

*Furlana (klavírny & diel)
diatonický total (chromatický)*

Od reflexie k teórii

/Rozhovor s národným umelcom, profesorom Eugenom Suchoňom/

Pôsobenie Eugena Suchoňa v slovenskej hudobnej kultúre má od začiatku niekoľko výrazných špecifických znakov. Jedným z nich je intenzívna vnútorná potreba sledovať sociálnu funkciu svojej hudby a rovnobežne s vývojom vlastného hudobného myslenia dvíhať k novej kompozičnej norme poslucháča. Toto dvíhanie má svojskú podobu, pretože Eugen Suchoň "preškoluje" poslucháča súčasne s tým, ako teoreticky reflektuje vlastný a tým aj celý súčasný kompozičný vývoj.

Vo vzťahu k poslucháčovi dominuje vždy výrazne didaktický zreteľ, čo nepochybne vyplýva z dlhoročného pedagogického pôsobenia skladateľa na rôznych odborných hudobných učilištiach a tým aj z dôvernej znalosti potrieb pedagogickej praxe.

Vo vzťahu k vlastnému kompozičnému vývoju je v popredí záujem o harmóniu, v širšom zmysle o vertikálne súvislosti hudobnej štruktúry, ktoré sú centrálnou osou skladateľovho hudobného myslenia. Po opere Svätopluk Suchoň domýšľa ľudovo-modálny harmonický svet svojej hudby do širších súvislostí, adekvátnych novému zvukovému svetu hudby 20. storočia. S vlastnou kompozičnou metamorfózou vzniká potreba odôvodniť ju teoreticky ako systém a poskytnúť ho súčasne ako jeden z kľúčov pri vytváraní nových apercepčných mechanizmov vo sfére akordiky. Vo vydavateľstve OPUS Bratislava pripravuje vydanie publikácie pod názvom "Od trojzvuku po dvanásťzvuk", ktorá podľa autora je pokusom o morfológiu akordov v hudbe 20. storočia.

- S otázkou harmonického myslenia a jeho systematikou sa zaoberali od začiatku nášho storočia viacerí hudobní skladatelia - Leoš Janáček, Arnold Schönberg, Alois Hába, Paul Hindemith a ďalší

každý, pravda, z iného hľadiska, či už ide o individuálny vzťah k praxi a spôsob jej zovšeobecnenia, ako aj vzhľadom k rôznym kompozičným technikám a vlastnej skladateľskej ceste. V čom spočíva špecifikum Vášho prístupu k uvedenému problému ?

- Vo svojej štúdií vychádzam, podobne ako spomínaní skladatelia, z vlastnej kompozičnej skúsenosti, s ktorou som sa, podobne ako oni, potreboval teoreticky vyrovnáť. Na rozdiel od týchto prác mám však na zreteli nie skladateľa, ale pedagóga, ktorý by mal priblížiť súčasnú tvorbu poslucháčovi. Preto usilujem o čo najväššiu jednoduchosť a prehľadnosť nielen pri výklade, ale aj pri celom riešení problematiky. Vývojový proces hudobného myslenia v oblasti akordov podávam skôr v systematickom než chronologickom zmysle a poriadku. Nejde mi teda o rekonštrukciu genézy a technológie diel z harmonického hľadiska, pretože tu treba rešpektovať mnohé subjektívne, historicko-štýlové a estetické súvislosti. Chcel by som jednoducho vytvoriť systém, pomocou ktorého by bolo možné teoreticky vysvetliť a odôvodniť i ten najzložitejší zvukový jav bez ohľadu na to, akým systémom či technikou je dielo napísané.

Východiskom sa mi stal akord, zostavený na základe superpozície tercií, pričom jeho tóny sú odvoditeľné aj z radu alikvotných tónov tak, že opakujúce sa tóny a tie, ktoré presahujú náš temperovaný systém, vynecháme. Nazývam ho syntetickým dvanásťzvukom / c - e - g - b - d - fis - a - cis - eis - h - dis /. Prvá polovica zodpovedá tzv. diatonickému totálu / c - a /, druhá chromatickému. Neprisahám na alikvotné tóny, keďže rovnaký dvanásťzvuk je možné vytvoriť na základe terciovej konštrukcie i z chromatického radu, z temperovanej dvanásťtónovej stupnice. /Namiesto množstva modov som ju použil v praktických príkladoch v base ako jediný, ktorý skrýva v sebe všetky, ktorý však nie je Schönbergovým Reihe/. Podobný dvanásťzvuk uvádza i A. Hába a C. Kohoutek, hoci

k nemu dospeli inou cestou.

- V úvodě práce sa hovorí, že usiluje o riešenie všetkých eventualít výstavby akordov a teda o vysvetlenie všetkých harmonických javov hudby 20. storočia, pokiaľ, pravda, pracujú s temperovanou sústavou. Je Váš systém, vychádzajúci z terciovej superštruktúry pre takúto úlohu dostatočne spôsobilý ?

- Pri preskúmaní superpozícií iných intervalov /napr. rôznych druhov sekúnd a septím, kvárt alebo kvínt/ sa ukazuje, že alebo nevedú ďalej alebo sú z vývojového hľadiska pre vysvetlenie harmonických javov neprirodzené. Okrem toho všetky kombinácie intervalov možno odhaliť na báze syntetického dvanásťzvuku a to i vývoje logickejšie. S malosekundovými viaczvukmi sa ^{tritonové} napr. po prvý raz až pri prvých terciových superpozíciách chromatického totálu, čo zodpovedá historicky priorite diatoniky pred chromatikou. Rovnako je na báze syntetického dvanásťzvuku možné odhaliť obrovské množstvo kvartových súzvukov, vrátane povestného Skrjabinovského prometeovského akordu, ktorý je len jednou z variánt kombinácií čistých a zväčšených kvárt. Tieto tritonové súzvuky nastupujú tiež až po dosiahnutí diatonického totálu - čo zodpovedá vlastnému vývoju akordiky 20. storočia.

Nevylučujem, že sa môžu vyskytnúť akordické novotvary, pre ktoré by sa systém javil nedostačujúcim a preto ho v poslednej kapitole doplnám ešte cestou konštrukcie akordov pomocou intervalových a akordických kombinácií podľa janáčkovského princípu zahusťovania. Domnievam sa, že tým som vytvoril bázu pre analýzu akéhokoľvek akordického javu súčasnej hudby v rámci temperovanej sústavy. Medzi množstvom uvádzaných príkladov nechýbajú ani ukážky najtvrdších zástancov avantgardy, vrátane Boulena, Stockausena, Varéza a ďalších. Ak odhliadneme napr. od faktúry ich klavírnych diel, vertikálne výseky, ktoré vzniknú pedalizáciou, sú všetky

určitým typom obratu neúplného dvanásťzvuku, pričom netrvám na definovaní druhu tohto obratu. Aj u Webera som našiel to, čo sa mi ukazovalo prirodzené v superpozíciách tercií. Weber na to určite nemyslel, predsa mu však išlo zrejme o počutú výslednicu a preto aj svoju puktualistickú faktúru usporiadal na klavíri tak, aby táto bola zvukovo prijateľná. Peter Stadler, ktorý ho pozoroval pri hre potvrdzuje, že pedalizáciou presne vyznačoval spájanie skupín tónov do "harmonických celkov".

- Vaša práca nadväzuje predovšetkým na kompozičný svet modálnych a voľnotonálnych skladateľských smerov, ktoré priviedli k zániku tradične chápaného tonálneho systému inou cestou ako dodekafónia. Javí sa tiež aj ako určité polemické slovo umelca a teoretika voči absolutizovaniu horizontálneho momentu, ku ktorému došlo v druhej viedenskej škole a k zdôrazneniu prínosu spomínaných kompozičných princípov, vyšších z národných škôl, k rovnováhe horizontálno-vertikálnej kontinuity hudobného vývoja. Z dnešného pohľadu sa však už istý polemický postoj voči dodekafónii môže zdať anachronickým, keďže jej výlučnosť v použití i postojoch teoretikov je dávno prekonaná.

- V čase, keď som začal pracovať na projekte akordiky, sa prakticky všetka hudba zo začiatku storočia považovala len za akýsi prechodný jav, ktorého cieľ je v dodekafónii. Osobitne sa ma vtedy dotkla práca maďarských teoretikov /Kókai - Fabián : Századunk zenéje/, kde sa tvrdí, že len dodekafónia je hudbou 20. storočia, ostatné sú "átmenet évei" a do týchto prechodných rokov zaraďujú aj Bartóka. Tvrdenie o Bartókovej hudbe ako "prechode k niečomu" v samotnej jeho vlasti je pre spomínané obdobie charakteristické a mne pripadalo neúnosné. Súčasníci Bartók i Schonberg ovládali dvanásťtónovú hudbu každý na celkom inom základe, a ja, i keď si osobne vysoko vážim Schonberga, nemôžem súhlasiť s tým,

že by práve jeho cesta bola jediným reprezentantom prelomu do hudby 20. storočia. Bartókova hudba je navyše pozitívnejšie a širšie prijímaná ako Schonbergova. Opýtal som sa na túto otázku Adorna pri jednej jeho návšteve v Bratislave. Priznal, že napr. 2. husľová sonáta alebo Mandarín je iste čosi, čo treba vziať na vedomie. Keď som mu však povedal, že nejde o jednotlivé diela, ale o celý zástoj Bartóka na profilovaní hudby 20. storočia, ktorý nemožno takto bagatelizovať, bol v rozpakoch. Mnohé jeho veci ani dobre nepoznal, pričom on bol práve jedným z hlavných pôvodcov onej jednostrannosti, ktorú odmietam. Dotýka sa to najmä národných škôl, ktoré pri takejto interpretácii mali približne od 50. roku fakticky stratiť svoje opodstatnenie.

V takejto vypuklej podobe sa dnes veci už nejavia a najnovšie prejavy, napr. aj poľskej hudby, dokazujú, že svojské národné prejavy sú znova a v novej podobe aktuálne. Na druhej strane však nemožno ešte aj dnes nesúhlasiť napr. s Druskinom /O západoeurópskej húbde 20. storočia, Opus, Bratislava 1976/, že muzikológia reflektovala a reflektuje kvantitatívne i kvalitatívne všetky prejavy dodekafónie, seriálnej techniky, multiseriálistiky, technickej a elektronickej hudby a pod. neporovnateľne dôkladnejšie, ako zákonitosti tzv. modálnej hudby. Fritom táto zohrala, hlavne na východe Európy obrovskú úlohu a najmä v oblasti harmónie mala úplne svojský vývoj a priniesla viaceré originálne riešenia. Celý tento vývoj je však teoreticky málo zachytený. K objasneniu časti tejto problematiky vo sfére harmonickej som bol vlastným kompozičným vývojom nutkaný odvtedy, ako som sa vydal cestou modálnej hudby a napokon som - v záujme ďalšieho kompozičného rastu - pocítil potrebu vyvodiť konzenkvencie až po súčasnosť.

(prekážanie)

- Vaše prvé kompozície počas štúdia u Frica Kafendu /Husľová sonáta, Sláčikové kvarteto op. 1 a op. 2/ naznačovali, že pôjdete osvedčenou cestou chromatiky, vyúsťujúcou v dodekafónii. Čo Vás priviedlo k zmene tejto orientácie a ako sa ďalšie transformácie Vášho kompozičného myslenia premietli do teoretických názorov ?

- U Kafendu som začínal ako straussovec a regerovec, dodekafóniu sme tu študovali, lebo vývoj sa skutočne uberal týmto smerom. Mohlo sa stať, že by som bol napísal čosi také, ako je Šostakovičov Nos a dnes ľutujem, že sa tak nestalo. Instiktívne som však vtedy cítil - a spolu so mnou aj Moyzes a neskôr Cikker - že naša cesta by vyznela naprázdno, keby sme nevyužili naše, svojské národné prvky. Pôsobila tu silná etnicko-geografická viazanosť a v neposlednom rade aj príklad susedného Maďarska, najmä Bartóka s jeho unikátnou cestou k dvanásťtónovej hudbe cez ľudový materiál. U Vítězslava Nováka som začal odznova prekonávať cestu toho, čomu dnes hovoríme modálna hudba /Malá suita s passacagliom/ Bolo to do značnej miery intuitívne, hoci som už pri komponovaní Krútnavy vedel, že musí byť napr. hlbšia logika v tom, keď som nemohol v akorde, ktorý mi pripadal optimálny pre vyjadrenie základnej atmosféry v opere, zmeniť ani tón tak, aby ma to uspokojovalo. Vynárali sa mi nové otázky okolo harmonickej problematiky. Hľadal som riešenie v alikvotných tónoch. Avšak až po dokončení Krútnavy, keď som sa k nej vracal, našiel som postupne odpoveď v železnej logike výstavby vertikálnych konštrukcií, ktoré takmer v celej hudobnej tvorbe išli cestou, vytýčenou Debussym a potom Skrjabinom. Skrjabinov prometeovský akord je zhodný s krútnavovským, čo som vtedy nevedel, pričom Skrjabin určite tiež nemyslel na to, že jeho akord je len jedným z obrátov akordu, daného v prvých siedmych alikvotných tónoch. Dnes už to mnohí uvádza-

jú. Ako prvý u nás prišiel na túto myšlienku pravdepodobne môj učiteľ Kafenda, ktorý z tzv. prirodzenej stupnice pozostávajúcej z prvých siedmych čiastkových tónov skúšal zostavovať akordy. Až totiž diatonický totál postavíme horizontálne / c d e fis g a b c / dostaneme podhalanskú stupnicu. Kafenda považoval toto za najslovenskejšiu stupnicu a z nej vytvorené akordy ako najvhodnejšie pre harmonizáciu slovenskej ľudovej piesne. Ukázalo sa, že išlo len o úzky výsek zo širokého harmonického priestoru, no táto cesta bola ozaj reálna, hoci oveľa mnohostrennejšia než aby sa dala vysvetliť len jednou stupnicou.

- Pociťili ste teda ďalej - vo vlastnej kompozičnej praxi i teoreticky - potrebu vysvetliť modálny princíp, odvodený z ľudovej hudby východoeurópskej oblasti ako širší ?

- Uprostred kompozície Svätopluka v roku 1955, keď som prežíval osobnú i umeleckú krízu a pochybnosti o zmysle svojej vtedajšej tvorby, pociťil som jednak potrebu preniesť sa do nového sveta a jednak potrebu definitívne teoreticky vyjasniť to, za čím som doposiaľ išiel viac-menej intuitívne, čerpajúc z tradičnej náuky o harmónii a zo "života" - Debussyho, Bartóka. V pohanskom obraze Svätopluka som spracoval melódiu náreku Ojój, ojój, ktorú preberá trojhlasý ženský zbor tak, že vždy vyčerpá všetkých dvanásť tónov. Je to istý spôsob seriálnej techniky. V 6 / skladbách pre sláčiky som aplikoval potom Schonbergovu kvaterniálnu techniku na mody a videl som, že ak neprijmeme schonbergovskú tézu "Der Klang ist undiskutabel" ako to formuloval Hába, ale berieme do úvahy aj vertikálne súvislosti, možno z dodekafónie veľa vyťažiť aj pre iný typ hudobného myslenia. Stuckenschmidt v tom čase vyjadril svoje obavy o osud harmónie otázkou : Azda len nehodlá európska hudba zahodiť to najcennejšie k čomu dospela a čo už Gréci označili pojmom "symphonia" !

Pri hľadaní koreňov viaczvukov sa mi začala rysovať určitá logika. Na jednej diskusii v Prahe sa hovorilo o rôznych alterovaných akordoch a moduláciách v Krútnave, avšak pre mňa to už boli primárne tvary, tvorené z kombinácií intervalov, zachytené i v mojej akordike, ktoré nájdeme aj u Stravinského, Hindemitha a ďalších, čo prešli podobným vývojom. V 60. rokoch som sa rozhodol domyslieť ďalej logiku akordických tvarov, ktoré prichádzajú do úvahy po terdecimovom akorde až po dvanásťtón. V *Ad astra* používam síce dvanásťtónový rad, ale ťažisko je už v modelácii vertikálnych štruktúr. Pieseň *Vesmírnych milencov* predstavuje svojím spôsobom "seriálnu" prácu, premietnutú na šesťzvuk, získaný z dvanásťzvuku. Tento sa rozkladá na prvočinitele, spájané navzájom ako pozitív s negatívom a vytvárajúce celkom nový druh harmonického napätia.

Pravda, nový harmonický svet musel postupne dozrieť. Sladkasté undecimové a terdecimové akordy sa písali ľahko a dali sa dobre umiestniť hocikde, s novými tvarmi to už bolo zložitejšie, ak mali vyznieť prirodzene. Niet sa čo diviť, že Václav Neumann označil moju *Rapsodickú suitu* ako "tvrdú hudbu", pretože tu sú zámerne ešte mnohé princípy vertikálne i horizontálne tvrdo konfrontované. Nazdávam sa však, že napr. v *Symfonickej fantázii B A C H* je konfliktu oveľa menej. Tu už som definitívne opustil dodekafóniu a dvanásťtónový horizontálny princíp mi vyplynul celkom z vertikálneho myslenia. Podarilo sa mi nový princíp tak zažiť, že som sa mohol celkom voľne kochať krásou nových zvukov a táto uvoľnenosť sa zaiste premietla do skladby.

- Kritika si v niektorých Vašich skladbách z nového obdobia všimla určitú, pre Vás neobvyklú prevahu konstruktivismu. Máte pocit, že teoretická abstrakcia, ku ktorej ste dospeli, ovplyvnila do takej miery Vaše kompozičné myslenie ?

- Teoretické reflektovanie kompozičnej problematiky je pre skladateľa podnetné a v mnohom aj nevyhnutné, pre umeleckú hodnotu je však napokon predsa rozhodujúci stupeň zažitia abstrakcie a jeho konkrétne osobnostné stvárnenie v skladbe.

Napriek tomu mám pocit, že ešte aj v tých najkomplikovanejších skladbách /6 skladieb, Ad astra, Poéme macabre, Rapsodická suita/ zostáva zachovaný základný typ výrazu, ktorý je už v Krútnave a ktorý je mojím "ja". Aspoň si to namýšľam. Je pravda, že pri aplikácii dodekafónie, kde možno aj Schonbergovi samému išlo o neosobný, alebo nadosobný efekt, je skladateľovi ťažko tvoriť ozaj osobnú "nôtu", osobný výraz. /Hoci nedávno som počul Mojžiša a Árona - a je to osobné, je to Schonberg !/ Škoda, že interpreti, s výnimkou pražského Novákovho kvarteta, radi hrávajú len prvé štyri časti zo 6. skladieb, kým práve v predposlednej je už konfrontácia s modálnou akordikou a kde som sa "znova našiel". Podobne v Kaleidoskope, kde si kritika tiež myslela, že som "grublerisch", je už voľne aplikovaná cesta môjho vývoja od trojzvuku po dvanásťzvuk na hlboké zážitky a myslím, že tu niet už artizmu, ktorý by sa dal azda cítiť predtým.

- Vaše kompozičné i teoretické myslenie vychádza i v súčasnosti z orientácie na akcentovanie akordického zreteľa v hudbe. Aký význam pripisujete takémuto chápaniu vertikálnych súvislostí v súčasnej etape hudobného vývoja ?

- Záujem o harmonické, vertikálne javy v súčasnej hudbe je daný mojimi osobnými dispozíciami. Bol som vždy "zažratý" zástancom harmónie. To neznamena, že si nevážim aj hudbu, ktorá akordickej zložke nevenuje túto pozornosť. Lutoslawského skladby / ako napr. Violončelový koncert a iné/ sú - hoci v nich ide o istý druh témbrovej kompozície - fascinujúce, pretože Lutoslawský, jednoducho, rozmýšľa. Nenapíše hocičo. Netrvám teda na samospasi-

*some
back
and not
famous
composer*

teľnosti, či dokonca nevyhnutnosti, alebo vôbec akosi apriórnom postavení vertikálnej zložky v hudobnom procese, pokiaľ je tento iným spôsobom zmysluplne stvárnený.

V súčasnej slovenskej hudbe existuje bohatá paleta prístupov a mnohí majú iste iný názor, než je moje zdôrazňovanie, že by sme si mali všímať prednostne to vertikálne v hudobnom procese. Aj iné spôsoby myslenia sú prirodzené a potrebné a bola by ozaj škoda, keby teraz všetci začali rozmyšľať o tom, že sa teraz treba vrátiť k tvoreniu akordov. Pojem harmónie sa rozširuje a v súčasnosti sa dá chápať ako určitý kvalitatívne nový princíp intervalovej logiky, ktorá pôsobí horizontálno-vertikálne. Pritom všetkom sa mi zdá, že skladatelia predsa neignorujú aj akordickú stránku. Ešte aj Salva, ktorý robí primárne iný druh hudby, vypichne v parte kde - tu aj durový kvintakord. Teda čosi špecifické v dôraze na "harmóniu" - pravda nie v tradičnom, úzkom poňatí, u nás nepochybne je. Zatiaľ ide o rôzne individuálne prístupy a riešenia, ktorých hlbšia spoločná podstata a zákonitosti sa časom stanú zjavnejšími. Moja cesta je iba jeden spôsob prístupu v týchto snaženiach.

- Slovenská hudba už tradične pociťuje ako akútny problém opätovné dobíjanie nových sfér v apercpečnom svete širokého poslucháčstva. Vaša akordika smeruje k jednej - a to nie nepodstatnej - vrstve týchto sfér, novému harmonickému svetu súčasnej hudby, ktorý často aj erudovanému poslucháčovi znie tvrdo, neprístupne. Domnievate sa, že objasňovaním nových vertikálnych zoskupení a tvarov ako súčasť vyššej systémovej logiky možno prispieť k formovaniu symbiózy poslucháča so súčasnou hudbou ?

- Verím, že možno - za predpokladu, keď v pedagogike začneme už od raného veku pracovať s novým harmonickým svetom - priblížiť poslucháčovi súčasnú hudbu pokiaľ ide o to, čo môžeme zahrnúť

pod termín "harmónia", čiže vo vertikálnej zvukovej výslednici. Vychádzam z predpokladu, že laik považuje za dizharmonické to, čo ešte nemá sluchovo zažitú a reflektovanú, zatiaľ čo pre skladateľa nie je dizharmonické nič, čo napíše. Riešiť situáciu tak, že budeme dávať poslucháčovi len to, na čo je navyknutý a podporovať to ešte aj zotrvávaním výlučne na princípoch klasickej harmónie, znamená vzdať sa ďalšieho vývoja v kompozícii a pripravíť aj poslucháča samého o objavovanie nových svetov, čo je predsa také skvelé - aj v hudbe !

21
Dr. Naďa H r č k o v á