

Formovanie profesionálnej slovenskej hudobnej tvorby v medzivojnovom období (1918–1939) v konfrontačnom priestore sebaidentifikačného a akultačného úsilia

Ľubomír Chalupka

V názve príspevku je ukrytých niekoľko kľúčových, či identifikačných slov pre priblíženie zvolenej problematiky. Vyjdeme od definície dvoch kultúrotvorných ambícií: sebaidentifikácie a akulturácie, ktoré sa prvýkrát v slovenskej muzikologickej spisbe pripomenuli práve pri analýze vývoja hudby na Slovensku v prvej polovici 20. storočia.¹ Potom si všimneme špecifickú vývojovú situáciu v medzivojnovom období (1919–1939), naznačíme faktor profesionalizmu a napokon na príklade troch skladateľských osobností pripomenieme, že slovo „formovanie“ konotuje proces, pohyb, dynamický typ vývoja tvorivosti na Slovensku, čerpajúci špecificky z oboch spomenných ambícií.

Sebaidentifikácia predstavuje úsilie o podčiarknutie vlastného kultúrneho profilu, zameranie sa na pestovanie, ochraňovanie a vyzdvihovanie koreňov národnej identifikácie, domácej tradície najčastejšie folklórneho typu, jej vyzdvihovanie spojené aj s adorovaním cest hľadania a upevňovania týchto koreňov. Dalo by sa demonštrovať aj niektorými sloganmi: „Ja som Slovák, kto je viac“, alebo heslom, ktoré sa v nie najšťastnejších súvislostiach vyslovovalo v priebehu vojnoveho Slovenského štátu „Svoje si nedáme a cudzie nechceme“.² Akulturácia zastupuje v určitom zmysle protikladnú tendenciu, špecifikuje sa na báze sympatie, užitočnosti až nevyhnutnosti inšpirovať sa v domácej umeleckej tvorbe a kultúrnom prostredí podnetmi z okolitých kultúr a krajin, brojí proti typu „zápecníctva“ i nízkemu vedomostnému rozhládu.³

Pokúsime sa uviesť niekoľko kategórií zaradených k obom uvedeným kultúrotvorným ambíciám, ktoré sa viažu na tvorivosti kompozičného typu, hoci ich možno aplikovať aj na ďalšie oblasti slovenského hudobného života a kultúry (napr. interpretačné umenie, kritika a publicistika, začiatky a rozvoj muzikologickej bádania, pedagogická prax, dramaturgia hudobného života, repertoárová štruktúra a pod.).

SEBAIDENTIFIKÁCIA

- Domáce
- Slovenské
- Vzťah k národným tradíciam
- Špecifickosť svojrázu
- Utvrdzovanie vlastných koreňov
- Zachovávanie získanej úrovne
- Chránenie vlastného
- Konzervovanie tradície
- Sebapreceňovanie
- Xenofobia

AKULTURÁCIA

- Cudzie
- Európske (svetové)
- Záujem o nadnárodné okruhy
- Prijatie univerzálnych hodnôt
- Hľadanie iných inšpirácií
- Získavanie nových podnetov
- Ochota priať iné, odlišné
- Presadzovanie originality
- Sebapodceňovanie
- Tolerancia

Ohľad na domáce poslucháčske skúsenosti

Tendencia k uzavretosti

Izolovanosť

Kontinuita

Stabilizácia vývoja

Tradicionalizmus

Záujem zvyšovať rozhľad nekonvenčnou dramaturgiou
Presadzovanie otvorenosti
Komunikatívnosť
Diskontinuita
Dynamizácia vývoja
Avantgardnosť

Pri dvojiciach „domáce - cudzie“, resp. „slovenské - európske“ ide o povahu akéhoosi kultúrneho vlastníctva vyjadreného aj geografickým rozlišením. V užej, aplikovanej podobe sa v kategóriách z ľavého stĺpca zdôrazňuje typ ochranárskej mentality pestovanej najmä v 19. storočí, zvlášť po tzv. rakúsko-uhorskom vyrovnani (1867), keď silneli maďarizačné tendencie vysielané z kultúrneho centra vtedajšieho Uhorska, z Budapešti. V tom čase sa zo strany slovenskej inteligencie videlo potrebné pestovať vzťah k národným tradíciam, napr. zvýšeným záujmom o ľudovú pieseň pestovaným už od dvadsiatych rokov 19. storočia. Pozornosť k iným zdrojom hudobnej tvorivosti nebola v slovenskej hudobnickej societe pred rokom 1918 výraznejšie pestovaná, zotrvala len v okruhu nenáročných aktivít na pôde mestských spoločenstiev, čo bolo aj následkom minimálnych podmienok pre rozvoj profesionálnejšie artikulovaných tvorivých zámerov. Ak k nim prichádzalo, jednalo sa o iniciatívu osamotených jedincov.⁴ Kategória „špecifickosť svojrázu“, demonštrovaná stále živo pestovanou folklórnu hudobnou tradíciou, mohla eliminovať kultivovanejší pomer k „univerzálnym hudobným tradíciam“, poloha inštinktívneho tvorenia až na báze kompozičného diletantizmu viedla iba k nenáročným úpravám ľudových piesní a ich interpretácií v speváckych spolkoch. Toto „utvrdzovanie vlastných koreňov“ bolo letargické voči „hl'adaniu iných inšpirácií“, teda čerpaniu z tvorby európskej hudobnej tvorby.⁵ Zahľadenie sa len na úzky okruh podnetov pre tvorivé aktivity viedlo k spokojnosti so „získanou úrovňou“, k jej „ochrane“, pretože bola zreteľne identifikovaná nápevmi i textami a zaštitená príslušnosťou k „národnej tradícii“. Seba prečesnanie a ohľad na nenáročné publikum zotravávajúce v uctievaní tradičných zvyklosťí viedol k sociálno-psychologicky motivovanej ľahostajnosti až averzii voči prieniku iných, odlišných, neznámych a tým aj podozrivých a akoby „nestrávitelných“ hodnôt z európskeho tvorivého okruhu. Netolerancosť až xenofóbne odmietanie toho, čo prekračovalo úzke obzory pestovaného diletantizmu, „zhrozenie sa“ nad tým, čo bolo v sporadických kompozičných výsledkoch označované (takmer na úrovni nadávky) ako „moder nosť“,⁶ viedla väčšinu slovenských hudobníkov do roku 1918 k izolácii od okolitého diania, k uzavretosti komunikácie, k nízkej ochote prekračovať navyknuté tvorivé skúsenosti a skôr k prispôsobeniu sa daným kultúrno-spoločenským podmienkam. Z toho rezultovala vývojová staticosť a tradicionalizmus, premietnutý do úzkeho druhovo-žánrového kompozičného záberu len v rámci vokálnej tvorby (piesňových, resp. zborových kompozícií na svetské a rovnako aj duchovné texty). Bolo to v zjavnom protiklade s chápaním vývoja hudobnej tvorby ako permanentného hľadania, skúšania, overovania, dynamického posunu vpred s dávkou konfrontačnej otvorenosti. Seba identifikačné tendencie mali značné zázemie najmä na slovenskom vidieku, v menších mestách, pričom v potenciálnych centrach s predpokladmi pre vyššiu úroveň hudobných podujatí, ako napr. v Košiciach a najmä v Bratislave, multikultúrne zložené

nie obyvateľstva viac prialo nemeckým a maďarským vrstvám a ich hudobno-kultúrnym potrebám.⁷

Vznik Československej republiky v roku 1918 znamenal novú výzvu aj pre slovenskú hudobnú kultúru. Zmenené spoločensko-politické podmienky umožňovali v medzivojnovom období možnosť vyvažovania predtým až na výnimky prísne oddelených a protikladných kategórií, prienik sebaidentifikačných a akulturačných ambícií a ich vzájomné ovplyvňovanie v prostredí slovenskej skladateľskej obce. Voči staršej sebaidentifikácii v užšom slova zmysle, ktorá sa prejavovala v nekritickom tradicionalizme, sa v sledovanej fáze vývoja slovenskej hudby vyvinula aj sebaidentifikácia vyššieho, resp. rozvinutejšieho typu, ktorá rástla na komunikácii s prejavmi z akulturačnej oblasti. Na báze otvorennejšieho prijímania podnetov zvonku prichádzalo v tvorivej skladateľskej sfére na Slovensku k výsledkom, ktoré regenerovali pôvodné sebaidentifikačné úsilie, inak povedané slovenski hudobníci sa postupne etablovali a konfrontovali v interkultúrnej a medzinárodnej komunikácii ako tvorivá skupina, ktorej výsledky sa stávali aj obohatením širšieho akulturačného priestoru. Podobne sa dotyk medzi dvoma sledovanými ambíciami prejavil aj opačným smerom, impulzy a iniciatívy z akulturačného okruhu (v rovine kompozično-technickej a štýlovo-estetickej) prichádzali do tvorivého sebaidentifikačného prostredia slovenskej hudby nie mechanicky v úplnosti, ale „sitom“ selekcie a transformácie. Ochota prijímať podnety zvonku nebola len akýmsi napodobňovaním vzorov, ale dôkazom vzrastajúcej vyspelosti skladateľskej society.

Medzivojnové obdobie, vymedzené rokmi vzniku 1. ČSR a jej zániku v predvečer vypuknutia 2. svetovej vojny, prinieslo pre skladateľské prostredie na Slovensku stretnanie sa momentov vývojovej kontinuity a zároveň diskontinuity. Nová štátно-politickej realita niesla so sebou aj novú kultúrno-spoločenskú situáciu a znamenala zásah do predtým svojrázne pestovaného slovenského kompozično-tvorivého priestoru. Išlo o odpútavanie sa od tradície a vkuisu vychádzajúceho z podoby zberateľskej a ochranárskej pozície voči slovenskej ľudovej piesni ako jedinečnej nositeľke sebaidentifikačných reflexov slovenského skladateľa. Kontinuita tvorivých inšpirácií v tomto zmysle sa sice v medzivojnovom období zachovávala, ale bola poznačená vážnymi inovačnými zásahmi, napr. v dynamickejšom chápaní pojmu „slovenská národná hudba“. Možno ju sledovať v tvorivom dozrievaní Mikuláša Moyzesa (1872–1944), Viliama Figuša-Bystrého (1875–1937) a Mikuláša Schneidra-Trnavského (1881–1958). Ich ambície boli späť s predstavami a hudobným vkurom malých miest v rôznych regiónoch Slovenska, kde žili a pôsobili.⁸ Zakial’ čo Schneider-Trnavský, absolvent (1905) pražského Konzervatória, striedal pred rokom 1918 i po ňom snahu vyrovnať sa s náročnejšími (novoromantickými) hudobnými prostriedkami s prispôsobovaním sa konvenciam (najmä na pôde cirkevnej hudby), M. Moyzes i V. Figuš-Bystrý, obaja bez profesionálneho kompozičného vzdelania, začali prekračovať dovedajšiu úroveň svojej tvorby, na čom mal zásluhu aj tzv. Slovenský koncert v Prahe v marci r. 1920, na ktorom Česká filharmónia uviedla ich skladby. M. Moyzes sa preorientoval na inštrumentálne druhy (komornú hudbu, symfóniu), ktoré pestoval až do konca života. Figuš sa podujal napísať operu.⁹ Skúsenosť s prvým prienikom ich tvorby do vyspelého hudobno-kultúrneho prostredia sa stala dôležitým katalyzátorom jednak vývojového posunu, ale aj ich technických a štýlových limitov.¹⁰ Druhou ambíciou v slovenskej hudbe bolo obhájenie a rozvinutie tých akulturačných impulzov z európskej hudby

najmä nemeckej novoromantickej proveniencie, nastolených už pred rokom 1918 napr. v tvorbe Frica Kafendu (1883–1963) a Alexandra Albrechta (1885–1958), ktorí nadobudli profesionálne vzdelanie na konzervatóriách v Lipsku, resp. v Budapešti. Osudy ich tvorivého dozrievania v medzivojnovom období boli však diametrálne odlišné. Zakiaľ čo Albrecht siahal vo svojich nových kompozíciiach k vyrovnávaniu sa s aktuálnymi podnetmi z rodiacej sa európskej hudobnej avantgardy prvej polovice 20. storočia (Paul Hindemith, Béla Bartók), Kafenda sa prekvapivo odmlčal (písat začal až po vyše tridsaťročnej cezúre). Tak sa v slovenskej hudobnej tvorbe sledovanej vývinovej etape snúbila plynulá kontinuita (vrcholné diela A. Albrechta) s ráznou diskontinuitou (silencium F. Kafendu).¹¹

Novým a výrazným fenoménom v prostredí slovenskej kompozičnej tvorby medziwojnového obdobia sa stal akcentovaný česko-slovenský hudobno-kultúrny kontext. V jeho presadzovaní sa vytvárali aj dôvody pre vyrovnávanie sa slovenských hudobníkov s hegemoniou predstáv a koncepcii šírených z pražského centralistického prostredia do celého štátu. Kým v dvadsiatych rokoch fungovala predstava jednotných československých dejín, jedného československého jazyka, ako aj chápania slovenskej hudby ako menej rozvinutej, resp. začínajúcej tvorivej sústavy, akoby takmer dialekту v rámci československej hudby a hudobnej kultúry,¹² v tridsiatych rokoch nastávalo jednak formovanie mladej skladateľskej generácie na pražskej Majstrovskej škole Konzervatória v triede Vítězslava Nováka, ale táto generácia, ktorá neskôr dostala zásluhou Ladislava Burlasa názov „slovenská hudobná moderna“, dokázala popri úcte voči svojmu českému pedagógovi a skladateľovi nastoliť v svojej kompozičnej praxi aj samostatný tvorivý variant.¹³ Tak sa v rámci tohto kontextu postupne prejavovali tri tendencie: integračná, diferenciačná a komplementárna.¹⁴ Integračná predpokladala prenášanie kompozično-technických, druhovo-štýlových a estetických podnetov z českého tvorivého prostredia, počnúc skladateľským odkazom Bedřicha Smetanu, do skúseností rodiacej sa profesionálnej slovenskej hudby.¹⁵ Táto tendencia mala zaujímavú predestináciu už pred vznikom 1. československej republiky, motivovanú kulturno-politicky. Vo februári 1918 publikoval muzikológ Vladimír Helfert úvahu *Naše hudba a český stát*,¹⁶ v ktorej pre budúnosť perspektívneho štátneho útvaru projektoval dve centrá hudobnej kultúry, jedno so sídlom v Prahe pre českú hudbu a druhé so sídlom v Brne pre hudbu Sliezska, Moravy a Slovenska. Ako sme spomenuli vyššie, následne, v prvom desaťročí jestvovania Československej republiky sa ujal pražský centralistický koncept. Tendencia diferenciačná v česko-slovenskom hudobno-kultúrnom kontexte predpokladala zaostalošť slovenskej hudby voči českej, jej neschopnosť až zbytočnosť etablovať sa v oblasti kompozičnej tvorby do podoby samostatnej národnej entity.¹⁷ Ešte koncom dvadsiatych rokov videl český muzikológ a kritik Antonín Hořejš, prvý odchovanec Hudobnovedného seminára vedeného prof. Dobroslavom Orlom na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, ktorý zostal pôsobiť na Slovensku, situáciu v slovenskej hudobnej tvorbe ako bezútešnú: „Keby niekto mohol dnešnú tvorbu hudobnú na Slovensku postaviť nám do lepšieho svetla, boli by sme mu iste všetci vdľační. Ja si však ani na budúcich 10 rokoch nerobím žiadnych veľkých nádejí, lebo niet nadostač dorastu, ktorý by chcel vyvinúť činnosť.“¹⁸ Ked' sa však o pár mesiacov neskôr po publikovaní týchto riadkov zúčastnil na koncerte z novej tvorby čerstvého absolventa pražského Konzervatória, Alexandra Moyzesa, zmenil názor a uvedené diela predstavil ako „novú etapu v slovenskej hudbe.“¹⁹ Pri písaní

syntetickej kapitoly o slovenskej hudbe do publikácie *Československá vlastivěda* už formuloval pozitívne tvrdenia o novovznikajúcej „modernej slovenskej hudbe“.²⁰ V týchto súvislostiach sa črtá tretia tendencia v budovaní česko-slovenského kultúrneho kontextu v medzivojnovom období, tendencia komplementárna, ktorá predpokladá rovnočenné postavenie českej a slovenskej hudobnej tvorby.²¹ O presadzovanie tejto tendencie usiloval aj mladý slovenský kritik Ivan Ballo (1909-1977) v prepojení aj s diferenciáciou, teda predpokladom, že slovenská hudba by nemala prijímať všetky podnety aktuálne pestované v českej hudbe, lebo na začiatku tridsiatych rokov nebola na ne podľa neho ešte pripravená. „Najmladšia hudobná moderna vracia sa čo do formálnej štruktúry skladieb až do doby predklasickej a čo do hudobnej reči (melodiky, rytmiky a harmónie) reaguje na dnešnú dobu, a z nej na prejavy, ktoré pokladá za najpríznačnejšie, na moderné tance a šansóny. Načo má mladý slovenský skladateľ čerpať inšpiráciu z tovaru takej pochybnej ceny nielen hudobnej, ale i etickej, keď sa môže inšpirovať zdravými, jadrnými hodnotami, rastúcimi zo slovenskej pôdy? Pravda, príde na to, ako sa nimi inšpiruje. Keď slovenskí skladatelia umelecky vyriešia problém národnej hudby, ktorá by slovenskosť zlučovala s umeleckosťou, modernosťou i svetovosťou, a keď táto hudba bude mať také pevné tradície ako napríklad hudba česká, potom budú si môcť i oni, slovenskí skladatelia, dovoliť hoci i experimenty. Luxusné experimentovanie si môže dovoliť len hudba, ktorá má pevné základy.“²²

Prelínanie integračnej, diferenciačnej i komplementárnej úrovne v česko-slovenskom hudobno-kultúrnom kontexte možno vidieť aj v postupnom budovaní profesionálnej úrovne hudobného života na Slovensku a v jeho rámci aj kompozičnej tvorby. Bola výsledkom aj obetavosti českých hudobníkov, ktorí pomáhali rozvinúť činnosť prvých inštitúcií zakladaných v priebehu dvadsiatych rokov – napr. vyučovanie na Hudobnej škole pre Slovensko, neskôr (v roku 1927) premenovanej na Hudobnú a dramatickú akadémiu, kde sa pripravovala prvá generácia profesionálne vzdelaných slovenských hudobníkov (inštrumentalistov, spevákov, skladateľov i učiteľov hudobnej výchovy), činnosť operného súboru Slovenského národného divadla, výchova muzikológov a kritikov na Hudobnovednom seminári Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, začiatky hudobného vysielania v bratislavskom i košickom štúdiu Československého rozhlasu, pravidelnosť orchesterálnych i zborových koncertov. Pre pohotové doplnenie spektra rozvíjajúceho profesionalizmu na Slovensku aj v oblasti kompozičnej tvorby zvolila sa osobnosť vyše 80ročného Jána Levoslava Bellu (1843-1936), ktorý po odchode z územia Slovenska ešte začiatkom osemdesiatych rokov 19. storočia pôsobil štyridsať rokov v sedmohradskej Sibini a následne žil vo Viedni. Spoločným úsilím českých a slovenských hudobníkov sa podarilo Bellu prestaňovať do Bratislavu a jeho osobnosť a dielo sa prezentovalo ako dôstojný pendant k romantickej epoce českej hudby.²³ Koncom dvadsiatych a v priebehu tridsiatych rokov však možno sledovať zásluhou vtedy nastupujúcej mladej skladateľskej generácie pestrejší vzťah medzi sebaidentifikačnou a akulturačnou ambíciou rozvíjajúcej sa profesionálnej úrovne slovenskej hudby i prienik kontinuitných a diskontinuitných momentov vo vývoji. Pokúsime sa ho demonštrovať na individuálnom formovaní troch reprezentantov tejto generácie v sledovanom období - Alexandra Moyzesu (1906-1984), Eugena Suchoňa (1908-1993) a Ľudovítu Rajtera (1906-2000).

Rodák z Kláštora pod Znievom Alexander Moyzes vyrastal v Prešove, kde jeho otec Mikuláš pôsobil na tamojšom učiteľskom ústave a organizoval hudobný život

v tomto východoslovenskom meste. Keď sa Alexander po maturite na tamojšom gymnáziu rozhodol študovať hudbu na Konzervatóriu v Prahe, mal už napísaný cyklus mužských zborov *Miesto venca*, v ktorom uplatnil skúsenosti získané z rodičovského domu a z pestovaného repertoára (homofónna faktúra, dur-molové zakotvenie), pričom si vybral básne z poézie svojich vrstvovníkov, predstaviteľov novej slovenskej básnickej generácie. V triede Otakara Šína (nastúpil do nej na jeseň v r. 1925) vzniklo *Sedem klavírnych skladieb*, v ktorých mladý autor uplatnil modálne prvky ľudovej melodiky, ale už nie spôsobom citácie nápevov, aký volil jeho otec Mikuláš, ale využitím charakteristických intervalov podporujúcich sviežosť harmonickej štruktúry. Za absolentskú skladbu mu určil pedagóg napísať symfóniu. Tento náročný útvar - *Symfóniu D dur, op. 4* (1928) - zvládol A. Moyzes s profesionálnou istotou. Išlo o prvú symfóniu v novodobej slovenskej hudobnej tvorbe, ktorá sa stala východiskom i určitým modelom pre vznik ďalších symfónii.²⁴ Zaujímavosťou bolo, že Otakar Šín v záujme posilnenia „slovenskosti“ vznikajúcej kompozície poradil svojmu zverencovi použiť ako vedľajšiu myšlienku v 1. časti *Symfónie* melódiu slovenskej ľudovej piesne. Hoci šlo o nový prvak v dovedajšej slovenskej hudbe, A. Moyzes po niekoľkých rokoch škrtol tento pôvodný variant a vytvoril novú verziu prvej časti skladby. Svedčí to o autorovej sebakritike v zámere zrevidovať postupy, ktoré mali pripomínať starší sebaidentifikačný typ, i modifikovať príslušnosť k atmosfére českej hudobnej moderny na čele s Vítězslavom Novákonom.²⁵ Po absolutóriu Konzervatória sa A. Moyzes rozhodol doplniť si štúdium kompozície v Majstrovskej škole Vítězslava Nováka. Znamenalo to predĺženie pobytu v hlavnom meste Československa, kde popri precizovaní kompozičnej techniky u náročného pedagóga mohol mladý Slovák vstrebávať podnety z bohatého hudobného života Prahy na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov a zároveň naďalej modifikovať väzby na slovenskú hudobnú tradíciu, ako i reagovať na aktuálne námety. V tom čase (1928–1930) vznikli skladby, v ktorých sa prejavili tieto rozmanité ambície. Piesňový cyklus *Na palete* komponovaný na výber z poézie mladého slovenského avantgardného básnika Laca Novomeského prezrádza odklon Moyzesa od priority melodiky vokálneho partu k presunu pozornosti na harmonickú vrstvu, na výber zahustených a drsnejších súzvukov. Vo *Vest pocket suite* pre husle a klavír už názvy častí „Andante di Blues“, „Vivace di Fox“ svedčia o skladateľovom očarení dobovou tanecnou hudbou pestovanou v pražských kabaretoch, ku ktorej inklinoval aj jeho spolužiak Jaroslav Ježek. S tým súvisí aj asentimentalita a groteskný tón, blízky štýlovému prostrediu Parižskej šestky, uplatnený aj v *Divertimento* pre klavír, resp. komorný orchester. Zároveň Moyzes napísal *Sláčikové kvarteto*, v ktorom sa uplatnila kombinácia Novákonom požadovanej prísnej polyfónnej kompozičnej techniky s novoromantickými prostriedkami, vytvoril cyklus *Dvanásť ľudových piesní zo Šariša*, kde posilnil modálny typ harmónie, blízky úsiliam predstaviteľov východoeurópskych kompozičných škôl (Karol Szymanowski, Béla Bartók, George Enescu). V *Symfonickej ouvertúre*, skladbe, ktorou ukončil svoje pražské štúdiá, dominuje, podobne ako v piesňovom cykle *Farby na palete*, výber drsnejších súzvukov, blízky estetike expresionizmu Druhej viedenskej školy. A. Moyzes sa z Prahy nevrátil na východné Slovensko, ale zakotvil v Bratislave, vo vtedy už rozvíjajúcom sa centre slovenského hudobného života, so zámerom posilniť jeho profesionálny charakter. Od r. 1930 začal pôsobiť na Hudobnej a dramatickej akadémii ako profesor kompozície a v tejto funkcií zotrval vyše 50 rokov. Tým založil tradíciu slovenskej kompozič-

nej školy, ktorej didaktické zásady vychádzali v podstate z technickej a esteticko-štýlovej sústavy jeho pražského učiteľa V. Nováka.²⁶ Väčšina jeho prvých odchovancov (Ladislav Holoubek, Dezider Kardoš, Andrej Očenáš) si kompozičné štúdium doplnila v Prahe u V. Nováka. Ďalšia oblasť A. Moyzesovej aktivity je zastúpená publicistickou činnosťou – pravidelne prispieval do slovenských periodík v záujme potláčania statického typu sebaidentifikácie, odstraňovania tvorivého diletantizmu a falošného nacionálizmu vychádzajúceho z predstavy, že „všetko, čo je slovenské, je automaticky dobré“.²⁷ Zároveň sa usiloval prinášať do domáceho hudobno-kultúrneho povedomia aktuálne informácie o súdobých kompozično-tvorivých trendoch prostredníctvom návštev európskych festivalov súčasnej hudby (ISCM). Vlastná Moyzesova kompozičná tvorba z tridsiatych rokov svedčí o autorovej šírke inšpirácií, založenej na kombinácii sebaidentifikačných a akulturačných motivácií. Dobový záujem o tanečnú hudbu a jazz, ktorý prejavil už v posledných rokoch pražského pobytu, zúročil v rade nových skladieb – *Jazzová sonáta* pre dva klavíry, *Sandy waltz* a *Fox etuda* pre klavír, hudbu pre divadlo *ja+ja+ja=Ja*,²⁸ a pozitívne reagoval aj na možnosti, ktoré poskytovali pre skladateľa nové médiá – film a rozhlas. Od r. 1937 pôsobil A. Moyzes ako šéf hudobného vysielania v bratislavskej odbocke Československého rozhlasu a osobité dispozície rozhlasu využil v tvorbe špecifických opusov – rozhlasovej opery *Svätopluk* (1935) a nového druhu, tzv. montáži pre spevné hlasy a orchester *Na horách spievajú, Spievajú, hrajú, tancujú*, určených pre rozhlasové vysielanie. Inovačný skladateľský prístup k domácomu folklóru mal za cieľ eliminovať diletantský vodus rómskych kapiel, ktorý sa aj z pražského centra chápal ako špecifický prejav hudobnej „slovacity“, a preto sa pretláčal do programových rozhlasových relácií. V autentickej kompozičnej tvorbe A. Moyzeza v sledovanom desaťročí sa začal prejavovať cielavedomý akcent na inovovaný koncept sebaidentifikácie slovenskej národnej hudby. Akoby si uvedomiac kritické slová Ivana Ballu o „tovare pochybnej ceny“,²⁹ vzdal sa rezolútne inšpirácií z jazzovej hudby, ktoré sa zo slovenskej hudby vytratili na takmer 50 rokov,³⁰ a výrazne participoval na procese tvorivej syntézy absorbovania príznačných melodických, rytmických, tonálnych a expresívnych elementov prítomných v slovenskom hudobnom a tanečnom folklóre s pozdnoromantickými, ranoexpresionistickými a impresionistickými prostriedkami európskej hudby zo začiatku 20. storočia.³¹ Zjavili sa aj neoklasicistické postupy (napr. *Dychové kvinteto B dur*) uplatnené najmä v tektonickej oblasti, ale značná časť A. Moyzesovej invencie sa viazala na romantický princíp budovania celkov s dôrazom na monotematizmus, plastické kontrasty a polyfonickú prepracovanosť (*Symfónia č. 2*). Sprievodným momentom upevňovania sa Moyzesovho individuálneho štýlového prejavu bolo využitie konkrétnych programových námetov a expresívnych okruhov, napr. baladickosť (v sociálne motivovaných dielach ako „sinfonia-kantáta“ *Demontáz*, symfonická predohra *Nikola Šuhaj*), rapsodickosť (predohra *Jánošíkovi chlapci*), idylickosť (symfonická suita *Dolu Váhom*), čím Moyzes prispieval aj do pocitového sveta slovenskej literatúry a výtvarného umenia, formovaného v medzivojnovom období. Toto sebaidentifikačné zameranie Moyzesových kompozícií presahovalo domáce obzory a uplatnilo sa aj v náročnej medzinárodnej konkurencii – jeho *Dychové kvinteto* odznelo na festivale ISCM v r. 1935 v Prahe, predohra *Jánošíkovi chlapci* o rok neskôr v Stuttgarte. Partitúra predohry vyšla aj v renomovanom Universal Edition vo Viedni. Tým sa napĺňala aj dôležitá akulturačná ambícia slovenskej hudby, v podobe konfrontácie so zahraničím,

pri uplatnení selekcie a transformácie jednotlivých dobových podnetov, zachovávajúc profil „umiernenej moderny“.³²

Eugen Suchoň sa narodil v Pezinku, menšom vinohradníckom meste nedaleko Bratislavы. Ešte ako študent gymnázia začal komponovať, silne ovplyvnený malomestským hudobným vkusom rodného prostredia. Svoj talent prejavil už v rade raných kompozičných pokusov, určených pre pezinské amatérské súbory a domáce muzicovanie. Popri klavírnych a komorných skladbách so salónnym nádychom nechýbali medzi týmito juveniliami ani symfonické diela (symfónia, predohra, symfonická báseň), scénické útvary (balet *Angelika*, fragmenty 4 opier, opereta). V pomerne bohatej produkcií (42 jednotiek) sa objavili aj diela (*Balada pre lesný roh a orchester*, *Nocturno pre violončelo a orchester*), v ktorých možno vidieť zárodky budúceho skladateľovho individuálneho štýlu.³³ Väzba študenta Suchoňa na podmienky a požiadavky rodného mestečka zostala zachovaná aj v čase, keď už v roku 1927 nastúpil do klavírnej i kompozičnej triedy na bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémii. V jeho kompozičných plánoch a výsledkoch nastala určitá dvojkoľajnosť – na jednej strane vstrebávanie profesionálnych návykov a vedomostného rozhládu pod prísnym dohľadom pedagóga kompozície Frica Kafendu viedlo aj k akulturačnému záberu, na druhej strane zotrúvanie v nevyhranenom prostredí malomestského slovensko-nemeckého Pezinka, kde v dvadsiatych rokoch ešte doznievali nezanedbateľné reziduá predtým všemocnej maďarskej kultúry, sprostredkovalo väzbu na nenáročné sebaidentifikačné motivácie a zároveň hľadal náročnejšie prostriedky pri úprave slovenských ľudových piesní.³⁴ Nie div, že jazykovo dobre vybavený Suchoň (okrem slovenčiny ovládal nemecký i maďarský jazyk) neboli v tom čase ešte jednoznačne národne vyhranený, napr. v roku 1931, kedy ukončil svoje štúdium na akadémii v Bratislave, napísal melodrámu *Szent Erszébet* a pri názvoch niektorých skladieb uvádzal svoje meno aj maďarskou ortografiou – „Jenő Szuhony“.³⁵ Suchoňov pedagóg kompozície F. Kafenda, odchovanec konzervatória v Lipsku, dobre rozhladený v európskej kompozičnej tradícii najmä nemeckej vetvy, viedol svojho zverenca nie ku inštinktívному spôsobu tvorenia, ale popri brúsení techniky aj k štúdiu aktuálnych noviniek z európskej hudby – popri dielach Bélu Bartóka a Paula Hindemitha sa analyzovali aj komorné opusy Arnolda Schönberga. Tak sa prehľbovalo intelektuálne zázemie formovania Suchoňovo štýlu a cibrila aj jeho sebakritika.³⁶ Na rozdiel napr. od A. Moyzes, ktorý svoje všetky diela označoval priebežne opusovými číslami, Suchoň začal diferencovať svoju tvorbu s vážnym umeleckým zámerom od výtvorov určených pre amatérské prostredie (vrátane úprav slovenských ľudových piesní). Tak pod Kafendovým náročným vedením vznikli iba dve diela – *Sonáta pre husle a klavír*, op. 1 (1930) a absolventské *Sláčikové kvarteto*, op. 2 (1931). Bolo vitané pokračovať v prehľbovaní kompozičných vedomostí – zapísaním sa do Majstrovskej školy Vítězslava Nováka na pražskom konzervatóriu. Keď Suchoň predložil tomuto pedagógovi svoje čerstvé komorné opusy, mal Novák výhrady k polyfonicky komplikovanej štruktúre *Kvarteta* a žiadal od svojho žiaka jednoduchší a prehľadný typ komponovania. Tejto požiadavke Suchoň vyhovel v *Malej suite s passacagliou* pre klavír, op. 3 i *Serenáde pre dychové kvinteto*, op. 5. Inovačný vzťah k melodickým a tonálnym elementom slovenskej ľudovej piesne nachádzame v piesňovom cykle *Nox et solitudo* na verše slovenského symbolistu Ivana Kraska. Suchoň zo sociálnych dôvodov (zomrel mu otec i dedo) si nemohol dovoliť dlhší študijný pobyt v Prahe (ako pred ním A. Moyzes) a tak bol ochudobnený o kontakt

s tamojším bohatým hudobným životom, o to intenzívnejšie prehľboval svoj tvorivý prejav. K Novákovi dochádzal len raz za dva mesiace a svoje kompozície, Novákom plánované ako absolventské – *Kvarteto pre klavír, husle violu a violončelo*, op. 6, a *Burlesku pre husle a orchester*, op. 7, poslal svojmu pedagógovi poštou. Obidve diela Novák vyzdvihol pre invenčný spôsob prepojenia Suchoňovho technického perfekcionizmu a tektonickej disciplíny s citovým zázemím, oscilujúcim medzi pólmi krehkej melancholie a lyrizmu a opačnou tendenciou vyrastajúcou z prudkého vitalizmu a dynamického vzruchu. Originálnosť Suchoňovho štýlu, autorovu vážnosť chápania umeleckej tvorby si pri uvedení jeho nových diel v Bratislave povšimla aj kritika.³⁷ Spomínanú dvojkoľajnosť, avšak na vyšej úrovni, Suchoň zachovával aj po usídlení sa v Bratislave, kde prijal miesto pedagóga teoretických predmetov na Hudobnej a dramatickej akadémii a zároveň pôsobil aj na neumeleckej strednej škole, pretože považoval (napr. na rozdiel od A. Moyzes, učiteľa budúcich skladateľov-profesionálov) za dôležité priblížiť hodnoty hudby aj širšiemu okruhu, budúcemu hudbymilovnému obecenstvu.³⁸ Kryštalizáciu jeho autentického umeleckého prejavu v znamení syntézy akulturačných podnetov z európskej hudby s prvkami domáceho hudobného folklóru na pôde osobitého modálneho systému uplatneného najmä v melodickej a harmonicko-tonálnej vrstve hudobnej štruktúry možno sledovať v rade skladieb *Baladická suita pre klavír/orchester*, op. 9, *Predohra k dráme Kráľ Svätopluk*, op. 10, *Sonatína pre husle a klavír*, op. 11, a napokon kantáta *Žalm zeme podkarpatskej* pre tenor, miešaný zbor a orchester, op. 12. V nich Suchoň prispel originálnym spôsobom do spektra formovania sa slovenskej hudobnej moderny v tridsiatych rokoch uplynulého storočia.³⁹ Prostredníctvom stvárnenia historicko-vlasteneckých námetov (op. 10), obdivu k slovenskej prírode (cyklus mužských zborov *O horách*, op. 8) či aktuálnych sociálnych tém viažúcich sa k medzivojnovému Slovensku (op. 9 a op. 12) predstavil Suchoň vyššiu úroveň sebaidentifikačného úsilia slovenskej hudby, úroveň, ktorá prenikala aj do vyspelejšieho akulturačného prostredia európskej hudby (uvedenie *Sonatíny*, op. 11, na festivale súčasnej hudby ISCM v r. 1939 v Krakove, vydanie klavírneho výtahu *Žalmu zeme podkarpatskej* vo viedenskom vydavateľstve Universal Edition, ako aj uvedenie *Sonáty pre husle a klavír*, op. 1 na Medzinárodnom festivale súčasnej komornej hudby, ktorého dva ročníky 1937, 1938 sa konali za účasti popredných interpretov a telies na slovenskej pôde v kúpeľnom meste Trenčianske Teplice).⁴⁰

Ludovít Rajter sa narodil v tom istom roku ako Alexander Moyzes a v tom istom mestečku Pezinok ako Eugen Suchoň. Napriek týmto zhodám sa jeho tvorivé formovanie odlišovalo od jeho oboch vrstovníkov. Pomerne skoro prišiel do Bratislavu, mesta, ktoré si aj po roku 1918 zachovalo multinacionálny charakter. Popri potrebách rodiaej sa profesionálnej slovenskej hudobnej kultúry, rozvíjanej najmä v inštitucionálnej sfére za pomoci českých hudobníkov, sa tu pestovali aj aktivity nemeckej i maďarskej časti obyvateľstva. Rajter získaval základy hudobného vzdelania na dvoch bratislavských školách – Hudobnej a dramatickej akadémii pre Slovensko, ktorú viedol Frico Kafenda, a zároveň na Mestskej hudobnej škole, ktorá fungovala už pred vznikom 1. československej republiky a pod vedením Alexandra Albrechta (1885–1958) vychovávala najmä študentov nemeckej a maďarskej národnosti. Albrecht, absolvent kompozičnej triedy Hudobnej akadémie v Budapešti, bol zároveň umeleckým vedúcim Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina, ktorého aktivity, priebežne pestované už od dátumu založenia v r. 1833, zabezpečovali rege-

neráciu vyspelého hudobného života v meste a v čase Albrechtovho vedenia aj presadzovanie vyspejšej dramaturgie a interpretačnej úrovne bez akejkoľvek národnostickej predpojatosti.⁴¹ Z hľadiska skladateľsko-štýlovej úrovne bol Albrecht, podobne ako lipský odchovanec F. Kafenda, rozhladený v aktuálnej európskej kompozičnej tvorbe (tvorba Druhej viedenskej školy, Paul Hindemith), udržiaval napr. priateľské kontakty s Bélom Bartókom, pričom si ctil staršiu tradíciu, počnúc dielom J. S. Bacha. Jeho zrelé skladby z medzivojnového obdobia zastupujú samostatnú úroveň vyrovnávania sa s akulturačnými podnetmi.⁴² Po ukončení bratislavských škôl v odbore klavír a violončelo sa Rajter rozhodol pre ďalšie profesionálne hudobné vzdelanie. Nezamieril však do Prahy, ale za miesto svojho štúdia si zvolil hlavné mestá susedných štátov. Na Hochschule für Musik und darstellende Kunst vo Viedni študoval dirigovanie v triede Clemensa Kraussa a Alexandra Wunderera a kompozíciu u bratislavského rodáka Franza Schmidta a u Josepha Marxa. Po návrate do Bratislavu a nástupe na pedagogické miesto na Mestskej hudobnej škole sa Rajter prezentoval ako kultivovaný skladateľ, prepájajúci zásady tradičnej kompozičnej disciplíny s pozdnoromantickými impulzmi, v dirigentskej praxi presadzoval popri tvorbe klasikov (počnúc tvorbou J. S. Bacha) aj nekonvenčné novinky (uviedol napr. skladbu *Továreň* ruského futurista Alexandra Mosolova). V tom čase (v rokoch 1930–1932) si kompozičné vzdelanie doplnil u ďalšieho bratislavského rodáka Ernő Dohnányiho, profesora na Hudobnej akadémii Franza Liszta v Budapešti. Rajter považoval za potrebné získavať prehľad aj o hudobnom živote mimo Slovenska a doňho sa zapájať. Jeho vytríbený interpretačný prejav, ktorý predstavil na dirigentských kurzoch v Salzburgu, mu prinieslo ocenenie v podobe čestného doktorátu. V r. 1933 sa stal prvým dirigentom orchestra Maďarského rozhlasu v Budapešti a na tamojšej Hudobnej akadémii získal titul profesora dirigovania.⁴³ V hlavnom meste Maďarska pôsobil až do r. 1945. Tieto biografické okolnosti Rajterovho umeleckého formovania spôsobili, že v prvých synteticky koncipovaných dejinách slovenskej hudby⁴⁴ sa jeho meno spomenulo len v súvislosti s jeho dirigentskou aktivitou, bez zmienky o jeho kompozičných výsledkoch. Fakt, že Rajter v dvadsiatych a tridsiatych rokoch nevyužil vzdelávacie prostredie pražského konzervatória, sa mohol chápať ako súčasť jeho nedostatočného národného uvedomenia a odmietnutie využitia možností čerpať z pedagogicko-didaktickej sústavy školy Vítězslava Nováka, ktoré sa chápali ako jedinečné pre formovanie slovenskej kompozičnej tvorby.⁴⁵ Pritom z porovnania pedagogických zásad Nováka a Rajterových mimoslovenských učiteľov kompozície platí, že v Prahe, vo Viedni i v Budapešti systém vzdelávania vychádzal z rovnakých zásad, postavených na úcte k tradiciám barokovej kontrapunktickej techniky, klasicistickej čistote formotvornej disciplíny a kontrastov uložených v romantickom type inštrumentácie, prepojených s úctou k lokálnemu koloritu, zastúpenému folklórom.⁴⁶ Analytické návraty k Rajterovým opusom z medzivojnového obdobia (napr. orchestrálne skladby *Sinfonietta*, *Divertimento*, *Symfonická suita*) svedčia o autorovom vyspelom type hľadania a nachádzania, v rámci ktorého nechýbali ani diela podciarkujúce typ urbánneho folklóru (napr. *Pozsonyi majális/Bratislavský majáles*, 1938), vychádzajúci z intonácií pestovaných v hlavnom meste Slovenska, čo priponíma v tom čase, ale i neskôr na Slovensku obchádzané akulturačné inšpirácie z tvorby Igora Stravinského, Parižskej šestky, či E. F. Buriana.⁴⁷

Náš pohľad do problematiky konkrétnej fázy vývoja slovenskej hudobnej kultúry

dokumentoval, že v rovnakej dobe a spoločensko-kultúrnom prostredí sa spoločný esteticko-tvorivý a sociálno-psychologický základ prienikov sebaidentifikačného a akulturačného úsilia v záujme rozvíjania profesionálnej úrovne skladateľskej tvorivosti na Slovensku realizoval zároveň rozmanito, s prihliadnutím na individuálny naturel, predstavy, inšpiračné okruhy, motivácie a ambície jednotlivých skladateľských osobností.⁴⁸

Poznámky:

- ¹ BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor 1983.
- ² Pozri CHALUPKA, Ľubomír. Niektoré paradoxy vývoja slovenskej hudobnej kultúry v štyridsiatych rokoch. *Slovenská hudba* 32, 2006, č. 3-4, s. 302–316.
- ³ K tomu CHALUPKA, Ľubomír. Akulturačné procesy v slovenskej hudbe 20. storočia. *Slovenská hudba* 33, 2007, č. 3-4, s. 317–328.
- ⁴ Svedčia o tom životné osudy nadaného hudobníka Jána Levoslava Bellu (1843–1936), ktorý základy profesionálneho skladateľského remesla získal vo Viedni a kultivoval ich kontaktom s centrami a osobnosťami hudobného života v okolitých krajinách, vrátane návštevami Prahy, najmä v sedemdesiatych rokoch 19. storočia. Vhodné podmienky pre rozvoj svojho talentu v miestach svojho pôsobenia v Banskej Bystrici, či v Kremnici nenachádzal, preto sa v r. 1881 rozhodol z územia Slovenska odísť. Jeho snaha o inšpiratívne spoznávania hodnôt európskej romantickej hudby sa v nacionalisticky motivovaných hudobno-historiografických úsudkoch hodnotila ako „nenárodná“, „európska“, ako prejav až „renegátstva“. Pozri Kol.: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : SAV 1957. K náprave tohto skresľujúceho pohľadu na túto osobnosť prichádzalo v slovenskej muzikológii až ku koncu uplynulého storočia, čo sa zmysluplne potvrdzuje projektom (realizovaného od r. 1997) súborného kritického vydania Bellových kompozícií.
- ⁵ K tomu KRESÁNEK, Jozef. Slovenská hudba na rázcestí. *Slovenská hudba* 11, 1967, č. 4, s. 157–160; BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor 1983. HRČKOVA, Nada. *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra*. Bratislava: Litera 1996; CHALUPKA, Ľubomír. *Cestami k tvorivej profesionalite*. Bratislava: Univerzita Komenského 2015.
- ⁶ Keď v roku 1912 vyšla skladateľovi Mikulášovi Schneidrovi-Trnavskému (1881–1958) druhá zbierka piesní pre spev a klavír *Slzy a úsmevy* (1909), puristicky zameraný hudobník a skladateľ Milan Lichard napísal: „Ak vo svojich predchádzajúcich dielach javil skladateľ tendenciu k utvoreniu slovenského hudobného štýlu, v tomto novom diele tejto tendencie niet. Ja sám som so žiaľom pobadal, že Schneider tu pláva plnou parou v širokom prúde internacionálneho hudobného modernizmu, ktorý úplne vyhostil kadejaké národné sentimenty a kladie tu najslobodnejšiu formu nad ducha. Takto píše ani nie Wagner, ale Debussy, Puccini, R. Strauss a každý hudobný nadčlovek.“ Pozri CHALUPKA, Ľubomír. *Cestami k tvorivej profesionalite*. Bratislava: Univerzita Komenského 2015, s. 42. Schneider, absolvent pražského konzervatória, sa podujal umelecky absorbovať niektoré poznatky z európskej piesňovej literatúry do svojej tvorby a vzdialit' sa od upravovateľskej praxe Lichardovej generácie.
- ⁷ ZVARA, Vladimír. Hudba a hudobné divadlo v Bratislave pred prvou svetovou vojnou a po nej. Aspekty a súvislosti. In: Chalupka, Ľubomír (ed.). *Príspevky k vývoju hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava: Stimul 2009, s. 69–86.
- ⁸ Moyzes v Prešove, V. Figuš-Bystrý v Banskej Bystrici a M. Schneider-Trnavský v Trnave.
- ⁹ Figušov *Detvan* (skôr spevohra než náročné hudobno-dramatické dielo) mal premiéru v SND v r. 1928.
- ¹⁰ K tomu MEDŇANSKÝ, Karol: *Komorná tvorba Mikuláša Moyzesa*. Prešov: Prešovská univerzita 2008. Pozri aj príspevok K. Medňanského v tomto dvojčísle *Muzikologického fóra*.
- ¹¹ Bližšiu pozornosť tejto vývinovej situácii venuje CHALUPKA, Ľubomír v monografii *Cestami k tvorivej profesionalite*. Bratislava: UK 2015.
- ¹² Hudobný historik Zdeněk Nejedlý sa po spomínanom Koncerte slovenskej hudby na jar v r. 1920 v Prahe vyjadril z pozície čechoslovakizmu názor, že: „K vytvoření slovenské hudby na umělecké úrovni nestačí dialekt, provincialismus nebo dobový politický separatismus. K tomu by byla potřeba zvláštní národní ideje slovenské, již by bylo možné postavit rovnocenně vedle takové ideje české hudby i jiných národů jako samostatné ideje národní. K tomu však vývoj Slovenska, i když by-

chom si odmyslili všchna svá přání specificky česká, sotva spěje. Slovensko může být silně právě jednotou s českým národem, jinak by úplně propadlo ve světě cizím. To však znamená, že i v hudbě musí přjmout ideu hudby české.“¹³

¹³ BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor 1983.

¹⁴ Pozri TVRDOŇ, Jozef. *Kapitoly z dejín hudobných vzťahov československých*. Bratislava: Univerzita Komenského 1975, s. 10–11.

¹⁵ Český skladateľ a publicista Emil Axman sa po vypočutí slovenských skladieb na konci Českej filharmónie v marci 1920 vyslovil, že z uvedených diel bolo možné „[...] vyčítať snahu slovenských skladateľov po tvorbe slovenskej národnej hudby v zmysle, ktorý Čechom v ideálnych výtvoroch splnil Bedřich Smetana. Na terajšej generácii spočíva dôležitá úloha pripravovať vrcholnú períodu slovenskej hudby“. Citované podľa TVRDOŇ, Jozef. Cit. d., s. 17.

¹⁶ Text vysiel v sérii „Hudební epištoly“ ako 1. zväzok. Praha: Kočí 1918. Neskôr bol začlenený do titulu HELFERT, Vladimír. *Vybrané studie I.* (ed. F. Hrabal). Praha: Supraphon 1970, s. 29–54.

¹⁷ Pozri pozn. č. 12.

¹⁸ HOŘEJŠ, Antonín. *O slovenskej hudobnej tvorbe*. Bratislava 1928. Cit. podľa BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor 1985, s. 64–65. O mesianistickom poslaní českých vzdelancov-hudobníkov prichádzajúcich po roku 1918 na Slovensko bol Hořeň presvedčený aj po odstupe rokov – „Ked' som pred 40 rokmi prišiel do Bratislavu, nebolo tu hudby. Jediný, kto tu spieval, bol slovenský ľud, ktorý spevom bránil slovenskost' Slovenska.“ HOŘEJŠ, Antonín. Spoločná cesta našej hudby. *Slovenská hudba* 4, 1960, č. 1-2, s. 67.

¹⁹ Pozri BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor 1983, s. 65.

²⁰ HOŘEJŠ, Antonín. Slovenská hudba. In: Československá vlastivěda VIII. Praha: Horizont 1935, s. 565–596.

²¹ Popri Hořeňovej stati dospel k revízi svojich pôvodných predstáv aj Vladimír Helfert, keď v publikácii *Česká moderní hudba* (Olomouc: Index 1936) priznáva „mladej slovenskej hudbe“ súradné charakteristiky ako tvorbe českej – napr. pojem „avantgardný skladateľ“. Pozri HELFERT, Vladimír. *O hudební tvorivosti* (ed. F. Hrabal). Praha: Supraphon 1970, s. 296. Určitá nedôvera zo strany českých hudobníkov voči emancipujúcej sa slovenskej kompozičnej tvorbe pretrvávala aj po roku 1945 (vtedy motivovaná spoločensko-politickej). K tomu CHALUPKA, Ľubomír. Metamorfózy slovenskej (česko-slovenskej) vzájomnosti vo vývoji skladateľskej tvorby na Slovensku po roku 1945. *Muzikologické fórum* 3, 2014, č. 1-2, s. 257–267.

²² BALLO, Ivan. Mikuláš a Alexander Moyzes. *Slovenské pohľady* 44, 1928, č. 12, s. 816–818. K problematike Ballovej argumentácie pozri BURLAS, Ladislav. Cit. d.; CHALUPKA, Ľubomír: Integračné a diferenciačné črty vývojového dynamizmu slovenskej hudby. *Musaica* 20, 1987. Bratislava: SPN, 1990, s. 65–74; HRČKOVÁ, Nad'a. *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra*. Bratislava: Litera 1996, s. 171–185; CHALUPKA, Ľubomír: *Cestami k tvorivej profesionalite*. Bratislava: UK 2015, s. 60–110.

²³ Okrem Bellovskej monografie (1924) z pera Dobroslava Orla, pozri postavenie Bellu v práci Vladimíra Helferta *Česká moderní hudba* (Olomouc: Index 1936). K problematike dobového kultu J. L. Bellu na Slovensku pozri ZAVARSKÝ, Ernest. *Ján Levoslav Bella*. Bratislava: Veda 1955; HRČKOVÁ, Nad'a: *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra*. Bratislava: Litera 1996, s. 116–127 i štúdiu Mariany Lechmanovej v tomto dvojčísle *Muzikologického fóra*.

²⁴ Pozri CHALUPKA, Ľubomír. Symfonizmus v slovenskej hudobnej tvorbe. In: HRČKOVÁ, Nad'a (ed.). *Slovenskí skladatelia I.* Bratislava: Stimul 2000, s. 111–119.

²⁵ „Novákovské“ črty v Moyzesovom absolventskom diele konštatovali českí kritici po uvedení *Symfónie* krátko po jej vzniku v Prahe v podaní Českej filharmónie, hoci vtedy Moyzes u Nováka ešte neštudoval.

²⁶ K tomu BURLAS, Ladislav. *Alexander Moyzes*. Bratislava: SVKL 1956; HRUŠOVSKÝ, Ivan. Kompozičné tradície v slovenskej hudbe. *Hudobný život* 20, 1988, č. 10, s. 10; BOKES, Vladimír. Kompozičná pedagogika na Slovensku. *Slovenská hudba* 25, 1999, č. 4, s. 458 – 462; HATRÍK, Juraj. Alexander Moyzes – pedagóg. In: CHALUPKA, Ľubomír (ed.). *K pocte Alxndra Moyzea a Ľudovíta Rajtera*. Bratislava: Stimul 2007, s. 155–162; CHALUPKA, Ľubomír. *Cestami k tvorivej profesionalite*. Bratislava: UK 2015, s. 60–110.

²⁷ URSÍNYOVÁ, Terézia. Publicistická činnosť A. Moyzea a jeho súčasníkov v časopise Elán. In: CHALUPKA, Ľubomír (ed.). *K pocte Alexandra Moyzea a Ľudovíta Rajtera*. Bratislava: Stimul 2007, s. 163–170.

²⁸ Tento záujem bol dôvodom, že Vladimír Helfert zaradil Alexandra Moyzea medzi „avantgardných“ skladateľov, popri Jaroslavovi Ježkovi a Aloisovi Hábovi. Pozri pozn. č. 21. K tomu VYSLOUŽIL, Jiří. „Avantgardní“ léta Alexandra Moyzea. In: CHALUPKA, Ľubomír (ed.). *K pocte Alexandra Moyzea a Ľudovíta Rajtera*. Bratislava: Stimul 2007, s. 137–142; CHALUPKA, Ľubomír. *Cestami k tvorivej profesionalite*. Bratislava: UK 2015, s. 138–142.

²⁹ Pozri citát k pozn. č. 22.

- ³⁰ CHALUPKA, Ľubomír. Jazz Inspirations in Slovak Music of the 20th. Century. *Musicologica* [elektronický zdroj]. č. 1 (2014), nestr. [4 s.] [online] URL: <http://www.musicologica.eu/?p=947>
- ³¹ BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor 1983, s. 162–166.
- ³² Zvara, Vladimír. Jozef Kresánek a slovenská hudobná moderna. In: CHALUPKA, Ľubomír (ed.). *Jozef Kresánek (1913–1986), inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry*. Ružomberok: Verbum 2015, s. 183–190.
- ³³ ZAVARSKÝ, Ernest. *Eugen Suchoň*. Bratislava: SVKL 1955; Hudobné centrum 2008.
- ³⁴ MOKRÝ, Ladislav. Zrod slovenského skladateľa. Kultúrnohistorické okolnosti formovania Suchoňovo slohu. In: JURÍK, Marián (ed.). *Eugen Suchoň v kontexte európskej hudby 20. storočia*. Bratislava: NHC 1998, s. 15–20.
- ³⁵ Zoznam skladieb E. Suchoňa (ESD) v periodiku *Slovenská hudba* 26, 1998, č. 1-2.
- ³⁶ Autentické svedectvo zaznamenávame v memoárovom titule zostavenom jeho dcérou – ŠTILICOVÁ-SUCHOŇOVÁ, Danica. *Život plný hudby*. Bratislava: Mladé letá 2005, ako aj v zápisoch zo Suchoňovho denníka objaveného po skladateľovej smrti – SUCHOŇ, Eugen. *Denník z notovej osnovy*. Bratislava: Perfekt 2012.
- ³⁷ Pozri k tomu monografie skladateľa – ZAVARSKÝ, Ernest, cit. d.; KRESÁNEK, Jozef - VAJDA, Igor. *Eugen Suchoň*. Bratislava: Opus 1978; JEGOROVA, Valéria. *Eugen Suchoň*. Moskva: Sovetskij kompozytor 1987 a tematické zborníky štúdií – JURÍK, Marián (ed.). *Eugen Suchoň v kontexte európskej hudobnej kultúry*. Bratislava: NHC 1998; CHALUPKA, Ľubomír (ed.). *Tvorivý odkaz Eugena Suchoňa v kontexte miesta, doby, vývoja a diela vrstvovníkov*. Bratislava: Stimul 2009.
- ³⁸ Inštinkt pre skvalitnenie hudobnej výchovy na nehudobných školách uplatnil Suchoň napr. počas pôsobenia na Odbornej škole pre ženské povolanie, kde pre ním založený školský zbor skomponoval hymnickú pieseň *Aká si mi krásna*.
- ³⁹ BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor 1983; CHALUPKA, Ľubomír. *Cestami k tvorivej profesionalite*. Bratislava: UK 2015.
- ⁴⁰ Išlo o jediné festivalové podujatie svojho druhu v Európe, v programe boli zastúpené aj nové komorné diela slovenských skladateľov. Bližšie k podujatiu KURAJDOVÁ, Ema. Vznik hudobného festivalu v Trenčianskych Tepliciach. In: CHALUPKA, Ľubomír (ed.). *Recepcia súčasnej európskej hudobnej tvory v slovenskej hudobnej kultúre 1. polovice 20. storočia*. Bratislava: Stimul 200, s. 65–82.
- ⁴¹ BAKIČOVÁ, Veronika. *Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina v Bratislave a Alexander Albrecht*. Bratislava: Music Forum 2013.
- ⁴² KLINDA, Ferdinand. *Alexander Albrecht*. Bratislava : ŠHV 1959; CHALUPKA, Ľubomír. *Cestami k tvorivej profesionalite*. Bratislava : UK 2015, s. 60–125.
- ⁴³ RAJTER, Adrián. Umelecká činnosť Ľudovíta Rajtera v rokoch jeho pôsobenia v Budapešti. In: CHALUPKA, Ľubomír (ed.). *K pocte Alexandra Moyzes a Ľudovíta Rajtera*. Bratislava: Stimul 2007, s. 189–198.
- ⁴⁴ Kol. *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: SAV 1957.
- ⁴⁵ Klúčové postavenie Vítězslava Nováka pri profilácii slovenskej hudby prvej polovice 20. storočia, ktoré sa najmä v domácej kritike a publicistike objavovalo už v 30. rokoch a upevňovalo aj počas vojnového Slovenského štátu a následne v 50. rokoch, smerovalo k monoštýlovosti a odmietaniu iných alternatívnych zdrojov formovania. Ku kritike tohto normativizmu pozri HRUŠOVSKÝ, Ivan. Vítězslav Novák a slovenská hudba. In: BAJER, Jiří (ed.). *Česká hudba svetu, svet české hudbě*. Praha: Panton 1974, s. 179–196.
- ⁴⁶ Pozri CHALUPKA, Ľubomír. Predpoklady poznávania ciest profesionalizácie slovenskej hudobnej kultúry (Alexander Moyzes, Ľudovít Rajter ...). In: CHALUPKA, Ľubomír (ed.). *K pocte Alexandra Moyzes a Ľudovíta Rajtera* (ed. L.CHALUPKA). Bratislava: Stimul 2007, s. 45–58.
- ⁴⁷ CHALUPKA, Ľubomír. V tieni dirigenta, v tieni pedagóga. – ku zabúdanej skladateľskej tvorbe Ľudovíta Rajtera a Michala Vileca. In: BUGALOVÁ, Edita (ed.). *Malé osobnosti veľkých dejín, veľké osobnosti malých dejín*. Bratislava: Hudobné múzeum SNM 2015, s. 208–224.
- ⁴⁸ Štúdia vznikla v rámci projektu Agentury na podporu výskumu a vývoje na základe Zmluvy č. 14/0861 APW.