

# Ján Zimmer – kontexty a vývoj skladateľovho diela

(časť druhá)

Ondrej Veselý

## Známy neznámy

Už v prvej časti tejto štúdie<sup>1</sup> sme uviedli, že osobnosť, ako aj kompozičná tvorba Jána Zimmera (1926 – 1993) dodnes predstavujú tzv. „biele miesta“ slovenskej muzikológie. Z obsiahlej, štýlovo, a teda i technicky bohato rozvetvanej 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 dokumentujúcu umeleckú, štýlovú a tým aj kompozično-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)<sup>2</sup> a kantáta pre miešaný zbor a orchester *Magnificat*, op. 9 (taktiež z roku 1951).<sup>3</sup> 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 zase dodnes stále chýbajúci katalóg diel skladateľa, ktorý však pri dnešnom stave pramenných materiálov je a zrejme aj ostane nenaplneným cieľom. Špecifická 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,<sup>4</sup> 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),<sup>5</sup> alebo opernej pantomímy v štyroch dejstvách *Herakles, op. 70*,<sup>6</sup> vznikajúcej počas celého jedného desaťročia (medzi rokmi 1972 až 1982).<sup>7</sup> Posledným a azda najsvojráznejším špecifikom štúdia Zimmerovej hudby sú chýbajúce opusy číslo 111 a 114, o ktorých neexistuje žiadna dochovaná zmienka, a teda v súčasnosti nepoznáme ani ich názov, ani ich inštrumentálne obsadenie.

Vývoj Zimmerovho diela pritom vo svojej štýlovej, kompozičnej a poetickej rozhľadnosti a rozptýlenosti odzrkadľuje ako vyrovnávanie sa slovenského kompozičného prostredia s počiatočnými konštitučnými ideami ukotvenia slovenskej komponovanej hudby v hudobnej tradícii, v esteticko-výrazovej komunikatívnosti, a predovšetkým v ľudovej piesni,<sup>8</sup> tak aj dosah a vplyv rozmanitých kompozičných inovácií a hudobných trendov prenikajúcich do slovenskej hudby (nielen) zo západnej Európy.

Prepozičiacajúc si charakteristiku celkového vývoja európskej komponovanej hudby v 20. storočí od Ľubomíra Chalupku, vyzdvihujúcu najmä **stretávanie a prekryvanie rozmanitých tvorivých východísk, štýlov či kompozičných techník**,<sup>9</sup> 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 Zimmerove 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 hudobnoteoretické predmety mimo prostredia Vysoké školy múzických umení v Bratislave.

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, siahajúcim až k existenciálnym dopadom na život a tvorbu tohto skladateľa.<sup>10</sup>

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*<sup>11</sup> reflektujúc spomínané 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 predbehol generačne svojich druhov, preto hoci vekove mladší patrí svojou*

tvorbou už bezprostredne medzi predstaviteľov strednej skladateľskej generácie. [...] 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. [...] 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 ranejšej ako i pokročilejšej fáze vždy zmysel pre životnú realitu videnu vo vývojovej perspektíve. Hoci sa stal majstrom kompozičnej techniky, predsa sa vždy vyrovnal so všetkým, čo malo prichuť samoučelného experimentovania a technických konštrukcií.<sup>12</sup>

V Zimmerovom strednom tvorivom období možno sledovať svojráznu apropráciu inovácií organizácie priestoru oktávy 2. viedenskej školy či vyrovnávanie sa s výtvarnými seriálnej hudby ako takej. 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, tonálneho či polytonálneho harmonického spektra). Navyše, ani neskoršie vývinové tendencie tvorby Jána Zimmera:

„[...] neboli imúnne ani voči vplyvom postmoderny 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.“<sup>13</sup>

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 u Zimmera zaujímavé tiež sledovať rozdiel vo vnímaní zástoja určitého typu kompozičného 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.“<sup>14</sup>

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

## Rané 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 *Náklady*, op. 2 (1948).<sup>15</sup> 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“<sup>16</sup>

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 *Náklady* sa v dostupných archívoch zachovala výlučne nahrávka v Slovenskom rozhlase v interpretácii 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	
Stúdio:	Bratislava	Sigmatura:			
Autor:	Z I M M E R Ján	Redakcia:	I.		
Upravovateľ:					
Názov a druh diela:	Variácie pre sláčikové trio, dielo 1.	Trvanie jedn.:	Trvanie celkom	Pod.	HH
Časť:	/attaca/	Kvalita:	11.10	r.	dobrá
				u.	dobrá
		Režisér:	Prešová JUDITA		
		Redaktor:	ZBENKO JUDITA		
			Dr. Nováček-Borvák		
		Technik:	Šandrik - Šebová		
		Dátum nahr.:	1.II.58		
Otiskujúci:	Hrajú členovia Slovenského kvarteta. Rudolf Kalup - husle Ladislav Hrdina - viola František Tannenberger - cello- violončelo	Dátum vysielania:	prel. 28.XI.50	Dátum emisie:	
		Repríza:			
		Textár:			
		Prokádateľ:			
		Číslo matrice:			
		Číslo nahrávky:	H 10664		

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

*Sonáta pre klavír č. 1 e mol*, op. 4<sup>17</sup> je trojčastovou cyklickou skladbou (*I. Allegro non troppo, II. Adagio, III. Allegro scherzando*).<sup>18</sup> V prvej časti cyklu sú v rámci expozície uvedené vsuktu poeticky rozdielne myšlienky. Zaujímavosťou prvej melodickéj témy (*Allegro ma non troppo*) je jej intervalová stavba, prezrádzajúca skladateľov zámer racionálne (na základe opakujúcej sa intervalovej štruktúry) definovať jej tvarovosť (pozri Príklad 1).

Príklad 1: Prvý melodický motív v *Sonáte pre klavír č. 1 e mol*, op. 4



Intervalová štruktúra melodického motívu spočíva v striedaní intervalu malej sekundy (nahor), čistej kvinty (nahor) a malej sekundy (nadol). Túto štruktúru možno tiež vysvetliť ako vzťah dvoch čistých kvínt v intervale malej sekundy (pozri Príklad 2).

**Príklad 2:** Rozbor intervalovej štruktúry

Pozornosť na seba púta i vedľajšia myšlienka (*Meno mosso*, pozri Príklad 3), svojím modálne nasýteným charakterom kontrastná voči prvej melodickéj téme prvej časti sonáty. Vo svojej podstate ide o hudbu vychádzajúcu z ideí nadväzovania 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 prvej časti *Sonáty pre klavír č. 1*, op. 4

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 súit *Tatry I* a *Tatry II*, ako aj druhá časť prvej sonáty, imitačne aproprujúca intervalovú štruktúru prvej témy (pozri Príklad 4).

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

- 18 -

## II.

Adagio

The musical score is presented in five systems, each with a piano and bass staff. 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 is marked piano (*p*) and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

## 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:

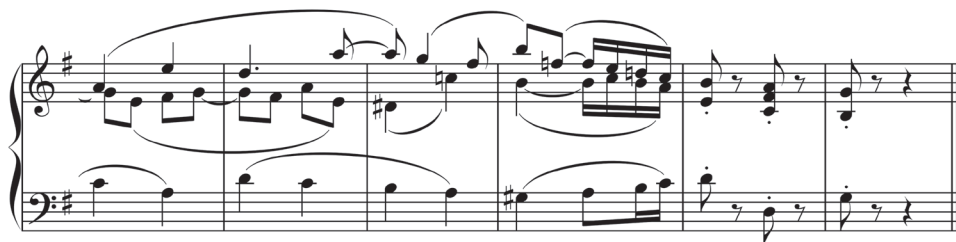
*„Uplynulo už pomaly viac ako 47 rokov, čo meno národného umelca profesora Eugena Suchoňa pretrváva v mojej myslí nielen ako spomienka na vzácneho človeka, môjho dlhoročného pedagóga, ale aj ako na tvorcu trvalých duchovných hodnôt národného, a tým aj európskeho dosahu. Využívam vzácnu príležitosť jeho 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 nedlhej skladbe –, som pracoval vyše pol roka, pokiaľ skladba nebola vykryštalizovaná do posledného taktu.*

**Príklad 5:** Klavírny výťah témy Zimmerových Variácií pre sláčikové trio, op. 1

Largo



Vo svojich vzácných chvíľach výuky stotožňoval skladateľa s výtvarným umelcom, ktorý nanáša na plátno farby, tvary, až sa mu predstava určitej idey stvární 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 modality našej národnej hudby, v *Sonáte* pre klavír už viac menej nechal voľný priechod 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 vzácné, čo bolo v ňom. A čo bolo najvzácnnejšie? 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 cielavedomú 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.“*

## Ján Zimmer – spomienky skladateľa (pokračovanie)

### [Pedagogická činnosť]

Ako som už spomenul, od septembra roku 1948 začal som učiť na Konzervatóriu. V tom čase bol riaditeľom prof. [Ján] Strelec,<sup>19</sup> 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,<sup>20</sup> 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 všeobecno-vzdelávacie predmety ako matematika, slovenčina, chémia, fyzika a pod., no len vo veľmi náznakovej forme, aby sa žiaci mohli venovať cvičeniu na nástroji a hudobno-vzdelávacím 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 doviest 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 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 diaľkovo 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 (viď priložené kritiky).<sup>21</sup>

### [Salzburg]

Na základe členstva v Britskom inštitúte dostal som štipendium z Harvardovej univerzity na letné americké semináre v Salzburgu, 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 priateľská a srdečná. Výlety do okolia Solnohradu, na Grossglockner, Untersberg, to všetko zanechalo vo mne nezabudnuteľné spomienky.

**Príklad 6:** Prvé strany z rukopisu partitúry *Klavírneho kvinteta*, op. 6 od Jána Zimmera (1949 – 1950)<sup>22</sup>

The image displays a handwritten musical score for a piano quintet, titled "Klavírneho kvinteta, op. 6" by Ján Zimmer. The score is written on yellowed paper and includes staves for Flauto I, Flauto II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The tempo is marked "Allegro vivace." and the piece is numbered "1.". The score shows complex rhythmic patterns and dynamic markings such as "p", "pp", "cresc.", and "pizz.". The notation is dense and includes various musical symbols and clefs.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It consists of three systems of staves. The first system has four staves, the second system is marked with a blue 'B' and also has four staves, and the third system has four staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.'. The handwriting is in black ink, and the paper shows signs of age and wear.

Ľúto mi bolo opúšťať Salzburg a stalo sa to len preto, že som sa musel vrátiť kvôli matke. Ponúkali mi miesto učiteľa klavira 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 odpra-

cované potrebné roky v štátnom zamestnaní. Okrem toho došlo dva razy k výmene peňazí a z úspor v banke neostalo temer nič.

### [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. Veď 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. Úvahu<sup>23</sup> som verejne prečítal. Chcem tiež spomenúť neporiadky a chaos, ktoré zavládli príchodom nového riaditeľa<sup>24</sup> na Konzervatórium. Podal som preto v roku 1951 výpoveď a žiadal som o miesto profesora na Vysoké škole múzických umení. Odtiaľ mi však, zrejme na zásah niektorých ľudí, odpoveď až dosiaľ neprišla.

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,<sup>25</sup> obaja doktori hudobných vied. Ten prvý – ináč tajomník Zväzu v Prahe – hovoril, že namiesto po nohách chodím po rukách. Úplne ma zosmiešnil ako cirku-

santa. 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 hororil, 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.

[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,<sup>26</sup> 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 absolútoría. Tak sa aj stalo. Výpoveď som nedal. Na škole panovali už neznesiteľné pomery. Kolegyne profesorky a jeden kolega (bol súčasne predsedom ROH<sup>27</sup>) 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 predseda ZO KSS,<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> Kádrovník vám odkazuje, že máte okamžite opustiť školskú budovu, lebo v opačnom prípade vás necháme vyvieť verejnou bezpečnosťou. Máte zakázaný vstup do budovy Konzervatória.“ Pretože prítomní žiaci a kolegovia sa uprene pozerali smerom k nám, čo sa stane, bez slova som vstal a odišiel. Asi o týždeň som dostal pridelovací výmer z ÚNV<sup>30</sup> – 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 nedeľu ráno, asi dva týždne po koncerte, mi ktosi klope na dvere môjho pavla-

čového bytu. Otvorím, a div som nepadol 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 nespál 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 socialistického realizmu a osobne ma navštívi. 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 vyostрила 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 predsiene, 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 odstahovať.“

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.<sup>31</sup>

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[lement] Gottwald a A[ntonín] 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,<sup>32</sup> a ten mi vždy, za fľašku koňaku, udrhel pečiatku do pasu – vycestovacia doložka 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 promenádou a vláda musela prikročiť k určitým nepopulárnym opatreniam. A mňa sa tieto opatrenia najviac dotkli, lebo keď píšem tieto pamäti, už desať rokov som súkromne necestoval, pretože mi banka sústavne zamietla dolárový príslub.

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 zínštrumentovaným) *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. 7<sup>33</sup> (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. Zaiste, 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) rozvádzal smerom k polytonalite.

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

Concerto Grosso, dielo 7 1/16/1 - I

I Jan Zimmer.

Introduzione.

*Allegro ma non troppo*

*marcato*

Violini I.

Violini II.

Viola

Violoncelli

Contrabassi

*f > p*

*f > p*

*Allegro ma non troppo*

Violini I.

Violini II.

Viola

Violoncelli

Contrabassi

*f > p*

*f > p*

*Allegro ma non troppo*

Timpani

Tamburi piccolo  
gran e cassa.

*Allegro ma non troppo*

Pianoforte I.

*Allegro ma non troppo*

Pianoforte II.



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 skladbu označila za tzv. *formalistické* dielo. Objektívne o týchto kontextoch informoval až L. Chalupka v roku 2000 vo svojej štúdii o predmetnej skladbe:

*„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 [...]“<sup>34</sup>*

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 fuga* 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 vývojových tendencií v slovenskej hudbe). Kým prvá časť cyklu motivicky vychádza z alternácií modálnych radov (o. i. lokrický a frýgický modus), druhá časť evokuje 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.<sup>35</sup>

59

IV.  
Passacaglia e Fuga.

Adagio.

Violini I.  
Violini II.  
Viola.  
Violoncelli.  
Contrabbassi.

Adagio.

Violini I.  
Violini II.  
Viola.  
Violoncelli.  
Contrabbassi.

Adagio.

Clarinetti.  
Fagotti.  
Trombe.

Adagio.

Violoncelli.  
Contrabbassi.

Adagio.

Pianoforte I.  
Pianoforte II.

Adagio.

Pianoforte I.  
Pianoforte II.

-59-

## 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:<sup>36</sup>

*„[...] 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 akordické zhľuky 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 vyzeráť 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 vrodenú hrivnu práve jeho intelekt, zvedený bludným a reakčným metafyzickým svetonázorom sa snaží čo najviac udusiť, pokriviť, 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 natoľko 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 nezdeľuje žiadny obsah, dokonca ani ten idealistický obsah, ktorý s[ú]druh] 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.»<sup>37</sup>*

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 spátie 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 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 ‚nadmyselným svetom‘, hudbu ‚kozmickej hĺbiny‘ 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 alebo Messiaenovi.“<sup>38</sup>*

Koncom roku 1963 sa Ján Zimmer oficiálnym listom redakcii časopisu *Kultúrny život* so žiadosťou u uverejnenie článku vrátil nielen 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 k represáliám (spojeným s *Concertom Grossom*) voči jeho osobe a hudbe.<sup>39</sup>

*„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 vyrovnáť 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 nevymýšľam a neskresľujem), konečne uviesť veci na pravú mieru a povedať pravdu.

Hneď spočiatku chcem zdôrazniť, že nemám v úmysle vyzdvihovať svoju osobu a robiť zo seba akéhosi ‚martýra‘, hoci v boji o svoju umeleckú pravdu bol som kedysi sám a v nikom som nemal otvorenú oporu, pretože mnohí ľudia zo strachu o svoju existenciu hľadali útočisko na iných miestach (napr. straníckych) a, žiaľ, z týchto miest šíriť 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 medziiným 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, zakrývajúc 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.-Kčs<sup>40</sup> (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. Pri-

rodzene, 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.[údruh] 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 nekľamú! Tak napríklad s.[údruh] Volek a Vojtěch 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 päťdesiatych a nikto sa neodvážil verejne sa mňa zastáť!

Mám pred sebou kritiku s. Šimúnka o mojej symfonickej suite ‚Tatry‘. Citujem: ‚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 rázny krok vpred k umeleckej objektivite, hoci môžeme povedať, že nachádzame u neho ešte stopy jeho prvších **výstredností**‘. To bolo v roku 1953.

A čo napísal s. Šimúnek o 10 rokov neskôr v májovom 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 subjektivizme‘ 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 chlebobodacom, 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 tejto situácii a týchto pomeroch 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 nepráv 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 päsť 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 ZSS<sup>41</sup> 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.“

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> Prvá časť štúdie *Ján Zimmer – kontexty a vývoj skladateľovho diela* bola publikovaná v *Slovenskej hudbe: Revue pre hudobnú kultúru* (roč. 47, 2021, č. 4, s. 321 – 331).
- <sup>2</sup> 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).
- <sup>3</sup> 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, dirigent – Leoš Svárovský, zbormajster – Jozef Chabroň).
- <sup>4</sup> V literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice sa napríklad nachádzajú iba manuskripty z Zimmerovej 1. až 5. symfónie, mapujúce výlučne 6 tvorivých rokov skladateľa (1955 – 1961).
- <sup>5</sup> 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.
- <sup>6</sup> Z opernej pantomímy *Herakles* existuje televízne spracovanie v réžii Branislava Križku (vyrobila Československá televízia v roku 1987). Toto spracovanie je verejnosti prístupné v študovni RTVS (IDEC číslo: 686-3400-0230-0000).
- <sup>7</sup> Partitúry týchto diel sú v čase písania tejto štúdie nedostupné, resp. stratené.
- <sup>8</sup> „[Zimmerov] skladateľský jazyk využíva domácu slovenskú ľudovú hudbu, nezriedka zasadenú do hustej, pestrej orchestrácie. Často využíval tradičné formy a žánre.“ (In: *The Harvard Biographical Dictionary of Music*. [Ed. Don Michael Randel], rok 1996, s. 1010). Orig.: „His compositional language incorporates native Slovak folk music, often set within a thick, colorful orchestration. He frequently used traditional forms and genres.“ [online: <https://archive.org/details/harvardbiographi00rand/page/1009/mode/2up?q=Zimmer%2C+J%3%A1n>]
- <sup>9</sup> 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 sebedomých 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: Uni-

- verzita Komenského, Filozofická fakulta, 2015, s. 5).
- <sup>10</sup> Tatiana Pírníková v kontextoch nástupu komunistickej strany k moci v roku 1948 o vplyve na slobodu autorskej výpovede napísala nasledovné: „*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.
- <sup>11</sup> FALTIN, Peter: Výrazné dielo slovenskej symfonickej hudby. In: *Hudební rozhledy*, roč. 14, 1961, č. 22, s. 940 – 943.
- <sup>12</sup> Tamtiež, s. 940.
- <sup>13</sup> VESELÝ, Ondrej: *Hudba v hudbe*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra kulturologie, 2021, s. 62.
- <sup>14</sup> Orig: „*Zimmer prekonal zaujímavý vývin. V jeho dielach nachádzame tak prvky neobaroka, ako aj neskorších kompozičných prejavov, až po dvanásťtónovú techniku, hoci nikdy nebol typom experimentátora.*“ (Kolektív autorov: *100 slovenských skladateľov*. Bratislava: Hudobné centrum, 1998, s. 298.)
- <sup>15</sup> Suita má štyri časti: I. *Elégia*, II. *Vals scherzando*, III. *Adagio*, IV. *Rondo*.
- <sup>16</sup> 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).
- <sup>17</sup> Vydal Slovenský hudobný fond (1963).
- <sup>18</sup> Premiéra diela v interpretácii skladateľa sa uskutočnila v zahraničí, a to dňa 27. 9. 1948 v rámci koncertu súčasnej českej a slovenskej komornej hudby (Divadlo D49, Praha). Prvé slovenské uvedenie sonáty (opäť so skladateľom v úlohe interpreta) zaznelo počas koncertu sólistov Hudobného odboru Umeleckej besedy slovenskej, a to vtedajšej Koncertnej sieni Povereníctva vnútra v Bratislave (9. 2. 1949). V archíve Slovenského rozhlasu evidujú jedinú nahrávku diela s Vilmou Lichnerovou (z roku 1977).
- <sup>19</sup> Ján Strelec bol riaditeľom konzervatória v rokoch 1948 – 1950.
- <sup>20</sup> Základnej deväťročnej školy.
- <sup>21</sup> Žiaľ, v súčasnosti nie je známe, že by sa spomínané kritiky zachovali.
- <sup>22</sup> Ide o kompozíciu, ktorá je spätá s Zimmerovou účasťou na spomínaných skladateľských kurzoch v Salzburgu. 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.
- <sup>23</sup> Spomínaná úvaha skladateľa o diele sa nezachovala, resp. je nezvestná. Zachovali sa však čiastočné, sekundárne zmienky (pozri stať: *Kauza Concerto Grosso*).
- <sup>24</sup> Hovorí o Andrejovi Očenášovi, ktorý bol riaditeľom školy v rokoch 1950 – 1954.
- <sup>25</sup> Pozri stať: *Kauza Concerto Grosso*.
- <sup>26</sup> Socialistický zväz mládeže – mládežnícka organizácia v socialistickom Československu.
- <sup>27</sup> Revolučné odborové hnutie – masová spoločenská organizácia v socialistickom Československu, členstvo v ktorej bolo prakticky povinné a automatické pre všetkých zamestnancov.
- <sup>28</sup> ZO KSS – základná organizácia, organizačná jednotka KSS.
- <sup>29</sup> KNV – Krajský národný výbor.
- <sup>30</sup> ÚNV – Ústredný národný výbor.
- <sup>31</sup> Zimmerom plánované kapoty sa buď nezachovali, alebo sú stratené. Zachovali sa výlučne len spomienky publikované v rámci tejto štúdie.
- <sup>32</sup> VB – Verejná bezpečnosť.
- <sup>33</sup> Časti: I. *Introduzione*, II. *Misterisamento*, III. *Toccata*, IV. *Passacaglia a fuga*.
- <sup>34</sup> 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.
- <sup>35</sup> Premiérové uvedenie diela, z ktorého plyuli 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.
- <sup>36</sup> Uvedenú recenziu na tomto mieste publikujeme po redakčnej úprave chýb a pravdepodobných preklepov.
- <sup>37</sup> VOLEK, Jaroslav: Hudbou za splnenie súborného plánu Slovenska (Slovenská hudba na ceste k socialistickému realizmu). In: *Hudební rozhledy*, roč. 5, 1952, č. 13, s. 11 – 12.
- <sup>38</sup> SYCHRA, Antonín: Nebojovná kniha o boji za soudobou hudbu. In: *Hudební rozhledy*, roč. 9, 1956, č. 5, s. 186.
- <sup>39</sup> List je datovaný dňom 21. 9. 1963 s uvedením vtedajšej adresy Jána Zimmera (ul. Februárového víťazstva 2/c, Bratislava).
- <sup>40</sup> KČS – Korún československých.
- <sup>41</sup> ZSS – Zväz slovenských skladateľov.



## SUMMARY

## Ján Zimmer – Context and Development of the Composer’s Work (II)

*The presented text is the second part of the monographic study Ján Zimmer – Context and Development of the Composer’s Work. Its goal is to offer a comprehensive view on the compositional work and life of this Slovak composer. The second part incorporates the continuation of Zimmer’s memoirs recounting his teaching, participation in compositional courses in Salzburg and most of all the beginnings of the socialist regime and the affair joined with the premiere of his piece Concerto Grosso, Op. 7. The second part brings also the survey of Ján Zimmer’s first creative period during which he was led by his teacher Eugen Suchoň.*

**Keywords**

*Ján Zimmer; Slovak composer; memoirs*