

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Zuzana Čerbová

Klavírne dielo Alexandra Moyzesa (1906-1984) v dobovom
kontexte

Piano Work by Alexander Moyzes (1906-1984) in his
Historical Context

Vedúci práce:

Praha 2017

prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

Moje veľké poďakovanie patrí prof. PhDr. Jarmile Gabrielovej, CSc. za cenné rady a pripomienky a ochotné vedenie tejto magisterskej práce. Ďalej by som rada vyslovila vďaku všetkým, ktorí mi pomohli s pramennou situáciou – Mgr. art Márii Krajčiovej a p. Marte Černokovej zo Slovenského národného múzea v Bratislave, ďalej Doc. Mgr. Vladimírovi Godárovi, PhD. z Katedry muzikológie Univerzity Komenského v Bratislave a Mgr. Jurajovi Bubnášovi, PhD z Hudobného centra v Bratislave. Pri hudobnej analýze mi cenné rady poskytli aj skladatelia prof. Hanuš Bartoň, Bc. et BcA. Jan Ryant Dřízal, DiS a muzikologička Mgr. Lívia Posádková-Krátka. V neposlednom rade by som rada poďakovala svojim rodičom za podporu počas celého štúdia na vysokej škole.

Čestné vyhlásenie:

„Vyhlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne a výhradne s použitím citovanej literatúry a prameňov a ďalších odborných zdrojov. Práca nebola použitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného či rovnakého vysokoškolského titulu.“

V Prahe, dňa 27. 6. 2017

ANOTÁCIA: Predložená magisterská práca nadväzuje na prácu bakalársku, ktorá sa sústredila na klavírnu *Sonátu e-mol, dielo 2 pre klavír* (ďalej len *Sonáta*) slovenského skladateľa Alexandra Moyzesa (1906-1984) a zaoberala sa ňou predovšetkým z hľadiska prameňov. V danej práci sme sa rozhodli poukázať na kompozičnú prácu a možné inšpiračné zdroje *Sonáty* a preto sa ťažiskom tejto diplomovej práce stáva jej zasadenie do historického kontextu klavírnej hudby 19. a 20. storočia. Prostredníctvom kompozične-technických a štýlových analýz vybraných klavírných sonát a iných diel chceme prispieť k bližšej charakteristike skladateľskej osobnosti Moyzesa a doplniť literatúru, ktorá sa Moyzesovej *Sonáte* z hľadiska kompozičnej práce a inšpiračných zdrojov venuje minimálne. K vybraným skladbám patria: Brahmsova *Sonáta f mol, op. 5* a *Variácie a fúga na Händelovu tému, op. 24* z hľadiska sledovania prostriedkov klavírnej štylizácie, *Sonáta Eroica, op. 24* Vítězslava Nováka z dôvodu ich spoločnej záľuby v práci s modalitou i vzájomného blízkeho vzťahu (Moyzesov učiteľ). Okrem týchto cieľov sa okrajovo zameriame aj na ostatné klavírne dielo Moyzesa prostredníctvom vytvorenia nového chronologického súpisu na základe dochovaných prameňov.

Kľúčové slová: Alexander Moyzes, *Sonáta e-mol, dielo 2 pre klavír*, Johannes Brahms, Vítězslav Novák, klavírna tvorba 19. a 20. storočia

Abstract: The magister thesis is connected with bachelor's thesis, which was concentrated on Piano Sonata in E minor, op. 2 by Slovak composer Alexander Moyzes (1906-1984) and was concerned on it mainly with collected sources. In this thesis we decided to point out its composing work and possible inspiring sources and therefore the focus of this diploma thesis is its introduction into historical context of piano music of the 19th and 20th centuries. Through composite-technical and stylistic analyses of selected piano sonatas and other works, we want to contribute to the closer characterization of Moyzes composer's personality and to complement the literature that Moyzes Sonate has devoted to in minimal terms from composing work and inspiring sources. Selected pieces include: Brahms Sonata f mol, Op. 5 and Variation and Fugue on a Theme by Handel, op. 24 from the point of view of means of piano stylization, Sonata Eroica, op. 24 for piano by Vítězslav Novák because of their mutual interest in working with modality and mutual close relationships (Moyzes's teacher). In addition to these goals, we will also focus on the other piano works of Moyzes by creating a new chronological inventory based on preserved sources.

Key words: Alexander Moyzes, Piano Sonata in E minor op. 2, Johannes Brahms, Vítězslav Novák, Piano Works of 19th and 20th centuries

Obsah:

Úvod	7
Kap. 1 Stav výskumu v súvislosti s klavírnym dielom Alexandra Moyzesa.....	9
1. 1.Pramene.....	9
1.1. 1. Notové pramene - rukopisy:.....	9
1. 1. 2. Notové pramene – tlačené vydania	11
1. 1. 3. Nenotové pramene – korešpondencia:	12
1. 2. Literatúra.....	14
1.2. 1. Hudobné slovníky a hudobná príručka.....	14
1. 2. 2 Hudobné časopisy	14
1. 2.3. Kvalifikačná práca Ivana Kosku	16
1. 2.4. Monografie.....	17
1. 2. 5. Zborník a Memoár.....	19
1. 3. Internetové zdroje	20
1. 4. Zhrnutie stavu výskumu.....	21
1. 4. 1. Pokus o vytvorenie zoznamu klavírnej diela Alexandra Moyzesa s prihliadnutím na pramennú situáciu	24
1. 5. Stručné zhrnutie stavu výskumu k Sonáte z hľadiska kompozičnej práce a inšpiračných zdrojov	28
Kap. 2 Klavírne dielo Alexandra Moyzesa v krátkom zhrnutí	30
Kap. 3 Analýza Moyzesovej Sonáty s prihliadnutím na harmonickú stránku a klavírnu štylizáciu	32
3. 1. Praeludium	33
3. 1. 1. Harmónia Praeludia.....	33
3. 1. 2. Klavírna štylizácia.....	35
3.2. Scherzo.....	36
3. 2. 1. Harmónia Scherza	36
3. 2. 2. Klavírna štylizácia Scherza	40
3.3 Adagio e fuga.....	40
3. 3. 1. Harmónia Adagia	41
3. 3. 2. Klavírna štylizácia Adagia	42
3. 3. 3. Harmónia fúgy	43
3. 3. 4. Klavírna štylizácia fúgy	47
3.4. Zhrnutie.....	47
Kap. 4 Porovnanie Moyzesovej Sonáty s vybranými klavírnymi skladbami Johanna Brahmsa	52
4. 1. Stručný stav výskumu k uvedeným klavírnym dielam Johanna Brahmsa	52
4. 2. Priblíženie vybraných skladieb pomocou stručnej analýzy	54

4. 3. Analýza vybraných skladieb z hľadiska klavírnej štylizácie	56
4. 3. 1. Sonáta f mol, op. 5	56
4. 3. 2. Variácie a fúga na Händlovu tému (záverečná fúga)	66
4. 4. Zhrnutie	69
Kap. 5 Vítězslav Novák (1870-1949): Sonata eroica, op. 24.....	71
5. 1. Stav výskumu o klavírnej Sonate eroice, op. 24	73
5. 2. Sonata eroica, op. 24 – stručná formová analýza	76
5. 3. Analýza Sonaty eroicy, op. 24 z hľadiska harmonického	78
5. 4. Zhrnutie	94
Záver	97
Zoznam použitých skratiek a vysvetlivky k analýze.....	100
Zoznam použitých prameňov v danej práci	100
1. Alexander Moyzes – súpis klavírneho diela	100
a) Rukopisy, tlačené vydania, korešpondencia	100
b) Korešpondencia	103
2. Johannes Brahms.....	105
a) tlačené vydanie.....	105
3. Vítězslav Novák.....	105
a) tlačené vydanie.....	105
b) korešpondencia	106
Zoznam použitej literatúry	106
Internetové zdroje.....	111
Zoznam použitých notových príkladov.....	112

Úvod

Predkladaná diplomová práca s názvom *Klavírne dielo Alexandra Moyzesa* sa zaoberá vybranou klavírnou tvorbou slovenského skladateľa Alexandra Moyzesa (1906-1984). Nadväzuje na prácu bakalársku s názvom *Alexander Moyzes: Sonáta e-mol, dielo 2 pre klavír* (2015)¹ (ďalej len *Sonáta*), v ktorej sme sa snažili priblížiť jediná klavírnú sonátu tohto skladateľa na podklade jej dochovaných prameňov. *Sonáte* sme sa rozhodli venovať priestor i v magisterskej práci, nakoľko sa ukázalo, že daná skladba nesie v sebe možnosti pre ďalšie, hlbšie spracovanie a predstavuje skutočne reprezentatívne dielo slovenskej klavírnej tvorby: „*What makes a work great is its intrinsic musical quality capable of resonating outside and regardless of its original context.*“²

Jedným z cieľov danej práce je hlbšie spoznanie kompozičnej stránky *Sonáty*. Dôvodom k tomu rozhodnutiu je nielen vyššie zmienený reprezentatívny charakter diela, ale i spoznanie, že predovšetkým harmonická a pianistická zložka *Sonáty* nesú v sebe potenciál pre ďalšie, hlbšie spracovanie. Ďalším dôvodom je i stav literatúry a internetových zdrojov, ktorý vypovedá o veľmi malom záujme o kompozičnú stránku *Sonáty*. Naším nasledujúcim cieľom tak bude pokúsiť sa doplniť túto medzeru v literatúre (viac v kapitole *Stav výskumu v súvislosti s klavírnym dielom Alexandra Moyzesa*).³ Keďže *Sonátu* chápeme ako závažné dielo v slovenskej klavírnej tvorbe, ponúka nám možnosť jej porovnania s ďalšími klavírnymi dielami 19. a 20. storočia. Chceme tak poukázať na jej prípadné inšpiračné zdroje, nakoľko literatúra ani tejto oblasti záujmu nie je naklonená. Zameranie sa na vyššie zmienené oblasti kompozičnej techniky uskutočníme prostredníctvom analýzy najskôr samotnej *Sonáty* a následne ju porovnáme s ďalšími klavírnymi dielami 19. a 20. storočia, ktoré pripadajú v úvahu ako možný inšpiračný zdroj.

Slovné spojenie *klavírne dielo* v názve práce primárne vzťahujeme k *Sonáte* – ako reprezentatívne kúsku Moyzesovho klavírneho diela. Ďalej ho však chápeme i ako označenie pre ostatné Moyzesove skladby pre klavír, ktorým by sme radi venovali okrajový priestor v kapitole *Stav výskumu v súvislosti s klavírnym dielom Alexandra Moyzesa*. Preskúmaná literatúra týkajúca sa Moyzesa totiž korešponduje s pramennou situáciou v Slovenskom národnom múzeu, v časti Hudobné múzeum (ďalej len SNM) len z časti.

¹ Čerbová, Zuzana. *Alexander Moyzes: Sonáta e-mol, dielo 2 pre klavír*, bakalárska práca, Univerzita Karlova v Prahe 2015, s. 1-60.

² Koska, Ivan. *Alexander Moyzes and his Piano Sonata in the context of Slovak music between the wars*, kvalifikačná práca, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Baton Rouge 2015. s. 48.

³ Pozri s. 9-29.

Rukopisy, korešpondenciu či ďalšie písomné pramene týkajúce sa ostatného Moyzesovho diela pre klavír podrobíme stručnému kritickému zhodnoteniu tak, aby sme ich chronologicky zoradili a pokúsili sa vytvoriť čo najpravdepodobnejší súpis Moyzesovho klavírneho diela, ktorý by slúžil širšej verejnosti. Klavírnym kompozíciam venujeme ešte stručný priestor v Kapitole 2 (*Klavírne dielo Alexandra Moyzesa v krátkom zhrnutí*), aby čitateľ mohol bližšie spoznať postupný priebeh Moyzesovej tvorby pre klavír. Nepodrobujeme ich však hudobnej analýze a následnému porovnávaní so *Sonátou*. Dôvod je jednoduchý – skladby pre klavír tohto slovenského skladateľa už neobsahujú tak závažné dielo podobného typu. Síce v jeho tvorbe nachádzame ešte *Jazzovú sonátu pre dva klavíry*, avšak ako už z názvu diela vyplýva, jej hudobná reč je zasadená do iného štýlového odvetvia, ďalej pozorovanie klavírnej techniky u dvoch klavírov predstavuje odlišný spôsob práce, než pri skladbe pre jeden klavír.

Pre uskutočnenie zmienených cieľov je nevyhnutné najskôr podrobiť stavu výskumu všetky dostupné pramene, literatúru a internetové zdroje k Moyzesovým skladbám pre klavír (Kapitola 1), kde sa následne pokúsime i o spomínané vytvorenie súpisu klavírneho diela Alexandra Moyzesa. Súčasťou tejto kapitoly bude i stručné zhrnutie týkajúce sa stavu výskumu k *Sonáte*, ale len z hľadiska kompozičnej práce a inšpiračných zdrojov. Následne uvedieme čitateľa do kontextu Moyzesovho života a klavírneho diela (Kapitola 2), aby v ďalších kapitolách bol venovaný priestor analýzam vybraných klavírných skladieb. Najskôr predstavíme Moyzesovu *Sonátu* (Kapitola 3) z hľadiska harmonickej stránky a klavírnej štylizácie, aby sme ju následne porovnali s vybranými klavírnymi dielami 19. a 20. storočia (Kapitola 4, 5). Špecifikum klavírnej štylizácie budeme sledovať na *Sonáte f mol, op. 5* (1853) a na *Variáciách na Händlovu tému, op. 24* (1861) Johannes Brahmisa. *Sonata eroica, op. 24* (1900) od Vítězslava Nováka bola Moyzesovým možným inšpiračným zdrojom predovšetkým preto, lebo Novák bol Moyzesovým učiteľom.

Kap. 1 Stav výskumu v súvislosti s klavírnym dielom Alexandra Moyzesa

Ako už bolo spomenuté v úvode, daná kapitola sa primárne zameriava na stav výskumu ostatného Moyzesovho klavírneho diela. Situácia ohľadom pramennej situácie *Sonáty* je už podrobne spracovaná v bakalárskej práci⁴, v danej kapitole je len doplnená o nové poznatky a materiály, ktoré sa podarilo zhromaždiť neskôr. Dokončený súpis pramennej situácie je publikovaný v časopise *Hudební věda*⁵. Podkapitola *Zhrnutie stavu výskumu* tak bude pozostávať primárne zo zistení ohľadom situácie k celému klavírnemu dielu, aby sme následne mohli vytvoriť jeho možný súpis, ktorý nebude podliehať iným interpretáciám, než tým, ktoré prezentujú pramene. Stav výskumu týkajúceho sa kompozičnej stránky Moyzesovej *Sonáty* a jej možných inšpiračných zdrojov tiež vyhodnotíme, ale bude mu venovaný menší priestor, nakoľko už istý stav výskumu k *Sonáte* bol uskutočnený v bakalárskej práci.⁶

1. 1.Pramene

Nasledovná tabuľka približuje pramene, ktoré sa v súvislosti s klavírnym dielom Moyzesa podarilo zhromaždiť, pre lepšiu prehľadnosť sú usporiadané chronologicky⁷:

1.1. 1. Notové pramene - rukopisy⁸:

Prac. označ. ⁹	Názov skladby	Titulný list	Poznámky na prameni	Dátum a miesto skomponovania
1.	<i>Slow fox</i>	N	vľavo hore <i>Piano</i> <i>conducteur</i>	<i>Prešov 9. I. 1928</i> na titulnom liste ¹⁰ , za posledným taktom ¹¹ <i>Prešov 11.I. 1927</i>

⁴ Čerbová, 2015, s. 9-18.

⁵ Čerbová, Zuzana, Alexander Moyzes: *Sonáta e –mol*, dielo 2 pre klavír: Problematika pramennej základne, in: *Hudební věda* 2017, roč. 54, č. 1, s. 71-90.

⁶ Čerbová, 2015, s. 9-18.

⁷ Kritické zhodnotenie prameňov uskutočníme v podkapitole *Zhrnutie stavu výskumu*, s. 21-24. Pri prepise jednotlivých údajov z prameňov sme sa snažili o čo najvernejší prepis, z dôvodu lepšej prehľadnosti sme v istých prípadoch upravili štýl písma (VALASKÝ TANEC = Valaský tanec, ZBOJNÍČKA RAPSÓDIA = Zbojníčka rapsódia, DVE ŠTÚDIE VO FORME PRELÚDIA A FÚGY = Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy).

⁸ Nasledovné autografy pochádzajú zo Slovenského národného múzea v Bratislave, z časti Hudobného múzea, niektoré sú uložené vo vysunutom pracovisku v Kaštieli Dolná Krupá (ďalej len SNM). V prípade *Impresionistického prelúdia* ide o prameň nachádzajúci sa v pozostalosti Miloša Ruppeldta v Univerzitnej knižnici v Bratislave (ďalej len MR UKB), v prípade *Zbojníckej rapsódie pre klavír* sa jej rukopis nachádza v Hudobnom centre v Bratislave (ďalej len HCB).

⁹ Vysvetlivky k tabuľke: celá formulácia: Pracovné označenie; na každom titulnom liste sa nachádza meno autora Alexander Moyzes, v niektorých prípadoch i jeho domáca varianta Šaňo Moyzes; titulný list buď skladba neobsahuje=N, alebo obsahuje=O.

2.	<i>Impressionistické preludium</i>	N		17. II. 1927 na TL, za posl. t. Praha 20. III. 1927
3.	<i>Charleston</i>	N		za posl. t. Praha 21. III. 1927
4.	<i>O Martičke, pre klavír op. 11</i> (5 obrázkov z denného života dobrého dievčatka.)	O	na ďalšej strane ¹² <i>O Martičke písané, Martičke venované, autor</i>	na TL V Prešove, na prázdninách 1930. (5. VII.-17. VII.), za každou skladbičkou nasleduje dátum skomponovania: <i>Martička sa budí., Prešov, 5. VII. 1930; Martička ide do školy., Prešov, 9. VII. 1930; Martička spieva o láske., Prešov, 10. júla 1930; Martička tancuje, Prešov, 14. VII. 1930; Martička pred spaním., Prešov, 17. VII. 1930.</i>
5.	<i>Divertimento pre malý orchester op. 11, úprava pre klavír: autor.</i>	O	na TL <i>Marte Březíkovej, nižšie: a) Ráno b) Do školy c) Spev o láske d) Tango-blues e) Waltz f) Notturmo,</i>	na TL Prešov 1931 (preškrtnuté), na posl. strane 27. XI. 1930, 27. II. 1933, 8. VI. 1934
6.	<i>Zbojnická rapsódia pre klavír, dielo 52</i>	O		za posl. t. 1. časti V Bratislave, 20. IX. 1957, za posl. t. 2. časti V Bratislave, 3. IX. 1957, za posl. t. 3. časti V Bratislave, 7. IX. 1957, za posl. t. 4. časti 7. IX. 1957.

¹⁰ Ďalej len na TL.

¹¹ Ďalej len za posl. t.

¹² Prvá strana za titulným listom.

7.	<i>Prelúdium, Fúga, Prelúdium, Fúga</i>	N	bez poznámok, zjavne ide o cyklus 2 prelúdií a fúg, nemajú však spoločný názov	za posl. t. 1. fúgy <i>V Bratislave,</i> 22. 10. 1970, za posl. t. 2. Prelúdiá <i>V Bratislave,</i> 25. 10. 1970, za posl. t. 2. fúgy <i>V Bratislave,</i> 30. 10. 1970
8.	<i>Dve štúdie vo forme prelúdiá a fúgy pre klavír</i>	O	na TL <i>Podľa rukopisu z roku 1927</i>	na TL <i>Bratislava, október 1970,</i> za posledným taktom <i>V Bratislave,</i> 30. 10. 1970
9.	<i>Jazzová sonáta pre dva klavíre</i>	O	na TL <i>revidovaná podľa rukopisu z r. 1930</i>	na TL <i>Bratislava, jún-november 1971,</i> za posl. t. 1. časti <i>V Bratislave</i> 28. 6. 1971, za posl. t. 2. časti <i>V Bratislave</i> 2. 7. 1971, za posl. t. 3. časti <i>V Bratislave</i> 22. novembra 1971.

1. 1. 2. Notové pramene – tlačené vydania¹³

Prac.označenie	Názov skladby ¹⁴	Vydavateľské údaje
10.	<i>Zbojnická rapsódia pre klavír¹⁵</i>	Bratislava, Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu 1978
11.	<i>Jazzová sonáta pre dva klavíry</i>	Bratislava, Hudobný fond 2006
12.	<i>Divertimento op. 11 pre klavír</i>	Bratislava, Hudobný fond 2010
13.	<i>Dve štúdie vo forme prelúdiá a fúgy</i>	Bratislava, Hudobný fond 2011

¹³ Tlačené vydania sa nachádzajú v Slovenskej národnej knižnici v Martine (ďalej len SNK), v prípade *Zbojníckej rapsódie pre klavír* nájdeme jej vydanie v HC v Bratislave (HCB).

¹⁴ Na každom titulnom liste sa nachádza meno autora Alexander Moyzes.

¹⁵ Celý názov: *KOMORNÁ TVORBA, Alexander Moyzes, Zbojnická rapsódia pre klavír.*

1. 1. 3. Nenotové pramene – korešpondencia¹⁶:

<i>Divertimento, op. 11 pre klavír¹⁷</i>		
Prac. označenie	Stručný popis	Dátum
14.	Kuratórium „Jubilejný nadace Bedřicha Smetany“ v Brně odpovedá Moyzesovi na jeho list ohľadom partitúry <i>Divertimenta</i> , ktorú poslal do súťaže – nevedia zaručiť, či ju budú môcť poslať späť tak rýchlo, ako si Moyzes praje	17. 9. 1931
15.	Osvätový zväz pre Slovensko v Bratislave oznamuje Moyzesovi definitívny program koncertu československých skladateľov, pričom Moyzesove <i>Divertimento</i> doň nezaradili, nakoľko už v Bratislave bolo uvedené (v tohtoročnej sezóne raz, celkovo dvakrát).	7. 11. 1931
16.	Richard Veselý píše Moyzesovi, že Karel Nedbal bude 1. marca v Prahe dirigovať jeho <i>divertimento pro žesťové nástroje</i> . Veselý má napísať do programu rozbor skladby, prosím Moyzesa o dátum jej vzniku, partitúru a obsah.	15. 2. 1933
17.	Róbert Brock píše Moyzesovi, že si zajtra vypočuje jeho <i>Divertimento</i> .	28. 2. 1933
18.	Hudební Matice Umělecké besedy v Prahe (podpísaný Ladislav Horák) oznamuje, že dostali rukopisy Moyzesových skladieb – medzi nimi i <i>Divertimento pre klavír op. 11</i> . ¹⁸	25. 4. 1933
19.	Radiojournal (Československé zpravodajstvo radiotelefonické, spol. s.r.o Praha – odbočka Bratislava) oznamuje Moyzesovi, že <i>Divertimento</i> prof. Jiráka hrať na európskom koncerte nechce a Moyzes má poslať kompletný materiál <i>Concertina</i> .	5. 1. 1934
20.	Hudební Matice Umělecké besedy v Prahe sa teší, že Moyzes pošle prepisy svojich skladieb pre klavír <i>Divertimento</i> a <i>Vest Pocket Suite</i> , ktoré prípadne zaradia do zbierky <i>Klavírny repertoire</i> .	25. 9. 1934
21.	Hudební odbor Umělecké besedy v Prahe oznamuje Moyzesovi, že je navrhnuté k vydaniu jeho <i>Dechový kvintet</i> a <i>Klavírní divertimento</i> (časti z neho už boli vydané v albume “ <i>Klavír 1937</i> ”).	22. 1. 1938
22.	v liste z (pravdepodobne) Londýna Líza Fuchsová oznamuje Moyzesovi, že niekoľkokrát hrala časti z jeho <i>Divertimenta</i> (prípája i program). ¹⁹	11. 2. 1948

¹⁶ Korešpondencia sa nachádza v SNM.

¹⁷ Názvy jednotlivých skladieb vychádzajú z tlačených vydaní, pozri s. 11.

¹⁸ Medzi ďalšími skladbami sú i klavírne *Tri klavírne skladby op. 2*, *Jazzová sonáta op. 14*. Pozri Čerbová, 2015, s. 78.

¹⁹ Ďalej sa v liste dočítame o *Sonáte* – Líza sa teší, že Moyzes v najbližšej dobe pricestuje do Londýna a už chystá 13. apríla večierok, na ktorom zahrá niečo z Moyzesovej tvorby – *sonátu* alebo *patetickú situ*. Večierka sa zúčastnia ľudia z B.B.C. Zároveň bude Moyzesova *Sonáta* zaradená v marci do 3. programu B.B.C. Zmieňuje i *Preludium* z Moyzesovej *Sonáty*, ktoré hrala minule zvlášť a s veľkým úspechom! Vysvetľuje

<i>Jazzová sonáta pre dva klavíry</i>		
Prac. označ.	Stručný popis	Dátum
23.	Dolu podpísaný Sikulko, H. píše Moyzesovi, že obohatil partitúru i hlasy <i>sonáty</i> ²⁰ . Je mu vďačný, chystajú uvedenie, ale ešte nevedia miesto.	16. 9. 1932
24.	Radiojournal (Československé zpravodajství radiotelefonické, spol. s.r.o Praha XII.), ďakuje Moyzesovi za jeho list z dňa 18. 6. 1932, v ktorom im Moyzes vyslovil pochvalu za uvedenie „ <i>Jazzové sonaty op. 14 č. 2</i> “ v ich relácii.	24. 11. 1932
25.	Praha, dolu podpísaný VI. Polívka píše Moyzesovi, že už obdržal rukopis <i>sonáty</i> ²¹ a už ju skúšali. Chváli ju a teší sa na jej uvedenie. Ďalej píše, že dá pozor na kópie skladby, aby boli v poriadku vrátené.	18. 1. 1933
26.	Hudební Matice Umělecké besedy v Prahe dostala rukopis <i>Jazzovej sonáty op. 14</i> . ²²	25. 4. 1933
27.	Brno, dolu podpísaný Ludvik Kundera píše Moyzesovi znovu žiadosť o zaslanie rukopisu <i>jazzové sonáty pro dva klavíry</i> . Chce ju uviesť v Brne na koncerte, ktorý je venovaný aj slovenskej klavírnej tvorbe.	26. 2. 1935
28.	Kundera píše znovu, nakoľko nedostal od Moyzesa rukopis. Prosí o noty od bratislavského klaviristu alebo od Polívky, alebo im je ochotný napísať i sám. Ak Moyzes pošle noty, <i>jazzová sonata</i> bude hraná 26. apríla, inak ju Kundera zaradi do neskoršieho koncertu žiakov konzervatória	bez dátumu

<i>Zbojnická rapsódia pre klavír</i>		
Prac. označ.	Stručný popis	Dátum
29.	Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry v Bratislave oznamuje Moyzesovi, že má záujem o jeho skladbu <i>Zbojnická rapsódia pre klavír</i> , prosí Moyzesa o zaslanie rukopisu.	1. 4. 1958

Moyzesovi, že na koncerte musí byť vždy jedna sonáta klasická a preto myslela, že by z jeho *Sonáty* zahrála len časť, napr. *Adagio e fuga*, čo jej pripadá ako „*Krásné číslo*“. Pýta sa Moyzesa, či súhlasí.

Nakoľko sme daný list našli v SNM až neskôr, v bakalárskej práci kriticky zhodnotený nie je. Jeho popis je však už súčasťou štúdie, pozri pozn. Čerbová, 2017, s. 79-90.

²⁰V tomto prípade ide určite o *Jazzovú sonátu pre dva klavíre*, nakoľko list pochádza zo skoršieho obdobia, než Moyzes upravil *Suitu op. 5* a následne *Štúdie do Sonáty*.

²¹ Pozri s. 12, pozn. č. 19.

²² Pozri s. 12, pozn. č. 18.

1. 2. Literatúra

1.2. 1. Hudobné slovníky a hudobná príručka

Klavírne dielo *Alexandra Moyzesa* sa v hudobných slovníkoch uvádza formou zoznamu skladateľových kompozícií pod heslom *Alexander Moyzes*, občas nájdeme zmienky o skladbách i v texte životopisu. Ak začneme chronologicky, Moyzesove kompozície pod názvom *skl. klavírní nám predostrie Pazdírkův hudební slovník náučný* (1929).²³ Bohumír Štědroň však medzi ne radí len dve – *Scherzo* a *Impromptu* s rokom skomponovania 1927. Bohatší zoznam klavírneho diela nájdeme v hesle Zdenka Nováčka, ktorý medzi *Skladby komorné a klavírne* chronologicky zaradil nasledovné diela: „7 klav. skladeb, op. 2 (1926/27) v prepracovaní *Sonáta e pre klavír, op. 2 (1942, Martin 1947)*, *Divertimento pre klavír, op. 11 (1929, P 1939)*, *Jazzová sonáta, op. 14/I (1932)*, *Fox Etuda a Impromptu, op. 14/II, III (1935)*.²⁴ Daný súpis skladieb sa nachádza i v hesle Vladimíra Zvaru v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* z roku 2001, je však doplnený o *Zbojnícku rapsódiu (Brigard Rhapsody) op. 52, pf, 1957*.²⁵ V danom hesle je uvedená samotná *Sonata, e, pf, 1942 bez 7 klavírných skladieb, op. 2*. Zvara v rámci stručného životopisu Moyzesa ešte spomína skladby *Fox Etude, Impromptu* a *Divertimento* ako kompozície ovplyvnené jazzom.²⁶ Daný zoznam Moyzesovho diela je pravdepodobne zostručením už skoršie napísaného hesla o Moyzesovi v hudobnej príručke *100 slovenských skladateľov* (1998), nakoľko v ňom zmieňovaný Zvara okrem vyššie predstavených skladieb uvádza i nasledovné kompozície: „*Dve fúgy (pov. op. 4) – pf – 1927, Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy – pf – 1927 (rev. 1970), Charleston – pf – 1927, Slow fox – pf – 1927, O Martičke (pov. op. 11) – pf – 1930, Sandy waltz (pov. op. 14 č. 3) – pf (v, pf; 2pf; orch) – 1932*.“²⁷

1. 2. 2 Hudobné časopisy

Hudobný život a *Slovenská hudba* patria medzi odborné hudobné časopisy, ktorých zásluhou sa dozvedáme o hudobnom dianí na Slovensku, ale i v zahraničí. V roku 1957 začalo publikovanie *Slovenskej hudby*²⁸, o niečo neskôr – v roku 1969 – *Hudobného života*.

²³ Štědroň, Bohumír. Moyzes, Alexander, in: Gracian Černušák, Vladimír Helfert (ed.), *Pazdírkův hudební slovník náučný*, Brno 1938, s. 12.

²⁴ Nováček, Zdenko. Moyzes, Alexander, in: Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček (ed.), *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Praha 1965, s., s. 121.

²⁵ Zvara, Vladimír. Moyzes, Alexander, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, New York 2001, s. 254.

²⁶ Tamtiež.

²⁷ Zvara, Vladimír. Moyzes, Alexander, in: Marián Jurík, Peter Zagar (ed.), *100 slovenských skladateľov*, Bratislava 1998, s. 199.

²⁸ Činnosť časopisu bola pozastavená v 70. rokoch, v roku 1991 došlo k jeho obnove.

Syntéza na rozhraní kultúr: o diele šesťdesiatročného Alexandra Moyzesa je článok Ladislava Burlasa, ktorým v *Slovenskej hudbe* sumarizuje doterajšie dielo svojho učiteľa. Pri zamyslení sa nad charakterom Moyzesovej tvorby uvádza Burlas i skladateľovu inšpiráciu jazzom v období štúdia na konzervatóriu v Prahe, ktorú prezentujú skladby *Jazzová sonáta, Fox-Etuda, dve tanečné časti z Divertimenta pre klavír...*²⁹ Rudolf Macudzinski v článku *Slovenská klavírna tvorba* mapuje diela pre klavír slovenských autorov od polovice 19. storočia. Pri roku 1930 uvádza Moyzesov cyklus *Divertimento, op. 11*, ktorý stručne charakterizuje z hľadiska inšpiračných zdrojov: „...nachádzame v ňom jasne impresionistické prvky a v 4. a 5. skladbe koncertne-jazzové obrazy podľa módy vtedajších čias.“³⁰ Pri roku 1932 Macudzinski spomína *Jazzovú sonátu, op. 14, čís. 2 pre dva klavíry*, v ktorej vidí módny západný štýl hudby.“³¹ Neobchádza ani *Fox-Etudu, Impromptu, op. 14, čís. 1* a *Zbojnícku rapsódiu, op. 52*. Prvé dve skladby radí medzi klavírne kompozície, ktoré už nedosiahli taký úspech, ako Suchoňová *Baladická suita op. 9* z roku 1935³²; v súvislosti s rokom 1957 uvádza Moyzesovu *Zbojnícku rapsódiu, op. 52* ako dielo v tomto roku skomponované, ktoré podľa Macudzinského vzniklo *rutinovaným prepracovaním folkloristických scén pre ľudové kolektívy*.³³ Ako jediný z preštudovanej literatúry uvádza i Moyzesov nedokončený *koncert pre klavír a orchester*.³⁴

Rozšírenie poznatkov o *Sonáte*³⁵ prináša časopis *Hudobný život* prostredníctvom recenzie *Jubilejného koncertu národného umelca prof. Alexandra Moyzesa*. Jej autor Rudolf Brejka postupne predstavuje čitateľovi všetky skladby večera, pričom danú *Sonátu* chápe ako *jednu z prvých zreých skladateľových skladieb*.³⁶ Ďalšia recenzia svedčí o skutočnosti, že klavírna tvorba Moyzesa je známa i v zahraničí – Marián Jurík sa zameriava na CD *Alexander Moyzes: The Complete Solo Piano Music*. Nájde tu skladby *Zbojnícka rapsódia, Jazzová sonáta pre dva klavíry, Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy, Divertimento op. 11, Sonáta e mol op. 2*, ktoré interpretuje klavirista Anthony Goldstone, *Jazzovú sonátu* zahrál spolu so svojou manželkou Caroline Clemmow. Skrze recenzenta Mariána Juríka sa dozvedáme, že nahrávka

²⁹ Burlas, Ladislav. *Syntéza na rozhraní kultúr: O diele šesťdesiatročného Alexandra Moyzesa*, in: *Slovenská hudba*, roč. 10, č. 7, 1966, s. 282.

³⁰ Macudzinski, 1967, s. 263.

³¹ Tamtiež.

³² Macudzinski, 1967, s. 264.

³³ Macudzinski, 1967, s. 267.

³⁴ Tamtiež.

³⁵ Ako už bolo uvedené, stav výskumu k *Sonáte* je už podrobne spracovaný v bakalárskej práci Čerbová, 2015, s. 9-18 i v štúdiu v *Hudební vědě* Čerbová, 2017, s. 79-90. Nakoľko došlo v súvislosti s touto klavírnou kompozíciou k ďalším novým poznatkom, uvádzam ich v tomto stave výskumu spolu s ostatným klavírnym dielom.

³⁶ Brejka, Rudolf. *Jubilejný koncert národného umelca prof. Alexandra Moyzesa*, in: *Hudobný život*, č. 24, 1981, časopis neobsahuje čísla strán.

skladiieb prebehla v meste Alkborough a vydala ju firma OLYMPIA z Londýna, danú klavírnu tvorbu Moyzesa Jurík chápe ako tú, v ktorej sa nachádza *skladateľova najčítřejšia invencia so svojráznou poetikou absolútnej hudobnosti* a upozorňuje na ňu slovenských klaviristov.³⁷ Jurík diela stručne charakterizuje – vidí v nich *klasické formy naplnené Moyzesovským melodicko-harmonickým cítením*, na jazzový vplyv upozorňuje v skladbách *Divertimento op. 11* a *Jazzová sonáta pre dva klavíry op. 14*.³⁸ Stručnou zmienkou o Moyzesových klavírných skladbách disponujú nasledovné dve analýzy od Ľubomíra Chalupku – v *Poetickej suite pre husle a klavír op. 35* je spomenuté *Divertimento* v súvislosti s Moyzesovým prístupom k cyklickému spracovaniu³⁹, v príspevku *Ján Cikker: Concertino pre klavír a orchester op. 20* je tretia časť Moyzesovej klavírnej *Sonáty* (Adagio) použitá ako príklad možného zaobchádzania s modalitou.⁴⁰

1. 2.3. Kvalifikačná práca Ivana Kosku

Doterajší stav výskumu v súvislosti s klavírnym dielom Alexandra Moyzesa výrazne obohacuje kvalifikačná práca s názvom *Alexander Moyzes and his Piano Sonata in the context of Slovak music between the wars* (2015)⁴¹, nakoľko predstavuje jediný text, ktorý je venovaný výlučne *Sonáte*.⁴² Jej autor, Ivan Koska, prostredníctvom danej práce približuje anglo-americkej spoločnosti osobnosť slovenského skladateľa (1. kapitola) a pomocou analýzy prameňov⁴³ jeho klavírnu *Sonátu* (2. kapitola). O ostatnej Moyzesovej tvorbe pre klavír sa v danej práci dočítame v stručnej miere – v *Seven Piano Pieces Op. 2a* a v *Two Studies in the Form of Prelude and Fugue* Koska nachádza *formal traditionalism*.⁴⁴ Nájdeme i zmienky o kompozíciách *Charleston, Slow-Fox for piano* (1927) či *Jazz Sonata for two pianos, Op. 14* (1930), ktoré Koska radí medzi skladby ovplyvnené jazzom.⁴⁵ Inšpiráciu Parížskou šestkou vidí Koska v *Divertimente, Op. 11* (1930), v ktorom poukazuje na *urban impressionism*. Uvádza i skutočnosť, že pôvodný názov cyklu bol *O Martičke* (Moyzesova snúbenica), Moyzes ho však neskôr premenoval a dokonca vznikla i úprava pre jazzovú

³⁷ Jurík, Marián. *Alexander Moyzes: The Complete Solo Piano Music*. in: *Hudobný život*, č. 2, 1997, s. 9.

³⁸ Tamtiež.

³⁹ Chalupka, Ľubomír. Alexander Moyzes: Poetická suite pre husle a klavír op. 35, in: *Hudobný život*, č. 1-2, 2000,, s. 19.

⁴⁰ Chalupka, Ľubomír. Ján Cikker: Concertino pre klavír a orchester op. 20, in: *Hudobný život*, č. 5, 2000, s. 15.

⁴¹ A Monograph: Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in The School of Music by Ivan Koska, August 2015.

⁴² Daná kvalifikačná práca nebola kriticky zhodnotená v bakalárskej práci *Alexander Moyzes: Sonáta e-mol, dielo 2 pre klavír*, 2015, nakoľko vznikla neskôr (August 2015).

⁴³ Koska vychádza z rukopisov *Prelúdia* (20. 9. 1927) a jeho úpravy pre organ (19. 3. 1928) a *Scherza* (27. 11. 1926-27. 3. 1927), ktoré porovnáva s tlačeným vydaním *Sonáty* z roku 1942.

⁴⁴ Koska, 2015, s. 12.

⁴⁵ Koska, 2015, s. 14.

kapelu.⁴⁶ Poslednou zmieňovanou skladbou pre klavír v tejto kvalifikačnej práci je virtuózna a folklórom inšpirovaná *Brigand Rhapsody, Op. 52 (1957)*, ktorá je podľa Kosku jedinou klavírnou skladbou svojim rozsahom porovnateľnou so *Sonátou*.⁴⁷

1. 2.4. Monografie

Informácie o klavírnom diele Moyzesa nachádzame v nasledovných monografiách: Ernest Zavorský v *Súčasnej slovenskej hudbe (1947)* približuje Moyzesove diela skomponované od čias štúdia na konzervatóriu po rok 1942. Zo skladieb pre klavír uvádza *Sedem klavírných skladieb, dielo 2*, v ich súvislosti sa dočítame i o *Sonáte*, nakoľko podľa Zavorského z daných skladieb v roku 1942 vznikla.⁴⁸ Ďalšou klavírnou skladbou je *Divertimento, dielo 11*, pri ktorom Zavorský uvádza rok skomponovania 1929, pri *Jazzovej sonáte, dielo 14/I.* uvádza rok 1932 a pri *Fox etude, dielo 14/II.* či skladbe *Impromptu, dielo 14/III* datuje 1935.⁴⁹ Prínosom Zavorského textu je skutočnosť, že každej zo 6 častí *Divertimenta* venuje stručným popisom pozornosť. Bohatými informáciami k Moyzesovmu dielu do roku 1954 disponuje Ladislav Burlas v monografii *Alexander Moyzes (1956)*, avšak v prípade klavírneho diela musíme skonštatovať absenciu istých skladieb. Burlas uvádza pod opusovým číslom 2 *SEDEM KLAVÍRNYCH SKLADIEB*, z ktorých bola vytvorená suite a potom *SONÁTA E-MOL, op. 2*⁵⁰, ďalej sa bohaté venuje *DIVERTIMENTU pre klavír, opus 11*. Jeho jednotlivým častiam venuje pozornosť i formou notových ukážok a daný cyklus chápe ako zásadný z hľadiska kompozičného štýlu: „Možno teda povedať, že *Divertimento* je prvou programovou skladbou Alexandra Moyzesa, v ktorej prevažujú slohové prvky hudobného impresionizmu. Po dielach, v ktorých riešil predovšetkým problémy technické (stavebné, slohové), začína venovať pozornosť i otázkam hudobného zobrazenia a programovosti.“⁵¹ V súvislosti s inšpirovaním sa tanečnou hudbou predstavuje Burlas Moyzesov opus 14, v ktorom nachádzame *Fox etudu pre klavír dielo 14 č. 1*, ďalej *Jazzovú sonátu pre klavír op. 14 č. 2* a *Impromptu pre klavír dielo 14 č. 3*.⁵² Ďalej však vysvetľuje, že číslovanie skladieb v danom opuse je problematické, nakoľko pod číslom 2 sa pôvodne nachádzala scénická hudba *Tango a Fox*, Stručným priblížením spoznáваме *JAZZOVÚ SONÁTU pre dva klavíry* ako skladbu spájajúcu prvky sonáty a jazzovej tanečnej hudby (uvedený rok 1932), v podobnom veselom duchu tanca sa nesú i *FOX ETUDA*

⁴⁶ Koska, 2015, s. 15.

⁴⁷ Koska, 2015, s. 30.

⁴⁸ Zavorský, Ernest. *Súčasná slovenská hudba*, Bratislava 1947, s. 17.

⁴⁹ Zavorský, 1947, s. 18-19.

⁵⁰ Burlas, Ladislav. *Alexander Moyzes*, Bratislava 1956, s. 50.

⁵¹ Burlas, 1956, s.90- 93.

⁵² Burlas, 1956, s. 100.

a IMPROMPTU z roku 1935.⁵³ Burlas na konci monografie v *Zozname skladieb Alexandra Moyzesa* uvádza v časti *Pre klavír i Waltz romantique* bez dátumu skomponovania.⁵⁴ Je pozoruhodné, že k danej skladbe sa nenachádza v SNM rukopis, pričom skladby, ku ktorým rukopisy existujú (napr. *Charleston* či *Slow fox*), tu vôbec neuvádza. V monografii *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch* (1964) menuje Ivan Hrušovský v rámci skladieb vytvorených v rokoch 1928-1934 *Fox-etudu* a *Jazzovú sonátu*, pričom dané diela charakterizuje nasledovne: „V tomto období skutočného zápasu o slovenskú národnú hudbu Moyzes vytvoril viaceré slohove rôznorodé diela, z ktorých časť je silne ovplyvnená artizmom, expresionizmom a dobovou tanečnou hudbou...“⁵⁵ Hrušovský spomína *Klavírne Divertimento*, v rámci zrelších Moyzesových kompozícií spomína i *Sedem klavírnych skladieb* a ich prepracovania na *Sonátu e mol.*⁵⁶ Pri charakterizovaní neskoršej Moyzesovej tvorby, konkrétne z rokov 1948-1962 uvádza i *Zbojnícku rapsódiu pre klavír*. Všetky spomenuté kompozície sú uvedené i v zozname Moyzesovej tvorby spolu s rokom skomponovania pod názvom *Hlavné diela pre klavír*, avšak podobne ako Burlas, ani Hrušovský neuvádza *Charleston*, *Slow fox* či *Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy* pre klavír.⁵⁷ V druhej Burlasovej monografii *Slovenská hudobná moderna* (1983) sa autor zameriava na obdobie budovania modernej hudobnej kultúry na Slovensku v rokoch 1900-1918 a 1919-1939. Moyzesovu klavírnú tvorbu predstavuje stručnejšie, než v monografii *Alexander Moyzes* (1956), ale prostredníctvom tých istých skladieb ako v zmieňovanej monografii: *Sedem klavírnych skladieb*, *Sonáta e mol pre klavír, op. 2*⁵⁸, *Divertimento, op. 11*, *Fox etuda pre klavír, op. 14*; *Impromptu*, *Jazzová sonáta pre dva klavíre z roku 1932*⁵⁹ Ako poslednú monografiu súvisiacou s klavírnym dielom Moyzesa uvádzame *Cestu k tvorivej profesionalite: Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901-1950)* (2015) od Ľubomíra Chalupku, ktorá približuje čitateľovi výber skomponovaných diel slovenských autorov v danom období. Pri mene Alexander Moyzes sa stretávame so symfonickými dielami, ale i s komornou – klavírnou kompozíciou *Jazzová sonáta pre dva klavíry, op. 13*.⁶⁰ Chalupka približuje túto trojčasťovú kompozíciu kontextom jej vzniku, pri ktorom mal podľa neho zásadný vplyv Moyzesov spolužiak Jaroslav Ježek, ďalej podáva analýzu danej sonáty. Chalupka tiež

⁵³ Burlas, 1956, s. 100-101.

⁵⁴ Burlas, 1956, s. 267.

⁵⁵ Hrušovský, Ivan. *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*, Bratislava 1964, s. 164.

⁵⁶ Tamtiež.

⁵⁷ Hrušovský, 1964, s. 166.

⁵⁸ Burlas, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava 1983, s. 72.

⁵⁹ Burlas, 1983, s. 80-81.

⁶⁰ Chalupka, Ľubomír. *Cesta k tvorivej profesionalite: Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901-1950)*, Bratislava 2015, s. 138-142.

potvrďuje stav predošlej literatúry, v ktorej boli dané skladby prezentované v súvislosti s jazzom – *Divertimento, op. 11 pre klavír*⁶¹ z roku 1930, *Fox-etudu, op. 14/1; Impromptu, op. 14/3*, ktoré však ako jediný z doposiaľ preštudovanej literatúry datuje rokom 1932.

1. 2. 5. Zborník a Memoár

V roku 2006 vznikol zborník *K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovíta Rajtera z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou: Podiel osobnosti na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry konanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti 2006*, v ktorom sa nachádza niekoľko príspevkov venovaných istým problematikám spätých s Moyzesom, o klavírnom diele však nachádzame len zmienky. Štúdia Jiřího Vysloužila „*Avantgardní léta*“ Alexandra Moyzesa je zameraná na obdobie rokov 1926-1935, v ktorých Moyzes prichádzal do kontaktu s hudbou tohoto typu. V rámci jazzovej inšpirácie Vysloužil spomína *Jazzovú sonátu pro dva klavíry op. 14 (1932)*, a *Divertimento pre klavír op. 11 (1929)* radí medzi autonómne skladby.⁶² V príspevku Terézie Ursínyovej *Publicistická činnosť A. Moyzesa a jeho súčasníkov v časopise Elán* približuje obsah 6 článkov napísaných samotným Moyzesom v rokoch 1931-1934. Hneď v tom prvom Moyzes spomína vlastné *Divertimento op. 11* v rámci prezentácie jeho diel, pričom sa dozvedáme i o pláne napísať *Vojenské divertimento*.⁶³ V ďalšej časti Elánu z roku 1934 zmieňuje Ursínyová Moyzesove klavírne skladby *Charleston, Jazzovú sonátu, Slow fox*, ktoré svojim tanečným charakterom tvoria v tvorbe skladateľa kontrast.⁶⁴ *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom: 1984* (2003) Ilju Zeljenky sprevádzajú čitateľa skrze dialógy skladateľovými životnými etapami (spomienky na domov, obdobie štúdia v Prahe, vyučovanie v Bratislave...). V súvislosti so zaspomínaním si na kamaráta Jaroslava Ježka, Moyzes tiež uvádza niektoré svoje skladby, v ktorých použil prvky jazzovej hudby – medzi nimi i *Divertimento a Džezovú sonátu*.⁶⁵

⁶¹ Chalupka, 2015, s. 139. Ide o jedinú literatúru, kde pri *Divertimente, op. 11* je uvedené i jeho obsadenie pre komorný orchester.

⁶² Vysloužil, Jiří. „*Avantgardní léta*“ Alexandra Moyzesa, in: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovíta Rajtera z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou: Podiel osobnosti na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry konanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti 2006*, Bratislava 2007, s. 139.

⁶³ Ursínyová, Terézia. *Publicistická činnosť A. Moyzesa a jeho súčasníkov v časopise Elán*, in: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ludovíta Rajtera z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou: Podiel osobnosti na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry konanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti 2006*, Bratislava 2007, s. 165.

⁶⁴ Ursínyová, 2007, s. 168.

⁶⁵ Zeljenka, Ilja. *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom (1984)*, Bratislava 2003 s. 18.

1. 3. Internetové zdroje

Muzikologická inštitúcia v Bratislave – *Hudobné centrum* prispieva k šíreniu a podporovaniu hudobnej kultúry na Slovensku a svoju činnosť prezentuje i na internetových stránkach. Práve na tých sa nachádzajú i informácie o Alexandrovi Moyzesovi a jeho dielo nájdeme usporiadané chronologicky, ale i podľa obsadenia.⁶⁶ Zo skladieb pre klavír sa tu nachádzajú všetky doposiaľ zmieňované skladby, zaujímavosťou je napríklad samostatné *Adagio op. 2/2* alebo *Suita op. 5*, o ktorých sa nezmieňuje žiadna literatúra. Občianske združenie Albrechtina podporuje šírenie hudby slovenských autorov (vznik v roku 2010) prostredníctvom koncertov, rozhlasových relácií atď. O ich aktivitách sa dozvedáme tiež z webových stránok združenia – koncerty, na ktorých odznelo Moyzesovo dielo pre klavír sa uskutočnili 16. 5. 2011 a 17. 3. 2015 v Bratislave. Na tom prvom zmieňovanom zaznela v rámci klavírneho recitálu Petra Pažického i *Sonáta e mol pre klavír, op. 2, 1926-1927/R 1942*⁶⁷, na tom druhom klaviristka Xénia Jarová zahrála Moyzesovo *Divertimento pre klavír, op. 11 (1930)* a *Sonátu e mol pre klavír, op. 2 (1926-1927/R 1942)*. Významnou skutočnosťou pre šírenie Moyzesovej hudby je interpretácia i jeho ďalších raných skladieb z čias konzervatória – *Charleston pre klavír (Praha 1927)*, *Slow Fox pre klavír (Prešov 1927)*, *Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy pre klavír (1927/R 1970)*, *Prelúdium pre klavír (1927)*, zároveň tento koncert predstavuje jedinú zmienku, kde sa dozvedáme o *Impresionistickom prelúdiu pre klavír (1927)*.⁶⁸ O Moyzesovej klavírnej *Sonáte* sa môžeme dozvedieť podrobnejšie informácie (genéza, názor jej interpreta) i prostredníctvom relácie *(Ne)známa hudba v éteri* s témou *Klavírne sonáty slovenských skladateľov*, ktorú usporiadala Albrechtina 8. 5. 2016 vo vysielaní Slovenského rozhlasu Rádia Devín. Redaktor Ján Klíma viedol rozhovor s hudobným historikom a skladateľom Vladimírom Godárom a klaviristom Petrom Pažickým. Z množstva zaujímavých informácií ohľadom *Sonáty* je možné upozorniť napríklad na názor interpreta Pažického: „*Ja som mal dojem pri interpretácii tejto skladby, že, áno, je to hudba, ktorá je v podstate mladá, ale pritom je zrelá v tej svojej konštrukcii – že tam nie je nič navyše, všetko sedí, všetko sa v podstate dá sluchovo predpokladať, akým spôsobom sa bude rozvíjať, vďaka tomu teda vlastne interpret veľmi ľahko sa s touto skladbou stotožňuje*“⁶⁹

⁶⁶ <<http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/985-alexander-moyzes>>.

⁶⁷ <<http://www.albrechtina.sk/minule-koncerty/2011>>

⁶⁸ <<http://www.albrechtina.sk/minule-koncerty/2015>>, <<http://www.albrechtina.sk/predvedene-skladby/2015>>

⁶⁹ <<http://www.albrechtina.sk/-ne-znama-hudba-v-eteri/2016>>

1. 4. Zhrnutie stavu výskumu

Klavírne dielo patrí k časti Moyzesovej tvorby, ktorej je v literatúre venovaný určitý priestor, avšak určite nie dominantný. Spísaný zoznam skladateľových skladieb pre klavír nachádzajúci sa v monografiách *Alexander Moyzes* (1956), *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch* (1964), v hudobnej príručke *100 slovenských skladateľov* (1998) a na webových stránkach HCB⁷⁰ predstavuje oproti Moyzesovej tvorbe pre orchester či úprave folklóru podstatne menšiu časť. Tematický katalóg k Moyzesovmu dielu neexistuje, dokážeme si tak vytvoriť iba istú predstavu o počte a žánroch danej klavírnej tvorby.

Zoznam klavírneho diela A. Moyzesa (literatúra a internetové zdroje)			
	HC	100 slov. skladateľov	Alexander Moyzes ⁷¹
1.	<i>Sedem klavírnych skladieb, op. 2, zvlášť Sonáta e mol, op. 2</i> 1926-1927, 1929	<i>Sedem klavírnych skladieb (Štúdie pre klavír) op. 2a, 1926-27, (rev. 1929 a 1942 ako Sonáta e mol op. 2)</i>	<i>Sonáta e-mol</i> (pôvodne 7 klavírnych skladieb), opus 2; 1926/27, preprac. 1942
2.	<i>Dve fúgy</i> (pôv. op. 4) 1927	<i>Dve fúgy</i> (pôv. op. 4) 1927	
3.	<i>Dve štúdie vo forme Prelúdia a Fúgy</i> , 1927	<i>Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy</i> , 1927 (rev. 1970)	
4.	<i>Charleston</i> , 1927	<i>Charleston</i> , 1927	
5.	<i>Slow fox</i> , 1927	<i>Slow fox</i> , 1927	
6.	<i>Adagio op.2/2</i> , 1929		
7.	<i>Divertimento op. 11</i> , 1930	<i>Divertimento op. 11</i> , 1930, pf/orch	<i>Divertimento</i> dielo 11, 1930
8.	<i>O Martičke</i> (pôv. op. 11) 1930	<i>O Martičke</i> (pôv. op. 11) 1930	
9.	<i>Sandy waltz</i> (pôv. op. 14 č.3), 1932	<i>Sandy waltz</i> (pôv. op. 14 č.3), 1932, pf (v, pf; 2pf; orch)	
10.	<i>Fox etuda op. 14 č. 1</i> , 1935	<i>Fox etuda op. 14 č. 1</i> , 1935	<i>Fox etuda</i> , dielo 14, 1935
11.	<i>Jazzová sonáta pre dva klavíry op. 14 č. 2</i> , 1930	<i>Jazzová sonáta pre dva klavíry op. 14 č. 2</i> , 1932 (rev. 1971)	<i>Jazzová sonáta</i> , dielo 14, 1932
12.	<i>Impromptu op. 14 č. 3</i> , 1935	<i>Impromptu op. 14 č. 3</i> , 1935	<i>Impromptu</i> , dielo 14, 1935
13.	<i>Suíta op. 5</i> , 1942		
14.	<i>Zbojnická rapsódia op. 52</i> , 1957	<i>Zbojnická rapsódia op. 52</i> , 1957	
15.			<i>Waltz romantique</i> , nedatované

⁷⁰Burlas, 1956, s. 267; Hrušovský, 1964, s. 166; Zvara, 1998 s. 199; <<http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/985-alexander-moyzes>>, ostatná literatúra buď zoznam diela pre klavír neobsahuje alebo ide o výpis skladieb spolu s ostatnou komornou tvorbou (Nováček, 1965, s. 121-122, Zvara, 2001, s. 254).

⁷¹Pre porovnanie jednotlivých zoznamov je nutné ich umiestnenie vedľa seba, preto tu nie je súpis Ivana Hrušovského – jeho umiestnenie by si vyžadovalo viac priestoru, došlo by ale k neprehľadnosti informácii v iných zoznamoch. Navyše, tento súpis odpovedá tomu Burlasovmu až na *Waltz romantique*, ktorý Hrušovský ako ani ostatná literatúra neuvádza a pramenne tiež podložený nie je. V Hrušovského zozname je však *Zbojnická rapsódia op. 52* z roku 1957, ktorej existencia je pramenne podložená a nachádza sa i u Burlasa či v HCB.

Ako je zjavné z tabuľky, dané súpisy nereprezentujú rovnaký počet skladieb, v istých prípadoch nachádzame i rozličné dátumy skomponovania. Nemôžeme ich chápať ako relevantné, nakoľko odrážajú už vytvorené interpretácie v literatúre či na internetových zdrojoch, ktoré vzhľadom na preskúmané pramene nie sú úplne presné. V prípade Hudobného centra sa stáva problematickou situácia ohľadom *Sonáty* – na základe zistení v bakalárskej práci⁷² už vieme, že daná kompozícia vznikla postupne najskôr zo 7 klavírných skladieb, op. 2 upravených do *Suity*, op. 5, ďalej *Štúdiu* a až potom bola vytvorená finálna forma *Sonáty*. Z tohto dôvodu by mali byť diela *Sedem klavírných skladieb*, op. 2a a *Suita*, op. 5 priradené k *Sonáte*, aby čitateľ chápal ich vzájomnú súvislosť. Ďalej je otázný rok 1929 uvedený pri revízii *Siedmich klavírných skladieb*, op. 2a, pre ktorý ale nemáme žiadny iný podklad, potom *Dve fúgy*, ktorých spojitosť so *Sonátou* zostáva otázná⁷³ a *Adagio op. 2/2*, ktorého samostatnosť nie je zas doložená (rukopis je neznámy). Určite správny je prípad *Dvoh štúdiu vo forme Prelúdia a Fúgy*, ktorých rukopis sa nám nezachoval, avšak existujú 2 autografy ich revízie z roku 1970, na ktorých poznámka „podľa rukopisu z r. 1927“ jasne svedčí o ich skomponovaní. Ten istý prípad sa týka i *Jazzovej sonáty pre dva klavíry op. 14 č. 2* (revízia z roku 1971 obsahuje zmienku autora „podľa rukopisu z r. 1930“).⁷⁴ V prípade skladieb *Charleston*, *Slow fox*, *Zbojnícka rapsódia op. 52* tiež máme rukopisy. V *100 slovenských skladateľoch* je súpis zostručením zoznamu HCB bez *Suity*, op. 5 a *Adagia op. 2/2*, Vladimír Zvara uvádza i obsadenie *Divertimenta op. 11* pre orchester, ďalšie inštrumentálne úpravy *Sandy waltz* (pôv. op. 14 č.3) a revízie istých skladieb. U Ladislava Burlasa v uvedenej monografii je zaujímavou informáciou skladba *Waltz romantique*, ku ktorej ale nemáme rukopis ani ďalšie iné zmienky. Problematickým je tiež absencia mnohých klavírných diel. Vo všetkých troch prípadoch sú problematické skladby *Sandy waltz*, *Fox etuda* a *Impromptu*, ktorých autografy nemáme k dispozícii. Na obhajobu HCB musíme skonštatovať, že daná inštitúcia plní funkciu len „zberateľa“ informácii, a tak v prípade nepresností v ich súpise by bolo nutné ešte zistiť, kto chybné informácie uviedol pred ňou.

Dané zoznamy literatúry a v HCB nedisponujú určitými skladbami, ktorých rukopisy, naopak sú zachované a ich súvislosť s klavírnym dielom Moyzesa je možná. *Impressionistické prelúdium* datované 20. 3. 1927 máme sprostredkované cez p. Vladimíra Godára a nachádza sa v pozostalosti Miloša Ruppeldta v Univerzitnej knižnici v Bratislave.⁷⁵ Je to kompozícia z ranej Moyzesovej tvorby, avšak okrem zmienky na internetových

⁷²Čerbová, 2015, s. 51.

⁷³Čerbová, 2015., s. 38-40.

⁷⁴ Pozri s. 11, 21.

⁷⁵ Pozri s. 10.

stránkách Albrechtiny⁷⁶ o nej nemáme žiadne iné informácie. Ďalej máme 3 rukopisy zo SNM – *Po robote pri muzike. Ludová veselica; Valaský tanec, a Slávnostný pochod*, ktoré sú v jeho katalógu radené medzi klavírne (*Po robote pri muzike op. 44, pre klavír; Valaský tanec pre klavír, skladba pre klavír Slávnostný pochod*).⁷⁷ HCB ani žiadna iná literatúra však tieto skladby neuvádza. Dôvod ich nezaradenia medzi Moyzesove klavírne skladby môže byť totiž ten, že dané autografy predstavujú particella Moyzesových skladieb (máme tu viacero hlasov spísaných do klavírneho partu). Na základe informácii zo zoznamu HCB vieme, že *Po robote pri muzike* s dátumom 3. 4. 1950 a *Valaský tanec* datovaný 17. 3. 1952 existujú ako úprava folklóru, v prípade *Slávnostného pochodu* skomponovaného 28. októbra 1979 je táto skladba v úprave pre orchester, čo potvrdzuje i prameň partitúry v SNM.⁷⁸ Na základe týchto skutočností tak nepovažujeme dané skladby (okrem *Impressionistického preludia*) za súčasť Moyzesovho diela pre klavír. V literatúre sa dočítame tiež mnoho informácii, ktoré nie sú vždy v súlade s pramennou situáciou – napríklad ohľadom obsadenia *Divertimenta* uvádza Koska jeho prepracovanie pre jazzovú kapelu⁷⁹, Ursínyová zas plánuje revíziu na *Vojenské divertimento*.⁸⁰ Pre obe tvrdenia, bohužiaľ, nie sú pramene. To už nemôžeme povedať o *divertimente pre žesťové nástroje*, o ktorom nám podáva správu korešpondencia s dátumom 15. 2. 1933⁸¹, čím sa dozvedáme novú skutočnosť. Dôležitou informáciou disponuje Ivan Koska, ktorý ako jediný z celej literatúry uvádza cyklus *O Martičke* ako pôvodný názov pre *Divertimento*.⁸² Pramene túto spojitosť môžeme potvrdiť, ale dochované rukopisy poukazujú i na to, že Moyzes najskôr vytvoril *Divertimento, op. 11 pre malý orchester*, potom ho upravil pre klavír pod názvom *O Martičke, pre klavír op. 11* a následne opäť nazval ako *Divertimento pre malý orchester op. 11, úprava pre klavír*⁸³. Uvedenia na internete či v literatúre tento fakt nerešpektujú (dočítame sa len o súvislosti *Divertimenta* klavírneho a orchestrálneho a aj to len v málo zmienkach⁸⁴, vo väčšine prípadov sa totiž nevyskytuje ani táto súvislosť).⁸⁵

⁷⁶ <<http://www.albrechtina.sk/minule-koncerty/2015>>

⁷⁷ <<http://www.cemuz.sk/Search.do?queryId=93849>>

⁷⁸ V zozname HCB sa táto skladba objavuje dvakrát – pri roku 1979 je použité označenie *pf/orch*, čím má byť asi vyjadrená klavírna particello a orchestrálna inštrumentácia, pri roku 1931 máme orchestrálny *Slávnostný pochod op. 13/4*. <<http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/985-alexander-moyzes>>

⁷⁹ Koska, 2015, s. 15.

⁸⁰ Ursínyová, 2007, s. 165.

⁸¹ Pozri s. 12.

⁸² Koska, 2015, s. 15.

⁸³ Pozri s. 10, rukopis *Divertimenta pre malý orchester op. 11* sa nachádza v SNM pod signatúrou MUS CL XXX 00012_001.

⁸⁴ Burlas, 1956, s. 91; Chalupka, 2015, s. 139, Zvara, 1998, s. 199, Zvara, 2001, s. 254;

<<http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/985-alexander-moyzes>>

⁸⁵ Burlas, 1983, s. 80; Burlas, 1966, s. 282; Chalupka, 2000, s. 19; Jurík, 1997, s. 9, Macudzinski, 1967, s. 263; Nováček, 1965, s. 120-122; Vysloužil, 2007, s. 139; Zavorský, 1947, s. 18-19.

V uvedených zoznamoch, ale i v ďalšej literatúre sa vyskytujú problematické dátumy skomponovania.: Bohumír Štědroň v *Pazdírkovém hudebním slovníku náučném* (1929) chybné radí *Impromptu* k roku 1927⁸⁶, nakoľko ostatná literatúra uvádza rok 1935. *Jazzová sonáta* je u všetkých autorov (až na Ivana Kosku a HCB) datovaná rokom 1932⁸⁷, avšak na rukopise revízie z roku 1971 máme údaj „*podľa rukopisu z roku 1930*“⁸⁸, čo rešpektuje len Ivan Koska.⁸⁹ V prípade tejto skladby sa v literatúre, konkrétne u Ľubomíra Chalupku stretávame s označením *op. 13*⁹⁰, toto označenie má však v HCB *Slávnostný pochod – op. 13/4*.⁹¹ Pravdepodobnejšie bude asi označenie väčšiny literatúry, ktorá uvádza *Jazzovú sonátu pre dva klavíry op. 14/2*.⁹² Nejasným je i rok 1929 pri *Divertimente op. 11*, ktorý na rukopisoch prítomný nie je, avšak istí autori ho takto datujú⁹³, v ostatných prípadoch sa stretávame so správnym rokom 1930.⁹⁴ Problematické datovanie skladieb sa vyskytuje i pri dielach *Fox Etuda a Impromptu*, avšak tie nemôžeme pramenne podložiť. Z daných skutočností sme tak schopní vyvodiť, že Moyzesovo klavírne dielo má v mnohých prípadoch problematické opusové označenie a dokonca sa pod jedným číslom v istých prípadoch nachádza i viac skladieb, nielen klavírnych (*Suita, op. 5 – Farby na palette, op. 5*)⁹⁵

1. 4. 1. Pokus o vytvorenie zoznamu klavírnej diela Alexandra Moyzesa s prihliadnutím na pramennú situáciu

Preskúmané dochované pramene nám umožňujú pokúsiť sa vytvoriť čo najpresnejší zoznam klavírneho diela Alexandra Moyzesa. V istých prípadoch sme si pomohli i informáciami z korešpondencie, ktoré existenciu skladby jasne dokazujú, napríklad ak ide o prvú zmienku ohľadom určitej skladby alebo ak je v nej dielo určitým spôsobom charakterizované (druh, obsadenie). Zoznam klavírneho diela prezentujeme formou tabuľky i v záverečnom súpise prameňov.

⁸⁶ Štědroň, 1938, s. 12.

⁸⁷ Burlas, 1956, s. 100; Chalupka, 2015, s. 139; Hrušovský, 1964, s. 166; Macudzinski, 1967, s. 263; Nováček, 1965, s. 121; Vysloužil, 2007, s. 139; Zvara, 1998, s. 199; Zvara, 2001, s. 254.

⁸⁸ Pozri s. 11.

⁸⁹ Koska, 2015, s. 14.

⁹⁰ Chalupka, 2015, s. 139.

⁹¹ <<http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/985-alexander-moyzes>>

⁹² Burlas, 1956, s. 100; Macudzinski, 1967, s. 263; Zvara, 1998, s. 199; Zvara, 2001, s. 254; zoznam HCB pozri vyššie.

⁹³ Nováček, 1965, s. 121; Vysloužil, 2007, s. 139; Zavorský, 1947, s. 18.

⁹⁴ Burlas, 1956, s. 91; Hrušovský, 1964, s. 166; Chalupka, 2015, s. 139; Koska, 2015, s. 15; Macudzinski, 1967, s. 263; Zvara, 1998, s. 199; Zvara, 2001, s. 254.

⁹⁵ <<http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/985-alexander-moyzes>>

Klavírne dielo Alexandra Moyzesa				
			Sonáta	ostatné dielo pre klavír
Rok	Druh prameňa	Miesto uloženia	Názov skladby s dátumom na prameni	
1926	rukopis	MR UK	Scherzo: 17. 11. 1926-27. 3. 1927	
1927	všetky sú rukopisy	SNM, MR UK	2 fugy: 3. 5. 1927, 16. 5. 1927, 2 fugy, op.4: máj 1927, 26. 8. 1927 Preludium pre klavír 20. 9. 1927	Slow fox 11. 1. 1927-9. 1. 1928 Impressionistické preludium 17. 2. 1927, 20. 3. 1927 Charleston 21. 3. 1927
1928	rukopis	SNM	Praeludium (za posl. taktom: pro varhany upraveno) 19. 3. 1928	
	program koncertu z Epoché, program z koncertu Moyzesových v Ba	HC, SNM	Preludium a Scherzo 22. 5. 1928, Tri skladby pre klavír (Preludium, Adagio, Scherzo) 20. 11. 1928	
1930	rukopisy	SNM		Divertimento pre malý orchester napísal Alexander Moyzes op. 11: a) Ráno b) Do školy c) Spev o láske d) Tango-blues e) Waltz f) Notturmo, Prešov-Bratislava (1930.), Dokončené dňa 24. septembra 1930.
	rukopis	SNM		O Martičke (5 obrázkov z denného života dobrého dievčatka.) 5.7-17.7. 1930
	rukopis	SNM		Divertimento pre malý orchester op. 11, úprava pre klavír: autor, 1931, na posl. strane sú 3 dátumy: 27. XI. 1930, 27. II. 1933, 8. VI. 1934
	rukopis nie je, ale skladba bola určite napísaná			Jazzová sonáta pre dva klavíre (na revízii z roku 1970 je Moyzesom napísaná: "...revidovaná podľa rukopisu z r. 1930)
1931	rukopis	SNM		Divertimento pre malý orchester op. 11, úprava pre klavír: autor, 1931. Na posl. strane sú 3 dátumy: 27. XI. 1930, 27. II. 1933, 8. VI. 1934

Klavírne dielo Alexandra Moyzesa				
			Sonáta	ostatné dielo pre klavír
Rok	Druh prameňa	Miesto uloženia	Názov skladby s dátumom na prameni	
1932	list	SNM		16. 9. 1932, dolu podpísaný Sikulko H. píše Moyzesovi, že obohatil partitúru i hlasy sonáty
	list	SNM		24. 11. 1932, Rafiojurnal ďakuje Moyzesovi za jeho list, v ktorom M. vyslovil vďaku za uvedenie "Jazzové sonáty op. 14 č. 2" v ich relácii
1933	rukopis	SNM		Divertimento pre malý orchester op. 11, úprava pre klavír: autor, 1931. Na posl. strane sú 3 dátumy: 27. XI. 1930, 27. II. 1933, 8. VI. 1934
	list	SNM	25. 4. 1933, Hudební Matice Umělecké besedy v Prahe přijala Moyzesove rukopisy, medzi nimi sú aj Tri klavírne skladby op. 2, Divertimento pre klavír op. 11, Jazzová sonáta op. 14	
1934	list	SNM	3. 1. 1934, Líza Fuchsová prosí Moyzesa o noty jeho suity pre klavír a chce i presný názov, opus...	
	rukopis	SNM		Divertimento pre malý orchester op. 11, úprava pre klavír: autor, 1931. Na posl. strane sú 3 dátumy: 27. XI. 1930, 27. II. 1933, 8. VI. 1934
1942	rukopis	SNM	pramene bez titulného listu: Praeludium 27. 7. 1942, Scherzo 20. 8. 1942	
	rukopis	SNM	Štúdie (Sonáta e-moll pre klavír) 1926/27, rev. 1942	
	rukopis	LA SNK	Sonáta e-moll pre klavír, dielo 2 1926/1942	

Klavírne dielo Alexandra Moyzesa				
			Sonáta	ostatné dielo pre klavír
Rok	Druh prameňa	Miesto uloženia	Názov skladby s dátumom na prameni	
1947	tlačená verzia	SNM	Sonáta e-mol, dielo 2 pre klavír, 1947	
1948	list	SNM	11. 2. 1948, klaviristka Líza Fuchsová píše Moyzesovi, že chystá 13. apríla večierok, na ktorom zahrá buď patetickú suitu alebo sonátu; spomína i Preludium, ktoré hrala minule zvlášť a že by chcela hrať samostatne i Adagio e fuga	
1957	rukopis	HC		Zbojnická rapsódia, dielo 52 pre klavír, 3., 7., 20. 9. 1957
1958	list	SNM		1.4.1958, Slov. vydav. krásnej literatúry v Ba oznamuje Moyzesovi, že má záujem o jeho skladbu Zbojnická rapsódia pre klavír a prosí o rukopis
1970	rukopis	SNM		prameň bez titulného listu Prelúdium, Fúga 22. 10. 1970; Prelúdium 25. 10. 1970, Fúga 30. 10. 1970
	rukopis	SNM		Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy pre klavír, podľa rukopisu z r. 1927, 30. 10. 1970
1971	rukopis	SNM		Jazzová sonáta pre dva klavíre, revidovaná podľa rukopisu z r. 1930; 28. 6. 1971; 2.2. 1971; 22. 11. 1971
1978	tlačená verzia	HC		Zbojnická rapsódia pre klavír, 1978
2006	tlačená verzia	SNK		Jazzová sonáta pre dva klavíry, 2006
2010	tlačená verzia	SNK		Divertimento op. 11 pre klavír, 2010
2011	tlačená verzia	SNK		Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy, 2011
2011	tlačená verzia	SNK	Sonáta e mol op. 2 pre klavír, 2011	

1. 5. Stručné zhrnutie stavu výskumu k Sonáte z hľadiska kompozičnej práce a inšpiračných zdrojov

V závere tohto zhrnutia by sme ešte radi poukázali na to, v akej miere sa literatúra venuje kompozičnej práci Moyzesovej *Sonáty* a jej možným inšpiračným zdrojom. Svoju pozornosť venujeme len textom zaoberajúcimi sa jej finálnou formou z roku 1942, pretože ju v danej práci analyzujeme (a nevenujeme sa už jej predchodcom ako *7 klavírnych skladieb, op. 2; Suita, op. 5; Štúdie*⁹⁶). Po preštudovaní dostupných materiálov⁹⁷ sme zistili, že informácii v súvislosti so *Sonátou* a jej kompozičnou prácou nachádzame málo: v časopise *Hudobný život* Rudolf Brejka približuje program koncertu venovaného Alexandrovi Moyzesovi pri príležitosti jeho 75. narodenín. Medzi skladbami odinterpretovaných na tomto koncerte zaznela i *Sonáta pre klavír e mol, op. 2*, o ktorej autor textu len stručne uvádza: „...ktorá nie je bez pianistických úskalí...“⁹⁸ Kvalifikačná práca Ivana Kosku *Alexander Moyzes and his Piano Sonata in the context of slovak music between the wars* (2015) ako jediná zpomeda preštudovanej literatúry venuje danému klavírnemu dielu väčšiu pozornosť.⁹⁹ Síce sa kompozičnou stránkou *Sonáty* zaoberá, ale len na úrovni všeobecnopopisnej analýzy. Predstavuje jednotlivé časti *Sonáty* v porovnaní s ich rukopismi zo *7 klavírnych skladieb, op. 2*, popis hudobného priebehu je tu stručný a zahrňuje hlavne priblíženie tém a formálnu zložku. Nachádzame tu len zmienky k pianistickej práci a harmonickej zložke, čo je síce obohacujúce, ale len na úrovni stručnej analýzy. Nachádzame tu však odkazy na možné inšpiračné zdroje (*Debussy-like progression, à la Rachmaninoff, Bach*¹⁰⁰), ktoré zhodnotíme neskôr, pri konkrétnych miestach v *Sonáte*. Podobný prípad nie príliš obširnej analýzy nachádzame i v monografii Ladislava Burlasa *Alexander Moyzes* (1956)¹⁰¹, kde ako inšpiračný zdroj uvádza Johanna Sebastiana Bacha, keď približuje notový príklad z Moyzesovej fúgy, ale konkrétnejšie znaky tvrdenia už nepopisuje. Dozvieme sa i bližšie informácie o harmonickej charakteristike *Adagia*, čomu sa venuje i vo svojej neskoršej monografii *Slovenská hudobná moderna* (1983): „Z celkového školského charakteru skladieb vyniká jedna pozoruhodná vlastnosť *Adagia*: pokus o umelo napísanú, ale slovensky znejúcu melódiu. Šlo tam o náznaky kvarttonálnej melodiky s náznakom dórskej modality. Durová dominantu v mol a mimotonálny šiesty stupeň v molvej podobe pred durovou dominantou

⁹⁶ Podrobnejšie v štúdiu Čerbová, 2017, s. 71-89.

⁹⁷ Pozri s. 14-20.

⁹⁸ Brejka, 1981, časopis neobsahuje číslovanie strán.

⁹⁹ Koska, 2015, s. 32-49.

¹⁰⁰ Koska, 2015, s. 35, 37, 44.

¹⁰¹ Burlas, 1956, s. 50-56.

doplňali v harmonickom poňatí skladby tento osobitý kolorit lyricky vláčnej melódie.“¹⁰² Popis harmónie bude zhodnotený po uskutočnení analýzy Moyzesovej *Sonáty*¹⁰³, avšak rozhodne sa neodvažujeme nazývať dané harmonické postupy prívlastkami ako „slovenský“ a nesúhlasíme tak s názorom Burlasa, ktorý pomenúva daný typ harmonizácie melodiky takto. Podobne problematické formulácie nachádzame i u Ivana Hrušovského v *Slovenskej hudbe v profiloch a rozboroch* (1964), keď pri popise *Sonáty* používa výrazy „...témy široko rozpracované, melodicky šťavnaté a výrazne slovenské, hoci ani jedna myšlienka nenapodobňuje ľudovú pieseň.“¹⁰⁴ Ostatný popis jednotlivých častí je veľmi stručný a konkrétne nevypovedá o žiadnej zložke kompozičnej techniky. U Ernesta Zavarského v *Súčasnnej slovenskej hudbe* (1947) je situácia priaznivejšia v tom, že presne pomenuje, v čom vidí Bachovský vplyv vo fúge z časti *Adagio e fuga*: „Téma je vystavaná podľa bachovského vzoru fúgových tém tak, že jej prvá časť je melodická, vzatá z témy k variáciám v *Adagiu*, a v druhej časti prevláda pohybový prvok.“¹⁰⁵ Problematickým výrokom je tu ale opäť Zavarského vyjadrenie, ktoré je nekonkrétne: „*Sonáta e-moll* je zvukovo i technicky stavaná šťastlivo, takže sa určite stane obľúbeným repertoárnym číslom ambiciózných klaviristov.“¹⁰⁶ V ostatnej literatúre už kompozičná technika *Sonáty* Alexandra Moyzesa nie je uvádzaná.

Situácia ohľadom internetových zdrojov je podrobne spracovaná podkapitole 1. 3. *Internetové zdroje*¹⁰⁷, my môžeme len konštatovať, že HCB neprináša bližšie informácie ku kompozičnej práci Moyzesovej *Sonáty*. Odlišná situácia je pri nahrávke relácie *(Ne)známa hudba v éteri* prístupnej na internetovej stránke Albrechtiny¹⁰⁸, kde v rámci témy *Klavírne sonáty slovenských skladateľov* zaznie spojitost' Moyzesovej harmónie s jeho učiteľom Otakarom Šínom, avšak vo veľmi všeobecnej rovine, bez konkrétnych príkladov.

V závere tohto stručného zhrnutia konštatujeme, že literatúra i internetové zdroje sa s kompozičnou technikou Moyzesovej *Sonáty* vyrovnávajú málo, nachádzame len stručné zmienky a nevenujú im výraznú pozornosť. V mnohých prípadoch máme i nepresné či príliš všeobecné tvrdenia. Dané dôvody nás tak vedú k potrebe podrobnejšej analýzy *Sonáty* z harmonického a pianistického hľadiska a jej porovnania s vybranými skladbami 19. a 20. storočia.

¹⁰² Burlas, 1983, s. 72.

¹⁰³ Pozri Kap. 3 Analýza Moyzesovej *Sonáty* z hľadiska harmonickej stránky a klavirnej štylizácie, s. 41.

¹⁰⁴ Hrušovský, 1964, s. 170

¹⁰⁵ Zavarský, 1947, s. 35.

¹⁰⁶ Tamtiež.

¹⁰⁷ Pozri s. 20.

¹⁰⁸ <<http://www.albrechtina.sk/-ne-znama-hudba-v-eteri/2016>>

Kap. 2 Klavírne dielo Alexandra Moyzesa v krátkom zhrnutí

Daná kapitola si nekladie za cieľ detailne priblížiť Moyzesov život a tvorbu, nakoľko sa tak už stalo v bakalárskej práci, kde sme predstavili Moyzesove študentské obdobia gymnázia a neskôr Prahy, následne pracovné aktivity v Bratislave a obdobie 2. svetovej vojny, kedy Moyzes svoje skladby často podroboval revízií.¹⁰⁹ V spomenuté pražské štúdiá a vojnové obdobia súvisia so *Sonátou* – v roku 1926-1927 Moyzes počas štúdia na konzervatóriu v Prahe napísal *7 klavírných skladieb, op. 2*, z ktorých, ako sa výskumom prameňov ukázalo, časť bola upravená do *Suity, op. 5*, v roku 1942 nabrali podobu *Štúdií*, následne výslednej *Sonáty*. Daná diplomová práca sa zaoberá ostatným dielom Moyzesa pre klavír predovšetkým v kapitole *Stav výskumu v súvislosti s klavírnym dielom Alexandra Moyzesa*¹¹⁰, kde sme vytvorili jeho súpis. „Rodisko“ mnohých týchto klavírných diel predstavuje vo veľkej miere spomenuté a priblížené obdobia tvorby v bakalárskej práci a z tohto dôvodu mu už v tejto práci nebude venovaná tak podrobná pozornosť.

Počas štúdia v Prahe 1925-1928 napísal Moyzes *Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy* (1927), *Charleston* (1927). *Slow fox* (1927-1928). Nasledovalo externé štúdium u Nováka v rokoch 1928-1930, počas ktorého už Moyzes pôsobil v Bratislave. *Divertimento, op. 11 pre malý orchester*, klavírna verzia *O martičke, pre klavír op. 11* a následne úprava *Divertimenta pre klavír* vznikli síce v roku 1930, ale až po ukončení školského roka.¹¹¹, pri *Jazzovej sonáte pre dva klavíry* z roku 1930 presný dátum nevieme. V prípade ďalších skladieb z 30-tych rokov môžeme spomenúť prvú zmienku o *Suite, op. 5* (jeden z predchodcov *Sonáty*) z roku 1934¹¹², ale i skladby *Fox Etuda* či *Impromptu* skomponovaných podľa literatúry v roku 1932 alebo 1935¹¹³. Tieto skladby je však problematické brať do úvahy, nakoľko ich autografy nie sú dochované. Zostáva nám rok 1957, kedy vznikla *Zbojnická rapsódia pre klavír*, v rokoch 1970-1971 Moyzes z klavírneho diela vytváral už len revízie.¹¹⁴

Nakoľko sme sa so základnými faktami života Moyzesa a vplyvmi na jeho tvorbu už oboznámili v bakalárskej práci, v danej kapitole sa skôr pokúsime prispieť k charakteristike obdobia tvorby pre klavír skrze Moyzesove vlastné spomienky v *Rozhovoroch s Alexandrom Moyzesom* (1984), ktoré boli spísané Iljom Zeljenkom a vydané v roku 2003. V nich sa,

¹⁰⁹ Čerbová, 2015, s. 19-21.

¹¹⁰ Pozri s. 9-29.

¹¹¹ Pozri tabuľku, s. 25-26.

¹¹² Tento rok predstavuje jedinú zmienku o *Suite, op. 5* a to v korešpondencii. Pre podrobnejšie informácie pozri Čerbová, 2015, s. 11.

¹¹³ Pozri s. 21.

¹¹⁴ Podrobne o tvorbe a živote Moyzesa v bakalárskej práci, pozri Čerbová, 2015, s. 19-21.

prostredníctvom dialógov vedených Zeljenkom dozvedáme rôzne zaujímavosti z pražských štúdií, Moyzesove názory na hudobnú kultúru, a pod. Ako už bolo uvedené v *Stave výskumu v súvislosti s klavírnym dielom Alexandra Moyzesa*¹¹⁵, dielo pre klavír nepredstavuje v Moyzesovej tvorbe tak bohatú časť ako napríklad diela pre iné obsadenia. K tomuto tvrdeniu prispieva i skutočnosť, že samotný Moyzes sa v daných dialógoch s Iljom Zeljenkom o svojich skladbách pre klavír nezmieňuje skoro vôbec. Azda jediným prípadom je spomienka na kamarátstvo s Jaroslavom Ježkom počas pražských štúdií, ktorého záľuba v jazez ovplyvnila i vtedajšiu tvorbu Moyzesa: „*Myslím si, že mám také tri skladby z toho obdobia. Potom som sa pokúšal písať aj šlágre, dokonca s textom. Ale aj tu treba svojim spôsobom vedieť, čo treba urobiť. Myslím si, že som tie prvky použil v Divertimente, v Džezovej sonáte a vo Vest-pocket suite.*“¹¹⁶ Ako sme poukázali vo vlastnej bakalárskej práci, Moyzes často svoje skladby prepracovával (zvlášť v období 2. svetovej vojny), o čom svedčí samotná *Sonáta*.¹¹⁷ A síce sa táto jeho aktivita nedotýka len klavírnej tvorby, môžeme pripomenúť napríklad dochované revízie *Jazzovej sonáty pre dva klavíry* či *Dvoch štúdií vo forme prelúdia a fúgy*¹¹⁸ zo sedemdesiatych rokov. Ilja Zeljenka v daných dialógoch na túto Moyzesovu vlastnosť priamo upozorňuje: „*Je to vaša osobitosť, že sa veľmi často vraciate k svojim starším veciam, stále ste v dialógu s nimi a vylepšujete ich. To vytvára ohromnú kontinuitu vo vašej tvorbe. Nepoznám iných skladateľov, ktorí by sa takto vracali k svojim starším veciam.*“¹¹⁹

Zhodnotenie štýlovej charakteristiky Moyzesovho klavírneho diela sa v tejto kapitole nevenujeme, nakoľko stav, aký ponúka literatúra je už spracovaný v bakalárskej práci (rané obdobie ovplyvnené jazzom, impresionizmom; vytváranie revízií vo vojnovom období, vyzretosť...).¹²⁰ Chceme však prispieť k ešte bližšej charakteristike skladateľovho klavírneho diela a to prostredníctvom analýzy vybraného, podľa nášho názoru reprezentatívneho kusu Moyzesovej tvorby pre klavír – *Sonáty*, ktorého následnými porovnaniami s ďalšími klavírnymi skladbami 19. a 20. storočia sa pokúsime preukázať špecifiká Moyzesovej skladateľskej osobnosti a poukázať na možné inšpiračné zdroje *Sonáty*. Ako sme totiž zistili, *Sonáte* sa z hľadiska kompozičnej práce i možných inšpiračných zdrojov literatúra venuje minimálne.

¹¹⁵ Pozri s. 21.

¹¹⁶ Zeljenka, 2003, s. 18.

¹¹⁷ Pozri Čerbová, 2015, s. 7.

¹¹⁸ Pozri s. 11.

¹¹⁹ Zeljenka, 2003, s. 71

¹²⁰ Pozri Čerbová, 2015, s. 19-21.

Kap. 3 Analýza Moyzesovej Sonáty s prihliadnutím na harmonickú stránku a klavírnu štylizáciu

V tejto kapitole sa zameriame na isté problematiky Moyzesovej *Sonáty*, ktoré sa nám na základe všeobecne popisnej analýzy uskutočnenej v bakalárskej práci¹²¹ ukázali ako zaujímavé a potrebné pre ďalšie spracovanie. Ide predovšetkým o harmóniu a klavírnu štylizáciu danej kompozície, avšak skôr, ako pristúpime k ich detailnému sledovaniu, pripomenieme si skrze tabuľku¹²² niekoľko potrebných údajov popisujúcich priebeh *Sonáty*, o ktoré sa pri jej analýze budeme opierať.¹²³

Sonáta				
časti cyklu	Praeludium		Scherzo	Adagio e fuga
tempo	Allegro comodo		Allegro vivace	Adagio semplice
metrum	3/4		3/4	6/8
počiatočná tónina	in e		in E	in e
celkový rozsah (v taktach)	88t.		316t.	129t., 167t.
základná štruktúra	A B A' B', Coda	I A B A'	Téma+spojka, 1., 2., 3. variácia, 4. variácia (fúga), Coda	
rozsah dielov	1-31, 31-56, 57-71, 71-84, 85-88		1-17, 17-139, 140-209, 209-316	1-23+12, 36-70, 71-104, 105-129, 130-282, 283-296

Sonáta sa vyznačuje motivickou prácou (delenie, variovanie motívu...) a pre jednotlivé časti si Moyzes zvolil tradičné hudobné formy (prelúdium, scherzo, variácie s fúgou), ktorých charakteristické znaky dodržiava. Ďalej sa v jeho *Sonáte* stretne s cyklickou prepojenosťou, ktorá je nielen tematická (motív štvrt'ová nota s bodkou a 2 šestnástky v t. 2 z *Praeludia* sa objaví i v t. 172-174 vo fúge), ale i tonálna (in e – in E – in e, fúga je zakončená akordom E dur).¹²⁴ Tou najzaujímavejšou stránkou Moyzesa je však podľa nášho názoru klavírna štylizácia a harmonická práca. Avšak ako sa preukázalo v literatúre, o danej kompozičnej stránke *Sonáty* nachádzame len zmienky, čo nás vedie k ich podrobnejšiemu výskumu na nasledujúcich stranách.

¹²¹ Čerbová, 2015, s. 22-33.

¹²² Čerbová, 2015, s. 32. V bakalárskej práci máme v tabuľke i približný tonálny priebeh, avšak ten sme do danej diplomovej práce nezahrnuli, nakoľko bude predmetom podrobnej analýzy na nasledujúcich stranách.

¹²³ Okrem základnej štruktúry deliacej skladbu na diely (označené veľkým písmenom A, B...) budeme pri detailných popisoch v analýze používať ešte delenie na menšie úseky (označené malým písmenom a, b, c...).

¹²⁴ Čerbová, 2015, s. 31-33.

3. 1. Praeludium

Aby sme mohli čo najpresnejšie vystihnúť harmonický priebeh a klavírnu štylizáciu Moyzesovej *Sonáty*, musíme tak uskutočniť postupne, po menších dieloch jej jednotlivých častí. Vyššie uvedená tabuľka svedčí o rozčlení *Praeludia* na diely A (t. 1-31), B (t. 31-56), A' (57-71), B' (71-88), pričom každý môžeme ešte podrobnejšie analyzovať v jeho menších úsekoch – A diel obsahuje *a, a'*; diel B *b, b'*.

3. 1. 1. Harmónia Praeludia, dielu A je zo začiatku pomerne statická – rozsiahla cantabilná myšlienka exponovaná melodicky najskôr v pravej ruke – úsek *a* (t. 1-16), následne v ľavej – úsek *a'* (t. 17-31) je ukotvená v tónine e mol. Vypovedá o tom hlavne bas, ktorý sa prvých 5 taktov pohybuje na zádrži tónu e, ďalej vytvára VI. a II. stupeň a mólovú dominantu, od t. 9 máme sled sekundakordov (durovo veľký na VI. stupni C2, mólovo malý na dominante h2, mólovo malý na subdominante a2). V t. 14-15 priebeh skončí na dominante H. Napriek tomu, že sa v tejto diatonickej ploche na základe basu vieme orientovať vo funkciách klasickej harmónie, na istých miestach máme dojem modálneho zafarbenia. Táto skutočnosť je spôsobená alteráciou jednotlivých stupňov tóniny – v t. 2 tón dis, tón ais (cigánska mol), v t. 4 tóny gis, dis (durová harmonická), v t. 5 molová harmonická, v t. 7 dórska, v t. 13 tóny ais, dis (cigánska mol). Obmieňované tóny IV., VI. a VII. stupňa (a-ais, c-cis, d-dis) sa stretnú v t. 13-14, čím sa len zvýrazní dur-molový charakter tohto úseku. Táto istá harmonická pasáž nastáva v t. 17-31, kedy sa zopakuje melodický priebeh, ale vo výmene hlasov (melódia z pravej ruky prejde do ľavej, doprovod z ľavej ruky prejde do pravej).



Notový pr. č. 1 - Praeludium, t.29-30, ukážka dominanty H obohatenej o alterované tóny (a-ais, c-cis, d-dis)

Keďže v celom diely A nám dochádza k stretu tónov z tónin e mol a E dur, bude presnejšie použiť pre danú oblasť (a ako zistíme tak i ďalej) také označenie, ktorým vyjadríme kombináciu durových a mólových vzťahov s modálnym zafarbením (in e diel A, pretože prevažuje práve malá tercia a úsek ňou i začína; in E diel B, pretože prevažuje veľká tercia a začína ňou i daný úsek).

V diely B (t. 31-56) sa nám doteraz pomerne diatonická plocha začne viac chromatizovať. V úseku *a* (t. 31-46) máme prítomné značné množstvo chromatických tónov a tak najjednoduchšiu orientáciu nám umožňuje opäť len bas, ktorý vieme určiť – ide o striedanie tóniky a dominanty in E (t. 31 akord E dur, t. 32 e mol, t. 33-34 H dur, t. 35 E dur, t. 36 e mol, t. 37 tón f (frygický II. stupeň). Nad týmto basom prebieha chromatický sled tónov, pri ktorom je obtiažne určiť jednotlivé funkčné vzťahy. Sme toho názoru, že ide o preludovanie nad basom, čo je pre formu prelúdia typické. Tento chromatický sled melodických tónov predstavuje alterácie jednotlivých stupňov, známych už z dielu A. V tomto diely B sú však v oveľa väčšej miere a je na tomto princípe vystavaná.

Notový pr. č. 2, Praeludium, t. 32-37, plocha opierajúca sa o basovú linku, z ktorej vieme rozpoznať tóniku a dominantu. Ide teda o tonálnu pasáž, ale výrazne chromaticky obohatenú, čím vzniká modálne zafarbenie.

Zmieňované modálne zafarbenie vzniká v jednotlivých taktach práve alterovanými tónmi, prevažne a-ais, c-cis, d-dis. Evidentne je tu prítomný lýdický modus e-fis-gis-ais-h-cis-x¹²⁵-e (t. 31, 35), v ostatných taktach je intervalová stavba komplikovanejšia a preto sa vzpiera zaradeniu do jedného zo stredovekých či iných známych módov. Je to spôsobené skladateľovým zaobchádzaním s alteráciami.

Ako je evidentné, v doterajšom priebehu sa nám vyskytujú tóny z e mol i E dur (f-fis, g-gis, a-ais, c-cis, d-dis). Ďalej je zaujímavé, že Moyzes určité tóny, resp. stupne in E

¹²⁵ Vynechaný tón dis.

vynecháva – VII. stupeň (d/dis). Toto pásmo vytvára oproti predchádzajúcej, pomerne diatonickej ploche (dielu A), výrazne harmonický a zvukový kontrast.

V t. 38 nastáva chromatický prechod z frygického stupňa (tón f) a ocitáme sa in Fis, stále v diely B, úseku *b*.. Orientáciu v tomto značne chromatickom úseku nám umožňuje opäť bas – v t. 39-40 je tónika Fis dur, v t. 41-42 máme dominantu Cis dur a zádrž na tóne cis pôsobí až do t. 44. Nasleduje sekvenčné chromatické pásmo založené na zostupnom base his-ais-gis-fis-eis (tón his – lýdický stupeň od fis). V úseku *b'* (t. 47-51) dochádza k zopakovaniu taktov 31-35, ale o veľkú sekundu vyššie (ľavá ruka predstavuje tóniku, dominantu). Posledné 2 takty dielu B sa pomocou diatonickej modulácie cez durovo malý septakord na dominante H7 dostáva späť k tónine in e, v ktorej sa pripomenie hudobný materiál z dielu A.

A' (t. 57-70) je skrátený oproti dielu A, pretože obsahuje len oblasť cantabilnej melódie spracovanej vo výmene hlasov. Táto plocha je úplne rovnaká, ako diel A, ale v jej poslednom takte 70 Moyzes nepoužije tón gis, čím pôvodne nasledovala plocha in E, ale tón g. Tak sa tóninovým skokom ocitáme v úplne novej počiatkovej tónine – in C, ktorá je vzhľadom k e mol tóninou VI. stupňa.

B' (t. 71-84) je tiež oproti dielu B skrátený – obsahuje len 14 taktov. Je tu doslovná transpozícia t. 31-34 posunutá o v. 3 nižšie, od tónu C. Oproti dielu B tu máme vynechané nasledujúce 4 takty (t. 35-38), Moyzes prebral len rytmickú štruktúru. Tonálne sa pohybuje in C, zádrž na tóne g (durový kvartsextakord C6/4) v ľavej ruke od t. 74-79 chápeme ako dominantu, ktorá je zároveň VI. stupňom in e. Nasleduje sekvenčné posuny smerujúce na mimotonálny nónový akord Fis7, po ktorom v t. 85 začína krátka 4-taktová Coda.

Coda (t. 85-88) ukotvuje a potvrdzuje výslednú tóninu in E záverečnou kadenciou (obsahuje durový sextakord na zníženom (frygickom) II. stupni F6, nónový akord H9 s alterovanou kvintou na dominante končiac na tónike E dur.

3. 1. 2. Klavírna štylizácia dielu A, A' pozostáva z komplementárneho pohybu v šesnástinových hodnotách, ktorý sa štylizáciou približuje figúraciám. Tie sú však nepravidelné, založené na melodických tónoch. Tento pohyb štylizovaný v šesnástkách je najskôr vo funkcii doprovodu v ľavej ruke (úsek *a*, t. 1-16), potom prebehne výmena hlasov, čím sa šesnástinové hodnoty nachádzajú v pravej ruke (úsek *a'*, t. 17-31). Diel B, B', Coda sú vystavané podobne – v skoro neustálom priebehu šesnástinových hodnôt. Hrateľnosť je teda podobne náročná. Skladateľ občas pracuje s väčšími rozkladmi akordov, máme tu i veľkú škálu chromatických tónov, ktorých „preludovanie“ je vo forme sekvencii rozložených

akordov. Zaujímavým a veľmi náročným miestom je určite posledných 5 taktov a Coda – v ľavej ruke sled oktáv a nad nimi sekvencie v akordoch, Moyzes tu prejde do štvorhlasej úpravy. Pre lepšiu prehľadnosť je zvolený zápis klavíra do dvoch notových osnov. Nielen kvôli tomuto záveru si *Praeludium* vyžaduje určite už zdatného pianistu.

3.2. Scherzo

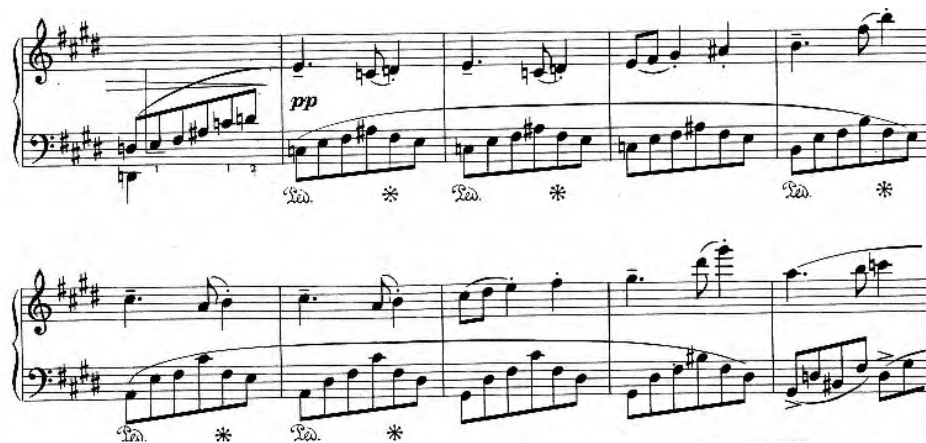
Táto 2. časť *Sonáty* predstavuje oproti *Praeludiu* kontrast v charaktere skladby (výrazne rytmická) a rozsahu (316t.). Z tabuľky už vieme, že *Scherzo* je možné rozdeliť na diely A (t. 17-139), B (t.140-209), A' (t. 209-316) – veľká trojdielna forma rozšírená o introdukcii I (t. 1-17). Každý diel v sebe obsahuje ešte malú formu, v prípade A je to forma *a,b,c, d, a, b'* v prípade dielu B *e, f, f'*. Pripomeňme si dôležité poznatky o *Scherzi* tabuľkou z úvodu kapitoly:

Sonáta			
časť cyklu	Praeludium	Scherzo	Adagio e fuga
tempo	Allegro comodo	Allegro vivace	Adagio semplice
metrum	3/4	3/4	6/8
počiatočná tónina	in e	In E	in e
celkový rozsah (v taktach)	88t.	316t.	129t., 167t.
základná štruktúra	A B A' B', Coda	I A B A'	Téma+spojka, 1., 2., 3. variácia, 4. variácia (fúga), Coda
rozsah dielov	1-31, 31-56, 57-71, 71-84, 85-88	1-17, 17-139, 140-209, 209-316	1-23+12, 36-70,71-104, 105-129, 130-282, 283-296

3. 2. 1. Harmónia Scherza: táto druhá časť *Sonáty* pokračuje v kombinácii dur-molovej tonality. Hneď v Introdukcii (t. 1-17) máme výrazný rytmický motív, ktorý je postavený na akorde H dur a následne sekvenčne posunutý na C dur. Vzhľadom k predznamenaniam štyroch krížikov a nasledujúcej plochy začínajúcej od tónu e by sme dané akordy mali chápať vo vzťahu k tónine E dur. Použitý tón g v rámci dominantného H dur akordu však jasne nepatrí do danej tóniny, súzvuk C dur patrí do tóniny e mol ako jeho VI. stupeň. Daná plocha tak jasne svedčí o kombinácii dur-molového zmýšľania. Pohybujeme sa teda in E. Mohutný rozklad durovo malého septakordu na dominante H7 so zníženým VI. a VII. stupňom (tóny c, d patriace do e mol)¹²⁶ toto tvrdenie len posilňuje. Daná kombinácia dur-molových vzťahov potom spôsobuje dojem konkrétneho módu (výber tónov e, fis, gis, a, h, c, d – E dur melodická).

¹²⁶ H7 obsahuje alterované tóny c-cis, d-dis.

V A diely máme polyfónne pásmo s nesymetrickými periódami (úsek *a*, t. 18-33) obsahujúce značnú prácu s ostinátnymi figúrami v ľavej ruke, nad ktorými prebieha melódia. Na základe basu vieme rozoznať, že sa pohybujeme in E a máme tu opäť možnosť vidieť obmieňanie melodických tónov IV., VI. a VII. stupňa (a-ais, c-cis, d-dis). Vytvára sa nám tak dojem E dur harmonickej, od t. 35 i lýdickej. V úseku b (t. 34-52) sa zádržou na tóne fis situácia ukotví a pripraví sa modulácia do tóniny in G začínajúcej v t. 53 (tón fis ako II. st. z E, zároveň VII. st. v nasledujúcej G). Nad zádržou fis je badateľný mólový kvartsextakord h6/4 a durovo veľký sekundakord G2 (t. 42-44), nasleduje durovo malý sekundakord Fis2 (t. 46-48). Nerozvedie sa však do tóniky h mol, ale nastane harmonické prekvapenie – po zostupnom base fis-e-d-cis-h-a-g (t. 49-50) zaznie dis6 (v base tón fis). Nasleduje úsek c (t. 53-70) v spomínanej tónine in G, v ktorom sa nám objavuje plocha v bodkovanom rytme, kde sa opäť orientujeme podľa basu. Prostredníctvom sekvencii nad zádržou tónu g znie akord G dur (t. 53-56), potom nastáva durovo malý sekundakord na frygickom stupni As2 (t. 57-59), znovu sa však vrátíme a ustálime na G (od t. 61). Daná plocha tak len opäť potvrdzuje, že k relevantnému harmonickému uchopeniu najzrozumiteľnejšie poslúži sledovanie vývoja basovej linky, vďaka ktorej sa vieme orientovať v premenlivej harmónii. In G zostávame i naďalej, nakoľko v ostinátnom pohybe akordu G dur použije Moyzes tón es (t. 63). Ďalej sa však cez G7 – mimotonálny durovo malý septakord na dominante k c mol (t. 65-66) dostávame na akord D dur so zníž. VI. stupňom doprevádzaného stálym ostinátom v base (t. 67-69). Zaujímavý prvok predstavuje sled tónov celotónovej stupnice (d-e-fis-ais-c-d) v t. 70, ktorým sa navrátime k pôvodnému bodkovanému rytmu v melódii v pravej ruke. Táto oblasť až do konca úseku *d* (t. 71-98) je harmonicky veľmi voľná, pretože sa ťažko určuje tonálne centrum. Zmienaná celotónova stupnica je prítomná len 3 takty (t. 71-73), daný úsek sa tak na chvíľu pohybuje in C, čo chápeme ako terciovú chromatickú príbuznosť k E. Ďalej Moyzes vytvára harmonickú kadenciu založenú na klesajúcom base (fis-h-e, mólovo malý kvitsextakord fis6/5, durovo malý terckvartakord D4/3), ktorou sa posunieme na tón gis (in E III. stupeň):



Notový pr. č. 3, Scherzo, t. 70-79, voľnejšie zaobchádzanie s tonalitou – úsek najskôr in C (celotónová stupnica), potom in E (klesajúci bas).

Harmonická situácia sa komplikuje, pretože Moyzes opäť obohacuje harmonické stupne in E o alterované tóny (t. 81-82 obsahuje tóny fis, f, d, dis, t. 83 enharmonicky zamenený tón es). Orientáciu v tonálnom priebehu nám umožňuje opäť bas, v ktorom je jasnou funkciou in E alterovaný durovo malý septakord na dominante H7 so zníženou kvintou (t. 83-84, 89-92), zmenšený septakord na VII. stupni dis7 (t. 85-86), zmenšený septakord na II. stupni fis7 (t. 91-92). Na tomto úseku je obzvlášť zrejmé využívanie alterácií v prospech obohacovania melodickéj linky. Úsek *d* je zakončený rozkladom durovo malého septakordu na dominante H7 opäť so zníženým VI. a VII. stupňom¹²⁷, čím Moyzes uvedie úsek *a'* (t. 98-139). Ten je oproti úseku *a* predĺžený o 6 taktov, zmena nastáva po 32 taktov, keď sa zostupným basom dostaneme nie na akord dis6 ako v t. 51-52, ale na 8-taktový rozklad septakordu¹²⁸ E7 obohateného opäť o alterované tóny (c, d, f, g, a, b v t. 132-139).

B diel (t. 140-209) obsahuje kontrastné, lyrické *Trio*, pre formu *Scherza* typické. Nakoľko je tiež tvorené nesymetrickými periódami (rozšírené a opakujúce sa predvetia a závetia), vnútorne členenie je náročné. Pokúsime sa o to nasledovne: *e* (t. 140-154), *f* (t. 155-178), *f'* (t. 179-209). Po harmonickej stránke ide o veľmi prepracovanú časť rozšírenej tonality, v ktorej sú dur-molové tonálne vzťahy veľmi voľné a rozpoznateľné opäť na základe basu. Ich kombináciou nám zas vznikajú modálne zafarbené úseky. Pozrime sa na to podrobnejšie: v úseku *e* (t. 140-154) Moyzes spracováva polyfónne predvetie 4-taktového melodického motívu najskôr in a, pričom zvýši VI. stupeň (dórska t. 140-142), potom sa basom posunie na prirodzený VI. stupeň – tón f. Závetie je spracované formou rozkladu E durovej a E dur melodickéj, ktorej ďalší priebeh obohacuje sled paralelných kvint (t. 145-

¹²⁷ Pozri s. 36, pozn. č. 126.

¹²⁸ Nedá sa presne určiť durový alebo mólový charakter septakordu.

152). V t. 153 zaznie rozklad akordu B dur – frygický vzťah k nasledujúcej tónine in A. V úseku *f* (t. 155-178) sa nám kombináciou dur-molového myslenia vytvorí sled módov: dórska od a (t. 155-157) i dórska od e (t. 158), potom nasleduje sekvenčné posunutie do dórskej od h (t. 161) a mixolýdickej od h (t. 162-163), potom opäť do dórskej od fis (t. 164). Prichádzajú rozklady durovo veľkých septakordov A7, C7, nad ktorými prebiehajú veľmi zaujímavé paralelizmy:



Notový pr. č. 4, Scherzo, t. 165-168, sled paralelných kvint.

Vzhľadom k nastávajúcej dórskej od e predstavujú dané durovo veľké septakory A7, C7 tonálny skok, vzápätí však nastane E dur melodická, ku ktorej sa už viažu ako subdominanta a VI. stupeň. E dur melodickú však chápeme len ako dominantu k nastávajúcej ploche in A (t. 169-178). Od t. 179-209 máme úsek *f*, ktorého predvetie je rovnaké ako v úseku *f* v diely B, závetie zostáva v dórskej od h (t. 179-188). Nasleduje opäť rozklad durovo veľkých septakordov, tentokrát D7, F7, ktoré pripravujú nadchádzajúcu dórsku od a (sú jej subdominantným a VI. stupňom, t. 189-192). Ďalej sa nám priebeh *f* odohráva v dórskej od a v kombinácii s aiolskou, prechod do A' dielu je uskutočnený prostredníctvom už známeho rozkladu durovo malého septakordu H so zníž. VI. a VII. st. (t. 193-209)¹²⁹.

Diel A' (t. 209-316) je zhodný s dielom A prvých 36 taktov (úsek a, t. 209-244), ďalej nastáva harmonická zmena – v t.245-266 Moyzes posunie celý hudobný obsah o v. 3 vyššie, od t. 267-270 o zmenšenú 4 vyššie, ale hudobný materiál zostáva zachovaný. Nasleduje bohatá harmonická práca, Moyzes sa už nedrží ani pôvodnej harmónie, ani motivickej práce (začína prepájať jednotlivé myšlienky a transponovať ich). Od t. 271 sa nám harmonické dianie určuje veľmi ťažko, pretože tu máme množstvo chromatických posunov. Na základe basu tu rozpoznáme F dur melodickú a B dur melodickú, ku ktorej sa dostaneme cez zmenšený septakord a7, (VII. stupeň k nadchádzajúcej B dur melodickéj (t. 279-282). V nej prebehne transpozícia už uvedeného hudobného materiálu z t. 271, to isté sa stane i v najbližších taktach, ale o kvartu vyššie s materiálom z t. 275-278. Príprava záverečnej

¹²⁹ Pozri s. 36, pozn. č. 126.

gradácie nastáva delením motívu od t. 287 podfarbená akordom es mol, následne durovo malým septakordom D7 postupne obohateného o tóny gis, dis – od t. 307 sa dostávame na toniku E dur, ktorá v mohutných rozkladoch ukončuje túto druhú časť *Sonáty*.

3. 2. 2. Klavírna štylizácia Scherza je obtiažna v celom jeho priebehu čím nezaostáva v náročnosti za *Praeludium*, o čom svedčí hlavne takmer komplementárny priebeh skladby. Nájdeme tu výrazné stupnicové behy (napr. t. 12-15, 51-52, 93-96, 132-139, 204-207, 243-244, 289-290, 293-310), polyfónne pásma často obsahujúce nielen stupnice, ale i skoky (paralelizmy – napr. t. 165-168, 173-176, oktávy – napr. t. 46-50, 53-69, 127-132...) Ďalšou náročnosťou sú nepochybne akordy, hlavne keď sú vpísané súčasne pre obe ruky. Nájdeme ich v trojhľasej podobe (t. 1-11, t. 193-202), v spojitosti s oktávami (t. 49-51, 53-67, 130-131, 271-281), dokonca v arpeggiach (t. 169-171). Štvorhlasá sadzba v jednej ruke spolu s trojhlasou v druhej ruke sa vyskytuje v závere, čím sa samozrejme plní úloha mohutného zvuku. Daná klavírna technika v tejto časti sprostredkováva tento efekt často a využíva možnosti rozsahu klavíra bohate – v pár prípadoch sa dotkne i kontra C alebo trojčiarkovej oktávy.

3.3 Adagio e fuga

Ako poslednú časť *Sonáty* zvolil Moyzes spojenie variácii s fúgou, ktoré dohromady vytvárajú 296 taktovú plochu a predstavujú skutočne mohutný záver cyklu. Predznamenaním sú obe in e, čo korešponduje s *Praeludium*. *Adagio* (t. 1-129) začína lyricky a v priebehu troch variácii naberá na gradácii (téma so spojkou t. 1-35, 1. variácia t. 36-70, 2. variácia t. 71-104, 3. variácia t. 105-129), poslednou, štvrtou variáciou je práve daná fúga (t. 130-296). Keďže je rozsiahla a mohla by predstavovať samostatnú skladbu v cykle, i analýze ju podrobíme zvlášť. Fúgu uzatvára pomerne rozsiahla 14-taktová *Coda* v t. 283-296. Pre lepšiu predstavu o základných poznatkoch tejto časti *Sonáty* uvádzame tabuľku z úvodu kapitoly:

Sonáta			
časti cyklu	Praeludium	Scherzo	Adagio e fuga
tempo	Allegro comodo	Allegro vivace	Adagio semplice
metrum	3/4	3/4	6/8
počiatočná tónina	in e	in E	in e
celkový rozsah (v taktoch)	88t.	316t.	129t., 167t.
základná štruktúra	A B A' B', Coda	I A B A'	Téma+spojka, 1., 2., 3. variácia, 4. variácia (fúga), Coda
rozsah dielov	1-31, 31-56, 57-71, 71-84, 85-88	1-17, 17-139, 140-209, 209-316	1-23+12, 36-70, 71-104, 105-129, 130-282, 283-296

3. 3. 1. Harmónia Adagia, resp. jeho témy (t. 1-24) sa pohybuje in e, poďme sa však na túto malú dvojdielnu formu s reprízou pozrieť podrobnejšie (*a* t. 1-12, *b* t. 13-23). V úseku *a*, v doprovide lyrickej melódie sa popri tónike objaví i tón cis, z ktorého sa vyvinie mólovo malý sekundakord fis2 na II. stupni, čím sme jasne v dórskej od e. Avšak ďalej Moyzes použije durovo veľký kvartsextakord C4/3 a zmenšeno malý kvartsextakord e4/3, čím by sme sa mohli nachádzať v melodickej od g, avšak v tej nevysvetlíme C4/3. Tým sa ukazuje, že Moyzes opäť kombinuje dur-molové vzťahy, čím vzniká modálne zafarbenie, ako napr. dórska. Svedčí o tom i úsek *b*, v ktorom sa dostávame do paralelnej tóniny in G, ktorú Moyzes na určitých taktach skombinuje s g mol melodicou, dórskou od e:



Notový pr. č. 5, Adagio, t. 13-17, ukážka kombinácie dur-molových vzťahov in G (G dur, e4/3 ako VI. st. v g mol melodickej), chromatický posun do dórskej od e (zmenšený septakord od ais, čo predstavuje VII. st. k dominante H v e dórskej).

Na uvedenú tému v malej dvojdielnej forme s reprízou naväzuje pomerne rozsiahla spojka (t. 24-35) v lýdickej od E (zvých. tón ais), pričom v t. 31-35 sa dostávame do modulačného pásma, v ktorom nie sme schopní vnímať jasné tonálne centrum, len vzťahy medzi jednotlivými akordami smerujúcich po vzostupnom base k dominantnej zádržni na tóne h (durovo malý kvintsextakord Fis6/5 ako subdominanta k mólovému kvartsextakordu cis6/4, cis6/4 ako III. stupeň k durovému terckvartakordu A4/3, A4/3 ako terc. chrom. príbuznosť k alterovanému durovo malému septakordu Fis7, alter. Fis7 ako mimotonálny durovo malý dominantný septakord k dominantne H v tónine in e). Nad dominantnou zádržou tónu h sa objavuje mólový kvartsextakord e6/4 ako tónika, durovo veľký sekundakord na VI. stupni C2, dvojalterovaný septakord Fis7 ako mimotonálna dominanta k mólovej dominante H, durovo malý septakord A4/3 ako mimotonálna dominanta k zníženému VII. stupňu D dur, alterovaný nónový akord D9 ako VII. st., zmenšený dis11 ako VII. st. k nadchádzajúcemu úseku in e:



Notový pr. č. 6, Adagio, t. 31-35, Spojka - modulačné pásmo s vzostupným basom na dominantnej zádržni – tóne h.

Nasledujúca 1. variácia (t. 36-70) je harmonicky zhodná s uvedenou témou. V prípade 2. variácie (t. 71-104) tomu už tak nie je – Moyzes tonálnu plochu modálne zafarbuje (chromatické tóny, mólové subdominanty). Ide tu teda o nové kadenčné spracovanie in E dur – v t. 72, 78, 88 akord a mol predstavuje molovú subdominantu, máme tu vybočenie v t. 73-76 in Fis, úsek *b* sa nachádza in g. Spojka síce pôvodnú harmóniu necháva zachovanú, obsahuje však tiež množstvo chromatických priechodov. 3. variácia (t. 105-129) je skrátaná o 5 taktov oproti predchádzajúcej variácii a harmonicky sa o ňu opiera len v pár taktach. Nachádza sa totiž in e, nedochádza tu k vybočeniu in Fis, úsek *b* je in G (t. 115-119, Moyzes opäť používa mólovú subdominantu). V skrátenej spojke in E sa kombinuje tónika s jej frygickým vzťahom F dur.

3. 3. 2. Klavírna štylizácia Adagia je z doposiaľ predstavených častí *Sonáty* najnáročnejšia a odpovedá postupnej gradácii jednotlivých variácii. Moyzes začína z ľahka – téma k variáciám je spracovaná prevažne v jednohlase v pravej ruke, ktorú dopĺňa rozklad akordov (maximálne štvorzvukov) v ruke ľavej. Na túto, nijak zvláštnu štylizáciu, však naviaže spojka, ktorej bodkovaný rytmus v ľavej ruke doposiaľ bežnú situáciu sťaží. 1. variácia v náročnosti pokračuje a to rozkladom akordov v šesťnástinových hodnotách v ľavej ruke prebiehajúcich počas celého daného dielu. V spojke prevezme danú štylizáciu šesťnástiek i pravá ruka (t. 59-65) a vzájomne sa kombinujú (t. 66-70). V 2. variácii Moyzes prepojí obe doposiaľ použité klavírne štylizácie – rozklad akordov v šesťnástinových hodnotách a homofónne akordické spracovanie. Melódia v pravej ruke je spracovaná trojhlasne, od t. 83 (úsek *b*) dokonca štvorhlasne v homofónnej akordickej sadzbe, pričom doprovod v ľavej ruke je buď v samotných šesťnástinových rozkladoch akordu (t. 75-76, 81-87, 92-93) alebo je skombinovaný s homofónnou úpravou akordu v trojhlasne (t. 71-74, 77-80, 88-91). 3. variácia predstavuje vygradovanie homofónne ladenej štylizácie akordu, nakoľko sa tu stretávame prevažne so štvorhlasou sadzbou v pravej ruke v spojení s kombináciou štvorhlasu doplneného o oktávový bas v ruke ľavej, čo vytvára gradovanie danej variácie – Moyzes využíva znamenite mohutný zvuk klavíra.

Štvrtou variáciou je *fúga*, ktorej dôležitosť v cykle Moyzes zvýraznil nielen názvom (*Adagio e fuga*), ale i rozsahom (má 167 taktov). Predstavuje vrchol tejto časti i celej *Sonáty*. Je trojhlasá, tematicky odvodená z *Adagia*. Zo zaujímavostí spomenieme rozsiahlu 12-taktovú tému, ktorú tvorí melodická zložka (prvé 4 t.) a zložka rytmická (zvyšných 8 t.), kríženie hlasov v expozícii (comes nastúpi vyššie než dux, t. 142-143), využívanie umelých imitácií (tesna) už v medzivete (t. 166-168, 180-184), ďalej potom i v rozvedení (t. 204-207, 218-220,

243-245, 255-256, 259-262, 264-269) a v závere (t. 271-275, 282-287). Pripojená *Coda* plní vrchol nielen fúgy, ale i celej časti (t. 283-296).

3. 3. 3. Harmónia fúgy pokračuje v rozšírenej tonalite, Moyzes vystaval skladbu na rozpoznateľných harmonických funkciách, ktoré sú často obohatené o alterované melodické tóny.¹³⁰

Expozícia (t. 130-191)				
Úsek	takty	celý priebeh z hľadiska tonálneho priebehu		modálne zafarbenie
Nástup a priebeh duxu	130-141	t. 130-135: e, H t. 136-141: [ais7, Fis, h, Cis, Fis] ¹³¹	in e	t. 136: 1. e-fis-g-ais-h-cis-d-e, 2. h-cis-d-e-fis-g-ais-h – mólová harmonická ¹³²
Nástup a priebeh comesu	142-153	t. 142-147: H, Fis t. 148-150: H, D7, H t. 151-153: e ¹³³ , Fis, H7	in H	t. 144: lýdická
Nástup a priebeh duxu	154-165	t. 154-159: e, H t. 160-165: [Fis7, fis, Fis7] t. 163-165: h, Fis7	in e, in h	t. 154-157: e mol melodická t. 158-159: e mol harmonická t. 160-161: 1. e-fis-g-ais-h-cis-d-e, 2. h mol harmonická t. 161: 1. E mixolýdická 2. h-cis-d-e/eis-fis-g/gis-a/ais-h t. 163-165: h-cis-d-e/eis-fis-g/gis-ais-h
Medziveta	166-191	t. 166: H, t. 167: [eis7] t. 168-175: fis, h, D, gis2, fis t. 176-177: G, e t. 180-187: D, g, cis4/3, D, G/g ¹³⁴ t. 188-191 D7, G6/4, D7, cis7, D6/5	in H, in fis, in h, in G, in D	t. 173: h melodická t. 178: G lýdická, t. 180: d mixolýdická, t. 181: d frygická+mol harmonická, t. 182: D lýdická t. 186: d frygická, t. 187: d mol harmonická, t. 190: d mol harm., melod.

Z harmonického priebehu danej expozície je potrebné spomenúť typ modulácie, ktorý sa tu nachádza – chromatická (t. 136-141, t. 153, t. 160-162, t. 188-191). Ďalej Moyzes využíva mólovú subdominantu (t. 151, 187, 190) a harmonicky nestále chromatické pásma (178-179).

¹³⁰ V tabuľkách uvádzame len durový a mólový charakter akordov, septakordov pomocou rozlíšenia veľkých a malých písmen z dôvodu obmedzeného rozsahu strán.

¹³¹ Hranaté zátvorky označujú mimotonálne funkcie.

¹³² V oblasti, kde dochádza k modulácii sa modálny charakter určuje ťažko. Pri mimotonálnych funkciách budeme preto danú radu tónov vysvetľovať i z hľadiska pôvodnej tóniny (1.), i z hľadiska nadchádzajúcej (2.).

¹³³ Mólová subdominanta v dur.

¹³⁴ Mólová subdominanta v dur.

Rozvedenie (t. 192-269) predstavuje rozsiahly 78-taktový diel, ktoré je možné vnútorne rozčleniť na 6 menších úsekov obsahujúcich 5-krát uvedenie celej témy (melodickej i rytmickej zložky) a medzivetu. Sú vystavané v poradí:

1. úsek, t. 192-203, uvedená téma, počiatočná tónina in G
2. úsek, t. 204--218, uvedená téma, počiatočná tónina in D
3. úsek, t. 219--230, uvedená téma, počiatočná tónina in h
4. úsek, t. 231--242, uvedená téma, počiatočná tónina in h
5. úsek, t. 243--254, uvedená medziveta, počiatočná tónina in fis
6. úsek, t. 255--270, uvedená téma, počiatočná tónina in E

Moyzes vo všetkých častiach pracuje kontrapunkticky – hlavu témy imituje prísne i voľne, často používa i umelé imitácie, tzv. tesny (t. 204-205, 243-244, 255-256, 259-268). Zaujímavý je motivický prvok (štvrt'ová nota s bodkou a 2 šestnástky) z *Praeludia* (t. 18, 20, 58, 60), ktorý je v tejto fúge v taktach 249-251, 253-254, 257-258. Moyzes naväzuje na rozšírenú tonalitu obohatenú o modálne prvky. Nachádzajú sa tu už rozsiahlejšie chromatické pásma a z tohto dôvodu určiť modálne zafarbenia je obtiažnejšie. V tabuľke preto uvádzame len tie úseky, ktoré sa nám spomedzi množstva chromatických tónov podarilo pomenovať. Ako orientačný bod v harmónii nám slúži opäť zádrž na base. Tú Moyzes používa vo funkcii dominanty, vďaka ktorej vieme, kam bude najbližšia plocha smerovať (t. 228-230 tón fis ako dominanta k tónine in h, t. 239-241 tón cis ako dominanta k tónine in fis):



Notový pr. č. 8, Fúga, rozvedenie, t. 239-141, príprava plochy in fis cez zádrž na basovom tóne cis (dominantu k fis mol).

Rozvedenie (t. 192-270)		
1. úsek (t. 192-203)		
	1. časť témy (prvé 4 t.)	2. časť témy (zvyšných 8 t.)
Takty	192-195	196-203
tonálny priebeh	in G: G, D	in G: G, D (cez A7 chromatická modulácia doD)
modálne zafarbenie		t. 198, 200, 202-203: 1. G lýdická 2. D dur

2. úsek (t. 204-218)		
	1. časť témy (prvé 4 t.)	2. časť témy (zvyšných 11 t.)
Takty	204-207	208-218
tonálny priebeh	D7, E9, F	t. 209: in h, t. 212: in a, vo zvyšných taktoch chromatické posuny
modálne prvky	t. 204: D dur/d mol, t. 206: F lýdická	t. 209, 212: h-cis-d-eis-fis-gis-x-h, a-h-c-dis-e-f-x-a vo zvyšných taktoch chromatické posuny



Notový pr. č. 9, Fúga, úsek rozvedenia, t. 216 - 218, charakteristická zmenšená oktáva, chromatické sekvenčné posuny.

3. úsek (t. 219-230) rozvedenia		
	1. časť témy (prvé 4 t.)	2. časť témy (zvyšných 8 t.)
Takty	t. 219-222	t. 223-230
tonálny priebeh	in h: Fis, h, E, D, chromatická modulácia (zv.A, dis7), t. 222 in Cis (modulácia chromatická cez Cis7 ako dominantu	t. 223-226 in fis/in Fis v t. 228-231 prebieha diatonická modulácia cez mol S (h mol)
modálne prvky	t. 219 h mol harmonická, t. 220 h dórska, t. 222 Cis dur/mol	t. 226: Fis dur melodická



Notový pr. č. 10, Fúga, úsek rozvedenia, t. 225-226, úsek in fis/Fis, v t. 226 modálne zafarbenie Fis dur melodickéj.

4. úsek (t. 231-242) rozvedenia		
	1. časť témy (prvé 4 t.)	2. časť témy (zvyšných 10 t.)
Takty	t. 231-234	t. 235-242
tonálny priebeh	in h: h, E, Fis7	in h: Fis7, eis7, A zv., fis, Cis7, od t. 238 diatonická modulácia do fis (Cis – zádrž na dominante - tóne cis)
modálne prvky	t. 231, 233 h mol melodická	t. 235 h mol harmonická, t. 236 h mol melodická
5. úsek (t. 243-254) rozvedenia		
	Medziveta	
Takty	t. 243-254	
tonálny priebeh	in fis: t. 243 fis, t. 244: [his7] t. 245-250: cis, chromatické pásmo, E9, fis6/5, od t. 251 diatonická modulácia do E (dis2, cis, D, E, fis)	
modálne prvky	t. 245 možnosť cis mol cigánskej: cis-dis-e-fisis-gis-a-x-cis, t. 249 E mixolýdická	
6. úsek (t. 255-270) rozvedenia		
	v celom úseku imitácia 1. časti témy (prvé 4 t.)	
Takty	t. 255-270	
tonálny priebeh	in E: E, F6, v t. 257-260 diatonická modulácia do C (F, C, G, C, d7), t. 261-270 zádrž v base na tóne c (oblasti in c, in a), cez fis7 chromatická modulácia do E	
modálne prvky	t. 256-259 1. e frygická 2. smer do C dur, t. 261-264c mol, t. 265-266 a mol harmonická	

Záver danej fúgy prebieha v celom jeho úseku nad zádržou tónu h (t. 271-282), ktorú chápeme ako obrat durového kvartsextakordu na tónike E6/4. Nad touto zádržou prebieha uvedenie celej témy, ktorá je opäť obohatená o alterované tóny IV. a VI. stupňa a kombináciu dur-molových vzťahov (t. 274-282 tón g-gis, a-ais, c-cis) spôsobujúce modálne zafarbenie (napr. v t. 275-276 máme E lýdickú). Zaujímavým prvkom je tón fisis v t. 272, čo spolu s tónom ais vytvára in E zvýšený II. a IV. stupeň.

Coda (t. 283-296) s označením *con grandezza* uzatvára celú fúgu na zádrži tónu e, čím sa potvrdí plocha in E. Objavujú sa nám tu už použité harmonické ozvláštnenia (zvýšený II. stupeň – tón fisis, frygický akord, alterované tóny).

3. 3. 4. Klavírna štylizácia fúgy vyplýva z gradačného charakteru nielen *Adagia*, ale i celej *Sonáty*. Prejavuje sa postupným zahusťovaním sadzby (z 1-hlasu až po 4-hlas), pričom sa v rozvedení a potom i ďalej stretávame so 6-hlasom (dokopy v oboch rukách), v závere i s 8-hlasom až 9-hlasom. Táto zahustená sadzba pre obe ruky prechádza v komplementárnom priebehu celej skladby. Vyžaduje sa tak sila a vytrvalosť klaviristu s dostatočným rozsahom prstov. Skladba nie je vhodná ani pre tých, ktorí nemajú technicky zvládnuté oktávové skoky, ktorých je tu mnoho.

3.4. Zhrnutie

Na základe uvedenej analýzy harmonickej stránky *Sonáty* a jej klavírnej techniky sme prišli na nasledovné zistenia:

Harmonická stránka *Sonáty* vychádza z kombinácie dur-molových vzťahov. V tejto rozšírenej tonalite sa dá bezpečne orientovať na základe basu, ktorý nám určuje, o aký akord ide. Obohatenia prostredníctvom alterácii jednotlivých stupňov tóniny (diatonických na IV., VI., VII. stupni, ale i chromatických) nám spôsobujú modálne zafarbenia na viacerých úsekoch. Častým javom je i bohatá chromatika, s ktorou Moyzes zaobchádza voľnejšie, a preto je niekedy obtiažne isté postupy zaradiť do jedného zo stredovekých či iných známych módov (*Praeludium*, t. 32-34, 36-38, *Adagio e fuga*, t. 209 – h mol so zvýš. IV. a VI. stupňom, t. 212 a mol so zvýš. IV. stupňom). Ďalej je zaujímavé, že Moyzes v určitých taktoch vynecháva stupne daného módu (napr. v *Praeludiu*, VII. stupeň in E v t. 31, 35; v *Adagi e fuga* VII. stupeň in h v t. 209, in a v t. 212, v cis mol cigánskej v t. 245).

V *Sonáte* nachádzame i ďalšie prvky charakterizujúce Moyzesovu harmonickú reč:

1. častá priečnosť tónov v rámci jedného taktu – zmenšené oktávy (*Praeludium*, t. 14, 29-30, 69-70; *Scherzo*, t. 275-276, 283-284; *Adagio e fuga*, t. 149, 161, 169, 172-174, 183, 202, 207, 210, 213-218, 220, 222, 249, 269-270)
2. tonálna prepojenosť častí, dielov a používanie len určitých tonálnych oblastí v rámci častí (in e, in E)
3. harmonické prekvapenia (*Scherzo*, t. 49-52, 57-69 vo forme nerozvedených postupov, vzdialenia a návratu in G v t. 57-63)
4. enharmonické zámeny (*Praeludium*, t. 43-44, *Adagio e fuga*, t. 169, 246)
5. chromatické i diatonické modulácie

Keď sme naše zistenia ohľadom harmonickej stránky *Sonáty* porovnali s literatúrou, našli sme len pár zmienení, v istých prípadoch dochádza i k nepresným tvrdeniam.

V literatúre sa stretáme s popisom určitých harmonických postupov *Sonáty*, ktoré sú prípadne odkázané i na možný inšpiračný zdroj. V kvalifikačnej práci Ivana Kosku nachádzame ohľadom *Praeludia* toto: „*The relentless sixteenth-note pulsation (uninterrupted until the very end of the movement) mitigates the harmonic contrast between the first and the second theme, the first being almost entirely diatonic and the second featuring surprising chromatic twists, including Debussy-like progression of parallel augmented triads in measure 34...*”¹³⁵ Koska tu teda vidí vplyv Debussyho, s čím môžeme súhlasiť v prípade použitej celotónovej stupnice v *Scherze* (t. 71-73) a paralelných kvínt a oktáv v *Scherze* (napr. t. 159-160, 165-168, 172-178, 183-184, 189-192, 193-197). Koska *Scherzo* ďalej spája s polymodalitou (má na mysli t. z *Introdukcie*¹³⁶, ktoré sú však podľa našich zistení len v jednom móde – E dur mixolýdickej). Stretáme sa i s inšpiračným zdrojom Vítězslava Nováka – Moyzesovho učiteľa, ale len u jedného autora a i to problematcky. Ladislav Burlas vo svojich monografiách *Alexander Moyzes* (1956) a *Slovenská hudobná moderna* (1983) naväzuje na výrok hudobného historika Ivana Ballu, ktorý vidí návaznosť harmonickej stránky *Adagia* (durová subdominanta v mol, dórska) na Novákovo spracovanie slovenských ľudových piesní. Burlas tak spojuje dané harmonické postupy so slovenskými ľudovými piesňami a Novákom, čo ale nepodkladá konkrétnymi príkladmi z Novákovej tvorby. Po uskutočnenej analýze Moyzesovej *Sonáty* s Burlasovým tvrdením o harmonických postupoch *Adagia* súhlasíme, ale rozhodne si nemyslíme, že práve táto harmonická stránka vypovedá o slovenských ľudových piesňach a Novákovom spracovaní.

Ďalším problematickým okruhom prítomného u Ladislava Burlasa a Ivana Hrušovského naviažeme na predchádzajúci odstavec. Oba autori pomenúvajú isté harmonické postupy v *Adagi* ako slovenské. V monografii *Alexander Moyzes* (1956) Burlas poukazuje na modálne zafarbenie v dórskej, ďalej na molovú subdominantu v dur, durovú subdominantu v mol, čo sme v Moyzesovej harmónii našli¹³⁷. Avšak už nesúhlasíme, podobne ako v ďalšej monografii *Slovenská hudobná moderna* (1983) so spájaním týchto harmonických postupov so slovenskou národnou identitou. Burlas takto chápe *Adagio*¹³⁸, Ivan Hrušovský je podobného názoru v *Slovenskej hudbe v profiloch a rozboroch* (1964), keď

¹³⁵ Koska, 2015, s. 35.

¹³⁶ Koska, 2015, s. 39-40.

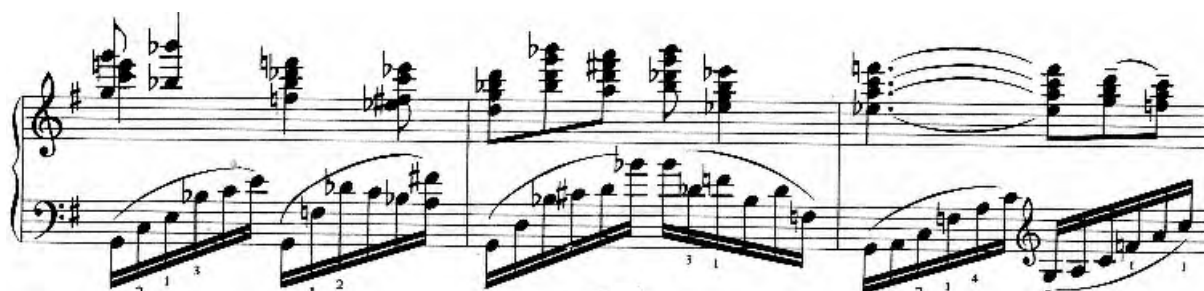
¹³⁷ Burlas, 1956, s. 54.

¹³⁸ Burlas, 1956, s. 50-51; Burlas, 1983, s. 72-73.

charakterizuje *Sonátu* takto: “... témy široko rozpracované, melodicky šťavnaté, a výrazne slovenské, hoci ani jedna myšlienka nenapodobňuje slovenskú pieseň.”¹³⁹

Literatúra sa už ďalej *Sonáte* nevenuje, všimli sme si však problematiku zasadenia Moyzesovej tvorby do kontextu rozšírenej tonality. V štúdiu *Na margo genézy slovenskej klasickej moderny a jej ohlasu v zahraničí* v bulletine *Zprávy spoločnosti Vítězslava Nováka* nám jej autor Igor Vajda podáva obraz o generácii skladateľov 1. polovice 20. storočia (Moyzes, Suchoň, Cikker). V súvislosti s ich tvorbou používa termín *rozšírenej tonality*. S týmto tvrdením je možné súhlasiť.¹⁴⁰ K danej téme sa z nášho pohľadu kontroverznejšie vyjadril Juraj Ruttkay v štúdiu *Modalita a tonalita ako dva princípy kompozičného myslenia vo vzťahu k folklórnej hudobnej kultúre*:¹⁴¹ Možeme teda zhrnúť, že Moyzesovo tonálne myslenie je rozšírené chromaticky pomocou alterovaných tónov. Tak vznikajú modálne zafarbenia, ktoré však nie sú dominantné, lebo harmonický základ zostáva dur-molový. Ten je posilnený častým užívaním zádrží.

Klavírna štylizácia je bez najmenších pochyb náročná, pretože Moyzes používa technicky obtiažne prvky v každej časti *Sonáty*. Ide hlavne o akordy, štylizované často vo 3-hlasej až 4-hlasej sadzbe súčasne v oboch rukách, ich skoky a rozklady. Nakoľko ich Moyzes štylizuje často mnohokrát za sebou, predstavuje tak dané miesto náročnú pasáž. Ako príklad si môžeme uviesť mohutný rozklad akordu v ľavej ruke a obrys melódie vo štvorhlase v ruke pravej:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score features complex chordal textures and melodic lines. In the left hand, there are dense chords and arpeggiated patterns. In the right hand, there are melodic lines with some grace notes and slurs. The score is divided into measures, with some measures containing multiple chords. The overall style is characteristic of the Slovak modernist school.

Notový pr. č. 10, Adagio, t. 84-86, náročná klavírna pasáž.

¹³⁹ Hrušovský, 1964, s. 170.

¹⁴⁰ Vajda, Igor. Na margo genézy slovenskej klasickej hudobnej moderny a jej ohlasu v zahraničí, in: *Zprávy Spoločnosti Vítězslava Nováka*, č. 20, 1992, s. 27.

¹⁴¹ „V dvadsiatom storočí nachádzame prípady, kedy modálne charakteristiky ľudových piesní boli v tzv. umeleckej hudbe podriadené tonálne funkčnému poriadku. Tento „opačný“ princíp náhľadov reprezentovali tí skladatelia, ktorí v snahe o ideologicky proklamovanú jednoduchosť a zrozumiteľnosť „deformovali“ modálnosť v prospech kadenčnej triviality. Ako príklad môžeme uviesť tvorbu Alexandra Moyzesa.“ Ruttkay, Juraj. *Modalita a tonalita ako dva princípy kompozičného myslenia vo vzťahu k folklórnej hudobnej kultúre*, in: *Moravsko-slovenské folklórny inspirácie v českej a slovenskej hudbe (Janáček, Novák, Martinů a jejich následovníci)*, Ostrava 2010, s. 60.

Neľahkým klavírnym prvkom je i rytmická stránka, hlavne v časti *Adagio*, kde máme rytmizovanú spojku a samozrejme, fúga. Štylizácia vo forme šestnástin predstavuje skúsenú prstovú techniku, okrem fúgy ju máme evidentnú hlavne v *Praeludiu*.

Z hľadiska literatúry sa o pianistickej stránke dozvieme len v zmienkach, ktoré sa týkajú jej náročnosti a inšpiračných zdrojov. Sú ale presnejšie, než informácie týkajúce sa harmonickej stránky.

Na technickú obtiažnosť po vzore Rachmaninova v záverečnej Code *Praeludia* upozorňuje Koska: „...*Moyzes surprises us by a sudden explosion of sound notated à la Rachmaninoff...*”¹⁴² Koska má zrejme na mysli virtuóznú klavírnú štylizáciu, ktorá pokrýva viacero registrov klavíra a vytvára tak mohutný zvuk. Podľa nášho názoru je toto tvrdenie však príliš všeobecné, pretože výraznú zvukovosť, ktorú vytvára daná pianistická práca, nájdeme aj u iných výborných klaviristov. Rozhodne sa tak z hľadiska klavírnej štylizácie prikláňame k návaznosti na 19. storočie a jeho klavírnú sonátu (Brahms).¹⁴³ Literatúra najčastejšie poukazuje na inšpiračný zdroj Johanna Sebastiana Bacha. Podľa informácií HCB a Zavarského Moyzes upravoval mnohé Bachove prelúdiá či fúgy¹⁴⁴ a po analýze fúgy zo *Sonáty* skutočne nachádzame s Johannom Sebastianom Bachom spoločné postupy, na čo upozornil i Koska v kvalifikačnej práci: „*The extended, twelve measures long subject of the fugue pays a clear homage to Bach: after a melodic and easily recognizable head follows a relentless motion of sixteenth notes featuring inner polyphony, quite similar to the subject of the fugue from Bach's Toccata in E minor, BWV 914, or from the famous D-minor Toccata and Fugue, BWV 565.*“¹⁴⁵ S Koskovým výrokom súhlasíme a vyzdvihujeme hlavne používanie komplementárneho rytmu s toccátovým rysom a stupnicovité postupy s ostinátnymi tónmi. Ďalej je bachovský vzor prítomný v texte Ernesta Zavarského, ktorý ako jediný z doposiaľ preštudovaných textov presne popíše, v čom ho pri *Adagio e fuge* vidí: „*Téma je vystavaná podľa bachovského vzoru fúgových tém tak, že jej prvá časť je melodická, vzatá z témy k variáciám v Adagiu, a v druhej časti prevláda pohybový prvok.*“¹⁴⁶ Ladislav Burlas tiež na vzor Bacha pri Moyzesovej fúge upozorňuje, avšak jeho jediným konkrétnym argumentom je notový príklad expozície fúgy v monografii *Alexander Moyzes* (1956).¹⁴⁷

¹⁴² Koska, 2015, s. 37.

¹⁴³ Pozri s. 51, podrobnejšie v poslednom odstavci textu.

¹⁴⁴ Zavarský, 1947, s. 39, <<http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/985-alexander-moyzes>>

¹⁴⁵ Koska, 2015, s. 44.

¹⁴⁶ Zavarský, 1947, s. 35.

¹⁴⁷ Burlas, 1956, s. 55.

Po uskutočnenej analýze i preštudovanej literatúre sme dospeli k názoru, že výrazným prvkom vyskytujúcim sa v *Sonáte* je mohutné používanie oktáv a ich skokov. Takúto štylizáciu nachádzame napr. v dielach Johanna Brahmsa a keďže máme dojem, že dané oktávy nie sú jediným prvkom klavírnej štylizácie, ktorý má Moyzes s Brahmsom spoločný, v nasledujúcej kapitole na túto problematiku nahliadneme podrobnejšie.

-

Kap. 4 Porovnanie Moyzesovej Sonáty s vybranými klavírnymi skladbami Johanna Brahmsa

Vybrali sme si skladby *Sonáta f mol, op. 5*; *Variácie a fúga B dur na Händlovu tému, op. 24* Johanna Brahmsa (1833-1897) so zameraním na analýzu záverečnej fúgy, pretože sa domnievame, že Moyzesova variačná práca vyústená do záverečnej fúgy, ale predovšetkým klavírna štylizácia *Sonáty* odpovedá tej Brahmsovej. Porovnanie s Brahmsom je posilnené Moyzesovým vyjadrením v *Rozhovoroch s Alexandrom Moyzesom 1984* (2003): „...ja chcem aj v tej dnešnej, tak často zneužívanej, súčasnej hudbe pocítiť takú istú dokonalosť ako v Bachovej fúge, v Mozartovej alebo Brahmsovej symfónii.“¹⁴⁸ Skôr než pristúpime k samotnej analýze skladieb, venujme pozornosť stručnému zoznamu sa s danými klavírnymi kompozíciami.

4. 1. Stručný stav výskumu k uvedeným klavírnym dielam Johanna Brahmsa

Zhrnutie výsledkov Brahmsovského výskumu za posledné obdobie podávajú predovšetkým Wolfgang Sandberger a Margit L. McCorkle. Predstavme si ich postupne. O Brahmsových skladbách získame systematicky sprehľadnené základné informácie prostredníctvom tematického katalógu Brahmsových diel *Johannes Brahms: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis* (1984)¹⁴⁹. Daná klavírna sonáta vznikla v októbri 1853, ako sa tu však uvádza, časti *Andante* a *Intermezzo* boli skomponované už skôr.¹⁵⁰ Ďalej sa dozvieme, že premiéra sa uskutočnila 23. októbra 1854 v Lipsku s časťami *Andante* a *Scherzo*, celá sonáta mala premiéru o dva mesiace neskôr – v decembri 1854. V októbri ju hrala Clara Schumannová, potom Hermann Richter.¹⁵¹ V katalógu sa dočítame i o prvom vydaní skladby – *Sonáta f mol, op. 5* bola publikovaná vo februári roku 1854 vydavateľstvom Bartholf Senff v Lipsku ako náhrada za Brahmsovu *Husľovú sonátu a mol*, vďaka popisu autografu (dochované sú 1., 2., 4. a 5. časť sonáty, 3. časť je stratená), sa dozvieme informácie k podrobnej genéze skladby. Zaujímavosťou je venovanie sonáty grófke Ide von Hohenthal.¹⁵² Informácie tohto typu nájdeme i pri *Variáciách a fúge na Händlovu tému, op. 24* – cyklus vznikol v septembri 1861 v Hamm pri Hamburgu a prostredníctvom citovaného listu Brahmsa Clare Schumannovej sa dozvedáme, že ich napísal k jej narodeninám.¹⁵³ Ďalej je uvedené, že oficiálnej premiére uskutočnenej 7. decembra 1861 v Hamburgu

¹⁴⁸ Zeljenka, 2003, s. 13.

¹⁴⁹ McCorkle, Margit L. *Johannes Brahms: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, s. 81-83.

¹⁵⁰ McCorkle, 1984, s. 14.

¹⁵¹ Tamtiež.

¹⁵² Tamtiež, s. 13-16.

¹⁵³ Tamtiež, s. 81.

interpretovanej práve Clarou predchádzalo ešte pár vystúpení (úplne prvýkrát ich uviedol Brahms 4. novembra 1861). Jeho žiadosť o publikovanie lipské vydavateľstvo Breitkopf & Härtel najskôr odmietlo, nakoniec boli variácie vydané v júli 1862. Z daného tematického katalógu sa dozvieme i to, že ku skladbe sa dochovali 3 autografy (vrátane 1 skicy) a je venovaná jej interpretke Clare.¹⁵⁴ Základnými informáciami o analyzovaných klavírných dielach Johanna Brahmsa disponujú slovníky *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) a *Die Musik Geschichte und Gegenwart* (2000)¹⁵⁵, dôležitejším zdrojom údajov je však pre nás monografia editora Wolfganga Sandbergra *Brahms Handbuch* (2009)¹⁵⁶. V nej nájdeme popísaný podrobný kontext ku všetkým klavírnym sonátam a variáciám a to vďaka kapitolám *Klaviersonaten* a *Variationenfolgen*.¹⁵⁷ *Sonáta f mol, op. 5* nie je jedinou klavírnou sonátou Brahmsa a ako sa dočítame v prvej zmienenej kapitole, všetky tri dochované sonáty (C dur op. 1, fis mol op. 2 a f mol op. 5) vznikli v období rokov 1852–1853. Ako uvádza Sandberger, najstaršia C dur bola vydaná v decembri roku 1853, zvyšné dve vo februári 1854. Zaujímavá je určite Sandbergrova informácia ohľadom skomponovania i ďalších sonát, ktoré sa ale nedochovali.¹⁵⁸ Ďalej tu nájdeme poukázanie na Schumannov vplyv pri Brahmsovej klavírnej tvorbe, pričom sonáty sú podľa Sandbergra výsledkom Brahmsovho osobného vyrovnania sa s dobovou tradíciou: „So liefern die drei Sonaten ein eindrucksvolles Zeugnis einer Orientierung, bei der die intensive Auseinandersetzung mit historischen Vorgaben und zeitgenössischen Verfahren zu individuellen Lösungen führte.“¹⁵⁹ Každý sonáte je ďalej venovaný priestor prostredníctvom stručnej motivicko-harmonickej analýzy, pri *Sonáte f mol, op. 5* nájdeme informácie i ohľadom jej klavírnej techniky – použité oktávy, tercie či trioly, nechýba ani kontrapunktická práca.¹⁶⁰ V kapitole *Variationenfolgen* je priblížený Brahmsov prístup k variáciám – poňal ich nielen ako súčasť sonátového cyklu, ale komponoval i samostatné variačné cykly pre klavír, celkovo päť: „*Variationen für Klavier über ein Thema von Schumann op. 9, Variationen für Klavier über ein eigenes Thema sowie über ein ungarisches Lied op. 21 Nr. 1 und 2, Variationen für Klavier zu vier Händen über ein Thema von Schumann op. 23, Variationen und Fuge für Klavier über ein Thema von Händel op. 24 und*

¹⁵⁴ McCorkle, 1984, s. 81-83.

¹⁵⁵ Bozarth, Frisch; 2001, s. 180-227, Schmidt, 2000, s. 626-716.

¹⁵⁶ Sandberger, Wolfgang (hrsg. von), *Brahms Handbuch*, Metzler 2009, s. 334-335, 338-340, 345-347, 352-353.

¹⁵⁷ Tamtiež, s. 334-340, 345-347.

¹⁵⁸ Tamtiež, s. 334.

¹⁵⁹ Tamtiež, s. 334-335.

¹⁶⁰ Tamtiež, s. 338-340.

als Studien überschriebene Variationen für Klavier über ein Thema von Paganini op. 35.“¹⁶¹ Variáciám, ktoré sú predmetom nášho záujmu v tejto práci – tým Händlovým, je venovaná samotná podkapitola, podobne ako i zvyšným (i sonátam vo vyššie zmienenej kapitole *Klaviersonaten*). Dané dielo je priblížené opäť stručným motivicko-harmonickým rozborom – Brahms tu pracuje s transpozíciami, moduláciami či kontrajunktom a záver predstavuje štvorhlasá fúga (je tu celkovo 25 variácií a záverečná fúga, pričom z textu vyčítame, že v tomto cykle je umožnené i niektoré vynechať). Nájde tu i informácie spoločné s tematickým katalógom – dielo vzniklo v septembri roku 1861 v blízkosti mesta Hamburg (Hamm) a je venované jednému z jeho interpretov – priateľke Clare Schumannovej s dedikáciou *Variationen für eine liebe Freundin*.¹⁶²

4. 2. Priblíženie vybraných skladieb pomocou stručnej analýzy

Sonáta f mol, op. 5 sa skladá z 5 častí, ktoré nájdeme znázornené notovými ukážkami ich úvodných taktov v zmienenom katalógu, v Sandbergerovej monografii sa o jednotlivých častiach dozvieme z hudobného rozboru sonáty.¹⁶³

Sonáta f mol, op. 5					
časti cyklu	Allegro maestoso	Andante	Scherzo	Intermezzo	Finale
počet taktov	223t.	192t.	315t.	53t.	365t.
počiatočné metrum	3/4	2/4	3/4	2/4	6/8
počiatočné tempo	Allegro maestoso	Andante espressivo	Allegro energico	Andante molto	Allegro moderato ma rubato
počiatočná tónina	f mol	As dur	f mol	b mol	f mol
forma	sonátová forma	veľká štvordielna forma (A-B-A'-C-Coda)	veľká trojdielna forma (A-B-A)	veľká trojdielna forma (A-B-A'-Coda)	veľké rondo A-B-A'-C-A'' rozšírené o variácie C'-C''-C''', Coda

Vnútoraná štruktúra	
Allegro maestoso	expozícia t. 1-71, rozvedenie t. 72-138, repríza t. 139-200, Coda t. 201-223
Andante	A t. 1-37, B t. 38-105, A' t. 106-144, C t. 145-179, Coda t. 180-192
Scherzo	A t. 1-100, B t. 101- 215, A t. 216-315

¹⁶¹ Sandberger, 2009, s. 345.

¹⁶² Sandberger, 2009, s. 352-353.

¹⁶³ McCorkle, 1984, s. 13-14; Sandberger, 2009, s. 338-340.

Intermezzo	A t. 1- 12, B t. 12-24, A´ t. 25-43, Coda t. 43-53
Finale	A t. 1-38, B t. 39-103, A´ t. 104-139, C t. 140-216, A´´ t. 216-235, vložené variácie C´ t. 236-248, C´´ t. 249-292, C´´´ t. 293-348, Coda t. 349-365

Variácie a fúga na Händlovu tému, op. 24 predstavujú cyklus 25 variácií so záverečnou fúgou. Brahms si ako tému k variáciám zvolil áriu zo *Suite Nr. 1 B dur* z druhej zbierky cyklu *Suites de pièces pour le clavecin*¹⁶⁴, ktorá má 9 taktov (4 t. predvetie, 5 t. závetie). Každá variácia potom rozsahom zaberá 8-16 taktov (najčastejšie sa tu vyskytuje 9-taktová variácia, celkovo 11-krát). Skladateľ tento pomerne dlhý cyklus zjednotil tóninovo – 5., 6. a 13. variácia sú v b mol, všetky ostatné v B dur. Pracuje prevažne diatonicky, ale napr. variácia č. 20 je výrazne chromatická. V priebehu variácii dochádza k zmenám tempa, napr. variácia č. 1 sa má hrať *Più vivo*, variácia č. 11 je predpísaná výrazom *Moderato*, variácia č. 13 *Largamente, ma non troppo*. Pri 23. a 24. variácii dochádza k zmene metra na 12/8, variáciu č. 22 Brahms špecifikoval označením *Alla Musette*. Typom sú všetky variácie charakteristické – harmonická, melodická, rytmická i štylizovaná zložka témy je podrobená variačnej technike. Napríklad variácia č. 2 a č. 21 sú vytvorené pomocou triol a s pôvodnou áriou majú spoločnú len periodicitu, podobne je to tak pri 4. či 6. variácii spracovanej v oktávach. V mnohých variáciách máme akordickú sadzbu, dôležitými prostriedkami sú artikulácia (*staccata*) a rytmus, ktorých variabilitu Brahms bohato využíva – máme tu variácie v šesnástinových hodnotách, ale i v osminových či štvrt'ových; ďalej v spomínaných triolách a tiež tu nachádzame bodkovaný rytmus, napr. vo variácii č. 4, 13, 19, 22.

Odlišnou časťou je záverečná *fúga*, ktorá je veľmi rozsiahla – má 109 taktov. Vnútorne je môžeme rozčleniť na expozíciu (t. 254-277), rozvedenie (t. 278-327), záver (t. 328-347) a codu (348-362). Skladateľ využíva bohatú motivickú prácu – v rozvedení nechá 10-krát zaznieť celú tému (striedavo v pravej i ľavej ruke), pričom sa objaví i v inverzii (t. 286-290) a v augmentácii (t. 319-322, 293-296). Z hľadiska bohatej kontrapunktickej práce môžeme poukázať napr. na záver, kde Brahms nechá zaznieť tému v pravej ruke a súčasne k nej vytvára inverzný kontrapunkt (t. 328-331). Celú fúgu charakterizujú sekvencie, vďaka ktorým sa jej priebeh neustále vyvíja. Harmonicky stabilnejšie plochy tu nájdeme v miestach, kde Brahms cituje tému – v expozícii t. 254-261 tónina B dur, t. 264-265 d mol, v rozvedení napr. t. 278-279 b mol, t. 280-281 F dur/f mol, t. 284-285 Des dur, t. 286-287 As dur. Zaujímavým prvkom je stieranie rozdielov medzi jednotlivými časťami fúgy a to práve

¹⁶⁴ Sandberger, 2009, s. 352; McCorkle, 1984, s. 81.

prostredníctvom zvolenej harmónie – Brahms po dlhej 16-taktovej medzivete odcituje tému v rovnomennej b mol, ďalej v rozvedení použije tóninu B dur, v ktorej odcituje tému v augmentácii, čím máme pocit záveru fúgy. Až v t. 328 pochopíme, že téma je znovu uvedená v B dur a to v jej pôvodnej podobe, čím začína záver fúgy. Radi by sme tiež poukázali na vynechanie medzivety v expozícii – táto fúga je 4-hlasá a po prvom uvedení duxu s comesom (t. 254-257) by sme očakávali príchod medzivety. Tá však nenastane, pretože sa hneď objaví nástup ďalšieho duxu s comesom (t. 258-261):

Notový pr. č. 11, expozícia fúgy, t. 254-262, nástup 4 hlasov hneď za sebou, bez medzivety.

4. 3. Analýza vybraných skladieb z hľadiska klavírnej štylizácie

Klavírna štylizácia predstavuje významnú časť akejkoľvek skladby pre klavír. O Brahmsových skladbách je všeobecne známe, že sú pianisticky náročné. Ako sa preukázalo pri Moyzesovi, jeho *Sonáta* patrí tiež k náročnejšiemu repertoáru a prvotný pianistický pohľad na ňu nás vedie práve k Brahmsovi. Budeme si tak všímať tie prvky, ktoré sú obom z hľadiska klavírnej štylizácie spoločné.

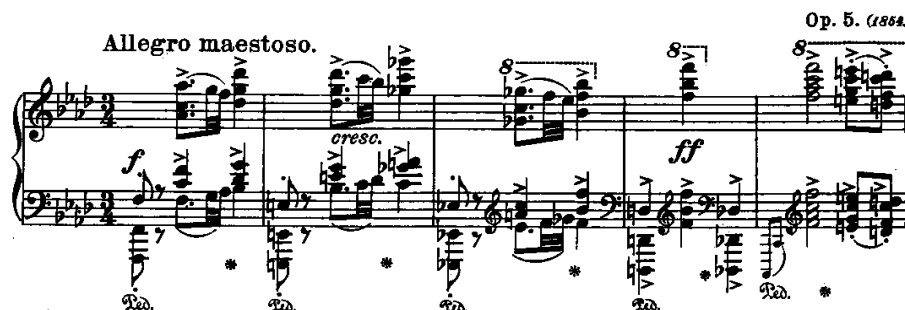
4. 3. 1. Sonáta f mol, op. 5

Spomedzi množstva Brahmsových klavírných skladieb sme si pre porovnanie Moyzesovej klavírnej štylizácie s tou Brahmsovou zvolili *Sonátu f mol, op. 5* a to z toho dôvodu, lebo predstavuje rovnaký hudobný druh – sonátu. Na základe stručného priblíženia

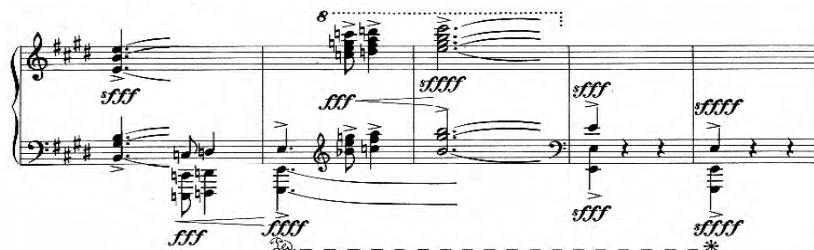
jej častí¹⁶⁵ vieme, že daná sonáta ich má 5. Klavírnu štylizáciu budeme sledovať postupne, na každej z nich.

Tou prvou je 223-taktové *Allegro maestoso* v sonátovej forme. Najčastejšie prvky z hľadiska klavírnej štylizácie, ktoré sa tu vyskytujú, sú častý sled oktáv niekedy doplnený o staccata, skoky v oktávach či mohutné viachlasé akordy. Rozklady niektorých akordov či dvojzvukov presahujú oktávu, čím je prístup k tejto skladbe umožnený hlavne klaviristom s väčšou, silnejšou rukou.

Prvých 71 taktov patria expozícii. Oblasť hlavnej témy (t. 1-22) tvorí malú trojdielnu formu *a b a*, prevažne sa pohybujeme v tónine f mol, C dur, As dur. Dôležitým pre nás je motív hlavnej témy, ktorý je výrazný rytmicky (bodkovaný rytmus štvrt'ová hodnota s bodkou a dve triadvadsatinové hodnoty), ale tiež počiatočnou dvojoktávou a následným skokom (z malej oktávy do dvojčiarkovej v pravej ruke, a z kontra oktávy a veľkej oktávy do malej a jednočiarkovej v ruke ľavej). Tieto skoky sa zopakujú niekoľkokrát za sebou a vytvárajú trojhlasé akordy v každej ruke. Nasleduje príraz a skok na štvorhlasé akordy, neskôr doplnené arpeggiom. Podobné skoky medzi oktávami nájdeme i v Moyzesovej *Sonáte* a to napríklad v časti *Scherza*:



Notový pr. č. 12, Brahms, Sonáta f mol op. 5, - 1. časť, t. 1-5, motív hlavnej témy s bodkovaným rytmom, skoky, trojhlasé akordy v oboch rukách, dvojitá oktáva.



Notový pr. č. 13, Moyzes, Sonáta – Scherzo, t. 312-316, skoky, trojhlasé akordy v oboch rukách, dvojitá oktáva.

¹⁶⁵ Pozri s. 54-55.

Oblasť prvej medzivety, (t. 23-38) pracuje s bodkovaným motívom hlavnej témy a štvorhlasými akordami, ďalší výrazný prvok z hľadiska klavírnej techniky nachádzame vo vedľajšej téme (t. 39-55), ktorá začína v paralelnej tónine As dur. Brahms tu v ľavej ruke používa rozklady akordov, ktorých rozsah prechádza cez jednu oktávu (neskôr používa i rozklad decimy), melódia v pravej ruke postupne narastá z dvojhlasu na štvorhlas, tiež presahujúc oktávu. Brahms pridá i sled týchto štvorhlasých akordov a decim doplnených o arpeggia. Moyzes používa podobné prvky v *Adagi*, u neho síce nachádzame menej rozklady väčších intervalov, než je oktáva, avšak tiež používa akordy pokrývajúce rozpätie viacerých oktáv (t. 71-92). Po tomto úseku nastáva medziveta pokračujúca v rozklade intervalov kvitna-decima, ďalej nasleduje už len záverečná kadencia v tónine VI. stupňa Des dur, bez záverečnej témy (t. 56-71). Táto pasáž je ukončená osminovou pauzou, po ktorej nastúpi rýchly sled šestnástinových oktáv v staccatach, týmto prvkom Brahms pripraví zopakovanie expozície a uvedie ňou teda nielen hlavnú tému, ale i rozvedenie – na poslucháča tak pôsobí ako introdukčný prvok, i keď ho Brahms na úplný začiatok skladby neuviedol. Navyše sa s ním pracuje i v rozvedení (t. t. 72-75) a to tak, že prechádza z jednej ruky do druhej doplnený opäť o arpeggia. Moyzes v *Sonáte* tiež používa sled oktáv, často v osminových hodnotách, nasledujúca ukážka však prináša i príklad s bodkovaným rytmom:



Notový pr. č. 14, Brahms, Sonáta f mol, op. 5 – 1. časť, t. 73-75, sled oktáv.



Notový pr. č. 15, Moyzes, Sonáta – Adagio - 3. variácia, t. 125-127, sled oktáv.

V celom rozvedení (t. 72-138) je spracovaný len tento prvok a následne hlavná téma, vedľajšia sa tu nevyskytne. V t. 89 sa nám zmení predznamenanie pre tóninu Des dur a Brahms tu použije nový rytmický prvok (osmina-štvrtka-štvrtka-osmina), ktorý plní funkciu doprovodu pre motív z hlavnej témy z úseku *b* (štvrtka-2 osminy-štvrtka). Ten je spracovávaný do t. 114 prevažne dvojhlasne, často prekračujúc intervalovú vzdialenosť oktávy, od t. 115 sa nám sadzba zahusťuje. Daná pasáž je obohatená i o arpeggia, od t. 118 sa znovu objaví bodkovaný motív hlavnej témy, ktorý je sekvenčne posúvaný až do t. 123. Ďalej prichádza príprava reprízy (t. 124-138), ktorá je náročnosťou z hľadiska klavírnej štylizácie jednoduchšia. Máme tu sekvenčne posúvaný už spomínaný prvok z hlavnej témy s bodkovaným rytmom, ktorý je doprovádzaný štvrohlasnými akordami s portamentom. Od t. 132 sa rytmus doprovodu zmení na trioly vychádzajúce z *b* časti hlavnej témy a gradovanie je dotvorené v t. 137 6-hlasnými akordami v pravej ruke s prízvukmi a portamentom.

Od t. 138 začína repríza, ktorú uvedie spomínaný introdukčný prvok, je skrátaná a harmonicky pozmenená – v oblasti hlavnej témy tu nie je úsek *b*, *a'*. Prvá medziveta i vedľajšia téma sa pohybujú už v *f* mol. Druhá medziveta dodržiava prvých 9 taktov z expozície, potom nastáva jej rozšírenie (t. 189-200), ktorým sa pripravuje záver celej prvej časti (opäť práca s rozloženými intervalmi kvínt-decím). Coda (t. 201-223) ešte poslednýkrát pripomenie bodkovaný rytmus hlavnej témy a sledom oktáv a prevažne štvorhlasých akordov sa daná prvá časť končí.

Andante predstavuje druhú časť Bahmsovej *Sonáty f mol, op. 5*, ktorá je vystavaná ako veľká trojdielna forma A-B-A'-C-Coda. Hneď na začiatku tu nájdeme podobné prvky klavírnej štylizácie ako v Moyzesovej *Sonáte*. V diely A, úseku *a* (t. 1-11) je doprovod melódie štylizovaný ako rozklad akordu v šestnástinových hodnotách pozostávajúci z intervaloch prevažne tercií či sext, maximálne však do oktávy. Tento úsek začínajúci v tónine As dur je periodický, po jeho repríze nastáva úsek *b* vystavaný na repetovaných tónoch s portamentom, trvajúci až do t. 25, kedy nastane úsek *a'*. V ňom dochádza k preneseniu štylizácie – šestnástinové hodnoty z doprovodu v ľavej ruke sú následne exponované do pravej ruky ako diminúcia a ornamentácia motívu z úseku *a*. Moyzes tiež preniesol hudobný materiál v *Praeludiu*: figuratívny doprovod v šestnástinových hodnotách v ľavej ruke (diel A) je umiestnený do ruky pravej (diel A') a samotná melódia z pravej ruky do ľavej, čím dochádza k výmene hlasov:

Andante espressivo.
cantando espr.

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen. Sternau.

Notový pr. č. 16, Brahms, Sonáta f mol, op. 5 – Andante, t. 1-5, ukážka prenesenia figurácii (šestnástky sú najskôr v ľavej ruke).

Notový pr. č. 17, Brahms, Sonáta f mol, op. 5 – Andante, t. 26-29, ukážka prenesenia figurácii (šestnástky sú v pravej ruke).

Allegro comodo. Alexander Moyzes, dielo 2.

Klavír

p

sempre leg.

Notový pr. č. 18, Moyzes, Sonáta – Praeludium, t. 1-3, ukážka štylizácie doprovodného hlasu v ľavej ruke v šestnástinových hodnotách.

sempre leg.

pp

p

Notový pr. č. 19, Moyzes, Sonáta – Praeludium, t. 17-19, výmena oboch hlasov.

Z hľadiska klavírnej štylizácie patrí nadchádzajúca pasáž medzi najzaujímavejšie, v diely B meniaceho predznamenanania pre tóninu b mol (t. 38-105) nachádzame prácu s používaním intervalov sexty striedajúc v oboch rukách, neskôr trojhlasých akordov doplnených opäť o arpeggia (úsek b, t. 38-68). V úseku c (t. 69-77) je melódia postupne spracovaná až do štvorhlasých akordov, arpeggia sa tiež objavajú a doprovod v šestnástinách využíva intervaly oktávy, primy a sekundy. Daná klavírna štylizácia z oboch úsekov sa zopakuje v t. 78-92 (úsek b') a v t. 93-105 (úsek c') nasleduje diel A', v ktorom výrazná zmena oproti dielu A nastáva v t. 140, kedy sa začína príprava dielu C a to sekundovými krokmi v šestnástinách v ľavej ruke (ges-as, g-as). Diel C (t. 145-179) začína v t. 145 opäť so zmenou predznamenanania pre tóninu Des dur a z klavírnej štylizácie sa v ňom nevyskytuje nič, čo by už nebolo použité – repetícia tónov, portamento, trojhlasé až štvorhlasé akordy, arpeggia. Keďže diel C predstavuje posledný hlavný diel *Andante*, dochádza v ňom ku záverečnej gradácii a to tým spôsobom, že sa zahusťuje faktúra použitím triol a zvyšuje sa technická náročnosť oktavovými skokmi (t. 166-176). Ďalej dochádza už len k skľudneniu a Coda v t. 179 ukončuje celú druhú časť Brahmsovej sonáty pomalšími, prevažne štvrtovými hodnotami, opäť obahatených o arpeggia (t. 189-192).

Pre tretiu časť svojho sonátového cyklu si Brahms zvolil formu trojdielneho *Scherza*. V A diely (t. 1-100) situovanom do tóniny f mol nachádzame z hľadiska klavírnej štylizácie zaujímavý úvodný rozklad zmenšeného septakordu e7 v triadvadsatinových hodnotách, pričom podobný beh sa zopakuje ešte v t. 8 ako zmenšeného septakordu od tónu d. Úseky a, a' (t. 1-16), (t. 17-32) spracovávajú periodickú melódiu v oktávach, ktorú prevezme najskôr pravá, potom ľavá ruka, podobne je to i s doprovodom v oktávach a trojhlasých až štvorhlasých akordoch. Charakteristickým prvkom pre dané úseky sú hlavne staccata, sled oktáv či akordov, ktoré sme si už pri Brahmsovi predstavili v predchádzajúcich častiach. Nasledovný úsek a'' (t. 33-69) je zaujímavý hlavne harmonicky (pomocou sekvenčne rozložených akordov prejdeme z b mol do Des dur, as mol a cez enharmonickú moduláciu sa dostaneme do E dur smerujúc do výslednej G dur), z hľadiska klavírnej štylizácie tu nachádzame spoločné prvky s Moyzesovým *Scherzom* a snáď tu môžeme hovoriť o jednej z najvýraznejších podobnosti skrze rozklady akordov podoprených doprovodom v slede oktáv:



Notový pr. č. 20, Brahms, Sonáta f mol, op. 5 – Scherzo, t. 43-46, ukážka rozložených akordov idúcich za sebou a sled oktáv.



Notový pr. č. 21, Moyes, Sonáta – Scherzo, t. 46-48, pravidelný rozklad akordov a sled oktáv.

V t. 70 nastúpi a''' , čiže sa jedná o malú variačnú formu v rámci dielu A. Objaví sa nám ešte 3-krát rozklad zmenšených septakordov v triadvadsatinových hodnotách, známy už z úseku a a za týmto prvkom nasleduje prechod k *Triu* cez štvorhlasé akordy v arpeggiach, ktoré sa striedajú s oktávami. Diel B alebo *Trio* (t.101-215) je exponované v pólových hodnotách, čím nachádzame výraznú odlišnosť od Moyzesovej štylizácie – v jeho *Sonáte* nenájdeme žiadny rozsiahlejší úsek postavený na dlhších hodnotách, než štvrt'ových. Daný diel je zasadený zmenou predznamenanania do tóniny VI. stupňa vzhľadom k f mol – Des dur. Je v ňom niekoľkokrát uvedená a následne mierne variovaná periodická myšlienka (v t. 137 prejdeme do tóniny es mol), ktorej melódia je v pravej ruke v už obvyklých troj- až štvorhlasých akordoch, ľavá ruka doprevádza oktávami:

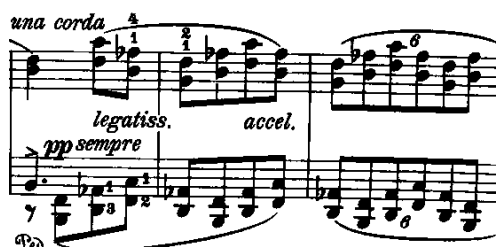


Notový pr. č. 22, Brahms, Sonáta f mol, op. 5 – Scherzo, diel Trio, t. 101-108, štylizácia celého dielu v pólových hodnotách, čo vytvára kontrast k dielu A. V Moyzesovej Sonáte podobný spôsob štylizácie nenájdeme, pretože sa celý jej priebeh pohybuje v maximálne štvrt'ových hodnotách.

V t. 176 dochádza k rytmizovaniu myšlienky v ľavej ruke pomocou diminúcie a pauzy, od t. 208 Brahms začína pripravovať danú oblasť na návrat dielu A a to tak, že naznačí melodický motív, ktorý z neho pochádza. Používa opäť sled oktáv či rozklad akordov

a hlavne výrazné staccata. Takty 216-315 predstavujú doslovný návrat dielu A. Je potrebné podotknúť, že diel A predstavuje oblasť, v ktorej sú výrazne badateľné prvky klavírnej techniky oboch skladateľov – Moyzes sa tak veľmi pravdepodobne Brahmsom inšpiroval (notový príklad č. 20-21), ale kontrastnú oblasť *Tria* obaja skladatelia poňali naproste odlišne (notový príklad č. 22).

Štvrtou časťou Brahmsovej *Sonáty f mol, op. 5* je krátke *Intermezzo* – má 53 taktov a tiež je utvorené ako veľká trojdielna forma. Po prudkom *Scherzi* predstavuje dané tempo *Andante molto* kontrastnú, kľudnejšiu časť. Je v b mol a môžeme si tu všimnúť motivické prepojenie s 1. časťou danej sonáty *Allegro maestoso* – rozklady akordu v osminových hodnotách dopĺňa motivický prvok trioly v triadvadsatinách. Práve triola je použitá i v 1. časti, ale v osminách, čiže tu máme jej podobu v diminúcii. Diel A zahŕňa takty 1-12, diel B t. 13-24, diel A' t. 25-43, Coda t. 43-53 a vo všetkých sa pracuje daným motivickým spôsobom. Najzaujímavejším prvkom pre nás, z hľadiska sledovania klavírnej štylizácie, je sled paralelných kvint v t. 19-23 v oboch rukách. Nejde o nejaký vyslovene náročný prvok, pretože celá táto časť predstavuje pianisticky najjednoduchšiu oblasť celej sonáty. Dôležitou je výrazná podobnosť práve s Moyzesovou *Sonátou* – i on tento spôsob štylizácie použil:



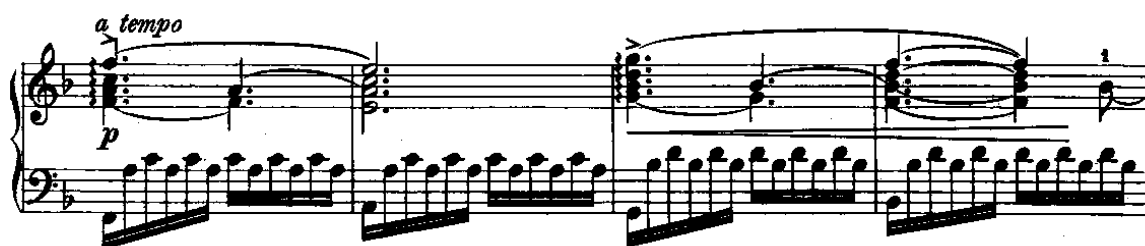
Notový pr. č. 23, Brahms, *Sonáta f mol, op. 5* – *Intermezzo*, sled paralelných kvint, t. 19-21.



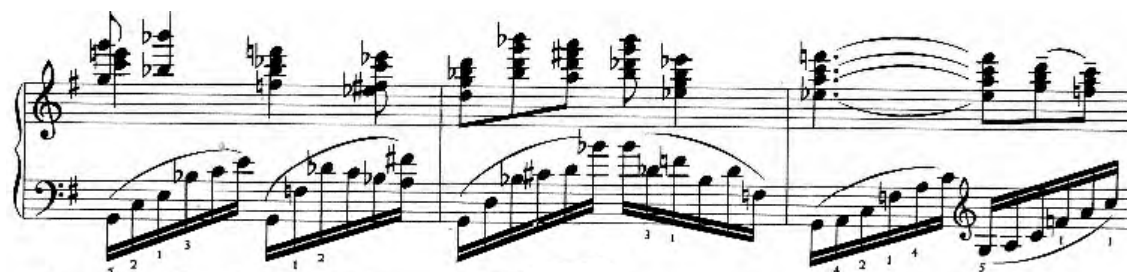
Notový pr. č. 24, Moyzes, *Sonáta* – *Scherzo*, sled paralelných kvint, t. 165-168.

Poslednou časťou daného sonátového cyklu je *Finale*. Má až 365 taktov a formálne ide o rondo: A (t. 1-38), B (t. 39-103), A' (t. 104-139), C (t. 140-215), A'' (t. 216-235). Zaujímavým prvkom z hľadiska formy je vloženie variácii – C' (t. 236-248), C'' (t. 249-292),

C''' (t. 293-348), celý priebeh uzatvára opäť Coda (t. 349-365). Začiatok časti je situovaný do tóniny f mol, čím Brahms ukotvil tonálnu prepojenosť medzi jednotlivými časťami (1., 3., 5. časť sú v tónine f mol). Vzájomná prepojenosť je i v prvkoch klavírnej štylizácie – A diel pracuje so staccatovou artikuláciou, ktorú sme mali prítomnú hlavne v *Scherzi*. Prvých 24 taktov tohto dielu charakterizuje práca s úvodným motívom (t. 1-6), ktorý je delený a rôzne opakovaný. Nájdeme v ňom už niekoľkokrát použitý sled oktáv, trojhlasé, štvorhlasé akordy či dvojhlas v terciách. Výraznou zmenou je t. 25, kedy v pravej ruke nastúpi šestnásťstinový beh pozostávajúci z rozloženia intervalov sexty a sekundy a nakoľko je v rýchлом tempe, tento beh je virtuóznejšieho charakteru. Do t. 39 ešte prebiehajú sekvenčné posúvania v oktávach, ďalej nastáva diel B (t. 39-77), v ktorom je výrazným prvkom práve doprovod v šestnásťstinových hodnotách, čím môžeme predchádzajúce takty 25-31 z dielu A chápať ako akúsi prípravu dielu B. S rozkladmi akordu v šestnásťstinových hodnotách sme sa už stretli v časti *Andante*, v rámci ktorých boli používané intervaly od tercie do oktávy. V tejto finálnej časti však Brahms presiahne tento rozsah, keď uvádza i interval decimy a spôsobom rozloženia akordu prevyšuje jednu oktávu. Je to však rozklad pravidelne striedajúci intervaly, čo pre klaviristu predstavuje väčšiu istotu, než v Moyzesovej *Sonáte*, v ktorej nachádzame rozklady vedené viac melodicky. Klavirista sa tak nemôže oprieť o naučené intervalové figúry:



Notový pr. č. 25, Brahms, Sonáta f mol, op. 5 – Finale, t. 41-43, pravidelne opakujúce sa intervaly v rozloženom akorde.



Notový pr. č. 26, Moyzes, Sonáta – Adagio, t. 84-86, rozklad akordov s rôznymi intervalmi.

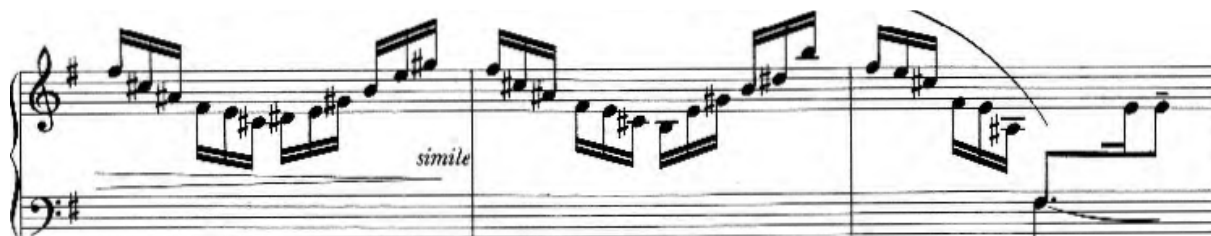
Diel B začína v tónine F dur a technická náročnosť v ľavej ruke je vyvážená rukou pravou, v ktorej prebieha melódia. Je exponovaná v trojhlasných až štvorhlasných akordoch,

v Brahmovi už známych, a od t. 52 dochádza k tiež už použitému obohateniu o arpeggia. Túto homofónnu sadzbu preruší uvedenie melódie do dvojhlasu, ktorá vzápätí prerastie opäť do viachlasu (potrebné rozpätie prstov cez oktávu), podstatným prvkom je nasledovných 33 taktov tohto dielu, v ktorých Brahms pripravuje návrat dielu A' a to dvomi šesnástinovými behmi vystriedaných oktávami v staccatách. Tiež by sme tento úsek taktov 71-103 mohli označiť ako *a'*, pričom predchádzajúce t. 39-102 by tvorili úsek *b*, všetko v rámci dielu B. Do taktu 103 totiž skutočne prebieha len práca s motívom z dielu A (hlavne delenie motívu a sekvencie) a okrem staccat je obohatený o arpeggia. Z hľadiska klavírnej štylizácie tu máme zas oktávy, ktoré plnia aj novú úlohu – sú súčasťou zádrže na tóne des (VI. st. k f mol). V t. 104-139 prebieha už celý motív z dielu A s miernym pozmenením skrátenia alebo rozšírenia určitých sekvenčných posúvaní – A' diel tak zaberá 36 taktov a neprináša nové nápady z hľadiska klavírnej štylizácie, než tie, ktoré sme spomenuli v diele A. To sa už nedá zmieniť pri nasledovnom diely C (t. 140-215), ktoré plní znamenitý kontrast práve oproti dielu A nielen tým, že je lyrickejšie, ale hlavne menej náročné. Máme tu totiž melódiu v pravej ruke prevažne v štvrt'ových hodnotách s bodkou a síce je vystavaná v štvorhlasých akordoch, v tempe Allegro moderato ma rubato (oproti osminovým či šesnástinovým hodnotám v diely A), pôsobí pohodlnejšie. Brahms ju dopĺňa najskôr oktávovým basom v ľavej ruke, neskôr dôjde k prevzatiu melódie súčasne do ľavej ruky. Máme tu opäť sled oktáv, polyfónne úseky, avšak najvýraznejším prvkom je snád' duola a kvartola, ktorú sme ešte v danej sonáte nepostrehli. Ako to už bolo pri návrate dielu A', tak i teraz sa staccatový motív z dielu A postupne navracia v C diely (t. 195-216) a výrazným triadvadsatinovým behom sa ocitáme v diely A''. Ten je výrazne motivicky prepracovaný začínajúc v b mol, ale hlavne skrátený (má len 20 taktov). Priestor však venujme najzaujímavejšej oblasti celej tento záverečnej časti – vloženým variáciám. Sú tri a variujú diel C. Predstavujú zároveň prostriedok, ktorým sa postupne vytvára gradácia celej časti. Tieto variácie sú charakteristické – pracujú hlavne s melodickou časťou C dielu a zvolenou kompozičnou prácou postupne naberajú na rozsahu, intenzite a náročnosti. Prvá variácia, čiže diel C' (t. 236-248) má len 13 taktov, je v F dur a je vystavaná na princípe kánonu. Po náročnom diele A'' predstavuje diel C' oddychovejšiu oblasť – okrem skokov v ľavej ruke v t. 242-244 sa tu pracuje so štvrt'ovými a osminovými hodnotami tvoriacich neustále plynulú melódiu. Druhá variácia (t. 249-292), čiže diel C'' je dlhšia a má 44 taktov. Melódiu v pravej ruke začína v jednohlase, opäť v štvrt'ových hodnotách s bodkou a jej doprovodom je do t. 274 hlavne osminový kontrapunkt, potom sem však prechádzajú i prvky z A dielu a od t. 283 sa používa skôr homofónna sadzba. Z hľadiska klavírnej štylizácie je tento diel náročný z neustále prebiehajúceho kontrapunktu v ľavej ruke

– zaujímavým miestom je skok z malej až do jednočiarkovej oktávy v rámci jednej melodickej frázy (t. 270-273) či akordov (t. 283-292). Moyzes takýto technicky náročný prvok na rozsah prstov používa častejšie, zvlášť v *Adagi. Diel C''*, čiže tretia variácia, je pochopiteľne, najdlhšia (t. 293-348) a i technicky najnáročnejšia. Melodický kontrapunkt je preložený do pravej ruky a prebieha skoro neustále až do Coda (v t. 333-340 dominuje akordická sadzba). V ľavej ruke súčasne prebieha sled trojhlasých až štvorhlasých akordov, oktáv až decím ozdobených arpeggiom. V Moyzesovej *Sonáte* nachádzame podobnú problematiku tiež až v záverečnej časti *Adagio e fuga* – komplementárny priebeh máme vo fúge, neustály melodický beh zas v 1. variácii, zvlášť v jej spojke. Moyzes však danú pasáž vytvoril pre klaviristu jednoduchšie – počas behu má ľavá ruka pauzy, čiže môže pravú ruku vystriedať a spočívať na rozložených akordoch, čím si klavirista lepšie danú pasáž zapamätá:



Notový pr. č. 27, Brahms, *Sonáta f mol, op. 5 – Finále, neustály beh v rámci 1 ruky, t. 293-297.*



Notový pr. č. 28, Moyzes, *Sonáta – Adagio e fuga, beh z rozložených akordov s možnosťou prestriedania s ľavou rukou, t. 60-63*

Záverečná *Coda* spracováva prvky z A dielu (staccatový motív), sled štvorhlasých akordov, arpeggia, melodické ozdoby v oktáve. Vygradovaním tejto záverečnej časti celej sonáty je sled päťhlasých akordov v ľavej ruke, ktoré len potvrdzujú jej virtuóznou úroveň. V Moyzesovej *Sonáte* sa v závere pracuje až so šesťhlasom v jednej ruke – pedálom zadržané oktávy, nad ktorými zaznie štvorhlasý akord. Takéto viachlasé akordy sú skutočne technicky náročným – virtuóznym prvkom, ktorý sa postará o mohutný zvuk vhodným pre záverečnú gradáciu skladby.

4. 3. 2. Variácie a fúga na Händlovu tému (záverečná fúga)

Pre pozorovanie klavirnej štylizácie sme si zvolili i záverečnú fúgu z daných Brahmsových variácii, pretože túto kontrapunktickú formu nachádzame i v závere

Moyzesovej *Sonáty*. Vďaka stručnej analýze¹⁶⁶ sme sa už s fúgou zoznámili a môžeme sa teraz zamerať len na určité časti.

Priebeh celej fúgy je vystavaný prevažne v šestnástinových hodnotách, čo podobne nachádzame i v Moyzesovej fúge (máme na mysli rytmickú časť témy a jej spracovanie). Tá Brahmsova je však oproti Moyzesovmu *Allegro moderato un poco tenuto* trochu pomalšia – je v tempe *Moderato*. Fúga je štvorhlasá – nástup hlasov v expozícii je uvedených bez medzivy (t. 254-261). Tá nastane až v t. 262 a je rozsiahla, 16-taktová. A práve v nej sa začína klavírna štylizácia komplikovať. Dovtedy Brahms pracuje s terciami či sextami, čo je na hranie príjemné, i keď nesmieme zabúdať na celkový komplementárny priebeh. Po predchádzajúcich 25 variáciách tak daná fúga znamená pre klaviristu výzvu. V medzivete (t. 262-277) sa začína pracovať s oktávami a sextami – je v nich spracovaná celá téma, jej delenie a sekvenčné posúvanie. Ľavá ruka má v protivete skoky medzi intervalmi v rozsahu oktávy (t. 265, 271-272), následne zdvojuje tému spolu s repetíciou basového tónu b, potom f (t. 266-270). Nasleduje sled tercii v pravej ruke, pričom ľavá sekvenčne posúva hlavu motívu (t. 273-276) a neskáče pritom do veľkých intervalových vzdialeností. Moyzes sled oktáv využíva už v *comese* a sled sext v druhom nástupe *duxu*, nejde však zatiaľ o nejakú väčšiu náročnosť, pretože sú v menšej miere. V medzivete (t. 262-277) začína narastať technická obtiažnosť podobne ako v Brahmsovej fúge a charakterizuje ju hlavne presah polyfónie cez oktávu v jednej ruke:



Notový pr. č. 29, Brahms, Variácie a fúga na Händlovu tému, op. 24 – fúga, technicky náročná časť v medzivete – sled sext, oktavové skoky t. 272-273.



Notový pr. č. 30, Moyzes, Sonáta – fúga, náročná časť v medzivete - presah cez oktávu v rámci 1 ruky, t. 188-200.

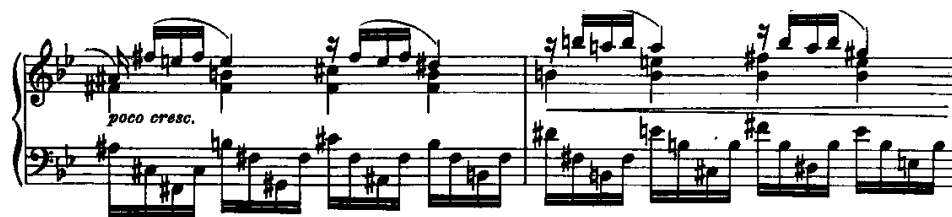
¹⁶⁶ Pozri s. 55-56.

Kým v expozícii Brahmsovej fúgy charakterizuje pianistickú obťažnosť sled intervalov a skoky medzi nimi, v tej Moyzesovej je to hlavne rozsah intervalov presahujúci oktávu v rámci 1 ruky (i tu nachádzame sled intervalov, nie však až v takej náročnej miere). Rozvedenie v oboch fúgach intenzitu technickej obťažnosti zvýši. Brahms v ňom (t. 278-327) pracuje s témou pomocou jej delenia, inverzie a sekvencii. Pokračuje v oktávových skokoch, obohacuje melódiu intervalovými zdvojeniami. Výrazný okamih nastáva v t. 286, kedy Brahms začne používať rozklady akordov v ľavej ruke, ktoré od t. 288 presiahnu interval oktávy (decima). Nad nimi prebieha kontrapunkt, ktorý sa vyznačuje i trojhlasom, od t. 292 sa v oboch rukách pracuje s inverziou témy v oktávach a trojhlasých akordoch obsahujúcich interval oktávy a ich sekvenčným posúvaním. Brahms odvodzuje rôzne formy motívu (t. 315-318), ktoré prebiehajú súčasne v oboch rukách. Do tohto komplementárneho priebehu zaznieva v t. 319 augmentácia témy v ľavej ruke v štvrt'ových hodnotách. Tvoria ju intervaly oktávy, do ktorých ešte Brahms nechá zaznieť šesnásťtinový zostup. V Moyzesovej fúge máme tiež sled oktáv, ktorý je súčasťou 5-hlasu v rámci jednej ruky, nad ktorým zaznieva kontrapunkt v šesnásťtinách.

Ďalší priebeh Brahmsovej fúgy poukazuje na dominantnú štylizáciu intervalov, čiže kontrapunkt v jednej či v druhej ruke prebieha v oktávach, sextách, terciách, v akordickej úprave. Klavírna faktúra je teda zahustená, zvlášť od t. 295, máme tu i trojhlasý kontrapunkt súčasne vedený s oktávami. Od t. 304 Brahms prestriedava motív témy medzi rukami v terciách a jednohlase. Moyzesovo rozvedenie je koncipované trochu inak. Brahms pracuje skoro neustále s intervalovou až akordickou úpravou témy a to i v oboch rukách. U Moyzesa nemá faktúru zahustenú tak často, a teda mnohokrát zaznie časť témy v oboch rukách tak, že vytvárajú dvojhlas a k tomu napr. oktávový bas. Akordické obohatenie prichádza hlavne tam, kde sa objaví hlava témy. Vtedy sa dostáva až do 6-hlasu či 7-hlasu, mnohokrát nad možný rozsah ruky, čo musí byť podržané pedálom. Brahms sa väčšinou drží rozsahu oktávy, ale ako už bolo zmienené, v rozkladoch akordov využíva aj decimu:

The image shows a musical score excerpt for piano, consisting of two staves. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth notes and rests. The left hand (bass clef) plays a dense chordal texture with many notes, including a decima interval. The score includes dynamic markings like 'espress.' and 'pda.' and asterisks indicating specific notes or chords.

Notový pr. č. 31, Brahms, Variácie a fúga na Händlovu tému, op. 24 – fúga, t. 297-299, ukážka akordického a oktávového poňatia témy – zahustená sadzba.



Notový pr. č. 32, Brahms, Variácie a fúga na Händlovu tému, op. 24 – fúga, rozvedenie, t. 290-291, ukážka presahu rozsahu oktávy – figúra popisuje decimu, u Moyzesa častejší jav.



Notový pr. č. 33, Moyzes, Sonáta – fúga, rozvedenie, t. 212-214, dvojhlasá sadzba, ktorú máme častejšie než akordickú.



Notový pr. č. 34, Moyzes, Sonáta – fúga, rozvedenie, t. 233-234, bohatá akordická sadzba presahujúca rozsah 1 oktávy, jej použitie je v oblastiach citovania hlavy témy.

Záver v Brahmsovej fúge uvádza tému v sextách a v inverznom kontrapunkte v terciách, z ktorého je potom vytvorený motív (sexta-septíma-sexta-oktáva/nóna/decima), ľavú ruku máme spracovanú podobne v terciách či kvartách (t. 328-334). V ďalšom priebehu sú použité stupnicové behy, miestami obohatené teciami, ktoré dopĺňajú zas skoky v oktávach. Tie sa postupne objavia v oboch rukách, od t. 348 nám pravá ruka hrá sled štvorhlasých akordov. Moyzesov záver tiež naberá na intenzite a nachádzame i tu sled tercií až viachlasých akordov v oboch rukách, ktoré sú ešte podopreté basom v ľavej ruke. Brahms pridá i arpeggia a záverečný akord B dur ozdobí prírazom v oktávach.

4. 4. Zhrnutie

Na základe uvedenej analýzy dvoch klavírných diel Johanna Brahmsa môžeme len potvrdiť ich blízkosť s Moyzesovou klavírnou štylizáciou. Po uskutočnenej analýze je evidentné, že Moyzes má v dosť značnej miere oporu v Brahmsovi, v jeho pianistickej práci a štylizácii. Pravdepodobnosť, že sa Moyzes vo svojej *Sonáte* inšpiroval práve vybranými

klavírnymi skladbami Johanna Brahmsa je veľká nielen na základe zvolenej variačnej práce vyústenej do záverečnej fúgy, ale i z dôvodu mnohých štylizračných podobností:

Podobné prvky Moyzesa s Brahmsom: skoky intervalov presahujúcich oktavu (ich sled), dvojité oktavu, sled oktav a sext (Moyzes maximálne v osminových hodnotách, Brahms i v šestnástinách), viachlasé akordy (Brahms až 6-hlasé, Moyzes až 7-hlasé), rozklad akordu presahuje oktavu (Moyzes častejšie, vo fúge hlavne harmonicky poňatá téma), používanie i väčších intervalov, než oktava (Moyzes menej, Brahms častejšie – decimy), výmena štylizácie v rámci rúk (Brahms len prenesenie figurácii, Moyzes i výmena hlasov), behy (Brahms v rámci 1 ruky, Moyzes umožňuje prestriedanie oboch rúk)

Rovnaké prvky Moyzesa s Brahmsom: štylizácia doprodu v šestnástinových hodnotách, rozklady akordov podopretých oktavami, sled paralelných kvint, arpeggia a staccata viachlasých akordov

Odlíšné prvky Moyzesa s Brahmsom: nepravidelné intervaly v rozkladoch (Brahms pravidelné), menšie kontrasty v rámci 1 časti pokiaľ ide o náročnosť klavírnej štylizácie

Brahms v pianistickej technike uplatňuje kontrasty v rámci dielov jednotlivých častí – (*Scherzo*: A diel – Trio). Pri Moyzesovi tieto kontrasty tak badateľné nie sú (až na začiatok *Adagia*, ktoré je jednoduchšie). Vo fúge je situácia iná – Brahms poňal tému viac zahustená oktavami, sextami. Moyzes vo fúge vytvára i jednoduchšie miesta (dvojhlasy), kde sa pianistická sadzba omedzuje na čistý dvojhlas.

Spojitosť klavírnej štylizácie *Sonáty* s tou Brahmsovou sa v literatúre vôbec nevyskytuje. Na túto skutočnosť by sme preto radi upozornili, aby daná medzera v literatúre bola doplnená. Našími zisteniami sme zreteľne preukázali, že Moyzesova *Sonáta* v Brahmsovej klavírnej štylizácii skutočne oporu má.

Kap. 5 Vítězslav Novák (1870-1949): Sonata eroica, op. 24

*Či máme my, keď sa už tak zháňa po slovenských skladateľoch, väčšieho slovenského skladateľa, akým je Vítězslav Novák?*¹⁶⁷

Dôvodov výberu klavírnej sonáty zmieneného českého hudobného skladateľa je niekoľko. Alexander Moyzes bol Novákovým prvým slovenským žiakom a študoval u neho externe 2 roky na Majstrovskej škole (1928-1930): *Na toto štúdium si spomínam strašne rád. Doniesol som mu kvarteto či kus orchestrálnej muziky, on si to tak prelistoval a posúdil. No keď sme sa potom začali rozprávať a on začal veci analyzovať, tak mi ukazoval také zvláštnosti – hrával svoje skladby, strašne mal rád Schuberta, a ukazoval mi celkom neuveriteľné veci. To bola škola!*¹⁶⁸ Moyzes sa tak zdokonaľoval v kompozičnom remesle pod pedagogickým dohľadom Nováka, čo sa podľa slov Ladislava Burlasa, Moyzesovho žiaka, prejavilo aj v jeho tvorbe: *„Paralely medzi Moyzesovou a Novákovou tvorbou nachádzame predovšetkým v Adagiu z op. 2 a v I. symfónii, pochádzajúcej z doby konzervatoriálneho štúdia u Otakara Šína. Jediné dielo z rokov 1928-30 s takouto paralelou je Dvanásť šarišských ľudových piesní, kde sú spoločné rysy oboch skladateľov podmienené predovšetkým spoločným prameňom inšpirácie – slovenskou ľudovou piesňou. Návrat do tejto štýlovej oblasti vidíme aj v cykle Na horách spievajú, ktorý možno chápať ako prípravnú štúdiu k druhej a tretej symfónii,, kde už rozhodne možno nájsť spoločné znaky tvorby Alexandra Moyzesa a Vítězslava Nováka. Novák vo svojom slovenskom tvorivom období spojením prvkov slovenskej ľudovej piesne s tonálno-harmonickými výdobytkami novej hudby, najmä však impresionizmu, odkryl dovtedy netušené perspektívy a možnosti novej slovenskej národnej hudby.*¹⁶⁹ Novákov vplyv na Moyzesovu tvorbu sa mohol odraziť i v dielach skomponovaných práve počas štúdia na Majstrovskej škole (nájdeme ich uvedené v štúdiu Márii Strenáčikovej¹⁷⁰), toto tvrdenie by sme však museli podrobiť dôkladnejšej analýze jednotlivých diel. Možnú inšpiráciu žiaka Moyzesa svojim učiteľom Novákom posilňuje i ich vzájomný priateľský vzťah, ktorý je zachytený korešpondenciou nachádzajúcou sa v SNM (oslovenie Moyzesa Novákom *Milý šohajčku*¹⁷¹). Moyzes vyjadril

¹⁶⁷ Moyzes, Alexander. Vítězslav Novák a slovenská hudba, in: *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky* (red. Antonín Srba), Praha 1932, s. 325.

¹⁶⁸ Zeljenka, 2003, s. 10.

¹⁶⁹ Burlas, 1956, s. 121-122.

¹⁷⁰ Strenáčiková, Mária. Kompozičný a pedagogický vplyv Vítězslava Nováka na tvorbu slovenských skladateľov, in: *Moravsko-slovenské folklórní inspirace v české a slovenské hudbě (Janáček, Novák, Martinů a její nasledovníci): Sborník z 30. ročníku muzikologické konference Janáčkiana 2010, 3. a 4. 6. 2010, Ostrava*, Ostrava 2010, s. 120-121.

¹⁷¹ <<http://www.cemuz.sk/EnterQueryParameters.do>>

úctu k svojmu učiteľovi i venovaním svojej kantáty *Demontáž* a spomienkou v zborníku *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky* (1932).¹⁷²

Výber analýzy práve Novákovej skladby vychádza i z jeho silného vplyvu na tvorbu slovenských skladateľov prvej polovice 20. storočia. Práve otázka inšpirácie tejto generácie (Alexandra Moyzesa, Eugena Suchoňa a i.) Novákom sa stala predmetom už mnohých muzikologických štúdií (Ivan Hrušovský: *Vítězslav Novák a slovenská hudba* (1974), Rudolf Pečman – *Slovenská orientace Vítězslava Nováka* (1999), Mária Strenáčiková – *Kompozičný a pedagogický vplyv Vítězslava Nováka na tvorbu slovenských skladateľov* (2010)¹⁷³). Podľa Hrušovského bol Novák *prvním slovenským moderním skladatelem na vysoké profesionální úrovni*, v podobnom zmysle to tvrdí i samotný Moyzes.¹⁷⁴ Podľa Lenky Křupkovej je vplyv Novákovej tvorby na slovenských skladateľov možné vidieť i skrze analýzu ich harmonickej reči¹⁷⁵, čo len potvrdzuje našu snahu po hľadaní Moyzesovej špecifickosti hudobného jazyka. Z jej textu vyčítame skutočne veľkú dôležitosť osobnosti Nováka: „*Vítězslav Novák byl považován takřka za spasitele slovenské hudby, za přelomovou osobnost, jejíž zásluhou se nejen rozvíjely česko-slovenské vztahy, ale jenž především povýšil dosud spíše amatérskou uměleckou platformu na umění postavené na vysoké úrovni kompoziční techniky. Platným kompozičním modelem se stala novákovská motivická technika rozvíjející beethovenovsko-brahmsovský odkaz, s ní související monotematismus, typická Novákova polyfonie a zapojení lidových folklórních podnětů do organismu díla. I harmonická myšlení této skladatelské generace, tedy Suchoně, Moyzese, Cikquera, je možno zkoumat komparistickými metodami s harmonií V. Nováka. Novák byl veleben za to, že dal slovenské hudbě vše, co prý potřebovala. Slovenská hudba mezi dvěma válkami se tak jeví být monolitním plodem novákovské školy.*“¹⁷⁶

Po uvedenom kontexte vzťahu Moyzes – Novák, ktorým sme sa snažili podložiť výber Novákovej *Sonata eroicy, op. 24* pre porovnanie s Moyzesovou klavírnou *Sonátou*, je potrebné poukázať i na podobnú harmonickú reč oboch skladateľov. Ide tiež o veľké, rozmerné diela oboch skladateľov, ktorých nemáme v slovenskej a českej hudobnej literatúre mnoho.

¹⁷² Moyzes, 1932, s. 322-326.

¹⁷³ Hrušovský, Ivan. Vítězslav Novák a slovenská hudba, in: *Česká hudba světa, svět české hudbě*, Praha 1974, s. 179-197, Pečman, Rudolf. Slovenská orientace Vítězslava Nováka (1870-1949), in: *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1999, č. 32, s. 8-12, Strenáčiková, 2010, s. 117-126.

¹⁷⁴ Hrušovský, s. 181, Moyzes, 1932, s. 325.

¹⁷⁵ Křupková, Lenka. *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka*, Olomouc 2006, s. 122.

¹⁷⁶ Křupková, 2006, s. 122.

5. 1. Stav výskumu o klavírnej Sonate eroice, op. 24

Rozsiahle množstvo muzikologických textov týkajúcich sa Novákovej klavírnej skladby svedčí o tom, že osobnosť Vítězslava Nováka i jeho dielo prešlo pozornosťou mnohých odborníkov: v Brně, ku ktorému sa Vítězslav Novák rád hlásil hlavne v období tzv. *moravsko-slovenském*¹⁷⁷, vznikla v roku 1980 *Společnost Vítězslava Nováka* a jej snahou sa už preskúmalo množstvo problematík týkajúcich sa Novákovho diela. Nie je tomu inak ani pri klavírných skladbách, ktoré tvoria značnú časť jeho tvorby (v tematickom katalógu Novákových diel sa uvádza 35 klavírných skladieb)¹⁷⁸, veď sám skladateľ vyštudoval na Pražskom konzervatóriu okrem kompozície i hru na klavír. Kompozičný vývoj Nováka nachádza v už vyššie zmienenom období rokov 1896-1900 nový smer – inšpiráciu v ľudovej piesni, ktorá sa odzrkadľuje i v mnohých jeho klavírných skladbách. *Sonata eroica, op. 24*¹⁷⁹ skomponovaná pre klavír predstavuje jedinú (dokončenú) Novákovú klavírnu sonátu, vytvorenú práve v závere *moravsko-slovenského obdobia*, v roku 1900. Keďže je textov o *Sonate eroice, op.24* skutočne veľa (hudobné slovníky, časopisy, zborníky, monografie, autobiografia), zameriame sa priamo na zhodnotenie tohto výskumu (v korešpondencii medzi Novákom a Moyzesom zmienky o *Sonate eroice, op. 24* nenájdeme).

V menšej miere (len stručné zmienky alebo ako súčasť zoznamu klavírneho diela) je klavírna *Sonata eroica, op. 24* súčasťou hudobných slovníkov *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2005), *Česko-slovenský hudobní slovník osob a institucí* (1965), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) pod heslom Vítězslav Novák.¹⁸⁰ Pri skúmaní Novákových diel je dôležité brať do úvahy *Vítězslav Novák – výběrová bibliografie* (1967, ďalej len *Výběrová bibliografie*), ktorá uvádza *SONATU EROICU, Op. 24* pri chronologickom zozname všetkých diel, klavírných skladieb či zoradení kompozícii podľa abecedy.¹⁸¹ V prvom prípade nájdeme i výpis dôležitých údajov v súvislosti so skladbou – pre aký nástroj bola skomponovaná, dátum premiéry a meno interpreta (*1. 3. 1905 v Brně, J. Jiránek*), obdobie komponovania (*Říjen-Listopad 1900*), časti cyklu (*Allegro patetico*,

¹⁷⁷ Termín používa vo svojich štúdiách Lenka Křupková pre označenie obdobia rokov 1896-1900 (v časopise *Opus Musicum* obmenila názov na *moravsko-slovenská tvůrčí perioda*, s. 3), kedy začal Novák navštevovať územie najskôr Moravy a potom Slovenska a zaoberať sa vo svojej tvorbe miestnou ľudovou piesňou. Tento termín sa objavuje i pri iných autoroch, napr. v práci Mohameda Aziza Chakera, s. 44 – *moravsko-slovenské období*.

¹⁷⁸ Schnierer, Miloš; Peřinová, Ludmila. *Vítězslav Novák: Tematický a bibliografický katalog*. Praha, 1999, s. 483-484.

¹⁷⁹ Názov vychádza z tlačenej verzie z roku 1951, viz. Zoznam použitých prameňov.

¹⁸⁰ Černý, Jaromír. Novák, Vítězslav, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* s. 1218-1222, Lébl (3), s. 164-202; Schnierer, Miloš, Tyrell, John. Novák, Vítězslav, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, New York 2001, s. 210-214.

¹⁸¹ Budiš, Ratibor. *Vítězslav Novák – výběrová bibliografie*, Praha 1967, s. 29-30, 72, 88.

Andante mesto) a v závere je zaujímavým doplnkom citát Nováka k danej skladbe.¹⁸² Vítězslav Novák: *Tematický a bibliografický katalog* (1999, ďalej len *Katalog*) zas svojimi novšími údajmi dopĺňa výskum o Novákovi tak, že obsahuje i výklad v anglickom jazyku (*SONATA EROICA pro klavír, op. 24 – SONATA EROICA for piano op. 24*), informáciou o dĺžke trvanie skladby či obrazovými ukážkami. Výpis Novákových diel je obohatený i o údaje týkajúce sa autografu, pramennej základne, literatúry, nahrávok (podobne ako vo *Výběrové bibliografii* i tu nájdeme údaje o vydaní, prvom interpretovi, častiach cyklu a jej účasti v súťaži.¹⁸³

Sonata eroica sa často v textoch vyskytuje v rôznych kontextoch – keď si zoberieme za príklad Novákov citát uvedený v metodickom texte Bohumíra Štedroňa *Vítězslav Novák v obrazech* (1961)¹⁸⁴, tak sám skladateľ predstavuje *Sonatu eroicu* ako skladbu hrdinskú, ktorej protikladom je *Balladické trio*, s programom bojovnosti. V autobiografii Nováka *O sobě a o jiných* (1970) je tento citát doplnený o prívlastok *subjektivní, ideově navazující na finále předchozího kvartetu* a ako uvádza i Štedroň, Novák sa ešte o skladbe vyjadruje v týchto súvislostiach: „...*dvoudílná klavírní sonáta [...] má jánošíkovský hrdinnou větu první, trpící a vítězíci větu druhou. Jako v kvartetu, tak i zde podány bezprostřední dojmy z prostředí moravsko-slovenského.*“¹⁸⁵ V ďalších textoch nájdeme spojitosť *Sonaty eroicy* s určitým typom programu – obraz Jánošíka¹⁸⁶, boj za slovenský národ¹⁸⁷ s prívlastkami sonáty ako skladba *hrdinská*¹⁸⁸ a *heroická*.¹⁸⁹ Súvislosť danej kompozície so Slovenskom sa ešte nachádza u Ivana Hrušovského a to skrze *mnohé slovenské melodicko-rytmické a programvé prvky*.¹⁹⁰ Návaznosť na Novákovu zaradenie skladby do prostredia moravsko-slovenského je prítomná v súvislosti chápania *Sonaty eroicy* ako vrcholu *moravsko-slovenského obdobia*¹⁹¹,

¹⁸² Budiš, 1967, s. 29-30.

¹⁸³ Schnierer, Peřinová, 1999, s. 150-153.

¹⁸⁴ Štedroň, Bohumír. *Vítězslav Novák v obrazech*, Praha 1967, s. 11.

¹⁸⁵ Novák, Vítězslav. *O sobě a jiných*, Praha 1970, s. 105.

¹⁸⁶ Chaker, Mohamed Aziz. *Neofolklorizmus v české moderní hudbě*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, 1981, s. 45; Kresánek, Jozef. Úvahy o Vítězslavu Novákovi, in: *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1989, č. 15., s. 9; Lébl, Vladimír. *Vítězslav Novák: Život a dílo*, Praha 1964, s. 77; Lébl, Vladimír. *Vítězslav Novák*, Praha 1967, s. 17; Součková, Markéta. Moravská lidová poesie – věčná (i vděčná) inspirace Vítězslava Nováka, in: *Opus Musicum*, roč. 34, č. 6, 2002, s. 18; Štedroň, 1967, s. 11.

¹⁸⁷ Lébl, 1964, s. 77; Trojan, Jan. Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka, in: *Národní umělec Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*, České Budějovice 1972, s. 162.

¹⁸⁸ Štedroň, 1967, s. 11.

¹⁸⁹ Hoffmeister, Karel. Klavírní dílo Vítězslava Nováka, in: Antonín Srba (ed.), *Vítězslav Novák: studie a vzpomínky*, Praha 1932, s. 143; Holzknicht, Václav. *Národní umělec Vítězslav Novák*, Praha 1948, s. 19.

¹⁹⁰ Hrušovský, s. 180-181.

¹⁹¹ Chaker, 1981, s. 44; Křupková, Lenka. Leoš Janáček: Klavírní sonáta 1. X. 1905, Vítězslav Novák: Sonáta eroica: srovnání dvou klavírních děl jedné doby, in: Jiří Halíř, Lucie Pelíšková, Pavel Sýkora (ed.) *Fenoméni Janáček včera a dnes: sborník z mezinárodní hudebněvědné konference Konzervatoř Brno, 2004*, Brno 2006, s. 114; Křupková, Lenka. Moravismy ve tvorbě Vítězslava Nováka a jejich hodnocení, in: *Opus Musicum*, roč. 36,

Výraznou inšpiráciou pre Nováka pri komponovaní *Sonaty eroicy* bola podľa mnohých autorov práve ľudová pieseň, niektorí uvádzajú i konkrétnu moravskú pieseň Okolo Hovorán, ktorú Novák podľa nich v danej sonáte spracováva.¹⁹² V jednom prípade sa objavila i tematika prírody¹⁹³, naopak veľmi často býva *Sonata eroica* skúmaná prostredníctvom užitia kompozičných prostriedkov. Jedným z najviac frekventovaných takýchto termínov býva *monotematizmus*¹⁹⁴, ale vyskytuje sa i súvislosť s pojmom *vícevetost v jednovetosti*¹⁹⁵ a programová spojitosť so *Smyčcovým kvartetem G dur.*¹⁹⁶ Niektorí autori stručne priblížili i tematickú prácu jednotlivých častiach danej skladby¹⁹⁷, kompozično-technickú analýzu nachádzame v dvoch prípadoch, avšak len v jednom podrobnejšiu.¹⁹⁸

Z literatúry je možné vyčítať i užitočné informácie ohľadom recepcie Novákovej *Sonaty eroicy, op. 24*. Zaujímavým faktom, ktorý je potrebné spomenúť je jej uvedenie napr. vo Viedni¹⁹⁹, Švédsku a Dánsku.²⁰⁰ V literatúre nachádzame mnoho pozitívnych reakcií na sonátu, dokonca s rôznymi prívlastkami: *dílo výstavbou i obsahem vpravdē bohatýské* či *skvost naší klavírní literatury*²⁰¹, v Novákovej autobiografii sa dočítame, že vo Švédsku prijali toto dielo za *nejlepší klavírní skladbu posledních deseti let*²⁰² Pokiaľ ide o charakter skladby,

č. 6, 2004, s. 3 (vrchol moravsko-slovenská tvůrčí periódy); Křupková, Lenka, *Studie ze života a díla...*, 2006, s. 31 (vznik *Sonaty eroicy* v *moravsko-slovenské periodě*); Lébl, 1964, s. 77; Trojan, Jan. Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka, in: *Národní umělec Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*, České Budějovice 1972, s. 162.

¹⁹² Červínková, Blanka, Pažoutová Ludmila. *Vítězslav Novák (5. 12. 1870-18. 7. 1949)*, Praha 1984, s. 5; Chaker, 1981, s. 45; Doubravová, Jarmila. Marginálie k Novákovmu vztahu k lidové písni, in: *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1990, č. 16, s. 36; Křupková, Leoš Janáček: *Klavírní sonáta...*, 2006, s. 116; Křupková, *Studie ze života a díla...*, 2006, s. 115; Lébl, 1964, s. 78; Pečman, 1999, s. 10-11; Petrželka, Ivan. Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka, in: *Hudební věda*, 1971, roč. 8, č. 1, s. 57; Schnierer, Miloš. K úloze lidové písně v odkazu Vítězslava Nováka, in: Miloš Schnierer (ed.), *Český a východoevropský neofolklorismus*, Brno 2007, s. 58, 61; Schnierer, Miloš. Slovácka suita a lidová píseň, in: *Hudební výchova*, roč. 2, č. 2, 1969-1970, s. 22; Štědroň, 1967, s. 11.

¹⁹³ Schnierer, Miloš. K filozofii života a přírody v díle Vítězslava Nováka, in: *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1989, č. 15, s. 35.

¹⁹⁴ Červínková, 1984, s. 5; Chaker, 1981, s. 45; Křupková, Leoš Janáček: *Klavírní sonáta...*, 2006, s. 115-116; Křupková, *Studie ze života a díla...*, 2006, s. 113; Lébl, 1964, s. 79-80; Obručová, Lenka. *Klavírní dílo Vítězslava Nováka s přihlédnutím k jeho využití ve výuce na uměleckých školách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze 2008, s. 44; Pečman, 1999, s. 10; Petrželka, 1971, s. 57; Reitmajerová, Jana. *Vítězslav Novák a jeho klavírní dílo*, bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, 2011, s. 29; Smolka, Jaroslav. *Česká hudba našeho století*, Praha 1961 s. 28; Veselý, Richard. Architektonika Novákových děl instrumentálních, in: Boleslav Vomáčka, Stanislav Hanuš (ed.), *Sborník na počest 60. narozenin Vítězslava Nováka*, Praha 1930, s. 104.

¹⁹⁵ Křupková, Lenka. Ke kompoziční práci Vítězslava Nováka na materiálu komorních děl, in: *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*, Praha 2004, s. 136-139; Křupková, *Studie ze života a díla...*, 2006, s. 49.

¹⁹⁶ Lébl, 1964, s. 77-78; Novák, 1970, s. 105; Štědroň, 1967, s. 11.

¹⁹⁷ Janeček používá *Sonatu eroicu* ako príklad pri vysvetľovaní istých javov hudobných foriem, s. 297-310, 308, 310, 324, 351, 371, 415, 418, 466; Lébl, 1964, s. 79-80.

¹⁹⁸ Křupková, Leoš Janáček: *Klavírní sonáta...*, 2006, s. 116-121; Křupková, *Studie ze života a díla...*, 2006, s. 114-118; Obručová, 2008, s. 43-45.

¹⁹⁹ Křupková, *Studie ze života a díla...*, 2006, s. 175.

²⁰⁰ Novák, 1970, s. 124, 315.

²⁰¹ Hoffmeister, Karel. *50 let s Vítězslavem Novákem*, Praha 1949, s. 27; Pala, František. Novákův Pan, in: *Hudební rozhledy*, roč. 24, č. 2, 1971, s. 78.

²⁰² Novák, 1970, s. 124.

muzikologickým posúdením sa sonáta stala *nejmohutnejší skladbou pro klavír*.²⁰³ Negatívnych ohlasov je podstatne menej a týkajú sa hlavne kritiky sonáty v súťaži Českého spolku pro komorní hudbu.²⁰⁴

Rozsiahly stav výskumu svedčí o skutočnosti, že *Sonata eroica, op. 24* je súčasťou skutočne veľkého množstva odborných textov. Je však zaujímavé, že síce podľa mnohých autorov patrí skladba medzi Novákové vrcholné diela, text, v ktorom by bola hlavným predmetom záujmu, je len jeden (*Leoš Janáček: Klavírní sonáta 1. X. 1905, Vítězslav Novák: Sonáta eroica: srovnání dvou klavírních děl jedné doby*)²⁰⁵, v ostatných prípadoch ide väčšinou len o stručné zmienky. Relevantných odborných textov vypovedajúcich napr. o priebehu tohto diela, je minimum.

5. 2. Sonata eroica, op. 24 – stručná formová analýza

Klavírna kompozícia Vítězslava Nováka bola napísaná v roku 1900 a predstavuje skladateľovu jediná dokončenú klavírnú sonátu. Je dvojčasťová, pričom obe časti sú veľmi rozsiahle a kontrastné tóninou, metrom, tempom i formálne. Podrobnejšie nám o nich vypovedá nasledovná tabuľka:

Sonata eroica, op. 24		
časti cyklu	1. časť	2. časť
počet taktov	317t.	572t.
počiatočné metrum	3/2	4/8
počiatočné tempo	Allegro patetico	Andante mesto
počiatočná tónina	f mol	cis mol
forma	sonátová forma	veľká dvojdielna A, A' so záverečným Finále, oba A diely tvorí téma s variáciami

²⁰³ Štědroň, 1967, s. 11.

²⁰⁴ Lébl, 1967, s. 17; Lébl, 1965, s. 195; Červínková, 1984, s. 5-6.

²⁰⁵ Krupková, Leoš Janáček: Klavírní sonáta..., 2006, s. 113-121.

Vnútoraná štruktúra:

1. časť (t. 1-317)

Introdukcia	t. 1	Allegro patetico (f mol) ²⁰⁶
expozícia	t. 2-121	oblasť hlavnej témy (t. 2-43, f mol-fis mol-Des dur) medziveta (t. 44-54, b mol, chromatická modulácia do es mol, príprava tóniny E dur) oblasť vedľ. témy (55-78, E dur) medziveta (79-90, fis mol melodická, chromaticko-enharmon. modul. do f mol, F dur; príprava tóniny H dur) oblasť záverečného dielu (91-121, H dur, E dur) dynamický harmonický priebeh, príprava tóniny b mol)
rozvedenie	122-200	oblasť hl. témy (122-156) oblasť vedľ. témy (157-166) oblasť hl. témy (167-200), harmonicky dynamické (podrobná analýza neskôr)
zrkadlová repríza	201-317	oblasť vedľ. témy (201-224, Des dur) medziveta (225-236, es mol melodická, chromatický posun do d mol, D dur; príprava tóniny As dur) oblasť záver. Dielu (237-261, As dur, Des dur, dynamický harmonický priebeh) medziveta (262-274, príprava tóniny f mol) oblasť hl. Témy + kombinácia s prvkami vedľ. Témy (275-306, f mol, rýchly harmonický priebeh, Des dur)
Coda	307-317	Des dur

2. časť (t. 1-572)

Introdukcia	1-88	Andante mesto (cis mol harmonická ²⁰⁷)
A časť	89-268	téma k variáciám Allegro energico (t. 89-158, cis mol harm.) 1. variácia Poco più (t. 159-194, a mol so zvýš. IV., VI. st.) 2. variácia A tempo (t. 195-234, d mol so zvýš. IV., VI. st.) 3. variácia A tempo (t. 235-268, d mol so zvýš. IV., VI. st.)

²⁰⁶ Označenie tóniny.

²⁰⁷ Počiatočná tónina, podrobnejšie na s. 87-93.

A' časť	269-498	téma k variáciám Allegro energico (t. 269-359, cis mol harm.) 1. variácia Poco più (t. 360-395, f mol so zvýš. IV., VI., VII. st.) 2. variácia A tempo (t. 396-435, fis mol so zvýš. IV. st.) 3. variácia A tempo (t. 436-469, A dur so zvýš. II. st.) 4. variácia Con brio e molto marcato (t. 470-498, H dur+H mixolýdická)
Finale	499-574	Andante (t. 499-515, cis mol so zvýš. IV. a VI. st.), Doppio movimento (t. 516-561, C dur so zníž. VI. st.), Piu mosso (t.562-574 cis mol harmonická).

5. 3. Analýza Sonaty eroicy, op. 24 z hľadiska harmonického

Nachádzame sa v 1. časti – *Allegro patetico*, v expozícii (t. 2-121), v oblasti hlavnej témy (t. 2-43). V tej Vítězslav Novák pracuje s krátkym motívom, ktorý harmonicky podopiera tónika a dominanta. Hneď na začiatku, v t. 2-5 dochádza k jeho dvojnásobnému zopakovaniu, ďalej k miernym rytmickým obmenám a deleniu až do t. 15. Táto oblasť sa vyznačuje harmonickým kludom – je zakotvená v tónine f mol, až na konci fráze – v t. 15 Novák položí zmenšený septakord dis7, ktorý je možné vyhodnotiť ako mimotonálny VII. st. k akordu E dur, ktorý je VII. st. z nadchádzajúcej fis mol. Je to výrazný tóninový skok do veľmi vzdialenej tóniny, odohráva sa v nej opätovné spracovanie hlavnej témy (t. 16-24), a až do t. 22 prebieha úplne rovnako, ako v predchádzajúcom spracovaní. Rozdiel je len v tom, že Novák použije výmenu hlasov (melódia je v ľavej ruke a nad ňou prebieha protihlas), čím výrazne spestrí danú, ešte vzhľadom k celej sonáte krátku plochu a poslucháča mierne prekvapí.²⁰⁸ V takte 23 dochádza k harmonickej zmene motívu – zvýšením tercie z a na ais sa dostávame do Fis dur. Ďalej je potrebné podrobne vysvetliť nasledovný jav: ocitáme sa v b mol, Novák zmenil i posuvky (5 béčok), avšak si musíme uvedomiť, že tu nedochádza priamo k zmene tóniny. Akord b mol je totiž len enharmonicky zameneným III. st. vo Fis dur, z praktických dôvodov ho však skladateľ nezapísal ako ais mol (7 krížikov), ale b mol. Nedochádza teda priamo k modulácii, nakoľko sa nezmení tónina, ide len o enharmonickú zámenu. Od t. 25 s predznamenaním 5 béčok teda dochádza k návratu hlavnej témy vo variovannej forme v oktávach (f2-f3), ďalej sa opakuje podložený akordom ges mol a Des dur, čím sa vytvára gradácia danej plochy. Je tiež potrebné pripomenúť, že došlo opäť k výmene

²⁰⁸ Takáto pianistická faktúra je použitá i v Moyzesovej *Sonáte*, v *Praeludiu* (t. 1-16, 17-30). A síce v danej analýze sledujeme harmonickú stránku oboch skladateľov, je potrebné poukázať na toto miesto, nakoľko ho Moyzes použil presne v rovnakom kontexte ako Novák – spracovanie celej úvodnej melodickéj myšlienky prebehne najskôr v pravej ruke, následne dôjde k jej zopakovaniu v ruke ľavej.

hlasov a od t. 25 je melodická linka situovaná do pravej ruky. Hlavná téma sa objavuje vo svojej pôvodnej podobe opäť v dvojnásobnom zopakovaní, striedavo je podporená i ľavou rukou, ktorá občas plní i zaužívanú funkciu doprovodu. Pre tento mohutný moment oblasti hlavnej témy si Novák zvolil Des dur – tónina VI. stupňa k pôvodnej f mol. Odpovedajú jej i predznamenia, Novák v nej však zotrúva pomerne krátko, len do t. 36. Od t. 37 zmení tónorod na des mol, ale opäť len krátko a od t. 38 je návrat znovu k tónine Des dur. Ešte pred nachádzajúcou tóninou b mol (už použitej v t. 25-26) nachádzame v t. 42 durový II. stupeň Es dur. V podobnom duchu modálnych prvkov nájdeme v Moyzesovej harmonickej reči mólovú subdominantu:

Notový pr. č. 35, Novák, *Sonata eroica* - 1. časť, t. 42, ukážka modálneho zafarbenia: v Des dur máme dur II. st.

Notový pr. č. 36, *Moyzes, Sonáta - Adagio*, t. 72, ukážka mol subdominanty (v E dur akord a mol).

Ako je doposiaľ možné vidieť, Novákova harmonická reč funguje na princípoch klasickej harmónie a v podobnom duchu sa *Sonata eroica* vyvíja i ďalej: príchod jemnejšej medzivety Novák podporil návratom do blízkej tóniny k Des dur – jej paralelnej b mol. Medziveta č. 1 (t. 44-54) spracováva krátky motív z hlavnej témy, pričom je jeho prvé uvedenie na durovo malom kvartsextakorde na dominante F4/3 z b mol (t. 44-45), druhýkrát Novák znížil tóny a na as; c na ces (chromatická modulácia) a vzniknutý zmenšený septakord f7 s nasledovným dominantným nónovým akordom malým B9 chápeme ako II. a dominantu z tóniny es mol. Z nej sa v t. 46-47 Novák dostal chromatickou moduláciou do des mol vytvorením zmenšeného septakordu es7, ktorý chápeme ako II. st. z des mol; durovo malý septakord As7 potom predstavuje durovú dominantu, ktorú ale nerozvedie a nasleduje durová subdominantu Ges dur. Melodický vrchol je pripravený akordom f mol, ktorý v des mol môžeme chápať len ako tercióvu chromatickú príbuznosť a je hneď chromaticky posunutý na zmenšeno malý sekundakord fis2, ktorý vnímame ako vrchol medzivety. Opäť tu teda máme už Novákom použité chromatické posunutie o poltón z f na fis pri výraznej vrcholnej časti. Za pomoci tejto chromatickej modulácie sa postupne priebeh ukludňuje a situuje do tóniny E dur, v ktorej sa nachádza vedľajšia téma (zmenšeno malý sekundakord fis2 predstavuje

mimotonálnu funkciu – alterovaný II. stupeň z E dur). Chromatické posuny, ktorými vznikajú mimotonálne funkcie, používa vo svojej *Sonáte* i Moyzes a v tejto jeho skladbe sú veľmi častým typom modulácie:

Notový pr. č. 37, Novák, Sonata eroica - 1. časť, t. 49-51, chromatická modulácia pomocou mimotonálnej funkcie (v tónine des mol sa v t. 50 použije akord f mol (terciová chrom. príbuznosť) a v t. 51 sa chromatickými posunmi vytvorí zmenšený malý sekundakord fis2, čo predstavuje mimotonálnu funkciu – alterovaný II. stupeň v nadchádzajúcej E dur (pozri i notový pr. č. 39).

Notový pr. č. 38, Moyzes, Sonáta - fúga, t. 159-162, chromatická modulácia pomocou mimotonálnej funkcie (v t. 160 po tónike e mol dochádza k zvýšeniu tónov a na ais, c na cis, vzniká septakord Fis7, čo predstavuje mimotonálnu funkciu - dominantu k nadchádzajúcej H dur).

Oblasť vedľajšej témy (t. 55-78) pracuje s úplne novou myšlienkou, ktorá je melodicky kontrastná – lyrická v pólových hodnotách polyfónneho charakteru. Harmonicky je pomerne kľudná – prvých 8 taktov sa pohybujeme v tónine E dur a melódia je podložená prevažne dominantami – alterovanou so zvýšenou kvintou (t. 55-56, 67) a mimotonálnou buď k mólovej subdominante (t. 59, 61, 71, 73) alebo dominante (t. 64, 76). V závetí dochádza k vybočeniu do tóniny VI. stupňa – cis mol. Vo vedľajšej téme máme výrazné melodické tóny (priechody, priet'ažné a striedavé), ktorými Novák obohacuje tóninu E dur, k modálnemu zafarbeniu dochádza pomocou mólovej subdominanty a zvýšeného II. stupňa. Ako už vieme, i Moyzes pracuje v značnej miere s alteráciami (hlavne IV., VI., VII. stupeň – tóny a-ais, c-cis, d-dis). V priebehu takmer celej *Sonáty* tak vytvára kolísanie medzi dur a mol, u Nováka dochádza len k občasnému takémuto zafarbeniu tóniny:

Notový pr. č. 39, Novák, Sonata eroica - 1. časť, t. 55-62, alterácie II. stupňa (tón fisis)v tónine E dur vo vedľajšej téme, v t. 59 a 61 obohatenie tóniny E dur mólovou subdominantou (akord a mol).

Notový pr. č. 40, Moyes, Sonáta - Praeludium, t. 32-34, alterácie jednotlivých stupňov tóniny in E vytvárajúce splyvanie tónin E dur s e mol.

Medziveta č. 2 (t. 79-91) podobne ako Medziveta č. 1 spracováva motív z predchádzajúcej témy, v tomto prípade teda vedľajšej. Harmonicky sa prvý diel medzivety odohráva v fis mol melodickej a jej prepojenie s predchádzajúcou oblasťou vedľajšej témy je prostredníctvom diatonickej modulácie (H dur ako dominanta v E dur, zároveň subdominanta v nasledovnej fis mol melodickej). Novák využíva len dve harmonické funkcie v obratoch septakordov – dominantu a VI. stupeň, čím je táto oblasť harmonicky kľudná. Druhý diel Medzivety č. 2 sa nachádza v f mol, skladateľ sa do tejto tóniny dostal pomocou chromaticko-enharmonickej modulácie (v t. 84 tón eis v durovo malom sekundakorde na dominante Cis7 zamenený v t. 85 za tón f, ale i zádrž toho istého tónu, posun cis na c, gis zamenené za as). V závere tohto dielu dochádza k enharmonickej modulácii (tón as sa zamení za gis) a mimotonálnym durovo malým septakordom na dominante Gis7 sa dostávame k akordu cis mol, ďalej nasleduje durovo malý septakord Fis7. Dané akordy chápeme už ako II. a dominantu v nasledujúcej tónine H dur.

Záverečný oddiel (t. 91-121) je poslednou časťou expozície a je celý vo forme veľkých triol situovaný na dominantnej zádrži H. Toto je i jediná harmonická funkcia prvého oddielu (t. 91-102), Novák tu využíva mnoho melodických tónov podobne, ako v oblasti vedľajšej témy. Druhý oddiel (t. 103-121) je spočiatku na tónike E dur, od t. 108 dochádza k výrazným harmonickým zmenám pripravujúcich nástup rozvedenia, v t. 110 skladateľ zmenil tempo na 4/4. Harmonický vývoj je od t. 107 bohatý – Novák prejde na akord D dur (zníž. VII. st.) a ďalej skočí na nepríbuzné akordy H dur, mólový sextakord g6 (terciová chromatická príbuznosť) a durovo malý septakord A7. V tomto okamžiku nie je jasné tonálne centrum, alterovaným durovo malým kvartsextakordom c4/3 (s tónom ges) sa dostávame do tóniny b mol (mimotonálna dominanta k dominante).

Po prvotnom podrobnom preštudovaní rozvedenia (t. 122-201) je evidentné, že práca s hlavnou a vedľajšou témou je tu prítomná a to počas skoro celého jeho priebehu. Hlavná téma je spracovaná až neskôr (t. 141-158, 167-170, 173-176, 179-200), celkovo na 48 taktoch, čo predstavuje približne polovicu rozvedenia. Vedľajšia téma je obsiahnutá výrazne menej, sluchovo badateľne na 18 taktoch (t. 157-170, 173-176). Avšak určité náznaky v pólových hodnotách je možné nájsť i v úvode rozvedenia.

Novák začína rozvedenie v tónine b mol, do ktorej sa o 10 taktov neskôr vráti. Medzitým sa v t. 127 dostane do tóniny D dur, v ktorej zostaneme len necelé 2 takty. Dané vybočenie je zaujímavé, nakoľko prebehne prostredníctvom enharmonickej zámény (tón des z akordu b mol je zamenený za cis). Vzniká tak alterovaný sextakord na dominante F so zvýšenou kvintou, ktorá sa chromatickým posunom zmení na akord h mol (tón f sa posunie na fis, tón cis na d, tón a na h) z nadchádzajúcej D dur. Princíp daného vybočenia je využitý i v t. 128, keď sa zvýši kvinta tonického akordu D dur na tón ais, enharmonicky sa zamení za tón b. Vznikne tak alterovaný sextakord na dominante (ais-D-fis=B-d-fis) z nasledovnej tóniny es mol. Keďže sa v t. 132 objaví durovo malý septakord F7, dostávame sa chromaticky do b mol. Nasledovnými ďalšími sekvenčnými postupmi (cez alt. dominantu z b mol – F so zvýšenou kvintou, a alt. dominantu A so zvýšenou kvintou z budúcej D dur) sa priebeh prudko vyvíja ďalej a cez mólovo malý kvintsextakord fis6/5 sa dostaneme najskôr do tóniny h mol (t. 136-137) a potom vzápätí do už spomenutej D dur. Pomocou augmentácie motívu z introdukcie, ale i danou tóninou Novák pripravuje príchod hlavnej témy, ktorá je v t. 141-143 výsledkom celého doterajšieho hudobného vývoja. Jej nástup je však harmonicky spracovaný rafinovane, keď Novák po ukotvení tóniny akordom D dur s jeho následným prestriedaním zmenšeného septakordu gis7 (mimot. VII. st. k dominante A dur) v t. 138-140,

zrazu zníži tón h na b, čím vytvorí alter. mólovo malý kvintsextakord na subdominante (gis6/5) k tónine d mol v t. 141. V nej sa teda skutočne odohrá prvé zaznenie hlavnej témy v rozvedení, v t. 141-143. Tým sa však harmonický priebeh neukľudní, nedochádza k utvrdzovacej kadencii. Stále máme pocit evolúcie, čo je spôsobené nielen harmóniou, ale i výrazným rytmizovaným doprovodom prítomného až do t. 166 (štvrtka, šestnást. pomlčka a šestn. nota), utvoreného z rytmu hlavnej témy. Tá je uvedená v pravej ruke dvakrát – prvýkrát v tónine d mol (akordy d mol, g mol ako tónika a subdominanta v t. 142-143), druhýkrát v F dur (akord g mol, alterovaný zmenšený septakord gis7 na mimotonálnom VII. stupni k A dur, čiže III. stupni v F dur; F6 v t. 143-145) a ďalej dochádza k jej ďalším obmenám. Dôležité je upozorniť na harmonickú zložku, nakoľko v t. 149-150 môžeme u Nováka badať modálne zafarbenia (kadenčné smerovanie do tóniny C dur s intervalom m. 6 – f6 ako mólová subdominanta, zmenšený septakord d7 ako II. st v C dur). Toto dvojtaktie predstavuje zároveň 1. vrchol rozvedenia. Harmonický vývoj tejto gradačnej plochy však nezakadencuje v očakávanej C dur so zníž. VI. stupňom, ako to Novák naznačil ale dochádza k oddialeniu plochy kľudnejšieho harmonického priebehu. Od t. 151 až 156 totiž pokračuje dominantná zádrž v base na tóne gis z Cis dur (začala už v t. 149 tónom as, došlo k jej enharmonickej zámene). Prítomnosť danej tóniny logicky zapadá do celého kontextu 1. časti *Sonaty eroicy* (Cis dur = Des dur = v tónine f mol VI. stupeň, Cis s nasledovnou C dur tvorí opäť Novákom už použitý poltónový chromatický vzťah). Nad dominantným tónom gis (v zmysle harmonicko-rytmickej zádrže) sa odohráva v trojhlase viacmenej samostatné dianie. Keďže je vystavené na sekvenciách, nájsť tonálne centrum jednotlivých akordov je obtiažne a preto logickejšia je určite snaha nájsť vzťahy medzi samostatnými akordami. V Moyzesovej *Sonáte* nájdeme mnoho miest používajúcich zádrž v base – hlavne tú dominantnú (máme na mysli zádrž jedného tónu v dlhších hodnotách i repetovaný jeden tón, ktorým sa vytvára zádrž harmonického diania). Moyzes ňou udržiava orientáciu v harmónii, celkovo má basová linka v celej jeho *Sonáte* významnú funkciu, nakoľko sa prostredníctvom nej v skladbe orientujeme. Novákova *Sonata eroica* je, až na pár výrazne chromatickejších miest (vrátane tohoto), harmonicky kľudnejšia:

Notový pr. č. 41, Novák, Sonata eroica - 1. časť, t. 149-155, ukážka zádrže na dominantnom tóne gis, nad ním voľnejšie harmonické dianie: t. 151-152 1. sekvencia: h6 čiastočne rozvedený do E dur, Cis dur ako terciová chromatická príbuznosť, his6/5 ako VII. k Cis; t. 152-153 2. sekvencia: E dur s II. st. fis a dominantou H, eis; ďalšie sekvencie s delením motívu obsahujú obraty H, ais, B).

Notový pr. č. 42, Moyzes, Sonáta - časť Adagio, harmonické dianie ukotvuje tón e, nad ním voľnejšie radené akordy, ďalej dominantná zádrž na tóne h.²⁰⁹

Daná zádrž na dominante sa v t. 155 opäť prehodnotí na as, v t. 159 sa chromaticky zníži na g, ktoré predstavuje dominantnú zádrž v C dur, ku ktorej sa Novák dostane. Táto oblasť svojou harmonickou zádržou slúži i ako príprava skľudnenia – lyrickej vedľajšej témy. Od t. 159 v tónine C dur dochádza k jej prvému uvedeniu, zároveň nastáva harmonické i motívické skľudnenie (v t. 162 prebehne diatonická modulácia do e mol). Máme tu doprovod vo forme ešte stále trvajúcej zádrže v ľavej ruke v oktávach, ktorá vychádza z rytmiky hlavnej témy. Daná harmonická statickosť je ozvláštnená melodickými tónmi v

²⁰⁹ Pozri s. 41.

melódii: priet'ážné na dominante v t. 159-160, striedavé na II. stupni. Harmonicky je tu zaujímavým prvkom terciová chromatická príbuznosť medzi durovo malým septakordom Gis7 v t. 162 a akordom e mol, ktorý chápeme v t. 161 ešte ako VI. stupeň v C dur, ale od t. 163 ako tóniku (chromatická modulácia z tóniny C dur do tóniny e mol). Od t. 167 sa nám objavuje stretta (hlavná i vedľ'ajšia téma zároveň). Je zopakovaná i druhýkrát (t. 167-170) a to v tónine v subdominatnom vzťahu k e mol – v a mol. Celá táto plocha predstavuje svojou ff dynamikou, štvorhlasom, oktávami a strettou oboch tém výrazný 2. vrchol rozvedenia (harmonicky však výrazná nie je). Figuratívnymi zostupmi sa začína uplatňovať evolučný charakter skladby – pri druhom zostupe v A dur (opäť uplatnená zmena tónorodu) sa Novák opäť navracia k bohatšiemu harmonickému priebehu, ktorý je definitívne prítomný od t. 179. Tam dochádza zas k evolúcii motivickej i harmonickej. Hlavná téma obohatená o oktávy prechádza po takte z ľavej ruky do pravej (t. 179-182), harmonická zložka sa tiež mení po taktach a ťažko sa určuje tonálne centrum (začiatok v es mol), v ďalšom priebehu sa skrze bohaté chromatické melodické tóny vieme orientovať na základe basu:

Notový pr. č. 43, Novák, Sonata eroica - 1. časť, t. 179-184, jedno z najchromatickejších miest v danej skladbe, medzi množstvom alterovaných tónov sa orientujeme hlavne na základe basu (tónika es mol, durový II. stupeň F4/3, F7, terciová chromatická príbuznosť d6/5 a za ním voľne radený e6/5).

Notový pr. č. 44, Moyzes, Sonáta - fúga, t. 215-218, chromatické pásmo tonálne neuchopiteľné.

Na týchto dvoch miestach máme možnosť porovnať azda najchromatickejšie miesta v oboch sonátach. U Nováka sú to voľnejšie radené akordy za sebou, v rámci ktorých vieme vypozerovať (hlavne vďaka basu) len určité vzťahy (ďalej v t. 187-194 – dotknutie sa už použitej tóniny h mol, obraty durovo veľkého septakordu od tónu D, zmenšený septakord fis7 končiac na durovo malom sekundakorde H2 v t. 194). Ako je evidentné z Moyzesovej harmónie, jeho myslenie je neustále obohacované o alterácie jednotlivých stupňov tóniny a to, čo je v Novákovi chápané ako občasné zafarbenie (pozri notový pr. č. 43), je u Moyzesa takmer v celom priebehu. Jeho snáď najchromatickejšie miesto nie je tonálne uchopiteľné, čo sa v Novákovej *Sonate eroice* nikdy neobjaví.

Príprava nástupu reprízy nastáva formou postupného zried'ovania faktúry na trojhlasnú a dvojhlasnú. Opäť sa prejaví Novákova rafinovanosť, keď dané skľudnenie podporené harmonicky (z tóniny a mol sa chromatickým posunom – tóninovým skokom dostáva na akord As dur, ktorý je dominantou v Des dur) vyústi do zrkadlovej reprízy – Novák uvedie v t. 201 ako prvú lyrickú vedľajšiu tému.

Zrkadlová repríza (t. 200-306) – Novákovo riešenie výmeny poradia tém je určite ozvláštnujúcim momentom, skladateľ však pripravil i ďalšie prekvapenie vo forme tóniny. Namiesto tonálneho zjednotenia v f mol, alebo aspoň paralelnej As dur či dominantnej c mol/C dur sa ocitáme v Des dur – tónine VI. stupňa. Daný Novákov tóninový výber ale určite nie je náhodný a až tak nečakaný, nakoľko sa niekoľkokrát už objavil i v expozícii i v rozvedení (i v enharmonicky zamenenej Cis dur). Pokiaľ ide o rozsah, melódiu či harmonické dianie, Novák vedľajšiu vetu a medzivetu ponechal nezmenenú (iba v t. 235 ide o drobnú rytmickú zmenu) a celá je teda pretransponovaná do Des dur (pôvodne v expozícii bola v E dur, čiže zas Novákov často používaný poltónový chromatický vzťah medzi tóninami). Záverečný oddiel sa mení harmonicky od t. 255, keď akordami H dur-D dur-mólovým kvartsextakordom fis6/4- durovo malým septakordom A7 (nasvedčujúc tóninu D dur) sa dostáva v t. 262 chromaticky na tóny f3-as3+as2 a ich spracovaním v unisonu v štvrt'ových hodnotách sa skľudní dianie a postupnou augmentáciou sa pripraví nástup hlavnej témy v f mol. Zmenou taktu na 3/2 sa skutočne v t. 275 ocitáme v hlavnej téme, ktorej prvých 8 taktov je rovnakých, nasledovná zmena v podobe znovu exponovanej evolučnej oblasti (harmonicky i motivicky) predstavuje realizáciu finále tejto 1. časti. Nepochádza k výmene hlasov, harmonicky je daná evolučná plocha podporená chromatickým posúvaním basu (F dur, Ges dur, E dur, t. 283-288), pričom najväčšia plocha je opäť venovaná tónine Des dur. Dochádza samozrejme ešte k určitým sekvenčným vybočeniam – v t. 292-294 do

Ces dur, v nej mólový akord na II. st. des mol). V tónine Des dur však ukotvuje finálne dianie – uvádza strettu oboch tém, do t. 304 spracováva v štvrtkách a osminách už len vedľajšiu tému. Dominantnosť hlavnej témy je evidentná jej využitím v 11-taktovom, záverečnom úseku – Code (t. 307-317). Citát hlavnej témy je uvedený v pravej ruke v štvorhlasej úprave a oktávach (t. 307-310) so zmenami metra v Des dur – v B dur so zvýšenou kvintou – v h mol. V t. 311-317 nastáva ešte posledné delenie motívu hlavnej témy v oktávach striedavo v pravej a ľavej ruke, čím sa vytvorí záverečná gradácia končiaca v Des dur.

2. časť tvorí 572 t. Alteráciami jednotlivých stupňov tóniny sa i v tejto časti docieľuje dojem mólovej harmonickej, dórskej a i., avšak vo väčšej miere než v 1. časti *Sonaty eroicy*. Táto 2. časť je tvorená introdukčným *Andante mesto* (t. 1-88), časťami *Allegro energico* (A časť t. 89-268, A' časť t. 269-469) a finálnymi *Andante* (t. 499-515), *Doppio movimento* (t. 516-561) a *Più mosso* (t. 562-574).

Introdukcia (t. 1-88)		
Tónina, Tempo	Popis priebehu	Modálne zafarbenia
cis mol, Andante mesto	neustály vývoj motivický – sekvenčné posúvanie, opakovanie krátkych motívov chromatická modulácia (t. 80-81), volná forma	cis mol harmonická v t. 5-7, 20-31, 38-42, 55-57 alter. durová subdominanta (t. 11-12, 58-59) D dur so zvýš. II. a IV. stupňom (t. 65-67)

Notový pr. č. 45, Novák, *Sonata eroica*, 2. časť - Introdukcia, t. 64-66, ukážka tóniny D dur so zvýš. II a IV. stupňom (t. 65-66).



Notový pr. č. 46, Moyzes, Sonáta - fúga, t. 175-178, tónina G dur v t. 178 obohatená o zvýšený IV. stupeň.

Ako sme už zistili, v Moyzesovej harmonickej reči nájdeme množstvo alterovaných melodických tónov vytvárajúcich dojem modálneho zafarbenia. V Novákovej 2. časti zo *Sonaty eroicy* nachádzame v tomto smere podobné postupy.

Zaujímavým harmonickým prvkom v Novákovej Introdúcii 2. časti *Sonaty eroicy* je chromatický posun, ktorým sa skladateľ dostane z akordu G dur na akord Dis7, ktorý chápeme ako mimotonálnu dominantu do nasledujúcej Cis mol harmonickej. Ako sme už spomínali, u Moyzesa sa stretávame s množstvom chromatických obohatení, skladateľ používa i chromatické modulácie, ktoré patria k veľmi častému typu modulácie v jeho *Sonáte*. Podobne je to i u Nováka, ktorý používa modulácie chromatické ako i modulácie diatonické či tóninové skoky:



Notový pr. č. 47, Novák, Sonata eroica, 2. časť - Introdúcia, t. 79-92, ukážka chromatického posunu v tónine G dur na durovo malý septakord Dis7, ktorý chápeme ako mimotonálnu dominantu k dominante v cis mol harmonickej (Dis7-alter. gis7). Tento chromatický posun vzniká tak, že v t. 80 tón d v mólovom sextakorde h6 sa zvýši v t. 81 na tón dis, čím vznikne Dis7 s prietážnou sextou (tón h1 sa posunie na tón ais1). V t. 87 máme alterovaný durovo malý terckvartakord gis4/3 na dominante.

Ďalej u Nováka nasleduje časť A, v ktorej je uvedená téma, následne spracovaná v 3 charakteristických variáciách.

A časť (t. 89-268)		
Tempo,takty	Popis priebehu	modálne zafarbenie
Téma Allegro energico (t. 89-158)	Melódia témy je zahustená akordicky, je periodická, má 16 t., téma prejde z cis mol harmonickej do h mol harmonickej (t. 96-97, 128-129), ďalej sekvenčné postupy	Téma je v cis mol harmonickej (t. 89-96, 121-128), h mol harmonickej (t. 97-104, 129-136)
1. var. Poco più (t. 159-194)	Je tu spracovaný 7., 8. takt témy do dvoch periód 1. perióda: z tóniny a mol s alter. IV. a VI. stupňom sa prejde diatonickou modul. do G dur 2. perióda: z G dur sa prejde chromat. modul. do E dur (t. 172-173 – z VII. stupňa fis7 sa chromaticky posunieme na alterovanú dominantu z E dur – H7, v t. 191-194 terciová chromatická príbuznosť E dur-g mol	a mol so zvýš. IV. a VI. stupňom (t. 159-164), a dórska (t. 167-168), diatonická modulácia do G dur (t. 167), chromat. modulácia do E dur (t. 172-173)
2. var. Poco più (t. 195-234)	Opäť spracovaný 7., 8. takt témy do dvoch periód, v 1. perióde je tiež zvýšený IV. a VI. st. v tónine d mol (podobne v 1. variácii), do 2. periódy v t. 208-209 v b mol sa Novák dostane tóninovým skokom, od t. 213 diatonická modulácia do a mol melodickej, dórskej, v t. 231 vložený zmenšený septakord od tónu f	d mol so zvýš. IV. a VI. stupňom (t. 195-202), b mol so zvýš. IV. a VI. stupňom (t. 209-212), ďalej dominanta F dur z B dur so zvýš. II. a IV. stupňom a mol melodickej (t. 217-218), a mol dórska (t. 219-223)
3. var. Poco più (t. 235-268)	Spracovaný 1., 2., 7., 8. takt témy a 3 takty z Introdukcie (t. 5-7), z d mol so zvýš. IV. a VI. stupňom tóninový skok do fis mol-Fis dur (t. 238-239), sekvencie, chromatická modul. do cis mol harmonickej (t. 267-268)	d mol so zvýš. IV. a VI. stupňom, fis mol/Fis dur, fis so zvýš. IV. a VI. stupňom (t. 253-256)



Notový pr. č. 48, Novák, Sonata eroica - 2. časť, t. 159-162, ukážka modálneho zafarbenia – a mol so zvýš. IV. a VI. stupňom



Notový pr. č. 49, Moyzes, Sonáta - Praeludium, ukážka modálneho zafarbenia - e mol so zvýš. IV. a VI. stupňom.



Notový pr.č. 50, Novák, Sonata eroica - 2. časť, t. 243-254, ukážka modálneho zafarbenia - kombinácia tónin fis mol/Fis dur prostredníctvom množstva alterovaných tónov.



Notový pr. č. 51, Moyes, Sonáta - Scherzo, t. 1-10, ukážka modálneho zafarbenia - kombinácia tónin e mol/E dur prostredníctvom množstva alterovaných tónov.

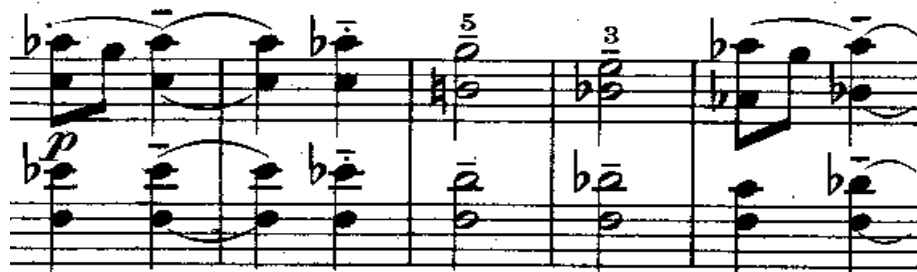
A' časť (t. 269-469)		
Tempo, takty	Popis priebehu	modálne zafarbenie
téma Allegro energico (t. 269-359)	Prvých 16 taktů je zachovaných s témou z A, mierne pozmenený doprovod a harmónia (napr. v t. 279 je zmenšený gis7 namiesto h mol), Sekvencie: D dur lýdická, H dur, cis mol, fis6/5, A dur, Gis/gis, vyústenie na akord Dis dur enharmonická modulácia do c mol (Dis=Es dur, v t. 298-299), sekvencie (t. 300-315), fis mol harmonická, C so zvýš. VII. stupňom (t. 316-331), v t. 340 chromatický tóninový skok z c mol harmonickej do cis mol/Cis dur, enharmonická modul. do c mol melodickéj (t. 347-348)	cis mol harmonická (t. 269-276), h mol harmonická (t. 277-284), D lýdická (t. 285-286), c mol harmonická (t. 300-304), fis mol harm. (t. 316-323), C dur so zvýš. VII. stupňom (t. 324-331), c mol melodická (t. 332-333, 336-337), c mol harmonická (t. 335, 339), kombinácia cis mol s Cis dur (t. 340-348), c mol melodická (t. 347-350)
1. variácia Poco più (t. 360-395)	Zachováva stejný formálny plán, harmonicky však posunutá o v. 3 nižšie – f mol. Harmónia nie je pretransponovaná doslova (napr. v t. 368-370 chromatická modulácia do C dur, v A časti do G dur, od t. 382 smer do As dur, pôvodne E dur)	f mol so zvýš. IV, VI. a VII. st.(obsahuje tóny b-h, d-des, e-es) (t. 360-367) As dur lýdická (t. 382-383)
2. variácia Poco più (t. 396-435)	Transponovaná o v. 3 vyššie, rovnaké formálne, harmonicky i motivicky	
3. variácia Poco più (t. 436-469)	V A dur so zvýš. II. stupňom (t. 436-439), chromatický posun na ais mol=b mol(t. 440-441), B dur/b mol (t. 443-448), sekvencie v Ges dur, Des dur (t. 446-451), fis mol so zvýš. IV. stupňom (452-459), sekvencie, chromatická modulácia cez zmenšený septakord od tónu ais (t. 466-469) do tóniny H dur	
4. variácia Poco più con brio e molto marcato (t. 470-498)	Motív zo 7. a 8. taktu témy je sekvenčne posúvaný v oktávach tak, aby sa harmonický priebeh tejto variácie posunul z H dur do Cis dur, pričom H dur je kombinovaná s H mixolýdickou (t. 472-473, 476-477), v Cis dur máme kombinovanú s cis mol pomocou malej tercie (t. 487-488), mol subdominanta (t. 491), alter. mol subdominanta (t. 492-493)	



Notový pr. č. 52, Novák, Sonata eroica, 2. časť - 1. variácia, t. 389-395, ukážka harmonického prekvapenia - po tónike As dur nastúpi akord h mol.



Notový pr. č. 53, Moyzes, Sonáta - Scherzo, t. 49-52, ukážka harmonického prekvapenia - po kadencii in h smerujúcej na akord D dur alebo h mol nastane nakoniec akord Dis dur.



Notový pr. č. 54, Novák, Sonata eroica, 2. časť, t. 360-364, ukážka alterovaných tónov (IV., VI., VII. st. v f mol)



Notový pr. č. 55, Moyzes, Sonáta, Praeludium, t. 13-14, ukážka alterovaných tónov (IV., VI., VII. st. in e)

Finálne časti (t. 499-574)			
	Takty	Popis priebehu	modálne zafarbenie
<i>Andante</i>	t. 499-515	2-taktový motív je spracovaný v t. 499-507 na tónike, VII. st., dominante so zvýš. IV., VI. stupňom, v t. 508-515 motív prebieha na subdominante, tónike, II. st. so zvýš. VII. st. +pripojené takty z introdukčnej časti (t. 5-7)+zmena metra (4/8-3/8-4/8)+enharmonická modulácia (Gis dur=As dur v t. 514-515)	cis mol so zvýš. IV. a VI. stupňom (t. 499-505) cis mol so zvýš. IV. stupňom (t. 508-511)
<i>Doppio movimento</i>	t. 516-561	(t. 516-543) Téma k variáciám spracovaná v base v sekvenciách: C dur so zníž. VI.st., f mol harmonická, F dur so zníž. VI., VII. st., b mol harmonická, Es dur mixolýdická, delenie motívu, zádrž na tóne As – dominantanta k Des dur (t. 544-561) hlavná téma z 1. časti <i>Sonaty eroicy</i> v Des dur	
<i>Più mosso</i>	t. 562-574	Coda v šestnástinových hodnotách ešte poslednýkrát pripomenie motív z témy k variáciám – v augmentácii a v cis mol harmonickej, končiac v Cis dur (tóninová prepojenosť v rámci častí Des=Cis)	

Notový pr. č. 56, Novák, *Sonata eroica*, 2. časť - Coda, t. 562-574, ukážka Novákovho spôsobu modálneho zafarbovania - tonálna plocha, v ktorej sa harmonicky dobre orientujeme s občasnými alterovanými tónmi.

Notový pr. č. 57, Moyzes, *Sonata - fúga* - Coda, t. 283-285, ukážka Moyzesovho spôsobu modálneho zafarbovania – v tonálnej ploche sa orientujeme pomocou dur-mólových vzťahov evidentných predovšetkým z basu, pretože je neustále obohacovaná množstvom alterovaných tónov.

5. 4. Zhrnutie

Na základe uskutočnenej analýzy Novákovej *Sonaty eroicy* chápeme jeho harmonickú reč v rozmedzí rozšírenej tonality – Novák tonálnu plochu obohacuje pomocou alterovaných tónov, čím dochádza ku kombinácii durovej a mólovej tóniny a dané miesto tak znie modálne. Podobná situácia je i u Moyzesa, avšak, ako sa ukázalo, v omnoho väčšej miere, takmer neustále. Nasledujúcou tabuľkou sa pokúsime načrtnúť miesta možnej inšpirácie Moyzesa Novákom:

Spoločné prvky harmonickej reči Moyzesa s Novákom	Odlíšné prvky harmonickej reči Moyzesa a Nováka
používanie starých stupnic ²¹⁰ (Moyzes vo väčšej miere)	Moyzes – plochy in e, in E..., u Nováka jasne ukotvené tonálne centrum takmer neustále ²¹¹
používanie mólových subdominánt	
modulácie chromatické a diatonické (Novák i enharmonické a chromaticko-enharmonická)	Moyzes – časté chromaticky zahustené miesta, u Nováka zriedka
zádrž v base	
alterácie jednotlivých stupňov tóniny (najčastejšie u oboch skladateľov IV., VI., VII st., u Moyzesa v omnoho častejšie)	Moyzes – používanie i ďalších modov (cigánsky, celotónový), celkovo častejší výskyt špecifických stupníc ²¹² než u Nováka

Z tabuľky je evidentné, že Moyzesova harmónia je značne ovplyvnená tou Novákovou v používaní prvkov, ktorými dochádza k obohateniu tonálnej plochy. V tomto smere tak Novák mohol byť Moyzesovi určitým vzorom, avšak veľký rozdiel je v tom, ako často u oboch skladateľov k danému modálnemu zafarbovaniu dochádza. Kým u Nováka máme takéto miesta občas, v Moyzesovej *Sonáte* k nim dochádza takmer neustále a aj spôsob ich využitia je odlišný (Moyzes oveľa častejšie kombinuje durovú a mólovú tóninu a zachádza až do značne chromatických pásiem, z tohoto dôvodu je tu lepšie používať označenie in e, in E a pod²¹³.) Novákov vplyv je tu nepopierateľný, avšak Moyzes už evidentne reaguje na európske hudobné dianie 20. storočia. To, či sa Moyzes mohol inšpirovať práve danou

²¹⁰ Staré stupnice – tento pojem používa Luděk Zdenkl vo svojej učebnici *ABC hudební nauky* (1982) pre označenie modov starovekých a stredovekých (dórska, frygická, lýdická, mixolýdická, aiolská, jónska), s. 70.

²¹¹ U Nováka je väčšinou jasne rozpoznateľné tonálne centrum, máme však i prípady, kedy sa v 2. časti *Sonaty eroicy* ťažšie určuje tónina (t. 238-254 – fis mol/Fis dur, t. 340-348 cis mol/Cis dur). Nepoužívame však označenie in cis, in fis; pretože ide len o kratší úsek.

²¹² Iných než durových a mólových.

²¹³ Pozri s. 33.

Sonatu eroicou, je možné predpokladať z hľadiska pianistickej faktúry (výmena hlasov v diely A´ v *Praeludiu*, u Nováka v 1. časti), avšak po harmonickej stránke menej (Moyzes čerpá z Novákovho chápania rozšírenej tonality, avšak pohybuje sa v nej už voľnejšie).

Pokiaľ ide o harmonickú stránku Nováka zhodnotenú v literatúre, nachádzame síce málo informácií, ale môžeme s nimi súhlasiť. Týkajú sa v jednom prípade charakteristiky Novákovej harmonickej reči, rozhodne viac textov je zameraných na vplyv Novákovej tvorby na generáciu slovenských skladateľov. Nepriaznivým zistením je, že sme našli len jedinú zmienku poukazujúca jasne na možný vplyv Moyzesa v oblasti harmonickej reči Novákom, a i to nepresnú.

Novákova harmonická reč je podľa Miloša Schnierera v zborníku *Český a východoevropský neofolklorismus* (2007) charakterizovaná nasledovne: *...dur-mollová rozšírená tonalita, modalita, zahušťovanie akordů, zvukově barevná harmonie...*²¹⁴ S daným tvrdením súhlasíme, ale upresňujeme, že v Novákovej *Sonate eroice* sme sa stretli len s občianskymi modálnymi zafarbeniami. Viac zmienení sa v literatúre týka Novákovho vplyvu na tvorbu slovenských autorov 20. storočia, čo sa odrazilo vo viacerých hudobných zložkách – i v tej harmonickej. Mária Strenáčiková v zborníku *Moravsko-slovenské folklórní inspirace v české a slovenské hudbě (Janáček, Novák, Martinů a její nasledovníci)* (2010) poukazuje na aplikáciu *harmonických štruktúr v rámci modalit a neskôr polytonality a chromatického vedenia hlasov*²¹⁵, u Ivana Hrušovského je situácia v zborníku *Česká hudba světa, svět české hudbě* (1974) podobná: *„Krajní rozšiřování tonálně harmonické oblasti od jednoduchých prostředků až k modálním soustavám, polytonalitě a volnému chromatickému pohybu akordů.“*²¹⁶ Na základe uskutočnenej analýzy oboch klavírnych sonát – Moyzesovej i Novákovej – s danými tvrdeniami súhlasíme, nakoľko v Moyzesovej *Sonate* skutočne nachádzame spoločné harmonické prvky s Novákom²¹⁷ vytvárajúce rozširovanie tonálneho systému (modálne zafarbenia, chromatika). Pokiaľ ide o polytonalitu, určité úseky v *Praeludiu* (t. 31-38, 71-81) by sme mohli považovať za hudbu s bitonálnym nádychom (plocha in E+akord Fis dur), avšak vzhľadom k celému harmonickému priebehu jednotlivých častí skladby je presnejšie chápať *Sonátu* ako skladbu tonálnu, resp. pohybujúcu sa v rozšírenej tonalite.

²¹⁴ Schnierer, 2007, s. 79.

²¹⁵ Strenáčiková, 2010, s. 118.

²¹⁶ Hrušovský, 1974, s. 185.

²¹⁷ Pozri s. 94.

V závere tohto zhrnutia musíme konštatovať skutočnosť, že jedine Ladislav Burlas poukazuje vo svojich monografiách *Alexander Moyzes* (1956) a *Slovenská hudobná moderna* (1983)²¹⁸ na harmonickú spojitosť Nováka s Moyzesovou *Sonátou*. Ako sme však už uviedli v podkapitole 3. 4. *Zhrnutie*²¹⁹ týkajúceho sa *Sonáty*, ide o problematické konštatovanie, o ktoré sa opierať nemôžeme. Naše zistenia tak len poukazujú na to, ako sa literatúra nedostatočne vyrovnáva s problematikou Moyzesovej kompozičnej práce.

²¹⁸ Burlas, 1956, s. 54-55, Burlas, 1983, s. 72-73.

²¹⁹ Pozri s. 48-49.

Záver

Klavírna *Sonáta* slovenského skladateľa Alexandra Moyzesa (1906-1984) predstavuje reprezentatívne dielo slovenskej hudobnej kultúry, napriek tomu sa v literatúre len v zmienkach dočítame o problematike jej kompozičnej techniky. Mnohokrát ide o nepresné formulácie a problém v literatúre nachádzame i v súvislosti s jej možnými inšpiračnými zdrojmi. Daná magisterská práca sa tak zameriava na analýzu kompozičnej stránky *Sonáty* a jej zasadenie do dobového kontextu, aby mohla priblížiť *Sonátu* predovšetkým z hľadiska harmonického a štylizáčného, poukázať na jej možné inšpiračné zdroje, doplniť a upresniť tak literatúru a zároveň upozorniť na toto výrazné dielo slovenskej klavírnej tvorby.

Harmonická stránka Sonáty a vyhodnotenie literatúry: po uskutočnenej podrobnej analýze sme zistili, že z hľadiska harmónie sa *Sonáta* pohybuje v rozšírenej tonalite, čo je spôsobované alteráciami jednotlivých stupňov tóniny. Tie potom vytvárajú modálne zafarbenia, ale základ zostáva stále dur-molový. V *Praeludiu* počujeme náznaky e mol harmonickej či e dórskej (t. 5, 7), neskôr sa faktúra zahusťuje tak, že zaznie viacero módov naraz (t. 31-38). V *Scherzi* sa vyskytuje E dur melodická či celotónová od tónu c (t. 12-24, 71-73), v *Adagi* zas e dórska (t. 1-23), vo fúge H lýdická (t. 144) či H mixolýdická (t. 149).²²⁰ Orientáciu v chromaticky obohatených úsekoch nám umožňuje bas. Nejde však o plochy komponované dôsledne v určitom móde, ale len o modálne zafarbenia.

Danými zisteniami tak dopĺňujeme literatúru, ktorá sa harmonickej stránke *Sonáty* venuje minimálne a v istých prípadoch i nepresne. U Ivana Kosku²²¹ nachádzame popis vedľajšieho dielu v *Praeludiu*, ktorý je chromatický a obohatený o zväčšené kvintakordy (podobne ako u Debussyho), s čím súhlasíme. Avšak v prípade druhej zmienky týkajúcej sa harmónie, je podľa nás problematické Burlasovo privlastnenie durovej subdominanty v mol a dórskeho zafarbenia v *Adagi* k slovenskej ľudovej piesni. Burlas svoj názor opiera o hudobného historika Ivana Ballu, podľa ktorého Moyzes v *Adagi* spracovaním slovenskej ľudovej piesne naväzuje na Nováka, čo podľa nášho názoru bez podrobnejšie popísaného Novákovho prístupu k ľudovej piesni nie je možné takto vyjadriť.²²² S problematikou označenia istých hudobných javov za slovenské, sa stretávame okrem Burlasa ešte u Ivana Hrušovského, ktorý výraz pre “témy výrazne slovenské” nijak nepodkladá.²²³ V súvislosti s harmonickou stránkou *Sonáty* už nenachádzame žiadne zmienky, Moyzesovu tvorbu však ešte

²²⁰ Ide len o výber módov, pretože takmer neustále dochádza k takýmto modálnym zafarbeniam, síce mnohokrát len na pár taktach.

²²¹ Koska, 2015, 35.

²²² Burlas, 1956, s. 54-55; Burlas, 1983, s. 72-73.

²²³ Hrušovský, 1964, s. 170

nájde zasadenú do kontextu rozšírenej tonality²²⁴, s čím po uskutočnenej analýze súhlasíme.

Pianistická štylizácia Sonáty a vyhodnotenie literatúry: klavírna štylizácia je bohatá a náročná, Moyzes používa napr. akordy v 3-hlasej, 4-hlasej úprave zároveň v oboch rukách, skoky, rozklady, štylizáciu vo forme šestnástinových hodnôt v dlhšom úseku, rytmicky bohatú fúgu. Literatúra len v dvoch prípadoch zmieňuje náročnosť *Sonáty*²²⁵, v ostatných textoch je poukázanie na inšpiračný zdroj – Johanna Sebastiana Bacha – v záverečnej fúge²²⁶, s čím súhlasíme. V prípade Ladislava Burlasa by sme ocenili konkrétnejší popis, v čom presne vzor Bacha v Moyzesovej fúge vidí²²⁷. Koska zmieňuje ešte možný vzor Rachmaninova, ale podáva veľmi všeobecný príklad, ktorý je možné uplatniť u viacerých skladateľov.²²⁸

Inšpiračné zdroje Sonáty a stav literatúry: ako sme zistili, literatúra disponuje slabým množstvom relevantných poznatkov nielen ku kompozičnej práci a klavírnej štylizácii *Sonáty*, ale vo veľmi malo prípadoch sa dotýka i jej inšpiračných zdrojov. V danej práci sme sa sústredili i na túto oblasť a pri klavírnej štylizácii sme sa obrátili k Brahmsovej *Sonáte f mol, op. 5* a *Variáciám a fúge na Handlovu tému, op. 24*. Vieme, že Moyzes Brahmsovu hudbu obdivoval²²⁹, ďalej priebeh klavírnej štylizácie jeho *Sonáty* sa vyznačuje množstvom podobností s Brahmsom (i zvolenou variačnou technikou a záverečnou fúgou), čo nás viedlo práve k výberu týchto skladieb. Zistili sme, že obe Brahmsove kompozície sú si v prvkoch klavírnej štylizácie so *Sonátou* blízke (používanie dvojitých oktáv, viachlasé akordy, rozsah štvorhlasého akordu presahujúceho oktávu, rozklad akordu presahujúceho oktávu). Máme i prípady rovnakých štylistických prvkov (štylizácia doprovodu v šestnástinových hodnotách, výmena hlasov, sled pararelných kvint, arpeggia a staccata viachlasých akordov), čo nás vedie k názoru, že Moyzes vo svojej *Sonáte* v značnej miere uvažuje podobne ako Johannes Brahms. V súvislosti s klavírnou štylizáciou Moyzesovej *Sonáty* sa však literatúra vôbec nevyjadruje k Brahmsovi, čo by sme touto prácou radi napravili.

Po harmonickej stránke sme dospeli k súvislosti s Vítězslavom Novákom, Moyzesovým učiteľom. U oboch skladateľov máme dve výrazné klavírne sonáty v slovenskej a českej hudobnej kultúre a tiež vieme o ich záľube v používaní modálnych prvkov. Preukázali sme, že Nováková *Sonata eroica, op. 24* je zasadená tonálne a obohatená

²²⁴ Vajda, 1992, s. 27.

²²⁵ Brejka, 1981, časopis neobsahuje číslovanie strán.

²²⁶ Koska, 2015, s. 44; Zavorský, 1947, s. 35.

²²⁷ Burlas, 1956, s. 55.

²²⁸ Koska, 2015, s. 37.

²²⁹ Zeljenka, 2003, s. 13.

mnohými alteráciami jednotlivých stupňov tóniny, čím sa pohybuje v rozšírenej tonalite. U Moyzesa nachádzame podobné zmýšľanie – používanie alterácii jednotlivých stupňov tóniny, starých stupnic, mólových subdominánt – avšak omnoho častejšie. Na základe týchto zistení nachádzame vplyv Nováka v Moyzesovej harmonickej reči, ale je evidentné, že Moyzes už uvažuje harmonickejšie. Literatúra aj v tomto prípade nedisponuje relevantnými informáciami. Jedine Ladislav Burlas spája Adagio zo *Sonáty* s Novákovým spracovaním ľudových piesní²³⁰, čo však už nepodkladá (napr. podrobnejšou charakteristikou prístupu Nováka k ľudovej piesni).

V neposlednom rade sme naše zameranie v tejto magisterskej práci venovali v menšej miere i vytvoreniu súpisu Moyzesovho klavírneho diela. Po preštudovaní prameňovej situácie predovšetkým v SNM sme dospeli k názoru, že v literatúre spísaný stav prameňov k Moyzesovmu dielu pre klavír s ňou nekorešponduje. Zhromoždili sme tak všetky dostupné pramene a vytvorili tabuľku, v ktorej sa nachádzajú chronologicky všetky pramene klavírnej tvorby Moyzesa. Obsahuje tak v literatúre nespomínané *Impressionistické* prelúdium, vyjasnenie genézy k *Sonáte* či neskoršie revízie Moyzesových skladieb.

Sonáta vytvára v Moyzesovej tvorbe výrazný medzník. Ide o jeho jedinú klavírnú sonátu, zároveň je to dielo, v ktorom je prepojená študentská invencia s kompozičnou zrelosťou skladateľa. Jej genézia je zaujímavá podobne ako i jej obsah, ktorého kompozičný jazyk vychádza v pianistickej inšpirácii z Brahmsa, v harmonickej stránke nachádza učiteľský vzor Nováka, vytvárajúc vlastné hudobné myslenie snažiac sa zasadiť do tehdejšej európskej tvorby. V slovenskej hudobnej kultúre tak existuje dielo, ktoré výrazne reprezentuje modernú slovenskú hudbu: „*It definitely is a primary document of Slovak Musical Modernism or, in a wider perspective, of interwar musical expressions of minor European nations still – and inevitably – entangled in century – old nationalisms.*“²³¹ Daná *Sonáta* nesie v sebe potenciál stať sa rozhodne výraznejším klavírnym kusom v európskom kontexte. Snahou tejto magisterskej práce bolo upozorniť na (nielen) túto Moyzesovu tvorbu, aby jej patrilo miesto častejšieho klavírneho repertoáru a širšieho povedomia v literatúre, aké si určite zaslúži.

²³⁰ Burlas, 1956, s. 54-55; Burlas, 1983, s. 70-71.

²³¹ Koska, 2015, s. 48.

Zoznam použitých skratiek a vysvetlivky k analýze²³²

Slovenské národné múzeum, časť Hudobné múzeum, Bratislava – Oddelenie výskumu, spracovania a prezentácie zbierkových fondov, vysunuté pracovisko Kaštieľ v Dolnej Krupej (SNM)

Literárny archív Štátnej vedeckej knižnice v Martine (LA SNK)

Archív Matice slovenskej v Martine – Zbierka korešpondencie osobností a inštitúcií vyčlenená z archívnych fondov Matice slovenskej 1919-1954 (AMS)

Hudobné centrum v Bratislave (HCB)

Univerzitná knižnica v Bratislave (UKB)

Pozostalosť Miloša Ruppeldta v Univerzitetnej knižnici v Bratislave (MR UKB)

označenie akordu, septakordu a ich obratov veľkým písmenom – durový charakter (Cis6/4)

označenie akordu, septakordu a ich obratov malým písmenom – mólový charakter (cis6/4)

charakter akordu/septakordu a funkčné označenie vypisujeme slovom, značky používame pri pomenovaní tónov akordu alebo septakordu a ich obratov, pričom číslica značí obrat, názov tónu odkazuje vždy na basový tón základného tvaru – septakordu, kvintakordu, napr.:

durovo malý septakord na dominante Cis7 (tóny cis-eis-gis-h), durovo malý septakord na dominante Cis2 (tóny h-cis-eis-gis)

Zoznam použitých prameňov v danej práci²³³

1. Alexander Moyzes – súpis klavírneho diela

a) Rukopisy, tlačené vydania, korešpondencia

Klavírne dielo Alexandra Moyzesa				
			Sonáta	ostatné dielo pre klavír
Rok skomponovania, vydania	Druh prameňa	Miesto uloženia, vydav. údaje, signatúra	Názov skladby s dátumom na prameni	
1926	rukopis	MR UKB	Scherzo: 17. 11. 1926-27. 3. 1927	

²³² Daný zoznam skratiek je citovaný z bakalárskej práce Čerbová (1), s. 57 a zo štúdie Čerbová (2), s. 81.

²³³ Pre názov miesta uloženia prameňa používam skrátenejší názov, pozri *Zoznam použitých skratiek*.

Klavírne dielo Alexandra Moyzesa				
		Sonáta	ostatné dielo pre klavír	
Rok skomponovania, vydania	Druh prameňa	Miesto uloženia, vydav. údaje, signatúra	Názov skladby s dátumom na prameni	
1927	všetky sú rukopisy	SNM, MUS CL XXX 00105_005		Slow fox 11. 1. 1927-9. 1. 1928
		MR UKB, sprostredkované cez p. Vladmíra Godára		Impressionistické preludium 17. 2. 1927, 20. 3. 1927
		SNM, MUS CL XXX 00105_005		Charleston 21. 3. 1927
		SNM, MUS CLXXX 107	2 fugy: 3. 5. 1927, 16. 5. 1927	
		SNM, MUS CLXXX 106_001	2 fugy, op.4: máj 1927, 26. 8. 1927	
		SNM, MUS CLXXX 106_002	Fuga à 2 voci ²³⁴	
		SNM, MUS CLXXX 106_003	Fuga à 3 voci	
		SNM, MUS CLXXX 105_001	Preludium pre klavír 20. 9. 1927,	
		SNM, MUS CLXXX 105_002	Praeludium 1927	
1928	rukopis	SNM, MUS CLXXX 105_003	Praeludium (za posl. taktom: pro varhany upraveno) 19. 3. 1928	
1930	rukopis	SNM, MUS CL XXX 00109		O Martičke (5 obrázkov z denného života dobrého dievčatka.) 5.7-17.7. 1930
1930	rukopis	SNM, MUS CL XXX 00110		Divertimento pre malý orchester op. 11, úprava pre klavír: autor, 1931, na posl. strane sú 3 dátumy: 27. XI. 1930, 27. II. 1933, 8. VI. 1934
1931				
1933				
1934	list	SNM MUS CL XXX 266	3. 1. 1934, Líza Fuchsová prosí Moyzesa o noty jeho suity pre klavír a chce i presný názov, opus...	

²³⁴ Pri rukopisoch *Fuga à 2 voci*, *Fuga à 3 voci* len predpokladáme rok skomponovania, údaj chýba.

Klavírne dielo Alexandra Moyzesa				
			Sonáta	ostatné dielo pre klavír
Rok skomponovania, vydania	Druh prameňa	Miesto uloženia, vydav. údaje, signatúra	Názov skladby s dátumom na prameni	
1942	rukopis	SNM MUS CLXXX 114_12-21	pramene bez titulného listu: Praeludium 27. 7. 1942, Scherzo 20. 8. 1942	
	rukopis	SNM MUS CLXXX 104	Štúdie (Sonáta e-moll pre klavír) 1926/27, rev. 1942	
	rukopis	LA SNK B VI/61	Sonáta e-moll pre klavír, dielo 2 1926/1942	
1947	tlačená verzia	HCB, Matica Slovenská Turčiansky sv. Martin MOY-023	Sonáta e-moll, dielo 2 pre klavír, 1947	
1948	list	SNM MUS CL XXX 00593	11. 2. 1948, klaviristka Líza Fuchsová píše Moyzesovi, že chystá 13. apríla večierok, na ktorom zahrá buď patetickú suitu alebo sonátu; spomína i Preludium, ktoré hrala minule zvlášť a že by chcela hrať samostatne i Adagio e fuga	
1957	rukopis	HCB		Zbojnická rapsódia, dielo 52 pre klavír, 3., 7., 20. 9. 1957
1958	list	SNM MUS CL XXX 00824		1.4.1958, Slov. vydav. krásnej literatúry v Ba oznamuje Moyzesovi, že má záujem o jeho skladbu Zbojnická rapsódia pre klavír a prosí o rukopis
1970	rukopis	SNM, MUS CL XXX 00121		prameň bez titulného listu Prelúdium, Fúga 22. 10. 1970; Prelúdium 25. 10. 1970, Fúga 30. 10. 1970
	rukopis	SNM, MUS CL XXX 00120		Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy pre klavír, podľa rukopisu z r. 1927, 30. 10. 1970
1971	rukopis	SNM, MUS CL XXX 00122		Jazzová sonáta pre dva klavíre, revidovaná podľa rukopisu z r. 1930; 28. 6. 1971; 2.2. 1971; 22. 11. 1971

1978	tlačená verzia	HCB, Slov. hudobný fond Bratislava		Zbojnická rapsódia pre klavír
2006	tlačená verzia	SNK, Slovenský hudobný fond Bratislava	snkHSB 4090 D1	Jazzová sonáta pre dva klavíry
2010	tlačená verzia		snkHSB 4400 D1	Divertimento op. 11 pre klavír
2011	tlačená verzia		snkHSB 4090 D1	Dve štúdie vo forme prelúdia a fúgy
2011	tlačená verzia		Sonáta e mol op. 2 pre klavír	

b) Korešpondencia

<i>Divertimento, op. 11 pre klavír</i>				
Prac. označenie	Stručný popis	Miesto uloženia	Signatúra	Dátum
14.	Kuratórium „Jubilejní nadace Bedřicha Smetany“ v Brně odpovedá Moyzesovi na jeho list ohľadom partitúry <i>Divertimenta</i>	SNM	MUS CL XXX 00190	17. 9. 1931
15.	Osvätový zväz pre Slovensko v Bratislave oznamuje Moyzesovi, že <i>Divertimento</i> na definitívny program koncertu československých skladateľov nezaradili.	SNM	MUS CL XXX 00194	7. 11. 1931
16.	Richard Veselý píše Moyzesovi, že Karel Nedbal bude 1. marca v Prahe dirigovať jeho <i>divertimento pro žesťové nástroje</i> .	SNM	MUS CL XXX 00223	15. 2. 1933
17.	Róbert Brock píše Moyzesovi, že si zajtra vypočuje jeho <i>Divertimento</i> .	SNM	MUS CL XXX 00225	28. 2. 1933
18.	Hudební Matice Umělecké besedy v Prahe oznamuje, že dostali rukopisy Moyzesových skladieb – medzi nimi i <i>Divertimento pre klavír op. 11</i> .	SNM	MUS CL XXX 00233	25. 4. 1933

19.	Radiojournal Praha – odbočka Bratislava oznamuje Moyzesovi, že <i>Divertimento</i> prof. Jiráka hrať na európskom koncerte nechce.	SNM	MUS CL XXX 00268	5. 1. 1934
20.	Hudební Matice Umělecké besedy v Prahe sa teší, že Moyzes pošle prepis <i>Divertimenta</i> , ktoré prípadne zaradia do zbierky <i>Klavírny repertoire</i> .	SNM	MUS CL XXX 00333	25. 9. 1934
21.	Hudební odbor Umělecké besedy v Prahe oznamuje Moyzesovi, že je navrhnuté k vydaniu jeho <i>Dechový kvintet</i> a <i>Klavírní divertimento</i>	SNM	MUS CL XXX 00556	22. 1. 1938
22.	v liste z (pravdepodobne) Londýna Líza Fuchsová oznamuje Moyzesovi, že niekoľkokrát hrala časti z jeho <i>Divertimenta</i> (prípája i program).	SNM	MUS CL XXX 00593	11. 2. 1948

<i>Jazzová sonáta pre dva klavíry</i>				
Prac. označenie	Stručný popis	Miesto uloženia	Signatúra	Dátum
23.	Sikulko, H. píše Moyzesovi, že obohatil partitúru i hlasy <i>sonáty</i> .	SNM	MUS CL XXX 00206	16. 9. 1932
24.	Radiojournal Prah ďakuje Moyzesovi za jeho list z dňa 18. 6. 1932, v ktorom im Moyzes vyslovil pochvalu za uvedenie „ <i>Jazzové sonaty op. 14 č. 2</i> “ v ich relácii.	SNM	MUS CL XXX 00210	24. 11. 1932
25.	Vl. Polívka píše Moyzesovi, že už obdržal rukopis <i>sonáty</i> a už ju skúšali.	SNM	MUS CL XXX 00219	18. 1. 1933

26.	Hudební Matice Umělecké besedy v Praze dostala rukopis <i>Jazzovej sonáty op. 14.</i>	SNM	MUS CL XXX 00233	25. 4. 1933
27.	Ludvik Kundera žiada Moyzesa o zaslanie rukopisu <i>jazzové sonáty pro dva klavíry.</i>	SNM	MUS CL XXX 00393	26. 2. 1935
28.	Kundera píše znovu, nakoľko nedostal od Moyzesa rukopis.	SNM	MUS CL XXX 00379	bez dátumu

<i>Zbojnícka rapsódia pre klavír</i>				
Prac. označ.	Stručný popis	Miesto uloženia	Signatúra	Dátum
29.	Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry v Bratislave oznamuje Moyzesovi, že má záujem o <i>Zbojnícka rapsódia pre klavír.</i>	SNM	MUS CL XXX 00824	1. 4. 1958

2. Johannes Brahms

a) tlačené vydanie

Johannes Brahms, Sonate op. 5, Editio Peters, prístupné cez internetový portál:

<[http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3,_Op.5_\(Brahms,_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3,_Op.5_(Brahms,_Johannes))>

3. Vítězslav Novák

a) tlačené vydanie

Vítězslav Novák, Op. 24, SONATA EROICA, PIANO, REV. FRANTIŠEK RAUCH, NÁRODNÍ HUDEBNÍ VYDAVATELSTVÍ ORBIS, PRAHA 1951, prístupné cez internetový portál:

<[http://imslp.org/wiki/Sonata_eroica,_Op.24_\(Nov%C3%A1k,_V%C3%ADt%C4%9Bzslav\)](http://imslp.org/wiki/Sonata_eroica,_Op.24_(Nov%C3%A1k,_V%C3%ADt%C4%9Bzslav))

>

b) korešpondencia

8 listov Vítězslava Nováka Moyzesovi sa nachádza v Slovenskom národnom múzeu, v Hudobnom oddelení: <<http://www.cemuz.sk/EnterQueryParameters.do>>

Ich podrobnejší popis neuvádzame (informácie o sonátach sa v nich nenachádzajú a tak v práci citované neboli).

Zoznam použitej literatúry

Bozarth, George S., Frisch, Walter. Johannes Brahms, in: *The New Grove of Music and Musicians*, vol. 4, New York 2001, s. 180-227.

Brejka, Rudolf. Jubilejný koncert národného umelca prof. Alexandra Moyzesa, in: *Hudobný život*, č. 24, 1981 (časopis nemá zaznačené čísla strán).

Budiš, Ratibor. *Vítězslav Novák – výberová bibliografie*, Praha 1967.

Burlas, Ladislav. *Alexander Moyzes*, Bratislava 1956.

Burlas, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*, Bratislava 1983, s. 71-82.

Burlas, Ladislav. Syntéza na rozhraní kultúr: O diele šesťdesiatročného Alexandra Moyzesa, in: *Slovenská hudba*, roč. 10, č. 7, 1966, s. 281-284.

Čerbová, Zuzana. *Alexander Moyzes: Sonáta e mol, dielo 2 pre klavír*, bakalárská práca, Univerzita Karlova v Prahe 2015.

Čerbová, Zuzana. Alexander Moyzes: Sonáta e –mol, dielo 2 pre klavír: Problematika pramennej základne, in: *Hudební věda* 2017, roč. 54, č. 1, s. 71-90.

Červínková, Blanka; Pažoutová Ludmila. *Vítězslav Novák (5. 12. 1870-18. 7. 1949)*, Praha 1984.

Doubrovová, Jarmila. Marginálie k Novákovmu vzťahu k lidové písni, in: *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1990, č. 16, s. 33-37.

Döge, Klaus, Undine Wagner a Jaromír Černý. Novák, Vítězslav. In: FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., sv. 12 Personenteil. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter; Metzler, 2005, s. 1219 – 1221.

- Godár, Vladimír. Klavírní sonáta na Slovensku, in: *Epoché/Nová slovenská hudba* [bulletin festivalu], Bratislava 2016, s. 29–32.
- Hoffmeister, Karel. *50 let s Vítězslavem Novákem*, Praha 1949.
- Hoffmeiste, Karel. Klavírní dílo Vítězslava Nováka, in: Antonín Srba (ed.), *Vítězslav Novák: studie a vzpomínky*, Praha 1932, s. 138-149.
- Holzknacht, Václav. *Národní umělec Vítězslav Novák*, Praha 1948.
- Hrušovský, Ivan. *Slovenská hudba v profilech a rozboroch*, Bratislava 1964, s. 163-188.
- Hrušovský, Ivan. Vítězslav Novák a slovenská hudba, in: *Česká hudba světu, svět české hudbě*, Praha 1974, s. 179-197.
- Chaker, Mohamed Aziz. *Neofolklorismus v české moderní hudbě*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, 1981, s. 44-46.
- Chalupka, Ľubomír. Alexander Moyzes: Poetická suita pre husle a klavír op. 35, in: *Hudobný život*, č. 1-2, 2000, s. 18-20.
- Chalupka, Ľubomír. *Cesta k tvorivej profesionalite: Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901-1950)*, Bratislava 2015, s. 138-142.
- Chalupka, Ľubomír. Ján Cikker: Concertino pre klavír a orchester op. 20, in: *Hudobný život*, č. 5, 2000, s. 14-16.
- Janeček, Karel. *Harmonie rozbořem*, Praha 1963.
- Janeček, Karel. *Hudební formy*, Praha 1955.
- Janeček, Karel. *Tvorba a tvůrci*, Praha 1968.
- Jurík, Marián. Alexander Moyzes: *The Complete Solo Piano Music*, in: *Hudobný život*, č. 2, 1997, s. 9.
- Kresánek, Jozef. Úvahy o Vítězslavu Novákovi, in: *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1989, č. 15, s. 9-14.
- Křupková, Lenka. Ke kompoziční práci Vítězslava Nováka na materiálu komorních děl, in: *Živá hudba: časopis pro studium hudby a tance*, 2004, č. 14, s. 129-146.

Křupková, Lenka. Leoš Janáček: Klavírní sonáta 1. X. 1905, Vítězslav Novák: Sonáta eroica: srovnání dvou klavírních děl jedné doby, in: Jiří Halíř, Lucie Pelíšková, Pavel Sýkora (ed.) *Fenomén Janáček včera a dnes: sborník z mezinárodní hudebněvedné konference Konzervatoř Brno, 2004*, Brno 2006, s. 113-121.

Křupková, Lenka. Moravismy ve tvorbě Vítězslava Nováka a jejich hodnocení, in: *Opus Musicum*, roč. 36, č. 6, 2004, s. 2-5.

Křupková, Lenka (4). *Studie ze života a díla Vítězslava Nováka*, Olomouc 2006.

Kofroň, Jaroslav. *Učebnice harmonie*, Praha 1991.

Koska, Ivan. *Alexander Moyzes and his Piano Sonata in the context of Slovak music between the wars*, kvalifikačná práca, Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Baton Rouge 2015.

Lébl, Vladimír. *Vítězslav Novák: Život a dílo*, Praha 1964.

Lébl, Vladimír. *Vítězslav Novák*, Praha 1967.

Lébl, Vladimír. Novák, Vítězslav. In: Gracian Černušák, Bohumír Štedroň a Zdenko Nováček (ed.). *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 194-202.

Linka, Arne; Vysloužil, Jiří. rozšířená tonalita, in: Jiří Fukač, Petr Macek, Jiří Vysloužil (red.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 794-795.

Macudzinski, Rudolf. Slovenská klavírna tvorba, in: *Slovenská hudba*, roč. 11, č. 6, 1967, s. 263-267.

McCorkle, Margit L. *Johannes Brahms: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, München 1984, s. 13-16, s. 81-83.

Michels, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*, Praha 2000, s. 441.

Moyzes, Alexander. Vítězslav Novák a slovenská hudba, in: *Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky* (red. Antonín Srba), Praha 1932, s. 322-326.

Nováček, Zdenko. Moyzes, Alexander, in: Gracian Černušák, Bohumír Štedroň, Zdenko Nováček (ed.), *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Praha 1965, s. 120-122.

Novák, Vítězslav. *O sobě a o jiných*, Praha 1970.

Pala, František. Novákův Pan, in: *Hudební rozhledy*, roč. 24, č. 2, 1971, s. 78-82.

Pečman, Rudolf. Slovenská orientace Vítězslava Nováka (1870-1949), in: *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1999, č. 32, s. 8-12.

Petrželka, Ivan. Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka, in: *Hudební věda*, 1971, roč. 8, č. 1, s.55-65.

Obručová, Lenka. *Klavírní dílo Vítězslava Nováka s přihlédnutím k jeho využití ve výuce na uměleckých školách*, diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, 2008, s. 43-44.

Reitmajerová, Jana. *Vítězslav Novák a jeho klavírní dílo*, bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, 2011, s. 29-30.

Ruttkay, Juraj. Modalita a tonalita ako dva princípy kompozičného myslenia vo vzťahu k folklórnej hudobnej kultúre, in: *Moravsko-slovenské folklórní inspirace v české a slovenské hudbě (Janáček, Novák, Martinů a jejich následovníci)*, Ostrava 2010, s. 59-66.

Sandberger, Wolfgang (hrsg. von), *Brahms Handbuch*, Metzler 2009, s. 334-335, 338-340, 345-347, 352-353.

Schmidt, Christian Martin. „Johannes Brahms“, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil sv. 3, Kassel 2000, s. 626-716.

Schnierer, Miloš. K filozofii života a přírody v díle Vítězslava Nováka, in: *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, 1989, č. 15, s. 33-39.

Schnierer, Miloš. K úloze lidové písně v odkazu Vítězslava Nováka, in: Miloš Schnierer (ed.), *Český a východoevropský neofolklorismus*, Brno 2007, s. 57-80.

Schnierer, Miloš. Slovácka suite a lidová píseň, in: *Hudební výchova*, roč. 2, č. 2, 1969-1970, s. 22-24.

Schnierer, Miloš; Peřinová, Ludmila. *Vítězslav Novák: Tematický a bibliografický katalog*. Praha, 1999, s. 150-153, 483-484.

Schnierer, Miloš; Tyrell, John. Novák, Vítězslav, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, New York 2001, s. 210-214.

Smolka, Jaroslav. *Česká hudba našeho století*, Praha 1961.

Součková, Markéta. Moravská lidová poesie – věčná (i vděčná) inspirace Vítězslava Nováka, in: *Opus Musicum*, roč. 34, č. 6, 2002, s. 16-24.

Strenáčiková, Mária. Kompozičný a pedagogický vplyv Vítězslava Nováka na tvorbu slovenských skladateľov, in: *Moravsko-slovenské folklórny inspirace v české a slovenské hudbě (Janáček, Novák, Martinů a její nasledovníci): Sborník z 30. ročníku muzikologické konference Janáčkiana 2010, 3. a 4. 6. 2010, Ostrava*, Ostrava 2010, s. 117-126.

Štědroň, Bohumír. Moyzes, Alexander, in: Gracian Černušák, Vladimír Helfert (ed.), *Pazdírkuův hudební slovník náučný*, Brno 1938, s. 12.

Štědroň, Bohumír. *Vítězslav Novák v obrazech*, Praha 1967.

Trojan, Jan. Moravská lidová píseň v díle Vítězslava Nováka, in: *Národní umělec Vítězslav Novák: Studie a vzpomínky k 100. výročí narození*, České Budějovice 1972, s. 149-174.

Ursínyová, Terézia. Publicistická činnosť A. Moyzesa a jeho súčasníkov v časopise Elán, in: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou: Podiel osobnosti na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry konanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti 2006*, Bratislava 2007, s. 163-170.

Vajda, Igor. Na margo genézy slovenskej klasickej hudobnej moderny a jej ohlasu v zahraničí, in: *Zprávy Společnosti Vítězslava Nováka*, č. 20, 1992, s. 26-29.

Veselý, Richard. Architektonika Novákových děl instrumentálních, in: Boleslav Vomáčka, Stanislav Hanuš (ed.), *Sborník na počest 60. narozenin Vítězslava Nováka*, Praha 1930, s. 101-110.

Vysloužil, Jiří. „Avantgardní léta“ Alexandra Moyzesa, in: *K pocte Alexandra Moyzesa a Ľudovíta Rajtera z muzikologickej konferencie s medzinárodnou účasťou: Podiel osobnosti na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry konanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti 2006*, Bratislava 2007, s. 137-142.

Zavarský, Ernest. *Súčasná slovenská hudba*, Bratislava 1947, s. 15-40.

Zeljenka, Ilja. *Rozhovory s Alexandrom Moyzesom (1984)*, Bratislava 2003.

Zenkl, Luděk. *ABC hudební nauky*, Praha 1982.

Zvara, Vladimír. Moyzes, Alexander, in: Marián Jurík, Peter Zagar (ed.), *100 slovenských skladateľov*, Bratislava 1998, s. 198-205.

Zvara, Vladimír. Moyzes, Alexander, in: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, New York 2001, s. 254.

Internetové zdroje

Hudobné centrum v Bratislave [cit. 7. 1. 2017]

<<http://hc.sk/hudba/osobnost-detail/985-alexander-moyzes>>

Občianske združenie Albrechtina [cit. 25. 1. 2017]

<<http://www.albrechtina.sk/>>

Slovenské národné múzeum, Centrálny katalóg múzejných zbierok [cit. 9.2. 2017]

<http://www.cemuz.sk/EnterQueryParameters.do>

IMSLP Petrucci Music Library [cit. 10. 2. 2017]

<[http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3,_Op.5_\(Brahms,_Johannes\)](http://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.3,_Op.5_(Brahms,_Johannes))>

<[http://imslp.org/wiki/Sonata_eroica,_Op.24_\(Nov%C3%A1k,_V%C3%ADt%C4%9Bzslav\)](http://imslp.org/wiki/Sonata_eroica,_Op.24_(Nov%C3%A1k,_V%C3%ADt%C4%9Bzslav))>

Zoznam použitých notových príkladov

- Notový príklad č. 1 Moyzes, Sonáta, Praeludium, t.29-30
- Notový príklad č. 2 Moyzes, Sonáta, Praeludium t. 32-37
- Notový príklad č. 3 Moyzes, Sonáta, Scherzo, t. 70-79
- Notový príklad č. 4 t. Moyzes, Sonáta, Scherzo, 165-168
- Notový príklad č. 5 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 13-17
- Notový príklad č. 6 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 31-35
- Notový príklad č. 7 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 139-141
- Notový príklad č. 8 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 216-218
- Notový príklad č. 9 t. Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 225-226
- Notový príklad č. 10 t. Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 84-86
- Notový príklad č. 11 Brahms, Variace a fúga na Händelovú tému, t. 254-262
- Notový príklad č. 12 Brahms, Sonáta f mol, Allegro maestoso, t. 1-5
- Notový príklad č. 13 Moyzes, Sonáta, Scherzo, t. 312-316
- Notový príklad č. 14 Brahms, Sonáta f mol, Allegro maestoso, t. 73-75
- Notový príklad č. 15 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 125-127
- Notový príklad č. 16 Brahms, Sonáta f mol, Andante, t. 1-5
- Notový príklad č. 17 Brahms, Sonáta f mol, Andante, t. 26-29
- Notový príklad č. 18 Moyzes, Sonáta, Praeludium, t. 1-3
- Notový príklad č. 19 Moyzes, Sonáta, Moyzes, Sonáta, Praeludium, t. 17-19
- Notový príklad č. 20 Brahms, Sonáta f mol, Scherzo, t. 43-46
- Notový príklad č. 21 Moyzes, Sonáta, Scherzo, t. 46-48
- Notový príklad č. 22 Brahms, Sonáta f mol, Scherzo, t. 101-108
- Notový príklad č. 23 Brahms, Sonáta f mol, Intermezzo, t. 19-21
- Notový príklad č. 24 Moyzes, Sonáta, Scherzo, t. 165-168
- Notový príklad č. 25 Brahms, Sonáta f mol, Finale, t. 41-43
- Notový príklad č. 26 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 84-86

Notový příklad č. 27 Brahms, Sonáta f mol, Finale, t. 293-297

Notový příklad č. 28 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 60-63

Notový příklad č. 29 Brahms, Variace a fúga na Händelovou tému, t. 272-273

Notový příklad č. 30 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 188-200

Notový příklad č. 31 Brahms, Variace a fúga na Händelovou tému, t. 297-299

Notový příklad č. 32 Brahms, Variace a fúga na Händelovou tému, t. 290-291

Notový příklad č. 33 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 212-214

Notový příklad č. 34 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 233-234

Notový příklad č. 35 Novák, Sonata eroica, 1. část, t. 42

Notový příklad č. 36 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 72

Notový příklad č. 37 Novák, Sonata eroica, 1. část, t. 49-51

Notový příklad č. 38 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 159-162

Notový příklad č. 39 Novák, Sonata eroica, 1. část, t. 55-62

Notový příklad č. 40 Moyzes, Sonáta, Praeludium, t. 32-34

Notový příklad č. 41 Novák, Sonata eroica, 1. část, t. 149-155

Notový příklad č. 42 t. Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 26-35

Notový příklad č. 43 Novák, Sonata eroica, 1. část, t. 179-184

Notový příklad č. 44 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 215-218

Notový příklad č. 45 Novák, Sonata eroica, 2. část, t. 64-66

Notový příklad č. 46 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 175-178

Notový příklad č. 47 Novák, Sonata eroica, 2. část, t. 79-92

Notový příklad č. 48 Novák, Sonata eroica, 2. část, t. 159-162

Notový příklad č. 49 Moyzes, Sonáta, Praeludium, t. 32

Notový příklad č. 50 Novák, Sonata eroica, 2. část, t. 243-254

Notový příklad č. 51 Moyzes, Sonáta, Scherzo, t. 1-10

Notový příklad č. 52 Novák, Sonata eroica, 2. část, t. 385-395

Notový příklad č. 53 Moyzes, Sonáta, Scherzo, t. 49-52

Notový příklad č. 54 Novák, Sonata eroica, 2. část, t. 360-364

Notový příklad č. 55 Moyzes, Sonáta, Praeludium, t. 13-14.

Notový příklad č. 56 Novák, Sonata eroica, 2. část, t. 562-574

Notový příklad č. 57 Moyzes, Sonáta, Adagio e fuga, t. 283-285