako skladateľovi mi nešlo natoľko o špeciálne problémy a vôbec nie iba o hudobné. Snažil som sa spoznať život sovietskych ľudí v celej šírke. Usiloval som sa vycítiť atmosféru tohto života, no nie cez určitý okruh svojich odborných záujmov. O sovietskej hudbe je koniec koncov každý z nás veľmi dobre informovaný. Poznáme veľa diel, poznáme mnohé problémy, ba i takého Richtera počujeme hrať skôr u nás – vlastne v Prahe – ako v Moskve. Ale chodiť po leningradských uliciach, pozorovať ľudí, ako nakupujú v obchodných domoch, desiatovať medzi nimi v menze, sadnúť si do parku a sledovať, ako sa zabáva sovietska mládež, obdivovať šírku rozľahlej ruskej stepi alebo trebárs konverzovať so sprievodcom v metre... to bolo pre mňa sledovanie života v Sovietskom zväze. Pomocou takýchto celkom nenápadných maličkostí som po niekoľkých dňoch začal celkom mimovoľne cítiť, že som celkom v inom svete, prenikal som k podstate mentality sovietskeho človeka. To by sa mi bolo asi ťažko podarilo, keby som sa bol sústredil napríklad iba na pozorovanie činnosti mladých skladateľov.

PF: Hovorili ste o sovietskom človeku. Mohli by ste byť konkrétnejší?

IZ: Konkrétnejší potiaľ, pokiaľ to dovoľuje vyjadrovacia schopnosť ľudskej reči. Myslím si však, že slová ako srdečnosť, úprimnosť, bezprostrednosť a veľkorysosť vôbec nemôžu vyjadriť ten úžasný dojem, akým na mňa sovietsky človek zapôsobil. Chcel by som zdôrazniť hlavne hudobnosť sovietskych ľudí, a najmä mládeže.

PF: Zrejme máte na mysli vypredané koncerty a operné predstavenia.

IZ: Aj to, ale... Pozrite sa, uvediem takýto obraz. Mládež sedí v parku a spieva. Alebo iný. Korzujúca skupinka bez harmonikára alebo gitaristu je na kijevskej korze vzácna. A musím dodať, že títo ľudia nespievajú zle.

PF: Konečne sme sa dostali k hudbe. Všimli ste si niečo i napriek vašim širokým záujmom aj na tomto poli?

IZ: Nechcem spomínať už veľakrát opakované veci. Zaujala ma šírka repertoáru sovietskych orchestrov (práve v čase nášho pobytu v Moskve bol na programe Stravinskij), ako aj čulý koncertný život a vzájomná výmena kultúrnych hodnôt so zahraničím. Mal som možnosť sledovať v preplnenej sále koncert Filadelfského symfonického orchestra a bol som dojatý srdečnosťou a spontánnosťou, s akou ho obecnstvo prijalo.

PF: Okrem toho, že ste spoznali kus nového sveta, dala vám táto návšteva niečo ako skladateľovi?

IZ: Tu by som sa musel vrátiť k začiatku nášho rozhovoru, aby ste ho pochopili v plnej šírke. Nedávno som pracoval na hudbe k filmu *Interhelpo*. Pri stvárnení ruskej krajiny, pri charakterizovaní sovietskych ľudí v ich bežnom živote mi nesmierne pomohlo práve to, že som ho dobre poznal a že už za mojej návštevy vzbudil vo mne celkom jedinečné pocity, pocity hlbokkej umeleckej hodnoty, na ktoré nie je možné nikdy zabudnúť.

(*Slovenská hudba* roč. 4, 1960, č. 11, s. 545-546)

Ilja Zeljenka a hudba

?: Povedali by ste nám niečo o svojej tvorbe?

IZ: Už na VŠMU som napísal niekoľko skladieb, ktoré hral orchester Slovenskej filharmónie a ktoré nakrútil Československý rozhlas. Je to napríklad *Suita pre malý orchester*, *Klavírne kvinteto*, moja *Prvá symfónia*, ktorú som predložil ako diplomovú prácu, *Dramatická predohra* a iné.

?: Ku ktorým z vlastných skladieb máte najvrelejší vzťah?

IZ: Viete, že najmladšie dieťa je vždy najmilšie. Ja mám také tri: symfonickú skladbu *Osvienčim*, svoju 2. symfóniu a predohru *Revolučná*.

?: Je medzi nimi dajaký súvis?

IZ: Áno, nepriamo na seba nadväzujú. Kým prvá je charakteristická svojou pochybnosťou a až strašidelnými polohami, ktoré diktovala sama téma, druhá je jej protipólom. Jej kompozičná technika je neoklasicistická, a hoci to nie je programová hudba, jej celkový ráz je prejavom radosti. Mnoho nefilozofuje, iba sa raduje, je rytmická, hravá a pohyblivá. *Revolučná predohra* prezrádza už svojím názvom svoj obsah.

?: Je známe, že ste napísali hudbu k celému radu krátkych filmov i k celovečernému filmu *Skaly a ľudia*. Akú úlohu hrá filmová hudba vo vašej tvorbe?

IZ: Považujem každý hudobný žáner, teda aj filmovú hudbu, za rovnako „vážny“. Je nová problematikou, ktorú predkladá k zvládnutiu. Pre mladých autorov má ten význam, že im umožňuje rýchlu konfrontáciu s vlastným už nahratým dielom, a to nahratým v prevažnom počte prípadov vynikajúcim orchestrom. Nehovoriac o tom, že ho učí dramaticky myslieť a je teda dobrou prípravou pre javiskovú tvorbu.

?: Iste nie je ničím zvláštnym, že každý tvorivý umelec má svoje vzory, o ktoré sa opiera, keď si volí svoju osobitnú výrazovú cestu. Ktoré boli vaše vzory?

IZ: Učil som sa najmä u ruských a sovietskych majstrov: u Musorgského, Prokofieva a Šostakoviča. Viete si predstaviť, keď mi dirigent Slovák povedal po zájazde v ZSSR, že moju *Prvú symfóniu* ukázal Šostakovičovi, ktorý sa o nej

kladne vyjadril a bol ochotný prijať ma za žiaka. V tejto veci ostalo však zatiaľ iba pri projekte.

?: Aké je, podľa vášho názoru, poslanie hudby a miesto v živote dnešného človeka?

IZ: Pri tejto veci musíme zahodiť staré meradlá. Dnes platí heslo „hudba pre všetkých“. Nesmieme ho však chápať schematicky. Máme dnes nezvyčajne veľkú šírku žánrov, z ktorých každý má v spoločnosti svoju funkciu. Hudobné obecenstvo sa delí podľa týchto žánrov na viac kategórií. Našou úlohou je naučiť hudobného poslucháča, aby vedel chápať čo najširšiu hudobnú oblasť. Záslužnú činnosť tu vykazuje Zväz mládeže, prostredníctvom výchovnej akcie, abonementných koncertov, ktoré dobrým výberom a živým sprievodným slovom približujú poslucháčovi najvýznamnejšie diela klasickej i súčasnej hudobnej tvorby.

(1962)

Marián Vanek

Jeden z prvolezcov

S hudobným skladateľom Iljom Zeljenkom som sa zoznámil pred tromi rokmi v bratislavskom klube výtvarníkov, kde sme oslavovali víťazstvá v ankete *Smeny na nedeľu* „Vašich dvanásť najobľúbenejších“. Ilja v tejto ankete vyhral odbor „skladateľ“, čiže stal sa najobľúbenejším hudobným skladateľom na Slovensku.

Aby som čitateľskej obci dokázal, že som schopný konverzovať aj so skladateľom, ktorý robí vážnu hudbu, musím sa zmieniť o tom, že som v mladosti chodil do hudobnej školy na klavír. Vyhodili ma až na začiatku siedmeho ročníka, čo považujem i teraz, po dlhšom časovom odstupe, za jeden zo svojich najväčších životných úspechov. Vtedy ma učil profesor Polášek, ktorý mal na každej ruke šesť prstov. Podľa toho si aj upravoval prstoklad. Ja som mal vtedy na každej ruke iba po päť prstov.

Teraz sedí Ilja Zeljenka oproti mne, a to jediné, čo nás rozdeľuje, je fľaška egyptského koňaku, ktorá stojí na stole medzi nami. Pýtam sa ho.

JA: Ilja, prosím ťa, ako je to s tvojím hudobným vzdelaním?

ILJA: V základnom hudobnom vzdelaní si na tom lepšie ako ja. Síce aj ja som chodil do hudobnej školy na klavír, ale iba od svojho jedenásteho do trinásteho roku. Už lepšie som na tom s nadstavbou.

JA (Hruď sa mi vyplá hrdosťou, že som základne vzdelanejší ako Ilja. Ja som vedel, prečo mu kladiem takú zákernú otázku, ja som vedel, že v základnom hudobnom vzdelaní som na tom lepšie. Potreboval som to však počuť z jeho úst.): Akú nadstavbu si absolvoval?

ILJA: Po skončení gymnázia som sa uchádzal s dvoma skladbami o prijatie na Vysokú školu múzických umení, kde ma aj podmienene prijali.

JA: Dokončil si túto ustanovizeň?

ILJA: VŠMU som absolvoval *Symfóniou číslo 1*.

JA: To bol iste nezvyčajný názov symfónie. Si dakde zamestnaný?

ILJA: Môžem ťa potešiť, momentálne nie, ale bol som.

JA: Kde?

ILJA: Najprv ako dramaturg Slovenskej filharmónie a potom ako dramaturg v rozhlase.

JA: Ako som bol informovaný, notová osnova má ešte stále päť čiar a štyri medzery. Ťažká doba, ktorá na nás doláhla, určite doláhne i na vás, hudobných skladateľov. Spisovatelia alebo novinári môžu písať medzi riadkami. Medzi čím budeš písať ty?

ILJA: My píšeme medzi notovými osnovami. Pre mňa to nebude nič nové, lebo už v päťdesiatych rokoch som písal noty na pomocných čiarach, de facto medzi notovými osnovami. Bol som extrémistom v tomto druhu tvorby. Extrémny politik môže byť lavičiar alebo pravičiar. Extrémny hudobný skladateľ však píše noty na pomocných čiarach dole alebo hore od oficiálnej notovej osnovy. V tom je podstatný rozdiel.

JA: Si autorom viacerých známych skladieb: *Sláčikové kvarteto*, *Druhé klavírne kvinteto*, *Štruktúry* atď., ale najviac sa hral v zahraničí *Osvienčim*. Ako to bolo vlastne s tým *Osvienčimom*?

ILJA: *Osvienčim* dostal cenu Zväzu československých skladateľov. Potom ho prihlásili do súťaže UNESCO, kde získal medzi sto skladbami jednu z dvanástich cien.

JA: Ktorú?

ILJA: Neviem. Dvanásť víťazných skladieb potom uvádzali vo všetkých členských štátoch UNESCO.

JA: A bol si vôbec v Osvienčime?

ILJA: Nie.

JA: Takže sa *Osvienčim* nemôže pokladať za koncentračnú skladbu, ale skôr za koncentračnú záležitosť. Kedy si bol posledný raz na koncerte?

ILJA: Prednedávnom v Smolenickom zámku, kde bolo sympóziu o novej hudbe. Pred koncertom rozdali organizátori prítomným dámam a slečnám bonboniéry, ktoré mali na pokyn naraz otvoriť. Jedna dáma, alebo to bola slečna, presne už neviem, sa nezdržala a bonboniéru otvorila skôr. Vzápätí vykrikla. V bonboniére bola biela myš.

JA: Organizátori zrejme nerátali s mlsnosťou, alebo s jednou z najzákladnejších ženských vlastností: so zvedavosťou...

ILJA: Hej, a experimentálny koncert bol v kulminačnom bode ochudobnený o hromadné výkriky.

JA: Ale i napriek tomu si myslím, že tento experiment má amatérsku príchuť. Predstav si tie melodické výkriky, ktoré by nastali, keby sa na tomto koncerte zúčastnili výlučne členky Speváckeho zboru moravských učiteliek...

ILJA: To by už bola profesionalita. Predpokladám, že na budúci rok budú v bonboniérach veвериčky, potom kuny, vlci atď.

JA: Slovom, od najnižších cicavcov po najdokonalejších. Ak sa na tomto koncerte zúčastníš o päťdesiat rokov aj ja, viem si predstaviť zdesenie hudobne vzdelanej mamičky, ktorá nájde v bonboniére svojho nezbedného synčeka.

ILJA: Nie tak, mňa zaujíma skôr dokonalosť tejto myšlienky umocnená technikou. Publikum by malo sedieť na koncerte v elektrických kreslách. V kulminačnom bode, vo vrchole skladby by sa do kresiel pustil prúd a publikum by bolo popravené. Nevie si predstaviť dokonalejší kulminačný bod.

JA: Ani ja a dúfam, že u nás nebude zrušený trest smrti a popravovať sa bude týmto spôsobom, ale čo sa stane, keď obsluhovateľ prúdu bude šibal a zapne prúd pred kulminačným bodom skladby?

ILJA: Na tom ani tak nezáleží, chcel som povedať iba to, že šokovať by mala hudba, a nie pomocné prostriedky.

JA: Ako badám, máš veľmi rád šokovanie. Pamätám si, ako si ma pred tromi rokmi zaučal do tajomstiev lezenia a ja som sa stal potom náruživým protagonistom tohto nezvyklého športu. Bolo to na terase v Klube výtvarníkov, kde sme sa spolu prechádzali na vyvýšenom zábradlí, ktorého šírka bola asi päť centimetrov a ty si si na ňom, ak sa dobre pamätám, aj pospal. Ty si vlastne prvolezcom. Kedy si začínal s lezením?

ILJA: Už pred rokmi. Prvý raz som liezol na Steinerovej ulici na šiestom poschodí o pol siedmej večer. Človek si veľmi dobre pamätá, čo robí prvý raz. Je to akoby čaro prvej noci, preto tá presnosť. Nebolo to ešte vyspelé lezenie, bola to iba odnož lezenia poznamenaná všetkými prvkami začiatočníctva, bolo to skôr spúšťanie. Preliezol som na druhú stranu zábradlia balkóna a predvádzal som tam rôzne zoskupenia nenáročných cvikov. Poznáme rôzne druhy lezenia. Najbežnejšie je okno–okno, ďalej poznáme okno–balkón, balkón–okno a okno–zem...

JA: V poslednom prípade je to viac dopad ako lezenie...

ILJA: Pri lezení veľmi záleží na odhade vzdialenosti jednotlivých oporných bodov, aby si dotyčný lezec vedel zvoliť najpriliehavejšiu techniku lezenia. Samozrejme, svoju úlohu tu hrá i druh omietky, okno a architektúra.

JA: Pri akom druhu omietky sa najťažšie lezie?

ILJA: Najťažšie sa lezie pri travertínových obkladačkách. Sú hladké, takže lezec sa nemá o čo zachytiť. Raz som už liezol pri tomto druhu omietky. Bolo to na piatom poschodí v Suvorovovom internáte. Liezol som okno–okno, takže som sa nemal čoho zachytiť, a preto som volil mierny skok. Všetko dobre dopadlo.

JA: V akom stave lezieš?

ILJA: V stave blaženosti. Lezec nesmie nikdy liezť totálne triezvy. Lezenie vyplynie samo z vnútornej potreby lezca. Lezec sa nikdy nesmie producovať pred okolím a takisto nikdy nesmie liezť za prízemnými cieľmi.

JA: Myslím, že máš pravdu. Potvrďuje to aj moja príhoda. Doniesol som syna zo škôlky domov. Zvoním a nikto mi neotvára. Kľúče som si zabudol doma. Zvoním u susedov, ženy a kľúčov nikde. Povedal som synovi, aby ma čakal na chodbe. Otvoril som okno na chodbe a liezol som okno–balkón. Šťastne som sa dostal na balkón, roztláčil som balkónové dvere a vkročil do kuchyne. V kuchyni sedela za stolom samodruhá žena, ktorá vôbec nebola mojou manželkou, a neznámy muž. Nevedel som, ako sa zachovať v tejto zložitej situácii. Pozdravil

som, myslím, že som sa spýtal, ako sa majú, a utiekol na chodbu. Slovom, zle som odhadol okno na chodbe, takže som preliezol k susedom, ktorí bývajú nad nami. Klinec za celým prípadom dal môj syn, ktorý ma čakal na chodbe. Keď ma zbadal, nevinne sa spýtal: „Oco, netrafil si?“ Musím podotknúť, že všetko sa skončilo dobre vďaka tomu, že som nebol celkom triezvy.

ILJA: Lezenie je jeden z druhov neznámej umeleckej činnosti. Keď leziem – nikdy nemyslím na to, ako dopadnem. Takisto nemyslím na to, ako dopadne moja nová skladba u publika alebo kritiky.

JA: Zaoberáš sa horolezectvom?

ILJA: Horolezectvo ma nikdy nezaujímal. Horolezectvo je iba jeden z amatérskych druhov lezenia. Nemám rád čedokárske prípravy a dopravu k hore, nemám rád rôzne druhy výstroja, ktoré zabezpečujú horolezca pred pádom. Horolezectvo stráca na význame istením.

JA: Poznám horolezca, ktorý liezol okno–balkón, pre nás by to bola hračka, okno bolo od balkóna vzdialené iba niekoľko centimetrov, a dotýčný horolezec si obliekol kompletný výstroj a ešte sa aj istil lanom...

ILJA: Lezenie úzko súvisí so šokovaním. Napríklad s klopaním neznámym ľuďom na okno. Kiežby som vedel tak šokovať aj v hudbe. Hudbe rozumie málokto, ale keď vlezieš niekomu do okna – tomu porozumie každý.

JA: V tom, že naše lezenie nepozná istenie, práve v tom vidím kus poézie. Nemusíme hovoriť o nesporných výhodách lezenia pred horolezením. Kým horolezec stráca enormné množstvo času tréningom, prípravami, zakúpením a ošetrovaním výstroja, cestou k hore alebo štítu, my lezci, prvolezci, prvosienky lezenia, môžeme liezť kde a kedy chceme. A ten prekrásny pocit nebezpečenstva, na ktorý nikdy nemyslíme...

ILJA: Lezenie vyviera z potrieb spoločnosti, v ktorej žijeme. Obsahuje určitý nedefinovateľný prvok mysticizmu. Napríklad gotické stavby poskytovali neskonalé možnosti na lezenie. So zánikom gotiky úmerne zanikalo i lezenie. Veľmi ma teší, že na našich detských ihriskách nainštalovali rôzne druhy lezačiek, podliezačiek, nadliezačiek a vliezačiek. Ešte nič nie je stratené, ešte veľa môže urobiť v lezení naša mládež, ktorá má zdravé jadro.

JA: Podme.

Otvoril som okno. Potom sme v prítmí noci, pod oblohou posiatou hviezdami, niekoľkokrát zliezli okno–okno a balkón–okno. Mesiak krásne svietil, bol spln, fľaška egyptského koňaku civela prázdnotou a nás hrial príjemný pocit, že po nás prídu iní, lebo dnes patrí budúcnosť mládeži.

(Život 1969, č. 22, s. 8-9)

Milan Adamčiak

O *Hrách*, festivale ISCM a inom...

V poslednej dobe nejedna skladba z dielne strednej a mladšej generácie slovenských skladateľov Novej hudby vzbudila nemalý záujem zahraničia o našu súčasnú hudbu. Dôkazom toho je predovšetkým prezentácia slovenských diel na medzinárodných festivaloch súčasnej hudby, úspechy v kompozičných súťažiach. Vedľa úspešných skladieb Jozefa Malovca, Tadeáša Salvu, Jozefa Sixtu a iných vynikli najmä *Hry pre 13 spevákov a bicie nástroje* od Ilju Zeljenku. Premiéra tejto skladby odznela na tohoročných III. seminároch pre Novú hudbu v Smoleniciach v podaní Slovenských madrigalistov. Onedlho na to dielo odznelo na festivale Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu v Bazileji. Zároveň bola skladba ocenená v medzinárodnej tribúne UNESCO a zaujímajú sa o ňu viaceré európske i mimoeurópske hudobné centrá. Slová autora sa pokúsia priblížiť nám túto zaujímavú hudobnú kompozíciu.

MA: Často sa stáva, že skladateľa podnieti k napísaniu skladby nejaká vonkajšia okolnosť, napríklad záujem určitého festivalového výboru, prípadne skladateľská súťaž. U *Hier* sa nám táto súvislosť vybavuje o to nápadnejšie, že skladba v nevelkom časovom rozpätí odznela na dvoch podujatiach súčasnej hudby. Bola tvoja skladba písaná na nejakú určitú objednávku?

IZ: Pokiaľ sa týka predvedenia *Hier* v Smoleniciach i vo Švajčiarsku, nesúviselo to so žiadnou konkrétnou objednávkou. *Hry* som písal predovšetkým pre Slovenských madrigalistov. Už dávnejšie ma požiadali o nejakú vokálnu kompozíciu. Stále som to však oddŕaloval – nie snáď preto, že by som nechcel vyhovieť ich želaniu, práve naopak: nechcel som napísať hocičo. Mal som v úmysle skladbu na nich, ako sa povie, priamo našiť. A trvalo to takmer päť rokov, kým som pristúpil ku komponovaniu *Hier*.

MA: Tvoj zámer sa teda vydaril. Slovenskí madrigalisti interpretujú *Hry* skutočne výborne. Mohol by si povedať, akú kompozičnú metódu si použil? Prečo sú *Hry* hrami?

IZ: Názvy nemožno brať smrteľne vážne. S tým sú spojené veľké trampoty. Názov je však návodom pre konzumenta. Ľudia sa často cez názov približujú

k skladbe. Ja osobne si s názvom nerobím ťažkosti, častokrát mám skladbu už hotovú a neviem, ako ju označím. Hry? – Je to hravé – nech sa to teda volá *Hry*. A kompozičná metóda. V prvom rade priestorový mobil, pohyblivá plastika. Speváci nespievajú z jedného fixného miesta, preskupujú sa, sú rozptýlení, v kruhu, navzájom si akoby odpovedajú, ľavá strana pravej a pod. Spievajú i počas pohybu. To je jeden z momentov. Organizácia zvukového materiálu? Nerád používam nejakú fixnú kompozičnú metódu, nechávam sa čiastočne niektorou inšpirovať. V *Hrách* ide v podstate, neviem to presne nazvať, o zhusťovanie a zriedovanie v čase. Nie však o narastanie počtu hlasov. Ide o pohyb intervalov ticha. Je to pulzácia v priestore, nevnímam sa ako metrum. Ostatne, nerád analyzujem svoje skladby. Na to sú iní, povolanejší.

MA: A ako je to s inštrumentáciou?

IZ: Chcel som, aby speváci aj spievali, aj sa hrali. Jednou z hier je hra na hudobnom nástroji, hra so zvukmi. Pochopiteľne, pokiaľ je to možné. Predovšetkým táto hra nesmie byť prekomplikovaná. V *Hrách* sú momenty, keď interpreti počas pohybu spievajú aj hrajú, s tým súvisí voľba nástrojov (zvončeky, hrkálky, bubny...). Nesmel som písať nič príliš zložité. Stratil by sa potom základný element – hra.

MA: Niektoré partie *Hier* pôsobia miestami voľne, akoby improvizáčne. Použil si v zápise skladby i prvky aleatoriky?

IZ: Napriek tomu, že niektoré miesta skutočne pôsobia voľne, spontánne, je zápis presný. V tomto ohľade som interpretom nenechal žiadnu voľnosť. Nie všetko sa však dá presne zapísať. Niektoré úseky – najmä ich textovú časť – som musel prekonzultovať priamo s madrigalistami. Napríklad prechod od *u* cez *ü*, *y* do *i* nie je možné preniesť presne na papier. Mohlo by sa stať, že výsledný zvukový efekt by bol odlišný od môjho zámeru. Dá sa to síce v legende opísať, lepšie je to však priamo vysvetliť interpretovi.

MA: Domnievam sa, že v tvojom hudobnom vývine improvizácia zohrala nemalú úlohu.

IZ: Máš pravdu. Ako klavirista som si doma osem rokov improvizoval. A stáva sa to občas aj teraz. Hrával som na klavíri a zaznamenával to na magnetofóne, potom som si takúto nahrávku vypočul a dopĺňal som ju. Môžem povedať, že takýto druh „komponovania“ mi veľmi imponoval. Často som sa takto s klavírom a magnetofónom hrával.

MA: Teda opäť hry. Ako je to ale s ich textom?

IZ: Texty si pripravujem sám. Je to najistejšie. Ťažko však možno hovoriť o nejakom plynulom texte. Text v *Hrách* nie je zdrojom literárnej informácie, sú to len znelé slová, osamostatnené od svojho významu, inšpirované latinčinou. Je to hra so slabikami, so zvukmi. Naviac, snažil som sa využiť tu viaceré ústne prejavy – smiech, šepot, hovor, výkriky, spev atď.

MA: Jedným z najdôležitejších prvkov *Hier* je priestor, pohyb. Možno *Hry* nazvať priestorovou kompozíciou? Domnievaš sa, že ich možno niekam zaradiť?

IZ: O tom ja nerozhodujem. A, pravdupovediac, ani ma to nezaujíma, čo sa k čomu zaraďuje. Nezaujúmajú ma prúdy, ktoré sa o niečo usilujú a súdni znalci ich potom zaraďujú pekne do šuflíkov. Sú rôzni autori, ktorí sa zaradili sami. A moje zaraďenie? Nie som proti tomu, ja sám sa nemôžem posudzovať. A keď niekto napíše niečo, čo je proti môjmu názoru, je to vždy lepšie, ako keby sa nepísalo nič.

Priestorová kompozícia? Nerobil som priestorové veci, neurobím Hry II., III. atď. Problém priestoru je však rozhodne zaujímavý. Nemám dost prehľad o podobných veciach. Ostatne, spomínam si na jednu svoju staršiu kompozíciu, bohužiaľ, partitúra sa stratila a skladba nebola predvedená. Išlo o dielo písané k odhaleniu pomníka na hrobe básnika Ivana Kraska. Interpreti mali byť roztrúsení po cintoríne a skrytí za hrobmi. Malo to byť akési maximálne stereo predvedenie vo voľnej prírode. Okrem tejto skladby som neurobil žiadnu priestorovú kompozíciu.

MA: Národná, a po nej medzinárodná komisia vybrala tvoje *Hry* pre tohoročný festival ISCM v Bazileji. Ako to bolo s voľbou interpreta pre tento festival?

IZ: Mal som šťastie (myslím si, že to môžem takto povedať), že *Hry* sú komornou skladbou. Komorný súbor si mohol skladateľ, ktorého dielo malo byť na festivalových koncertoch hrané, vybrať sám. Samozrejme, že ja som sa rozhodol pre Slovenských madrigalistov. Dielo mali naštudované, mal som možnosť byť na ich skúškach, bol som na premiére v Smoleniciach. Myslím si, že Madrigalisti boli pre festival ISCM tí najpovolanejší. Inak to bolo s orchestrálnymi skladbami. Ich interpretmi boli buď tamojšie symfonické telesá, prípadne tie, ktoré tam na festivale hostovali.

MA: Pokiaľ viem, spolu s Madrigalistami si bol v Bazileji aj ty...

IZ: Áno. Do Švajčiarska som išiel dosť skepticky. Ľudia tam žijú na úrovni kultúrneho blahobytu. Pochopiteľne, že som očakával menší záujem o festivalové koncerty. Bol som ale veľmi prekvapený. Na koncertoch bolo úplne nabité divadlo. Napríklad moje *Hry* odznali na matiné, vonku bolo strašne horúco a v divadle napriek tomu bolo veľmi veľa ľudí.

MA: A aký bol ohlas na tvoju skladbu?

IZ: Nezažil som ešte na svojom koncerte taký ohlas ako tam. Bolo to pre mňa skutočne milé prekvapenie. Publikum spolu žilo s tou hudbou. Mal som taký príjemný sviatočný pocit. Ohlas bol netradične koncertný či divadelný, poslucháči sa koncertu plne zúčastnili, bola to akoby ich hudba. Ľudia sa proste nechali strhnúť. Mal som pocit, že kričali góól. Tento druh ohlasu u nás nejestvuje (nehovoriac o ohlase na súčasnú hudbu!). Pre našinca je niečo také nepochopiteľné. Nemáme u nás taký bezprostredný prístup k hudbe a vôbec k umeniu.

MA: Zúčastnil si sa okrem koncertu, na ktorom odznali tvoje *Hry*, ešte nejakého podujatia? Môžeš niečo povedať o skladbách tvojich zahraničných kolegov?

IZ: Žiaľ, bol som iba na dvoch koncertoch. Okrem toho „môjho“ ešte na jednom symfonickom. Festival ISCM stále prináša ten istý problém svojej dramaturgie

– pestré všeličo, festivalové koncerty sú akýmsi kaleidoskopom súčasnej hudby. Mnohokrát je to na úkor vyznenia výborných skladieb, ktoré boli ochudobnené susedstvom nie vždy úspešnej skladby. Môžem však povedať, že na koncertoch, ktorých som sa zúčastnil, odzneli interesantné skladby. Napríklad v podaní vokálneho sexteta z Talianska zaznela kompozícia Sylvana Bussottiho. Bola síce trochu akademická na môj vkus, rozhodne však nie nezaujímavá. Súbor bicích nástrojov predviedol skladbu japonského skladateľa Šinoharu, tiež to bolo pozoruhodné dielo. Slovenskí madrigalisti okrem mojich *Hier* uviedli dielo gréckeho autora Terzakisa. Na tom istom koncerte bol predvedený akýsi happening, snáď hudobné divadlo. Na počúvanie ale bolo dosť nezáživné a ako divadelná záležitosť málo nápadité – bolo to značne banálne. Asi pol hodiny tam hráči tlkli do všetkého, čo im bolo po ruke. Bavili sa s konskou lebku – dali jej zhltnúť partitúru atď., napokon bubeník vyčerpaním akoby omdlel. Bolo to proste také nezáživé cirkusové číslo, jednotvárne podfarbené elektronickou hudbou. A druhý koncert, symfonický – čo môžem k tomu povedať? Dramaturgia bola, ako som spomínal, značne nesúrodá; odznelo tu vedľa seba všetko možné. Od webernovských kompozícií po aleatoriku. Označil by som celú túto záležitosť za Webernovu obnosenú sako – niekto si môže dať ušiť šaty na mieru, ale neurobí to, pretože sa domnieva, že obnosené sako mu svedčí viac – pretože je práve v móde. Nechcem sa však vyjadrovať ako kritik. Tak som to vnímal ja. Je to môj čisto subjektívny názor a je možné, že sa aj mýlim.

MA: Ak porovnáš predvedenie *Hier* v Bazileji a v Smoleniciach, boli badateľné nejaké odlišnosti? Mám na mysli predovšetkým problém priestoru, akustiky...

IZ: Iste, rozdiely boli. V Smoleniciach to bolo skutočne komorné predvedenie. Priamy kontakt s publikom bol veľmi vítaný a výhodný. V Bazileji boli *Hry* interpretované vo veľkom klasickej divadle. Na rozdiel od smolenickej premiéry nebolo možné obklúčenie publika. Interpreti vystupovali na javisku, ktoré bolo rozšírené o zakrytú orchestrálnu jamu, mohli sa teda rozvinúť, rozostúpiť do polkruhu. Jediný kompromis voči pôvodnej verzii bol práve v nemožnosti obklúčenia a, pochopiteľne, nemohli vyjsť tak presvedčivo ako v Smoleniciach efekty počas krúženia spevákov okolo vlastnej osi. Celok ale vyznel dostatočne presvedčivo a boli dosiahnuté i viaceré stereo efekty.

MA: Okrem Smoleníc a Bazileja boli *Hry* ešte niekde predvedené?

IZ: Áno. Slovenskí madrigalisti uviedli *Hry* počas svojho vystúpenia v Juhooslávii. Bolo to na festivale starej hudby a *Hry* odzneli ako mimoprogramové číslo. U nás majú *Hry* byť predvedené 6. novembra na prehliadke nových diel slovenských autorov v Žiline. Je to podujatie, ktoré organizuje Zväz slovenských skladateľov predovšetkým pre zoznámenie sa s novšou tvorbou najmä v mesiacoch „periférie“ – toho roku v Žiline a v Trnave. Okrem tohto uvedenia *Hier* sa pripravujú ešte niekoľké v zahraničí (Helsinki, Sydney atď.).

MA: Môžeš záverom spomenúť nejaký zážitok spojený s predvedením *Hier* vo Švajčiarsku?

IZ: Samozrejme. Bol to veľmi milý zážitok. Po koncerte ma boli požiadať o autogram dve malé detičky. Bol som milo prekvapený. Niečo podobné som zažil nedávno, keď mi bol doručený list – tiež od zberateľa autogramov – z nejakého mestečka zo Spojených štátov. Nenašiel som to na žiadnej mape a neviem si predstaviť, odkiaľ sa môj priaznivec vôbec dozvedel, že existuje nejaký skladateľ Ilja Zeljenka. Je mi to zatiaľ záhadou.

(Hudobný život, roč. 2, 1970, č. 22, s. 3)

Milan Adamčiak

Ide o nápad

V týchto dňoch sa nahráva hudba pre televízny film Ernesta Štrica a režiséra Jiřího Svobodu *Taký obyčajný deň*, ktorého premiéru programuje Čs. televízia v auguste na výročie SNP. Jej autorom je Ilja Zeljenka, azda najplodnejší príslušník novej skladateľskej generácie na Slovensku, ktorá vstúpila do povedomia hudobnej i filmovej a televíznej verejnosti po roku 1960. Skomponoval asi 100 filmových hudieb, z toho pre 21 celovečerných filmov. Z odvysielaných televíznych filmov spomeňme aspoň *Román o base* a z televíznych inscenácií Vančíkovu *Priehrštie vzdychov* o francúzskom spisovateľovi E. Zolovi.

Milan Adamčiak: Skôr než sa dotkneme vlastnej problematiky hudby pre film alebo televíznu inscenáciu, môžeš povedať pár slov o tom, ako si sa dostal k tomuto žánru tvorby?

IZ: Bolo to už dávno, tesne po tom, ako som skončil štúdium. Priatelil som sa s vtedajšími absolventmi FAMU a jeden z týchto mojich priateľov, Miro Hornák, ma vyzval k hudobnej spolupráci. Náramne sa mi to hodilo. Jednak preto, že som mal už dávnejšie v úmysle „zavrátať sa“ i do tejto oblasti kompozičnej praxe, a pravdaže, kvôli finančnému efektu. Mojou prvou filmovou prácou bola hudba pre film *Tu kráčajú tragédie*. Režisérom bol Štefan Uher.

MA: Keď spomínaš režiséra, opakuje sa meno daktorého slovenského režiséra vo filmovom tíme, v ktorom si pôsobil; inak povedané, máš režiséra, s ktorým sa ti zvlášť dobre spolupracuje?

IZ: Hm, ťažko povedať. Predovšetkým nie ja si vyberám režiséra. To on príde za mnou a povie mi: „Urob mi hudbu“. Ja som sa, samozrejme, chytal každej príležitosti. Najčastejšie meno? Zrejme Uher. Robil som hudbu pre všetky jeho filmy okrem *Organu* – tam je Bachova hudba. Ale i keď sa mi s Uhrom veľmi dobre pracovalo, musím povedať, že mi nedal veľa priestoru pre hudbu. Bol príliš filmový: čo mohol povedať kamerou, k tomu nepotreboval hudbu. To bola jedna stránka. Druhá – ale podstatná – bola tá, že pri Uhrovi som mohol použiť „svoju hudbu“. To značí, ktorú by som bol písal i bez filmového plátna.

MA: Aká filmová tematika ti najväčšmi vyhovuje?

IZ: Robil som hudbu ku kadečomu. V podstate nemám vyhranený záujem o nejakú určitú tematiku – bolo by to nerentabilné... Vystriedal som dokumentárne filmy hranými, krátke celovečernými. Pre krátky film sa ťažšie skladá ako pre hraný film. Ale mám rád tieto filmy, dovoľujú skladateľovi nápaditosť. Azda najradšej mám filmy s výtvarnou tematikou. V tejto oblasti som si dovoľil taký experiment, zlepšovák. Napísal som skladbu skôr než bol hotový film – samozrejme, scenár alebo aspoň minútáž som už poznal. Nebývalo zvykom, aby sa film robil na hudbu, bolo to vždy naopak, ale stretol som sa s porozumením kolegov režisérov. Takýmto spôsobom vzniklo niekoľko autonómnych skladieb. Napríklad *Hudba pre zbor a orchester* (film *Koloman Sokol*), *Štruktúry* (film *Duša kameňa*), *Meditácia* (film *Mikuláš Galanda*) a iné.

MA: Nepôsobí na takúto hudbu potom rušivo zostrih alebo prelínanie s textom?

IZ: Nie. V týchto filmoch nie je iný zvuk okrem hudby. Ani reč. Je v nich čistý obraz a práve tak čistá hudba. Je to ideálne – nechať hovoriť obraz a hudbu samé za seba.

MA: Popri hudbe sa stretáme vo filme i s inými zvukmi patriacimi k obrazu. Skladateľ musí zrejme s nimi počítať a prípadne ich včleniť do obrazu.

IZ: Nie vždy. Je samozrejmé, že s nimi počíta. To, do akej miery ich skladateľ rešpektuje a využije, záleží na ňom. Mne sa tak stalo s hudbou pre Horňákov film 65 000 000. Bol to celovečerný dokumentárny film z vojny. Mal som k dispozícii zvukový pás a použil som ho pri skladaní filmovej hudby; napríklad strelbu som nahradil generátorovými zvukmi s podobnou hustotou. Bola to vôbec prvá elektronická hudba vo filme u nás. A bolo to úspešné.

MA: Hovoril si o „vlastnej“ hudbe. Je vari podmienkou filmového skladateľa písať hudbu pre film odchylným rukopisom než hudbu koncertnú?

IZ: Nie je problém písať hudbu pre film. Podstatné je vedieť vycítiť, kde má a kde nemá byť hudba – o tom spolurozhoduje, pravdaže, i režisér. To, aká hudba kam patrí, je iná vec. To vyplynie zo samotného filmu. Háčik je inde, v tom, či je skladateľ filmovo, dramaticky citiaci človek. Filmová hudba nemá byť opisná. Nie je dôležité použiť napríklad k pohrebnému sprievodu smútočný pochod. Ide o nápad. Práve ten môže podoprieť obraz, jeho atmosféru. Pravda, občas sa vyžaduje motivická príbuznosť. Nie je to však taká práca s motívom ako pri komponovaní koncertnej hudby. Autor má určitú minútáž, tempo scén, ich rytmus, náladu. Je výlučne jeho vecou, ako ich dá dohromady. Nemožno si však nárokovať určitý štýl, ktorý autor reprezentuje svojou hudbou mimo filmového plátna. Charakter filmu si vyžiada svoj typ hudby. Filmový skladateľ musí vedieť písať všetko – od dychovky po symfonický orchester, tanečnú hudbu tak isto ako hudbu v štýle minulých storočí. Keď na to nestačí, siahla po archíve, alebo hľadá skúsenejšieho kolegu. Pokiaľ sa mňa týka, nepíšem jazz ani tanečnú hudbu jemu podobnú. Na to sú lepší skladatelia. Podobne je to i s obsadením. Písal som hudbu pre sólový nástroj, pre dve gitary a trúbku,

pre vokálne teleso i symfonický orchester. Pre film o histórii slovenskej kinematografie som hudbu ani nenapísal, improvizoval som na klavíri tak, ako to bývalo ešte v ére nemého filmu.

MA: A hudba pre televízne inscenácie?

IZ: Nevieľm o iných problémoch, než aké sa vyskytujú pri filmovej hudbe. V podstate je to také isté. Rozdiel je viditeľný iba v technológii, všetko ostatné je totožné. Filmová hudba nie je tvorivou epizódou, vyžaduje si od skladateľa také isté vypätie ako koncertná tvorba. A navyše, treba rešpektovať mnohé faktory, od ktorých závisí jej opodstatnenosť, jej adekvátnosť s filmovým či televíznym záznamom obrazu. A to nie je maličkosť.

(*Televízia*, č. 33, 9-15 august 1971, s. 4)

Jana Šuhajdová-Lengová

Pokrok nemožno dosiahnuť bez „základného výskumu“

S menom skladateľa Ilju Zeljenku sa nezriedka stretávame v koncertných bulletinoch, prihovára sa nám rečou tónov z rozhlasového vysielania i z gramofónových platní, jeho diela zazneli vo Varšave, Benátkach, Moskve, Tbilisi, Luxemburgu, Düsseldorfe, Bazileji, Kodani, Paríži... Z prvej profilovej platne umelca sa na nás díva jeho tvár, vážna, zahľbená, akoby stále premýšľajúca. Napísal okolo štyridsať kompozícií a jedna z najnovších – takmer 45 minút trvajúca *Baletná symfónia* – bude mať 5. mája t. r. svoju premiéru.

Jana Šuhajdová: Je to vaše prvé baletné dielo. Čo bolo impulzom k jeho vytvoreniu?

Ilja Zeljenka: Napísať balet by som sa sám od seba zrejme nikdy neodhodlal. Asi pred tromi-štyrmi rokmi ma oslovil pražský režisér Petr Weigl a dal mi takúto ponuku. Námet, ktorého libretistom a zároveň choreografom je František Pokorný, mal už pripravený. Nie je to príbeh konkrétny, ani abstraktný, ale symbolický. Predstavuje boj pozitívnych a negatívnych síl v spoločnosti; v centre diania stojí hrdina a jeho alter ego, ktoré sa mu často vysmieva, je skeptické, no vo chvíľach rozhodovania ho povzbudzuje. V závere splynú do integrovaného celku. Premiéra diela bude pri príležitosti 35. výročia oslobodenia a toto jubileum predurčuje jeho inscenačný charakter.

JŠ: Prečo práve *Baletná symfónia*?

IZ: Vždy mi robilo problémy skladbu konkrétne pomenovať. Hudba si má zachovávať svoje špecifikum a ťažko ju vyjadriť či opísať slovami. Preto nechcem, aby názov pútal pozornosť. Podobne je to aj s kompozičnou technikou, ktorá sa má prispôbiť tomu, čo skladateľ chce povedať. Dielo v javiskovom predvedení bude mať zrejme iný titul, to som však prenechal inscenátorom.

JŠ: Dramatická *Baletná symfónia* vyrastá vo svojej podstate z rýdzo hudobných zákonitostí a rozvrhli ste ju do štyroch častí...

IZ: Nakoľko nešlo o zhudobnenie presného libreta s konkrétnymi príbehmi a dejovým rozvíjaním, mal som ako skladateľ značnú voľnosť pri realizácii

hudobnej formy. Prvá časť exponuje negatívny svet s celou jeho naliehavosťou a brutálnou prevahou, čomu hrdina nevie vzdorovať. Druhá časť predstavuje akési „la dolce vita“ – svet radosti a povrchnej blaženosti, no hrdina zvykom odoláva. A konflikty sa ďalej stupňujú. V záverečnom finále hrdina a jeho alter ego morálne víťazia nad svetom násilia a nenávisti. Túto očistnú katarziu správa vnútorná vyrovnanosť, vyjadrená nie apoteózou, ale upokojujúcim sa hudobným procesom.

JŠ: Hudobné vydavateľstvo OPUS prišlo veľmi pohotovo s gramofónovou nahrávkou tohto baletu. Interpretmi sú Orchester Smetanovho divadla v Prahe s dirigentom Ondrejom Lenárdom. Dnes je už samozrejmosťou, že divadelné scény sú vybavené dobrou zvukovou technikou. Teda aj realizácia kompozície na páse, resp. gramofónovej platni dopredu slúžila istému cieľu.

IZ: Áno, je to tak. Balet sa bude robiť podľa tejto nahrávky, a nie naživo; ide totiž o náročné dielo tak po interpretačnej stránke, ako i pre veľké obsadenie orchestra. Pôvodne mal skladbu nahráť pražský dirigent Simon, ale asi tri týždne pred nahrávaním ťažko ochorel. Poprosil som preto Lenárda a on kompozíciu za krátky čas nielen naštudoval, ale aj vynikajúco zadirigoval. Obdiv vyvolal i u hráčov orchestra, ktorí vyslovili želanie spolupracovať s ním častejšie. Treba podotknúť, že orchester sa vypoľ k skutočne sústredenému a výbornému výkonu.

JŠ: Napísali ste už štyri symfónie, tá posledná je *Baletná*. Necítite sa byť tak trochu typom symfonika?

IZ: Ťažko sa mi o tom hovorí. Sú to termíny podľa môjho názoru zastarané, ktoré slúžia k akémusi zatriedeniu, „zaškatulkovaniu“ autora. Nezáleží predsa na tom, či človek píše symfóniu alebo nejaký koncert pre orchester; dôležitý je obsah, podstata hudby samotnej. Forma nikdy nerozhoduje o kvalite skladieb. Osobne sa považujem za skladateľa, ktorý inklinuje k tzv. absolútnej hudbe, čisto hudobnému spôsobu hudobného vyjadrovania. Hudba s konkrétnym literárnym podtextom mi nie je taká blízka a aj ona pôsobí na poslucháča práve svojím hudobným jadrom.

JŠ: Hlboký filozofický podtext, ktorý ste pririekli *Baletnej symfónii*, si iste vyžiadala veľa tvorivých síl. Nutne muselo po nej nasledovať niečo úplne iné. Napríklad *Mutácie*, ktoré vznikli v januári 1979 a premiérovzo zazneli na tohoročnom Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby.

IZ: Je šťastím, že každý nosí v sebe viac odlišných vrstiev. Po veľkom diele treba odreagovať napätie, ktoré sa nahromadilo po mnohých týždňoch sústredenej práce. Tak prikazuje nevyhnutný zákon kontrastu a zmeny. Po *Baletnej symfónii* som už skomponoval niekoľko vecí. Spomeniem napríklad *Dychové kvinteto*, *Reliéf pre organ*, ktoré naštudoval a v Düsseldorfe predviedol dr. F. Klinda, 3. *sláčikové kvarteto*, madrigal pre miešaný zbor na text skladby rovnakého druhu od H. L. Hasslera. Pre SLUK som vytvoril dve kompozície na témy slovenských ľudových piesní s názvom *Hry a riekanky a Slovensko*.

JŠ: Ozaj bohatý výpočet. Vašu tvorbu z posledného obdobia kritika charakterizuje ako komunikatívnejšiu a prístupnejšiu poslucháčovi v porovnaní s dielami, ktoré vznikli v šesťdesiatych rokoch. Je to zámer, alebo ste sa k tomuto prejavu dopracovali intuitívne?

IZ: V prvej polovici 60. rokov som sa zaoberal predovšetkým štrukturálnymi problémami hudobného materiálu a jeho spracovania. Aby skladateľ dospel k istému prejavu (hovoríme všeobecne), musí svoje vedomosti i schopnosti vytríbiť. Neskoršia 3. *symfónia* bola zámerne skomponovaná ako „divácky film“, aby si ju mohol vypočuť každý bez ohľadu na hudobné vzdelanie. A ostatné diela tohto obdobia? Každý autor sa musí istým spôsobom zdokonaľovať, musí absolvovať – ja by som to povedal – „základný výskum“, ktorý existuje aj v oblastiach vedy. Myslím si, že v umení sa nedá bez tohto základného výskumu dosiahnuť pokrok ani v zmysle tvorcu, ani kultúry obecné.

JŠ: Skôr ako po prvý raz uvedú *Baletnú symfóniu*, dramaturgia Slovenského národného divadla pripravila na zajtra premiéru Večera baletov, kde okrem dvoch Suchoňových diel *Čarodejná noc* a *Poème macabre* budú aj vaše *Zaklínadlá* v choreografii a réžii Karola Tótha.

IZ: Iniciátorom celého podujatia bol Karol Tóth. Po vypočutí niekoľkých mojich skladieb sa jednoznačne rozhodol pre staršie *Zaklínadlá*, pretože sa mu javili najvhodnejšie na pohybové stvárnenie. Hudba k nim sa bude robiť naživo, a nie z pásu pomocou zvukovej techniky. Je to skladba pre miešaný zbor a orchester. Latinský text vo vokálnom parte som použil pre jeho osobitný rytmický a melický charakter.

(*Večerník*, roč. 25, 25. 4. 1980, s. 6)

Peter Brhlovič

Slovo s dynamitovým nábojom

Peter Brhlovič: Čo predchádzalo vášmu rozhodnutiu zhudobniť verše, ktoré získali taký okamžitý a veľký čitateľský ohlas?

Ilja Zeljenka: Podobne ako v roku 1959, keď sa mi náhodou dostal do rúk ešte rukopis, ktorý sa stal podkladom na skomponovanie kantáty *Osvienčim*, aj tentoraz zohrala svoju úlohu náhoda. Aspoň pokiaľ išlo o voľbu úryvku, ktorý som zhudobnil. Už pri prvom prelistovaní knihy ma zaujali verše o lži a pravde, o frázach, anonymoch, jednoducho veciach, s ktorými človek musí rezonovať, lebo každá z nich ho v podvedomí škrie.

PB: Lož a pravda sa aj vo vašom hudobnom pretlmočení ľahko odhalia ako dve nezlúčiteľné, konfliktné veličiny. Záver je apelom na človeka, ktorý má žiť, „aby iní boli šťastní“. To je univerzálna téma.

IZ: Napriek tomu som ju pociťoval ako aktuálny problém, pretože aj u nás žije nemálo takých ľudí, ktorí s pribúdajúcimi hmotnými statkami zameriavajú svoju pozornosť ešte väčšmi na konzum. Záverečnú myšlienku, že žijeme, aby iní boli šťastní, považujem za mimoriadne naliehavú. Rád som siahol po tejto poézii, pretože obsahuje doslova dynamitový náboj v tom, ako otvorene poukazuje aj na javy, ktoré nám strpcujú život.

PB: Vo vašej doterajšej tvorbe je pomerne málo diel tohto druhu...

IZ: Nie som prívržencom piesní či symfonických básní. Tak ako považujem hudbu za autonómnu oblasť, tak sa mi tiež vidí, že poézia je ukončená vo svojom písanom tvare. V ľudovej poézii sú básne akoby obrázkami, ktoré sa niekde začínajú a niekde končia, ale text, ktorý má filozofickejší charakter, si osobne neviem predstaviť ako spievaný. Preto aj v prípade *Slova* využívam rytmizovanú recitáciu.

PB: To je však opäť niečo podobné ako v kantáte *Osvienčim*, a nielen to...

IZ: Rovnako ako vtedy i dnes je interpretom mojej skladby národný umelec Július Pántik. Je veľa dobrých recitátorov, ale on je navyše veľmi muzikálny a dokáže presne realizovať predstavu, ktorú som zapísal do nôt.

PB: Tradičným interpretom vašich diel je aj spevácky zbor súboru Technik, ktorý tiež spoluúčinkuje pri dnešnej premiére...

IZ: Mám veľmi dobrý pocit z toho, že jestvuje kolektív mladých ľudí, ochotný tvrdo študovať pomerne komplikované partitúry a spievať ich s takou radosťou. Srdečný vzťah interpreta k dielu sa nedá nahradiť ničím. Rovnako si vážim zbormajstra Pavla Procházku, lebo je to veľmi dobrý a odvážny muzikant, ktorý sa neľaká ťažkostí.

PB: Kedy sa s vašou novou skladbou zoznámi bratislavské publikum?

IZ: Na BHS 1981.

(*Smena*, 4. 2. 1981)

Alexander Karšay

„Bol to môj najkrajší zážitok“ – a myslel na prácu s Váľkovým *Slovom*

Alexander Karšay: Vybrali ste si pre svoj martinský debut poému *Slovo*. Prečo vás zaujala a inšpirovala práve táto poézia, prečo práve s ňou ste išli na festival, ktorý sa už v názve hlási k tvorbe spoločensky angažovanej?

Ilja Zeljenka: Nie je to náhoda, prečo ma práve táto poéma zaujala a podmanila si ma. A osobne ten fragment z nej, ktorý som si vybral. Je to básnická konfrontácia dvoch protichodných pojmov, ktoré hrajú v živote človeka i spoločnosti veľkú úlohu. Sú to pravda a lož. Každý vo svojom živote zažil také konfrontácie, kde boli v stávke „pravdy holé“, univerzálne platné. Poéma zaujíma principiálne stanovisko k týmto otázkam. Hovorí bez obalu a hovorí k dnešku. „Vyhýbaj sa fráze, nevoď ju ako psíka na povraze.“ A odsudzuje klamstvo, anonymitu a iné ľudské neludskosti, vyslovuje hlbokú, všeobecne platnú pravdu. A pritom to vyslovuje umeleckou rečou: to značí, že hovorí ku každému zvlášť, ku každému jednotlivcovi jeho „jazykom“. Lebo také je umenie podľa môjho názoru, nehovorí masovo. V tom je rozdiel medzi umením a napríklad náučnou literatúrou.

AK: Myslím si, že táto vaša odpoveď priamo provokuje ďalšiu otázku: Čo je to angažované umenie, a najmä angažované hudobné umenie? Veď kým iné umelecké druhy, výtvarné umenie, ale najmä literatúra hovoria rečou, ktorú sprostredkujú zmysly ako priamu komunikáciu s ľudským umom, hudba sa nedá dešifrovať rozumom, hovorí od citu k citu.

IZ: Podľa môjho názoru je angažovaná každá skladba, ktorá hovorí umeleckým jazykom hudby a chytí za srdce v kladnom zmysle slova, teda vyvoláva kladné emócie. Zdôrazňujem jej umeleckú hodnotu. Konečne – to isté, aj keď je medzi nimi rozdiel, ako ste naznačili, platí pre všetky umelecké druhy. Lebo, napríklad, vezmime text, ktorého obsah je vysoko politicky angažovaný, a predsa nejde o umenie. Nemožno predsa za umenie považovať titulky z novín či zhudobnené heslá. Všetko má na svete svoje miesto. A všetko má svoju formu. To platí aj o umení, ktoré musí byť skutočným umením, aj keď vyslovuje všeobecne platné pravdy. Tak je tomu vo veršoch *Slova*.

AK: Kedy ste skladbu uvedenú v Martine napísali a z akého podnetu?

IZ: Písal som ju koncom minulého roka. Bola vopred určená na spomínaný festival. Potom sme ju nacvičovali v Bratislave i Žiline. Ako viete, odznela v podaní žilinského kvarteta (sic!), zboru súboru Technik a s recitáciami národného umelca Júliusa Pántika. Mali sme dve hlavné skúšky. Všetky zložky interpretácie pracovali s pozoruhodnou svedomitosťou. Musím zdôrazniť, že práca bola veľmi náročná najmä pre recitátora. Vedel som, že Július Pántik je vysoko muzikálny. Už pred dvadsiatimi rokmi to dokázal v mojej skladbe *Osvienčim*. Mal som k nemu dôveru a on znova predviedol svoje veľké umenie.

AK: Nazvali ste svoju skladbu kantátou. Myslíte si, že je to správne žánrové zaradenie? Veď kantáta je hudobný druh, v ktorom sa spieva. Vo vašej skladbe sa však aj recituje.

IZ: Máte pravdu, kantáta je odvodená od slova *cantare*, teda značí spievanie. Oratórium je hudobná modlitba – pravda, iba v prvotnom zmysle tohto slova. Tieto žánre nemožno tak striktne zužovať. A mňa ani veľmi netrápi takéto zaradenie. To je dôležité skôr pre teoretikov. Je moja skladba kantátou, oratóriom či melodramou? Nech je! Správne je to vlastne hudobná skladba pre orchester, hudobný zbor a recitáciu. Podobné problémy sú napríklad so symfóniou a symfoniettou. Nie je to však podstatné. Hlavné je, ako som už povedal, či sa skladba dotkne poslucháča. Ak sa nedotkne – je márne nazývať ju hocijako.

AK: Po tejto stránke iste nemusíte mať obavy. Premiéra v Martine ukázala, že skladba mala v publiku búrlivý ohlas.

IZ: Priznám sa, obával som sa tohto prijatia. Veď martinské festivaly majú iný profil, zameraný skôr na tzv. populárnu hudbu a jej vlastné populárne žánre. A ja prídem s tzv. vážnou skladbou, ktorá má svoje publikum v rozhlase, bratislavskej Redute či na koncertoch košickej filharmónie. A predtým mnou je zrazu množstvo mladých ľudí, ktorí majú hlbšie kontakty s populárnou piesňou než so symfonickou hudbou. A predsa, koľko pochopenia, aký ohlas! Bol to môj životný zážitok. Skutočná skúška, pre mňa vážnejšia než na filharmonických koncertných pódiami. O tej „nepopulárnej“ hudbe sa všeobecne myslí, že je iba pre pár zainteresovaných. A naraz tento krásny zážitok. Opakujem, bolo to pre mňa možno to najkrajšie, čo som kedy prežíval.

(Lud, roč. 34, č. 47, 25. 2. 1981, s. 4)

Juraj Hatrík

Hľadanie a návraty

Juraj Hatrík: Ako ďaleko do minulosti by sme museli ísť po tvoj prvý zbor?

Ilja Zeljenka: Po skončení školy, ešte v päťdesiatomsiedmom, som na podnet SLUKu urobil *Uspávanku pre miešaný zbor*. Pre SLUK vtedy komponovali iní – ja som tam ale mal niekoľko priateľov-spolužiakov, napríklad Kubánku. Uvarili ma.

JH: Čo sa s ňou stalo? Zabudlo sa na ňu?

IZ: Znovu sa vynorila začiatkom 70. rokov v Techniku – vyhrabal ju Slujka.

JH: A čo, bol si rád, že ňu vtedy uvarili?

IZ: *Uspávankou* som sa dotkol dvoch, pre mňa vtedy neznámych a dosť vzdialených území – jednoduchosti, prostoty ľudového a zborovej sadzby samotnej, problémov, ktoré prináša.

JH: Nikdy som tú „vzorovú“ zborovú sadzbu nemal príliš rád...

IZ: Ja som to dokonca nikdy neskúšal, ani na škole – začal som s tým sám a sám som musel hľadať prístupy, vhodné pre svoje založenie, vtedajšie zámery a názory na kompozíciu. Chytený do sieťky *Uspávankou* som koncom 50. rokov napísal *Baladu pre zbor a orchester* na ľudové texty.

JH: Počul si ju?

IZ: Áno, ale odvtedy už nie. V trme-vrme nasledujúcich rokov som na ňu takmer zabudol.

JH: Nedávno si mi ju predsa hral. A ak si dobre pamätám, nostalgicky si v nej konšatoval vlastnosti, ktoré sú ti i po tých rokoch blízke a ktoré sa medzičasom akoby trochu vytratili...

IZ: Nedávno som podnikol exkurziu do svojej „kamennej doby“ – dal som si nahrať všetky staré veci a s odstupom 25 rokov som si ich pustil. Nie všetky prežili. Ako to vidím, prežili skôr tie, ktoré reprezentujú môj vnútorný pokus o prejav a málo z tých, čo zápasili o technológiu.

JH: Akoby technologické výdobytky skôr starli...

IZ: Tie veci ma očarujúajú dovtedy, kým som sa nedostal „na druhý breh“. Z odstupu potom zošediveli. Technológiu som vždy prispôboval, aby postihla

to osobné. Preto sa stále vyvíjala, menila. Ale našiel som i konštrukčne zamerané skladby, ktoré mi zostali blízke...

JH: V čom to teda je?

IZ: Záleží zrejme na miere postihnutia osobného stanoviska. Nemyslím však na jeho proklamovanie, tomu som nikdy neveril. V človeku je veľa zákutí – čím viac dokáže uplatniť v diele, tým je pravdivejší. Preto ma *Balada* svojím začiatčnosťou neuráža – stojí za ním vážny prístup.

JH. Táto vážnosť prístupu charakterizuje i tretie tvoje dielo so zborom – kantátu *Osvienčim*...

IZ: Áno. Hoci som použil inú technológiu, je to to isté.

JH: *Osvienčim* vyvolal rozruch ako dielo experimentátorské, odvážne. No so zborovou sadzbou tam veľmi neexperimentuješ...

IZ: Nedôveroval som zborovému zvuku, ktorý by bol posplietaný z ťažko spievateľných intervalov. Šlo mi o zrozumiteľnosť slova. Nové je tam azda len šepkanie zboru, dnes by sa dalo povedať: akási zapísaná aleatorika. Niečo z textu začuješ, niečo nie – aj preto recitátor text opakuje.

JH: Podobný vzťah k vážnemu slovu, ktoré musí „dolahnúť“, vidno i v inom tvojom diele so zborom a recitátorom, tvoriacom s *Osvienčimom* ponad veľký časový rozdiel akúsi dvojicu, v kantáte *Slovo* na Váľkove texty.

IZ: Ani v dvoch vokálno-symfonických skladbách zo šesťdesiatych rokov, čo nasledovali za *Osvienčimom* – *Zaklínadlá* a *Hudba pre zbor a orchester* – nie je zborová zložka poznačená mojím vtedajším technologickým vývojom, je v podstate tradičná. Mal som vtedy iné problémy – čisto hudobné – ktoré boli lepšie realizovateľné v inštrumentálnej hudbe, či už komornej alebo orchestrálnej. Preto som sa nevenoval napríklad ani klavíru či organu – nevyhovovali môjmu rodiacemu sa polyrytmickému čítaniu, mojej predstave hudby, zloženej z rôznych vrstiev. Pri jej uskutočňovaní som zapúšťal technologické korene, z ktorých vyrastám dodnes.

JH: Hoci tvrdíš, že v tvojej zborovej sadzbe sa vtedy veľa nedialo, predsa len „abero balo bubo“ zo *Zaklínadiel* čosi signalizuje; je to určite iné ako mučivá otázka „kam ste odišli, ľudia beznohí?“ z *Osvienčimu*. Kde sa vzala táto čudná latina?

IZ: Rozmýšľal som vtedy nad tým, do akej miery musí poslucháč rozumieť textu, aby bol hudobne ukojený. Prišiel som na to, že v zborových skladbách polyfonických, rytmicky zložitejších, človek vždy viac počúva hudbu ako text. Tak som si povybíral vhodné latinské slová podľa kľúča, aký majú rytmus, zvuk, tvar, aby vyhovovali mojim hudobným požiadavkám.

JH: Niektoré významovo nosné slová však, myslím si, ovplyvňujú i náladu hudby – sú ako zrnká farby, rozptýlené v pohári vody.

IZ: Určite aj to. V preklade moja „latina“ zmysel má – ale surreálny.

JH: Lenže v šesťdesiatomdeviatom si prekvapil *Hrami pre 13 spevákov*, hrajúcich na zvončekoch, hrkálkach a bicích nástrojoch. Latina zmizla, nahradilo ju akési „dada“ – tárl-lárl..., papadá-pipadá...

IZ: Poňatie verbálnej stránky v *Hrách* bolo pre mňa ďalším krokom k pevnejšiemu ovládnutiu hudobnej situácie. Zvuk slova je úplne prispôsobený samostatnému hudobnému tvaru a jeho premenám. Je to preto prvá moja zborová skladba, zvládnutá cez technológiu, ku ktorej som dospel v inštrumentálnej hudbe.

JH: *Hry* priniesli podnety i pre hudobné divadlo...

IZ: Javiskové efekty vznikli spontánne, pri realizácii – keď napríklad dôstojné dámy, madrigalistky, začali chodiť okolo koncertnej siene a hrkať hrkálkami. Nebol to zámer. A ani prvé predvedenie pre mňa – táto skladba mi v kontexte akademickej moderny na festivale ISCM v Bazileji získala nezvykle nadšenú odozvu u publika.

JH: Mám pocit, že si objavil akési archetypy hravosti, podvedomé vrstvy kreativity, uchované z detstva a v ňom koreníace...

IZ: Možno, nedávno prišiel Marián Vach s myšlienkou, aby som *Hry* upravil pre detský zbor. Nakoniec sa to aj uskutočnilo – zaspievali mi to.

JH: A základný zmysel diela zostal neporušený...

IZ: Nevieť – situácia, v ktorej skladba vznikla, sa nevracia. Keď som v styku so staršími vecami, žiadajú sa mi neraz zákroky k vylepšeniu. Lenže také niečo považujem za nefér...

JH: Voči poslucháčom?

IZ: Nielen – i voči sebe. Je to kamuflovanie minulosti, cez ktorú som sa stal tým, čím som dnes.

JH: A čo *Hry a riekanky*, skladba o dvadsať rokov staršia ako *Hry* – je tu súvislosť?

IZ: Skúsenosti nadobudnuté v „latinských“ a „dadaistických“ prejavoch mi padli vhod. Keď vznikol z podnetu SLUKu prvý samostatný program pre jeho zbor – *Pieseň života* – vybral som si texty i hudobné podklady ľudových detských hier zámerne. Umožnili mi nadviazať na hravý princíp i na veľmi staré očarenie prostotou ľudového.

JH: Mnohí oceňovali, že uchovávaš ľudový ráz, hoci necituješ folklórne modely.

IZ: Vychádzam z nich, ale ich pretváram. V podstate sa to začalo už skôr – ešte v zboroch pre Technik – v *Roztopaši*, čiastočne i vo *Vajane*. Úspechy amatérov s týmito ťažkými, hoci na počúvanie priezračnými zbormi ma povzbudili v snahe vnášať do zborového prejavu hravé prvky, neobvyklú zvukovosť, dopĺňať ho o inštrumentálne „korenie“. Najďalej som v tom, tuším, zašiel naposledy v *Hassleriane*, ktorá je už veľmi ťažká. A predsa to Procházka s Technikom zvládli.

JH: Mladí také niečo asi potrebovali – aby prejavili svoj temperament. Ty si vlastne ako jeden z prvých u nás narušil starý a zaprášený svet amatérskeho zborového spievania i kompozície, tradovaný už od obrodeneckých čias. A neplatí to len pre Technik; tvoje *Intermezzá* i mnohé zo *Štyroch zborov*, z *Piatich zborov* sa stali reprezentatívnymi repertoárovými číslami amatérov po celom Slovensku. V nich si veľmi zjednodušil svoje vyjadrovacie prostriedky a štýlovo si sa predsa neposunul inde.

IZ: Všetky tieto veci vznikli v období 1972 – 1973, ktoré je poznačené mojou osobnou túžbou po zjednodušení, zrozumiteľnosti, kontakte s poslucháčom – vyvrcholilo to v 3. *symfónii* a v kantáte na Botta *Spievať!*

JH: V susedstve týchto „prostých kvetov“ vznikli však aj zložité, trochu zabúdané polymetrické *Madrigaly* bez akéhokoľvek textu a jeho významovej opory.

IZ: Začiatkom sedemdesiatych rokov som experimentoval so štvortónovými „bunkami“, aby som zistil, ako možno minimálnymi prostriedkami dosiahnuť zmeny situácií v hudobnej štruktúre. Okrem toho ma ovládala predstava o jednote mikro- a makrorozmeru, nielen v hudbe, ale aj v živote, vo vesmíre. Takéto svetonázorové postoje ťažko hudobne uskutočniť.

JH: ...a nie ich len deklarovať, ako si vrazil na začiatku...

IZ: Pokúšal som sa zjednotiť všetky hudobné dimenzie tým, že sú determinované najmenším možným prvkom, východiskom. Urobil som týmto spôsobom relatívne veľa skladieb rôznych typov a žánrov – v snahe dosiahnuť rozmanitosť výsledkov. *Madrigaly* sa málo spievajú, lebo sú ťažké – obťažnosť nie je úmerná triezvemu efektu. Navyše sa mi oveľa lepšie zdali v podaní Kühnovho zboru na festivale v Berlíne – vo veľkom obsadení.

JH: Prečo?

IZ: Farba je pri mnohovrstvovej partitúre vo veľkom obsadení stmelenejšia. V malom obsadení línie viac „kričia“, sú v konfliktnejšom vzťahu.

JH: Pre striedanie vážneho, osobnostného a hravého, nadľahčeného, niekedy až ironického, burleského sa niektorým zdá tvoja kompozičná tvár trochu janusovská, rozpoltená... Čo ty na to?

IZ: Nikdy pre mňa nebolo a nie je ľahké robiť to, po čom stále túžim: vracať sa k pôvodným zdrojom, u ktorých cítim, že stále fungujú. Preto si púšťam *Baladu*, *Dramatickú predohru*, *1. symfóniu*... Tam niekde som načas svet, z ktorého som sa potom vydal na cesty učenia, aby som v remese zvládol, čo treba. A teraz sa mnohé vracia. Nie je v tom nijaký rozmar. Cítil som vždy okolo seba i v sebe množstvo neznámych. Hľadanie rovnováhy mi trvá dlho, viem. Nie je to nič pre netrpezlivého pozorovateľa.

(Rytmus, roč. 33, 1982, č. 12, s. 32-33)

Agneša Truhlářová

Hľadať cestu k človeku

Agneša Truhlářová: Keď komponujete, myslíte aj na svojho poslucháča? Dokážete sa na svoju skladbu pozrieť z nadhľadu, akoby zo sedadiel koncertného publika?

Ilja Zeljenka: Skladateľ sám má byť modelovým poslucháčom. To je jeden z hlavných predpokladov spoločného dorozumenia. Ja za prvého poslucháča svojich skladieb považujem seba, necítim sa iný ako všetci ostatní v koncertnom hľadisku. Som jeden z mnohých. Hovorím o veciach, ktoré sú nám spoločné. V opačnom prípade by som spieval o svojej izolovanosti. Kam by sme prišli, keby sme boli vyčlenení! Cítim sa zasvätenejší iba v tom, že mám odbornú prípravu. No so svojimi spolubesedníkmi, napríklad s človekom, čo má celkom inú, neumeleckú profesiu, nachádzam mnoho spoločných, hoci iným spôsobom vyjadrovaných vecí. Problém nie je v špecializácii ako a na akom teréne človek uplatňuje svoje schopnosti, ale v oblasti ľudskosti, spoločného ľudského citu, bez ohľadu na národnosti. Preto je hudba vecou ľudí dobrej vôle.

AT: Určuje niečo skladateľa pri komponovaní, pri rozhodovaní, čo napíše ako svoje nové dielo?

IZ: Okrem skladieb, ktoré vznikli na základe konkrétnej požiadavky a tematických diel, čo ma zaujalo svojím obsahom, je to u mňa predovšetkým túžba po komunikatívnom, ktorá núti človeka odkrývať svoj myšlienkový a pocity svet. A ten sa potom zrkadlí v celej jeho autorskej tvorbe. V mojej hudobnej reči je veľa z variačnej formy premieňania. Často pociťujem, keď sa do niečoho nového pustím, alebo aj počas práce, že v zásade som ten istý človek ako vtedy, keď som sa vylúpol z nedospelého veku. A že zrejme, akým som sa stal, na to pôsobilo množstvo účinkov známych – výchova, prostredie – ako i neznámych, ktoré som dostal v genetickom kóde. Človek môže metamorfovať, ale jeho základ je daný už v rodičoch, starých a ešte starších rodičoch. A mladý človek sám seba nepozná, lebo nepozná svoju genézu. Spôsob jeho myslenia a pôsobenia je tým vlastne určený a ten určuje aj jeho rukopis. To zaväzuje, aby sa nevzdával sám od seba, lebo môže dospieť k prílišnej sebaštylizácii, ktorá vždy razí neprírodnosťou a pózou.

AT: Súčasný skladateľ, ak si uvedomuje funkčnosť svojho umeleckého poslania, nadovšetko dbá vo svojej výpovedi o komunikatívnosť – u vás je v popredí umeleckej profilácie. V čom sa táto konkrétne prejavuje?

IZ: Nezáleží na prostriedkoch, ktoré autor používa, aby sa presadil – tie sú nepodstatné – ale na úsilí vnuknúť poslucháčom spoločné pocity. V histórii umenia sme boli svedkami rôznych štýlov, rôznych zvukových ideálov i rôznych situácií, v ktorých sa hralo a počúvalo pri existujúcich spoločenských vzťahoch. Ja som toho názoru, že ak talentovaného človeka ovláda túžba niečo povedať a jeho zvukový ideál ho núti vysloviť to netradične, môže vytvoriť dobrú skladbu. Problém je iba v okamžitom účinku na nevyškolené ucho, hoci to tiež nie je neprekonateľnou prekážkou. Dôkazom je prudká evolúcia v populárnej hudbe, kde sa celkom bežne prijali technické prostriedky – syntetizátory, zosilňovače, kontaktné mikrofóny, umelé echo a podobne. Reakcia mládeže, ktorá nie je špeciálne vyškolená, ma v praxi utvrdzuje, že nie je podstatné, čím človek narába, ale predovšetkým to, čo chce povedať. Ako reaguje na to, čo ho obklopuje, ako sa stavia nielen ku kladným javom, ale aj k záporným. Tento boj medzi pozitívnym a negatívnym je hnacou silou spoločnosti aj jedinca.

AT: Ako každý človek aj skladateľ po určitom čase bilancuje, zhodnocuje svoju doterajšiu prácu a stanovuje si plány do budúcnosti, najmä keď dospeje do veku, ktorý znamená určitý medzník v živote. Vlni ste koncom roka dosiahli päťdesiatku a keď sa za sebou obzriete, máte za sebou vyše osemdesiat opusov, ktoré si v slovenskom hudobnom živote vydobyli pevné miesto. S akým pocitom sa vy dívate dozadu na seba i na svoju tvorbu?

IZ: Práve vlni som si dal čas na to, aby som si urobil prierez svojou činnosťou – namaloval som si pre seba autoportrét – a vypočul som si nahrávky svojich skladieb od roku 1953 až doteraz. Jedno ma prekvapilo: Hoci som pred tridsiatimi rokmi netušil, aký budem v roku 1963 a ešte o desať i viac rokov neskôr, na prvý pohľad veľmi rozdielne veci akoby vychádzali z jedného spoločného bodu. Pre nezasväteného pozorovateľa sa môže zdať, akoby prichádzal iný človek, no on sám vie a cíti, že z tých istých dverí vychádza jeden a ten istý človek. To podstatné sa v človeku formuje už niekde v ranej mladosti.

AT: Zaujímavé je, že vy ste v tom období vôbec nepomýšľali na kompozičnú dráhu. Pôvodne ste sa chceli venovať prírodným vedám, konkrétne chémii, a to bolo ešte počas štúdia na gymnáziu.

IZ: V podstate som túto svoju záľubu neopustil. Dodnes sledujem, čo sa deje v tejto sfére – v biológii, astronómii, technike. Je to viac než moje hobby – je to stanovisko človeka, ktorý dospel v polovici 20. storočia a prežíval vedecko-technickú explóziu. Už v detstve som túžil byť vynálezcom, vedcom. Hudba tam bola niekde na okraji, tú som si najmenej uvedomoval. To racionálne prevažovalo nad tým, čo je v človeku dané. A možno práve tá racionálna predpríprava zohrala u mňa podstatnú úlohu.