

**ORGAN WORKS OF SELECTED SLOVAK COMPOSERS
OF THE 20th CENTURY
ORGANOVÁ TVORBA VYBRANÝCH SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV
20. STOROČIA**

Mgr. art. Marek Štrbák, PhD., ArtD.

Department of Music, Faculty of Education, Constantine the Philosopher University in Nitra, Nitra, Slovakia

ABSTRACT

The article summarizes and characterizes the organ work of Jozef Grešák, Ilja Zeljenka, Jozef Podprocký, Juraj Beneš and Petr Kolman, taking into account the artistic development and specifics of the compositional language of selected authors.

Keywords: organ, organ works, slovak composers, 20th century

ABSTRAKT

V predložennom príspevku je sumarizovaná a charakterizovaná organová tvorba Jozefa Grešáka, Ilju Zeljenku, Jozefa Podprockého, Juraja Beneša a Petra Kolmana s prihliadnutím na umelecký vývoj a špecifiká kompozičnej reči jednotlivých autorov.

Kľúčové slová: organ, organová tvorba, slovenskí skladatelia, 20. storočie

V 20. storočí na Slovensku pôsobili mnohí hudobní skladatelia, ktorí výrazným spôsobom zasiahli do vývoja hudobného diania a jeho ďalšieho smerovania v tejto krajine. Viacerí z nich svojou tvorbou významne, ba po kvalitatívnej i kvantitatívnej stránke jedinečným spôsobom obohatili repertoár slovenskej organovej hudby. Vzhľadom na svoje doterajšie študijné a profesionálne skúsenosti konštatujem, že organové diela viacerých z týchto autorov sú v Európe s výnimkou Českej republiky takmer neznáme, a to napriek ich nezriedka špičkovej kvalite. Dôvod vidím predovšetkým v neznalosti tejto tvorby, jej nedostatočnej distribúcii do zahraničia a absencii tlačených verzií početných rukopisov či súborných kritických vydaní diel mnohých autorov. Dôležitým bodom záujmu každého profesionálneho hudobníka by malo byť štúdium diel svojich krajanov, dôverne im rozumieť a dokázať ich s porozumením predviesť domácemu i zahraničnému publiku. Medzi slovenskými organovými interpretmi nájdeme viacerých výnimočných umelcov, ktorí sa intenzívnej prezentácii slovenskej organovej hudby venujú celý život. Nazdávam sa, že tejto tvorbe patrí rovnako vzácne a exkluzívne miesto v repertoári všetkých ostatných, najmä mladších slovenských organových interpretov. Cieľom

tohto príspevku je oboznámiť odbornú verejnosť a ďalších záujemcov s organovými dielami Jána Zimmera, Jozefa Grešáka, Ilju Zeljenku, Juraja Beneša a Petra Kolmana.

Podnetný materiál na štúdium v zmysle hodnoty a protirečenia poskytuje osobnosť a tvorba **Jozefa Grešáka** (1907 – 1987), na jednej strane uznávaný skladateľ, na druhej zaznávaný umelec bez odborného vzdelania. Hudobné základy získal na učiteľskom ústave v Spišskom Podhradí, kde bol žiakom Fraňa Dostalíka, jediného slovenského žiaka Leoša Janáčka, ktorý ho oboznámil s najnovšími trendmi európskej hudby. Začal komponovať už v ranej mladosti. Jeho život negatívne ovplyvnila skutočnosť, že neuspel na prijímacích skúškach pražského Konzervatória. V roku 1928 navyše odmietol štipendium, ktoré mu umožňovalo hudobné štúdium v Paríži. Na základe týchto skúseností sa na vyše než dvadsať rokov skladateľsky odmlčal. V roku 1956 získal od Zväzu slovenských skladateľov tvorivé štipendium, ktoré mu umožnilo konzultovať svoju tvorbu s Jánom Cikkerom. Významný obrat a novú inšpiráciu v jeho živote znamenalo stretnutie s dirigentom Václavom Talichom, ktorý sa o Grešákových kompozíciách vyjadril veľmi pozitívne. Veľkou oporou a propagátorom jeho tvorby bola počas mnohých rokov Štátna filharmónia Košice so šéfdirigentom Bystríkom Režuchom a sólistom Ivanom Sokolom. Jozef Grešák vytvoril len jeden cyklus pre sólo organ – *Organovú knihu pre Ivana Sokola*. Patrí však k najoriginálnejším a zároveň najmenej doceneným dielam slovenskej organovej tvorby. [1] V rokoch 2008 – 2009 ju z rôznych rukopisov na podnet manželky Ivana Sokola prepisoval a revidoval Jozef Podprocký. V dnešnej podobe toto dielo tvorí 23 skladieb, ktorých názvy určil Bystrík Režucha. Hudba jednotlivých častí je naplnená chvejúcou sa pulzáciou, ktorá reprezentuje „novú“ kvalitu v tempo-rytmickej oblasti. Pri tomto „novom“ zameraní je Grešákov prejav schopný vyjadrovať široké pásmo rozmanitých nálad. Grešák ako skladateľ – samouk priniesol do slovenskej hudobnej tvorby mnoho netradičných tvorivých nápadov. Dospel k avantgardnej kompozičnej estetike a stal sa jedným z najosobitejších tvorcov slovenskej hudby. Po Dostalíkovi bol jediným domácim nasledovníkom janáčkovskej dramatickej koncepcie hudobného času a tektoniky. Vo svojom kompozičnom jazyku syntetizoval do integrálneho celku odkaz Janáčkovského neofolklorizmu s výdobytkami analytickej avantgardy Stravinského, Bartóka a Weberna.

Ján Zimmer (1926 – 1993) patrí do neveľkej hŕstky významných slovenských skladateľov v oblasti organovej hudby, ktorí mali k tomuto nástroju blízko aj po interpretačnej stránke. Ako 15-ročný sa stal žiakom Jozefa Webera na bratislavskom Konzervatóriu. Po absolutoriu v roku 1945 pokračoval v štúdiu klavírnej hry u Anny Kafendovej a zapísal sa aj na kompozíciu k Eugenovi Suchoňovi. Po odchode Suchoňa na Vysokú školu pedagogickú (1947) sa Zimmer rozhodol absolvovať štúdium kompozície na Hudobnej akadémii Franza Liszta v Budapešti pod vedením Ferenca Farkasa. Vedomosti si rozširoval aj návštevami prázdninových kompozičných kurzov v Salzburgu. Jeho organové kompozície vychádzajú z vlastnej hráčskej skúsenosti a vyznačujú sa technickou brilantnosťou. Používa predovšetkým „tradičné“ organové kontrapunktické formy (toccata, fantázia, prelúdium, fúga), ako aj sonátovú formu s využitím toccatových či fantazijných úsekov. Vo svojich začiatkoch využíval Zimmer priestor rozšírenej tonality. Jeho prvou skladbou pre sólo organ je *Prelúdium a dvojitá fúga cis mol op. 13B* (1947). Dielo svojím hudobným obsahom, dramatickým výrazom i

využitými kompozičnými technikami (napr. hustota textúry, zdvojovanie hlasov i akordov, fantazijné úseky, zmeny dynamiky a tempa) odkazuje na organové dielo Maxa Regera. O desať rokov neskôr vznikol *Koncert pre organ, sláčikový orchester a bicie nástroje op. 27* s časťami Fantázia, Toccata a Prelúdium a fúga. V roku 1958 Zimmer skomponoval v minulosti obľúbené a často hrávané dielo *Fantázia a toccata op. 32*. Ako ďalšie – opäť na barokovom formovom pôdoryse – vzniklo *Concerto in D op. 42* (1960) s časťami Introdukcia, Ária, Toccata a fúga. Z roku 1970 pochádza jednočasťová *Sonáta pre organ op. 65*, ktorá je rozčlenená na dva samostatné diely spojené medzivetou. Prvý je komponovaný v sonátovej forme, druhý predstavuje passacagliu s trojitou fúgou. Tému pomalých častí sonáty tvorí voľne nastupujúcich dvanásť tónov. Uplatnením prevráteného kontrapunktu vznikajú ich transpozície, ktoré sa postupne transformujú na homofónne riešené elementy. V roku 1977 vznikli *Tri malé prelúdiá op. 86* a o štyri roky neskôr jeho posledné dielo pre sólový organ *Sonáta č. 2 op. 97*. Aj v nej zaujmú časté kontrapunktické riešenia tematických úsekov. Témy Zimmer opäť vytvára na dodekafonickom základe, pričom veľmi často používa interval tritonu, malej sekundy, veľkej sekundy a malej tercie. V prvej časti Moderato sú oproti predošlým organovým skladbám určitým nóvom sledy postupne zadržovaných tónov, pripomínajúcich neúplný cluster. V druhej časti Adagio autor pracuje s doposiaľ nepoužívanými zadržovanými súzvukmi malých sekúnd v klesajúcich alebo stúpajúcich sledoch. Napriek prísnemu kontrapunktu v tretej časti Allegro scherzando zaznejú pred nástupom fúgy aj clustrové akordy (v ľavej ruke celotónové). Posledným Zimmerovým organovým dielom je *Concerto polifonico op. 108* (1986) pre organ a orchester. Skladba vznikla pri príležitosti osláv výročia príchodu vierozvestcov Konštantína a Metoda do Veľkomoravskej ríše. Základ hlavnej hudobnej myšlienky tvorí gregoriánsky hymnus Veni Creator Spiritus. V hudobnom priebehu sa spracúva výhradne polyfonickým spôsobom, pričom orchester je rovnocenným partnerom organa. Výrazovosť Zimmerových organových diel sa v priebehu jeho skladateľského vývoja posunula od expresívnej polohy (Prelúdium a dvojité fúga cis mol op. 13B) k emocionálnej umiernenosti (Sonáta č. 1, Sonáta č. 2). Zimmerova hudba sa vo všeobecnosti vyznačuje invenciou, bohatosťou myšlienok a pestrosťou. Napriek tomu, že nepatrí k experimentátorom, nachádzame v jeho kompozičnom jazyku mnohé barokové elementy a široký ambitus kompozičných prejavov až po dvanásťtónovú techniku. [2]

Jedným z najvýznamnejších a najoriginálnejších slovenských skladateľov bol **Iľja Zeljenka** (1932 – 2007). Jeho tvorbu hudobní teoretici priradujú k západoeurópskemu experimentátorstvu Weberna, Stockhausena, Bouleza, Kagela či Cagea, ale aj k východoeurópskej hudbe Schnittkeho, Pärta alebo Kančeliho. [3] Počas svojich gymnaziálnych štúdií, napriek myšlienke študovať prírodné vedy, navštevoval súkromné hodiny kompozície u Jána Zimmera a podobným spôsobom sa zdokonaľoval aj v hre na klavíri u Rudolfa Macduziňského. V roku 1956 absolvoval štúdium kompozície v triede Jána Cikkera, ktorý svojim študentom prenechával dostatok voľnosti, preto sa Zeljenka v istom zmysle autodidaktickým spôsobom dopracoval k osobitému harmonickému a metroritmickému spôsobu hudobného vyjadrovania. Charakterizoval ho zmysel pre vlastné kompozičné riešenia, pričom podnety aktuálnych kompozičných trendov dokázal pretaviť mimoriadne originálnym spôsobom. Najstaršou Zeljenkovou organovou skladbou je *Prelúdium* (1966). V jeho prvom

skladateľskom období bolo každé dielo prelomovým v zmysle ovládnutia a tvorivého stvárnenia celkom nových kompozičných princípov a techník. Dôkazom toho je druhá Zeljenkova organová skladba *Ligatúry* (1972). Nevedno, ktoré výrazové možnosti organa skladateľa fascinovali najviac, jednou z nich však bola istotne možnosť „nekonečného“ a nedoznievajúceho tónu. Skladateľ hneď na začiatku skladby predstavuje dovtedy – aspoň v rámci vtedajšieho Československa – nevídané a nepočuté organové clustre. Tieto obohacuje rozličnými rytmickými a melodickými motívami, pričom sa v rámci niektorých úsekov nevyhne obľúbenej polyrytmii, používa ju však ešte relatívne striedmo. V tom istom roku (1972) bol Zeljenka vylúčený zo Zväzu slovenských skladateľov, čo znamenalo koniec uvádzaniu jeho diel. Traumatické udalosti týchto pohnutých rokov zanechali v Zeljenkovom skladateľskom prejave hlboké stopy. Z diel sa vytratila hravosť, skladateľ sa vnútorne stotožnil predovšetkým so štýlovými prvkami meditatívneho lyrizmu. Zároveň vytvoril vlastnú hypotézu o hudobných prvkoch ako bunkách, medzi ktorými je potrebné hľadať súvislosti a väzby. Hudbu je tak možné vytvoriť z jednej jedinej „hudobnej“ bunky. V obdobnom štýle sa Zeljenka vrátil ku komponovaniu pre organ, keď napísal *Šesť štúdií* (1976). V porovnaní s *Ligatúrami* je na prvý pohľad markantných niekoľko rozdielov. Skladateľ prestal experimentovať s clustrami, jednotlivé časti majú omnoho komplexnejšiu štruktúru a badať filigránsku prácu s drobným materiálom štyroch základných tónov. O tri roky neskôr Zeljenka skomponoval *Reliéfy* (1979). Kým *Štúdie* sú kratšími „momentkami“ a vskutku „štúdiami“, *Reliéfy* predstavujú jednoliate rozsiahle dielo. Skladateľ sa tu okrem práce s motívami vracia ku clustrom, ktorým však dodáva aj konkrétnu rytmickú štruktúru. Nemajú teda len funkciu farebnosti, ale stávajú sa aj nositeľmi rytmického diania a skladateľ ich využíva aj na zrýchlenie alebo spomalenie jednotlivých úsekov. Ich pendantom sa stáva všadeprítomná polyrytmia, ktorá je ešte komplikovanejšia ako v predošlých skladbách (kvintoly proti septolám alebo ôsmim dvaatridsatím, súbežné kvintoly, tercie a osem dvaatridsatín, a pod.). Kým *Reliéfy* sú mimoriadne komplexným dielom, ktoré je charakteristické neustálymi rytmickými a melodickými zmenami, pôsobia oproti nim *Listy priateľom* (1984) ako svieži vánok. Na zmene kompozičného štýlu sa možno podpísalo aj opätovné prijatie do Zväzu slovenských skladateľov a prinavrátená možnosť uvádzania svojich diel. Notová faktúra pôsobí omnoho prehľadnejšie, na povrch sa čoraz viac prediera hravosť a istý druh bezstarostnosti. Rozdiel medzi *Reliéfmi* a *Listami priateľom* je zrejvý – *Reliéfy* sú vážnym, komplexným a nielen na počúvanie náročným dielom, *Listy* však očaria svojou priezračnosťou, hravosťou, bezstarostnosťou. Ďalšiu organovú skladbu *Toccatu* (1991) skomponoval Zeljenka po Nežnej revolúcii, ktorá preňho znamenala mnoho. Na začiatku obdobia slobody a nových výziev začína Zeljenkovo posledné obdobie skladateľskej syntézy. Je charakteristické návratom k ludizmu, uprednostňovaním voľnejšieho na úkor bunky a opätovným experimentovaním s metrom a rytmom. V porevolučnom období sa u Zeljenku doslova „roztrhlo vrece“ s ďalšími kompozíciami pre organ, keď ich v priebehu rokov 1992 – 1997 napísal až osem! *Toccatu* vyrastá z dvojtónového motívu, ktorý sa postupne rozrastá v rytmicky udieraných akordoch až do melodickej línie. Dielo graduje pomocou neustále zahusťovaných rytmických hodnôt v polyrytmii, no katarziu skladateľ nenachádza v extatickom vrchole, ale – podobne ako u *Šiestich štúdií* – v pokojnom, pianissimovom misteriose a „nekonečnom“ čistom akorde D dur v úplnom závere. *Pulzácie* (1992) sú s *Toccatou* vo veľkej

miere spriaznené, vznikli napokon necelé štyri týždne po sebe. Aj tu využíva Zeljenka polyrytmiiu plným priehrštím, avšak dvíha ju na vyššiu úroveň – využíva neustále zmeny pomerov rytmických hodnôt, pričom ich rozdielnosť v jednej i druhej ruke vyvoláva dojem viacerých súbežných pulzov. Skladateľ dosiahol zaujímavý efekt – spodné hlasy a diskant žijú „pulzne“ každý svojím vlastným životom, no zároveň sú si príbuzné v určitom rytmickom poriadku. Zeljenkova záľuba v ostinatových modeloch sa stáva programom v skladbe s názvom *Ostinato* (1993). Tvorca sa – ako už býva zvykom – neuspokojí s ostinatom len v jednom hlase, predstavuje ich hneď viacero naraz – a samozrejme v polyrytmii. Strojovosť ostinát narúšajú tri lyrické kontrastné vsuvky. V kóde dochádza k zaujímavej syntéze ostinata a lyrickej atmosféry. Z toho istého roku pochádzajú aj Tri prelúdiá a fúgy (1993). *Hudba pre organ* (1995) je Zeljenkovým najrozsiahlejším organovým dielom, ktoré možno bezsporu považovať za jeden z najväčších monumentov slovenského organového repertoáru. Doslova každý riadok partitúry prináša nové nápady a ich inšpiratívne spracovanie, čo však nenarúša celkový dramatický oblúk skladby. Dielo sa skladá z piatich častí Prelúdium, Fantázia I., Interlúdium, Fantázia II. a Fuga. Napriek autorovmu vyjadreniu, že jednotlivé časti je možné hrať samostatne, považujem za vhodnejšie uvádzať ho kompletne. Len tak je možné v jednom cykle spoznať neuveriteľne širokú paletu kompozičných a výrazových prostriedkov, ktoré Ilja Zeljenka používal a kombinoval. Snáď najviac v nej možno vnímať záľubu v polyrytmii („rozdáva“ ju plným priehrštím), lyrických pozastaveniach, ostinatach a práci s hudobným časom. Z tohto diela presakuje hravosť človeka, pre ktorého je hudba nielen prostriedkom na vyjadrenie a riešenie metafyzických problémov, ale aj hrou a „hudbou“ v pravom slova zmysle. Koncom roka 1995 napísal Zeljenka ďalšie dielo s názvom *Helios-Toccata*. O rok neskôr vzniklo *Sedem vianočných miniatúr*. Posledným Zeljenkovým dielom pre sólo organ je *Malá hudba pre organ* (1997). Pôsobí ako malé kompendium takmer všetkých skladateľských prostriedkov, ktoré skladateľ vo svojich organových dielach využil. Opäť tu nachádzame polyrytmiiu, ostinata, lyrické úseky, zmeny taktov a pulzu, prácu s hudobným časom. Napriek tomu sú organizované novým spôsobom, nezaznie nič už známe alebo „zeljenkovsky ošúchané“ z predošlých skladieb. Skladateľ využil organ aj v ďalších dielach – *Introdukcia pre 2 trúbky, 2 trombóny, organ a tympany* (1982), *Concertino pre trúbku a organ* (1995), *Concerto grosso pre organ a sláčikový orchester* (1997), *Všetko má svoj čas pre alt a organ* (1999), *Dvojkonzert pre trúbku a organ so sláčikovým orchestrom a tympanmi* (1999) a *Biblické spevy pre miešaný zbor a organ* (2005). Zeljenka stále hľadal nové štruktúry, cesty, inšpirácie a spôsoby vyjadrenia. Jeho organové dielo je možné právom označiť ako jedinečné z hľadiska kvality i kvantity. Len ťažko by sme hľadali ďalšieho slovenského skladateľa, ktorého každá kompozícia (v obdobnej kvantite) by bola novátorská, zároveň natoľko originálna, jedinečná a inšpiratívna.

Medzi významné osobnosti, ktoré v posledných desaťročiach formovali hudobný život východného Slovenska, patril **Jozef Podprocký** (1944 – 2021). Študoval na košickom Konzervatóriu skladbu v triede Juraja Hatrika a hru na klavíri u Ireny Koreňovej. V štúdiu pokračoval na VŠMU v Bratislave u Jána Cikkera a po dvoch rokoch u Alexandra Moyzesa. V roku 1969 sa stal pedagógom Konzervatória v Košiciach. V tomto meste našiel veľmi priaznivé hudobné pomery. Mnohé jeho kompozície vznikli z podnetu umelcov pôsobiacich práve tu.

Nebolo tomu inak ani pri intenzívnej spolupráci s Ivanom Sokolom. Najrozsiahljším Podprockého organovým dielom je *Koncertantná partita pre organ a orchester* (1975). Základný materiál trojčasťovej skladby – Prelúdium, Chorál, Finále – tvorí dvanásťtónová téma. Počas celej skladby sa objavuje v rôznych podobách s rytmickými i melodickými obmenami. Jej monotematickosť podčiarkuje odvodenie sprievodných hlasov a clustrov z východzieho tónového materiálu. Skladba *Reminiscentio supra F. X. Zomb* (1979) vznikla pri príležitosti 200. výročia narodenia tohto košického hudobníka. Autor v nej kombinuje „historickú“ citáciu zo Zombovej omše a „súčasný“ dvanásťtónový melodicko-harmonický útvar. Výrazovo pestrá a dynamicky klenutá skladba je riešená vo veľkej trojdielnej forme s návratom. Dielom *Lauda Sion – chorálové metamorfózy pre organ op. 44* (2000) chcel autor privítať milénium. Motivicko-tematickým východiskom je nápev gregoriánskej sekvencie *Lauda Sion*. Transformoval tu intonácie z chorálu, pričom vstupné „zvolanie“ uplatnil ako stmelujúci motivický prvok pre celú skladbu. *Dve pastorely op. 34. č. 6* (2001) vznikli taktiež na podnet I. Sokola. Sú tonálne a tvoria variačné spracovanie piesní z Jednotného katolíckeho spevníka *Búvaj dieťa krásne* a *Aký je to svit*. Jeho ďalšia skladba *Laudatorium – Hudobná legenda s passacagliou op. 58* bola skomponovaná pri príležitosti 20. výročia založenia Medzinárodného organového festivalu Jozefa Grešáka v Bardejove a 10. výročia Organových dní Štefana Thomána v Humennom. Autor „oslavným spevom“ pripomína tieto dve a mnohé ďalšie legendárne osobnosti východoslovenského regiónu. Základným tónovým materiálom trojdielnej formy je dvanásťtónový melodický tvar, ktorý uplatnil v horizontálnom i vertikálnom procese skladby, pričom využil rad kontrapunktických, heterofonických a klasických evolučných techník a postupov. Podprocký je taktiež autorom inštruktívnej organovej literatúry – *Pramienok op. 36 č. 1* (1996) a *Malá suita op. 36 č. 2* (1993). Na základe reštaurovania a revízie starých a zabudnutých partitúr vytvoril pre organ tri suity – *Partita regenschorica op. 14. č. 12* (1972), *Suita choreica* (1978) a *Suita rediviva* (1980). Organ využil aj v ďalších komorných, symfonických a vokálno-inštrumentálnych skladbách – *Symfónia č. 2 „Ecce homo“* (1997, revid. 2013), *Ave Maria (in memoriam Ján Cikker) op. 7. č. 2a pre spev a organ* (1966), *Missa Slovaca op. 35. č. 1* (1992, revid. 2009), *Cantiones primitiarum op. 35. č. 2* (1993), *Irmologon op. 35. č. 3* (1993) a *Cantus adventus „Rorate caeli“ pre barytón a organ op. 66* (2014). Posledným Podprockého organovým dielom je *Fantázia I. na sekvenciu „Stabat mater op. 61*, ktoré vzniklo pôvodne pre akordeón. Celú skladbu vytvoril z dvanásťtónového motívu „kríža“ a modálnej sekvencie *Stabat mater*, ktoré priebežne transformoval po melodickej, harmonickej i rytmickej stránke. Jozef Podprocký tvoril kompozične homogénne diela, ktorými nadväzuje na tradičné modely, no jeho hudobný jazyk vyrastá z výdobytkov medzivojnovnej hudobnej avantgardy.

Prvým postmodernistickým skladateľom sa v sedemdesiatych rokoch 20. storočia stal **Juraj Beneš** (1940 – 2004). Po absolvovaní Konzervatória v Bratislave (hra na klavíri) študoval kompozíciu na VŠMU v Bratislave u Jána Cikkera. Už počas týchto rokov sa uňho prejavila chuť vzoprieť sa akademickým konvenciám a afinita k hravému narábaniu s melosom a rytmom. Vybudoval si svoj špecifický jazyk, ktorý pôsobí bezstarostne a narúša konvencie svojším spôsobom dramatického stvárnenia. Od konca sedemdesiatych rokov vytváral melódiu na základe fragmentov 1 – 4 tónov a voči tejto melodickej mikroštruktúre odhaľoval

rôznorodé vzťahy s využitím jej repetovania, variovania a intonačných odchylok. [4] Prvým Benešovým organovým dielom bolo *Populációj Hajkeles* (1976). O rok neskôr vytvoril na podnet Eriky Hahnovej skladbu *Melanchólia per organo positivo*. Z roku 1983 pochádza koncertantná ária pre bas a organ *O Virtù mia* na text Purgatoria – druhého dielu Alighierioho Božskej komédie. V novom miléniu skomponoval koncertantný air pre soprán a organ *L'ombre qui viendra* (2001). Poslednými troma sólovými organovými dielami sú *Durée Ω* (2001), *Durée Φ* (2001) a *Durée Δ* (2002). V *Durée Δ* autor kombinuje tému a kadenciu Mozartovej Symfónie op. 40 g mol KV 550 s „kráčajúcim“ basom z „Der welcher wandert diese Straße“ („Ten, čo kráča touto cestou“ z opery Čarovná flauta KV 620), ako aj chorálom Martina Luthera Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Ach Pane, zhliadni z nebies). Skladba tvorí akúsi „cestou“, kde sa tento chorál objaví dvakrát v rýchlej a nepravidelnej časti, následne si v druhej pomalej časti vymení miesto s Mozartovým basom, ktorý sa stane melódiou vo vrchnej polohe. V *Durée Ω* začiatočná pohyblivá plocha vyústi do nevšedných harmónií z úvodných tónov skladby, až sa postupne vynorí hlavná téma belcantového charakteru, ktorá pominie v tichu. Juraj Beneš „sa stal hľadačom krásy a syntetikom hudby minulej i súčasnej. V jeho diele sa zrkadlí benešovská prekvapivosť, striedanie nálad, faktúr, prelínanie hudobných druhov, diatoniky a chromatiky, kvázi postmoderné alúzie na diela minulosti, ktoré sú v nich jemne zašifrované...

Jedným z najvýznamnejších príslušníkov slovenskej hudobnej avantgardy šesťdesiatych rokov 20. storočia je **Peter Kolman** (1937). Po absolvovaní štúdia kompozície na bratislavskom Konzervatóriu nastúpil na VŠMU do triedy Jána Cikkera. V rokoch socialistického realizmu sa Kolmanovi podarilo prekonať informačnú bariéru a zaoberať sa partitúry zo „Západu“, ktoré dôkladne študoval, zároveň si nahrával rakúske relácie venované súčasnej tvorbe. Kolmanovu hudobnú reč v začiatkoch ovplyvnili diela R. Straussa, E. Suchoňa, P. Hindemitha, A. Schönberga a A. Webera. Neskôr hľadal inšpiráciu aj v dielach P. Bouleza a K. Stockhausena. Normalizačný proces ho zasiahol ako jedného z prvých profesionálnych hudobníkov. Keďže odmietol tlak na sebakritiku a zmenu svojich názorov, životná situácia ho v roku 1977 donútila emigrovať do susedného Rakúska. [5] Práve v tejto krajine napísal svoje jediné organové dielo *Tri organové skladby*, pozostávajúce z troch častí – Laudatio (1982), Interludium (1984) a Jeu de touches (1986). Laudatio je vybudované na kontraste dvoch základných elementov. Jednohlasné recitatívne pasáže sa tu striedajú s postupmi 5- až 6-hlasných akordov, ktoré pripomínajú kráčajúci „hmyz“. Interludium tvorí malú hudobnú drámu, ktorá obsahuje výmeny rýchlych toccatových pasáží s masívnymi akordmi a napokon „žalostnými“ vzlykmi, v ktorých tichej rezignácii hudobný proces doznie. Jeu de touches je vystavané sčasti na kompozičných princípoch Laudatia, tentoraz však na stúpajúcich akordoch, zároveň však prináša nové elementy a pasáže. Od interpreta sa žiadajú čo najväčšie dynamické a farebné kontrasty na veľmi malom priestore.

ZÁVER

Pri stručnom zhrnutí tvorby spomenutých autorov môžeme konštatovať, že z hľadiska tektonickej výstavby diel sa Ján Zimmer nechal inšpirovať obdobím baroka a klasicizmu. Dominantným prvkom všetkých jeho kompozícií je polyfónia. Od rozšírenej tonality sa postupne prepracoval až k dodekafónii, pričom upotrebil kontrapunktické a klasické evolučné postupy. Jozef Grešák vo svojom organovom diele nelipol na dodržiavaní formy, rozšírenej harmónie či dodekafónie. Jeho skladby sú charakteristické chvejúcou sa pulzáciou, ktorou dokáže zahrnúť široké spektrum nálad. Viaceré tvorivé nápady sa vymykajú akejkoľvek tradícii. Svojským spôsobom dospel ku kompozičnej estetike avantgardy. Ilja Zeljenka, podobne ako Jozef Grešák, vyvinul svoju vlastnú nekonvenčnú hudobnú reč, pre ktorú je charakteristická práca s hudobným časom, polyrytmiou, netradičnými postupmi (clustre, práca s hudobnou bunkou či pulzom, atď.) a v mnohých prípadoch aj ľudizmom. Jozef Podprocký vo svojich organových dielach syntetizuje tradičné formy a témy s mnohými dodekafonickými kompozičnými postupmi. Juraj Beneš vytváral skladby svojím originálnym spôsobom, ktorý sa vymykal štandardným konvenciám. Základom jeho vyjadrenia nebola kompozičná technika alebo forma, skôr vymanenie sa zo všednosti a poetické zhmotnenie hudobnej myšlienky. Peter Kolman taktiež hľadá nové spôsoby vyjadrenia a zvučnosti. V dielach Jána Zimmera a Jozefa Podprockého možno pozorovať pevné prepojenie s „tradíciou“, ktorú obohacujú, inovujú či transformujú „modernejšími“ kompozičnými postupmi. Jozef Grešák, Ilja Zeljenka, Juraj Beneš a Peter Kolman sa vybrali cestou hľadania (a nachádzania) úplne nového a originálneho spôsobu vyjadrenia.

BIBLIOGRAFIA

1. MEDŇANSKÝ, K. (2013). *Jozef Grešák – originálna osobnosť slovenskej hudby 20. storočia*. Dostupné z <https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Mednansky1/subor/4.pdf>
2. BACHLEDA, S. (1998). *100 slovenských skladateľov*. Bratislava: Národné hudobné centrum.
3. HRČKOVÁ, N. (2006). *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2)*. Bratislava: Ikar.
4. CHALUPKA, Ľ. (2011). *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
5. CHALUPKA, Ľ. (2011). *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.

Contact

Mgr. art. Marek Štrbák, PhD., ArtD.

Katedra hudby, Pedagogická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Nitra, Slovakia

Email: mstrbak@ukf.sk