

Mgr. Ondrej Veselý, PhD.

JÁN ZIMMER

Kontexty a vývoj skladateľovho diela

Výskum a s tým aj spojenú štúdiu „*Ján Zimmer – Kontexty a vývoj skladateľovho diela*“ ako hlavný partner z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

Moje poďakovanie patrí predovšetkým Fondu na podporu umenia za podporu projektu, ako aj Richardovi Zimmerovi. Zároveň chcem vyjadriť moju vďaku Viktórii Slatkovskej z Hudobného fondu, Elene Vaculovej z Hudobného centra a Dominike Machutovej zo Slovenskej národnej knižnice. Moja vďaka tiež patrí Alene Čiernej za publikovanie štúdie v muzikologickom časopise Slovenská hudba a Kataríne Godárovej za jazykovú redakciu.

OBSAH

PREAMBULA	7
SPOMIENKY SKLADATEĽA	11
Detstvo a študijné roky	12
Domáce prostredie.....	12
Veľká hospodárska kríza a odchod z Ružomberka.....	15
Prvé stretnutie s Eugenom Suchoňom.....	17
Hudobná a dramatická akadémia v Bratislave.....	19
ZNÁMY NEZNÁMY	31
RANÉ TVORIVÉ OBDOBIE.....	39
ŽIAK O UČITEĽOVI.....	45
SPOMIENKY SKLADATEĽA II	50
Pedagogická činnosť	51
Salzburg.....	52
Nástup socializmu	56
Concerto Grosso	57
Pokrivenosť nového politického režimu	59
CONCERTO GROSSO.....	66
KAUZA CONCERTO GROSSO.....	71
NA POMEDZÍ ORGANIZÁCIE OKTÁVY.....	81

TETRACHORÁLNE KOMPOZIČNÉ MYSLENIE	88
SYMFONICKÁ TVORBA (1950 – 1960).....	104
[apendix 1] SYMFÓNIA Č. 4 (OPUS 37)	123
KLAVÍR AKO NOSITEĽ IMPROVIZAČNÉHO PRVKU	130
APROPRIÁCIA INOVÁCIÍ (SONÁTA Č. 2, OP. 45)	132
ZRELÉ TVORIVÉ OBDOBIE.....	140
SVEDECTVÁ	143
RICHARD ZIMMER.....	143
ANNA PREDMERSKÁ-ZÚRIKOVÁ.....	159
IVAN BUFFA.....	166
APENDIX II.....	170
Ján Cikker – Lektorský posudok opery Oidipus kráľ	170
BIBLIOGRAFIA	173

PREAMBULA

Osobnosť a tvorba Jána Zimmera predstavuje v kontinuu slovenskej hudobnej histórie „biele miesto“ aj po takmer tridsiatich rokoch, ktoré uplynuli od smrti tohto skladateľa. Význam Zimmerovej tvorby je pritom pre vývoj slovenskej hudby zásadný nielen kvantitatívne, kvalitatívne, ale aj svojím štýlovým a kompozično-technickým rozptylom odzrkadľujúcim komplexný vývoj našej hudby od konca 40. po začiatok 90. rokov minulého storočia. Navyše, nazretie do Zimmerových životných osudov či jeho skladateľského zápasu o živé presadenie jeho hudby v slovenskom kultúrnom živote zároveň do istej miery (po)odkrýva komplexnosť a špecifiká minulého politického režimu, ktoré sú dnes pre mladšie generácie už neprehľadné, resp. veľmi ťažko čitateľné.

Ján Zimmer pochádzal zo skromných, zato však hudobne podnetných rodinných a ružomerských pomerov. K prvým formujúcim činiteľom jeho života patria roky detstva prežitého v Liptovskom kraji, ktoré narušila Veľká hospodárska kríza. Prestahovanie sa rodiny za živobytím najskôr do Trnavy, a následne do Bratislavy však malo pre Zimmerov hudobný vývoj a dozrievanie zásadný význam: veľký vplyv na mladého Zimmera mali predovšetkým hudobné zážitky súvisiace s profesionálnymi aktivitami Mikuláša Schneidra-Trnavského ako regenschoriho v Dóme sv. Mikuláša v Trnave či neskôr štúdium pod vedením takých významných predstaviteľov bratislavskej hudobnej kultúry, akým bol Frico

Kafenda či Eugen Suchoň. Ján Zimmer nakoniec ostal Suchoňovým jediným kompozičným absolventom.

O dosahu Suchoňovej osobnosti, hudby a pedagogického vedenia na Zimmera dodnes svedčí jasne rozoznatelný pedagogický vplyv prejavujúci sa v Zimmerových ranných opusoch. Naopak, o rešpekte učiteľa voči žiakovi svedčia Suchoňov spomienky a bilančné slová, ktoré odzneli pri príležitosti Zimmerových 50. narodenín:¹

„Nijako mi to nejde do hlavy, že náš Janko Zimmer v tomto roku oslávil svoje 50. narodeniny. Mám ho v živej pamäti ešte ako žiачika, ktorý sa prišiel zapísať na Hudobnú a dramatickú akadémiu, ešte v krátkych nohaviciach. Vtedy študoval klavír, neskoršie organ, a potom sa dostal do mojej kompozičnej triedy. Dalo by sa naňho aplikovať to známe porekadlo: Ohýbaj ma mamko, pokiaľ som ja Janko. Keď ja budem Jano, nezohneš ma, mamo. Nuž, nášho Janka som ohýbal, ako sa dalo a veľmi musím povedať, že úspešne. Dal sa ohýbať, naučil sa všetko, čo som od neho žiadal. Dostal sa do takých výšin ako skladateľ, že dnes má zvučné meno nielen v našej vlasti, ale aj za hranicami nášho štátu. Skutočne, v jeho osobe sa našla šťastná syntéza výkonného umelca a tvorivého človeka. Okrem toho prizvukujem jeho príkladnú usilovnosť. Píše dielo za dielom a nikdy nie na úkor kvality. To je tiež vzácny poznatok, lebo poznáme skladateľov, ktorí chrlia skladbu za skladbou, ale ťažko hovoriť, že by sa bola každá skladba

¹ FÜKÖ, Pavol [réžia a scenár] : *Medailón Jána Zimmera*, vyrobila Hlavná redakcia hudobného vysielania Československej televízie Bratislava v roku 1976 [spomienky E. Suchoňa sa nachádzajú od 00:21:58 do 00:24:01].

vydarila ako u Janka Zimmera. Nuž, môžem povedať, že som hrdý na to, že Ján Zimmer je mojím žiakom, a že sa tak krásne uplatnil v našom kultúrnom živote. Vidí sa mi, že jeho diela ostanú trvalým a skutočne vzácnym vkladom do slovenskej a do svetovej hudobnej kultúry.“

Z pohľadu historickej kontinuity vývoja patrí Jánovi Zimmerovi hneď niekoľko dôležitých prvenstiev. Ako jediný slovenský skladateľ skomponoval 13 symfonických diel, zároveň je autorom prvého slovenského koncertu pre klavír s orchestrom – *Koncert pre klavír a orchester č. 1, op. 5* z roku 1949, prvého koncertu pre husle a orchester – *Koncert pre husle a orchester, op. 15* z roku 1953, ako aj prvého koncertu pre organ so sprievodom orchestra – *Koncert pre organ, sláčikový orchester a bicie nástroje, op. 27* z roku 1957. Zásadným je tiež Zimmerov význam pre vývoj filmovej hudby na Slovensku (je autorom hudby k vyše tridsiatim slovenským filmom), ako aj jeho pedagogický zástoj ako súkromného učiteľa takých slovenských skladateľov ako Jozef Malovec, Tadeáš Salva, Dušan Martinček, Peter Kolman či Miro Bázlik.

Špecifikom životného príbehu Jána Zimmera je zároveň skutočnosť, že jeho štúdiá a následný nástup do hudobného života boli negatívne poznačené ako druhou svetovou vojnou, tak aj nástupom komunistického režimu. Neprehľadné, spoločensky a politicky spleťité 50. roky minulého storočia síce priniesli spočiatku

Zimmerovi pozitívnu recepciu² jeho umenia, avšak túto krátko trvajúcu perspektívu preťali udalosti vyúsťujúce do Zimmerovej spoločenskej ostrakizácie, ktorej stigma sa s ním niesla v celom kontinuu jeho života a tvorby a bránila objektívnemu zhodnoteniu kvalít a významu kompozičného odkazu Jána Zimmera.

S ohľadom na vyššie uvedené skutočnosti je dnes tak už najvyšší čas zamerať sa v celistvosti na hudobný odkaz Jána Zimmera a podať celostný a objektívny pohľad na **kontexty a vývoj kompozičného diela Jána Zimmera**. Na úvod tejto viacdielnej štúdie tak predkladáme dodnes nezverejnené **pamäte**³ Jána Zimmera na jeho detstvo a študijné roky, predstavujúce mimoriadne cenný a nenahraditeľný pramenný materiál.

² Spojenú predovšetkým s premiérou jeho prvého klavírneho koncertu s orchestrom.

³ Predkladané spomienky skladateľa Jána Zimmera prepísala (z nateraz strateného originálu), a tým aj pre budúcnosť zdokumentovala PhDr. Božena Dlháňová. Spomienky sú v prepise datované rokom 1989. Dlháňová, aktívna hudobná publicistka a pedagogička klavírnej hry v Bratislave, venovala Jánovi Zimmerovi a jeho tvorbe dlhoročnú odbornú pozornosť, ktorá vyústila do rigorózneho práce Ján Zimmer, život a dielo v študijnom odbore muzikológia, ktorú obhájila v roku 1980 na pôde Univerzity Komenského.

SPOMIENKY SKLADATEĽA

Detstvo a študijné roky

Moja pamäť siaha až do rokov tridsiatych (1930), keď som ako štvorročný už začal vnímať svet okolo seba a vytvárať si svoj vlastný, detský svet. Ružomberok, niekdajšia okrasa Liptova, kde som dňa 16. mája roku 1926, údajne o 1.30 v noci, uzrel svetlo tohto sveta, to je mesto ovenčené horami, to je rieka Váh, to sú výlety na Mních, Čebrať, Smrekovicu či do údolia Hrabova, v ktorom môj životom ťažko skúšaný otec varil každý majáles neodmysliteľný guláš pre ružomberskú spoločnosť. Dnes, keď navštívim Hrabovo, nevidím už malý potôčik, na ktorom som si kedysi púšťal môj oblúbený drevený mlyn, ručne zhotovený naším učňom z otcovho obchodu Ferrum, ale vyregulovaný potok s malou priehradou a Interhotelom, navyše ešte aj s lanovkou na Malinô [Brdo]. Nuž, časy sa menia a my žijeme ďalej, ale v tomto vidím príčinu toho, prečo mi hory tak prirástli k srdcu.

Domáce prostredie

Chcem sa však vrátiť k vlastnej podstate môjho hudobného vývinu. Ako [sa] to všetko začalo? Veľmi jednoducho... Moja matka⁴ mala doma klavír. Bol to starý viedenský nástroj značky [Heinrich] Maliwanek s komorným a ladeným o celý tón nižšie, pretože drevený rám, do ktorého boli vsadené kolíky na ladenie strún, by o

⁴ Helena Zimmerová, rod. Tóthová (1886 – 1973).

celý tón vyššie ladené – „parížske“ – a neudržal. Žiaľ, na tomto nástroji mi bolo súdené hrať a cvičiť osemnásť rokov, pretože rodičia na nový nástroj nemali, a nakoniec, na prvé začiatky aj tento [nástroj] stačil.

[Moja] matka bola štátnou učiteľkou ešte za rakúsko-uhorskej monarchie. Na vtedajších učiteľských ústavoch, tzv. preparandiách, bol kladený veľký dôraz na hudobnú výchovu. Moja matka však mala aj prirodzený talent, ktorý sa prejavoval tým, že vedela improvizáčnym spôsobom sprevádzať na klavíri svoj spev. Spievala väčšinou slovenské a maďarské ľudové piesne. Takto som v domácom prostredí pochytil prvé zvuky hudby. Ani neviem ako, ale sadol som si za klavír a snažil som sa napodobňovať matkinu hru a podľa sluchu harmonizovať piesne. Neskôr, keď som sa už hudbe začal odborne venovať, vedel som, že išlo o tie najjednoduchšie harmónie, a teda o toniku, subdominantu a dominantu, s ktorými som nevedomky harmonizoval odpočúvané piesne. Toto boli moje prvé hudobné krôčiky k hudobnému vnímaniu okolitého prostredia. [Môj] otec⁵ bol obchodník a s hudbou nemal nič spoločné. No predsa len si rád pospevoval v tej dobe veľmi populárne piesne [ako] *Hojže Bože, jak to bolí; Kto za pravdu horí; Hej Slováci*. Pamätám si, ako k nám v tom čase na návštevy chodila spoločnosť, majúca nemalý vplyv na moje národné cítenie. Medzi nimi hlavne *regenschori* rímskokatolíckeho kostola – Alojz Paučo, ktorý svojím

⁵ Július Zimmer (1879 – 1948).

výborným tenorom spieval v Speváckom zbore slovenských učiteľov sóla, ďalej veľký národovec a farár ružomerskej fary Andrej Hlinka, ktorí s obdivom sledovali moju hru bez nôt, len tak „podľa sluchu“. Spomínam si na výrok jedného z nich: „*Janíčko, ty si naša nádej.*“ S obdivom som každú nedeľu chodil počúvať a sledovať hru na organe do ružomerského kostola, kde už spomínaný Alojz Paučo hral a spieval. Paučo založil tiež dychový orchester, ktorý za každým vyhrával pri oslavách a na procesiách. Rád si spomínam aj na svoje účinkovanie v detskom divadelnom súbore, ktorý vystupoval v Kultúrnom dome.

Ako som sa dostal k prvým notám? Môj o päť rokov starší brat⁶ chodil na hodiny klavíra k rehoľným sestrám. Učil sa z *Bayerky*,⁷ pekne zaviazanej v červenom plátne. Dlho však nevydržal, hádam ani rok, a *Bayerka* zostala mne do vienka. Sám som sa z nej začal učiť čítať noty a vedel som ich skôr ako písmená abecedy. No úprimne povediac, dal som radšej prednosť mojim improvizáciám.

V školskom veku som i naďalej „rozvíjal“ svoje improvizácie na klavíri. Mojm prvým učiteľom na rímskokatolíckej škole bol p. Holdoš. Mal ma ako prváčika rád a vždy ma obdaril novým pierkom alebo griflíkom na písanie za to, že som dobre vedel násobilku a abecedu. Radostné a šťastné detstvo mi pokazila udalosť, ktorej

⁶ Vladimír Zimmer (nar. 26. 6. 1921 v Ružomberku, úmrtie 20. 1. 1990 vo veku 68 rokov v Bratislave) bol slovenský herec, filmový režisér a vedúci televíznej výroby.

⁷ Pravdepodobne *Vorschule im Klavierspiel*, op. 101 Ferdinanda Beyera.

následky pociťujem ešte aj dnes a budem pociťovať až po hrob. Počas môjho šantenia na dvore som skákal z vysokého plotu a dopadol som tak nešťastne na ľavú nohu, že sa mi poškodil ľavý kĺb. Natrvalo mi ostal *Perthes – coxarthrosis*, ktorý ostal nevyliciteľný. Bola to vždy len moja pevná vôľa, že som neprestal pestovať pešiu turistiku a lyžovať. Lyže mám rád už od detstva, keď som sa na dvore spúšťal z mierneho kopca na lyžiach zhotovených zo suda – tzv. *sudačkách*, ktoré mi zhotovil náš, už spomínaný, učeň Fero.

Velká hospodárska kríza a odchod z Ružomberka

Vplyvom zlej hospodárskej situácie prišlo za kapitalistickej krízy v 30. rokoch mnoho maloživnostníkov o svoje obchody. Medzi nimi bol aj môj otec. Navyiac, on ako dobrák od kosti dával tovar nielen za hotové peniaze, ale aj „na knižku“. A mnohí z jeho zákazníkov zabudli, alebo nemali z čoho zaplatiť. Išlo predovšetkým o komunistov z Rybárpoľa, ľudí bez práce, ktorým otec dával potraviny zadarmo, aby nehladovali. Otec bol sám roduverný Slovák, činný ešte za monarchie. Rozprával mi, ako ešte počas prvej svetovej vojny musel narukovať na front. Hneď však keď sa dostal k prvým frontovým líniam, prebehol k ruskej armáde a stal sa československým legionárom. Rozprával mi o dobrote ruského ľudu, o utlačovaných mužíkoch, ktorí sa s našimi vojakmi delili o poslednú skyvu chleba. Bol tiež svedkom udalostí v Černoveji, kde maďarskí žandári zakázali Andrejovi Hlinkovi vysvätiť nový kostol a [od]viedli ho do väzenia. Vtedajší „maďaróni“ mu za jeho národné

povedomie nadávali do „*bidös panszlávov*.“ Počas hospodárskej krízy musel otec predať obchod. Slovenská ľudová banka mu odmietla finančnú pomoc, a tak sme sa v roku 1933 odsťahovali do Trnavy, kde nastúpil na miesto skladníka v miestnej NUPOD-e. Ja som zas navštevoval tretiu triedu rímskokatolíckej obecnej školy Dona Bosca.

Trnavské prostredie malo na môj hudobný rast veľmi kladný vplyv. Ved' v Trnave pôsobil ako *regenschori* v dómskom kostole **Mikuláš Schneider-Trnavský**, chodievali sme ho počúvať na bohoslužby každú nedeľu. V roku 1934 dostal môj otec miesto expedienta vo zväze slovenských hospodárskych družstiev v Bratislave. Je paradoxné, že ako dlhoročný člen Hlinkovej slovenskej ľudovej strany dostal zamestnanie v podniku, ktorý viedli tzv. „Argaláši“, a teda Agrárna strana, ako protipól ľudovej strany.

Bratislavské prostredie prinieslo do môjho hudobného vývinu všeobecný rast, ktorý sa neskôr začal veľmi markantne prejavovať tendenciami vývinového charakteru. Navštevoval som štvrtú triedu štátnej ľudovej školy, ktorej správcom bol človek zaniietený pre hudbu – Ľudovít Izák-Lihovecký,⁸ priamy potomok nášho bývalého známeho zberateľa ľudových piesní. Založil v škole detský

⁸ Ide zrejme o zámenu mien otca a syna. Ľudovít Izák-Lihovecký žil v rokoch 1862 – 1927. V rokoch 1919 až 1926 pôsobil v škole vo Zvolene. Ján Zimmer sa teda s ním stretnúť nemohol. Jeho syn Ľudovít Izák pôsobil v štátnej ľudovej škole v Rači od roku 1919 ako učiteľ a riaditeľ. Je možné, že v neskoršom období, keď do školy chodil Ján Zimmer, bol správcom školy.

zbor, do ktorého som chodil rád spievať, a s ktorým sme vystupovali na rôznych oslavách. Správcovský byt sa nachádzal hneď oproti činžiaku, v ktorom sme bývali, a v ktorom som vyhrával svoje klavírne improvizácie. Keď ma počul správca školy hrať, ponúkol sa, že ma bude zadarmo učiť hre na klavíri a tak sa aj stalo. Avšak ja som dlho nevydržal a vo svojej „paličatosti“ som dal radšej prednosť mojim improvizáciám. Nemienil som sa podriaďovať drezúre a hodiny som odmietol navštevovať.

Prvé stretnutie s Eugenom Suchoňom

Rodičia však trvali na tom, aby som sa už konečne začal riadne učiť hrať na klavíri. Otcov spolužiak ešte z Novej Bane, istý p. Štubňa, mal pred odsťahovaním sa do Bratislavy kaviareň a reštauráciu v Pezinku, v ktorej kedysi hral so svojou študentskou kapelou Eugen Suchoň, neskôr môj profesor na Hudobnej a dramatickej akadémii, dnes národný umelec a skladateľ svetového mena. Štubňa, ktorý mal [neskôr] reštauráciu pod Michalskou bránou, kam sme s otcom chodili každú nedeľu po omši na guláš, nahovoril otca, aby ma priviedol a predstavil profesorovi Suchoňovi. Tak sa aj stalo a ja som Suchoňovi zahrал svoje improvizácie. Dopadlo to tak, že ma odporučil na hudobnú školu k profesorky Anne Kafendovej, ktorá ma začala učiť hre na klavíri už profesionálnym spôsobom. Avšak, ani u nej som to dlho nevydržal, keďže bola veľmi prísna, dosť nervózna a bila ma po prstoch. Raz som sa rozplakal a povedal som jej, že už viac na hodinu neprídeme, pretože sa

nedám biť. Bol z toho menší škandál. Suchoň telefonoval otcovi, že ma z hudobnej školy vyhodili. A tak som opäť ostal odkázaný na seba, na svoje improvizácie a na *Bayerku* pre začiatočníkov.

Mojou túžbou bolo stať sa organistom. Hádám už aj preto, že každé Vianoce sme celá rodina spievali doma na Štedrý večer vianočné koledy, ktoré som na klavíri sprevádzal. Musel som si však uvedomiť, že bez odborného vedenia to nepôjde... Prof. Suchoň mi poslal súkromného učiteľa, ktorý mi dával hodiny. Neskôr, ako 12-ročný, som začal navštevovať hudobnú školu na Diebrovom námestí.⁹ Na klavír si ma zobrala profesorka Ľudmila Cajková, ináč Ružomberčanka a dobrá známa mojich rodičov, teóriu nás učil profesor Ján Cikker. Na hudobnej škole však bolo treba platiť školné a môj otec mal malý plat, okolo 700 Kčs¹⁰ mesačne, z čoho musel živiť štvorčlennú rodinu, takže platiť za mňa školné nemohol. A tak som si našiel miesto v jednej súkromnej baletnej škole, kde som chodil vyhrávať každú sobotu odpolednia svoje improvizácie za 20 Kčs, čo už stačilo na zaplatenie školného. Tým však muselo prestať aj hranie futbalu na ihrisku u Saleziánov. Profesorka Cajková ma veľmi starostlivo pripravovala na prijímaciu skúšku na Hudobnú a dramatickú akadémiu.¹¹ Mojou povinnosťou bolo tiež usilovne cvičiť na klavíri a dobehnúť, čo som v predchádzajúcich rokoch

⁹ Dnes Františkánske námestie.

¹⁰ Koruna československá.

¹¹ Dnes Konzervatórium v Bratislave.

zmeškal. A tak som sa dočkal toho, po čom som vždy túžil – dostať sa na prijímaciu skúšku na organový odbor.

Hudobná a dramatická akadémia v Bratislave

V júni 1941 mi poslali vyrozumienie z Hudobnej a dramatickej akadémie v Bratislave, aby som sa dostavil na prijímaciu skúšku. V skúšobnej komisii bol profesor Eugen Suchoň, Alexander Moyses a Ján Cikker. Okrem predpísanej skúšobnej látky pre klavír som mal so sebou aj svoje prvé kompozičné pokusy, *Prelúdiá pre klavír*, ktoré sa bohužiaľ stratili. Po úspešnom zložení skúšok som bol prijatý na organový odbor. S poľutovaním som však zistil, že profesor Štefan Németh-Šamorínsky sa musel vzdať profesúry na organovom odbore, údajne z národnostných dôvodov ako Maďar, a na jeho miesto nastúpil Jozef Weber.

Kompozično-teoretické predmety vyučoval profesor Eugen Suchoň. Až vtedy, ako 15-ročný, som si začal uvedomovať, aké dôležité je v hudbe dostať odborné vedenie a vynikajúceho pedagóga, akým bol prof. Suchoň. Vyučoval náuku o harmónii, kontrapunkt, fúgu a náuku o hudobných formách a bol nenahraditeľný a vynikajúci pedagóg. Jemu vďačím za to, že som z odbornej školy vyšiel vyzbrojený dokonalou kompozičnou technikou. V jeho triede som sedel vedľa Tibora Andrašovana, Zdenka Mikulu, Ladislava Slováka, Bartolomeja Urbanca a Ladislava Salaja a všetci sme sa v hudobnom svete uplatnili.

V organovej triede som sa venoval intenzívnemu cvičeniu [hry na] klavíri, čo bolo predpokladom k technicky dokonalej hre na organe. Krása Bachovej polyfónie ma nadchla do takej miery, že ešte aj dnes pociťujem jej priamy vplyv na moju kompozičnú prácu. Prehral som množstvo organovej literatúry Johanna Sebastiana Bacha a na večierkoch, ktoré organizovala škola, som hral Bachove skladby na organe spamäti. Spomínam si, že už v druhom ročníku som s úspechom zahral jeho *Tokátu a fúgu d mol.*

Roky štúdií na organovom odbore (1941 – 1945) sa mi natrvalo vryli do pamäti. Veď okrem toho, že na frontoch zúrila druhá svetová vojna, a že sme sa museli obávať leteckých náletov, museli sme tiež usilovne študovať.

V tej dobe som tiež chodil rád vypomáhať do Blumentálskeho spevokolu alebo ako organista na bohoslužby. Spomenul som si pri tom na roky obecnej školy, keď som ako miništrant kľáčal pred oltárom Blumentálskeho kostola, vstával už o šiestej ráno, aby som nezmeškal omšu, no a teraz sa moja túžba stať sa organistom splnila. Z obdobia, keď som študoval na organovom odbore, spomínam si aj na „organovanie“ v novom evanjelickom chráme na svadbách. Istý môj kolega, mimoriadny poslucháč na organovom odbore a komerčný inžinier, zastával funkciu organistu v dvoch chrámoch, a preto sa musel v jednom z nich nechať zastupovať. Ako zástupcu si vybral mňa, hoci katolíka, a zo svojho honoráru za svadbu mi nechal ani nie polovicu s tým, aby som bol rád, že si zahrám. Bolo to okolo 25 Kčs. Ja som bol rád aj tomu, lebo rodičom

bolo treba pomáhať. Na pohreby sme chodievali spievať spolu s iným kolegom, ktorý bol organistom v Dóme sv. Martina. Aj za to bol malý honorár za výpomoc.

V organovej triede, ako som už spomínal, prednášal teóriu prof. Suchoň. Bol nenahraditeľný, nekompromisný a žiadal od nás maximum. Harmonické príklady sme sa museli učiť hrať spamäti na klavíri, čo bolo vynikajúce, lebo sme si osvojili správne vedenie hlasov nielen na notovom papieri. Moji spolužiaci boli aj z iných odborov, napríklad z dirigentského či pedagogického odboru a hudbou sa začali zaoberať oveľa starší. Študovať začali už popri svojom zamestnaní. Boli medzi nimi kapelníci vojenskej hudby, učitelia a speváci. Ja som bol medzi nimi najmladší. Obdivovali moju zručnosť ako klaviristu a pohotovosť pri vypracovaní harmonických a kontrapunktických príkladov. Raz, keď Suchoň ochorel – operovali ho na zápal slepého čreva –, zastupoval ho prof. Moyzes. Až vtedy sme zistili, čo pre nás Suchoň znamenal.

Usilovným cvičením na klavíri sa zdokonaľovala aj moja hra na organe. Prehral som veľa organovej literatúry a vďaka mojej vyspelejšej technike mi riaditeľ školy Frico Kafenda dovolil kontrahovať dva ročníky, vďaka čomu som päťročné štúdium skončil za štyri roky. Štúdiá na organovom odbore som tak ukončil v roku 1945 absolventským koncertom, na ktorom som hral *Fantáziu a fúgu g mol* Johanna Sebastiana Bacha spamäti.

Vojnové roky narušili moje študijné plány. Bol som na väzkach, či sa zo mňa stane organový virtuóz alebo klavirista.

Rozhodol som sa pre to druhé... V roku 1944 odišiel prof. Weber do Slovenského národného povstania, a tak som sa temer po celý rok mohol venovať klavírnej hre. Túto príležitosť som využil a cvičil každý deň 8 až 9 hodín. Prof. Emília Šandriková, ktorá ma učila [hru na] klavíri ako obligátny predmet, obdivovala moju vytrvalosť a usilovnosť. Ved' som ovládal temer celý *Dobre temperovaný klavír*, všetkých 24 etúd Fryderyka Chopina, etudy Franza Listza (a pod.), keďže som sa po skončení organového odboru chystal pokračovať v štúdiách klavírneho odboru.

Okrem toho som sa venoval tiež štúdiu ruského jazyka. S fašizmom som nesúhlasil a netrpezlivo som očakával príchod Červej armády. Škoda, že po máji 1945 som sa dožil trpkého sklamania. Vždy som túžil po slobode ducha a odmietal som akékoľvek násilnosti, či už osobné, alebo verejno-politické.

Po absolventskom koncerte na organovom odbore som išiel na prijímaciu skúšku na klavírny odbor. V komisii boli prítomní riaditeľ Frico Kafenda, jeho manželka Anna Kafendová a prof. Imrich Križan. Zo skúšobnej látky, okrem stupníc v dvojitých sextách, hral som *Prelúdium a fúgu C dur* z 2. dielu *Dobre temperovaného klavíra*, dve Chopinove etudy a Listztovu *Sonátu h mol.* Vďaka týmto, po technickej stránke veľmi náročným skladbám, zaradili ma do šiesteho ročníka klavírneho odboru a do svojej triedy si ma zobral riaditeľ Frico Kafenda. Ako anekdotu by som chcel ešte spomenúť, ako ma po skúške zastavila na chodbe prof. Kafendová a povedala

mi doslova: „*Pán Zimmer, po druhý raz si dobre rozmyšľajte, koho si zvolíte za svojho pedagóga!*“

V triede prof. Kafendu mi bolo treba podrobiť sa jeho metóde a vlastne začať od začiatku. Na čas som musel odložiť Chopinove a Lisztove etudy a vrátiť sa ku *Gradus ad Parnassum* Muzia Clementiho. Pre starého pána Kafendu to nebola ľahká práca prerábať ma a čo sa mňa týka, musel som zatnúť zuby a trpezlivo znášať všetky poznámky môjho pedagóga.

V priebehu školského roku som hral dve Beethovenove sonáty (cis mol a Es dur), na ktorých bol metodický postup Kafendovej výuky najmarkantnejší. Žiaľ, po roku Kafenda ochorel a všetkých jeho žiakov prebrala jeho manželka, prof. Kafendová. Bolo to pre mňa akési rozčarovanie, keď som zistil taký podstatný rozdiel prístupu profesora ku žiakovi. Kým Kafenda bol kludný, vyrovnaný, vedel čo chce, alebo čo môže od žiaka požadovať, zatiaľ jeho manželka bola nervózna a netrpezlivá, čím značne ovplyvnila psychózu žiaka. Ako absolventskú prácu mi vybrala Čajkovského *Klavírny koncert b mol*, ktorý som zahral na výbornú. Školský orchester nepodal práve najlepší výkon. V poslednej časti nastúpil druhý klarinet o jeden takt skôr. Nuž a ja, v snahe dobrého „sprevádzača“, som za ním skočil. Vďaka istej ruke prof. Kornela Schimpla, ktorý viedol orchester perfektne, dali sme sa zase dokopy. Koncert mal veľký úspech, pretože v tej dobe sa tento koncert málo hrával. V repertoári ho mal len jeden vynikajúci slovenský klavirista – Michal Knechtsberger Karin, ktorý mi aj požičal noty. Po koncerte sme si

išli sadnúť na malé občerstvenie, na ktorom bol prítomný aj dirigent Slovenského národného divadla Tibor Frešo, kde mi navrhol, aby som sa vrátil späť do opery ako korepetítor.

Do opery Slovenského národného divadla som totiž nastúpil na miesto korepetítora hneď po skončení organového odboru Konzervatória (v r. 1945), keďže ma moji rodičia nemohli ďalej finančne podporovať v štúdiách. To bol môj prvý vstup do verejného umeleckého života. V tom čase bol šéfom opery môj profesor dirigovania Josef Vincourek, u ktorého som študoval hru z partitúr. Po hodine mi vždy povedal: „*Človeče, vy čítate partitúry ako noviny.*“ Dotiahol ma teda do divadla, kde sa mi práca korepetítora veľmi páčila. No rôzne okolnosti okolo spoločenského života v divadle ma odradili zostať tam natrvalo. Približne po troch mesiacoch som z divadla odišiel do rozhlasu, kde som vykonával funkciu hudobného režiséra a klaviristu.

Počas mojej činnosti v divadle som ako korepetítor chodieval často sprevádzať operných sólistov na rôzne koncertné podujatia. V máji v roku 1945 po oslobodení sme išli koncertovať do Svitú (bývalé Batizovce) pre sovietskych vojakov. Bolo nás dost: sólisti Rudolf Petrák, Mária Kišoňová-Hubová, huslista Tibor Gašparek, z hercov bol Mikuláš Huba, František Dibarbora a Viliam Záborský, a tak sme cestovali dvomi autami. Železnice v tej dobe ešte nepremávali všade, boli narušené vojnovými udalosťami. Auto, v ktorom sa okrem iných viezla aj p. Kišoňová-Hubová, sa [na spiatocnej ceste] pred Trnavou pokazilo. Pani Kišoňová-Hubová zastavila isté

vojenské auto, v ktorom bolo jedno miesto voľné a odviezla sa tak do Bratislavy. Nám neostávalo nič iné, ako prenocovať v aute a ráno sa vrátiť do Bratislavy vlakom. Spomínam to iba preto, že cesta do Svitú sa nám napriek tejto udalosti podarila a stála za to. Veď nás tam privítal veľký syn Slovenského národného povstania – kapitán Jozef Trojan, ktorý v povstaní prišiel v bojoch o ľavú nohu. Boli tam aj vysoko postavení sovietski dôstojníci, a navyše, mali sme veľký úspech. Okrem toho, každý z nás dostal dva páry topánok (podľa výberu) a ponožky, čo vtedy stálo za viac ako celý honorár. Žiaľ, k môjmu veľkému sklamaniu, ba zdeseniu, dostal som správu, že v roku 1954 kapitána Trojana popravili v súvislosti s politickými deformáciami.

Ako som už spomenul, z divadla som odišiel do rozhlasu. Tam, ako hudobný režisér, som mal pomerne dosť času pokračovať aj v štúdiách klavírnej hry na Konzervatóriu. Bolo však toho na mňa dosť: cvičiť na klavíri, navštevovať hodiny klavíra u prísneho pedagóga Kafendu a ešte aj prednášky kompozície u profesora Suchoňa. Ale vďaka mojej tvrdohlavosti a usilovnosti som všetko zvládol, aj keď nie k mojej úplnej spokojnosti či k spokojnosti mojich pedagógov.

Na tomto mieste sa chcem zmieniť aj o svojich kolegoch – spolupracovníkoch v rozhlase. S jedným z nich som sa v zamestnaní stretol po spoločných štúdiách na Konzervatóriu. Bol to dobrý kolega, o deväť rokov starší odo mňa, ktorý vždy spomínal na istý

žart zo školských lavíc, z čias našich štúdií hry na organe na Konzervatóriu.

Cvičné hodiny na organe sme mali v malej organovej sieni na Dlhej ulici. Okná sme otvoriť nemohli, aby sme nevyrušovali okoloidúcich ľudí. V letných mesiacoch bolo v sieni teplo a môj milý kolega (L. S.)¹² si pred cvičením dával dolu nohavice a cvičil v trenírkach. Raz, keď prišiel na cvičnú hodinu po mne, schoval som mu nohavice pod deku, ktorá bola v skrini elektromotora. Odišiel som preč v predpoklade, že po krátkom hľadaní nohavice nájde. No stala sa taká vec, že tento kolega nohavice nenašiel a musel poslať domov pre iné ďalšieho kolegu, ktorý mal cvičnú hodinu po ňom. Na druhý deň našiel pri upratovaní spomínané nohavice školník Silvester. Nuž, túto malú epizódu spomínam preto, že ako študenti sme tak trochu aj „vyvádžali“. Ale Laco S. na tento žart nezabudol a zažartoval si aj so mnou, a to dokonca dva razy – a teda aj s úrokmi. V treťom ročníku som mal koncert vo Františkánskom kostole, kde som hral Mozartovu *Fantáziu a fúgu f mol.*¹³ Kolega L. S. sa mi ponúkol, že mi príde registrovať, s čím som samozrejme súhlasil. Sadol som si za organ a vo chvíli, keď som už chcel začať hrať, šliapol mi na pedál a povedal mi: „*To máš za tie nohavice.*“ Druhý žart, trochu vážnejší, sa niesol v duchu jeho absolutória organového odboru. Tento raz ma zas požiadal o registráciu on. Ako

¹² Pozn.: pravdepodobne Ladislav Slovák.

¹³ Zimmer pravdepodobne hovorí o skladbe *Fantasia f mol (Allegro a Andante)*, K 608.

absolventskú prácu hral skladbu od Buxtehudeho. Po koncerte sme si išli niekol'ki sadnúť k Malým františkánom, kde nás pozval na pohár vína. Vtedy som mal sedemnášť rokov a bol som v týchto veciach neskúsený. Opil ma tam do nemoty a potom sa smial. Nuž, aj takto sme si občas zaspomínali na študentské časy pri spoločnej práci v rozhlase.

V tej dobe bol rozhlas na Zochovej ulici, v bývalom reálnom gymnáziu. Keďže rozhlasová technika nebola taká vyspelá ako dnes, hudobné vysielanie sa nenahrávalo, ale všetko išlo „na živo“, t. j. priamo do vysielania. Neraz bolo nutné chodiť na vysielanie aj v neskorších hodinách. Keďže som býval ďaleko, chodil som do rozhlasu na bicykli. Neraz sa mi stávalo, že mi ho chceli ukradnúť opití vojaci z neďalekých kasární. Dokonca raz, ako som prechádzal okolo nich, chceli ma z neho zhodiť, vykrikujúc: „*Dávaj mašinku...*“

Hudobný režisér musel kedysi v rozhlase robiť všetko. Stavať stupienky, premiestňovať mikrofóny, pomôcky pre účinkujúcich a podobne. Mňa, ako klaviristu, čakala mnohokrát aj úloha zaskočiť za neprítomného účinkujúceho. V roku 1945 do rozhlasu nastúpil vynikajúci klavirista – Miloš Váňa, s ktorým sme hrávali na dvoch klavíroch rôznu úžitkovú hudbu (Straussove valčíky upravené pre

dva klavíry a pod). Neskôr sme spolu nahrali aj moju *Sonátu pre dva klavíry č. 1*, op. 16¹⁴ a moje *Concerto grosso*, op. 7.¹⁵

Počas môjho pôsobenia v rozhlase (1945 – 1947) ma nahovoril kolega, režisér R. V.,¹⁶ aby som vstúpil do Demokratickej strany. Spočiatku som odmietol, ale potom na jeho naliehanie som predsa len vstúpil. V tej dobe to v rozhlase vrelo. Členovia komunistickej strany sa snažili ovládnuť celý politický priestor, no a ja, keď som videl, čo sa deje, dal som z rozhlasu radšej výpoveď, veď aj tak ma čakalo ešte dokončenie štúdií na kompozičnom odbore Konzervatória a chystal som sa odísť do USA na Juilliard School of Music do New Yorku.

Chcel by som však ešte spomenúť, že v roku 1947 prišiel do rozhlasu dr. Ľudovít Rajter. Nastúpil ako druhý dirigent po Františkovi Babuškovi, ktorý už vtedy chorľavel. K Rajterovi ma viaže jedná veľká umelecká udalosť. Spolu s rozhlasovým orchestrom sme nahrali Čajkovského *Klavírny koncert b mol*, moju niekdajšiu absolventskú prácu. Nahrávka sa, žiaľ, nezachovala, pretože sa vtedy

¹⁴ V interpretácii Jána Zimmera a Miloša Váňu sa v archíve Slovenského rozhlasu nachádzajú 2 verzie *Sonáty pre dva klavíry č. 1*, op. 16. U prvej je datovanie z roku 1964 a druhá, pravdepodobne zvukovo re-mastrovaná verzia, pochádza z roku 1965.

¹⁵ Spomínaná nahrávka *Concerta grossa*, op. 7 pochádza z roku 1957, Jána Zimmera a Miloša Váňu sprevádzal Symfonický orchester Bratislavského rozhlasu pod taktovkou Ladislava Slováka. Nahrávka sa v archíve Slovenského rozhlasu zachovala.

¹⁶ Pozn.: pravdepodobne Rudolf Vaňek

nahrávalo na voskové platne, ktoré sa po použití zbrúsili na ďalšiu nahrávku. Okrem toho mi Ľudovít Rajter nahral aj moju úpravu Bachovej *Fantázie a fúgy g mol*¹⁷ pre orchester z roku 1948. V týchto rokoch môjho pôsobenia v rozhlase som cvičil ešte aj na organe. Nahrával som si v rozhlase na mäkké platne (tzv. pyraliky) z Blumentálskeho kostola: Tokátu *Enrica Bossiho*, Thomasovu *Fantáziu*, Bachovo Prelúdium a fúgu c mol. Z pyraliek som si prehral nahrávku na magnetofónový pás a zachovala sa.

Od januára 1948 som bol teda bez zamestnania. Našiel som si niekoľko súkromných žiakov na teóriu a klavír. V tomto roku, keď som už ukončil štúdiá kompozičného odboru, nahovoril ma profesor Suchoň, aby som išiel učiť na Konzervatórium od septembra harmóniu a všeobecnú náuku o hudbe. Tento návrh som prijal a okrem teoretických predmetov som dostal tiež niekoľko žiakov na klavír. Pedagogickej činnosti som sa rád venoval a myslím si, že i moje výsledky boli dobré. V tom čase sa mi podarilo dokončiť *Sonátu pre klavír č. 1, op. 4*,¹⁸ ktorá bola tiež mojou absolventskou prácou. Okrem toho boli z obdobia mojich štúdií postupne zverejnené ďalšie skladby, ktoré som napísal pod dohľadom môjho profesora,

¹⁷ V archíve Slovenského rozhlasu sa zachovala pravdepodobne neskoršie vyhotovená nahrávka Zimmerovej úpravy *Fantázie a fúgy g mol, BWV 542* J. S. Bacha z roku 1972 (Symfonický orchester Československého rozhlasu Bratislava dirigoval Róbl Štefan).

¹⁸ Rok vzniku: 1948, vydal Hudobný fond.

a to: *Variácie pre husle, violu a violončelo*,¹⁹ *Nálady – suita pre klavír, Jar v údolí*, op. 3 (*Tri piesne pre soprán a klavír na slová Rudolfa Dilonga*).²⁰

¹⁹ Rok vzniku: 1945.

²⁰ Rok vzniku: 1947 vydal Hudobný fond.

Už na začiatku tejto monografie sme uviedli, že osobnosť, ako aj kompozičná tvorba Jána Zimmera (1926 – 1993) dodnes predstavujú tzv. „biele miesta“ slovenskej muzikológie. Z obsiahlej, štýlovo i technicky bohato rozvetvenej Zimmerovej tvorby sa dnes pravidelne uvádzajú azda výlučne len klavírne suity *Tatry I*, op. 11 (1952) a *Tatry II*, op. 25 (1956). Obe skladby sú síce obľúbeným študijným repertoárom vo vyšších ročníkoch slovenských konzervatórií, avšak predstavujú len malú časť z tvorivého odkazu tohto skladateľa, nedostatočne dokumentujú umeleckú, štýlovú a tým aj kompozične-technickú rozhladenosť svojho autora.

Argumentom pre potrebu širšej resuscitácie Zimmerovej hudby v našom hudobnom živote je skutočnosť, že od skladateľovej smrti (v roku 1993) u nás zazneli len dve Zimmerove diela s orchestrálnym obsadením, a to jeho *Concerto Grosso*, op. 7 (pre 2 klavíry, 2 sláčikové orchestre a bicie nástroje z roku 1951)²¹ a kantáta pre miešaný zbor a orchester *Magnificat*, op. 9 (taktiež z roku 1951).²²

²¹ Znovuvedenie *Concerta Grossa*, op. 7 po vyše siedmich desaťročiach sa uskutočnilo na festivale Epoché dňa 10. 11. 2016 v koncertnej sále Slovenskej filharmónie (klavírnych partov sa ujali Diana a Ivan Buffa, Slovenskú filharmóniu dirigoval Szymon Bywalec).

²² Premiéra *Magnificatu*, op. 9, sa udiala len mesiac po uvedení *Concerta Grossa* (dňa 16. 12. 2016) opäť v Slovenskej filharmónii (interpreti: Slovenská filharmónia a Slovenský filharmonický zbor, Leoš Svárovský dirigent, Jozef Chabroň zbormajster).

Zarážajúcim je pritom fakt, že druhé z týchto diel čakalo na svoju premiéru až 65 rokov. Chronologická, ideová a kompozično-technická príbuznosť oboch skladieb, ako aj ich uvedenie v krátkom časovom horizonte boli azda len zhodou okolností, avšak neobyčajným spôsobom poukazujúcou na ich afinitu.

Dôvodom na širšiu rekognoskáciu Zimmerovej tvorby je zas dodnes stále chýbajúci katalóg diel skladateľa, ktorý však pri dnešnom stave pramenných materiálov je a zrejme aj ostane nenaplneným cieľom. Špecifiká minulého politického režimu spolu s istou mierou spoločenskej izolovanosti Jána Zimmera (vychádzajúcej z perzekúcií režimu voči jeho osobe) zapríčinili, že Zimmerova kompozičná tvorba je v súčasnosti roztrúsená v archívoch Hudobného fondu, Hudobného centra, Slovenskej národnej knižnice,²³ ako aj v osobnom archíve skladateľovho syna – dirigenta Richarda Zimmera.

Smutnou skutočnosťou je absencia partitúr viacerých Zimmerových diel, napríklad *Koncertu pre klavír a orchester č. 2*, op. 10 (1952), *Sláčikového kvarteta č. 1*, op. 39 (1960), *Sonáty* pre sólovú flautu, op. 91 (1979 alebo 1981),²⁴ alebo opernej pantomímy

²³ V literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice sa napríklad nachádzajú výlučne manuskripty z Zimmerovej 1. až 5. symfónie, mapujúce výlučne 6 tvorivých rokov skladateľa (1955 – 1961).

²⁴ Zo *Sonáty* op. 91 sa v archíve Slovenského rozhlasu zachovala nahrávka v interpretácii Tatiany Zimmerovej, pričom vo fonotečnom liste je dátum nahrávania evidovaný rokom 1979. V dostupných evidenciách Zimmerovho zoznamu diel je však dátum vzniku sonáty evidovaný rokom 1981.

Prepožičiavajúc si charakteristiku celkového vývoja európskej komponovanej hudby v 20. storočí od Ľubomíra Chalupku, vyzdvihujúcu najmä *stretávanie a prekrývanie rozmanitých tvorivých východísk, štýlov či kompozičných techník*,²⁸ možno tieto väzby medzi tradicionalistickými a pokrokovými tendenciami aplikovať aj na difúzny charakter Zimmerovej tvorby. Do istej miery tak Zimmerova hudba odkrýva osobitý skladateľský vývin odrážajúci vývinové tendencie slovenskej hudby *en bloc*.

Rané kompozičné obdobie Jána Zimmera odzrkadľuje napríklad tvorivé reflektovanie modálneho myslenia, t. j. vplyv ľudovej melodiky v slovenskej hudbe, a zároveň pedagogický vplyv Eugena Suchoňa. Prvé Zimmerové opusy (pozri stať: *Rané obdobie*) podávajú *de facto* ojedinelé, a predovšetkým jediné svedectvo o tom, kam by s najväčšou pravdepodobnosťou smerovala Suchoňova kompozičná pedagogika, keby neodišiel vyučovať hudobno-teoretické predmety mimo prostredia Vysokej školy múzických umení v Bratislave.

²⁸ Orig.: „Nielen pre profiláciu slovenskej kompozičnej tvorby, ale aj pre obraz vývoja hudby 20. storočia v celoeurópskych súvislostiach platí, že sa v tejto historickej epoche stretávali a prekrývali viaceré tvorivé východiská, štýlotvorné formovania, využívali rozmanité kompozičné techniky a formovali osobnosti so silným inštinktom pre vlastné, individuálne riešenia. Z toho vyplýva nielen pre širšie tvorivé prostredie, ale aj pre domácu situáciu vývojová polychrónnosť, teda prekrývanie dynamizujúcich a statizujúcich tendencií, neraz konfrontačné stretávanie sa vyhranených a sebavedomých názorov z prostredia viacerých generácií, polyštýlovosť vedúca k výraznej inovácii druhovo-žánrového spektra i ku kreovaniu nových výpovedí a posolstiev.“ (CHALUPKA, Ľubomír: *Cestami k tvorivej profesionalite : Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901–1950)*. Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2015, s. 5).

Vstup do verejného hudobného života sa u Jána Zimmera prekrýva s krátkym obdobím, keď začal nadväzovať kontakty so západom (Zimmerova účasť na skladateľských kurzoch v Salzburgu, ako aj jeho členstvo v Britskom inštitúte a Americkej informačnej službe). Vzápätí sa však Zimmer po nástupe komunistickej strany k politickej moci v roku 1948 stal prvým prípadom politickej ostrakizácie hudobného skladateľa v našom kultúrnom prostredí. Možno pritom hovoriť o značne neobjektívnom, a predovšetkým politickom – a teda externom, mimohudobnom voči samotným kvalitatívnym stránkam Zimmerovej hudby – vplyve na kompozičnú slobodu, siahajúcom až k existenciálnym dopadom na tohto skladateľa.²⁹

U Zimmera pritom nešlo o obdobie umelecko-tvorivého hľadačstva, resp. hľadania si vlastného kompozičného rukopisu tak, ako to býva u mnohých skladateľov po dokončení štúdií. **Peter Faltin** na túto skutočnosť upozorňuje napríklad v svojom článku *Výrazné dielo slovenskej symfonickej hudby*³⁰ reflektujúc spomínané

²⁹ Tatiana Pirníková v kontextoch nástupu komunistickej strany k moci v roku 1948 o vplyve na slobodu autorskej výpovede hovorí nasledovne: „*Volba zotrvať v krajine znamenala pre mnohých – na základe vyvíjaného tlaku na existenčné zázemie, ktorý sa, navyše, stále viac stupňoval – nutnosť akceptovať mocenské pravidlá, ktoré sa postupne presadzovali vo všetkých sférach kultúrneho a spoločenského života*“ (PIRNÍKOVÁ, Tatiana: *Umelec a intelektuál v zrkadle času : Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2015, s. 87.

³⁰ FALTIN, Peter: Výrazné dielo slovenskej symfonickej hudby. In: *Hudební rozhledy*, roč. 14, 1961, č. 22, s. 940 – 943.

obdobie politicky a spoločensky neprehľadných 50. rokov minulého storočia v Zimmerovej tvorbe:

„Ján Zimmer zaujíma vo vývoji povojnovej slovenskej hudby špecifické miesto práve zato, že proces dotvárania jeho kompozičnej reči sa dial prekotným tempom, s vynechaním niektorých obligátnych štádií vo vývoji mladého skladateľa. Preto prebehol generačne svojich druhov, preto hoci vekove mladší patrí svojou tvorbou už bezprostredne medzi predstaviteľov strednej skladateľskej generácie. [...] Nemal generačného druha, ktorý je pre vývoj umelca taký dôležitý. Azda tento fakt urýchlil popri mimoriadnom talente, sviežej invencii a zmysle pre technickú vynachádzavosť jeho umelecké dozrievanie. [...] Zimmer je jedným z mála mladých skladateľov, ktorí sa v prvom období tvorby úspešne vyhli pocitom melanchólie a mladického tragizmu. Tieto pocity kompenzoval v Zimmerovej ranjšej [sic!], ako i pokročilejšej fáze vždy zmysel pre životnú realitu videnú vo vývojovej perspektíve. Hoci sa stal majstrom kompozičnej techniky, predsa sa vždy vyrovnal so všetkým, čo malo príchut' samoučelného experimentovania a technických konštrukcií.“³¹

V Zimmerovom strednom tvorivom období možno sledovať svojráznu apropiáciu inovácií organizácie priestoru oktávy 2. viedenskej školy či vyrovnávanie sa s výdobytkami seriálnej hudby. V mnohých ohľadoch však možno už jeho skoršie opusy (od *Klavírneho kvinteta*, op. 6) považovať za akúsi predzvesť stretov rozmanitej organizácie priestoru oktávy (koexistencia modálneho,

³¹ FALTIN, Peter: Tamtiež, s. 940.

tonálneho či polytonálneho harmonického spektra). Navyše, ani neskoršie vývinové tendencie tvorby Jána Zimmera:

„[...] *neboli imúnne ani voči vplyvom postmodernej v 80. rokoch, ktorých zreteľnú reprezentáciu možno pozorovať v skladateľovom Koncerte pre klavír a orchester č. 7, op. 106 (1985), pričom v kontinuu jeho tvorby ide azda o najvýraznejší polyštýlový tvorivý počín.*“³²

Celoživotnou súčasťou Zimmerovho skladateľského záujmu bolo aj komponovanie v neoštýloch (napríklad baroková štylizácia, neoklasicizmus) prítomné v celom kontinuu jeho tvorby. Príkladom barokovej štylizácie v Zimmerovej tvorbe je napríklad jeho *Hudba starej Bratislavy*, op. 80 (*Baroková suita v starom slohu* z roku 1975), pendantom neoklasicizmu zas jeho *Symfónia č. 10* s podtitulom *Hommage à J. Haydn*, op. 82 (z roku 1979).

Z dnešnej pozície je zaujímavé tiež sledovať rozdiel vo vnímaní zástoja určitého typu kompozičného hľadačstva, respektíve experimentovania. Vo vyjadrení recenzentov Zimmerovej hudby v 50. rokoch 20. storočia možno nájsť predovšetkým reakcie vyčítajúce Zimmerovi „prázdne experimenty“. Naopak, z perspektívy 21. storočia už Stanislav Bachleda píše, že Zimmer: „[...] *nikdy nebol typom experimentátora.*“³³

³² VESELÝ, Ondrej: *Hudba v hudbe*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra kulturológie, 2021, s. 62.

³³ Orig: „*Zimmer prekonal zaujímavý vývin. V jeho dielach nachádzame tak prvky neobaroka, ako aj neskorších kompozičných prejavov, až po dvanástónovú techniku,*

Rovnako zlyhávajú akékoľvek obdobné aspirácie definovať Zimmerov hudobný jazyk, respektíve jeho tvorbu v rámci uceleného, jednotiaceho kompozičného štýlu. Schodnejšiu cestu predstavuje teória *kompozície s modelom*, tak ako ju v našom prostredí konštituoval Peter Faltin a neskôr Vladimír Godár.

hoci nikdy nebol typom experimentátora“ (Kolektív autorov: 100 slovenských skladateľov. Bratislava : Hudobné centrum, 1998, s. 298).

RANÉ TVORIVÉ OBDOBIE

Počiatkové, rané tvorivé obdobie Jána Zimmera ohraničuje jeho štúdium hudobnej kompozície pod vedením Eugena Suchoňa. Konkrétne ide o jeho študentské práce *Variácie*, op. 1 (pre husle, violu a violončelo z roku 1945), cyklus piesní na texty Rudolfa Dilonga *Jar v údolí*, op. 3 (pre soprán a klavír; 1947) a klavírnú suitu s programovým prívlastkom *Nálady*, op. 2 (1948).³⁴ Z viac či menej ustálenej hudobnej poetiky týchto diel sa vymyká Zimmerova *Klavírna sonáta č. 1 e mol*, op. 4 (1948), v ktorej už možno vybadať viaceré pre Zimmera príznačné aspekty ako napríklad „záľubu v kontrastoch“³⁵ hudobnej *matérie* (nielen medzi jednotlivými časťami, ale aj v ich vnútri). Toto tvrdenie dokladajú aj Zimmerove spomienky na pedagogické vedenie jeho profesora (pozri stať nižšie: *Žiak o učiteľovi*), v rámci ktorých sa Zimmer pri klavírnej sonáte už jasne odvoláva na svoju „vlastnú koncepciu“.

V súčasnosti sú dostupné partitúry z Zimmerových opusov číslo 3 a 4. Z klavírnej suity *Nálady* sa v dostupných archívoch zachovala výlučne nahrávka v Slovenskom rozhlase v interpretácii

³⁴ Suita má nasledujúce štyri časti: *I. Elégia, II. Vals scherzando, III. Adagio, IV. Rondo*.

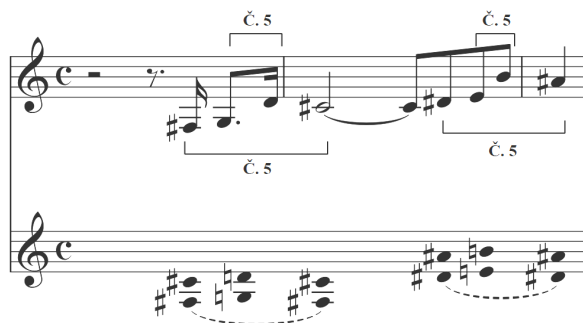
³⁵ O Zimmerovej záľube v kontrastoch píše Ľ. Chalupka v texte o skladateľovom *Concerte Grosse* (CHALUPKA, Ľubomír: Ján Zimmer: Concerto grosso pre dva klavíry, sláčikový orchester a bicie nástroje op. 7. In: *Hudobný život*, roč. 32, 2000, č. 11, s. 10 – 12).

Valérie Marcingerovej (nahrávka je datovaná rokom 1963). Z nahrávky je možné jednoznačne vybadať nadväzovanie na klaviristickú faktúru a tradíciu. Hudba suity je harmonicky pitoreskná a siaha od tradičného harmonicky-homofónneho princípu až po osvojovanie si imitačného, viacvrstvového rozvádzania melodických tém.

Obdobná situácia nastáva v súvislosti s Zimmerovým prvým opusom, z ktorého sa zachovala tiež iba nahrávka v rozhlasovom archíve v interpretácii členov Slovenského kvarteta (Rudolf Kalup – husle, Ladislav Hrdina – viola a František Tannenberger – violončelo) z roku 1958. Na rozdiel od klavírnej suity sa ale partitúra zachovala v prepracovaní pod názvom *Variácie pre dvojce huslí a violu (In modo classico)*, op. 87.

ČESKOSLOVENSKÝ ROZHLAS		Fonotečný list		HH 9449	
Stádo:	Bratislava	Autor:	ZIMMER Ján	Signatúra:	I.
Upravovateľ:		Redakcia:			
Název a druh diela:	Variácie pre sláčikové trio, dielo 1.	Trvanie jedn.:	11.10	Posl.:	HH
Časť:	/attaca/	Ročník:	r. dobrá v. dobrá	Polg. streda:	1
Otiskujúci:	Hrajú členovia Slovenského kvarteta. Rudolf Kalup - husle Ladislav Hrdina - viola František Tannenberger - viola, čelo	Režisér:	Frábová JUDITA	Redaktor:	LÁPAKOV I. F. J. Dr. Novákovec-Bořeváň
		Technik:	Šandrik - Šeborá (UJN)	Dátum nahr.:	1.11.58
		Dátum vysielania:	Probr-28.XI.58	Náprava:	<input type="checkbox"/> Ošim <input type="checkbox"/> zasaďme
		Textár:		Prekladateľ:	
		Číslo matricy:		Číslo nahrávky:	H 10664

Obr. 1: Fonotečný list z nahrávky *Variácií pre sláčikové trio*, op. 1 Jána Zimmera



Príklad 2: Rozbor intervalovej štruktúry

Pozornosť na seba púta i vedľajšia myšlienka (*Meno mosso*, pozri Príklad 3), svojím modálne nasýteným charakterom kontrastná voči prvej melodickej téme prvej časti sonáty. Vo svojej podstate ide o hudbu vychádzajúcu z ideí nadviazania umeleckej hudobnej tvorby na modalitu slovenskej ľudovej piesne. Nápadná je tiež harmonická, ako aj tvarová príbuznosť s Zimmerovým piesňovým cyklom *Jar v údolí*, op. 3.



Príklad 3: Vedľajšia myšlienka

Pozornosť v tejto sonáte na seba pútajú aj prvé inštancie princípu monotematickosti, ktorý sa v ďalších Zimmerových opusoch ešte neraz objaví. Príkladom toho je tematická previazanosť jednotlivých častí klavírnych suít *Tatry I* a *Tatry II*, ako aj druhá časť prvej sonáty, imitačne apropriujúca intervalovú štruktúru prvej témy (pozri Príklad 4).

II.

Adagio

The musical score is presented in five systems. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system is marked piano (*p*). The third system is marked mezzo-forte (*mf*). The fourth system is marked forte (*f*). The fifth system concludes with a *dim.* (diminuendo) dynamic. The notation includes various ornaments and phrasing slurs.

Príklad 4: Druhá časť (Adagio) Sonáty pre klavír č. 1 e mol, op. 4

ŽIAK O UČITEĽOVI

V archíve Slovenského rozhlasu sa z roku 1988 zachovala nahrávka príhovorov viacerých osobností slovenskej hudby k 80. narodeninám Eugena Suchoňa. Okrem zdravíc muzikológa Igora Vajdu, Jána Albrechta a Mariána Juríka (v tej dobe študenta na Pedagogickej fakulte UK) sa vďaka tejto nahrávke zachovali aj Zimmerove spomienky na jeho štúdiá pod pedagogickým vedením Eugena Suchoňa:

„Uplynulo už pomaly viac ako 47 rokov, čo meno národného umelca profesora Eugena Suchoňa pretrváva v mojej myslí nielen ako spomienka na vzácného človeka, môjho dlhoročného pedagóga, ale aj ako na tvorca trvalých duchovných hodnôt národného, a tým aj európskeho dosahu. Využívam vzácnu príležitosť jeho 80. narodenín, aby som v retrospektíve mojej živej pamäti spomenul jeho vplyv na môj kompozičný rast počas 7-ročného štúdia na Hudobnej a dramatickej akadémii, neskôr Štátneho konzervatória v Bratislave.

Základné prvky kompozičných disciplín, ako je náuka o harmónii, kontrapunkte a fúge a hudobných formách, bez ktorých by sa nedalo komponovať, dokázal profesor Suchoň tak dokonale, výstižne a pútavo vysvetľovať, že z jeho prednášok som vždy odchádzal plný nadšenia a obdivu, čakajúc netrpezlivo na ďalšie. No a vo voľnej skladbe bol tým viac dôslednejší, že trval na svojich princípoch klasického, teda dokonalého ovládania

kompozičnej techniky so zreteľom na hĺbku invencie, teda hudobného nápadu.

Ešte stále po toľkých rokoch vidím tému k Variáciám pre sláčikové trio, op. 1, ktorú som bol nútený niekoľkokrát prepracovať k spokojnosti môjho učiteľa [pozri Príklad 5]. Nikdy sa neuspokojil s prvým nápadom, a tak napríklad na Klavírnej suite „Nálady“, op. 2 – hoci nedlhey skladbe –, som pracoval vyše pol roka, pokiaľ skladba nebola vykryštalizovaná do posledného taktu.

Vo svojich vzácných chvíľach výuky stotožňoval skladateľa s výtvarným umelcom, ktorý nanáša na plátno farby, tvary, až sa mu predstava určitej idey stvárni v dokonalý celok. A tak to bolo aj s mojou absolventskou prácou Sonátou e mol pre klavír, op. 4. Pokiaľ v predchádzajúcich skladbách – vo Variáciách pre sláčikové trio, v Klavírnej suite Nálady, v piesňovom cykle Jar v údolí – profesor Suchoň veľmi vplýval na moje harmonické, ale aj melodické myslenie vychádzajúce z modalít našej národnej hudby, v Sonáte pre klavír už viac menej nechal voľný priebeh mojej vlastnej koncepcii, čo pravda neznamenal, že by som si bol mohol dovoliť experiment niektorého vtedajšieho módného smeru.

Klasický, teda dokonalý princíp kompozičnej výuky, tak ako som už spomenul, bol podstatou jeho pedagogickej práce so mnou. Vo svojich spomienkach na študijné roky strávené u profesora Suchoňa mi natrvalo utkveli v pamäti jeho slová o hudbe ako umení hlbokých citových emócií. Emócií, ktoré Suchoň prenáša tónmi, zvukmi na poslucháča, aby sugesciou svojej invencie vyvolal u neho pocity etickej podstaty nášho života. Nuž a tento princíp svojho myslenia prenášal aj na mňa. Ako svetlý vzor veľkých

majstrov, tvorcov hudby minulosti, vždy mi dával tvorbu Johanna Sebastiana Bacha. Prísne vedenie hlasov, dokonalosť melodického myslenia a ničím nedotknutá formotvornosť boli vlastne východiskom Suchoňovej pedagogickej práce. Nezabudnuteľné sú napríklad tiež jeho rozbory Beethovenových klavírných sonát, na ktorých práve aplikoval predovšetkým vývin a odchýlky sonátovej formy. Beethovenovu prácu s motívom, témou a z toho vyrastajúcu vonkajšiu formu mi dával za vzor. Pri výuke náuky o harmónii žiadal naučiť sa hrať na klavíri naspamäť už opravené harmonické príklady, čo bolo veľmi účelné pre mňa, pôvodne ako poslucháča organového odboru, kde sa požadovali voľné improvizácie v rámci štvorhlasu. A takto by sa dalo spomínať na majstra Suchoňa, ako pedagóga, človeka, ktorého výsostnou snahou bolo dať svojmu žiakovi všetko to vzácne, čo bolo v ňom. A čo bolo najvzácnejšie? Bola to jeho úprimnosť, jeho boj za umeleckú pravdu. Po mojom odchode z Konzervatória, v súkromných rozhovoroch s profesorom Suchoňom som mnohokrát nadhodil otázku môjho ďalšieho vývinu z hľadiska európskeho pohybu a vplyvu hudobného diania na nastupujúcu skladateľskú generáciu rokov 50-tych, napríklad vplyv 2. viedenskej školy, Bartóka, Šostakoviča, Prokofieva, Stravinského a iných. Jeho jednoznačný názor bolo možné charakterizovať v tom zmysle, že každý tvorca má právo na svoj vlastný umelecký výraz a výpoveď. Odmietal však prázdne experimentovanie, na ktorom sa snažili uchytiť alebo uživiť hlavne menej talentovaní skladatelia. Vždy si vážil hĺbku umeleckého vyznania v akomkoľvek smere tvorivého procesu a hlavne poctivú a cieľavedomú prácu. Jeho umelecký odkaz pre náš národ a pre európsku hudobnú kultúru je veľký a nezabudnuteľný. Nie je na škodu, že v hľadaní talentov do svojej kompozičnej triedy bol nadmieru kritický a nevychoval množstvo skladateľov, ako

jeho kolegovia, ktorí si zriadili vlastnú kompozičnú školu. Profesor Suchoň bol vždy človek nesmierne skromný a spravodlivý a tieto jeho vzácne vlastnosti charakterizujú jeho veľkosť. Odišiel radšej prednášať na Vysokú školu pedagogickú a na Univerzitu Komenského, aby uvoľnil miesto v zriaďovaní kompozičných tried svojim kolegom na Vysokej škole múzických umení.

Vážený pán profesor, drahý majstre. Prijmite týchto niekoľko skromných, úprimných slov a spomienok od svojho žiaka, ako výraz oddanosti a vďaky za všetko to vzácne a dobré, čo ste mi dali do života, ako odkaz cesty síce trnistej, ale tak prepotrebnej k tvorbe trvalých umeleckých hodnôt.“

Largo

Piano



6

Pno.



11

Pno.



Príklad 5: Klavírna redukcia témy Zimmerových *Variácií pre sláčikové trio*, op. 1

SPOMIENKY SKLADATEĽA II

Pedagogická činnosť

Ako som už spomenul, od septembra roku 1948 začal som učiť na Konzervatóriu. V tom čase bol riaditeľom prof. [Ján] Strelec,³⁸ s ktorým sme začali zriaďovať tzv. Hudobné gymnázium. Bol to vlastne nový typ konzervatória s iným vyučovacím programom, ako na starom type školy. Do Hudobného gymnázia boli prijatí žiaci 8. alebo 9. triedy ZDŠ,³⁹ ktorí splnili podmienky talentových skúšok. Pritom však starý typ konzervatória nebol zrušený a mohli na ňom študovať starší poslucháči alebo aj tzv. mimoriadni poslucháči, ktorí vedľa zamestnania študovali hlavný predmet. Na Hudobnom gymnázium boli rozšírené učebné osnovy. Okrem hudobných predmetov vyučovali sa aj všeobecnovzdelávacie predmety ako matematika, slovenčina, chémia, fyzika a pod., no len vo veľmi náznakovej forme, aby sa žiaci mohli venovať cvičeniu na nástroji a hudobnovzdelávacím predmetom. Gymnázium bolo päťročné. Začal som vyučovať ako triedny profesor a v triede som mal desať žiakov. Možno povedať, že sa mi dobre pracovalo, boli talentovaní a pozorní. Škoda, že pre represívne udalosti v päťdesiatych rokoch nemohol som triedu doviesť až do konca, teda do piateho ročníka. O týchto udalostiach sa zmienim neskôr.

V roku 1947 boli v našej republike zriadené kultúrne strediská západných krajín. Bol to Britský inštitút a Americká informačná

³⁸ Ján Strelec bol riaditeľom konzervatória v rokoch 1948 – 1950.

³⁹ Základnej deväťročnej školy.

služba, ktorých som bol členom. Zaujímalo ma, ako sa komponuje na Západe. Učil som sa anglicky, lebo som chcel po dokončení konzervatória odísť na ďalšie štúdium do USA. Nakoľko po roku 1948 boli ťažkosti s americkým vízom, tak som sa rozhodol odísť na Vysokú školu múzických umení [sic!] do Budapešti, kde som dialkovo študoval skladbu vedľa zamestnania a dochádzal som do Budapešti raz do mesiaca. Bola to tzv. „szabad iskola“ (voľná škola), kde bol vopred učený pracovný plán, ktorý sa musel plniť. Ja som si určil I. klavírny koncert, ktorý som za rok dokončil (v roku 1949). Tento sme potom spolu so Slovenskou filharmóniou pod taktovkou dr. Ľudovíta Rajtera predviedli v roku 1950 (vid. priložené kritiky).⁴⁰

Salzburg

Na základe členstva v Britskom inštitúte dostal som štipendium z Harvardovej univerzity na letné americké semináre v Salzburgu,⁴¹ kde som sa po prvý raz stretol s americkou hudbou a literatúrou. Prednášal americký skladateľ David Diamond. Zdokonalil som sa v anglickom jazyku a po návrate do vlasti som vyučoval angličtinu na Konzervatóriu. Na štúdiá v seminári mám milé spomienky. Boli tam študenti z celého sveta, atmosféra nadmieru

⁴⁰ Žiaľ, spomínané kritiky sa nezachovali.

⁴¹ So Salzburgom sa spája tiež Zimmerova kompozícia *Klavírne kvinteto, op. 6* (1949 – 1950). Dielo má 4. časti: *I. Allegro vivace, II. Andante sostenuto, III. Scherzo, Allegro con brio a IV. Presto, Finale*. Nahrávka z diela sa buď nezachovala, alebo nebola vyhotovená.

priateľská a srdečná. Výlety do okolia Solnohradu, na Grossglockner, Untersberg, to všetko zanechalo vo mne nezabudnuteľné spomienky.

Ľúto mi bolo opúšťať Salzburg a stalo sa to len preto, že som sa musel vrátiť kvôli matke. Ponúkali mi miesto učiteľa klavíra na Cleveland Institute of Music. V roku 1948 mi zomrel otec a matka zostala bez finančných prostriedkov. Dlhو trvalo, kým jej vybavili akú-takú penziu po otcovi, lebo on, ako samostatný živnostník, nemal odpracované potrebné roky v štátnom zamestnaní. Okrem toho došlo dva razy k výmene peňazí a z úspor v banke neostalo temer nič.

1.

Allegro vivace.

The image shows a handwritten musical score for a piano quintet. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Double Bass, and Piano. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz' and 'arco'. There are also some handwritten annotations like 'delt. arco?' and 'arcor'.

Príklad 6: Prvé strany z rukopisu partitúry *Klavírneho kvinteta*, op. 6 Jána Zimera (1949 – 1950)

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second and third staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively. The bottom staff is a grand staff with a treble clef and a common time signature. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

B

Handwritten musical score for the second system, labeled 'B'. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second and third staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The bottom staff is a grand staff with a treble clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the third system. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef. The second and third staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The bottom staff is a grand staff with a treble clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

Nástup socializmu

Po návrate do vlasti vyučoval som ďalej na Konzervatóriu. Neustratil som však kontakty s kultúrnymi strediskami až po ich zrušenie v roku 1952. V päťdesiatych rokoch som sa dožil mnohých trpkých sklamaní. Prišli k nám na Slovensko z Čiech novodobí „exekútori“ a začali hlásať tzv. „ždanovovský socialistický realizmus“ a „stalinský kult osobnosti“. Žiaľ, pridali sa k nim aj mnohí z našich ľudí, túžiaci po dosiahnutí rôznych vyznamenaní a politicko-umeleckej kariéry. Stalin, ktorého som si počas druhej svetovej vojny ako vedúcu osobnosť Sovietskeho zväzu vysoko vážil, ma po oslobodení v roku 1945 hlboko sklamal. Popieral mi osobnú slobodu. Ved' ako tvorivý umelec mal som právo slobodne tvoriť nezávisle na čomkoľvek. Niet teda divu, že som sa staval proti doktríne popierania osobnej slobody. Po estetickej, ale aj etickej stránke mi bol marxizmus vždy ľahostajný, pretože som ho ako filozofiu duchovnej podstaty nášho života neuznával, uznával som však jeho prednosti ekonomicko-hospodárskeho charakteru, aj to s určitými výhradami, hľadiac na reálny život našej spoločnosti.

Bol som od detstva vychovávaný v kresťanskom duchu a kresťanská filozofia mi osobnú tvorivú slobodu nepopierala. Preto som sa začal stavať proti stalinskej doktríne kultu osobnosti verejne a na moju škodu, čo sa týkalo súčasného verejno-politického života. Napríklad, počas môjho pôsobenia na konzervatóriu som mladým adeptom hudobného umenia občas povedal, aby nezabudli ísť v nedeľu na bohoslužby a venovali sa trochu aj

náboženstvu, bez ohľadu na vierovyznanie. A toto neznášal nový riaditeľ konzervatória a neznášali to ani študenti starého typu konzervatória, ktorí mali vedúce postavenia v mládežníckej organizácii. A tak sa postupne začala proti mne kampaň odstránenia z pedagogických služieb.

Concerto Grosso

Okrem toho, v máji roku 1952 odznela na koncerte novoutvoreného Zväzu česko-slovenských skladateľov moja skladba *Concerto Grosso pre dva klavíry, sláčikový orchester a bicie nástroje*, ktorá bola verejnou diskusiou odsúdená. Po odznení skladby bol som vyzvaný prečítať krátku úvahu o tom, čo ma viedlo k napísaniu skladby. V tej dobe som sa dosť intenzívne zapodieval metafyzikou a atomistikou. Úvahu⁴² som verejne prečítal. Chcem tiež spomenúť neporiadky a chaos, ktoré zavládli príchodom nového riaditeľa⁴³ na Konzervatórium. Podal som preto v roku 1951 výpoveď a žiadal som o miesto profesora na Vysokej škole múzických umení. Odtiaľ mi však, zrejme na zásah niektorých ľudí, odpoveď až dosiaľ neprišla.

⁴² Spomínaná úvaha skladateľa o diele sa nezachovala, resp. je nezvestná. Zachovali sa však čiastočné, sekundárne zmienky (pozri stať: *Kauza Concerto Grosso*).

⁴³ Hovorí o Andrejovi Očenášovi, ktorý bol riaditeľom školy v rokoch 1950 – 1954.

Vrátim sa ku skladbe *Concerto Grosso*, ktorú sme predviedli spolu s prof. Zitou Parákovou, orchestrom Československého rozhlasu v Bratislave pod taktovkou Ladislava Holoubka v máji 1952 na koncerte slovenskej hudobnej tvorby. Po koncerte bola diskusia s búrlivým priebehom. Bol som obvinený z tzv. formalizmu, idealizmu a ešte bohvie čoho. Boli k nám vyslaní dvaja experti z Prahy. Istý Miroslav Barvík a Jaroslav Volek,⁴⁴ obaja doktori hudobných vied. Ten prvý – ináč tajomník Zväzu v Prahe – hovoril, že namiesto po nohách chodím po rukách. Úplne ma zosmiešnil ako cirkusanta. Keď som mu povedal, že zato nemusel chodiť až z Prahy, aby nám takéto veci rozprával, ozval sa riaditeľ konzervatória a ohriakol ma, že rozbíjam česko-slovenskú vzájomnosť. Neskôr mi Štefan Hoza povedal, že tento istý človek o mne potom hovoril, že slona si nemôžeme nechať v porceláne. Vtedajší šéf hudobného vysielania Čsl. rozhlasu, J. Š., zase prehlásil, že mi bude daná ešte posledná možnosť. Po tejto búrlivej diskusii nešiel som domov „spráskaný“, ale otužený a celú noc som sa smial, keď mi rekapitulácia rečí diskusie prišla na um. Ráno sa ma mama pýtala, čo som sa to v noci tak smial.

⁴⁴ Pozri stať: *Kauza Concerto Grosso*.

Pokrivenosť nového politického režimu

Dôsledky tejto udalosti mali však už o niekoľko dní odozvu. Predvolal ma riaditeľ Konzervatória a oznámil mi, že musím odísť z pedagogických služieb a opustiť školu. Pripomenul som mu, že pred niekoľkými mesiacmi som dával výpoveď zo školy pre neporiadky, ktoré tu zavládli, nakoľko žiaci rozkazujú profesorom cez organizáciu SZM,⁴⁵ a on moju výpoveď neprijal. Prečo ma teda teraz vyhadzuje...?

Postavil som sa proti tomu už aj z tých dôvodov, že moji žiaci z klavírnej triedy ma prišli prosiť, aby som neodchádzal a ešte jeden rok vydržal do ich absolutória. Tak sa aj stalo. Výpoveď som nedal. Na škole panovali už neznesiteľné pomery. Kolegyne profesorky a jeden kolega (bol súčasne predsedom ROH⁴⁶) ma predvolali na schôdzu klavírneho odboru, kde sa ma opýtali, komu porozdeľujem svojich žiakov, pretože počuli o mojom odchode zo školy. Ja som im odpovedal, že ešte nikomu, lebo zatiaľ na škole stále vyučujem.

Tak som teda čakal a vyučoval ďalej. Tu o niekoľko dní prišiel za mnou predseda ROH R. R., že vtedy a vtedy sa mám s ním dostaviť na kádrový odbor Krajského národného výboru, kde bude aj

⁴⁵ Socialistický zväz mládeže – mládežnícka organizácia v socialistickom Československu.

⁴⁶ Revolučné odborové hnutie – masová spoločenská organizácia v socialistickom Československu, členstvo v ktorej bolo prakticky povinné a automatické pre všetkých zamestnancov.

predseda ZO KSS,⁴⁷ A.L. (neskôr mi prišlo aj pozvanie písomne). Išiel som tam v predpoklade, že veci sa urovnajú a budem môcť učiť ďalej. Rozhovor s kádrovníkom N. bol veľmi búrlivý. Za prítomnosti oboch už spomenutých ma obvinil, na základe spisového materiálu, že sa chovám nemarxisticky a zo školských služieb musím odísť. Ja som sa bránil tým, že moje pedagogické výsledky sú dobré, rád učím a žiaci napriek tomu, že som k nim prísny, ma majú radi. Svojho idealistického myslenia sa nemienim vzdať.

Vznikla medzi nami zvada, po ktorej som vstal, tresol dvermi a odišiel preč. Ešte som započul, ako kádrovník kričí za mnou: „Však uvidíš, čo sa stane.“ To bolo koncom júna 1952. Medzitým boli prázdniny, cez ktoré som na tieto udalosti počas mojich potuliek po Tatrách zabudol. Na zahájenie školského roku začiatkom septembra som sa riadne dostavil. V sále konzervatória, kde sa čakalo asi hodinu na zahájenie, vládla napätá atmosféra – zahájenie sa akosi nechcelo začať. Potom sa konečne otvorili dvere a vstúpil predseda ROH, R. R. Rozkročmo sa posadil na stoličku proti mne a povedal: „Telefonovali sme na kádrový odbor KNV.⁴⁸ Kádrovník Vám odkazuje, že máte okamžite opustiť školskú budovu, lebo v opačnom prípade Vás necháme vyviešť verejnou bezpečnosťou. Máte zakázaný vstup do budovy Konzervatória.“ Pretože prítomní žiaci a kolegovia sa uprene pozerali smerom k nám, čo sa stane, bez

⁴⁷ ZO KSS – základná organizácia, organizačná jednotka KSS.

⁴⁸ KNV – Krajský národný výbor.

slova som vstal a odišiel. Asi o týždeň som dostal pridelovací výmer z ÚNV⁴⁹ – referát pracovných síl, na manuálnu prácu do [podniku] Gumon, n. p.

V súvislosti s diskusiou o skladbe *Concerto Grosso* by som chcel ešte spomenúť, že jednu nedelu ráno, asi dva týždne po koncerte, mi ktosi klope na dvere môjho pavlačového bytu. Otvorím, a div som nespadol z nôh, keď sa vo dverách objavil môj drahý profesor [Eugen] Suchoň. Ani som nevedel, kde ho mám posadiť, no potom predsa som len našiel miesto. Bol to zlatý človek. Prišiel ma upozorniť, že šéf rozhlasu, ktorý sa tiež zamiešal do diskusie a napadol ma, chce ma nechať zavrieť, aby som si dal pozor na reči. Trochu sme sa ešte spolu zhovárali a ja som stále zdôrazňoval, že zo svojich názorov nepopustím a radšej z tejto republiky odídem.

Ešte jedna udalosť mi napadla. V tých rokoch bol predsedom Zväzu skladateľov prof. [Alexander] Moyzes. Niekoľko dní po koncerte sme mali schôdzu Zväzu a tam mi pred prítomnými hovorí: „Ty somár, načo sa teraz zaoberáš metafyzikou. Ty choď s tvojím kresťanstvom do riti. Celú noc som nespal a rozmýšľal, ako ti mám pomôcť. Sám si sa poslal do výroby.“

V diskusii o tejto skladbe vstal zo stoličky jeden vysoký pán v okuliaroch, ináč doktor filozofie O[to] F[erency], ktorý prehlásil, že si berie „patronát“ nado mnou a presvedčí ma o správnosti

⁴⁹ Ústredný národný výbor.

socialistického realizmu a osobne ma navštíví. Tak sa aj stalo. Dohovorili sme sa na určitej dobe, kedy sa máme stretnúť, a prišiel ku mne do bytu. Hovoril mi, že celý tento socializmus je postavený na pieskových základoch a čoskoro skrachuje. Aby som len komponoval, ako chcem. Neskôr som sa dozvedel, že tento kolega vstúpil do KSS a je členom ÚV KSS. Po rokoch sa stal z neho národný umelec a profesor Vysokej školy múzických umení.

Situácia sa vyostřila do takej miery, že v rámci akcie „B“ by mi boli zobrali byt a poslali niekde na vidiek. Aké šťastie, že sme s mamou obývali pavlačový byt bez predsieni, bez kúpeľne, s jedným umývadlom v kuchyni a so spoločným WC na chodbe. V tomto byte som súkromne vyučoval, aj klavír cvičil. Mnohokrát mi z ulice vykrikovali: „Hej, vy tam hore, prestaňte už s tým klavírom. Mali by ste sa odťahovať.“

Požiadal som KNV o povolenie k súkromnému vyučovaniu, no odpoveď som nikdy nedostal. Učil som aj bez toho. Čo sa týka toho výmeru na manuálnu prácu, nenastúpil som, lebo som ochorel a matka jedného môjho žiaka, p. Kollmannová [sic!], mala dobrú priateľku kádrovníčku na Povereníctve kultúry, s. Štadlovú, ktorá sa za mňa zaručila. K zrušeniu výmeru došlo až v roku 1954.

Nuž takto som sa začal plahočiť životom. Starí žiaci odchádzali, noví prichádzali. Keď sa dozvedeli, čo sa so mnou stalo, aké represálie ma stihli, tým viac ma navštevovali a podporovali. Väčšinou som pripravoval žiakov na štátne skúšky z hudby. Po ich úspešnom zložení pred komisiou dostali diplom oprávňujúci [ich]

vyučovať na niektorej hudobnej škole. Na hodiny teórie chodili ku mne maturanti z gymnázia, ktorí chceli ísť študovať na Vysokú školu múzických umení kompozíciu. Z významnejších žiakov, ktorí sa v živote uplatnili, menujem: Petra Kollmanna [sic!], Jozefa Malovca, Dušana Martinčeka, Tadeáša Salvu, Ilju Zeljenku, Miroslava Bázlika.

Do občianskeho preukazu som dostal „štambilu“, že som zamestnanec Zväzu skladateľov, aby ma policajti pri náhodnej kontrole neposlali do baní. Bolo tiež zariadené, aby som chodil dvakrát týždenne vyučovať teóriu hudby príslušníkov dychovej hudby Zboru národnej bezpečnosti. Takto mi bolo súdené ostať v „slobodnom povolani“ až do smrti. Veľa mi po existenčnej stránke pomohla tiež tvorba pre film. Napísal som okolo tridsať hudieb k celovečerným i krátkym filmom. Bola to dobre platená kompozičná činnosť, aj keď o nejakej trvalej umeleckej hodnote tu nemohla byť reč. O mojej tvorbe sa budem zmieňovať postupne v nasledujúcich kapitolách, tak ako bola za určitých okolností písaná.⁵⁰

Po mojom návrate zo Salzburgu (v roku 1949) som viac ako desať rokov nikam nemohol vycestovať. Keď sme chceli s matkou navštíviť bratranca v Budapešti, museli sme ísť až do Prahy na Ministerstvo vnútra pre povolenie. Odstránením stalinského kultu osobnosti sa situácia začala čiastočne kryštalizovať. K[lément]

⁵⁰ Zimmerom plánované kapitoly sa buď nezachovali, alebo sú stratené. Zachovali sa výlučne len spomienky publikované v rámci tejto štúdie.

Gottwald a A[tonín] Zápotocký odišli na večný odpočinok, no a A[ntonín] Novotný sa predsa len snažil udržiavať aspoň obchodné styky so Západom. Aj cestovať sa mohlo už voľnejšie, napr. na tzv. „stodolárovku“, o ktorú bolo potrebné požiadať Štátnu banku. Mal som známeho krajana na pasovom oddelení VB,⁵¹ a ten mi vždy, za fľašku koňaku, udrel pečiatku do pasu – vycestovaciú doložku bez ťažkostí. A tak sme po roku 1960 spolu so synom precestovali autom temer celú Európu. Vrátili [mi] znovu cestovný pas aj súkromný, aj úradný. Povereníctvo kultúry ma poslalo na festival do Edinburghu. Britská rada ma pozvala na návštevu Anglicka. Bol som na festivale v západnom Berlíne. To všetko do roku 1968. Dubčekovým vystúpením som bol nadšený, takisto aj vystúpením s[úduha] Husáka, ktorý pred okupáciou Parku kultúry prehlásil, že treba odstrániť ostatné drôty okolo republiky a zaručiť slobodu cestovania. Okrem toho povedal: „Keď pôjde Dubček, pôjdem aj ja.“ A neskôr po okupácii zasa povedal, že naše hranice nie sú promenádom a vláda musela prikročiť k určitým nepopulárnym opatreniam. A mňa sa

⁵¹ VB – Verejná bezpečnosť.

tieto opatrenia najviac dotkli, lebo keď píšem tieto pamäti, už desať rokov som súkromne necestoval, pretože mi banka sústavne zamietala dolárový prísľub.

Chcel by som teraz pristúpiť k chronologickému rozboru mojej tvorby z hľadiska okolností a udalostí, ktoré mi boli inšpiráciou, ale aj z hľadiska nátlaku kultúrno-politického diania v našom verejnom živote. O tvorbe „v školských laviciach“ som sa už zmienil, začnem preto až opusom 8, ženskými zbormi na slová Jána Motulku. Ide o zbory *Plač*, *Oči k hviezdám* a *Výkrik* z roku 1951. Sú priamou reakciou na udalosti päťdesiatych rokov, na nátlaky a presvedčania o správnosti ždanovovského socialistického realizmu. Paralelne s týmito zbormi vznikla aj kantáta *Magnificat*, op. 9 na latinský text pre mužský zbor a orchester. Ani zbory, ani kantáta sa doposiaľ nedočkali predvedenia. Podobne je to aj s piesňovým cyklom pre tenor a klavír (tiež zinsťumentovaným) *Z jesenných steskov* [na texty] zo zbierky básní od Jána Motulku, ktorý tiež už vyše tridsať rokov čaká na premiéru. Dožije sa toho vôbec? V roku 1952 vznikol *II. koncert pre klavír a orchester* op. 10, možno povedať bezprostredne po predvedení *Concerta Grossa* a po diskusii.

CONCERTO GROSSO

Z dnešného pohľadu sa vlna represálií, ktorým musel Ján Zimmer čeliť po premiére svojho *Concerta Grossa*, op. 7⁵² (ako aj po diskusii o diele na pôde vtedajšieho skladateľského zväzu), javí vcelku neobjektívne, sťažka uveriteľne, a predovšetkým politicky motivovane. V kontinuite Zimmerovho kompozičného vývoja, ako aj v kontextoch vývoja slovenskej hudby *en block*, nešlo o kompozíciu, ktorej kompozičné prvky by boli až také bezprecedentné. Zatiaľ, pri zaslepenom presadzovaní socialistického realizmu pôsobilo Zimmerovo *Concerto Grosso* pravdepodobne prinajmenšom „neštandardne“, azda aj „exoticky“, avšak samotný hudobný materiál diela nenegoval vtedajší vývoj, resp. tendencie v slovenskej komponovanej hudbe, nanajvýš ho do určitej miery (a iba na niektorých miestach) rozvádzať smerom k polytonalite. Dôvody týchto represálií je azda lepšie hľadať v mimohudobných, resp. širších spoločenských kontextoch.

Kauza *Concerto Grosso* pritom dodnes reprezentuje prvý prípad umeleckej ostrakizácie slovenského hudobného skladateľa, ako aj perzekvovania Jána Zimmera – politická kritika v 50. rokoch dielo označila za tzv. *formalistické* dielo. Objektívne o týchto

⁵² Časti: I. *Introduzione*, II. *Misterisamento*, III. *Toccata*, IV. *Passacaglia a fuga*.

kontextoch informoval až Ľ. Chalupka vo svojej štúdií o predmetnej skladbe, publikovanej v roku 2000:

Concerto Grosso, Op. 7 1411 - I
Ján Zimner.

Introduzione.
Allegro ma non troppo.

Violini I. *Violini II.* *Viola.* *Violoncelli.* *Contrabbassi.*
Allegro ma non troppo.

Timpani. *Fagotti piccolo.* *Trombe.*
Allegro ma non troppo.

Pianoforte I. *Pianoforte II.*
Allegro ma non troppo.

Príklad 7: Rukopis z partitúry Concerta Grossa, op. 7 Jána Zimnera (prvá strana prvej časti)

„Na spomenutej diskusii predstavil svoj nový opus ako prejav tzv. nukleárnej teórie, založenej na ‚nehmatateľnom energetickom duševnom vlnení fyzicko-biologického pohybu‘. Neuvedomil si, že v situácii, keď vo vtedajšej slovenskej spoločnosti jediným oficiálne prijateľným názorom bol ateistický materializmus, takáto výkladová formulácia umeleckej tvorby musela prítomných nesporne frapovať. To viedlo, v zhode s dobovo krátkymi spojmi, nielen k obvineniu skladateľa z „najhlbšieho idealizmu“, ale aj k odmietnutiu samotnej skladby – lebo v čase, keď sa vyžadovali súčasné témy a v triedne motivovanej optike posudzovania umeleckej tvorby sa epocha baroka stotožňovala s epochou feudalizmu, sa musel už názov skladby javiť ako podozrivý [...].“⁵³

Analytický pohľad na hudobnú *matériu* kompozície prezradí nadväzovanie na modálnu melodiku, ktorú si Zimmer osvojoval v Suchoňovej kompozičnej triede. Predovšetkým posledná, formovo ťažisková časť *Passacaglia a fúga* východiskovo, a teda aj motivicky čerpá z frýgického modu. Zaujímavosťou diela je v historickom kontexte možno forma cyklu a zároveň požiadavka dvoch sláčikových orchestrov. Skutočne zaujímavými sú však strety modálneho myslenia s polytonálnou akordikou, ktorej nositeľmi sú predovšetkým dva klavíry. Do určitej miery je možné *Concerto Grosso* v náznakoch označiť za jednu z prvých slovenských polyštýlových kompozícií (tak veľmi predpovedajúcu jednu z ďalších vetiev

⁵³ CHALUPKA, Ľ.: Ján Zimmer: Concerto grosso pre dva klavíry, sláčikový orchester a bicie nástroje op. 7, In: *Hudobný život*, roč. 32, 2000, č. 11, s. 12.

vývojových tendencií v slovenskej hudbe). Kým prvá časť cyklu motivicky vychádza z alternácií modálnych radov (o. i. lokrický a frýgický modus), druhá časť reprezentuje skôr poetiku impresionizmu. Tretia časť je voči ostatným kontrastná ako tempovo, tak aj brisknou pentatonickou melodikou, štvrtá (ťažisková) časť priamo čerpá zo slovenskej melodiky.

Zvláštnosťou celej situácie je však skutočnosť, že napriek všetkým výhradám a odsúdeniu kompozície bola *ex post* v roku 1957 vyhotovená jej štúdiová nahrávka – Symfonický orchester bratislavského rozhlasu dirigoval Ladislav Slovák, klavírnych partov sa ujal Ján Zimmer a Miloš Váňa.⁵⁴

⁵⁴ Premiérové uvedenie diela, z ktorého plynuli všetky následné peripetie, sa uskutočnilo na prehliadke novej slovenskej hudobnej tvorby v roku 1951 v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie (Ján Zimmer a Zita Strnadová-Paráková (klavír), Slovenskú filharmóniu dirigoval Ladislav Holoubek.

IV.
Passacaglia e Fuga.

Adagio.

Violini I.
Violini II.
Viola
Violoncelli.
Contrabbassi.

Adagio.

Violini I.
Violini II.
Viola
Violoncelli.
Contrabbassi.

Adagio.

Organo
Clavicembalo
Cembalo.

Adagio.

Pianoforte I.
Pianoforte II.

Adagio.

Pianoforte I.
Pianoforte II.

Príklad 8: Rukopis zo 4. časti (*Passacaglia a Fuga*) *Concerta Grossa*, op. 7 Jána Zimera

KAUZA CONCERTO GROSSO

Diskusia na pôde skladateľského zväzu sa dočkala odozvy i v dobovej tlači, konkrétne Jaroslav Volek, ktorého Zimmer spomínal vo svojich pamätiach, venoval *Concertu Grossu* v českom periodiku *Hudební rozhledy* vcelku rozmernú recenziu, pričom Zimmerovi nastolil hneď niekoľko dnes už ťažko uveriteľných výčitiek. Keďže vtedajší dobový naratív a politicky vyžadované konštitutívne determinanty hudobnej tvorby môžu byť pre dnešného čitateľa pomerne nepredstaviteľné, uvádzame na pochopenie širších politicko-mimohudobných kontextov Volekove námietky v plnom rozsahu:⁵⁵

„[...] a konečne až k formalistickému «Concertu grossu pre dva klavíry a dva sláčikové orchestre» od Jána Zimmera. Posledná skladba je kapitola sama pre seba a podľa nášho názoru nie je to ani vôbec komorná skladba: – je to jediné dielo plenárky, ktoré otvorene vychádza z formalistických a idealistických pozícií. Niektorí diskutujúci sa snažili obhajovať skladbu po stránke technickej, že je po tejto stránke dobrá, ba vynikajúca, no pravdou je, že práve Zimmerova skladobne-formová práca je prototypom neumeleckosti a negáciou ozajstného majstrovstva vo forme. Nie je umením písať pokrivené, pseudomelodické postupy, nehudobné, disonantné

⁵⁵ Uvedenú recenziu na tomto mieste publikujeme po redakčnej úprave chýb a pravdepodobných preklepov.

akordické zhluky a chaotické zvuky, ale je umením a prejavom vyspelej techniky, keď autor vytvorí krásne, rozmanité bohaté, hoci aj osobitné a nové, ale hudobne pevne od tónu k tónu späté melódie a harmónie, ktoré dávajú hudobný zmysel, a preto nesú v sebe tiež aj nejaký obsah, a sú schopné vyvolať emocionálnu odozvu u človeka. Technika Zimmerova môže vyzerať báječne na papieri, optický dojem z ornamentiky skupenia nôt môže navodiť predstavu bohvie ako umelej a vypracovanej formy, ale to, čo je pre hudobné umenie rozhodujúce: totiž sluchový dojem, ten nikoho o Zimmerovej technickej vyspelosti nepresvedčí. A keď už by sme hovorili o technike, ako o «práci», ktorú autor zrejme vynaložil, je treba povedať, že je to technika nie výstavby diela, ale naopak technika rozkladu, likvidácie toho hudobného, čo Zimmerova spontánna hudobnosť a invencia do skladby prináša. Pretože, to je treba zdôrazniť, Zimmer MÁ talent a MÁ aj invenciu, ale túto vrodenuú hrivňu práve jeho intelekt, zvedený bludným a reakčným metafyzickým svetonázorom sa snaží čo najviac udusiť, pokryviť, znetvoriť. O tom nás presvedčil začiatok druhej časti (prvých niekoľko taktov) veľmi pekný, výrazný, no potom akoby sa autor náhle pristihнул pri niečom nepatričnom, hneď na to zareagoval zúrivými kakofóniami. Niet potom divu, že Zimmerova hudba s výnimkou niektorých miest, ktoré ušli «cenzúre» jeho idealisticko-formalistického zaujatia, je natolko rozrušená v hudobnej forme, že pôsobí už nie ako hudba, ale ako viac menej nehudobná zvuková záležitosť, hneď slabšej, hneď silnejšej dynamiky. Preto je tiež chladná, neúčastná a môžeme povedať neludská; neludská práve preto, že tu chýba to, čím človek holý prírodný zvuk povznáša do sféry hudby a umenia, to pretvorenie «prírody» človekom. Takáto hudba nezdeluje žiadny obsah, dokonca ani ten idealistický obsah, ktorý s[úduh] Zimmer

hlásal v svojom diskusnom príspevku a preto je to tiež hudba nedemokratická. Preto Zimmerovo dielo nie je skladbou tábora svetla, pokroku, mieru, šťastia, a humanizmu, skladbou, ktorá by išla do ústrety myšlienkam a ideám, za ktoré sa boria, viac menej úspešne, alebo aspoň CHCÚ borit' VŠETCI OSTATNÍ skladatelia slovenskí."⁵⁶

V roku 1955 vyšla vo vydavateľstve Slovenskej akadémie vied kniha politicky konformného Zdenka Nováčka s názvom *Súčasná slovenská hudobná tvorba*. Z dnešného pohľadu treba túto publikáciu čítať opatrne, resp. vnímať jej hodnotiace súdy cez prizmu dobových pozícií. Súčasťou publikácie sú tiež Nováčkove analýzy Zimmerových raných diel, pričom vyzdvihoval predovšetkým Zimmerov prvý klavírny koncert (opus 5 z roku 1949). Politicky konformná povaha publikácie však Nováčka motivovala k odsúdeniu Zimmerovho *Concerta Grossa*, avšak výlučne na základe ideových východísk skladateľa pri jej písaní:

„Je to prvý raz v slovenskej súčasnej hudbe, ale nie prvý raz vo svetovej hudbe, že hudobná skladba vzniká ako proklamovaný koeficient ‚idealistických duchovných úvah‘, ako vonkajší zmyslový výraz ‚nehmatateľného monistického duševna‘. Hudobnej verejnosti sú ešte dostatočne známe teozofické úvahy formalistických skladateľov, ktorí hľadali spätie hudby s planétami a ich silami. Ich hudba nechcela nič hovoriť o človeku, dokonca sa mu priamo vyhýbala, unikala až do vesmíru, a v tomto

⁵⁶ VOLEK, Jaroslav: Hudbou za splnenie súborného plánu Slovenska (Slovenská hudba na ceste k socialistickému realizmu). In: *Hudební rozhledy* (časopis pro hudební kultúru), roč. 5, 1952, č. 13, s. 11 – 12.

nekontrolovanom svete nachádzala i ospravedlnenia pre svoje formalistické experimenty. Aj dnešný reprezentant úpadkovej západoeurópskej hudby O. Messiaen, autor mystických skladieb, ako napr. O konci sveta, tvorí vraj hudbu s ‚nadzmyselným svetom‘, hudbu ‚kozmických hlbín‘ atď. Z podobných (i keď nie vyslovene totožných) podnetov rastie aj Zimmerova skladba Concerto Grosso. Jej výklad od inšpiračných začiatkov až po celkový zmysel založil skladateľ na tzv. nukleárnej teórii. Skladba chcela byť teda odrazom energetického duševného vlnenia alebo hudobným transponovaním fyzicko-biologického pohybu (nie duševného obsahu, odrazu to objektívnej skutočnosti!). Nehľadiac na samu pomýlenosť jeho výkladu východiskovej (nukleárnej) teórie, nemôže byť hudba odrazom fyzických a biologických procesov. To je v rozpore s jej bytostnými možnosťami. Tieto procesy spracúva veda, nie umenie. Preto hľadanie hudobných koeficientov k týmto procesom je vlastným sebaklamom. Pritom je podstatné, že si skladateľ neuvedomil, že táto koncepcia v domyslení vedie priamo k najhlbšiemu idealizmu.“

Pomyselné misky váh vyvažovala reakcia Antonína Sychru na Nováčkove námietky:

„[...] mal si položiť otázku, či Zimmer nepôsobí voči ostatnej slovenskej hudbe osobito hlavne preto, že odhalenejšie experimentuje v duchu hudby na Západe, či by sa javil rovnako osobitým i voči Honeggerovi, Stravinskému, Hindemithovi nebo Messiaenovi.“⁵⁷

⁵⁷ SYCHRA, Antonín: Nebojovná kniha o boji za soudobou hudbu. In: *Hudební rozhledy*, roč. 9, 1956, č. 5, s. 186.

Koncom roku 1963 sa Ján Zimmer oficiálnym listom redakcii časopisu Kultúry život so žiadosťou u uverejnenie článku vrátil nelen ku kauze spojenej s jeho *Concertom Grossom*, ale opísal tiež svoje postoje voči viacerým skutočnostiam, resp. pomerom v prostredí slovenskej hudby. List je zároveň spolu so skladateľovými pamäťami jediným svedectvom o jeho postoji voči represáliám (spojených s *Concertom Grossom*) voči jeho osobe a hudbe.⁵⁸

„Zúčastnil som sa dvoch besied o problémoch súčasnej slovenskej hudobnej tvorby. Prvá beseda bola v redakcii Slovenských pohľadov a ďalšia na pôde redakcie časopisu Slovenská hudba.

Pri rekapitulácii diskusie z oboch besied bol som nadmieru sklamaný faktom, že mnohí z nás nevedia sa vyrovnat' so súčasnou situáciou, ktorá vznikla uvoľnením politického napätia vo svete a snahou po odstránení tzv. studenej vojny, ktorá – ako vieme – narobila nesmierne veľa škôd aj na poli umeleckom. Táto skutočnosť nesebakritického postoja niektorých súdruhov vo Zväze slovenských skladateľov ma núti zamyslieť sa nad minulosťou, no i prítomnosťou a niekoľkými vetami podloženými písomným materiálom (teda nič nevymýšlam a neskreslujem), konečne uviesť veci na pravú mieru a povedať pravdu.

Hned' zpočiatku chcem zdôrazniť, že nemám v úmysle vyzdvihovať svoju osobu a robiť zo seba akéhosi „martyra“, hoci v boji o svoju umeleckú pravdu bol som kedysi sám a v nikom som nemal otvorenú oporu, pretože

⁵⁸ List je datovaný dňom 21. 9. 1963 s uvedením vtedajšej adresy Jána Zimmera (ul. Februárového víťazstva 2/c, Bratislava).

mnohí ľudia zo strachu o svoju existenciu hľadali útočisko na iných miestach (napr. straníckych) a žiaľ z týchto miest šírili oni strach. No našli sa aj takí, čo pomáhali a myslím, že ich pomoc mala účinok (mám na mysli prof. Suchoňa a Cikkera).

Dovoľte, aby som ako prvý písomný dokument predložil svoj článok z 13. decembra roku 1948, adresovaný rubrike „kultúra“ v denníku Práca. V tomto článku som sa dožadoval nápravy v našom koncertnom živote. Žiaľ, článok uverejnený nebol a rád by som po odstupe pätnástich rokov aspoň v krátkosti načrtnol o čo v článku išlo a ako sme my vtedy najmladší adepti hudobného umenia museli bojovať o svoje uplatnenie.

V rokoch 1946 – 48 opustili školské lavice Štátneho konzervatória v Bratislave absolventi inštrumentálneho a speváckeho odboru. Požiadali sme vtedajšiu Umeleckú besedu a Hudobnú komoru o usporiadanie koncertu, účelom ktorého bolo dokumentovať náš vstup do verejného života a ukázať verejnosti naše umelecké kvality. Boli sme nútení konštatovať, že aj keď uvedené inštitúcie predbežne súhlasili s týmto podujatím, robili nám také ťažkosti, že koncert sa mohol uskutočniť až na náš rezolútny zásah a až po štvornásobnom odložení termínu. No, uskutočnil sa! – a my žijeme v umeleckom svete ďalej, ale tí, ktorí nám tieto umelé prekážky robili, zapadli v politickom prepahlisku...

Mám tu pred sebou ďalší dokument z júna roku 1952. Mnohí z nás sa pamätajú na jarnú prehliadku z novej slovenskej hudobnej tvorby v uvedenom roku. Okrem obhajoby mojej skladby „Concerto Grosso“ som medzi iným povedal: „Podnet k vytvoreniu tejto skladby dala mi predovšetkým tá skutočnosť, že v slovenskej hudobnej literatúre skladbu podobného druhu

ešte nemáme a z hľadiska vývinového od J. L. Bellu až po Suchoňa dosiahli sme v posledných rokoch v slovenskom hudobnom živote a v jeho socializácii nevídaných možností rozvoja, ktorý nám dovoľuje už dnes prikrčiť k vytvoreniu skladieb podobného druhu. Záleží na tom v akej miere naša verejnosť a vyššie miesta pochopia túto snahu a dajú mladej slovenskej generácii tak skladateľskej, ako aj interpretačnej, možnosť plného uplatnenia sa vo svojom ďalšom vývine, na ktorý majú v socialistickom zriadení nepopierateľné právo. Bohužiaľ, hlavne v posledných rokoch sa objavili v našom hudobnom živote veľké nedostatky, ktoré zapríčiňuje skupina ľudí zainteresovaných do hatenia prirodzeného vývinu slovenskej hudby. (Mal som na mysli Kardoša, Očenáša, Jurovského a iných). Títo, zakrývajú svoju umeleckú slabosť, snažia sa rôznymi intrigami bojovať proti tým, v ktorých vidia konkurenciu. Konkrétne sa to týka dnešného predvedenia tejto skladby. Orchester mal vyjednaný honorár 600.-Kčs⁵⁹ (v starých peniazoch) za tri skúšky a koncert. V poslednej chvíli však bol honorár znížený na 200.-Kčs a sólisti (Zimmer, Paráková) musia hrať zadarmo – že vraj z lásky ku zväzu skladateľov. Prirodzene, že orchester sa rozhodol za týchto okolností nehrať a len na prihovorenie závodnej rady orchestra Slovenskej filharmónie jednu skúšku a koncert sme predsa len uskutočnili.“

To, čo sa odohralo v diskusii, keď napríklad istí s. Barvík, Volek a Vojtěch (z Prahy), žiaľ i Očenáš, Nováček a Šimák, obvinili ma z formalizmu, že chodím namiesto po nohách po rukách to už nechcem ani spomínať. Dokumenty sú však tu a tie neklamú! Tak napríklad s. Volek a Vojtěch

⁵⁹ Kčs – Korún československých.

tvrdili: „Zimmerova skladobno-formová práca je prototypom neumeleckosti a negácie ozajstného majstrovstva vo forme. Nie je umením písať pokrivené pseudomelodické postupy, nehudobné, disonantné zhluky a chaotické zvuky. Zimmerova hudba je nedemokratická, jeho dielo nie je skladbou tábora svetla, pokroku, mieru, šťastia a humanizmu. Jeho bludný intelekt je zvedený reakčným svetonázorom, čo sa prejavuje zúrivými kakofóniami, atď. atď.“

Takto hovorili niektorí „hudobní vedci“ v rokoch päťdesiatich a nikto sa neodvážil verejne sa mňa zastat!

Mám pred sebou kritiku s. Šimúnka o mojej symfonickej suite „Tatry“. Cituje: „V tejto skladbe nachádza Zimmer skutočnosť a prekonáva takto výstrednosti hľadania, ktoré svojim subjektivismom korenili skôr v mladej autorskej nevedomelosti a z nedostatku technickej suverenity. A tu nám práve prichodí poznamenať, že v tejto skladbe Zimmer urobil rózny krok vpred k umeleckej objektivite hoci môžeme povedať, že nachádzame u neho ešte stopy jeho prvých výstredností.“ To bolo v roku 1953.

A čo napísal s. Šimúnek o 10 rokov neskoršie v májom čísle Slovenských pohľadov v roku 1963 o mojej V. symfónii: „ Tak napríklad zostal sebe i nám mnoho dlžný Ján Zimmer, muzikant so znamenitou erudíciou a schopnosťami. Nie je iste uspokojujúce konštatovať, že i svoju novou V. symfóniou prispel k utvrdeniu štandardu slovenskej symfonickej hudby keď od neho očakávame diela, ktoré rozhodujúcejším spôsobom ovplyvnia tvárnosť súčasnej slovenskej hudby.“

Nuž, tu sa vyskytne otázka prečo ma s. Šimúnek nepovzbudil v roku 1952, alebo 1953 k vytvoreniu skladby, v ktorej by som bol pokračoval vo

„výstrednostiach hľadania a subjektívizme“ atď. atď. Bolo by ho to v tej dobe uspokojilo?! A súdruhovia Sychra a Nováček by sa tiež mohli trochu zamyslieť nad tým čo popísali o formalizme a „zápornom experimentovaní“ na stránkach Hudebních rozhledů v rokoch kultu osobnosti.

„Litera scripta manet“ – toto príslovie už mnohokrát odhalilo charaktery ľudí. Vtedy kvitol existencializmus a konjunkturalizmus. Kto sa vedel lepšie líškať svojim chlebodárcom mohol sa dostať za „drahé devízy“ až na festival do Edinburgu a ohováračskými článkami na západnú kultúru až do Kanady alebo Spojených štátov.

Takéto boli a žiaľbohu ešte aj sú pomery v našom hudobnom svete. No, a priznajme si, v nemalej miere na túto situáciu a tieto pomery mal a má zásluhu aj zväz čsl. skladateľov v Prahe a zväz slovenských skladateľov v Bratislave. Je mi ľúto konštatovať, že ako náhradný člen výboru zväzu slovenských skladateľov musel som na schôdzach prehltnúť veľa horkých slín keď som bojoval proti neporiadkom a rodinkáreniu v našom umeleckom živote a keď ma mnohokrát predseda Kardoš obvinil z nepravd a zhadzoval moje argumenty, hoci dobre vedel, že nešlo len o moje uplatnenie ale o všeobecnú spokojnosť všetkých členov vo zväze.

Je podivné, že hoci žijeme v jednej republike, nie sme schopní rovnakou mierou zasahovať do určitých vecí, týkajúcich sa napr. zahraničných ciest alebo štipendií pre našich slovenských umelcov. Ako napríklad rozvíja zväz slovenských skladateľov spoluprácu s UNESCO? Všetko sa centralizuje v Prahe. Nebolo by závažné poslať aj niektorého slovenského skladateľa alebo hudobného vedca na študijnú cestu do zahraničia aby si rozšíril svoj obzor a svoje skúsenosti? Trčíme doma a vonku sa o slovenskej hudbe

pramálo vie. Ešte v roku 1949, keď sa mi náhodou na vlastnú päť podarilo dostať sa do Salzburgu, hovorilo sa len o českej hudbe a českých skladateľoch. Ako je to možné, že Slowakische Musik a Slovak Composers bolo a mám dojem, že aj je ešte za hranicami neznámym pojmom. Kto sa bude za tieto pomery raz zodpovedať pred národom?

Záverom chcem zdôrazniť, že tento príspevok k II. zjazdu ZSS⁶⁰ nech nie je v žiadnom prípade považovaný za osobný útok na niektorého člena zväzu, ale len pravdivé konštatovanie skutočností, ktoré sú nepopierateľné, o ktorých sa ešte nepísalo a ktoré sú podložené písomnými dokumentami.“

⁶⁰ ZSS – Zväz slovenských skladateľov.

NA POMEDZÍ ORGANIZÁCIE OKTÁVY

Zdá sa, že represívny útlak a politicky motivované útoky spojené s premiérou skladby *Concerto Grosso*, op. 7 nedokázali u Jána Zimmera (vtedy 25/26 ročného) zlomiť tvorivý potenciál. Naopak, v tvorivej práci pokračoval i naďalej, a to s mimoriadne pracovitou kompozičnou morálkou.

Okrem spomínaného *Concerta Grossa*, op. 7 skomponoval v roku 1951 ešte hudbu k filmu *Pionieri* (režisérrom bol Ján Lacko),⁶¹ ako aj tri zborové skladby. Ide o *Dva ženské zbory*, op. 8a,⁶² *Plač – Balada*, op. 8b⁶³ a predovšetkým svoju prvú kantátu pre miešaný zbor a orchester *Magnificat*, op. 9, čím opätovne siahol k tvorivým žriedlam siahajúcim mimo (v tej dobe predovšetkým) konformný spoločensko-politický diskurz.⁶⁴ Z inkriminovaného roku 1952

⁶¹ Ide o druhý tvorivý počin Jána Zimmera na poli filmovej hudby – v roku 1950 vznikol film s názvom *Úderník* v réžii skladateľovho brata – Vladimíra, ku ktorej Ján Zimmer skomponoval svoju prvú hudbu k filmu. V súvislosti s filmovou hudbou Jána Zimmera napísala Božena Dlháňová nasledovne: „Skladateľ Ján Zimmer svoje schopnosti improvizáčného charakteru naplno rozvinul v odbore filmovej hudby, v ktorej je známy ako dlhodobý pracovník. Jeho zodpovedný prístup pri štúdiu scenára, odráža sa v realistickom hudobnom prejave, podloženom estetickým a citovým prežitím deja, pričom dotvára a umocňuje jeho emotívnu stránku“ (DLHÁŇOVÁ, Božena: Ján Zimmer, Život a dielo, rukopis, s. 172).

⁶² Na text Jana Motulku.

⁶³ Na text Rudolfa Dilonga.

⁶⁴ Ako už bolo spomínané vyššie, skladba nakoniec čakala na svoju premiéru do roku 2016.

pochádza ešte Zimmerov *Pochod pionierov pre symfonický orchester*, *Koncert pre klavír a orchester č. 2*, op. 10, piesňový cyklus *Z jesenných steskov*, op. 12 (na texty Jána Motulku pre tenor a klavír/orchester), ako aj cyklus *Desať detských skladbičiek (Obrázková knižka)*, op. 13a *pre klavír*.

Vo všeobecnosti 50. roky priniesli v tvorbe tohto skladateľa vypätie tvorivých síl vychádzajúce z mladíckej energie a aspirácií. V tomto desaťročí skomponoval Ján Zimmer 4 symfónie,⁶⁵ 3 klavírne koncerty,⁶⁶ ale aj prvé slovenské koncertantné skladby s husľami⁶⁷ a organom⁶⁸ v sólovej úlohe. Okrem už spomenutého vzniklo i množstvo komornej hudby a hudby k slovenským filmom. Uvedený súčet novovznikajúcich hudobných diel svedčí tiež o Zimmerovej schopnosti pracovať paralelne na viacerých kompozíciách. Je tiež možno predpokladať, že išlo o Zimmerovu snahu tvorivým spôsobom vyrovnáť sa s udalosťami okolo odsúdenia *Concerta Grossa*, op. 7 a s verejným vylúčením z pedagogických služieb na Konzervatóriu v Bratislave.

⁶⁵ *Symfónia č. 1*, op. 21 (1955), *Symfónia č. 2*, op. 26 (1958), *Symfónia č. 3*, op. 33 a *Symfónia č. 4*, op. 37 pre sóla, zbor a orchester na text básne J. Kostru zo zbierky Javorový list (obe z roku 1959).

⁶⁶ *Koncert pre klavír a orchester č. 2*, op. 10 (1952), *Koncert pre klavír a orchester č. 3*, op. 29 (1958) a *Koncert pre klavír a orchester č. 4*, op. 36 (vznikajúci na pomedzí rokov 1959 – 1963).

⁶⁷ *Koncert pre husle a orchester*, op. 15 (1953).

⁶⁸ *Koncert pre organ, sláčikový orchester a bicie nástroje*, op. 27 (1957).

Zároveň, v období po premiére *Concerta Grossa*, op. 7 sa čoraz viac začali objavovať v Zimmerovej tvorbe nové, charakteristické prvky, ktoré možno označiť za skladateľov vlastný kompozičný rukopis z tohto obdobia. Nahliadnutie do hudobnej *matérie* skladateľových diel z 50. rokov prezradí (*pars pro toto*) príklon „otvárať“ diela viac-menej jednoducho deklamovanými „*parlando*“ témami v oktávach, a to poväčšine v nízkej sekcii sláčikového orchestra a v tempe *Adagio* (pozri Príklad 9).

Súčasne, oproti hudobnej matérii *Concerta grossa*, op. 7, Ján Zimmer revidoval svoj vyjadrovací aparát len do určitej miery. Nemožno totiž v jeho prípade hovoriť o prehodnotení vyjadrovacích prostriedkov – to je o voľbe inakostnej hudobnej *matérie* –, lež o akomsi výrazovom „ústupku“, či inak povedané, vyhýbaní sa percepčne vypätým plochám a príliš vypuklému narábaniu s „modernejšími“ výrazovými prostriedkami. Voľné, bitonálne a akordické kombinácie vo vzdialenosti tritónusu ostali napriek tomu i naďalej zastúpené v Zimmerovej tvorbe z 50. rokov 20. storočia.

Ján Zimmer bol totiž cieľavedomým skladateľom, ktorý reagoval ako na postulát udržiavania kontinuity s vývojom slovenskej komponovanej hudby a jej rozvíjaním, tak aj na potrebu reagovania na všeobecný európsky hudobný vývoj. Veď nakoniec v Zimmerovej neskoršej tvorbe začali aj tak takmer úplne prevládať modernistické, progresívne kompozičné prvky (...).

Magnificat, op. 9
(1. – 4. takt)

(violy, violončelá a kontrabasy)

p

This musical score is for the first four measures of the Magnificat, op. 9. It is written for violins, violas, and cellos. The music is in common time (C) and begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure is a whole rest for all instruments. The second measure features a half note G#4 in the violin and a half note G#3 in the cello. The third measure has a half note A#4 in the violin and a half note A#3 in the cello. The fourth measure consists of a whole note chord with G#4, A#4, and B4 in the violin, and G#3, A#3, and B3 in the cello.

Magnificat, op. 9
(16. – 20. takt)

(sláčiková sekcia + fagoty, kontrafagot a lesné rohy)

mf *sf*

This musical score covers measures 16 to 20 of the Magnificat, op. 9. It is for the woodwind section (flutes, oboes, bassoon, and horns) and is in B-flat major. The music starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a fortissimo (*sf*) dynamic. The melody is primarily in the right hand, featuring a sequence of chords and eighth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Mier, op. 14
(1. – 5. takt)

(violy, violončelá a kontrabasy)

p

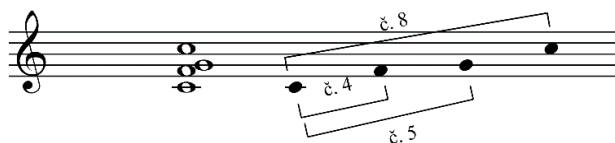
This musical score is for the first five measures of the symphonic poem Mier, op. 14. It is for violins, violas, and cellos. The music is in common time (C) and begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure has a whole note chord with G#4, A#4, and B4 in the violin, and G#3, A#3, and B3 in the cello. The second measure has a whole note chord with G#4, A#4, and B4 in the violin, and G#3, A#3, and B3 in the cello. The third measure has a whole note chord with G#4, A#4, and B4 in the violin, and G#3, A#3, and B3 in the cello. The fourth measure has a whole note chord with G#4, A#4, and B4 in the violin, and G#3, A#3, and B3 in the cello. The fifth measure has a whole note chord with G#4, A#4, and B4 in the violin, and G#3, A#3, and B3 in the cello.

Príklad 9: Tematický materiál kantáty *Magnificat*, op. 9 a symfonickej básne *Mier*, op. 14

Ďalším typickým prvkom v Zimmerovej hudbe tohto obdobia je preferencia kvartových súzvukov oproti terciovo determinovanej harmónii. Najvýraznejším reprezentantom tohto príklonu ku kvartovej harmónii je pritom **kvart-kvintový** akord (pozri príklad 10).⁶⁹ Ide o súzvuk postavený výlučne z čistých intervalov (vo vzťahu k základnému tónu – prima, kvarta, kvinta, oktáva) a jeho „harmonickú podstatu“ možno definovať ako rámcujúci akord ohraničujúci (ale aj spájajúci) dva tetrachordy, resp. dve (kvart)tonálne kostry.⁷⁰ Výrazným upotrebením tohto akordu na viacerých „úrovniah“ kompozičného myslenia nadviazal Ján Zimmer *sui generis* na dobový postulát prepojenia komponovanej hudby s modalitou vychádzajúcou z charakteristík slovenskej ľudovej hudby!

⁶⁹ Ďalším, pre Zimmera príznakovým akordickým spojmom je **tritónová väzba** (pozri stať: *Tetrachordálne kompozičné myslenie*).

⁷⁰ „Tonálna kostra je konštantná, ktorá sa tvorí a uchováva (vydrží celé dejiny hudby – je vlastne večná) pôsobením kvintového kruhu. Tóny, ktoré tvoria takúto kostru, nazývajú sa hestotes. Vo vnútri a okolo kostry je pole pohyblivých a premenlivých tónov, ktoré vytvárajú rôzne diatonické zostavy (kombinácie celých tónov a poltónov). Tieto tóny sa nazývajú kinumenoi. Ich činnosť riadi chromatika“ (BENEŠ, Juraj: O HARMÓNII (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie), Bratislava, Hudobné centrum, 2003, s. 31).



Príklad 10: Kvart-kvintový akord in C

O tom, že tento súzvuok znamenal v Zimmerovej tvorbe významný štýlotvorný, ako aj kompozične-technický prvok svedčí okrem jeho širokého „viacúrovňového“ používania tiež počet diel, v ktorých akordický súzvuok Zimmer upotrebil. Výrazne je napríklad aplikovaný už v *Concerte Grosse*, op. 7, v ktorom plní nielen sprievodnú funkciu, ale je aj nositeľom tematického materiálu – v oboch prípadoch predovšetkým v klavírnych (!) partoch.

Rovnako v *Magnificate*, op. 9 je kvart-kvintový akord upotrebený obdobne, a teda aj ako sprievodný prvok (napr. 20. – 28. takt v parte prvých a druhých huslí, od 24. taktu aj v parte harfy), ale predovšetkým aj ako motivicky nosný prvok použitý v rámci veľkolepého nástupu (tóny as – des – es – as) miešaného zboru spievajúceho slovo „*magnificat*“ v 35. takte (pozri Príklad 11).

The image displays a page of a musical score, specifically page 10, which is part of a larger work. The score is for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed on the left include:

- Flute 1, 2
- Piccoboy (Mini Flute 3)
- Oboe 1, 2
- Cor Anglais
- Clarinets in Bb 1, 2
- Bass Clarinet in Bb
- Bassoon 1, 2
- Contrabassoon
- Horn in F 1, 2
- Horn in F 3, 4
- Trumpet in D 1, 2
- Trumpet in Bb
- Trombone 1, 2
- Trombone 3, Tuba
- Timpani
- Snare Drum
- Bass Drum
- Triangle
- Cymbals
- Celesta
- Harp
- Soprano
- Alto
- Tenor
- Bass
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Contrabass

The score is written in 3/4 time. The key signature has one flat (Bb). The tempo is marked *Allegro*. The score shows a quartet-quintet chord at measure 35, which is the focus of the example. The vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are singing the words "Ma - gni - fi -" in a *ff marcato* dynamic. The instrumental parts are also marked *ff*. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and phrasing marks.

Príklad 11: kvart-kvintový akord ako nástup miešaného zboru v *Magnificate*, op. 9
(35. takt)

TETRACHORÁLNE KOMPOZIČNÉ MYSLENIE

V rozpätí štyroch rokov (roky 1952 – 1956) skomponoval Ján Zimmer dve významné klavírne suity (opus 11 a opus 25), ktoré pomenoval podľa slovenských veľhôr – Tatier.⁷¹ V oboch prípadoch ide o šesťčasťové⁷² a zároveň pravdepodobne aj najhranejšie diela tohto skladateľa. Obe suity sú dodnes obľúbeným študijným repertoárom na slovenských konzervatóriách, resp. predstavujú populárny výber z tvorby slovenských skladateľov.⁷³

Ján Zimmer nahral pre vydavateľstvo Opus v premiére prvú z týchto suít (spolu s jeho 2. a 3. sonátou pre klavír sólo)⁷⁴ na profilovú LP platňu (v roku 1971)⁷⁵, čím zároveň zdokumentoval vlastný

⁷¹ Obidva opusy skladateľ prepísal tiež do orchestrálnej podoby.

⁷² Prvá suita, op. 11 má nasledovné časti: *I. Rysy, II. Furkotská dolina a Furkotský štít, III. Mengusovská dolina a Kôprový štít, IV. Hincovo pleso, V. Poľský hrebeň a Bielovodská dolina, VI. Lomnický štít*. Druhá suita, op. 25 pozostáva z častí *I. Symbolický cintorín, II. Vodopády, III. Studená dolina, IV. Kriváň, V. Potok, VI. Gerlach*.

⁷³ „Klavírna Suita č. 1 Tatry, op. 11 (1952) a Suita č. 2 Tatry, op. 25 (1956), ktoré majú aj orchestrálnu podobu, patria medzi jeho najhranejšie diela, no aj tie sa objavujú v súčasnom koncertnom živote len veľmi zriedkavo a aj to len v klavírnej verzii“ (DURILOVÁ, Marta: *Špecifická hudobnej reči suity Tatry Jána Zimmera* [Bakalárska práca] Vysoká škola múzických umení v Bratislave Hudobná a tanečná fakulta – Katedra hudby. 2017, s. 12.

[<https://opac.crzp.sk/?fn=detailBiblio-Form&sid=D79A57A76A32382FFDB1A35572E0>],

⁷⁴ *Sonáta č. 2*, op. 45 (z roku 1961) a *Sonáta č. 3*, op. 55 (z roku 1966).

⁷⁵ Ešte v tom istom roku (1971) vyšla v 24. čísle časopisu *Hudobný život* recenzia na túto LP platňu z pera Vladimíra Čížika analyzujúca i kompozično-technické determinanty a súvislosti Zimmerovho skladateľského vývinu cez prizmu

interpretačno-zvukový ideál daných kompozícií, ale aj determinanty a vývin jeho skladateľskej reči.

dramaturgie platne: „Meno Jána Zimmera spája sa nielen s bohatou kompozičnou činnosťou, ale neraz sa s ním stretávame – prostredníctvom rozhlasu či sporadicky aj na koncertoch – ako so znamenite pripraveným solistom, ktorý interpretuje predovšetkým svoje diela. Tento fakt umožňuje na jednej strane spoznať príslušné kompozície v autentickej autorskej reprodukcii, na druhej strane to však odraduje iných umelcov siahnuť po týchto dielach a tlmočiť autorove myšlienky pod zorným uhlom svojho koncepčného názoru a prípadného individuálneho vkladu. Nemalú zásluhu na tom má široký arzenál Zimmerovej suverénnej klavírnej techniky, ktorú charakterizuje zretelnosť a nezlyhávajúca istota a najmä kvalita i v najexponovanejších pasážach, skokoch, oktávových i akordických postupoch (skladateľom s obľubou používaných). Obdivuhodné je Zimmerovo zvukné forte, ktoré dosahuje neraz intenzitu a priebojnosť orchestrálneho zvuku. Zimmer ako klavirista v hierarchii svojich interpretačných parametrov uprednostňuje exaktnosť, brilantnosť a zvučnosť. Pri prednášaní kantilény je mu síce *conditio sine qua non* plastika, no v celkovom výraze je väčšmi zdržanlivý než vrúcny. Zimmerovi – skladateľovi aj interpretovi – pri všetkej dravosti a temperamentnom prejave – každý tvorivý a koncepčný krok diktuje umelecká rozvaha a veľká sebadisciplína. Platňa je nielen dokumentom Zimmerových nemalých klaviristických schopností, ale – pretože v jeho tvorbe je tento nástroj bohato zastúpený – je i svedectvom jeho kompozičného vývinu.

Suita **Tatry** je autorovým mladickým (skomponoval ju ako 26-ročný) vyznaním obdivu a lásky k nášmu horskému veľikánovi a súčasne dokumentom určitého spôsobu riešenia vytýčeného programu prostredníctvom bohato rozvinutej monotematickej práce a cyklického princípu. Cyklus využíva široké možnosti bravúrnej a klaviristickej techniky ako prostriedku na budovanie účinných dynamických oblúkov. Spôsobom aplikácie klavírnej faktúry pripomínajú Tatry neraz výdobytky impresionizmu, a či skôr najmä jeho veľkého predchodcu Musorgského, s ktorého kompozičnými princípmi nachádzame tu viacero styčných bodov. Pokiaľ by sme chceli hovoriť o vplyve alebo náznakoch impresionizmu v Zimmerovej hudobnej reči, môžeme tak tvrdiť iba o nadväzovaní na harmonickú stránku tohto obdobia. Kontúry Zimmerových harmónií sú totiž takmer vždy určitejšie, sýtejšie a ostrejšie modelované. [...] Tri ukázkové sondy Zimmerovho kompozičného vývoja i reprodukčného majstrovstva sú nielen vzorovým dokumentom pre prípadných budúcich interpretov, ale súčasne i vývojových tendencií slovenskej hudobnej kultúry. Aj technická stránka zvukovej kvality nahrávky (hudobná réžia **L. Komárek**, zvuková réžia **V. Marko**) je na vysokej úrovni“ (ČÍŽIK, Vladimír: Gramorecenzie, Ján Zimmer hrá vlastné skladby, In: Hudobný život, 1971, roč. 3, č. 24, s. 5).



Obrázok 2: LP platňa z roku 1971 (vydavateľ: Opus – 91 1100 39).

Klavírna suita *Tatry I*, op. 11⁷⁶ vznikala priamo v inkriminovanom roku 1952, t. j. v roku verejného „pranierovania“ *Concerta Grossa*, op. 7. A teda, kompozičná afinita je v oboch kompozíciách zjavná na viacerých „úrovniah“. Na povrch sa tlačí predovšetkým ich vzájomná príbuznosť v rovine selekcie hudobnej *matérie*. Obe kompozície zdieľajú kompozičný akcent na kvartové vzťahy (a iné, nie-terciové akordické spoje), zreteľnú reprezentáciu vtedajšieho

⁷⁶ Premiéra orchestrálnej verzie suity zaznela dňa 9. 11. 1953 v podaní Symfonického orchestra Československého rozhlasu pod taktovkou Richarda Týnskeho. Dátum premiéry klavírnej verzie nie je známy, Božena Dlháňová v svojej práci *Ján Zimmer, život a dielo* však zdokumentovala neskoršie uvedenia klavírnej verzie. Napr. dňa 15. 09. 1969 ju uviedol samotný Ján Zimmer vo Veľkej sále odbor. domu v Plzni (ČR) v rámci Slávnostného koncertu k 25. výročiu SNP a dňa 16. 09. 1974 Antonín Břejcha počas Večera slovenskej komornej hudby k 30. výročiu SNP (DLHÁŇOVÁ, Božena: *Ján Zimmer, Život a dielo*, rukopis, s. 211).

V archíve Slovenského rozhlasu sa zachovali dve nahrávky orchestrálnej verzie. Prvá pochádza z roku 1961 (Symfonický orchester Slovenského rozhlasu dirigoval Josef Svoboda), druhá verzia je datovaná rokom 1972 (Symfonický orchester Slovenského rozhlasu dirigoval Ondrej Lenárd).

tetrachordálneho kompozičného myslenia skladateľa, ako aj výrazný zástoj bi- a polytonálnych akordických väzieb (napr. tzv. „Petruškov akord“).⁷⁷

Zvláštnou a do istej miery pre minulé politické zriadenie tiež príznakovou je skutočnosť, že i napriek politickému a spoločenskému „pranierovaniu“, ktoré v súvisi s *Concertom Grossom*, op. 7 Ján Zimmer podstúpil, dosiahol naproti tomu cyklus *Tatry*, op. 11 kladné hodnotenie kritiky a pozitívny záujem interpretov (a to i napriek značnej afinite oboch kompozícií).

Výnimkou je výlučne azda len politicky konformná analýza Zdenky Bokesovej vyčítajúca Zimmerovi (okrem iného) prílišnú deskriptívnosť a akýsi vnútorne nedostatočne prežitý charakter motívov.⁷⁸ Z nášho pohľadu je to však práve Zimmerova schopnosť

⁷⁷ Harmonický spoj dvoch durových akordov vo vzdialenosti tritónusu (C Dur – Fis Dur), známy zo Stravinského baletu *Petruška* (1911).

⁷⁸ „Prechodne sa síce v svojej tvorbe opantal vyslovene subjektivistickými tendenciami, no nadanie Zimmerovo je tak prieborné a jednoznačné, že samo si hľadá východisko zo slepej uličky, do ktorej ho mladý skladateľ na čas vtiahol. [...] Zimmer si začal hľadať cestu k súčasnému životu a vymanil sa z mylných predstáv o umeleckej tvorbe, ktoré ho vodili cestami idealistického svetonázoru a ktoré ho práve preto čím ďalej, tým viac odpúťovali od tvorivej umeleckej metódy socialisticko-realistickej. Zimmer má veľkú schopnosť jasne, názorne a skromnými prostriedkami vyjadriť myšlienku, obsah a že vie vzbudiť svojím hudobným prejavom predstavu vyjadrovaného obsahu. No jeho prostriedky nie sú dnes ešte dostatočne prebojované vnútorným umeleckým zápasom a vychodia z hĺbky jeho vnútra. Preto nie sú dostatočne presvedčivé svojou rýdzou hudobnou hodnotou a skladateľ ich dotvára takými vyjadrovacími prostriedkami, ktoré majú blízko k zvukomalbe. [...] vzniká predstava, že sa utiahol k popisu, čo však nie je dôsledok umeleckej práce, ale dôsledok osobnostnej nedotvorenosti, mnohotvárneho a hlboko bytostne založeného mladého skladateľa. Nie ešte zväžiť, v čom je podstata jeho umeleckého vnemu a zážitku, čo je typické na živote, alebo odraze zo života, ktorým sa dáva ovplyvniť a ktorý umelecky ho stvára“ (BOKESOVÁ, Zdenka: *Symfonická suita Tatry od Jána Zimmera*, In: *Hudební rozhledy: časopis pro*

skomponovať viacčastové cyklické dielo, na ktorého počiatku stojí takmer výlučne iba frýgický tetrachord (pozri Príklad 12) skutočným kompozičným majstrovstvom. Zároveň ide o dielo, ktoré mimoriadne zdarne demonštruje účinok princípu **monotematickosti** (nielen) v slovenskej hudbe 20. storočia, a to s mimoriadne sugestívnym výrazom a perцепčným poslucháčskym účinkom.

Vďaka kompozičnej príprave u profesora Eugena Suchoňa Ján Zimmer očividne získal remeselnú zručnosť (vy)kreovať z takto koncízne profilovanej motivickej bunky veľmi kontrastné a perцепčne-inakostné výrazovo časti. Prvá suita (op. 11) v sebe napríklad inkorporuje harmonický svet tetrachordov, resp. tonálnych kostier (tetrachordálne myslenie, modalita) a princíp bi- a polytonality, neraz siahajúc k Igorovi Stravinskému a Petruškovej akordickej väzbe. Zároveň, podobne ako pri *Concerte Grosse*, op. 7 ide o hudobnú kompozíciu dokazujúcu nielen Zimmerovu kompozičnú sústredenosť a tvorivé vypätie, ale aj jeho záľubu v kontrastoch.

hudební kulturu [rubrika: Poznáváme nová díla čs. skladatelů], ročník 6, rok 1953, číslo 20, s. 918 – 919).

frýgický tetrachord

10. takt
(v orchestrálnej verzii flauta)

3

1. – 2. takt
(v orchestrálnej verzii violončelá a kontrabas)

p
una corda

Príklad 12: Tematický materiál, *Tatry op. 11*, prvá časť *Rysy*

Z intervalového hľadiska považujeme u prvej témy (1. – 2. takt, v orchestrálnej verzii v partoch violončiel a kontrabasov) dôležité upozorniť na intervalové rozvrstvenie tohto frýgického tetrachordu v rámci danej myšlienky. Nástup témy tvorí *in medias res* „vyslovený“ frýgický vzťah des – c, po ktorom nasleduje ascendenčný krok c – f v intervale čistej kvarty. Obe tieto intervaly sú (nielen) v prvej časti *Rysy*⁷⁹ preferované aj na „úrovni“ modulácií

⁷⁹ Jednotlivé časti prvej suity (op. 11) opatril v rukopise Ján Zimmer programovým popisom, ktorý však absentuje vo vydaní z roku 1976 (vydavateľstvo OPUS Bratislava). V rámci tejto štúdie ich uvádzame podľa prepisu Boženy Dlháňovej.

K prvej časti *Rysy* uviedol skladateľ nasledovnú programovú deskripciu: „Zavčas ráno, keď hmly sa valia dolinami a prvé lúče vychádzajúceho slnka oblievajú holé

a translácií tematických myšlienok. Z tónu F sa táto iniciačná téma cyklu vracia na základe stenochorického princípu naspäť, descendenčným pohybom cez tón es k tónu des (pozri Príklad 13).

Adagio

1. – 2. takt
(v orchestrálnej verzii violončelá a kontrabasy)

Príklad 13: Intervalová štruktúra prvej témy prvej časti opusu 11: *Rysy*, 1. – 2. takt.

Významné miesto v tejto časti zastupuje tiež (už spomínaný) *kvart-kvintový* akord použitý aj v melódii, aj ako sprievodný prvok (napr. 14. – 16. takt v ľavej ruke, 22. – 24. takt striedavo v pravej a ľavej ruke). Zaujímavým je tiež použitie kombinácie zväčšeného celotónové (to zn. syntetického) tetrachordu (V.2, V.2, V.2) s molo-vým tetrachordom (V. 2, m. 2, V.2) vo vzťahu malej sekundy v 20. a 21. takte (pozri Príklad 14).

bralá mohutných skalných masívov, stúpame hore Mengusovskou dolinou, odkiaľ sa rozorvanou cestičkou cez snehové polia dostaneme k sedlu Váha pod Rysmi. O chvíľu sa vynorí pred nami skalný masív Rysov. Keď dosiahneme jeho vrchol, máme krásny pohľad na okolité končiare Tatier, ktoré nás volajú spoznávať ich nádheru a veľkoleposť“ (DLHÁŇOVÁ, Božena: Tamtiež s. 41 – 42).

zväčšený – celotónový molový tetrachord
tetrachord

zväčšená 4 čistá 4

V. 2 V. 2 V. 2 V. 2 m. 2 V. 2

Príklad 14: Spojenie zväčšeného – celotónového s molovým tetrachordom.

Na Príklade 15, t. j. v 20. – 23. takte prvej časti suity – *Rysy* môžeme pozorovať, akým spôsobom a v akej blízkosti používal Ján Zimmer kombinácie zväčšeného-celotónového (syntetického) a molového tetrachordu (ľavá ruka v 20. a 21. takte) spolu s *kvart-kvintovým* akordom (od tónu c, prvá ruka v 22. a 23. takte) nad transláciou iniciačnej témy v ľavej ruke (c – hes – es – des).

First system of musical notation, measures 20-21. The bass clef system features a 4/4 time signature and a key signature of two flats. The right hand has a treble clef and contains block chords. The left hand has a bass clef and contains a complex melodic line with slurs and fingering numbers 5 and 7. Measure 20 includes a slur over a sequence of notes with a '5' above it, followed by a slur over notes with a '7' below. Measure 21 continues with a slur over notes with a '7' below, and another slur over notes with a '7' below.

Second system of musical notation, measures 21-22. The bass clef system continues the melodic line from the previous system. Measure 21 has a slur over notes with a '5' above and a '7' below. Measure 22 has a slur over notes with a '7' below, followed by a slur over notes with a '5' above.

Third system of musical notation, measures 22-23. The treble clef system begins with a dynamic marking of *ff*. The right hand has a treble clef and contains a melodic line with slurs and fingering number 6. The left hand has a bass clef and contains block chords. Measure 22 includes a slur over notes with a '6' above and a '6' below. Measure 23 continues with a slur over notes with a '6' above and a '6' below.

Fourth system of musical notation, measures 23-24. The bass clef system continues the melodic line from the previous system. Measure 23 has a slur over notes with a '6' above and a '6' below. Measure 24 has a slur over notes with a '6' above and a '6' below.

Príklad 15: *Tatry*, op. 11 (prvá časť *Rysy*: 20. – 23. takt).

Druhá časť cyklu – *Furkotská dolina a Furkotský štít* tematicky vychádza z prvej časti (monotematický princíp). V rámci cyklu táto časť tvorí technicky brilantnú, virtuóznou časť, nanajvýš evokujúcu spevnosť slovenskej ľudovej piesne. Skladateľ k druhej časti napísal túto programovú anotáciu:

„Za radostného žblnkotu tatranského potôčika kráčame schodovitou terasou Furkotskej doliny, až sa dostaneme pod Furkotský štít. Po výstupe do Bystrého sedla za niekoľko minút dosiahneme štít a pohľady z neho na Rysy, Kriváň a ostatné končiare sú pre nás nevyčerpatelnými zdrojmi inšpirácií.“⁸⁰

V ľavej ruke je deklamovaný descendenčne modelovaný sprievod s veľko-sekundovým „trilkom“ na jeho začiatku, pričom východším módom je aiolský mód klesajúci od 5. tónu radu k základnému tónu es. Melodika druhej časti rozvíja, resp. varíruje druhú tému z prvej časti (pozri Príklad 16).

Aj v druhej časti cyklu Ján Zimmer demonštruje výrazné uplatnenie tetrachordálneho kompozičného myslenia. Po expozícii myšlienky v aiolskom móde (es – f – ges – as – hes – [ces] – des – es) moduluje o malú sekundu do e mol harmonickej stupnice (e – fis – g – a – h – c – dis – e). Následne moduluje cez c frýgickú (c – des – es – f – g – as – hes – c) do – už spomínanej – kombinácie zväčšeného-celotónového (syntetického) a molového tetrachordu

⁸⁰ DLHÁŇOVÁ Božena: Tamtiež, s. 42

(des – es – f – g / as – hes – ces – des). Zaujímavým stretom je tiež akordická väzba *kvart-kvintového* akordu (od tónu es) s durovým kvintakordom od tónu c v 77. – 81. takte (pozri Príklad 17).

sprievod v ľavej ruke
(aiolský mód)



V nasledujúcich častiach⁸¹ prvej suity op. 11 siaha Zimmer čoraz viac k zvukovej monumentálnosti a výrazovej rozorvanosti. Zároveň je oproti predchádzajúcim častiam čoraz viac rapsodickjší a siaha tiež ku kvázi impresionistickej „zvukomalbe“.

Čoraz viac sa tiež opiera o bi- a polytonálne akordické spoje a chromaticky modifikované tetrachordy. Zároveň však významným kompozičným prostriedkom ostáva scelovanie častí jednoliatou (resp. príbuznou) hudobnou *matériou* (monotematický

⁸¹ Programové anotácie ďalších častí uviedol v rukopise Ján Zimmer nasledovne:

Mengusovská dolina a Kôprový štít: „*Mengusovská dolina patrí medzi najväčšie a najkrajšie doliny Vysokých Tatier. Je ovenčená hrebeňmi Mengusovských štítov, Kôprovským štítom a iných masívov. Na konci doliny pod Kôprovským štítom nachádza sa Hincovo pleso. Po dosiahnutí Kôprového sedla kráčame mohutnými balvanmi hore na vrchol štítu. Reminiscencia na Rysy a Furkotský štít zanecháva v nás nezabudnuteľné dojmy z tohto výstupu.*“

Hincovo pleso: „*pod Kôprovým sedlom a Mengusovskými štítmi leží Veľké Hincovo pleso. Jemný vánok akoby sa ihral s vlnkami modrastých vôd tohto plesa. Odraz okolitých štítov v jeho priehľadnej vode v nás vzbudí melancholickú náladu, naplnenú vážnymi myšlienkami nad divotvornosťou prírody. Úzkym pramienom vyteká z plesa potôčik, rozrastajúci sa do stále do väčších rozmerov, až sa jeho vody hučiacim prúdom valia Mengusovskou dolinou.*“

Poľský hrebeň a Bielovodská dolina: „*Poľský hrebeň a Bielovodská dolina: Hukot spenenej vody Veľického potoka sprevádza nás pri výstupe do Velickej doliny, odkiaľ povestnou Kvetnicou vystupujeme nad Dlhým plesom na Poľský hrebeň. Po dosiahnutí tohto zostúpime do Bielovodskej doliny, na okraji ktorej leží tichá Polana ako kontrast proti mohutným skalným bralám. Pri pohľade naspäť sa nám vybaví celá nádhera tatranských masívov s ich nebotyčnými končiarimi. Je radostnou skutočnosťou, že stovky pracujúcich, ktorí hľadajú zaslúžený oddych po celoročnej práci, stretávajú sa tatranskými dolinami.*“

Lomnický štít: „*pochmúrnosť a majestátnosť tohto masívu, spojená s posvätnou úctou nad mohutnosťou prírody, zračí sa v nás pri výstupe z Lomnického sedla hore ku štítu, ktorý akoby sa chvel hrozbou pred našimi zrakmi. Pohľad zo štítu na rodnú zem slovenskú a uhasínajúci svit zapadajúceho slnka zanecháva v nás pocity šťastia*“ (DLHÁŇOVÁ, Božena: Tamtiež s. 42 – 43).

princíp),⁸² a teda upotrebenie tém z prvej časti cyklu. Už sme spomenuli, že aj v svojom *Concerte Grosse*, op. 7 siahol Zimmer k bi- a polytonálnym akordickým spojeniam a rovnako ich uplatnil *pars pro toto* v tretej časti cyklu *Mengusovská dolina a Kôprový štít*.

Hudba tejto časti začína melódiou na podklade kombinácie akordov C Dur a Ges Dur, pričom druhý akord je v obrate kvart-sextakordu, čím sa do basu dostáva tón des. Máme za to, že týmto spôsobom skladateľ opätovne, hoc skrz prostriedky bitonality, rozvíjal malo-sekundový, t. j. frýgický vzťah deklamovaný hneď úvode prvej myšlienky *Rysov* (pozri Príklad 18). Významným prvkom je v tejto časti tiež kvart-kvintový akord a rytmicky pozmenená druhá téma prvej časti (na tomto mieste v triolovom rytmickom pohybe: as – hes – c – hes – as – g).

⁸² „Nasledujúci úsek je vybočením do akéhosi snivého impresionistického sveta plného farieb, ktorý zároveň anticipuje nasledujúcu časť suity – *Hincovo pleso*“ (DURILOVÁ, Marta: Tamtiež s. 34).

frýgický tetrachord

č. 4

The image shows musical notation for a Frigian tetrachord (č. 4) and a piano score. The tetrachord is shown on a single staff with notes G4, A4, Bb4, and C5, with intervals marked as m. 2, V. 2, and V. 2. Below it is a piano score in 5/4 time, marked 'Andante' and 'ff'. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The key signature has two flats (Bb and Eb). Below the piano score is a smaller musical fragment labeled 'zv. 4' and 'm. 2', showing a chord progression.

Príklad 18: Motivický materiál 3. časti klavírneho cyklu *Tatry*, op. 11 – *Mengusovská dolina a Kôprovský štít*

Aj druhý zo spomínaných klavírnych cyklov – *Tatry II*, op. 25 (1956)⁸³ zdieľa mnoho konštitučných determinánt s prvou suitou (op. 11). Zo všetkých uvedených styčných prvkov prvej suity (napr.

⁸³ O premiére klavírnej aj orchestrálnej verzie op. 25 sa nezachovali zmienky. V archíve Slovenského rozhlasu sa ale zachovala nahrávka klavírnej verzie už z roku 1956 (na klavíry hral Ján Zimmer). Obdobne ako pri op. 11 sa zachovali tiež dve verzie štúdiové nahrávky orchestrálnej verzie, prvá z roku 1958 (Symfonický orchester Slovenského rozhlasu dirigoval Richard Týnsky), druhá z roku 1983 (Symfonický orchester Československého rozhlasu Bratislava dirigoval Ondrej Lenárd).

tetrachordálne myslenie, monotematizmus, kvartové väzby) sa však v op. 25 vo väčšej miere uplatňuje princíp **melodicko-harmonických paralelizmov**, upotrebený do istej miery už v opuse 11. Ide pritom o prirodzený dôsledok opustenia terciovo profilovanej harmónie. S tým súvisí tiež strata prirodzenej (harmonickej) funkcie protipohybu a významu citlivých tónov. S tým je tiež spojené akési zvukové odcudzenie od percepcie tonálne-harmonického vedenia hlasov. Zároveň je možné na Príklade 19 pozorovať tiež motivicko-harmonickú príbuznosť medzi *Concertom grossom*, op. 7 (2. klavír, ľavá ruka) a harmonickým jazykom 1. časti *Tatier*, op. 25 – *Symbolický cintorín* (ľavá ruka).

Na záver ešte uvádzame citát Jána Zimmerera so zreteľnými myšlienkovými väzbami skladateľa súvisiacimi s týmito suitami:

„Klavírna suita Tatry vznikla ešte v ranom období mojej tvorivej činnosti. Bol som a vlastne aj stále som veľkým milovníkom našich slovenských veľhôr. Pochádzam z Liptova, teda z kraja ovenčeného horami a niet preto divu, že som tomuto kraju a k tatranskej prírode prirástol. Niet nič ľahšieho v tvorbe umelca, ako pretransformovať impresie z prírodných krás do tónov, do zvukov. Ved' už samotné zvuky prírody, napríklad šum vetra, žblnkot potoka môžu byť prenesené a napodobené v tónoch hudby, no a v nemalej miere večným zdrojom inšpirácie – pohľad na panorámu z niektorého zo štítov pôsobí už na psychiku tvorca. A to je dôležité, zrkadlo

duše, teda obraz duševného diania, jeho neznáme pochody v tom známom, už v tónoch, pretransformovanom zvuku, ktorý neklame.“⁸⁴

Concerto grosso, op. 7

(I. Introduzione)

(1. a 2. klavír, 17. – 20. takt)

f

Tatry II, op. 25

(1. – 4. takt)

Lento assai

p

Príklad 19: Porovnanie hudobnej matérie prvej časti (*Introduzione*) *Concerta grossa*, op. 7 s prvou časťou (*Symbolický cintorín*) *Tatier II*, op. 25

⁸⁴ Z tvorivej dielne hud. sklad. Jána Zimmera, Rok: 1980, moderuje Vlasta Adamčiaková [38:05 – 39:13].

SYMFONICKÁ TVORBA (1950 – 1960)

Okrem kompozičnej tvorby pre klavír (či už v sólovej alebo koncertantnej podobe) a tvorby pre slovenský film je potrebné akcentovať význam početného a esteticky „rozkošateného“ kompozičného vkladu Jána Zimmera na pôde symfonickej hudby. Dodnes je *de facto* jediným slovenským skladateľom 13 symfónií, a teda počtom symfonických diel sa tak priblížil pomyselnému „Olympu“ Dmitrija Šostakoviča.

Zimmerove symfónie pritom poskytujú pramenný materiál k štúdiu vývinových tendencií hudobnej reči samotného skladateľa. „Zrkadlí“ sa však v nich aj evolúcia slovenskej komponovanej hudby ako takej. V prvých skladateľových symfóniách (op. 21 a op. 26) badať „národné“ aspirácie, resp. apropiovanie modálneho myslenia v úlohe determinanty kompozičnej tvorby. V neskorších symfonických dielach zas vidieť prieniky neoklasicizmu (op. 33 a op. 82), ale aj upotrebenie racionálnej organizácie oktávy (napr. dodekafónia) či svojrázne prijatie postmodernistických ideí vychádzajúcich z *polymatérie* a *polytechniky*⁸⁵ (op. 98):

⁸⁵ Oba teoretické neologizmy (*polymatéria* a *polytechnika*) sme definovali v knihe o polyštýlovosti v slovenskej hudbe s názvom *Hudba v hudbe* (autor: VESELÝ, Ondrej, publikáciu vydala Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre v roku 2021). *Polymatériou* navrhujeme označovať také inkarnácie polyštýlovosti, kedy skladatelia pracujú s rozmanitou hudobnou *matériou* viažucou sa na rôznorodé, t. j. historicky/štýlovo, esteticky či kompozične-technicky inakostné prvky (napr. „strihové“ radenie dodekafónie a chorálu v hudbe Mira Bázlika). Pod *polytechnikou*

„V prvých Zimmerových symfóniách nachádzame národné vplyvy v uplatnení slovenskej ľudovej piesne. Prejav novoromantického hudobného myslenia v týchto dielach je v mnohých prípadoch spojený s výrazovými prostriedkami expresionizmu. Novoromantické čítanie počnúc VI. symfóniou je už zastreté pohľadom na súčasnú epochu európskeho hudobného myslenia, s využitím dodekafónie a punktualistických prvkov, ktoré sú u Zimmera svojsky pochopené.“⁸⁶

V svojej *Symfónii č. 1, op. 21* (1955)⁸⁷ nadviazal Ján Zimmer na tetrachordálne kompozičné myslenie a princípy monotematickosti, ktoré uplatnil už v prvej klavírnej suite *Tatry I, op. 11*. Na ploche tejto symfonickej prvotiny sa však zdržal odvážnejších, zvukovo rozorvaných rapsodických prvkov, ako aj výraznejších bi- a polytonálnych akordických väzieb. Výlučne druhá časť diela (*Adagio*) vzchádza z bohato-chromaticky profilovanej *matérie* (paralela

zas navrhujeme rozlišovať tie inkarnácie polyštýlovosti, v ktorých skladatelia pracujú s jednoliatym hudobným materiálom, avšak rôznorodými kompozičnými technikami.

⁸⁶ Božena Dlháňová toto tvrdenie ďalej ozrejmjuje nasledovne: „Vplyvy II. viendenskej školy, prelínajú sa u skladateľa s vplyvmi neoklasicistického štýlu. Prejavuje sa to najmä v Zimmerovom polyfónnom myslení, kedy skladateľ využíva *passacagliu* alebo *fúgu* ako kontrapunktickú formu naplnenú novým obsahom, v niektorej časti svojich symfónií“ (DLHÁŇOVÁ, Božena: Tamtiež s. 94 – 95).

⁸⁷ Prvé uvedenia diela sa udialo na Prehliadke novej slovenskej hudobnej tvorby (2. 12. 1956) v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie (Symfonický orchester Československého rozhlasu dirigoval Ladislav Slovák). V totožnej zostave bola ešte v tom istom roku vyhotovená štúdiová nahrávka diela, ktorá sa zachovala v archíve Slovenského rozhlasu.

s druhou časťou *Symfónie č. 2*). Oproti op. 11 je prvá symfónia zároveň omnoho viac „presvetleným“ a národne profilovaným dielom.

„Prvá časť v sebe zahrňuje tradičnú sonátovú formu a pomalú časť sonátového cyklu; vznikla teda zlúčením týchto dvoch stavebných pilierov klasickej symfónie. Pomalý úvod prináša myšlienku, ktorá sa uplatňuje v priebehu symfónie ako vedľajšia myšlienka expozície. Hlavná allegrová myšlienka má motivicky výrazný začiatok rytmicky a dynamicky pregnantný. Tento výraz je aj tonálne podtrhnutý kombináciou lydickéj a mixolydickéj tóniny. Rozvedenie bohato využíva základnú myšlienku a v jeho rámci sa objaví aj tvar budúcej myšlienky pomalej časti. Touto skutočnosťou je aj vnútorne odôvodnené spojenie rýchlej a pomalej časti do jedného celku. [...] Druhá časť vznikla spojením Scherza a Finále. [...] Aj tu možno nájsť v tonálnej stránke niektoré výrazné modálnosti. [...] Na Scherzo priamo nadväzuje záverečné finále. Nad ostinátnym pohybom sa objavujú viaceré hudobné myšlienky na spôsob veľkého ronda. V evolúcii tohoto procesu dostáva sa táto časť do súvisu s myšlienkovým jadrom prvej časti. Tým dochádza k myšlienkovému a formovému zaokrúhleniu diela v jeden organický celok [...].“⁸⁸

Aj v *Symfónii č. 2*, op. 26 (1957 – 1958)⁸⁹ je vypuklým spôsobom reprezentovaný zástoj tetrachordálneho kompozičného

⁸⁸ Ladislav Burlas: Predslov k vydaniu partitúry diela pod talianskych názvom: *Sinfonia N. 1 per Grande Orchestra* (Štátne hudobné vydavateľstvo, Praha-Bratislava, s. III).

⁸⁹ O premiére diela sa nedochovali presné zmienky, na partitúre diela je však vpísaná nasledovná informácia: „Prvé prevedenie v máji 1958 v Čsl. rozhlase v Bratislave. Orchester Československého rozhlasu dirigoval Richard Týnský.“

myslenia. Obdobne dôležitým je tu dôsledné a cieľavedomé uplatňovanie princípu monotematickosti.

Prvú časť symfónie (*Allegretto e più mosso*) iniciuje materiál, ktorý doslova vzchádza z modálneho sveta odkazujúc tak na inšpiračné žriedla slovenskej ľudovej piesne. Druhú symfóniu iniciujú vo výraze mierne „nepokojujúce“ repetície klesajúceho frýgického tetrachordu (e – f – g – a) v parte viol a violončiel s pulzujúcim tónom des (*pizzicato*) v parte kontrabasov (pozri Príklad 20).

Allegretto e più mosso

pp

pizz.

pp

Príklad 20: Začiatok prvej časti: *Allegretto e più mosso* (part violončiel a kontrabasov) *Symfónie č. 2, op. 26.*

Božena Dlháňová o diele napísala ešte nasledovné: „*II. Symfónia op. 26* [...] vznikala v rokoch 1957 – 1958. Bola venovaná *Symfonickému orchestru bratislavského rozhlasu z príležitosti udelenia ‚Radu práce‘*. [...] *I v tomto diele v tektonickej stavbe nachádzame jasnú formovú členitosť*“ (Božena Dlháňová, s. 99).

Vzápätí tomu nastupujú v 3. takte 1. a 2. husle (spolu s čelostou a flautami) s hlavnou melodicko-harmonickou myšlienkou časti vychádzajúcou z mixolydického modu (c – d – e – f – g – a – hes – c). Vo vertikále pritom dochádza k striedaniu trojice akordov – C Dur, B Dur a d mol – poväčšine v polohe tretieho obratu, kvartsextakordu (pozri príklad 21).

flauty, čelesta

3

1. a 2. husle

Príklad 21: Nástup hlavnej myšlienky prvej časti: *Allegretto e più mosso* (od 3. taktu, part flaut, čelesty, 1. a 2. huslí) *Symfónie č. 2*, op. 26.

Vedľajšia myšlienka (nastupujúca *in medias res* v 12. takte po exponovaní hlavnej myšlienky) vychádza z frýgickej stupnice od c (c – des – es – f – g – as – hes – c) a oproti hlavnej myšlienke disponuje do istej miery pohyblivejších rytmickým pohybom. Kontrastnosť uvedených myšlienok prvej časti symfónie teda nevzchádza z tradičného kvintového (resp. kvartového) vzťahu toniky a dominanty, ale z charakterových vlastností oboch módov (mixolydická má durový charakter, frýgická molový). Od tohto miesta Zimmer opätovne zužitkováva ako prostriedok harmonického sprievodu primárne kvart-kvintový akord (obdobne ako v cykle klavírných suít *Tatry I* a *Tatry II*, pozri Príklad 22).

Záverečná, charakterovo „presvetlená“ myšlienka (pozri Príklad 23) je exponovaná až po čiastočnom motivickom rozvedení

oboch – hlavnej aj vedľajšej myšlienky (toto čiastočné rozvedenie prebieha predovšetkým v sekcii drevených a dychových nástrojov, ako aj v parte violončiel). Záverečná myšlienka je zverená čeleste a flautám a podľa Dlháňovej: je „rytmického rázu [a] je využitá ďalej v prevedení. Kontrapunktickým spracovaním nadobúda nové varianty s rytmickými obnovami.“

Druhá časť symfónie výrazovo čerpá predovšetkým z nepokojnej, či priam až skľučujúcej pre-chromatizovanej témy nastupujúcej v nízkom registri sláčikovej sekcie orchestra (pozri Príklad 24). Výrazovo nosným je tiež interval veľkej septimy (g – fis) v druhom takte. Celkový výraz časti Ján Zimmer prívlastkovo definoval v tempovom označení *Andante con amarezza* [zvýraznil O. V.], čo v doslovnom preklade z taliančiny znamená „s horkosťou“.

1. a 2. husle
divisi

pizz.
mf *espressivo*

violy, violončelá a kontrabasy

Príklad 22: Nástup vedľajšej myšlienky

flauty a čelesta

mf

Príklad 23: Záverečná myšlienka prvej časti *Symfónie, č. 2, op. 26*

Andante con amarezza.

The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flauti, Oboi, Clarineti, Fagotti), brass (Corni in F, Trombe, Tromboni), and percussion (Timpani, Triangolo, Tamburo, Piani, Gran Cassa). The second system includes strings (Violini I & II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi). The tempo and mood are indicated as *Andante con amarezza.* The score contains various musical notations, including dynamics like *pp* and *mf*, and performance instructions such as *1.* and *2.* for first and second endings. There are also large handwritten numbers '5' and '3' on the percussion staves.

Príklad 24: rukopis Jána Zimmera – druhá časť (*Andante con amarezza*) *Symfónie č. 2*, op. 26

Flauti
Oboi
Clarinetti
Fagotti
Corni in F
Trombe
Tromboni
Timpani
Triangolo
Tamburo
Piatti
Gran Cassa
Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

rit. - pizz. - a tempo
mf cresc.
4 5
molto cresc.

1 *rit. esp.*

Flauti

Oboi

Clarineti

Fagotti

Corni in F

Trombe

Tromboni

Timpani

Triangolo

Tamburo

Piatti

Gran Cassa

5

111

11

db

I Violini

II Violini

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

esp.

esp.

This page of a musical score includes the following instruments and parts:

- Flauti
- Oboi
- Clarineti
- Fagotti
- Corni in F
- Trombe
- Tromboni
- Timpani
- Triangolo
- Tamburo
- Piatti
- Gran Cassa
- I Violini
- II Violini
- Viola
- Violoncelli
- Contrabbassi

The score contains several handwritten annotations:

- A large, sweeping bracket or line that spans across the Oboe, Clarinet, Trombone, and Tromboni staves.
- Handwritten numbers '2' and '3' placed above various measures in the Oboe, Clarinet, Trombone, and Tromboni parts.
- Handwritten notes and symbols in the lower section, including a circled 'w' above the first Violini staff and a circled '3' above the Viola staff.
- Large handwritten scribbles and symbols in the empty staves below the percussion section.

Pozoruhodným je tretí nástup témy (hoc v značnom rozpracovaní) v parte 1. huslí (solo), ktorého nástup je vystavaný zo štyroch ascendečných krokov v intervale čistej kvarty (pozri Príklad 13, štvrtá strana príkladu). Dôležitým je tu opäť princíp monotematickosti, ktorý sa v druhej časti objavuje najmä na základe transpozícií (reminiscencií) hlavnej a vedľajšej myšlienky z prvej časti symfónie. Súčasťou týchto tematických návratov je však aj čiastočné rozvádzanie daných tém do nových súvislostí, resp. kontextov, čo sčasti možno chápať za akési druhé rozvedenie na ploche ďalšej, t. j. druhej časti diela. Tematické prepojenie symfónie je tiež zabezpečené deklamovaním tónového materiálu tretej časti (c aiolská) v parte dychových a sláčikových nástrojov (pozri Príklad 25).

Flauti

Oboi

Clarinetti

Fagotti

Corni in F

Trombe

Tromboni

Timpani

Triangolo

Tamburo

Piatti

Gran Cassa

I Violini

II Violini

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 116. The score includes parts for Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, Corni in F, Trombe, Tromboni, Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Gran Cassa, Violini I & II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

Flauti

Oboi

Clarineti

Fagotti

Corni in F

Trombe

Tromboni

Timpani

Triangolo

Tamburo

Piatti

Gran Cassa

I Violini

II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Príklad 25: Deklamovanie tónového materiálu *Minuetto antiquato* (3. časť) v závere druhej časti

84.

Flauti

Oboi

Clarinetti

Fagotti

Corni in F

Trombe

Tromboni

Timpani

Triangolo

Tamburo

Piatti

Gran Cassa

Allegro viv.

I Violini

II

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

Príklad 27: Citácia zo *Symfónie č. 1 C Dur*, op 21 v štvrtej časti *Symfónie č. 2*, op. 26

This page of a musical score is divided into two main sections. The upper section, from the top to the middle, contains the woodwind and brass parts. It includes staves for Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetti (Clarinets), Fagotti (Bassoons), Corni in F (F Horns), Trombe (Trumpets), and Tromboni (Trumpets). Below these are the percussion parts: Timpani (Timpani), Triangolo (Triangle), Tamburo (Tambourine), Piatti (Cymbals), and Gran Cassa (Kettledrum). The lower section, starting from the bottom, contains the string parts: Violini I (Violins I), Violini II (Violins II), Violenne (Violas), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabbassi (Double Basses). The woodwind and brass parts are mostly silent, with some notes and dynamics markings (like *mf*) appearing in the later measures. The string parts are more active, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines.

Koniec 50. rokov 20. storočia sa v symfonickej tvorbe Jána Zimmera nesie v znamení príklonu k neoklasicizmu, a práve skladateľova tretia symfónia reprezentuje sebavedomé a jasne deklamované vkročenie do týchto „tvorivých vôd“. Príklon k neoklasickému vidu selekcie hudobnej *matérie* znamenal oproti Zimmerovej druhej symfónii prehodnotenie dovtedajších tvorivých východísk. Zároveň tiež predznamenal nasledujúci vývoj Zimmerovho hudobného vyjadrovania sa čoraz viac smerujúceho nielen k možnostiam hudobného neoklasicizmu, ale aj k osvojovaniu si (v tej dobe pokrokovejších) možností tzv. Novej hudby a s tým aj spojených nových možností organizácie oktávy (atonalita, seriálna hudba a dodekafónia). Inými slovami možno Zimmerovu *Symfóniu č. 3, op. 33* chápať ako ono symfonické dielo, v ktorom Zimmer opustil východiská tetrachordálneho myslenia a priamo nadviazal na vývinové tendencie v európskej hudbe (Igor Stravinsky, Paul Hindemith a pod.).

Symfónia č. 3, op. 33 (1959) je štvorčastovým dielom,⁹⁰ ktoré vznikalo v tesnom susedstve skladateľovej *Symfónie č. 4, op. 37*, rozsiahleho vokálno-symfonického diela pre sóla, zbor a orchester na text básne J. Kostru zo zbierky Javorový list.⁹¹ Už prvá časť symfónie (*Andante con motto*) zreteľne prezrádza nové Zimmerove

⁹⁰ S časťami *I. Andante con motto, II. Andante cantabile, III. Scherzo. Allegro vivace, IV. Adagio. Allegro con brio*

⁹¹ Zimmerov opus 37 bol napísaný – obdobne ako skladateľova tretia symfónia – v roku 1959.

východiská. Zreteľný je v nej predovšetkým odklon od ľudovej melodiky (a tým aj imanentných výrazovo-sémantických väzieb na národné aspekty hudby) a príklon k určitej odosobnenosti, resp. v prenesenom význame k „objektívnosti“ upotrebenej *matérie*. Do popredia sa dostáva lapidárnosť myšlienok a rytmická pulzácia a strohosť v ich sprievode (pozri Príklad 28).

Allegretto e più mosso

The musical score consists of five staves. The top staff is the first violin, followed by the second violin, the viola, the first cello, and the first double bass. The music is in 4/4 time. The tempo is marked 'Allegretto e più mosso'. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system shows a more complex texture with dynamics ranging from piano (*p*) to forte (*f*). The score includes various markings such as 'arco' and 'mf'.

Príklad 28: Motivický materiál v 1. časti *Symfónie č. 3*, op. 33 Jána Zimmer

Peter Faltin: Výrazné dielo slovenskej symfonickej hudby⁹²

Ján Zimmer zaujíma vo vývoji povojnovej slovenskej hudby špecifické miesto práve zato, že proces dotvárania jeho kompozičnej reči sa dial prekotným tempom, s vynechaním niektorých obligátnych štádií vo vývoji mladého skladateľa. Preto predbehol generačne svojich druhov, preto hoci vekove mladší, patrí svojou tvorbou už bezprostredne medzi predstaviteľov strednej skladateľskej generácie. Vyšiel koncom štyridsiatych rokov z kompozičnej triedy profesora Suchoňa vlastne iba sám. Nemal generačného druhu, ktorý je pre vývoj umelca taký dôležitý. Azda tento fakt urýchlil popri mimoriadnom talente, sviežej invencii a zmysle pre technickú vynachádzavosť jeho umelecké dozrievanie.

Dnes počíta tvorba tridsiatnika na 43 opusov (štyri klavírne koncerty, štyri symfónie, koncerty pre husle a orchester, organ a orchester, sonáty pre dva klavíry, kantáty a ďalšie väčšie i komorné skladby) a zachováva si predsa punc mladosti. Nie azda tým, že

⁹² Na tomto mieste uvádzame skrátenú, hoc rozsiahlu analýzu Zimmerovej *Symfónie č. 4, op. 37* z pera významného slovenského muzikológa Petra Faltina. Ide zároveň jeden z prvých textov akcentujúcich význam a talent skladateľa obchádzajúc predchádzajúce agresívne a politicky motivované útoky na skladateľa v tlači.

Zimmer je jedným z mála mladých skladateľov, ktorí sa v prvom období tvorby úspešne vyhli pocitom melanchólie a mladíckeho tragizmu. Tieto pocity kompenzoval v Zimmerovej raňajšej, ako i pokročilejšej fáze vždy zmysel pre životnú realitu videnú vo vývojevej perspektíve. Hoci sa stal majstrom kompozičnej techniky, predsa sa vždy vyrovnal so všetkým, čo malo príchut' samoučelného experimentovania a technických konštrukcií. Miera pre vkus, s ktorou čelil formalistickým výbojom súčasnej „modernej“, nie sú však svedectvom straty mladíckej odvahy. Naopak. Zimmer priniesol od počiatku vo svojich skladbách vždy čosi nového, rieši v každej závažný technický problém, ktorý však stojí v službách obsahového zámeru. Jeho technická bravúra sa pohybuje v medziach funkčnosti. Túto nikdy vo svojej tvorbe neprekročil.

Prvých desať opusov skladateľa (roky 1947 – 1951) znamenajú nástup technicky pripraveného umelca, prekypujúceho množstvom nápadov. Hoci od opusu 1 (*Variácie pre sláčikové trio*) uplynie len krátky čas, predstupuje Zimmer už roku 1949 so svojim *I. klavírnym koncertom op. 5*. Toto dielo je vzdialené od bežného štýlu „raných“ skladieb. Zimmer akoby preskočil to štádium vývoja, kedy mladý skladateľ hľadá medzi rôznymi smermi. Našiel našťastie hneď na začiatku svoj štýl a v ďalšom pracoval už len na jeho prehĺbení. Tento proces smeroval spočiatku k technickému prekomplikovaniu faktúry (*Klavírne kvinteto op. 6*). Po ročnom medziobdobí píše Zimmer svoj *II. klavírny koncert op. 10*, ktorým otvára novú etapu svojej tvorby. Týmto dielom prečisťuje svoju hudobnú reč, ktorá sa stáva prostejšou a zrozumiteľnejšou. Klavírny koncert

znamená i tesné primknutie sa skladateľa k ideovým hodnotám dneška. Dielo vzniklo roku 1952 ako odraz dojmov z baníckej práce. Konkrétny námet, ktorý pomohol skladateľovi v rozhodujúcej skladbe stal sa potom v ďalšom podstatnou zložkou formovania sa jeho ďalšieho tvorivého vývoja.

Vynikajúce klaviristické dispozície Zimmera predurčovali k tomu, že v svojej tvorbe závažné miesto prikladal klavírnej tvorbe, Tento aspekt treba rešpektovať najmä v prvom tvorivom období, keď sú to práve prvé dva klavírne koncerty, ktoré stoja ako motto na začiatku nových skladateľových záujmov a orientácie. Počnúc opusom 11 (*Symfonickou suitou pre veľký orchester „Tatry“*), syntetizujú sa dva póly Zimmerovej osobnosti (klavirista – skladateľ), a to v tomto prípade priam symbolicky, lebo uvedená suita vznikla pôvodne ako klavírna suita, neskôr prepracovaná pre orchester. Touto skladbou vystupuje definitívne do popredia činiteľ určujúci tvar diela – program. Tento sa stáva od roku 1953 určovateľom celkového skladateľovho prístupu k práci na skladbe. Ďalších tridsať skladateľových diel dovoľuje dnes vysloviť predpoklad o mimoriadnej jeho závažnosti, takže ďalšia tvorba sa uberať potom po dvoch výrazných, navzájom sa doplňujúcich líniiach. V prvom prípade ide o riešenie absolútnych hudobných foriem komorných i orchestrálnych (*Koncert pre husle a orchester op. 15, Sonáta pre dva klavíry op. 16, I. symfónia op. 21, Koncert pre organ, sláčikový orchester a bicie nástroje op. 27, Sonáta pre violu sólo op. 31, I. sláčikové kvarteto op. 39 a iné*). Druhá skupina skladieb sa prmkýňa k programovému zámeru. Program neznamená však pre Zimmera romantickú fabulu,

ale stáva sa mu ideovou pointou diela k zvýrazneniu ktorej voľne používa všetkých kompozično-technických prostriedkov. Aktuálnosť myšlienkovej problematiky a vývojom skladateľa narastá a nadobúda objektívnejšiu platnosť. Sledujeme ho od *II. klavírneho koncertu op. 10* (oslava práce) a symfonickej básne „*Mier*“ pre orchester a miešaný zbor *op. 14*, cez kantátu „*Povstanie*“ *op. 17*, „*Slávnostnú predohru k oslobodeniu Bratislavy*“ *op. 22*, symfonickú báseň s recitáciou „*Pamiatke Ľudovíta Štúra*“ *op. 24*, symfonickú báseň „*Strečno*“ *op. 34* (venovanú hrdinom Slovenského národného povstania), až po malú kantátu „*Holubica pokoja*“ *op. 41* a cyklus piesní „*Pamiatke J. Wolkeru*“ *op. 43*.

Do skupiny týchto skladieb patrí i skladateľova *IV. Symfónia op. 37* z roku 1959. Skladateľ ju napísal k jubileu oslobodenia našej vlasti. Tak ako vo všetkých skladbách písaných so zreteľom na riešenie určitého mimohudobného problému, i v tejto symfónii zámer predeterminuje celkovú jej koncepciu.

Oslavná tematika otvára pred skladateľom celá rad komplexných pocitov. Ten z nich, ktorý potom postavil do čela symfónie ho nevedie iba po ceste radostnej oslavnosti. Odhodlal sa venovať hudobnému riešeniu otázky genézy pojmu sloboda a šťastie. Skúma pramene, z ktorých vytryskol prúd radostného dneška. Symfónia sa preto po myšlienkovej stránke stáva súhrnom typických pocitov súčasníkov, ktorí pamätajú ešte i boje o slobodu. Zobrazuje cenu slobody na pozadí ťažkého zápasu o ňu. Takto sa celá symfónia rozpadá na dva myšlienkové celky. Prvý (tri prvé časti), ktorý zobrazuje atmosféru boja, druhý (posledná časť), ktorý má na

tomto pozadí vzdať hold dnešku. Celým vyznením je toto dielo prejavom skladateľovho vážneho postoja k bojovnej minulosti i k dnešku. Preto sa ani v poslednej časti neoddá pocitu neviazaného veselia, ktoré by narušilo atmosféru prvých častí. Naopak, reminiscenciami v tematickom inventári poslednej časti, pripomína skladateľ súčasníkom pohnutú minulosť, upozorňuje ich na korene dneška.

Snaha podčiarknúť básnickú predlohu viedla skladateľa po uvedenej ceste. Báseň laureáta štátnej ceny Jána Kostru „Vďaka strane“ zo zbierky Javorový list si nestavia za úlohu vztýčiť nad Slovenskom poetickú apoteózu, ale priviesť čitateľa k lyrickej meditácii nad cenou dneška. Kostrovi nešlo len o oslavnú báseň bežného typu, je to poézia filozofická. Ideovým fortissimom básne je vďaka strane za cestu, po ktorej dovedla náš ľud k radostnému dnešku. Vyjadrená je nenápadnými podtextmi bojových metafor, smerujúcich k nežnému lyrizmu. Práve tento sa stal podkladom pre Zimmerovu lyricky koncipovanú kantátu, v ktorej – ako ešte ukážeme – išlo predovšetkým o text, ktorým sa hudba dáva usmerňovať. Sóla a zbor sú funkčne podmienené zmyslom poézie. Deklamatívny charakter, ktorý Zimmer preto zvolil, vylučuje kantilénu a akýkoľvek izolovaný emocionálny popud. Zbor i sólisti sú predovšetkým recitátormi Kostrových myšlienok. Preto posledná časť pripomína veľká recitatív, ktorý dodáva celku širokodychú nosnosť a slávnostný pátos. Vedúca úloha textu predurčila i tvar formy.

Simultánnosť hudobného priebehu podčiarkuje etický punc básne a je zdrojom disproporcie hudby a textu v jej závere. Zimmer kladie vrchol symfónie do kódy hoci text ho dosahuje už pred jej započatím. Povaha textu totiž nedovoľovala stotožniť oba vrcholy, lebo kostrovská poézia nedáva po stránke možnosti zhudobnenia príležitosť pre maximálne hudobné dotvorenie predlohy. Voľný nepravidelný verš, civilné, až hovorové gesto a uvoľnená stavba bez básnického obrazu vylúčila silný hudobný záver prebiehajúci rovnobežne s deklamáciou textu. Preto skladateľ snažiac sa o hudobnú kulmináciu presunul ťažisko do kódy, ktorá takto zaokrúhľuje formu a hudobne dotvára akciu, hoci nie najšťastnejším výberom textu dozorientuje kóda poslucháča, ktorý očakáva monumentálny záver symfónie. Precenenie „muzikálnosti“ textu si vynútilo takéto riešenie, ktoré je povahy technickej a je zapríčinené postojom Zimmera k básnickému textu, v ktorom vyzdvihol práve onú filozofujúco-lyrickú stránku mravného a etického profilu dneška.

Celkový hudobný profil symfónie je dôkazom Zimmerovho zmyslu pre stvárnenie konkrétnych obsahov. Programový zámer predurčil uplatnenie predovšetkým expozičného typu hudby. V konkrétnych situáciách spoznávame niekoľko typov myšlienok, ktoré sa na spôsob monotematickej výstavby preplietajú celou symfóniou. A pritom nás na prvý pohľad prekvapí šírka koncepcie jednotlivých úsekov, hoci rozmerovo dosť stručných. Ich šírka spočíva v maximálnej nasýtenosti obsahom. Ich koncentráciu dosiahol skladateľ práve vnútornou príbuznosťou charakterových

melodických typov. Tak sa v celej symfónii stretieme s niekoľkými stavebnými prvkami. [...]

IV. symfónia Jána Zimmera je obohatením slovenskej symfonickej tvorby. Jeho hudba rieši jeden z najaktuálnejších programov súčasnosti. Robí to prostriedkami modernými a zrozumiteľnými. Prístup k formovému riešeniu (symfónia bez sonátovej formy), spôsob tematickej práce, presahujúcej medze jednotlivých častí a spôsob pohľadu na básnické slovo svedčia o umelcovi hľadajúcom, o umelcovi, ktorý má dosť síl a emócií na zvládnutie náročných úloh. Zimmer nielenže prvý raz v slovenskej tvorbe rozšíril aparát symfónie o zbor, ale svojou myšlienkovou závažnosťou pokúsil sa o tvorivú syntézu symfonického a kantátového typu. Z hľadiska týchto tendencií stojí dielo medzi výraznými úspechmi slovenskej povojnovej symfonickej tvorby.

KLAVÍR AKO NOSITEĽ IMPROVIZAČNÉHO PRVKU

Takmer zakaždým sa pri mene a tvorbe Jána Zimmera stretávame s akcentovaním významu (inštrumentačného média) klavíra v jeho tvorbe. Či už je to Stanislav Bachleda, podľa ktorého má klavír v skladateľovej tvorbe „*dominantné postavenie*“,⁹³ alebo Michaela Stančíková, podľa ktorej bol klavír pre Zimmera „*zdrojom večnej inšpirácie*.“⁹⁴ Naozaj, za všetko hovorí azda najlepšie šírka Zimmerovej tvorby pre tento nástroj – popri množstve komornej hudby s klavírom je autorom siedmich sonát pre klavír sólo, štyroch sonát pre dva klavíry a siedmich klavírných koncertov.

Už menej sa akcentuje ale význam, resp. funkcia klavíra v prenikaní modernizujúcich (resp. avantgardizujúcich) tendencií v Zimmerovi tvorbe. Avšak, je to práve klavír a predovšetkým sonátová tvorba, na ktorých si Zimmer razantne a zavše tiež tvrdošijne osvojoval výrazové prostriedky II. viedenskej školy, či žriedla intervalovej hudby a iných, pre tzv. *Novú hudbu* príznakových výrazových prvkov. Príkladom *pars pro toto* je rozdiel hudobnej

⁹³ Kolektív autorov: *100 slovenských skladateľov*. Bratislava: Hudobné centrum, 1998, s. 298.

⁹⁴ STANČÍKOVÁ, Michaela: *Klavírne koncerty Jána Zimmera* [Diplomová práca]. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Katedra hudobnej vedy. 1994, s. 5.

matérie Zimmerovej prvej klavírnej sonáty (op. 4, z roku 1948) a druhej sonáty (op. 45, z roku 1961). Tieto sonáty oddeluje nielen 13 rokov Zimmerovej kompozičnej tvorby, ale oddelujú ich aj priam-až polaritné výrazové prostriedky. Dôvody možno hľadať aj v skladateľovom detstve, kedy jeho prvé kroky k spoznávaníu a osvojovaniu si hudby viedli skrz intuitívne improvizácie (pozri skladateľove spomienky, str. 17).

Dôkazom toho je tiež vyjadrenie samotného skladateľa, ktoré na túto tému poskytol v rozhovore s Vlastou Adamčiakovou na pôde Slovenského rozhlasu:

„V tvorbe pre klavír vychádzam predovšetkým z improvizácií na tomto nástroji. Improvizácia je u mňa akýmsi zdrojom intuitívneho hľadania výrazových prostriedkov, ktoré sa potom snažím stmeliť do pevného formotvorného celku s vlastnou logikou a prísnyim postupom podľa formových vzorov, ktoré nám ponechali veľkí tvorcovia hudby minulosti. Tak postupujem aj v mnohých prípadoch, napríklad pri tvorby sonáty, koncertu alebo aj symfónie.“⁹⁵

⁹⁵ Z tvorivej dielne hud. sklad. Jána Zimmera, Rok: 1980, moderuje Vlasta Adamčiaková.

APROPRIÁCIA INOVÁCIÍ (SONÁTA Č. 2, OP. 45)

Prvým Zimmerovým opusom, v ktorom možno zreteľne vy-
badať jeho ambície preskúmať a tvorivým spôsobom upotrebu-
vať „modernizujúce“ tendencie je jeho *Sonáta č. 2*, op. 45 pre klavír
sólo z roku 1961. Dielo je priamym svedectvom o tom, že si Ján
Zimmer „nezakrýval oči“ pred progresívnymi tendenciami hudob-
ného vývinu na tzv. „Západe“⁹⁶ a prirodzene naň nadväzoval, a to
najmä na poli symfonickej a klavírnej tvorby (sonátová a koncer-
tantná tvorba).

Zimmerova druhá sonáta je dielom, ktoré vznikalo v tesnom
susedstve so skladateľovou *Symfóniou č. 5*, op. 44, v ktorej je tiež
možné (ale len do istej miery) sledovať náznaky kompozično-tech-
nických inovácií skladateľského vyjadrovacieho aparátu. Na myslí
máme napríklad druhú časť symfónie (*Andante*), v ktorej je akcent
kladený na intervalovú organizáciu hudobnej *matérie* – napríklad
kvartové a kvintové harmónie či melodické rozvádzanie durového
kvintakordu do zväčšeného kvintakordu (pozri Príklad 29).

Oproti druhej sonáte však Zimmer v tejto symfónii upotrebil
predovšetkým štýlotvorné prvky neoklasicizmu, zatiaľ čo v sonáte

⁹⁶ „Po druhej svetovej vojne, [...] po sovietskych inváziách a reštaurovaní komunistic-
kých režimov vo východnej Európe, už došlo k úplnému oddeleniu hudby Východu od hudby
Západu“ (Nada Hrkčková: Dejiny hudby VI. : Hudba 20. storočia (1). Bratislava :
IKAR, 2005. s. 10).

kládol primárny dôraz takmer výlučne na intervalové štruktúry viažuce sa na hudobný materiál skladby.

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the second movement (Andante) of Zimmer's Symphony No. 5, Op. 44. The score is for Flauti, Oboi, Clarinetti, and Fagotti. It shows the melodic development of a B-flat major pentad into an augmented pentad. The Flute part starts with a melodic line, followed by the Clarinet and Bassoon parts. The Oboe part is mostly silent. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'ppp2', and a circled '1' above the first measure of the Flute part. The tempo is marked 'Andante'.

Príklad 29: Nástup druhej časti (*Andante*) Zimmerovej *Symfónie č. 5*, op. 44 v parte flaut a klarinetov (melodické rozvedenie B-durového kvintakordu do zväčšeného kvintakordu).

Ako už bolo spomenuté skôr, klavír pre Zimmera predstavoval okrem akéhosi „styčného inštrumentačného bodu“ tiež médium hravosti, improvizácie a slobodného zvukovo-kompozičného hľadačstva. Azda i preto je na Zimmerovej druhej sonáte tak výrazne vidieť posun na úrovni selekcie hudobnej *matérie* vychádzajúcej z nových možností organizácie oktávy. Zaujímavým je tiež fakt, že od tohto opusu už ďalšie, v neskorších obdobiach skladateľovej tvorby skomponované sonáty pre sólový klavír predstavujú poväčšine atonálne a takmer výlučne experimentálne profilované opusy:

„Postupné ‚avantgardizovanie‘ rukopisu sa prejavovalo napríklad používaním rozšírených techník (tiché stlačenie klávesov), ako aj klastrových či ad lib improvizačných momentov v Zimmerovej klavírnej literatúre, previazaných predovšetkým s výrazovosťou Novej hudby. Príkladom týchto tendencií v skladateľovom tvorivom vývoji je Sonáta č. 4, op. 69 (1971) s podtitulom ‚Improvizácie‘.“⁹⁷

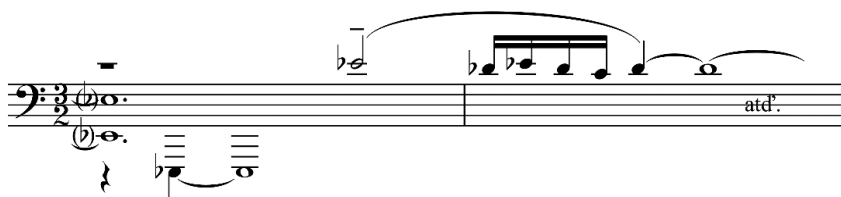
Natíska sa tiež analógia so Sonátou pre klavír (1965) Ivana Hrušovského,⁹⁸ v ktorej sa tento skladateľ doslova vehementne odpútal od pedagogického vplyvu svojho učiteľa (Alexandra Moyzesa). V rozhovore o s Vlastou Adamčiakovou o svojich kompozičných východiskách, upotrebenej hudobnej *matérii* a tvorivých cieľov v súvislosti s týmto opusom Zimmer prezradil nasledujúce:

„Čo sa týka mojej druhej sonáty pre klavír... V tejto som si umienil napísať [...] skladbu, ktorej kompozičnej prostriedky by potvrdili cieľ. Totiž, vynechať zo sonáty vlastnú sonátovú formu v zmysle klasického a nahradiť [ju] alebo použiť v jednotlivých častiach formy predklasické, teda z obdobia baroka. A s využitím nového harmonického materiálu, menej zvyklých

⁹⁷ VESELÝ, Ondrej: *Hudba v hudbe*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra kulturológie, 2021 s. 60

⁹⁸ Obdobne ako Ján Zimmer, aj Ivan Hrušovský (1927 – 2001) a Ladislav Burlas (nar. 1927) postrádali generačných skladateľských rovesníkov: „[...] Hrušovský i ja sme sa ocitli v akejsi medzigeneračnej situácii. Starší skladatelia, naši učitelia, nás hodnotili asi ako tretí pokus o pokračovanie tradície školy Vítězslava Nováka – pred nami totiž vekovo stál Dezider Kardoš a jeho spolužiaci. Po nás prichádzajúci autori, radikálne orientovaní, zase hľadeli na nás ako na bezperspektívnych a izolovaných autorov“ (Ladislav Burlas: *Moje spomienky na Ivana Hrušovského*. In: MARTINÁKOVÁ, Z. [ed.]. *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2004. s. 88-89).

Nejde teda len o názvy častí (*I. Prelúdium a Toccatta, II. Arioso, III. Fantázia a Fúga*), ktoré by na formovo-reprezentatívnej úrovni zastupovali barokovú hudbu vo fúzii historizujúcich princípov s progresívnymi kompozičnými tendenciami. V tomto diele Zimmer implementoval aj iné, konkrétne a priamo odcitované prvky barokovej inštrumentálnej hudby. Prvá časť je napríklad ukončená durovým kvintakordom (a – cis – e – a), ktorý je v časti jediným, hoc exaktným a „hlasným“ echom tonálnej organizácie oktávy.¹⁰¹ Zавše príznakovou je tiež melodická floskula a melodická ornamentika použitá v druhej časti sonáty (pozri Príklad 31).



Príklad 31: melodická floskula (melodická ornamentika) odkazujúca na barokovú hudbu (*Sonáta pre klavír č. 2, op. 45 – 2. časť: Arioso*)

Pri fúzii týchto vzdialených hudobných epoch Zimmer zašiel ešte ďalej, a to pri aplikovaní fúgy, t. j. kontrapunktického princípu v rámci rozvíjania kompozičnej práce s intervalovo-chromatickým radom v poslednej časti diela. Už pri Zimmerovej prvej

¹⁰¹ Ide, pravdepodobne, o referenciu na príznakové používanie durových kvintakordov na konci barokových kompozícií (napr. na konci prelúdií J. S. Bacha v molových tóninách).

symfónii (op. 21) upozornil Ladislav Burlas na to, že sa Zimmer snažil prenášať „polyfónnu techniku [...] na úroveň novšieho hudobného myslenia najmä čo do vertikálnej zvukovej výslednice.“¹⁰² V prípade druhej klavírnej sonáty platí tento výrok *pars pro toto!*

Z možností inovácií organizácie oktávy si v svojej druhej klavírnej sonáte Zimmer vybral možnosť definovať nosnú hudobnú *matériu* na základe intervalového chápania zoskupovania a rozvrstvovania tónov a rytmických motívov. *De facto* preskúmal Zimmer v svojom 45. opuse možnosti seriálneho narábania z tónovými výškami a rytmickým skupením tónov, a to na baze intervalovej štruktúry. *In medias res* sú zvolené intervalové postupy deklamované v beztaktovom improvizácie-rubatovom úvode, slúžiace ako intervalový a tónovo-sériový materiál ďalších častí (pozri Príklad 32).

Prelúdium a Toccatta

Príklad 32: Expozícia intervalového materiálu v prvej časti (*Prelúdium a Toccatta*) Sonáty pre klavír č. 2, op. 45 Jána Zimmera

¹⁰² Ladislav Burlas: Predslov k vydaniu partitúry Zimmerovho diela *Sinfonia N. 1 per Grande Orchestra* (Štátne hudobné vydavateľstvo, Praha-Bratislava, s. III).

Analýza intervalov

1. **gis – a** / interval **malej nóny** (v obrate malá sekunda totožná z číslom 4, 6, 7 a 8).
2. **dis – ais** / interval **čistej kvinty** (totožné s číslom 9).
3. vystriedanie **čistej kvarty his – eis** s tónom **fis** (fis – his = zväčšená kvarta, fis – eis = veľká septima).
4. obrat čísla 1 (malá sekunda).
5. väzba **čistej kvarty** (fis – his) s **čistou kvintou** (cis – gis) spojená veľkou sekundou (his – cis).
6. transpozícia čísla 1 o veľkú sekundu nadol.
7. zdvojenie **malej sekundy** (korelácia s číslom 1).
8. **malá sekunda** (totožnosť s číslom 4 a 6).
9. čistá kvinta h – fis (totožnosť s číslom 2)
10. rytmizovaná skupinka nôt (intervalová štruktúra nadol: **čistá kvinta, zmenšená kvinta**).

Vladimír Čížik vo svojej recenzii Zimmerovej LP platne *Ján Zimmer hrá vlastné skladby* uvádza o Zimmerovej druhej (a tretej) sonáte nasledovné:

„ [...] sú ukážkou Zimmerových dvoch rozdielnych prístupov k riešeniu problematiky absolútnej hudby – v oboch prípadoch ide o cyklickú sonátu. V druhej sonáte čo do výberu výrazových prostriedkov načiera skladateľ hlbšie do oblasti bi- a polytonálneho spájania najmä sekundových akordov, ktoré už svojou zvukovosťou ako by boli predurčené ku grotesknému výrazu prokofievovského typu. Kompozičné princípy bohato využívané v suite *Tatry* nachádzame aj tu, pravda, vo vyššom a náročnejšom traktovaní. Autor tu výdatnejšie využíva aj svoje nemalé kontrapunktické majstrovstvo v súlade s barokovými formovými schémami, ktoré si zvolil v snahe po určitom nekonvenčnom

*odklone od cyklického princípu klasickej sonáty. V tretej sonáte sa už spomenuté princípy (monotematizmus, ostinátna technika) uplatňujú na iných formových pôdorysoch (princíp klasickej sonáty) za súčasného využitia princípov budovania tematického materiálu na podklade dodekafónie. Po stránke harmonickej, polytonalita tu vyúsťuje neraz v priam clustrové zvukové efekty.*¹⁰³

¹⁰³ ČÍŽIK, Vladimír: *Gramorecenzie, Ján Zimmer hrá vlastné skladby*, In: *Hudobný život*, 1971, roč. 3, č. 24, s. 5

ZRELÉ TVORIVÉ OBDOBIE

Kompozičnú tvorbu Jána Zimmera možno od začiatku 60. rokov považovať za diela jeho zrelého tvorivého obdobia. Ide pritom o štádium, v rámci ktorého sa Zimmerove tetrachordálne kompozičné myslenie dostalo takmer úplne do úzadia. Tvorivý zreteľ totiž Ján Zimmer upriamil čoraz viac na možnosti neoklasicizmu, výdobytky racionálnej organizácie oktávy (dodekafónia), na historické hudobné modely (neo-štýly) a od 80. rokov i na postmodernistickú *polymatériu* (t. j. polyštýlovosť).

Jednou z prvých kompozícií, na ploche ktorej Zimmer siahol po nových, racionálnych možnostiach organizácie oktávy je jeho *Sonáta č. 3, op. 55* (1966). Pritom už v predchádzajúcej sonáte (op. 45) preskúmal Ján Zimmer možnosti racionálne tvarovanej hudobnej *matérie*, avšak op. 55 reprezentuje už zreteľne modelovanú hudbu na základe 12-tónovej radovej organizácie (pozri Príklad 33).



Príklad 33: Dodekafonický rad (*Sonáta č. 3, op. 55*).

Príznakovou pre povahu skladateľovej osobnosti bola tiež tendencia osobitým spôsobom prijímať inovácie z vonkajšieho prostredia. Zároveň, dôsledná kompozičná príprava u profesora

Eugena Suchoňa poskytla Jánovi Zimmerovi i potenciál prenášať kontrapunktické myslenie aj na racionálne organizovaný priestor oktávy. Príkladom prepojenia týchto dvoch predispozícií tvorby Jána Zimmera je *pars pro toto* traktovanie dodekafonického radu v rámci štvorhlasej fúgy v ďalšom priebehu tretej sonáty (*Andante* úsek). Využívanie polyfonického traktovania hlasov i v ne-tonálne profilovanej hudobnej *matérii* je *de facto* jedným z pre Zimmera typických kompozičných prvkov, ku ktorému sa v neskoršom vývoji slovenskej hudby prihlásil tiež jeho súkromný žiak Miro Bázlik. V hudbe Mira Bázlika možno detekovať viacero analógií s hudbou jeho bývalého učiteľa (...).

Kým prenikanie seriálnej, respektíve dodekafonickej hudby v 60. rokoch možno v tvorbe Jána Zimmera považovať za akési rozširovanie tvorivého a vyjadrovacieho arzenálu, neoklasicistické nazeranie na organizáciu *matérie* a *času* badať v jeho tvorbe už od 50. rokov. Už formová štruktúra *Concerta grossa*, op. 7 v sebe zahŕňala historizujúci aspekt. Zaujímavou je však skutočnosť, že v Zimmerovej tvorbe vedľa seba koexistovala ako štýlovo čistá hudobná štylizácia, tak aj „prokofievovský“ neoklasicizmus.

Príkladom inkarnácií neoklasicizmu v symfonickej tvorbe je okrem *Symfónie č. 3*, op. 33 (1959) aj *Symfónia č. 5*, op. 44 (1961) a predovšetkým *Symfónia č. 10*, op. 82 s podtitulom "*Hommage à J. Haydn*" (1979). Reprezentantmi štýlovo čistých kompozícií v historizujúcom kompozičnom jazyku sú napríklad *Francúzska suita*, op. 62 (1968), *Piesne bez slov*, op. 66 (1970), *Hudba starej Bratislavy*

(*Baroková suita v starom slohu*), op. 80 (1975) alebo *Variácie pre dvoje huslí a violu (In modo classico)*, op. 87 (1977).¹⁰⁴

V neposlednom rade, pokiaľ chceme hovoriť o inkarnáciách polyštýlových (t. j. postmoderny) tendencií v hudbe Jána Zimmera, je nutné akcentovať predovšetkým jej inkarnácie na platforme *polymatérie*. Vypuklou inštanciou štýlovo i žánrovo *polymatérie* je v Zimmerovej hudbe koexistencia, resp. strihové radenie atonálne profilovaných plôch (predovšetkým v parte klavíra) s citátmi z *Klavírnej sonáty č. 29 op. 106* s podtitulom „*Hammerklavier*“ Ludwiga van Beethovena traktovaných v orchestrálnom tkanive skladby. Už menej vypuklou inštanciou *polymatérie*, ale aj *polytechniky* je Zimmerova *Symfónia č. 11*, op. 98 (1981).

¹⁰⁴ Ide o revíziu Zimmerových *Variácií pre sláčikové trio*, op. 1

RICHARD ZIMMER¹⁰⁵

O.V.: Vaša pozícia je v prípade osobnosti a tvorby Vášho otca, Jána Zimmera, unikátna. Jedinečným spôsobom sa u Vás spája rodinná skúsenosť so skúsenosťou profesionálnou, t. j. skúsenosťou dirigenta jeho diel. Ako posudzujete hudbu Vášho otca a jej význam v rámci slovenskej hudby s odstupom všetkých tých rokov?

R. Z.: Tým, že som od malička – a v podstate až do svojich 18 rokov –, vyrastal nepretržite pri otcovi a tým, že ako skladateľ na voľnej nohe otec tvoril doma, strávil som s ním mnohokrát aj 24 hodín denne. Z detstva si pamätám aj na jeho hudobný vývoj. Samozrejme, dieťa ešte nechápe určité súvislosti na ktoré príde až neskôr, ako napríklad ovplyvnenie jeho ranej tvorby existenčnými problémami, ktoré mal s jeho *Concertom Grossom*. Tie som však ja, ako ročník 1957, už nepociťoval. To, čo som v detstve vnímal bolo, že mal (v tých rokoch už) určité pevné postavenie a v slovenskom hudobnom živote veľa znamenal. V tom čase bol už dlhé roky na voľnej nohe aj keď, spomínam si, že súkromne vyučoval klasické

¹⁰⁵ Richard Zimmer (nar. 1957) je slovenský dirigent a syn Jána Zimmera.

disciplíny ako harmóniu, kontrapunkt. Bol známy tým, že v nich bol skutočne dobrý.

K tým vývojovým obdobiam v otcovej hudbe... Prirodzene, ako dieťa som sa stretol s jeho klavírnou tvorbou pre deti, ale vnímal som aj jeho symfonickú tvorbu. Keď som mal 5, 6 rokov, začal som sa ako malý klavirista hrať jeho tvorbu pre deti. Neskôr, keď som študoval dirigovanie na Konzervatóriu, popri ktorom som študoval aj kompozíciu a klavír, stretol som sa napríklad aj s jeho Tatrami. Zo začiatku mi jeho tvorba v mnohom evokovala jeho profesora Eugena Suchoňa, hlavne čo sa týka harmónie. Až neskôr som si uvedomoval tú jeho obrovskú rozmanitosť, to množstvo skladieb, ktoré vytvoril. Čo sa týka jeho štýlu tak poviem úprimne, že ako reptajúcemu a protestujúcemu dieťaťu, sa mi vtedy moc nepáčilo. Pretože my sme v tom čase boli skutočne ovplyvnení tou vlnou modernizmu, dodekafónie a podobných vecí. V podstate až neskôr, ako dospelý človek, keď som sa s jeho tvorbou nakoniec stretol aj ako interpret-dirigent, začal som ju omnoho viac docieňovať, začala mi omnoho viac hovoriť. Až potom som ocenil tu jeho konzistentnosť a jedinečnosť jeho vyjadrovacích prostriedkov, v ktorých bol, ako hovorím, konzistentný. Časom, samozrejme, absorboval určité vplyvy vtedajšieho spôsobu hudobného myslenia, ktoré sa vyvíjalo smerom k aleatorike či dodekafónii a podobne. Dlhšie po jeho smrti sa však ten oblúk uzavrel. Dnes v podstate vidíme, že sa vraciame tam, kde hudba začínala v 20. storočí. Teraz mám k jeho hudbe už úplne iný vzťah.

O.V.: Tá moja skúsenosť, resp. môj záujem o Zimmerovu hudbu započal počas štúdií na konzervatóriu jeho *Tatrami*. Ide pritom o dielo, v ktorom je možné nájsť množstvo modernizujúcich prvkov. Napríklad, Zimmer v nich opustil terciové akordické vzťahy a je v nich tiež zreteľné jeho tetrachordálne myslenie. A pritom, *Tatry* predstavujú len malý výsek z jeho tvorby a reprezentujú viac obdobia okolo *Concerta Grossa*... Keď som neskôr spoznával aj jeho symfonickú hudbu, zistil som, že je k tým dielam nutné hľadať si vzťah. Nie sú tak priamočiare a už vôbec nie „ľahké na počúvanie“. A ešte omnoho neskôr som zistil ako veľmi je jeho hudba rozkošatená, a že ju nemožno „uväzniť do jednej škatulky“.

Preto, keď hovoríte o konzistentnosti jeho tvorby, čo máte na mysli?

R.Z.: To sa ťažko pomenúva aj mne, človek to musí prežiť. Ja som bol „dlhočizné“ roky s jeho muzikou pasívne v styku. Napriek tomu, že dieťa nikdy svojho rodiča nespozná úplne dokonale, predsa som poznal jeho myslenie, názory na svet a určitú estetiku. Povedal by som, že u neho prevládali dva prvky. Za prvé bol veľmi veriacim človekom, a to napriek tomu, že to v jeho živote nemuselo vždy tak vyzeráť. Avšak, v svojej podstate bol v tomto ohľade zásadový. Aj preto mal spočiatku 50. rokov problémy, ktoré vychádzali z jeho presvedčenia. Úplne odmietal materializmus a bol vyslovene idealista – idealizmus u neho zohral veľkú myšlienkovú úlohu.

Ako tvorivá osobnosť stál môj otec vždy svojím spôsobom – aj keď sa to možno nezdá – sám. Sám ako strom, ktorý nesplýva s okolím, ale je skôr akýmsi stredobodom. Myslím si, že nikdy nebol eklektikom, respektíve že by kompozične „hľadal“ (...). Zo začiatku bol veľmi ovplyvnený profesorom Suchoňom, veď otec bol jeho jediným žiakom. A otcova modalita naozaj v mnohom vychádzala zo Suchoňovskej harmónie, ktorú následne nejakým spôsobom obohacoval a rozvíjal. Časom však vstrebával aj modernejšie prvky, napríklad malú aleatoriku, aj keď stále to bola tá klasika vychádzajúca zo svetovej hudby. A ako poznám jeho spôsob inštrumentácie, tak jeho hudobný jazyk sa veľmi nemenil. V tomto zmysle bol tiež konzistentný, nezachádzal do experimentov, aj keď časom prijímal určité podnety zvonku. Ale keď hovoríme o jeho inštrumentácii, tak možno povedať, že sa neustále pohyboval vo vlastnom inštrumentačnom jazyku, ktorý nadobudol ešte počas štúdií u profesora Eugena Suchoňa.

S otcom som mával aj názorové rozdiely. Najmä v časoch, keď som študoval na konzervatóriu. Keďže som bol ovplyvnený modernou súčasnou tvorbou, chcel som ho nejakým spôsobom naviesť aby skúsil aj on niečo obdobné. Vtedy vzniklo napríklad Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu, ale on, na rozdiel od Ladislava Kupkoviča či Ivana Paríka, nezačal experimentovať týmto smerom.

Ale ako hovorím, toto je môj osobný názor, ktorý vyplýva z toho, ako počúvam jeho muziku. Vychádzam tiež z toho, že

u neho prevládala viera. To znamená, že aj všetka jeho hudba sa snažila hľadať čosi „poza náš normálny život“. Tak to teraz s odstupom času cítim, úplne inak ako na začiatku (...). Možno je to aj tým, že sa sám už nevenujem hudbe profesionálne. Dnes, keď počujem nejakú otcovu skladbu, hovorí na mňa omnoho viac. O mnohých skladateľoch dlho nepočuť, ale čo je zaujímavé o môjho otca je čoraz väčší záujem. Dnes sa dá už povedať, že jeho hudba je nadčasová. A možno je to práve tým jeho umeleckým jazykom, ktorým nikoho neodrádza. Na jednej strane možno povedať, že bol otec v svojej tvorbe konzervatívnejším typom skladateľa. Na druhej strane sa v svojom jazyku skutočne časom natolko otvoril, že nikoho neurazí a pritom sa dá sa povedať, že je zároveň súčasný.

O.V.: Inými slovami možno povedať, že vychádzal z tradičného, t.j. konzervatívneho ponímania skladateľského remesla. Na druhej strane opatrne, z rozumom prijímal inovácie, neuzatváral sa pred nimi...

R.Z.: Čo sa týka jeho kompozičného postupu. Otec si robil skice ku všetkým skladbám. Symfónie vznikli všetky najskôr v skiciach, ktoré písal ceruzkou pri klavíri. Až potom, keď ich mal hotové a bol s nimi spokojný, začal inštrumentovať partitúru „načisto“. A to je zaujímavé, pretože mal absolútny sluch, čo doteraz celkom nechápem... Nekomponoval tým spôsobom, ako napríklad starý otec – Jozef Grešák. Ten komponoval tak, že mu to v hlave dozrelo a potom to zo seba vychrlil. Aj keď si možno nejaké zápisky

predsa že len robil... A pritom starý otec absolútny sluch nemal. Za to otec robil všetko tým klasickým, konzervatívnym postupom. Aj preto sa možno jeho hudba zdá tak konzistentná, lebo jeho inštrumentačný postup bol, istým spôsobom, vždy rovnaký. Zároveň tým, že bol sám klavirista, nebolo pre neho problém zahrať čokoľvek. Pamätám si, že hrával z listu, ako sa hovorí, všetko možné aj nemožné. Hoc nebol až ten typ ako Jozef Sixta, pre ktorého nebolo vskutku problém vôbec nič...

O.V.: Ako vyzeral jeho pracovný deň?

R.Z.: Jeho deň vyzeral asi tak, že si ráno precvičoval cudzie jazyky, potom cvičil na klavíri a neskôr komponoval. V tom období – hovorím o 60., 70. rokoch – sa po Slovensku hrávali také kvázi „umelecké úderky“. Otec takto hrával napríklad so speváčkou Evou Bláhovou, ktorú sprevádzal na klavíri. Takže cvičeniu musel venovať veľmi veľa času. Aj preto vychádzam z toho, že celá otcova tvorba bola značne poznačená práve tým klavírom a jeho svetovou literatúrou. Podľa môjho názoru bol aj dobrým interpretom hudby Franza Listza. Zvykol vyhľadávať ťažšie skladby, veď nakoniec konzervatórium absolvoval s Klavírnym koncertom b mol Piotra Iljiča Čajkovského a jeho absolventským dielom bol v roku 1949 – u profesora Farkasa v Budapešti – jeho Prvý klavírny koncert, ktorý si sám aj zahral.

O.V.: Zaujala ma Vami spomínaná otcova záľuba v cudzích jazykoch...

R.Z.: Otec bol neuveriteľne pracovitý a nestále sa vzdelával. Keď na to teraz myslím, tak sa mi to až nezdá. Stíhal sa venovať mne, chodili sme sa hrať so psom, dokázal si opraviť auto, vymeniť pneumatiky, na veľmi šikmej streche nášho bytového domu si nainštaloval anténu, ktorú potom orientoval na Viedeň (smiech) a popri tom cvičil na klavíri.

Cudzie jazyky boli od malička jeho koníčkom, v rodine bola základom maďarčina a nemčina. Angličtinu sa myslím začal učiť pred vojnou a počas vojny sa učil aj ruštinu – čakal na „osloboditeľov“ (smiech). Neskôr k tomu pridal francúzštinu a buď taliančinu alebo španielčinu, to som si už nie úplne istý. V jazykoch chcel byť zručný aj aktívne, aj pasívne. A tak si sám vo viacerých z nich zvolil určité frázy a každé ráno sa tomu hodinu venoval. To isté robil aj pred spaním. Každý deň... Nezabudnem ako „driloval“ taliančinu pred tým, ako sme spolu v 60. rokoch išli do Talianska. Svojím spôsobom bol polyglot. Podobne ako na klavíry, mnohé veci dokázal vydrieť. Pre klavír nemal až tak dobré fyziologické predpoklady, myslím tým veľké ruky, preto nikdy nehrával Rachmaninova, na ktorého by musel mať v skutku veľké prsty. Ale Liszta dokázal veľmi kvalitne interpretovať hoc tým, že nemal až tak dobré fyziologické predpoklady, musel všetko vypilovať cvičením. Mal obrovskú vôľu, do čoho sa pustil, to nerobil polovičato, a keď už niečo začal, tak to robil po celý život. To platilo aj pre cudzie jazyky.

O.V.: Tu jeho veľkú pracovnú zanovitosť, ale aj akúsi umeleckú ambicióznosť a potrebu veľkých gest v umení veľmi cítiť

z jeho hudby. Myslím si tiež, že si bol veľmi dobre vedomý dejinných a vývinových kontextov slovenskej hudby. Nie je náhoda, že ako jediný skomponoval 13 symfónií alebo prvý klavírny, husľový, organový koncert s orchestrom.

R.Z.: Samozrejme, otec ako začínajúci skladateľ neprišiel do úplného „vzduchoprázdna“. Do slovenského hudobného života vstúpil približne ako 22-, 23-ročný, *de facto* hneď po vojne ako mladý chlapec. V tom čase tu už pôsobil Eugen Suchoň, Alexander Moyzes a Ján Cikker. Otcovým rovesníkom bol Bartolomej Urbanec, Oto Ferenczy a o niekoľko rokov na to sa pridala aj Ivan Hrušovský. Ale v rámci svojej generácie nastúpil po vojne do kvázi „vzduchoprázdna“ a mal razantný nástup!

Pravda je tiež taká, že si od svojich kolegov držal veľký odstup. Bol veľmi tvrdohlavý a zároveň si nenechal len tak jednoducho „skákať po chrbte“ a ani „neprezliekal kabáty“. Takže medzi skladateľmi nemal veľa priateľov. Z hudobnej oblasti si veľmi dobre rozumel asi len s Ľudovítom Rajterom, ktorý mu nakoniec premiérovovo uvádzal jeho diela... Ale s jeho spolužiakmi, napríklad s takým Ladislavom Slovákcom (neskôr mojím profesorom dirigovania) až tak dobre nevychádzal, najmä z ideových dôvodov... Takého Dezidera Kardoša a Ota Ferenczyho a podobných rád nemal. Aj na zväzových podujatiach vždy ostro vystupoval a podľa mňa to došlo až tak ďaleko, že si s ním nikto nechcel „páliť prsty“. Mal takú povahu – povedal si svoje, a to priamo do očí a vedel sa aj riadne

„rozohniť“. Asi aj preto tak dobre „vykorčuľoval“ z všetkých tých problémov v 50. rokoch.

Samozrejme hudobného života sa zúčastňoval aktívne, ale všade mal kritické príspevky a nikdy nebol „parták“. Mal som tiež pocit, že si bol vedomý svojho výnimočného postavenia, a tak na mnohých kolegov pozeral takpovediac „z vrchu“, nebola to však nejaká namyslenosť. Len si bol vedomý svojich schopností. Dosť sa dištancoval a keď mal kamarátov, a to ich nemal veľa, tak boli skôr z iných umeleckých kruhov. Ja som si nakoniec počas svojich štúdií s Ladislav Slovákom vybudoval dobrý vzťah. Ale s Deziderom Kardošom som aj ja mal problém, bol proti môjmu prijatiu na školu, keďže som bol otcovým synom.

O.V.: O Ladislavovi Slovákovi ma to v celku prekvapuje. Vo svojich pamätiach otec spomínal, že mu zo srandy schoval nohavice. V čom som videl skôr akýsi „chlapčenský princíp“ a kamarátske doťahovanie...

R.Z.: Otec občas robil takéto „psie kusy“ a Ladislav Slováček mal s ním dve takéto skúsenosti. Ešte po vojne, keď si otec kúpil akúsi BMW motorku, ktorá pôvodne mala tiež „sajdku“, išiel s ním niekde a „zaviezol“ ho pod nejaké vysoké nákladné auto. Takmer tam prišiel o hlavu. Vystrelil si aj z Alexandra Moyzesa. Obaja mali Volgu a tie autá boli také, že kľúče pasovali do každého zámku a otec tak po istom koncerte Moyzesovi niekam odtiahol auto. Aj takéto „srandičky“ zvykol robiť. Čiže v správaní voči svojim kolegom nebol jednoduchou povahou. Ale to je tak, umelci majú svoje. Na

jednej strane bol veľmi veriacim človekom, ale nie vždy dodržiaval všetky božie prikázania.

O.V: V Slovenskom rozhlase sa zachovala nahrávka otcovej zdravice k narodeninám Eugena Suchoňa. Okrem iného je v nej aj dobre skrytá narážka proti Alexandrovi Moyzesovi a jeho kompozičnej triede. Možno je oných 13. symfónií Vášho otca i akousi „hodenou rukavicou“ Moyzesovi.

R.Z: Je to možné, podľa toho, ako som poznal môjho otca...

O.V.: Azda i v tomto možno hľadať súvislosti, prečo viacerí jeho mladší kolegovia spomínajú na neho ako na mierne neurotického človeka. Na druhej strane sa do toho viem vcítiť, najmä ak je človek v tak silnej opozícii voči svojmu bezprostrednému okoliu.

R.S.: Je to pravda. Otec bol po vojne jedným z mladých členov novovzniknutej Demokratickej strany a po roku 1948 ho všetci volali do komunistickej strany, na čo on povedal rázne nie. Je vlastne až nepochopiteľné, že prežil všetko tak, ako to prežil, a že neskončil v tej bani. Ja ale naozaj tvrdím to, že si nikto nechcel s ním „páliť ruky“, pretože svoj názor si vedel povedať v celku „hlučne“. Na druhej strane neviem povedať pokiaľ si proti vtedajšiemu „establishmentu“ až dovolil zújsť. Viem však to, že ten jeho prejav na zväze skladateľov o Concerte Grosse, v rámci ktorého v 50. rokoch tvrdil, že materializmus je prekonaný, že to bolo na „zlatú mrežu“. V roku 1968 zakladal, spolu s Iljom Zeljenkom, Klub angažovaných nestraníkov, kvôli čomu boli opäť politické

„poťahovačky“. Aj otcov brat, filmár Vladimír Zimmer mal kvôli otcovi poťahovačky, Miroslav Válek si ho vtedy predvolal. Ale zaujímavé je to, že otec nepodpísal chartu. Hoc nie som si istý či mal takú možnosť... Takže, otec sa „popálil“ v 50. rokoch, aj v 1968, ale nikdy sa nestalo, že by ho zakázali tak ako napríklad Ilju Zeljenku. Zároveň, občas dedikoval niektoré svoje skladby oslave takého a takého výročia či Slovenskému národnému povstaniu. Bol za to honorár...

O.V.: Tie politicky angažované dedikácie ma zmiatli...

R.Z.: Ja tomu rozumiem v podstate tak, že mal potom pokoj. V tej dobe sa skladatelia zúčastňovali takýchto honorovaných výziev. Keď sa niečo také blížilo, vypísal poväčšine Hudobný fond výzvu a tak skladatelia písali skladby s takýmito dedikáciami. Ale nemalo to žiaden hlbší zmysel. Išlo naozaj zväčša len o to, že mali potom pokoj a navyše to bolo honorované. Na druhej strane, s tou konformnosťou s režimom to bolo tak, že pokiaľ človek nechcel byť niekým ako Václav Havel, tak si radšej „nepálil ruky“. Otec bol v podstate „tvrdá hlava“ a režimom preplával dobre. Teda až na ten začiatok v 50. rokoch, keď skutočne prišiel o zamestnanie, a keď mu reálne hrozil odchod do výroby, ak nie časom horšie (...). On si robil svoje, hoc aj s určitými ústupkami, ale s režimom nikdy nekolaboval.

V skutočnosti otec veľmi nadštandardne zarábal. Preto sme mohli cestovať vďaka devízam po celej Európe. Otec sa vedel sám o seba, ako aj o rodinu slušne postarať. Komponoval filmovú

hudbu, tá bola dobre honorovaná, koncertoval, zo skladieb boli tanciemy. Dokonca si kúpil aj auto, Tatru 603. Tak sa stalo, že Ján We- rich a môj otec mali v tom čase ako jediní súkromníci v Českoslo- vensku Tatru 603. Pamätám si, ako som ešte ako malý chlapec v 1964 išiel s otcom po to auto. V tej dobe stálo myslím 94 000 čes- koslovenských korún, čo boli obrovské peniaze. Na druhej strane vedel šetriť na sebe, na oblečení a na všeličom možnom, ale toto auto si neodpustil! Stávalo sa mu potom však to, že mu ostatní šof- éri tykali (smiech), pretože si mysleli, že je šoférom nejakého pa- paláša. Avšak, nikdy si nekúpil auto z tuzexu alebo bony.

O.V.: Ako sa otec osobne vypradával s tými kauzami v sú- vislosti s Concertom Grossom? Niesol si ich ako osobnú stigmú alebo to dokázal takpovediac „hodiť za hlavu“.

R.Z.: Otec o týchto veciach moc nerozprával, ale nemal som pocit, že by ho to „hrýzlo“, respektíve že by mu to narušilo to, čo chcel v živote robiť. Nikdy sa nestáždžoval, skôr to bral ako súčasť akéhosi „vyššieho“ plánu. Nakoniec aj dokázal, že takáto vec ne- musí človeka zlomiť. Sústredil sa na výzvy čo boli pred ním a robil si svoje tak, ako najlepšie vedel. Nehorekoval, bol vnútorne veľmi silný a nestáždžoval na svoj osud. Nakoniec si aj myslím, že mu to len pomohlo, pretože svojou pracovitosťou dosiahol určitý materiálny štandard a zachoval si nakoniec aj svoju tvár.

Mám ale spomienku v súvislosti so starým otcom, ktorého v 1977 vyšetrovali na ŠTB v Košiciach. On chudák nevedel ani prečo, veď bol, svojím spôsobom, božím človekom. Potom dostal

mozgovú príhodu... Jediné čo raz povedal mojej mame je, že „spoznal diabla.“ A to bolo všetko, koniec rozprávania... Samozrejme, rok 1968 poznačil každého. Bol som vtedy s otcom v Juhoslávii a zvažovali sme či tam neostať, ale kvôli rodine sme sa vrátili domov.

O.V.: Čo znelo doma? Aká hudba?

R.Z.: Doma znelo to, čo si otec myslel, že je pre mňa dobré. Od malička mi púšťal Prokofievova – Peter a Vlk. Otec ma vyslovene mal ako jediného syna veľmi rád. Nenásilne a absolútne prirodzene mi hrával na klavíry veľké množstvo hudby. Vďaka tomu som miloval hudbu Franza Listza, Johanna Sebastiana Bacha, sonáty Ludwiga van Beethovena, ktoré mal všetky naštudované. Mal tiež veľkú zbierku platní od Suprahonu. Všetky Dvořákové či Čajkovského symfónie, takú tu klasiku. Veľmi rád mal tiež Beethovenu Pastorálnu symfóniu – na tom krásne vidieť jeho napojenie na prírodu. Z mladších skladateľov mal rád Sergeja Prokofieva, Igora Stravinského, Dmitrija Šostakoviča. Poľskú modernu, Lutoslawského už nepočúval. Nehovoriac Pendereckého, to už bolo pre neho príliš „novátorské“. Takže, keď u nás počúvala hudba, tak hrala klasika, romantizmus a z modernej klasiky Prokofiev, Šostakovič, a vlastne aj Béla Bartók. Ale hudba od 50. rokov a neskôr nie. Ako klavirista mal rád tiež niektoré skladby Johannesa Brahmsa. Vyrastal som teda na klasike.

O.V.: Vladimír Bokes mi dávnejšie spomínal u Vášho otca tiež vplyv Paula Hindemitha.

R. Z.: Áno, je to možné. Otec myslím aj o Paulovi Hindemithovi hovoril úctivo.

O.V.: Znie to ako paradox, ale životný štýl Vášho otca mi príde ako modelový prípad života umelca. Venoval sa výlučne umeniu, tak ako by aj dnes chcelo mnoho ľudí.

R.Z.: Paradoxne, vtedy sa to dalo. Kultúra bola v rámci možností tej doby celkom slušne podporovaná, aby umelci boli spokojní a dali pokoj. Ale neviem o nikom, kto by ako otec bol len na voľnej nohe. Otec mal príjmy aj z filmovej hudby, aj z jeho koncertnej činnosti a aj sa hrávala jeho hudba, vedel si to „vydupať“. Takže mal tiež slušné tantiémy. Na druhej strane nežil žiadnym bohémym životom. Neutrácal a nebol ten typ, ktorý by po vinárňach „filozofoval“. Ja som bol opačným prípadom, boli sme taká trojica na konzervatóriu: Jozef Kolkovič, Valér Zavorský a ja.

O.V.: Otec zomrel relatívne mladý...

R. Z.: Mal 67 rokov. Keď mal 65 rokov, hospitalizovali ho v Bardejovských kúpeľoch, kde ho okamžite poslali na onkológiu. Nechcel ale podstúpiť žiadnu chemoterapiu a po nejakom čase to už šlo rapídne dolu vodou. Počas života bol inak zdravý ako repa, až na to, že si varil sám a nemal dobré stravovacieho návyky. A pritom nefajčil, nepil, keď tak pohár vína a žil striedmo. Zároveň však nebol typom, že by šiel k lekárovi pokiaľ naozaj nemusel.

O.V.: O jeho štúdiu pod vedením Eugena Suchoňa sa zachovali nejaké spomienky, ale o na jeho štúdium v triede Ferencu Farkaša v Budapešti nenapísal v svojich pamätiach veľa.

R. Z.: O jeho štúdiách pod Farkašom nehovoril vôbec nič, nemám na to spomienky.

O.V.: Vo svojich pamätiach tiež otec spomínal, že spolu s Vami precestoval v 60. rokoch celú Európu.

R. Z.: Skutočne sme spolu prechodili kus Európy od Talianska, Švajčiarska, Rakúska, Nemecka po Francúzsko. Boli sme tiež vo Švédsku. Ako dieťa ma často brával pokiaľ sa ešte dalo... Bol veľmi dobrý šofér, prešli sme aj 600 kilometrov denne. Zobral 603-ku, spacáky, kanistre, varič, konzervy a vydali sme napríklad až do Neapolu. Od detstva ma tiež brával do prírody, ktorú mal veľmi rád. Pravidelne sme chodievali do Starého Smokovca.

O.V. Na ktorých dielach ste spolu pracovali? Aký bol v rámci spolupráce skladateľ – dirigent?

S otcovou orchestrálnou tvorbou som sa ako dirigent začal pravidelnejšie stretávať od polovice osemdesiatych rokov, už ako dirigent Košickej filharmónie. Interpretoval som napríklad jeho Symfóniu č. 12, op. 107, Komorný koncert, op. 102 pre portatív a orchester či Concerto polifonico, op. 108 pre organ a orchester. Zároveň vznikli štúdiové nahrávky baletu Hérakles, koncertu pre violu. Zaujímavé je, že hoci množstvo skladateľov pri skúšobnom procese "skáče" dirigentovi do remesla, tak môj otec napriek svojej povahe

pôsobil veľmi kludne a skúšky s ním boli bez akýchkoľvek problémov, jednoducho dôveroval mojej muzikalite. Samozrejme, pred samotnými skúškami sme spolu dlhší čas rozoberali jednotlivé diela, ale konečné interpretačné vyznenie nechal na mňa.

O.V.: Ubehli už takmer 3 desaťročia po smrti skladateľa, klaviristu a organistu Jána Zimmera. Aké bolo Vaše prvé stretnutie s ním a ako sa toto stretnutie pretavilo do niekoľkoročnej spolupráce skladateľ-interpret?

A. P.-Z.: V čase môjho štúdia na VŠMU sa konala interpretačná súťaž študentov fakulty, v ktorej podmienkach bolo aj zaradenie skladby súčasného slovenského skladateľa. Bola som asi v druhom ročníku, teda zrejme v roku 1976. Môj profesor Ferdinand Klinda mi navrhol naštudovať Zimmerovu Sonátu pre organ op. 65, s podtitulom Jednovetá. Sonáta z roku 1970 si dovedy nenašla interpreta, hoci staršie Zimmerove organové opusy sa hrávali. Možno odrádzala pomerne komplikovaná sadzba zrejme už na prvý pohľad. Pre mňa – mladú študentku to bola poriadna výzva. Keď som mala sonátu viac-menej zvládnutú, sprostredkoval mi prof. Klinda stretnutie s autorom. Nepamätám si na detaily stretnutia, ktoré bolo pri trojmanuálovom pneumatickom organe na ul. Červenej armády (dnes Špitálska), v tzv. organovej sále VŠMU, ale maestro bol zrejme spokojný. A ja som vtedy ešte netušila, že sa práve začína naša dlhoročná spolupráca.

¹⁰⁶ Anna Predmerská-Zúriková je dlhoročnou interpretkou organových kompozícií Jána Zimmera.

O.V.: Na ktorých Zimmerových dielach ste spolupracovali?

A. P.-Z.: Po ukončení štúdia sa ma Ján Zimmer opýtal, či by som nechcela naštudovať aj iné jeho skladby pre organ vrátane Koncertu pre organ, bicie nástroje a sláčikový orchester, op. 27 z roku 1957, na ktorom mu veľmi záležalo. V tom čase ponúkal SHF pre mladých absolventov VŠMU možnosť štipendia, ktoré sa viazalo na konkrétnu interpretačnú špecializáciu. Keďže ma pre môj kádrový pôvod nikto nechcel zamestnať a hrozili mi existenčné problémy, štipendium bolo aspoň dočasným riešením. Požiadala som oň na naštudovanie kompletného diela Jána Zimmera. Naštudovala som potom všetky dovtedajšie skladby pre organ sólo – Prelúdium a dvojité fúgu pre organ cis mol, op. 13/b (1955), Fantasiu e toccatu, op. 32 (1959) a Concerto in D, op. 42 (1961). Odvtedy sa stali súčasťou mojich koncertných programov.

Zvláštnou kapitolou bol spomínaný Koncert op. 27. Zimmer si nostalgicky spomínal na jeho uvedenie ako autor a interpret v jednej osobe. Ja som ho uviedla 23.4.1981 v rámci Medzinárodného organového festivalu v Dome umenia v Košiciach so Štátnou filharmóniou Košice pod taktovkou Richarda Zimmera. Zimmer st. tomu hovoril „obnovená premiéra“.

Zrejme som ako interpretka spĺňala jeho predstavy, pretože v apríli 1981 som dostala rukopis Sonáty č.2, op.97 s textom „Venujem Anke Zúrikovej, organovej virtuózke a vernej interpretke mojich skladieb“. Premiérovala som ju 18.2.1983 v rámci Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby na hrade v Bratislave. Našu spoluprácu

sme uzavreli ešte ďalším dielom, ktoré napísal na môj popud – Komorný koncert pre organ portatív a sláčikový orchester, op. 102. Premiéra 28.4.1984 bola tiež v rovnakej zostave: MOF, Dom umenia, Štátna filharmónia Košice a Richard Zimmer.

O.V.: Ako interpreta súčasnej tvorby ma zaujíma Zimmerov prístup k interpretom jeho kompozícií? Zvykli ste spolu pracovať, resp. doladovať interpretáciu jeho diel? (Na čo dbal, aký bol?)

A. P.-Z.: Aký bol? Náročný, ale veľkorysý, uznanlivý a vďačný. Nezvykli sme spolu „sediť“ nad partitúrou a rozoberať konkrétne detaily. Nechával mi úplne voľnú ruku, väčšinou počul až výsledok. Skôr sme debatovali o problémoch organovej interpretácie všeobecne, o „organových“ možnostiach výrazu, registráciách, tempách a pod. Z týchto debát vznikol nápad koncertu pre organ-portatív. Zimmer ako zdatný klavirista veľmi oceňoval a v dielach vlastne aj vyžadoval vysokú technickú pripravenosť. Akoby postupom času zvyšoval nároky, čoho dôkazom sú jeho dve sonáty. Jednoznačne sme sa zhodli v skúsenosti, že cvičením „len“ na organe sa nedá dosiahnuť dobrá prstová technika. Občas mi dával „kontrolné otázky“ ako a koľko cvičím na klavíri. A keď som sa sťažovala, že už nemám k dispozícii klavír, predal mi svoje pianíno.

O.V.: Ako by ste z dnešného pohľadu zhodnotili Zimmerovu organovú tvorbu z pohľadu vývinu a kontinuity slovenskej organovej tvorby?

A. P.-Z.: Ak neberieme do úvahy tri organové skladby J. L. Bellu, na začiatku 20. storočia bolo v oblasti organu profesionálne temer prázdno. Jeho mladší kolegovia – M. Moyzes, V. Figuš a M. Schneider boli v prvom rade kantormi, až potom autormi. Ich kompozičné snahy pokrývali liturgické potreby cirkvi, do „koncertnej literatúry“ zásadným spôsobom neprehovorili. Približne od 50.-tych rokov sa viacerí autori zaoberali aj organom, ale väčšinou len sporadicky. Jedným z prvých, ktorí organu venovali niekoľko kompozícií bol Alexander Albrecht, v tesnom závесе za ním Štefan Németh Šamorínsky. Németh – skladateľ a zároveň koncertný hráč vytvoril v podobe štyroch rozsiahlych skladieb pre sólový organ spolu s Koncertom pre organ a orchester závažný „organový blok“. Vychádzajúc z tradícií nemeckej kontrapunktickej školy obohatil účinok polyfónie o modálne harmónie a dramaticko-meditatívne výrazové protipóly. Na svoju dobu kládol smelé požiadavky na technickú pripravenosť a suverenitu interpreta.

Ak sa zamyslíme nad „zaradením“ Zimmerovej organovej tvorby do kontextu slovenskej tvorby, práve v porovnaní Némethom badáme niekoľko paralel. Rovnako ako on, aj o generáciu mladší Zimmer sa k organu vracal pravidelne počas celého života a zbierka jeho organových skladieb sa aj rozsahom môže porovnávať iba s Némethom (z mladšej generácie s Malovcom, Gahérom, Zeljenkom a Bergerovým Exodusom). Zimmerove kompozície vychádzajú podobne ako u Németha zo šťastného základu vlastnej hráčskej skúsenosti s forsírovaním technickej brilantnosti, aj komplex ich kompozičných prvkov je podobný. Tektonicky stavajú

prevažne na kontrapunktických formách v kombinácii so sonátovou formou a voľnými fantazijnými a toccatovými úsekmi. Harmonické cítenie je spočiatku v rámci rozšírenej tonality s bohatými chromatismami, postupne príklon k modálnej melodike a harmónii, v neskorších dielach aj s atonálnymi prvkami. Je to syntéza prísnych barokových princípov s impulzmi avantgardy. Výrazovosť Zimmerovho organového diela sa postupne posunula od postromantickej, expresívno vypätej, až exaltovanej roviny k strohejším polohám smerom k akademizmu ako výsledku nadvlády technicko-kompozičného majstrovstva.

Dvaja skladatelia-organisti-klaviristi Németh a Zimmer prišli ako historicky prví aj do slovenského súboru koncertov pre organ a orchester. J. Zimmer v r. 1957 Koncertom pre organ, sláčiky a bicie, Š. Németh o rok neskôr Koncertom pre organ a orchester. Ďalšie kompozície pre organ a orchester vznikli oveľa neskôr – Suchaňova Symfonická fantázia na B-A-C-H pre organ, sláčiky a bicie v r. 1972 a Burlasov Koncert pre organ a orchester v r. 1984.

Poskytnúť ucelenejší pohľad na prierez vývoja organovej tvorby na Slovensku a zástoj jedného skladateľa v ňom vzhladom na malý priestor nie je ľahké.. Ranú slovenskú organovú tvorbu možno charakterizovať „en bloc“ ako kontinuálnu väzbu na štýlovú základňu predchádzajúcej doby s programovou snahou o priblíženie sa k európskej moderne. Je celkom prirodzené, že dominancia nemeckej organovej línie, ktorá vyrástla hlavne na bohatej domácej tradícii baroka sa výrazne prejavila aj v dielach našich organových

„prvolezcov“. Vychádzali z tonality, konvenčného chápania rytmu, využívali kontrapunktické formy, polaritu horizontálno-lineárnych štruktúr, gradačnú procesovosť. Do tohto šíku môžeme zaradiť okrem Németha a Zimmera aj Hrušovského, Burlasa, Malovca, Podprockého a čiastočne Suchoňa. Zaujímavú pozíciu zastáva východoslovenský J. Grešák. Svojrázna Grešáková hudobná reč je výsledkom autodidaktizmu a až insitného spracovávanía vplyvu folklóru, jeho melodiky ale aj rytmicko-tanečnej zložky. Osobitým fenoménom je Ilja Zeljenka, ktorého najsilnejšou devízou je úprimnosť a spontánnosť hudby, ktorú viac cíti ako konštruuje, pričom primárne melodické cítenie vždy preniká na povrch. Dokladom kultivovanej, výrazovo mnohotvárnej hudby s rozbíjaním tradičných hodnôt v technickej sfére sú organové kompozície Bergera a Hatrika. Tento hudobný svet je však Zimmerovi vzdialenejší.

O.V.: Aká bola Vaša osobná skúsenosť s Jánom Zimmerom, akou osobnosťou a umelcom bol?

A. P.-Z.: S Jánom Zimmerom som sa stretávala približne desať rokov, teda v období môjho pomerne intenzívneho záujmu o jeho organovú tvorbu. Počiatočný rešpekt pred autoritou prerástol k vyrovnanému pracovnému a neskôr priateľskému až rodinnému vzťahu. Zimmer bol komplikovaná, dosť uzavretá osobnosť. Mimo-riadne pracovitý, pomerne tvrdý, nekompromisný, vytrvalý, skôr racionálny typ človeka. Myslím však, že bol aj hodne zraniteľný a takto si vytváral obranný val. O svojich vnútorných pocitoch

nehovoril, ani sa nikdy nestážoval, hoci som občas vnímala akúsi zatrpknutosť a osamelosť. Na druhej strane vedel byť veľmi priateľský, ústretový, nápomocný a veľkorysý. Na naše stretnutia si rada spomínam i napriek tomu, že to nebola vždy prechádzka ružovou záhradou.

IVAN BUFFA

O.V.: So svojou manželkou Dianou ste prvými, ktorí po vyše šiestich desaťročiach iniciovali znovuuvedenie skladby Jána Zimmera *Concerto Grosso*, op. 7 na pôde Slovenskej filharmónie. Ide pritom o skladbu, ktorá v Zimmerovom živote a tvorbe reprezentuje veľkú nespravodlivosť a stigmatu... Čo Vás viedlo k resuscitácii tejto kompozície?

I.B.: Venoval som jej porovnateľnú pozornosť, ako ďalším desiatkam geniálnych diel slovenskej historickej hudby s podobne pošramoteným osudom, ktoré sa často v neútešných podmienkach povalovali po zaprášených povalách, archívoch či múzeách. Nešlo však výlučne o diela, ktoré som sám interpretoval, ale napríklad aj o orchestrálne monumenty typu Kardošovho *Koncertu pre orchester*, Zimmerovho *Magnificatu*, ale aj Paríkovej *Hudby k baletu*, ktoré som ako spoludramaturg rád "prepašoval" medzi premiéry kolegov skladateľov. Pri Zimmerovom unikátnom *Concerte grosse* bol určitou pridanou hodnotou koncertantný princíp pre klavírne duo, ktorý je v kontexte slovenskej hudby skutočným unikátom. Bolo nám ťažké zhostiť sa jeho sólových partov po takom dlhom čase a prevziať ich z rúk samotného autora, ktorý ich spoločne s Milošom Váňom bravúrne predvádzal.

O.V.: Aj dnes ešte pôsobí partitúra *Concerta Grossa* pútavo a do istej miery aj „moderne“. Mňa napríklad zaujala značná polyštýlovosť použitého materiálu. Na mysli mám napr. rozmanité módy, impresionistickú poetiku v druhej časti, sekundové,

tritónové (a iné) polytonálne akordické väzby, ako aj „slovenskú“ motivickosť v 4. časti. Rovnako má v diele významné miesto tiež kvart-kvintový akord, ktorý patril k Zimmerovým obľúbeným. Ako hodnotíte *Concerto Grosso* z Vášho pohľadu?

I.B.: Hoci sa jeho štvorčastová partitúra môže z dnešného pohľadu zdať až príliš priezračná, v skutočnosti sa v nej ukrýva na naše pomery až nebývalé množstvo kreatívnej spontaneity a dynamickej sviežosti vrátane dráždivých štruktúrálnych noviniek, ktoré spomínate. Zimmer v ňom proti sebe postavil dvoch "súperiach" sólistov, ktorých obkolesuje taktiež bipolárne rozdelený veľký sláčikový orchester vrátane vkusne použitých bicích nástrojov. Tento neobarokový koncertantný princíp, obohatený všadeprítomným imitačným kontrapunktom, bol v tom čase populárny najmä v západnej Európe, typický však bol aj pre Bartóka. Napokon, Zimmer bol žiakom legendárneho profesora skladby na Budapeštianskej akadémii Ferenca Farkasa, čo tiež mohlo spôsobovať určité problémy v akceptácii zo strany určitej časti v Prahe školenej slovenskej skladateľskej moderny aj napriek tomu, že bol jedným z mála žiakov E. Suchoňa. V každom prípade sa v ňom ozýva aj prokofievovská motorika, hoci v podstatne miernejšom duchu. Paradoxom pritom je, že Prokofiev v tom čase má všetky dôležité progresívne skvosty za sebou a o dva roky predčasne umiera, zatiaľ čo si Zimmer s touto relatívne útlou partitúrou medzitým stihne narobiť toľko bizarných problémov.

O.V.: Z môjho pohľadu odzrkadľuje Zimmerova tvorba rozmanité vývinové tendencie v Slovenskej hudbe (či už zastúpenie neoklasicistického zamerania, nadväzovanie na bartókovskú modalitu, svojrázne apropiácie dodekofónie, polyštýľovosť atď...). Napriek tomu je v súvislosti s Zimmerovou tvorbou u nás TICHŤO (s výnimkou Vášho uvedenia *Concerta Grossa*, op. 7 následnej premiéry *Magnificatu*, op. 9 a občasného uvádzanie klavírnych suít pomenovaných po Tatrách). V čom vidíte príčiny skutočnosti, že sme sa s Zimmerovou tvorbou ani takmer 30 rokov po jeho smrti ešte nevyrovnali?

I.B.: A s čím sme sa vyrovnali? Namiesto toho, aby sa naši speváci školili na Albrechtových úchvatných piesňach, stále trvajú výlučne na osvedčenej vokálnej klasike nemeckej proveniencie (česť výnimkám). A vôbec: koľko Moyzesových symfónií ste vo svojom živote počuli naživo? Okrem toho, v súčasnosti sa boríme v úplne iných problémoch – chradne nám školstvo, orchestre sa utešene plnia cudzincami, pretože nám na školách niektoré nástroje doslova "vymierajú" a naše najväčšie talenty už dávno Slovensko opustili. S Zimmerom sa teraz – okrem skalných nadšencov slovenskej hudby – nebude nikto zaoberať. Pravdou pritom je, že sa Zimmerova hudba v zahraničí vždy stretáva s nadšenými reakciami. Prirodzený talent je totiž stále vnímaný ako vzácny dar, ktorý sa nedá ničím kompenzovať a je potrebné si ho špeciálne ceniť. Problém je dostať jeho diela do čo najväčšieho množstva rúk, čo je pre nás stále neprekonateľným logistickým problémom. A platí aj iné pravidlo, a síce, že pokým dôležité authority svetovej

hudobnej kultúry nepriznajú Zimmerovi štatút výnimočného autora, dovtedy si ani my na Slovensku o ňom vysokú mienku neosvojíme. Je to niečo ako začarovaný kruh. Už ho len odčarovať.

Ján Cikker – Lektorský posudok opery Oidipus kráľ

Preštudoval som klavírny výťah a čiastočne i partitúru opery Kráľ Oidipus od Jána Zimmera. Taktiež som niekoľkokrát posedel so skladateľom nad partitúrou diela a konfrontoval svoje náhľady s jeho náhľadmi na koncepciu opery.

Začnem tým, čo považujem v tejto opere za vysoko hodnotné, udivujúce a sympatické: prekvapil ma hudobný štýl, jeho nezávislosť na cudzích operných vzoroch a štýloch, ďalej nápadné vyhýbanie sa akémukoľvek „lacnému operizmu“, dôsledné a až tvrdo nekompromisné presadzovanie svojských výrazových prostriedkov do operného žánru, a napokon vnútorná hodnota samotnej zimmerovskej hudby a uchopenie námetu. Tým chcem len tolko povedať, že som prekvapený touto novátorskou črtou opery. Nejdem sa tu rozširovať o sekundových, kvartových a polytonálnych harmonických kombináciách, o uvoľnenej tonalite, a ani o typickej ostinátnej koncepcii. Toto už poznáme z predchádzajúcich Zimmerových diel. No v kombinácii so scénou, spievaným slovom a vôbec s divadlom dostáva táto hudba zvláštny stiesňujúci charakter a vzbudzuje dojem čohosi adekvátne archaického. To platí i o spievanom slove, kde sa mi dlho nepozdával skoro až stereotypne deklamačný štýl. Len keď som prišiel na to, že tento spevný

štýl vedome zdôrazňuje hore spomenuté archaizujúce vlastnosti hudby, pochopil som i tento spôsob vedenia spevných hlasov.

Ruka v ruke s týmto charakterom celej hudby nesie sa aj instrumentácia (zvláštny typ orchestra a voľby sprevádzajúcich nástrojov), no mám dojem, že pri realizácii – ako to už býva – bude musieť autor urobiť menšie dynamické retuše v partitúre. Zaujímavý je výber a uvádzanie hudobných motívov, ktoré necharakterizujú ani postavy, ani nekreslia dej, lež zosilňujú celkovú atmosféru tej-ktorej situácie. Je možné, že to, čo v mojich očiach je kladom hudby, u iných sa nemusí stretnúť s pochopením, preto znovu zdôrazňujem, že posudzujem hudbu tejto opery z hľadiska novátorstva.

Je pravda, že ako skoro u každého skladateľa – nesie táto Zimmerova operná prvotina miestami aj známky istej neskúsenosti, no všetky takéto nedostatky sa automaticky odstraňujú pri nacvičovaní. Libreto, ktoré je prepisom známej Sofoklovej tragédie a dáva tomuto dielu ráz akejsi oratoriálnosti, bude musieť byť veľmi jemnocitne v spolupráci s inscenátormi na niektorých miestach skrátene, aby práve prebytočnou statickosťou dielo neutrpelo na životnosti. Autor tieto návrhy uznáva a prijíma.

Záverom upozorňujem, že nejde o dielo, ktoré automaticky získa ľahkú popularitu obecnstva, no verím, že pri nápaditej, mnohofarebnej a veľkolepej inscenácii dielo môže vzbudiť pozornosť nielen v kruhoch odborníkov, ale aj v širších vrstvách obecnstva.

I zo strany Slovenského hudobného fondu si toto dielo zaslúži plné porozumenie a podporu.

KNÍŽNÉ TITULY A MONOGRAFIE

BENEŠ, Juraj: *O HARMÓNII (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie).*

Bratislava : Hudobné centrum, 2003, 89 s.

DLHÁŇOVÁ, Božena: *Ján Zimmer, Život a dielo* [strojopis]. Bratislava : nevydané, 1980, s. 216

CHALUPKA, Ľubomír: *Cestami k tvorivej profesionalite : Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901–1950).* Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2015, 307 s.

HRČKOVÁ, Naďa: *Dejiny hudby VI. : Hudba 20. storočia (1).* Bratislava : IKAR, 2005. 400 s.

Kolektív autorov: *100 slovenských skladateľov.* Bratislava : Hudobné centrum, 1998, 300 s.

PIRNÍKOVÁ, Tatiana: *Umelec a intelektuál v zrkadle času : Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho.* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2015, 479 s.

VESELÝ, Ondrej: *Hudba v hudbe.* Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fak., Katedra kulturológie, 2021, 196 s.

ŠTÚDIA, ČLÁNOK V MONOGRAFII

Ladislav Burlas: *Moje spomienky na Ivana Hrušovského*. In: MARTINÁKOVÁ, Z. [ed.]. *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2004. s. 88-89

ČLÁNOK V ČASOPISE ALEBO PERIODIKU

BOKESOVÁ, Zdenka: *Symfonická suita Tatry od Jána Zimmera* [rubrika: Poznáváme nová diela čs. skladateľů], In: *Hudební rozhledy*. ISSN 0018-6996. 1953. roč. 6, č. 20, s. 918 – 919

ČÍŽIK, Vladimír: *Gramorecenzie, Ján Zimmer hrá vlastné skladby*, In: *Hudobný život*. ISSN 1335-4140. 1971, roč. 3, č. 24, s. 5

FALTIN, Peter: *Výrazné dielo slovenskej symfonickej hudby*. In: *Hudební rozhledy*. ISSN 0018-6996. 1961. roč. 14, č. 22, s. 940 – 943

CHALUPKA, Ľubomír: *Ján Zimmer: Concerto grosso pre dva klavíry, sláčikový orchester a bicie nástroje op. 7*. In: *Hudobný život*. ISSN 1335-4140. 2000. roč. 32, č. 11, s. 10 – 12

SYCHRA, Antonín: *Nebojovná kniha o boji za soudobou hudbu*. In: *Hudební rozhledy*. ISSN 0018-6996. 1956. roč. 9, č. 5, s. 186

VOLEK, Jaroslav: *Hudbou za splnenie súborného plánu Slovenska (Slovenská hudba na ceste k socialistickému realizmu)*. In: *Hudební rozhledy*. ISSN 0018-6996. 1952. roč. 5, č. 13, s. 11 – 12.

VEDECKO-KVALIFIKAČNÉ PRÁCE

DURILOVÁ, Marta: *Špecifická hudobnej reči suity Tatry Jána Zimmera* [Bakalárska práca]. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta, Katedra hudby. 2017. 56 s.

STANČÍKOVÁ, Michaela: *Klavírne koncerty Jána Zimmera* [Diplomová práca]. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Katedra hudobnej vedy, 1994. 78 s.

OSTATNÉ ZDROJE

ADAMČIAKOVÁ, Vlasta: *Z tvorivej dielne hud. sklad. Jána Zimmera*. 1980. Rozhlasový archív RTVS.

BURLAS, Ladislav: Predslov k vydaniu partitúry diela pod talianskych názvom: *Sinfonia N. 1 per Grande Orchestra*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1963. 167 s.

FÜKÖ, Pavol [réžia a scenár]: *Medailón Jána Zimmera*, vyrobila Hlavná redakcia hudobného vysielania Československej televízie Bratislava v roku 1976.