

Kompozície slovenských skladateľov a skladateliek pre gitaru II

Ondrej Veselý

Predkladaný text je druhou časťou štúdie s názvom *Kompozície slovenských skladateľov a skladateliek pre gitaru*.³⁵ V prvej časti štúdie³⁶ sme predostreli (z nášho pohľadu) zásadné argumenty pre závažnosť, alebo inak povedané, význam a opodstatnenosť takejto témy študujúcej zástoj kompozičného média gitary v slovenskej komponovanej hudbe. V nadväznosti na to sme v stati *Slovenský kontext* priblížili prvé komorné kompozície slovenských skladateľov z 30. rokov minulého storočia, v ktorých ich autori siahli okrem ostatných nástrojov aj po gitare (Ladislav Stanček – *Komorná suita* op. 29, Alexander Moyzes – *Ludové piesne a tance zo zbierky Anny Szirmay-Keczerovej* op. 28) a zároveň sme predstavili súvislosti vzniku slovenských kompozícií pre gitaru (a s gitarou) s najvýznamnejšími interpretačnými osobnosťami v našom koncertnom prostredí. Posledná kapitola prvej časti štúdie sa zaoberala koncertantnými dielami, a v jej rámci sme (okrem všeobecného predstavenia problematiky) priniesli tiež bližšie analýzy takýchto diel z pera Mira Bázlika, Petra Breinera, Mariána Budoša či Olgy Kroupovej.

V nasledujúcich statiach sa najskôr (v tretej a štvrtjej³⁷ kapitole) zameriame na vývoj využívania gitarového média v komorných a sólových dielach v 50. a 70. rokoch minulého storočia. Práve 70. roky priniesli u slovenských skladateľov bezprecedentný, predtým nevídaný záujem o šesť nylonových strún. Ďalšie desaťročie, t. j. 80. roky, predstavujú zase obdobie, keď sa v našom kontexte objavili prvé gitarové skladby skladateľky-ženy; gitarovej hudbe slovenských skladateliek sa budeme samostatne venovať v piatej kapitole. Za podnetný prínos považujeme tri rozhovory (intermezzá) so skladateľmi Petrom Machajdíkom, Petrom Javorkom a Janou Kmitovou. Naším cieľom bolo dozvedieť sa niečo o ich autorskej skúsenosti s gitarou, teda takpovediac z opačného brehu, a preto náš výber skladateľov súvisel s množstvom, a hlavne rozmanitosťou podôb ich gitarovej tvorby. Kým v tvorbe Petra Javorku nájdeme gitaru len raz, a to v diele *Žalm 134* pre tenor a gitaru (2013), tak v kontinuu hudobných diel Petra Machajdíka a Jany Kmitovej nachádzame gitaru v početných podobách. A tak tieto rozhovory poskytujú pohľad skladateľov, ktorí gitaru už mali možnosť dôverne

spoznať a overiť si jej potenciál, ako aj pohľad autora, pre ktorého šesť strún predstavuje málo prebádané pole. Tieto rozhovory je možné chápať aj (v istých súvislostiach, resp. mantineloch) ako anketu, keďže všetkým trom skladateľom boli položené takmer identické otázky.

Intermezzo I – Rozhovor s Petrom Machajdíkom

Keď si predstavíš klasickú gitaru (t. j. s nylonovými strunami), aké asociácie sa ti v kontexte tzv. súčasnej komponovanej hudby vynárajú?

Čisto spontánne premýšľajúc takmer žiadne. Nie kvôli samotnej gitare, ale väčšinou nemávam žiadne asociácie ani pri iných nástrojoch.

Ktoré sú tvoje obľúbené gitarové kompozície skladateľov 20. a 21. storočia?

Silný dojem vo mne zanechali diela *Sequenza XI* Luciana Beria, *Nocturnal after John Dowland* Benjamin Brittena, *Sonata of Loneliness* Pëterisa Vasksa a samozrejme *Electric Counterpoint* Stevea Reicha.

Je gitara nástrojom, po ktorom by si autorsky siahol aj bez vonkajšieho podnetu? Teda bez priamej objednávky, resp. bez inej príležitosti vychádzajúcej z hudobného života?

Možno áno. Pri uvažovaní o tom, čo napíšem, sa mi veľakrát stalo, že som si uvedomil, že pre určitý nástroj alebo skupinu nástrojov som nikdy nič nenapísal. Toto samotné uvažovanie ma primálo k tomu, že som napísal skladby pre rôzne nástroje bez toho, aby som tušil, či ich niekto bude niekedy hrať alebo nie. Takto vznikli napríklad skladby pre basový klarinet, čembalo, harfu či trúbku. Ba dokonca aj pre gitaru.

Si autorom viacerých sólových aj komorných diel s gitarou. Ako ju používaš vo svojej tvorbe? Aký má pre teba „funkčný“ význam?

Spočiatku som chcel napísať skladbu pre sólovú gitaru, a to vo mne blízkom jednoduchosťou a trpkou „hypnotickou“ ponímaním. Keď bola hotová a realizovaná, dostal som chuť písať diela, v ktorých by gitara spĺňala akýsi nenápadný aspekt sólového nástroja, ale zároveň zapadla zvukom i celkovou atmosférou vychádzajúcou z napísania danej skladby do plošného kontextu diela. Funkčný význam gitary presne definovať nedokážem, pretože sa snažím pri komponovaní vyjadriť niečo, čo vopred nepoznám.

Aké sú tvoje najvýraznejšie skúsenosti s gitarou, zmenil si už niekedy prístup v písaní pre ňu na základe predchádzajúcich skúseností?

V prvom rade vždy pozorne vnímam každé jedno uvedenie a nahrávky mojich skladieb, vďaka čomu si uvedomujem nedostatky, ale aj svetlé, niekedy až milo prekvapivé momenty vo vnútri vlastných skladieb. Samotný prístup v písaní pre gitaru vedome pravdepodobne nemením – narušil by som tým asi svoj vlastný algoritmus. Dám si však vždy od interpreta poradiť, pokiaľ ide o niečo, čo skladbu nejakým spôsobom uhladí.

Čo pre teba znamená gitara z pohľadu tvojej hudobnej poetiky? Ktoré jej technické možnosti korelujú s tvou hudbou najlepšie a ktoré – naopak – nie?

Gitara znamená v mojom hudobnom jazyku najmä možnosť použitia doznievania, jemných odtieňov, odlišností a istej zmyselnosti.

Aká je tvoja stratégia na zvládnutie idiomatikosti gitarového hmatníka (napríklad jej konzekvencie pre vertikálu)?

Na gitare som začal hrať ako tínedžer. Ako samouk som pravdepodobne nikdy nemal príležitosť riadne sa oboznámiť s možnosťami či nemožnosťami hry na tomto nástroji. Avšak najmä som sa nikdy nezamýšľal nad zvládnutím či nezvládnutím idiomatikosti gitarového hmatníka. Vždy pri písaní pre gitaru som postavený pred skutočnosť, že gitara má hmatník, 6 strún, určitý rozsah a pod.

Vnímaš gitaru skôr ako kuriozitu (napríklad ako mandolínu či japonské koto), alebo je to pre teba nástroj, ktorý jednoznačne patrí do sveta súčasnej komponovanej hudby?

Určite patrí do sveta súčasnej komponovanej hudby. Veď aj v minulosti doň patrila. Za kuriozitu by som ju nepovažoval, ani keby mala iba jednu strunu alebo ani jednu. Vždy sa dá niečo vymyslieť.

Opýtam sa jednoducho, prozaicky... Čo máš na gitare rád?

Nezodpovedané otázky. Pocit nutnosti hľadania. Zvuk? Tvar? Drevo?

Vnímaš rozdiely v práci s gitaristami a s hráčmi napríklad na sláčikových nástrojoch? Narážam povedzme na skúsenosti, hráčsku pohotovosť, schopnosť pochopiť a do detailu zvládnuť notový zápis tvojich skladieb.

Doteraz som sa nestretol s gitaristami, ktorí by boli menej chápvaví, pokiaľ išlo o zvládnutie toho, čo som napísal. Skôr sa vždy pýtam ja ich, či som napísal skladbu pochopiteľne a hrateľne. Nespomínam si na žiadne nezhody či problémy s porozumením toho, čo som napísal, a ani nemám pocit, že by napríklad hráči na sláčikových nástrojoch dokázali skôr a výstižnejšie nacvičiť a dôkladnejšie interpretovať moju hudbu ako gitaristi.

Ktoré z technicko-zvukových možností gitary považuješ za zaujímavejšie, alebo efektívnejšie oproti ostatným častejšie používaným hudobným nástrojom?

Možnosť rôznych ladení, preladovania nástroja počas samotnej hry, možnosť tvorby tónu nielen prstami či brnkadlom, ale aj rôznymi predmetmi, možnosť hrania akordov, flažoletové tóny, glissando.

Je klasická a elektrická gitara v tvojom ponímaní ten istý nástroj (dve strany tej istej mince), alebo ich považuješ za akési „vzdialené sestry“?

Keďže som hrával aj na klasickej, aj na elektrickej gitare, považujem ich obe skôr za dosť „blízke sestry“. Samozrejme, každá z nich má svoje špecifiká. Avšak môj osobný prístup k písaniu, resp. využitiu gitary sa nikdy nezakladal na odlišnostiach jednej od druhej, ale skôr na zblížovaní či podobnostiach technicko-zvukových možností oboch.

Máš ešte do budúcnosti kompozičné plány s gitarou?

Plány momentálne nemám, ale ak príde adekvátny a vhodný nápad, tak pre gitaru určite niečo opäť napíšem.

3 Komorné diela s gitarou

Po – z dnešného pohľadu – mierne kurióznom výskyte gitary v tvorbe Ladislava Stančeka a Alexandra Moyzesa (1934 a 1936) o ňu záujem v 40. rokoch upadol, a tak hudobný vývoj z tohto obdobia diela pre šesť strún nezanechal. Kompozičný záujem o gitaru sa nanovo objavil v 50. rokoch, opäť v spojení s komornou provenienciou hudobnej tvorby.

Rúskom tajomstva je dnes už zahalený vznik diela *Pezzo da concerto* pre flautu a gitaru Pavla Šimaia z roku 1957. Dôvod voľby tejto (v budúcnosti u nás veľmi obľúbenej) inštrumentálnej kombinácie však možno vytušiť v spojení so študentským pobytom na Deutsche Akademie der Künste v Berlíne, kde Šimai študoval pod vedením Paula Dessaua. V rodinnom archíve Šimaiovcov sa zachovala partitúra z diela, ktorá jasne vykazuje zrovnoprávnenie oboch nástrojov a rytmický charakter kompozície (pozri Notový príklad 8). Zachovaná partitúra je súčasne plná škrtov, revíznych zmien a „zanášok“ gitarových prstokladov značených ceruzkou, prezrádžajúc neskoršiu revíziu diela,³⁸ ktorá musela prebehnúť v spolupráci (s pre nás dnes už neznámym) hráčom na tomto nástroji. Šimai sa ku gitarovému médiu neskôr vrátil ešte niekoľkokrát, a to ako v oblasti komornej, tak aj sólovej tvorby. Z roku 1958 pochádza Šimaiovo dielo *Hovorí matka*³⁹ s podtitulom *Mierový príhovor podľa poviedky Jiřího Marka* (pre ženský hlas/recitáciu, flautu, klarinet, fagot, gitaru a bicie nástroje), rokom 1975 je zase datované dielo *Tidningsurklipp* s podtitulom *Expressen den 13 Juni 1975* (pre soprán, flautu, klarinet, gitaru a kontrabas). Šimai pre gitaru napísal ešte *Impresie* pre sólovú gitaru (1976), *Dve piesne* pre soprán, flautu a gitaru (1977 – 1987) a *Vexations* pre violončelo/gitaru/vibrafón (1988).

V prvej časti štúdie sme už uviedli, že:

„[...] dôkazom závažnosti a nosnosti tejto témy je fakt, že na slovenskej komponovanej hudbe pre gitaru je dnes možné (a to do veľkej miery) sledovať ako štýlovú, tak aj kompozično-technickú heterogénnosť prístupu k hudobnej matérii v slovenskej kompozičnej tvorbe. Inými slovami, analýzou slovenských gitarových kompozícií je možné tiež sledovať vývojové tendencie prienikov progresívnych kompozičných techník do skladieb našej proveniencie.“⁴⁰

Dôkazom validity tohto tvrdenia sú *pars pro toto* ***Dve piesne na texty starých japonských básnikov*** (pre soprán, husle, klarinet, gitaru, krotaly, claves a činely) Ivana Paríka z roku 1959.⁴¹ Z pohľadu inštrumentálneho výberu je zrejma skladateľova snaha o podčiarknutie orientálnej proveniencie textovej predlohy (autormi japonských básní sú No Kijoki a Ki No Curajuki). Ľubomír Chalupka o tomto Paríkovom opuse tvrdí, že z pohľadu roku vzniku a zároveň upotrebenej hudobnej *matérie* predstavuje toto dielo „*prvý a ojedinelý príklad prenesenia tvorivých postupov [...] Druhej viedenskej školy* [pozn. autora: Antona Weberna] *do slovenskej vokálno-inštrumentálnej kompozície [...]*“⁴² Chalupka zároveň píše, že v tomto diele prichádza po prvý raz v Paríkovej tvorbe „*dôsledná atonalita, fragmentalizácia až deštrukcia tradičného motivického myslenia [a] akcent na farebno-zvukové detaily [...]*“⁴³ pričom uvádza tiež informáciu, že Parík dielo nemohol v čase jeho vzniku ukázať svojmu učiteľovi.⁴⁴

Notový príklad 8: Začiatok kompozície *Pezzo da concerto* Pavla Šimaia

Allegretto $\text{♩} = 116$

F&K Elvické št. 1 5000

3.1 Rozvíjanie komornej hudby s gitarou v 70. rokoch

Šesťdesiate roky priniesli v slovenskej komponovanej tvorbe opäť desaťročie „gitarového ticha“, ktoré je možné zároveň označiť ako „ticho pred gitarovou búrkou“. Sedemdesiate roky už znamenali nadmieru prajné obdobie, v rámci ktorého vzniklo množstvo nových komorných diel s gitarou, ako aj prvé koncertantné kompozície skomponované pre sólovú gitaru.

Z pedagogických a koncertných aktivít Jozefa Zsapku spojených s jeho flautovo-gitarovým duom (najskôr s Milošom Jurkovičom a neskôr s manželkou Dagmar Šebestovou-Zsapkovou) vzišla od 70. rokov 20. storočia séria komorných diel pre flautu a gitaru. Menovite ide o diela: *Kadencia na pamiatku P. Picassa* op. 16b (1973) a *Nokturno* op. 20 (1975) Vladimíra Bokesa; *Musique pour Grock No. 1* (1974) Juraja Beneša; *Sonatina* op. 72 (1975) Alexandra Moyzesa; *Canzona* (1976) Jozefa Malovca či *Epitaf II* (1976) Ivana Paríka.⁴⁵ Práve komorné diela napísané pre flautu a gitaru patria do okruhu skladieb, v ktorých sa spočiatku v našom prostredí najviac rozširovalo povedomie o možnostiach komponovania pre gitaru.

Na tomto mieste je potrebné ešte spomenúť ďalšie komorné diela, konkrétne skladby Juraja Beneša *Préférence* pre deväť nástrojov (1974) či „o rok mladší“ *Waltz for Colonel Brumble* pre 11 hráčov (1975).⁴⁶ V roku 1975 zase vzniklo dielo Juraja Pospíšila *Päť fragmentov* op. 36 pre flautu, gitaru a akordeón – ďalšie z diel opradených „rúškom tajomstva“. Toto obdobie znamenalo tiež zvýšenú kompozičnú pozornosť Pavla Šimaia (vtedy už žijúceho vo Švédsku) zameranú na gitaru (diela *Tidningsurklipp* a *Dve piesne*). Rok 1979 ešte priniesol prvú slovenskú skladbu pre tri gitary *Štyri ostinata* Juraja Hatrika a *Oriešky (Dievčenské dvojspevy)* Juraja Tandlera pre dva hlasy, flautu a gitaru.

Dnes už strateným dielom je **Balada op. 41** Tadeáša Salvu pre soprán, flautu a gitaru, ktorú tento skladateľ skomponoval na absolventský koncert svojej sestry Margity Gromovej-Salvovej (pozri Obr. 4) a venoval ju „[...] pamiatke svojho otca, ktorý v čase komponovania skladby zomrel.“⁴⁷ V súčasnosti je dostupná len časť partitúry spolu s partom flauty a gitary (spevácky part spolu s kompletnou partitúrou diela sú nezvestné). Michal Ščepán, vychádzajúc z dostupných strán partitúry, o vokálnom parte píše, že „[...] text pozostáva z latinských slov *comprecationis* (modlitba) a *deklínácie adjektíva mäkký, nežný – tener, tenera, tenerum* [...]“⁴⁸ a zároveň upozorňuje na príbuznosť *matérie* jednotlivých partov tohto tria so Salvovou *Rapsódiou* op. 27 a *Koncertantnou symfóniou*⁴⁹ (princíp autocitácie).

4 Úsvit sólovej gitarovej literatúry v 70. rokoch

Začiatok 70. rokov priniesol pre gitaru historicky zásadný, prelomový bod spojený so vznikom prvých kompozícií pre sólovú gitaru z dielne slovenských skladateľov. Úplne prvým sólovým dielom pre gitaru u nás bola **Rapsódia op. 27** Tadeáša Salvu z roku 1971. Prvý impulz pre Salvovu tvorivú voľbu venovať gitare autonómny opus mohol vychádzať z jeho priateľstva – ešte z čias štúdií na Konzervatóriu v Žiline – s Dušanom Lehotským:

„Zo žiakov tejto školy Salva najlepšie vzťahy udržiaval s huslistami Dušanom Lehotským⁵⁰ a Bohumilom Urbanom, s ktorými zostali dobrí priatelia až do konca života.“⁵¹

VYSOKÁ ŠKOLA MÚZICKÝCH UMENÍ V BRATISLAVE

U t o r o k, 20. mája 1975 o 18.00 hod.

U Klarisieľ, Párska ul.

HUSLOVÝ POLRECITÁL
 JARMILA MACHAJDÍKOVÁ
 z triedy zasl. umelca prof. T. Gašpareka

Pri klavíri odb. as. Sylvia Čápvá

E. L A L O :

Španielska symfónia I. a IV. časť
 Allegro non troppo
 Andante

o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o

FLAUTOVÝ POLRECITÁL
 /časť diplomovej práce /

MARGITA GROMOVÁ - SALVOVÁ
 Vedúci diplom. práce odb. as. M. Jurkovič

Pri klavíri odb. as. Helena Gáfforová
 Spoluúčinkuje a. h. Alžbeta Micháľková - spev
 Jozef Zsapka - gitara

P. H I N D E M I T H :

Sonáta pre flautu a klavír /1936/
 Heiter bewegt
 Sehr Langsam
 Sehr lebhaft. Marsch

T. S A L V A :

Balada pre flautu, soprán a gitaru
 /prvé prevedenie/
 Komorný súbor vedie autor

Obr. 4: Plagát na diplomový recitál Margity Gromovej-Salovej s premiérovým uvedením *Balady pre flautu, soprán a gitaru* op. 41 Tadeáša Salvu

Notový príklad 9: Prvá a posledná strana *Rapsódie* op. 27 Tadeáša Salvu s dátumom skomponovania a dátumom dedikácie diela Jozefovi Zsapkovi

2

mf

f

tr

p

13

10"

7"
acelerando

mf morendo *p*

mf *p* *ritartando*
20"

Gitarovému virtuosovi
Jozefovi Zsiglovi
úprimne venuje
H. XII. 1973

Jadeyft
24. XII. 1971

Notový príklad 10: Ukážka zo začiatkov prvej a druhej časti diela *Ostinato-Toccata e Meditativo* Stanislava Hochela

~3~

I. Ostinato.

Chitarra solo $\text{♩} = 40$

mf *f*

mp sub. *ff sub.* *mp sub.* *mf* *ff sub.* *mf sub.*

(sul e) *glissando* *(sul h-g)*

esempio simile *(sul e)* *(sul e-h-g)* *(sul e-b)*

ff sub. *ff sub.* *mf sub.* *ff sub.* *mf sub.*

(sul E) *mp sub.* *mp* *(sul E)* *mf sub.*

(sul E) *mp sub.* *mp sub.* *(sul E)* *mf sub.*

ritard. *poco ritard.* *mf* *mp* *1' 10"* *attaca II.*

(2. v. 1992)

Ⓛ = glissando k neurčitým (najvyšším možným) tónom.

4~

II. Toccata.

♯i 116 (-156)

f (sempre)

crescendo

ff

f (sempre)

ff

f cresc.

ff sempre

Detailed description: The score consists of a single melodic line in treble clef. It begins with a 3/4 time signature and a tempo marking of ♯i 116 (-156). The piece is marked *f* (sempre). The time signature changes to 7/4, then 3/4, and finally 4/4. The dynamics range from *f* to *ff*, with a *crescendo* marking. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance instructions like *ff* and *f cresc.* and a final *ff* sempre marking.

Aj v tomto prípade je pre gitaru (v doslovnom zmysle!) veľkým šťastím, že prvý slovenský sólový opus pre gitaru bol už dielom skúseného skladateľa s plne integrovaným kompozičným prejavom, podobne ako to bolo v prípade prvého komorného diela s gitarou L. Stančeka. A tak úsvit sólovej gitarovej tvorby na Slovensku priniesol závažné, plnohodnotné koncertné dielo. Michal Ščepán, autor monografie o živote a tvorbe Tadeáša Salvu, stavia rok 1971 na priesečník skladateľovej zrelej (1963 – 1971) a vrcholnej tvorivej fázy (1971 – 1979). Medzi poznávacie znaky Salvovej hudby prítomné v *Rapsódii* op. 27 patrí syntéza archetypálneho výrazu s vtedy modernejšími kompozičnými postupmi. Nositeľom archetypálnosti bola v tomto prípade slovenská ľudová, a predovšetkým baladická tvorba, nositeľom progresívneho myslenia zase apropriácia výdobytkov poľskej skladateľskej školy (predovšetkým však Lutosławského hudby) prejavujúca sa zavše v riadenej aleatorike či sonorizme. Notový príklad 9 zobrazuje prvú a poslednú stranu rukopisu *Rapsódie*, pričom na poslednej strane je uvedený dátum skomponovania diela – 24. 12. 1971, ako aj dátum neskoršej dedikácie Jozefovi Zsapkovi – 4. 12. 1973, t. j. dva roky po vzniku diela.⁵² Jozef Zsapka toto dielo neskôr (ako editor) zaradil do zbierky *Európska gitarová hudba*, ktorú v roku 1990 vydalo v Bratislave vydavateľstvo Opus.⁵³

Z roku 1972 pochádzajú ďalšie dve skladby pre sólovú gitaru, menovite *Ostinato-Toccata e Meditativo* Stanislava Hochela a dielo Juraja Hatríka *Metamorfózy podľa Gogoľa* s použitím motívov novely *Zápisník choromyseľného*. Obidve diela pritom predstavujú kompozície s takpovediac „neprajným osudom“, ktoré slovenská gitarová obec dlhodobo neprávom prehliada.

Ostinato-Toccata e Meditativo Stanislava Hochela je mladíckym dielom z čias jeho štúdií na Janáčkovej akadémii múzických umení v Brne v kompozičnej triede Ctirada Kohoutka. Podľa skladateľových slov⁵⁴ vzniklo na podnet jeho spolužiaka z bratislavského Konzervatória, gitaristu Štefana Slezáka. Dielo pozostáva z troch samostatných častí v celkovej dĺžke 6 minút a dodnes nebolo premiérové uvedené. Záverečná strana rukopisu uvádza vznik diela v rozmedzí 23. 4. – 12. 5. 1972 (Dubovany – Brno, 2. ročník JAMU).

Metamorfózy podľa Gogoľa Juraja Hatríka sú prvým tvorivým opusom pre sólovú gitaru tohto skladateľa, pričom záver rukopisu pôvodnej verzie uvádza dátum skomponovania 28. 12. 1972. Juraj Hatrík písal dielo pre Jozefa Zsapku,⁵⁵ ten však toto dielo do svojho aktívneho repertoáru nikdy neprijal. Skladba pochádza zo siedmich záznamov vychádzajúcich z vybraných incipitov Gogoľovej predlohy.⁵⁶ Výňatky z tejto novely následne predurčujú hudobný výraz, ale aj *matériu* jednotlivých častí (záznamov) diela, príkladom čoho je druhý záznam *Srdce mi bije, akoby stále čosi čakalo...*, v basovej línii hudobne zvýznamňujúci tento textový incipit (pozri Notový príklad 11). Dielo je tak priamym príkladom semiózy medzi literárnym a hudobným médiom v slovenskej hudbe.⁵⁷

Po niekoľkých rokoch prehliadania diela gitaristami sa ho Juraj Hatrík rozhodol revidovať (1980), a to v spolupráci s Róbertom Dušátkom, ktorý nový, hoc podľa slov skladateľa ešte nie definitívnu verziu diela nahral pre Slovenský rozhlas.⁵⁸ A tak sa pre súčasnú gitarovú obec zachovali dve verzie tejto kompozície. Pôvodná verzia z roku 1972 ostala jedinou ucelenou, resp. dokončenou verziou skladby, revízia z roku 1980 zanechala dielo na viacerých miestach rozpracované, resp. s viacerými otvorenými alternatívami.

Notový príklad 11: Druhý záznam (časť) *Metamorfóz podľa Gogoľa* Juraja Hatríka dokumentujúci priamu semiózu medzi textovou predlohou a hudobným médiom

V liste z 23. augusta 2018 mi Juraj Hatrík napísal nasledovné autorské svedectvo:

„Posielam xerox, ktorý dokumentuje, ako sa táto skladba postupne vyvíjala a naberala novšie podoby. Rukopis – ako vidno – nie je dosiaľ uzavretý... Hoci existuje nahrávka s pánom Robertom Dušatkom (v archíve SRo), ani táto okolnosť na veci nič nemení. Skladba teda nie je dohotovená. Možno sa Vám podarí text skompletizovať a urobiť ho hrateľným. Na nezvyklosti štruktúry boli dosiaľ založené všetky kritiky pôvodného rukopisu. P. Dušatko mi navrhoval niektoré časti transponovať, prípadne pozmeniť [...], až som úplne stratil chuť skladbu dokončiť. Základnú motiváciu a inšpiráciu považujem za nosnú a zaujímavú. Texty, ktoré by sa mali uvádzať pri verejnom predstavení skladby, sú niektoré nosné motívy z deja novely; zachycujúce premenu gogoľovského subjektu, jeho smerovanie k ničote a vražednej uzavretosti do bludného kruhu šialenstva. Preto je, samozrejme, „španielsky tanec“, ako vyjadrenie pseudopremeny na „španielskeho kráľa“, vecou značne ironickou a až rozuzlenie, záverečný nárek, prináša prvok pravdivého sebaoznania... Bol by som vďačný, keby ste sa mohli skladbe a jej podstate venovať v pokoji a sústredene. Ale to, samozrejme, vyžaduje čas; neviem či to od Vás môžem očakávať. Ak by Vás to nenapĺňalo, nič sa nestane, ja som sa s touto skladbou už vlastne rozlúčil a vnútorne sa od nej oddelil.“⁵⁹

K novej podobe diela, vychádzajúcej z oboch týchto verzií, napokon nikdy nedošlo. A tak jediná ucelenú verziu diela, výlučne odrážajúcu skladateľovu tvorivú predstavu (bez vonkajších impulzov a zásahov gitaristov), predstavuje len originálna verzia z roku 1972. Tá si na svoje premiérové uvedenie musela počkať až 50 rokov. Verejnosť si ju po prvý raz mohla vypočuť na koncerte *Hommage à Juraj Hatrík – koncert z neuvedených skladieb* v Divadle Viola (12. 3. 2023).⁶⁰

Posledným sólovým dielom pre gitaru zo 70. rokov minulého storočia je skladba *Impressions* Pavla Šimaia, ktorá je zároveň prvou takou skladbou z pera slovenských

skladateľov-emigrantov. Pozostáva z piatich kontrastných častí *Introduction, Reverie, Fiesta, Recitative* a *Dance Song*. Dielo premiérové zaznelo v Göteborgskom koncertnom dome 8. marca 1976 a v roku 1982 vyšlo na vinylovej platni *Romantic Guitar Music*.⁶¹

Intermezzo II – Rozhovor s Petrom Javorkom

Keď si predstavíš klasickú gitaru (t. j. s nylonovými strunami), aké asociácie sa Ti v kontexte tzv. súčasnej komponovanej hudby vynárajú?

Gitara je pre mňa poetický nástroj s veľkou históriou, na druhej strane mám pocit, že tento nástroj dnes zažíva svoju renesanciu. Ako jedno z prvých diel mi napadne už „klasika“: Boulezovo *Kladivo bez pána*, skladba z 50. rokov, ktorá aj dnes znie súčasne a sviežo. Za túto sviežosť môže do veľkej miery práve gitara v ansámblu. Myslím si, že Boulez sa tu inšpiroval Schönbergovou *Serenádou*, kde je v rámci septeta gitara a mandolína, či piesňovými cyklami Webera, kde hlas sprevádza tiež o gitaru obohatený ansámbl. Mám rád mandolínu v baletе *Agon*, zo súčasných skladateľov som počul niekoľko zaujímavých skladieb Fujikuru pre gitaru, koto či šamizén, ktoré boli zaujímavé práve svojím východoázijským zvukovým koloritom.

Je gitara nástrojom, po ktorom by si autorsky siahol aj bez vonkajšieho podnetu? Teda bez priamej objednávky, resp. bez inej príležitosti vychádzajúcej z hudobného života?

Určite áno. Tým, že má svojský charakter, je zaujímavá pre skladateľa, a mne sa materiál nejakého diela často viaže na nástroj a ním je aj podmienený, takže zvukovo-timbrová zložka je neraz na tej istej rovine ako rytmus, intervaly alebo samotná tónová výška.

Čo pre teba znamená gitara z pohľadu tvojej hudobnej reči? Ktoré jej technické možnosti korelujú s tvou hudbou najlepšie a ktoré – naopak – nie?

Moja hudobná reč má svoje špecifiká a po vypočutí viacerých mojich skladieb by sa možno tieto špecifiká dali rozoznať sluchom. Ktoré to však sú, čo to presne je? Zameralie sa na líniu? Rýchle, lapidárne rytmické formuly? Záluba v perkusívnosti? Aj keď by sa všetky spomínané elementy v mojej hudbe našli, povie nám toto kategorizovanie v skutočnosti niečo? Nebudem teda rozprávať o súvisе týchto niektorých spomenutých elementov s technickými možnosťami gitary. V súčasnosti zamýšľam skomponovať sólovú gitarovú skladbu a rozhodujúcou tu je najmä hudobná idea. Môžem ale povedať, že neraz píšem gitarovo pre sláčikové nástroje. Gitara je pre mňa aj určitý zvukový archetyp. Pizzicato-rasguado, pizzicato-glissando, pizzicato-flažolet, perkusívna hra, to všetko je blízke gitare, a u mňa sa to odohráva v sláčikových nástrojoch. Takže gitara je u mňa často prítomná v rovine inštrumentačnej ponášky, štylizácie v sláčikovej sekcii, zvukového objektu (*Eskalácie, Metamorfózy, Monologo de la Luna, Anno tenebris, Capriccio pre violončelo...*).

Aká je tvoja stratégia na zvládnutie idiomatičnosti gitarového hmatníka (napríklad jej konzekvencie pre vertikálu)?

Neviem, či mám nejaké stratégie. Dôležitou je funkčnosť nejakého elementu, ten by mal byť v službách hudobnej idey.

Vnímaš gitaru skôr ako kuriozitu (napríklad ako mandolínu či japonské koto), alebo je to pre teba nástroj, ktorý jednoznačne patrí do sveta súčasnej komponovanej hudby?

Zo sveta súčasnej komponovanej, ale aj zo sveta všetkej hudby by som nerád vylučoval akýkoľvek nástroj. Špeciálne gitaru vnímam ako poetický nástroj. Rovnako fascinujúce je koto či mandolína.

Opýtam sa jednoducho, prozaicky... Čo máš na gitare rád?

Gitaru.

Je klasická a elektrická gitara v tvojom ponímaní ten istý nástroj (dve strany tej istej mince), alebo ich považuješ za akési „vzdialené sestry“?

Vnímam ich ako blízke sestry, ale aj veľmi blízke sestry môžu mať vzájomne rozdielne charaktery.

Máš ešte do budúcnosti kompozičné plány s gitarou?

Zatiaľ pracujem na jednej sólovej skladbe. Keď ju dokončím, uvidím.

5 Gitarové kompozície a komorné diela s gitarou slovenských skladateľiek

Sedemdesiate roky minulého storočia – ako sme už písali vyššie – priniesli (oproti predchádzajúcim desaťročiam) do slovenskej komponovanej hudby nevídanú explóziu sólovej a komornej hudby skomponovanej pre gitaru. Osemdesiate roky, konkrétne rok 1983, priniesli zase iný míľnik v slovenskej hudbe – po prvýkrát sa objavilo dielo skladateľky-ženy využívajúce gitaru (autorkou diela je **Iris Szeghy**).

Dôvod, pre ktorý je dôležité písať o gitarových kompozíciách aj v týchto (rodových) súradniciach, opísal z hľadiska historickej kontinuity vývoja našej hudby už Vladimír Godár. Vo svojom článku *Iris Szeghy a metafyzika zvuku* píše:

„Vývoj hudobnej tvorby na Slovensku bol oproti Európe oneskorený a predsudky voči ženám-skladateľkám tu pretrvali oveľa dlhšie ako v okolitej Európe. Generácia pedagógov národných umelcov len jedinýkrát prijala do kompozičnej triedy ženu – Narcisu Donátovú, ktorá onedlho po štúdiách zmizla z kultúrneho obzoru. Skladateľky sa začali vyskytovať až v mojej generácii, keď sa objavili pohlavne tolerantnejší pedagógovia. No tvorba Márie Petrašovskej, Matildy Hrušovskej takisto zmizla. Skladateľkami sa stali vlastne až moje spolumaturantky – Sylvia Bodorová, ktorá po skončení Konzervatória odišla do Čiech, kde už tradícia žien-skladateľiek existovala, a prešovská rodáčka Iris Szeghy. Iris Szeghy študovala klavírnú hru a skladbu na košickom konzervatóriu, v štúdiách skladby pokračovala na VŠMU u prof. Očenáša. [...] Prvý veľký úspech jej priniesla [...] Musica dolorosa pre sláčikové kvarteto, ktorá sa stala jednou z najpozoruhodnejších skladieb osemdesiatych rokov. Svoj neskorší aspirantský pobyt na VŠMU ukončila Koncertom pre violončelo a orchester, ktorý priniesol už plne integrovaný skladateľský prejav i priazeň kolegov a kritiky. Pomaly vychádzalo najavo, že na Slovensku sa zrodila skladateľská osobnosť – žena.“⁶²

5.1 Iris Szeghy

Z roku 1983 pochádza Szeghyovej cyklus štyroch ľubostných piesní s názvom *Tebe*,⁶³ v ktorom je gitara použitá spolu s flautou, violončelom a trianglom sprevádzajúc biblické texty (využitie v úryvkoch) zo Šalamúnovej *Knihy piesní* zverené sopránu a tenoru. Skladba existuje v dvoch verziách, s textom v slovenskom a latinskom jazyku. O skladateľkinom zámere upotrebiť gitaru v rovnocennom vzťahu voči ostatným nástrojom svedčí už prvá časť cyklu *Ó, nech ma pobozká*, v ktorej je gitare zverená „hlavná úloha“ sprevádzajúceho nástroja: violončelo a flauta sú v tejto časti využitie (spolu s gitarou) výlučne na deklamáciu tónového materiálu (pozri Notový príklad 12).

Notový príklad 12: Ukážka z rukopisu skladby *Tebe* (prvá časť) od Iris Szeghy

The musical score is handwritten and consists of three systems. Each system has a Soprano (Sopr.) part and a Chorus (Chor.) part. The first system shows the Soprano part with lyrics "lebo ľú... bosti tvo... je, ľú... bosti tvo... je sú le... - píš, sú" and the Chorus part with "cresc...". The second system continues the Soprano part with lyrics "le... píšla... píš naž vi... no, neš vi..." and the Chorus part with "cresc...". The third system shows the Soprano part with lyrics "no" and "... Sú dobré jak" and the Chorus part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "cresc.", "mf", "pp", and "mp".

V rozhovore prezradila Iris Szeghy svoje dôvody, pre ktoré v skladbe uplatnila gitaru:

„Gitaru som použila, lebo som zhudobnila ľubostnú poéziu, úryvky z Piesne piesní (Canticum canticorum) a zostava flauta, gitara, violončelo ako sprievod k spevu sa mi videla pre túto tematiku ideálna, na spôsob trubadúrskej tradície – spev, lutna... Flauta a violončelo sú už len nástrojovo vhodným doplnením tohto jadra.“⁶⁴

Dielo bolo premiérovovo uvedené na koncerte Štúdia mladých Československého rozhlasu v Bratislave v roku 1984 s rovnakou zostavou interpretov, aká sa ujala i štúdiovej nahrávky diela v Československom rozhlase v Bratislave z roku 1986 (pozri poznámku č. 63).

Iris Szeghy je tiež autorkou výrazného a medzi gitaristami veľmi obľúbeného diela pre sólovú gitaru *Suita do vrecka*⁶⁵ z roku 1986. Dielo malo premiéru na koncerte skladateľskej súťaže pre mladých skladateľov bývalej ČSSR „Generace“ v Ostrave v rovnakom roku (skladateľka zaň získala vo svojej kategórii najvyššie ocenenie), interpretom bol Vladimír Tomčányi. V podaní rovnakého interpreta odznela onedlho i slovenská premiéra diela a odvtedy dielo prešlo interpretáciou viacerých slovenských gitaristov (Vladimíra Ondrejčáka, Karola Samuelčíka či Miriam Rodriguez Brüllovej, niekoľko rokov som sa interpretácii diela venoval i ja). V *Suite do vrecka* sa odzrkadľuje prísna sebareflexia a zanovitá vôľa skladateľky cizelovať finálnu podobu diela. V skladbe je jasne odčítateľná aj šírka kompozičného záberu Iris Szeghy, a to napriek skutočnosti, že v autorskom texte k dielu označila suitu v kontinuu svojej tvorby za *nenáročné, oddychové dielo*.⁶⁶ Na podklade neobarokového formového princípu je možné v diele nájsť napríklad princíp kontrapunktu, homofonického myslenia, terasovitej dynamiky či rozšírenej harmónie. Výrazným princípom v diele je na jednej strane kontrast jednotlivých častí, na druhej strane aj scelujúce motivické floskuly spolu so značnou príbuznosťou *matérie* prvej a poslednej časti cyklu.

V kontextoch kompozičnej tvorby Iris Szeghy s gitarou je nevyhnutné spomenúť tiež jej kompozíciu pre gitarové kvarteto *Deň na Manhattane* (1996),⁶⁷ ktorá do dnešného dňa ostala neuvedená, a teda predstavuje príležitosť, resp. hodenú rukavicu (nielen) slovenským gitaristom.

5.2 Viera Janárčeková

Viera Janárčeková spolu so svojim hudobným odkazom predstavuje osobitý a nadmieru jedinečný tvorivý príbeh, determinovaný zvláštnou hudobnou estetikou a svojbytnou poetikou výrazu. Janárčekovej hudbu je ťažko k niečomu prirovnať. Azda najlepšie, najvýstižnejšie a najpravdivejšie budú o Janárčekovej hudbe svedčiť jej vlastné slová:

„Kam ma zaradiť? Do akej skupiny, akého smeru? Moja kompozičná biografija to ešte zamotá – je absolútne netytická, ani nemôžem mávať pred nosom nejakým diplomom či profesorom, ktorý by ma bol nasmeroval, pomohol mi, dokonca ma protežoval. Som dosť neobvyklý prípad, divožienka z tatranských lesov, umením strelená a trafená, bezdomovec, nahý v trní, potom zasa anarchista, dokonca to mám v mene [...]: J-anarchek... Začala som písať vlastne od nuly s tým, že k prekročeniu hraníc do oblasti umenia nepomôže žiadne vízum, ale len vízia! Tá bola skôr v atmosféricko-výrazovej oblasti než v konkrétnom hudobnom materiáli a stvárnení

*a klasické súhvezdia k orientácii v priestore boli Leoš Janáček, Alban Berg alebo György Ligeti, odhliadnuc od ďalších autorov – medzi nimi boli aj slovenskí skladatelia z dôb mojej mladosti, ktorí mi sprostredkovali prvé stretnutia so súčasnou hudbou.*⁶⁸

Pre Janáčekovej kompozičný prístup bolo špecifické, že diela komponovala s hudobnými nástrojmi v rukách, pričom inovatívnymi a experimentálnymi spôsobmi hľadala netradičné, nové spôsoby tvorby tónov a využívala aj rozšírené techniky hry – neraz objavila aj vlastné, predtým nepoužívané. Toto platilo pre jej tvorivý prístup bez ohľadu na nástroj, pre ktorý práve tvorila (či hľadala?!) svoju hudbu. Jej hudobný jazyk bol tak založený na hravom prístupe a intuitívnom zvukovom hľadačstve. Jej diela sú preto plné rôznych zvukových plôch, využívajúc timbrové možnosti hudobných nástrojov na maximum.

Po gitarovom médiu siahla po prvýkrát v roku 1999 v *Baumhorcher-Triu* pre altovú flautu, gitaru a bicie nástroje.⁶⁹ Z roku 2007 pochádza Janáčekovej prvé a jediné dielo pre sólovú gitaru *Siebte Saite* [Siedma struna], ktoré získalo 2. miesto na Wuppertaler Musikwettbewerb, a to i napriek nedodržaniu zápisu skladby v elektronickej podobe. V diele *Siebte Saite* „[...] vzniká ilúzia siedmej struny preladením šiestej, basovej struny E o štvrttón nadol, čím, podľa slov autorky, vzniká netemperovaný, zemitý interval, ktorý ‚prelaďuje‘ recepciu arpeggií vyšších strún.“⁷⁰ Tradičný arzenál výrazových aj technických prostriedkov gitary tu Janáčeková rozširuje o techniku ľavou rukou nedotláčaných, tlmených dvojhmatov, ktoré pri správnom technickom predvedení rezultujú v dunivo-tlmenom zvuku. Skladbu otvára rytmicky členitý „tanec“ týchto dvojhmatov (skladateľka tiež často vyžaduje techniku Bartókovho pizzicata a flažoletov). Pre celú skladbu sú v nasledujúcom priebehu typické vypuklé metrické zmeny, rozmanité timbrové kombinácie, suchotavé škrabanie (v rôznych rýchlostiach a smeroch) po strunách či viacvrstvová tónová produkcia: jeden hlas sa hrá plektrom a druhý sa súčasne hrá tradičnou gitarovou technikou, t. j. nechtami. Skladba *Siebte Saite* premiérovu zaznela v mojom podaní na festivale PostmutArt v Nitrianskej galérii (26. 10. 2012).

Z mojej spolupráce s Vierou Janáčekovou vzišla neskôr (2019) kompozícia pre netradičné a do veľkej miery tiež „inštrumentačne hazardné“ trio gitary, akordeónu a klavíra s názvom *Prielom*. Skladba je dokladom skladateľkinej tvorivej otvorenosti voči atypickým, možno aj povedať na prvý pohľad nedôveryhodným príležitostiam pre autorskú výpoveď. Janáčekovej dielo *Prielom* vzniklo na objednávku Tatiany Pirníkovej a prešovského kultúrneho centra VIOLA, kde bolo aj premiérovu uvedené v rámci skladateľského večera venovaného tejto jedinečnej slovenskej skladateľke (18. 6. 2019, gitara – Ondrej Veselý, akordeón – Peter Katina, klavír – Kamil Mihalov). Pri príležitosti uvedenia diela Janáčeková napísala:

„Každého automaticky napadne ten najznámejší: prielom Hornádu, ale môže byť aj prielom energie do novej tvárnosti (krajiny, skladby) alebo myšlienok do asociálnych okruhov; aj hudobného materiálu do maximálneho zahustenia alebo od jednotlivých zvukov s emocionálnym nábojom ku komplexným prúdom, neobzeraujúcim sa na štýlové obdobia, ich letmo evokujúc, rútiac sa napred, nie za istým cieľom, ale v každom momente sa sebauskutočňujúc pohybom, podľa múdrosti: ‚Cesta je cieľom.‘“⁷¹

5.3 Jana Kmiťová

V hudobnej tvorbe Jana Kmiťovej sa médium gitary využíva od roku 2006 kontinuálne. Do dnešného dňa je autorkou piatich komorných diel s gitarou (v heterogénnych inštrumentálnych obsadeniach), jednej orchestrálnej skladby s gitarou a posledné roky priniesli dvojicu nových kompozícií pre sólovú gitaru. Jej cesta pri skladateľskom osvojovaní si a následnom využívaní zvukových možností gitary tak na začiatku spočívala v možnostiach komornej hudby.

Pre Kmiťovej – nielen gitarovú (!) – hudbu je typických hneď niekoľko osobitých autorských zvláštností. Tvorivo sa pohybuje na priesečníku viacerých umeleckých médií: okrem toho, že je erudovaná a vyhľadávanou skladateľkou, je tiež aktívnou autorkou na poli výtvarného média a poézie. Všetky tieto tri svety napokon vytvárajú v jej umeleckej práci dialogické väzby. V kontextoch témy tejto štúdie je na tomto mieste zaujímavé upozorniť na skutočnosť, že Kmiťovej skladba pre dve gitary z roku 2007 nesúca titul *Winterblätter* [Zimné listy] predstavuje zásadný moment v kontinuu jej hudobných kompozícií, ohraničujúc začiatok obdobia, od ktorého už pracuje výlučne s vlastnými textami. Výrazným aspektom v jej hudobnej tvorbe je aj časté vracanie sa k naturistickým témam, prejavujúce sa napríklad tvorivým reflektovaním rôznych mesiacov roka, ich premien, podôb a prejavov aj v prírodnom svete (napríklad *Decembrové hry* pre 10 hráčov na bicích nástrojoch z obdobia 2012/2013).

Ďalšie špecifikum Kmiťovej tvorby je možné opísať ako sústredenú, koncentrovanú nastavenie „vnútorného skladateľského ucha“ na svet okolo seba. So značnou obľubou siaha k inšpiračným žriedlam mimohudobných zvukov a iných, neraz aj menej určitých auditívnych vnemov, ktoré ju obklopujú v bežnom živote. Toto Kmiťovej umelecké nastavenie sa v jej tvorbe prejavuje ako preznievanie vonkajších, pred skladateľským spracovaním „ešte-nehudobných“, resp. „polo-hudobných“ zvukových fenoménov do komponovanej, to jest notačne fixovanej tvorby. Tieto akustické zážitky Kmiťová pretvára do komponovaného hudobného tvaru neraz nápadným spôsobom. Príkladom za všetky je kompozícia pre klavír štvorročne *Naklonené roviny* (2005), v ktorej siahla po svojráznom akustickom zážitku, opisujúc ho nasledovne:

„Pred rokmi som bola počas jednej prechádzky svedkom zaujímavého akustického fenoménu: z dvoch rôznych strán ku mne prichádzali zvuky kostolných zvonov. Kým vyššie položené zvony z pravej strany silneli, nižšie položené zvony z ľavej strany slabli a naopak. Trvalo to zopár minút, zvuky zvonov z pravej a ľavej strany silneli a slabli v pomalých pravidelných vlnách. Odvtedy sa stále znova a znova v mojich kompozíciách pokúšam zachytiť tento fenomén [...]“⁷²

Tieto výrazné inšpiračné vplyvy sa v Kmiťovej tvorbe prejavujú aj rozširovaním zvukového „arsenálu“ hudobných nástrojov, a to nielen o rozšírené techniky (v tradičnom ponímaní), ale aj o ľudský hlas, šepot, rozmanité perkusívne nástroje a iné rôznorodé zvuky-vyludzujúce objekty: napríklad rapkáče, hracie skrinky a pod. V tomto prípade, podľa slov samotnej skladateľky, ide opäť o preznievanie zvukového sveta, ktorý ju v období písania daných diel obklopoval, najmä však z inštrumentára zvuk-vyludzujúcich detských hračiek a obdobných objektov.

Po prvý raz Jana Kmiťová použila gitaru v roku 2006, teda 2 roky po absolvovaní štúdií v odbore hudobná kompozícia na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (v triede Michaela Jarrella). Je preto potrebné pripomenúť, že napriek

skutočnosti, že od roku 1999 Kmiťová žije a tvorí v Rakúsku, je jej gitarová tvorba naviazaná výlučne na osobnosti slovenskej gitarovej scény. Ako už bolo napísané vyššie, prvé kroky k aproprácii zvukovo-technických možností šiestich nylonových strún Kmiťová uskutočnila na poli komornej hudby. V rozmedzí rokov 2006 a 2010 skomponovala tri kompozície, z toho všetky tri vychádzajú z už uvedenej reflexie mesiacov a prírody.

Z roku 2006 pochádza Kmiťovej dielo pre flautu, violončelo a gitaru *Tjeseň*. Skladba vznikla na popud hudobníkov v tom čase pôsobiacich v bratislavskom umeleckom prostredí (Ivica Gabrišová-Encingerová, Miriam Rodriguez Brüllová a Michal Šťahel). Názov poukazuje na spojenie dvojice slov *tieseň* a *jeseň*, pričom prezrádza ako nostalgický, tak aj naturalistický charakter diela. Skladateľka v tomto triu spája predovšetkým rozličné jemné, subtílné techniky hry na nástrojoch (gitarový part využíva techniku flažoletov), pracuje tiež s dychom interpretov, s hrou na tzv. *rainstick* a rapkáče a zároveň si vyžaduje priam až nezrozumiteľné šepkanie textu a slabík. Skladba je predchnutá výrazom intimitity. Je vyjadrením vnútorného hlasu, avšak bez snahy o jasnú zrozumiteľnosť textu, symbolizujúc zvnútorňovanie autorského, ale aj interpretačného prejavu. Skladba mala premiéru 29. 11. 2006 v Slovenskom rozhlase v rámci koncertného cyklu Štúdio mladých.⁷³

O rok neskôr (2007) venovala Kmiťová pozornosť gitare v duete *Winterblätter*. Inšpirácia tentokrát pochádzala až z dvoch zdrojov. Pre seba príznačným spôsobom v diele upotrebila auditívny zážitok z prechádzky vo Viedni na prelome neskorej jesene a skorej zimy, pričom zvukovým zdrojom inšpirácie bolo praskanie popadaného lístia s jemnou námrazou, resp. srieňom pod skladateľkinými nohami. Druhým výrazným momentom bola skutočnosť, že v danom roku sa zoznámila so svojim budúcim manželom Georgom Winterom. Ide o dielo opäť s výrazným použitím zvukových plôch, rapkáčov, glissánd, flažoletov či šepkania na hranici počutia. Pozornosť na seba pútajú vyhrotene kontrastné dynamické plochy, ale aj zrkadlovo-mozaikovité formové riešenie diela: 1. a 5. časť sú identické, 2. a 4. časť sú veľmi príbuzné, v strede cyklu sa nachádza časť postavená na šepote textu a flažoletoch. Dielo *Winterblätter* malo premiéru 24. 6. 2007 v Mirbachovom paláci v Bratislave, interpretmi boli Denisa Benčová a Vladimír Ondrejčák, pre ktorých bolo dielo aj napísané.⁷⁴

Podobným komorným dielom s gitarou v obsadení a zároveň reflektujúcim mesiacem v roku (spolu s ďalšími osobnými konotáciami) je Kmiťovej *Február* pre gitaru a klavír z rokov 2009 – 2010. Dielo vzniklo na popud Vladimíra Ondrejčáka, konkrétne pre jeho dueto s klaviristkou Zuzanou Zamborskou. Skladba nakoniec zaznela v premiére až o osem rokov neskôr (1. 9. 2018) na skladateľkinom profilovom koncerte v prešovskej VIOLE (v rámci cyklu *O hudbe s jej tvorcami*).⁷⁵ Pri tejto príležitosti napísala autorka do programového bulletinu nasledujúce slová:

„[...] Február bol pre mňa určitým spôsobom vždy katastrofickým mesiacom a vždy, keď sa blíži, trasiem sa, čo sa zase stane. Tento pocit a napätie neurčitého tušenia či predtuchy, ktorá sa možno splní, ale možno aj nie, bol atmosférickým základom kompozície popretkávanej napätým tichom, ktoré prerušujú raz poetické tóny, inokedy dramatické ‚záchvaty paniky‘. Občas nepadne ani vločka a všetky obrysy obnažia svoju ostrosť, občas padne sneh a prikryje všetko svojou utlmujúcou belobou [...].“⁷⁶

Na objednávku Slovak Music Bridge pre projekt *Žalmy slovenských skladateľov*⁷⁷ (2013) Kmiťová napísala *Dve žalmové piesne* (pre soprán a gitaru), v ktorých upotrebenie možností gitary, a tým aj celkový hudobný priebeh, vychádza z výraziva textovej predlohy. Ide o dvojčasťové dielo, pričom prvá časť využíva opakujúci sa exaltovaný, frenetický spev (*Dokedy, Pane? Stále budeš na mňa zabúdať?*) so sprievodom kvartovo-sekundových gitarových akordov, druhá časť prináša kontrastne jemnú, výrazom clivú až rezignovanú hudbu, v ktorej skladateľka požaduje glissandové efekty vyludzované kĺzaním malých sklenených guľôčok po strunách gitary.

V ďalšom kontinuu svojej tvorby využila Kmiťová gitaru ešte v obsadení orchestrálnej kompozície *Gesichtsstudien* ([Štúdie tváre], 2017),⁷⁸ v skladbe pre violu a gitaru *Whisper* ([Šepot], 2019) a v dvojici sólových diel *Regen in Ravenna* ([Dážď v Ravenne], 2016) a *Among the Clouds* ([Medzi oblakmi], 2022), pričom posledné dve skladby vzišli zo spolupráce skladateľky so mnou. Pre obe tieto kompozície je charakteristickým princípom rýchle opakovanie tónov a v zásadnej, determinujúcej miere lineárne myslenie. Kompozícia *Regen in Ravenna* pre sólovú gitaru bola prvá z dvoch ďalších kompozícií pracujúcich s identickým princípom a identickou *matériou*. Z roku 2022 pochádza verzia pre dva klavíry a v zatiaľ rozpracovanej verzii existuje ešte verzia pre dve gitary. Nejde však len o tradičný prípad transpozície pôvodnej skladby do viacerých verzií, ale o nové spracovania, zakaždým rezultujúce v inakostnom spracovaní hudobnej *matérie* diela. Posledné menované dielo – *Among the Clouds* vzniklo pre môj projekt *Slovenská gitarová hudba v Európe*, ktorého cieľom bolo prezentovať a propagovať slovenskú gitarovú hudbu formou seminárov, prednášok a majstrovských kurzov pre zahraničných študentov hry na gitare a hudobnej kompozície. Titul diela doslovne prezrádza kontexty vzniku skladby – vznikla počas letu, čiže v oblakoch na trase medzi Benátkami a Viedňou. Premiéra diela sa udiala 26. októbra 2022 na pôde Sheffieldskej univerzity (Mappin Hall) v Anglicku.

Intermezzo III – Rozhovor s Janou Kmiťovou

Keď si predstavíš klasickú gitaru (t. j. s nylonovými strunami), aké asociácie sa ti v kontexte tzv. súčasnej komponovanej hudby vynárajú?

Naše spoločné rozhovory o gitare... a o svete...

Ktoré sú tvoje obľúbené gitarové kompozície skladateľov 20. a 21. storočia?

György Kurtág – *Grabstein für Stephan*.

Je gitara nástrojom, po ktorom by si autorsky siahla aj bez vonkajšieho podnetu? Teda bez priamej objednávky, resp. bez inej príležitosti vychádzajúcej z hudobného života?

Určite áno.

Si autorkou viacerých sólových aj komorných diel s gitarou. Ako ju používaš vo svojej tvorbe? Aký má pre teba „funkčný“ význam?

Gitara sa u mňa spája s určitým druhom intimity. Práve pri gitare často súčasne používam šepot alebo tichý prednes textov. Skladba *Winterblätter* pre dve gitary bola v mojej tvorbe zároveň medzníkom, pri ktorom som pochopila, že od tohto bodu

budem pracovať výlučne s vlastnými textami. Ale aj v rámci väčších ensemblových skladieb, ako napríklad v *Gesichtsstudien* pre 18 nástrojov, zaznieva gitara práve v intímnejších momentoch.

Aké sú tvoje najvýraznejšie skúsenosti s gitarou, zmenila si už niekedy prístup v písaní pre ňu na základe predchádzajúcich skúseností?

Skladateľ sa učí na každej skladbe, každým živým predvedením sa posúva dopredu, a tak je to aj u mňa, a nielen pri gitare. Každý jediný koncert je jedinečnou skúsenosťou, preverením zámerov, objavením nových akustických možností. Po každej skladbe si poviem, čo nabudúce urobím lepšie. Keďže sa veľmi dôkladne pripravujem na písanie novej skladby – to sa týka presného prieskumu nástrojov, pre ktoré idem písať, hlavne ich zvukových možností a hráčskej techniky – poväčšine ma už toho až tak veľa neprekvapí, ale napriek tomu sa vždy nájde niečo nové, čo sa ešte naučím. To ma vždy aj veľmi poteší.

Čo pre teba znamená gitara z pohľadu tvojej hudobnej reči? Ktoré jej technické možnosti korelujú s tvou hudbou najlepšie a ktoré – naopak – nie?

Interaktivita medzi hudobným zámerom a reálnymi možnosťami toho-ktorého nástroja je veľmi komplexná. Na druhej strane existujú však aj veľmi jednoduché fakty a jedným z nich je napríklad, že gitara sa zvukovou silou nevyrovná pozaune a keď skladateľ všetky jednoduché, ale zásadné fakty zoberie na vedomie, má už približne obraz o tom, akým spôsobom môže gitaru čo najefektívnejšie použiť. Neustálym prehlbovaním vedomostí o možnostiach toho-ktorého nástroja sa postupne buduje krok za krokom jeho miesto a pozícia v hudobnej reči. Konkrétne u mňa nachádza gitara miesto v jemných lyrických miestach, ale zároveň tiež v plochách budujúcich rastúce napätie založené na veľmi rýchlych stúpajúcich alebo klesajúcich figuráciách.

Aká je tvoja stratégia na zvládnutie idiomatikosti gitarového hmatníka (napríklad jej konzekvencie pre vertikálu)?

Mojou stratégiou je čo najlepšia príprava, ale ani tá najlepšia príprava sa nezaobíde bez konzultácií s ochotnými hráčmi. Keďže mám gitaru doma, skúšam a experimentujem aj sama, ale pred ukončením partitúry vždy príde na rad kontrola skúseného hráča, najlepšie špecialistu na súčasnú hudbu. Až potom považujem danú skladbu za dokončenú.

Vnímaš gitaru skôr ako kuriozitu (napríklad ako mandolínu či japonské koto), alebo je to pre teba nástroj, ktorý jednoznačne patrí do sveta súčasnej komponovanej hudby?

Gitara už jednoznačne patrí ku klasike súčasnej hudby.

Opýtam sa jednoducho, prozaicky... Čo máš na gitare rada?

Skladateľ je asi človekom, ktorý miluje všetky nástroje. Asi ako rodič, ktorý miluje všetky svoje deti rovnako. Každý nástroj má – ako človek – svoj jedinečný neopakovateľný charakter, má svoju reč – povie veci, ktoré nevie povedať nikto iný. Gitara je v mojej mysli spojená s jemnosťou a mäkkosťou – určitým druhom prítulnosti, ale zároveň má v sebe brilantnú jasnosť, takpovediac ostrosť a špičku noža. Táto kombinácia

ju robí v mojich očiach (a ušiach) výnimočným nástrojom a v zmysle tejto „nebezpečnej prítulnosti“ ju skúšam vždy aj použiť.

Vnímaš rozdiely v práci s gitaristami a s hráčmi napríklad na sláčikových nástrojoch? Narážam povedzme na skúsenosti, hráčsku pohotovosť, schopnosť pochopiť a do detailu zvládnuť notový zápis tvojich skladieb.

Osobne som sa nestrela s väčšími rozdielmi. Jediné, čo bolo naozaj citeľné už počas mojich vysokoškolských štúdií, bol oveľa väčší záujem o súčasnú hudbu zo strany akordeonistov a gitaristov. Títo kolegovia ma vždy znova a znova prosili o nové skladby, dávali vždy nové impulzy a ich záujem bol natoľko intenzívny, že sa to naozaj viditeľne odráža v zozname mojich skladieb. Za čo som im aj veľmi vďačná.

Ktoré z technicko-zvukových možností gitary považuješ za zaujímavejšie alebo efektívnejšie oproti ostatným častejšie používaným hudobným nástrojom?

Gitara má, ako som už vyššie spomenula, svoj absolútne výnimočný charakter a na jeho základe som sa osobne vždy snažila určité nevýhody tohto nástroja kompozične obrátiť dokonca v jej prospech.

Je klasická a elektrická gitara v tvojom ponímaní ten istý nástroj (dve strany tej istej mince), alebo ich považuješ za akési „vzdialené sestry“?

Pre mňa sú to dva úplne odlišné svety.

Máš ešte do budúcnosti kompozičné plány s gitarou?

Samozrejme, na pláne je jednoznačne koncert pre gitaru a orchester.

POZNÁMKY

³⁵ Výskum a napísanie tejto štúdie finančne z verejných zdrojov ako hlavný partner podporil Fond na podporu umenia.

³⁶ VESELÝ, Ondrej: Kompozície slovenských skladateľov a skladateľiek pre gitaru. In: *Slovenská hudba*, roč. 49, 2023, č. 2, s. 125 – 145.

³⁷ Keďže ide o nadväzujúcu časť štúdie, budeme v číslovaní kapitol, poznámok, obrázkov a notových príkladov priebežne pokračovať.

³⁸ Podľa webstránky Hudobného centra toto Šimaiovo dielo prešlo revíziou v roku 1984. Pozri: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/681-simai-pavol/diela>

³⁹ V archíve Slovenského rozhlasu sa pod archívny číslo 0000012525601001 zachovala nahrávka diela z roku 1962 v interpretačnom obsadení: Hana Sarvašová (recitácia), bližšie neurčené Komorné združenie (bez uvedených členov) dirigoval Vlastimil Horák. Z roku 1965 zase

jestvuje nahrávka pod archívny číslo 0000016586401001 v interpretačnom obsadení: Monoszlóyová Eva (recitácia), bližšie neurčenú orchestrálnu skupinu (bez uvedených členov) dirigoval skladateľ.

⁴⁰ VESELÝ, c. d., 2023, s. 126.

⁴¹ Jednotlivé časti diela nesú názvy *Odpoveď* a *Mesiac na vode*. V archíve Slovenského rozhlasu sa pod archívny číslo 0000000370301001 a 0000000370301002 zachovala nahrávka diela. Speváckeho partu sa zhostila Daniela Kubrická, bližšie nešpecifikovaný komorný súbor (bez uvedených členov) dirigoval Bystrík Režucha.

⁴² CHALUPKA, Ľubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, 2011, s. 241.

⁴³ Tamtiež.

⁴⁴ Tamtiež.

- ⁴⁵ O svojej skladbe *Epitaf II* napísal Ivan Parík nasledovné: „*Milošovi* [Jurkovičovi] som napísal možno najlepšie z mojich skladieb, počnúc Sonátou pre sólovú flautu, cez Epitaf pre flautu a gitaru [...]“ Zdroj: PARÍK, Ivan: *Fragmenty a úvahy*. Bratislava: Hudobné centrum, 2017, s. 32.
- ⁴⁶ Sólovej gitare venoval Juraj Beneš dielo *A curious appearance in the air* v roku 1999.
- ⁴⁷ ŠČEPÁN, Michal: *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2020, s. 89.
- ⁴⁸ Tamtiež.
- ⁴⁹ Pozri viac: ŠČEPÁN, c. d., 2020, s. 162 – 164.
- ⁵⁰ Dušan Lehotský bol od roku 1971 interným učiteľom hry na gitare na Žilinskom konzervatóriu, pozri viac KOMPAS, Karol: *Gitara a gitarová hudba na Slovensku*. [Dizertačná práca.] Nitra: Katedra hudby Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2008, s. 248.
- ⁵¹ ŠČEPÁN, c. d., 2020, s. 19.
- ⁵² K informáciám o premiére (či ďalších uvedených) tohto Salvovho diela sa nám v rámci nášho výskumu nepodarilo dostať. ISBN 80-7093-055-1.
- ⁵³ Telefonický rozhovor Ondreja Veselého so Stanislavom Hochelom [6. 9. 2023].
- ⁵⁴ Práve od roku 1972 sa stal Jozef Zsapka gitarovým pedagógom na Konzervatóriu v Bratislave.
- ⁵⁵ Jednotlivé záznamy (časti diela) uvádzajú nasledovné incipity: *I. Veru, nebyť tej vznešenosti v našom úrade, dávno by som bol nechal ministerstvo; II. Srdce mi bije, akoby stále čosi čakalo...; III. Ach, drahá, ako už cítiť prichod jari; IV. Priznám sa, tieto udalosti ma tak ochromili a otriasli mnou, že som celý deň nemohol vôbec nič robiť; V. A či vieš, ty paholok sprostý, že ja som úradník a pôvodom šľachtic?!; VI. Španielsko má kráľa. Našiel sa. Ten kráľ som ja; VII. Mamička, zachráňte úbohého syna. Vyroňte slzičku na jeho ubolenú hlávku... Pozrite, ako ho trýznia.*
- ⁵⁶ Juraj Hatrík sa dlhodobo v našom prostredí zameriaval na výskum hudobnej semiotiky.
- ⁵⁷ Nahrávka sa v archíve Slovenského rozhlasu zachovala pod archívny číslo 000000318401001.
- ⁵⁸ Osobná korešpondencia Juraja Hatríka a Ondreja Veselého (zdroj: archív Ondreja Veselého).
- ⁵⁹ Gitara – Ondrej Veselý.
- ⁶⁰ Gramafon AB, Djursholm: BIS LP-203 STEREO, pozri: VESELÝ, Ondrej: Sonda do tvorby slovenských skladateľov žijúcich v zahraničí (s výlučným zreteľom na médium gitary). In: *Slovenská hudba*, roč. 43, 2017, č. 3, s. 262.
- ⁶¹ GODÁR, Vladimír: Iris Szeghy a metafyzika zvuku. In: *Slovo* [online], s. l., Klub Nového slova, 2004. [Cit. 2023-08-30.] Dostupné na internete: <http://www.noveslovo.sk/node/22303>
- ⁶² V archíve Slovenského rozhlasu sa pod archívny číslo 000000401801001 zachovala nahrávka diela (z roku 1986), speváckych partov sa ujali Ľudmila Braunová a Jozef Kundlák, na flaute hral Jaroslav Havran, na violončele Ivetta Juříková a na gitare Vladimír Tomčányi.
- ⁶³ Rozhovor so skladateľkou virtuálnou cestou (Facebook) [3. 9. 2023].
- ⁶⁴ Časti diela: *Preludium, Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Fugeta, Postlúdium*. Predposledná časť diela sa môže interpretovať aj ako samostatná kompozícia pod názvom *Minútová fúga*.
- ⁶⁵ Dostupné online: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/37-iris-szeghy/diela>
- ⁶⁶ Skladba prešla v poslednom období skladateľskou revíziou.
- ⁶⁷ PIRNÍKOVÁ, Tatiana: Zachytiť aspoň zlomok virtuálnej hudby : dialóg so skladateľkou Vierou Janárčekovou [rozhovor]. In: *Hudobný život*, roč. 48, 2016, č. 9, s. 20.
- ⁶⁸ Podľa dostupných informácií dielo ostáva nateraz neuvedené.
- ⁶⁹ VESELÝ, c. d., 2017, s. 263.
- ⁷⁰ JANÁRČEKOVÁ, Viera: Autorský text k skladbe *Prielom* pre gitaru, akordeón a klavír. [Bulletin ku koncertu zo dňa 18. 6. 2019.] Prešov: VIOLA centrum pre umenie, 2019.
- ⁷¹ KMIŤOVÁ, Jana. In: *Nová slovenská hudba 2020*. [Bulletin.] Dostupné online: <https://hc.sk/o-slovenskej-hudbe/osobnost-detail/424-jana-kmitova/diela>
- ⁷² Z premiéry diela sa zachovala nahrávka v archíve Slovenského rozhlasu, a to pod archívny číslo 0000004084701001, hrala Ivica Gabrišová-Encingerová, Miriam Rodriguez Brülllová a Michal Šťahel.
- ⁷³ V archíve Slovenského rozhlasu sa pod archívny číslo 0000004960701013 zachovala s týmito interpretmi nahrávka diela, a to z koncertného cyklu *Štúdio mladých* zo dňa 9. 4. 2008. Skladba zároveň získala Cenu hudobného festivalu v Piešťanoch v roku 2007.
- ⁷⁴ Klavír: Kamil Mihalov, gitara: Ondrej Veselý.
- ⁷⁵ KMIŤOVÁ, Jana: Autorský text k skladbe *Február* pre gitaru a klavír. [Bulletin ku

koncertu zo dňa 1. 9. 2018.] Prešov: VIOLA centrum pre umenie, 2019.

⁷⁷ V rámci tohto projektu vzniklo 14 nových kompozícií pre spev a gitaru na žalmové texty. Menovite ide o skladateľov a skladateľky: Vladimír Bokes, Vítazoslav Kubička, Miloš Betko, Juraj Vajó, Peter Groll, Jana Kmiťová, Daniel Remeň, Ľuboš Bernáth,

Nuno Figueiredo, Zdenka Fekiačová Skruteková, Ondrej Veselý, Samuel Hvodzík, Jakub Laco a Peter Javorka.

⁷⁸ Obsadenie: flauta, hoboje, klarinet, fagot, lesný roh, trúbku, trombón, gitaru, akordeón, klavír, harfa, bicie nástroje a sláčikový orchester.

SUMMARY

Guitar Compositions of Slovak Composers II

*In the second part of the study *Guitar Compositions of Slovak Composers* we present the development of the composition for guitar in the 1970s, while discussing not only chamber music with guitar, but also the first compositions for a guitar solo written by Tadeáš Salva, Stanislav Hochel, Juraj Hatrík and Pavol Šimai. In this section of the study we also focus on the contexts and character of the guitar music by the Slovak female authors Iris Szeghy, Viera Janárčeková and Jana Kmiťová. Three interviews with the composers Peter Machajdík, Peter Javorka and Jana Kmiťová may be considered a bonus of the contribution, as they present their composing experience and opinions related to the possibilities of the guitar in the contemporary composed music.*

Keywords: *guitar music; Slovak composers; Slovak female composers; chamber music; solo guitar music*

U. fond
na podporu
umenia

Vznik predkladanej štúdie s názvom *Kompozície slovenských skladateľov a skladateľiek pre gitaru* a s ňou spojený vedecký výskum ako hlavný partner z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.