

Ján Zimmer – kontexty a vývoj skladateľovho diela

(časť tretia)¹

Ondrej Veselý

Na pomedzí organizácie oktávy

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

Okrem spomínaného *Concerta Grossa* op. 7 skomponoval v roku 1951 ešte hudbu k filmu *Pionieri* (režisérom bol Ján Lacko),² ako aj tri zborové skladby. Ide o *Dva ženské zbory* op. 8a³ a *Plač – Balada* op. 8b,⁴ a predovšetkým jeho prvú kantátu pre miešaný zbor a orchester *Magnificat* op. 9, ktorou opätovne siahol k tvorivým žriedlam mimo dobového konformného spoločensko-politického diskurzu.⁵ Z inkriminovaného roku 1952 pochádza ešte Zimmerov *Pochod pionierov pre symfonický orchester, Koncert pre klavír a orchester* č. 2 op. 10, piesňový cyklus *Z jesenných steskov* op. 12 (na texty Jána Motulku pre tenor a klavír/orchester), ako aj cyklus *Desať detských skladbičiek (Obrázková knižka) pre klavír* op. 13a.

Vo všeobecnosti znamenali 50. roky v tvorbe Jána Zimmera vypätie tvorivých síl vychádzajúce z mladíckej energie a ašpirácií. V tomto desaťročí skomponoval Ján Zimmer 4 symfónie,⁶ 3 klavírne koncerty,⁷ ale aj prvé slovenské koncertantné skladby s husľami⁸ a organom⁹ v sólovej úlohe. Okrem už spomenutého vzniklo i množstvo komornej hudby a hudby k slovenským filmom. Uvedený súčet novovzniknutých hudobných diel svedčí tiež o Zimmerovej schopnosti pracovať paralelne na viacerých kompozíciách. Možno tiež predpokladať, že išlo o Zimmerovu snahu tvorivým spôsobom sa vyrovnáť s udalosťami okolo odsúdenia *Concerta Grossa* op. 7 a s verejným vylúčením z pedagogických služieb na Konzervatóriu v Bratislave.

Zároveň v období po premiére *Concerta Grossa* sa začali v Zimmerovej tvorbe čoraz viac objavovať nové charakteristické prvky, ktoré možno označiť za skladateľov vlastný kompozičný rukopis z tohto obdobia. Nahliadnutie do hudobnej *matérie* skladateľo-

vých diel z 50. rokov prezradí príklon „otvárať“ diela viac-menej jednoducho deklamovanými „*parlando*“ témami v oktávach, a to poväčšine v nízkej sekcii sláčikového orchestra a v tempe *Adagio* (pozri Príklad 9).

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

Magnificat op. 9

(1. – 4. takt)

(violy, violončelá a kontrabasy)

p

Magnificat op. 9

(16. – 20. takt)

(sláčiková sekcia + fagoty, kontrafagot a lesné rohy)

mf *f*

Mier op. 14

(1. – 5. takt)

(violy, violončelá a kontrabasy)

10

p

Avšak oproti hudobnej matérii *Concerta Grossa* Ján Zimmer revidoval svoj vyjadrovací aparát len do určitej miery. Nemožno totiž v jeho prípade hovoriť o prehodnotení vyjadrovacích prostriedkov – máme na mysli voľbu inakostnej hudobnej *matérie* –, lež o akosi výrazovom „ústupku“, inak povedané, o vyhýbaní sa perцепčne vypätým plochám a príliš vypuklému narábaniu s „modernejšími“ výrazovými prostriedkami. Voľné, bitonálne a akordické kombinácie vo vzdialenosti tritónu ostali napriek tomu v Zimmerovej tvorbe z 50. rokov 20. storočia i naďalej zastúpené.

Ján Zimmer bol totiž cieľavedomým skladateľom, ktorý reagoval ako na postulát udržiavania kontinuity s vývojom slovenskej komponovanej hudby (a tým aj jej rozvíjania), tak aj na potrebu tvorivej reflexie všeobecného európskeho hudobného vývoja. Nakoniec v Zimmerovej neskoršej tvorbe začali aj tak takmer úplne prevládať modernistické, progresívne kompozičné prvky.

Ďalším typickým prvkom v Zimmerovej hudbe tohto obdobia je preferencia kvartových súzvukov oproti terciovo determinovanej harmónii. Najvýraznejším reprezentantom tohto príklonu ku kvartovej harmónii je *kvartovo-kvintový* akord (pozri Príklad 10).¹⁰ Ide o súzvuk postavený výlučne z čistých intervalov (vo vzťahu k základnému tónu – príma, kvarta, kvinta, oktáva) a jeho „harmonickú podstatu“ možno definovať ako rámcujúci akord ohraničujúci (ale aj spájajúci) dva tetrachordy, resp. dve (kvart)tonálne kostry.¹¹ Výrazným upotrebením tohto akordu na viacerých „úrovniah“ kompozičného myslenia Ján Zimmer nadviazal na dobový postulát prepojenia komponovanej hudby s modalitou vychádzajúcou z charakteristík slovenskej ľudovej hudby.

Príklad 10: Kvartovo-kvintový akord in C



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

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

Príklad 11: Kvartovo-kvintový akord v nástupe miešaného zboru v *Magnificate* op. 9 (t. 35, party sláčikovej sekcie a zboru)

10

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute 1 & 2, Piccolo (with Flute 3), Oboe 1 & 2, Cor Anglais, Clarinet in Bb 1 & 2, Bass Clarinet in Bb, Bassoon 1 & 2, and Contrabassoon. The brass section includes Horn in F 1 & 2, Horn in F 3 & 4, Trumpet in Bb 1 & 2, Trumpet in Bb 3, Trombone 1 & 2, Trombone 3, Tuba, Timpani, Snare Drum, Bass Drum, Triangle, and Cymbals. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal section includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The harp part is marked with a 'pizz' (pizzicato) instruction. The vocal parts have lyrics: 'Ma - gni - fi -'. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'ff marcato' throughout. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 32 and ends at measure 35.

Tetrachordálne kompozičné myslenie

V rozpätí štyroch rokov (roky 1952 – 1956) skomponoval Ján Zimmer dve výrazné a pre jeho tvorbu významné klavírne suity (opus 11 a opus 25), ktoré pomenoval podľa slovenských veľhôr – Tatier.¹² V oboch prípadoch ide o šesťčastové¹³ a zároveň pravdepodobne aj najhranejšie diela tohto skladateľa. Obe suity sú dodnes obľúbeným študijným repertoárom na slovenských konzervatóriách, resp. predstavujú populárny výber z tvorby slovenských skladateľov.¹⁴

Ján Zimmer nahral pre vydavateľstvo Opus v premiére prvú z týchto súit (spolu so svojou 2. a 3. *sonátou pre sólový klavír*)¹⁵ na profilovú LP platňu (v roku 1971),¹⁶ čím zároveň zdokumentoval vlastný interpretačno-zvukový ideál daných kompozícií, ale aj determinanty a vývin svojej skladateľskej reči.

Klavírna suita *Tatry I* op. 11¹⁷ vznikala priamo v inkriminovanom roku 1952, t. j. v roku verejného „pranierovania“ *Concerta Grossa*, a teda tieto kompozície prejavujú na viacerých „úrovniah“ kompozičnú afinitu. Na povrch sa vynára predovšetkým ich vzájomná príbuznosť v rovine selekcie hudobnej *matérie*. Obe kompozície zdieľajú kompozičný akcent na kvartové vzťahy (a iné, ne-terciové akordické spoje), zreteľnú reprezentáciu vtedajšieho tetrachordálneho kompozičného myslenia skladateľa, ako aj výrazný zástoj bi- a polytonálnych akordických väzieb (napríklad tzv. „Petruškov akord“).¹⁸

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

Jedinou výnimkou je azda len politicky konformná analýza Zdenky Bokesovej, vyčítajúca Zimmerovi (okrem iného) prílišnú deskriptívnosť a akýsi vnútorne nedostatočne prežitý charakter motívov.¹⁹ Z nášho pohľadu je však práve Zimmerova schopnosť skomponovať viacčastové cyklické dielo, na ktorého počiatku stojí takmer výlučne iba frýgický tetrachord (pozri Príklad 12), skutočným kompozičným majstrovstvom. Zároveň ide o dielo, ktoré mimoriadne zdarne demonštruje účinok princípu **monotematickosti** (nielen) v slovenskej hudbe 20. storočia, a to s mimoriadne sugestívnym výrazom a percepčným poslucháčskym účinkom.

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

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

frýgický tetrachord

The image shows two musical excerpts. The top excerpt is a single staff in treble clef showing a Frigian tetrachord (F, G, A, B) with an interval of a fourth (č. 4) between F and B. Fingerings are indicated as m. 2 for F, and V. 2 for G and B. The bottom excerpt shows the first two measures of the orchestral version for violin and cello/contrabass. It is in 4/4 time, marked *p* and *una corda*. The notes are F, G, A, B, G, F. The 10th measure of the flute version is also shown, marked *p* *espress.*

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

p
una corda

10. takt
(v orchestrálnej verzii flauta)

p *espress.*

Z intervalového hľadiska považujeme za dôležité upozorniť na intervalové rozvrstvenie tohto frýgického tetrachordu v prvej téme (t. 1 – 2 v orchestrálnej verzii v partoch violončiel a kontrabasov). Nástup témy tvorí frýgický vzťah *des – c*, „vyslovený“ *in medias res*, po ktorom nasleduje ascendenčný krok *c – f* v intervale čistej kvarty. Oba tieto intervaly sú v prvej časti *Rysy*²⁰ (ale nielen v nej) preferované aj na „úrovni“ modulácií a translácií tematických myšlienok. Z tónu *F* sa táto iniciačná téma cyklu vracia na základe stenochórického princípu naspäť, descendenčným pohybom cez tón *es* k tónu *des* (pozri Príklad 13).

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

Adagio

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

The image shows the first two measures of the orchestral version for violin and cello/contrabass. It is in 4/4 time. The notes are F, G, A, B, G, F. The intervals are labeled as m. 2 (between F and G), č. 4 (between G and B), and V. 2 (between B and G, and between G and F). The text below the staff reads "frýgický descendenčný krok".

m. 2 č. 4 V. 2 V. 2

frýgický descendenčný krok

Významné miesto v tejto časti zastupuje tiež (už spomínaný) *kvartovo-kvintový* akord použitý aj v melódii, aj ako sprievodný prvok (napríklad t. 14 – 16 v ľavej ruke, t. 22 – 24 striedavo v pravej a ľavej ruke). Zaujímavým momentom je tiež použitie kombinácie zväčšeného celotónového (syntetického) tetrachordu (v. 2, v. 2, v. 2) s molovým tetrachordom (v. 2, m. 2, v. 2) vo vzťahu malej sekundy v t. 20 a 21 (pozri Príklad 14).

Príklad 14: Spojenie zväčšeného (celotónového) tetrachordu s molovým

zväčšený – celotónový tetrachord molový tetrachord

zväčšená 4 čistá 4

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

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

Príklad 15: *Tatry* op. 11, prvá časť *Rysy*, t. 20 – 23.

5 7 7

21

5 7 7

22

ff

6 6 6

23

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

„Za radostného žblnkotu tatranského potôčika kráčame schodovitou terasou Furkotskej doliny, až sa dostaneme pod Furkotský štít. Po výstupe do Bystrého sedla za niekoľko minút dosiahneme štít a pohľady z neho na Rysy, Kriváň a ostatné končiare sú pre nás nevyčerpatelnými zdrojmi inšpirácií.“²¹

V ľavej ruke je deklamovaný descendenčne modelovaný sprievod s veľkosekundovým „trilkom“ na svojom začiatku, pričom východiskovým modom je aiolský modus klesajúci od 5. tónu radu k základnému tónu *es*. Melodika druhej časti rozvíja, resp. varíruje druhú tému z prvej časti (pozri Príklad 16).

Aj v druhej časti cyklu Ján Zimmer demonštruje výrazné uplatnenie tetrachordálneho kompozičného myslenia. Po expozícii myšlienky v aiolskom mode (*es – f – ges – as – hes – [ces] – des – es*) moduluje o malú sekundu do *e mol* harmonickej stupnice (*e – fis – g – a – h – c – dis – e*). Následne moduluje cez *c* frýgickú (*c – des – es – f – g – as – hes – c*) do už spomínanej kombinácie zväčšeného-celotónového (syntetického) a molového tetrachordu (*des – es – f – g / as – hes – ces – des*). Zaujímavým stretom je tiež akordická väzba kvartovo-kvintového akordu (od tónu *es*) s durovým kvintakordom od tónu *c* v t. 77 – 81 (pozri Príklad 17).

Príklad 16: Motivický a sprievodný materiál druhej časti *Tatier* op. 11 – *Furkotská dolina a Furkotský štít*

sprievod v ľavej ruke
(aiolský modus)

nástup melódie v ľavej ruke (4. takt),
variačne spracúvajúcej melodiku prvej časti cyklu

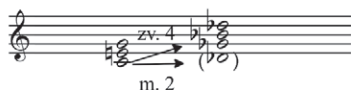
Príklad 17: Akordická väzba kvartovo-kvintového akordu (od tónu *es*) s durovým kvintakordom od tónu *c* v t. 77 – 81 druhej časti *Tatier* op. 11 – *Furkotská dolina a Furkotský štít*

V nasledujúcich častiach²² prvej suity op. 11 siaha Zimmer čoraz viac k zvukovej monumentálnosti a výrazovej rozorvanosti. Zároveň je oproti predchádzajúcim častiam čím ďalej rapsodickejší a siaha tiež ku kvázi impresionistickej „zvukomalbe“.

Čoraz viac sa tiež opiera o bi- a polytonálne akordické spoje a chromaticky modifikované tetrachordy. Zároveň však významným kompozičným prostriedkom ostáva sceľovanie častí jednoliatou (resp. príbuznou) hudobnou *matériou* (monotematický princíp),²³ a teda upotrebenie tém z prvej časti cyklu. Už sme spomenuli, že aj vo svojom *Concerte Grosse* siahol Zimmer k bi- a polytonálnym akordickým spojeniam a rovnako ich uplatnil v tretej časti cyklu *Mengusovská dolina a Kôprový štít*.

Hudba tejto časti sa začína melódiou na podklade kombinácie akordov C dur a Ges dur, pričom druhý akord je v obrate kvartsextakordu, čím sa do basu dostáva tón *des*. Domnievame sa, že týmto spôsobom skladateľ opätovne, hoci aj pomocou prostriedkov bitonality, rozvíjal malosekundový, t. j. frýgický vzťah deklamovaný hneď v úvode prvej myšlienky *Rysov* (pozri Príklad 18). Významným prvkom je aj v tejto časti kvartovo-kvintový akord a rytmicky pozmenená druhá téma prvej časti (na tomto mieste v triolovom rytmickom pohybe: *as – hes – c – hes – as – g*).

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



Aj druhý zo spomínaných klavírných cyklov – *Tatry II* op. 25 (1956)²⁴ – zdieľa mnoho konštitučných determinánt s prvou suitou (op. 11). Zo všetkých uvedených styčných prvkov s prvou suitou (napríklad tetrachordálne myslenie, monotematizmus, kvartové väzby) sa však v op. 25 vo väčšej miere uplatňuje princíp **melodicko-harmonických paralelizmov**, upotrebený v opuse 11 len do určitej miery. Ide pritom o prirodzený dôsledok opustenia terciovo profilovanej harmónie. S tým súvisí tiež strata prirodzenej (harmonickej) funkcie protipohybu a významu citlivých tónov. Spája sa s tým aj akési zvukové odcudzenie od percepcie tonálne-harmonického vedenia hlasov. Zároveň je možné na Príklade 19 pozorovať motivicko-harmonickú príbuznosť medzi *Concertom Grosso* (2. klavír, pravá ruka) a harmonickým jazykom 1. časti *Tatier* op. 25 – *Symbolický cintorín*.

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

Concerto Grosso op. 7

(I. Introduzione)

(1. a 2. klavír, 17. – 20. takt)

Tatry II op. 25

(1. – 4. takt)
Lento assai

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

„Klavírna suita Tatry vznikla ešte v ranom období mojej tvorivej činnosti. Bol som a vlastne aj stále som veľkým milovníkom našich slovenských veľhôr. Pochádzam z Liptova, teda z kraja ovenčeného horami, a niet preto divu, že som k tomuto kraju a k tatranskej prírode prirástol. Niet nič ľahšieho v tvorbe umelca, ako pretransformovať impresie z prírodných krás do tónov, do zvukov. Veď už samotné zvuky prírody, napríklad šum vetra, žblnkot potoka môžu byť prenesené a napodobené v tónoch hudby, no a v nemalej miere večným zdrojom inšpirácie – pohľad na panorámu niektorého zo štítov pôsobí už na psychiku tvorcu. A to je dôležité, zrkadlo duše, teda obraz duševného diania, jeho neznáme pochody v tom známom, už v tónoch, pretransformovanom zvuku, ktorý neklame.“²⁵

Symfonická tvorba (1950 – 1960)

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

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

„V prvých Zimmerových symfóniách nachádzame národné vplyvy v uplatnení slovenskej ľudovej piesne. Prejav novoromantického hudobného myslenia v týchto

dielach je v mnohých prípadoch spojený s výrazovými prostriedkami expresionizmu. Novoromantické čítanie počnúc VI. symfóniou je už zastreté pohľadom na súčasnú epochu európskeho hudobného myslenia, s využitím dodekafónie a punktualistických prvkov, ktoré sú u Zimmera svojsky pochopené.²⁷

Vo svojej *Symfónii* č. 1 op. 21 (1955)²⁸ nadviazal Ján Zimmer na tetrachordálne kompozičné myslenie a princípy monotematickosti, ktoré uplatnil už v prvej klavírnej suite *Tatry* I op. 11. Na ploche tejto symfonickej prvotiny sa však takmer úplne zdržal odvážnejších, zvukovo rozorvaných rapsodických prvkov, ako aj výraznejších bi- a polytonálnych akordických väzieb. Výlučne druhá časť diela (*Adagio*) vychádza z chromaticky profilovanej *matérie* (paralela s druhou časťou *Symfónie* č. 2). Oproti op. 11 je prvá symfónia zároveň omnoho viac „presvetleným“ a národne profilovaným dielom.

„Prvá časť v sebe zahrnuje tradičnú sonátovú formu a pomalú časť sonátového cyklu; vznikla teda zlúčením týchto dvoch stavebných pilierov klasickej symfónie. Pomalý úvod prináša myšlienku, ktorá sa uplatňuje v priebehu symfónie ako vedľajšia myšlienka expozície. Hlavná allegrová myšlienka má motivicky výrazný začiatok rytmicky a dynamicky pregnančný. Tento výraz je aj tonálne podtrhnutý kombináciou lydickej a mixolydickej tóniny. Rozvedenie bohato využíva základnú myšlienku a v jeho rámci sa objaví aj tvar budúcej myšlienky pomalej časti. Touto skutočnosťou je aj vnútorne odôvodnené spojenie rýchlej a pomalej časti do jedného celku. [...] Druhá časť vznikla spojením Scherza a Finále. [...] Aj tu možno nájsť v tonálnej stránke niektoré výrazné modálnosti. [...] Na Scherzo priamo nadväzuje záverečné finále. Nad ostinátnym pohybom sa objavujú viaceré hudobné myšlienky na spôsob veľkého ronda. V evolúcii tohoto procesu dostáva sa táto časť do súvisu s myšlienkovým jadrom prvej časti. Tým dochádza k myšlienkovému a formovému zaokrúhleniu diela v jeden organický celok [...].“²⁹

Aj v *Symfónii* č. 2 op. 26 (1957 – 1958)³⁰ je vypuklým spôsobom reprezentovaný zástož tetrachordálneho kompozičného myslenia. Obdobne dôležitým je tu dôsledné a cieľavedomé uplatňovanie princípu monotematickosti.

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

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

Allegretto e più mosso

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

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

flauty, čelesta

3

1. a 2. husle

Vedľajšia myšlienka (nastupujúca v t. 12 po exponovaní hlavnej myšlienky) vychádza z frýgickej stupnice od c ($c - des - es - f - g - as - hes - c$) a oproti hlavnej myšlienke disponuje do istej miery „aktívnejším“ rytmickým pohybom. Kontrastnosť uvedených myšlienok prvej časti symfónie teda nevychádza z tradičného kvintového (resp. kvartového) vzťahu toniky a dominanty, ale z charakteristík oboch modov (mixolydická má durový charakter, frýgická molový). Od tohto miesta ako prostriedok harmonického sprievodu Zimmer opätovne zužitkováva primárne kvartovo-kvintový akord (obdobne ako v cykle klavírných súit *Tatry I* a *Tatry II*, pozri Príklad 22).

Záverečná, charakterovo „presvetlená“ myšlienka (pozri Príklad 23) je exponovaná až po čiastočnom motivickom rozvedení oboch predchádzajúcich myšlienok – hlavnej aj vedľajšej (toto čiastočné rozvedenie prebieha predovšetkým v sekcii drevených dychových nástrojov, ako aj v parte violončiel). Záverečná myšlienka je zverená čeleste a flautám a podľa Dlháňovej je „... rytmického rázu [a] je využitá ďalej v prevedení. Kontrapunktickým spracovaním nadobúda nové varianty s rytmickými obnovami.“

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

Príklad 22: Nástup vedľajšej myšlienky prvej časti *Symfónie* č. 2 op. 26

1. a 2. husle
divisi

pizz.
mf *espressivo*

violy, violončelá a kontrabasy

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

flauty a čelesta

mf

Pozoruhodným je tretí nástup témy (hoci v značnom rozpracovaní) v parte 1. huslí (vyznačené „solo“), ktorý je vystavaný zo štyroch ascendenčných krokov v intervale čistej kvarty (pozri Príklad 24, štvrtá strana príkladu). Dôležitým je tu opäť princíp monotematickosti, ktorý sa v druhej časti uplatňuje najmä transpozíciami (reminiscenciarmi) hlavnej a vedľajšej myšlienky z prvej časti symfónie. Súčasťou týchto tematických návratov je však aj čiastočné rozvádžanie daných tém v nových súvislostiach, resp. kontextoch, čo sčasti možno chápať ako akési druhé rozvedenie na ploche ďalšej, t. j. druhej časti diela. Tematické prepojenie (respektíve previazanie) symfónie je zabezpečené aj deklamovaním tónového materiálu tretej časti (c aiolská) v parte dychových a sláčikových nástrojov (pozri Príklad 25).

Príklad 24: Rukopis Jána Zimмера – druhá časť (*Andante con amarezza*) Symfónie č. 2 op. 26

Andante con amarezza.

The image shows a handwritten musical score for the second part of the symphony, titled "Andante con amarezza." The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The woodwind section includes Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetti (Clarinets), and Fagotti (Bassoons). The brass section includes Corni in F (French Horns), Trombe (Trumpets), and Tromboni (Trombones). The percussion section includes Timpani (Timpani), Triangolo (Triangle), Tamburo (Tambourine), Piatti (Cymbals), and Gran Cassa (Gong). The string section includes Violini I and II (Violins), Viole (Violas), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabbassi (Double Basses). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with dynamic and articulation instructions such as "p", "mf", "f", "acc", and "rit." The tempo and mood are indicated by the title "Andante con amarezza." The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and markings visible.

Andante con amarezza.

I Violini
II Violini
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

50.

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

p.d. - - - *a tempo*

4 5

p.d. - - - *a tempo*

Flauti

Oboi

Clarinetti

Fagotti

Corni in F

Trombe

Tromboni

Timpani

Triangolo

Tamburo

Piatti

Gran Cassa

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

rapp. esp.

esp.

5

111

11

de

de

This page contains a musical score for a symphony orchestra, titled "ŠTÚDIE". The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts from top to bottom:

- Flauti (Flutes)
- Oboi (Oboes)
- Clarineti (Clarinets)
- Fagotti (Bassoons)
- Corni in F (French Horns)
- Trombe (Trumpets)
- Tromboni (Trombones)
- Timpani (Timpani)
- Triangolo (Triangle)
- Tamburo (Tambourine)
- Piatti (Cymbals)
- Gran Cassa (Gong)
- A. (Cymbal)
- I Violini (Violins I)
- II Violini (Violins II)
- Viole (Violas)
- Violoncelli (Violoncellos)
- Contrabbassi (Contrabassi)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in black ink, including a large "C" in the Oboe part, a "1" in the Clarinet part, and a "2" in the Trombone part. The percussion parts show rhythmic patterns with numbers 2 and 3. The string parts at the bottom show a complex rhythmic pattern with many notes.

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

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Flauti, Oboi, Clarineti, Fagotti, Corni in F, Trombe, Tromboni, Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Gran Cassa, Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The score is in 3/4 time and features a complex melodic line in the strings and woodwinds. There are several dynamic markings, including 'mp' (mezzo-piano) and 'p' (piano). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The handwriting is clear and legible, with some annotations and markings in red ink. The score is titled 'Príklad 25: Deklamovanie tónového materiálu *Minuetto antiquato* (3. časť) v závere druhej časti'.

This page contains a musical score for a symphony orchestra, divided into two systems. The top system includes woodwinds and brass instruments, while the bottom system includes percussion and strings. The score is written in a standard musical notation with various clefs and time signatures. Handwritten annotations, including a large 'p' and 'a m' at the top, and a 'v' with a slur in the string section, are present. A vertical bar line is drawn across the score, indicating a section break.

Woodwinds: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetti (Clarinets), Fagotti (Bassoons).
Brass: Corni in F (French Horns), Trombe (Trumpets), Tromboni (Trombones).
Percussion: Timpani (Timpani), Triangolo (Triangle), Tamburo (Snare Drum), Piatti (Cymbals), Gran Cassa (Bass Drum).
Strings: Violini I & II (Violins), Viola (Viola), Violoncelli (Violoncellos), Contrabbassi (Contrabassi).

Tretia časť symfónie (*Minuetto antiquato*) je vystavaná na formovom základe menuetu s triom (trojdielna forma), pričom výrazným tanečným prvkom je tu striedanie 2/4 taktu s 3/4 taktom, vychádzajúc z aiolskej stupnice od c, ktorú iniciuje melodický „zdvih“ zo stúpajúcich čistých kvárt, uvedený už v druhej časti symfónie (pozri Príklad 26).

Príklad 26: Tretia časť (*Minuetto antiquato*) Symfónie č. 2 op. 26



Opus 26 Jána Zimmera vrcholí 4. časťou (*Adagio, Allegro vivo*), ktorá je pravdepodobne prvým prípadom kompozičného princípu apropriacie cudzieho materiálu, resp. princípu citácie v kompozičnej tvorbe tohto skladateľa. Ján Zimmer vo finálnej časti svojej druhej symfónie pracuje s citátom zo *Symfónie č. 1 C dur* op. 21 (1795 – 1800) Ludwiga van Beethovena. Zimmer ju však necituje v doslovnom znení, ale od začiatku podrobuje jej tvarovosť hybridizácii (pozri Príklad 27).

V kontinuu Zimmerovej tvorby sa citačný princíp objaví ešte niekoľkokrát; ako jeden príklad za všetky uvedme jeho *Koncert pre klavír a orchester* č. 7 op. 106 (1985), v ktorom si požičal a kompozične pretvaroval citát z Beethovenovej *Klavírnej sonáty* č. 29 op. 106 s podtitulom *Hammerklavier*.

Koniec 50. rokov 20. storočia sa v symfonickej tvorbe Jána Zimmera nesie v znamení príklonu k neoklasicizmu, a práve skladateľova tretia symfónia reprezentuje sebavedomé a jasne deklamované vkročenie do týchto „tvorivých vôd“. Príklon k neoklasickému vidu selekcie hudobnej *matérie* znamenal oproti Zimmerovej druhej symfónii prehodnotenie dovtedajších tvorivých východísk. Zároveň tiež predznamenal nasledujúci vývoj Zimmerovho hudobného vyjadrovania, čoraz viac smerujúceho nielen k možnostiam hudobného neoklasicizmu, ale aj k osvojovaniu si (v tej dobe pokrokovejších) možností tzv. Novej hudby a s tým spojených nových možností organizácie oktávy (atonalita, seriálna hudba a dodekafónia).

Symfónia č. 3 op. 33 (1959) je štvorčasťovým dielom,³¹ ktoré vznikalo v tesnom susedstve skladateľovej *Symfónie* č. 4 op. 37, rozsiahleho vokálno-symfonického diela pre sóla, zbor a orchester na text básne Jána Kostru zo zbierky *Javorový list*.³² Už prvá časť symfónie (*Andante con moto*) zreteľne prezrádza nové Zimmerove východiská. Zreteľný je v nej predovšetkým odklon od ľudovej melodiky (a tým aj od imanentných výrazovo-sémantických väzieb na národné aspekty hudby) a príklon k určitej odosobnenosti, resp. v prenesenom význame k „objektívnosti“ upotrebenej *matérie*. Do popredia sa tak dostala lapidárnosť myšlienok, rytmická pulzácia a strohosť v ich sprievode (pozri Príklad 28).

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

28.

Flauti

Oboi

Clarinetti

Fagotti

Corni in F

Trombe

Tromboni

Timpani

Triangolo

Tamburo

Piatti

Gran Cassa

Allegro viv.

I Violini

II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

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

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

Allegretto e più mosso

Klavír ako nositeľ improvizáčného prvkú

Takmer zakaždým sa pri mene a tvorbe Jána Zimmera stretávame s akcentovaním významu (inštrumentačného média) klavíra v jeho tvorbe. Či už je to Stanislav Bachleđa, podľa ktorého má klavír v skladateľovej tvorbe „dominantné postavenie“³³ alebo Michaela Stančíková, podľa ktorej bol klavír pre Zimmera „zdrojom večnej inšpirácie“.³⁴ Za všetko hovorí azda najlepšie šírka Zimmerovej tvorby pre tento nástroj – popri množstve komornej hudby s klavírom je autorom siedmich sonát pre sólový klavír, štyroch sonát pre dva klavíry a siedmich klavírných koncertov.

Už menej sa však akcentuje význam, resp. funkcia klavíra v prenikaní modernizujúcich (resp. avantgardizujúcich) tendencií v Zimmerovej tvorbe. Avšak je to práve klavír, a predovšetkým sonátová tvorba, na ktorých si Zimmer razantne a zavše tiež tvrdošijne osvojoval výrazové prostriedky druhej viedenskej školy či zriedla intervalovej hudby a iných, pre tzv. Novú hudbu príznakových výrazových prvkov. Príkladom za všetky je rozdiel hudobnej *matérie* Zimmerovej prvej (op. 4, z roku 1948) a druhej klavírnej sonáty (op. 45, z roku 1961). Tieto sonáty oddeľuje nielen 13 rokov Zimmerovej kompozičnej tvorby, ale oddeľujú ich aj priam až polaritné výrazové prostriedky. Dôvody toho, prečo práve klavír u Zimmera reprezentuje onú „bezpečnú plochu“ pre objavovanie nových výrazových možností, je možné hľadať aj v skladateľovom detstve, keď jeho prvé kroky k spoznávaniu a osvojovaniu si hudby viedli cez intuitívne improvizácie (pozri skladateľove spomienky, *Slovenská hudba*, roč. 47, 2021, č. 4, s. 323 – 325).

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

„V tvorbe pre klavír vychádzam predovšetkým z improvizácií na tomto nástroji. Improvizácia je u mňa akýmsi zdrojom intuitívneho hľadania výrazových prostriedkov, ktoré sa potom snažím stmeliť do pevného formotvorného celku s vlastnou logikou a prísny postupom podľa formových vzorov, ktoré nám ponechali veľkí tvorcovia hudby minulosti. Tak postupujem aj v mnohých prípadoch, napríklad pri tvorbe sonáty, koncertu alebo aj symfónie.“³⁵

Apropriácia inovácií (Sonáta č. 2 op. 45)

Jedným z prvých Zimmerových opusov, v ktorom možno zreteľne vybadať jeho ambície preskúmavať a tvorivým spôsobom upotrebovať „modernizujúce“ tendencie, je jeho *Sonáta č. 2 op. 45* pre sólový klavír z roku 1961. Dielo je priamym svedectvom toho, že si Ján Zimmer „nezakrýval oči“ pred progresívnymi tendenciami hudobného vývinu na tzv. „Západe“³⁶ a prirodzene naň nadväzoval, a to najmä na poli symfonickej a klavírnej tvorby (sonátová a koncertantná tvorba).

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

Oproti *Druhej sonáte* však Zimmer v tejto symfónii upotrebil predovšetkým štýlové prvky neoklasicizmu, zatiaľ čo v sonáte kládol primárny dôraz takmer výlučne na intervalové štruktúry viažuce sa na hudobný materiál skladby.

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

„Postupné ‚avantgardizovanie‘ rukopisu sa prejavovalo napríklad používaním rozšírených techník (tiché stlačenie klávesov), ako aj klastrových či ad lib improvizáčnych momentov v Zimmerovej klavírnej literatúre, previazaných predovšetkým s výrazovosťou Novej hudby. Príkladom týchto tendencií v skladateľovom tvorivom vývoji je Sonáta č. 4 op. 69 (1971) s podtitulom ‚Improvizácie.‘“³⁷

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

Natáska sa tiež analógia so *Sonátou pre klavír* (1965) Ivana Hrušovského,³⁸ v ktorej sa tento skladateľ doslova vehementne odpútal od pedagogického vplyvu svojho učiteľa (Alexandra Moyzesa). V rozhovore s Vlastou Adamčiakovou o svojich kompozičných východiskách, upotrebenej hudobnej *matérii* a tvorivých cieľoch v súvislosti s týmto opusom Zimmer prezradil nasledujúce:

„Čo sa týka mojej druhej sonáty pre klavír... V tejto som si umienil napísať [...] skladbu, ktorej kompozičné prostriedky by potvrdili cieľ. Totiž, vynechať zo sonáty vlastnú sonátovú formu v klasickom zmysle a nahradiť [ju] alebo použiť v jednotlivých častiach formy predklasické, teda z obdobia baroka. A s využitím nového harmonického materiálu, menej zvyklých melodických postupov v hlasoch siahajúcich temer až k dodekafónii, vytvoriť novú formu. Išlo mi teda čiastočne o experiment spojiť barokové výrazové prvky so súčasným hudobným myslením.“³⁹

Analýza hudobného materiálu Zimmerovho opusu 45 (alebo – ako hovoril Peter Faltin – „hudobnej suroviny“) prezradí výrazné prehodnotenie kompozičných prostriedkov a s tým spojený percepčný výraz a estetiku diela. Zároveň v súvislosti s Zimmerom spomínaným prenesením menej obvyklých melodických postupov na plochu barokových foriem je nutné upozorniť na určité preznievanie barokových hudobných prvkov, respektíve pre barok príznakových floskúl, ako aj semiotických prvkov – symbol kríža (pozri Príklad 30).⁴⁰

Príklad 30: Symbol kríža (Sonáta pre klavír č. 2 op. 45, 3. časť: Fantázia a Fúga)

Poco piú mosso



symbol kríža
(3. časť – Fantázia a Fúga, 11. takt)

Nejde teda len o názvy častí (I. Prelúdium a Toccata, II. Arioso, III. Fantázia a Fúga), ktoré by na formovo-reprezentatívnej úrovni zastupovali barokovú hudbu vo fúzii historizujúcich princípov s progresívnymi kompozičnými tendenciami. V tomto diele Zimmer implementoval aj iné, konkrétne a priamo odcitované prvky barokovej inštrumentálnej hudby. Prvá časť je napríklad ukončená durovým kvintakordom (*a-cis-e-a*), ktorý je v časti jediným, hoci exaktným a „hlasným“ echom tonálnej organizácie oktávy.⁴¹ Obzvlášť príznakovou je aj melodická floskula a melodická ornamentika použitá v druhej časti sonáty (pozri Príklad 31).

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

Poco piú mosso

Pri fúzii týchto vzdialených hudobných epoch Zimmer zašiel ešte ďalej, a to v aplikovaní fúgy, t. j. kontrapunktického princípu v rámci rozvíjania kompozičnej práce s intervalovo-chromatickým radom v poslednej časti diela. Už pri Zimmerovej *Prvej symfónii* (op. 21) upozornil Ladislav Burlas na to, že sa Zimmer snažil prenášať „polyfónnu techniku [...] na úroveň novšieho hudobného myslenia najmä čo do vertikálnej zvukovej výslednice.“⁴² V prípade *Druhej klavírnej sonáty* platí tento výrok zvrchovane!

Z možností inovácií organizácie oktávy si v svojej *Druhej klavírnej sonáte* Zimmer vybral možnosť definovať nosnú hudobnú *matériu* na základe intervalového chápania zoskupovania a rozvrstvovania tónov a rytmických motívov. Zimmer vlastne v svojom 45. opuse preskúmal možnosti seriálneho narábania s tónovými výškami a rytmickým zoskupením tónov, a to na báze intervalovej štruktúry. Okamžite a bez prípravy sú zvolené intervalové postupy deklamované v beztaktovom improvizáčne-rubatovom úvode, slúžiac ako intervalový a tónovo-sériový materiál ďalších častí (pozri Príklad 32).

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

Prelúdium a Toccatta

Analýza intervalov:

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

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

„[...] sú ukážkou Zimmerových dvoch rozdielnych prístupov k riešeniu problematiky absolútnej hudby – v oboch prípadoch ide o cyklickú sonátu. V druhej sonáte čo do výberu výrazových prostriedkov načiera skladateľ hlbšie do oblasti bi- a polytonálneho spájania najmä sekundových akordov, ktoré už svojou zvučnosťou ako by boli predurčené ku grotesknému výrazu prokofievovského typu. Kompozičné princípy bohato využívané v suite *Tatry* nachádzame aj tu, pravda, vo vyššom a náročnejšom traktovaní. Autor tu výdatnejšie využíva aj svoje nemalé kontrapunktické majstrovstvo v súlade s barokovými formovými schémami, ktoré si zvolil v snahe po určitom nekonvenčnom odklone od cyklického princípu klasickej sonáty. V tretej sonáte sa už spomenuté princípy (monotematizmus, ostinatna technika) uplatňujú na iných formových pôdorysoch (princíp klasickej sonáty) za súčasného využitia princípov budovania tematického materiálu na podklade dodekafónie. Po stránke harmonickej, polytonalita tu vyúsťuje neraz v priam clustrové zvukové efekty.“⁴³

Zrelé tvorivé obdobie

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

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

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



Príznakovou pre povahu skladateľovej osobnosti bola tiež tendencia osobitým spôsobom prijímať inovácie z vonkajšieho prostredia. Zároveň dôsledná kompozičná príprava u Eugena Suchoňa poskytla Jánovi Zimmerovi i potenciál prenášať kontrapunktické myslenie aj na racionálne organizovaný priestor oktávy. Príkladom prepojenia týchto dvoch predispozícií v tvorbe Jána Zimmera je traktovanie dodekafonického radu v rámci štvorhlasej fúgy v ďalšom priebehu tretej sonáty (úsek *Andante*). Využívanie polyfonického traktovania hlasov i v netonálne profilovanej hudobnej *matérii* je v svojej podstate jedným z kompozičných prvkov typických

pre Zimmera, ku ktorému sa v neskoršom vývoji slovenskej hudby prihlásil aj jeho súkromný žiak Miro Bázlik.⁴⁴

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

Príkladom inkarnácií neoklasicizmu v symfonickej tvorbe je okrem *Symfónie* č. 3 op. 33 (1959) aj *Symfónia* č. 5 op. 44 (1961), a predovšetkým *Symfónia* č. 10 op. 82, s podtitulom *Hommage à J. Haydn* (1979). Reprezentantmi štýlovo čistých kompozícií v historizujúcom kompozičnom jazyku sú napríklad *Francúzska suita* op. 62 (1968), *Piesne bez slov* op. 66 (1970), *Hudba starej Bratislavy (Baroková suita v starom slohu)* op. 80 (1975) alebo *Variácie pre dvoje huslí a violu (In modo classico)* op. 87 (1977).⁴⁵

V neposlednom rade, pokiaľ chceme hovoriť o inkarnáciách polyštýlových tendencií (t. j. postmoderny) v hudbe Jána Zimmera, je nutné akcentovať predovšetkým ich zastúpenie použitím *polymatérie*. Vypuklým príkladom štýlovej i žánrovej *polymatérie* je v Zimmerovej hudbe koexistencia, resp. strihové radenie atonálne profilovaných plôch (predovšetkým v parte klavíra) s citátmi z *Klavírnej sonáty* č. 29 op. 106 s podtitulom *Hammerklavier* Ludwiga van Beethovena v orchestrálnom tkanive skladby. Už menej frapantným príkladom *polymatérie*, ale aj *polytechniky* je Zimmerova *Symfónia* č. 11 op. 98 (1981).

RICHARD ZIMMER⁴⁶

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

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

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

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

R. Z.: To sa ťažko pomenúva aj mne, človek to musí prežiť. Ja som bol „dlhočizné“ roky s jeho muzikou pasívne v styku. Napriek tomu, že dieťa nikdy svojho rodiča nespozná úplne do-

konale, predsa som poznal jeho myslenie, názory na svet a určitú estetiku. Povedal by som, že u neho prevládali dva prvky. Za prvé bol veľmi veriacim človekom, a to napriek tomu, že to v jeho živote nemuselo vždy tak vyzerat'. Avšak v svojej podstate bol v tomto ohľade zásadový. Aj preto mal na počiatku 50. rokov problémy, ktoré vychádzali z jeho presvedčenia. Úplne odmietal materializmus a bol vyslovene idealista – idealizmus u neho zohral veľkú myšlienkovú úlohu.

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

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

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

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

R. Z.: Pokiaľ ide o jeho kompozičný postup, otec si robil skice ku všetkým skladbám. Všetky symfónie vznikli najskôr v skiciach, ktoré písal ceruzkou pri klavíri. Až potom, keď ich mal hotové a bol s nimi spokojný, začal inštrumentovať partitúru „načisto“. A to je zaujímavé, pretože mal absolútny sluch, čo doteraz celkom nechápem... Nekomponoval tým spôsobom, ako napríklad starý otec – Jozef Grešák. Ten komponoval tak, že mu to v hlave dozrelo a potom to zo seba vychrľil. Aj keď si možno nejaké zápisky predsa len robil... A pritom starý otec absolútny sluch nemal. Zato otec robil všetko tým klasickým, konzervatívnym postupom. Aj preto sa možno jeho hudba zdá taká konzistentná, lebo jeho inštrumentačný postup bol, istým spôsobom, vždy rovnaký. Zároveň tým, že bol sám klavirista, nebolo pre neho problém zahrať čokoľvek. Pamätám si, že hrával z listu, ako sa hovorí, všetko možné aj nemožné. Hoci nebol až taký typ ako Jozef Sixta, pre ktorého nebolo vskutku problémom vôbec nič...

O. V.: Ako vyzeral jeho pracovný deň?

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

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

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

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

O. V.: Tú jeho veľkú pracovnú zanovitosť, ale aj akúsi umeleckú ambicióznosť a potrebu veľkých gest v umení veľmi cítim z jeho hudby. Myslím si tiež, že si bol veľmi dobre vedomý dejinných a vývinových kontextov slovenskej hudby. Nie náhodou ako jediný skomponoval 13 symfónií alebo prvý klavírny, husľový či organový koncert s orchestrom.

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

Pravda je tiež taká, že si od svojich kolegov držal veľký odstup. Bol veľmi tvrdohlavý a zároveň si nenechal len tak jednoducho „skákať po chrbte“ a ani „neprezliekal kabáty“. Takže medzi skladateľmi nemal veľa priateľov. Z hudobnej oblasti si veľmi dobre rozumel asi len s Ľudovítom Rajterom, ktorý mu nakoniec premiérovo uvádzal jeho diela... Ale so svojimi spolužiakmi, napríklad s takým Ladislavom Slovákcom (neskôr mojím profesorom dirigovania) až tak dobre nevychádzal, najmä z ideových dôvodov... Takého Dezidera Kardoša a Ota Ferenczyho a podobných rád nemal. Aj na zväzových podujatiach vždy ostro vystupoval

a podľa mňa to došlo až tak ďaleko, že si s ním nikto nechcel „páliť prsty“. Mal takú povahu – povedal si svoje, a to priamo do očí, a vedel sa aj riadne „rozohniť“. Asi aj preto tak dobre „vykorčuľoval“ zo všetkých tých problémov v 50. rokoch.

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

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

R. Z.: Otec občas robil takéto „psie kusy“ a Ladislav Slovák mal s ním dve takéto skúsenosti. Ešte po vojne, keď si otec kúpil akúsi BMW motorku, ktorá pôvodne mala tiež „sajdku“, išiel s ním niekde a „zaviezol“ ho pod nejaké vysoké nákladné auto. Takmer tam prišiel o hlavu. Vystrelil si aj z Alexandra Moyzesa. Obaja mali Volgu a tie autá boli také, že kľúče pasovali do každého zámku a otec tak po istom koncerte Moyzesovi niekam odtiahol auto. Aj takéto „srandičky“ zvykol robiť. Čiže v správaní voči kolegom nebol jednoduchou povahou. Nuž, ale umelci sú už raz takí. Na jednej strane bol veľmi veriacim človekom, ale nie vždy dodržiaval všetky božie príkázania.

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

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

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

R. Z.: Je to pravda. Otec bol po vojne jedným z mladých členov novovznikutej Demokratickej strany a po roku 1948 ho všetci volali do komunistickej strany, na čo on povedal rázne nie. Je vlastne až nepochopiteľné, že prežil všetko tak, ako to prežil, a že neskončil v tej bani. Ja však tvrdím, že si nikto nechcel s ním „páliť ruky“, pretože svoj názor si vedel povedať vcelku „hlučne“. Na druhej strane neviem povedať, pokiaľ si až dovolil zjásť proti vtedajšiemu „establishmentu“. Viem však to, že ten jeho prejav na Zväze skladateľov o *Concerte Grosse* v 50. rokoch, v rámci ktorého tvrdil, že materializmus je prekonaný, že to bolo na „zlatú mrežu“. V roku 1968 zakladal spolu s Iljom Zeljenkom Klub angažovaných nestraníkov, kvôli čomu boli opäť politické „potahovačky“. Aj otcov brat, filmár Vladimír Zimmer mal kvôli otcovi potahovačky – Miroslav Válek si ho vtedy predvolal. Zaujímavé je však to, že otec nepodpísal *Chartu 77*. Hoci nie som si istý, či mal takú možnosť... Takže, otec sa „popálil“ v 50. rokoch, aj v roku 1968, ale nikdy sa nestalo, že by ho zakázali tak, ako napríklad Ilju Zeljenku. Zároveň občas dedikoval niektoré svoje skladby oslave takého a takého výročia či Slovenskému národnému povstaniu. Bol za to honorár...

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

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

V skutočnosti otec veľmi nadštandardne zarábala. Preto sme vďaka devízam mohli cestovať po celej Európe. Otec sa vedel sám o seba, ako aj o rodinu slušne postarať. Komponoval filmovú hudbu, tá bola dobre honorovaná, koncertoval, zo skladieb boli tantiémy. Dokonca si kúpil aj auto, Tatra 603. Tak sa stalo, že Ján Werich a môj otec mali v tom čase ako jediní súkromníci v Československu Tatra 603. Pamätám si, ako som ešte ako malý chlapec v roku 1964 išiel s otcom po to auto. V tej dobe stálo myslím 94 000 československých korún, čo boli obrovské peniaze. Na druhej strane vedel šetriť na sebe, na oblečení a na všeličom možnom, ale toto auto si neodpustil! Stávalo sa mu potom však to, že mu ostatní šoféri tykali (smiech), pretože si mysleli, že je šoférom nejakého papaláša. Avšak nikdy si nekúpil auto z tuzexu alebo za bony.

O. V.: Ako sa otec osobne vysporiadaval s tými kauzami v súvislosti s *Concertom Gros-som*? Niesol si ich ako osobnú stigmatu, alebo to dokázal takpovediac „hodiť za hlavu“?

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

Mám ale spomienku v súvislosti so starým otcom, ktorého v roku 1977 vyšetrovali na ŠTB v Košiciach. On chudák nevedel ani prečo, veď bol, svojím spôsobom, božím človekom. Potom dostal mozgovú príhodu... Jediné, čo raz povedal mojej mame je, že „spoznal diabla.“ A to bolo všetko, koniec rozprávania... Samozrejme, rok 1968 poznačil každého. Bol som vtedy s otcom v Juhoslávii a zvažovali sme, či tam neostať, ale kvôli rodine sme sa vrátili domov.

O. V.: Čo znelo doma? Aká hudba?

R. Z.: Doma znelo to, čo si otec myslel, že je pre mňa dobré. Od malička mi púšťal Prokofieva – *Peter a Vlk*. Otec ma vyslovene mal ako jediného syna veľmi rád. Nenásilne a absolútne prirodzene mi hrával na klavíri veľké množstvo hudby. Vďaka tomu som miloval hudbu Franza Listza, Johanna Sebastiana Bacha, sonáty Ludwiga van Beethovena, ktoré mal všetky naštudované. Mal tiež veľkú zbierku platní od Supraphonu. Všetky Dvořákové či Čajkovského symfónie, takú tú klasiku. Veľmi rád mal tiež Beethovenu *Pastorálnu symfóniu* – na tom krásne vidieť jeho napojenie na prírodu. Z mladších skladateľov mal rád Sergeja Prokofieva, Igora Stravinského, Dmitrija Šostakoviča. Poľskú modernu, Lutosławského – to už nepočúval. Nehovoriac Pendereckého, to už bolo pre neho príliš „novátorské“. Takže, keď sa u nás počúvala hudba, tak hrala klasika, romantizmus a z modernej klasiky Prokofiev,

Šostakovič a vlastne aj Béla Bartók. Ale hudba od 50. rokov a neskôr nie. Ako klavirista mal rád tiež niektoré skladby Johannesa Brahmsa. Vyrastal som teda na klasike.

O. V.: Vladimír Bokes mi dávnejšie spomínal u vášho otca aj vplyv Paula Hindemitha.

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

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

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

O. V.: Otec zomrel relatívne mladý...

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

O. V.: O jeho štúdiu pod vedením Eugena Suchoňa sa zachovali nejaké spomienky, ale o svojom štúdiu v triede Ferenc Farkasa v Budapešti nenapísal v svojich pamätiach nič.

R. Z.: O svojich štúdiách pod Farkasom nehovoril vôbec nič, nemám na to spomienky.

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

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

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

R. Z.: S otcovou orchestrálnou tvorbou som sa ako dirigent začal pravidelnejšie stretávať od polovice 80. rokov už ako dirigent Košickej filharmónie. Interpretoval som napríklad jeho *Symfóniu č. 12 op. 107*, *Komorný koncert op. 102* pre portatív a orchester či *Concerto polifonico op. 108* pre organ a orchester. Zároveň vznikli štúdiové nahrávky baletu *Hérakles*, *Koncertu pre violu*. Zaujímavé je, že hoci množstvo skladateľov pri skúšobnom procese „skáče“ dirigentovi do remesla, tak môj otec napriek svojej povahe pôsobil veľmi pokojne a skúšky s ním boli bez akýchkoľvek problémov, jednoducho dôveroval mojej muzikalite. Samozrejme, pred samotnými skúškami sme spolu dlhší čas rozoberali jednotlivé diela, ale konečné interpretačné vyznenie nechal na mňa.



Obr. 2: Ján Zimmer, Anna Predmerská-Zúriková a Richard Zimmer po premiére *Komorného koncertu pre organ portatív a sláčikový orchester* op. 102 v Košiciach (28. 4. 1984). Foto: archív Anny Predmerskej-Zúrikovej

ANNA PREDMERSKÁ-ZÚRIKOVÁ⁴⁷

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

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

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

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

Zvláštnou kapitolou bol spomínaný *Koncert* op. 27. Zimmer si nostalgicky spomínal na jeho uvedenie ako autor a interpret v jednej osobe. Ja som ho uviedla 23. 4. 1981 v rámci Medzinárodného organového festivalu v Dome umenia v Košiciach so Štátnou filharmóniou Košice pod taktovkou Richarda Zimmera. Zimmer starší tomu hovoril „obnovená premiéra“.

Zrejme som ako interpretka spĺňala jeho predstavy, pretože v apríli 1981 som dostala rukopis *Sonáty č. 2* op. 97 s textom „*Venujem Anke Zúrikovej, organovej virtuózke a vernej interpretke mojich skladieb*“. Premiérovala som ju 18. 2. 1983 v rámci Týždňa novej slovenskej hudobnej tvorby na Hrade v Bratislave. Našu spoluprácu sme uzavreli ešte ďalším dielom, ktoré napísal na môj popud – *Komorný koncert pre organ portatív a sláčikový orchester* op. 102. Premiéra 28. 4. 1984 bola tiež v rovnakej zostave: Medzinárodný organový festival, Dom umenia, Štátna filharmónia Košice a Richard Zimmer.

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

A. P.-Z.: Aký bol? Náročný, ale veľkorysý, uznanlivý a vďačný. Nezvykli sme spolu „sediť“ nad partitúrou a rozoberať konkrétne detaily. Nechával mi úplne voľnú ruku, väčšinou počul až výsledok. Skôr sme debatovali o problémoch organovej interpretácie všeobecne, o „organových“ možnostiach výrazu, registráciách, tempách a pod. Z týchto debát vznikol nápad koncertu pre

organ-portatív. Zimmer ako zdatný klavirista veľmi oceňoval a v dielach vlastne aj vyžadoval vysokú technickú pripravenosť. A akoby postupom času zvyšoval nároky, čoho dôkazom sú jeho dve sonáty. Jednoznačne sme sa zhodli v skúsenosti, že cvičením „len“ na organe sa nedá dosiahnuť dobrá prstová technika. Občas mi dával „kontrolné otázky“ ako a koľko cvičím na klavíri. A keď som sa sťažovala, že už nemám k dispozícii klavír, predal mi svoje pianíno.

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

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

Ak sa zamyslíme nad „zaradením“ Zimmerovej organovej tvorby do kontextu slovenskej tvorby, práve v porovnaní s Némethom badáme niekoľko paralel. Rovnako ako on, aj o generáciu mladší Zimmer sa k organu vracal pravidelne počas celého života a zbierka jeho organových skladieb sa aj rozsahom môže porovnávať iba s Némethom-Šamorínskym (z mladšej generácie s J. Malovcom, J. Gahérom, I. Zeljenkom a R. Bergerovým *Exodusom*). Zimmerove kompozície vychádzajú podobne ako u Németha-Šamorínskeho zo šťastného základu vlastnej hráčskej skúsenosti s forsírovaním technickej brilantnosti. Aj komplex ich kompozičných prvkov je podobný. Tektonicky stavajú prevažne na kontrapunktických formách v kombinácii so sonátovou formou a voľnými fantazijnými a toccatovými úsekmi. Harmonické cítenie je spočiatku v rámci rozšírenej tonality s bohatými chromatismami, postupne príklon k modálnej melodike a harmónii, v neskorších dielach aj s atonálnymi prvkami. Je to syntéza prísnych barokových princípov s impulzmi avantgardy. Výrazovosť Zimmerovho organového diela sa postupne posunula od postromantickej, expresívne vypätej, až exaltovanej roviny k strohejším polohám smerom k akademizmu ako výsledku nadvlády technicko-kompozičného majstrovstva.

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

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

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

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

A. P.-Z.: S Jánom Zimmerom som sa stretávala približne desať rokov, teda v období môjho pomerne intenzívneho záujmu o jeho organovú tvorbu. Počiatkový rešpekt pred autoritou prerástol do vyrovnaného pracovného a neskôr priateľského až rodinného vzťahu. Zimmer bol komplikovaná, dosť uzavretá osobnosť. Mimoriadne pracovitý, pomerne tvrdý, nekompromisný, vytrvalý, skôr racionálny typ človeka. Myslím však, že bol aj hodne zraniteľný a takto si vytváral obranný val. O svojich vnútorných pocitoch nehovoril, ani sa nikdy nestážoval, hoci som občas vnímala akúsi zatrpknutosť a osamelosť. Na druhej strane vedel byť veľmi priateľský, ústretový, nápomocný a veľkorýsý. Na naše stretnutia si rada spomínam i napriek tomu, že to nebola vždy prechádzka ružovou záhradou.

IVAN BUFFA⁴⁸

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

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

O. V.: Aj dnes ešte pôsobí partitúra *Concerta Grossa* pútavo a do istej miery aj „moderne“. Mňa napríklad zaujala značná polyštýlovosť použitého materiálu. Na myslím, povedzme, rozmanité mody, impresionistickú poetiku v druhej časti, sekundové, tritónové (a iné) polytonálne akordické väzby, ako aj „slovenskú“ motivickosť v 4. časti. Rovnako má v diele významné miesto aj kvartovo-kvintový akord, ktorý patril k Zimmerovým obľúbeným. Ako hodnotíte *Concerto Grosso* z vášho pohľadu?

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

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

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

POZNÁMKY

¹ Prvá časť štúdie pod názvom *Ján Zimmer – kontexty a vývoj skladateľovho diela* s podtitulom *Spomienky* vyšla v revue *Slovenská hudba* (roč. 47, 2021, č. 4, s. 321 – 331), druhá časť štúdie pod názvom *Ján Zimmer – kontexty a vývoj skladateľovho diela* (časť druhá) vyšla v revue *Slovenská hudba* (roč. 48, 2022, č. 1, s. 23 – 47). Z týchto dôvodov v predkladanom texte nadväzu-

jeme v číslovaní príkladov a obrázkov na už vydané časti štúdie.

² Ide o druhý tvorivý počín Jána Zimmera na poli filmovej hudby – v roku 1950 vznikol film s názvom *Úderník* v réžii skladateľovho brata Vladimíra, ku ktorému Ján Zimmer skomponoval svoju prvú filmovú hudbu. V súvislosti s filmovou hudbou Jána Zimmera napísala Božena Dlháňová nasledov-

- né: „Skladateľ Ján Zimmer svoje schopnosti improvizáčného charakteru naplno rozvinul v odbore filmovej hudby, v ktorej je známy ako dlhodobý pracovník. Jeho zodpovedný prístup pri štúdiu scenára, odráža sa v realistickom hudobnom prejave, podloženom estetickým a citovým prežitím deja, pričom dotvára a umocňuje jeho emotívnu stránku“ (DLHÁŇOVÁ, Božena: *Ján Zimmer, život a dielo*. Rukopis, s. 172).
- ³ Na text Jana Motulku.
 - ⁴ Na text Rudolfa Dilonga.
 - ⁵ Ako už bolo spomínané vyššie, skladba nakoniec čakala na svoju premiéru do roku 2016.
 - ⁶ *Symfónia č. 1* op. 21 (1955), *Symfónia č. 2* op. 26 (1958), *Symfónia č. 3* op. 33 a *Symfónia č. 4* op. 37, pre sóla, zbor a orchester na text básne J. Kostru zo zbierky *Javorový list* (obe z roku 1959).
 - ⁷ *Koncert pre klavír a orchester č. 2* op. 10 (1952), *Koncert pre klavír a orchester č. 3* op. 29 (1958) a *Koncert pre klavír a orchester č. 4* op. 36 (vznikajúci v rozmedzí rokov 1959 – 1963).
 - ⁸ *Koncert pre husle a orchester* op. 15 (1953).
 - ⁹ *Koncert pre organ, sláčikový orchester a bicie nástroje* op. 27 (1957).
 - ¹⁰ Ďalším, pre Zimmera príznačným akordickým spojom, je **tritónová väzba** (pozri kapitolu: *Tetrachordálne kompozičné myslenie*).
 - ¹¹ „Tonálna kostra je konštanta, ktorá sa tvorí a uchováva (vydrží) celé dejiny hudby – je vlastne večná) pôsobením kvintového kruhu. Tóny, ktoré tvoria takúto kostru, nazývajú sa hestotes. Vo vnútri a okolo kostry je pole pohyblivých a premenlivých tónov, ktoré vytvárajú rôzne diatonické zostavy (kombinácie celých tónov a poltónov). Tieto tóny sa nazývajú kinumenoi. Ich činnosť riadi chromatika“ (BENEŠ, Juraj: *O harmónii (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie)*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003, s. 31).
 - ¹² Obidva opusy skladateľ prepísal aj do orchestrálnych podoby.
 - ¹³ Prvá suita, op. 11, má nasledovné časti: I. Rysy, II. Furkotská dolina a Furkotský štít, III. Mengusovská dolina a Kôprový štít, IV. Hincovo pleso, V. Poľský hrebeň a Bielovodská dolina, VI. Lomnický štít. Druhá suita, op. 25, pozostáva z častí I. Symbolický cintorín, II. Vodopády, III. Studená dolina, IV. Kriváň, V. Potok, VI. Gerlach.
 - ¹⁴ „Klavírna Suita č. 1 Tatry op. 11 (1952) a Suita č. 2 Tatry op. 25 (1956), ktoré majú aj orchestrálnu podobu, patria medzi jeho najhravšie diela, no aj tie sa objavujú v súčasnom koncertnom živote len veľmi zriedkavo a aj to len v klavírnej verzii.“ (DURILOVÁ, Marta: *Špecifická hudobnej reči suity Tatry Jána Zimmera*. [Bakalárska práca.] Bratislava: Vysoká škola múzických umení v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta – Katedra hudby, 2017, s. 12. [https://opac.crzp.sk/?fn=detailBiblioForm&sid=D79A-57A76A32382FFDB1A35572E0]
 - ¹⁵ *Sonáta č. 2* op. 45 (z roku 1961) a *Sonáta č. 3* op. 55 (z roku 1966).
 - ¹⁶ Ešte v tom istom roku (1971) vyšla v 24. čísle časopisu *Hudobný život* recenzia na túto LP platňu z pera Vladimíra Čížika, analyzujúca i kompozično-technické determinanty a súvislosti Zimmerovho skladateľského vývinu cez prizmu dramaturgie platne. Text recenzie uvádzame v Prílohe 1.
 - ¹⁷ Premiéra orchestrálnych verzii suity zaznela dňa 9. 11. 1953 v podaní Symfonického orchestra Československého rozhlasu v Bratislave pod taktovkou Richarda Týnskeho. Dátum premiéry klavírnej verzii nie je známy. Božena Dlháňová v svojej práci *Ján Zimmer, život a dielo* však zdokumentovala neskoršie uvedenia klavírnej verzii. Napríklad dňa 15. 9. 1969 ju uviedol samotný Ján Zimmer vo Veľkej sále Odbor. domu v Plzni (ČR) v rámci Slávnostného koncertu k 25. výročiu SNP a dňa 16. 9. 1974 Antonín Brejcha počas Večera slovenskej komornej hudby k 30. výročiu SNP (DLHÁŇOVÁ, c. d., s. 211). V archíve Slovenského rozhlasu v Bratislave sa zachovali dve nahrávky orchestrálnych verzii. Prvá pochádza z roku 1961 (Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave dirigoval Josef Svoboda), druhá verzia je datovaná rokom 1972 (Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave dirigoval Ondrej Lenárd).
 - ¹⁸ Harmonický spoj dvoch durových akordov vo vzdialenosti tritónu (C dur – Fis dur), známy zo Stravinského baletu *Petruška* (1911).
 - ¹⁹ „Prechodne sa síce v svojej tvorbe opantal vyslovene subjektivistickými tendenciami, no nadanie Zimmerovo je tak priebojné a jednoznačné, že samo si hľadá východisko zo slepej uličky, do ktorej ho mladý skladateľ na čas vtiahol. [...] Zimmer si začal hľadať cestu k súčasnému životu a vymaň sa z mylných predstáv o umeleckej tvorbe, ktoré ho vodili cestami idealistického svetonázoru a ktoré ho práve preto čím ďalej, tým viac odpúťovali od tvorivej umeleckej metódy socialisticko-realistickéj. Zimmer má veľkú schopnosť jasne, názorne a skromnými prostriedkami vyjadriť myšlienku, obsah a že vie vzbudiť svojím hudobným prejavom predstavu vyjadrovaného obsahu. No jeho prostriedky nie sú dnes ešte dostatočne prebojované vnútorným umelec-

kým zápasom a vychodia z hĺbky jeho vnútra. Preto nie sú dostatočne presvedčivé svojou rýdzou hudobnou hodnotou a skladateľ ich dotvára takými vyjadrovacími prostriedkami, ktoré majú blízko k zvukomalbe. [...] vzniká predstava, že sa utiahol k popisu, čo však nie je dôsledok umeleckej práce, ale dôsledok osobnostnej nedotvorenosti, mnohotvárneho a hlboko bytostne založeného mladého skladateľa. Nie ešte zväžiť, v čom je podstata jeho umeleckého vnemu a zážitku, čo je typické na živote, alebo odraze zo života, ktorým sa dáva ovplyvniť a ktorý umelecky ho stvárnjuje“ (BOKESOVÁ, Zdenka: Symfonická suita Tatry od Jána Zimmera. In: *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu* [rubrika: Poznáváme nová díla čs. skladatelů], roč. 6, 1953, č. 20, s. 918 – 919).

- ²⁰ Jednotlivé časti prvej suity (op. 11) opatril v rukopise Ján Zimmer programovým opisom, ktorý však absentuje vo vydaní z roku 1976 (vydavateľstvo OPUS Bratislava). V rámci tejto štúdie ich uvádzame podľa prepisu Boženy Dlháňovej. K prvej časti *Rysy* uviedol skladateľ nasledovnú programovú deskripciu: „Zavčas ráno, keď hmly sa valia dolinami a prvé lúče vychádzajúceho slnka oblievajú holé bralá mohutných skalných masívov, stúpame hore Mengusovskou dolinou, odkiaľ sa rozorvanou cestičkou cez snehovú poľa dostaneme k sedlu Váha pod Rysmi. O chvíľu sa vynorí pred nami skalný masív Rysov. Keď dosiahneme jeho vrchol, máme krásny pohľad na okolité končiare Tatier, ktoré nás vedia spoznávať ich nádheru a veľkoleposť“ (DLHÁŇOVÁ, c. d., s. 41 – 42).

²¹ DLHÁŇOVÁ, c. d., s. 42.

- ²² Programové anotácie ďalších častí uviedol v rukopise Ján Zimmer nasledovne: **Mengusovská dolina a Kôprový štít:** „Mengusovská dolina patrí medzi najväčšie a najkrajšie doliny Vysokých Tatier. Je ovenčená hrebeňmi Mengusovských štítov, Kôprovským štítom a iných masívov. Na konci doliny pod Kôprovským štítom nachádza sa Hincovo pleso. Po dosiahnutí Kôprového sedla kráčame mohutnými balvanmi hore na vrchol štítu. Reminiscencia na Rysy a Furkotský štít zanecháva v nás nezabudnuteľné dojmy z tohto výstupu.“ **Hincovo pleso:** „Pod Kôprovým sedlom a Mengusovskými štítmi leží Veľké Hincovo pleso. Jemný vánok akoby sa ihral s vlnkami modrastých vôd tohto plesa. Odraz okolitých štítov v jeho priezračnej vode v nás vzbudí melancholickú náladu, naplnenú vážnymi myšlienkami nad divotvornosťou prírody. Úzkym pramienkom vyteká z plesa potôčik,

rozrastajúci sa do stále do väčších rozmerov, až sa jeho vody hučiacim prúdom valia Mengusovskou dolinou.“

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

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

- ²³ „Nasledujúci úsek je vybočením do akéhosi snivého impresionistického sveta plného farieb, ktorý zároveň anticipuje nasledujúcu časť suity – Hincovo pleso“ (DURILOVÁ, c. d., s. 34).

- ²⁴ O premiére klavírnej ani orchestrálnej verzie op. 25 sa nezachovali zmienky. V archíve Rozhlasu a televízie Slovenska v Bratislave sa však zachovala nahrávka klavírnej verzie už z roku 1956 (na klavíri hral Ján Zimmer). Obdobne ako pri op. 11 sa zachovali tiež dve verzie štúdiovej nahrávky orchestrálnej verzie, prvá z roku 1958 (Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave dirigoval Richard Týnský), druhá z roku 1983 (Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave dirigoval Ondrej Lenárd).
- ²⁵ Z tvorivej dielne hud. sklad. Jána Zimmera. Rok 1980, moderuje Vlasta Adamčiková [min. 38:05 – 39:13].

- ²⁶ Oba teoretické neologizmy (*polymatéria* a *polytechnika*) sme definovali v knihe o polyštylovosti v slovenskej hudbe s názvom *Hudba v hudbe* (autor: Ondrej VESELÝ, publikáciu vydala Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre v roku 2021). *Polymatériu* navrhujeme označovať také inkarnácie polyštylovosti, keď skladatelia pracujú s rozmanitou hudobnou *matériou* viažucou sa na rôznorodé, t. j. historicky/štylovo, esteticky či kompozično-technicky inakostné prvky (napríklad „strihové“ radeenie dodekafónie a chorálu v hudbe Mira Bázlika). Pod *polytechnikou* zase navrhujeme

- me rozlišovať tie inkarnácie polyštýlovosti, v ktorých skladatelia pracujú s jednoliatym hudobným materiálom, avšak rôznorodými kompozičnými technikami.
- 27 Božena Dlháňová toto tvrdenie ďalej ozrejmuje nasledovne: „Vplyvy II. viedenskej školy prelínajú sa u skladateľa s vplyvmi neoklasicistického štýlu. Prejavuje sa to najmä v Zimmerovom polyfónnom myslení, kedy skladateľ využíva *passacaglia* alebo *fúgu* ako kontrapunktickú formu naplnenú novým obsahom, v niektorej časti svojich symfónií“ (DLHÁŇOVÁ, c. d., s. 94 – 95).
- 28 Prvé uvedenie diela sa udialo na Prehliadke novej slovenskej hudobnej tvorby (2. 12. 1956) v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie (Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave dirigoval Ladislav Slovák). V totožnej zostave bola ešte v tom istom roku vyhotovená štúdiová nahrávka diela, ktorá sa zachovala v archíve Rozhlasu a televízie Slovenska v Bratislave.
- 29 Ladislav Burlas: Predslov k vydaniu partitúry diela pod talianskym názvom: *Sinfonia N. 1 per Grande Orchestra* (Štátne hudobné vydavateľstvo, Praha-Bratislava, s. III).
- 30 O premiére diela sa nedochovali presné zmienky, na partitúre diela je však vpísaná nasledovná informácia: „Prvé prevedenie v máji 1958 v Čsl. rozhlase v Bratislave. Orchester Československého rozhlasu dirigoval Richard Týnský.“ Božena Dlháňová o diele napísala ešte nasledovne: „II. Symfónia op. 26 [...] vznikala v rokoch 1957 – 1958. Bola venovaná Symfonickému orchestru bratislavského rozhlasu z príležitosti udelenia ‚Radu práce‘ [...] I v tomto diele v tektonickej stavbe nachádzame jasnú formovú členitosť“ (DLHÁŇOVÁ, c. d., s. 99).
- 31 S časťami I. *Andante con moto*, II. *Andante cantabile*, III. *Scherzo. Allegro vivace*, IV. *Adagio. Allegro con brio*.
- 32 Zimmerov opus 37 bol napísaný – obdobne ako skladateľova tretia symfónia – v roku 1959.
- 33 BACHLEDA, Stanislav: Ján Zimmer. In: Kolektív autorov: *100 slovenských skladateľov*. Bratislava: Hudobné centrum, 1998, s. 298.
- 34 STANČIKOVÁ, Michaela: *Klavirne koncerty Jána Zimmera*. [Diplomová práca.] Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Katedra hudobnej vedy, 1994, s. 5.
- 35 *Z tvorivej dielne hud. sklad. Jána Zimmera*. Rok: 1980, moderuje Vlasta Adamčiaková.
- 36 „Po druhej svetovej vojne, [...] po sovietskych inváziách a reštaurovaní komunistických režimov vo východnej Európe, už došlo k úplnému oddeleniu hudby Východu od hudby Západu“ (HRČKOVÁ, Naďa: *Dejiny hudby VI. : Hudba 20. storočia (1)*). Bratislava: Ikar, 2005, s. 10).
- 37 VESELÝ, Ondrej: *Hudba v hudbe*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Katedra kulturológie, 2021, s. 60.
- 38 Obdobne ako Ján Zimmer aj Ivan Hrušovský (1927 – 2001) a Ladislav Burlas (nar. 1927) postrádali generačných skladateľských rovesníkov: „[...] Hrušovský i ja sme sa ocitli v akejsi medzigeneračnej situácii. Starší skladatelia, naši učitelia, nás hodnotili asi ako tretí pokus o pokračovanie tradície školy Vítězslava Nováka – pred nami totiž vekovo stál Dezider Kardoš a jeho spolužiaci. Po nás prichádzajúci autori, radikálne orientovaní, zase hľadeli na nás ako na bezperspektívnych a izolovaných autorov“ (Ladislav Burlas: *Moje spomienky na Ivana Hrušovského*. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana [ed.]. *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2004, s. 88 – 89).
- 39 *Z tvorivej dielne hudobného skladateľa Jána Zimmera*. Rok 1980, moderuje Vlasta Adamčiaková [min. 12:42 – 13:29].
- 40 Tento tvorivý princíp splyvania modernizujúcich prvkov s barokovými (historickými) formami upotrebil Ján Zimmer už v *Concerte Grosse*, čím takpovediac predstihol svojho súkromného žiaka Mira Bázlika (nar. 1931), pre ktorého sa obdobný princíp stal neskôr v kompozičnej tvorbe charakteristickým.
- 41 Ide pravdepodobne o referenciu na príznakové používanie durových kvintakordov na konci barokových kompozícií (napríklad na konci prelúdií J. S. Bacha v molových tóninách).
- 42 BURLAS, Ladislav: Predslov k vydaniu partitúry Zimmerovho diela *Sinfonia N. 1 per Grande Orchestra* (Praha; Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1963, s. III).
- 43 ČÍŽIK, Vladimír: Gramorecenzie, Ján Zimmer hrá vlastné skladby. In: *Hudobný život*, roč. 3, 1971, č. 24, s. 5.
- 44 V hudbe Mira Bázlika je možné nájsť nemálo analógií s hudbou jeho bývalého učiteľa.
- 45 Ide o revíziu Zimmerových *Variácií pre sláčikové trio* op. 1.
- 46 **Richard Zimmer** (nar. 1957) je slovenský dirigent a syn Jána Zimmera.
- 47 **Anna Predmerská-Zúriková** (nar. 1954) je dlhoročnou interpretkou organových kompozícií Jána Zimmera.
- 48 **Ivan Buffa** (nar. 1979) je slovenský klavirista a skladateľ, zakladateľ a umelecký vedúci súboru Quasars Ensemble (2008).

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

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

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

(Symfónia č. 4 op. 37)

Peter Faltin: Výrazné dielo slovenskej symfonickej hudby

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

Dnes počíta tvorba tridsiatnika na 43 opusov (štyri klavírne koncerty, štyri symfónie, koncerty pre husle a orchester, organ a orchester, sonáty pre dva klavíry, kantáty a ďalšie väčšie i komorné skladby) a zachováva si predsa punc mladosti. Nie azda tým, že 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 ranšej, ako i pokročilejšej fáze vždy zmysel pre životnú realitu videnú vo vývojovej perspektíve. Hoci sa stal majstrom kompozičnej techniky, predsa sa vždy vyrovnal so všetkým, čo malo príchuť samoučelného experimentovania a technických konštrukcií. Miera pre vkus, s ktorou čelil formalistickým výbojom súčasnej „modernej“, nie je však svedectvom straty mladíckej odvahy. Naopak. Zimmer priniesol od počiatku vo svojich skladbách vždy čosi nového, rieši v každej závažný technický problém, ktorý však stojí v službách obsahového zámeru. Jeho technická bravúra sa pohybuje v medziach funkčnosti. Túto nikdy vo svojej tvorbe neprekročil.

Prvých desať opusov skladateľa (roky 1947 – 1951) znamená nástup technicky pripraveného umelca, prekypujúceho množstvom nápadov. Hoci od opusu 1 (*Variácie pre sláčikové trio*) uplynie len krátky čas, predstupuje Zimmer už roku 1949 so svojím *I. klavírnym koncertom* op. 5. Toto dielo je vzdialené od bežného štýlu „raných“ skladieb. Zimmer akoby preskočil to štádium vývoja, kedy mladý skladateľ hľadá medzi rôznymi smermi. Našiel našťastie hneď na začiatku svoj štýl a v ďalšom pracoval už len na jeho prehĺbení. Tento proces smeroval spočiatku k technickému prekomplikovaniu faktúry (*Klavírne kvinteto* op. 6). Po ročnom medziobdobí píše Zimmer svoj *II. klavírný koncert* op. 10, ktorým otvára novú etapu svojej tvorby. Týmto dielom prečisťuje svoju hudobnú reč, ktorá sa stáva prostejšou a zrozumiteľnejšou. Klavírný koncert znamená i tesné primknutie sa skladateľa k ideovým hodnotám dneška. Dielo vzniklo roku 1952 ako odraz dojmov z banickej práce. Konkrétny námet, ktorý pomohol skladateľovi v rozhodujúcej skladbe, stal sa potom v ďalšom podstatnou zložkou formovania jeho ďalšieho tvorivého vývoja.

Vynikajúce klaviristické dispozície Zimmera predurčovali k tomu, že v svojej tvorbe závažné miesto prikladal klavírnej tvorbe. Tento aspekt treba rešpektovať najmä v prvom tvorivom období, keď sú to práve prvé dva klavírne koncerty, ktoré stoja ako motto na začiatku nových skladateľových záujmov a orientácie. Počnúc opusom 11 (*Symfonickou suitou pre veľký orchester „Tatry“*), syntetizujú sa dva póly Zimmerovej osobnosti (klavirista – skladateľ), a to v tomto prípade priam symbolicky, lebo uvedená suite vznikla pôvodne ako klavírna suite, neskôr prepracovaná pre orchester. Touto skladbou vystupuje definitívne do popredia činiteľ určujúci tvar diela – program. Tento sa stáva od roku 1953 určovateľom celkového skladateľovho prístupu k práci na skladbe. Ďalších tridsať skladateľových diel

dovoľuje dnes vysloviť predpoklad o mimoriadnej jeho závažnosti, takže ďalšia tvorba sa uberá potom po dvoch výrazných, navzájom sa dopĺňujúcich líniiach. V prvom prípade ide o riešenie absolútnych hudobných foriem komorných i orchesterálnych (*Koncert pre husle a orchester* op. 15, *Sonáta pre dva klavíry* op. 16, *I. symfónia* op. 21, *Koncert pre organ, sláčikový orchester a bicie nástroje* op. 27, *Sonáta pre violu sólo*, op. 31, *I. sláčikové kvarteto* op. 39 a iné). Druhá skupina skladieb sa primkyna k programovému zámeru. Program neznamená však pre Zimmera romantickú fabulu, ale stáva sa mu ideovou pointou diela, k zvýrazneniu ktorej voľne používa všetky kompozično-technické prostriedky. Aktuálnosť myšlienkového problematiky vývojom skladateľa narastá a nadobúda objektívnejšiu platnosť. Sledujeme ho od *II. klavírneho koncertu* op. 10 (oslava práce), a symfonického básne „Mier“ pre orchester a miešaný zbor op. 14, cez kantátu „Povstanie“ op. 17, „Slávnostnú predohru k oslobodeniu Bratislavy“ op. 22, symfonickú báseň s recitáciou „Pamiatke Ľudovíta Štúra“ op. 24, symfonickú báseň „Strečno“ op. 34 (venovanú hrdinom Slovenského národného povstania), až po malú kantátu „Holubica pokoja“ op. 41 a cyklus piesní „Pamiatke J. Wolkeru“ op. 43.

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

Oslavná tematika otvára pred skladateľom celý rad komplexných pocitov. Ten z nich, ktorý potom postavil do čela symfónie, ho nevedie iba po ceste radostnej oslavnosti. Odhodlal sa venovať hudobnému riešeniu otázky genézy pojmu sloboda a šťastie. Skúma pramene, z ktorých vytryskol prúd radostného dneška. Symfónia sa preto po myšlienkovú stránku stáva súhrnom typických pocitov súčasníkov, ktorí pamätajú ešte i boje o slobodu. Zobrazuje cenu slobody na pozadí ťažkého zápasu o ňu. Takto sa celá symfónia rozpadá na dva myšlienkové celky. Prvý (tri prvé časti), ktorý zobrazuje atmosféru boja, druhý (posledná časť), ktorý má na tomto pozadí vzdať hold dnešku. Celým vyznením je toto dielo prejavom skladateľovho vážneho postoja k bojovnej minulosti i k dnešku. Preto sa ani v poslednej časti neoddá pocitu neviazaného veselia, ktoré by narušilo atmosféru prvých častí. Naopak, reminiscenciami v tematickom inventári poslednej časti pripomína skladateľ súčasníkom pohnutú minulosť, upozorňuje ich na korene dneška.

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

Simultánnosť hudobného priebehu podčiarkuje etický punc básne a je zdrojom disproporcie hudby a textu v jej závere. Zimmer kladie vrchol symfónie do kódy, hoci text ho dosahuje už pred jej započatím. Povaha textu totiž nedovoľovala stotožniť oba vrcholy, lebo kostrovská poézia nedáva po stránke možnosti zhudobnenia príležitosť pre maximálne hudobné dotvorenie predlohy. Voľný nepravidelný verš, civilné, až hovorové gesto a uvoľnená stavba bez básnického obrazu vylúčila silný hudobný záver prebiehajúci rovnobežne s deklamáciou textu. Preto skladateľ snažiac sa o hudobnú kulmináciu presunul ťažisko do kódy, ktorá takto zaokrúhľuje formu a hudobne dotvára akciu, hoci nie najšťastnejším

výberom textu dezorientuje kóda poslucháča, ktorý očakáva monumentálny záver symfónie. Precenenie „muzikálnosti“ textu si vynútilo takéto riešenie, ktoré je povahy technickej a je zapríčinené postojom Zimmera k básnickému textu, v ktorom vyzdvihol práve onú filozofujúco-lyrickú stránku mravného a etického profilu dneška.

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

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

(FALTIN, Peter: Výrazné dielo slovenskej symfonickej hudby. In: *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, roč. 14, 1961, č. 22, s. 940 – 943.)

PRÍLOHA 3

Ján Cikker: Lektorský posudok opery *Oidipus kráľ*

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

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

Ruka v ruke s týmto charakterom celej hudby nesie sa aj inštrumentácia (zvláštny typ orchestra a voľby sprevádzajúcich nástrojov), no mám dojem, že pri realizácii – ako to už

býva – bude musieť autor urobiť menšie dynamické retuše v partitúre. Zaujímavý je výber a uvádzanie hudobných motívov, ktoré necharakterizujú ani postavy, ani nekreslia dej, lež zosilňujú celkovú atmosféru tej-ktorej situácie. Je možné, že to, čo v mojich očiach je kladom hudby, u iných sa nemusí stretnúť s pochopením, preto znovu zdôrazňujem, že posudzujem hudbu tejto opery z hľadiska novátorstva.

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

Záverom upozorňujem, že nejde o dielo, ktoré automaticky získa ľahkú popularitu obecnstva, no verím, že pri nápaditej, mnohofarebnej a veľkolepej inscenácii dielo môže vzbudiť pozornosť nielen v kruhoch odborníkov, ale aj v širších vrstvách obecnstva. I zo strany Slovenského hudobného fondu si toto dielo zaslúži porozumenie a podporu.

Bratislava 24. septembra 1963

SUMMARY

Ján Zimmer – Context and Development of the Composer's Work (III)

The presented text brings the third and final part of the study titled Ján Zimmer – Context and Development of the Composer's Work. The focus of the text lies in the analysis of the development of the composer's work following the period of his persecution associated with the premiere of his Concerto Grosso op. 7. Emphasis is placed on Zimmer's music based on the tetrachordal compositional approach but we also observe his adoption of innovations connected with the rationalization of the octave's organisation and general development of European music of the time. The text also includes testimonies and memories of the composer's son Richard Zimmer, the long-time performer of Zimmer's music Anna Predmerská-Zúriková, and the Slovak composer and performer Ivan Buffa.

Keywords: Ján Zimmer; Slovak composer