

BÁSNE ZO ZBIERKY „NOX ET SOLITUDO“ IVANA KRASKA V PIESŇOVEJ LYRIKE TROCH SLOVENSKÝCH HUDOBNÝCH TVORCOV

MICHAL ŠČEPÁN

*Mgr. Michal Ščepán; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4;
e-mail: michal.scepan@savba.sk*

ABSTRACT

Ivan Krasko (1876 – 1958), own name Ján Botto, is regarded as the leading figure of literary modernism in Slovakia. His poems have been set to music by several Slovak composers, with most of these adapted poems being taken from Krasko's best-known collection, *Nox et solitudo* (1909). This work was drawn upon by composers from different 20th century generations, ranging from the older generation of composers, through the adherents of musical modernism, to the representatives of New Music. The aim of the paper is to present Krasko's poetry in works for vocals and piano by Mikuláš Schneider-Trnavský (1881 – 1958), Eugen Suchoň (1908 – 1993) and Tadeáš Salva (1937 – 1995), highlighting the genesis of the works studied, their status in the context of these composers' work, and their artistic significance, using semantic-structural analysis.

Keywords: Ivan Krasko, songs, analysis, Mikuláš Schneider-Trnavský, Eugen Suchoň, Tadeáš Salva

Na začiatku 20. storočia sa v slovenskej literatúre objavil nový fenomén umeleckej poetiky. Realizmus, dovtedy dominantný umelecký smer, postupne strácal svoje postavenie, čo súviselo najmä so zmenou spoločenskej a kultúrnej situácie, ktorú od prelohu storočí spustili rôznorodé modernizačné procesy a iné fenomény. Nové tendencie v umení, odzrkadľujúce postavenie a postoj moderného človeka k problémom doby, začali do slovenskej poézie a prózy prenikať prostredníctvom autorov nesúcich mená ako Janko Cigáň a Bohdana J. Potokinová. Tieto skutočnosti majú jedného spoločného menovateľa – chemického inžiniera Jána Bottu (1876 – 1958), v tom čase pracujúceho na poste technického úradníka v cukrovare sídliacom v severočeskej obci Klobuky. Až mystifikáciou sa literárnemu publicistovi Františkovi Votrubovi podarilo zistiť, že

tento menovec a zároveň vzdialený príbuzný najmladšieho zo štúrovských básnikov, je tou záhadnou osobou, ktorá v ženskom mesačníku *Dennica, Slovenských pohľadov* či *Letopisoch Živeny* zaznamenala čitateľský, ale aj kritický úspech. Mladý literát si svoje pseudonymy zvolil zámerne, nechcel totiž, aby verejnosť poznala jeho pravú identitu. Botto pod týmito pseudonymami publikoval aj naďalej po svojom odhalení až do roku 1909, keď vyše 30-ročnému, dovtedy v ústraní píšucemu autorovi, vyšla jeho prvá zbierka *Nox et solitudo*, tentokrát už pod novým umeleckým menom – Ivan Krasko. Tento pseudonym autorovi vymyslel Svetozár Hurban-Vajanský, ktorý zbierku pripravoval do tlače a meno Cigán, pod ktorým dovtedy Botto publikoval svoje básne, sa mu zdalo „nepoetické“.¹ Navrhol mu dve možnosti: vydať zbierku pod svojím občianskym menom, alebo zvoliť iný pseudonym. Botto nakoniec zvolil druhú možnosť, pričom Vajanského v liste požiadal, aby ho pokrstil „príhodným menom“.² Vajanský jeho krstné meno slavianofilsky porušil na Ivan a priezvisko zvolil podľa názvu susednej obce Bottovho rodiska Lukovišť – Kraskova.

Tieto mnohokrát opakované fakty o vstupe Ivana Kraska do slovenskej literatúry sú, samozrejme, všeobecne známe. Krasko ako zakladateľská postava slovenskej literárnej moderny v čase svojho nástupu priniesol vo svojej tvorbe nové prvky vychádzajúce z aktuálnych slohových prúdov najmä v podobe symbolizmu, ale aj impresionizmu, novoromantizmu či dekadencie.³ Zároveň sa jeho tvorba vyznačuje aj ďalšími kvalitami, medzi ktoré patrí aj hudobnosť.⁴ Eufonická výstavba veršov a ich celková syntaktická a významová stránka, fakt, že viacero básní svojím názvom korešponduje s hudobnými žánrami a formami, nehovoriac o mimoriadnej priazni autora k ľudovej piesni a hudbe, len potvrdzujú, že Kraskova lyrika je na zhudobnenie viac ako vhodná. Niet preto divu, že pri komponovaní svojich piesní viacero slovenských skladateľov siahlo po zbierke *Nox et solitudo*, ktorá je završením Kraskovho prvého tvorivého obdobia.

Pravdepodobne prvým, kto tak urobil, bol Mikuláš Schneider-Trnavský (1881 – 1958). Vzhľadom na pôvod a pôsobenie v mestskom prostredí rodnej Trnavy bolo komponovanie umelých piesní pre Schneidra-Trnavského priam predurčené⁵ a štyri piesňové zbierky sa stali jadrom a východiskom jeho tvorby. V prostredí rodinného hostinca pravidelne hrávala cigánska ľudová kapela, čo pre Schneidra znamenalo styk so slovenskou ľudovou piesňou, ktorej poznanie markantne poznačilo jeho tvorbu, pričom sa odzrkadlilo nielen v úpravách, ale aj v jeho teoretickom výstupe. Po skomponovaní cyklu *Drobné kvety* (vyd. 1907), výrazne ovplyvnenom ľudovou melodikou, si však Schneider po európskom turné s barytonistom Božom Umirovom uvedomil aj istú obmedzenosť svojho prístupu. Predsavzal si skomponovať piesne odlišného charakteru bez ponášok na ľudovú pieseň. Tak vznikol cyklus s názvom *Slzy a úsmevy*

¹ BREZINA, Ján: *Ivan Krasko: Literárnohistorická monografia*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1946, s. 108.

² BREZINA, Ref. 1, s. 108.

³ KRŠÁKOVÁ, Dana (ed.): *KRASKO, Ivan: Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 300.

⁴ BRTÁŇ, Rudo: *Poézia Ivana Krasku*. Turčiansky Svätý Martin : Knihotlačiarsky účastinársky spolok, 1933, s. 76.

⁵ KRESÁNEK, Jozef: *Umelá pieseň Mikuláša Schneidra-Trnavského*. In: *Hudobný archív 7*. Martin : Matica slovenská, 1983, s. 15-16.

op. 25 (vyd. 1912), považovaný za vrchol Schneidrovej piesňovej tvorby. Umelecké nároky druhej zbierky si vyžadovali rovnako vysokú úroveň textovej predlohy. Ako posledné z cyklu vznikali v blízkej časovej postupnosti v priebehu septembra roku 1911 práve piesne na texty Ivana Kraska. Schneider si zo zbierky *Nox et solitudo* vybral tri básne: *Vesper dominicae*, *Baladu* a *Pieseň*. S ohľadom na výber básnikov a počet zastúpenia ich diel zbierka desiatich prekomponovaných piesní pravdepodobne nemala vopred stanovenú koncepciu. Autor ju venoval svojmu pedagógovi kompozície Karlovi Steckerovi, ktorý v piesňach zbierky našiel súvislosti s tvorbou Edvarda H. Griega.⁶

Pieseň (Tak tíško dvíha mesiac biele čelo) sa objavuje v zbierke ako druhá v poradí. Poznanie a vplyv aktuálnych trendov dobovej tvorby, ktoré Schneider spoznával na cestách po európskych centrách, sa popri narastajúcej expresivite vokálneho partu s dôrazom na veľké intervalové skoky v rozpätí septimy alebo oktávy odzrkadľuje najmä v harmónii, kde autor uplatňuje zmenu tóniny bez predchádzajúceho modulačného priebehu. Jozef Šamko, autor skladateľovej monografie, v tomto smere poukazuje na inšpiráciu Richardom Wagnerom⁷ a je preto zaujímavé porovnanie s tvrdením Milana Licharda, ktorý po vydaní zbierky v roku 1912 na stranách *Slovenského denníka* napísal: „Takto píše ani nie Wagner, ale Debussy, Puccini, Richard Strauss a každý hudobný ‚nadčlovek‘.“⁸

Aj keď Šamko svoju prácu napísal takmer s 50-ročným odstupom od vydania zbierky a Lichardovej recenzie, jeho porovnanie s Wagnerom sa dnes zdá byť skôr nesprávne, keďže cyklus svojím výrazom nesie znaky neskorého romantizmu s ovplyvnením českou piesňovou tvorbou a prvkami impresionizmu, k čomu sa viac približuje Lichardovo dobové zaradenie. Lichardova predstava o slovenskej umelej piesni sa však rozchádzala s tým, čo priniesla zbierka *Slzy a úsmevy*. Prekomponovaný typ piesne voči zaužívanej strofickej piesni predstavoval nový prvok v Schneidrovej dovtedajšej tvorbe, čo vyústilo do nepochopenia a následnej kritiky. Schneidrovi vyčítali najmä „internacionálny hudobný modernizmus“ na úkor vyhostenia „národného sentimentalizmu“, čo malo negatívne pôsobiť na recepciu slovenskej hudby a jej šírenie. Lichard však napriek tomu vo svojom príspevku s obdivom poukázal na vysokú úroveň Schneidrovho kompozičného rukopisu: „Čo sa ale samotného spracovania týka, tu javí Schneider veľký pokrok, veď smer tento vyžaduje suverénne ovládanie všetkých hudobných prostriedkov... Všetko toto je bezvadné, s veľkým porozumením prevedené – ale ako rečeno na úkor slovenskosti.“⁹

Nálada Kraskovej básne sprostredkujúcej veľký bôľ, smútok a nekonečné čakanie za tmavej noci, ktorú rozjasňuje biely mesiac, sa paralelne prenáša aj do zhudobnenia Schneidrovej piesne, ktorá sa opiera o trojdielnu formu. Atmosféru a jej jednotnosť zabezpečuje predovšetkým akordický klavírny sprievod prevažne v štvrtvých a polových hodnotách s tempovo-výrazovým označením *grave* v 4/4, resp. 2/4 takte v krajných dieloch, kde sú negatívne emócie v texte vyjadrené slovami „zlostne“ v posled-

⁶ BUGALOVÁ, Edita: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2011, s. 106.

⁷ ŠAMKO, Jozef: *Mikuláš Schneider-Trnavský*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 93.

⁸ BUGALOVÁ, Ref. 6, s. 105.

⁹ BUGALOVÁ, Ref. 6, s. 105.

nom verši prvej strofy, resp. v závere strofy tretej. V prvom prípade sa v 9. a 10. takte piesne prvá hláska tohto slova akcentuje, a to vo forte dynamike, pričom na tej istej dobe sa v ľavej ruke klavíra objavuje interval zmenšenej kvinty (*c-ges*). Pri jej následnom opakovaní je postup rovnaký, dochádza iba k tónovému posunu (*cis-g*). Statický harmonický sprievod po tóninovom skoku z *d mol* do *b mol* (t. 12) postupne prechádza do melódie v osminových a šestnástinových hodnotách, ktoré hudobne, ale aj textovo predznamenávajú nástup stredného dielu skladby. V ňom sa šíri ťažká a omamná vôňa rezedy, znázornená arpeggiami akordov pravej aj ľavej ruky s predpisom *vivo* v 6/8 a 9/8 takte. Spolu so zmenou taktu na 4/4 ho uzatvára personifikácia „bo zlostné mysle“ s predpisom *con ira* (t. 31), ktorá predstavuje vrchol celej skladby (Príklad 1), po ktorom nasleduje modifikovaná repríza prvého dielu s lamentóznym charakterom zakončená „odumierajúcim“ *morendom* a molovým kvintakordom.

Príklad 1: Mikuláš Schneider-Trnavský: *Slzy a úsmevy*. Partitúra, 1976, s. 8, t. 25 – 31.

The image shows a musical score for the piece "Slzy a úsmevy" by Mikuláš Schneider-Trnavský, measures 25-31. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part uses arpeggiated chords and dynamic markings like "sosten." and "con ira".

Measure 25: *nia a mys - le má - mi v slad - kej ú - - na - ve. Ó,*

Measure 26: *dô - - de nie - kto v no - ci po trá - ve; bo zlost - né mys - le zvo -*

Measure 27: *sosten. con ira*

Measure 28: *sosten.*

Measure 29: *sfz*

Epický a zároveň dramatický náboj vyžaruje ďalšia pieseň na Kraskov text *Vesper dominicae* – najrozsiahlejšia kompozícia celej zbierky. Forma piesne s pestrou škálou dynamických, metrických, tempových a tóninových zmien je podriadená obsahu Kraskovej básne. Jej zhudobnenie podľa vlastných slov básnika zodpovedalo aj jeho predstave.¹⁰ Obraz modliacej sa starej matky žijúcej na samote Schneider znázorňuje priradovaním rôznorodých hudobných obrazov. Popri rôznych formách klavírnej štylizácie, keď autor využíva široké spektrum od náznaku melódie, arpeggií s prvkom zvukomalby padajúceho súmraku, až po jednoduchý akordický sprievod, celkové vy-

¹⁰ BUGALOVÁ, Ref. 6, s. 106.

znenie jednotlivých častí piesne dotvárajú rozličné výrazové prvky vokálneho partu vychádzajúce z nálady jednotlivých veršov básne. Básnikove myšlienky v tejto piesni sú hudobnou ilustráciou vystihnuté do maximálnej miery, keď kantabilný prejav a recitatív komplementárne vystihujú vzrušené pasáže textu, do ktorých pokoj prináša meditatívny prvok v podobe chorálu (Príklad 2). Striedanie týchto tematických úsekov je v pomere k dĺžke piesne naozaj bohaté, aj keď skladateľ uplatňuje ich opakovanie, čím zabezpečuje konzistentnosť formy tejto kompozície.

Príklad 2: Mikuláš Schneider-Trnavský: *Slzy a úsmevy*. Partitúra, 1976, s. 13, t. 71 – 75.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is for the voice, marked 'Choral.' and 'Grave'. The bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line: „Pán Bůh po - že - hnal nám sy - na, kte - rýž“.

Poslednou Kraskovou zhudobnenou básňou v zbierke je *Balada*, pričom názov piesne je odvodený od úvodných slov prvého verša básne „Keď na deň zvonit mali...“ Po šesťtaktovej introdukcii Schneider tektonickú organizáciu skladby rieši priradovaním štvortaktí, vytvárajúc tak súvislý gradačný oblúk piesne. Dominantnú atmosféru vytvára najmä imitácia zvonov využitím bodkovaného rytmu v klavírnej štylizácii a opakovanými kvintovými skokmi odrážajúcimi relatívnu harmonickú stálosť piesne (fis mol). Jej stvárnenie sa u Jozefa Kresánka stretlo s nepochopením. Podľa neho pieseň u Schneidra nenašla správny prístup: „V popredí je spomínaný náznak zvonenia, ktorý je v básni čisto náhodný, zatiaľ čo podstatné, bolestný smútok vyjadrený slovami a jedno srdce skučalo och! tak biedne psovsky sa Schneidrovi vymklo z pozornosti.“¹¹ (Príklad 3.)

V tomto prípade však ide o Kresánkov čisto subjektívny názor a po hlbšom štúdiu Kraskovej básne a širších kontextov jeho tvorby sa dá povedať, že zhudobnenie bijúceho zvona určite nie je náhodné. Tento motív totiž v skladateľovom ponímaní básne predstavuje narodenie a smrť človeka ohraničujúce osudy jeho životnej púte.¹² Znaky baladickosti, ktoré sa v priebehu básne objavujú na začiatku v podobe neistoty vo verši „vyšli sme“ (nevedno kam?) a prvom verši záverečnej strofy, ktorá vyúsťuje do pointy celej básne, mohli autorovi síce uniknúť, ale motív putovania, ktorý má v Kraskovej poézii neodmysliteľné miesto,¹³ je znázornený práve zvukom zvonov vytvárajúcim pozadie k existenciálnemu zážitku z citovej drámy o nenaplnenom vzťahu. Preto má znenie tohto zvukomalebneho prvku počas celej piesne svoje opodstatnenie.

¹¹ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 18.

¹² BUGALOVÁ, Ref. 6, s. 107.

¹³ KRŠÁKOVÁ, Ref. 3, s. 307.

Príklad 3: Mikuláš Schneider-Trnavský: *Slzy a úsmevy*. Partitúra, 1976, s. 25, t. 24 – 34.

The image displays a musical score for Mikuláš Schneider-Trnavský's piece "Slzy a úsmevy". It is presented in two systems. The first system features a vocal line with lyrics "A ve - če-rom dva spolu došli sme bez pý - chy tak ne - svoj - skí a" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with lyrics "jed - no srd - ce skučalo, och! tak biedne psovsky, tak biedne psovsky." and includes performance markings such as "ritard." and "pp".

Zhudobnené básne Ivana Kraska patria k najhodnotnejším piesňam celej Schneiderovej zbierky, ktorá po dlhú dobu na základe svojej kvality nemala obdobu nielen v skladateľovej, ale ani v celej slovenskej hudobnej tvorbe.

Odlíšnym prístupom k zhudobneniu Kraskových básní sa prezentoval Eugen Suchoň (1908 – 1993). Toho na Kraskovu poéziu nasmeroval kritik a priateľ Ivan Ballo. Na rozdiel od Schneidra-Trnavského Suchoň siahol čisto iba po Kraskovej poézii, čo sa popri rovnakom názve jeho cyklu odrazilo v obsadení sólového hlasu mezzosopránom. Treba však povedať, že Kraskova zbierka mala mať svoju vnútornú logiku zabezpečenú tým, že báseň *Nox* mala byť uvedená ako prvá a *Solitudo* ako predposledná. To jej vydavateľ Svetozár Hurban-Vajanský neakceptoval, a poradie básní svojvoľne zmenil. Báseň *Nox* úplne vynesol a *Solitudo* presunul na začiatok zbierky. Suchoň si tak pre seba zvolil 5 básní, ktoré vytvárajú jeden cyklus svojou atmosférou, pričom celkovú dramaturgiu zabezpečuje poradie jednotlivých prekomponovaných piesní, ich charakter a uplatnenie prvkov trojdielnej formy. Nálada Kraskových básní sa u Suchoňa odrazila vo vyspelejšej hudobnej reči od tej, akou boli komponované jeho predchádzajúce piesňové cykly *Bačovské piesne* (1929) a *Slovenské ľudové piesne* (1930). Imanentná národnosť, obrazy prírody, sa pretavujú do diatonicko-modálnej melodiky s ľudovými názvukmi koncipovanými však úplne odlišným spôsobom ako v prípade Schneidra-Trnavského. Básne vyžarujúce istú žalmickosť, baladickosť, melancholickosť dokresľuje posttristanovská atmosféra rozvíjajúca sa v chromaticky vedenom sprievode, harmónia bohatá na alterované akordy a súzvuky obsahujúce interval tritónu – čo je typickou črtou Suchoňovho kompozičného jazyka. Cyklus s opusovým číslom 4 je datovaný do roku 1932, teda do obdobia, keď už Suchoň študoval na Majstrovskej škole

pražského konzervatória v triede Vítězslava Nováka. Vznikal však bez jeho priameho zásahu a po jeho dokončení dokonca Novák od Suchoňa žiadal zjednodušiť klavírny part do najmenej možnej miery. Ten jeho požiadavku neakceptoval, pretože spev aj klavír mu boli rovnocennými prostriedkami na vyjadrenie hudobného obsahu.¹⁴

Na úvod cyklu si Suchoň zvolí báseň *Zmráka sa*. Sémantika básne vychádzajúca z nosného slova prezrádza, že nejde iba o prirodzenú súčasť denného cyklu, ale autor ťaží z oscilácie medzi priamym a symbolickým významom, keď blížiac sa noc symbolizuje ľudský koniec. Suchoň túto pochmúrnú atmosféru strachu pred večným zatratením uvádza hneď na začiatku harmonickým motívom v klavíri, ktorého štvorhlasná sadzba je prispôsobená celkovému výrazu skladby. Z celého cyklu je motivická práca najvýraznejšia práve v tejto piesni. Motív zmrákania sa v podobe klesajúcej kvinty s následným stupnicovým vzostupom (Príklad 4) je základným stavebným pilierom vokálneho partu, keďže sa v rôznych obmenách vyskytuje sústavne počas celého priebehu piesne. V klavírnom parte sa jeho rytmická figúra objavuje už v introdukcii (t. 6), v závere prvého dielu (t. 22 – 23) a takisto aj v úvode k druhému dielu (t. 27), vo vrcholnom mieste skladby (t. 37) a repríze (t. 41). Ucelenosť a jednotnú náladu skladby v rámci prechodov medzi jednotlivými dielmi dotvára aj klesajúci sled dvoch štvrtvých a jednej osminovej noty v tenore, ktorý nastupuje už v záverečných dvoch taktov prvého dielu (t. 16 – 17) a ďalej pokračuje takmer do konca druhého dielu, vytvárajúc kontrast k vokálu, ktorý je voči svojmu doterajšiemu stvárneniu rytmicky „oživený“ triolovou figúrou.

Príklad 4: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 3, t. 1 – 12.

The image displays a musical score for the piece "Nox et solitudo" by Eugen Suchoň. It is divided into two systems. The first system shows the vocal line (SPEV) and the piano accompaniment (KLAVÍR). The piano part begins with a piano (pp) dynamic and includes markings for "poco rit.", "a tempo", and "cresc.". The vocal line is silent in this system. The second system shows the vocal line with the lyrics "Zmrá-ka sa, stmieva sa, kno-ci sa chý-li." and the piano accompaniment. The piano part continues with a piano (p) dynamic and features a prominent descending quint interval followed by an ascending scale-like figure.

¹⁴ ZAVARSKÝ, Ernest: *Eugen Suchoň – profil skladateľa*. 2. vyd. Bratislava : Hudobné centrum, 2008, s. 42.

Pokiaľ sa u Schneidra *Balada – Tak na deň zvonit mali* vyznačovala jednotnou atmosférou, v Suchoňovom ponímaní to tak nie je. Vnútorne dianie je aj v porovnaní s prvou piesňou oveľa bohatšie. Aj tu sa objavuje zvukomalebný motív zvona, nie je však už takým stredobodom pozornosti ako v Schneidrovom zhudobnení. Formu kompozície opäť určuje báseň, jej tri strofy sú v piesni navzájom oddelené fermátami i charakterom ostinátneho klavírneho sprievodu v prvom diele, v protiklade so synkopickým rytmom v druhom diele. Motívy neistoty, sklamania a bólu, ktoré Schneider vo svojom zhudobnení opomenul, Suchoň znázorňuje klavírnou protimelódiou a kľúčové slovo „psovsky“ zo záverečného verša intervalom tritónu.

Príklad 5: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 7, t. 33 – 38.

The image shows a musical score for 'Nox et solitudo' by Eugen Suchoň. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics: "skučalo, och, tak bie - dne psovsky, psovsky...". The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, with markings such as *poco rit.*, *a tempo*, *p*, *doloroso*, *poco rit. dim.*, and *pp*. The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

Aj keď tanečné zhudobnenie *Starej romance* vyznieva spočiatku prvoplánovo, keďže sa v texte piesne objavujú ľudové a rozprávkové motívy ako „za horami za dolami“, postavy „mlada pani“, „starý handlé“, Suchoň dômyselne vycítil iróniu Kraskovho poňatia básne o jeseni života. Pieseň, ktorá je svojím svižným charakterom jasným stredobodom cyklu, je zaujímavá tým, že z motívu klavíra vychádza aj melódia spevu, čo sa udeje vôbec po prvýkrát v celom cykle. Trilky, staccata, ktorými celá skladba doslova hýri, podporujú akustickú vlastnosť Kraskových veršov v zdôraznení zdrobnení a sykaviek. Klavír má dôležité postavenie aj na konci druhej časti, keď dochádza ku gradácii a zdôrazneniu celkovej pointy. To je v skladbe ilustrované zhustením základného motívu a vyústením do crescenda s prírazom na hlavnom tóne vokálneho hlasu (Príklad 6), pričom sa táto melodická ozdoba ako reminiscencia objavuje i v parte klavíra na poslednom tóne v samotnom závere skladby.

Príklad 6: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 9, t. 27 – 36.

The image shows a musical score for 'Nox et solitudo' by Eugen Suchoň. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, with lyrics: "a - le pa - ni: „Mrazy ští - pu, mrazy kú - šul“ „Zhrej sa, pa - ni,“ chlapec vraví,“. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, with markings such as *cresc.*, *f*, and *pp*. The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings.

„pri-lo-žím i du-šu svo-ju!“ Zohriala sa mla-dá

molto cresc. *ff* *p*

Predposledná pieseň *Hľa luna bledá* svojím námetom korešponduje s prvou skladbou cyklu *Zmráka sa*. Ten je vyjadrený nielen podobne melodicky skokom a stúpajúcou melódiou spevného hlasu, ale i úvodným motívom klavíra navodzujúcim opäť temnú atmosféru. Stúpajúca melódia sa v druhom diele objavuje v inverznej podobe a v klavíri sa tu podobne ako v *Balade* s motívom zvona objavuje zvukomalebný prvok znázorňujúci škrekot žiab, o ktorom hovorí text. Združujúcim prvkom celej piesne je refrén v podobe stúpajúcich sekúnd nad slovami „dnes ako vlni...“ (Príklad 7). Ten sa v skladbe v závere každého dielu zakaždým objavuje na inom harmonickom stupni, pričom v repríze sa po modulácii hudba posledného dvojveršia dostáva do tritónového vzťahu voči pôvodnému variantu prvého refrénu.

Príklad 7: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 10, t. 1 – 11.

Adagio

Hľa, lu-na ble-dá

pp *cresc.* *p*

tíš - ko si se-dá za čier-nu ho-ru z ve-če-ra. Dnes, a - ko

pp *p* *poco marcato*

Záverečnou piesňou cyklu sú *Topole* na jednu z najvyššie hodnotených Kraskových básní, pri ktorej bol jej autor inšpirovaný indickou filozofiou. Text sa najmä opakovaním slova *topole*, rýmovkou „ole“ a jej hlások, výrazne podieľa na sugerovaní pochmúrnej nálady, ktorá v básni vytvára symbolický obraz konca ľudskej existencie, čím sa spolu s hudbou podčiarkuje nálada celého Suchoňovho cyklu. V úvode piesne je badateľný vplyv ľudovej melodiky prostredníctvom lydickej kvarty vo vokálnom hlase a akordickom sprievode. Tak ako v predchádzajúcich prípadoch aj tu je dôležitý rytmický motív mezzosopránu, ktorý neskôr v augmentácii preberá aj klavír. V strednej časti kontrast vytvárajú klavírne figurácie, ktoré pri komponovaní tohto diela od Suchoňa vyžadoval priamo jeho pedagóg Vítězslav Novák.¹⁵ Pieseň sa končí reminiscenciou na úvodné *Zmráka sa* – hudobne aj textovo, čím sa celý cyklus uzatvára. Vokálny part s predpísaným výrazom *morendo* sa končí na tóne *h*, teda vo vzdialenosti tritónu od toniky, spolu s ďalším tritónovým zahustením rozkladu durového kvintakordu v parte klavíra (Príklad 8).

Príklad 8: Eugen Suchoň: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1934, s. 14, t. 29 – 33.

Na rozdiel od Schneidra Suchoň čiastočne zasiahol aj do Kraskových textov. V úvodnom *Zmráka sa* autor vynecháva posledný verš básne. Pieseň tak textovo uzatvárajú tri bodyky ukončujúce predchádzajúci verš, ktoré akoby symbolizovali nejednoznačnosť tonálneho zakončenia piesne. V *Starej romanci* na vrcholnom mieste piesne Suchoň zamieňa poradie slov „svoju dušu“ tak, aby spomínaná melodická ozdoba predstavujúca najvypätejší moment s najvyšším tónom odznela práve nad slovom „duša“.

¹⁵ KRESÁNEK, Jozef – VAJDA, Igor: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : Opus, 1978, s. 38.

Suchoňov cyklus *Nox et solitudo* je výsledkom zblíženia a estetického stotožnenia sa s Kraskovou symbolistickou poéziou, ktorá vyústila do spojenia modernej hudobnej reči s ľudovými prvkami na vysokej umeleckej úrovni, ktorá v kontexte ranej tvorby skladateľa predznamenáva jeho originálny kompozičný rukopis.

Po Kraskových básňach siahol aj predstaviteľ generácie slovenskej hudobnej avantgardy Tadeáš Salva. Pre svoj rovnomenný cyklus si zvolil tri básne *Balada*, *Chladný dáždik* a *Na cmiteri*. Kým Schneider-Trnavský komponoval svoj cyklus na vrchole svojich tvorivých síl a u Suchoňa sa už začali prejavovať konštanty jeho zrelého rukopisu, Salvovo zhudobnenie pochádza zo začiatku jeho skladateľskej cesty, čo sa odzrkadľuje v úplne odlišnom uchopení básnickej predlohy. Ak Ernest Zavarský pripisoval Suchoňovmu výberu Kraskovej poézie dôvody vychádzajúce zo zhoršenej spoločenskej situácie v Európe, ako aj osobnostné problémy, u Salvu sa môžeme domnievať, že aj jeho k výberu donútila osobná kríza. Cyklus je datovaný júnom 1959, teda obdobím, keď Salva po nezhodách so svojim pedagógom Alexandrom Moyzesom prerušil svoje štúdium kompozície na bratislavskej Vysokej škole múzických umení. Jeden z dôvodov, pre ktorý sa Salva podujal na tento krok, je badateľný aj v tomto piesňovom cykle. Stojí za ním hudba predstaviteľov 2. viedenskej školy, ktorou sa v tom čase Salva značne inšpiroval. Jeho skladby zo sledovaného obdobia prezrádajú ovplyvnenie Schönbergovými atonálnymi kompozíciami, ktorých znakmi sa vyznačujú aj prvé opusové skladby Schönbergových žiakov Albana Berga a Antona von Webera. Vo všeobecnosti sú pre ne okrem strohého rozsahu typické veľké intervalové skoky často nad hranicu oktávy, široko koncipovaná priestorová melodika, či naopak, sklon k chromatickým postupom. Tieto znaky sa objavujú najmä v klavírnom parte Salvovho cyklu, v sopránovom parte je autor zdržanlivejší. Samozrejme, zachováva si aj dávku individuality – nevyhýba sa konsonantným súzvukom alebo rozkladom akordov, ktoré však narúša disonantnými prvkami.

V skladbe *Balada* máme možnosť porovnať Salvov prístup ku Kraskovej básni s prístupom jeho kolegov. Nositeľom hudobného diania piesne vo forme aba' je predovšetkým klavírny part, ktorý voči staticky a recitatívne ladenému vokálu prináša podstatne väčšiu výrazovú rovinu. Motív zvona je v úvode tejto piesne znázornený rytmicky i dynamicke narastajúcim súzvukom malej nóny (Príklad 9). Salva zrejme pokladal za dôležitý úvodný verš „keď na deň zvonit' mali“, keďže ho dvakrát opakuje v inom spracovaní. Ne dôveru zdôrazňujú dva septimové súzvuky v klavíri, kým sklamanie ostáva viac-menej nepovšimnuté. Kľúčové slovo „psovsky“ Salva nevyzdvihuje intervalovo, ale opäť jeho opakovaním, pričom v druhom prípade dochádza k dimínúcii rytmických hodnôt.

Príklad 9: Tadeáš Salva: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1959, s. 1, t. 1 – 6.

Druhá pieseň *Chladný dážďik* je na základe svojej predlohy v dĺžke dvoch krátkych strof doslova vokálno-inštrumentálnou bagatelou v 10 taktov vo forme |:a:|. K dojmu miniatúry prispieva aj tempový predpis. Pokiaľ prvá pieseň nemala označenie, v tomto prípade Salva uvádza predpis *allegro furioso*. Práve v tejto piesni sa Salvovi azda najlepšie podarilo zhudobniť Kraskove myšlienky, keď dlhým hláskam predpisuje v sopráne rytmicky dlhšie hodnoty. Tak isto sa snaží aj o vyjadrenie z hľadiska voľby príslušných intervalov. Slovo „chladný“ je zobrazené disonantnou malou sekundou, kým zdrobnenina „dážďik“ konsonantnou veľkou terciou. Ďalšie slová s negatívnym afektom ako „prší, prší“ obsahujú tritón, a takisto je to aj vo verši „zziabla jeseň žltosť zňaša“ a v druhej slohe na slovách „slza padá“ (Príklad 10).

Príklad 10: Tadeáš Salva: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1959, s. 5, t. 1 – 6.

Báseň tretej piesne *Na cmiťeri* nebola pre Salvu nová. Použil ju už vo svojom *Sláčíkovom kvartete* (1957), kde ju na konci štvrtej časti interpretuje sólový bas. Opäť sa tu ponúka istá paralela s Arnoldom Schönbergom a básnikom Stefanom Georgom. Jeho básne Schönberg použil vo svojom *Sláčíkovom kvartete* č. 2 a o niečo neskôr aj v rovnomennom piesňovom cykle *Kniha visutých záhrad*, ktorý sa považuje za jeho prvé ato-

Príklad 11: Tadeáš Salva: *Nox et solitudo*. Partitúra, 1959, s. 7, t. 1 – 8.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Nox et solitudo" by Tadeáš Salva. The score is written on ten staves, with the top staff being the vocal line and the remaining nine staves being the piano accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The lyrics are written below the vocal line: "V do- li- ne sa- ml- ho pla- zú, pla- zú se- dím zá- vo- jom, pre- stie- ra sa ja- zo- s- mb- kú zas- du- ie po- so- jom." The piano part includes various dynamic markings such as "mfz", "pp", and "p", and performance instructions like "L. v. ped." and "Ped. fur.".

nálne dielo. Salvova skladba vo forme |:ab:| opäť nemá tempové predznamenanie. Pokiaľ v predchádzajúcej skladbe mal klavír komplementárne postavenie so spevom, v tomto prípade je jeho funkcia skromnejšia. Podobne ako v Suchoňovej piesni *Hla luna bledá* aj tu sa objavuje integrujúci prvok v podobe refrénu, keď je záverečné dvojveršie každej strofy až na menšie odchýlky v podstate rovnako zhudobnené (Príklad 11).

Salvov cyklus *Nox et solitudo* je v kontexte skladateľovej tvorby ojedinelým dielom. Typ sólovej piesne s klavírnym sprievodom nepatrí k bežným formám jeho umeleckého vyjadrovania a podobné obsadenie sa medzi jeho kompozíciami objavuje až v priebehu 80. rokov. Skladateľ svoj kompozičný prejav neskôr postavil na iných princípoch – kľúčovou sa mu stala metóda riadenej aleatoriky, inšpirácia autentickou ľudovou piesňou, ale aj napriek tomu sa v tomto cykle dajú nájsť prvky, ktoré sa objavujú i v jeho zrelej tvorbe. K nim patrí napríklad recitatívna melódika vokálneho hlasu, väčšie intervalové skoky či rytmicky posunuté línie, vďaka ktorým vzniká dojem využitia polymetrie. V neposlednom rade je to baladickosť, ktorú svojím názvom predznamenaáva už prvá zo skladieb tohto cyklu. Niektoré z prvkov Salva na druhej strane po čase vypustil, napríklad tradičný systém alterácie posuviek alebo organizáciu nôt menších hodnôt do skupín.

Literárny vedec a autor prvej Kraskovej monografie Rudo Brtáň v súvislosti s analýzou básnikovej tvorby napísal: „Lyrika existuje jedine plne vtedy, keď ,znie‘, t. j. nielen graficky symbolizovaná slovom, ale vyslovená, čítaná resp. recitovaná a spievaná.“¹⁶

Z tohto hľadiska dostala implicitná hudobnosť a piesňovosť Kraskovej lyriky možnosť existencie v rozmanitých a jedinečných podobách, ktoré odzrkadľujú dokonalú symbiózu dvoch umeleckých svetov – básnického a hudobného. Piesne Mikuláša Schniedra-Trnavského, Eugena Suchoňa i Tadeáša Salvu na básne z „malej knižky Kraskovej“, ktorá svojho času predstavovala vrchol novej slovenskej poézie,¹⁷ majú svoje dôležité postavenie nielen v rámci ich vlastného skladateľského vývoja, ale taktiež majú svoje patričné miesto v celej slovenskej hudobnej tvorbe 20. storočia.

Príspevok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0078/12, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Použitá bibliografia

- BREZINA, Ján: *Ivan Krasko: Literárnohistorická monografia*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1946.
- BRTÁŇ, Rudo: *Poézia Ivana Krasku*. Turčiansky Svätý Martin : Kníhtlačiarsky účastinársky spolok, 1933.
- BOKESOVÁ, Zdenka: *Mikuláš Schneider-Trnavský*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1952.
- BOKESOVÁ, Zdenka: Piesňová tvorba Mikuláša Schneidra-Trnavského. In: *Elán*, roč. 11, 1940 – 1941, č. 7, s. 6-8.
- BUGALOVÁ, Edita: *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2011.
- KOLÁŘ, Robert: Skladba mesiaca: Eugen Suchoň: Nox et solitudo op. 4. In: *Hudobný život*, roč. 40, 2008, č. 6, s. 20-22.
- KRESÁNEK, Jozef – VAJDA, Igor: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : Opus, 1978.
- KRESÁNEK, Jozef: Umelá pieseň Mikuláša Schneidra-Trnavského. In: *Hudobný archív* 7. Martin : Matica slovenská, 1983, s. 15-21.
- KRŠÁKOVÁ, Dana (ed.): *KRASKO, Ivan: Básnické dielo*. Bratislava : Kalligram, 2005.
- ŠAMKO, Jozef: *Mikuláš Schneider-Trnavský*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965.
- ZAMBOR, Ján: *Interpretácia a poetika*. Bratislava : Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska, 2005.
- ZAVARSKÝ, Ernest: *Eugen Suchoň – profil skladateľa*. Bratislava : Hudobné centrum, 2. vyd. 2008.

Pramene

- SALVA, Tadeáš: *Nox et solitudo*. Rukopis, b. m., 17. 6. 1959. Archivovanie: Literárny archív SNK, sign: ALXII/1-24
- SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Slzy a úsmevy, op. 25. Spev a klavír*. Bratislava : Opus, 1976.
- SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš: *Piesňová tvorba / Sämtliche Lieder*. Ed. Edita Bugalová. Bratislava : Hudobné centrum, 2001.
- SUCHOŇ, Eugen: *Nox et solitudo op. 4: Päť piesní pre mezzosoprán s klavírnym sprievodom na básne Ivana Krasku*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1934.

¹⁶ BRTÁŇ, Ref. 4, s. 76.

¹⁷ KRŠÁKOVÁ, Ref. 3, s. 221.