

HUDOBNÝ ŽIVOT 88

ROČNÍK XX.

3. — Kčs

28. IX. 1988

20

Zdravica jubilujúcemu Eugenovi Suchoňovi

Vážený majstre,

dovoľte, aby som Vás v mene našich hudobných umelcov pri príležitosti Vašich 80. narodenín srdečne pozdravil a aspoň v stručnosti, akú si táto zdravica vyžaduje, vypovedal to podstatné o našich pocitoch, ktoré v nás táto významná udalosť vyvoláva.

Patríme medzi národy, ktorých hudobná minulosť síce nie je zanedbateľná, ale ktorá, žiaľ, nie je udomácnená v našom kultúrnom vedomí. Sme tí, ktorí si dejinnú kontinuitu od dob veľkomoravskej ríše až po súčasnosť síce uvedomujú, ale vedia, že tento vývinový oblúk, plný dramatických výpätí, zvrátov, pádov i úspechov potrebuje nielen racionálne uvedomenie, ale i emocionálne zvládnutie. Umenie našej súčasnosti nemôže byť pravdivé, poctivé a veľké, ak nie je křivou minulosťou a budúcnosťou, ak nie je diagnózou nášho bytia, snáh, životného nadhľadu. Náš národ vstúpil pred 70 rokmi do československého štátu s veľmi skromnou výbavičkou, nie azda v chudobe svojej hudobnej minulosti, ale v nedostatočnosti jej vedomia. Mnohé nitky súvislosti boli popretfhané, naše národné obrodenie v minulom storočí bolo vinou sociálnych a národnostných pomerov podvýživné. Ak boli v rozvoji tzv. 1. republiky samozrejmosťou úvahy, či nová slovenská hudba nie je anachronizmom, či je ešte vôbec

nádej, aby naša hudobná kultúra dokázala svoju autenticitu, o to vážnejšia bola chvíľa, keď dostupné možnosti vzdelania a možnosti sebaaprejavenia dali slovenskej hudbe šancu prehovoriť. Hoci sa vzdelanie v našej profesii získavalo veľmi ťažko, vystúpili ste ako štedrý darca hodnôt, ako talent, ktorý smelo zareagoval na hamletovskú výzvu.

Stačilo jedno desaťročie na to, aby sa mraky nad našou hudobnou budúcnosťou rozplynuli, aby ste Vy i Vaši generácií druhovia dokázali vytvoriť novú slovenskú hudbu ako syntézu našej hudobnej tradície s európskou hudobnou vzdelanosťou. Genéza slovenskej hudobnej moderny v medzivojnovom období bola základom ďalšieho vývoja našej hudobnej kultúry, bola základom, na ktorom sa rozrástla súčasná hudobná tvorba diferencovaná vo svojom smerovaní, v technikách a štýloch a predsa integrovaná v národnej kultúre. Aj v dobách po druhej svetovej vojne našli ste v sebe dost síl inovovať vývoj hudobnej tvorby a dokázali ste sa angažovať ako pedagóg, organizátor a verejný činiteľ za rozvoj celej našej hudobnej kultúry. Základom jej bohatstva totiž nie je len v notách vytvorená skladateľská tvorba, ale aj jej široká spoločenská apercepčia. Zasadzovali ste sa za rozvoj a skvalitnenie našej hudobnej výchovy, za roz-



Národný umelec Eugen Suchoň (25. 8. 1988).

voj koncertného umenia, za vznik potrebných hudobných inštitúcií. Ideály socialistického kultúrneho programu boli priestorom, ktorý ste sa usilovali vyplniť čo najúčinnejšie. Vytvorili ste pre nás takú pevnú východiskovú bázu, že sme stratili pocit „deravosti“, že sme mohli nadviazať na Vaše dielo, organizátorskú a pedagogickú prácu. Všetko, čo sa Vám podarilo, je aj našim úspechom, čo sa Vám nepodarilo doviesť do konečných realizačných výsledkov, to si berieme za svoje, ako našu životnú úlohu. I po nás prídu nadšenci i zodpovední ľudia, — ani oni nebudú môcť obísť Vaše dielo; nebudú chcieť ho obísť, pretože ste sa stali umeleckým vzorom a programom. Kto sa pokúsi mechanicky na Vás nadviazať, bude len epigónom. Kto pochopí zmysel Vášho odkazu, bude v ňom tvorivo pokračovať aj vtedy, keď sa azda odchýli od Vášho rukopisu a štýlu.

Pozdravujem Vás a Vaše dielo, ďakujem Vám v mene nás i v mene budúcich za to, čo ste pre našu hudobnú kultúru vytvorili a spravili.

EUGEN SUCHOŇ KRÚTŇAVA



V týchto dňoch si pripomíname aj 100. výročie narodenia nár. um. Martina Benku, tvorcu výtvarného návrhu k titulnému listu klavírného výfahu Suchoňovej Krútnavy.

LADISLAV BURLAS



E. Suchoň v kruhu rodiny na koncerte v Moyzesovej sieni SF (25. 8.) venovanom jeho jubileu.



Kultúrne leto '88

Dni organovej hudby

Hovorí o siedmich koncertoch tohtoročného cyklu (na Bratislavskom hrade od 14.—28. VIII.), kde sa pochopiteľne nevyskytli slabé výkony, no celkové vyznenie ovplyvnili také faktory, ako sú danosti nástroja, schopnosť interpretov prispôbovať sa im, výber diel a pod., znamená sústrediť sa na zachytenie najcharakteristickejších znakov podujatia.

Sergej Cacorin (ZSSR), ktorý sa predstavil v úvode cyklu, rozdelil program svojho koncertu na nemecké baroko a romantické drobnosti. Koncert h mol J. G. Walthera i Pachelbelova Ciaccona vyzneli disciplinovane, presvedčivo, no v komplikovanom Prelúdiu a fúge e mol J. S. Bacha sa už prejavili dôsledky nedostatočnej registračnej prípravy. Najmä v dôsledku masívneho pedálu vyznelo Prelúdium ťažkopádne, vytratil sa dramatický vzruch, v druhej polovici fúgy sa zasa prejavili rytmické výkyvy. Po ukážkach z tvorby Glazunova a Brahmsa (nie práve typických organových skladateľov) odznelo na záver populárne Finále Ch. M. Widora, ktoré však poznáme v oveľa

vyrovnané a dynamicky ťažko zladiteľné (raz prevláda jeden, raz druhý, bez ohľadu na funkčnosť daného úseku). Dozvuk a meškanie organového pedálu citeľne narúša rytmickú súhru; šťastnejšie vyznie vzájomný pomer, kedy sa jeden nástroj podriadi druhému a tvorí len sprievod; kombinácia je dobrá aj v prípade, že sa nástroje striedajú. Ďalšie skladby potvrdili tieto skutočnosti. V Prelúdiu, fúge a variáciách C. Francka organ vystupoval prakticky ako monofónny nástroj, kým klavír tvoril sprievod s rozloženými akordami. Fantázia C. Demaresta je krátkym, efektným trojčastovým koncertom pre klavír so všetkými romantickými náležitosťami, kde organ nahrádza funkciu orchestra.

Program bol názorným dôkazom toho, že kombinácia týchto dvoch nástrojov môže v reálnom znení jestvovať viac-menej ako pozoruhodná kuriozita, i keď estetický účinok z koncertu nemeckých umelcov bol podložený perfeitným výkonom oboch partnerov.

České organové umenie zastupoval **Jan Kalfus (1956)**, kto-

niami, ktoré však vytvárajú atmosféru a dojem živého, vzrušujúceho toku. P. Horáček doplnil program ukážkami zo starej i novej vokálnej tvorby. Disponuje plným, širokým hlasovým fondom, iba vo výškach je miestami neistý.

Matti Hannula (Fínsko) sa predstavil s vyhranenou dramaturgiou: v prvej polovici znela v jeho podaní nemecká baroková hudba, v druhej súčasná fínska tvorba. V Buxtehudeho Prelúdiu i v Bachovom Prelúdiu a fúge e mol ukázal virtuóznym prístupom a miestami s prehnými tempami. Hannula hral bez registračnej prípravy, čo je výhodou i nevýhodou zároveň. Rozsiahla, mnohoúseková Bachova skladba potrebuje registračné zmeny, interpret však hral celé dielo na jedinom masívnom pléne a preto sa mnohé dôležité detaily strácali. Tieto nedostatky sa neprejavili v nedávno objavených chorálových predohrách J. S. Bacha, ktoré však mohol umelcovi — vzhľadom na ich krátkosť — registračne vopred adekvátne pripraviť. Ukážky z tvorby fínskych skladateľov (J. Kokkonen, A. Sallinen, M. Viitola) boli pre nás zaujímavou novinkou. Sú v súlade so súčasnými európskymi trendmi ovplyvnené najmä Messiaenom a francúzskou hudbou vôbec.

Azda najvýraznejšou osobnosťou tohtoročného cyklu bol **Leo Krämer (NSR)**. Na rozdiel od viacerých kolegov prezentoval v celom programe obsahovo, technicky a výrazovo exponované diela. Krämer dokáže obdivuhodne vystihnúť svet každej skladby. Z Bachovej Dórickej toccaty a fúgy priam vyzarovalo úsilie o výraz, o zreteľnosť všetkých detailov. Prostriedkami boli non legato hra a výrazná agogika. Po mozartovskej hravej Sonáte C. Ph. E. Bacha sme počuli monumentálne Prelúdium a fúgu Es dur Bacha-otca. Krämerovu interpretáciu charakterizovali maximálna pregnancia hry i silný dramatický náboj. Po Mozartovej Fantázii f mol predniesol dve časti z Messiaenovho cyklu L'Ascension. Jedným z dôkazov „organovosti“ tohto diela je skutočnosť, že sugestívne vyznieva aj na pomerne malom nástroji. Záverečné improvizácie L. Krämera boli ako by pokračovaním Messiaena: umelcovi si z predložených tém vybral také, ktoré mu umožnili improvizovanie súčasnej hudby. Azda po prvý raz sme počuli improvizáciu, ktorej prvá časť bola výlučne jednohlasná. Až postupne sa pridával druhý hlas, potom ďalšie, rozvíjali sa harmonické bloky a virtuózne pasáže. Boli sme svedkami jedinečnej ukážky toho, že organové umenie je aj dnes nielen reprodukčné, ale aj tvorivé, rodí sa priamo pred našimi očami na technickej a umelckej úrovni zodpovedajúcej súčasnej kompozičnej technike majstrov.



Felix Friedrich a Irmtraut R. Friedrichová (NDR)

Magdalena Czajka (PER) ako zrejme najmladšia účastníčka cyklu, mala staženú pozíciu nielen vzhľadom na predchádzajúci koncert, ale aj kvôli nevyváženej dramaturgii (O. Messiaen, F. Correa, A. Vivaldi, J. H. Knecht, Mozart, A. P. Boely, Bach), ktorý jej neumožnil náležite demonštrovať svoje schopnosti. V celom programe a najmä v záverečnej Ba-

hudeho Prelúdiu, fúgu a ciacconu. Od Bacha to bola rozsiahla Partita e mol (škoda, že sa hrá tak zriedka) a Prelúdium a fúga c mol. A zasa porovnanie: Sokol nehrá tak dramaticky ako napr. Krämer, nejaví nijaké úsilie o vonkajší efekt, skladby však drží pevne v rukách a je maximálne disciplinovaný, jeho interpretácia je presvedčivá a zreteľná.



Jan Kalfus (ČSSR)

precíznejšej interpretácii. Snaha o vonkajší efekt na úkor technickej perfektosti charakterizovala aj tri prídavky (vrátane Gershwina).

Neobvyklú prezentáciu instrumentálnej kombinácie organa s klavírom, v romantizujúcom programe (s minimálnym zastúpením sólového organa) ponúkol koncert **Felixa Friedricha a Irmtraut R. Friedrichovej (NDR)**. Rozsiahle Variácie Z. Pololánika umožnili hneď na začiatku zhodnotiť estetické účinky i výrazové možnosti súhry týchto dvoch klávesových nástrojov. Tieto dva nástroje sú v zmysle súhry ne-

rý vo svojom koncerte dal na prezentáciu miesto i basbarytonistovi **Pavlovi Horáčkovi**. Kalfus demonštroval známu technickú vyspelosť českej organovej školy. Ak mu možno niečo vytknúť, tak snáď len istú strojovosť hry. Konkrétne sa to prejavilo v Bachovom Prelúdiu a fúge G dur (mechanicky rovnaké staccato akordy) a v nedostatku melodickéj agogiky v Mendelssohnovej Sonáte c mol. Žiadalo sa viac diferencovanosti, resp. viac hlbokej vrúcnosti. Nádherné vyzneli Chorálové fantázie P. Ebena: hudba odpútaná od tradícií, so sluchovo neidentifikovateľnými harmó-



Magdalena Czajka (PER)

Snímky: P. Heringeš

chovej Passacaglii sa uviedlu ako technicky vyspelá a disciplinovaná interpretka, ktorá však zatiaľ nejaví úsilie o osobitý, výrazný tmočenie skladieb. Dodajme však: tieto výhrady vyplývajú aj z nevyhnutného porovnávania výkonov v rámci celého cyklu.

Záver Dní organovej hudby patril zasl. um. **Ivanovi Sokolovi**. Predstavil sa s pozmeneným programom (jeho klavírny partner M. Lapšanský ochorel). Počuli sme Súitu choreicu J. Podprockého, inšpirovanú Levočským pestrým zborníkom zo 16.—17. storočia, ďalej Buxte-

Do druhej polovice programu zaradil kompletný cyklus O. Messiaena La Nativité. Ak sa konštatovalo, že ukážky z tvorby tohto skladateľa vyznievajú aj na hradnom organe presvedčivo, treba dodať, že celé 40-minútové dielo nevystačí s dynamickou a farebnou paletou menšieho nástroja, miestami sa kontrasty dosť otupili a z hľadiska poslucháča skladba stratila na vnútornom napätí. Je to však zasa čisto technický aspekt, ktorý neuberá nič na imponujúcom výkone umelca. **LADISLAV DOŠA**

Spomienkový koncert v galérii

Zásluhou Slovenskej filharmónie, ktorá prevzala starostlivosť aj o organizáciu a obsahové zameranie nedeľných predpoludňajších koncertov v Galérii hlavného mesta SSR Bratislavy v Mírbachovom paláci, sa hŕstka poslucháčov 4. septembra t. r. mohla započúvať do umelecky cenných skladieb **Frica Kafendu**. Od jeho smrti (3. IX. 1963) uplynulo 25 rokov. Zomrel krátko pred dovŕšením svojich osemdesiatin, ktorých by sa bol dožil 2. novembra. Stručnou spomienkou na jeho nehnúce zásluhy v budovaní slovenskej hudobnej kultúry sa obecenstvu prihovarila doc. **Eva Fischerová-Martvoňová**, ktorá svoje klavírne umenie formovala pod jeho vedením od deviatich rokov života. Zasvätený pohľad na prácu pedagóga dopĺňali skladby,

ktoré svedčia o veľkom Kafendovom skladateľskom majstrovstve, nadobúdanom na lipskom konzervatóriu.

Klavírna súita v starom slohu, ktorú E. Fischerová-Martvoňová predniesla na úvod, vznikala ešte v období jeho hudobných štúdií, ale dielo pôsobí zrelým tvorivým prístupom k niektorým inšpirujúcim prvkom starých hudobnovývinových epoch. Eva Fischerová predniesla skladbu hutne, plasticky zreteľne, viac so zmyslom pre jej romantizujúce prvky než barokové, kde by sa bola žiadala väčšia zvuková diferenciácia. Jej poňatie zrejme zodpovedá niekdajším predstavám autora, pod ktorého vedením skladbu študovala a stala sa trvalou súčasťou jej bohatého repertoáru. Tri piesne pre mužský hlas na básne Jána



Frico Kafenda

Smreka vznikli v polovici päťdesiatych rokov. V prednese nášho popredného koncertného umelca, sólistu opery SND a SF **Petra Mikuláša** s klavírnym sprievodom **Daniely Rusóovej**, zazneli v plnej svojej vitalite, spevne, melodicky jadrne, obsahovo pravdivo a hlasovo vynikajúco. Myšlienkovito napadité básne našli v Kafendovom spracovaní primerané umelecké umocnenie a v Mikulášovom prednese oživotvorenie, ktoré vzbudzuje silný zážitok. Hádám iba pieseň Okázlenie by splnila svoje poslanie aj pri trochu menšej vehemencii, aj keď jej charakter zväzda k takejto rozšafnosti.

Do rokov lipských štúdií spadá aj vznik Kafendovej Sonáty pre violončelo a klavír, ktorú na tomto koncerte s veľkým vkusom predniesol **Jozef Podhoranský**, opäť v spolupráci s Danielou Rusóovou. V tejto skladbe, najmä v prvej časti

[Allegro ma non troppo], vtedy ešte mladý skladateľ viac podľahol vplyvu nemeckej romantikovej tvorby, ale jeho hudobné čítanie mu nedovolilo zabudnúť na rodné prostredie. Zvýraznil to tematicky najmä v tretej časti skladby, v ktorej slovenské intonácie, fragmenty našich vrchárskych ľudových piesní, sprítomnili náladu pocitov vďaka skladateľovi i interpretovi tejto skladby. Znameníť súhra so spoluúčinkujúcim klavírom vynikla v realizácii časti „Po slovensky“. Výsledný tvar Sonáty uspokojil všetky nároky.

Frico Kafenda bol v našom umeleckom živote osobnosťou, ktorá si svojou nezlútnou prácou vydobyla miesto, aké právom patrí iba tým najlepším. A na tých sa nezabúda.

MICHAL PALOVČIK

Exegi monumentum

... ja pomník postavil som si kovu trvanlivejší“.

Tento sebedovomý výrok, či presnejšie prvý verš poslednej, 30. ódy starovekého Horáca, cituje takmer o 2000 rokov neskôr Puškin, aby zdôraznil istotu, že jeho dielo nezahynie čas. Neúprosný sudca Čas obom básnikom dal za pravdu. Ich odkaz naozaj nezožrala hrda zabudnutia či ľahostajnosti. No dnes nám nejde o klasikov svetového básnického umenia, ale o osobnosť v našej hudbe, ktorá by plným právom mohla Horácovu slová vzťahovať na svoje životné dielo. Prítom každý, kto mal šťastie zblízka poznať národného umelca Eugena Suchoňu, vie, aké cudzie sú mu pocity samolúbej pýchy a povznesenosti nad tými, medzi ktorými a pre ktorých žije. Preto nie on sám, ale my môžeme a musíme náležite oceniť jedinečné dielo skladateľa, teoretika, pedagóga a verejného činiteľa, ktorý sa v tieto dni v závideniehodnej duševnej sviežosti dožíva osemdesiatin.

Suchoňova mnohostranná tvorivá práca je organicky vrasnená do rozporuplných osudov modernej slovenskej hudobnej kultúry, ktorá sa rodila a rozvíjala súbežne a za jeho priamej účasti. Dnes si už ťažko dokážeme dostatočne plasticky oživiť pomery, do akých Suchoň a jeho vrstovníci na konci 20. rokov vstupovali. Miestom, kde sa Suchoň sformoval a kde si navždy zvolil svoje pôsobisko, sa stala poprevratová Bratislava, len pomaly strácajúca charakter nemecko-maďarského provinčného mestiečka. V tomto meste však Suchoň našiel nielen svedectvá našej vtedajšej minulosti, ale aj nejednu silnú inšpiráciu. Vari najsilnejšou z nich bola osobnosť Erika Kafendu, jeho skvelého učiteľa a trvalého vzoru. Kafenda bol umelcom európskeho rozhradu a navyše znamenitý pedagóg, ktorý presne odhadol, ktorým smerom orientovať svojho výnimočného žiaka. Spoľahlivo zväzil, čo pomôže mladému Suchoňovi nájsť si vlastnú tvár a slohovú orientáciu. Šiel v tom dokonca ďalej, než potom Víťoslav Novák, ku ktorému Suchoň prišiel ako značne vyhranená, no prítom voči všetkému podnetnému otvorená osobnosť. Medzi koncepciami týchto dvoch učiteľov a na pozadí intenzívneho poznávania a kriticky overovaného stavu európskej hudby 20. rokov polarizovalo prevrpujúco skoré dozrievanie skladateľa, ktorý má už v prvých opusoch výrazne svojský, dodnes charakteristický rukopis.

Suchoňov vývin okrem priameho vplyvu učiteľov a nimi reprezentovaných tendencií priamo a veľmi pozitívne ovplyvnila aj ďalšia okolnosť — fakt, že jeho začiatky sú spojené s nástupom novej, duchovne spriazenej skladateľskej generácie. Jeho rovesníci, osobitne Alexander Moyzes a o niečo neskôr Ján Cikker, ale aj Ladislav Holoubek a v 40. rokoch ďalší príslušníci skupiny, ktorú sme si navyklí nazývať Slovenskou hudobnou modernou, stali sa mu nielen partnermi v úsilí o vytvorenie modernej národnej hudby, ale aj blízkymi priateľmi, hoci ich nezjednocovali spoločné manifesty na spôsob Parížskej šestky.

Suchoň dokázal veľmi intenzívne a vnímavo reagovať aj na širšie kultúrne a spoločenské pohyby v slovenskom živote 20. a 30. rokov. Spoľahlivo si našiel cestu k progresívnym silám medzivojnového slovenského umenia. Jeho postoj nebol módnym koketovaním s mladistvým radikalizmom, ale úprimným stotožnením sa s tými, ktorí idey národného pokroku spájali s myšlienkami sociálnej spravodlivosti. Preto Suchoň po celý svoj život mohol rozvíjať tie postoje, ktoré prijal pre seba ako záväzné ešte v podmienkach buržoáznej tzv. I. republiky.

Takáto principiálnosť v otázkach ideových nie je pre Suchoňu náhodná. Vyvíera z osobnostných čŕt, medzi ktorými na poprednom mieste stojí výraz-

ne rozvinutý pocit mravnej zodpovednosti za všetky formy vlastnej tvorivej činnosti. Etos Suchoňovej osobnosti usmerňuje a kontroluje celý jeho tvorivý proces, a to aj vtedy, keď nás výsledné dielo strhne predovšetkým svojou spontánnou živelnosťou a primárnou silou inšpirácie. Znalci Suchoňovej tvorby nie náhodou vždy upozorňujú na to, že v jeho diele je prísna rovnováha medzi etickou výpoveďou a autonómne hudobnou tvorivou problematikou. Takáto rovnováha je však aj medzi logikou výstavby každej skladby a medzi zdánlivo bezprostrednou a nekontrolovateľnou silou inšpirácie. Jedinečnou ukážkou tejto jednoty kontrastov je opera Svätopluk, no na malej ploche aj Poéme macabre pre husle a klavír.

Tak, ako je dômyselne organizované každé Suchoňovo dielo, je cieľavedome koncipovaná aj celá jeho skladateľská tvorba. Suchoň tu sledoval dva princípy — prvý — aby sme znova použili klasické heslo — možno vyjadriť zásadou „non multa sed multum“. Viac než o rozsah či počet skladieb mu vždy išlo o individuálny a dokonale vybrúsený tvar každej z nich. Lebo vždy číť aj druhý princíp — neopakovať sa, nevrátiť inými slovami to isté, nerozmieňať na drobné to, čo povedal už inde. Dôsledné rešpektovanie týchto skôr morálnych, než úzko hudobných princíпов Suchoňovi pomohlo vytvoriť skladateľské dielo, v ktorom každý opus má svoje nezastupiteľné miesto a logické opodstatnenie. Zdá sa mi však, že nad oboma princípmi stojí ešte jeden a ten zasahuje samu podstatu Suchoňovej tvorivej osobnosti. Celé jeho dielo chápe ako ustavičný dialóg medzi skladateľom a dobou, medzi ním a národným pohybom, túžbami a žiadaniami slovenského človeka. Vidí sa mi napríklad, že Suchoňova cesta k opere nemá svojho motivačného len v osobnostných predpokladoch, v jeho výraznom talente pre dramatické spodobnenie hudobnej problematiky, ale aj — a možno predovšetkým — v poznaní, že moderná slovenská hudba sa nemôže definitívne presadiť bez toho, aby nezvládla a neovládla aj operný žáner. Ani sled oboch Suchoňových opier — najprv ľudová dráma Krútnava a potom monumentálna historická freska Svätopluk nie je náhodný. Reflektuje skladateľovu snahu rešpektovať nielen postupné dozrievanie dobovej aktuálnosti tej-ktorej tematiky, ale aj mieru dozrievania vnímavosti slovenského poslucháča — lebo Suchoň pri všetkej svojej pochopiteľnej a dokonca nevyhnutnej svetovosti bol a je vždy na prvom mieste orientovaný na slovenského poslucháča. Netreba prítom tajiť, že vývoj adresáta, žiaľ, nepokračuje tak rýchlo, ako by sme chceli či predpokladali. Veľmi výrečne sa to prejavilo vo vzťahu k Svätoplukovi, kde až dvadsať rokov po premiére nová inscenácia „zabrala“ naplno (samozrejme aj vďaka v povojnových dejinách opery SND ojedinelým kvalitám tejto druhej inscenácie). Suchoňova väzba na vývinovú problematiku slovenskej society nie je však typická len pre opery alebo v širšom zmysle slova programové diela, akými sú Baladická suita, Žalm zeme podkarpatskej či napríklad Metamorfózy, ale aj pre skladby, na prvý pohľad patriace do kategórie príležitostných diel, napr. hudba k filmu Boj sa skončí zajtra, či znamenité folklórne úpravy rovnako, ako závažné zborové a piesňové cykly. Nie je preto náhodné, že aj jeho najznámejšie a v pravom zmysle slova znárodnené dielo Aká si mi krásna, vzniklo na konkrétnu spoločenskú objednávku.

Suchoňovo skladateľské dielo spolu s tvorbou jeho generačných druhov sa stalo uholným kameňom národnej hudobnej tradície už dnes, keď ešte stále funguje ako živá súčasť prítomnosti, ako základný faktor

tvorivého dialógu medzi skladateľmi rôznych generácií. Vzniklo v situácii, kedy nebolo — napriek úctyhodným pokusom — v slovenskej hudobnej minulosti na čo nadviazať (Suchoň pravda nikdy tak radikálne neodmietal „dedičstvo otcov“ ako jeho rovesník, mladý Alexander Moyzes). Na jednu vrstvu národného hudobného dedičstva, a to najzaujímavejšiu, však Suchoň predsa zámerne a premyslene nadväzoval — na slovenskú ľudovú pieseň. Nebol prítom skladateľom regionálnym, hoci vyrástol v spevavom kraji okolia Pezinka a vlastne aj Záhoria, kde má rodové korene. Folklor u Suchoňa je sublimátom toho najcennejšieho, čo ľudové hudobné myslenie vytvorilo, ale súčasne aj prostriedkom dorozumenia so súčasným slovenským poslucháčom. Lebo o tento dialóg išlo a ide Suchoňovi po celý čas jeho tvorivého pôsobenia. Tým bola nepochybne motivovaná aj jeho veľmi rozsiahla a mnohostranná pedagogická práca, v ktorej, podobne ako jeho učiteľ Kafenda, obetoval veľa vzácnych tvorivých chvíľ a síl výchovy slovenského človeka. Vychádzajúc z kľúčovej funkcie učiteľov hudobnej výchovy v celospoločenskej hudobnej výchove, venoval sa Suchoň desiatky rokov práve tejto sfére nášho hudobného školstva. Jeho odchovanci, ktorých sú dnes stovky a pôsobia na celom Slovensku, neraz nebadaní a necenení, no inšpirovaní príkladom svojho učiteľa, vykonávajú priekopnícku prácu aj vtedy, keď sa im pre ňu priestor na dlhé roky na škodu vecí zužoval.

Suchoň — skladateľ a pedagóg bol však po celý život aj nezištným a obetavým organizátorom našej hudobnej kultúry. Preto neboli náhodné ani jeho iniciatívy na čele skladateľskej organizácie či ochranného zväzu autorov, jeho práca poslancu SNR, predsedu a organizátora hudobných festivalov BHS a Pleštanského festivalu. Priam osudove zasiahol do vývoja našej hudobnej kultúry po februári 1948, kedy vypracoval projekt budovania inštitucionálnej základne nášho hudobného umenia (ceruzou písaný koncept tohto memoranda našej hudby sa uchoval ako jeden z najcennejších dokumentov povojnových čias), ktorý sa z veľkej časti uskutočnil a ktorý napríklad pri zakladaní Slovenskej filharmónie aj osobne uskutočňoval.

Suchoňovo dielo je preto trvalým pamätníkom veľkej osobnosti našej modernej socialistickej kultúry. Je však predovšetkým jej živou, životodarnou súčasťou a inšpirujúcou silou.

LADISLAV MOKRÝ



V roku 1978, pri príležitosti 70. narodenia, odovzdal minister kultúry SSR Miroslav Válek nár. um. Eugenoví Suchoňovi Rad Vítazného februára.



Pri príležitosti Roku umelcov ČSSR v UNESCO objednala Monnaie de Paris v Paríži u slovenského sochára Viliama Schiffera pamätné medaily viacerých slovenských skladateľov, okrem iného nár. um. E. Suchoňa.



Záber z oslavy 70. narodenia Erika Kafendu v ZSSKU v roku 1953. Zľava: A. Moyzes, E. Suchoň, A. Kafendová, F. Kafenda a M. Schneider Trnavský.



Jednou z významných osobností, ktoré prispeli k profilovaniu slovenskej národnej hudby v 20. a 30. rokoch, bol i hudobný kritik Ivan Ballo. Na snímke s E. Suchoňom vo Viedni v r. 1937.

Tvorba hudobného skladateľa Eugena Suchoňa (nar. 25. 9. 1908), národného umelca ČSSR, štvornásobného laureáta Štátnej ceny a nositeľa mnohých ďalších domácich a zahraničných ocenení (Herderova cena, členstvo v Akadémii vied a umení NDR a i.) preslávila svojím významom už pred niekoľkými desaťročiami hranice Československa: patrí k jeho reprezentatívnym zjavom. Životný cyklus Eugena Suchoňa je v slovenskej hudbe predovšetkým symbolom mimoriadnej umeleckej kvality. V jeho dielach priam bije do očí „zásada dotvorit dielo tak, aby nebolo v ňom ani o notu menej, ale ani

hy ako scherzando s adagio-rubatovou časťou uprostred... Okrem odlišného formového usporiadania zmenil Suchoň miestami i hudobnú náplň; predovšetkým zjednodušoval faktúru tam, kde sa hlasy príliš križovali“ (Kresánek).

Malá suita s passacagliou, op. 3 (1931–1932), je prvým vyhraneným suchoňovským dielom. Hlavnú zásluhu mal na tom profesor majstrovskej školy pražského konzervatória Vítězslav Novák, ktorý viedol mladého adepta kompozície k zjednodušeniu jeho hudobnej reči a tým k prehĺbeniu jej pôsobivosti: skladba je vystavaná z jednej základnej myšlienky — jej inverzie, augmentácie, diminúcie a variácie realizujú klasický ideál jednoty v rozmanitosti. Skladateľ sa pri výstavbe prvých troch častí diela, ako aj záverečnej Reminiscencie úspešne „pokúsil priblížiť piesňovej výstavbe, a tak niektorým charakteristickým črtám slovenskej vokálnej melodiky“ (Kresánek). Centrom skladby je dramaticky koncipovaná Passacaglia — ide o inštrumentálnu skratku divadelnej tragédie (so smútočným pochodom v závere).

Cenným prínosom do slovenskej umelej piesňovej tvorby je cyklus piesní na básne slovenského symbolistu Ivana Krasku **Nox et solitudo**, op. 4 (1932). Majú primárne elegický charakter, no nechýba v nich ani jemná irónia (v Starej romanci), či heroický pátos (v záverečnej piesni Topole). „... vokálna melodika je spätá s textom vetnou deklamáciou; sú to prekomponované piesne, odhaľujúce rytmické bohatstvo Kraskových veršov, úplne odpútané od hudobnej periodiky — a to ešte i v Starej romanci, ktorá má náznaky tanečnosti. Klavírny či orchestrálny sprievod kreslí náladu, melodika sprievodu sa prispôbuje vokálnemu partu prostotou i menším ambítom, no tematiku hlasu preberá iba výnimovo, a to v prvej časti, inak je tematicky samostatná. Harmónia, podobne ako v Malej suíte s passacagliou, vychádza zo starých tónin, no využíva zväčša ich kolorit...“ (Kresánek).

Serenáda pre sláčikový orchester, op. 5 (1932–1933), bola pôvodne určená dychovému kvintetu, no čoskoro po premiére pôvodného znenia ju autor preinštrumentoval. „Už nadpisy jednotlivých častí Serenády (Pochod, Uspávanka, Scherzo, Nokturno a Finále) ukazujú na ich príbuznosť s malými, na piesňovosti založenými formami... Charakteristické pre Serenádu je intenzívne primknutie sa k periodicitе dvoj-, štvor-, a osemtaktových útvarov, hoci autor si pri tom neodpustil mnohé nepravidelnosti vo vnútri stavby... V celkovom kolorite hrajú... dôležitú úlohu staré tóniny“ (Kresánek). V Serenáde sa skladateľova harmonicko-tónálna reč rozširuje „k dvanásťtónovému systému v tom zmysle, že sa každý akord stáva doškálnym“ (doc. PhDr. Ladislav Burlas, DrSc.).

Klavírne kvarteto, op. 6 (1932–1933), sa vyznačuje zložitou kompozičnou stvárnením: bohatosťou kon-

„zretazenia“ — nadväznosti hudobných myšlienok takým spôsobom, aby sa ich prvé a posledné tóny navzájom prekrývali.

Ouvertúra k Stodolovej dráme Kráľ Svätopluk, op. 10 (1934), je rozmerná symfonická báseň, ktorá vyjadruje v hudobnej skratke rovnomennú tragédiu Ivana Stodolu. Jej faktúra je primárne polyfónna. Ide o samostatnú predštúdiu k druhej Suchoňovej opere Svätopluk — z tejto svätoplukovskej predohry preniesol skladateľ do opery Svätopluk nielen základné témy, ale i celé úseky.

Sonatina pre husle a klavír, op. 11 (1937), je klenotom slovenskej komornej hudby. Je to kytica uvitá z rozmanitých hudobných nápadov. Ide o dielko „kypiace francúzskou duchaplnosťou a eleganciou... ani v tejto skladbe, zvlášť v jej tretej časti, nechýbajú tóny búrlivé a dravé. Francúzsku eleganciu nám pripomínajú niektoré ravelovské prvky (napr. cyklus Gaspard de la nuit); až matematicky vypočítaná stavebnosť, stručnosť, prezračná faktúra, hlavne zmysel pre zvukovosť, pre harmonickú farebnosť... Pre Sonatinu je „... príznačná stručnosť a rozmanitosť a nie monotematickosť (alebo sklon k nej), s akou sa stretávame v iných Suchoňových dielach“ (Kresánek).

Žalm zeme podkarpatskej, kantáta pre miešaný zbor, tenorové sólo a veľký orchester, op. 12 (1937–1938), reprezentuje v skladateľovom diele vrchol monotematickej kompozičnej techniky a mimoriadne adekvátne vyjadrenie progresívnych spoločenských a národných myšlienok tridsiatych rokov. Textovými podkladom diela je Podkarpatskoruský žalm českého spisovateľa Jaroslava Zatloukala z jeho básnickej zbierky Vítr z polonín, upravený Suchoňom a hudobným kritikom i teoretikom Ivanom Ballom tak, aby sa jeho platnosť rozšírila z vtedajšej Podkarpatskej Rusi (dnes Zakarpatská Ukrajina, ZSSR) aj na Slovensko. Žalm zeme podkarpatskej je dodnes najlepšou slovenskou vokálno-symfonickou skladbou. Jeho hudobná dramaturgia je podmienená myšlienkovou náplňou textu. V prvej časti domnieva hudobná štylizácia hnevu a náreku na pôdoryse sonátového exozície a reprízy, naplnených dynamickou evolúciou tematického materiálu. Druhá časť je stretnutím barda s ľudom, hudobne riešením ako modifikovaná zrkadlová forma s veľkým tenorovým sólom uprostred, ktorý obklopuje (v repríze sa so sólistom i strieda) vokálny zborový prejav, modelovaný chvíľami podľa vzorov ruského liturgického chorálu (tento lokálny kolorit pripomína originálny textovej predlohy). Záverečné finále s monumentálnym fugátom vyúsťuje do typického suchoňovského grandióza — vyjadruje nádej na lepšiu budúcnosť rodnej zeme — na jar, „čo príde s dažďom kvetov“ (Zatloukal). — Toto dielo možno považovať i za samostatnú predštúdiu k Suchoňovej prvej opere Krútnava.

ŽIVOTNÝ CYKLUS EUGENA SUCHOŇA

o notu viac než treba“ (univ. prof. PhDr. Jozef Kresánek, DrSc.). V porovnaní s inými skladateľmi tvorí Suchoň pomerne pomalý; počet jeho opusových diel presahuje len niečo viac než dve desiatky. Ale v umení rozhoduje kvalita — práve ňou Suchoň predčil plodnejších autorov. (Doteraz napísal 114 publikovaných skladieb; niektoré diela ešte nezverejnil. Celkovo skomponoval asi 120 skladieb.)

Suchoň je primárne výrazový tvorca — povedané opäť Kresánkovými slovami: „je typ skladateľa, ktorý hovorí hudbou... Usiluje sa dvíhať... svojho poslucháča, a to všestranne: umelecky, eticky, nacionálne i sociálne“. Odtiaľ pramení zaujímavá črta Suchoňových diel: prenášanie tematického materiálu z jednej skladby do druhej — zjavne vo funkcii symbolu, akejsi hudobnej šifry konkrétneho výrazového zámeru (alebo aspoň inšpiračného impulzu či podtextu). Túto tematickú symboliku Suchoň vedome zdôrazňuje už od opusu 1 — Sonáty As dur pre husle a klavír.

Napokon nebude od vecí uviesť už teraz tretí Kresánkov postreh o Suchoňovej tvorbe: „Zo snáh hudobno-vychovateľských je motivovaná aj skutočnosť — stretáme sa s ňou len u mála skladateľov a v takej miere azda i u nikoho — že Suchoň píše svoje diela v orchestrálny i klavírny verzi... Dvoma verziami sledoval Suchoň možnosť lepšieho a dôkladnejšieho oboznamovania sa s jeho dielami. V orchestrálnom rúchu totiž tieto diela počujú zriedkavejšie, kým v klavírny verzi sa možno s dielami oboznamovať omnoho ľahšie a bezprostrednejšie“.

O základných suchoňovských konštantách sa píše v záverečnom úseku tejto štúdie. Skôr však je nutné pokúsiť sa aspoň skratkovito charakterizovať jednotlivé články jeho životného cyklu.

Sonáta As dur pre husle a klavír, op. 1 (z rokov 1929–1930), sa vyznačuje neskororomantickým harmonickým myslením ako výsledku dôsledného — neraz bohato polyfonického — vedenia hlasov. Cítiť v nej vplyv lipskej kompozičnej školy (Mendelssohn-Bartholdy, Riemann, Reger, Krehl a i.), sprostredkovaný Suchoňovým profesorom Fricom Kafendom — prejavuje sa v komplikovanosti kompozičnej faktúry. Suchoňovskými črtami skladby sú evidentný dramatismus, vnútorné napätie a vášnivosť dielice. „Najosobitejšiu melodikou... rozvinul Suchoň tam, kde je hudba modulačne menej pohyblivá: v prvej časti v rozvedení na podržanom tóne D a v celej pomalej časti“ (Kresánek).

Sláčikové kvarteto, op. 2 (1929–1930), bolo pôvodne jednočasťové. Jeho modelovým východiskom sa stalo Kvarteto, op. 7, A. Schönberga, no dôsledná kontrapunktická výstavba (hlasy sa skoro stále križujú) a imitácia technika vyvoláva analógie so starým rícerarom, prípadne sweetinckovským capricciom na prechode do sonáty da chiesa, resp. sonáty da camera. Melodika, harmónia plná modulácií, nová zvukovosť, narábanie s tematickými kontrastmi a v základe pripútanie sa k sonátovej forme však prezrádzajú, že ide o moderné dielo. — V prepracovanom znení (1939) skladateľ dielo rozdelil do dvoch častí — ale nie mechanicky. Vytvoril „dva vyhranené celky: prvý (mpetuozno-meditatívny, dru-

trapunktickéj práce a kombinovaním viacerých formových princípov.“ ... Prvá časť nie je len domyselne stavaná sonátová forma s polyfónnou faktúrou, ale hotová hudobná dráma, zápas tém rozmanitého výrazu, zachytený v rôznych fázach boja až po víťazný koniec... Druhá časť... nie je prefažená kontrapunktom; protihlasy majú často figuratívny charakter... Pri všetkých kontrapunktických umelostiach je to výrazovo bujný, vtipný a hudobne spontánne scherzo. Veľkolepá stavebnosť a technická virtuozieta charakterizuje aj tretiu, poslednú časť kvartetu, budovanú vo forme kombinácie témy s variáciami, s rozvedením vo fúge, či vo forme kombinácie kontrapunktických variácií s ostatnými typmi variačných techník“ (Kresánek).

V Burleske pre husle a orchester, resp. klavír, op. 7 (1933), skladateľ — podobne ako v Serenáde — uplatnil svoj mladický sklon ku vtipu, ktorý miestami prechádza až do grotesky. „V Burleske stoji proti sebe v najvyhranenejšej forme dva svety, ktorých protipólivosť sa inak tiahne celým Suchoňovým dielom: na jednej strane dramatický výbuch, hraničiaci až s furiozom, na druhej strane rozospievaná lyrická“ (Kresánek).

O horách, štyri mužské zbery na slová Rudolfa Dilonga, op. 8 (1934–1942), tvoria malú vokálnu symfóniu. Skladateľ dosahuje silné účinky tak v kresbe jemných nálad a idyllických líčení, ako aj vo vášnivo pulzujúcom obraze búrky. Spomienkovou myšlienkou, ktorá spája všetky časti, je hlavica slovenskej ľudovej piesne „Ej, hora, hora“ — pojem hory symbolizuje národ, vlasť. „Z modálnych tónin našej ľudovej piesne vycítil Suchoň možnosť prenášať tónálne centrum na iné stupne a dokonca aj na zložitejšie zvuky, než sú kvintakordy... Pre tonalitu je zároveň významné, ako sa tu Suchoň, viac než dosiaľ, opiera o kvantové zvraty — možno priam povedať tetrachordy“ (Kresánek).

Baladická suita, op. 9 pre veľký orchester, resp. klavír (1934–1935), predstavuje v skladateľovom vývoji „vykryštalizovaný prejav osobitého štýlu, ktorý v syntetickej jednote spája stavebnosť s expresívnym citovým zážitkom a so svojráznou melódickou invenciou“ (Kresánek). Touto doteraz najlepšou slovenskou symfóniou, resp. klavírnou sonátou, sa Suchoň vo veku 27 rokov prezentoval nielen pred domácou, ale i zahraničnou hudobnou verejnosťou ako všestranne zrelý skladateľ. Prvá časť v sonátovej forme je priam nabitá energiou a ostrými náladovými zlomami, „je plná vášne, kľúčových rozbehov, ale aj chlupskej odhodlanosti bojovať“ (Kresánek). Druhá časť je veľkolepo vyklenutým útvarom, vyrastajúcim z jednej témy. „Gradácie sa v nej nevybojujú, ale vspievajú — a to vo veľkých melódických obličkách... Oproti ostatným rapsodickým častiam je táto časť elegická“ (Kresánek). Tretia časť je štylizovaným slovenským tancom s elegickým podfarbením i „nádychom jánošikovskej odbojnosti“ (Kresánek); uprostred nej sa objavuje zakríknutý motív tragickej otázky o údele národa i jeho jednotlivca, ktorý sa významne uplatňuje v záverečnej reminiscenčnej časti. — Akási „spomienková téma“ sa objavuje vo všetkých častiach a naznačuje programový podtext diela, ktoré je o. i. dokumentom modernej aplikácie klasickej techniky

Krútnava, opera v šiestich obrazoch, op. 13 (1941–1949), na libreto z pera Eugena Suchoňa a Štefana Hozu, na námety Mikla Urbana Za Vyšným mlynom, je doteraz najúspešnejším a najreprezentatívnejším slovenským hudobnodramatickým dielom. Vyniká profesionálnym hudobno-javiskovým majstrovstvom a stále aktuálnym myšlienkovým poslanstvom. Možno ho prirovnáť k Monteverdého Orfeovi: ako Claudio Monteverdi po rozmanitých pokusoch členov florentskej Cameraty realizoval ideál zhudobnenia drámy tak jedinečne, že vytvoril dodnes životný repertoárové dielo, podobne aj Krútnava prevýšila množstvo predchádzajúcich domácich úsilí na poli hudobného divadla a stala sa svojou vysokou umeleckou úrovňou určitou záväznou normou ďalších snáh slovenskej opernej tvorby. Pre jej budúci vývoj mala rozhodujúci význam najmä obdivuhodná rovnováha drámy a hudby v Suchoňovej hudobno-divadelnej prvotine: obe zložky sa navzájom umocňujú — formovo ide o voľné traktovanie pôdorysu sonáty. Hudobný sloh Krútnavy je syntézou predchádzajúceho európskeho vývoja — s výnimkou II. viedenskej školy a jej nasledovníkov — a ponímanie opery zvlášť. Vedúcim znakom opery je zvláštna suchoňovská baladickosť — zanecháva svoju pečať ešte aj vo svadobnom veselí 3. obrazu. Pre Krútnavu je príznačný neobyvkle rýchly dejový spád — striedanie lyrických scén s prudkým dramatickým vzruchom (iba 2. obraz má pomalší temporytmus). Štvrtý obraz patrí k najdramatickejšim vo svetovej opernej literatúre, piaty je unikátnym obrovským monológom (doplneným v závere zákulísňým zborom).

Z ovzdušia Krútnavy (hudobného vykreslenia tajomnej atmosféry včasného rána v lese) vyrastá **Fantázia pre husle a orchester**, resp. klavír (1948); pri zachovaní spoločného opusového čísla (7) tvorí s Burleskou menší husľový koncert. Fantázia sa vyznačuje domyselnou tematickou výstavbou a nádherne vyklenutou dynamickou formou. „Melodická Fantázia má v sebe veľa vokálnosti a miestami pripomína melódické cifrovanie balkánskeho guslara, či až beduína. Suchoň, aby vytvoril z Fantázie a Burlesky celok, spojil ich tematicky... Obe skladby sa navzájom dopĺňajú: stredná časť Fantázie pripomína okrajové časti Burlesky a stredná časť Burlesky je už predpoveďou okrajových častí Fantázie“ (Kresánek).

Metamorfozy, variácie na vlastné témy vo forme symfonického, resp. klavírnej suity, op. 14 (1951–1953), sú dokumentom prehlbovania filozoficko-reflexívnych črt svojho tvorcu. Titul skladby (zrejme inšpirovaný rovnomeným dielom rímskeho básnika Ovídia) poukazuje na kvalitatívne vyšší stupeň variačnej práce: jednotlivé témy sa „rodia v priebehu skladby, premenšujú a prelínajú sa — a vyúsťujú v nové ďalšie témy“ (Burlas). „V Metamorfozach sa Suchoňovi podarilo uskutočniť svoj dávny sen — vytvoril viacčasťový jednoliaty celok... Prekračuje cyklický princíp, pretože tu už nemožno určiť, v ktorej časti má ktorá téma domovské právo a kde je len reminiscenciou. Tu témy rovnako patria do viacerých častí“ (Kresánek). Výrazovo ide o hudobnú transformáciu inšpiračných zdrojov udalostí pohutého desaťročia rokov 1935–1945. Záver vyznieva ako hymnus

života — svojou atmosférou je analogický s finálovým úsekom Beethovenových diel.

Svätopluk, hudobná dráma v troch dejstvách na libreto z pera Ivana Stodolu, Jely Krčméry-Vertelovej a Eugena Suchoňa (1952—1959), je dielom, ktoré si vyžaduje mimoriadne veľký interpretačný aparát. Na dnešnej zvyklosti je aj neobyčajne dlhé. Dosahuje rozmery veľkolepých operných súit ruských skladateľov 19. storočia i Wagnerových hudobno-dívaldelných opusov. Libreto je relatívne komplikované — úsilie o komplexné zobrazenie zložitej sociálnej reality Veľkej Moravy na skloneku vlády kráľa Svätopluka viedlo k prelínaniu niekoľkých líní. Vynikajúca hudba obsahuje širokú paletu od jednoduchéj, archaisky štylizovanej diatoniky až po zložité chromatické súzvuky. Tektonika diela má pôdorys obrovskej dvojitej fúgy: melika Svätopluka je obdivuhodne invenčná — nápaditosťou nijako nezaostáva za Krútnavou, ba čo do kvantity ju ešte predstihuje. Vo Svätoplukovi sú príbuzné dejové situácie, nálady a citové stavy zhudobňované podobným spôsobom — v tom nadväzuje Svätopluk na Krútnavu, podobne ako v dominantnosti spevných hlasov nad inštrumentálnou rievou orchestra: Suchoň je skvelý majster vokálnych líní. Lež kým Krútnava je hudobno-dramatickou skratkou na sonátovom pôdoryse, Svätopluk je monumentálnym hudobno-dramatickým eposom.

Šesť skladieb pre sláčikové kvarteto, resp. sláčikový orchester, op. 19 (1955—1963), je akouśi tvorivou vyhňou, v ktorej sa inovoval suchoňovský štýl. Sám skladateľ napísal, že mu išlo „o pokus vyrovnat sa s dodekafóniou spôsobom, ktorý vyhovuje môjmu naturelu a vyskúšať únosnosť konfrontácie ortodoxne dodekafónicky spracovaných úsekov s modálne koncipovanými“. Prvá skladba (Allegro moderato) má trojdielnu formu, krajné diely možno označiť za baladické, stredný diel je štylizovaný tanec — no nenarušuje celkový melancholický ráz. Druhá skladba (Tempo di valse) je groteskným valčíkom, tretia (Largo) chorálnou meditáciou, štvrtá (Presto) tokátou s funkciou scherza v cykle, motoricko-sonorickou rievou bez akejkolvek cézury. Piata skladba (Appassionato) je akýmsi dramatickým nokturnom a šiesta (Vivace) predstavuje typické finále. Zvláštnosťou tohto diela je, že jednotlivé časti sa môžu hrať v pozmenenej následnosti, ba nemusia sa ani všetky realizovať.

O človeku, cyklus miešaných zborov na básne Jána Smreka, op. 15 (1962), patrí k vrcholom doterajšej slo-

míra Feldeka, Alberta Marečka, Marcela Herza, Mikuláša Kováča a Milana Lajčáka. Skladateľ uprednostňuje vyznenie hovorových slov — no kompozičné tkanivo Kontemplácií netvorí náhodnú mozaiku: výber textov je urobený tak, aby vznikli hudobné kontrasty a celok dostal uzavretý ráz kontúr tzv. zrkadlovej formy.

Rapsodická suita pre klavír a orchester, resp. dva klavíry, op. 20 (1965), je originálnym dialógom sólistického nástroja so zvukom veľkého symfonického telesa, resp. dialógom dvoch klavírov. Akordika Rapsodickéj suity vyrastá z priradenia intervalov, charakteristických pre Suchoňovo druhé tvorivé obdobie (má korene v opere Svätopluk a Šiestich skladbách pre sláčiky): popri modifikáciách mnohonásobných terciových komplexov sú to útvary s tritónmi (zväčšená kvarta, resp. zmenšená kvinta), malými sekundami a ich obratmi — veľkými septimami. Výrazová sféra diela osciluje medzi kraskovskou nostalgiou a svojskou grotesknosťou.

Symfonická fantázia na BACH pre organ, sláčikový orchester a bicie nástroje (1968—1971) patrí k najpozoruhodnejším dielam československej hudobnej kultúry sedemdesiatych rokov. Je vybudovaná v monumentálnej sonátovej forme s niekoľkými modifikáciami: expozícia (zaberá takmer polovicu partitúry) má pôdorys veľkého ronda, kadencia sa nachádza pred rozvedením, reprízu možno skrátiť. Skladba je prejavom ďalšieho prehĺbenia filozoficko-meditatívnych čít v Suchoňovej tvorbe. Je dôstojnou korunou jeho celoživotného snaženia o umenie, ktoré vyrastá primárne z domáciach koreňov, ale nikdy sa neuzatvára pred podnetmi z okolitého sveta. Tento hold J. S. Bachovi je zároveň vyjadrením úcty k všetkým hodnotám, ktoré stelesnilo dielo najväčšieho majstra hudobného baroka.

Concertino pre klarinet a orchester, resp. klavír (1975—1977) je typickou rapsódiou — vyskytuje sa v ňom široká paleta nálad od meditácie po veselicu a vážneho zahĺbenia sa po grotesku: hudobne ide o konfrontáciu chromatiky s diatonikou slovenského folklórneho pôvodu. Dielo vzniklo „na pamäť Šalmajovej melódie anglického rohu zo začiatku III. dejstva Tristana a Izoldy Richarda Wagnera“ (Suchoň), ktorá sa nezabudnuteľne vryla do pamäti mladého Suchoňa pri jej prvom počutí.

Pohľad do neznáma, tri piesne na básne Petra Štílichu pre vyšší hlas a klavír (1977—1978), sa vyznačuje pomerne jednoduchou faktúrou a obdivuhodnou melodickou invenciou — umocňuje hlboké verše predlohy.



Tvorcovia svetovej premiéry Krútnavy z roku 1949: (zľava) F. Zvarík (Štelina), L. Holoubek (dirigent), E. Suchoň, K. Jernek (režisér), Št. Hoza (Ondrej), Fr. Hájek, M. Kuberlová, M. Česányiová (Katrena) a M. Medvecká.

venskej zborovej tvorby. Dominuje v ňom trojdielnosť. Ide o veľkú trojdielnosť jednotlivých častí — Triumf (Človek a svet), Tri lyrické piesne (Človek a láska) a Na veselici (Človek a radosť) —, ako aj o menšiu trojdielnosť troch lyrických piesní (Pieseň o Tvojom mene, My dvaja, Také divné) s menším komorným obsadením (možno ich predviesť aj osobitne — podobne ako dve okrajové časti). Dielo zvyraňuje neobyčajne širokú paletu nálad, citov, dojmov.

Piesňový cyklus **Ad astra**, op. 16 (1961) pre soprán a orchester, resp. klavír na výber z básnickej zbierky Štefana Záryho Záračný triezvy koráb, je výrazom rozvinutej techniky súčasnej doby, epochy atómovej energie a kozmických letov. V strede pozornosti básnika i skladateľa je však vždy človek so svojimi radosťami i starosťami, láskou i prekážkami, no najmä s dobrou vôľou pracovať pre blaho ľudstva. Výber básní je urobený tak, aby vznikol uzavretý cyklus, ktorého ohniskom je stredná časť (podobne ako v diele Nox et solitudo). Všetky piesne majú spoločné motívické jadro: vzostupný skok a rad zostupných krokov. Vokálna zložka sa vyznačuje veľkou invenčnosťou a expresívnosťou, harmonická zložka selektívnosťou akordických štruktúr a zameraním na farebný parameter.

Poème macabre, op. 17 (1960—1964), pre husle a klavír, je skladba s poetickým názvom, ktorý poukazuje na programovú inšpiráciu: Udalosti jesene roku 1962, kedy hrozila konfrontácia medzi superveľmocami, tzv. karibská kríza, inšpirovali Suchoňa k otrasnej vízií vojnového besnenia. Skladba — nazvaná pôvodne Adagio a scherzo — dostala svoj definitívny názov po autorovom opätovnom začítaní sa do Hviezdoslovových Krvavých sonetov: v poézii najväčšieho slovenského barda zo začiatku prvej svetovej vojny, našiel skvelý básnický ekvivalent svojej hudby. Forma diela je rozvinutím jednej z najstarších hudobných architektoník: kontrastu meditatívneho rubáta a strhujúceho tanca.

Kontemplácie, pre recitátora a klavír, op. 18 (1964), majú funkciu hudobnej mohly hrdinom Slovenského národného povstania. Pre vykreslenie ich osudov si Suchoň zvolil formu dialógu recitátora s klavírom — melodramu. Textový podklad diela tvoria fragmenty z diel slovenských básnikov — Ladislava Novomeského, Lubo-

Formový pôdorys vytvára rámcová trojdielnosť celku jednotlivých piesní. Ťažiskové piesne sú krajné — na rozdiel od cyklov Nox et solitudo i Ad astra. Dielo je výtvarom mimoriadnej krásy a hodnoty.

Tri piesne pre bas a orchester, resp. klavír na verše Miroslava Váľka, Petra Štílichu a Jána Smreka (1984) tvoria zatiaľ majstrovský epilóg Suchoňovho životného cyklu. „Na pozadí bohatej životnej a umeleckej skúsenosti v ňom vyliekol svoju životnú filozofiu, ktorá vždy hľadala aktívne, pozitívne východisko, prekonávala smútky a beznádeje a zápasila o životný klad a radosť.“ (doc. PhDr. Ladislav Mokry, ČSc.). Najvzrušivejšou časťou diela je stredná pieseň, bohatá na výrazové kontrasty.

Tento životný Suchoňov cyklus predchádzajú desiatky amatérskych skladieb vytvorených skôr, ako Suchoň začal profesionálne študovať kompozíciu, a sprevádzajú ho ďalšie desiatky skladieb vrátane úprav slovenských ľudových piesní a inštruktívnych cyklických diel Obrázky zo Slovenska a Kaleidoskop. Nechýbajú medzi nimi klenoty typu hymnickej zborovej piesne Aká si mi krásna a miešaného zboru Pozdrav, či milé drobnosti — napríklad Suita na texty dedských riekaniiek Varila myšička kašičku s ilustráciami národného umelca Ludovíta Fullu. (O týchto skladbách pojednávajú rozmanité články a štúdie, no najmä suchoňovská monografia z pera Jozefa Kresánka a autora týchto riadkov.)

V Suchoňovom životnom cykle vidno dva vývojové obľuky: prechod od neskororomantickej chromatiky k svojskej modalite (ovplyvnenej charakteristickými znakmi starších slovenských ľudových piesní) — a neskôr (okolo skladateľových abrahámovín a po nich) opäť príklon k chromatike, ale so zúžitkováním postupov klasickej (schönbergovskej) dodekafónie i akordických štruktúr s charakteristickými znakmi slovenskej (ba neraz i staroslovenskej) ľudovej tvorivosti. Prvé dva opusy (Sonáta As dur pre husle a klavír a Sláčikové kvarteto v oboch redakciách) sú svojským odrazom európskeho fin de siècle — prelomu konca minulého a začiatku nášho storočia. Od op. 3 — Malej suity s pas-sacagliou — nastupuje využitie tzv. diatonického totálu (v základnej horizontálnej podobe c-d-e-fis-g-a-b, z vertikálneho hľadiska je to akord c-e-g-b-d-

-fis-a) a trvá až po Metamorfózy. Operou Svätopluk sa začína opätovný príklon k zúžitkovaniu všetkých dvanástich poltónov temperovaného tonálneho systému: po niekoľkých dielach janusovskej tváre — stoja na rozhraní dvoch tvorivých etáp, predstavujú evolučný most medzi nimi — tvorí Suchoň výlučne na báze novej modalít, ktorá často využíva všetky poltóny v oktáve (v Šiestich skladbách pre sláčiky sa používa aj celý dodekafónický kvaternión). Z hľadiska vertikálneho usporiadania ide o súzvuk c-e-g-b-d-fis-a-cis-eis-gis-h-dis, jeho redukcie a filiacie.

Spoločným znakom oboch suchoňovských tvorivých etáp je využívanie typického intervalu staršieho slovenského hudobného folklóru: tritónu — zväčšenej kvarty, resp. zmenšenej kvinty. Jeho superponovanie (vertikálne usporiadanie) je však rozdielne: v diatonickom štádiu tvoria zvukový ideál dva tritóny vo vzdialenosti veľkej sekundy, v chromatickej fáze dva tritóny vo vzdialenosti malej sekundy. Ďalším spoločným rysom oboch skladateľských tvorivých etáp je prechod od lineárneho myslenia k vertikálnemu: vývoj Suchoňovho hudobného myslenia dvakrát došiel k prevažne homofónnemu traktovaniu hudobného procesu. Dvakrát sa tiež zopakoval analogický proces čo do počtu diel: po určitej kodifikácii výrazových prostriedkov vytvyskol — v jeho reláciách — pomerne veľký rad skladieb. Prvýkrát tak bolo začiatkom tridsiatych, druhýkrát začiatkom šesťdesiatych rokov.

Pre celé Suchoňovo dielo je príznačná kombinácia mimohudobných inšpiračných zdrojov s princípmi absolútnej hudby. Z boja týchto dvoch protikladov vyrastá živý skladobný organizmus, plný tenzie — strieda miesta oddychu s fázami vzruchu. Jeho skladby majú zväčša pôdorys hudobných drám — možno v nich identifikovať úseky zauzlení, kolízií, gradácií, vyvrcholení, peripetii a rozuzlení bez ohľadu na to, či zhudobňujú nejaký text, alebo nie. Pritom hudobná riava Suchoňovej hudby plynie akoby žulovým riečišťom — toto porovnanie Romána Rollanda, napísaného o Beethovenovi, je aj pre Suchoňa vari najvýstižnejšie.

Celková faktúra všetkých Suchoňových diel je veľmi prehľadná — nejde však o násilnú simplifikáciu, ani primitívnu jednoduchosť. Suchoň používa širokú paletu výrazových prostriedkov — ale tak, že ich usporiadanie vytvára štruktúru doslova klasickej dokonalosti. I keď každý jeho tón, ktorý zaznamená na notový papier, je napísaný takmer doslova krvou jeho srdca, konečný tvar diel podrobuje prísnej racionálnej kontrole. Skladateľ sa neuspokojuje s prvotnou inšpiráciou, ale ju dotvára a domýšľa — je mysliteľským skladateľským typom, hoci jeho kompozičný proces je hnaný mocnou tvorivou vášňou. Badať u neho obdivuhodnú rovnováhu medzi bezprostrednou inšpiráciou a jej racionálnym dotváraním, onen príznačný rys najväčších génov dejín umenia. Suchoň sa zrejme riadi povestnou zásadou Michelangela Buonarottiho, že je potrebné „snažiť sa snajväčšou horlivosťou a najväčším vynaložením práce a štúdia o to, aby dielo vytvorené s najväčšou námahou vyzeralo tak, akoby bolo vytvorené rýchle, bez námahy a s najväčšou ľahkosťou“.

Základným znakom Suchoňovho tvorivého naturelu je oscilácia medzi krajnými polohami rôznych parametrov, ustavičné napätie medzi nimi. Stále sa usiluje oboznámovat sa so súčasným svetovým hudobným dianím, aby mohol využiť jeho podnety, ale súčasne sa snaží zachovať si svojskú národnú tvár. Ďalej sa tento jeho charakteristický znak prejavuje antinómiou klasickej dokonalého formového základu (originálneho najmä rozvinutím, resp. pestrou kombinatorikou rozmanitých architektonických princípov) a rapsodickosťou v jeho rámci (časté accelerandá, zmeny temp a akcentov) — čiže večným zápasom „apolónskeho“ a „dionýzovského“ princípu umenia, ako aj striedaním absolútnych a programových žánrov (i keď vždy ide o hudbu silne expresívnu). V operách sa táto protikladnosť prejavuje antinómiou de ja a jeho zomknutia na absolútne hudobno-architektonickom pôdoryse — kým zas skladby bez textu čerpajú nepochybne z mimohudobných inšpiračných zdrojov. Suchoň využíva bohatú paletu prostriedkov — od zložitej polyfonickej práce až k relatívne jednoduchéj, ale apertne znejúcej sonorickúj homofónii. Rád má rozľahlé fresky i drobné miniatúry, dokáže maľovať širokým štetcom i narábať zlatníckym dlátkom. Buduje podľa potreby a zámeru z neperiodických, širokodychých tém, — i z krátkych, rytmicky pregnantých motívov, ba aj zo samostatných akordických komplexov a kombinácií; dokáže vystavať veľkolepú katedrálu vokálno-symfonického i dramatického opusu z jediného hudobného nápadu a v komornej miniatúre uvíť kyticu z rozmanitého materiálu.

Z bipolarity Suchoňovej osobnosti pramení ustavičné vŕvenie a baladickosť jeho skladieb, latentný i vonkajškový dramatismus jeho diel, vykompenzovaný vrúcny lyrizmom; pritom je to nielen lyrizmus erotický a idylický ale aj reflexívny a kontemplatívny. Skladateľov zmysel pre humor, žart a vtíp sa prejavuje v grotesknom zafarbení niektorých častí jeho skladieb ako protikladu ich zväčša melancholickej až tragickej atmosféry. Suchoň je vôbec osobnosťou takmer až shakespearovskej komplikovanosti a zároveň monolitnosti v tom zmysle, že všetky protiklady sa u neho priťahujú do vyhraneneho štýlu.

Suchoň vytvára jedinečnú syntézu romantického inšpirácie s klasickou stavebnosťou, zahŕňa do toho aj prúdy poromanticke a barokové princípy — a nezabúda na charakteristické črty slovenského ľudového folklóru (najmä staršieho), primárne vokálneho. Suchoň je jedným z dovŕšiteľov niekoľkostoročného vývoja európskej hudby a možno zároveň aj priekopníkom budúceho hudobného trendu práve pre nepopierateľnú — pritom však majstrovskú — relatívnu jednoduchosť svojej hudobnej reči. Dejiny hudby totiž dokumentujú, že po kulminácii komplikovanosti faktúry dochádza nutne k jej zjednodušeniu; zdá sa, že dnes je hudba asi v takejto prelomovej fáze. Suchoňovo postavenie v jej kontexte možno porovnať k zástoju Claudia Monteverdiho, ktorý na prelome renesancie a baroka zohral úlohu jedinečného mostu medzi týmito epochami.

Spoločným základom, ktorý do „unites multiplex“ zjednocuje Suchoňovo dielo, je jeho viera v človeka, v životný klad. Preto i napriek baladickému či tragickému charakteru priebehu väčšiny jeho skladieb vyznievajú jeho kompozície zmierlivo, ak nie priamo hymnicky oslavne. Táto črta ho spája s veľkými majstrami hudobného klasicizmu.

K INTERPRETÁCI SUCHOŇOVÝCH KLAVÍRNYCH DIEL

Úvodom by som chcela zdôrazniť, že suchoňovský repertoár nehram len pri príležitosti životného jubilea skladateľa. Vzhľadom na zástož tvorby nár. umelca Eugena Suchoňa v našej hudobnej kultúre i v širšom európskom kontexte, ale aj vzhľadom na vynikajúce kvality tohto diela a jeho presvedčivú umeleckú výpoveď, som si predsvádzala túto skvelú tvorbu nielen interpretovať, ale ju aj pri každej novej príležitosti presadzovať. A to aj s určitými rizikami nepochopenia, pohodlia alebo dogmatických konštrukcií myslenia, najmä v súvislosti s novými dielami, ktorých som bola jednou z prvých a nadšených interpretiek.

Tieto znaky možno vystopovať a doložiť určitými okolnosťami, súvisiacimi s prijatím a hodnotením Kaleidoskopu, do určitej miery aj Rapsodickéj suity pre klavír a orchester.

Na začiatku mojej koncertnej dráhy bolo koncertných príležitostí málo, a tak som nové slovenské diela hrala občasne na rozličných brigádach. Mój vzťah k nim charakterizoval entuziazmus, neskrývaná radosť z faktu, že sa naše umenie hlási o svoje miesto pod slnkom, že slovenská hudba sa priam domáha zaradenia do širších európskych súvislostí.

Takéto vedomie, pravda, v inej polohe a na inej úrovni, sa vo mne utvrdzovalo, keď som koncertný repertoár postupne a celkom zámerne obohatovala o klavírne diela nár.

umelca Eugena Suchoňa. Tie staršie, ale aj novšie a najnovšie, ktoré mi majster dával ešte v rukopise a ja som sa stala ich prvou interpretkou. Presvedčenie o vysokých umeleckých kvalitách Suchoňových klavírnych skladieb som nadošla už pri štúdiu prvých jeho diel.

Musím spomenúť časovú postupnosť, v akej som si osvojovala Suchoňove klavírne skladby. Najskôr, ešte počas štúdia na VŠMU, som dostala za úlohu nastudovať IV. časť Metamorfóz a III. časť Sonáty rustiky. Na otvorení výstavy Veľká Morava v Nitre, na ktorom sa zúčastnil aj skladateľ, som dostala príležitosť zahrat práve IV. časť Metamorfóz. Skladateľove slová uznania ma povzbudili, takže som sa rozhodla vyhovieť jeho želaniu a nastudovala som celé Kontemplácie pre klavír a recitáciu, ktoré som najskôr uvádzala spolu s nár. umelcom Jánom Jamnickým v cykle „O krvi“. Potom som paralelne študovala staršie i celkom nové Suchoňove diela, pojímajúc jeho celú klavírnu tvorbu. Kompletne som ju predviedla na troch samostatných celovečerných recitáciách pri príležitosti skladateľovej sedemdesiatky.

Štúdiom a interpretáciou Suchoňových skladieb bola pre mňa vždy vzrušujúcou cestou, plnou objavov a nachádzania krás, ale aj drsných a pravdivých umeleckých výpovedí súčasníka. Na svojich početných koncertných vystúpeniach doma

i v zahraničí som si zaumienila sprostredkovať kus tohto bohatstva aj publiku. Vôbec netužujem, že práve tento zámer sa stal hlavným krédom mojej umeleckej dráhy.

Po každom koncerte som sa vždy znovu presvedčala o kvalitách Suchoňovej hudby. Keď prichádzali za mnou ľudia s otázkami týkajúcimi sa tohto ktorého diela, cítila som, že moja snaha sa stretla s príslušným ohlasom. Ľudia prichádzajú za mnou i dnes a pýtajú sa — „To bola súčasť slovenská hudba? A prečo ju my vôbec nepoznáme?“

Práve s takýmito otázkami sa na mňa obrátil návštevník môjho recitálu v Bardejovských kúpeľoch, ináč pacient z Chebu. A pridal: „Chodievam pravidelne na koncerty, no nikdy som ešte u nás tieto Suchoňove diela nepočul. Mocne na mňa zapôsobili.“ Podobný zážitok som mala aj tejto jari v Piešťanoch na recitácii, na ktorom sa zúčastnili mnohí zahraniční návštevníci, najmä Rakúšanovia a Nemci. Zvlášť si spomínam na manželský pár z Viedne, ktorý nešetnil slovami uznania na adresu Suchoňovej hudby. Podobný príklad môžem tiež uviesť z predvlnajšieho koncertu na festivale Berliner Festtage, ktorý sa uskutočnil v zámku Friedrichsfelde na území Berlína. Keďže publikum veľmi živo reagovalo najmä na časť vystúpenia venovanú Suchoňovej tvorbe, pozvala som po koncerte obecenstvo na besedu. Poslucháči pomerne veľa vedeli o Suchoňovi, zaujímala ich najmä jeho nová

Klára Havlíková

klavír

EUGEN SUCHOŇ

Malá suita s passacagliou

Horalská suita

Sonata rustica

Toccatá



Obálka platne z klavírnej tvorby E. Suchoňa a jej oddanou interpretkou Klárou Havlíkovou.

tvorba. Otázok bolo neúrekom, no najviac radostne zapôsobila veta: „Pri vašom budúcom hosťovaní v Berlíne prosíme uviesť čo najviac nových Suchoňových skladieb!“ A ja sa teším, že tak budem môcť urobiť už teraz, začiatkom októbra, keď opäť hrám na tomto festivale. Tentoraz celý recitál venujem Suchoňovi.

Osobitnú históriu má Rapsodická suita pre klavír a orchester, ktorú pokladám za reprezentatívny slovenský klavírny koncert. Hrала som ju premiérovu na Pražskej jari 1965 a odvtedy už s početnými domácimi a zahraničnými symfonickými orchestrami, takže sa blížim k tej repríze. Spomínam si na stretnutie s publikom po recitácii v Karl-Marxstadte. Zaujali ma najmä manželia Hochmuthovci, ktorí sa zvlášť zaujímali o Suchoňovu hudbu. Pozvala som ich na ďalšie predvedenie Rapsodickéj suity v Prahe. O tých niekoľko týždňov obaja do Prahy skutočne prišli. Zúčastnili sa dokonca i na generálke. Po koncerte prišli potom

za mnou so slovami: „Takto si predstavujeme moderný klavírny koncert. Je to hudba súčasná, vzrušujúca a krásna“. Musím podotknúť, že neboli hudobníci, ale vzdelaní hudbymilovníci. Keď som hrала Rapsodickú suitu vo Weimare, osobitne tam kvôli nej pricestovali.

Nikde v zahraničí, keď som hrала Suchoňove klavírne skladby, nemala som dojem, že by poslucháči nerozumeli tejto hudbe. Skôr naopak. Práve preto, že je skutočne národná, slovenská, predstavuje všeludské hodnoty a na tieto poslucháč reaguje.

Čím dlhšie sa Suchoňovým dielom zaoberám, tým viac si uvedomujem obrovskú podľnosť, ktorú voči nemu u nás doma stále máme. Stále nie je primeraná všeobecná znalosť Suchoňových diel, a to ani v profesionálnych hudobných inštitúciách. Chýba nám hrdosť na veľké umenie, ktoré by malo byť jedným zo základných kameňov nášho vlastenectva.

KLÁRA HAVLÍKOVÁ

SUCHOŇOVA ORGANOVÁ TVORBA

Suchoňov vzťah k organu tkvie zaiste v detstve. Matka E. Suchoňa dlhé roky pôsobila ako organistka v jeho rodnom meste v Pezínku. On sám sa napodív organom aktívne nezaoberal, nezískal vzdelanie organistu ako iní naši skladatelia s podobným rodinným zázemím.

Vzťah E. Suchoňa k Bachovi — okrem hlbokého poznania diela — nevyšiel do aktívneho nadväzovania či transformácie kompozičných princípov (ako napr. u Regera či Šostakoviča). Oboje — organ ako nástroj a Bach ako veľký tvorca — bolo však latentne vždy

prítomné v jeho myslí. Už od tých čias, keď som sa cez Suchoňovo pobádanie dostal k hudbe, tieto dve témy vždy tvorili predmet našich rozhovorov. Suchoň mi už vtedy, v povojnových rokoch sľuboval organové dielo, ale len v bližšie neurčenej budúcnosti a bez konkrétnej predstavy. Veľmi som túžil po organovej skladbe od tohto autora, lebo hudba Metamorfóz (bol som ich prvým poslucháčom v budove dnes už zburaného gymnázia na Šmeralovej ulici), Žalmu, Krútnavy a zborových skladieb ma pútala a vzrušovala. Predsa som však neveril, že Suchoň ako rozvážny a nadmieru sebakritický autor sa vyberie na pole, na ktorom strokotali takmer všetci skladatelia — „neorganisti“. Suchoňovi životopisci mi nezaslúžene pripisujú úlohu inšpirátora pri vzniku Symfonickej fantázie na BACH. Moja „zásluha“ sa však obmedzovala na výše dvanásťročné pripomínanie mojej existencie, keď ma zrazu Suchoň prekvapil návrhom organového diela s orchestrom. Bol som rád, keď čoskoro upustil od zámeru Concertina, ktoré malo tvoriť epizodickú časť veľkého cyklu, zistiť, že obsahovo a hudobný význam náčrtku ďaleko prerastá pôvodný úmysel. Možno tiež podvedome cítil, že vznikajúci opus sa stane vrcholom jeho neskorého tvorivého obdobia. V tomto štádiu vzniku diela som už nepochyboval o sledovaní postup práce a k takmer hotovej skladbe som vynútil od skladateľa napísanie kadencie. Suchoň sa napodiv vôbec nebránil; okamžite odhadol formovú a obsahovú nosnosť tohto útvaru na správnom mieste v skladbe a z obvyklého „prívesku“ vytvoril kupolu diela — organickú súčasť skladby, bez ktorej by sme si dnes

Symfonickej fantáziu na BACH nevedeli ani predstaviť. Suchoň svojím obdivuhodným hudobným inštinktom prekonal aj známe kamene úrazu podobných koncertantných diel: napísal sólistický part v organovej, nástroju zodpovedajúcej stylizácii a štastnou inštrumentačnou sadzbou sa vyhol vzájomnému prekrývaniu zvuku dvoch rivalizujúcich celkov.

Ak sa snažím konkretizovať podstatu silnej pôsobivosti Symfonickej fantázie na BACH, musím okrem charakteristickej strhujúcej hudobnej výpovede spomenúť v prvom rade osobitnú farebnosť diela. Vytvára ju najmä zvuk sláčikov (často delených) vo funkciách melodických, polyfónnych, zvukomalebých a početná batéria bicích nástrojov ako rytmický a motorický element. Osobitnú funkciu má zvonkohra so svojim nástrojivým pripomínaním centrálného tónu fis. Je remiscenciou na skladby z mladosti, názvom slovenských strán, či transcenciou Lisztovho „Angelus“? Myslím, že to všetko spolu: skladateľ v zenite tvorby načiera do inšpiračného kotla, kde všetky hudobné, životné a zážitkové skúsenosti už prekonal „jadrovú fúziu“. Tu azda treba hľadať i komplexnosť jeho zámeru vo vyjadrení kryptogramu BACH, ktorý je — ojedinele v hudbe — spracovaný súčasne horizontálne i vertikálne. Tu je iste aj základ formového členenia: nie do častí, ako v rovnako rozsiahlej Baladickéj suite či Metamorfózach, ale do monobloku, v ktorom sa minuciózna formová stavba, ktorú obdivuje analytik, syntetizuje do obrovského oblúka a nachádza vyvrcholenie práve v citácii mena Bach. Ostatné farebné elementy ostávajú vyhradené pre organ. Ho-

ci Suchoň nepredpisuje žiadnu presne určenú farbu či register, rozhodne si nepredstavuje akýsi všeobecný, anonymný organový zvuk v rozličných dynamikách. Pozorný interpret objaví už v stylizácii partu a v orchestračnom kontexte návody ako registrovať efektívne, zaujímavé a hlavne organicky: sólove melodicke línie s charakteristickými jazykovými registrami, sláčikom oponujúce akordy v pokojnom zvuku flaut, harmonické cluste umocnené do trblietavých poloh vysokými alikvotami a tremolom. Premäta to všetko logicky vyplývajú z partitúry. Aj pri príprave tlačenej vydania diela (OPUS, 1978) sa moje zásahy mohli obmedziť na niekoľko málo miest oktavového zadelenia či praktickej stylizácie partu.

Napriek tomu, že hudobný tok — ako vždy u Suchoňa — je rapsodický a výrazové polohy extrémne, jednota tohto takmer polhodinového diela spočíva okrem iného v zachovaní jednoty času. Spoločným ryson desiatok predvedení Symfonickej fantázie na BACH v interpretácii mnohých dirigentov, v akusticky veľmi rozdielnych priestoroch a na rozličných organoch, bolo potešiteľné (a možu úlohu uľahčujúce) zistenie, že tempové ctenie vždy prirodzene vyplývalo zo skladby samej. Hoci v partitúre nepredpísané, predsa sa jednotlivé kontrastné úseky vyznačujú pulzáčnou jednotou. Je možné a výhodné koncipovať počiatkové základné tempá ako násobky jedinej hodnoty. Suchoň svojim dielom nevytvoril len pomník Bachovi (i sebe); ale napísal posluchácky vďačný a účinný skladbu, ktorá v súčasnej svetovej organovej literatúre patrí k najpoprednejším.

Ferdinand Klinda



Interpretom Suchoňovej Symfonickej Fantázie na B-A-C-H na platniach Opusu je zasl. um. Ferdinand Klinda.