

„O večných začiatkoch“

Zápas o položenie základov modernej slovenskej hudby

Markéta Štefková

Zrod modernej slovenskej hudobnej kultúry v 20. storočí sa niesol v znamení rôznych spoločensko-politických zvrátov. K základným medzníkom vo vývoji patrí predovšetkým rozpad Rakúsko-Uhorska a vznik prvej Československej republiky (1918), vznik Slovenského štátu (1939), komunistický prevrat (1948), vpád vojsk Varšavskej zmluvy (1968), normalizácia (1969), pád komunistického režimu (1989) a vznik Slovenskej republiky (1993). Tieto udalosti často negatívne pôsobili na tvorbu skladateľov a stali sa zdrojom existenciálnych kríz, ktoré sa odrazili v ich tvorbe, a súčasne v oblasti reflexie jej významu dochádzalo k rôznym prehodnoteniam. V tejto štúdii sa zameriame na okolnosti zápasu o položenie základov modernej slovenskej národnej hudby, problém národnej identity v slovenskej umeleckej hudbe, mýtus o zásadnom vplyve Vítězslava Nováka na čelných predstaviteľov generácie slovenskej hudobnej moderny a priblíženie pohľadu na sledované obdobie zo súčasnej perspektívy. Na príklade Eugena Suchoňa budeme sledovať dopady nepriaznivých spoločensko-politických okolností na skladateľove životné osudy a tvorbu.

V 19. storočí došlo v krajinách susediacich so Slovenskom k vykryštalizovaniu národných kultúr. Zrodili sa postavy hrdinov národnej hudby Fryderyk Chopin, Franz Liszt, Bedřich Smetana či Antonín Dvořák. Títo skladatelia vo svojej tvorbe využili charakteristické melodické, rytmické, harmonické, inštrumentačné a ďalšie postupy z domácej folklórnej tradície, aby tak položili základy národnej idiomatiky príslušnej krajiny v umeleckej hudbe, na ktorej organicky budovali ďalšie generácie skladateľov. Tým zároveň ozvláštnili svoju hudobnú reč, ktorá na základe svojej kompozično-technickej a estetickej vyspelosti prekročila hranice ich domovských krajín.

Na Slovensku sa nádejná postava „národného skladateľa“ objavila až koncom 19. storočia. Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) študoval teológiu a hudbu vo Viedni, absolvoval cesty do Čiech a Nemecka. Uvedomoval si rozpor medzi svojimi umeleckými ambíciami a možnosťami svojho uplatnenia na Slovensku: absenciu potrebnej infraštruktúry, t. j. hudobno-vzdelávacích inštitúcií, orchestrov a pod. Preto v roku 1881 prijal miesto kapelníka v Sibini (Sedmohradsko), kde sa stal sú-

časťou komunity rumunských Nemcov, konvertoval z katolíckej na protestantskú vieru a založil si rodinu. Získal tu kvalitný organ, veľký zbor a orchester a venoval sa predovšetkým liturgickým kompozíciám. Po rozpade monarchie sa presťahoval k dcére do Viedne; na podnet českých a slovenských vzdelancov posledné roky života strávil v Bratislave.¹

Kompozično-technická úroveň Bellových skladieb zodpovedá dobovým európskym štandardom. Medzi jeho ťažiskové diela patrí symfonická báseň *Osud a ideál*, lisztovsky monumentálna *Sonáta b mol* pre klavír, piesne, komorná hudba pre sláčikové nástroje, duchovná hudba. V Sibini skomponoval operu *Kováč Wieland*, ktorá mala premiéru až v roku 1926 v Bratislave. Jej text je nemecký, námet pochádza zo severskej mytológie, hudobne je inšpirovaná Wagnerom.

V roku 1873 vydal Bella prácu *Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu*, ktorá je považovaná za jednu z najlepších štúdií v slovenskej hudobnoteoretickej spisbe 19. storočia. Rezonujú v nej ozveny revolučného hnutia rokov 1848/1849, je zrejmä blízkosť k estetickému zázemiu slovenskej literárnej tvorby, predovšetkým k názorom Ľudovíta Štúra. Bella tu reflektuje podstatu slovenskej ľudovej piesne, štruktúru slovanských piesní všeobecne a problematiku ich harmonizácie.²

Vo svojej vlastnej tvorbe však čerpal podnety predovšetkým z tzv. „uhorského“ štýlu, pestovaného v kruhoch meštianstva a aristokracie. Tento štýl sa od 18. storočia spolupodieľal na vytvorení univerzálnej hudobnej reči viedenského klasicizmu a profitoval zo sútok inšpiračných podnetov, ktoré mu poskytovala koexistencia viacerých národností a hudobných tradícií situovaných do teritória vymedzeného vyspelými kultúrnymi centrami Viedňou, Budapešťou a mnohonárodnostným Prešporkom. Uhorský štýl nie je teda viazaný k maďarskému etniku, ale k územnému a kultúrnemu kontextu Rakúsko-Uhorska. Od počiatku zahŕňal aj slovenské piesne a inštrumentálne stereotypy.

V 19. storočí hudbu tohto typu predvádzali čoraz častejšie cigánske kapely, následkom čoho došlo k modifikácii na tzv. „novouhorský“ štýl, pre ktorý je príznačný špecifický typ tanečnosti (čardáš), rubatová agogika a eskalácia nástrojovej virtuozity. V umeleckej hudbe 19. storočia sa uhorský štýl chápal ako zdroj národnej identity maďarskej hudby a svoj charakteristický výraz našiel napríklad v *Uhorských rapsódiách* Franza Liszta, ktorý sa nechal inšpirovať aj charakteristickou zvukovosťou cigánskych kapiel a vo virtuózných a kvázi-improvizačných pasážach využil prvky hry cimbalistov.

Koncom 19. storočia v maďarskom etniku hrdosť na príslušnosť k spoločnému uhorskému štátu nahradila hrdosť na príslušnosť k maďarskému národu. Slovenská inteligencia začala odmietať uhorský a novouhorský štýl ako cudzí kultúrny prvok, a to aj napriek skutočnosti, že prirodzeným vývojom sa jeho prvky organicky vstrebali do tradičnej kultúry slovenskej ľudovej hudby.³

Po vzniku Slovenskej republiky v roku 1993 sa zintenzívnili snahy o etablovanie Bellu ako zakladateľskej postavy modernej slovenskej hudby. Hudobné centrum v súčasnosti vydáva Bellovo súborné dielo v redakcii popredného slovenského hudobného historika a skladateľa Vladimíra Godára, podľa ktorého

„... ak existuje nejaký základný kameň novodobej slovenskej hudobnej kultúry, tak ho predstavuje tvorba Jána Levoslava Bellu. Pre slovenskú kultúru má Bellovo dielo podobne zakladateľský charakter ako Smetanova tvorba pre českú hudbu,

Chopinova tvorba pre poľskú hudbu, Kodályova či Bartókova tvorba pre maďarskú hudbu. [...] Je tu však jeden významný rozdiel – Bellovo dielo (na rozdiel od všetkých spomínaných) ostáva pre domácu i svetovú kultúru celkom neznáme, keďže doneďava nebolo nikomu prístupné v nijakých vydaniach.⁴⁴

Čo osobne považujem za otázne, je absencia Bellovo bezprostredného pôsobenia na vývoj slovenskej hudobnej kultúry ako formujúcej osobnosti svojej doby, ktorej vplyv by prirodzene vyžaroval na ďalšie generácie.

V 19. storočí tak nedošlo k sformovaniu paradigmatickej bázy idiomatiky slovenskej národnej umeleckej hudby na báze pretavenia folklórnych impulzov. Nemožnosť oprieť sa o prirodzený model a autoritu poznačila ďalší vývoj slovenskej hudby v 20. storočí.

Medzi akulturáciou a sebaidentifikáciou

Vzhľadom na nedostatočnú inštitucionálnu a personálnu základňu slovenskej hudby pred rokom 1918 Slovensko zaostávalo za vývojom v okolitých krajinách, napríklad v Čechách. Preto sa po rozpade Rakúsko-uhorskej monarchie a vzniku prvej Československej republiky objavili snahy o urýchlené prekonanie vývojových tendencií, ktoré európska hudba dosiahla už v predchádzajúcom období, so zámerom zmiernenia kontrastu medzi slovenskou hudobnou kultúrou a európskym hudobným prostredím. Túto tendenciu nazval Ladislav Burlas v práci *Slovenská hudobná moderna* (1983) akulturácia. Oproti nej vymedzil tendenciu k tzv. sebaidentifikácii, úsilie o dosiahnutie svojrázneho charakteru, ktorý by slovenskú hudbu odlišil od hudby ostatných národov. Vzťah medzi obidvoma tendenciami „... nadobúdala v náhľadoch jednotlivcov rozličné kvantitatívne vzťahy, v tvorivej praxi zasa rôzne umelecké podoby.“⁴⁵

Na Burlasove idey nadviazal Ľubomír Chalupka (1945 – 2020), ktorý sa celoživotne venoval problematike slovenskej hudby v 20. storočí a svoje poznatky zhrnul v dvoch rozsiahlych encyklopedických prácach: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*, 2015, a dvojdielny *Spríevodca slovenskou hudbou 20. storočia*. Tu okrem širokospektrálnych pohľadov na vývoj v jednotlivých obdobiach prináša aj analýzy reprezentatívnych diel: *Cestami k tvorivej profesionalite* (1901 – 1950), 2015, a *Generačné a štýlové konfrontácie* (1951 – 2000), 2018.

Chalupka definuje pojem sebaidentifikácia ako formovanie slovenskej hudby „... na báze užšieho vzťahu k domácej tradícii folklórneho typu, rekonštruovania vlastnej minulosti, výberu konkrétnych výrazových polôh, námetových okruhov či citových reakcií“⁴⁶ s cieľom zabezpečovania špecifickej úrovne „slovacity“ hudobnej tvorivosti, teda prízvukovania národných prvkov v hudbe. Zo zaostávania slovenskej hudobnej kultúry však „... vyplývala roztrieštenosť aktivít hudobníkov na Slovensku, zahľadenie sa do seba, uzavretosť, naivita i idealizmus, obmedzená možnosť jedincov výraznejšie uplatniť svoje inovačné predstavy a výsledky, o ktoré museli bojovať a niekedy na ne aj rezignovať.“⁴⁷

Akulturáciu chápe Chalupka ako snahu o prijímanie inovačných podnetov zo sveta. Slovenskí tvorcovia si uvedomovali svoju začlenenosť do okolitého európskeho prostredia a prijímali tieto podnety, ktoré nielen mechanicky preberali, ale aj selektovali,

transformovali a prehodnocovali. Tým prispievali k vývojaschopnosti slovenskej hudby a napomáhali regenerácii jej sebaidentifikačného úsilia.⁸

Snahy o konštituovanie umeleckého idiómu modernej slovenskej hudby v 20. storočí sa tak niesli v duchu permanentnej konfrontácie medzi národným, špecifickým, regionálnym a svetovým, moderným, univerzálnym.

Generácia skladateľov narodených v rokoch 1872 – 1885

Rok 1918 bol významným medzníkom v histórii Slovenska i jeho hlavného mesta, ktoré bolo v roku 1919 premenované z Prešporka na Bratislavu. Slováci sa na základe spojenia s Čechmi po prvýkrát vo svojej histórii posunuli z pozície národa v mnohonárodnostnom štátnom útvare do pozície štátotvorného národa s vlastným územím, hranicami, symbolikou a pod. Obe územia boli však veľmi rozdielne. Pre Slovensko bol typický vidiecky a poľnohospodársky charakter; pre Česko, ktoré patrilo k vyspelejšej časti rakúsko-uhorskej monarchie, rozvinutá priemyselná výroba. Kvôli zabezpečeniu autority a významnej pozície novovzniknutej Československej republiky v súvislosti s jej medzinárodným postavením sa začala presadzovať idea čechoslovakizmu, t. j. „jedného národa“. V duchu ideí, pochádzajúcich z politických kruhov, ktorých významným predstaviteľom bol napríklad česko-slovenský filozof a politik Tomáš Garrique Masaryk, prvý prezident Československej republiky, malo byť Slovensko spojené s Čechami nielen administratívne-politicky, ale aj na základe jednotného jazyka a kultúry.

Česko-slovenské kultúrne styky boli intenzívne už od prvej polovice 19. storočia. Českí profesionáli zastávali v slovenskom prostredí významnú a nenahraditeľnú úlohu. Stabilita a sila českej kultúry, ktorá sa už v 19. storočí pevne vyhranila v česko-nemeckom prostredí, prirodzene vyžarovala aj na slovenskú kultúrnu obec. Príbuznosť, resp. „bratskosť“ českého a slovenského etnika bola taká výrazná, že časť slovenskej inteligencie v 18. a 19. storočí dokonca chápala češtinu ako svoj jazyk. Tak sa už v 19. storočí konštituovala tzv. idea československá, resp. „českoslovanská“. Na prelome storočí sa začala slovenská kultúra propagovať na Morave a v Čechách prostredníctvom slovenského ľudového umenia: koncertov, výstav a prednášok. Významnú úlohu tu zohral český kňaz Alois Kolísek, ktorý mal výrazné väzby na Slovensko a od roku 1919 ako riadny profesor slovenskej literatúry a estetiky prednášal na bohosloveckých učilištiach v Trnave a Bratislave. Česi sa naučili vnímať slovenskú kultúru predovšetkým prostredníctvom vidieckeho folklóru. A tak sa ešte pred prevratom konštituoval mýtus „staršieho“ a „mladšieho brata“ a koncepcia kultúrneho protektorstva Čechov nad Slováckmi. To sa v neskoršom období stalo zárodkom rozporov a nedorozumení.⁹

Po roku 1918 došlo v kultúrnej a hudobnej sfére k prílivu desiatok českých umelcov, pedagógov, dirigentov, interpretov a muzikológov, ktorí prišli na Slovensko napomôcť „zrod“ modernej slovenskej hudobnej kultúry a vybudovanie infraštruktúry profesionálneho hudobného života.

Viliam Figuš-Bystrý (1875 – 1937), Mikuláš Moyzes (1872 – 1944) a Mikuláš Schneider-Trnavský (1881 – 1958) vo svojich kompozíciách využívali slovenskú ľudovú hudbu a snažili sa o podčiarkovanie národného charakteru svojej hudby. Ich tvorba vrcholila

v medzivojnovom období a v súlade s politickým medzníkom 1918 kládla slovenská hudobná historiografia akcent na ich dominantnú pozíciu.

Frico Kafenda (1883 – 1963) a Alexander Albrecht (1885 – 1958), ktorí významne formovali hudobný život v Bratislave, sa vo svojej skladateľskej tvorbe nesnažili čerpať z folklóru a boli zakorenení skôr v tradícii hudby mnohonárodnostného Prešporka. Obaja nadobudli hudobné vzdelanie na popredných zahraničných inštitúciách: Friso Kafenda na Konzervatóriu v Lipsku, v tom čase jednej zo špičkových hudobnovzdelávacích inštitúcií v Európe, kde študoval klavír, kompozíciu a dirigovanie a súčasne tu navštevoval prednášky hudobnej vedy na Univerzite v Lipsku. Alexander Albrecht prináleží ku skupine tvorcov, ktorí absolvovali štúdium na maďarskom Kráľovskom katolíckom gymnáziu v bratislavských Klariskách a stali sa celoživotnými priateľmi: pred ním tam študoval Franz Schmidt (1874 – 1939), Ernő Dohnányi (1877 – 1960) a Béla Bartók (1881 – 1945).

Alexander Albrecht sa ako jediný zo spomínanej štvorice po absolvovaní vysokoškolského štúdia na Lisztovej akadémii v Budapešti vrátil do Bratislavy. Tu od roku 1908 začal vyučovať na Mestskej hudobnej škole (založenej 1906) a stal sa organistom Dómu sv. Martina v Bratislave. V roku 1921 sa stal aj dirigentom a riaditeľom Cirkevného hudobného spolku pri Dóme svätého Martina v Bratislave (založeného už v roku 1833). Tento spolok uvádzal aj svetský repertoár a združoval inštrumentalistov a vokalistov rôznych etnických skupín. Unikátnosť jeho pôsobenia v medzivojnovovej Bratislave spočívala v pestovaní nábožensky a etnicky tolerantnej a viacjazyčnej tradície mesta.

Kontakt so skladateľmi mladších generácií Albrecht naďalej udržiaval vo svojom dome aj potom, ako bola v dôsledku komunistického prevratu v roku 1948 na začiatku päťdesiatych rokov zrušená Mestská hudobná škola i Cirkevný hudobný spolok. Kompozičná úroveň Albrechtových diel dosahuje európsky štandard.

Významným iniciátorom prízvukovania plurality kultúrnych tradícií a kontinuity vo vzťahu k starému Prešporku je v súčasnosti Vladimír Godár, ktorý založil roku 2010 tradíciu systematického pestovania „hudby na Slovensku“ na báze koncertov občianskeho združenia Albrechtina. Tento názov odkazuje na Alexandra Albrechta, ako aj na jeho syna Jána Albrechta (1919 – 1996), ktorý pôsobil ako violista, muzikológ, hudobný estetik, pedagóg, organizátor a zakladateľ prvého súboru starej hudby na Slovensku Musica aeterna (1973). V rámci stretnutí v dome Albrechtovcov na Kapitulskej ulici po ruskej okupácii od roku 1969 až do svojej smrti v roku 1996 legendárny Hansi „vychoval“ hudobníkov, skladateľov či muzikológov niekoľkých generácií. O sile jeho vplyvu svedčí výrok Vladimíra Godára:

„Nepestovala sa tu len láska k hudbe, ale predovšetkým láska k životu v jeho najrozmanitejších formách. Ak nás na školách učili hudbu robiť, u Hansiho sme sa ju učili milovať.“¹⁰

Na margo Viliama Figaša-Bystrého, Mikuláša Moyzesa a Mikuláša Schneidra-Trnavského zo súčasnej perspektívy píše Ľubomír Chalupka:

„... v tvorbe spomenutej trojice pretrvávala [...] kompozično-technická, žánrová i mentálna závislosť od štýlového obzoru klasicko-romantickej epochy, živená nedostatočným profesionálnym vzdelaním (s výnimkou Schneidra) i pôsobením vo vidieckom prostredí, viazanom na pestovanie kantorskej a učiteľskej tradície.“¹¹

Frico Kafenda a Alexander Albrecht sa

„... až postupne dočkali objektívneho hodnotenia svojho kompozičného i umeleckého profilu, keď sa v odbornej publicistike začalo ustupovať od nacionalisticky chápaných formulácií a zohľadňovali sa umelecké kvality hudobnej tvorby vznikajúcej na Slovensku...“ [pričom] „sa práve zásluhou tejto dvojice nastolili profesionálne východiská kompozičnej tvorivosti s anticipáciou ďalšej vývinovej periódy slovenskej hudby 20. storočia.“¹²

Generácia Slovenskej hudobnej moderny

Po roku 1918 vznikli významné hudobné inštitúcie ako Hudobná škola pre Slovensko (1919), Univerzita Komenského (1919, kde sa od roku 1921 vyučuje aj muzikológia), Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko (1928, od 1941 Štátne konzervatórium), Slovenské národné divadlo (1920), kde sa predstavenia v prvom desaťročí konali takmer výlučne v českom jazyku, poloprofesionálna Slovenská filharmónia (1920), ktorej členmi boli popri niekoľkých profesoroch Hudobnej a dramatickej akadémie predovšetkým úradníci českej národnosti. V roku 1926 sa spustilo vysielanie bratislavského rozhlasu a začal sa formovať dnešný Symfonický orchester Slovenského rozhlasu. Motivovaní vznikom týchto inštitúcií sa skladatelia generácie Slovenskej hudobnej moderny (ďalej SHM) usilovali položiť základy modernej slovenskej symfonickej, komornej, kantátovej, piesňovej a opernej tvorby.

Keďže Vysoká škola múzických umení vznikla až v roku 1949, bolo pre skladateľov generácie SHM pravidlom absolvovať vzdelanie na pražskom Konzervatóriu v Majstrovskej triede Vítězslava Nováka (Alexander Moyzes 1928 – 1930, Eugen Suchoň 1931 – 1933, Ján Cikker 1935 – 1936). Vítězslav Novák, ktorý bol v tom čase považovaný za najvýznamnejšieho českého skladateľa, obdivoval slovenský folklór. Jeho podnety zužitkoval aj vo svojej tvorbe a apeloval na svojich slovenských žiakov, aby sa ním inšpirovali.

Traduje sa, že Novák mal najvýraznejší vplyv na svojho prvého žiaka zo Slovenska, Alexandra Moyzesa, považovaného za zakladateľa moderného slovenského symfonizmu a komornej hudby. Z Moyzesových rozhovorov s Iljom Zeljenkom z posledného roku jeho života (1984) však vyplýva, že jeho kontakt s Novákom nebol veľmi intenzívny: keďže dvadsaťdvaročný Moyzes tesne predtým, ako mal nastúpiť na štúdium na Majstrovskej škole, dostal v Bratislave ponuku, aby tu od 1. septembra 1928 začal vyučovať na Hudobnej a dramatickej akadémii v rozsahu 48 hodín do týždňa. Moyzes sa tak k Novákovi dostal nanajvýš raz za dva týždne, pričom k nemu domov prichádzal na desiatu hodinu doobeda, zostal na obed a po obede chodieval s Novákom na povinnú prechádzku, počas ktorej sa ďalej „muzicírovalo“.¹³ O povahe Novákovho vyučovania sa vyjadril:

„Doniesol som mu kvarteto či kus orchestrálnej muziky, on si to tak prelistoval a posúdil. No keď sme sa potom začali rozprávať a on začal veci analyzovať, tak mi ukazoval také zvláštnosti – hrával svoje skladby, strašne mal rád Schuberta [...]. Škoda, že mi moje pracovné zaujatie neumožňovalo byť tam častejšie a veľmi ľutujem, že som tam nebol celé tie dva roky. [...] Nemohol som každú chvíľu odbeh-

*núť k Novákovi a povedať mu, že s tým a s tým mám ťažkosti, ale som si musel so všetkým pomôcť sám. Vedel som si pomôcť, nedosiahol som tú novákovskú presnú predstavu, ale tiež som vedel, že nie som na zlej ceste.*¹⁴

Vo februári 1929 mala v Bratislave na koncerte Osvetového zväzu premiéru Moyzesova *1. symfónia* op. 4 pod taktovkou Oskara Nedbala, ktorému je dielo venované. V Prahe ju o rok neskôr uviedla Česká filharmónia pod taktovkou Václava Talicha.¹⁵ Mienkotvorný slovenský kritik Ivan Ballo (1909 – 1977), ktorý bol „apologétom“ tvorivých snáh skladateľskej generácie SHM, prízvukoval orientáciu tvorby jej príslušníkov na tradíciu a esteticko-štylový program českej hudobnej moderny. Ballo uznal technickú dokonalosť a výrazovú sugestívnosť symfónie, upozornil však aj na prehnanú zvukovú exaltovanosť, neosobný výraz a nedostatok citovosti. Podľa Chalupku bolo pozoruhodné, že

„... v kritických ohlasoch na Symfóniu sa spomínala inšpirovanosť mladého skladateľa tvorbou a pedagogickým vplyvom Vítězslava Nováka, hoci Moyzes v čase písania skladby Novákovým žiakom ešte nebol.“¹⁶

Moyzes totiž absolvoval štúdium kompozície na Konzervatóriu v Prahe (1925 – 1928) v triede Otakara Šína a symfónia bola jeho absolventskou prácou. Počas pobytu v Prahe v období svojich konzervatoriálnych štúdií intenzívne vstrebával aj podnety priamo z bohatého koncertného a vôbec kultúrneho života mesta; podľa vlastného vyjadrenia tu zažil doslova „šok z hudby.“¹⁷ Bol aj pravidelným návštevníkom Osvobozeného divadla, očaril ho humor Jiřího Voskovca a Jana Wericha, ich kritika vtedajších politických pomerov.¹⁸ Na konzervatóriu sa spriatelil s Jaroslavom Ježkom, ktorý študoval o ročník vyššie, s ktorým počúvali „asi všetok džez tej doby“ a s ktorým sa „neustále hádali o muziku“.¹⁹ Vplyvy Ježka, ale aj Erwina Schulhoffa a Emila Františka Buriana či vystúpení džezových zoskupení v pražských kaviarňach a kabaretoch sa premietli aj do Moyzesovej tvorby a našli svoj odraz v kompozíciách ako *Vest-pocket suite* (1928), *Divertimento* (1930), *Džezová sonáta pre dva klavíry* (1930), v tomto období sa dokonca pokúšal písať aj šlágre.²⁰ Chalupka upozorňuje na to, že tieto skladby, v ktorých Moyzes „... zámerne prekračoval vkusový obzor svojho učiteľa,“²¹ vznikli práve počas jeho štúdia u Vítězslava Nováka. Už v novembri 1928 pri príležitosti uvedenia Moyzesovho piesňového cyklu *Farby na palette* a *Vest pocket suitu* Ballo konštatoval, že ide síce o technicky dokonalé až skvelé skladby, nie je však isté, že Moyzesova štylotvorná pozícia je pre ďalší vývoj „správna a prístupná“:

*„Luxusné experimentovanie smie si dovoliť len hudba, ktorá má pevné základy. A smer, ku ktorému sa mimoriadne talentovaný skladateľ hlási, ľahko by mohol viesť na scestie. A to by bolo na ujmu Moyzesovi i ďalšiemu vývoju slovenskej hudby.“*²²

Moyzes v roku 1936 prepracoval svoju *1. symfóniu* a priradil jej opusové číslo 31. V tejto verzii sa prejavujú aj vplyvy štúdia u Nováka, u ktorého Moyzes absolvoval skladbou *Symfonická ouvertúra* op. 10. Moyzes mal síce vo zvyku vracáť sa k svojim skladbám a prepracúvať ich, ale svoju úlohu tu určite zohrali aj výhrady slovenskej kritiky. V tejto súvislosti Chalupka konštatuje:

*„Škoda, že sa pôvodná verzia diela op. 4 neujala v interpretačnej praxi, mohla tvoriť zaujímavý prameň pre rekonštrukciu tvorivého rastu skladateľa na konci 20. rokov.“*²³

Z trojice „zakladateľských postáv“ Novák najmenej ovplyvnil Eugena Suchoňa, ktorý pred štúdiom na Majstrovskej škole absolvoval Hudobnú a dramatickú akadémiu v Bratislave (1927 – 1931) pod vedením Frisca Kafendu. Ten ho viedol k spoznávaniu tvorby Claudea Debussyho, Alexandra Skriabina, Paula Hindemitha, ako aj k modernejšiemu spôsobu využitia slovenského folklóru.

O svojom štúdiu u Nováka Suchoň podáva podrobné svedectvo vo svojom deníku, ktorý bol publikovaný v roku 2012. Po prvý raz sa s Novákom stretol 1. októbra 1931. Navštívil ho v jeho dome a hneď ho požiadal, aby mu dovolil chodiť na hodiny dvakrát do mesiaca, s čím Novák súhlasil. K priebehu hodiny sa Suchoň vyjadril:

„Sadne si ku klavíru a poprosí o partitúru môjho quartetta [...] Začína analyzovať. Bohužiaľ, len veľmi povrchné, sám povie, že nemá času na podrobné štúdium. Vysvitne, že quartett nie je podľa jeho chuti. Je príliš komplikovaný [...] Nuž nakoniec vysvitlo, že [...] má inú metodiku a iný smer. Uznával, že veľká a veľmi svedomitá práca je to, pri tom všetkom by si on prijal, keď bych mu na budúcu hodinu priniesol úplne krátku vec, prípadne suitu, podľa možnosti monotematickú. To je Novák! Ako sa to aj v prácach Moyzesa a Holoubeka zrkadlí.“²⁴

V podobnom, často mierne polemickom duchu sa nesú aj ďalšie Suchoňove správy o hodinách u Nováka. Pozoruhodná je Suchoňova zmienka o stretnutí s Ballom 14. októbra 1931, t. j. hneď po druhej hodine u Nováka: potom ako mu Suchoň prehral skladby, o ktorých diskutoval s Novákom, bol Ballo

„... celkom rozradostený, ako to už novákovsky znie. (Teda čo sa toho týka, som ja nemenej prekvapený, že hneď na prvý raz, bez toho, že bych Novákovu hudbu bližšie poznal, jedine snáď pod vplyvom prehranej skladbičky v hodine, som sa natoľko vedel prispôbiť.“²⁵

Na rozdiel od Moyzesa Eugen Suchoň nemal možnosť absorbovať podnety z pražského hudobného života, keďže po smrti otca a deda, ktorí ho podporovali, nemal dostatok finančných prostriedkov na to, aby si v Prahe zaplatil privát. Na živobytie si, podobne ako Moyzes, zaraboval pedagogickým pôsobením v Bratislave.²⁶ Dňa 13. januára 1932 sa Suchoň obrátil na Nováka so žiadosťou, či by bolo možné ukončiť štúdium na Majstrovskej škole za rok:

„... porozumel mi, ale veľmi ľútosť mi povedal, že to asi nepôjde, lebo látka, ktorú mám ešte prebrať, je veľmi rozsiahla (hlavne orchester) a on že nie je preto, aby sa niečo z nej vynechalo, potom že by sa ešte nikto nenašiel, ktorý by majstrovskú školu za rok skončil, čo je i podľa stanov konzervatória neprípustné.“²⁷

Po nasledujúcej hodine 27. januára s Novákom diskutoval o problémoch slovenského hudobného života, pričom Novák vyslovil kritický názor na adresu Moyzesovho experimentovania:

„Poznamenal, že tam bude treba ešte mnoho pracovať a vychovávať si obecnosť. Podotkol, že to nepôjde na Moyzesov spôsob, lebo napríklad vzdialenosť medzi jeho otcem a ním je priveľiká [...]. Musí sa tu vybudovať istý most, a to pevný, ktorý by spojil starý diletantizmus slovenských skladateľov minulej generácie so základom terajšej [...] Len tak si nájde slovenská hudba i svoje obecnosť, ktoré teraz ešte spí, ktoré by bolo treba zobudiť z toho spánku flegmatizmu miernejšími prostriedkami“

ako s hypermodernými skladateľskými ‚kunststückami‘, ktoré len odstrašia publikum, pre také veci ešte nevychované.²⁸

Suchoň počas dvojročného kontaktu s Novákom skomponoval *Malú suitu s passacagliou* (1931), cyklus piesní na poéziu Ivana Kraska *Nox et solitudo* (1932), *Serenádu* op. 5 (1933) a ako absolventskú prácu *Kvarteto pre husle, violu, violončelo a klavír* (1933). Od Novákových predstáv sa najviac vzdialil v *Nox et solitudo*. Novák od Suchoňa žiadal romantické vokálne miniatúry schumannovského typu. Na Kraskovu poéziu Suchoňa upozornil Ballo a on sa pri tejto príležitosti zahĺbil nielen do štúdia literárnych príspevkov venovaných rozboru veršov tohto symbolistického básnika, ale oboznámil sa aj s tvorivým hnutím bratislavskej Umeleckej besedy, zameraným na syntézu svetovosti s národnými prvkami. Podľa Chalupku by Suchoňov „... cyklus, [...] v tom tvare, aký sa zachoval, pravdepodobne pod priamym dohľadom Nováka romantika nevznikol.“²⁹

Najvýdatnejší kontakt s Novákom mal Ján Cikker, ktorý, podobne ako Alexander Moyzes, v rokoch 1930 – 1935 absolvoval najskôr štúdium na Pražskom konzervatóriu, kde bol jeho pedagógom kompozície Jaroslav Kříčka. Na hodiny k Novákovi prichádzal každý týždeň, ale niekedy nepriniesol žiadnu novú kompozíciu, len sa s ním porozprával, išiel s ním na prechádzku, alebo si s ním posedel na občerstvení. Popri kompozícii na Majstrovskej škole študoval paralelne aj dirigovanie na konzervatóriu u Pavla Dědečka a v akademickom roku 1936/1937 absolvoval štúdium dirigovania aj na Hochschule für Musik und darstellende Kunst vo Viedni u Felixa Weingartnera.³⁰ Cikkerov životopisec Michal Palovčík konštatuje, že Cikker sa po štúdiu u Nováka každým novým dielom

„... usiloval priniesť vo výrazovej palete nové prvky, nové dramatické riešenia, náročnejšie kompozičné postupy, ktoré sú završene príliš vzdialené umeleckým výsledkom Vítězslava Nováka.“³¹

Českí skladatelia Novákovej éry na slovenských skladateľov nepochybne vplývali významným spôsobom, priamy vplyv Nováka však Ballo zrejme preceňoval. Zdôrazňovanie Novákovho vplyvu sa po 2. svetovej vojne v súvislosti s ďalším vývojom slovenskej hudby stalo terčom kritiky. Na margo odmietania vývoja ranej Moyzesovej tvorby, v ktorej sa odklonil od Nováka, píše v roku 2012 skladateľ Vladimír Bokes:

„Moyzes, ktorý spočiatku ostro kritizuje tvorbu ‚venčekárov‘, t. j. upravovateľov ľudových piesní, onedlho píše sám podobné úpravy. Sú síce profesionálne, ale s modernou hudbou nemajú veľa spoločného. K Moyzesovi čoskoro pribudne Eugen Suchoň, ktorý v roku 1930 dokončil Sláčikové kvarteto, v ktorom pre zmenu počuť vplyv hudby A. Schönberga. Nepochybne pod ‚hudbou s pevnými základmi‘ bolo treba vtedy rozumieť českú hudbu. Nevhodná ‚pragocentrická‘ kritika [...] spôsobila v štýlovej orientácii slovenských skladateľov pozvoľný odklon od nových umeleckých trendov a výrazný príklon k folklórnej tradícii. Stále napätější politická situácia v krajine, ktorú od roku 1933 ohrozuje fašistický režim v Nemecku so svojím totalitným názorom na umenie (die entartete Kunst), spolu s hospodárskou krízou [...] vytvorili pre rozvoj medzinárodných kultúrnych kontaktov, tak potrebných pre moderné umenie, nepreniknuteľnú bariéru. Bariéra

trvala aj vo vojnových rokoch Slovenského štátu a poznačila dobu, v ktorej vznikajú charakteristické diela skladateľov generácie nazvanej neskôr L. Burlasom, slovenská hudobná moderna' – Moyzesove symfónie, orchestrálna suita Dolu Váhom, Suchoňova Baladická suita, Žalm zeme podkarpatskej, Cikkerove symfonické básne a Concertino pre klavír a orchester.³²

V nasledujúcich úvahách sa sústredím predovšetkým na ďalší vývoj osudov života a tvorby Eugena Suchoňa, ktorý mal z generácie skladateľov SHM najbližšie k vytvoreniu charakteristickej idiomatiky slovenskej umeleckej hudby. Jeho snahy však narážali na objektívne i subjektívne prekážky jednak kvôli spoločensko-politickým zvratom v ďalšom vývoji Slovenska, ale aj kvôli špecifickej slovenskej mentalite. Podobne ako u Dmitrija Šostakoviča (hoci význam tvorby oboch skladateľov je samozrejme neporovnateľný), natíska sa tak aj v súvislosti so Suchoňom otázka, ako by sa jeho tvorba vyvíjala, nebyť vonkajších tlakov, ktorým bol vystavený.

V *Baladickej suite* (1936) dospel Suchoň k hudobnej idiomatike baladickosti, ktorá je podľa Chalupku osobitým symbolom „slovenského spoločenstva, v zmysle umeleckého cítenia a videnia.“³³ Baladickosť je dedičstvom štúrovského romantizmu a pretransformovanú v modernejšej podobe ju Chalupka nachádza „... v poézii Ivana Kraska, vo výtvarných kreáciách Miloša Bazovského, či vo veršoch Ladislava Novomeského, alebo prozaických útvaroch Mila Urbana a Petra Jilemnického.“³⁴ Vo výrazovom zázemí Suchoňovej *Baladickej suity* nachádza „... expresívne výkriky hnevu a vzdoru s podtónmi bólu a smútku, [...] náhle pády do polohy rezignácie a sklamaní, črty tajomnosti v podobe zaznievania v hlbokých zvukovo-farebných registroch,“³⁵ dramatickú vyhrotenosť konfliktov a tragické rozuzlenie, znepokojivú tryznu. Suchoň tu dospel k dvom výrazovým polohám, označovaným ako „slovenské doloroso“, t. j. výraz melanchólie až rezignácie na strane jednej, a „slovenské eroico“, t. j. výraz hrdinského vzopätia na strane druhej.³⁶ Osciláciu medzi týmito dvoma pólmí nachádzame aj v nasledujúcich dielach Suchoňa a ďalších slovenských skladateľov.

Kantátu *Žalm zeme podkarpatskej* (1938) dvadsaťdeväťročného autora považuje Vladimír Godár za vrcholné dielo jeho prvého tvorivého obdobia, v ktorom nastolil svoje kompozičné východiská a prijal myšlienku národnej hudby. Veľkolepá kompozícia s uhrančivou pôsobivosťou bola zároveň vrcholom hnutia slovenskej hudobnej moderny. Má však dvoch „krstných otcov“: *Psalmus Hungaricus* (1923) Zoltána Kodály a *Tri básne z cyklu Máriin život* (1929) Alexandra Albrechta, ktoré Suchoňova „vrcholová kompozícia“ skladba vytlačila z repertoáru ako „neslovenské“ hodnoty.³⁷

Chalupka konštatuje, že skladateľom generácie SHM sa podarilo vytvoriť „... prvý model folklórne znejúcej artificijálnej tvorby, ktorý mal predpoklady zaujať aj náročné mimoslovenské prostredie.“³⁸ Z hľadiska ďalšieho vývoja slovenskej hudby sa však vo svojom neskoršom spoločenskom pôsobení

„... zaslúžili o stabilizačné stavy a krízové javy, simplifikované predstavy o permanentnej účinnosti tej úrovne paradigmatickej a syntaktickej inovácie, ku ktorej dospeli na začiatku svojho formovania v medzivojnovom období. [...] Už počas obdobia vojnového slovenského štátu (1939 – 1945) sa v inovačnom zázemí tejto generácie objavili prvé predstavy o štylovej výlučnosti a sebestačnosti, ktoré mohli mať svoje korene v nacionalistickom prostredí vtedajšej kultúrnej politiky, pričom

prvky systémovej uzavretosti vyplynuli aj z toho, že dlhší čas tvorili v bezkonkurenčnom prostredí a v priazni domácej kritiky.³⁹

Podstata „slovenskosti“ v národnej kultúre a hudbe

Skladateľ a publicista Oto Ferenczy (1921 – 2000) v roku 1941 označil Suchoňa za najoriginálnejšieho a najkultivovanejšieho slovenského skladateľa. V súvislosti s charakteristickými výrazovými polohami slovenského umenia v štyridsiatych rokoch 20. storočia všeobecne pripomenul, že Slováci sa ako svojbytné etnikum začali prejavovať až po 1. svetovej vojne a že ako „reflex z minulosti“ je pre nich príznačný „... nábeh na záдумčivosť, sklon k temnému životnému habitu ako odlesk sociálneho fatalizmu.“⁴⁰ Dobovú umeleckú produkciu tak charakterizovali znaky ako tmavý kolorit, baladickosť, rapsodickosť, vzrušivosť a roztúženie, ktoré nachádzal aj v poézii Ivana Kraska či Rudolfa Dilonga. Ferenczy poukázal aj na princíp Suchoňovej stupnice (ide o lydicko-mixolydickú stupnicu, známu aj pod názvom podhalanská, ktorú Frico Kafenda považoval za najslovenskejšiu a odporúčal Suchoňovi, aby ju využil aj vo vertikále) a postavenie tritónu v jeho hudobnej reči. Konštatoval, že Suchoň sa v harmonickom myslení dostal najďalej z Novákovej školy a „... v melodickej kultúre prevýšil v mnohom svojho učiteľa – Nováka.“⁴¹

Ferenczy sa k úvahám o „slovenskosti“ Suchoňovej tvorby opätovne vracal aj vo svojich ďalších štúdiách. V rozhovore s Jurajom Hatríkom z roku 1984, ktorý vyšiel pod názvom *O slovenskom národe a jeho kultúre*, vyslovili obaja z časového odstupu podnetné myšlienky na adresu slovenskej mentality, poznamenananej tisícročnou existenciou pod cudzími vplyvmi, hoci text je do istej miery poplatný dobe svojho vzniku za čias totalitného režimu. Z rozhovoru vyberám niekoľko ideí: O územnom teritóriu Slovenska rozhodovali iné štáty, jeho ľud musel čeliť neustálemu poručeniu. Katastrofálny vplyv na slovenskú mentalitu mal tatársky plen v 13. storočí, keď bola vyvraždená väčšina obyvateľstva. Po ňom nasledovala kolonizácia, husitské boje, turecká expanzia, kurucké vojny, maďarizácia. Vznik prvej Československej republiky priniesol národnú záchranu Slovákov.

Slovenský prvok sa udržiaval predovšetkým vo vidieckom prostredí a k jeho špecifikám patrí mnohotvárnosť slovenskej krajiny a jej bohaté členenie, ktoré sa odrážajú v rozmanitosti a kráse ľudového umenia. Tento rys originality, tento svojráz bol však popri svojej inšpiratívnej funkcii pre udržiavanie národného povedomia a sebavedomia do istej miery aj retardujúcim prvkom v dôsledku rozdrobenia slovenského teritória na malé nárečové jednotky, následkom čoho sú veľké rozdiely v mentalite, myslení a temperamente medzi jednotlivými oblasťami Slovenska.

Mestá ako správne, obchodné a kultúrne centrá boli v neslovenských rukách. Nemohli sa stať pilierom a pomocou pri rozvoji národného sebavedomia, akým bola Čechom napríklad Praha. Slováčok bol neustále ponížovaným otrokom – slúžil, drel, hrbil sa pre inonárodnou svetskou vrchnosťou. Tento postoj sa hlboko zakorenil, hoci ide skôr o intuitívnu záležitosť, nie vedecky preskúmaný problém.

Významným zdrojom sily a odolnosti voči dezintegrujúcim vplyvom tragickej histórie Slovenska boli iniciatívy osobností, ktoré napriek nepriaznivým okolnostiam intelektuálne či umelecky vynikli nad priemer a popri spätosti s ľudom zostali aj v dotyku so

svetovým vývojom vedy a kultúry, hoci v hudbe ich bolo pomerne málo. Odvolávajú sa na dramatika Jána Soloviča, ktorý svoju hru o osvietenskom vedcovi Matejovi Bellovi nazval *Zvon bez veže*, Hatrík poukázal na fenomén, ktorý sa na Slovensku vyskytoval nielen v minulosti, ale dodnes: schopní ľudia vo vlastnom prostredí často nenachádzajú oporu ani podmienky pre rozvoj, preto ich musia hľadať inde.

Volanie po jednote a sebestačnosti Slovákov a predpoklady na ňu vznikli až v 19. storočí s prílivom romantizmu. Z jeho ideí, ktoré vychádzali z filozofických, sociálnych a kultúrnych koncepcií, sa zrodili snahy o zjednocovanie slovenského ľudu v duchu jednej kultúry, jednotného jazyka a spoločných cieľov. Nositelia a inšpirátori tendencií k zjednoteniu sa opierali prevažne o nemecké zdroje, prípadne im za prostredníka slúžila česká kultúra. Frustračné momenty v slovenskej histórii vypestovali sklon Slovákov k baladickosti, smútku a elégií.⁴²

Krútnava

Na jeseň 1940 zadal Dušan Úradníček, splnomocnenec vlády pre SND, Suchoňovi objednávku na skomponovanie slovenskej národnej opery. Bolo to v čase existencie vojnovnej Slovenskej republiky, v katolícky a národne exaltovanej atmosfére doby. Tak vznikla *Krútnava*, jedno z vrcholných diel slovenskej hudby vôbec. Suchoň na nej pracoval takmer desať rokov.

Zmena spoločensko-politického systému po Víťaznom februári 1948 priniesla príkrý zlom vo vývoji. V apríli sa v Prahe konal Zjazd národnej kultúry, na ktorom boli predstavené požiadavky stalinsko-ždanovovského socialistického realizmu. Kultúra sa stala predmetom štátneho záujmu a metóda socialistického realizmu sa stala jedinou akceptovanou metódou umeleckej tvorby. Vplyvnými hlásateľmi doktrín socialistického realizmu v oblasti hudobnej kultúry na Slovensku sa stali predovšetkým Zdenko Nováček, Zdenka Bokesová a Eugen Šimúnek. Do hudobného povedomia vstúpili predstavy o progresívnosti „novej tvorby socialistického typu“, ktorá má „zdravé korene“, schopné „odolávať zhubným vplyvom“ hudobnej tvorby v krajinách „na západ od železnej opony“. Tieto korene sa stotožňovali s národnými tradíciami a ich jadro mal predstavovať folklór.⁴³ Skladatelia sa ocitli v dileme, ako ďalej naplňať kritérium profesionality, a pritom vyhovieť predstavám ideológov a normám socialistického realizmu, importovaným zo Sovietskeho zväzu.

Premiéra Suchoňovej *Krútnavy* sa v Opere SND uskutočnila 10. decembra 1949. Bol o ňu mimoriadny záujem už v rámci verejne prístupných skúšok. Václav Talich, ktorý v tom čase pôsobil aj v Bratislave, ich navštevoval spolu so študentmi Vysokej školy múzických umení a Suchoňovi opakovane vyjadroval svoje uznanie. „*Ale nielen mne robil komplimenty. Už sa po celom meste pováralo, že podľa Talicha od Janáčkovej Pastorkyne sa v ČSR nezrodilo silnejšie a pôsobivejšie dielo od Krútnavy.*“⁴⁴ Na generálke 9. decembra sa však na Suchoňa po 4. obraze obrátil herec Mikuláš Huba: „*Pán profesor, ten básnikov text nemôže ostať! To je úžasne ponuré a z hľadiska dnešnej ideológie vonkoncom neobstojí!*“⁴⁵ Suchoň ho požiadal, aby počkal na koniec 5. obrazu a pochopil, že je to ponuré, aby bolo z čoho vyjasňovať. Po 5. obraze si zavolať dirigenta Ladislava Holoubka a režiséra Karla Jerneka

„... a v ich prítomnosti som Hubovi povedal asi toto: 18. novembra som vám ako predsedovi Divadelnej a dramaturgickej rady ponúkal, aby celá prišla na skúšky Krútnavy pre podanie prípadných námietok. Vtedy ste tvrdili, že je to zbytočné, že to nie je moja starosť. Teraz, deň pred premiérou, prichádzate s námietkami proti básnikom [...]. Ďalej vytykate individualizmus, rámec hry tvorený básnikom. Neberte mi tento rámec, veď tým oberiete operu o to najhodnotnejšie: ideovú podstatu!“⁴⁶

Pozoruhodná je Suchoňova zmienka o A. Moyzesovi, ktorého náhodne stretol na chodbe pri východe spolu s Václavom Talichom, Karlom Jernekom, autorom literárnej predlohy opery Milom Urbanom a ďalšími literátmi. Suchoňov komentár naznačuje, že Moyzes bol voči opere predpojatý:

„Moyzesa, ktorý sa dnes predsa len dostavil, ale zásadne mlčal, som sa po kamarátsky opýtal: ‚Tak čo na to povieš, Šaňo?‘ Načo on povýšene ‚No, o tom si ešte pohovoríme!‘ Načo zo mňa vybuchlo: ‚Tak povedz rovno, že sa ti to nepáči!‘ On: ‚To som nepovedal!‘ Ja: ‚Ale áno, keď máš námietky, tak sa ti to páčiť nemôže!‘ Nechal som ho stáť a odišiel som za scénu zavolať Hozu na fotografovanie. Ale som sa cítil veľmi mizerne, hoci ma Talich i Kafenda upokojovali. Najmä Talich sa pozastavoval nad Moyzesovým správaním sa. Aj Cikker bol napálený.“⁴⁷

Premiéra, ktorá sa uskutočnila deň nato, sa stretla s nadšeným prijatím publika i kritiky, ktorá vysoko hodnotila predovšetkým hudobnú zložku diela. Objavili sa však pochybnosti o librete a Zdenka Bokesová navrhla považovať vo forme verejnej diskusie o tom, či by vylúčenie Básnika dielu neprospeľo.

„... nielen táto komplikovaná tematika, ale aj ponurosť námetu návštevníkom súčasného divadla neposkytnú taký zdroj radosti a povzbudení, ktoré im má toto divadlo poskytovať pri budovaní socializmu.“⁴⁸

Po premiére bol Suchoň vyzvaný komunistickou cenzúrou, aby v opere vykonal úpravy: odstránil kresťanské motívy a melodramatický rámec dedinského príbehu s činohernými postavami Básnika a jeho *alter ega* Dvojníka. Skladateľ odmietol a navrhol, aby sa stiahla z repertoáru. Na to mu členovia komisie, medzi ktorých patrili aj také významné osobnosti ako spisovatelia Ladislav Novomeský, Vladimír Mináč, herec a divadelný režisér Andrej Bagar, zabavili jediný manuskript partitúry a škrty a úpravy textov vykonali sami. Tak sa začal písať strastiplný osud diela. Odstránenie činoherného rámca zbavilo Suchoňovu operu jej jedinečnosti i koncepcnej originality. Jej redukcia na „folklórnu detektívku“ rozbila jeho dôkladne premyslenú immanentne hudobnú a ideovú koncepciu a degradovala jeho inovatívny zámer pozdvihnúť žáner opery po dramatickej stránke na základe konfrontácie klasickej opernej dramaturgie s modernými činohernými a režijnými postupmi (napríklad brechtovského divadla). Sugestívny 5. obraz opery, v ktorom v zmysle pôvodných skladateľových zámerov malo dôjsť k jedinej priamej konfrontácii Dvojníka z činoherného rámca s vrahom Ondrejom, a kde Suchoň využil protipostavenie spevu a Sprechgesangu, sa musel zmeniť z dramatického dialógu na monológ rozháraného mladíka. Medzihra medzi 4. a 5. dejstvom v bode zlatého rezu, ktorá je z hudobného hľadiska analógiou prelínania introdukcie do 1. obrazu opery (s cieľom vytvorenia efektu *déjà vu*; opitý Ondrej zablúdi do lesa a ocitá sa na mieste vraždy), bola škrtnutá. Suchoň v nej na samotnú dreň obnažuje

ústrednú tému diela v hlbokých plechových a sláčikových nástrojoch, symbolizujúcu zlo, a vkladá do úst Básnikovi slová, prostredníctvom ktorých artikuluje odstup od romantických vízií ľudového umenia, čo korešponduje s jeho originálnym spôsobom hudobného vyjadrenia umeleckej idiomatiky slovenskosti:

„Lud... môj ľud!... Vraj synovia zeme... deti prírody... srdc neskazených nositelia / trpko a ironicky sa zasmejte/. [...] Nač takýto život bez zmyslu, svet bez pôvabu? Nač mátať v tejto zakliatej krajine? Náhrobník len dať tam kdesi na pól a naň nápis nejaký výstražný, by nevstúpil sem nik v blahej nádeji, že toto zmení, že starej piesni dá niekto novú podobu...“⁴⁹

Vo vyhrocujúcej sa politickej situácii sa Suchoň, ktorý bol nestraník, mal manželku rakúskeho pôvodu a dve malé deti, ocitol pod veľkým politickým tlakom. Zásahy cenzorov natoľko narušili podstatu *Krútnavy*, že bolo nutné realizovať hudobnú úpravu. V máji 1951 ho vyhľadal český dirigent Zdeněk Chalabala s prosbou, aby prijal vykonané zmeny a prepracoval záver opery. V prípade nesúhlasu požiadal o to, aby smel zmeny vykonať sám. V tejto situácii, keď sa zásahy mali dotknúť samotnej hudobnej štruktúry diela, sa Suchoň nátlaku konečne podvolil. Na túto vynútenú kompromisnú verziu a následne na ďalšiu v šesťdesiatych rokoch síce napokon pristal, ale podľa svedectva organistu Ferdinanda Klindu, Suchoňovho vzdialeného príbuzného a blízkeho priateľa, túto kauzu nepovažoval za uzavretú, stále trpel „... nespravodlivosťou zásahu do jeho umeleckej slobody, nepochopením iných, aj vlastnými výčitkami, že sa dal donútiť ku kompromisu.“⁵⁰

Rekonštrukciu partitúry na základe dochovaného klavírneho výtahu vykonal až po Suchoňovej smrti Vladimír Bokes v roku 2003. Pri príležitosti 100. výročia Suchoňovho narodenia ju 18. októbra 2008 v Piešťanoch premiérovou uviedol súbor Štátnej opery v Banskej Bystrici. Stretla sa s mimoriadnym záujmom publika, ako aj s nadšeným prijatím odbornou kritikou a v repertoári súboru zotrúva naďalej. Opera SND v Bratislave ďalej uvádza dielo v poslednej Suchoňom odobrenej kompromisnej verzii zo 60. rokov 20. storočia bez činoherných postáv Básnika a Dvojníka v inovovanom režijnom stvárnení koncepcie Juraja Jakubiska.⁵¹

Nástup generácie slovenskej hudobnej avantgardy

Mladí východoeurópski skladatelia, ktorí do hudobného života vstupovali v 60. rokoch 20. storočia, žili v ideologizovaných totalitných režimoch a v izolácii od diania v západnej Európe. Spájala ich nenávisť voči ideálom socialistického realizmu, a predovšetkým snaha o osvojenie si kompozičných techník a poetiky „Novej hudby“ darmstadtskej proveniencie a predstaviteľov Druhej viedenskej školy, ktorá sa usilovala o racionalizáciu všetkých parametrov hudobnej kompozície. Potreba inovácie bola u reprezentantov generácie slovenskej hudobnej avantgardy ešte znásobená špecifickou situáciou na Slovensku: štýlová paradigma, ku ktorej dospeli reprezentanti generácie SHM orientovaní primárne na vytvorenie umeleckej idiomatiky slovenskej národnej hudby, resp. akási simplifikovaná a vulgarizovaná podoba tejto paradigmy, sa podľa predstáv ideológov mala stať bázou pre nasledujúci vývoj slovenskej hudby. Reprezentanti generácie SHM v tomto období zastávali významné inštitucionálne posty a nezasadzovali sa za

tvorbu mladých skladateľov tak, ako by si to oni predstavovali. Alexander Moyzes, ktorý na Vysokej škole múzických umení v Bratislave vyučoval kompozíciu v rokoch 1949 – 1978 a bol predpojatý voči dodekafónii a serializmu,⁵² nadobudol povest' autoritatívneho pedagóga a dostal sa do rozporu s niektorými svojimi žiakmi; Cikker, ktorý na VŠMU vyučoval skladbu v rokoch 1951 – 1977, mal povest' tolerantnejšieho učiteľa. Suchoň ponuku na post učiteľa kompozície na VŠMU nikdy nedostal, pravdepodobne v súvislosti so škandalom okolo *Krútnavy*.⁵³ Kompozíciu vyučoval len krátko v polovici 40. rokov a ako pedagóg teoretických predmetov pôsobil na fakultách neumeleckých škôl.

Vstup generácie slovenskej hudobnej avantgardy do hudobného života sa niesol v mimoriadne vyhrotenej atmosfére napätia voči generácii SHM. Akulturačné snahy mladých skladateľov o otváranie sa svetu, ich záujem o racionálne kompozičné techniky a experimenty predstavovali zásadný odklon od dovtedajšieho hľadania identity a charakteristickej idiomatiky slovenskej umeleckej hudby.

Tvorba a aktivity generácie slovenskej hudobnej avantgardy sa začali presadzovať až v dobe „chruščovovského odmäku“. Vznikol súbor Hudba dneška (1964), ktorý interpretoval diela predstaviteľov Darmstadtskej školy, bolo zriadené Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu (1965), začali sa nadväzovať kontakty so zahraničím. V roku 1968 sa uskutočnil 1. ročník Smolenických seminárov pre súčasnú hudbu (podľa vzoru Darmstadtských prázdninových kurzov).

Po eufórii z pozitívneho vývoja v 60. rokoch došlo po obsadení Československa vojskami Varšavskej zmluvy v auguste 1968 k dramatickej zmene. Úroveň slovenskej hudby v sedemdesiatych rokoch znovu paralyzoval návrat dogmatických praktík v kultúrno-politickej sfére, ktoré pripomínali ideologickú kontrolu hudobných a myšlienkových inovácií po roku 1948. Od skladateľskej tvorby sa v 70. rokoch vyžadovali rovnaké atribúty ako v 50. rokoch: národnosť, zrozumiteľnosť, esteticko-štylová kontinuita s tvorbou generácie SHM. Podporoval sa vznik opusov nasmerovaných k pólu tradície, konjunkturalizmu, širšej spoločenskej akceptácii.⁵⁴

V tomto období Suchoň upustil od konceptu národnej hudby, s ktorým sa medzičasom stotožnili ideológovia socialistického realizmu, a vo svojej tvorbe sa snažil reagovať na podnety svetovej hudby, pričom sa venoval predovšetkým problému dvanásťtónovej harmónie. V polovici šesťdesiatych rokov začal pracovať na *Symfonickej fantázii na B-A-C-H* pre organ, sláčikový orchester a bicie nástroje, ktorú dokončil v roku 1971. Skladba, ktorej vznik inicioval Klinda, je holdom J. S. Bachovi, čo je zrejme už zo zvukovej aury diela. Je výrazom Suchoňovej úcty k hodnotám, ktoré stelesňuje dielo tohto hudobného génia, tvorcu univerzálneho harmonického systému a dokonalej symbiózy horizontálneho a vertikálneho, ale aj k jeho kresťanskej zbožnosti, ktorá v čase vzniku skladby nemohla byť oficiálne proklamovaná.⁵⁵ Je aj akousi rekapituláciou Suchoňovej tvorby, zaznievajú tu citáty z jeho viacerých diel: *Krútnava*, *Metamorfózy*, *Fantázie pre husle a orchester*, *Rapsodická suita*. Popri kryptograme B-A-C-H je nosným motívom diela aj kryptogram Suchoňovho mena E-Es-C-H.⁵⁶ Oba úzkoambitové chromatické motívy implikujú lamentóznou symboliku (motív B-A-C-H je rétorickou figúrou *chiasmus*, t. j. symbolom kríža) a ich výrazové konotácie sa pohybujú v oblasti utrpenia, bolesti a smrti. Suchoňa mohol inšpirovať Dmitrij Šostakovič, ktorý vo svojej tvorbe popri motíve B-A-C-H využíval aj kryptogramom svojho mena D-Es-C-H. Chalupka upozorňuje na to, že Suchoňovo dielo pripomína

Hudbu pre strunové, bicie nástroje a čelestu Bélu Bartóka a Suchoň sa k nemu hlásil v čase komponovania diela. Úvodná zvukovosť zvonkohry v kombinácii s motívom B-A-C-H v sláčikových nástrojoch, opakovanie tónu *fis* (ktorý Suchoňovi podľa vlastného vyjadrenia symbolizoval žiaľ, smútok a smrť, pričom opakovanie je v hudbe od čias barokovej rétoriky späté s výrazom naliehania) pripomína 3. časť Bartókovho diela, ktorý *Hudbu* písal v predtuche blížiacej sa katastrofy druhej svetovej vojny.⁵⁷ Suchoň si zrejme uvedomoval, že *Symfonická fantázia* je jeho posledným veľkým, sumarizujúcim opusom. V skladbe dospel k osobitému systému usporiadania dvanásťtich tónov v opozícii voči Schönbergovej dodekafónii a jej základnému predpokladu, že intervaly sú si rovné, pričom prešiel podobným vývojom a dospel k podobnému výsledku ako Witold Lutosławski: od osobitého folklorizmu k vlastnému konceptu usporiadania dvanásťtich tónov s dôrazom na individuálne charakteristiky intervalov.⁵⁸ Nie je vylúčené, že Suchoň mohol poznať Lutosławského *Smútočnú hudbu in memoriam Béla Bartók* (1958), v ktorej sú štrukturálne alúzie na Bartókovu *Hudbu*⁵⁹ a v ktorej Lutosławski po prvý raz uplatnil svoj vlastný princíp racionálneho usporiadania dvanásťtónového priestoru, ku ktorému sa vzťahujú všetky jeho neskoršie diela. Lutosławského *Smútočná hudba* má tiež svoje spoločensko-politické pozadie: je považovaná za skladateľovu reakciu na maďarské ľudové povstanie v roku 1956, ktoré bolo prvým povstaním proti komunistickému režimu.⁶⁰

Suchoňov bachovský projekt predstavuje podľa Chalupku „... osobitý príspevok k pochopeniu celkovej tvorivej atmosféry na začiatku 70. rokov v slovenskej hudbe.“⁶¹ Skladba je považovaná za vyjadrenie skladateľovho nesúhlasu s okupáciou Československa vojskami Varšavskej zmluvy a protestu voči spoločenskej situácii na Slovensku začiatkom 70. rokov 20. storočia. *Symfonická fantázia BACH* stojí na začiatku radu diel, v ktorých sa ďalší slovenskí skladatelia, príslušníci generácie slovenskej hudobnej avantgardy, v priebehu 70. rokov 20. storočia hlásili k nadčasovému odkazu J. S. Bacha ako „symbolu istoty v čase neistoty“: Mira Bázlika, Romana Bergera, Juraja Beneša či Juraja Hatríka.⁶²

Aby maskoval skutočné poslanstvo svojho pochmúrneho a ťaživého diela, venoval ho Eugen Suchoň 14. zjazdu Komunistickej strany Československa, ktorý sa konal v máji 1971 a priniesol začiatky normalizačného teroru. Godár poznamenáva:

„Sám 63-ročný autor bol už v tejto dobe štátnou sochou a tlak normalizácie bol taký silný, že onen akt ‚pozitívnej kompromitácie‘ spojil so svojim ťažiskovým opusom, so svojou najosobnejšou výpoveďou [...].“⁶³

Na IV. zjazde Zväzu slovenských skladateľov 14. septembra 1972 došlo k vylúčeniu desiatich členov, ktorí stáli na čele avantgardne nasmerovaných inovačných snáh a „... v priebehu 60. rokov, ale najmä v krízovom období a aj po ňom otvorene zastávali politicky nesprávne názory, protisocialistické postoje“⁶⁴ – išlo o skladateľov a teoretikov Romana Bergera, Juraja Hatríka, Oskára Elscheka, Naďu Hrčkovú, Mariána Juríka, Petra Kolmana, Juraja Pospíšila, Igora Vajdu, Ilju Zeljenku a klaviristku Evu Fischerovú. Diela vylúčených skladateľov sa nesmeli hrať a takmer všetci stratili aj možnosť akéhokoľvek zamestnania.

Suchoň, ktorý bol v tomto období ťažiskovou osobnosťou slovenskej hudby, sa stal poslancom Slovenskej národnej rady a predsedom Zväzu slovenských skladateľov. Godár upozorňuje na to, že nové funkcie a nové úlohy sa však

„... už nespojili s novým tvorivým oblúkom, ktorým by korunoval tvorbu svojej staroby. Riadená komunistická kultúra považovala za hlavnú cnosť poslušnosť, Suchoň nepochybne vedel, akými hodnotami platí, a za čo platí.“⁶⁵

Vylúčení členovia boli v roku 1976 vyzvaní k sebakritike a následne opäť vymenovaní za kandidátov do zväzu skladateľov. Podľa Godára je Suchoňovo počinanie

„... možné odsudzovať [...], možno ho interpretovať ako osobnú tragédiu, ktorá ho zbavila veľkej časti tvorivých síl, no možno ho interpretovať ako akt osobnej obete, vďaka ktorej normalizačný teror pretrval na Slovensku len päť rokov a následný akt asimilácie vylúčených skladateľov (ešte počas Suchoňovho predsedníctva) dodal slovenskej hudbe silu k novému vývoju.“⁶⁶

O večných začiatkoch

V roku 1969 sa Eugen Suchoň v rozhovore s Teréziou Ursínyovou *O večných začiatkoch* vyjadril k problematike slovenskej hudby, pričom v jeho výroku rezonuje aj podtón polemiky s generáciou skladateľov slovenskej hudobnej avantgardy:⁶⁷

„Keby sa zrátali tie večné návraty, zápasy s diktátom a mocou, keby sa spočítala energia vynaložená na samozrejmosť a veci elementárne, čiže energia nepravo investovaná a premárnená, keby sme si u jedného predstavili, čo mohlo byť a nebolo – narodili by sa dejiny slovenskej literatúry (hudby), ktoré by sa nemohli pokrstiť inak ako prívlastkom tragické.“

Dodnes sa nevytvorila všeobecne platná a plodná syntéza domáceho so svetovým – jedni predlžovali život folklóru a domácu tradičnú linku, oni, starí, nemoderní – druhí zase lietajú po svete bez domáceho uzemnenia, bez rodného ťažiska: svetovo paberujú a to, čo stvorila a vyslovila, ide kamsi pomimo. Nie je doma na Slovensku, ani vo svete... Energia daromne vynaložená, opätovné začiatky, vzájomný boj a často nevraživosť, staromilstvo a chcená svetovosť.“⁶⁸

Záver

Vyhraňovanie sa národnej identity v slovenskej umeleckej hudbe bolo komplikované vzhľadom na silné kultúrne zázemie v bývalom Rakúsko-Uhorsku do roku 1918, ale aj úzke väzby k českému prostrediu. Absencia zakladateľskej postavy slovenskej národnej hudby a inštitucionálneho zázemia v 19. storočí, objektívne sklony slovenského prostredia ku konzervatizmu a odpor voči snahám o jeho prekonávanie, ale aj subjektívne nevraživosti sťažili Suchoňovi, ktorý mal v prvej polovici 20. storočia najbližšie k pozícii zakladateľskej osobnosti modernej slovenskej hudobnej kultúry, presadzovanie jeho konceptu. V kľúčovom období svojho tvorivého rozmachu v domácom prostredí nezískal dostatočné zázemie a je možné považovať ho za jeden z príkladov „zvonu bez veže“.

Názor na Suchoňovu pozíciu vo vývoji slovenskej hudby dodnes nie je jednoznačne vyhranený, popri hlasoch vyzdvihujúcich význam jeho tvorby sa ozývajú hlasy, ktoré upozorňujú na jeho predčasnú glorifikáciu, prílišné zdôrazňovanie jeho prioritného postavenia a uprednostňovanie jeho diel v dramaturgii oficiálnych hudob-

ných inštitúcií, spochybňujú jeho činy a postoj v rokoch normalizácie a pod. Keďže v novodobej slovenskej hudobnej historiografii sú zreteľné snahy o prelomenie mýtu o jednoznačných zásluhách predstaviteľov SHM na progresívnom vývoji slovenskej hudby, ako aj o ich výlučnom postavení tvorcov slovenskej kompozičnej školy, je tiež otázka, do akej miery sa Suchoň ako kompozičná individualita vymyká z rámca svojej generácie.

Vyhodnotenie Suchoňovho významu tak zostáva úlohou pre budúce generácie hudobných historikov po získaní dostatočného odstupu od spoločensko-politických okolností skladateľovej tvorby, od mez Zigeneračných konfliktov medzi slovenskými skladateľmi a od osobných väzieb siahajúcich do súčasnosti.

Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol odprezentovaný na pôde HTF VŠMU v rámci workshopu Odras novodobých spoločensko-politických kríz v slovenskej hudobnej kultúre a tvorbe 1. decembra 2022. Je výstupom projektu VEGA 1/0629/22 Prejav existenciálnej krízy v dielach slovenských skladateľov od 2. polovice 20. storočia.

POZNÁMKY

- ¹ GODÁR, Vladimír: Život v hudbe: Duchovná hudba Jána Levoslava Bellu [online]. In: *Nové slovo*, 10. február 2004. [Cit. 2022-01-10.] Dostupné na internete: <https://noveslovo.sk/node/26130>
- ² KOPČÁKOVÁ, Slávka: *Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2013, s. 44.
- ³ URBANCOVÁ, Hana: The "Hungarian Style" in the Context of Musical Poetics: Liszt – Brahms – Schmidt. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Franz Liszt und seine Bedeutung in der europäischen Musikkultur*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 151 – 152.
- ⁴ ZAGAR, Peter: Pár slov o Bellovi. In: GODÁR, Vladimír: *Rozhovory a úvahy*. Bratislava: AEPRESS, 2006, s. 73.
- ⁵ BURLAS, Ladislav: *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor, 1983, s. 35.
- ⁶ CHALUPKA, Ľubomír: Metodologické poznámky k poznávaniu dejín slovenskej hudobnej kultúry po roku 1945. In: BAŤA, Jan (ed.): *Miscellanea z výročných konferencií České společnosti pro hudební vědu 2006 a 2007*. Praha: Česká společnost pro hudební vědu; Etnologický ústav, 2008, s. 59.
- ⁷ Tamtiež, s. 69.
- ⁸ Tamtiež, s. 69.
- ⁹ LADIČ, Branko: Plickov film Zem spieva. Český príspevok k profilácii slovenskej hudby. In: BUGALOVÁ, Edita (ed.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín IV. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Bratislava: Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Slovenská muzikologická asociácia, 2018, s. 172 – 173. [cit. 2022-01-10] Dostupné na internete: http://www.hudbavbratislave.sk/publications/ladic_02.PDF
- ¹⁰ BAKIČOVÁ, Veronika: *Musica aeterna & Ján Albrecht*. Bratislava: AEPRESS, 2006, s. 88.
- ¹¹ CHALUPKA, Ľubomír: *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I (1901 – 1950)*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2015, s. 21.
- ¹² Tamtiež, s. 21 – 22.
- ¹³ ZELJENKA, Ilja: *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom (1984)*. Bratislava: Scriptorium Musicum, 2003, s. 10 – 11.
- ¹⁴ CHALUPKA, *Generačné a štýlové konfrontácie*, c. d., 2015, s. 133.
- ¹⁵ Tamtiež, s. 133.
- ¹⁶ Tamtiež, s. 134.
- ¹⁷ ZELJENKA, c. d., s. 8.
- ¹⁸ ZELJENKA, c. d., s. 17.
- ¹⁹ Tamtiež, s. 18.
- ²⁰ Tamtiež, s. 18.
- ²¹ CHALUPKA, *Generačné a štýlové konfrontácie*, c. d., 2015, s. 83.
- ²² Tamtiež, s. 83.
- ²³ CHALUPKA, *Generačné a štýlové konfrontácie*, c. d., 2015, s. 155 – 156.

- ²⁴ SUCHOŇ, Eugen: *Denník z notovej osnovy*. Eds. Štilichová-Suchoňová, Danica – Štilichová, Peter. Bratislava: Perfekt, 2012, s. 46.
- ²⁵ SUCHOŇ, c. d., s. 48.
- ²⁶ CHALUPKA, *Generačné a štýlové konfrontácie*, c. d., 2015, s. 90.
- ²⁷ SUCHOŇ, c. d., s. 53.
- ²⁸ SUCHOŇ, c. d., s. 55.
- ²⁹ Tamtiež, s. 90.
- ³⁰ PALOVČÍK, Michal: *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*. Prešov: Matúš Music, s. 36.
- ³¹ Tamtiež, s. 37.
- ³² BOKES, Vladimír: Zaošáva Slovensko v súčasnej hudbe? In: *Impulz, revue pre modernú katolícku kultúru* [online], roč. 8, 2012, č. 2. [Cit. 2022-01-10.] Dostupné na internete: <http://www.impulzrevue.sk/article.php?846>
- ³³ CHALUPKA, *Generačné a štýlové konfrontácie*, c. d., 2015, s. 166.
- ³⁴ Tamtiež, s. 166 – 167.
- ³⁵ Tamtiež, s. 167.
- ³⁶ ZVARA, Vladimír: Marginálie k premenám „slovenskosti“ v slovenskej hudbe. In: Chalupka, Ľubomír (ed.): *Slovenská hudba 20. storočia v pohľadoch a kontextoch*. Bratislava: Katedra hudobnej vedy FF UK, 2011, s. 41.
- ³⁷ GODÁR, Vladimír: *Vrcholy diela Eugena Suchoňa – Hudba a politika* [online]. In: *Nové slovo*, 25. máj 2004. [Cit. 2022-01-10.] Dostupné na internete: <https://www.noveslovo.sk/node/24508>.
- ³⁸ CHALUPKA, *Metodologické poznámky*, c. d., 2008, s. 69.
- ³⁹ Tamtiež, s. 70.
- ⁴⁰ PIRNÍKOVÁ, Tatiana: *Umelec a intelektuál v zrkadle času. Premeny života a tvorby Ota Ferenczyho*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2015, s. 100 – 101.
- ⁴¹ Tamtiež, s. 73.
- ⁴² HATRÍK, Juraj: O slovenskom národe a jeho kultúre. Rozhovor s národným umelcom prof. Otom Ferenczym. In: ČUNDERLÍKOVÁ, Eva: *Juraj Hatrík. Cesty za hudbou a k hudbe (štúdie, úvahy, analýzy)*. Bratislava: H plus, 2016, s. 32 – 35.
- ⁴³ CHALUPKA, *Metodologické poznámky*, c. d., 2008, s. 71.
- ⁴⁴ SUCHOŇ, c. d., s. 160.
- ⁴⁵ Tamtiež, s. 160.
- ⁴⁶ Tamtiež, s. 161 – 162.
- ⁴⁷ Tamtiež, s. 162.
- ⁴⁸ Cit. podľa: MOJŽIŠOVÁ, Michaela: Eugen Suchoň: Krútnava (1949, 1952): Krútnava v krútnave cenzúry. In: PAŠUTHOVÁ, Zdenka a kol.: *Mosty (na východ)*. Bratislava: VŠMU, 2018, s. 75 – 76.
- ⁴⁹ Cit. podľa: BOKES, Vladimír: Krútnava okolo Krútnavy. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 3 – 4, s. 275. Bokes tu poukazuje na všetky zmeny spojené s návratom k autentickému hudobnému zneniu a libretu opery.
- ⁵⁰ KLINDA, Ferdinand: Etický rozmer Suchoňovej Krútnavy. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 3 – 4, s. 267.
- ⁵¹ Koncepčnej a ideovej podstate opery sa venujem v štúdiu ŠTEFKOVÁ, Markéta: Cesty k autentickému Suchoňovej Krútnave. In: *Slovenské divadlo*, roč. 70, 2022, č. 2, s. 132 – 157. Dostupné z: https://www.sav.sk/journals/uploads/07010946slovenske_divadlo_2-2022_02-stefkova.pdf
- ⁵² ZELJENKA, c. d., s. 14 – 16.
- ⁵³ Túto informáciu som získala v rozhovore s Vladimírom Bokesom v roku 2008 o procese rekonštrukcie opery.
- ⁵⁴ CHALUPKA, *Metodologické poznámky*, c. d., 2008, s. 72.
- ⁵⁵ OREMUSOVÁ, Adela: Bach ako istota v časoch neistoty. In: HRČKOVÁ, Naďa (ed.): *Dejiny hudby VI (2)*. Bratislava: Ikar, 2007, s. 324 – 325.
- ⁵⁶ OREMUSOVÁ, c. d., s. 323 – 325.
- ⁵⁷ CHALUPKA, Ľubomír: *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II (1951 – 2000)*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2018, s. 411.
- ⁵⁸ GODÁR, Vladimír: *Vrcholy diela Eugena Suchoňa*, c. d., 2004.
- ⁵⁹ Godár vzdal hold Lutosławskému v diele *Déploration sur la mort de Witold Lutoslawski pour quatuor á cordes et piano* (1994). V komentári k tejto skladbe píše, že sám použil dvanásťtónový rad z jeho *Smútočnej hudby* takmer vo všetkých svojich kompozíciách. (GODÁR, *Rozhovory a úvahy*, c. d., 2006, s. 193). Alúzie na Bartókovu *Hudbu* sa objavujú v 1. časti jeho *Tombeau de Bartók* (1995).
- ⁶⁰ HRČKOVÁ, Naďa: *Dejiny hudby VI (2)*. Bratislava: Ikar, 2007, s. 319.
- ⁶¹ CHALUPKA, Ľubomír: *Generačné a štýlové konfrontácie II*, c. d., 2018, s. 411 – 412.
- ⁶² OREMUSOVÁ, c. d., s. 323 – 332.
- ⁶³ GODÁR, *Vrcholy diela Eugena Suchoňa II.*, c. d., 2004.
- ⁶⁴ PIRNÍKOVÁ, c. d., s. 283.
- ⁶⁵ GODÁR, *Vrcholy diela Eugena Suchoňa II.*, c. d., 2004.
- ⁶⁶ Tamtiež.
- ⁶⁷ Suchoň sa odvoláva na myšlienky literárneho kritika Júliusa Vanoviča.
- ⁶⁸ URSÍNYOVÁ, Terézia: O večných začiatkoch. S profesorom Eugenom Suchoňom. In: *Hudobný život*, 1969, roč. 1, č. 17, s. 3.

SUMMARY

“About Eternal Beginnings” : The Battle for Foundations of the Modern Slovak Music

The study monitors the endeavours to establish a founding personality or generation of the modern Slovak music. The crystallization of a national identity of the Slovak artificial music was intricate because of a strong cultural background in the former Austria-Hungary until 1918, and due to close bonds with the Czech environment. In the 19th century the most important representative aspiring to the post of “the Slovak national composer” was Ján Levoslav Bella. Unfortunately, during his life no institutional background of the Slovak music existed at all, therefore he spent majority of his prolific years abroad and used the miscellaneous impulses from Hungarian folklore in his work. After the disintegration of the Austrian-Hungarian monarchy and the establishment of the First Czechoslovak Republic the infrastructure of the Slovak musical life was built gradually and unity with Czechs and bonds to Czech music culture were accentuated. It was namely Vítězslav Novák, at whose Master School the representatives of the Slovak music modernism completed their compositional education. From this generation Eugen Suchoň was the closest to the creation of the characteristic idiom of the Slovak artificial music. Inspired by European music modernism he integrated the elements of Slovak folklore into his musical language. However, a definite opinion regarding Suchoň’s position in the development of Slovak music has not crystallized yet. The final evaluation of his significance has remained the task for future generations of music historians, after gaining a sufficient distance from the social-political circumstances surrounding his work, from inter-generational conflicts among the Slovak composers and from personal bonds extending to the present.

Keywords

Slovak music modernism; composer; generation; Eugen Suchoň