

Jana Lengová (Bratislava)

Die slowakische Musik des 20. Jahrhunderts und die Idee der Nationalmusik

Die vor einigen Jahren (1997) durchgeführte Umfrage¹ der Fachzeitschrift *Slovenská hudba* („Slowakische Musik“) zu den aktuellen Problemen der slowakischen Musikkultur unter den veränderten politischen Bedingungen nach dem Jahr 1989 bzw. nach der Entstehung der selbstständigen Slowakischen Republik 1993 enthielt auch eine für das Thema der hiesigen Konferenz interessante Frage: „Was bedeutet Ihrer Meinung nach der Begriff Slowakische Musik, slowakische Nationale Musik? Was alles umfasst sie? Hat sie auch eine historische Dimension? Oder hat sie nur eine historische Dimension?“². Die Umfrage kann zwar wegen ihrer geringen Resonanz – sie wurde nur von 20 der insgesamt ungefähr 150 angesprochenen Komponisten, Interpreten und Musikwissenschaftler beantwortet – nicht als repräsentativ gelten; trotzdem ist sie für die Erforschung der Meinung der breiteren Fachöffentlichkeit nicht ohne Bedeutung. Abgesehen von den Ansichten, die dem Begriff Nationale Musik einen politischen Konnex, eine Art Obsession oder eine kosmische Qualität zugeschrieben haben, sind die Antworten in zwei Gruppen zu gliedern. Laut der einen Gruppe sollte der Begriff „Slowakische Musik“ bzw. „Slowakische nationale Musik“ alle Aktivitäten in der Tonkunst auf dem Gebiet der Slowakei in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfassen, ebenso auch alle musikalischen Erscheinungen außerhalb des slowakischen Gebiets, die einen bestimmten Zusammenhang mit der slowakischen Musikkultur haben. Die zweite, kleinere Gruppe machte auf die historische Bedingtheit des Begriffs „Slowakische nationale Musik“ aufmerksam, die mit dem 19. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verbunden ist. Die Meinungsverschiedenheit weist auf zwei mögliche Konzeptionen der Kategorie Nationale Musik hin. Wenn die-

¹ *Anketa* [„Umfrage“], in: *Slovenská hudba* [„Slowakische Musik“] 23, Nr. 3-4 (1997), S. 294-335.

² *Ebd.*, S. 295.

se Kategorie als Komplex solcher musikalischer Erscheinungsformen aufgefasst wird, die genetisch und vor allem funktional mit einem bestimmten nationalen Milieu zusammenhängen,³ dann erscheint gerade die erste, breitere Konzeption als sinnvoll und tragbar.

Die Slowaken lebten seit einigen Jahrhunderten in einem ethnischen Mischgebiet in Mitteleuropa und etablierten sich im 19. Jahrhundert als eine neuzeitliche Nation. Infolge der hegemonistischen ungarischen Politik in der ehemaligen Donaumonarchie konnte sich die slowakische Musik in der Epoche der Romantik nur eingeschränkt entfalten. Neben der sakralen Musik entwickelte sich die weltliche Musik lediglich auf Musikliebhaberbasis (Hausmusik, Chormusikbewegung); das Musikleben in den größeren Städten (Konzerte, Opernbetrieb) wurde vor allem vom deutschen und ungarischen Bürgertum gepflegt. Erst nach der Entstehung der Tschechoslowakischen Republik, 1918, konnte sich allmählich auch die slowakische musikkulturelle Basis, der Zeit entsprechend, institutionalisieren und professionalisieren. Infolgedessen kam es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Slowakei zu einem kumulierten Entwicklungsverlauf: Die verklungene Romantik bzw. Spätromantik verband sich in einer Phasenverschiebung mit der Formierung der modernen nationalen Musik.

Die Reflexionen über die Problematik der slowakischen nationalen Musik verloren im Verlauf des ganzen 20. Jahrhunderts nichts von ihrer Aktualität, wobei sie allerdings während der Zwischenkriegszeit namentlich in der zeitgenössischen Publizistik ein besonders großes Echo fanden.⁴ In vielen musikästhetischen Abhandlungen und publizistischen Artikeln, in denen die Problematik der nationalen Musik widerhallte, lassen sich im ganzen Netz der verschiedensten Aspekte drei zusammenhängende und besonders hervorgehobene Phänomene aufspüren: a) die Folklore, b) die zeitgenössische Kunstmusik und c) der individuelle Stil des Komponisten. Alle diese Phänomene

³Jiří Vysloužil, *Národní hudba* [„Nationale Musik“], in: *Slovník české hudební kultury* [„Lexikon der tschechischen Musikkultur“], Praha 1997, S. 596.

⁴Vgl. dazu u. a. den Konferenzbericht Bratislava 1983 *Zrod a vývoj slovenskej národnej moderny* [„Entstehung und Entwicklung der slowakischen nationalen Moderne“] (Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 12), Bratislava o. J., sowie Nad'a Hrčková, *Tradícia, modernost' a slovenská hudobná kultúra* [„Tradition, Modernität und die slowakische Musikkultur“], Bratislava 1996.

überragte aber das Postulat der Originalität als prinzipielle Forderung an den wahren Künstler und die wahre nationale Kunst, obwohl dies nicht immer explizit artikuliert wurde, da es vielmehr als eine Bedingung sine qua non verstanden wurde. Nach Ján Albrecht⁵ und ebenso Oskár Elschek⁶ spielen die oben genannten drei Phänomene eine tragende Rolle in der Entwicklung der nationalen Musik schlechthin, obwohl allerdings eine auf selektiver Basis beruhende Vielfalt von Beziehungen und Zusammenhängen zwischen diesen Bereichen entstehen kann.

Die heikle Frage, in welchem Maße die slowakische Folklore als ein entscheidendes Kennzeichen für die slowakische nationale Musik anzusehen ist, stellte sich in aller Heftigkeit 1926 bei der Bratislavaer Uraufführung der ursprünglich auf ein deutsches Libretto geschriebenen Oper *Kováč Wieland* („Wieland der Schmied“) von Ján Levoslav Bella. Laut einigen Kritikern konnte diese Oper kaum als eine slowakische Oper angesehen werden; eine andere Meinung äußerte hingegen der junge Kritiker Ivan Ballo, der – und er war damit nicht allein – feststellte, dass die Oper im gleichen Maße der Welt als auch zur slowakischen Kultur gehört: Die ethnographischen Details machen – laut ihm – das Werk noch nicht slowakisch; erst die starke Individualität des Schöpfers macht das Werk zu dem, was es ist.⁷

Ivan Ballo war in seinen musikkritischen Ansichten durch tschechische Musikwissenschaftler, namentlich den Musikhistoriker Vladimír Helfert und den Musikästhetiker Otakar Zich, beeinflusst. Otakar Zich versuchte sogar gewisse praktische Anweisungen für die slo-

⁵Ján Albrecht, *Über die nationale Musik*, in: *Idea národnosti a novodobá hudba* [„Die Idee der Nationalität und die neuzeitliche Musik“], Kongressbericht Brno 1973, Brno 1979, S. 405-409.

⁶Oskár Elschek, *Der Nationalstil in der Musik und seine Beziehung zur Volksmusik*, ebd., S. 438-449, und ders., *Drei Seiten einer Sache. Das Universelle, Nationale und Individuelle in der Musik – dargestellt am Beispiel europäischer Violinmusik*, in: *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe* [„Nationale, individuelle und universale Elemente in der Musik“], Kongressbericht Bratislava 1996 (Bibliotheca Musicae Neosoliensis 3), hrsg. von Jana Lengová, Banská Bystrica 1998, S. 15-24.

⁷Jana Lengová, *Opera Kováč Wieland v ohlasoch kritiky* [„Die Oper Wieland der Schmied im Echo der Kritik“], in: *Slovenské divadlo* 44, Nr. 1 (1996), S. 36.

wakische kompositorische Praxis anzubieten.⁸ Bemerkenswert wirkt allerdings nicht die Tatsache, dass er als Alternative zwei relevante Möglichkeiten für die Entwicklung der nationalen Musik postulierte: entweder die Folklore oder das von der Sprache der Nation abgeleitete Deklamationsprinzip, sondern dass er gleichzeitig die Bedeutung der Folklore relativierte: Die Folklore einer Nation sollte nämlich als eine Quelle, als ein kompositorisches Material prinzipiell für alle Komponisten – auch solche einer anderen Nation – zugänglich werden. Für junge slowakische Künstler der Zwischenkriegszeit stellte das Nationale keine separate Qualität des Werkes dar, sondern es wurde implizit in der Kategorie des ästhetischen Wertes, der wahren Kunst, eng mit dem Neuen, dem Modernen, verbunden.⁹

In dem Gedanken von Ladislav Burlas vom Ende der 1950er-Jahre, dass jede Komponistengeneration das Problem der nationalen Musik immer wieder aufs Neue lösen müsse,¹⁰ steckte eigentlich die Entwicklungstheorie mit der These von der Aneignung und Negierung der historischen Kontinuität und ihrem fortwährenden Wandel. Der damals 30-jährige Komponist und Musiktheoretiker stellte ferner die Frage nach der Weiterentwicklung der slowakischen Musik. Um das überholte, auf der erweiterten Tonalität und der Modalität beruhende musikstilistische Modell zu überwinden, setzte er sich für die so genannte nationale Synthese als eine Verschmelzung der einheimischen Tradition mit dem Universellen ein, d. h. mit den europäischen zeitgenössischen Kompositionstechniken. Unter den Begriff nationale Tradition, die schon seit Hippolyte Taine als Gesamtheit aller vergan-

⁸Otakar Zich, *Bellova teorie slovenské hudby* [„Bellas Theorie der slowakischen Musik“], in: Ján Levoslav Bella, *Zborník prác* [„Gesammelte Schriften“], hrsg. von Ivan Ballo, Turčiansky Sv. Martin 1928, S. 20-23.

⁹Jana Lengová, *Poznámky k prvému tvorivému obdobiu Alexandra Moyzesa* [„Bemerkungen zur ersten Schaffensperiode von A. Moyzes“], in: *Slovenskí skladatelia* [„Slowakische Komponisten“], Kongressbericht Bratislava 1998, hrsg. von Nad'a Hrčková, Bratislava 2000, S. 257.

¹⁰Ladislav Burlas, *Myšlienky o vývine národnej hudby* [„Gedanken über die Entwicklung der nationalen Musik“], in: *Slovenská hudba* 1 (1957), S. 54. Zu diesem Thema äußerte sich Burlas auch in dem Artikel *Etika a estetika slovenskej národnej hudby* [„Ethik und Ästhetik der slowakischen nationalen Musik“], in: *Slovenská hudba* 8, Nr. 6 (1964), S. 164-167.

gener Taten und Empfindungen verstanden wurde, wurde auch die Kategorie der Folklore subsumiert. Der Musikwissenschaftler Jozef Kresánek, der sich zu dieser Zeit mit der sozialen Funktion der Musik beschäftigte, untersuchte ein anderes Phänomen: die Funktionalität des künstlerischen Werkes, das eine soziale Tatsache und eben einen Wertkomplex darstellte. Seine Prämisse war, dass der ästhetische Wert eine Konstante des künstlerischen Werkes bildet und die anderen Werte – wie z. B. der aktuelle, religiöse, nationale, ethische usw. – ihm beigeordnet werden sollten.¹¹ In den neueren Reflexionen über das hier erörterte Problem wurden unter anderem Aspekte wie die Historizität der nationalen Musik bzw. des Stils (Richard Rybářič),¹² die Idee der Weltkultur als eine Pluralität von nationalen Musikkulturen mit einer umfangreichen Gattungs- und Funktionsstruktur (Oskár Elšček)¹³ und die Koexistenz der so genannten Selbstidentifikations- und Akkulturationsentwicklungsverläufe (L'ubomír Chalupka)¹⁴ behandelt.

Wenn man versucht, in einem panoramaartigen Querschnitt die Entwicklung der slowakischen Musik des 20. Jahrhunderts zu überblicken, lohnt es sich, den Zeitraum in vier Komponistengenerationen,¹⁵ die etwa in einem fünf- bis dreißigjährigen geschichtlichen Rhythmus aufeinander folgen, zu periodisieren, um die Innovationsprozesse markanter in den Vordergrund treten zu lassen. Freilich bildet

¹¹Jozef Kresánek, *Opät' myšlienky o národnej hudbe* [„Wiederum Gedanken zur nationalen Musik“], in: *Slovenská hudba* 8, Nr. 6 (1964), S. 161-163.

¹²Richard Rybářič, *Hudobná historiografia* [„Die Musikhistoriographie“], Prešov 1994, S. 63-74.

¹³Oskár Elšček, *Slovenská hudba v spoločenskom a kultúrnom kontexte Európy* [„Slowakische Musik im gesellschaftlichen und kulturellen Kontext Europas“], in: *Dejiny slovenskej hudby* [„Geschichte der slowakischen Musik“], hrsg. von dems., Bratislava 1996, S. 21-44.

¹⁴L'ubomír Chalupka, *Vývoj po roku 1945* [„Die Entwicklung nach dem Jahr 1945“], ebd., vor allem S. 273-341.

¹⁵Der Begriff Generationenlehre bzw. künstlerische Generation ist im Sinne von Werner Braun als der „kleinste von der Natur selbst vorgezeichnete Geschichtsabschnitt“ zu verstehen, der „eine brauchbare Grundlage für den Epochenbegriff“ bildet (Werner Braun, *Das Problem der Epochengliederung in der Musik*, Darmstadt 1977, S. 23).

keine Komponistengeneration eine einheitliche Gruppe und paradigmatische Neuerungen können auch von älteren Komponisten entweder völlig oder teilweise akzeptiert oder ganz abgelehnt werden. In der zeitgenössischen Musikhistoriographie wird das Jahr 1905 als das Jahr der „Entstehung der modernen slowakischen nationalen Musik“¹⁶ angesehen. In diesem Jahr schuf nämlich der damals 22-jährige slowakische Komponist Frico Kafenda (1883–1963) ein beachtenswertes, obwohl im Allgemeinen spätromantisch orientiertes Werk, die Sonate für Violoncello und Klavier, in deren drittem Satz (*Alla slovacca*) solche musikalischen Strukturen im Keim zu beobachten sind, wie sie später für den modernen Neofolklorismus (archaische Prägung, Modalität, elementare Rhythmik) kennzeichnend wurden. Frico Kafenda studierte in Leipzig Komposition, Musiktheorie und Dirigieren; als Direktor der Musikakademie in Bratislava konzentrierte er sich später jedoch fast völlig auf seine pädagogische Tätigkeit. Es wäre allerdings kaum zureichend, wenn nur eine einzige kammermusikalische Komposition einen so wichtigen Moment markierte, wie es die Entstehung einer Epoche ist. Kafenda und seine Zeitgenossen (Mikuláš Moyzes, Viliam Figuš-Bystrý, Mikuláš Schneider-Trnavský, Alexander Albrecht u. a.) komponierten zwar noch im Banne der spätromantischen Stilrichtung, sie bildeten aber gleichzeitig die Verbindungsbrücke zu einer neuen Situation in der Slowakei. Mikuláš Schneider-Trnavský (1881–1958) schuf die Grundlagen für das neuzeitliche slowakische Kunstlied und im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts entstanden seine ersten reifen Kompositionen: die Sonate g-Moll für Violine und Klavier (1905) und seine erste Liedersammlung (1907). Alexander Albrecht (1885–1958), ein Freund Bartóks, repräsentierte in der Zwischenkriegszeit das so genannte deutsche Preßburg; heute bildet sein Schaffen als Ergebnis der integrierenden Multikulturalität und der Dynamik der gesellschaftlichen Systeme einen festen Bestandteil der slowakischen Musikkultur.

Die entscheidende Rolle bei der Entwicklung der neuzeitlichen slowakischen Musik fiel der Komponistengeneration zu, die „slowakische

¹⁶Ladislav Burlas, *Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj v prvej polovici storočia* [„Slowakische Musik des 20. Jahrhunderts. Die Entwicklung in der ersten Hälfte des Jahrhunderts“], in: *Dejiny slovenskej hudby*, hrsg. von Oskár Elsček, Bratislava 1996, S. 261.

Musikmoderne“¹⁷ genannt wird und sich Ende der 1920er-Jahre und in den 1930er-Jahren etablierte. Mehrere Komponisten dieser Generation studierten bei Vítězslav Novák in Prag, was sich als optimaler Weg und gleichsam als historische Notwendigkeit in der neuen politischen Situation nach dem Ersten Weltkrieg erwies. Novák übertrug sein Interesse für das slowakische Lied und die aus dem impressionistischen Stil abgeleiteten Klangvorstellungen auch auf seine slowakischen Schüler. Diese Impulse sind, wie der tschechische Ästhetiker Jaroslav Volek feststellte,¹⁸ im Sinne des Transgressionsphänomens zu verstehen und zu erklären, das heißt, dass ein in seinem ursprünglichen Milieu schon avital werdender Impuls in einem neuen geeigneten Milieu eine Innovationskraft erhalten kann, die dann eine neue Qualität bildet. Der Neofolklorismus und der Postimpressionismus stellen auf diese Weise die entscheidenden Faktoren dar, in denen die Genese der slowakischen Musikmoderne wurzelt. Das Phänomen des Einflusses Nováks wurde schon 1948 von dem Komponisten und Musikästhetiker Oto Ferenczy als eine ästhetische Norm in der Entwicklung der slowakischen Musik diskutiert.¹⁹ Der Neofolklorismus²⁰ bzw. der neue Folklorismus spielte zwar bei der Genese der modernen slowakischen Musik eine wichtige Rolle, doch ist diese Stilrichtung nicht exklusiv identisch mit der Kategorie der nationalen Musik, unter die auch andere Stilrichtungen subsumiert werden.

Zu den führenden „synthetisierenden“ Persönlichkeiten der slowakischen Musikmoderne zählen Alexander Moyzes (1906–1984), Eugen Suchoň (1908–1993) und Ján Cikker (1911–1989). Die Konzentration dieser Komponistengeneration (bis auf die schon oben genannten Ladislav Holoubek, Dezider Kardoš, Andrej Očenáš u. a.) auf die großen

¹⁷Vgl. Ladislav Burlas, *Slovenská hudobná moderna* [„Slowakische Musikmoderne“], Bratislava 1983.

¹⁸Jaroslav Volek, *Vplyv českej hudby na slovenskú národnú modernu* [„Der Einfluss der tschechischen Musik auf die slowakische nationale Moderne“], in: *Zrod a vývoj slovenskej národnej moderny* (wie Anm. 4), S. 28-41.

¹⁹Oto Ferenczy, *Pohl'ad na obecnú sociálnu podmienenosť slovenskej hudby* [„Ein Blick auf die allgemeine soziale Bedingtheit der slowakischen Musik“], in: *Hudobní rozhledy* [„Musikalische Rundschau“] 1, Nr. 2-3 (1948), S. 31-33.

²⁰Zur Bedeutung des Begriffes vgl. den Artikel *Neofolklorismus* von Jiří Vysloužil, in: *Slovník české hudební kultury*, S. 616.

vokal-orchestralen Gattungen und die Oper weist auch auf eine gewisse nationale Selbstidentifikations- und Repräsentationsfunktion hin. Alexander Moyzes²¹ schuf insgesamt zwölf Symphonien. Ján Cikker²² gab sich ganz dem Opernschaffen hin und in seinen insgesamt neun Opern, wie z. B. *Mister Scrooge*, *Vzkriesenie* („Auferstehung“), *Hra o láske a smrti* („Spiel von Liebe und Tod“) oder *Coriolanus*, vertiefte er sich mit humanistischer Intention in eine tiefgründige Analyse der menschlichen Seele. Bei Eugen Suchoň²³ repräsentieren Werke wie die Kantate *Žalm zeme podkarpatskej* („Psalm des Karpatenlandes“) und die zwei Opern *Krútnava* (bekannt als *Katrena* bzw. „Der Wirbel“) und *Svätopluk* die großen musikalischen Gattungen. Bemerkenswert ist, dass Suchoň sein Kompositionssystem auch theoretisch begründete, zuerst im Sinne des so genannten diatonischen Totals, das auf der Basis der Modalität beruht; später, seit etwa der Mitte der 1950er-Jahre, transformierte er die Impulse der freien Dodekaphonie und modifizierte sein Kompositionssystem im Sinne eines zentralisierten Zwölfton-Totals. Die Symbolik, die in seinen Werken verschlüsselt ist, ist bisher nur teilweise erforscht, sie tritt prägnant z. B. in seiner Symphonischen Phantasie über BACH für Orgel, Streicher und Schlaginstrumente (1971) hervor, in deren Mikrostruktur er nicht nur das Kryptogramm B-A-C-H, sondern auch das seines Namens E-Es-C-H chiffrierte.

Die viel versprechende Entfaltung der slowakischen Musik wurde durch den Zweiten Weltkrieg und seit 1948 durch den Antritt des kommunistischen Regimes unterbrochen. Die Anwendung der Shdanow'schen Ästhetik in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre führte zur Opferung der Kunst im Interesse des ephemeren Dienstes für die sozial-politische Wirklichkeit. Die allgemeine Verflachung und Nivellierung der künstlerischen Werte hinterließ ein Übermaß an Massenliedern und politischen Kantaten. Die These, dass die Folklore

²¹Zu Leben und Werk von Moyzes vgl. Ladislav Burtas, *Alexander Moyzes*, Bratislava 1956, und Chalupka, *Vývoj po roku 1945*, passim.

²²Vgl. u. a. die neuere Monographie von Michal Palovčík, *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe* [„J. Cikker in Erinnerungen und Schaffen“], Bratislava 1995.

²³Jozef Kresánek/Igor Vajda, *Eugen Suchoň*, Bratislava 1978; *Hommage à Eugen Suchoň*, *Slovenská hudba* 24, Nr. 1-2 (1998).

am besten den Volkscharakter und die Verständlichkeit der Kunst überhaupt ausdrücken kann und darf, rief eine entgegengesetzte Reaktion hervor: „Die folkloristische Konjunktur“, die sich als Folge der staatspolitischen Idee und der kulturpolitischen Macht durchsetzte, stumpfte eigentlich – zumindest für eine gewisse Zeit – die Kraft der Folklore als eine ansonsten objektiv bedeutende Inspirationsquelle der artifiziellen Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab. Die Folklore lebte weiter in den so genannten Montagen, Bearbeitungen für Volksembles, die als zweite Erscheinungsform der Folklore anzusehen sind.

Aus dem jetzigen Zeitabstand kann die erste Dekade nach dem Zweiten Weltkrieg als eine homogene Etappe erscheinen, doch war das nicht der Fall. Die drei kurzen freien Jahre 1945–1948 brachten den Keim, der dann in der slowakischen Musik der 1960er-Jahre zu einem paradigmatischen Wechsel der musikstilistischen Plattform beitrug. Nicht nur die heteronomen Faktoren, vor allem der bekannte „Impuls 1956“, sondern auch die autonomen Faktoren hatten ein Verdienst daran. Der 26-jährige Oto Ferenczy schien in seinem Artikel *Kampf um die musikalischen Elemente* (1947)²⁴ der künftigen Entwicklung auf der Spur zu sein, indem er die Komponisten wie Strawinsky, Hindemith, Bartók, Prokofjew oder Schönberg als „eine alte Garde“ bezeichnete, obwohl er als ihr Anhänger fähig war, die Modernität ihrer Musik zu würdigen. Er forderte für die neue Musik prinzipiell eine neue Organisation der Elemente des Musikmaterials, die als eine neue Struktur, eine neue Lebensform – im Sinne der Heidegger'schen Philosophie – aus dem Nihilismus des damaligen musikalischen Zustands entstehen sollte. Mit der Verwirklichung dieser Forderung konnte erst etwa zehn Jahre später begonnen werden.

Die nächste slowakische Komponistengeneration, genannt zuerst die „Zweite Strömung“, dann „Avantgarde '60“, setzte sich Ende der 1950er- und in den 1960er-Jahre durch.²⁵ Die neuen Wege, verbun-

²⁴Oto Ferenczy, *Boj o hudobné elementy* [„Kampf um die musikalischen Elemente“], in: *Umenie* 1, Nr. 1 (1947), S. 23-28.

²⁵Vgl. dazu Peter Faltin, *Slovenská hudobná tvorba v rokoch 1956–1965* [„Slowakisches Musikschaffen 1956–1965“], in: *Slovenská hudba* 23 (1997), S. 175-210; Ľubomír Chalupka, *Avantgarda '60*, in: *Slovenská hudba* 26 (2000), S. 59-105.

den mit avantgardistischer Exklusivität, führten zur Aneignung der zeitgenössischen kompositorischen Techniken der westeuropäischen Musik, wie z. B. Dodekaphonie, Serialismus, Punktualismus, Aleatorik, elektronische Musik und *Musique concrète*, Happening, Raum-Klangmusik, obzwar individuell und mit einer differenzierten Entwicklungsdynamik. Die „Avantgarde '60“ brachte nicht nur neue kompositorische Techniken und ein neues Klangmedium, sondern auch neue Gattungs- und Themenbereiche. Eine wichtige Rolle spielte das von Ladislav Kupkovič gegründete Ensemble „Hudba dneška“ („Musik von heute“), das 1964 seine öffentliche Tätigkeit begann mit dem Ziel, die Werke der neuen musikalischen Strömungen (Aleatorik, Happening, elektroakustische Musik) exklusiv aufzuführen. Die politische und künstlerische Beschränkung nach dem Prager Frühling brachte wieder eine Rückkehr zur kommunikativen Musik und Folklore-Reminiszenz.

Die schöpferischen Schicksale der einzelnen Komponisten entwickelten sich individuell und manchmal mit überraschenden Wendungen. Ladislav Kupkovič (*1936), der mit Peter Kolman (*1937)²⁶ zu den radikalsten Klangexperimentatoren gehörte, wandte sich in seiner letzten Schaffensperiode ebenso radikal dem tonalen Kompositionssystem zu mit der Überzeugung: „Es ist höchste Zeit, dass die Musik wieder Musik wird [...]“²⁷. Der Spiritus movens der Avantgarde-Initiative Ilja Zeljenka (*1932), der in seinem vielfältigen Gattungen umfassenden Schaffen spontan verschiedene kompositorische Impulse transformierte, machte ausnahmsweise auch „Seitensprünge“ in die Sphäre der Folklore (*Musica slovacica*, 1975) oder der so genannten recycelten Musik. Miro Bázlik (*1931) versuchte Prinzipien der Barockmusik mit den Klangmöglichkeiten und der strikten konstruktiven Disziplin der Neuen Musik, inklusive der elektronischen Medien zu verschmelzen. Roman Berger (*1930) mit seiner Affinität zur Philosophie wandte sich den ethischen Anforderungen an den Men-

²⁶Peter Kolman lebt seit 1977 in Österreich.

²⁷Ladislav Kupkovič, *Hudba dneška* [„Musik von heute“], in: *Slovenská hudba* 17, Nr. 2-3 (1991), S. 289. Kupkovič emigrierte 1969 in die Bundesrepublik Deutschland, wo er eine reiche kompositorische und pädagogische Tätigkeit entfaltete.

schen von heute zu; jedoch will er „mit den elementarsten Kategorien der Musik (Prozessualität, dynamische Form, Gradation, Spannung) nicht experimentieren“.²⁸ Die Domäne des Schaffens von Ivan Parík (*1936) bildet die Sonoristik und die Wirkung des Details. In dem kompositorischen Konzept von Tadeáš Salva (1937–1995) spielte die begrenzte Aleatorik eine wichtige Rolle, ebenso später die Folklore als eine der möglichen und legitimen Inspirationsquellen der Neuen Musik. Die provokativen Inhalte, das Prinzip des Spiels im Schiller'schen Sinne, aber auch die keusche Lyrik bilden die musikalische *Raison d'être* eines *Enfant terrible* der slowakischen „Avantgarde '60“, Juraj Beneš (*1940), der u. a. vier Musiktheaterwerke schrieb. Die Musik von Juraj Hatrík (*1941) ist reich an Reflexionen und Metaphern, seine intellektuelle Kraft stützt sich auf Ethik und Philosophie. Vladimír Bokes (*1946) profilierte sich als Anhänger der Konstruktionsprinzipien in der Musik. Züge der Polystilistik und einheimischen Tradition sind im Schaffen von Ivan Hrušovský (1927–2001), Ladislav Burlas (*1927) oder Dušan Martinček (*1936) zu finden.

Die Komponistengeneration der 1960er-Jahre hatte nicht vor, proklamativ nationale Musik zu schaffen, umso weniger, als dieses Ideal durch das Regime des Totalitarismus deformiert und infolgedessen diskreditiert war. Die wichtigste Botschaft ihrer Musik richtete sich mehr auf die universellen geistigen und menschlichen Werte. Trotzdem sind die „phylogenetischen“ Züge der einheimischen Tradition kaum zu übersehen. Das neue Paradigma, das sich etwa in der Mitte der 1980er-Jahre durchzusetzen begann, knüpfte an die neuen Tendenzen der Postmoderne an und entfaltete sich in der Slowakei, nach L'ubomír Chalupka, in zwei Schichten: „die erste davon suchte die Möglichkeit des Kontaktes mit den vergangenen Erfahrungen, die zweite baute auf den neoavantgardistischen Protest gegen die Konventionen im einheimischen Musikleben“.²⁹ Zu den Repräsentanten der ersten Schicht zählen vor allem Vladimír Godár (*1956) und die Komponistin Iris Szeghy (*1956), zu der zweiten Martin Burlas (*1955), Peter Breiner (*1957) oder Daniel Matej (*1963). Das Augenmerk wurde auf verschiedenartige Medien der Weltmusik kon-

²⁸Faltin, *Slovenská hudobná*, S. 208.

²⁹Chalupka, *Vývoj po roku 1945*, S. 318.

zentriert, wie sie die amerikanische (Minimal Music, meditative und repetitive Musik, Pattern Music), die englische (Beat, Rock, Minimal Music), aber auch die osteuropäische und polnische Musik darstellen.³⁰ Nicht Originalität oder Authentizität, sondern Kommunikation mit dem Rezipienten lautete die neue Parole. Die einheimischen Impulse meldeten sich ebenfalls zu Wort. Das Bratislavaer, in der Mitte der 1990er-Jahre gegründete Ensemble „Pozsony sentimentál“ versuchte zum Beispiel die alt-neue Idee des Pariser Groupe des Six im Sinne der so genannten recycleten Musik wiederzubeleben: Seine Poetik weist auf die nostalgische Erinnerung an die ehemalige Donau-Monarchie und ihre städtische Trivialmusik hin. Die einheimische Tradition, die den Kern der nationalen Musik bilden sollte, kann also verschiedenartige Erscheinungsformen umfassen, nicht nur die des nationalen Patriotismus oder Pathos eines Suchoň, sondern auch diejenigen, die sich auf die zivilen oder urbanen Formen und Quellen der städtischen Musik – egal ob der älteren oder neueren – stützen.

Abschließend bleibt zu bemerken: Das Problem der nationalen Musik sehe ich – ähnlich wie in anderen Künsten, in der Literatur oder in der darstellenden Kunst – als Problem der unterschiedlichen Beiträge der einzelnen Nationen zum universellen musikalischen Entwicklungsprozess. Die Frage der nationalen Musik bildet einen Komplex von Faktoren, der ohne Zweifel mit den geschichtlichen, geographischen, soziokulturellen Fragen, ebenso mit der Frage des nationalen Bewusstseins, der nationalen Tradition und eventuell des individuellen Kompositionsstils eines Komponisten zusammenhängen, wobei keine davon zu verabsolutieren ist. Die Kategorie Nationale Musik ist nicht als ein in sich geschlossenes System zu verstehen, sondern als ein offenes System, das von verschiedenen persönlichen Stilen, Zeitströmungen und -tendenzen strukturiert und demnach historisch bedingt ist. Eines der Schlüsselmomente der Entwicklung der slowakischen Musik im 20. Jahrhundert war das Bemühen um ein neues kom-

³⁰Vgl. Zuzana Martináková, *K vývinovým tendenciám hudobnej tvorby na Slovensku v poslednom štvrt'oročí* [„Zu den Entwicklungstendenzen des Musikschaffens in der Slowakei im letzten Vierteljahrhundert“], in: *Slovenská hudba* 26 (2000), S. 106-129.

positionstechnisches und ästhetisches Paradigma, das sich in einer gewissen Komplementarität mit der Entwicklung der europäischen bzw. der Weltmusik verwirklichte. Jedoch stellt die Innovationstendenz im Allgemeinen auch ein universelles Mittel dar, das sich erst durch individuelle Persönlichkeiten und ihre Kreativität offenbart.