

Tvůrčí přístupy ostravských skladatelů Miroslava Klegy a Eduarda Dřízgy ke klavírní tvorbě

PhDr. Jaromír Zubíček, ArtD.

V průběhu 20. století se stala Ostrava významným centrem rozvíjejícím se v různých společenských oblastech. Díky těmto okolnostem došlo i k rozvoji hudebního života, s kterým souvisí i skladatelská činnost v oblasti hudby. Velkou oblibou se stala hra na klavír a prezentace klavírních skladeb na veřejnosti.

Cílem příspěvku je představit dva ostravské autory 20. století (Miroslava Klegu a Eduarda Dřízgy) s akcentací na jejich klavírní tvorbu. Výběr skladatelů proběhl na základě jejich dlouhodobého působení v ostravském regionu a spjatostí s ostravským kulturním děním. U vybraných skladatelů si chceme nastíněním vyjadřovacích prostředků jimi využitých v klavírní tvorbě, v porovnání s některými okolnostmi ovlivňujícími umělecký růst představených autorů, ujasnit důvody, proč si zvolili dané vyjadřovací techniky.

Skladatelská činnost ostravského rodáka Miroslava Klegy (1926–1993) není co do počtu kompozic příliš rozsáhlá. Klavírní skladby v jeho díle zastupují *Suita bagatella pro klavír* z roku 1948, *Zbojnické nápady pro klavír* zkomponované v roce 1953 a *Nocturno pro klavír* z roku 1958. Jednalo se tedy o tvůrčí období mezi roky 1948 až 1958.¹

Oproti tomu kompoziční činnost Eduarda Dřízgy (1944–2017) věnovaná klavíru odstartovala již v raném dětství, kdy začal díky rodinnému zázemí ve čtyřech letech hrát na klavír a komponovat malé drobné skladbičky. První výraznou kompozici, virtuózně laděnou *Toccatu*, vytvořil Dřízga ve svých 15 letech na počátku studia na konzervatoři. Během studií na pražské HAMU zkomponoval Dřízga řadu děl, mezi něž patří i klavírní skladby *Passacaglia pro klavír*, jež vznikla v roce 1962, *Tři bagatelly pro klavír* z roku 1963, *Šest dvouhlasých kánonických invencí pro klavír nebo cembalo* z roku 1964 a *Dva české tance pro klavír*, rovněž z roku 1964. V roce 1965 skladatel dokončil *Sonátu pro klavír* a v roce 1966 *Tři preludia a fugy pro dva klavíry*.²

Rozdílné byly i počátky studia hudby obou autorů. Miroslav Klega (původním jménem Alexej Klega), přestože pocházel z významné intelektuální rodiny, měl z důvodu úmrtí svého

¹ ZUBÍČEK, Jaromír. *Vývojové proměny klavírní tvorby skladatelů ostravského regionu od roku 1950*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2011, s. 33–35.

² STEINMETZ, Karel. *Hudba v období tzv. normalizace (1969-1989)*. In *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Jan Mazurek – Karel Steinmetz – Hana Adámková (eds.). Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, s. 135–136.

otce v roce 1933 cestu k hudbě zkomplikovanou. V důsledku pozdějšího nového manželství jeho matky, která se provdala za důlního inženýra J. Vlasáka, stavějícího se ke Klegově vztahu k hudbě odmítavě, musel nastoupit A. Klega na Českou státní průmyslovou školu strojnickou ve Vítkovicích. Technika ho ovšem nijak nezaujala. Tíhl k hudbě a tajně cvičil na housle. Celá situace se následně projevila na jeho prospěchu ve škole. Naštěstí, díky intervenci jeho strýce Vojtěcha Martínka přestoupil na gymnázium v Přívoze. V době svých gymnaziálních studií založil studentský orchestr, pro který psal skladby. V tehdejší době se začal podepisovat jako Miroslav Klega.³

Profesionální hudební vzdělání se mu dostalo nejdříve v letech 1944–1945, kdy začal studoval skladbu na pražské konzervatoři u profesorů Jaroslava Kříčky a Emila Hlobila. V době uzavření konzervatoře z důvodu válečného stavu se vzdělával soukromě u Jaroslava Kříčky. V roce 1946 odešel na bratislavskou konzervatoř, kde pokračoval ve studiu skladby u Eugena Suchoně a Jána Cikkera. Studia ukončil absolutoriem v roce 1951. Následně se mu ještě podařilo si své vzdělání doplnit na půlroční stáži v Darmstadtu u Karlheinze Stockhausena a u Pierra Bouleze.⁴

Na formování umělecké osobnosti Miroslava Klegy měly kromě již výše uvedených životních okolností vliv i jeho estetické preference. Jeho obliba spočívala ve francouzské literatuře, a také v kompozičním díle skladatelů I. Stravinského a S. Prokofjeva. Rovněž byl silně ovlivněn folklorem, se kterým se setkával již při studiu na konzervatořích v Praze a v Bratislavě.⁵

Po počátečních kompozičních pokusech vycházejících z dodekafonie se snažil najít si svůj vlastní osobitý sloh. Usiloval o vlastní tvůrčí jazyk, svým projevem se blízcím k L. Janáčkoví. Jeho skladatelská technika má neromantický základ ovlivněný přirozenou hudebností s náznaky citovosti s prvky šarmu a vtipu. Přestože byl ovlivněn avantgardními směry, nestal se jejich nositelem, tudíž bychom jej mohli spíše zařadit mezi tradicionalisty s prvky neoklasicismu.

Eduard Dřízga, jak již bylo dříve uvedeno, započal svou skladatelskou činnost již v raném dětství, kdy díky rodinnému zázemí začal ve čtyřech letech hrát na klavír a komponovat malé drobné skladbičky. Později si mladý skladatel ke hře na klavír přidal

³ GREGOR, Čestmír. *Miroslav Klega: tvorba 1953–1965*. Ostrava: Janáčkova filharmonie, 1966.

⁴ MAZUREK, Jan. Hudba v období (1945–1968). In *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Jan Mazurek – Jiří Kusák (eds.). Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, s. 97–98.

⁵ ZUBÍČEK, Jaromír. *Vývojové proměny klavírní tvorby skladatelů ostravského regionu od roku 1950*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2011, s. 33–35.

i studium harmonie a kontrapunktu u Josefa Barty, žáka Leoše Janáčka. Díky brzkému studiu hudby a vlastní píli byl po dokončení základní školy přijat na Vyšší hudebně-pedagogickou školu v Ostravě (dnešní Janáčkovu konzervatoř v Ostravě) ke hře na klavír do třídy Josefa Kysely.⁶ Vedle klavíru se na konzervatoři věnoval i studiu skladby, což dokládá i jeho první výraznější kompozice *Toccata pro klavír*.

Po dokončení studia konzervatoře se Dřízga přemístil do Prahy, kde podal přihlášky na HAMU ke studiu hry na klavír, skladbu a dirigování. Nakonec se rozhodl pro studium skladby, které zahájil ve třídě Václava Dobiáše. Jakožto student skladby měl možnost rozvíjet svou klavírní hru u cembalistky Zuzany Růžičkové pod jejímž vedením hrál Bachovy skladby. K dalším pedagogům, ovlivňujících skladatelovy preference, se zařadil hudební teoretik a skladatel Karel Janeček, s nímž Dřízga také konzultoval své vlastní kompozice.⁷

Eduard Dřízga vycházel od samotného počátku svého komponování z hlavního vývojového proudu české hudby. Vždy se snažil upřednostnit v maximální míře své muzikantské cítění s melodickou a harmonickou invencí oproti šokování publika novátorskými technikami. Ve skladatelských prvotinách lze vystopovat i prvky hudby Bohuslava Martinů a modality Bély Bartóka.⁸ Jeho hudba vychází z pramenů české hudebnosti nepodléhající působení ortodoxní avantgardy. Z novodobých technik si vybíral jen takové, které nedeformovaly jeho muzikantskou osobnost. V melodické složce dominuje zpěvnost a bohatá muzikantská invence.

Výběr z klavírní tvorby Miroslava Klegy

Pro porovnání skladatelského přístupu obou autorů byly vybrány kompozice typické pro oba skladatele, ve kterých se plně projevují jejich preference. Z Klegovy tvorby je to cyklus krátkých klavírních skladeb nazvaný *Zbojnické nápady pro klavír*, s podtitulem *7 drobností pro klavír na 2 ruce*, který vznikl o Velikonocích roku 1953.⁹ Autor si jej zapsal do malého notového zápisníku, který mu věnoval Ján Cikker při odchodu z Bratislavy. Tyto klavírní drobnosti komponované pod inspiračním vlivem slovenského folkloru se navrací k jeho studentskému období a zohledňují Klegův vztah k městu, kde prožil svá studia.

⁶ STEINMETZ, Karel. Hudba v období tzv. normalizace (1969-1989). In *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Jan Mazurek – Karel Steinmetz – Hana Adámková (eds.). Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, s. 135–136.

⁷ Tamtéž, s. 135–136.

⁸ BÁCHOREK, Milan. Analýza vybraných děl ostravských skladatelů. In *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Jan Mazurek – Karel Steinmetz – Hana Adámková (eds.). Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, s. 236–240.

⁹ KLEGA, Miroslav. *Zbojnické nápady*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

Na uměleckém vyjádření má rovněž podíl románská kultura, hlavně vztah k Ravelovi. *Zbojnické nápady* jsou cyklem sedmi skladbiček, kdy délka žádné z nich nepřesahuje dobu dvou minut. Jednotlivé skladby jsou malé hudební básně. V těchto klavírních drobnostech nejde o přepis folkloru, ale o osobní vyznání vlastních prožitků. Opírá se v nich o znaky melodiky, rytmiky, harmonie a periodicity slovenské lidové písně, ale na folkloristické věrohodnosti mu nezáleží. Lidovým prvkům ponechává kouzlo jejich naivity, zpracovává je však tak, že v koncertních síních nebudí dojem prohřešku proti vkusu.

Každá miniatura má svůj vlastní název v notovém partu zásadně uvedený malým písmenem a ukončený třemi tečkami, popřípadě vykřičníkem. Tento název pomáhá interpretovi lépe pochopit autorův interpretační úmysl, zvláště pokud je interpret ještě žákem, nebo studentem hudby. Žádné části cyklu neobsahují předznamenání, nicméně jejich tonální příslušnost je stanovena posuvkami u daných tónů, ke kterým přináležejí. Tonalita je téměř ve všech částech cyklu doplněna mimotonálními tóny, které umocňují neotřelost a zvláštnost cyklu. Jednotlivé části se střídají v náladách i tempech, čímž je dosaženo toho, že celý cyklus nepůsobí monotónně. Klavírní cyklus *Zbojnické nápady* je díky své originalitě a interpretační vlídnosti klavíristy oblíben a rozhodně patří k nejčastěji hraným autorovým skladbám na veřejnosti.

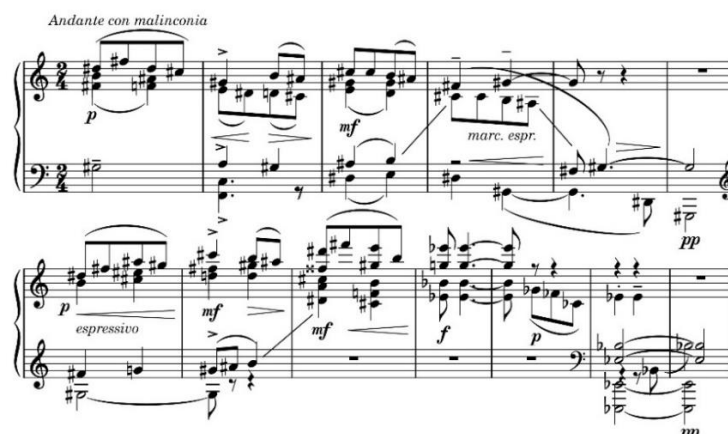
První část cyklu nazvaná „verbovať nás idů...“ s označením „Allegro risoluto, alla marcia“ je charakteristická svým pochodovým rytmem. Na ploše čtyřiceti taktů ve dvoučtvrt'ovém rytmu se dynamicky pohybujeme v oblasti mezzoforte až fortissimo. Formálně se jedná o malou písňovou formu (a-b-a).

The image shows a musical score for the first piece of the cycle 'Zbojnické nápady' by M. Klega. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro risoluto, alla marcia'. It features a piano introduction with dynamics from *mf* to *f*, and includes a *cresc.* and a triplet in the right hand.

Obr. 1 M. Klega: *Zbojnické nápady* – verbovať nás idů...

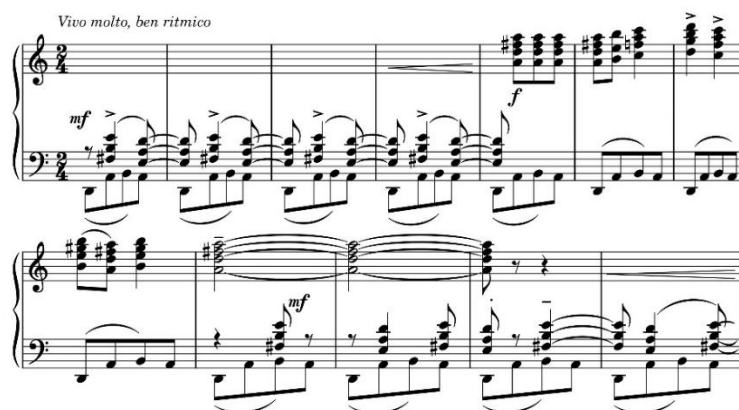
Tragičnost druhé části autorem nazvané „zabili Janička...“ a označené „Andante con malinconia“ kontrastuje s předchozí bujarou a rytmicky výraznou částí cyklu. Velmi klidná, až pesimistická atmosféra části psané v *piano* až *pianissimo*, je jen ve dvou případech

narušena úderným vzlykem v dynamice forte. Stejně jako předchozí část je zapsaná ve dvoučtvrt'ovém taktu. Formálně odpovídá malé písňové formě (a-b-c), postrádající souměrnost jednotlivých dílů v počtech taktů.



Obr. 2 M. Klega: Zbojnické nápady – zabili Janička...

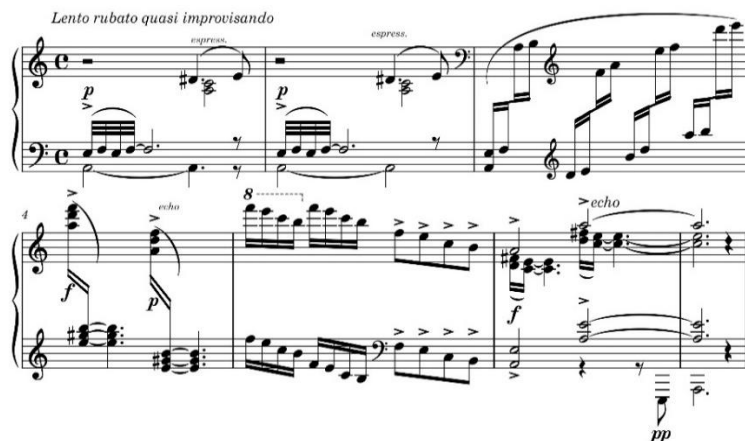
Po pomalé předchozí části cyklu dochází prostřednictvím části „milý můj mi ušel so zbojníky...“ k tempovému oživení. Autorem označená miniatura „Vivo molto, ben ritmico“, je velmi živá a výrazně rytmická část, užívající dynamiku forte až forte fortissimo, s občasným vybočením do mezzoforte. Skladatel opět využívá dvoučtvrt'ového taktu. Na ploše padesáti šesti taktů je bohatě využito akordické a oktávové klavírní techniky. Formálně je skladba koncipovaná jako malá písňová forma (a-b-c-d), se čtyřmi takty přede hry i dohry, uchopena v tónině D dur.



Obr. 3 M. Klega: Zbojnické nápady – milý můj mi ušel so zbojníky...

Čtvrtá skladba cyklu „fujeru mám pokazenú...“ je charakteristická svým pomalým tempem a improvizační náladou, využívající náhlých accelerand a následných ritardand, představuje zásadní kontrast s předchozí částí. Dynamicky je tato část plná kontrastů

od pianissima po fortissimo. Vše přesně vystihuje autorovo označení „Lento rubato quasi improvisando“. Přestože je rozložena jen na pouhých osmnácti taktách obsahuje spoustu vzruchu, ale i poklidu. Ve skladbě se objevuje jen jeden díl (a), v rozsahu sedmi taktů.



Obr. 4 M. Klega: Zbojnické nápady – fujeru mám pokazenú...

Velmi temperamentní, svižná a humorná část „ej bratia, vínka nalievajte!“ typická náročnými technickými prvky, je komponovaná ve dvoučtvrtovém taktu s dynamikou pohybující se v rozmezí mezzoforte až fortissimo. Celkový rozsah skladby je třicet šest taktů uchopených v tónině Es dur.



Obr. 5 M. Klega: Zbojnické nápady – ej bratia, vínka nalievajte!

Nejintimnější část cyklu „hajuškej chlapček, ty zbojník!“ je klidná a mírně koncipovaná ukolébavka s označením „Adagio cantabile“. Na ploše jen sedmnácti taktů v dynamice piano až pianissimo se střídá tónina Des dur s krátkým úsekem tóniny des moll.



Obr. 6 M. Klega: Zbojnické nápady – hajuškej chlapček, ty zbojník!

Závěrečná část „tancovala bysom hoc‘ aj s čertom!“ je autorem označena jako „Presto furioso“. Díky svému hudebnímu výrazu představuje přirozený závěr celého cyklu. Dynamika podtrhující charakter skladby se pohybuje na úrovni forte až fortissimo. Poslední takty skladby vytváří pro posluchače atmosféru velkolepého závěru.



Obr. 7 M. Klega: Zbojnické nápady – tancovala bysom hoc‘ aj s čertom!

Zbojnické nápady Miroslava Klegy v podobě sedmi miniatur patří mezi oblíbené skladby hudby 20. století komponované na území ostravského regionu. Posluchačskou oblibu si získaly svou přehledností, melodičností a zajímavou rytmičností. Díky jejich vydání Státním nakladatelstvím krásné literatury, hudby a umění v Praze v roce 1956 došlo k zpřístupnění cyklu veřejnosti. Cyklus z roku 1953 je dodnes často interpretován na pódii, a to nejen zkušenými interprety, ale i žáky a studenty uměleckých škol.

Klavírní tvorba Eduarda Dřízgy

Z Dřízgovy tvorby se nejprve zaměříme na *Toccatu pro klavír* z raného období. Jako druhý vzorek k porovnání je zvolena kompozice *Sonáta pro klavír*.

Virtuózně laděnou *Toccatu* vytvořil Dřízga ve svých 15 letech na počátku studia na konzervatoři. Již v této rané skladbě se plně objevuje jeho skladatelský styl. *Toccata* je pro

interpreta technicky náročné dílo, v němž je ale virtuosita přísně podřízena hudebnímu výrazu. Využitý hudební materiál vychází z barevně propracované melodické složky prokomponované důmyslným a efektním doprovodem. Přísná forma a pravidelnost frází ukazuje na preciznost a promyšlenost kompoziční práce. I když tuto skladbu psal jako velmi mladý, je plná klavírně inovativních prvků rozšiřujících zvukové možnosti hry na tento nástroj. *Toccata* plyne ve velmi rychlém tempu bez jakéhokoliv výraznějšího přerušení.¹⁰



Obr. 8 E. Dřízga: *Toccata pro klavír*

Hlavním rysem celého díla jsou ostinátní trioly obsahující rozložené akordy hrané současně v obou rukou. Tyto figury jsou výrazově podřízeny melodii objevující se vždy na první notě každé trioly v notové osnově, zpočátku graficky zvýrazněné spodním hlasem v pravé ruce. Obě ruce hrají současně v totožném triolovém rytmu rozložené akordy za občasné změny v podobě ploch, kdy pravou ruku hrající trioly doprovází levá v poměru tři ku dvěma, tj. trioly pravé ruky proti duolám v levé ruce. V samotném závěru je notová sazba *Toccaty* zahuštěna rychlými sledy oktávových pasáží.

Oproti tomu Dřízgova *Sonáta pro klavír* z roku 1965 je již skladba vyžralá, zastávající v autorově instrumentální tvorbě významné místo. Zvláštnosti a výjimečnosti sonáty spočívají v důrazu na melodiku preferující kvartové a kvintové intervaly spolu s častými sekundovými postupy. Melodická linka často využívá výrazné rytmiky prostřednictvím synkop a tečkovaného rytmu. Hudební výraz je zabarven archaickou patinou díky pečlivě kontrapunktické práci v oblasti intervaliky a rafinovaným balancováním v rozšířené tonalitě. Po interpretační stránce vyžaduje sonáta po klavíristovi značné kvality a technické dovednosti. Je tedy určena vyžralým a zkušeným hudebníkům.

Sonáta pro klavír z roku 1965 je cyklické dílo obsahující čtyři věty: 1. Allegro moderato, 2. Allegro deciso, 3. Adagio a 4. Presto.¹¹ Sonáta má rozsah 708 taktů a celková minutáž s ohledem na interpretaci se pohybuje kolem 15 minut.

¹⁰ ZUBÍČEK, Jaromír. *Vývojové proměny klavírní tvorby skladatelů ostravského regionu od roku 1950*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2011, s. 55–60.

¹¹ DŘÍZGA, Eduard. *Sonáta pro klavír*. Praha: Panton, 1982.

První věta s označením *Allegro moderato* s autorem předeepsaným tempem $\text{♩}=100$, je komponovaná ve volné sonátové formě s velkou dávkou kombinatoriky typické pro Dřízgovu hudbu. Nepřetržitý svižný tok hudby expozice, provedení i reprízy rozložených na 161 taktech, není nikde přetržen žádnou zpomalovací vsuvkou.



Obr. 9 E. Dřízga: Sonáta pro klavír: 1. věta

První věta je založena na principu vzorce jedné základní hudební myšlenky objevující se téměř nepřetržitě, avšak mnohdy velmi dobře skryté za melodií, nebo kontrapunktickou prokomponovaností daného hudebního úseku.

Druhá věta *Allegro deciso* je zkomponovaná ve formě modifikované fugy plynoucí v dosti rychlém tempu ($\text{♩}=132$). Tato autorem upravená forma fugy leží na třídlíném půdorysu, podobně jak bývá u formy tohoto typu zvykem, nicméně v našem případě dochází k značným odlišnostem a odklonům, především tonálního plánu a obsahu jednotlivých částí fugy.



Obr. 10 E. Dřízga: Sonáta pro klavír: 2. věta

Fuga je rozložena na 184 taktech psaných v 6/8 taktu. Jak už je zmíněno tempo je rychlé a podobně jako v první větě není nikde plynulý proud hudby jakkoliv přerušen. Upravená forma obsahuje nestandardně opakování expozice při zachování specifického tonálního plánu nástupu tématu a rovněž zvláštnost v podobě vsunutí téměř atonálního bloku mezi expozici a provedením a mezi provedením a závěrem.

Po dvou dramatických větách nastupuje *Adagio*, které je v zásadním kontrastu s předchozí hudbou. Dochází k uklidnění celého dramatu a postupně se z disonantní a drsné hudby vynořuje nádherná a velmi klidná melodie jen občasně přerušena dramatictější vsuvkou, aby na konci třetí věty zazněl závěrečný a uklidňující akord G dur.



Obr. 11 E. Dřízga: Sonáta pro klavír: 3. věta

Třetí věta Adagio je zkomponovaná ve 12/8 taktu ve velmi pomalém a klidném tempu ($\text{♩} = 66$). Adagio je sice zapsáno pouze ve 24 taktech, ale jeho časová délka je v podobném rozsahu jako předešlé dvě části.

Závěrečnou čtvrtou větu označenou jako Presto lze chápat jako jakousi toccatu organizovanou do tří svébytných dílů. Výrazně rychlé tempo ($\text{♩} = 168$) v sobě zahrnuje několikrát zpracování upravené základní hudební myšlenky z první věty. Opět se zde setkáváme s velkou dávkou kombinatoriky typické pro celou Dřízgovu sonátu.



Obr. 12 E. Dřízga: Sonáta pro klavír: 4. věta

Čtvrtá věta klavírní sonáty je založena na principu zpracování základní hudební myšlenky uvedené v první větě s tím, že je upravena několikrát způsobem tak, že není mnohdy lehce identifikovatelná. Konstruktivní schéma věty vychází z třídílnosti (A-B-C), přičemž díl (A) je třikrát opakován, díl (B) je zcela svébytný, byť rovněž vychází ze základní hudební myšlenky první věty a díl (C) je důsledným opakováním nepozměněné hlavní hudební myšlenky první věty, ovšem ve výrazově dramatictější podobě díky zdvojení oktáv a silnější dynamice.

Dřízgova klavírní sonáta z roku 1965 patří mezi díla 20. století, která se stále objevují na pódii a nejsou zapomenuta. Přestože je podřízena výrazné konstrukci a ovlivněna řadou dobových vlivů (modalita, kvartová akordika), vždy je skladatelem upřednostněna vysoká dávka muzikality a melodiky dominujícími nad důslednou organizací celé skladby.

Závěry porovnávání klavírní tvorby vybraných skladatelů

Přestože oba skladatelé působili ve stejném regionu, byly v jejich tvorbě pro klavír zjištěny značné rozdíly. Tyto rozdíly lze z přičíst dvěma hlavním důvodům. Tím prvním je vzájemný generační rozestup téměř dvaceti let a druhým je rozdílnost skladatelské školy, kterou absolvovali.

Zatímco se Klega v předloženém klavírním díle stavebně orientoval na miniatury, Dřízga řešil rozsáhlejší formy. Klega komponoval pod inspiračním vlivem slovenského folkloru, ve kterém se opírá o znaky melodiky, rytmiky, harmonie a periodicity slovenské lidové písně, bez ohledu na folkloristickou věrohodnost. Dřízga vycházel ze svých znalosti hry na klavír, který uměl velmi kvalitně ovládat. Tyto dovednosti propojil s vlivem osobností, u kterých studoval na AMU v Praze. Díky tomu nacházíme důvody, proč se orientoval na prvky barokní polyfonie, které byly využity například ve 2. větě sonáty, nebo v Toccate a proč měl oblibu v komponování skladeb v sonátové formě. Jeho oblibu v prvcích hudby Bohuslava Martinů nebo v modalitě Bély Bartóka lze vystopovat ve všech větách klavírní sonáty. Nepřehlédnutelná je i Dřízgova záliba v kombinatorice bohatě využívaná v jeho celé tvorbě.

Z uvedeného vyplývá zásadní rozdílnost ve skladatelském přístupu obou autorů, projevující se ve využívání či nevyužívání programovosti, barokní polyfonie, starých hudebních forem, modalit, kombinatoriky apod.

Podobnosti v klavírním díle obou autorů lze snad spatřovat pouze v grafickém zápisu notového textu, ve kterém oba nepoužívají předznamenání, ale příslušnost skladby k dané tónině řeší posuvkami u příslušných tónů.

Přestože je rozdílnost skladatelských přístupů obou autorů tak výrazná, je možné vidět jednu spojnici, kterou je obliba jejich klavírní tvorby v ostravských hudebních kruzích, díky čemuž jsou všechny námi výše sledovaná díla často veřejně prováděná.

PRAMENY A LITERATURA

BÁCHOREK, Milan. Analýza vybraných děl ostravských skladatelů. In *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Jan Mazurek – Karel Steinmetz – Hana Adámková (eds.). Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, s. 236–240.

DŘÍZGA, Eduard. *Sonáta pro klavír*. Praha: Panton, 1982.

DŘÍZGA, Eduard. *Toccata pro klavír. Rukopis*.

GREGOR, Čestmír. *Miroslav Klega: tvorba 1953–1965*. Ostrava: Janáčkova filharmonie, 1966.

KLEGA, Miroslav. *Zbojnické nápady*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

MAZUREK, Jan. Hudba v období (1945-1968). In *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Jan Mazurek – Jiří Kusák (eds.). Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, s. 97–98.

STEINMETZ, Karel. Hudba v období tzv. normalizace (1969-1989). In *Ostravská hudební kultura od konce 19. století do současnosti*. Jan Mazurek – Karel Steinmetz – Hana Adámková (eds.). Vyd. 1. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2010, s. 135–136.

ZUBÍČEK, Jaromír. *Vývojové proměny klavírní tvorby skladatelů ostravského regionu od roku 1950*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2011, s. 33–35, 55–60.