

Ivan Hrušovský

Sláčikové kvartetá a Elégia

String Quartets and Elegy



MONUMENTA MUSICAE SLOVACAE



Ivan Hrušovský Tri sláčikové kvartetá a Elégia

Sláčikové kvarteto v slovenskej hudbe zohráva významnú úlohu už od jej profesionálnych začiatkov: Ján Levoslav Bella svojimi štyrmi kvartetami a sláčikovým kvintetom položil pozoruhodný základ našej komornej hudby. Navyše, akoby tým aj stanovil maximálny počet sláčikových kvartet – ak rátame číslované kvartetové opusy – určený pre slovenského skladateľa. Málokto z významnejších autorov tento počet prekročil. Po štyri kvartetá vytvorili Mikuláš aj Alexander Moyzesovci, zo žiakov Alexandra Moyzesa tento počet dosiahol Vladimír Bokes, Dezider Kardoš ho iba mierne prekročil (piatimi kvartetami), Jozef Sixta vytvoril dve, Ladislav Burlas tri plus *Poetická hudba*. Skôr výnimkami boli Jozef Malovec so siedmimi a Cikkerovi žiaci Juraj Beneš a Ilja Zeljenka – s piatimi, resp. štrnástimi kvartetami.

Tento nevyhnutne neúplný historický výpočet je však len náznakom významu kvartetovej tvorby v dejinách slovenskej hudby. Popri Bellovi a Mikulášovi Moyzesovi prispeli ďalšími dielami aj Frico Kafenda (*Sláčikové*

kvarteto G dur) či Alexander Albrecht (*Kvarteto D dur, Vianočné kvarteto, Slovenské kvartetino*).

Pre nasledujúce generácie skladateľov sa už sláčikové kvarteto významovo a funkčne posúva z roviny domáceho muzicírovania takmer do podoby „laboratória“, na pôde ktorého si skladateľ môže odskúšať nové kompozičné postupy a techniky. V tomto zmysle možno napríklad pozerať na absolventské *Sláčikové kvarteto, op. 2*, ktorým Eugen Suchoň zareagoval na podnety zo strany Arnolda Schönberga (mimochodom, tiež autora štyroch číslovaných sláčikových kvartet), a tiež na jeho oveľa neskorších *Šesť skladieb pre sláčikové kvarteto*, štúdií zameraných na kompozíciu pomocou seriálnej techniky. Podobne aj na *Hudbu pre štyri sláčikové nástroje* Ota Ferenczyho z roku 1947, ktorá mu svojho času vyniesla ocenenie na Bartókovej skladateľskej súťaži v Budapešti. Pre generáciu, ktorá nastúpila koncom 50. rokov minulého storočia a tvorila jadro našej hudobnej avantgardy, je sláčikové kvarteto – a komorná hudba všeobecne – vyslovene experimentálnym priestorom, laboratóriom na testovanie nových možností.

Do tohto kontextu zapadajú aj tri sláčikové kvartetá *Ivana Hrušovského* (1927 – 2001). Na prvý pohľad sa môže zdať, že z odkazu

tohto skladateľa dnes najviac rezonujú zborové skladby, ktorým sa podarilo preniknúť na pódia po celom svete, a veľké vokálno-inštrumentálne diela s duchovnou tematikou, ktoré ako praktizujúci evanjelik mohol slobodne tvoriť po Novembri 1989. Intímny charakter komornej tvorby s jej priestorom na experimentovanie však bol pre jeho kompozičný aj intelektuálny naturel veľmi dôležitý. Ivan Hrušovský, podobne ako jeho generačný druh a spolužiak z Moyzesovej skladateľskej triedy Ladislav Burlas, bol totiž profesijne „dvojdoborovým“ umelcom – bol skladateľom a teoretikom súčasne. Iste ho k tomu motivovalo aj rodinné prostredie: otec, Ján Hrušovský, bol spisovateľom, bratranec Igor filozofom. Preto Hrušovský popri štúdiu kompozície na Konzervatóriu a neskôr VŠMU v Bratislave študoval taktiež na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského – hudobnú vedu, estetiku a filozofiu. Jeho publikácie sú vynikajúcim dokladom jeho erudície. Napríklad opakovane vydávaný *Úvod do štúdia teórie harmónie* je dodnes neoceniteľným učebným textom pre adeptov hudobnej teórie či kompozície. Svedčí o Hrušovského mimoriadne širokom rozhlade tak v dejinách hudby, ako aj v kontrapunktických technikách a vývoji harmónie. Vzhľadom na politickú a kultúrnu izolovanosť vtedajšieho Československa je penzum jeho poznatkov

doslova ohromujúce a navyše podopreté obdivuhodnou schopnosťou koncízneho, priam esenciálneho formulovania myšlienky, prehľadnosti a zrozumiteľnosti vyjadrovania.

Podobne jasným a koncíznym vyjadrovaním sa vyznačuje aj Hrušovského kompozičný jazyk. Ten sa koncom 50. rokov postupne začal vymaňovať spod vplyvu jeho učiteľa a smeroval k dobovo aktuálnym avantgardným trendom, hoci väzby s minulosťou neboli celkom pretrhnuté. Napokon popri aktuálnych novinkách, s ktorými sa Hrušovský mohol stretnúť aj na festivale Varšavská jeseň (1962) či na letných kurzoch v Darmstadte (1965), v pozadí nezmazateľne ostali skladatelia ako Claude Debussy, Karol Szymanowski, ale napríklad aj Antonín Dvořák, ktorých hudbu obľuboval a dôkladne poznal. Nové techniky, medzi nimi dodekafónia, sonorizmus „poľskej školy“ a hlavne aleatorika, si našli cestu do diel ako *Combinazioni sonore* (1963), *Sonáta pre klavír* (1965) či *Tri klavírne skladby* (1968), kde sú miestami predkladané s priam didaktickou názornosťou. Nepredstavujú však výlučne jediný spôsob práce; Hrušovský sa rád vracia ku koreňom, opakovane siaha po obľúbenom druhu tokáty, v 70. rokoch komponuje skladby v starom štýle, kánony, variácie... Navyše, ku komornému žánru s retrospektívnymi tendenciami sa vracia aj na sklonku života,

keď tvorí svoje *Sláčikové trio* a *Klavírne trio In memoriam J. S. Bach AD 2000*, svoju poslednú dokončenú kompozíciu.

Na pôdu sláčikového kvarteta vkročil Ivan Hrušovský pomerne neskoro, v prvej polovici 80. rokov, už ako vyzretý umelec. Všetky tri opusy možno zaradiť do súradníc, ktoré v dejinách svetovej hudby minulého storočia vyznačili kvartetá Bélu Bartóka a po nich diela svojím jazykom aj érou vzniku bližšie Hrušovskému, napríklad *Sláčikové kvarteto* z roku 1964 od Witolda Lutosławského. U prvého z nich sa Hrušovský inšpiroval jednak spôsobom výberu intervalov, jednak radikálnym prehodnotením zvuku sláčikových nástrojov; u druhého zasa aplikovaním aleatorickej techniky a do istej miery „blokovým“ charakterom hudobného procesu. Tento hudobný jazyk sa uňho ustálil od konca 60. rokov, v už vyzretej inštrumentálnej podobe je prítomný napríklad v kompozícii *Musica nocturna* pre sláčikový orchester (1970). Syntetizuje seriálne vplyvy, aleatoriku a sonoristiku so starými kontrapunktickými technikami a harmonickým čítaním príznačným pre obdobie *fin de siècle*. Zaujímavé je, že v kvartetách celkom absentuje folklórny prvok, prítomný v iných segmentoch Hrušovského neskoršej tvorby. A takisto fakt, že aj napriek ich vzniku

v 80. a prvej polovici 90. rokov sa nenechávajú uniesť dobovými tendenciami miešania štýlov – aspoň nie v prvoplánovo naivnom zmysle. Necítiť v nich snahu pôsobiť za každú cenu komunikatívne a prístupne.

Táto štýlová aj výrazová konzistentnosť a umelecká nekompromisnosť však má svoje opodstatnenie a pramení v ďalšej, dosiaľ nespomenutej významovej rovine sláčikového kvarteta. Výsostne dialogická povaha tohto hudobného druhu umožňovala skladateľom využiť ho ako médium komunikácie tých najvnutornejších duševných poryvov. Preto sláčikové kvarteto ako forma autoterapie, ako spôsob umeleckého vyjadrenia a prekonania osobnej alebo spoločenskej traumy, preto tá neraz hraničná expresivita a dramatismus.

Podnetom k skomponovaniu *Sláčikového kvarteta č. 1* bola osobná tragédia, predčasná smrť skladateľovho syna Romana v roku 1983. Napriek tomu však dielo nie je otvoreným nárekom; jeho smútok je pomerne rezervovaný, čo dovoľuje hudbu vnímať takmer v čisto abstraktnej rovine. To, že autor siahol práve po tomto hudobnom druhu, sa javí ako takmer prirodzené – v našej kultúre mohli byť vzorom dve neskoré kvartetá Bedřicha Smetanu, ale našli by sme príklady kultúrne vzdialené a takmer iste bez priameho súvisu

s Hrušovského voľbou: napríklad sláčikové kvarteto *Vita et mors* islandského modernistu Jóna Leifsa podnietené smrťou autorovej dcéry...

Hoci je kvarteto rozdelené do troch častí, je, podobne ako zvyšné dve, jedným súvislým dramaturgickým aj formovým oblúkom. Prvú časť tvorí výrazné „motto“, z ktorého sa odvinie prakticky všetok nasledujúci hudobný materiál: tichý inštrumentálny „chorál“, akoby recitovaná smútočná inkantácia. Jej znenie prerušuje chromatický motív prvých huslí, odpoveď druhých huslí v inverzii a následne variácia vo viole. Postup sa niekoľkokrát analogicky opakuje a rozvíja, v momente pomyselného zlatého rezu chorál prepuká do fortissima, aby sa vzápätí stiahol do úvodnej mlčanlivej a meditatívnej polohy.

Tento pomerne konvenčný postup však v nasledujúcej časti zaznamenáva prekvapivý dramaturgický aj štýlový posun. *Allegro ma non troppo* od prvého okamihu prináša vpád drámy a s ním aj radikálne rozšírenie arzenálu technických prostriedkov. Možno ho odčítať ako danse macabre, scherzo obrazne tancujúce na prahu smrti. Jeho jadrom je tvar vzdialene pripomínajúci *Prestissimo con sordino* z Bartókovho *Sláčikového kvarteta č. 4*, jeho zvukovou a intervalovou esenciou sú

dvojhmaty s disonujúcimi súzvukmi tritónu a veľkej septimy. Hrušovský však ide ďalej: uvádza úseky v ametrickej notácii, aleatorické flažoletové plochy, plochy glissánd aj dravého pizzicata, akoby zúfalo hľadal východisko zo situácie...

Záverečná časť je pomalou a bolestivou cestou späť – k vstupnému chorálu. No kým sa tak stane, z úvodných klastrov a aleatorických plôch sa vynorí nečakané rozjasnenie v podobe „čistého“ štvorhlasného kontrapunktu. *Moderato, molto legato ed espressivo* prebieha, celkom symbolicky (s výnimkou jediného gis v parte violy), na „bielych klávesoch“, aby sa dej kvarteta definitívne uzavrel transformovanou podobou jeho začiatku. S výrazom nebeského pokoja a úplného zmierenia.

Kvarteto premiérovho zaznelo roku 1984 v Žiline v interpretácii Trávníckovho kvarteta.

Aj vznik *Sláčikového kvarteta č. 2* (1990) podnietil náhly odchod blízkeho človeka. Bol ním Hrušovského kolega Richard Rybáříč, muzikológ, medievalista, všestraný a pohotový publicista, jedna z popredných osobností hudobnohistorického výskumu na území Slovenska, a to práve v čase, keď sa otvárali hranice a nové možnosti bádania.

A aj druhé kvarteto čerpá materiál z úvodného „motta“, tentokrát rázne nastolenej akordickej sekvencie akoby ukotvenej v d mol. Tá je „hlavou“ témy, po ktorej nasleduje stručný „chvost“, pričom chvost je z intervalového hľadiska inverziou hlavy... Nasleduje fáza intenzívnej motivickej práce, takmer sonátové allegro s oblasťami hlavnej aj lyrickej vedľajšej myšlienky. Myšlienkový prúd allegro čoskoro odsunie do úzadia *Lento*, takmer bartókovská „hudba noci“, ktorá nesie podobné atribúty so záverečnou časťou *Prvého kvarteta*. Aj tu sa hustá chromatika prejasňuje a línie v štvorhlasnom kontrapunkte nadobúdajú charakter čistej diatoniky.

Molto vivace je ďalší danse macabre, balansujúci na hranici smrteľnej vážnosti a grotesky (s bizarnou polymetriou v pizzicate...), netrvá však príliš dlho. Napokon opäť prevládne hudba *Lenta*, ktorého krehké reminiscencie privádzajú dielo k mysterióznemu uzavretiu – bez reprízy, len s akoby potichu vysloveným otáznikom.

Premiéru uviedlo Košické kvarteto, ktorému je *Sláčikové kvarteto č. 2 in memoriam Richard Rybář* aj dedikované, v Bratislave roku 1990.

Sláčikové kvarteto č. 3, dokončené v máji 1995 a venované Moyzesovmu kvartetu, ktoré ho

premiérovu uviedlo, možno nemá natolko osobné pozadie vzniku, jeho hudobný obsah však v miere expresivity nezaostáva za svojimi predchodcami. Je dielom posledného tvorivého obdobia skladateľa, obdobia záverečnej syntézy. Rozdelenie na dve časti – pomalú vstupnú a rýchlejšiu, prevažne kontrapunktickú – pripomína postup typický pre Lutosławského. Zároveň je tu však prítomný onen ťažko definovateľný odhmotnený pokoj a vyrovnanosť, ktorý vane z neskorej komornej tvorby Dmitrija Šostakoviča; otvára sa tu viac priestoru pre lyrizmus.

Vstupná myšlienka zaznieva vo flažoletoch violončela v surreálnom opare pianissimových aleatorických figurácií ostatných troch nástrojov. Zjavujú sa tiež chorálové pasáže, takmer odkazujúce na prvé kvarteto aj epizódy v prepracovanom štvorhlasnom kontrapunkte.

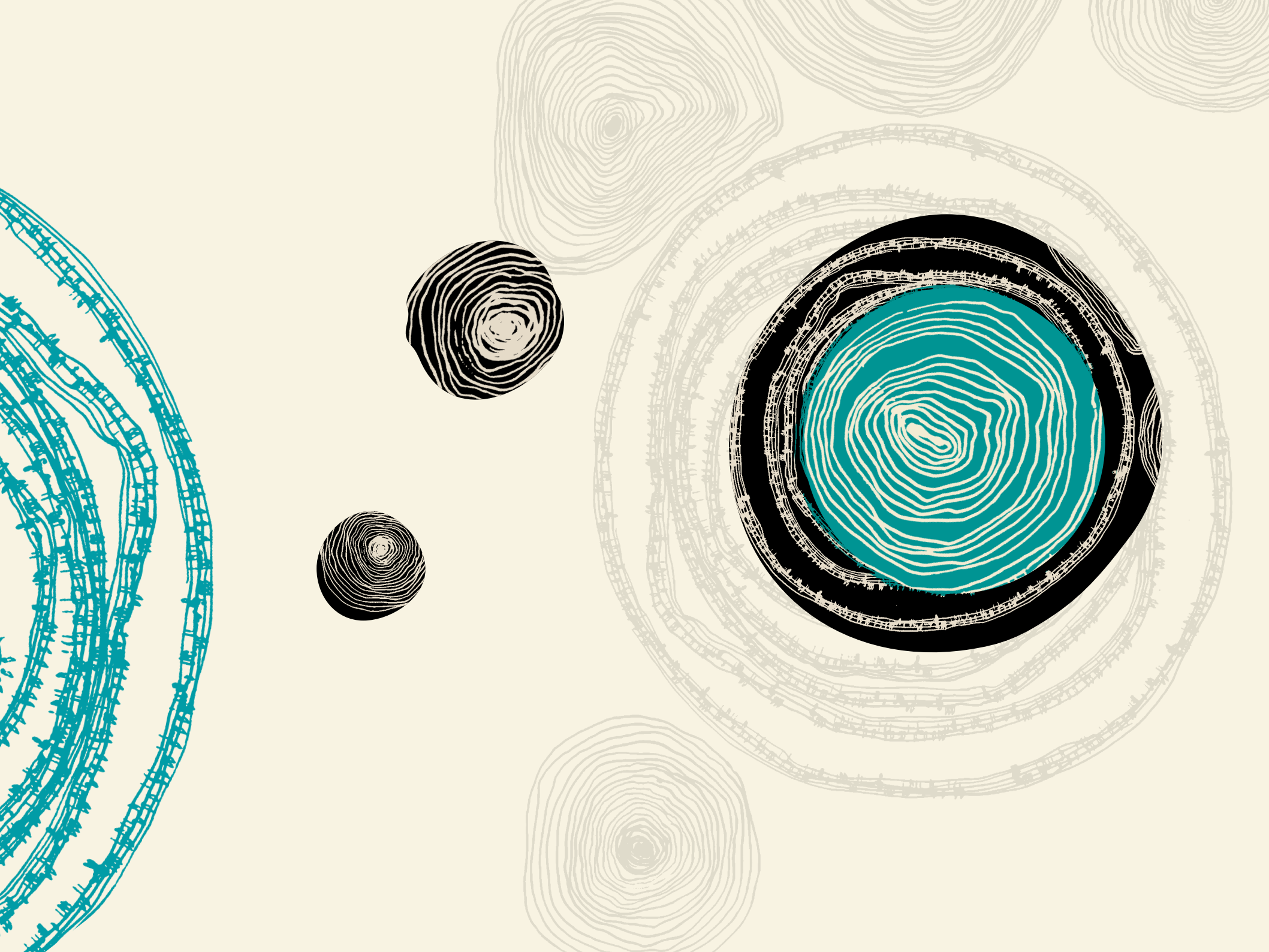
Druhá časť má nadpis *Fuga libera a 4 voci* a jej expozícia sa začína klasicky – ako *dux* a *comes* v druhých husliach a viole. Témou je dvanásťtónový rad a jeho račí obrat, aj nástupy zvyšných dvoch hlasov sú spracované pomocou ďalších kontrapunktických techník. Na um v tejto súvislosti prichádzajú Šostakovičove dodekafonické témy z diel z neskorého obdobia (téma scherza

z *Pätnástej symfónie...*), hoci u Hrušovského chýba onen typický nádych sarkazmu. Ponúka sa tiež paralela s Beethovenovou *Velkou fúgou B dur (Grosse Fuge in B flat major)* pre sláčikové kvarteto, nielen pre kontrapunktickú prácu, ale aj členitosť formy. Hrušovský do fúgy majstrovsky integruje ďalšie prvky – reminiscencie chorálu, parafrázy tém z prvej časti, epizódu v pizzicate, stretty, inverzné kánony, polrytmiiu... Svoju kvartetovú tvorbu uzavrel takpovediac vo veľkom štýle, skonštruovaním komplexnej formy, ktorá však pri všetkej zložitosti nestráca charakter komorného dialógu, ústiaceho opäť do skromného a zmierlivého gesta v pianissime posledných taktov.

Aj krátka *Elégia* pre recitátora a sláčikové sexteto (troje huslí, violu, violončelo a kontrabas) z roku 1991 je typom skladby napísanej „in memoriam“. Dedikantom je tentokrát Milan Šimečka, pôvodne marxistický filozof, ktorý neskôr musel znášať represálie komunistického režimu a stal sa jednou z osobností Novembra '89. Šimečka väčšinu profesijného života strávil v Bratislave, no pochádzal z českého Bohumína. Zrejme aj z tohto dôvodu Hrušovský symbolicky siahol po veršoch dvoch významných básnikov 2. polovice minulého storočia, Jaroslava Seiferta a Milana Rúfusa, a vo

svojej miniatúrnej komornej „kantáte“ spojil texty v češtine aj slovenčine. Presnejšie, verše Rúfusovej básne *Hudba pod ľadom* obklopil Seifertovou básňou *Píseň* – tak, aby medzi oboma vznikol rým. Hudobne je *Elégia* opäť príkladom Hrušovského dokonale esenciálneho vyjadrovania. Charakteristické intervaly rozložené v pomerne širokom tónovom priestore, flažolety, glissandá, variácie motívu B–A–C–H – všetko je použité s maximálnou úspornosťou, hudobná štruktúra ostáva takmer nehybnou, doslova ako „hudba pod ľadom“, aby na jej pozadí mohla vyniknúť sugestívnosť textu.

Robert Kolář



Ivan Hrušovský Three String Quartets and Elegy

The string quartet has played an important part in Slovak art music, from its professional beginnings. With his four quartets and string quintet, Ján Levoslav Bella laid a notable foundation for our chamber music; and with this he seemed to have set a maximum number of string quartets for Slovak composers (counting numbered opuses). Very few of our more important composers exceeded this number. Mikuláš and Alexander Moyzes produced four quartets and no more; of Alexander Moyzes's pupils, Vladimír Bokes reached this number and Dezider Kardoš exceeded it just slightly (with five), Jozef Sixta created two, Ladislav Burlas three plus *Poetical Music*. Rather the exceptions were Jozef Malovec with seven and Cikker's pupils Juraj Beneš and Ilja Zeljenka with, respectively, five and fourteen.

This historical enumeration, inevitably incomplete, is merely an indicator of the importance of quartet composition in the history of Slovak music. Alongside Bella and Mikuláš Moyzes, further works were contributed by Frico Kafenda (*String Quartet in G Major*) and

Alexander Albrecht (*String Quartet in D Major, Christmas Quartet, Slovak Quartettino*).

For the following generation of composers, the quartet underwent a shift in terms of significance and function. Rather than a piece for domestic music-making, it became almost a "laboratory" material on which the composer might try out new procedures and techniques. In this light we may view, for example, Eugen Suchoň's graduation piece *String Quartet op. 2*, where he responds to inspiration from Arnold Schönberg (himself, incidentally, author of four numbered string quartets), and also his much later *Six Compositions for String Quartet*, studies focused on composition using serial technique. We may think similarly of *Music for Four String Instruments* by Oto Ferenczy (1947), which in its time carried off a prize at the Bartók Composers' Competition in Budapest. And for the generation which came forward at the end of the 1950s and formed the core of our music avant garde, the string quartet (and chamber music in general) is explicitly a space for experiment, a laboratory where new possibilities are tested.

The three string quartets by Ivan Hrušovský (1927 – 2001) fall into this context. At first glance, it may seem that of this composer's legacy what has most resonance today is the choral works, which have made

their way onto podia all over the world, and the major vocal-instrumental works with spiritual themes (the composer, a practising Lutheran, was enabled to work on these freely only after November 1989). However, the intimate character of chamber music, with its space for experiment, was very important for someone of his intellectual and artistic nature. Ivan Hrušovský (like Ladislav Burlas, his contemporary and classmate in Moyzes's composition class) was professionally "an artist in two disciplines", i.e. simultaneously composer and theoretician. Undoubtedly there was an impulse towards this in his family background: his father Ján Hrušovský was a writer, his cousin Igor a philosopher. Hence alongside his study of composition at the Conservatory and later at the Academy of Performing Arts (VŠMU) in Bratislava, he also studied at the Faculty of Arts of Comenius University, where his subjects were musicology, aesthetics and philosophy. His publications give outstanding proofs of his erudition. For example, the repeatedly reprinted *Introduction to the Study of the Theory of Harmony* remains to this day a text of inestimable value for adepts of music theory and composition. It is testimony to Hrušovský's exceptionally wide overview, of music history no less than of counterpoint techniques and the evolution of harmony. Considering the political and cultural isolation

of Czechoslovakia at that time, the scope of his knowledge is literally astounding, and it was reinforced by an admirable capacity for succinct formulation of thoughts that expressed the essential, ranged widely, and were stated comprehensibly.

Likewise distinguished by clarity and concision is Hrušovský's compositional language, which began to break free from his teacher's influence at the end of the 1950s; it inclined towards the then-current avant garde trends, though the links with the past were not severed entirely. Ultimately, alongside the novelties that Hrušovský might have met with at the Warsaw Autumn Festival (1962) or the summer courses in Darmstadt (1965), indelibly in the background there were composers such as Claude Debussy, Karol Szymanowski, and indeed also Antonín Dvořák, whose music he loved and knew thoroughly. New techniques, among them dodecaphony, the sonorism of the "Polish school", and above all aleatoric music, found their way into such works as *Combinazioni sonariche* (1963), *Sonata for Piano* (1965) and *Three Piano Pieces (Sonata No. 2, 1968)*, where in places they are presented with a quite didactic visuality. They are not, however, a single and exclusive mode of working: Hrušovský liked to return to his roots and he repeatedly resorted to his favourite toccata form. In the 1970s

he composed works in the old style, canons, variations... Indeed, he returned to the chamber genre with retrospective tendencies even at the end of his life, when he created his *String Trio* and *Piano Trio In memoriam J. S. Bach AD 2000*, his last completed composition.

Ivan Hrušovský entered upon the terrain of the string quartet only relatively late, as a fully matured artist, in the mid-1980s. All three opuses may be assigned to the coordinates marked out in the global music history of the last century by the quartets of Béla Bartók and thereafter by works nearer Hrušovský in language and era, for example Witold Lutosławski's *String Quartet* of 1964. From the former Hrušovský took inspiration, firstly, in the mode of choosing intervals, and secondly, in the radical re-evaluation of the sound of string instruments; from the latter, again there was the application of aleatoric technique and, to a certain extent, the "block" character of the musical process. This musical language became a constant of his from the late 1960s; in an already fully mature instrumental form it is present, for example, in his *Musica nocturna* for string orchestra (1970). It synthesises serial influences, aleatoric music and sonoristics with old counterpoint techniques and a harmonic feeling typical of the *fin de siècle* period. Interestingly, the folklore element is wholly

absent in the quartets, though it is present in other segments of Hrušovský's later work. Likewise notable is the fact that despite their genesis in the 1980s and the first half of the 1990s, they do not succumb to the contemporary trends of style-mixing – at any rate not on the explicit level, not in any naive sense. And one cannot detect any effort in them to be communicative and accessible at all costs.

This consistency in style and expression, and the uncompromising artistic attitude, do however have their justification; they have their source on another plane of the string quartet which we have not yet adverted to. The supremely dialogic nature of this musical type enabled the composer to use it as a means of communicating his deepest spiritual turmoil. Hence the string quartet as a form of auto-therapy, a mode of artistically expressing and overcoming personal or social trauma; hence its frequently extreme intensity of expression and dramatic charge.

The stimulus for composing *String Quartet No. 1* was a personal tragedy, the premature death of the composer's son Roman in 1983. Despite that, however, the work is not openly a lamentation: its grief is comparatively reserved, allowing the listener to hear the music almost on a purely abstract plane. The fact that the composer

resorted specifically to the string quartet form appears almost natural – in our culture it might have had a model in two late quartets by Bedřich Smetana, but we could find more distant examples which almost certainly had no direct bearing on Hrušovský's choice: for example, *Vita et mors*, a string quartet by the Icelandic modernist Jón Leifs, inspired by the death of the composer's daughter...

Although the quartet is divided into three movements, it constitutes (as the other two also do) a single continuous dramaturgic and formal curve. The first movement creates a striking "motto", from which almost all of the subsequent musical material unfolds: a quiet instrumental "chorale", an incantation, as it were, of grief. This recitation-like sound disturbs the chromatic motif of the first violin, the second violin's responsive inversion, and the subsequent variation on viola. The procedure is repeated analogously a number of times and developed; at the moment of the imaginary Golden Section the chorale bursts into fortissimo, only to retreat immediately into the quiet and meditative register of the opening.

This relatively conventional procedure, however, registers a surprising dramaturgic and stylistic shift in the following movement. *Allegro ma non troppo* from the first moment brings the onset

of drama, and with it a radical expansion of the arsenal of technical resources. One may read it as a danse macabre, a scherzo figuratively dancing on the threshold of death. Its core is a form that distantly recalls the *Prestissimo con sordino* from Bartók's *String Quartet No. 4*, with its sonic and interval essence of double stop with the dissonant concords of the tritone and major seventh. Hrušovský, however, goes further: he introduces sections in ametric notation, passages of glissandi and wild pizzicato, as if he were desperately seeking an egress from the situation...

The concluding movement is a slow and painful way back – to the initial chorale. But while that is happening, from the introductory clusters and aleatoric passages an unexpected clearing emerges, in the form of a "pure" four-voice counterpoint. *Moderato, molto legato ed espressivo* takes its course, altogether symbolically (with the exception of one G sharp in the viola part), on the "white keys", so that the action of the quartet may conclude definitively with a transformed version of its beginning. With an expression of heavenly peace and complete reconciliation.

The quartet had its premiere in Žilina in 1984, performed by the Trávníček Quartet.

Again, **String Quartet No. 2** (1990) was inspired by the sudden departure of a person who was close. That was Hrušovský's colleague Richard Rybář, musicologist, medievalist, versatile and resourceful publicist, one of the foremost researchers of music history in the land of Slovakia, and this at precisely the time when the borders were opening, with new opportunities to probe for knowledge.

The second quartet also draws material from an introductory "motto", this time a forcefully established chord sequence anchored, as it were, in D minor. That is the "head" of the theme, which is followed by a concise "tail", that tail being an inversion of the head in interval terms... A phase of intensive motivic work follows, an almost sonata-type allegro with areas of the main idea and a lyrical collateral idea. The allegro's current of thought is soon displaced by a *Lento*, an almost Bartók-style "music of night", which has similar attributes to those of the *First Quartet's* concluding movement. Here also the dense chromatic is illuminated and the lines in four-voice counterpoint take on the character of pure diatonic.

Molto vivace is a further danse macabre, balancing on the edge of deadly seriousness and grotesque (with a bizarre polymetric in pizzicato...); however, that does not last too long.

Finally, the music of the *Lento* dominates once more, with its fragile reminiscences bringing the work to a mysterious closure – without recapitulation, merely with a question mark, as it were, quietly uttered.

The Košice Quartet, to whom *String Quartet No. 2 in memoriam Richard Rybář* is also dedicated, performed the premiere of the work in Bratislava in 1990.

String Quartet No. 3, completed in May 1995 and dedicated to the Moyzes Quartet, who performed its premiere, may not have any comparable personal motivation for its production, yet in terms of expressive power it does not fall short of its predecessors. It is a work from the composer's final creative period, a time of concluding synthesis. The division into two movements – a slow commencement and a faster movement, predominantly contrapuntal – recalls the procedure typical for Lutosławski. And yet simultaneously present in this work, there is a scarcely definable dematerialised calm and equipoise, with a breath of the late chamber work of Dmitri Shostakovich. More space opens up here for lyricism.

The opening idea sounds in flageolets of the cello in a surreal mist of aleatoric figurations, in pianissimo, of the other three instruments.

Choral passages appear also, which almost evoke the first quartet and its episodes in elaborate four-voice counterpoint.

The second movement is entitled *Fuga libera a 4 voci* and its exposition begins classically – as *dux* and *comes* in the second violin and viola. The theme is a twelve-tone row and its retrograde, and the accession of the remaining two voices is elaborated, using further counterpoint techniques. In this connection, one thinks of Shostakovich's dodecaphonic themes in works of his later period (the scherzo theme from his *Fifteenth Symphony*...), although in Hrušovský that typical whiff of sarcasm is lacking. A parallel also presents itself with Beethoven's *Grosse Fuge in B flat major* for string quartet, not only for the counterpoint work but also for the articulation of form. Hrušovský masterfully integrates further elements in the fugue: reminiscences of the chorale, paraphrases of themes from the first movement, episodes in pizzicato, stretti, inversion canons, polyrhythm... He closed his quartet work, so to speak, in grand style, constructing a complex form, which nevertheless in all its intricacy does not lose the character of a chamber dialogue, eventuating once again in a humble and conciliatory gesture in the pianissimo of the final bars.

Brief **Elegy** for reciter and string sextet (three violins, viola, cello and double-bass), composed in 1991, is also a kind of composition written "in memoriam". The dedicatee on this occasion is Milan Šimečka, originally a Marxist philosopher, who later had to endure reprisals from the communist regime, and who was one of the prominent figures in November 1989. Šimečka spent most of his professional life in Bratislava, but he came from Bohumín in the Czech Republic. Evidently for this reason, Hrušovský symbolically drew upon the poetry of two important poets of the second half of the last century, Jaroslav Seifert and Milan Rúfus, and in his miniature chamber "cantata" he combined texts in Czech and Slovak. More precisely, he embedded lines from Rúfus's poem *Music Under the Ice* within Seifert's poem *Song* – in such a way as to make them rhyme with each other. Musically, the *Elegy* is once again an example of Hrušovský's perfectly essential expression. The characteristic intervals set out in a relatively broad tonal space, the flageolets, the glissandi, the variations on the motif *B–A–C–H* – everything is employed with maximal economy, the musical structure remaining almost immobile, literally like "music under the ice", so that against its background the inspiring text may excel.

Robert Kolář



Mucha Quartet

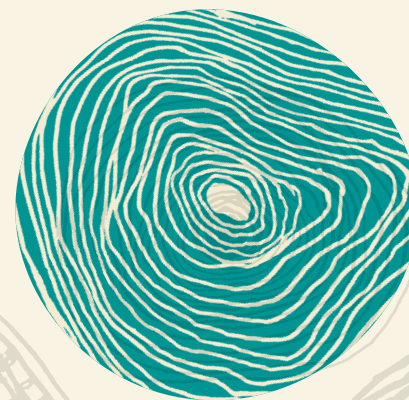
Mucha Quartet vzniklo roku 2003 na pôde Konzervatória v Bratislave, kde začalo pracovať pod vedením Stanislava Muchu, primára Moyzesovho kvarteta, ktoré za svojich študentských čias nieslo názov Muchovo kvarteto. V štúdiu komornej hry pokračovalo na VŠMU v Bratislave. V súbore od jeho vzniku prebehli tri personálne zmeny. Kvarteto účinkovalo na mnohých hudobných podujatiach i na samostatných komorných recitáloch. V novembri 2010 súbor získal 2. cenu na Medzinárodnej interpretačnej súťaži Nadácie Bohuslava Martinů v Prahe. V poslednej dobe získalo Mucha Quartet dve významné ceny na prestížnych medzinárodných súťažiach, 2. cenu a Cenu publika na súťaži Premio Paolo Borciani 2014 a 1. cenu na Medzinárodnej súťaži komornej hudby Antonína Dvořáka (Praha 2014).

Mucha Quartet was founded in 2003 at the Conservatory in Bratislava. It began to operate under the leadership of Stanislav Mucha, kapellmeister of the Moyzes Quartet, which had been known as the Mucha Quartet during his student period. The Mucha Quartet continued the study of chamber playing at VŠMU in Bratislava. Since its foundation, the ensemble has had three changes of personnel. The quartet has performed at many music events and at independent chamber recitals. In November 2010 it was awarded 2nd prize at the Bohuslav Martinů Foundation's International Performance Competition in Prague. In recent times, the Mucha Quartet has received two important awards at prestigious international competitions: 2nd Prize and Prize of the Public at the Premio Paolo Borciani 2014, and 1st prize at the Antonín Dvořák International Chamber Music Competition (Prague 2014).

Petra Noskaiová

Petra Noskaiová vyštudovala spev na bratislavskom Konzervatóriu a našej verejnosti je známa ako mezzosopranistka, vystupujúca sólovo, ale predovšetkým v rámci najrozmanitejších európskych vokálnych súborov. Zúčastnila sa medzinárodných majstrovských kurzov v Rakúsku, v Čechách a vo Francúzsku. Spolupracovala s mnohými súbormi špecializujúcimi sa na interpretáciu starej hudby (Musica Aeterna, Musica Antiqua Praha, Capella Regia, Musica Florea, Teatro Lirico, Solamente naturali, a i.). Od roku 2010 spieva s mníchovským zoskupením VocaMe, s ktorým uvádza a nahráva aranžované diela skladateľov 9. – 15. storočia.

Petra Noskaiová graduated in singing from the Bratislava Conservatory, and she is known to our public as a mezzo-soprano singer, who makes solo appearances but principally sings in partnership with European vocal ensembles of the most diverse kinds. She has completed international master's courses in Austria, Czech Republic, and France. She has partnered many ensembles specialising in the performance of early music (Musica Aeterna, Musica Antiqua Praha, Capella Regia, Musica Florea, Teatro Lirico, Solamente naturali, a. c.). Since 2010 she has sung with the Munich ensemble VocaMe, with whom she performs and records arranged works by composers of the 9th to the 15th century.



Anton Jaro

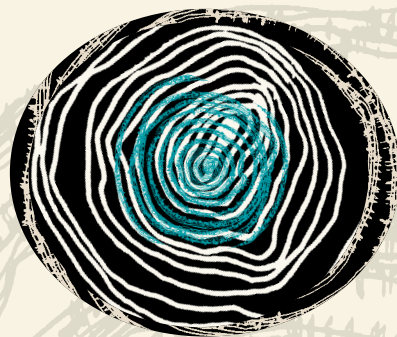
Anton Jaro sa o hru na kontrabase začal zaujímať v 14-tich rokoch. Absolvoval Konzervatórium v Bratislave, potom v štúdiu pokračoval na Vysoké škole múzických umení v Bratislave, ktoré ukončil doktorátom. Skladbu začal študovať v roku 2010 u Jevgenija Iršaja a v roku 2015 ju dokončil s magisterským titulom. Účinkoval s mnohými súbormi ako Quasars Ensemble, Mucha Quartet, či Moyzesovým kvartetom a je členom Orchestra Slovenskej filharmónie. Ako interpret a skladateľ sa zaraduje medzi propagátorov súčasnej hudby ako na Slovensku, tak aj v zahraničí.

Anton Jaro became interested in playing the double bass at the age of 14. He graduated from the Conservatory in Bratislava, then continued his studies at the Academy of Performing Arts in Bratislava, which he completed with a doctorate. He began studying the composition in 2010 with Evgeny Irshai and in 2015 he completed it with a master's degree. He has performed with many ensembles such as the Quasars Ensemble, the Mucha Quartet, the Moyzes Quartet and he is a member of the Slovak Philharmonic Orchestra. As a performer and composer, he is one of the promoters of contemporary music in Slovakia and abroad.

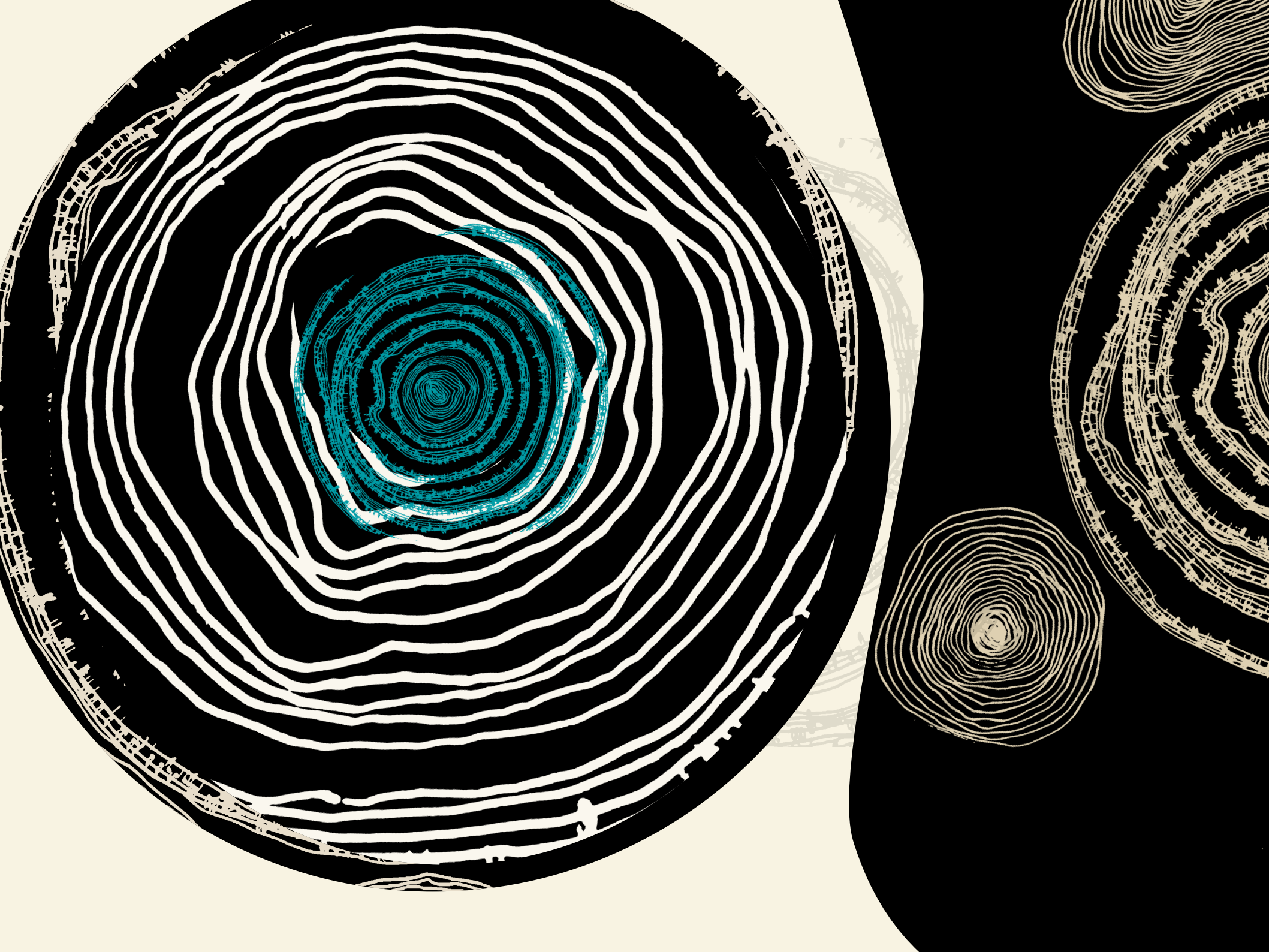
Michal Slamka

Michal Slamka študoval hru na husliach a súčasne aj hru na viole na konzervatóriu v Nitre. Počas štúdia na konzervatóriu účinkoval v klavírnom triu, sláčikovom kvartete a komorných orchestroch. Zúčastnil sa Európskeho hudobného kampusu v Grafenegg pod záštitou EUYO (European Union Youth Orchestra) a účinkoval aj v Slovenskom mládežníckom orchestri. V roku 2018 získal 1. miesto na medzinárodnej súťaži vo Viedni, v kategórii komorná hudba od 22 – 26 rokov.

Michal Slamka studied violin and viola at the conservatory in Nitra. During his studies at the conservatory, he performed in the piano trio, string quartet, and chamber orchestras. He participated in the European Music Campus in Grafenegg under the auspices of the EUYO (European Union Youth Orchestra) and he performed in the Slovak Youth Orchestra. In 2018 he won 1st place at the international competition in Vienna, in the category of chamber music from 22 to 26 years.







Jaroslav Seifert
(1901 – 1986)

Píseň

Bílým šátkem mává,
kdo se loučí,
každého dne se něco končí,
něco překrásného se končí.

Poštovní holub křídly o vzduch bije,
vraceje se domů,
s nadějí i bez naděje
věčně se vracíme domů.

Setři si slzy
a usměj se uplakanýma očima,
každého dne se něco počíná,
něco překrásného se počíná.

(Poštovní holub, 1929)

Song

He who departs waves a white scarf,
his farewell sending;
every day something is ending,
something very beautiful is ending.

The carrier pigeon beats his wings on air,
returning home,
with hope and with despair
eternally we are returning home.

Save your tears
and smile with eyes still brimming:
every day something is beginning,
something very beautiful's beginning.

(Carrier Pigeon, 1929)

Milan Rúfus
(1928 – 2009)

Hudba pod ľadom

Ono to raz na každého príde.
Príde k nám a príde za vami.
Že si hlavu v náhlom osamení
poťažkáva človek na dlani.

Verné veci mlčia. Zem i lesy –
všetko si ťa ticho spomína.

A ty sám v tom tichu poznáš,
že si hlbina.

(Štyri epištoly k ľuďom, 1969)

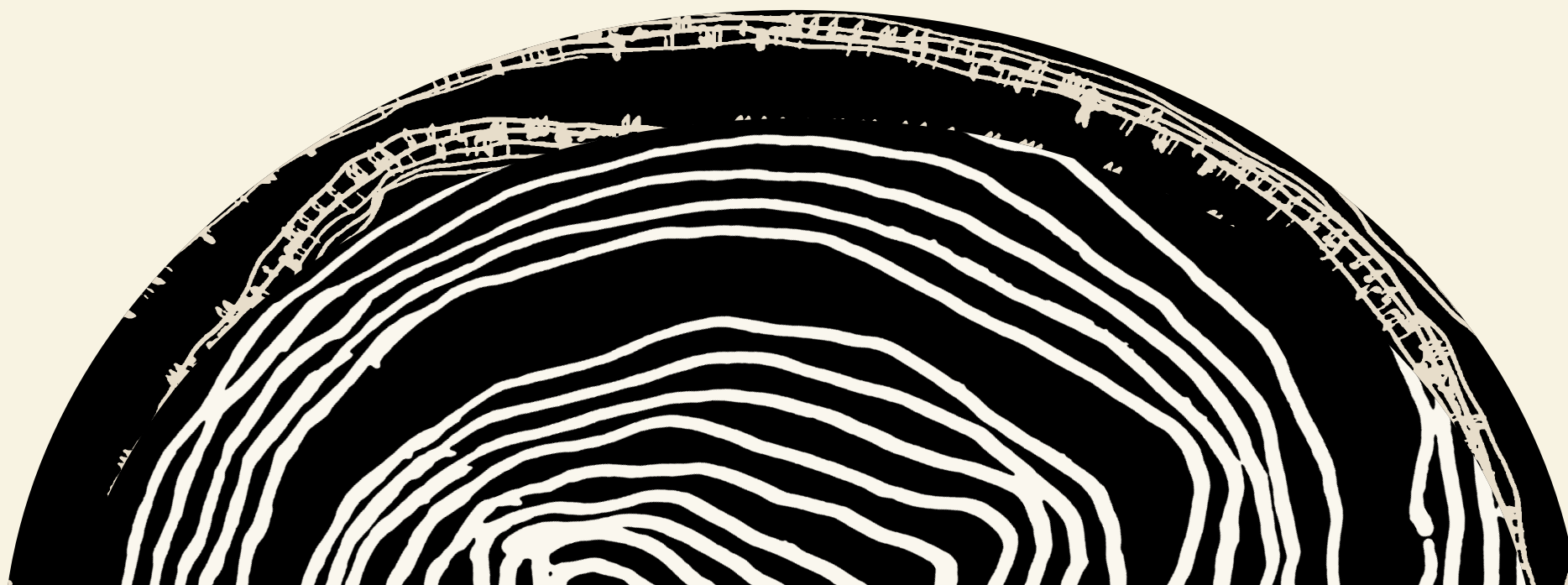
Music Under the Ice

It's going to come for everyone some day.
Come for us too, come after you have gone.
Making a man clasp head in hands,
so suddenly alone.

Faithful things fall silent. Earth and woods –
All things recall you, memory undimming.

And you too in that silence recognise
your depth.

(Four Letters to the People, 1969)



Ivan Hrušovský (1927 – 2001)

Sláčikové kvartetá a Elégia / String Quartets and Elegy

Total time 64:00

Sláčikové kvarteto č. 1 / String Quartet No. 1 (1983)
Pamiatke syna Romana / In Memory of Son Roman

1. Sostenuto 05:01
2. Allegro ma non troppo. Presto 09:57
3. Adagio. Andante, ma poco con moto 06:34

Sláčikové kvarteto č. 2 / String Quartet No. 2 (1990) 14:46
In memoriam Richard Rybář / In Memory of Richard Rybář

4. Sostenuto
Allegro ma non troppo. Presto
Adagio. Andante, ma poco con moto

Sláčikové kvarteto č. 3 / String Quartet No. 3 (1994 – 1995)

5. Largo 12:04
6. Vivace. Molto adagio 09:07

7. Elégia in memoriam Milan Šimečka pre recitátora a sláčikové sexteto /
Elegy in Memory of Milan Šimečka for Reciter and String Sextet (1991) 06:05
*na texty básní Jaroslava Seiferta (Píseň) a Milana Rúfusa (Hudba pod ledem) /
on the poems of Jaroslav Seifert (Song) and Milan Rúfus (Music under the Ice)*



Ivan Hrušovský (1927 – 2001)

Sláčikové kvartetá a Elégia / String Quartets and Elegy

Mucha Quartet

Juraj Tomka – 1. husle / 1st violin, Jozef Ostrolucký – 2. husle / 2nd violin
Veronika Kubešová – viola / viola, Pavol Mucha – violončelo / cello

Michal Slamka – husle, a. h. / violin, as a guest, Anton Jaro – kontrabas, a. h. / double bass, as a guest
Petra Noskaiová – recitácia, a. h. / recitation, as a guest

*Nahrané 13. – 15. júla 2020, Kuchyňa, Slovensko.
Recorded on July 13th – 15th, 2020, in Kuchyňa, Slovakia.*

Music director, mastering: František Poul

Recording engineer: Otto Nopp

Sleeve notes: Robert Kolář

Translation: John Minahane

Photography: Marcel Plavec, Pavel Kastl

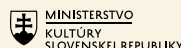
Design, illustrations and layout: Andrea Andreutti Pokorná

Total time 64:00



2021

HC 10053



SOZA / BIEM R35 0043-2-131