

Peter Kolman a jeho ostrov slobody

Katarína Hašková

Historický a spoločenský vývoj sa odjakživa odráža v tom, ako sa buduje kultúrna identita a profilujú jednotlivé umenia, hudbu nevyvímajúc. Niektoré obdobia sú k umeleckej tvorivosti láskavé a prajné, iné naopak prinášajú množstvo kríz a pochybností. Ak by sme sa týmto pohľadom pozreli na vývoj slovenskej hudby 20. storočia a zamerali sa na príbehy skladateľov, ktorých osobné a tvorivé cesty boli významne, či azda možno celkom fatálne ovplyvnené krízami a dejinnými udalosťami, našli by sme viacero príkladov takýchto vplyvov. Pri vzájomnom porovnávaní týchto udalostí a osudov jednotlivých osobností by osud slovenského skladateľa Petra Kolmana patril k tým, ktoré by sme mohli nazvať dramatické. Kolmanov príbeh súvisí so vzostupmi a pádmi celej jednej generácie slovenských skladateľov, ktorá v závane slobody a v období uvoľňovania spoločenskej situácie v 60. rokoch vykročila smerom k najnovším trendom európskej hudby na vlnu silnej povojnovej avantgardy. Jeho príbeh je však aj príbehom, ktorý rámčujú tie najbrutálnejšie udalosti 20. storočia, a ktoré hlboko a bytostne zasiahli jeho osobný a tvorivý život.

Jeden z osudových momentov v živote Petra Kolmana (1937 – 2022) sa odohral ešte v jeho detstve, keď bol ako sedemročný deportovaný spolu so svojou rodinou z rozhodnutia vtedajšieho Slovenského štátu ako občan židovskej národnosti do viacerých koncentračných táborov, až sa nakoniec ocitol v koncentračnom tábore Terezín. Tragický príbeh Kolmanovcov sa skončil po oslobodení koncentračného tábora návratom matky a syna Petra v roku 1945 na Slovensko. Otec a starší zo synov Kolmanovcov sa však návratu nedočkali, keďže zomreli po deportovaní do koncentračného tábora Sachsenhausen.¹ Peter Kolman na tieto udalosti často spomínal ako na niečo, čo osudovo zasiahlo do jeho ďalšieho života a to v ľudskej aj umeleckej rovine. V rozhovore s Jurajom Benešom Kolman o tomto zážitku v súvislosti so svojím dielom *Monumento pre 6.000.000* povedal:

„Toto dielo som cítil ako vnútornú nutnosť, na základe tých skúseností, ktoré som, bohužiaľ, získal ako sedemročný chlapec. Počas druhej svetovej vojny som bol väznený vo viacerých slovenských a nemeckých koncentračných táboroch,

napokon v Terezíne. Je to životná skúsenosť, s ktorou sa človek doživotne nemôže vysporiadať. Nosím to stále so sebou, ako batož, ktorý nemožno zhodiť. A nejakým výkrikom, ktorý bol nutný, bolo pre mňa toto ‚Monumento‘. Sú to pocity, ktoré sa prenášajú nejakým spôsobom do celej tvorby.“²

Aj napriek neľahkému, ba priam tragickému začiatku tohto príbehu, vrátil sa Peter Kolman na cestu normálneho života hneď po návrate do Bratislavy. V roku 1951 nastúpil na Štátne konzervatórium v Bratislave, ktoré ukončil v roku 1956, a následne nastúpil na Vysokú školu múzických umení, kde absolvoval štúdium kompozície v triede Jána Cikkerera. Počas študentských rokov sa Kolman postupne „vyrovnával“ s viacerými kompozičnými vplyvmi a hľadal vlastnú formu vyjadrenia. Okrem výsostne slovenského idiómu reprezentovaného skladateľmi slovenskej moderny odchovanými v triede Vítězslava Nováka, ktorý sa zrkadlí napríklad v skorom diele *Ach, ty Zem*, vidíme u Kolmana v jeho študentských dielach najmä príklon k dvom rozdielnym modelom hudobného myslenia. Na jednej strane vnímame model rozšírenej tonality, ktorý je reprezentovaný napríklad v kompozícii *Smútočná hudba*. Druhým faktorom, ktorý sa začína objavovať v Kolmanovom kompozičnom jazyku, je odkaz Druhej viedenskej školy. Príkladom môžu byť viaceré kompozície, ako napríklad *Koncert pre husle a orchester* a azda najvýraznejšie sa tento odkaz zrkadlí v kompozícii *Tri klavírne skladby na pamiatku Arnolda Schönberga* z roku 1960. V procese hľadania vlastného kompozičného jazyka napokon u Kolmana postupne dominuje vplyv dodekafonický. K tejto téme napísal Kolman aj niekoľko textov, v ktorých definitívne vyjadruje svoj príklon k vtedy u nás novým skladateľským technikám, napríklad text *Apropos Arnold Schönberg (úvaha k nedožítym deväťdesiatinám)* vydaný v časopise *Slovenská hudba* v roku 1964.³

Hoci je spôsob hľadania vyjadrovacích prostriedkov a kryštalizácia vlastného hudobného jazyka u skladateľov vždy veľmi zaujímavým procesom, samotný Kolman už v skôr citovanom rozhovore so skladateľom Jurajom Benešom uvádza, že on sám neprisudzoval samotnému „inštitucionalizovanému“ štúdiu kompozície až taký zásadný vplyv.

„Z čias mojich štúdií si pamätám ako „pozitívum“ jedine analýzu diel u Ota Ferenczyho, inak celá výuka, vrátane výuky kompozície, nestála za veľa a nemala v žiadnom prípade vysokoškolský charakter.“⁴

Azda aj tu niekde v Kolmanových spomienkach na jeho vysokoškolské štúdiá možno badať akýsi prvotný vzdor alebo aspoň pochybnosť o tom, čo bolo predmetom štúdiá kompozície v tomto období na slovenských školách a tým, čo už mladá nastupujúca Kolmanova generácia na čele s Iljom Zeljenkom vnímala ako trend Novej hudby a myšlienok v krajinách na západ od nás.

Samotný Kolman prejavoval neutíchajúci záujem o štúdium Novej hudby a jej výrazových a technických prostriedkov v rôznorodých podobách (od hudby komponovanej až po práve sa rodiaču oblasť elektroakustickej hudby). Z hľadiska propagovania nových trendov v európskej hudbe, ale aj z pohľadu kritického náhľadu na akúsi vnútornú rezignáciu slovenských skladateľov (ale aj muzikológov), patril Peter Kolman medzi najaktívnejších predstaviteľov mladej avantgardnej generácie. Prekážala mu najmä strnulosť v zotrvávaní na postulátoch a estetických kritériách

kompozície, ktoré vôbec nereflektovali novú dobu. Zároveň upozorňoval aj na celkovú neznalosť tejto problematiky, ktorá bola často dôvodom nesprávnej reflexie avantgardnej hudby. Veľmi rýchlo sa takto Peter Kolman dostáva do ideového konfliktu s predstavou o slovenskej hudbe, ktorú spoločnosť potrebuje a pestuje ju ako svoj obraz. Na jednej strane vnímame obraz slovenskej hudby, ktorej „rýdzosť“ je odvodzovaná najmä zo slovenského folklóru (Slovenská hudobná moderna) a na strane druhej vidíme pohľad jeho generácie, ktorá už chce slovenskú hudbu vidieť v širších európskych kontextoch ako súčasť všetkých progresívnych trendov. Peter Kolman bol v tomto zmysle často spolu s muzikológom Petrom Faltinom „generačným“ hovorcom a kritikom domácich pomerov v tejto oblasti. Napríklad v texte *Normalizujeme atmosféru*⁵ píše:

*„A čo si máme myslieť o človeku, ktorý v roku 1959 pre rozhlas v úvode k Nonovej skladbe napísal: ‚Bolestne som si uvedomil, ako neľútostne bičuje táto hudba nervy, ako epidemicky sa výrobcovia tejto hudby nakazili desom a zúfalstvom, ako im úplne vyprchala podivuhodná sila hudby, ktorá pomáhala ľuďom v minulosti v najťažšej biede...‘ a ten istý človek v úvodníku Hudebních rozhľadov napísal v roku 1962: ‚Ako dostať do najlepšieho súladu najnovšie umelecké snaženia s danou etapou a živými ľuďmi. Napadá mi tu zemepisne vzdialený, ale nie bezvýznamný príklad. Tematická podnetnosť i bojová pestrosť vychádza napríklad z diel Luigiho Nona!‘. Komentár je zbytočný.“*⁶

Postupné uvoľňovanie spoločenských pomerov, znižovanie politického tlaku a celková „demokratizácia“ spoločnosti vo vtedajšom Československu od konca 50., a najmä na začiatku 60. rokov, priniesli postupne vytúžené zmeny aj v oblasti hudby. V súvislosti s premenou pomerov v rámci slovenskej hudby sú od konca 50. rokov zreteľné dva hlavné vplyvy, ktorých súčasťou je od začiatku aj Peter Kolman. Tieto vplyvy by sme mohli rozdeliť na vonkajšie a vnútorné, pričom vnútorné vplyvy boli vyvolané práve vonkajšími inšpiráciami. Vonkajšie vplyvy sa opierali o trendy, ktoré sa na konci 50. rokov už naplno rozbehli nielen v krajinách západnej Európy či USA, ale aj v niektorých krajinách, ktoré spolu s Československom patrili do tzv. východného bloku. Azda najvýraznejšie sa prejavuje vplyv Darmstadtských kurzov a vplyv poľského prostredia, najmä festivalu Varšavská jeseň, ktorý od svojho vzniku v roku 1956 prinášal do prostredia východnej Európy najnovšie hudobné trendy. Tento vplyv vonkajšieho prostredia, ktorý vnášali do slovenského kontextu najmä mladí predstavitelia avantgardy, nebol však iba individuálny a čisto optimistický. V kontexte všednosti a priemernosti slovenského hudobného vývoja musel tento vonkajší vplyv neúprosne ukazovať na vývojové zaostávanie slovenskej hudby. Práve z tohto dôvodu vzniká v domácom prostredí potreba akejsi „inštitucionalizácie“ Novej hudby a vytváranie vnútorných vplyvov, ktoré by mohli výraznejšie a rýchlejšie podporovať premenu slovenskej hudobnej kultúry. Keďže tá sa na začiatku tohto procesu nemohla udiť v oficiálnych umeleckých a vzdelávacích inštitúciách, vznikali mimo týchto tradičných centier nové miesta pre novú hudbu (a to vo význame geografickom či personálnom). Medzi takéto významné „inštitúcie“, ktoré boli snahou o dobiehanie zameškaného, patrilo novovzniknuté zoskupenie Hudba dneška pod vedením Ladislava Kupkoviča, ktoré sa zameriavalo na uvádzanie novej domácej, ale aj európskej tvorby, a tiež Smolenické semináre, ktoré v priebehu rokov 1968

až 1970 priniesli do slovenského prostredia niektoré z najvýznamnejších osobností európskej avantgardy. Významným miestom presadzovania novej hudobnej estetiky elektroakustickej hudby, ktoré sa priamo viaže k postave Petra Kolmana, bolo následne Experimentálne štúdio Československého rozhlasu v Bratislave, ktoré vzniklo v roku 1965, a poskytlo tak ideový, ale aj technický základ pre rozvoj elektroakustickej hudby na Slovensku.

Vznik Experimentálneho štúdia bol vyvolaný viacerými podnetmi, najviac ale (tak ako aj všetky ostatné podoby uplatňovania Novej hudby) postupným uvoľňovaním atmosféry a prienikom nových ideí do konzervatívneho a generačne rozdeleného prostredia hudobnej tvorby na Slovensku. Mimoriadne zaujímavé sa v tomto kontexte javia vyjadrenia predstaviteľov mladej avantgardnej generácie na 2. zjazde Zväzu slovenských skladateľov v roku 1963.⁷ Jeden z výsledkov tejto generačnej konfrontácie upozorňoval aj na nutnosť akcentovať podporu budovania štúdia syntetickej hudby. Peter Kolman, ale aj Jozef Malovec a ďalší skladatelia (spolu s rozhlasovými technickými pracovníkmi), prijali tieto stanoviská ako výzvu pre svoje tvorivé aktivity. Na pôdoryse dvoch pôvodných pracovísk – Zvukového pracoviska Československej televízie v Bratislave a Trikovej réžie Slovenského rozhlasu –, ktorých primárnou úlohou bola najmä výroba zvukových efektov k dramatickým reláciám či výroba hudby k slovesným umeleckým tvarom a k scénickej tvorbe, vzniklo na základe priaznivých podmienok Experimentálne štúdio Československého rozhlasu v Bratislave. Netrvalo dlho a práve toto novovzniknuté štúdio zadefinovalo budúcnosť slovenskej elektroakustickej hudby, ktorá si aj v našich podmienkach a po všetkých peripetiách aj vďaka tomuto pracovisku vydobyla postavenie autonómnej a plnohodnotnej hudobnej tvorby.⁸ Štúdio vzniklo podľa vzoru vtedy už známeho a vyprofilovaného štúdia vo Varšave, ktoré pracovalo v tomto období pod vedením viacerých osobností, a najmä Józefa Patkowského (v roku 1968 sa zúčastnil aj Smolenických kurzov).

„V začiatkoch bolo EXŠ budované podľa vzoru varšavského Experimentálneho štúdia Poľského rozhlasu, ktoré už v tom čase malo za sebou výrazné úspechy v oblasti tvorby elektroakustickej hudby. Na rozdiel od Zvukového pracoviska Čs. televízie sa vďaka záujmu hudobnej redakcie pozornosť rozhlasového EXŠ už v začiatkoch sústredila na produkciu autonómnych elektroakustických i konkrétnych skladieb.“⁹

Umeleckým vedúcim a dramaturgom pracoviska sa stal Peter Kolman, technickým pracovníkom Peter Janík a neskôr Ján Backstuber.

V prvých rokoch existencie štúdia to bol najmä Peter Kolman, kto významne prispel okrem samotnej tvorivej činnosti aj k medzinárodnému profilovaniu štúdia a s cieľom dobehnúť „zameškané“ sa snažil skontaktovať nové pracovisko v Bratislave s mnohými podobnými pracoviskami v Európe či USA (napríklad v Kolíne, Utrechte, Illinois, Varšave a inde). Cieľom takejto komunikácie bolo získať informácie o technickom vývoji, o umeleckých trendoch a nových postupoch, ale aj informovať ostatné pracoviská o aktivitách v Bratislave. Jedným zo zaujímavých svedectiev týchto aktivít môže byť príspevok Petra Kolmana, ktorý zaslal na Inštitút sonológie na Utrechtskej štátnej univerzite v roku 1969; v tom istom roku bol aj publikovaný. V ďalších troch ročníkoch tejto publikácie sa už informácie z Bratislavy

nenachádzajú. Aj tento moment mohol byť predzvesťou toho, že sa nad krátkym pozitívnym tvorivým obdobím Experimentálneho štúdia začalo na začiatku 70. rokov zmrákať.

78

Peter Kolman

EQUIPMENT AND PRODUCTION IN THE STUDIO AT BRATISLAVA

SUMMARY

In 1965 the Experimental Studio of the Slovakian Radio was founded in Bratislava with the aim of realising electronic music. During its short existence the studio has been technically equipped to such an extent that it can meet the increased demands of composers. Of course the studio is continually being perfected - it is in a perpetual state of construction.

For the composer's horizon should not be determined by present-day possibilities of technical equipment - his imagination and endeavour to open up the universe of sound should be the decisive factor for the technical development of the studio.

The following is a catalogue of the studio's technical equipment and a list of works realised there.

Obr. 1: Úvodná strana príspevku Petra Kolmana v publikácii *Electronic Music Reports*.¹⁰

Zlom v auguste 1968 znamenal v československej spoločnosti koniec všetkým snahám o demokratickú premenu, a to premenu spoločenskú, ale aj umeleckú. Bol to moment, ktorý znamenal pre mnohých skladateľov nezvratný koniec jedného veľkého sna o slovenskej hudbe, ktorá by mohla dobehnúť európske trendy a smelo kráčať vlastnou cestou. Následný nástup tvrdej normalizácie priniesol rozhodnutie o likvidácii celej jednej skladateľskej generácie. Zakázali uvádzať ich hudbu, publikovať ich diela a texty, vyhodili viacerých z nich zo zamestnania a inštitúcií. Táto lavína normalizačných krokov, ktorá v sebe niesla aj akúsi pachuť generačnej pomsty (ako je zrejmé zo zápisov z rokovaní Zväzu slovenských skladateľov), sa dotkla aj Petra Kolmana a zasiahla aj samotné Experimentálne štúdio. Z generácie budúcnosti a nádeje sa razom stala roztrieštená generácia, ktorá sa rozhodla buď pre emigráciu (napríklad Ladislav Kupkovič, Peter Faltin) alebo ostala v najbližších rokoch odstavená s cieľom vymazať ich z hudobného života (Ilja Zeljenka, Roman Berger a iní).

Sugestívny text o tomto období priniesol v časopise *Nové slovo* v roku 2004 Vladimír Godár.

*„Normalizácia od základov spochybnila zmysel celej EA tvorby ako samoúčelného experimentu, ktorý nezodpovedá požiadavkám štátnej ideológie na umenie. Vrátilo sa stalinisticky disjunktné rozlíšenie žiaducej a nežiaducej hudby. Štúdio prežilo nástup normalizácie len zázrakom – vďaka svojej účelovej produkcii. Neželaná EA hudba sa prestala hrať, vysielať, odmeňovať. Netabuizovala sa len tvorba, čoskoro sa aj jej tvorcovia stali nezamestnanými (Bázlik, Berger, Zeljenka), boli vylúčení z inštitúcií (Berger, Kolman, Pospíšil, Zeljenka) alebo postihu predišli emigráciou (Kupkovič, Šimai). Medzi tvorcami EA hudby sa nenachádzali členovia štátostrany, a tak bol postih jej tvorcov celoplošný. Napokon roku 1977 emigroval aj Kolman. Normalizačná traumatizácia vedomia si vyžadovala protitlak. Ak sa požadovala od tvorcov afirmácia či manifestačný súhlas, skutočná tvorba sa stala negáciou tejto afirmácie vynucovanej strachom. EA médium sa tak nestalo len priestorom pre ‚samoúčelné experimenty‘, ale aj trumédiom umeleckého odporu, symbolom nesúhlasu so spoločenskou traumatizáciou. Doba karvašovského absolútneho zákazu splodila dokonalejší paradox. Nezamestnaní skladatelia vylúčení z inštitúcií vyrábali ‚ilegálne‘ v rozhlasovom štúdiu, priamo v centre štátnej propagandy, neželané skladby bez akejkoľvek možnosti domáceho uplatnenia. EA tvorba bola vtedy nielen nositeľom umeleckej pravdy a vrcholných kvalít, ale aj včlenila domácu tvorbu do európskeho kontextu. Skladby Kolmana (*Lentement mais pas trop*, *E 15*), Bázlika (*Spektrá*) a Bergera (*Epitaf pre Mikuláša Kopernika*) získali práve vtedy vzácné medzinárodné ocenenia. V rozhlasovom štúdiu vznikla aj veľká časť legendárnych *Konvergencií* Mariána Vargu.“¹¹*

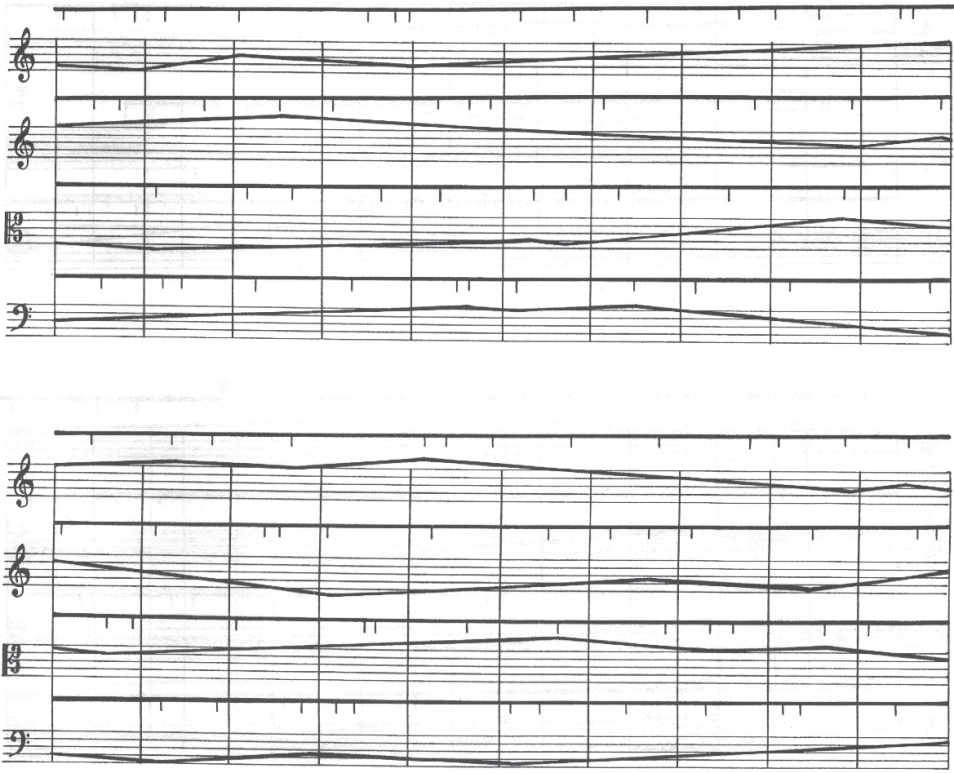
Paradoxnou situáciou na začiatku 70. rokov bolo, že sa produkcia elektroakustických diel v Experimentálnom štúdiu zvyšovala a kulminovala v rokoch 1970 a 1971, keď vzniklo v každom z týchto rokov až osem elektroakustických kompozícií. Zmena vo vývoji nastala v nasledujúcich rokoch, najmä po zásahu Zväzu slovenských skladateľov,¹² keď sa postupne až do roku 1976, aj napriek zlepšujúcej sa technickej vybavenosti štúdia, počet autonómnych elektroakustických diel znižoval, ako uvádza Alena Čierna v štúdiu *Experimentálne štúdio v zrkadle doby*.¹³ Z hudobného hľadiska sa môže javiť zaujímavý bližší pohľad na niektoré Kolmanove kompozície práve z prvej polovice 70. rokov (s dominantným pohľadom na diela po roku 1972), ktoré symbolizujú túto pre Kolmana (ale aj pre samotné Experimentálne štúdio) krízovú dobu. Kompozície z tohto obdobia vznikli už v emigrácii. Nie tej skutočnej (Kolman emigroval až neskôr v roku 1977), ale v emigrácii vnútornej, keď ostával v tomto období odstavený od hudobného života, od možnosti pracovať a tiež akokoľvek sa zapájať do spoločenského diania. Kolman nútené zotrval v Československu, ale nijakým spôsobom už nemohol participovať na bežnom pracovnom a spoločenskom živote. V tomto krízovom období bolo Experimentálne štúdio a možnosti tvorby elektroakustickej hudby pre neho posledným miestom, kde mohol byť tým, čím bol. Skladateľom, ktorého hudbu bolo počuť. Štúdio ostalo v tomto zmysle akýmsi posledným ostrovom slobody v temnote normalizácie začiatku 70. rokov. V rokoch 1972 až 1976, teda v období najväčšieho odstrihnutia od reálnych možností uvádzať hudbu, skomponoval Peter Kolman štvoricu

elektroakustických diel – *Lentement mais pas trop* (1972), *E 15* (1974), *Poliritmica* (1974) a *9 1/2* (1976). Všetky štyri diela spájajú spoločné východiská – použitie elektronických, ale aj konkrétnych zvukov a zásadná zmena v technickom vybavení Experimentálneho štúdia, ktorou bolo vybavenie pracoviska novým ARP syntezátorom. Tento dnes už ikonický syntezátor zmenil bezpochyby pohľad na elektroakustickú hudbu a to v oveľa širšom kontexte ako iba v podobe komponovanej (vážnej) hudby. ARP sa stal predobrazom moderného vnímania zvuku a zvukového designu takmer vo všetkých hudobných žánroch. Práve tento syntezátor umožnil posunúť prácu v Experimentálnom štúdiu na oveľa vyšší technický, ale aj umelecký štandard, o čom svedčí práve aj posun k novej poetike v štyroch Kolmanových dielach. Duofonický základ zvuku, bohatšie možnosti využitia oscilátorov, filtrov, rezonátorov a zosilňovačov so špecifickými zvukmi a ich takmer neobmedzenými možnosťami kombinácií, umožnili na tú dobu ďaleko bohatšie formy transformácie zvuku. Ostrov slobody teda nebol definovaný iba slobodou tvorby, ale aj novou slobodou zvukových možností.

V našej analýze sa bližšie pozrieme na jednu zo spomínaných Kolmanových elektroakustických kompozícií, a to dielo *E 15* z roku 1974. Dielo natoľko zaujímavé, že aj napriek všetkým obmedzeniam, ktoré Kolmana limitovali pri jeho tvorbe, zarezovalo v roku svojho vzniku na Medzinárodnej súťaži elektroakustickej hudby v Bourges, kde v anonymnej súťaži vyhralo cenu a zaujalo medzinárodnú porotu. Z hľadiska analytického pohľadu na túto elektroakustickú kompozíciu (podobne ako na akúkoľvek kompozíciu s dominantnou alebo výhradnou a v zásade neopakovateľnou zvukovou podobou svojej realizácie) je podstatná otázka výberu analytickej metódy. Zaujímavým spracovaním tejto témy, ktoré je aj esteticky a dobovo blízke tvorbe elektroakustickej hudby Petra Kolmana, je príspevok poľského muzikológa Józefa Michała Chomińskiego.¹⁴ Chomiński správne upozorňuje na novú kvalitu kompozícií od polovice 50. rokov 20. storočia, ktorá v sebe nesie výrazný sonoristický model. Chomiński navrhuje zaoberať sa v rámci analýz novými atribútmi, ktoré sa odrážajú vo zvukovej podobe diela. K nim podľa neho patrí typomorfológia, spektromorfológia a priestorová morfológia.¹⁵ Chomińskiego pohľad na elektroakustickú hudbu vychádza z analýzy konkrétnych zvukových objektov a ich transformácie. V prípade Kolmana v kompozícii *E 15* ide o syntetické zvuky a tóny, zvuky a tóny konkrétnej hudby a citácie, ktoré sú transformované a metamorfujú. Chomiński používa aj päť základných východísk, ktoré sú súčasťou konceptu sonoristicky orientovanej skladby a slúžia aj ako východisko pre analýzu elektroakustických kompozícií. Definuje pritom základnú technológiu zvuku, ktorá umožňuje rozlišovať jednotlivé postupy (modulácie) pri premene pôvodných zvukov. V tomto zmysle môžeme v Kolmanovej kompozícii jasne definovať viaceré z použitých efektov, modulátorov či oscilátorov veľmi typických napríklad práve pre syntezátor ARP. Zároveň za kľúčovú považuje aj organizáciu času, ktorá sa v rámci kompozícií môže pohybovať monochrónne alebo polychrónne, teda ako časová sieť, resp. siete, ktoré vytvárajú časovú linearitu alebo časové vrstvy. Pri opätovnom pohľade na Kolmanovu kompozíciu *E 15* môžeme skonštatovať, že je kompozíciou polychronickou, ktorá v sebe vrství viacero časových priebehov vytvárajúc zároveň jednoliaty oblúk kompozície. Ďalšími z troch východísk, ktoré si Chomiński všíma, sú potom vzťahy vertikálne a horizontálne, transformácia prvkov či ďalšie formotvorné kategórie, ktoré vytvárajú konkrétny model kompozície.

Ak by sme z tohto pohľadu analyzovali kompozíciu *E 15*, z hľadiska typomorfológie počujeme v kompozícii tri väčšie plochy vnútorne rozdelené na päť základných úsekov vystavaných na princípe reťazenia sekvencií a ich vzájomných kontrastov. Na prvej väčšej ploche sa postupne dynamizuje aspekt meniacej sa hustoty pulzov a patternov, ktorý prebieha na pozadí postupne sa meniaceho timbru a narastania zvukového prostredia, reprezentujúc spektromorfologický aspekt. Dominantnou zvukovou črtou prvej plochy je nestálosť a rozkolísanosť reprezentovaná glisandovými efektmi, ktorá je v prísnom kontraste k čiastkovým úsekom s rytmizáciou štruktúr. Druhá výrazná plocha je oproti prvej ploche kontrastná najmä svojou jasnou štruktúrnou stavbou. Podobne ako prvú plochu ju môžeme rozdeliť na dva čiastkové úseky. Prvý úsek sa začína tvarom, ktorý by sme v dnešnom modernom názvosloví, nehodiacom sa celkom k slovenskej hudbe 70. rokov, mohli azda označiť pojmom beat, za ktorým nasleduje tzv. loop, teda slučka aj s následným aditívnym rozvíjaním. Posledný úsek druhej plochy potom pracuje s citácou „beethovenovskej“ melódie s jej pridruženým „kontrapunktom“. Záverečná tretia plocha (približne posledné dve minúty kompozície) je kulminačná a syntetizuje dovtedy počuté. Navracia sa k mnohvrstevnému klzavému glisandu a jeho farebnému vypointovaniu. V zhutnenej zvukovej štruktúre vnímame klastre zvukov, ktorými postupne Kolman buduje komplexnú zvukovú plochu. Tá sa rozvrstvuje v priestorovom usporiadaní jednotlivých kanálov a záver kompozície smeruje k fade outu a postupnému vytrateniu zvuku, čím sa v poslednom úseku reprezentuje priestorová morfológia kompozície.

Mimoriadne zaujímavou sa z hľadiska skladateľovho kompozičného jazyka stáva aj otázka tvorby mimo rámca elektroakustickej hudby v období vnútornej emigrácie (reprezentuje ju *Sláčikové kvarteto č. 1* z roku 1970 a kompozícia *Movement* z roku 1971). V mnohých ohľadoch nesie Kolmanova tvorba od konca 60. rokov v sebe akési univerzálne znaky rozmyšľania v sonoristických modeloch a sleduje vplyvy samotnej zvukovej predstavy na možnosti jej reálneho stvárnenia. Nie je tomu inak ani v priestore čisto akustického zvuku hudobných nástrojov. Zaujímavým príkladom takéhoto typu myslenia môže byť práve *Sláčikové kvarteto č. 1* z roku 1970, ktoré do veľkej miery definuje Kolmanovu premenu myslenia aj vo sfére štandardne komponovanej hudby. *Sláčikové kvarteto č. 1* využíva princípy semigrafickej partitúry, monochromatického modelu riadenia času, a najmä model aleatorického vrstvenia materiálu. Sloboda narábania so zvukovým materiálom spolu s využitím rozšírených techník hry (napríklad kombinácia glisanda v ľavej ruke a hry col legno battuto, veľké vibrato, tzv. proporciálna notácia a iné) a veľkým dôrazom na timbre výsledného zvuku, vytvárajú vo finálnej podobe dielo s veľmi silným dojomom, pripomínajúcim zážitok z elektroakustickej kompozície. Aj z hľadiska formovej výstavby badáme prienik tohto vzájomného vplyvu. Na pozadí jednočasťovej kompozície vidíme tri väčšie plochy rozdelené na čiastkové úseky, ktoré sú podobne ako v prípade elektroakustických kompozícií definované najmä výraznou timbrovou kontrastnosťou.



Obr. 2: Príklad semigrafickej notácie a techniky hry plynulého glisanda v ľavej ruke v kombinácii s hrou col legno battuto v prvom úseku *Sláčikového kvarteta č. 1*.¹⁶

Ak by sme chceli aj na základe týchto dvoch krátkych analytických príkladov definovať jazyk Petra Kolmana v období začiatku 70. rokov (ak je to vôbec možné), mohli by sme ho označiť azda slovami radikálny, moderný, sonoristický. Vnútna emigrácia sa u Kolmana spojila s obmedzenými možnosťami kompozície, ktoré však skladateľa dovedli k najexperimentálnejším a najrevolučnejším zvukom, ktoré môžeme v jeho tvorbe počuť. Nikdy predtým, ale ani nikdy potom (po emigrácii), už Kolman neznel tak ako práve v tomto období. Ťažko v tomto porovnaní prisudzovať udalostiam väčší význam, ako možno mali, ešte ťažšie je hľadať významy, ktoré majú spojitosť s osobným prežívaním života. V každom prípade je však z hľadiska čisto hudobného jasný model štruktúr, ktoré sú natoľko dobré, presvedčivé a moderné, že naplnia dobové očakávania a obstoja aj v tom najnáročnejšom medzinárodnom porovnaní.¹⁷

Tu niekde sa jedna z kapitol životného príbehu Petra Kolmana na istý čas uzatvára. Ako dieťa sa spolu s matkou v roku 1945 po traumatizujúcom období vrátil ako preživší z koncentračného tábora do Československa. Aj napriek prežitému sa zaradil do života a ponúkol tejto krajine spolu so svojou generáciou svieže nadýchnutie a nádej v to, že sa naša spoločnosť môže aj napriek prežitým krízam hlásiť k spoločným hodnotám a to spoločenským, ako aj umeleckým. Napriek všetkým snahám sa cesty tejto generácie rozišli príliš skoro a Kolman Československo napokon 32 rokov po svojom

prvom návrate opäť opustil. Paradoxom ostáva, že práve táto roztrúsená generácia, v očiach vtedajších politických a umeleckých funkcionárov generácia nepotrebných umelcov, aj napriek krátkemu obdobiu, v ktorom mohla byť na vrchole, priniesla do slovenskej hudby zrejme to najlepšie, čo v nej v rámci jej vývoja vzniklo. Nemalou mierou k tomuto prispel práve aj Peter Kolman a jeho rozhlasový ostrov slobody.

Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol odprezentovaný na pôde HTF VŠMU v rámci workshopu Odras novodobých spoločensko-politických kríz v slovenskej hudobnej kultúre a tvorbe 1. decembra 2022. Je výstupom projektu VEGA 1/0629/22 Prejav existenciálnej krízy v dielach slovenských skladateľov od 2. polovice 20. storočia.

POZNÁMKY

- ¹ HRČKOVÁ, Naďa: *Juraj Beneš. Skladateľ a jeho doba*. Bratislava: Marenčin PT, 2021, s. 40.
- ² HRČKOVÁ, c. d., s. 52 – 53.
- ³ CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2011, s. 147 – 151.
- ⁴ HRČKOVÁ, c. d., s. 48.
- ⁵ Citovaný úsek textu kritizuje názory muzikológa Zdenka Nováčka, ktorý patril na konci 50. rokov k výrazným zástancam komunistickej ideológie v hudobnej kultúre vo vtedajšom Československu.
- ⁶ KOLMAN, Peter: Normalizujme atmosféru! In: *Slovenská hudba*, roč. 8, č. 1, 1964, s. 10.
- ⁷ CHALUPKA, c. d., s. 81 – 84.
- ⁸ ČIERNA, Alena: Experimentálne štúdio v zrkadle doby. In: *Hudobné inštitúcie na Slovensku. Vznik-vývoj-poslanie-perspektívy-medzinárodné kontexty* [Zborník príspevkov z konferencie.] Bratislava: Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2012, s. 166 – 168.
- ⁹ ČIERNA, c. d., s. 168.
- ¹⁰ KOLMAN, Peter: Equipment and Production in the Studio at Bratislava. In: *Electronic Music Reports*, Institute of Sonology, Utrecht State University, č. 1, 1969. Dostupné na: <http://sonology.org/wp-content/uploads/2020/02/Electronic-Music-Reports-1.pdf>
- ¹¹ GODÁR, Vladimír: Slovenská elektroakustická hudba – Vzostup a pád. In: *Nové slovo*, 12/2004. Dostupné na: <https://www.noveslovo.sk/node/25557>.
- ¹² GODÁR, Vladimír: Slovenská elektroakustická hudba a slovenská normalizácia. In: *Slovenská hudba*, roč. 22, 1996, č. 1 – 2, s. 112 – 120.
- ¹³ ČIERNA, c. d., s. 169.
- ¹⁴ HUMIĘCKA-JAKUBOWSKA, Justyna: Electronic Music and Sonorism. In: *Principles of Music Composing: Sonorism* (14th International Music Theory Conference). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014, s.124 – 130.
- ¹⁵ CHOMIŃSKI, Józef Michal: Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia. In: *Muzyka* 3, 1961.
- ¹⁶ KOLMAN, Peter: *Sláčikové kvarteto č. 1*. Partitúra. Bratislava: Hudobný fond, 2008, s. 1.
- ¹⁷ Okrem kompozície *E 15* cenu na Medzinárodnej súťaži elektronickej hudby v Bourges o rok skôr (1973) vyhrala aj Kolmanova kompozícia *Lentement mais pas trop*.

BIBLIOGRAFIA

ČIERNA, Alena: Experimentálne štúdio v zrkadle doby. In: *Hudobné inštitúcie na Slovensku. Vznik-vývoj-poslanie-perspektívy-medzinárodné kontexty*. [Zborník príspevkov z konferencie.] Bratislava: Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2012.

- HRČKOVÁ, Naďa: *Juraj Beneš. Skladateľ a jeho doba*. Bratislava: Marenčin PT, 2021.
- HUMIĘCKA – JAKUBOWSKA, Justyna: Electronic Music and Sonorism. In: *Principles of Music Composing: Sonorism*. (14th International Music Theory Conference). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2014.
- GODÁR, Vladimír: Slovenská elektroakustická hudba a slovenská normalizácia. In: *Slovenská hudba*, roč. 22, 1996, č. 1 – 2, s. 112 – 120.
- GODÁR, Vladimír: Slovenská elektroakustická hudba – Vzostup a pád. In: *Nové slovo*, 12/2004. Dostupné na: <https://www.noveslovo.sk/node/25557>
- CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2011.
- CHOMIŇSKI, Józef Michal: Technika sonorystyczna jako przedmiot systematycznego szkolenia. In: *Muzyka*, 3, 1961.
- KOLMAN, Peter: Equipment and Production in the Studio at Bratislava. In: *Electronic Music Reports*, č. 1, 1969. Institute of Sonology, Utrecht State University. Dostupné na: <http://sonology.org/wp-content/uploads/2020/02/Electronic-Music-Reports-1.pdf>
- KOLMAN, Peter: Normalizujeme atmosféru! In: *Slovenská hudba*, roč. 8, 1964, č. 1, s. 10.
- KOLMAN, Peter: *Sláčikové kvarteto č. 1*. Partitúra. Bratislava: Hudobný fond, 2008.

SUMMARY

Peter Kolman and his Isle of Freedom

In 1965 the Experimental Studio of the Czechoslovak Radio in Bratislava was established as one of the new "institutional" forms of avant-garde music in Slovakia. The composer Peter Kolman became its artistic leader and programme director. From the very beginnings he struggled to steer this workplace to the latest trends in electroacoustic music. In the short period of the following years the studio represented a place for independent and autonomous electroacoustic work. The incoming "normalization" in the early 1970s brought a decline in its activities. Paradoxically, despite the opposition of the normalizing power against electroacoustic music, it was namely this Experimental Studio, where music – though "illegally" – was still being created. Although restricted in our country, it represented the acme of Slovak music abroad and was awarded important international prizes and gaining acknowledgement. In the period 1972 – 1976 Peter Kolman himself composed four of his electroacoustic compositions – Lentement mais pas trop, E 15, Poliritmica, and 9 1/2, thus confirming the paradox of this social-political and artistic crisis.

Keywords

Peter Kolman; electroacoustic music; Experimental Studio Bratislava; composition E 15