

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2016

Adam Pechočiak

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

VIOLA

Bakalářská práce

HUDOBNÁ LITERATÚRA PRE VIOLU

V SLOVENSKEJ TVORBE

ADAM PECHOČIAK

Vedoucí práce: Prof. Lubomír Malý

Oponenti práce: Prof. Jan Pěruška

Datum obhajoby: 6.6.2016

Přidelovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

MUSIC ART

VIOLA

Bachelor thesis

VIOLA LITERATURE IN SLOVAKIAN PRODUCTION

ADAM PECHOČIAK

Leader: Prof. Lubomír Malý

Examiners: Prof. Jan Pěruška

Date of Graduate: 6.6.2016

Academic Degree: BcA.

Prague, 2016

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

HUDOBNÁ LITERATÚRA PRE VIOLU V SLOVENSKEJ TVORBE

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

Podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Cieľom mojej práce je oboznámiť odbornú aj širšiu verejnosť o violovej literatúre 20. storočia na Slovensku v dielach slovenských autorov. Napriek tomu, že diela tohto žánru sú pomerne početné, sú verejnosti menej známe.

Mojou motiváciou bola snaha podrobnejšie mapovať počet a charakter diel a to v časovej postupnosti. Tento fenomén je podľa mojich vedomostí ešte nespracovaný, a preto by som bol veľmi rád, aby táto práca bola prínosom pre odbornú i širšiu verejnosť, so zameraním na umelecké školy.

Verím, že predložený komplexný pohľad na slovenskú violovú tvorbu pomôže lepšej orientácii v pestrých a početných violových skladbách a sprostredkuje tak dôležité informácie, ktoré s touto problematikou úzko súvisia.

Abstract

The aim of my work is to introduce the information about the viola literature of the 20th century in Slovakia in the works of Slovak composers. Although the work of this category is quite extensive, it's less known to the public.

My motivation was an effort to map all the works and their character in the time sequence. To my knowledge this phenomenon has not been processed yet. Therefore I would be very pleased, if this work will be beneficial for both professionals and the wider public, with a focus on art school.

I believe that the present comprehensive look at the Slovak viola works will help creating a better orientation in varied numerous slovak viola pieces of 20th century and conveys important information of this issue.

Obsah

Úvod	1
1.1. Violová tvorba na Slovensku	4
1.2. Stručný vývoj slovenskej hudby	7
2. Významní skladatelia 20. storočia na Slovensku	10
3. Generácia slovenských autorov po roku 1960	16
4. Zoznam hudobnej literatúry pre violu v slovenskej tvorbe 20. storočia	31
Záver	37
Zoznam použitej literatúry	38
Obrázková príloha	39

Zoznam príloh

- **CD** (výber z hudobnej literatúry pre violu v slovenskej tvorbe 20. storočia)

Úvod

Oddávna sa tradoval názor, že pre violu niet takmer žiadnej originálnej literatúry. Presvedčivé argumenty na preorientovanie sa niektorých huslistov na violu sa formovali na základe konštatovania ich veľkosti a nemotornosti rúk, čo sa vždy považovalo za príznaky sľubnej interpretačnej šikovnosti v oblasti dimenzií tohto nástroja. Tento názor šiel ruka v ruke s názorom o neexistencii violovej literatúry a pôsobil dlhý čas blahosklonne na vtedajších pedagógov. „Istota“ o neexistujúcich hudobných dielach ich pozbavila nevyhnutnosti vyhľadávať violovú literatúru a umožnila im naďalej vyučovať na základe transponovaných diel.

Avšak aj u nás sa vyskytli violisti, ktorí sa zrodili z nedostatku ochotníkov zvládnuť hieroglyfy akéhokoľvek kľúča. Vyznačovali sa muzikálnou pohotovosťou, vôľovými dispozíciami a ráciom. A mnohí z nich v novodobej ríši stredných hlasov aj zvíťazili. Po nich nastúpila skupina s príznačným zvratom hráčskych kvalít. Postupná modernizácia hudby, jej výrazových prostriedkov, inštrumentácie, ako i modernizácia didaktiky nástrojovej hry vyvolali trend stupňovať nároky na túto nástrojovú hru a zároveň zvyšovať charakteristickú svojráznosť, čo súviselo s rastúcim záujmom skladateľov aj interpretov.

O začiatkoch tvorby pre violu píše bratislavský muzikant a muzikológ Ján Albrecht nasledovne: *„Po vojne som si doplnil dva posledné roky konzervatória. Bolo treba však uvažovať o tom, akým spôsobom absolvovať s violou, keďže špecializovaná violová trieda resp. oddelenie neboli zriadené. Bol som ochotný urobiť to v rámci husľovej triedy, o rok neskôr však otvorili violovú triedu, ktorej učiteľom sa stal prof. Rudolf Hofmann, repatriant z Maďarska... Pálčivou otázkou ostal ešte vždy problém literatúry pre violu. Mobilizoval som všetky svoje sily, aby som mohol získať skladby pre tento nástroj. Keďže som chcel absolvovať s originálnou skladbou, obťažoval som všetkých známych a neznámych violistov doma i v zahraničí. Napokon mi prof. Hyksa zohnal fotokópiu partitúry Vaňhalovho Koncertu C dur pre violu a orchester, ktorý ešte nebol vydaný tlačou. Cez prázdniny som si vyhotovil*

*klavírny výťah a mal som k dispozícii koncert, ktorý odznel roku 1950 vo Vládnej budove za sprievodu Jána Kendeho.*¹

Viola vždy fungovala ako nástroj strednej hlasovej polohy a to rovnako v komorných, ako i v orchestrálnych skladbách, teda prakticky bez možnosti dominujúcej sólovej, či vedúcej úlohy takmer vôbec. V období baroka sa nástroje krajných polôh profilovali na úkor nástrojov strednej polohy. Je to logický vývoj, ktorý motivoval explóziu literatúry pre husle, začínajúci v Taliansku a rozširujúci sa po celej Európe. Skoro rovnobežne si violončelo vydobývalo vedúcu pozíciu ako frekventovaný základ, či ako sólový nástroj basovej polohy. Viola a kontrabas ostali slúžiacimi dopĺňujúcimi nástrojmi a to z rôznych príčin. Viola bola považovaná za nevyhraný nástroj, stojaci medzi dvoma, charakterovo vyhranenými polohami, kontrabas zase stál svojou polohou pod prahom jasne vnímanej dĺžky – prekročoval spodnú hranicu ľudským hlasom rozlíšiteľnej polohy. Z tohto vyplýva, že literatúra pre violu patrí v období baroka ku zriedkavostiam. Počet vyhovujúcich diel sa však podstatne zvýši, ak k nim priradíme polohovo vyhovujúce skladby pre violu da gamba.

V období klasicizmu sa situácia principiálne nezmenila, ale posunula sa pod tlakom iných okolností. Rozmáhajúci sa inštrumentalizmus v baroku zachvátil aj violistov, ktorí chceli vystúpiť z anonymity. Vznikali skladby českých autorov ako Carl Stamitz, J. Rejcha, J. Benda, A. Vranický, J. Družecký, J. K. Vaňhal a F. X. Brixl.

V romantizme sa situácia zmenila. Hoci počet skladieb pre violu nevzrástol, ožil záujem o violu, avšak tentoraz z iných príčin. Skladatelia hľadali nové výrazové prostriedky a účinky na poslucháčov, čo ich občas orientovalo na violu. Altovo - barytónový register vyhovoval elegicko - meditatívnym náladám, na tlmočenie ktorých výnimočne použili violu. Skladby často vznikali aj z priateľských pohnútok, prípadne na objednávku, alebo zo snahy uplatniť vynikajúci nástroj. Inou možnosťou boli violové verzie pre iné, polohovo príbuzné nástroje.

¹ ALBRECHT, Ján. *Človek a umenie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999. ISBN 80-88884-13-6.

Úplne inú náladu nastolilo 20. storočie. Možno ho nazvať „zasľúbeným obdobím violistov.“ Predpokladom tejto zmeny bol ústup brilantného štýlu i prenikanie ideí novej vecnosti. Do popredia sa dostáva záujem o nový farebný prínos do zvukového arzenálu, návrat k duchapľnej hre kontrapunktických hlasov, narastá príklon k hudobným reminiscenciám na šťastné obdobie hudby baroka.²

² ALBRECHT, Ján. *Človek a umenie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999. ISBN 80-88884-13-6.

1.1. Violová tvorba na Slovensku

Na Slovensku sa violová literatúra datuje až od 20. storočia a začiatok rozmachu až na obdobie po druhej svetovej vojne. Rozvoj tvorby pre určitý konkrétny druh nástroja úzko súvisí s rozvojom inštrumentalizmu, stupňovaním technickej úrovne hry, čo ďalej súvisí s úrovňou pedagogického pôsobenia škôl. Toto sú momenty, ktoré podnecovali skladateľov k tvorbe menej bežných výrazových rovín, spojených s dovedy menej pestovanými nástrojmi. Presun záujmu na tento nástroj podnecovali i profilovaní virtuózi violy ako napr. P. Hindemith, L. Tertis či V. Borisovskij. Nové obligátne diela písané pre violu upútali záujem ďalších autorov. Azda najväčšie vyžarovanie vychádzalo od Paula Hindemitha, ktorý ako oslňujúci novodobý virtuóz dokázal spájať vlastnú hru s odvážnymi hudobnými ideami.

Atmosféra na Slovensku po oslobodení v štyridsiatych rokoch bola pochopiteľne poznačená pocitom rozmachu, očakávaní a nových umeleckých cieľov. Hneď v prvých rokoch vzniká azda prvá skladba, *Concertino pre violu a orchester* (1951) Miloša Kořínka. Túto skladbu venoval jednému z vtedajších talentovaných absolventov konzervatória, Aloisovi Kempnému, ktorý tento koncert aj uviedol. Po kratšom časovom odstupe sa zrodili ďalšie skladby, ako napr. Martinčekova *Hudba (Passionato) pre violu a klavír*, ako i Paríkova *Meditácia pre violu a klavír* (1956), koncipovaná pôvodne pre violu s orchestrom, neskôr v prepracovanej verzii s klavírom. V Bratislave na Vysokej škole pedagogickej a na Vyššej hudobnej škole, ktorú neskôr zlúčili s konzervatóriom učil violu Ján Albrecht spolu s Ladislavom Hrdinom. Pribúdali ďalší violisti, umelci ako Rudolf Križan a Milan Telecký. Ján Albrecht ďalej píše: „*Ako pedagógovi mi pripadla najskôr úloha utešovať vydedených huslistov, odsúdených na štúdium violy. Bola to ťažká úloha, ale možno, že som ju úspešne vyriešil. Mnohých nešťastníkov sa mi podarilo funkčne prehodnotiť v nadšencov podľa vlastného vzoru. Väčšina z nich naletela a cítila sa šťastná nanútenou voľbou nástroja v presvedčení, že sa to stalo spontánne.*“³

³ ALBRECHT, Ján. *Človek a umenie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999. ISBN 80-88884-13-6.

Vzniká aj *Koncertantná suita pre violu a klavír* (1952) Alexandra Albrechta ktorá bola napísaná pri príležitosti diplomového koncertu jeho syna Jána Albrechta.

Slovenská tvorba pre sólovú violu je už v tomto období pomerne bohatá a vo vydavateľstve OPUS vychádza zbierka skladieb *Slovenská violová tvorba*.⁴ Medzi výraznejšie patrí aj Dibáková Partita pre sólovú violu op.14, Zimmerova *Sonáta op.31* a *Balada - burleska op.84* či *Elégia a Baladická improvizácia* od Dušana Martinčeka. Toto druhé Martinčekovo dielo bolo pre svoju mimoriadnu náročnosť uvedené až neskôr v podaní violistu Moyzesovho kvarteta, Alexandra Lakatoša. Významnou skladbou z tohto obdobia sú tiež *Improvizácie III* Júliusa Kowalského.

Aj Ivan Parík venoval svoju *Sonátu* sólovej viole, dielo uviedol František Magyar. Do fondu literatúry pre violu prispel tiež Ilja Zeljenka skladbou *Tri kusy* pre sólovú violu. Je to dielo veľmi tvárne a výrazovo bohaté. K uvedenej literatúre možno priradiť aj skladby Ivana Konečného *Spomienka* a *Balada*.

Tvorbu pre violu a klavír môžeme rozšíriť ešte o Kořínkovu *Sonátnu radostnej mladi*, skladby Jozefa Gahéra *Prelúdium pre violu a organ*, skladbu Antona Viskupa *Zrkadlá pre violu a klavír* a *Jesennú sonátu* op. 24 Víťazoslava Kubičku, ktorú taktiež uviedol František Magyar.

Skladateľ Vladimír Godár skomponoval verziu pre violu svojej vrelo prijatej *Sonáty*, určenej pôvodne pre violončelo a klavír. Veľmi vítanými skladbami tohto druhu sú aj kratšie a prístupnejšie kompozície, ku ktorým možno počítať napr. *Ľúbivú Áriu* op. 25 Ladislava Holoubka, komponovanú podľa vlastných operných árií.

Ani koncerty nechýbajú v slovenskej violovej tvorbe. Po Kořínkovom *Concertine*, ktorého materiál sa musel znova napísať podľa klavírneho výťahu, sa zrodili ďalšie koncerty Jozefa Gahéra (*Concertino*, *Trysimetron - Concerto grosso* č.2, ako aj *Concertino* Gerharda Auera. Peter Breiner napísal pri príležitosti vysokoškolského absolútoría svojho priateľa Mariána Bandu *Concertino pre violu, sláčiky a klavír*, ktoré aj odznelo na jeho diplomovom koncerte.

⁴ Vid' obrázková príloha č.1

V nasledujúcich rokoch zaznamenala tvorba koncertov ďalšie prírastky, ako napr. Dibákova *Fantázia op.21*, ktorú uviedol Milan Telecký či Paríkova *Hudba pre flautu, violu a orchester*. Z mimoriadnych a neobvyklých zoskupení s violami treba spomenúť niekoľko komorných skladieb ako *Sonátu pre dve violy* Ivana Paríka, skladbu Juraja Beneša pre obdobné obsadenie *Piano-pianissimo*, ako aj Hatríkovu *Canzonu pre organ, alt a violu*, ktorá zaznamenala veľký úspech. Tieto skladby boli predvedené v rámci hudobného festivalu *Týždeň novej hudby '86*.⁵

Veľkú zásluhu na obohatení repertoáru v oblasti didaktiky má prof. Ján Pragant, dlhoročný zaslúžilý učiteľ komornej hudby, vedúci komorného orchestra a pedagóg na Konzervatóriu i na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Svojou informovanosťou a širokým rozhľadom ako aj osobnými stykmi výrazne profiloval tento odbor. Spomínaný violista Milan Telecký využil svoje mimoriadne interpretačné schopnosti k vzniku vzorných nahrávok vtedy už veľkého počtu diel violového repertoáru a zároveň inšpiroval mnohých skladateľov k napísaniu kompozícií, ktoré neraz i sám uviedol. V posledných rokoch sa zjavili mnohí ďalší signifikantní violisti ako napr. Jozef Hošek, či ďalší z radu absolventov Vysokej školy múzických umení v Bratislave, ktorí sa uplatnili v komorných zoskupeniach i ako sólisti (Ladislav a Darina Maršovskí, Tibor Kovács, Alexander Lakatoš, Karol Nemčík, Marián Banda, Oľga Kaščáková, Kornel Klatt, František Magyar, Ján Gréner, Peter Zwiebel a ďalší).⁶

⁵ Časopis *Hudobný život*, Bratislava: Hudobné centrum, 1. IV. 1986

⁶ V závere práce je uvedený zoznam významných slovenských violistov 20. storočia a súčasnosti.

1.2. Stručný vývoj slovenskej hudby

Vznik slovenskej kultúry a teda aj slovenskej hudobnej kultúry vzhľadom na nespočetné krízy, vojny a iné dejiny ovplyvňujúce udalosti nemal priaznivú pôdu pre svoj vývin. Dokonca si myslím, že 20. storočie prinieslo viac negatív, než storočia minulé. Samotný vývin Československého a neskôr Slovenského štátu, politické rozbroje, ideologické nezhody, vojna, fašizmus, chudoba a celkové existenčné problémy obyvateľstva sú markery, ktoré charakterizujú našu dobu a chciac nechtiac ovplyvňujú i duševnú nadstavbu vývoja národa, akou je kultúra. Táto, ako vieme nemá šancu uspieť pokiaľ sa nevyriešia vážnejšie problémy, ako napr. následky dvoch svetových vojen apod.

Slovenská národná hudobná kultúra ako kultúra drobnej buržoázie, malomestskej a dedinskej inteligencie sa postupne formovala v 19. storočí za veľmi ťažkých materiálnych a duchovných podmienok. Charakter rozvoja podmieňovali hospodárske a spoločenské pomery Uhorska v prvej polovici 19. storočia. Slovenská inteligencia usmerňovala svoju činnosť predovšetkým na národný boj s uhorskou buržoáziou. Vieme, že Uhorsko tvorilo súčasť mnohonárodnej habsburskej ríše. Vznikajúce slovenské národné umenie odrážalo tieto spoločenské skutočnosti. O Slovenskej hudbe ako o hudobnom umení sa v počiatkoch ťažko hovorí ako o hudobnom umení v dnešnom slova zmysle. Sústreďovalo sa vo väčších mestách ako Bratislava, Košice, Trnava, Kremnica alebo v šľachtických rezidenciách, kláštoroch, mestských salónoch apod.

Hudba v tomto storočí spĺňala skôr národnobuditeľské, než umelecké poslanie. Ďalším faktom bolo, že nemala profesionálnu, ale amatérsku podobu. Začiatkom 20. storočia to boli rôzne združenia, spolky, spevokoly apod.

Spoločnou črtou všetkých slovenských skladateľov a harmonizátorov obrodenského obdobia bolo takmer výlučne nadväzovanie na slovenkú ľudovú pieseň.

Po prvej svetovej vojne a utvorení prvého Československého štátu sa otvorila cesta k rozvoju slovenskej národnej kultúry. Jej centrom sa stala Bratislava. Vytvoriť pevný základ národného hudobného života, prekonať jej zaostalosť však bolo ťažkou úlohou.

Po roku 1918 sa na Slovensku budovala najprv štátnoprávna a sociálna základňa. Hneď v prvých rokoch po vojne vzniklo Slovenské národné divadlo, aj keď nie ako štátna organizácia (presnejší názov je *Družstvo Slovenského národného divadla*).

Ďalšou dôležitou inštitúciou pre hudobný život bola *Hudobná a dramatická akadémia* v Bratislave. Stala sa základňou rozvoja hudobného školstva na Slovensku. Až počas druhej svetovej vojny (1941) ju poštátnili a premenovali na *Štátne konzervatórium*. Jej riaditeľom bol Frico Kafenda a medzi jej pedagógmi boli osobnosti ako Jan Vincourek, Alexander Moyzes či Eugen Suchoň. Druhou dôležitou ustanovizňou bola *Mestská hudobná škola*, a taktiež *Cirkevno - hudobný spolok*, ktoré viedol Alexander Albrecht.

Za dôležitú zmienku stojí i *Bratislavský symfonický orchester*. Pod týmto názvom vystupoval orchester SND, ktorý od roku 1926 organizoval cyklus abonementných koncertov. (tento cyklus zaviedol Oskar Nedbal)⁷

Do hudobného života na Slovensku zasiahol i novovzniknutý *Rozhlas v Bratislave*, spočiatku len ako pobočka Pražského rozhlasu, avšak popri ňom neskôr vznikol samostatný *Bratislavský rozhlasový orchester* (BRO), z ktorého jadra sa vytvorila dnešná *Slovenská filharmónia*.

Slovenskí hudobní umelci sa organizovali do niekoľkých spolkov, ktorých ideová náplň a zameranie odzrkadľovali spoločensko - politické prúdy. Hlavným takýmto spolkom bol *Spolok slovenských umelcov* (1919). Ďalším bola *Umelecká beseda slovenská* (1922), sestra pražskej *Umeleckej besedy*.

⁷ HRUŠOVSKÝ, Ivan. *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964

V medzivojnovom období sa formovala mladá slovenská skladateľská generácia. Ich tvorba vychádzala zo staršej romantickej kompozičnej školy, spojenej so slovenskou ľudovou piesňou (Mikuláš Schneider-Trnavský, Alexander Moyzes, Frico Kafenda a Viliam Figuš – Bystrý). Táto generácia tvorila prechod od diletantskej kultúry 19. storočia.⁸

Celkovo môžeme teda zhrnúť, že v zrode a formovaní slovenskej národnej hudby ide o dve kvalitatívne a vývojovo odlišné fázy. Prvá v rokoch 1900 - 1918, ktorú by sme mohli charakterizovať ako obdobie kumulovania skladateľských síl a určenie programu a druhá fáza od roku 1919 – 1939, ako obdobie kvalitatívneho vyhranenia modernej slovenskej národnej hudby.⁹ Túto zastupujú osobnosti: Alexander Moyzes, Eugen Suchoň a Ján Cikker. Pojem Slovenská hudobná moderna označuje tvorbu medzivojnového obdobia. Túto novú skladateľskú orientáciu charakterizuje znovuoobjavenie charakteristických čŕt slovenskej ľudovej piesne a ich využitie na báze postimpresionistickej hudby a tiež využitie technických a formovo - tvarových skúseností novovekej európskej hudobnej tvorby.

Prevažná časť reprezentantov tohto štýlu študovala na Majstrovskej škole Pražského konzervatória u Vítězslava Nováka. Téma predstaviteľov Slovenskej hudobnej moderny bola určená svojou dobou. Vo veľkej miere sa písali ódy, slávnostné zbory a symfónie k oslave rôznych výročí. Množstvo diel bolo tematicky „zasvätených“ politickému režimu povojnového budovateľského nadšenia.

⁸ HRUŠOVSKÝ, Ivan. *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964

⁹ BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor, 1983.

2. Významní skladatelia 20. storočia na Slovensku

Alexander Moyzes

* 4. september 1906, Kláštor pod Znievom – † 20. november 1984, Bratislava



Alexander Moyzes patrí k prvým slovenským žiakom Vítězslava Nováka. Je typom skladateľa s priekopníckymi ambíciami. V rokoch 1925 – 1928 študoval na Konzervatóriu v Prahe kompozíciu – Otakar Šín, inštrumentáciu – Jozef Kříčka. Po skončení pokračoval na Majstrovskej škole Pražského konzervatória (kompozícia – Vítězslav Novák). Roky 1928 až 1934 sú rokmi prvého skladateľského nástupu Moyzesa. V tomto období vytvoril viacero slohovo rozličných diel, z ktorých časť je silne ovplyvnená artizmom, expresionizmom a dobovou tanečnou hudbou (*Farby na palette*, *West - pocket suite*, *Ouvertúra Fox - etuda*). Moyzes, ako hlavný predstaviteľ Novákovej školy priniesol do slovenskej hudby nielen nový, prevratný pohľad na slovenskú ľudovú pieseň, ale i umelecky vyspelý tón súčasnej európskej hudby.

V rokoch 1928 - 1948 bol profesorom teoretických predmetov a kompozície na Hudobno dramatickej akadémii, potom na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Charakteristickou črtou, ktorá ho po celý život sprevádzala, bolo držanie

sa tradícií. Veľkým zdrojom mu boli ľudové piesne, ktoré už ako amatér spracovával do zborov avšak s akcentovaním estetickej funkcie. Vyvrcholením jeho rýchleho umeleckého rozletu je jeho *1. symfónia D dur, op. 4*, ktorá predstavuje pre nástup Slovenskej hudobnej moderny symbolický začiatok.

Bola to prvá novodobá slovenská symfónia, ktorej národný charakter sa prejavil aj spracovaním melódie ľudovej piesne. V ďalšom skladateľskom vývoji však Moyzes nemienil udržať ideovú a štýlovú líniu. Bola tu motivácia nielen k ľudovej hudbe, ale i kompozičný radikalizmus, ktorý v niekoľkých vlnách ovládol európsku hudobnú tvorbu. U Moyzesa toto gradovanie prerastá do modernistického radikalizmu. Kládie dôraz na zahustenie akordov v širokom chápaní tonality a jeho melódia dostáva zmysel len ako súčasť pohybu hramonického.

Ak vezmeme do úvahy rozsah hraníc, v rámci ktorých sa prejavilo jeho hľadanie a štýlová, výrazová a osobnostná polymorfnosť, lepšie pochopíme jeho slová: *“Možnosti slovenskej hudby sú veľké a neváham povedať, že veľmi významné. Ved’ ako by pomohlo myšlienke, aby sa raz vo svete aj so slovenskou hudbou počítalo, keby niektorý z nás prenikol do cudziny! Ale aby prenikol, musí sa preukázať takým dielom, ktoré znamená niečo veľkého a nového...”*¹⁰ O to v tom čase išlo.

Jeho *VII. symfónia* je jeho najväčším symfonickým dielom. Jedným z hlavných podnetov diela bola tragická udalosť smrti jeho dcéry Marty. Dielo predstavuje hlboké ľudské vyrovnanie sa s touto skutočnosťou, akýsi očistný prelom v skladateľovej duši, ktorá veľkou silou prekonáva tragédiu i páľčivé spomienky a nachádza napokon vytúžené zmierenie. Aj práve vďaka týmto silným emóciám sa táto skladba radí k jeho vrcholným dielam a umeleckým výdobytkom slovenskej hudby 20.storočia.

¹⁰ BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor, 1983.

Eugen Suchoň

* 25. september 1908, Pezinok – † 5. august 1993, Bratislava



Od svojich 12. rokov študuje hru na klavíri v Hudobnej škole u Frica Kafendu a v rokoch 1923 – 1927 nadobúda čoskoro mimoriadnu vyspelosť. V týchto rokoch sa začína i jeho kompozičná, zatiaľ amatérska činnosť. Avšak vieme, že tieto kompozície majú prekvapivo vyspelú úroveň a niektoré z nich sú nielen rozmerné, ale aj technicky náročné. Kafenda dal Suchoňovi dôkladné moderné kompozičné školenie, ktoré natrvalo sformovalo skladateľov umelecký profil. Vo svojich štúdiách Suchoň pokračoval na Majstrovskej škole Pražského konzervatória u Vítězslava Nováka.

V rokoch 1933 – 1938 verejnosť zaznamenáva prvé neobyčajne úspešné obdobie jeho tvorby. Eugen Suchoň je spolu s Alexandrom Moyzesom zakladateľom Slovenského hudobného umenia. V štúdiách pokračoval v triede prof. Frica Kafendu, profesora na bratislavskej *Hudobnej a dramatickej akadémii*, ktorý uznal, že môže predstaviť svojho žiaka ako technicky pripraveného skladateľa. Frico Kafenda bol žiakom nemeckých škôl a teda vieme že sa opieral o štýl nemeckého novoromantizmu a neskorého romantizmu. Suchoňove prvé diela sa teda uberajú týmto smerom, čo svedčí o Kafendovom úspešnom úsilí zvládnuť kompozičnú techniku, založenú na uvedomení si každého kompozičného počinu, na druhej strane je to dôkaz jeho analyticko - teoretickej kontroly.

Môžeme teda povedať, že Suchoň šiel spočiatku paralelne dvomi cestami, ktoré nemohli splynúť. Neskororomantická orientácia a kompozície, inšpirované ľudovou piesňou.

Hudobné myslenie však nie je oddeliteľné od umeleckých a tým všetkým zviazaných výrazových tendencií, a tu sa nastoluje pre Suchoňa svojské "vyrovnávanie sa" s tým, čo sa dialo vo svete. Bolo potrebné zorientovať sa vo víre najrozmanitejších, ba až protikladných koncepcií harmonických, tonálnych aj formových. Nie všetko, čo sa vo svete zrodilo v hudobnom myslení, sa zdalo zdravé a prijateľné. Mnoho sa zrodilo z protirealistických tendencií, zo sarkazmu, z irónie a beznádejného pesimizmu a najmä zo špekulácií, odtrhnutých od akýchkoľvek snáh umeleckého zobrazenia. Prvým filtrom bola nesporne Suchoňova veľká muzikalita, ktorá sa nevedela vyrovnáť s výstrelkami, opúšťajúcimi pódium hudby. Druhý moment sa neukazoval už iba ako výberový filter. Ide o vytvorenie akéhosi hudobného myslenia, ktoré zodpovie jeho a národným potrebám. Ale tu sme už na pôde Suchoňovho osobitého štýlu.¹¹

V jeho tvorbe sa sústreďujú filozofické a duchovné prúdenia doby posledných tridsiatich rokov, ktoré boli plné konfliktov a pohnutých politických osudov. Z tragicko - baladického príbehu skladateľ vytvoril silnú hudobnú drámu typu Janáčkovej opery so žalobným sociálnym podtónom, s prenikavou psychologickou charakteristikou jednotlivých postáv a s hlbokým morálnym vyznením celej drámy. Tým dielom je jeho najznámejšia opera *Krútnava*.

¹¹ HRUŠOVSKÝ, Ivan. *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964

Ján Cikker

* 29. júl 1911, Banská Bystrica – † 21. december 1989, Bratislava



Jeho *Suita pre husle a violu op. 13* vznikla počas pražských štúdií kompozície (Jaroslav Křička, Vítězslav Novák). Po absolvovaní išiel Cikker ako štipendista do Viedne, kde študoval dirigovanie u Felixa Weingartnera. Modálna tonalita, najmä lydický a mixolydický rad sa uňho zjavuje jak v melodickej, tak i v sprievodnej línii.

Musíme však poznamenať, že charakteristickým znakom, spájajúcim predstaviteľov Slovenskej hudobnej moderny je *harmonicko-tonálny jazyk*.

U Cikkera sú to akordy s vyššou terciovou stavbou. Je známe, že Cikkerov nástup na umeleckú scénu bol prekvapením, lebo šlo o zrelú umeleckú osobnosť, čo sa odzrkadľovalo v dielach ako napr. jeho *Suita pre husle a violu op. 13*. Kládne v nej dôraz na kontrapunktickú techniku. Väčšia samostatnosť oboch hlasov v tomto diele nesie so sebou čiastočné uvoľnenie tonálno - funkčných vzťahov a príklon k chromatike aj v melodickej sfére. Diatonika sa zjavuje iba v začiatočnom jadre hudobných myšlienok, inak prevláda chromatika a rýchle zmeny tonálnych hladín. Bimelodická linearita prináša so sebou viac disonantných príkroští. Stretávame sa tu s Cikkerovým naturelom - expresívnosťou a výbušnosťou, ktorá tvorí neodmysliteľnú súčasť jeho umeleckej výpovede.

Cikker bol skladateľskou osobnosťou medzinárodného významu. V jeho tvorbe dominuje séria deviatich opier. V každej z nich zobrazoval myšlienky humanizmu, túžby po slobode, vlastenectva, pričom navonok krásne myšlienky podrobil vlastnému skúmaniu, sledoval ich spoločenský dosah a z výsledkov dedukoval svoje stanoviská k politickému a spoločenskému daniu. Bol mysliacim, ušľachtilým človekom a umelcom, ktorý stotožnenie sa s národnými prvkami staval vo svojej tvorbe na popredné miesto. Vplyv slovenského folklóru sa u Cikkera prejavoval od študentských rokov (*Sonatína pre klavír; Concertino pre klavír a orchester; Slovenská suita; symfonická báseň Leto* a i., ale najmä operné prvotiny *Juro Jánošík* a *Beg Bajazid*). Snaha o syntézu národných prvkov a súčasných prostriedkov charakterizuje nielen skladbu *Leto*, ale aj celú trilógiu symfonických básní *O živote (Leto, Vojak a matka, Ráno)*, či jeho *Spomienky* alebo neskôr napísanú *Symfóniu 1945*. Cikker sa týchto výdobytkov nevzdal ani vtedy, keď sa vyrovnával s vplyvmi európskej moderny. Vo svojej tvorbe dokázal majstrovsky zjednotiť univerzálne a domáce hodnoty, technicizmus vedel podrobiť hodnote myšlienky a touto syntézou razil svojskú cestu v medzinárodnom kontexte.¹²

¹² PALOVČÍK, Michal: *Ján Cikker*. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 65 – 67.

3. Generácia slovenských autorov po roku 1960

Po roku 1960 na Slovensku nastúpila nová generácia, túžiaca po slobodnom prejave a osvojení si zmeškaného vývoja súčasnej európskej hudby. Do tejto generácie patrí Ivan Parík, Ladislav Kupkovič, Roman Berger, Ilja Zeljenka, Miroslav Bázlik, Juraj Hatrík, Vladimír Bokes a Jozef Sixta.

Skladatelia Miroslav Bázlik, Ivan Parík a Vladimír Bokes okrem vplyvu a istej spätosti s druhou viedenskou školou priberali aj ďalšie podnety.

Jozef Sixta našiel vo svojej čisto inštrumentálnej hudbe vlastný harmonický systém. Ilja Zeljenka si už od svojích prvotných, zreých diel budoval svoju poetiku krok za krokom výlučne zo seba a v kontakte so živou praxou a publikom. Romana Bergera fascinovali teóriotvorné možnosti, ktoré poskytujú humanitné vedy ako psychológia, biológia, fyzika, matematická logika či kybernetika. Medzi jeho najznámejšie diela, inšpirované svojou nenásytnosťou k spojitosti hudby k týmto vedám patria aj jeho *Konvergenie pre sólové husle, violu a violončelo*.

Ján Zimmer

* 16. 5. 1926 Ružomberok - † 21. 1. 1993 Bratislava



Jeden z najtalentovanejších žiakov Eugena Suchoňa, v štúdiu kompozície pokračoval v Budapešti na Vysokej škole Franza Liszta u Ferenc Farkasa. Absolvoval medzinárodný kompozičný kurz v Salzburgu, čo ho celoživotne podnietilo k prudkému umeleckému rastu. Ján Zimmer sa usiloval o nové, často radikálne prejavy vo výraze i v kompozičnej technike.

"V skladateľovej tvorbe zaujímal dominantné postavenie klavír, čo sa odrazilo aj na počte diel pre tento nástroj, ktoré aj sám ako klavirista premiéroval. Ďalšou oblasťou jeho kompozičnej práce bola symfonická tvorba. Venoval sa však aj tvorbe pre organ, vokálnej a zborovej tvorbe, písal filmovú hudbu, je autorom komorných a operných diel. Jeho príklon k orchestrálnej tvorbe vychádza nielen z výbornej kompozičnej prípravy, ale rovnako zo zmyslu pre výstavbu diela, formovú precíznosť a psychologickú i dramatickú presvedčivosť. Zimmerova hudba je invenčná, myšlienково bohatá, inštrumentálne pestrá. Impulzivnosť jeho povahy sa odráža aj v samotnej tvorbe. Skladateľ bol názorovo – v hudbe i v osobnom živote – jednoznačný, zásadový a precízny. Podnetom na to boli nepochybne spoločenské a politické vplyvy, neponechávajúce skladateľovi dostatok tvorivej slobody. Ako dobrý psychológ sa vedel vcítiť aj do sveta detí, čo sa odrazilo na obľúbenosti jeho tvorby v hudobných učilištiach. Zimmer prekonal zaujímavý vývin. V jeho dielach nachádzame

tak prvky neobaroka, ako aj neskorších kompozičných prejavov, až po dvanásťtónovú techniku, hoci nikdy nebol typom experimentátora."¹³

Roman Berger

* 9. august 1930 Cieszyn, Poľsko



Náročná povaha konfrontácie medzi seriálne určenými a modálne, centricky organizovanými harmonickými štruktúrami, medzi fixovanými a improvizatívne uvoľnenými rytmicko - metrickými elementami, budovanie kontrastov ako základného predpokladu expresívneho napätia a vlnenia v prostredí zvuku veľkého symfonického orchestra, vyžadovala ďalšie aplikácie. Berger sa rozhodol svoju stratégiu disciplíny a zodpovednosti za analyticko - syntetický postoj k hudobnému materiálu preveriť v zámerne selektívnom priestore. V tónových kvalitách sólového sláčikového nástroja.¹⁴

Na jeseň roku 1968 začal písať prvú skladbu z triptychu *Konvergenzie*, určenú sólovým husliam. V *Konvergenciách I* ide o povýšenie tejto stratégie na úroveň

¹³ BACHLEDA, Stanislav: *Ján Zimmer*. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 298.

¹⁴ Časopis *Hudobný život*, Bratislava: Hudobné centrum, 2003, č. 5

kladenia si otázky o autentickosti umeleckej tvorby a o poslaní umenia. Chápe sa v transcendentálnom zmysle ako cesta vybrádnutia z chaosu za pomoci pevných zásad a zmyslu pre poriadok. Asketicky tvarovaný monológ zveril Berger v *Konvergencii II*, napísanej v roku 1970, ušľachtilemu hlasu violy. Na spôsob konvergenzie tu vplýval iný zámer. Náklonnosť k disciplíne a ku koncentrácii konfrontoval Berger s hlbokou inšpiratívnosťou, vyvierajúcou z jeho obdivu k dielu J. S. Bacha, konkrétne k tvaru témy poslednej fúgy h mol z 1. zväzku Temperovaného klavíra.

Bach sa v hodnotovom systéme slovenského skladateľa stáva jedným z vrcholných reprezentantov veľkej európskej hudobnej tradície a kompozičnej kultúry. Na okraj dátumu vzniku Bergerovej druhej skladby z triptychu treba podotknúť, že v slovenskej hudbe vznikli začiatkom 70. rokov viaceré diela inšpirované Bachovým umeleckým odkazom. Primknutie sa k Bachovi nebolo náhodné, ale súviselo so začiatkom éry tzv. normalizácie, t.j. znovuužitia doktrín dogmatickej kultúrnej politiky a vulgarizátorskej estetiky tzv. socialistického realizmu, kedy sa mohla Bachova hudba a aktuálnosť jeho odkazu pociťovať ako opora autentickej tvorivosti. Bergera zaujala spomenutá téma osobitou štruktúrou, inšpiratívnou na vnútorné zamyslenie sa, čo je aj zmienené v podtitule *Konvergencií II „Bachovské meditácie“*.

Rudolf Macudzinski

*29. apríla 1907 Opatija, Chorvatsko – † 2. februára 1986 Bratislava



Bol žiakom Leoša Janáčka. V prvom rade bol vynikajúcim interpretom - klaviristom a jeho kompozície boli len sprievodným javom jeho koncertnej činnosti. V skladateľskej oblasti je okrem jeho vokálnej tvorby bohato zastúpená aj tvorba komorno - inštrumentálna. Vedľa radu inštruktívnych prác vytvoril *Klavírne trio* ako variácie a fúgu na Čajkovského tému.

Macudziński vyšiel kompozične z novoromantizmu s akcentom na bohatú inštrumentálnu zvukovosť. Neskôr jeho hudba nadobudla priezračnejšie črty: prevládla v nej vitalita, citlivý výber harmonických prostriedkov a inšpirácia folklórnym prejavom. V šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch oživil hudobnú faktúru svojich diel svojráznymi konštruktívnymi prístupmi vrátane občasného využitia dodekafónie, no jeho prejav ostal i naďalej svieži, plný dramatismu a zmyslu pre mieru evolučných väzieb.

Najväčšie a najvýznamnejšie svoje diela napísal Macudziński pre hudobno-dramatickú scénu – ide o tri jeho opery: *Monte Christo* (1947–49), *Výstraha z El Amarny* (1974–75) a *Oľga Janina* (1976–82). Jeho životným dielom je prvá z nich, *Monte Christo*. Libreto podľa rovnomenného románu A. Dumasa st. napísal Š. Hoza. Je relatívne stručné a dramaticky koncízne – svetoznáma literárna predloha je zhustená do štyroch dejstiev s prológom. Prvé dve dejstvá mali nemalé vnútorné napätie už v prvej redakcii, druhé dve ho získali početnými redukciami v roku 1966.

Hudba má novoromantický charakter, je „okorenená“ niektorými veristickými znakmi (paralelné kvinty, inštrumentačné finesy), nepohrda citátmi (napr. chorál *Libera me, Domine*), ako aj imitáciou piesní tých krajín, kde sa príslušný dej odohráva, resp. odkiaľ pochádzajú osoby (bolero, tarantela, provensálsky tanec a grécko-orientálne spevy). Invencia a prekomponovanosť sú najpozoruhodnejšie v prológu a prvých dvoch dejstvách; potom prevládajú konvenčné, resp. eklektické postupy. Celok je dôsledne vybudovaný z množstva príznačných motívov, ktoré zaznievajú pri zjavovaní sa príslušných osôb, resp. zmienok o nich (kuriozitou je citát z druhej časti *Koncertu pre husle a orchester* F. Busoniho tam, kde hlavný hrdina opery Dantés vystupuje ako páter Busoni). Centrálné postavenie v opere majú dva motívy: hudobná charakteristika ostrova Monte Christo a symbol osudu E. Dantésa – sú obmenou spoločného jadra: dynamického oblúka s vrcholom na predposlednom tóne. V scéne búrky druhého dejstva je využitý rytmus Beethovenovho motívu osudu; táto scéna je spolu s veľkou valčíkovou plochou vo štvrtom dejstve inštrumentačným vrcholom opery. Scéna búrky je mimoriadne expresívna, valčík až rafinovane jemný, s vyhranenými koloristickými finesami. Vcelku je opera veľmi dobre – neraz až virtuózne – inštrumentovaná.¹⁵

¹⁵ VAJDA, Igor: *Rudolf Macudziński*. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 175.

Medzi literatúrou komorného charakteru pre violu ďalej nachádzame diela autorov Alexander Albrecht, Ladislav Holobubek, Miloslav Kořínek, Dušan Martinček, Ivan Parík.¹⁶

Alexander Albrecht

* 12. august 1885, Arad, Rumunsko – † 30. august 1958, Bratislava



Študoval v Budapešti u Bélu Bartóka (1903 - 1908). Poznal nielen Bartókovu kompozičnú orientáciu, ale aj tendencie druhej viedenskej školy a nemeckú neskororomantickú školu. Z týchto podnetov si formoval svoju vlastnú skladateľskú tvár. Albrecht s týmto rozhl'adom reprezentoval v bratislavskom prostredí novú umeleckú kvalitu a tak spoluutváral progresívne prúdy kultúrneho vývoja. V roku 1939 vzniká jeho znamenitá skladba *Ex voto* pre tri hlasy (dodatočne upravené pre tri spevné hlasy a orchester). Albrecht tu oživuje kontrapunktickú techniku starých majstrov na novom harmonicko - výrazovom základe, príbuznom regerovskej polyfónii. Skladba sa stala súčasťou *Triá pre dvoje huslí a violu* z roku 1943.

¹⁶ *Slovenská violová tvorba: viola a klavír*. Bratislava: Opus, 1983.

Jeho tretie, povojnové tvorivé obdobie, je poznačené skutočnosťou, že umelecká závažnosť vedúcich predstaviteľov Slovenskej hudobnej moderny zatlačila v hierarchii hodnôt Albrechtovu tvorbu do úzadia. Na výzvu violistu Rudolfa Hofmanna vzniká jeho *Koncertná suita pre violu a klavír* (1952), najlepšie dielo jeho posledného skladateľského obdobia. Bol jedným z prvých erudovaných skladateľov 20. storočia, pôsobiacich v slovenskej hudobnej kultúre.

Určujúci faktor Albrechtovho skladateľského vývoja predstavovala aktuálna reakcia na novodobu sformované estetické kritériá. Jeho myšlienkový obzor obsahol celoeurópsky kontext, vďaka čomu bol schopný prijímať široké spektrum podnetov. Vymanil sa spod všeobecnej nadvlády romantického idiómu, ktorý spojil so súčasnými trendmi a dodal mu punc vlastnej osobnosti.

Vo svojich začiatkoch (do roku 1925) Albrecht vychádzal z nemeckej romantickej tradície, predovšetkým z Brahmsa, zo súčasníkov mu bol blízky Reger, miestami však využíval aj prvky impresionizmu a expresionizmu. Bol výrazným syntetikom: odkaz minulosti konfrontoval s prítomnosťou; klasickú faktúru jeho skladieb vyvažoval nový spôsob hudobného zobrazovania. V Albrechtovom diele i na menšej ploche spoznáваме individuálnu kompozičnú metódu, v ktorej závažnú formotvornú úlohu zohráva variačné rozvíjanie.

Kľúčovú oblasť Albrechtovho diela predstavuje komorná tvorba (*Klavírne kvinteto, Sláčikové kvarteto D dur, Tri básne z cyklu Das Marienleben* a i.). Vývin jeho hudobnej reči však možno pozorovať aj na rozsiahlej piesňovej tvorbe, ktorá prináša styčné body s piesňovou tvorbou romantizmu (Schubert, Schumann), no použité harmonické postupy a aplikácia moderných prvkov prekračujú hranice romantizmu (*Rosenzeit, A szépség himnusza* a i.). V rokoch 1925–45 využíva Albrecht bohatú kontrapunktickú prácu, odvážne harmonické postupy (osciláciu septimových a nónových akordov nad basovou zádržou) a prikláňa sa k atonalite a ideálom novej vecnosti (*Sonatina pre 11 nástrojov, Tobias Wunderlich, Cantate Dominum* a i.). V rokoch 1946–57 sa Albrechtova reč zjednodušuje, začínajú sa v nej uplatňovať prvky neoklasizmu a folklorizmu.

Transformáciou elementov slovenského folklóru, ich svojským spájaním s vlastnou technikou vznikli diela *Variácie, Šuhajko* a *Koncertantná suita pre violu a klavír*. V poslednom období života autor spracúva, transkribuje a reviduje vlastné

staršie skladby (*Vianoce, Šesť skladieb pre sláčikové trio*) a komponuje hudobno-didaktickú literatúru.

Albrecht bol osobnosťou s rozsiahlymi znalosťami v oblasti filozofie, dejín umenia, literatúry a práva, s úprimným obdivom a úctou pristupoval k výtvorom ľudského umu, mal kladný vzťah k pokroku a príroda mu slúžila ako neustály inšpiračný zdroj. Cenný pohľad na Albrechtove estetické názory ponúka jeho bohatá literárna a esejistická činnosť, ktorú čiastočne publikoval v dennej tlači či v rámci rozhlasového vysielania.¹⁷

Ladislav Holoubek

* 13. 8. 1913 Praha – † 4. 9. 1994 Bratislava

Ladislav Holoubek si osvojil modernistickú líniu, blízku tej, ktorú Alexander Moyzes doniesol zo svojich pražských štúdií v rokoch 1928 - 1930. Zasiahol do viacerých žánrov hudobnej tvorby: scénická, zborová, vokálna, komorná, symfonická, operná. Holoubek bol skladateľ s vycibrenou skladateľskou technikou a jeho orientácia bola ideovo blízka umeleckému radikalizmu Alexandra Moyzesa. Štýlovo a ideovo sa však realizuje na inej hladine, predovšetkým otvorenosťou k erotickým námetom v rámci piesňovej tvorby. Holoubek si vďaka kontaktom s Alexandrom Moyzesom, Eugenom Suchoňom a Alexandrom Albrechtom vypracoval veľmi osobitý štýl.

¹⁷ ŠEBESTOVÁ, Astrid: *Alexander Albrecht*. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 13.

Miloslav Kořínek

*29. januára 1925 Brno – † 8. júla 1998 Bratislava

Bol žiakom Alexandra Moyzesa a Kornela Schimpla v Prahe. Ďalej pokračoval vo svojich štúdiách na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Kořínek bol výnámny teoretikom a skladateľom, vyučoval na Štátnom konzervatóriu v Bratislave. Medzi jeho komorné diela patrí aj *Sonátina pre violu a klavír (1. Serenáda, 2. Tanec)*, *Sonátiny radostnej mladi* (1960), *Sonáta pre kontrabas a klavír* (1970) a *Dve capricciá pre trombón a klavír* (1973).

Dušan Martinček

*19. 6. 1936 Prešov – † 30. 8. 2006 Bratislava

Bol pedagógom, ktorý osobitým spôsobom spoluvytváral polyštýlový kompozičný profil súčasnej slovenskej hudby. Vstupoval do života "zlatého veku" mladej generácie slovenskej hudobnej avantgardy. V čase jeho absolutória, roku 1961 končili štúdium na VŠMU napr. P. Kolman, M. Bázlik, L. Kupkovič a I. Parík. Už vo svojej diplomovej práci *Dialógy vo forme variácií* pre klavír a orchester, i v dielach, ktoré jej predchádzali a po nej nasledovali, siahal však po iných inšpiračných okruhoch, než ktoré zaujímali jeho spolužiakov. Azda prípravné súkromné štúdium u J. Zimmera alebo hodiny strávené v imponujúcom prostredí salónu Alexandra Albrechta na Kapitulskej ulici či úcta k svojmu pedagógovi kompozície Jánovi Cikkerovi vplývali na to, že sa nepokúšal o kontakt s dobovými vzrušivými podnetmi 2. viedenskej školy v podobe tzv. Novej hudby darmstadtскеj proveniencie. Podstatným stimulatívnym činiteľom jeho odlišnej orientácie bol hlboko prežívaný vzťah ku klasickým dielam klavírnej literatúry.

Miro Bázlik

* 12. apríl 1931, Nemecká Ľupča

Študoval u prof. Jána Cikkera v Bratislave na Vysokej škole múzických umení. Od skorého veku prejavoval talent a záujem o dve veľké oblasti ľudského ducha: o matematiku a o hudbu; preto nielen obe tieto oblasti vyštudoval, ale s oboma sa aj profesionálne po celý život zaoberá. Talent klaviristu ho veľmi rýchlo priviedol ku kompozícii, v ktorej sa od začiatku prejavoval vplyv veľkej európskej pianistiky (Bach, Beethoven, Chopin, Brahms). Skúsenosti z matematickej analýzy mu zasa umožnili racionálne zvládnuť technológie Novej hudby, do ktorej vstúpil ako prívrženec harmonicky koncipovanej dvanásťtónovej hudby (*Hudba pre husle a orchester; Tri kusy pre 14 nástrojov*).

Ponímanie hudby ako dramatického umenia ho priviedlo ku kompozícii opery *Peter a Lucia* (podľa Romaina Rollanda), v ktorej spojil princípy veľkoplošného hudobného symfonizmu so syntézou dvanásťtónovej hudby a tonálneho kontrapunktu. Práca v algebrickej topológii ho inšpirovala k jej aplikácii v hudobnom materiáli a priama inšpirácia Xenakisovou tvorbou ho priviedla ku kompozícii s pohybujúcimi sa zvukovými masami (oratórium *Dvanásť*). Odtiaľ bol už len krok k práci s elektroakustickým médiom, ktoré sa stalo dominantným predmetom jeho záujmu od začiatku sedemdesiatych rokov (*Triptych; šesťčasťový cyklus Spektrá*, nesúci podtitul *Metamorfózy* a komentáre k 1. dielu Temperovaného klavíra J.S. Bacha). V týchto skladbách siaha k elektroakustickej transformácii historickej hudby (Bach), tvoriac tak rozpornú syntézu historických skladobných ideálov a novodobého komentára.

Syntézu všetkých prostriedkov predstavuje jeho vokálno - symfonická skladba *Canticum 43*, v ktorej spojil svet historického kontrapunktu (renesancia, barok) s princípom série a ideou riadeného pohybu zvukových mas, zhudobňujúc text 43. žalmu. Elektroakustická cyklická skladba *Simple Electronic Symphony* aplikuje kompozičnú ideu zlatého rezu v rámci elektroakusticky koncipovaného sonátového cyklu. Týmto svojim ideám ostal verný aj v ďalšej tvorbe (*Ergodická kompozícia; Balada o dreve*), v ktorej sa však silnejšie ozýva inšpirácia veľkou európskou

hudobnou i kultúrnou tradíciou (*Epoché; Balada – koncert pre violu a orchester*, oratórium *Canticum Jeremiae; De profundis*). Retrospektívny pohľad prináša monumentálny cyklus *24 klavírných Prelúdií* (vo všetkých tóninách).

V posledných desaťročiach (1978-89) sa Bázlik aktívne podieľal na príprave vydania nového evanjelického spevníka, ktorého konečnú podobu spoluvytvoril s *Karolom Wurmom* (Evanjelická partitúra), a pripravuje monumentálne zhudobnenie všetkých protestantských chorálov používaných v rámci slovenskej evanjelickej cirkvi.

Bázlik za svoju tvorbu získal viaceré domáce i medzinárodné ocenenia. Cyklus *Spektrá* bol odmenený čestným uznaním v Boswile (1974), za *Canticum 43* získal 1. cenu v súťaži kráľovnej Marie-José (Ženeva 1974), za oratórium *Dvanásť* získal Cenu Jána Levoslava Bellu (1977) a za *Pastiersku baladu a Bačovskú elégiu* získal cenu na Prix de musique folklorique de Radio Bratislava (1977, 1983).

Miro Bázlik je tiež aktívnym klaviristom; v rámci viacerých koncertných cyklov uviedol (spamäti) kompletné sólové klávesové dielo J. S. Bacha, sonáty W. A. Mozarta a L. v. Beethovena. Pre rozhlas nahral oba zväzky Dobre temperovaného klavíra J. S. Bacha.¹⁸

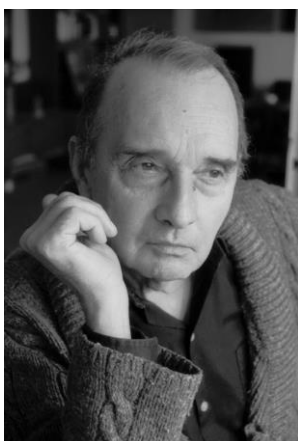
Jeho *Balada - koncert pre violu a orchester* premiérovu odznela v Košiciach v r. 1985. "Je prvým opusom v novej línii Bázlikovej kompozičnej práce. Základnou črtou výstavby je uplatňovanie matematických zákonitostí predovšetkým vo formovej výstavbe. Priebeh diela určuje vopred naprojektovaný harmonický plán a v lineárnej zložke autor využíva vzájomné pôsobenie terciových súzvukov, ktoré počas procesu prechádzajú do klastrov a zase sa očisťujú. Tieto jeho princípy sa v *Balade* utvrďujú a predstavujú novú kvalitu. Jedná sa o jednočasťovú skladbu, vnútorne členenú na dva diely, ktoré sú oddelené kadenciou. Vzťah týchto dvoch vnútorných častí by sa dal popísať ako vzťah medzi subjektom a objektom. Napriek tomu, že harmonická a tektonická zložka *Balady* je vopred projektovaná, neskĺza do konštruktivizmu.

¹⁸ GODÁR, Vladimír: *Miro Bázlik*. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 31 – 32.

Bázlikovo hudobné cítenie je mimoriadne silné, vždy vystihuje, kde možno “porušiť systém”, aby celok zostal a dokázal udržať poslucháča v napätí.”¹⁹

Ilja Zeljenka

* 21. december 1932, Bratislava - † 13. 7. 2007 Bratislava



Kompozične vychádzal Ilja Zeljenka z klasikov európskej moderny. Ich vplyv cítiť najmä v študentských prácach, no i neskorších skladbách. Hoci sa ich vplyvu vo svojich dielach zbavil, nesporné je, že ich štúdium mu dalo solídnu školu toho, čo neskôr v ďalšej práci rozvíjal.

Jeho vývoj bol v počiatkových fázach protirečivý. Jeho štýlové dozrievanie bolo poznačené úporným hľadaním, prehodnocovaním, zavrhovaním. Jeho tvorivosť sa uberala paralelne do viacerých polôh, od neoklasicizmu, cez postwebernovské štylizácie až po expresionistické gesto, ktoré v snahe tlmočiť čo najširšie výrazové spektrum, prerastá tradičné hranice a naznačuje nové cesty zvuku a formy.

Šesťdesiate roky znamenajú v jeho tvorbe rozvinutie postwebernovských koncepcií a smerovaní Novej hudby. Kompozície predstavujú použitie viacerých typov sonoristiky – rôzny vokálny prejav

¹⁹ Časopis *Hudobný život*, Bratislava: Hudobné centrum, 30.IX.1985

(*Ošwięcim; Zaklínadlá; Hry; Metamorphoses XV*), hru s fonémami, kvalitami slov (*Hry; Zaklínadlá*), narábanie s echom (*Ošwięcim*), priestorom (*Hry*). V tomto období Zeljenka dospieva i k využitiu netradičných typov notácie (*Štruktúry; Sláčikové kvarteto č. 1*), racionálnej organizácie tónov, polymetrického členenia hudobného materiálu (*Kvarteto pre 4 klavírne hlasy; Polymetrická hudba*). V tomto období sa venuje intenzívne filmovej hudbe, s ktorou súvisia prvé elektronické a elektroakustické snahy v slovenskej hudbe.

V dôsledku spoločenských stagnácií začiatkom 70. rokov sa Zeljenka zameriava viac na tvorbu pre ľudové súbory, na domácu aj európsku modernu folklórnych a neoromantických orientácií (kantáta *Spievať?*; *Symfónia č. 3*), ale aj na vlastné tvorivé východiská. Približne v období komponovania *Symfónie č. 3* obrátil pozornosť na preverovanie štruktúrnych a obsahových možností melosu a harmónie (práca s tónovými bunkami obsahujúcimi sekundové postupy). Redukcionizmus prostriedkov očistil a prehĺbil výraz smerom k meditatívnosti (*Elégia; Klavírne trio*). V Zeljenkovej tvorbe možno zároveň pozorovať syntetizujúce úsilie a zúročenie nových skúseností (*Galgenlieder; Mutácie; Hry a riekanky; Hudba pre madrigalistov a dychové kvinteto* atď.). V ďalšom vývoji kontinuálne rozvíja svoj kompozičný prejav smerom k hlbšej syntéze domácich zdrojov (afinita na ľudové intonácie), základných klasických princípov v oblasti tektoniky, harmónie. V poslednom období sa do centra jeho pozornosti dostáva rytmická zložka. Vzniká celý rad skladieb, ktoré sú s úspechom prijímané doma i v zahraničí.²⁰

²⁰ DOHNALOVÁ, Lýdia: *Ilja Zeljenka*. In: 100 slovenských skladateľov. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 289–290.

Ivan Parík

* 17. 8. 1936 Bratislava – † 2. 3. 2005 Bratislava

Bol pedagógom a rektorom Vysokej školy múzických umení v Bratislave a dôležitým aktérom na pôde Hudobného fondu. Už v jeho ranej tvorbe sa prejavili jeho charakteristické črty. Bol to predovšetkým zmysel pre stavbu s dôrazom na líniu a tvar, čo dodávalo jeho partitúram estetický rozmer. Sám bol toho názoru, že "čo dobre na papieri nevyzerá, nemôže ani dobre znieť". V šesťdesiatych rokoch inklinuje k postwebernovskej zvukovosti a koncíznosti v kombinácii s akýmsi neoimpresionizmom, čo o. i. znamenalo preferovanie disonancie v spojení s jemnou zvukovosťou.

4. Zoznam hudobnej literatúry pre violu v slovenskej tvorbe 20. storočia

Viola ako sólový nástroj

Alexander Albrecht Čertík v rozprávke (1950)

Roman Berger Konvergenzie II (Bachovské meditácie) (1970)

Vladimír Bokes Albrechtovská suita pre violu (2002)

Ivan Buffa Caprice pre violu (2003)

Honorát Cotteli Frammenti nuovi pre sláčikový nástroj (2010)

Adrián Demoč Gradácia pre violu (2006), Prelúdiá k Rayuele (2010)

Igor Dibák Partita op. 14 (1975)

Peter Duchnický December music pre violu (2010)

Vladimír Godár O Crux Meditácia pre violu (1999)

Peter Groll Play viola dodekafonická štúdia (2000)

Jevgenij Iršai Odnikiaľ s láskou (z cyklu Listy Ofodurovi) (2008)

Peter Javorka Inner voices (2013)

Dezider Kardoš Partita pre sólovú violu op. 56 (1987)

Lucia Koňakovská Sólo viola 2006 (2010)

Ivan Konečný Spomienka (1985), Balada (1985)

Július Kowalski Malá suita pre violu v šestinotónovom systéme (1936),

Improvizácia (1983)

Pavol Krška Miniatúry (1977)

Ladislav Kupkovič Prelúdium (1958)

Yehoshua Lakner Improvisation (1952), Einwürfe (1984)

Marián Lejava Adieu... (2008)

Peter Machajdík Peroket (1997), motliba ZA exekútora (2014)

Dušan Martinček Elégia (1975), Baladická improvizácia (1962)

Ivan Parík Sonata (1983)

Jozef Podprocký Fantázia II. na sekvenciu "Victimae paschali" op. 63 (2013)

Róbert Rudolf Solo pour Alex (1985)

Jozef Sixta Recitatív (1974)

Matej Sloboda Rapsódia pre violu sólo (2012)

Anton Steinecker Invencia In memoriam Tadeáš Salva (1994-1995),
Prelúdium (2001-2002)

Iris Szeghy Ciaccona (1991), Slovenský tanec (2006)

Ilja Zeljenka Tri kusy (1985), Sonáta – Elégia (2000)

Ján Zimmer Sonáta op. 31 (1958), Balada – Burleska op. 84 (1976)

Viola ako súčasť dvoch sólových nástrojov

Alexander Albrecht Koncertantná suita pre violu a klavír (1952),
Scherzo pre husle a violu (1957),
Tri skladby pre violu a klavír (1957),

Scherzo pre violu a klavír (1957)

Luboš Bernáth Sonáta č. 1 pre violu a klavír (2014-2015)

Norbert Bodnár Undekagon pre violu a čembalo (1987)

Vladimír Bokes Sonáta pre violu a klavír op. 52 (1987)

Ján Cikker Suita op. 13 č. 1 (1934-1935)

Milan Dubovský Sonatína pre violu a klavír (1964)

Juraj Filas Sonáta pre violu a klavír (1978), Sonáta pre violu a organ (1980)

Jozef Gahér Prelúdium pre violu a organ (1950),

Ročné obdobia pre violu a klavír (1956)

Duo I, Duo II pre husle a violu (1968)

Tri birondá (1970)

Sonáta pre violu a akordeón (1982)

Sonáta pre violu a klavír (1995)

Vladimír Godár Sonáta na pamäť Viktora Šklovského (1985)

Emmeleia pre violu a klavír (1994)

La Canzona refrigerativa dell arpa di Davide (1999)

Peter Groll Sonáta o túžbe, chcení a milosti pre husle a violu (1997)

Milan Haluška Fuga pre violu a tubu (2000)

Juraj Hatrík Quattro pezzi sottigli per chalumeau e viola da gamba pre violoncello a violu da gamba (2009)

Malý a veľký – ruka v ruke, séria dvojhlasov pre malého a veľkého violistu (2006)

Stanislav Hochel Dialógy pre violu a violončelo (1986)

Ladislav Holoubek Ária op. 25 pre violu a klavír (1963)

Ivan Hrušovský Lamento 94/95 duo pre husle a violu (1995)

Jevgenij Iršai Juvenílie (2008)

Jana Kmiťová Viola Memory (2009)

Ivan Konečný Balada pre violu a klavír (1968)

Miloslav Kořínek Sonatíny radostnej mladi pre violu a klavír (1960)

Komorné concertino pre violu a klavír (1951)

Július Kowalski Duetтино pre husle a violu (1967)

Larghetto pre violu a klavír (1976)

Mirko Krajči Passacaglia pre husle a violu (1999),

Osem miniatúr pre harfu a violu (2002)

Pavol Krška Duo pre violu a violončelo (1977)

Dve skladby pre violu a klavír (1984)

Víťazoslav Kubička Jesenná sonáta op. 24 (1984)

Ladislav Kupkovič Scherzo pre violu a klavír (1987)

Téma a 7 variácií pre husle a violu (1986)

Sonáta E dur pre violu a klavír (2000)

Rudolf Meczdzinski Obrazy z výstavy Jula Nemčíka "Po stopách kpt. Nálepku"

op. 47 pre violu a klavír (1959)

Elégia pre violu a klavír (1974)

Jozef Malovec Capriccio pre husle a violu (1987)

Baladická impresia pre violu a klavír (1987)

Epitaf pre violu a klavír (1988)

Dušan Martinček Hudba (Passionato) pre violu a klavír (1959)

Sonáta pre violu a klavír (1960)

Milan Novák Kaiservariationen pre violu a klavír (1990)

Ivan Parík Meditácia pre violu a klavír (1956), Duo pre violy (1981)

Jozef Podprocký Expresie op. 6 – 5 invencií pre husle a violu (1968)

Ladislav Stanček Zmes ruských ľudových piesní pre husle a violu (1952)

Anton Steinecker Ground pre hoboje a violu (1993)

Anton Viskup Zrkadlá pre violu a klavír (1986)

Iľja Zeljenka Sonáta – balada pre violu a klavír (1988)

Sonatína pre violu a klavír (1997-1998)

Skladby pre violu a orchester

Miro Bázlik Balada – Koncert pre violu a orchester (1984)

Peter Breiner Concertino pre violu, sláčiky a klavír (1978)

Igor Dibák Fantázia op. 21 pre violu a orchester (1979)

Jozef Gahér Koncertantná symfónia pre husle, violu a orchester (1963)

Koncert pre violu a orchester (1968)

Trysimetron. Concerto grosso č. 2 (1970)

Hudba pre violu a sláčikový orchester (1999)

Koncert pre dve violy a orchester (1998-1999)

Vladimír Godár Dariačangin sad Mýtus podľa Otara Čiladzeho (1987)

Milan Haluška Koncert pre violu a orchester (1999)

Jevgenij Iršai Concerto in P(ale) Mino(r) pre violu a sláčikový orchester (2011)

EmFraGre Koncert pre milanolo (alebo violu) a sláčikový orchester
(2015)

Lucia Koňakovská Variácie pre violu a komorný orchester (2011-2012)

Miloslav Kořínek Komorné concertino pre violu a orchester (1951)

Július Kowalski Concertino pre violu a orchester (1985)

Koncert pre sláčikové kvarteto a symfonický orchester (1972)

Vítázoslav Kubička Božia láska mi je nado všetko op. 255 Fantázia pre violu
a sláčiky (2012)

Michal Paľko MAITE´S SONG (little viola concerto) pre barokovú violu
a barokový orchester (2015)

Ivan Parík Hudba pre flautu, violu a orchester (1987)

Jana Pondelíková Fantazijný koncert pre violu a orchester (2008)

Tadeáš Salva Slovenské concerto grosso č. 5 (1989)

Slovenské concerto grosso č. 1b (1991)

Anton Viskup Komorný koncert pre violu a 13 sláčikových nástrojov (1987)

Ilja Zeljenka Koncert pre violu a dychový orchester (1998)

Ján Zimmer Concertino classico op. 117 pre violu a sláčikové nástroje

Záver

V tejto práci som sa snažil čitateľovi vykresliť a popísať stručný vývoj a prierez počiatkov slovenskej hudby, Slovenskej hudobnej moderny, jej často veľmi zložité podmienky pre rast a kontinuitu tradície ako aj skladateľskú orientáciu niektorých výrazných osobností slovenskej hudobnej kultúry 20. storočia a ich bohatú tvorbu pre violu.

Hudobná moderna na Slovensku v dejinnom kontexte rozhodla o kultúrnom dedičstve národa a utvorila predpoklady pre ďalší rozvoj hudobnej tvorby a slovenskej hudobnej kultúry.

Zoznam použitej literatúry

BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor, 1983.

ALBRECHT, Ján. *Človek a umenie*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999.
ISBN 80-88884-13-6.

ALBRECHT, Ján. *Spomienky bratislavského hudobníka*. Bratislava: Vydavateľstvo PT, 1998. ISBN 8096702696.

KRESÁNEK, Jozef. *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava, 1981

HRČKOVÁ, Naďa. *Dejiny hudby VI. Hudba 20.stor. (2)*. Bratislava: IKAR, ISBN 80-551-1356-4

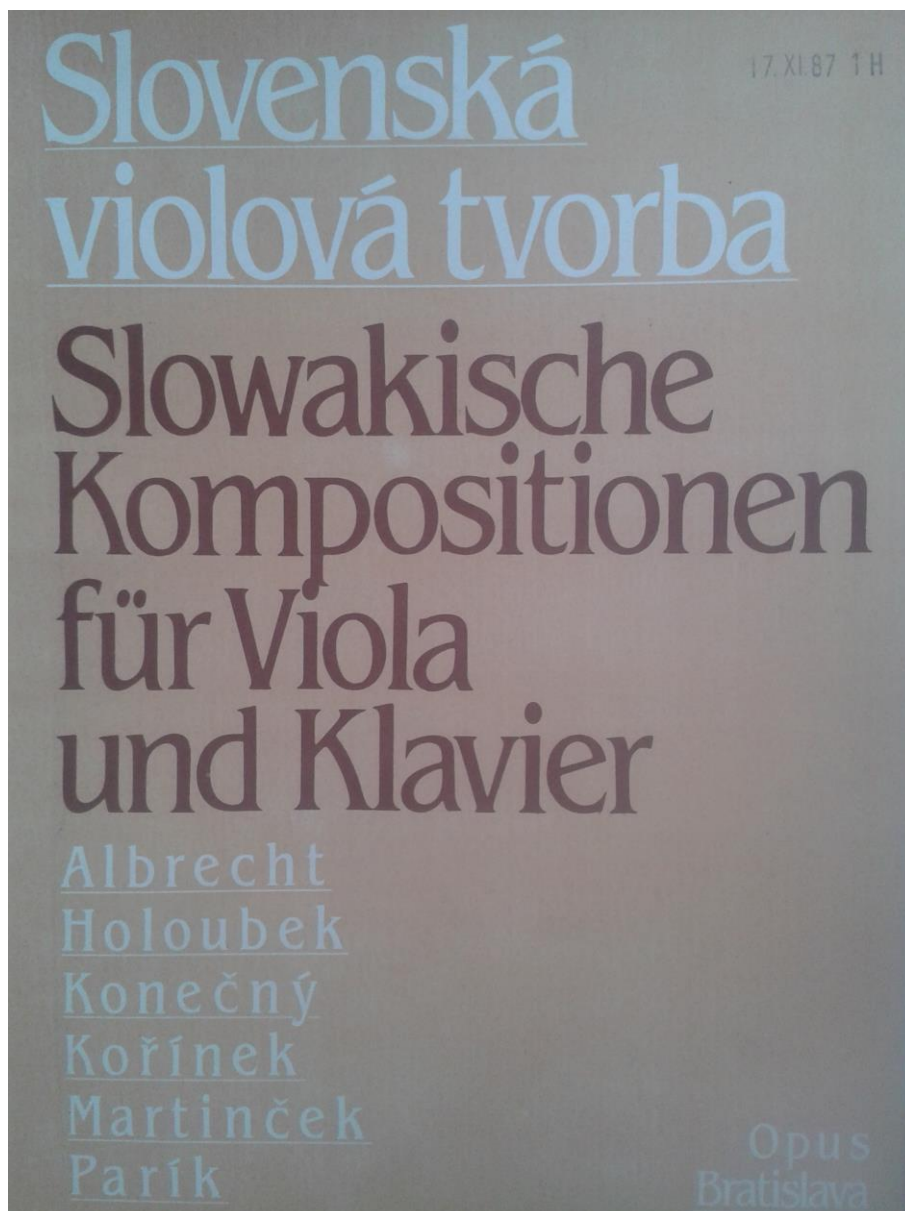
BURLAS, Ladislav. MOKRÝ, Ladislav. NOVÁČEK, Zdeněk. *Dejiny slovenskej hudby*, Bratislava: SAV, 1957

Časopis *Hudobný život*, Bratislava: Hudobné centrum, 1.4. 1974, 30.IX.1985,
1.IV.1986, 1993 č. 05, 1996 č.14, 1997 č. 01. 1998 č.10, 7-8 2010

MICKA, Josef. *Hra na housle*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957

HRUŠOVSKÝ, Ivan. *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964

Obrázková příloha



Ukážka č.1 *Slovenská violová tvorba: viola a klavír*. Bratislava: Opus, 1983.