

# FOLKLÓRNE PRVKY VO FILMOVEJ HUDBE ŠIMONA JUROVSKÉHO

KRISTÍNA GOTTHARDOVÁ

*Mgr. Kristína Gotthardtová DiS. Art; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e- mail: kristina.gotthardtova@savba.sk*

## ABSTRACT

This paper is devoted to the film music of the Slovak composer Šimon Jurovský (1912–1963), in the context of the film music composed in Slovakia from the 1940s to the 1960s. A closer analysis is made of selected films, in which Jurovský used musical elements taken from the folk milieu: *Varúj!* (1947), *Pole neorané* (1953), *Žena z vrchov* (1955), *Posledná bosorka* (1957), *Zemianska česť* (1957). The musical analysis addresses the treatment of folk songs and the use of musical means which introduced a folk idiom into film music. Attention is drawn to the connections of music with image and the characterisation of individual characters using folklore elements (musical motifs, songs, musical instruments).

**Key words:** Šimon Jurovský, film music, folklore elements

Šimon Jurovský (1912 – 1963) sa aktívne zapájal do hudobného života na Slovensku v 40. – 60. rokoch 20. storočia. V tomto období pôsobil vo viacerých dôležitých funkciách, z ktorých bolo najvýznamnejšie jeho umelecké šéfovanie opere SND (1956 – 1963). Svojou rozhladenosťou, ktorú získal i vďaka zahraničným cestám, sa pričínal o omladenie súboru opery SND po personálnej i dramaturgickej stránke. Jurovského hudba bola známa najmä prostredníctvom televíznych prijímačov a kino premietaní. Hudba k viac ako desiatim celovečerným filmom, ale i k vyše dvadsiatim filmovým dokumentom a filmovým týždenníkom znela nielen v kinosálach, ale i v domácnostiach po celom Slovensku. Šimon Jurovský sa premyslene prispôboval potrebám režisérov, vďaka čomu bol vyhľadávaným autorom na spoluprácu. Jurovského kompozičný odkaz by bol určite rozsiahlejší, ak by nebol pred 55 rokmi predčasne zomrel.

## Filmová hudba Šimona Jurovského

Jurovského prvé spolupráce vo filmovom priemysle sa viažu na komponovanie hudby pre krátkometrážne dokumentárne filmy, ku ktorým tvoril hudbu od roku 1943. Vďaka tejto práci sa zoznámil s režisérmi Eugenom Mateičkom (1914 – 1996), Pavlom Bielikom (1910 – 1983), Jánom Kadárom (1918 – 1979), Jozefom Medveďom (1927 – 1984), Vladimírom Bahnom (1914 – 1977) a mnohými ďalšími. Tak sa mu otvorili dvere aj k celovečerným hraným filmom. Prvým z nich bol film *Varúj!* (1947), ktorý bol pripravený ešte v réžii českých kolegov – Martina Friča (1902 – 1968). Ten oslovil Jurovského na základe odporúčania Paľa Bielika, ktorému robil hudbu pre dokumentárny film *Na ostrove kormoránov* (1944).

Základným problémom komponovania filmovej hudby v 50. rokoch 20. storočia bolo politické zasahovanie do tvorby filmu ako celku. Scenár každého filmu musel prejsť cez odbornú komisiu, ktorá sa vyjadrila k umeleckým kvalitám filmu a mohla tvorcov požiadať o dodatočné prepracovanie celého filmu alebo niektoré z jeho zložiek. Politická ideológia poznačila aj filmy, na ktorých spolupracoval Šimon Jurovský. Pri pohľade na jeho tvorbu môžeme badať, že všetky dlhometrážne hrané filmy viac či menej spadajú do obdobia umeleckej tvorby zasiahnutej ideami socialistického realizmu. Povzbudivé budovateľské heslá nechýbajú v dialógoch či monológoch postáv. Budovateľské heslá sú občas podporené agresívnym správaním dedinčanov – odporcov režimu –, čoho príkladom je i povzbudzujúci slovný prejav vo filme *Lazy sa pohli*: „vytlkli vám tieto obloky, ale nemôžu vám z hlavy vytlčiť dobrú myšlienku. Táto myšlienka je vo vás. Lazy sa pohli!“

Ideológia zasahovala do zmien sujetu pôvodnej literárnej predlohy (napríklad vo filme *Varúj!* sa bačova žena Eva nezabije, ale chce ju zabiť jej prvý muž Ondrej), zasahovala do strihovej práce, obmedzovala výber „vhodných“ námetov a musela sa jej podriaďiť i hudobná zložka. Výrazne sa sprvu pretláčala do popredia ľudovosť a dedinské prostredie. V snahách podporiť zakladanie jednotných roľníckych družstiev na vidieku sa vo filmoch negatívne zobrazovali mestské továrne (*Lazy sa pohli*, *Pole neorané*) i odchody za zárobkom do Ameriky (*Varúj!*, *Pole neorané*). Vo filmoch z tohto obdobia badať aj isté šablónovité postupy, hlavne čo sa týka štylizovania postáv do úloh tzv. dobrých, zlých a nerozhodných občanov.

Hudba k týmto filmom sa nezaobišla bez folklórnych idiómov a zobrazovania dedinských veselíc. Ľudovosť hudby bola podmienená dejom samotným, nakoľko bol zasadený do vidieckeho prostredia a zobrazoval každodenný život dedinčanov. Jurovský preto prirodzene čerpal hudobné nápady i priamo z ľudovej hudby, dokonca ju niekedy ponechával v jej naturálnej podobe. Ľudovú pieseň tiež podľa potrieb deja štylizoval a na mnohých miestach zaznieva vo zvuku symfonického orchestra.

Problémom filmovej hudby z tohto obdobia bola skutočnosť, že hudba vo veľkej miere znela počas celého filmu. Častokrát nezmyselne a zbytočne plynula pod dialógmi. Za túto situáciu však nemohli skladatelia samotní, príčiny treba hľadať v dobovej filmovej estetike. V druhej polovici 60. rokov badať isté poľavenie režimu a väčšiu otvorenosť tém, ktoré boli v dobe normalizácie opäť nežiaduce. Napríklad, vo filmoch sa mohlo priznať kresťanstvo, mohla sa zobrazovať skutočná spoločenská

realita, dokonca dokumentárny týždenník *Týždeň vo filme* ponúkal spoločenskú i kultúrnu kritiku či reportáže o avantgardnom umení. K snímkam z tohto obdobia by sme mohli zaradiť z Jurovského diela filmy *Dáždnik svätého Petra*, *Posledná bosorka* a *Predjarie*. S meniacou sa filmovou estetikou sa mení aj Jurovského hudobná reč a jej využitie vo filme. Hudba už neznie takmer v celom filme, ale naopak, vyberajú sa miesta, kde je vhodné použiť ju, ak má svoje opodstatnenie. Aj obsadenie inštrumentálneho ansámblu je komornejšie, nechýbajú ani prvky džezu a dobovej tanečnej hudby (*Previerka lásky*, *Dom na rázcestí*). Šimon Jurovský sa, žiaľ, ďalších období zmien filmovej estetiky a osamostatnenia sa filmu od ideologického vplyvu nedožil. Je ťažké predpokladať, ako by sa vyvíjala Jurovského tvorba pre film, ak by mal slobodnejšiu ruku, podľa jeho vyjadrení o hudbe pre film by sa však pravdepodobne uberala v nových intenciách.

V tejto štúdiu upriamime pozornosť na Jurovského filmovú hudbu, v ktorej využíva prvky ľudovej hudby. Pri hodnotení tejto hudby je potrebné mať na zreteli všetky zložky, ktoré skladateľa obmedzovali v procese voľnej autorskej tvorby, čím myslíme režijné zásahy, ideologicko-estetické pokyny a tiež historicko-spoločenské normy, ktoré viac i menej dobovú tvorbu filmov ovplyvňovali.<sup>1</sup>

## Jurovského náhľady na komponovanie hudby pre film

Pre štúdium problematiky filmovej hudby je nepochybne dôležitý prvý domáci príspevok *Hudba vo zvukovom filme*, ktorý napísal Šimon Jurovský začiatkom 40. rokov pre časopis *Náš film*.<sup>2</sup> Autor v ňom rozoberá rozdiel medzi adaptáciou divadelných hier a vytváraním nových filmových scenárov, ktoré lepšie selektujú filmovú reč. Podotýka, že už v ére nemého filmu bola hudba súčasťou premietania a mala funkciu dokreslovať a zintenzívniť dej filmu. Jurovský píše, že vyrovnaný pomer využitia hudby, slova a obrazu sa vyskytuje v dovedy vyrobených filmoch len zriedka. Za ideál formovania filmovej hudby si berie modernú operu, kde „slovo, pohyb a hudba sú v svojej hodnote navzájom vyvážené a pracujú spolu k dramatickému vrcholu.“<sup>3</sup> Dúfa, že hudba bude v blízkej budúcnosti zastávať dôležitejšiu funkciu a bude vnímaná ako závažná súčasť filmu. Jurovský sa kriticky vyjadruje k využívaniu hudby ako náhrady reálnych zvukov. Upozorňuje, že z vývoja klasickej hudby vieme veľmi rafinovane pracovať s pauzami, čo sa môže uplatniť aj vo filmových kompozíciách. Z článku vyplýva, že Jurovský poznal dobové trendy v talianskej, nemeckej i americkej filmografii a už v roku 1941 mal vlastný názor na túto problematiku, aj vlastné vízie využitia hudby vo filme.

<sup>1</sup> V čase, keď Šimon Jurovský komponoval hudbu k filmom (1943 – 1961), zapájali sa do tvorivého diania v oblasti výroby filmu režiséri P. Bielik, V. Bahna, J. Medveď, A. Lettrich, F. Žáček, V. Pavlovič, F. Kudláč, J. Lacko, S. Barabáš, D. Kodaj, P. Solan, Š. Uher. K najaktívnejším autorom filmovej hudby v tomto období patrili: Tibor Andrašovan, Milan Novák, Ján Zimmer, Miroslav Brož, Ilja Zeljenka a iní.

<sup>2</sup> JUROVSKÝ, Šimon: Hudba vo zvukovom filme. In: *Náš film*. Tatran, 1941, č. 5/6, s. 52.

<sup>3</sup> JUROVSKÝ, Ref. 1, s. 52.

O Jurovského názoroch na komponovanie filmovej hudby sa dozvedáme aj z vyjadrenia v knihe Jiřího Pilku *Tajemství filmové hudby* zo začiatku 60. rokov, kde sa na záver vyjadrujú ku komponovaniu filmovej hudby samotní skladatelia. Svoje skúsenosti a postoje Jurovský prezentuje v knihe medzi českými kolegami ako jediný Slováč, a to v krátkej úvahe *Rozdiel medzi kompozíciou filmovej hudby a ostatnou skladateľskou prácou*. Filmovú hudbu radí do odboru hudobno-dramatického, nakoľko sa podobá hudbe k činohrám, melodrámam, operete či baletu. Hudba sa prispôsobuje filmovému žánru a podľa toho mení svoj charakter. Jurovský podotýka, že pri komponovaní filmovej hudby sa skladateľ stretáva s problémom časového obmedzenia, preto musí tvoriť hudobné skratky:

„Pri každej kompozičnej práci skladateľ musí myslieť na časové rozdelenie a pôsobenie diela. Pri žiadnej nie je však nútený vyjadrovať sa natoľko hudobnou skratkou ako pri tvorbe filmovej hudby, kde tvorí hudobné vety, myšlienky, uzavreté formy so stopkami v ruke, pri tom s očami upretými na filmový obraz, ktorý má emocionálne umocniť a často ho hudobne dotvoriť.“<sup>4</sup>

Komplikáciou filmovej hudby je tiež jej potláčanie hovoreným dialógom a ruchmi, ktoré zastupujú reálne zvukové prostredie. Niekedy je aj sám skladateľ znepokojený z nevhodnej synchronizácie hudby a obrazu, hlavne ak zamýšľaný vrchol hudobnej myšlienky zanikne na pozadí reálnych zvukov. Z toho vyplýva, že Jurovský si bol plne vedomý úskalí dobovej filmovej hudby, ktoré sa dnes na týchto filmoch kritizujú asi najčastejšie. Jurovský, ale i jeho kolegovia sa cítili mnohokrát bezradne, vedeli, že balans medzi hudbou a obrazom často nie je správne nastavený. Filmové umenie, resp. tvorba zvukového filmu však bola na svojom začiatku. Filmári potrebovali ešte pár desiatok rokov skúseností, kým zistili, ako s hudbou vo filme správne pracovať a ako ju využívať čo najúčelnejšie.

## Filmová hudba Šimona Jurovského s prvkami ľudovej hudby

Ľudové inšpirácie môžeme v hudbe Š. Jurovského pozorovať v piatich celovečerných hraných filmoch, ktoré spadajú do dvoch ideologicky odlišných skupín filmových diel. Filmy *Varújí!*, *Pole neorané* a *Žena z vrchov* radíme do kategórie filmov poznačených socialistickým realizmom. V týchto filmoch bola prítomnosť ľudovej hudby priam nevyhnutná. Takisto sa v nich stretáme s tendenciou využívania mohutného zvuku symfonického orchestra. Hudba potrebovala zdôrazňovať optimizmus budovateľských ideí, čím bola v symbióze s dialógmi a dejom. „Strach pred obvinením z formalizmu znemožnil experimentovať s prostriedkami filmového výrazu, a tak dokonale znivelizoval individuálnosť režijných poetík,“<sup>5</sup> Je potrebné dodať, že rovnako aj individualitu hudobných skladateľov. Proti týmto trom filmom stoja Jurovského filmy z neskoršieho obdobia: *Posledná bosorka* a *Zemianska češť*. V nich sa uvoľnenosť spoločensko-politických pomerov prejavuje i štýlovo pestrejším výbe-

<sup>4</sup> PILKA, Jiří: *Tajemství filmové hudby*. Praha : Orbis, 1960, s. 53.

<sup>5</sup> MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie : 1896 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav; Fotoforo / Stredoeurópsky dom fotografie, 2016, s. 264.

rom hudobných prvkov. Zatiaľ čo *Posledná bosorka* je historickým „kostýmovým“ filmom a hudba v nej zahŕňa rôzne žánre, *Zemianska čeŕ* je adaptáciou literárneho diela a Jurovský tu siaha po neštandardnom riešení – ako hudobný podklad používa výlučne ľudové hudobné nástroje.

### *Varúj!*

Pri tvorbe tohto prvého slovenského hraného filmu sa natáčanie (v miestach Brezno, Čertovica, Nízke Tatry) nezaobišlo bez veľkej pomoci skúsenejších českých filmárov v úlohe režiséra, kameramanov i strihačov. Na tomto základe sa dostali viacerí Slováci z filmového štábu do priameho kontaktu s profesionálnou výrobou filmu a následne začali natáčať filmy sami (Pavol Bielik). Film *Varúj!* považujeme napriek českej výpomoci za slovenský film, nakoľko herecké obsadenie bolo domáce a producentom bola spoločnosť Slofis.<sup>6</sup> Ako sme spomínali, režisér Frič sa nebál angažovať na post hudobného skladateľa Jurovského, pretože mal odporúčanie od Bielika a tiež referencie od viacerých filmárov, ktorí poznali Jurovského tvorbu z pôsobenia v rozhlase a „vážili si tohto skladateľa pre veľký vzdelanostný rozhľad.“<sup>7</sup>

Premiéra filmu sa konala v Bratislave dňa 24. 4. 1947, v Prahe o deň neskôr. V slovenských kinách film zaznamenal úspech, ale české kiná neboli vyťažené ani na 40 %. Nedosiahli sa tak predpokladané príjmy. Ukázalo sa, že českí diváci neboli natoľko žičliví k slovenským filmom, ako boli Slováci k českým filmom. Z politického hľadiska film *Varúj!* vyhovoval, pretože pripomínal vzdor voči maďarizačnému útlaku, čím podporoval dobový budovateľský optimizmus a spojenectvo s českými bratmi. Tiež sa vo filme negatívne prezentuje odchod do Ameriky ako riešenie, ktoré prinieslo viac smútku ako úžitku. Morálny odkaz, že netreba odchádzať za zárobkom ďaleko, ale treba si vážiť to, čo nám krajina dáva a vynaložiť všetko úsilie na jej budovanie, podporoval vedomie o národnej identite a spolupatričnosti. V období filmovej cenzúry sa ale film *Varúj!* stal ideovo nevhodným, pretože v ňom prevažoval dôraz na národný aspekt.<sup>8</sup> Na istý čas tak bol zakázaný a stiahnutý z premietania.

Z pohľadu dobovej kritiky (L. J. Kalina) sa filmu vytýka nejednotnosť koncepcie, pretože je naturálna, realisticky opisná, ale i dokumentárno-lyrizujúca. Režijne rafinované a scenáristicky účinné miesta tak pôsobia z hľadiska celku divergentne. Radenie obrazov a ich strih ovplyvnili aj kombináciu hudobných žánrov a ich následnosť. Samotný začiatok filmovej snímky prináša prelínanie klasickej symfonickej a ľudovej hudby. Po strhujúcej predohre sa pri titulkoch informujúcich o postavení Slovenska v Hornom Uhorsku nakrátko objaví fragment liptovskej trávnickej *Ej, sniečko horúce, nepál, že ma nepál* (v autentickej podobe s viachlasným prednesom), s prestrihom na obraz slovenskej prírody dokresľovanej opäť symfonickou hudbou (spievajúci mužský hlas na vokál „a“, doplnený zborom evokujúcim hlas pracujúceho ľudu). Ďalším prestrihom sa vráti ľudová hudba, tento raz bujará v podaní cigánskej kapely (hrajú

<sup>6</sup> Slovenská filmová spoločnosť (Slofis) bola štátom zriadená po druhej svetovej vojne. Podľa povolenia ministerstva mala spravovať kiná a distribuovať i vyrábať filmy.

<sup>7</sup> LEXMANN, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art&Science, 1996, s. 60.

<sup>8</sup> Informácia je súčasťou správy o činnosti Československého štátneho filmu in MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena, Ref. 5.

vezúc sa na vozoch). So záberom na hrad zaznie signálny kvintový zdvih z predohry a po priblížení kamery k oknu sa vráti ľudová hudba. Počiatkový hudobný „zmätok“ je výsledkom réžie, ktorá sa snažila ilustratívne štylizovať jednotlivé obrazy prislúchajúcou hudbou bez ohľadu na ostré zvukové spojenie esteticky rozdielnych zvukových prostredí. Dnes nevieme zistiť, či Jurovský vedel, ako bude hudba zostrihaná. Po jeho bohatých skúsenostiach s úpravou ľudových piesní a ďalšou kompozičnou tvorbou sa zdá, že pôvodné pokyny pre skladateľa boli iné, veď inak by úseky iste prepojil hudobne jednotnejším materiálom. Pri úvahách a hodnotení tohto filmu treba pamätať na to, že film *Varúj!* je prvým slovenským filmom na domácom trhu a rovnako prvým celovečerným hraným filmom, ku ktorému Jurovský komponoval hudbu. Menšia fil-márska skúsenosť sa teda prejavila aj takýmto spôsobom.

Vo filme *Varúj!* sa ľudová hudba a jej prvky objavujú v prevažnej väčšine hudobného materiálu. Z hľadiska spôsobu spracovania pozorujeme vo filme niekoľko podôb využitia prvkov ľudovej hudby. Vo viacerých obrazoch znie vo svojej naturálnej podobe – scéna s pastierom, ktorý hrá na píšťalke, na niekoľkých miestach znejú ženské spevy trávnic a môžeme sem zaradiť i posmievanie sa chlapcov Ondrejovi na spôsob detskej riekanky. Tieto hudobné pasáže zvyšujú pravdivosť zobrazenia života na dedine.

Za celkom autentické by sa dali považovať aj scény ľudovej veselice, ktoré sa vo filme objavujú dvakrát. Najskôr je takto zachytený Ondrejov odchod do Ameriky, kde je tanečná zábava symbolom veľkých očakávaní s víziou zárobku. V rámci súvislého hudobného celku veselice sú pomocou piesňového žánru tzv. rozkazovačiek zvýraznené myšlienково podstatné piesne. Michal si tak rozkazuje pieseň *Nebudem sa ženiť, ostaneš slobodný*, čím sa zdôrazňuje, že jeho odchod do Ameriky je bez záväzkov o niečo jednoduchší. Bača Ondrej si rozkáže pieseň v momente, keď ide okolo vrchnosť. Je to jeho prejav odporu voči podriaďovaniu sa vrchnosti, ktorú o tom chce presvedčiť slovami ľudovej piesne *Nebojím, nebojím sa pána, nebojím sa života...* Hudba podporuje ideu národnej samostatnosti, slovenský ľud je smelý, nechce byť pod útlakom maďarských pánov, a tak sa bráni niečím tradičným – spevom a tancom. Jurovský pri oboch obrazoch z veselíc používa ľudové piesne z Liptova.

Zábava vrchnosti je vo filme charakterizovaná využitím hry rómskych hudobníkov. Prekombinovanejšie husľové kreácie (cifry, ozdobovanie) s novohorským hudobným idiómom sú v kontraste s jednoduchou hrou ľudovej kapely dedinčanov. Skladateľ teda i takto poukazuje na dva odlišné svety, ktoré vo filme vystupujú.

V inej podobe môžeme ľudovú hudbu sledovať ako inšpiračný zdroj pre komponovanú hudbu v klasickom symfonickom predvedení. Hlavný motív filmu je pre kvintové a kvartové zdvihy blízky ľudovej inštrumentálnej hudbe pastierov. Motív *Varúj!* zaznie už v hudbe k úvodným titulkom, ale vyskytuje sa vo filme aj na ďalších miestach. Motív stúpajúcej kvarty Jurovský využíva v celom filme ako pripomienku nebezpečenstva, resp. nepriaznivej situácie. Všimnime si, ako efektne s ním narába, keď ho postupne kánonicky uvádza v jednotlivých nástrojoch (Príklad 1). Na základe rytmických oneskorení a zhustení, pribúdaním nástrojov a exponovaním skoku do vyšších polôh (klarinet) zvolávací motív naberá na sile. Napätie sa kumuluje na ploche štrnástich taktov, ktoré harmonicky stagnujú vo frýgickej stupnici in E (harfa rozklady, bas drží E). Pnutie protichodných síl vyústí do uvedenia témy.



Motív kvarty Jurovský zrejme odvodil i zo samotného intonačného potenciálu zvolania „Varúj!“ Téma sa skladá z dvoch dvojtaktí (a mol); prvé osciluje okolo tónov *e – a*, zatiaľ čo druhé má kontrastne klesajúci smer a sekundovými postupmi lyricky ukončuje tému. Signálny úvod v plnom orchestrálnom zvuku pôsobí ako varovanie pred opustením rodnej zeme a vydaním sa na zárobky za more, do vzdialenej cudziny.

Príklad 1: Fragment partitúry z predohry filmu *Varúj!* – nástup témy, s. 3, harfa a sláčiková sekcia (rukopis partitúry, SNK-LA A LIV/1–23)

Po presnom zopakovaní témy skladateľ upokojuje hudobný priebeh. Romanizujúce, dialogicky vedené melodické hlasy huslí s trombónmi, lesnými rohmi a trúbkami farebne dopĺňa akordickými rozkladmi harfa.<sup>9</sup> Tretí úsek predohry neprináša tematicky dôležitý materiál, ale je prípravou návratu hlavnej témy, tento raz v *e mol*. Hudobný motív „Varúj!“ film aj uzatvára. Variačne spracovaný ho nachádzame napríklad aj v obraze vyslobodenia Ondreja zo zasypanej bane, keď oslavne znie v dychových nástrojoch a mení tónorod do *dur* na znak víťazstva túžby po živote.

Motivický materiál scény behu za medveďom (Príklad 2) tiež vychádza z hlavného motívu. Kvartové zvolanie *g – c* je v tomto prípade v harmónii in *C* mixolydickej. Jurovský pracuje hlavne s rytmom, prvé tri tóny motívu značne prolonguje, potom *c – b* dvakrát kráti a na tretí raz melódia vystúpi o sekundu vyššie *d – c – b* v triole. Ide o príklad koncentrovania melodického i rytmického pohybu na koniec taktu, čo Jurovský často využíval. K tejto gradácii sa pripája harfa, ktorá na držaný záver motívu hrá glissando *g – e – d – c – b – a* cez dve oktávy.

<sup>9</sup> Princíp rozkladov akordov a zvuku harfy Jurovský používa ako symbol plynutia času, napríklad pri vychádzaní z bane, či pri príchode Ondreja domov k smrtelnej posteli matky.

Príklad 2: Fragment partitúry z filmu *Varúj!* – beh za medveďom, s. 19, harfa a sláčiková sekcia (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/1–23)

The image shows a handwritten musical score for harp and string section. It consists of five staves. The top staff is for the harp, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first measure of the harp part has a handwritten note '9#D@3A' above it. The string section consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Ondrej medveďa na prvýkrát nedohonil, ale pri druhom stretnutí je už úspešný a púšťa sa s ním do boja. Podobne ako predtým sa objaví obmenený motív „Varúj!“ (in d so zdvihom *a – d*) vo forte s využitím unisona časti orchestra. Medveďa Jurovský charakterizuje osobitným motívom, ktorý je melodicky výrazný skokmi nadol v intervale veľkej tercie a tritónu. Instrumentálne sa farbavosť zvieratá zosobňuje exponovaním motívu v hlbokoj polohe kontrabasov, violončiel, fagotu i basklarinetu. Pre samotný boj skladateľ nepoužil novú tému, ale pozmenil motív „Varúj!“ obratom intervalu kvarty na kvintu, čomu prispôbil i zvyšné intervalové sledy (hrajú husle, viola, hoboje, klarinet, Príklad 3). Dramatickosť sa dosahuje postupným zahusťovaním faktúry a stúpaním hlasov z jednočiarkovej do trojčiarkovej oktávy vrcholiacim v páde Ondreja znázorneného glissandom harfy *f – e – d – cis – h – a – g* (lydicko-mixolydická).

Príklad 3: Fragment partitúry z filmu *Varúj!* – boj s medveďom, s. 54 (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/1–23)

The image shows a handwritten musical score for harp and string section. It consists of five staves. The top staff is for the harp, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first measure of the harp part has a handwritten note 'Boj s medveďom - neposlody!' above it. The string section consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings. There are handwritten notes 'col' and 'diakre / frendo' in the string section.

Druhou dôležitou témou filmu je autorská pieseň, ktorej útržky sa často objavujú v inštrumentálnej podobe. Pieseň *Hora, hora, nesmúť za mnou* (Príklad 4) je vyjadrením žiaľu všetkých, ktorí odišli na zárobky do Ameriky a cnelo sa im za domovinou.



Sólovo zaznieva v obraze odchodu Ondreja a Miša, keď sa posledným pohľadom na rodnú obec lúčia so svojimi blízkymi. Cez pieseň sa rôzne preskupujú i reálne zvuky či modlitba Ondrejovho syna. Akcia na plátne s hudbou dobre korešponduje, príjemným momentom je napríklad prestrih na ženu Evu pri slovách z uvedenej piesne („...vtáča, vtáča, nesmúť za mnou...“). V láskyplnej piesni v ľudovej štylizácii sa zároveň vyjadruje tragika a smútok odchádzajúcich i tých, čo ostávajú čakať ich návrat. Prvé štvortaktie v a mol s ambitom melódie do kvinty sa končí sekundovým postupom na toniku. Tvrdenie piesne „ej, veď sa ešte vrátim“ z druhého štvortaktia je hudobne podporené variáciou dvojtaktia o kvintu nahor a ukončením na dominante. Posledné štvortaktie sa s melodickou obmenou opakuje tiež, akoby sa spievajúci chcel utvrdiť v tom, že má naozaj vôľu prísť domov. Pre Jurovského bola táto téma určite veľmi osobná, pretože sám zažil, aké to je byť v detstve bez otca a brata. Možno i viera v návrat, hudobne silne podchytená, pramenila z vlastnej skúsenosti. Hudobná štylizácia piesne je v duchu žánru pastierskych spevov, čím jednak vystihuje samotu človeka v cudzine, jednak Ondrejovo bývalé zamestnanie. Autorská pieseň je blízka ľudovej piesni i z hľadiska formy, nakoľko sa vnútorne delí na štyri plus šesť taktov. V prvom diele tóny jasne opisujú kvintakord a mol a v druhom diele sa do popredia dostávajú tóny g a d.

Príklad 4: Fragment partitúry z filmu *Variúj! – Pieseň o hore*, s. 105, sólový tenor a sláčiková sekcia (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/1–23)

### Pole neorané

Po režijných skúsenostiach v oblasti dokumentárneho filmu sa Vladimír Bahna odhodlal debutovať aj ako režisér hraného filmu, a to snímkou *Pole neorané* (1953). Spracovanie rovnomenného Jilemnického románu (scenár Vladimír Mináč) z obdobia hospodárskej krízy je situované do regiónu Kysúc. Ťažko pracujúci roľníci nestíhajú za rozvojom priemyslu v mestách a ich bieda sa prehlbuje čoraz viac.<sup>10</sup> Podľa režiséra Andreja Lettricha

„Bahna predlohu stvárnil bez okázalosti, skromne, nenápadne, s rešpektom až ohľaduplnosťou. A to bolo jeho víťazstvo; nepresadzoval seba, ale nechal hovoriť Jilemnického, dôsledne sledoval jeho myšlienku.“<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Natáčanie prebehlo v Starej Bystrici a Novej Bystrici, Ošadnici, Riečnici a Ostrave.

<sup>11</sup> JANÍK, Pavol: *Vladimír Bahna*. Bratislava : Tatran, 1986, s. 19.

Film zobrazuje predovšetkým divergenciu života na dedine a v meste. Zachovávanie zvykov dedičanov (veľkonočná oblievačka, svadba, dievčenské spevy) a ich tradičný spôsob života je v kontraste s industriálnymi obrazmi modernizácie a budovateľskými postojmi vedúcich fabriky v Ostrave. Jurovský vo filme preto kombinuje autentickú ľudovú hudbu so symfonickou hudbou, ktorej súčasťou sú však aj ľudové prvky. Ideologicky motivovanej budovateľskej hudby nie je veľa, jej motívický materiál vychádza z hlavného motívu filmu – „Pochodu robotníkov“.

Vo filme je zjavná tendencia využívania hudby ako doplnkového zvukového elementu pod dialógmi, čo bolo v danom čase ešte bežným javom. Takto prekrytá je niekoľkokrát práve pôvodná ľudová hudba. Pri rozhovore Pavla so Zuzkou zanikajú viachlasné ženské spevy ľubostnej piesne *Prídi mi šuhajko, na večer*. Pieseň sa do filmu situačne hodí, nakoľko Zuzana je sama a o mužovi už nemá dlhodobu žiadne správy. Autori nechávajú zrozumiteľne zaznieť len prvé dva verše piesne, potom je pieseň zvukovým podkladom dialógu mladej dvojice.

Ľudová hudba sa vyskytuje i v svadobnej scéne, kde je pôvodná goralská muzika ozvláštnená spevom Šimona (Príklad 5). Situačná komika vzniká na základe vymýšľania si nových textov, ktoré hneď preberajú a spievajú ostatní svadobčania. Scéna tak zachytáva, ako fungovala interpretácia ľudovej piesne v jej pôvodnom, prirodzenom prostredí a akým spôsobom sa inovovala v rámci textovej zložky. Jednoduchý prechodný kvarttonálno-kvintový nápev ľudovej svadobnej piesne obsahuje i charakteristický interval zväčšenej – lydickej kvarty.

Príklad 5: Spev Šimona – transkripcia autorky podľa filmového záznamu

Ej, tri li - tre smra-dlia - kov a dva li - tre pi - va.

Ej, ta - ká - to svad - ba dnes na Ky - su - ciach bý - va.

Filmový obraz nie vždy potrebuje slová; dôkazom je využitie melódie goralskej piesne *Goraľu cy či ňe žal*. Melódia spievaná v brumende (viachlasne) podfarbuje scénu robotníkov v Ostrave. Ak divák pieseň pozná, jej význam mu rozširuje dejový kontext ešte predtým, ako prebehne diskusia o zlej pracovnej situácii a o vykorisťovaní robotníkov.<sup>12</sup>

Najemotnejšie je ľudová pieseň použitá na konci filmu, keď Marek precitene spomína na svoju cestu po Amerike i na tragický počiatok svojho návratu (Príklad 6).<sup>13</sup> Ticho i ustrnutie pohybu všetkých mužov v krčme necháva sólový spev vynikať. Po-

<sup>12</sup> Vo filme sa v jednej z krčmových scén hrá aj na ústnej harmonike, napriek ľudovému idiómu predpokladáme, že autorom piesne je Jurovský, pretože na konci rukopisu partitúry z archívu SNK – LA je pieseň vypísaná pod číslom 5 s názvom v Čechotkovej krčme.

<sup>13</sup> Text piesne: „A keď som šiel na šír sádzať, tu mi prišlo priam umierať. Ej, v Amerike veľká psota, nestoja tam o človeka. A keď som prišiel do dvora, servus, nazdar, milá moja. Ej, podajže mi svoju rúčku, ja som skúsil Američku.“

zornosť diváka sa koncentruje na každé Markovo slovo a mlkve ticho pri nádychoch je až hypnotizujúce. To, že k Markovi sa nechce nikto pridať so spevom, zvyrazňuje samotu i beznádej postavy. Lámanie hercovho hlasu a pauzy pri hľadaní vhodných slov dojmajú diváka a pôsobia autenticky.

Príklad 6: *Pieseň o Amerike* – transkripcia autorky podľa filmového záznamu

A musical score for a song in 3/4 time. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are in Slovak. The first line of music corresponds to the first line of lyrics, and the second line of music corresponds to the second line of lyrics.

A keď som šiel na šír sá - dzať, tu mi pri - šlo priam u - mie - rať.  
Ej, v A-me-ri-ke veľ-ká pso-ta, ne - sto - ja tam o člo - ve - ka.

Príklad 7: Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – motív piesne o Amerike, s. 120 (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3-1)

A handwritten musical score fragment showing a piano accompaniment. It features a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The score consists of several measures of music with various rhythmic patterns and dynamics markings.

*Pieseň o Amerike* zaznie síce až na konci filmu, ale jej predzvešť bolo možné počuť už dávno predtým. V scéne, v ktorej Ondřík odchádza do sveta (č. 11) zaznie nápev najskôr v kompletnej podobe v prvých husliach, potom sú časti z melódie zakomponované do hudby celého obrazu. Pieseň vtedy znie v menších melodických variáciách (oproti verzii z obrazu v krčme) v husliach v c mol. Jurovský využíva spevnosť piesne a pohráva sa s jej prvým melodickým riadkom v kánonickom dialógu hoboja, anglického rohu, viol a violončiel s husľami a flautami (s. 123).

Príklad 8: Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – motív *Piesne o Amerike*, s. 123, sláčiková sekcia (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3-1)

A handwritten musical score fragment for a string section. It shows a complex arrangement of staves for various string instruments, including violins, violas, cellos, and double basses. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature, featuring intricate rhythmic patterns and dynamics.

Predzvešť nedobrého úmyslu drotára s malým Ondrejom sa ozve v sóle lesných rohov, ktoré využíva malosekundový výkyv (sekundový motív sa objavuje vo vypätých situáciách v celom filme, od začiatku je predzvešťou Zuzinej smrti). Sólo lesných rohov znie výstražne a akoby posmelilo motív piesne, ktorého variácia zaznie v sláčikových nástrojoch dvakrát, aby tak potvrdili Ondříkovo odhodlanie vydať sa do cudziny. V tomto hudobnom úseku môžeme postrehnúť delikátnu prácu kombinovania drobných motívov, ktoré sú priradené k skupine nástrojov. Tá s nimi neustále pracuje a od toho sa odvíjajú ich dialógy (opakovanie témy piesne v drevených dychových a sláčikových nástrojoch, ktorým odpovedajú v sekundových krokoch plechové dychové nástroje). Na základe týchto hudobných prvkov vidíme, že Jurovský dbal na to, aby hudba sémanticky súvisela s dejom, jeho kontextové odkazy majú naozaj široký významový rozmer. Motív odchodu z domova priradil k malosekundovému intervalu, ktorý je v celom filme predzvešťou zlého konca (smrti Zuzky) a zdrojom napätia.

Vo filmoch, ku ktorým Jurovský komponoval hudbu, je zvyčajne v predohre uvede-  
ný motív, resp. téma, s ktorou skladateľ kompozične pracuje v priebehu celého filmu. Vo filme *Pole neorané* je hlavný motív témy charakteristický melodickým pohybom o sekundu nahor a späť  $a - h - a$ . Tento motív sa v rámci hudby k iným obrazom opätovne používa v nových kontextoch, ktoré odrážajú psychologické zmeny či dejové zvraty. Z hlavného motívu sa v predohre vytvára deväťtaktová téma, ktorá znie v husliach, flautách a hobojoch. Jurovský pomalým posúvaním ambitu po sekundách nahor a vracaním sa k tónu  $a$  kumuluje napätie, ktoré vyústi do melodického pohybu  $d - c - es - d - f - des - c - es - h - b - a$  (Príklad 9). Rýchlejší melodický pohyb sa koncentruje na konci taktu, pričom na jeho vyváženie sa téma ukončuje dvojtaktovým držaním tónu  $a$ . Dynamická sila motívu je ukotvená v kontraste statickej plochy akordických rozkladov orchestra a už spomínaného postupného melodického stúpania, avšak tretím činiteľom je i skutočnosť, že motív nastupuje predtaktím.

Príklad 9: Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – predohra, s. 1 (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3-1)

Hlavný motív sa spája najmä s postavou hrdinky Zuzky, prispôsobuje sa jej ťažkým životným situáciám. Ozýva sa, keď Zuzka bieli dom, keď jej oznámia smrť muža, keď

šije košielku pre dieťa, keď umiera, a z hlavnej témy sa stane aj smútočný pochod po jej smrti. Čo je však podstatné pre predmet nášho skúmania, Jurovský vychádza z hlavnej témy i v obraze veľkonočnej oblievačky, keď sa motív transformuje do veselej podoby. Nástupu variácie témy predchádza štrnásťtaktová introdukcia, ktorá akoby hudobne varovala dievčatá pred oblievačkou. Varovanie je vo forme dvojtaktia, ktoré prechádza z a mol do D dur a v melódii je vedené v stúpajúcej veľkej tercii a veľkej sekunde. Nato sa do D dur zapája druhé dvojtaktie, má opačné smerovanie, je rytmicky rozdrobenejšie a predpovedá akciu na filmovom plátne – oblievanie dievčat. Počas neho sa harmónia začne vlniť v ostinátom pohybe sekundových výkyvov nad kvartujúcim basom  $a - e - a - e$ . Nad týmto podkladom je exponovaná štvortaktová melódia s ľudovým idiómom. Melódia je motivicky odvodená od hlavného motívu (charakteristický úvodný sekundový výkyv). Pravidelná osminová pulzácia je povedomá už z predohry, motív je však melodicky rozšírený, plynie na tri doby a iný sprievodný materiál ho mení na nepoznanie (Príklad 10).

**Príklad 10:** Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – Veľkonočná oblievačka, s. 22, party flauty, hoboja, anglického rohu, klarinetu a fagotu (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3–1)

-22-

The image shows a handwritten musical score for woodwinds, consisting of three staves. The top staff is marked with a circled '11' and a '3' above it. The middle and bottom staves also have '3' and '7' markings. The score includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. There are also some handwritten annotations like 'a2' and 'h' above the notes. The notation is in a standard staff format with a treble clef.

O niečo neskôr sa tento živelný materiál zrýchli (*Allegro ma non troppo*) a k tutti orchestra sa pridávajú dokonca pastierske zvonce (Príklad 11, partitúra s. 28). V tejto pasáži Jurovský formuje gradáciu cez rozširovanie ambitu a spojenie statickejšej melódie s prudko klesajúcou melódiou. Zábava sa končí v momente, keď Pavol obleje Zuzku vodou. Ludovosti hudobného úseku napomáha jednak pravidelný trojdobý „tanečný“ pulz, ale tiež faktúra a melodická výstavba. Vysoko exponované flauty ( $a^2 - c^3$ ) pripomínajú píšťaly – charakteristické nástroje slovenskej ľudovej kultúry. V melodickej výstavbe motívu zas môžeme postrehnúť kvartový pokles  $a^2 - e^2$ , kde sa hrá na dlho držanom  $a^2$  triloc. Tento prvok možno odvodiť z cifrovania na píšťalkách a zárodky poklesu melódie by sme mohli hľadať v tradičnom ľudovom speve, kde sa s týmto prvkom stretávame práve v záveroch melodických fráz.



Príklad 11: Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – Veľkonočná oblievačka, s. 28 (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3-1)

### Žena z vrchov

Po úspechu filmu *Pole neorané* dvojica autorov Vladimír Mináč (scenár) a Vladimír Bahna (réžia) sfilmovala v okolí Sklených Teplíc drámu z prostredia súčasnej dediny (1955). Hlavná hrdinka Marka Kedrová sa vymaní spod tlaku rodiny a snaží sa zabezpečiť lepší život sebe i synovi. Prostredníctvom života Marky sa divák oboznamuje s ideami socializmu, najmä so zakladaním a vedením jednotného roľníckeho družstva. Lúboštný, tragický a zároveň optimistický príbeh Jurovský zachytil i v klasickej a ľudovej hudbe, ktorá sprevádza dej. Vo filme nájdeme miesta, v ktorých hudba vyniká viac a buduje gradáciu, ale vyskytujú sa aj úseky, keď takmer bez povšimnutia plynie pod hovorenými dialógmi. Okrem hlavnej témy filmu, ktorá sa rovnako ako v *Polí neoranom* viacnásobne využíva na stvárnenie životných situácií hlavnej hrdinky, sa vo filme neustále navracia téma ľudovej piesne *Povej, vetrík, povej*.

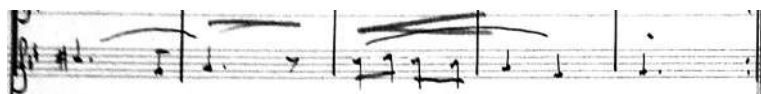
Príklad 12: Pieseň *Povej, vetrík, povej* – transkripcia autorky podľa filmového záznamu

Po - vej ve - trík, po - vej ku tej lá - ske mo - jej.

Ve - trí - ček po - ve - je, lá - sku nám za - ve - je.

Pieseň sa objavuje v pasážach, keď príde postava Marky do kontaktu s niektorou z podôb lásky (rodičovská, partnerská). Po prvýkrát sa tak stane na začiatku filmu, keď Marku vyhodia z domu. Najskôr je téma nakrátko exponovaná v sláčikových nástrojoch v momente (partitúra, č. 1), keď zalúbený Michal spozoruje Marku. Nato ju stretá jej syn, ktorý sa teší odchodu z neprajnej domácnosti a téma zaznie v hoboji.

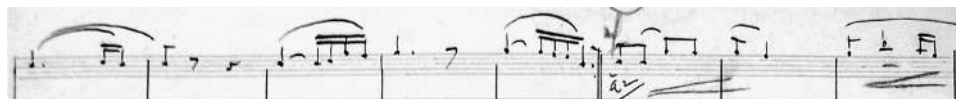
Príklad 13: Fragment partitúry k filmu *Žena z vrchov* – pieseň *Povej, vetrík, povedz*, téma v hoboji, s. 13 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Akoby sa tak znázorňovala jej láska k synovi a zároveň samota a beznádej. Ak divák túto ľudovú pieseň nepozná, nevie ešte presne dešifrovať jej význam, ale z jej zhudobnenia môže vycítiť lyrický podtón. Skutočnú verziu piesne aj s textom Jurovský exponuje až v neskoršom priebehu, keď Marka ostane v izbe sama a zapne rádio. Z neho zaznie pieseň *Povej, vetřík, povedz* v sólovom hlase s orchestrom a v závere i so ženským zborom, ktorý akoby zdôrazňoval jej odhodlanie. Marka v danej chvíli iste myslí na svoju lásku – tajomníka Balciara. Romantické predstavy Marky sa ale náhle rozplynú, pretože do izby vstúpi jej muž Martin. Jeho agresívne vystupovanie je v ostrom kontraste k lúboštnej piesni, ktorá znie počas celej vypätej scény.

Jurovský pieseň melodicky veľmi nevaríruje, využíva skôr možnosti inštrumentácie. Po prvom uvedení začiatočného päťtaktia v prvých a druhých husliach sa druhá polovica piesne presúva do sóla dychových nástrojov (anglického rohu a flauty) so sprievodom sláčikových nástrojov, čelesty, harfy a klarinetov. Modálny nápev je harmonizovaný v tónine c mol a zaujme ambivalentným tónom *f/fis* (lydickým štvrtým stupňom), s ktorým sa viaže dramatický skok nadol v intervale tritónu. Jurovský ho harmonizuje alterovaným akordom *fis-as-c-es*, ktorý smeruje k dominante G. Za zmienku stoja i závery fráz nápevu, sú charakteristické poklesom veľkej sekundy pod rozvodný tón. Po prvýkrát záver smeruje do toniky (takt 5), potom nasleduje polovičný do dominanty *fis<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>* (t. 8) a tretí sa navracia do toniky *d<sup>2</sup>-b<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>*. Po harmonickej stránke sa niekedy c mol zamieňa s paralelným Es dur alebo klamným záverom As dur. Ako sme už spomenuli, téma sa objaví aj v sóle hoboja, ktoré akordicky dopĺňa harfa a čelesta, čo sú nástroje, ktoré Jurovský s obľubou využíva v lyrických pasážach. Pieseň alebo jej fragmenty sa vyskytujú vo viacerých častiach filmu, kde sú variačne spracované (Príklad 14), pričom je poslucháčovi jasné, odkiaľ motivický materiál pochádza. Napríklad, v partitúre na konci čísla 2 vidíme, ako rozširovaním ambitu nahor, rytmickou diminúciou a striedaním metra skladateľ buduje gradáciu a ako najvýraznejší znak ponecháva závery fráz so sekundovým vybočením nadol.

Príklad 14: Fragment partitúry k filmu *Žena z vrchov* – variácia na pieseň *Povej, vetřík, povedz* vo flautách, s. 18 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Cielene a funkčne je vo filme použitá ľudová hudba v podobe spevu piesní, hry na harmonike, či hry ľudovej kapely na zábave. Vo filme sú použité aj citácie ľudových piesní, ktoré predznamenávajú, alebo aktuálne vystihujú dej. V scéne, kde sa deti hrajú na lúke si dievčatka pasúce kravy spievajú: „*Pas sa mi kravička okolo chodníčka, nedali*

*mi mamka mastného krajíčka*“. Táto molová pieseň jednak vystihuje situáciu Judky, ktorá je sirota a v druhom pláne predznamenáva situáciu (padnutie kravy, ktorú mala Judka na starosti). Nenápadný krátky hudobný úsek, ktorý si divák pri prvom pozretí asi ani neuvedomí, má teda v sebe ukotvených viacero odkazov.

Príklad 15: Pieseň *Pas sa mi kravička* – transkripcia autorky podľa filmového záznamu

Pas sa mi kra - vi - čka o - ko - lo cho - dní - čka,  
ne - da - li mi mam - ka ma - stné - ho kra - jič - ka.

Ďalším momentom, v ktorom sa spracováva ľudová hudba, je scéna počas Majálesu, keď začnú starší chlapi spievať pieseň *Ožeň sa šuhaj* s melódiou rozšírenou na Liptove. Variácie na pieseň po dialógu znejú ako živá hudba na družstevnej zábave, ale už v úprave pre ľudový ansámbl, kde má krátke sólové vstupy klarinet. Pieseň je reakciou starších chlapov na rodiacu sa lásku Marky a tajomníka.<sup>14</sup>

Príklad 16: Pieseň *Ožeň sa šuhaj* – transkripcia autorky podľa filmového záznamu

O - žeň sa šu - haj, o - žeň sa šu - haj, ve - zmi dve, ve - zmi dve.  
Ke - rá je kraj - šia, ke - rá je kraj - šia daj ju mne, daj ju mne.

V podaní ľudovej kapely na veselici odznie aj valčík, ktorý znie asi na päťminútovej ploche. S obrazom tancujúcich dedinčanov sa valčík spomaľuje a zrýchľuje v intenciách Straussových viedenských valčíkov. Jurovský nakomponoval valčík tak, aby bol v súlade s ľudovým prostredím (hrá ho cimbalová muzika), ale zároveň poukázal i na mestské maniere (valčík nebol typickou súčasťou slovenskej ľudovej kultúry), čo má poukazovať na rozvoj vidieka v dôsledku dobrého fungovania družstva. Výrazná augmentácia rytmu valčíka príde v zhode s obrazom odchádzajúcej zalúbenej dvojice Marky a tajomníka. Akonáhle sa vzdialia od centra zábavy, Jurovský spomaľuje metrum, necháva však plynúť melódiu valčíka ďalej, čím dostáva romantickejší nádych. Následne synchronne reaguje hudbou na obsah dialógu a valčík harmonicky obmieňa, variuje, až plynule prejde na nový motivický materiál.

<sup>14</sup> Text druhej strofy: Či som ja tebe, či som ja tebe čižmy dral, čižmy dral. Aby ja tebe, aby ja tebe krajšiu dal, krajšiu dal.

## Posledná bosorka

Na námet Dušana Kodaja spracoval scenár k filmu Ivan Bukovčan. Pôvodne mal film nakrúcať Pavol Bielik, dostal sa však do názorového sporu s Bukovčanom. Konflikt sa riešil pred umeleckou radou, ktorá nemala jednotný názor. Niektorí členovia rady oceňovali Bukovčana, pretože chcel vytvoriť historickú komédiu s aktuálnym satirickým nábojom, zatiaľ čo Bielik veselo hru smerujúcu k fraške. Protistrana však vyzdvihla Bielikove úpravy, ktorých veselohernejší charakter mohol prilákať vyšší počet divákov. Keďže nik nechcel ustúpiť, umelecká rada po piatich hodinách rokovania pridělila režirovanie filmu Bahnovi, ktorý tak musel súbežne natáčať filmy *Posledná bosorka* i *Zemianska česť*.<sup>15</sup>

Dej filmu sa odohráva v Trnave v 18. storočí, ale tento časový rámec nijako neovplyvňuje celkový priebeh a s historickým kontextom sa takmer nepracuje.<sup>16</sup> Spor študentov jezuitskej Pázmaňovej univerzity s intrigami svetskej vrchnosti a cirkevným dogmatizmom sa kombinuje s honom na bosorky, ktorý je propagandou komunistického ateizmu. Prvý slovenský pokus o veľkofilm má okrem príťažlivých historických kostýmov (Alžbeta Güntherová-Mayerová) a stavieb (Andrej Krajčovič) i kolorovanú kameru (Václav Huňka). Film prekypuje živou hereckou akciou, nechýbajú buričské či bojové scény a krčmové zábavy, do ktorých sú integrované prvky komiky.<sup>17</sup>

V celkovej koncepcii sa podľa povahy scén strieda viacero žánrov hudby, ktoré prislúchajú istej skupine osôb alebo špecifickým udalostiam. Symfonická hudba je v kontraste so satirickými piesňami študentov so sprievodom gitary či ľudovej kapely. Zastúpenie má aj komorná hudba, čembalo charakterizuje vyššiu spoločenskú vrstvu a zároveň odkazuje na historické kontexty praktizovania hry na čembale v 18. storočí. Ďalším symbolicky použitým hudobným nástrojom je organ, ktorý sa spája s postavou maliara. Počas virtuózneho organovej hry maliar hľadá inšpirácie k maľbe svätej Júlie. Hra je pre neho únikom z reality, povzbudzuje jeho kreativitu.

Mladosť študentov sa vo filmovej hudbe prenáša do energickosti symfonickej hudby i piesní, ktoré spievajú. V krčmovej scéne sa pre čašu vína rozhodnú pripíjať na zdravie šustrovského cechu. Jurovský tu nadväzuje na žáner študentských pijanských piesní, tzv. vagantských piesní. Na Slovensku vznikali repertoár vagantských piesní v prostredí univerzít v priebehu 15. – 18. storočia (čo časovo zapadá do historického zasadenia filmu), ich nositeľmi boli študenti, žiaci a klerici.<sup>18</sup> V tomto piesňovom žánri sa prelínajú hudobné tradície ľudového a vzdelaneckého prostredia, čo môžeme počuť aj v niekoľkých scénach filmu *Posledná bosorka*. Piesne vo filme satiricky a s nadhľadom reagujú na vybrané situácie. Poukazujú i na logiku prevráteného sveta ako zdroja komiky a parodizujú vieru v existenciu bosoriek. Aranžmán piesne o šustrovskom cechu je určený pre spev a gitaru.<sup>19</sup> Veselý refrén sa dobre hodí na kolektívny spev a to-

<sup>15</sup> MACEK, Václav – PAŠTĚKOVÁ, Jelena, Ref. 5, s. 347.

<sup>16</sup> Exteriéry sa natáčali vo Svätom Jure, Trnave, Zemnom i Budmericiach a interiéry sa nakrúcali v ateliéroch a laboratóriách na Kolibe a v pražskom Barrandove.

<sup>17</sup> Premiéra 21. 7. 1957, Jurovský práce na partitúre dokončil 28. 6. 1957.

<sup>18</sup> URBANCOVÁ, Hana: Pijanské piesne na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 285-317.

<sup>19</sup> Text: „Hučte hrdlá, zvučte struny, za ten krčah vína plný. Šusterský cech nech má žatvu, oslávim šidlo, dratvu. Veď by nás sám Pán Boh strestal, keby sme si nectili, šusterský cech, pýchu

nálny i motivický materiál zasa poukazujú na durovo-molové harmonické myslenie. S gitarou v ruke a so spevom študenti komentujú dej aj ku koncu filmu, keď spievajú pieseň o strachu z bosoriek.<sup>20</sup> Humorne sa vysmieávajú z absurdného obvinenia Júlie z bosoráctva priamo do tváre spoločensky vyššej vrstvy obyvateľstva. Čaro piesne spočíva v tempovom kontraste medzi veršami, ktoré dávajú vyniknúť vtipnému textu, čo podnecuje hnev mešťanov.

Príklad 17: Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka* – pieseň *Kurucká*, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



V krčme sa interpretuje aj ďalšia pieseň, ktorá rovnako komentuje dejové zápletky. Maliar Peter spieva čardášovú pieseň (v partitúre označenie *Kurucká*, Príklad 17), postupne sa k nemu pridávajú nástroje z ľudovej kapely.<sup>21</sup> Po odspievaní dvoch strof sa začne tanečná veselica.<sup>22</sup> Spev piesne a tanec majú na postavu maliara regeneračný účinok. Texty piesní Jána Smreka sú vo všetkých prípadoch veľmi trefné. V spojení

mesta, na slávu mu nepili. Vivat, čižma! Vivat, džbán! Majster šuster, to je pán. Všetlikto chce súkať vedu, ale z vedy máš len biedu. Dratvy súkať, to je cesta, aby si bol ctený mešťan. Cti si študent hlavy múdre, čo tu dookola máš. Ver by si mal sucho v hrdle, keby nežil mecenáš. Vivat...“

<sup>20</sup> Text: „Pozor ľudia, pozor chlapi, nastal hrôzy čas. Bosorky a ježibaby ožívajú zas! Bosorka keď na vás kukne, zalezte pod ženské sukne, tam ste v bezpečí. (Veľa var je) nevidali, čože by ste sa tých báli v tomto storočí. Musíte byť duše hriešne v tomto strachu žiť, aj keď všetko parom vezme, strigy musia byť. Aj pod nevinnosťou fixom, odhalíš ich krucifixom a sú bez moci. Pre istotu človek slabý, páliť musí také baby, v tomto storočí.“

<sup>21</sup> Text: „Nedám sa ja nedám súžiť, nebudem ja pánom slúžiť. Idem si ja, kde mi vôľa, kam ma moje srdce volá. Aj keby som hlavu stratil, nepoddám sa, kamaráti. Nespravím ja, čo ma nectí, radšej umriem od bolesti. Zahraj cigán, doparoma, keď raz šuster náladu má. Ak nezahráš do čardášu, prepichnet ti šidlom basu. Zahraj cigán (nášmu cechu zabúchaj do dlaní mechu), mojej milej horia líčka, o tom ty hraj na husličkách.“

<sup>22</sup> Obdobnú situáciu veselice vidíme aj vo filme *Zemianska česť*, ktorý taktiež režíroval Bahna.



s dobre zapamätateľnou hudbou, vynikajúcim hereckým i speváckym prejavom a kreatívnym obrazovým strihom vytvárajú svieže epizódne čísla. Na piesni *Kurucká* badať, že ju Jurovský pomocou cifrovania s maniermi „cigánskych kapiel“ štylizuje do mestského prostredia (obdobný prípad sa vyskytol vo filme *Varúj!*). Bodkovaný rytmus a sekundové postupy melódie odkazujú na novšie novouhorské piesne, ktoré pravdepodobne boli Jurovskému vzorom k štylizácii piesne s predlohou v ľudovom melodickom materiáli.

Vo filme môžeme pozorovať i spojenie folklórnych prvkov s idiómami duchovných piesní. V basovej polohe sa ozýva nočná výstraha od obecného hlásnika: „V mene Otca, Syna dúfa, na bránu vám polnoc búcha. Hlási vám na každom uhle, chráňte si, čo máte v truhle. Dvanásť už uderila...“ Pieseň hlásnika sa v notovom materiáli nedochovala (Príklad 18). Sextový ambitus melódie, navracanie sa k základnému tónu a výraznosť kvarty generujú archaický pátos modálnej piesne. Nápev je variantom rozšíreného melodického typu hlásnických piesní na Slovensku, ktorý nadväzuje na modálny nápev ranej duchovnej piesne a predstavuje jej folklorizovanú podobu.<sup>23</sup>

Príklad 18: Pieseň hlásnika – transkripcia autorky podľa filmového záznamu



V me - ne Ot - ca, sy - na dú - fa, Hlá - si Vám na  
na brá - nu Vám pol - noc bú - cha.  
ka - ždom u - hle, chrá - ňte si, čo má - te v trhu - hle.

Vo filme *Posledná bosorka* sa asi najviac spomedzi ostatných Jurovského filmových hudieb uplatňuje priradovanie melodického motívu ku konkrétnej postave. Najpodstatnejším motívom, resp. témou je *Pieseň Júlie*, ktorá zaznie vo svojej pravej podobe až v tretine filmu v obraze, keď sa maliarovi podarí vypátrať dom Júlie. Dvojica spolu sedí pri mlynskom kolese. Kým Júlia tká sieť, maliar ju skicuje na plátno. Júlia si spieva pieseň iba v duchu, jej text anticipuje dej – označenie Júlie za bosorku.<sup>24</sup> Čistotu dievčiny zosobňuje jednoduchá melódia, a najmä inštrumentácia v podobe kombinácie harfy a čelesty. Nástup témy pripravuje štvortaktová introdukcia (g mol), ktorá motivicky vychádza priamo z témy (Príklad 19). Rozklady akordov v harfe akoby predstavovali vodnú hladinu, nad ktorou sa vinie téma v speve (zdvojitá husľami

<sup>23</sup> URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne – historický žáner v ústnej tradícii. In: Slovenská hudba, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 115-149. URBANCOVÁ, Hana: Ranná duchovná pieseň v speve hlásnikov na Slovensku. In: Slovenská kresťanská a svetská kultúra. (=Studia Culturologica Slovaca 2.) Ed. Jana Skladaná. Bratislava : Veda-vydavateľstvo SAV, 2001, s. 178-201.

<sup>24</sup> Text: „Rybky biele, rybky zlaté, čože sa mi ukrývate. Zabolia ma prsty neraz, túto sieť keď chystám pre vás. Čo mi vravíš voda temná, že svet chystá sieť i pre mňa. Ja viem, príde rybár nový, mňa však ľahko neuloví.“

a hobojom). Napriek tomu, že autorom piesne je Jurovský, môžeme vidieť, že sa inšpiroval i slovenskými ľudovými piesňami. Pieseň je dvojdielna A A', pričom sa v každom diele opakuje druhé dvojtaktie. Molový tónorod piesne je silne vyhranený kvintovými postupmi melódie i záverečným vybočením o veľkú sekundu nadol. Všimnime si, že v diele A' sa mení šiesty tón stupnice g mol na e, čím vznikne dórsky modus. Príznakom idiómu starobylosti témy je tiež malý, ani oktávový ambitus melódie a nepravidelné rytmické členenie (4/4, 3/4, 2/4).

**Príklad 19:** Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka – Pieseň Júlie*, orchester, s. 78 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)

The image shows a handwritten musical score for an orchestra. It consists of several staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs). Below it are several individual staves for different instruments. The score includes notes, rests, and dynamic markings. A section is marked 'Andante' and another 'Ryby biele'. The notation is dense and characteristic of a handwritten manuscript.

V druhej strofe piesne sa zahusťuje inštrumentácia orchestra o dychové nástroje a opakovanie posledného dvojtaktia sa mení vo zdvih do kvinty. Potom nasleduje štvortaktová medzihra, ktorej pravidelný rytmus v štvrtových hodnotách je protichodný voči rytmicky voľnej téme. Melódiu medzihry už poznáme z predchádzajúceho čísla (partitúra, č. 16), výrazne sa tu opisuje tonálne centrum G a je zaujímavé, že prvé dvojtaktie klesá v závere na d, čo je akoby inverziou na zdvih do kvinty v téme. Posledná strofa je z melodického hľadiska totožná s druhou, ale po inštrumentačnej stránke predstavuje syntézu hustoty faktúry strof predchádzajúcich.

Príklad 20: Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka – Pieseň Júlie*, spev, (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)

*Hudba k filmu*  
*"Posledná bosorka"*

č. 19. Pieseň Júlie

*Andantino.*

Ryb - ky bie - le ryb - ky zla - te

čo že sa mi u - kry - va - te      *pp* čo že sa mi u - kry - va - te

*mf* za - bo - lia ma pr - sty ne - raz      tú - to sieť keď chy - stám

pre vás      *pp* tú - to sieť keď chy - stám pre vás

Po prvý raz sa *Pieseň Júlie* objaví vo filme už v predohre. Po búrlivom začiatku a veľkom symfonickom zvuku sa nástupom témy Júlie zmení charakter hudby (Príklad 21). Husľové sólo pohybuje sa vysoko na rozhraní dvoj- až trojčiarkovej oktávy prezentuje prvé štvortaktie témy v romantickom kantabilnom geste (a mol). Druhú polovicu témy hrá už celá skupina huslí i violončiel, pričom dôležitým prvkom je kontrapunktický pohyb basu. Časti témy sa potom začnú presúvať v dialógu klavíra a zvyšku orchestra. Je zvláštne, že sa pri nahrávaní – napriek tomu, že Jurovský písal predohru pre organ – výsledne použil klavír. Táto zámena vytvára mierny zmätok, nakoľko (ako sme už načrtli) jednotlivé nástroje alebo motívy symbolizujú určitú postavu. Premenu organa na klavír sa vytráca spojitosť témy Júlie a postavy maliara, ktorého reprezentuje organ. Po inštrumentačnej stránke treba podotknúť, že skladateľ vedel, prečo chce práve organový, a nie ostro režući klavírny tón. Klavír nezapadá do historického kontextu (18. storočie), a dokonca sa v čase vzniku filmu (1956/1957) zvykol využívať na charakteristiku vyššej sociálnej vrstvy, čo bolo v tomto prípade vyslovene nežiaduce. Z preštudovaných materiálov sa nám nepodarilo zistiť informáciu, ktorá by vysvetľovala túto nevhodnú zámenu. Myslíme si, že Jurovský z takéhoto riešenia nadšený nebol, nakoľko si na inštrumentácii dával naozaj záležať.

Príklad 21: Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka – Pieseň Júlie* v predohre, s. 11 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)

The image shows a handwritten musical score for a piano and strings. The top staff is marked 'pp' and 'Hude 10'. Below it, there are staves for woodwinds, with the tempo marking 'Andantino'. The score is written in a cursive, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Téma Júlie sa, samozrejme, objavuje vo filme niekoľkokrát a pochopiteľne ho i uzatvára (partitúra, č. 40). Dojímavým momentom jej uvedenia v podobe akejsi poslednej rozlúčky je scéna popravy, keď divák očakáva, že Júlia zahynie v plameňoch (partitúra, č. 38). Nástupu témy predchádza burácajúci symfonický komplex, ktorý postupne utícha do ostinatých sekundových figúr akoby zobrazujúcich pohyb člnu na vode (Príklad 22). So záberom vzdalujúcej sa Júlie na vodnej hladine odohrajú sólové husle prvú polovicu témy in C. S vypadnutím sviečky z Júliiných rúk sa mení intervalová štruktúra motívu a po kvintovom zdvihu stúpa nielen na dórsku sextu, ale i malú septimu. Ostrá disonancia rozbehne hudobný tok, ktorým je známy motív s inverzným klesaním na dominantu. Na rozdiel od iných filmov, kde Jurovský hlavné témy variuje v súlade s duševným rozpoložením postáv, je téma Júlie viac-menej stabilná. Skladateľ sa azda inšpiroval naivitou a neskúsenosťou mladej devy, ktorá žila v izolácii od okolitého sveta. Jej srdce a myšlienky boli preto čisté, tak ako hudobné spracovanie jej motívu.

Príklad 22: Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka* – téma Júlie v scéne popravy, s. 130 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)

The image shows a handwritten musical score for a piano and strings. The top staff is marked 'pp' and 'Hude 10'. Below it, there are staves for woodwinds, with the tempo marking 'Solo'. The score is written in a cursive, handwritten style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

## Zemianska česť

Zábavné filmy nemali jednoduchú cestu, scenáre sa v niektorých prípadoch nenapísali alebo nezoškrtali najšťastnejšie. Stalo sa to i v prípade filmu *Zemianska česť* (1957), ktorý bol sfilmovaný podľa literárnej predlohy Jána Kalinčiaka *Reštavrácia*. Scenáristovi Albertovi Marenčinovi a režisérovi Bahnovi sa vytýka, že sujet novely zredukovali, rozdrobili, ale nescelili.<sup>25</sup> Pravdou je, že divák miestami nepripravene vhpne do novej situácie a dej sa zaraz zmení, ale takéto konanie by sme mohli odvodit' od neustále sa meniacej vôle hlasujúcich zemanov. Názor koho volit' sa mení pri každom dúšku pálenky, na čom je postavená celá komika snímky. Príbeh upadajúceho zemianstva má však aj druhú dejovú líniu, odvíjajúcu sa od lásky Štefana Levického a Anulky Bešeňovskej; tejto línii sa ale neprikladá väčší dôraz.

Čo je v snímke celistvé a podporuje dramatickú akciu a zvyšuje komickosť, je hudba Šimona Jurovského. Skladateľ využíva iba ansámbl ľudovej hudby v zložení: dva cimbaly, dvoje huslí, viola, violončelo, kontrabas, dva klarinety, pričom zvuk spestruje i nezvyčajné použitie dychového nástroja tárogató. Na vybraných miestach (partitúra, č. 1, 24, 25, 26, 27, 34) tak hudba získava svojský timbre. Sólovo vystupuje hneď v úvode (partitúra, č. 1), opakujúce sa štvortaktia (in lydicá g) v triolovom pohybe s fermátami na konci fráz pripomínajú slovenské pastierske nápevy. Okrem úvodu, keď znie tárogató pod komentárom, sa využíva v obrazoch zachytávajúcích prírodu, čím sa podieľa na zdôraznení pastorálneho prvku.

Ľudová hudba vnáša do filmu archaický ľudový kolorit. Divák má azda pocit, že muzikanti pri filmovaní improvizovali, avšak všetky hudobné čísla sú presne vypísané. Výnimkou sú iba dve čísla (hudobný zápis nie je častou zachovanej partitúry), keď si pieseň herci rozkážu v dvoch po sebe idúcich obrazoch, začínajúc rozkazovačkou *Vodu, vodu, nechcem ja ju*. Táto pieseň vystihuje zábavy zemanov, ktorí hádam už druhý deň nerobia nič iné, len pijú zadarmo na účet vicišpána, a voda medzi ich obľúbenú tekutinu rozhodne nepatrí. Nato nadviaže hrdina romantickej zápletky Števko, ktorý si dá zahrať a spieva ľudovú pieseň *Nebudem sa ženit ešte, bo ma žiadne dievča nechce*, čo je jeho reakcia na zistenie, že Anulkinu ruku sľúbili inému. Obsahovo tak pieseň vystihuje minulú akciu a zároveň je aktuálnou provokáciou pre dievčinu, ktorá v plači píše Števkovi vysvetľujúci ľúbostný list. Nakoľko je slovo v týchto prípadoch nositeľom významu, výber a zhudobnenie piesne vypovedá celkom konkrétne o psychologickom rozpoložení postáv.<sup>26</sup>

Ľudová kapela je priamo zakomponovaná do mnohých obrazov. Komické sú miesta, keď hrá krátke hudobné vsuvky, kvázi znelky, na oslave pri prípitku po zvolaní „Vivat!“ Kapela vtedy rozkladá akordy D dur (Príklad 23, partitúra, č. 3, č. 21) po prvý raz s ukončením na tonike a po druhý raz sa záverečná kadencia rozširuje na spoj S – D – T vedený vo vrchnom hlase diatonicky po sekundách nahor *d – e – fis* (tremolo husle). Dôvtipnosť krátkeho 14-taktového čísla má groteskný účinok, pretože hudba znie, akoby sa dialo niečo veľkolepé, a pritom sú zemanovia chudobní a nedeje sa vlastne nič, veď ich „zemianska česť“ sa dá kúpiť za peniaze a pálenku. Najpôsobivejší je vstup

<sup>25</sup> JANÍK, Ref. 11, s. 168.

<sup>26</sup> Aranžmány väčšiny piesní (okrem spomínaných výnimiek), ktoré herci spievajú, sú v partitúre presne vypísané Jurovským. V partitúre je zaznamenaný rytmus, metrum (Rubato, Veselo, Con moto) a melódia spevu, ale údaj o regionálnej príslušnosti piesní chýba.



tejto hudby na konci filmu, keď sa začínajú voľby a na obraze sú zdraviaci sa kandidáti na vicišpána v obci Svätý Jakub. Hudba síce plynie s týmto obrazom, zapadá však i do predchádzajúceho obrazu trestania Matiáša na dereši. Akoby sa hral Vivat! skôr jemu, jeho hanbe (nemal by už viac zastávať status zemana) a víťazstvu spravodlivosti.

**Príklad 23:** Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť – Vivat!*, č. 3, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)

Priestor na predvedenie ľudovej kapely je najväčší v obraze veselice, v partitúre označený ako *Čardáš*. Ide o zoskupenie štyroch štylizovaných ľudových melódií, ktoré sa rôznia hlavne tempom a tónorodom. Začína sa v pomalom tempe v d mol (Príklad 24), ďalších 16 taktov je variáciou na úvodné šesťtakte prvej piesne v rytmickej dimínúcii s predpisom *Con moto*, ostávajúc v d mol. Charakter hudby sa mení v tremole *Allegra*, kde zmoduluje do rovnomennej durovej stupnice. V druhej melódii výraznejšie vynikajú sekundové kroky pohybujúce sa v diatonickom priestore D dur.

**Príklad 24:** Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť – pieseň č. 1*, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)

Prechod do tretej piesne (Príklad 25) v časti *Presto* prináša kontrast, vracia sa molový tónorod (g mol), rytmus v štvrtových notách sa zdá byť napriek rýchlemu tempu pomalší a zaťaženejší a čo je najdôležitejšie, melódia skočí o viac ako oktávu nadol.

Príklad 25: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – Čardáš, prechod medzi druhou a treťou piesňou, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)

Štvrtá pieseň ostáva v g mol, ale so silným pôsobením durovej dominanty (*cis* v melódii). Melódia znie v dvojčiarkovej oktáve a v prvom štvortaktí zaujme kvartovými skokmi nadol  $g^2 - d^2$  (Príklad 26). Po štvortaktovej zádrži čistej kvinty *d-a* v husliach a D durových rozkladoch v cimbele sa celok ešte raz zopakuje od druhej piesne (aj so všetkými repetíciami). Jurovský sa v tomto hudobnom čísle prezentuje ako zručný aranžér ľudovej hudby a naplno sa v ňom prejavila jeho veselá povaha či sklon k šibalsstvu. Radosť, ba priam agonická zábava tancujúcich (alkoholom potúžených) zemanov je vo filme zachytená kratším strihom i detailnými zábermi na tváre i nohy veselíciach sa, ide o ideálnu synergiu hudby i obrazu.

Príklad 26: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – pieseň č. 4, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)

Pekným miestom s využitím ľudovej kapely je i číslo 17 v partitúre (Príklad 27), kde hudba reaguje dramatickými behmi v harmonickej stupnici d mol na komentár: „Začalo sa zmrákať nad Matiašovou hlavou...“ a plynule prechádza do scény prípravy hostiny. Na to sa spustí v husliach nápev s výrazným bodkovaným rytmom, na ktorom opäť možno pozorovať jednoduchú, ale účinnú hru skladateľa s motívom. Trojtaktie sa variačne spracované opakuje na dominante (v dórskom mode in D) a záverečné päťtaktie sa zopakuje o oktávu vyššie, hudba preto nepôsobí staticky a poslucháč má dlhší časový priestor na jej zapamätanie.

Príklad 27: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – partitúra, č. 17, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Kapela však hrá aj ako mimoobrazová hudba, napríklad hneď v úvode pri naháňačke Števka a Anuľky (Príklad 28). Husle a cimbal exponujú v D dur štvortaktovú tému (pri opakovaní vonkajšie rozšírenú o tri takty), ktorá sedí k obrazu rytmickým (osminové hodnoty) i melodickým pohybom (kombinácia rozloženého akordu, steno-chorického postupu nadol  $a^2$  až  $c^2$  a skokov s prírazom do kvarty, kvinty i sexty). Tento hudobný celok je vo filme použitý znova v klavírnej interpretácii Anuľky. Spojenie cimbalu s postavami (partitúra, sólo č. 20, cimbal I) sa o malú chvíľu neskôr objavuje opäť, keď v a mol hudobne opisuje smútok dvojice.

Príklad 28: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – partitúra, č. 5, cimbal, (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Ďalším príkladom využitia ľudového ansámblu na charakteristiku osôb je obraz prevozu zemanov. Za sebou nadväzuje viacero hudobných čísel (partitúra, č. 25, č. 26, č. 27), ktoré humorne stelesňujú lapanie zemanov a blížiaci sa fňogovaný súd i dereš Matiaša. Tremolo, behy nahor, pauzovanie, skoky s prírazmi, synkopovaný rytmus a hra s harmóniou pridávajú dianiu nonšalantnú hravosť. Hudba sa takto vysmieva bezcharakterným povahám zemanov, ide o akési „správy bez slovného komentára,“ kde sa ukazuje šarvátka zemanov s občasnými reálnymi zvukmi nad hudobným podkladom.

Príklad 29: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – partitúra, č. 26, husle (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



## Záver

Vo svojej filmovej hudbe Šimon Jurovský siahol po ľudových piesňach rôznych žánrových okruhov, ktoré pochádzajú z viacerých regiónov Slovenska. Pri sledovaní jednotlivých filmov si môžeme všimnúť, že k pôvodnej ľudovej melódii sa kvôli zhode so sužetom pripájajú nové slová piesne. Takáto zmena piesňového textu je niekedy priamo integrovaná do obrazu (postava pri speve hľadá správne slová a inovuje text piesne). Viackrát sa pri obrazoch veselice stretne s rozkazovačkami – piesňami pred muziku. Tie jednak pomáhajú hlbšie preniknúť do myslenia a prežívania postáv, ale ukazujú tiež reálnu podobu dedinských zábav.

Pri našom výskume sme preštudovali všetky dostupné partitúry aj zachovanú korešpondenciu skladateľa s filmovými režisérmi a dirigentmi, ktorí nahrávali filmovú hudbu, zvyčajne za Jurovského neprítomnosti v Prahe.<sup>27</sup> Z preskúmaného materiálu sa ukazuje, že Jurovský bol tou osobou, ktorá vyberala všetky hudobné čísla. Akiste po rozhovoroch so scenáristami a režisérom vedel, aký obsah by mali mať piesne, ktoré sa vo filmoch objavujú. Jurovský sa prejavil ako dobrý znalec ľudových piesní. Kombinuje pásma folklórnych vstupov tak, aby sa striedaním piesní a tiež spomaľovaním a zrýchľovaním tempa vytvárali gradačné oblúky. Nakoľko text piesne nesie obsah, tieto obrazy vždy veľa vypovedajú o deji, súvisia so situáciami postáv. Záležať si dáva aj na pasážach, keď zaznieva i len krátky úryvok piesne, ktorý neskôr zanikne pod hovorenými dialógmi.

V Jurovského partitúre nachádzame piesne z ľudových scén presne vypísané (*Posledná bosorka, Zemianska česť*). Jednak je to jasným znakom toho, že skladateľ nenechal nič na náhodu a korigoval i zdanlivo naturálne vyzerajúcu spontánnu a bujarú zábavu. V druhom rade sa v tejto situácii odráža problematika komponovania hudby pre film, a teda potreba synchronizácie zvuku a obrazu. Na natáčaní scén s ľudovou hudbou sa zúčastňoval i sám skladateľ. Pri filmovaní tak priamo efektívne korigoval prípadné zmeny, čo vidno i v škrtoch a prepisoch v partitúre.

Za vrchol Jurovského vypoointovania hudobných úsekov môžeme považovať jeho zakomponovanie dôležitých piesní do hudby celého filmu. *Pieseň o Amerike, Povej*

<sup>27</sup> Korešpondencia je uložená v SNK-LA v Martine.

*vetrik, povej i Pieseň Júlie* znejú vo viacerých častiach filmu. Divák sa o ich význame dozvedá až neskôr, keď piesne zaznejú v kompletnej, resp. ucelenej podobe (spev a orchester). Dovtedy a aj potom sa Jurovský s divákom zahráva. Akoby diváka skúšal, či odhalí význam piesne skôr, než ju skladateľ uvedie a zároveň, či si bude všímať motívy z piesne aj naďalej. Zmeny harmonizácie a inštrumentácie piesne môžu divákovi veľa napovedať o osude postáv a ich psychickom rozpoležení.

Zaujímavé je pozorovať, ako Jurovský inšpirácie z folklóru implementuje do tektonickej výstavby hudby k filmom. Často siaha po piesňovej forme i pri vytváraní väčších celkov. Tiež na vystavanie úsekov používa krátke dvoj- až štvortaktové motívy, ktoré sú svojou veľkosťou ideálne pre potreby filmovej hudby. Krátky motív znie na malej ploche a vie sa šikovne transformovať do rôznych dynamických i harmonických podôb podľa potrieb deja. Dvojtaktie sa zmestí takmer kdekoľvek, vie podať jasný signál o stave či psychike postavy a pod. Z hľadiska filmových potrieb je práca s krátkymi hudobnými motívmi priam žiaduca a je efektná v tom, že divák si výrazný a krátky motív ľahko zapamätá.

Inšpirácie ľudovou hudbou pociťujeme i pri výstavbe melódií autorských piesní i ostatnej hudby. Odkazom na ľudovú hudobnú kultúru sú napríklad descendenčné závery melodických fráz, vybočovanie o veľkú sekundu pod záverečný tón, frekventované používanie kvintových a kvartových skokov, transponovanie úseku o kvintu nahor. Tiež sa objavuje komponovanie hudby tak, aby pripomínala voľný rytmus ťahavých piesní – trávnic, bačovských a pastierskych piesní. Vidíme i prvky inštrumentálnej hudby – odvodzuje sa od nej cifrovanie melódií, trilky na dlhých tónoch, vedenie basu na spôsob dedinských kapiel. Prvky hudobného folklóru prechádzajú aj do rytmu piesní – napríklad diminúcia rytmu ku koncu melodických fráz, ale i zjednotenie rytmu s cieľom charakterizovať vybraný tanečný idióm (čardáš, polku, atď.).

Dôležitou zložkou v Jurovského hudbe je inštrumentácia, nakoľko dodáva jednotlivým scénam špecifické zvukové vlastnosti. Na miestach, keď chce skladateľ zdôrazniť ľudovosť, siahne po nástrojoch, ktoré sú v našej tradičnej kultúre prítomné (cimbal, zvonce), alebo používa klasické nástroje ako ich priamych zástupcov (píšťaly/flauty, rohy/lesné rohy a trúbky). Tiež je dôležité, že niektoré motívy exponuje do vysokých polôh (pikoly), čo pripomína po domácky vyrobené píšťalky, a tak nadväzuje na techniku prefukovania v hre na ľudových aerofonických nástrojoch. Jurovský vo filmoch viackrát nezvyčajne siahol i po nástroji tárogató, ktorý sa vyskytuje primárne v maďarskej ľudovej hudbe. Tento hudobný nástroj dostáva najviac priestoru vo filme *Zemianska česť*, keď ho môžeme počuť v sólových pasážach. Nástroj tak odkazuje aj na historické zasadenie deja do obdobia Rakúsko-Uhorska.

Z našich analýz vyplýva, že Jurovský bol skladateľom, ktorý sa snažil svojou hudbou filmy dotvoriť. Nevytváral lacnú propagandistickú hudbu, naopak, snažil sa hudbou vniesť do filmov ďalšie pointy. V jeho hudbe nachádzame rôzne väzby a vzťahy medzi postavami, ktoré zvykol charakterizovať osobitými hudobnými motívmi. S ľudovou piesňou narábala citlivo, inštrumentoval ju tak, aby znela čo najvernejšie, aby mal divák pocit, že sleduje reálne dianie. Ak sa ľudová hudba hodila do celej snímky, používal charakteristické melodické, harmonické, rytmické i formové prvky odkazujúce na folklórne tradície i v symfonickej hudbe k filmu.



Na základe našich analýz sa ukázalo, že za hravými, ale i vážnymi hudobnými číslami sa skrýva mnoho drobných, významovo prepojených odkazov, ktoré Šimon Jurrovský divákovi ponúkal. Zdá sa tak, že chcel, aby divák nebral hudobné čísla ako podprahovú zvukovú stopu, ale aby si, naopak, uvedomoval, že aj v hudba môže mnohé myšlienky z filmového diela vypovedať i dopovedať.

#### **Skratky použité v štúdi:**

SNK LA Slovenská národná knižnica – Literárny archív

SFÚ NFA Slovenský filmový ústav – Národný filmový archív

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0145/18 „Systematika piesňových žánrov v tradičnej hudobnej kultúre“ (2018 – 2021), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

## Summary

### FOLKLORE ELEMENTS IN THE FILM MUSIC OF ŠIMON JUROVSKÝ

From the 1940s to the 1960s the composer Šimon Jurovský had a striking impact on the formation of a new genre field in compositional work, i.e. film music. After he had achieved successes in composing music for theatrical productions and film weeklies, Slovak and Czech film-makers invited him to collaborate on a number of films and documentaries. Jurovský was a resourceful composer who knew how to adapt to the needs of film music. He worked with a profound sense of the film's plot line. Musically he characterised persons and their behaviour or psychic disposition, using rhythmic, melodic, harmonic and instrumental variations of motifs or themes which suited the given characters. Typically, the individual films have a central musical theme, which appears in diverse mutations throughout the entire film. Often the fundamental musical theme of the film was the theme song, which by its musical and textual content fitted in with the plot of the film and created an ethical message. The musical motifs of the theme song appeared from the beginning of the film, but its exposition in the complete form of tune and text came mostly in the middle of the film.

Jurovský, when composing film music, drew freely from the domestic folk musical culture. On the one hand he did this because the contemporary film aesthetic demanded it, but on the other hand it was where his practical work as a composer led him. It is not always that a film director offers space for longer musical sections. The folk song, however, can be simply divided into smaller wholes (two-bars), which can be heard in a brief time-space. Jurovský uses elements of folk music in the formal, rhythmic, melodic and harmonic component. In most cases the folk song is no more than an inspiration for his film music, but in all five of the films analysed we also find direct citations. In fact, folk music played by an ensemble is part of a number of scenes. Also, in many of the films we encounter an authentic picture of folk merry-making in the village setting. Jurovský employed elements of Slovak folk music sensitively, using them only in places where they had justification.