

KOMPOZIČNÉ PARALELY V KOMORNEJ TVORBE S KLAVÍROM VLADIMÍRA GODÁRA

EVA FERKOVÁ

Prof. PhDr. Eva Ferková, PhD., Katedra teórie hudby, Hudobná tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 812 01 Bratislava 1; e-mail: ferkova@vsmu.sk

ABSTRACT

This study maps the basic features of Godar's compositional language, particularly in four works: *Ricercar* for several versions of chamber instrumentation, where the piano has an important sound-painting and harmonic position, *Sequence* for violin and piano, *Talisman* for violin, cello and piano, and *Sonata in Memory of Viktor Shklovsky* for cello and piano, where the piano is both an accompanying and a solo instrument. In these works one can find common denominators: expressive motivic work, movement in tonal, modal, chromatic or atonal space, preference for one interval – for example the minor second (semi-tone) or minor third in combination with tritone, rich use of triadic chords from triads through seventh chords to harmonic clusters, and work with contrast in a variety of layers and parameters of musical structure. Apart from the common features, each of the compositions has its distinctive individual features also.

Keywords: Vladimír Godár, chamber works, piano, structural analysis

Úvod

Aj keď na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že Vladimír Godár vo svojej tvorbe klavír obchádza, pri pozornejšom skúmaní si uvedomíme, že opak je pravdou. Hoci tvorba pre sólový klavír ostáva v úzadí jeho preferencií, klavír ako súčasť komorného združenia dostal výraznú úlohu vo viacerých závažnejších kompozíciách.

Pri demonštrácii kompozičných paralel klavírnej komornej hudby sme využili ako študijný materiál najmä štyri skladby:

Ricercar (1977) pre klavírne kvarteto (pôvodne pre 4 nástroje – husle, viola, violončelo, klavír). Súpis skladieb uvádza 4 verzie obsadení.¹ Skladba pôvodne vznikla

¹ <http://www.vladimirgodar.wz.cz>

počas štúdia na Hudobnej fakulte VŠMU, neskôr (1995) ju však skladateľ prepracoval pre ďalšie obsadenia (flauta, hoboje, violončelo, čembalo/ 2 huslí, violončelo, čembalo / 2 huslí, violončelo, klavír/ husle, viola, violončelo, kontrabas), pravdepodobne kvôli rozšíreniu možností koncertného predvedenia. (Podobné riešenia viacerých verzií obsadenia možno nájsť napríklad aj v skladbe *Fratres* významného estónskeho skladateľa Arva Pärta). Viaceré verzie obsadenia sú pre šírenie skladby pozitívnu devízou.

Talizman – nokturno pre klavírne trio (husle, violončelo a klavír), kde sa roky vzniku uvádzajú² v rozpätí 1979 – 1983.³

Sonáta na pamäť Viktora Šklovského (ďalej *Sonáta na pamäť VŠ*) pre violončelo a klavír, ktorú Godár skomponoval v roku 1985 ako takmer tridsaťročný.

Sekvencia pre husle a klavír z roku 1987, ktorej notový materiál vydal Slovenský hudobný fond.

Spomenúť možno aj ďalšie komorné skladby s klavírom, tie však nie sú v centre pozornosti tejto štúdie:

Malá suita pre husle a klavír, ktorú vydal Opus v roku 1984.

Na vydanom CD Godárovej violončelovej tvorby *Music for Cello*⁴ vyšla tiež skladba *Emmeleia* pre violončelo a klavír z roku 1994 (skladateľ spracoval aj verzie ďalších obsadení), ktorá sa stala aj hlavnou témou hudby k filmu *Záhada* Martina Šulíka.⁵

Skladateľ skomponoval viaceré vokálne diela so sprievodom klavíra alebo komorného obsadenia s klavírom, v ktorých však je možné predpokladať ovplyvnenie hudobnej štruktúry textovou zložkou.

V skladbách *Talizman*, *Sonáta na pamäť VŠ* a *Sekvencia* sa klavír uplatňuje ako partnerský (teda nie iba sprievodný) nástroj s výrazným koloristickým, ale aj tektonickým účinkom. Úloha klavíra v *Ricercare* je skôr sprievodná, viaceré úseky skladby sú interpretačne zverené len sláčikovému nástrojom.

Analytické pohľady na jednotlivé diela

Skladba *Ricercar per quattro stromenti* je dokladom Godárovho zmyslu pre variačnú formu s minimalistickým charakterom. Drobný motivický útvar sa mnohonásobne a mnohoro transformuje viacerými zmenami rytmiky, metriky, polohy aj smeru. Je to v skladbe všadeprítomný jednotiaci prvok, ktorého dominantným intervalom je klesajúca malá tercia. Tento interval by bolo možné v zmysle Rétiho⁶ teórie tematických procesov definovať ako hlavnú bunku v tónovom pozadí skladby. Jeho jednotiaci

² Napr. v knihe Godár, Vladimír: *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku*. Bratislava : Scriptorium musicum, 2001, alebo na stránke <https://www.youtube.com/watch?v=IUYGteEDJuU>.

³ Notový materiál vydal Slovenský hudobný fond.

⁴ Godár, Vladimír: *Music for Cello*. [CD.] Bratislava : Slovart Records, 1999.

⁵ Skladateľ poukazuje na venovanie skladby Ericovi Satie a vysvetľuje jej uplatnenie vo filme *Záhada* vo svojej štúdií, uverejnenej v knihe *Luk a lýra*, pozri GODÁR, Ref. 2, s. 162.

⁶ Rudolf Réti, americký muzikológ európskeho pôvodu, autor teórie bunkovej výstavby tematických procesov v hudobnej mikroštruktúre, ktoré rozvinul v dvoch muzikologických spisoch: *The Thematic Process in Music*. New York : Macmillan 1951. *Thematic patterns in Sonatas of Beethoven*. London : Faber and Faber, 1967.

funkcia neodporuje ani zvukovým, ani výrazovým kontrastom, ktoré skladba prináša. Ďalším dominantným intervalom, prevažne vo vertikálnych štruktúrach súzvukov, je tritón, disonantný interval, oddávna považovaný za dynamický prvok v melodickom aj harmonickom kontexte. Dvojnásobne je prítomný v zmenšenom septakorde (ktorý bol nielen veľmi obľúbeným akordom už v tvorbe Johanna Sebastiana Bacha, ale napríklad aj Ludwig van Beethoven ním vypointoval mnohé svoje diela v bohatých transpozíciách a kombináciách, v rozkladoch zmenšených septakordov v rýchlych tempách cez niekoľko oktáv či v tonálne nejednoznačných vrcholiaciach „výbuchoch vášne“).

Godár sa v priebehu hudobného procesu posúvania motívu opiera v *Ricercare* aj o skladateľom často preferovanú malú sekundu (či chromatický poltón). Hlavný motív sa posúva chromaticky nahor a nadol v mnohých rytmických verziách, často v kombinácii s inverziou tercie v smere nahor, v neustálom striedaní jedno-, dvoj- a trojpolového metra (pozri Príklad 1).

Príklad 1: V Godár: *Ricercar*, a) takty 1 – 6, b) takty 13 – 17, part huslí a violy

3/4 Adagio (♩ = max. 40) 1/4 3/4 1/4 3/4

fff simile

13 3/4 1/4 3/4

Tónový priestor je variabilný, chromatické posúvanie motívu vytvára spočiatku dojem dvanásťtónového priestoru, ale klavírne pasáže paralelných zmenšených septakordov (harmonicky podkladajúce základný motív, teda klesajúcu malú terciu a jej chromatický posun nahor a nadol) znejú viac diatonicky (Príklad 2).

Príklad 2: V. Godár: *Ricercar*, takty 57 – 62, klavírny part

D 3/4 1/4 3/4 1/4 3/4

fff simile

Mnohonásobné variačné spracovávanie s nevelkými odchýlkami na takom rozsiahlom úseku odkazuje na techniku minimalizmu, ktorá Godárovi nebola cudzia ani v ďalších skladbách, spomína ju aj v muzikologických reflexiách svojej tvorby,⁷ napríklad pri zmienkach o skladbách *Concerto grosso* a *Klavírna suita* (1974). Prostriedky minimalizmu môžeme nájsť aj v *Sonáte na pamäť VŠ* a v ďalších. V *Grounde* z *Concerta grossa* je spracovaný jeden motív, ktorý sám skladateľ nazýva „modulom“. Poukazuje tým na minimalistický prístup k variačnosti:

„Celá skladba je pritom groundom, variačnou formou, ktorá realizuje minimalistickú ideu: ako realizovať variačné minimum, aby mohla nastať procesová evolúcia; tá istá idea bola aj základom *Variácií* z mojej *Klavírnej suity* [...]“⁸

Ako „ground“, spomínaný v citácii, tak aj „ricercar“ sú starými predbarokovými hudobnými druhmi a súčasne v Godárovej hudbe pojmami spájajúcimi hudbu súčasnosti s hudbou minulosti.

Vladimír Godár je nielen skladateľom, ale aj muzikológom a estetikom, ktorý sa o svojej tvorbe vyjadruje aj verbálne. Vo viacerých štúdiách poukazuje na svoj vzťah k hudbe minulosti, v už spomenutej knihe *Luk a lýra* hovorí:

„rekonštrukcia tradície a väzba na dejiny predstavujú jednu z dominánt môjho hudobného myslenia a mojej hudobnej revolúcie.“⁹

Pri teoretickej reflexii svojej estetiky sa odvoláva aj na významného predstaviteľa umelej inteligencie a súčasne hudobného psychológa a estetika Marvinu Minského¹⁰ a hlási sa k jeho presvedčeniu, že „...budúcnosť má len tá hudba, ktorá má aj minulosť.“¹¹

Ricercar ako hudobný druh sa v muzikologickom ponímaní považuje za predchodcu fúgy. Jeho mnohonásobné imitácie predchádzali rozvinutiu variačnosti najprv vo vokálnej, neskôr aj v inštrumentálnej polyfónii a následne, spolu so závažnejšími, ale aj organickejšími zásahmi do varírovanej hudby sa významne rozvinuli v homofónii. Už Beethoven ukázal, že aj variačná forma môže byť tektonicky bohatá, výrazovo účinná a umožňuje rovnako dramatické gradácie ako iné formy. Godár je majstrom modernej variačnosti v službách dynamických kontrastov a hudobnej procesualnosti tektonickej formy vo všetkých štyroch tu prezentovaných skladbách. Podobne možno nájsť príklon k minulosti v kombinácii s uplatňovaním variačného princípu aj u Arva Pärta na príklad v komornej skladbe *Fratres* spojený s minimalistickým a konštruktivistickým princípom, alebo ďalšie roviny podobnosti s Godárom v spomínanej Pärtovej skladbe *Tabula rasa*.

„Podobnosť tretej časti *Concerta grossa* s druhou časťou Pärtovej *Tabuly rasy* (identická tónina, pomalé tempo, timbrovosť), je však zámerná [...] Túto väzbu (imitatio) som zvý-

⁷ GODÁR, Ref. 2.

⁸ GODÁR, Ref. 2, s. 115.

⁹ GODÁR, Ref. 2, s. 159.

¹⁰ MINSKY, Marvin: Music, Mind and Meaning. In: *AI Memo 616*, February 1981, 21 s. In: *Computer Music Journal*, Fall 1981, Vol. 5, No. 3. Slovenský preklad: Hudba, myseľ a význam. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, č. 1, 2001, s. 123-142.

¹¹ GODÁR, Ref. 2, s. 116.

raznil symbolickým použitím analogického prvku: zdvihu klávesového nástroja, ktorý artikuluje hudobný priebeh.¹²

Pre Godára je prirodzené a nevyhnutné, aby ako v minulosti, tak aj v prítomnosti bola hudobná komunikácia založená na vzájomnom porozumení poslucháča a skladateľa. Toto porozumenie je možné len vďaka spoločným princípom hudobnej reči, ktoré sa tu vyvíjali stovky rokov. Preto nie je žiadnym tajomstvom, že skladatelia sa učili od svojich starších predchodcov, tradícia a nadväznosť na dobu minulosti je komunikačnou nevyhnutnosťou: „...cestou tvorby nikdy nekráčame osamotene,¹³ pripomína Godár, čím zdôrazňuje nevyhnutnosť interaktívneho pôsobenia hudobnej minulosti a prítomnosti na skladateľov rukopis.

Napriek tomuto presvedčeniu nemožno považovať Godára za epigóna. Jeho príklon k tradícii sa v hudbe snúbi s novosťou a jedinečnosťou výrazu, kombinácie starých a nových postupov sú technicky riešené napríklad prechodmi z diatoniky cez chromatiku k voľnej atonalite, ale často aj modalite. V *Sonáte na pamäť VŠ* nachádzame aj mikrotonálne úseky. V *Ricercare* sa zas používa stupnica oktatonická (Príklad 3), ktorej vznik sa u jeho predchodcov realizoval buď harmonickou cestou (napríklad v 2. časti Mahlerovej 9. symfónie vzniká harmonickým progresom sledu mimotonálnych a alterovaných akordov, ktoré majú vzájomné harmonické funkčné vzťahy), alebo cestou vopred danej konštrukcie (oktatoniku, ako osemtónovú diatonickú stupnicu pravidelne striedajúcu malú a veľkú sekundu, uvádzal ako jeden zo siedmich modov s obmedzenou trasponovateľnosťou Olivier Messiaen).¹⁴

Príklad 3: V. Godár: *Ricercar*, takty 68 – 70, party huslí, violy a violončela

¹² GODÁR, Ref. 2, s. 112.

¹³ GODÁR, Ref. 2, s. 132.

¹⁴ Všetkých 7 modov obmedzenej transpozície O. Messiaena sa uvádza napr. v knihe KOHOUTEK, Ctirad: *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1962, s. 168.

Talizman pre klavírne trio je plynulou zdanlivo jednočastovou skladbou, ktorá však vo vnútornej štruktúre prebieha rámcovo v troch kontrastných tempových nasadeniach aj výrazových polohách. Tempový priebeh skladby to jasne naznačuje a tým vykazuje zreteľnú podobnosť so *Sonátou na pamäť VŠ* (pozri ďalej). Úvodné pomalé tempo Molto adagio prevažne v osminovej rytmickej pulzácii vystrieda po krátkom pomalom a melodicky výraznom úseku s modálnou mixolydickou melódiou v oktávo-vo zdvojených sláčikových nástrojoch pohyblivé Allegro agitato. Pohybové zrýchlenie zabezpečí nielen zvýšenie tempa, ale aj použitie šestnástinových sextol v sláčikových nástrojoch (husle, violončelo). V melódii intonačne dominujú sekundové a kvartové intervaly, ktoré skladateľ preferuje aj v ďalších skladbách.

V klavírnom parte skladateľ postupne a nenápadne buduje cestou zahusťovania tónových klastrov veľkú tektonickú gradáciu, smerujúcu k vrcholu (Príklad 4). Nad klastrami však používa klasické kvintakordy a septakordy.

Príklad 4. V. Godár: *Talizman*, takt 81

The musical score for Example 4, V. Godár: *Talizman*, measure 81, is presented for a piano trio. It consists of three staves: Violin (vn), Viola (vc), and Piano (pf). The Violin and Viola parts are in treble and bass clefs respectively, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano part is in grand staff, showing a sequence of chords marked with *sf* (sforzando). The chords are primarily triads and dyads, with some intervals of a second and a fourth.

Posledný diel *Talizmanu*¹⁵ sa tempovo viaže na úvodnú hudbu predpisom Tempo del' inizio, prináša teda spomalenie a upokojenie. Kontrastujúce úseky sú miestami v diatonickom tónovom priestore, kde melodickosť prinášajú citáty hudby iných skladateľov, azda najvýraznejšie poslucháč spoznáva Čajkovského skladbu *V sladkom sneh* z *Albumu pre mládež* (Príklad 5).

¹⁵ Tento diel možno považovať aj za časť, ak by sme prijali interpretáciu štruktúry skladby v zmysle modernej cyklickej formy so zlúčenými časťami.

Príklad 5: V. Godár: *Talizman*, citát z *Albumu pre mládež* P. I. Čajkovského

V skladbách Vladimíra Godára možno nájsť citáty známych melodických fragmentov či tém z obľúbených skladieb skladateľov minulosti. Hádám jedným z najcitovanejších útvarov v tvorbe skladateľov minulých storočí bola smútočná melódia gregoriánskeho chorálu k textu „Dies irae“ (Príklad 6).

Príklad 6: Gregoriánsky chorál „Dies irae“¹⁶

Godárova *Sekvencia* sa touto melódiou rovno začína (Príklad 7). Melódiu citovali v minulosti mnohí skladatelia, napríklad Joseph Haydn na začiatku svojej 103. *symfónie S vírením kotlov*, Hector Berlioz v poslednej časti *Fantastickej symfónie* s názvom *Cesta na popravisko*, Franz Liszt v skladbe *Totentanz (Tanec smrti)*, Sergej Rachmaninov v *Rapsódii na Paganiniho tému* a mnohí ďalší. Téma sa pritom najčastejšie spájala s motívom či významom smrti, keďže časť „dies irae“ je súčasťou rekviem.

Príklad 7: V. Godár: *Sekvencia*, začiatok, husľový part

Dlhý úsek dvaatridsatínových oblúkových rozkladov súzvukov v sláčikoch v skladbe *Talizman* zasa pripomína začiatok Pärtovho *Fratres*, je však možné, že ide o podobnosť náhodnú (Príklad 8).

¹⁶ Ukážku sme prevzali zo stránky https://en.wikipedia.org/wiki/Dies_Irae.

Príklad 8a): A. Pärt: *Fratres*: takty 2 – 3, sólové husle



Príklad 8b): V. Godár: *Talizman*: Allegro agitato, part huslí a violončela

Azda najznámejšou zo skúmaných skladieb, ktorá nesie črty vyzretého kompozičného majstrovstva, je *Sonáta na pamäť Viktora Šklovského*. Jej vnútorné členenie je podobne ako v *Talizmane* trojdielne alebo trojčasťové, kde okrajové pomalé (a pomerne krátke) časti/diely, obe s predpísaným tempom Largo, tvoria „obal“ strednej vnútornej, najdlhšej, tektonicky najtvárnejšej časti skladby, prebiehajúcej vo veľkých kontrastoch a výrazovej aj kompozičnej mnohorakosti. Skladateľ síce uvádza tonalitu g mol, ale len ako bázu. Okrajové časti veľmi pomalého tempa a zádumčivého až trúchlivého charakteru oddeľujú strednú výbušnú časť od „ticha“ v sále, ktoré uvádza aj ukončuje skladbu.

V štúdiu, v ktorej sa skladateľ zmieňuje o tejto skladbe, uvádza vzťah k Schnittkeho hudbe:

„[...] bázou mojej Sonáty je tonalita (g mol), pričom poetikou sa orientuje na princíp polyštylistiky, [...] ktorý Schnittke formuloval azda s najväčšou naliehavosťou [...]“¹⁷

Klavír ako v *Sonáte na pamäť VŠ*, tak aj v *Talizmane* a *Sekvencii* má miestami rytmizujúcu funkciu, ktorá pracuje výdatne so zvukovými klastrami, teda so zmnožovaním tónov susedných klávesov, kde nie je podstatná intervalová štruktúra (zväčša pozostávajúca z malých sekúnd), ale mohutnosť zvuku (timbrovosť), jeho poloha (register) a pravidelnosť opakovania. Jedným z typov tektonickej gradácie, ktoré skladateľ v skladbách používa, je postupné pridávanie tónov v klastroch. Takúto tektonickú, ale aj dynamickú gradáciu možno nájsť ako v druhom (rýchlom) úseku *Talizmanu* (pozri

¹⁷ GODÁR, Ref. 2, s. 89.

Príklad 9), tak aj v strednom diele *Sonáty na pamäť VŠ* (Príklad 10) alebo v *Sekvencii* (Príklad 11).

Príklad 9: V. Godár: *Talizman*, výsek klavírneho partu



Príklad 10: V. Godár: *Sonáta na pamäť Viktora Šklovského*, 1. časť, takty 32 – 37, klavírny part



Príklad 11: V. Godár: *Sekvencia*, výsek klavírneho partu



Akordické klastre ako prostriedok na „timbrové“ vyplnenie zvukového priestoru v kulminácii použil skladateľ už v *Ricercare*, tu v spojitosti s preferovaným tritónom (ktorý pri rozdelení oktávy tvorí jej presný stred, ako vidno na Príklade 12 – spodná notová osnova klavírneho partu):

Príklad 12: V. Godár: *Ricercar*, kulminácia v takte 133

Obalový typ motívu poznali skladatelia už v 16. storočí, u Godára je možné ho zaznamenať v *Ricercare* ako variáciu každého z dvoch tónov klesajúcej tercie. Tento typ motívu použil však skladateľ aj v ďalších skladbách, napríklad v *Talizmane* v rytmizovanej verzii, v *Sonáte na pamäť VŠ* je to úvodný motív skladby, z ktorého je rozvinutá tematická výstavba viacerých úsekov.

Pred pohľadom do tvorivej dielne skladateľa treba ešte pripomenúť, že sonátu skladateľ venoval Viktorovi Šklovskému, významnému ruskému formalistovi, podľa ktorého veci v bežnej realite majú tendenciu sa stávať „obyčajnými“, teda nevnímanými, len otupelo registrovanými. Cieľom umeleckého diela je podľa Šklovského tento obal strhúť, prinútiť príjemcu znova veci vnímať, cítiť ako nečakané a nové.¹⁸

Samozrejme, myšlienok, ktoré nájdeme v Šklovského dielach (napríklad *Umenie ako technika*, *Teória prózy*, *Energia omylu* a mnohé ďalšie¹⁹) je viac, a zjavne boli pre Godára natolko inšpirujúce, že meno autora uviedol v názve skladby. Podľa viacnásobného uvádzania citátov Šklovského myšlienok v knihe *Luk a lýra*, ktoré sa síce priamo

¹⁸ https://cs.wikipedia.org/wiki/Viktor_%C5%A0klovskij

¹⁹ Do češtiny boli preložené *Zápisky revolučního komisaře: vzpomínky z let 1917 – 1922*. Praha : Orbis, 1932; *Teorie prózy*. Praha : Melantrich, 1933; *Vyzvědač. Marco Polo*. Praha : Státní nakladatelství, 1936; *Jak dělat prózu a verše: technika spisovatelského řemesla*. Praha : Orbis, 1940; *Dimitrij Šostakovič*. Praha : Mladá fronta, 1945; *Poznámky o próze ruských klasiků*. Praha : Československý spisovatel, 1958; *Zoo: dopisy nikoli o lásce*. Praha : SNKL, 1965; *Próza: Úvahy a rozbor*. Praha : Odeon, 1970; *Vzpomínky na vzpomínky*. Praha : Československý spisovatel, 1972; *Ejzenštejn*. Praha : Odeon, 1973; *Návrat Odysseův*. Praha : Lidové nakladatelství, 1974; *Malíř a car: Život malíře Fedotova*. Praha : Vyšehrad, 1980; *Nekonečné záhady*. Praha : Československý filmový ústav, 1990; *Studie I*. Brno : Host, 2007. V slovenčine si môžeme prečítať napr. *Energia omylu (knihy o sujete)*. Bratislava : Pravda, 1986, kde sa na záložke dočítame, že „energia omylu je energia hľadania a zároveň energia analýzy“.

neviažu na *Sonátu*, ale skladateľ ich považoval natoľko za inšpiratívne, že ich citoval, možno usudzovať, že Šklovský bol svojimi názormi, myšlienkami a postojmi Godárovi v istom období veľmi blízky.

Pri pohľade na štruktúru diela sa dá poukázať na niekoľko základných znakov:

1. Z hľadiska formy v makroštruktúre ide o veľkú trojdielnu (resp. trojčasťovú) formu, v ktorej sú okrajové časti odlišené tempovo aj výrazovo (prvá a tretia časť sú veľmi pomalé v dynamike piano, s tematickou anticipáciou hlavného melodického materiálu). Trojdielnosť s reprízou sa oddávna považuje za ideálny formový princíp, pretože návratom na záver dodáva skladbe tematickú uzavretosť, symetriu a pre poslucháča pocit ukončenosti.
2. Z hľadiska formy v mikroštruktúre je celá skladba zreteľne budovaná variačnou technikou, pričom však ide viac o variácie drobných útvarov v rozsahu motívov. Variačná technika je najpodstatnejším prvkom hudobného procesu najmä v strednej časti, ktorá je rozsahom (časovým, procesuálnym aj významovým) hlavným materiálom skladby. Prináša na rozsiahlej ploche najrozmanitejšie kontrasty, ktoré však zjednocuje spoločný motivický základ. Možno teda povedať, že bohaté motivické rozvíjanie alebo transformácie motívu, gradačné budovanie a kontrasty, sú tu najdôležitejším výrazotvorným prostriedkom.
3. Interval sekundy hrá celkovo v Godárovej tvorbe významnú úlohu. Je základným stavebným prvkom súzvukov nielen v harmónii (pozri príklady č. 9, 10, 11 a 12), je aj základným stavebným prvkom vo výstavbe melódie (pozri príklady 13, 15 a 16).
4. Z hľadiska spolupráce dvoch spoluúčinkujúcich hudobných nástrojov a interpretov je violončelový part zväčša nositeľom melódie, ktorá je nosným parametrom hudobného priebehu skladby, nesie motívy a ich mnohonásobné variácie. Klavírny part však okrem sprievodnej a „timbrovej“ funkcie tvorí aj hlavný zdroj rytmiky a tektonického pohybu.
5. Výrazové kontrasty sú výzvou pre interpretov a poňatím ich výpovede možno zásadne tvarovať hudobný priebeh.²⁰

Našou hypotézou môže byť aj domnienka, že skúmanou sonátou skladateľ dokumentoval silu motivickej práce a jej nesmiernu dôležitosť pri budovaní tektonického procesu, ktorý v tejto skladbe nedá poslucháčovi ani na chvíľu vydýchnuť. Aj v pasážach zdanlivo oddychových, kde sa hudobný proces utíši do piano, pomalého tempa a jednoduchej faktúry, je tektonické napätie citelné a vŕha do poslucháča intenzívne do výpovede procesu diela.

Hlavným motívom, ktorý je modelom pre ďalšie motivické verzie, je sedemtónový motív, vystavaný len z troch rôznych tónov, z opakovania tónu a jeho malosekundového „zvlnenia“ nahor a nadol, teda vyššie spomenutého „obalového motívu“ (podobný priebeh má melodická ozdoba, nazývaná „obal“, pozri Príklad 13).

²⁰ Pozri štúdiu FERKOVÁ, Eva: Štruktúra Sonáty na pamäť Viktora Šklovského V. Godára a možnosti jej interpretácie. In: *Prezentácie-konfrontácie 2014*. Bratislava : VŠMU, 2014, s. 57-68.

Príklad 15: Valčíkový motív a jeho varírovaná verzia v klavíri

18) Andante, Tempo di Valse ♩ = ca 100

Ďalší výrazový a štýlistický kontrast prináša transformácia motívu do štýlu à la Liszt či Rachmaninov (Príklad 16).

Príklad 16: V. Godár: *Sonáta na pamäť VŠ*, transformácia motívu

22) Un poco meno mosso, Maestoso

con tutta la forza, appassionato

Umelecká reč v hudbe je podľa Godárovho muzikologického výkladu založená predovšetkým na opakovaní a zmene, ktoré sa považujú od čias nemeckého muzikológa H. Ch. Kocha za základný princíp výstavby hudobných diel. Godár ich nazýva „totožnosťou a odlišnosťou“: „...esencia artefaktu sa nachádza v súčine totožnosti a od-

lišnosti.²¹ Jednota skladby je zabezpečená princípom návratu či opakovania, kontrast v skladbe, ako hlavný motor pohybu, sa dosahuje zmenou, odlišnosťou. Potvrdením tohto kréda sú všetky tri nami analyzované komorné diela. Kým súčinnosť totožnosti a zabezpečenie jednoty diela spočíva v monotematizme, či skôr vo variačnom spracovaní jedného motivického útvaru či bunky, odlišnosť spočíva v Godárovej tvorbe jednak v rozmanitosti použitých typov motivického pretvárania, ale tiež v nastoľovaní kontrastných motívov či pasáží, kontrastujúcich viacerými parametrami. Teda nielen v tematickom či melodickom kontraste, ale aj tempovo, dynamicky, faktúrovo, farebne a inštrumentačne.

Evidentný kontrast možno nájsť napríklad už v *Ricercare*, kde po mnohonásobnom spracovaní terciových pasáží v málo pohyblivom a pomaly pulzujúcom hudobnom procese najprv hudba postupne graduje až ku kulminácii (pozri Príklad 12) a po vyvrcholení sa zrazu objaví celkom nový hudobný výraz s hudbou kontrastujúcou melodicky, tempovo, dynamicky, metrorýtmicky, ale aj faktúrou a zmenami v hierachii hlasov (Príklad 17).

Príklad 17: V. Godár: *Ricercar* – nástup kontrastného záveru skladby

The musical score is for V. Godár's *Ricercar*, specifically the beginning of a contrasting conclusion. It is written for four instruments: Violin (vn), Viola (vi), Violoncello (vc), and Piano (pf). The tempo is marked 'Molto adagio e quieto' and the dynamics are 'ppp' and 'legatissimo'. The score includes a section marked 'con sord.' and another marked 'pizz.'. The piano part features a series of arpeggiated chords, with the instruction '(arpeggio lenio)' written above it. The score is labeled 'MN 01' at the bottom.

Kompozičné paralely

Po zhrnutí charakteristických štruktúrnych vlastností a typických postupov analyzovaných skladieb možno poukázať najmä na tieto ich kompozičné podobnosti:

- rozšírená tonalita (chromatizovaná), modalita, dvanásťtónový priestor, v *Sonáte na pamäť VŠ* aj mikrotónové pasáže;

²¹ GODÁR, Ref. 2, s. 111.

- b) základný motív vybudovaný z typického intervalu – malá tercia (*Ricercar*), sekunda (*Sonáta na pamäť VŠ*), čistá kvarta a tritón;
- c) klasická terciová akordika s preferenciou zmenšených septakordov;
- d) rozvinutý variačný princíp – motivická variácia, motív ako kostra rozvíjania na väčších plochách;
- e) minimalizmus v rozvíjaní motívu;
- f) klavír ako farebný (timbrový), rytmizujúci a dynamizujúci nástroj s využívaním klastrov;
- g) výrazné a bohaté kontrasty tempové, rytmické, dynamické, polohové, faktúrové;
- h) polyštylistika (najmä v *Sonáte na pamäť VŠ* a *Sekvencii*);
- i) hudobný citát alebo parafráza (*Dies irae*, Čajkovskij, Pärt, Liszt, Rachmaninov);
- j) klasická forma – trojdielna s reprízou (*Talizman*, *Sonáta na pamäť VŠ*), náznaky reprízy v *Sekvencii*, náznaky rondovosti (*Ricercar* aj *Sekvencia*).