

BALADA G MOL E. H. GRIEGA V KONTEXTE VÝVOJA KLAVÍRNEJ BALADY¹

MARKÉTA ŠTEFKOVÁ

Doc. Markéta Štefková, PhD., Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava; e-mail: marketa.stefkova@savba.sk; marketa.stefko@gmail.com

ABSTRACT

This paper aims to highlight certain features of the use of the ballad genre and poetics in music, with particular reference to the piano literature of the 19th century. Based on a definition of epic, lyrical and dramatic poetics in literature, their analogies in the field of music have been indicated also. After close consideration of the genesis and formation of the piano ballad genre, attention is focused on the *Ballade in G minor* op. 24 by the Norwegian composer Edvard Hagerup Grieg, which represents a distinctive synthesis of two types: the virtuoso piano ballad and the ballad inspired by literature. Typical of the latter, apart from its inspiration by a particular source of folk provenance, is the use of folklore elements for the purpose of idealising a certain ethnic group and nationality. Based on analysis of Grieg's work, the author demonstrates the use of epic, lyrical and dramatic poetics in music and the methods by which the composer integrates folklore idiom within their context, as well as the specifically musical strategies by which he seeks to evoke the ballad character and the tragic rupture at the work's conclusion.

Keywords: ballad, literature, music, epic, lyric, drama, tragic character

Ak hovoríme o Griegovi v súvislosti s klavírnou hudbou, vybaví sa nám predovšetkým *Koncert pre klavír a orchester* op. 16 z roku 1868, ktorý je popri Čajkovského *Koncerte pre klavír a orchester b mol* op. 23 najpopulárnejším klavírnym koncertom všetkých čias, a *Lyrické kusy* (spolu 10 zošitov písal Grieg takpovediac „celoživotne“ 1867–1901), z ktorých mnohé sa stali skutočnými „evergreenmi“ v žánri programových, resp. charakteristických skladieb (napr. *Uspávanka* č. 1 z op. 38; *Raj škriatkov*,

1 Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol prednesený na medzinárodnej interdisciplinárnej konferencii „Balada a baladické v literatúre a umení. Žáner balady v slovenskej literatúre 19. a 20. storočia a jeho presahy do iných umení,“ usporiadanej Ústavom slovenskej literatúry SAV v dňoch 3. – 4. mája 2012 v Bratislave.

č. 3 z op. 54; *Svadobný deň v Trolldhaugene*, č. 6 z op. 65). Za Griegov najvýznamnejší opus v oblasti literatúry pre sólový klavír však znalci jeho tvorby považujú *Baladu g mol* op. 24, ktorá v našom kultúrnom kontexte nie je natoľko známa. Ide o jedno z vrcholných diel zrelého umelca, kde sa prezentuje jednak ako majster veľkej formy bravúrne ovládajúci klavírne techniky 19. storočia (interpretáciu *Balady* zvládne len profesionálny interpret), ale aj ako tvorca idiomatiky nórskej, respektíve škandinávskej hudby a jej charakteristickej elegicko-melancholickej, baladickéj výrazovej atmosféry. Dielo má súčasne významné postavenie aj v kontexte vývoja klavírnej balady. Okrem snahy o reflektovanie Griegovej skladby z vyššie naznačených hľadísk sa v tejto štúdiu pokúšam súčasne postihnúť aj jedinečný príbeh, posolstvo tohto diela.

Venujme teraz pozornosť niektorým charakteristickým črtám literárnej balady a poetike literárnej baladickosti za účelom vytvorenia si platformy na identifikáciu ekvivalentných výrazových prostriedkov v oblasti hudby.

Zrod balady ako literárneho žánru je zviazaný s hudbou. Termín *ballare*, ktorý má talianske korene, označoval lyrickú tanečnú pieseň. Vo svojej piesňovej podobe mala ustálenú strofickú stavbu, bola rýmovaná a využíval sa v nej refrén.² Korene balady v novodobom zmysle slova siahajú do Veľkej Británie, konkrétne ide o škótske ľudové balady, ktoré spievali potulní speváci so sprievodom harfy. V Európe sa začala balada pestovať až pod vplyvom zbierky staroanglických balád biskupa Percyho, ktorú vydal roku 1765.³ Táto zbierka ovplyvnila najmä nemeckých, poľských a ruských básnikov (Herder, Goethe, Schiller, Mickiewicz a ďalší). Popularita umelej balady výrazne stúpila v 19. storočí a pretrváva dodnes.

Balada býva charakterizovaná ako „dráma rozprávaná vo forme piesne“ alebo „tragédia vyrozprávaná básňou“⁴ a je pre ňu charakteristické spojenie všetkých druhov literárnej poetiky – lyrickej, epickej i dramatickej.

Z hľadiska koncepcného a časového je pre baladu príznačný zhustený dej, hutné dialógy a tragické vyústenie, pričom dramatický spád je zadržovaný lyricko-subjektívnymi reflexiami a epizódami, v ktorých sa vyskytujú štylistické figúry na báze opakovania, refrény a pod.⁵

Lyrická, epická a dramatická poetika v literatúre a hudbe

V poézii, literatúre a dramatickom umení sa vyvinulo niekoľko spôsobov časovej organizácie, ktoré sa od seba odlišujú špecifickým spôsobom radenia udalostí a preferovaním určitých kompozičných postupov. Tieto môžeme zhruba rozlíšiť ako lyrický, epický a dramatický princíp.

² FINDRA Ján – GOMBALA Eduard – PLINTOVIČ Ivan (ed.): *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1987, s. 44.

³ ŠTRAUS, František: *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2002, s. 44.

⁴ ŠTRAUS, Ref. 3, s. 44.

⁵ ŽILKA, Tibor: *Vademecum poetiky*. Nitra : UKF, 2006, s. 77.

O ich systematizáciu sa pokúsil nemecký autor Emil Staiger v knihe *Základní pojmy poetiky*.⁶ V nadväznosti na ideu slovenského skladateľa Juraja Beneša (1939 – 2004), ktorý sa Staigerom nechal inšpirovať pri výklade princípu beethovenovskej sonátovosti ako „realizácie dramatického časového princípu v tele hudby“;⁷ sú nasledujúce úvahy pokusom o vymedzenie základných črt nielen dramatickej, ale aj lyrickej a epickej poetiky na pôde hudby, ktorú s literatúrou a dramatickým umením spája práve časovosť.

Lyrický hudobný čas

Základnou doménou lyricnosti je poézia, pričom lyrická báseň v nás určitú náladu evokuje už samotnou voľbou zoskupenia hlások. K charakteristickým znakom lyrickej poézie patrí preto jednota významu slov a ich znenia; inak povedané každé slovo a každá hláska má v lyrickej básni svoju špecifickú a nenahraditeľnú funkciu.

Nakoľko sú to práve lyrické, a nie epické alebo dramatické verše, pomocou ktorých je možné odovzdať posolstvo bez ohľadu na konkrétny obsah slov, má lyrická poézia veľmi blízko k piesni. Hudba len umocňuje to, čo rozohrávajú už lyrické verše samotné: nie obsah slov, ale ich melodickú líniu a rytmus.

Metrum, rytmus a rýmy lyrických básní sa tak rodia súčasne s ich obsahom a výpoveďou. Na rozdiel od epickej a dramatickej poézie, v ktorej je možné rozlišovať medzi obsahom a istou vopred existujúcou formou, v lyrickej poézii formu často zovšeobecniť a abstrahovať nemožno. Podobnou tendenciou k nerozlučiteľnosti formy a obsahu sa vyznačuje aj lyrická hudobná kompozícia.

Na rozdiel od epiky či dramatiky v lyrickom básnictve nejde o logické súvislosti a zreteľnosť, ale o jednotné naladenie. S tým súvisí aj obmedzený rozsah lyrických útvarov. Lyrický tvorca sa musí takpovediac poddať vnuknutiu; snahou dotiahnuť či do dôsledku objasniť zdroj svojej inšpirácie by vlastne protirečil povahe lyricnosti. K tej patrí aj plynulosť, s ktorou súvisí tendencia k nesamostatnosti jednotlivých častí, resp. úsekov básne a obmedzené používanie interpunkcie, v dôsledku ktorej by sa jej tok nevyhnutne zdrhával. Pôsobenie lyrickej zložky umocňujú návraty rozmanitého charakteru: opakovanie slov, refrény a rýmy. Na rozdiel od epickej a dramatickej poetiky, ktoré smerujú odniekiaľ niekam, v lyrike čas „zastal“.

Pokiaľ príbeh či konflikt v rámci epického alebo dramatického diela vzbudzujú skôr našu pozornosť, lyrické verše nás buď oslovia, t. j. vzbudia v nás vnútornú odozvu, „sympatetickú rezonanciu“, alebo nás nechajú chladnými. Kto je naladený lyricky, nezaujímá stanovisko, ale necháva sa očariť kúzлом okamihu, „súznie“ s autorom básne.

Pri porozumení lyrickej básni teda poslucháč rezonuje bez toho, že by chápal diskurzívne, t. j. chápe bezdôvodne (intuitívne). Lyrická poézia nás totiž nechce ani upútať, tak ako je tomu v prípade epiky, ani vzrušovať a napínať, ako je tomu v prípade dramatickosti. Je poéziou osamelosti, ktorú dokáže vnímať len rovnako cítiaci a naladený jedinec. Keďže lyrický autor sa nezaujímá o pôsobenie svojich diel, určených rovnako naladeným jedincom, a teda skôr menšiemu okruhu poslucháčov, nesnaží sa na nich pôsobiť rétoricky.

⁶ STAIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1969.

⁷ BENEŠ, Juraj: O sonátovosti. In: *Tempo*, 2005, č. 1. Bratislava : HTF VŠMU, s. 6-8.

Svojou bezprostrednou viazanosťou na médium zvuku sa poetika lyrickej poézie najviac blíži hudbe. Táto koncentrácia na zvukový aspekt ako charakteristický znak lyrickej poetiky je však v hudbe ešte oveľa silnejšia. Na fakt, že tón v hudbe je dôsledne oslobodený od pojmovosti, čím sa hudba zásadne odlišuje od akéhokoľvek rečového prejavu, upozornil Eduard Hanslick v slávnom spise *O hudobnom krásne*: „Podstatný zásadný rozdiel spočíva v tom, že v reči je tón iba znakom, to znamená prostriedkom na dosiahnutie účelu – to znamená, že vo vzťahu k vyjadrenému je tón celkom cudzí; kým v hudbe je tón vecou, to znamená, že vystupuje ako *samoúčel*.“⁸ Táto charakteristická vlastnosť tónov v hudbe sa zásadným spôsobom premieta aj do sféry „hudobného významu“ a mechanizmov „rozumenia hudbe“, ako na to poukázala známa poľská muzikologička Zofia Lissa: pokiaľ v poézii sa jazykový znak mení na znak poetický a v určitom kontexte iných slov získava na mnohoznačnosti, v hudobnom kontexte sa motív v kontexte iných motívov stáva čoraz jednoznačnejším vo svojej informácii a jeho význam v priebehu skladby čoraz zrozumiteľnejším. Informačný náboj poetického fragmentu je tým hlbší, čím viac asociácií je v nás schopný vzbudiť daný komplex výrazov. V hudbe je to naopak: estetický zmysel výpovede hudobného diela chápeme len postupne; rovnako postupne prenikáme aj k chápaniu zmyslu a funkcie jednotlivých fragmentov v kontexte celku. Čím častejšie hudobné dielo počujeme, tým lepšie a jednoznačnejšie mu rozumieme.⁹

Lyrická poetika sa v hudbe presadila predovšetkým v období romantizmu, ktorého estetika mala tendenciu potláčať väzby medzi hudbou a rétorikou. Práve preto romantickí hudobní skladatelia – v nemeckej hudbe Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, v ruskej hudbe Peter Iljič Čajkovskij, v českej hudbe Antonín Dvořák, v slovenskej hudbe Ján Levoslav Bella a ďalší prostredníctvom svojej piesňovej tvorby nanovo umocnili odkaz ukrytý v skvostoch lyrickeho básnictva.

Lyrická poetika sa však v hudbe 19. storočia uplatnila aj v oblasti klavírnej miniatúry. Množstvo lyrických a intímne ladených opusov Roberta Schumanna, Fryderyka Chopina, Johanna Brahmsa, Felixa Mendelssohna-Bartholdyho, Edvarda Griega, Franza Liszta, Bedřicha Smetanu, Zdeňka Fibicha, ktoré boli dovtedy skôr okrajovou oblasťou záujmu výrazných skladateľských osobností, je podľa jedného z najvýznamnejších muzikológov 19. storočia Carla Dahlhausa do istej miery aj výsledkom pocitu vyčerpania možností „veľkých“ foriem symfónie, sláčikového kvarteta, sonáty a pod., ktoré dominovali v epoche klasicizmu.¹⁰

Epický a dramatický hudobný čas

Na základe inšpirácie Staigerovými teóriami sa Beneš snažil vymedziť rozdiel medzi epickým a dramatickým hudobným časom.

Za epické považoval Beneš princípy barokovej suitovosti a stavebnosti, preferujúce adíciu (t. j. číre priradovanie). Podstatu dramatickej hudobnej poetiky spájal Beneš

⁸ HANSLICK, Eduard: *O hudobnom krásne. Príspevok k revízií estetiky hudobného umenia*. Bratislava : Hudobné centrum, s. 82.

⁹ Pozri in: LISSA, Zofia: *Nové studie z hudební estetiky*. Praha : Editio Supraphon, 1982, s. 96.

¹⁰ DAHLHAUS, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber : Laaber-Verlag, 1988, s. 20.

s vynálezom „sonátového hudobného myslenia“ a „sonátového princípu“ a objavom „tematickej práce“, ktorý chápal ako „realizáciu dramatického času, t. j. sonátového hudobného myslenia, v tele hudby na rôznych úrovniach skladby“¹¹. Vynález sonátového hudobného myslenia, sonátového princípu, sonátovej formy a sonátového cyklu sa všeobecne spája s menom Josepha Haydna, pričom Beethoven vo svojej hudbe podľa Beneša tieto princípy „doviedol k vrcholnej dokonalosti.“¹²

Haydnovsko-beethovenovskú sonátovosť a princíp „tematickej práce“ považoval Beneš za realizáciu dramatického času ako hierarchicky najvyššieho spôsobu časovej organizácie v oblasti hudby. Týmto spôsobom sa tak podľa Beneša konečne aj na pôde hudby realizujú ideály, ktoré sa v iných oblastiach európskej kultúry presadili už v období humanizmu a renesancie: napríklad zrod individualizmu ako historicky novej osobnostnej kvality Európanov,¹³ s ktorou súvisí aj zdôrazňovanie idey modernosti, avantgardnosti a pokrokovosti. Podstatu štandardného sonátového cyklu vysvetľoval Beneš ako zjednotenie všetkých troch typov hudobného času: dramatický – prvá a posledná časť; lyrický – pomalá časť; epický – menuet, resp. scherzo.

Čo Beneša na Beethovenovi fascinovalo, bola zjavne jeho schopnosť neustáleho vyvodzovania dôsledkov z úvodnej témy, či skôr úvodného „výroku“. To vyjadruje napríklad jeho definícia podstaty sonátovej formy ako útvaru, ktorý „spočíva v organizovaní viacerých úsekov tak, že nasledujúci je logickým vyústením predošlého.“¹⁴

Staigerovo vymedzenie rozdielu medzi princípmi epickej a dramatickej poetiky je však bezprostredne podnetné aj pri snahe o rozlíšenie medzi Mozartovým a Beethovenovým poňatím sonátovosti.

Mozartovo úsilie o balans a architektonickú vyváženosť zreteľne korešponduje s rovnomernosťou a symetrickou podstatou epických veršov. Uplatnenie princípov epického umenia je veľmi zreteľné na báze Mozartovej opernej tvorby. Podobne ako epický básnik, ani Mozart vo svojej hudbe neposkytuje priestor na vyjadrenie extrémnych výkyvov nálady či emócií protagonistov svojich opier a zachováva si odstup od ich diania. Akákoľvek prenikavá a v dejinách hudby azda jedinečná je jeho schopnosť charakterizovať hudbou psychologické stavy svojich hrdinov od najhlbšej bolesti po najčistejšiu radosť, Mozart svoje postavy nediferencuje na dobré a zlé, nedáva najavo svoje sympatie či antipatie a nesúdi ich. Podobne ako Homér vo svojich eposoch, pozoruje aj Mozart s prenikavou jasnozrivosťou dianie akoby z jedného bodu, z určitej neutrálnej perspektívy.

Tak ako epický básnik, ani Mozart nechce byť považovaný za nikoho iného než rozprávača, ktorý veci vidí a ukazuje také, aké sú.

Základnou potrebou epického umelca je schopnosť vidieť a zreteľne rozlíšiť jednotlivé postavy. Preto epický umelec obľubuje svetlo. Aj v tomto ohľade je Mozart takmer prototypom – jeho hudba často priam vyžaruje jas, ba až svetelnú energiu. Temnota, smrť či tragická osudová láska, to všetko Mozarta rovnako ako epicky ladeného básnika zaujíma len potiaľ, pokiaľ nehrozí „roztavenie“ obrysov existencie jednotlivca.

¹¹ BENEŠ, Ref. 7, s. 7.

¹² BENEŠ, Ref. 7, s. 7.

¹³ BENEŠ, Ref. 7, s. 7.

¹⁴ BENEŠ, Ref. 7, s. 7.

Pokiaľ Beethovenovou ambíciou je upínať nás od samého začiatku permanentne na koniec diela, uprednostňuje Mozart rovnako ako epickí básnici adíciu ako základný kompozičný princíp tak v malých detailoch, ako aj pri skladaní samostatných častí.

K ďalším charakteristickým znakom dramatických diel podľa Staigera patrí, že v centre pozornosti ich autorov stojí problém a vlastným motorom ich vývoja je naliehavý vzdor a boj o zmenu daného stavu vecí, sprevádzaný urputným vypätím vôle. V dôsledku permanentného vedomia, že predchádzajúcim častiam čosi chýba, že nevyhnutne potrebujú ešte nejaké doplnenie, aby nadobudli zmysel a boli zrozumiteľné, sa preto priebeh každého dramatického diela vyznačuje nepokojom, napínaním a netrpezlivosťou. Ťažiskovým momentom, ku ktorému sa v dramatickom diele od začiatku smeruje a od ktorého závisí všetko, je koniec.¹⁵

Je zrejmé, že týmito vlastnosťami sa vyznačuje nielen dramatická poézia alebo Shakespearove divadelné hry, ale aj Beethovenova hudba. To všetko sa uňho organicky snúbi s ďalším charakteristickým aspektom dramatického umenia, ktorý Staiger vymedzuje ako „patetický“ a ktorý už Aristoteles vyžadoval aj od každého rétorického prejavu: schopnosťou vzbudiť ľudské vášne.¹⁶

Ako upozorňuje Staiger, pohyb patetického človeka smeruje proti tomu, čo je. K jeho podstate preto neodmysliteľne patrí rozohňujúci rytmus, ktorý nami otriasa ako neodbytná výzva a ktorý ťaží z napätia medzi prítomným a budúcim. Staigerove tézy opäť mimovoľne vyvolávajú aj predstavu Beethovenových gest a koncentrovaných výrokov, nasýtených rétorickým pátosom a obklopených pomlčkami, ktoré sa nám do mysle vrývajú po prvom počutí.

Ako pravý „problematik“ autor si Beethoven v koncepcii svojich sonátových cyklov najskôr určí bod, ku ktorému všetko smeruje. Následne zväží, ako je vzhľadom na tento bod potrebné usporiadať stavbu celého cyklu a stanoví povahu a rozsah jeho jednotlivých častí. Počína si teda rovnako ako Dostojevskij alebo Balzac, ktorí problematiku intríg svojich románov sledujú do najmenších podrobností, pričom sú nútení vynaložiť maximálnu obozretnosť, sústredenie a úsilie na to, aby všetko vonkajšie bolo len naznačené niekoľkými ťahmi, a naopak, všetko podstatné vyzdvihnuté a koncentrované v niekoľkých „pregnantných momentoch“.

Nevyhnutnosť, s akou dramatik hľadá riešenie problému a odpoveď na bytostné otázky ľudskej existencie, prirovnáva Staiger dokonca k súdnemu procesu. Podobne ako sudca musí aj dramatik „vyriešiť“ či „rozsúdiť“ určitý prípad. Preto je povinný všetko, čo k veci patrí, podrobiť dôkladnému skúmaniu. Musí kombinovať aj tie najvzdialenejšie možnosti. Upletie sieť vzťahov, starostlivo rozváži premisy, vyvodí reťazce dôsledkov, a nakoniec vynesie pokiaľ možno čo najspravodlivejší rozsudok. Aj striedanie dialógu a monológu, také príznačné aj pre Beethovenovu hudbu, pripomína súd. Monológ vyjadruje zámer, skryté motívy konania a vnútorný konflikt subjektu. V dialógu a replikách sa diskutuje. Jeden sa pýta, druhý odpovedá; jeden obžalúva, druhý obhajuje. V dráme i na súde sa teda na rozdiel od epickej optiky život nepredstavuje ani neznázorňuje, ale súdi.

¹⁵ Por.: STAIGER, Ref. 6, s. 87.

¹⁶ STAIGER, Ref. 6, s. 105.

Žáner balady v klavírnej literatúre

Žáner balady sa v hudbe uplatnil nielen vo vokálno-inštrumentálnych, ale aj inštrumentálnych, predovšetkým klavírnych kompozíciách.

Tvorcom žánru balady v klavírnej literatúre je poľský skladateľ Fryderyk Chopin (1810 – 1849), ktorý je autorom spolu štyroch balád (op. 23 g mol, op. 38 F dur, op. 47 As dur a op. 52 f mol). Tieto diela vznikli v rozmedzí rokov 1831 až 1842 a patria nielen k najhrávanejším, ale aj obsahovo najzávažnejším a formovo najkomplexnejším skladbám autora. Hoci sa traduje, že Chopina k napísaniu týchto skladieb inšpirovali básne Adama Mickiewicza a bádatelia venovali pozornosť aj hľadaniu konkrétnych básní, ktoré Chopinovi slúžili ako predloha,¹⁷ jeho zámerom nebolo komponovať programovú hudbu, ani opierať sa o predobraz vokálno-inštrumentálnych žánrov.

Chopinovi išlo o adaptáciu umeleckých prostriedkov využívaných v literatúre do reči inštrumentálnej hudby 19. storočia, resp. o nájdenie vhodného spôsobu hudobného vyjadrenia troch foriem poetického básnictva – lyrickej, epickej a dramatickej. Pri hľadaní hudobnej idiomatiky na vyjadrenie týchto troch polôh sa však Chopin mohol oprieť o svoje predošlé skladby vytvorené v iných žánroch (pozri Prílohu, Príklad 1: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 1 – 16).

Skladbu otvára recitatívna parlando-rubatová melódia (typ melodiky, ktorý je odvodený od deklamácie hovoreného slova), ktorá evokuje naratívny charakter a asociuje osobu rozprávača prednášajúceho v patetickom štýle (dramaticky zvrásnená melódia zdvojená v oktávovom unisone ústi do dvoch patetických generálnych páuz; charakter závažnosti umocňuje Chopin prednesovou inštrukciou *pesante* – závažne, s dôrazom). Pokračovanie v rytme valčíka sa nesie v duchu epického priradovania.

Lyricko-kantabilné úseky sú príbuzné Chopinovým nokturnám, v ktorých sa preslávil ako majster spevu na klavíri (pozri Prílohu, Príklad 2: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 68 – 82).

V nich sa širokodychá melódia klenie nad rozloženými akordmi podobne ako v opernej árii; v ďalšom priebehu sa objavuje aj v bohato varírovanej podobe, s mnohými melodickými ozdobami, kde sa Chopin nechal výdatne inšpirovať technikami talianskeho operného spevu *belcanto*. Vokálnu provenienciu tohto motívu potvrdzuje aj pokyn *sotto voce* (polohlasom) – ide o jeden z termínov, ktoré Chopin prevzal z vokálnej literatúry a ako jeden z prvých uplatnil ako prednesové inštrukcie v klavírnej literatúre.

Dramatickú výrazovú polohu vyjadruje Chopin spôsobom príbuzným jeho klavírnym *Etudám* op. 10 a op. 25 – tu však treba upozorniť na špecifický charakter Chopinových etúd. Etudy boli pôvodne „cvičnými“ skladbami, t. j. boli to technické cvičenia, ktoré mali klaviristovi pomôcť pri zvládnutí určitých problémov predovšetkým v rýchlom tempe, ako ťažké skoky, pasážové behy a pod. Tieto technické cvičenia však Chopin ako prvý skladateľ v dejinách hudby pozdvihol na úroveň virtuózných poetických skladieb, ktoré dnes tvoria neodmysliteľnú súčasť klavírneho repertoáru, keď

¹⁷ BROWN, Maurice J. E.: Ballade ii [Heslo]. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1. Ed. Stanley Sadie a John Tyrrell. London : MacMillan, 2001, s. 554. WAGNER, Günther: Klavierballade [Heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, Bd. 1. Ed. Ludwig Finscher. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1999, stlpec 1153.

nesmierne zintenzívnili ich výraz zásluhou poetiky ich melodického a harmonického náboja. Dramatickú výrazovú polohu nachádzame v závere Chopinovej *Balady* (pozri Prílohu, Príklad 3: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 208 – 264).

V prvom úseku – *Presto con fuoco* (čo najrýchlejšie a ohnivo) musí klavirista zdolať rýchle skoky oboma rukami súčasne, v pravej navyše náročné striedanie polôh ruky, charakter dramatického zápasu podčiarkujú prudké harmonické zmeny, akordické úderky a synkopické akcenty (t. j. prízvukovanie „ľahkých“ dôb taktu). V nasledujúcom úseku (od t. 245) sú rýchle pasážové behy v príkrom kontraste konfrontované s akordickými údermi toniky, ktoré zaznievajú v hlbokom registri klavíra v monumentálnej akordickej sadzbe a rytme smútočného pochodu (tónina *g mol* sa v hudbe tradične spája so symbolikou smrti). Dráma vrcholí „ľadovou sprchou“ chromatických oktáv (pohyb v chromatickom teréne, t. j. v nehierarchickom prostredí všetkých tónov bez ohľadu na východiskovú durovú alebo molovú tóninu, sa v hudbe od čias baroka spája s negatívnymi afektmi, bolesťou, drámou, nepokojom, vzrušením, od čias 19. storočia aj s démonickým a diabolským charakterom a pod.).

Chopin sa literárnou baladou nechal inšpirovať aj z hľadiska celkovej dramaturgickej stratégie: takisto ako pre literárne balady, je aj pre Chopinove balady charakteristická tendencia k prudkému rozvíjaniu dejovej línie, ktorej dramatickosť sa zvyšuje na jednej strane na základe využitia techniky preskakovania, resp. dramatického skracovania na báze tematickej práce a prudkou konfrontáciou rozmanitých virtuózných hudobných udalostí, ktoré dejový spád posúvajú vpred; na druhej strane na základe techniky hypnotického zadržovania dejového spádu v lyricko-kantabilných úsekoch. To nakoniec vnímame ako neustále sa zvyšujúce tempo, ktoré vedie k bravúrnemu, avšak tragickému vyvrcholeniu (v *Balade g mol* op. 23 symbolizované idiómom smútočného pochodu, chromatickou „smršťou“ a definitívnym utvrdením neoblomnej tragickej tóniny *g mol* záverečnými akordickými údermi).

Popri virtuózne ladenom type balady, ktorého prototypom sú Chopinove balady a ktorý ďalej rozvinul predovšetkým Franz Liszt v *Baladách Des dur* (1845 – 1848) a *h mol* (1853), sa v 19. storočí vyvinul aj typ orientovaný skôr na predobraz vokálnej balady.

Jeho prototypom sú *Štyri balady* op. 10 Johanna Brahmsa z roku 1854. Skladateľ samotný súčasne poukázal na literárny predobraz, škótsku baladu „Edvard“ z Herderových *Stimmen der Völker* (Hlasy národov).¹⁸ Brahmsove balady sa od Chopinových odlišujú aj jednoduchším členením formy, prevažuje trojdielna piesňová forma. Existujú domnienky, že Brahms pôvodne zamýšľal napísať vokálne dielo v strofickej forme charakteristickej pre baladu a až počas práce na skladbe sa rozhodol skomponovať čisto klavírne dielo.¹⁹ Hudba sa okrem tragického charakteru vyznačuje archaizujúcimi črtami a drsným „severským tónom“. Pre tento typ klavírnej balady je okrem inšpirácie konkrétnym literárnym zdrojom typická aj snaha o využitie folklórnych prvkov v záujme idealizácie určitého etnika a národnosti, príznačná pre umenie v 19. storočí.

Tvorca idiómu nórskej, v širšom zmysle slova škandinávskej umeleckej hudby Edvard Hagerup Grieg skomponoval *Baladu g mol* op. 24 roku 1876. Skladba je odzvuou

¹⁸ WAGNER, Ref. 17, stĺpec 1154.

¹⁹ BROWN, Ref. 17, s. 554.

na smrť skladateľových rodičov na jeseň 1875. Z hľadiska vyššie načrtnutej typológie klavírnej balady predstavuje syntézu oboch typov, virtuóznejšej chopinovsko-lisztovskej balady na jednej strane a brahmsovskej literárnej a folkloristicky orientovanej na druhej strane. Z hľadiska hudobnej formy je kompozícia súčasne cyklom variácií na tému nórskej ľudovej piesne *Den nordlanske Bondestand* (Nórsky stav sedliacky), ktorú Grieg objavil v zbierke najvýznamnejšieho zberateľa nórskeho folklóru Mathiasa Ludwiga Lindemana. Variáčna forma je v hudbe analógiou strofickej formy, využíva sa v literárnych baladách.

Text piesne som do slovenčiny preložila podľa nemeckého prekladu v próze:²⁰

Ich weiß so manches feine Lied über schöne ferne Lande,	<i>Poznám tolko ušľachtilých piesní o krásnych cudzích krajinách</i>	a (4 takty) molovosť chromatika
aber noch nie hörte ich ein Lied über das Land, das uns umgibt.	<i>ale ešte nikdy som nepočul pieseň o krajine, ktorá nás obklopuje.</i>	a (4 takty) stupňovanie chromatiky a diso- nantnosti, kontinuálne klesajúci bas
Und deshalb will ich nun ver- suchen eine Weise zu machen, die den Menschen sagt,	<i>A preto sa chcem teraz pokúsiť vytvoriť pieseň, ktorá ľuďom po- vie,</i>	b (4 takty) kontrast: dur diatonika
daß es auch hier im nördlichen Land schön ist, wenngleich der Süden es ver- achtet.	<i>že aj tu v severskej krajine je pekne, hoci juh ňou opovrhuje.</i>	a (4 takty) široká harmónia stupňuje temný charakter

(Pozri Prílohu, Príklad 4: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 1 – 16 (téma).

Z hľadiska formálnej štruktúry má táto melódia pôdorys piesňovej formy, schému **aaba**, ktorú nájdeme v tisíckach ľudových piesní a ktorá tvorila východisko aj pre skladateľov umelých piesní, napríklad pre Schuberta.

Už melódia ľudovej piesne sa vyznačuje melanchóliou a pochmúrnou baladickou atmosférou typickou pre nórske piesne. To spôsobuje predovšetkým neustále prízvukovanie molového charakteru (molovosť je v hudbe tradične výrazom smútku, tragiky, lamentózneho charakteru).²¹ Molovú terciu, tón *b*, melódia navyše najčastejšie dosahuje na báze klesajúceho pohybu, zostupu: ten je v hudbe takisto ako v bežnom živote spätý s ochabovaním a zoslabovaním, a teda s výrazom rezignácie. Bolesťno-tragický charakter je „zakódovaný“ aj v línii jej melodickej kresby: jeden zo základných prvkov stavby melódie, sled dvoch klesajúcich tónov, je v hudbe od nepamäti výrazom vzlykov a vzdychov. Rytmizovanie jedného tónu v bodkovanom rytme sme už v Chopinovej *Balade g mol* identifikovali ako idióm smútočného pochodu.

Temný charakter a baladickú atmosféru melódie Grieg umocňuje rafinovane chromatickou harmonizáciou. Nápadné sú predovšetkým chromaticky klesajúce línie: jednak v spodnom hlase, ale aj v línii ostatných hlasov, ktoré sa postupne „odšepujú“, najskôr na tretej dobe prvého taktu a následne na prvej dobe druhého taktu, kde na

²⁰ Cit. podľa BROCK, Hella: *Edvard Grieg. Eine Biographie*. Schott : Atlantis Verlag, 1989, s. 207.

²¹ Viď ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. Bratislava : VŠMU, 2011, s. 141-142.

stupuje štvorhlas. Ľudová melódia je tak postupne akoby čoraz viac „paralyzovaná“ („rozožieraná“, beznádejne „ťahaná ku dnu“) uplatnením klesajúcej chromatiky vo všetkých hlasoch. Klesajúca chromatika je od čias baroka známa a využívaná ako jedna z najsilnejších hudobno-rétorických figúr, *passus duriusculus* a vyjadruje smútok, nárek, žiaľ, bolesť, smrť a beznádej. Najznámejšou podobou tejto figúry je tzv. lamento-bas.²²

Negatívny, resp. lamentózný charakter témy skladby Grieg umocňuje výrazným uplatnením chromatiky aj v oblasti vertikály, t. j. akordov, ktoré sú výslednicou vyššie zmienených lineárnych procesov. Jednotlivé hlasy majú totiž tendenciu napredovať prevažne v spoločnom rytme (syrtytmicky), takže túto hudbu vnímame jednak ako sled línií, ale aj ako sled harmónií: a nakoľko syrtytmické vedenie hlasov je typické pre rané vývinové štádiá európskeho viachlasu v rámci sprievodu chorálových melódií, zvykneme hovoriť aj o „chorálovej“ sadzbe. Neobyčajne expresívny výrazový účinok dosahuje Grieg na základe využitia alterovaných akordov, predovšetkým štvorzvukov, typických pre neskororomantickú harmóniu. Štvorzvuky sú v hudbe vždy „dynamickej“ povahy, t. j. vytvárajú tenziu, naliehavosť, napätie. Toto napätie spôsobujú tzv. „smerné“ (alebo „citlivé“) tóny; v spoji dominantný septakord (= najfrekvencovanejší „smerný“ štvorzvuk) → tonika v tónine g mol je „smerným“ tónom *fis*, t. j. tento tón v nás vyvoláva potrebu rozvedenia do základného tónu *g* – tento harmonický spoj sa najčastejšie vyskytuje na mieste závažných tektonických cezúr; tak aj v téme Griegovej *Balady*, viď takty 8 a 16, spoj súzvukov *d-fis-a-c* → *g-b-d*. Môžeme si však všimnúť, že tón *fis* v altovom hlase nie je rozvedený nahor, t. j. do základného tónu toniky *g*, ale klesá cez *e* ku *d*. Tento melodický postup, ktorého podstata spočíva v tom, že tenzii smerného tónu, ktorý si žiada byť vedený nahor, sa nevyhovie a melodická línia klesá, na základe čoho nadobúdame pocit čohosi neuspokojivého a bolestného, je v skutočnosti typickým postupom v nórskej ľudovej hudbe. Grieg ho chápal ako jeden z charakteristických prostriedkov vyjadrenia drsného elegicko-melancholického nórskeho koloritu a využil ho nespočetnekrát vo svojej hudbe, čím idiómu nórskej umeleckej hudby dodal svojráznu „pečať“.

V harmónii romantickej hudby je tenzia „smerných“ troj- a štvorzvukov vystupňovaná zavádzaním ďalších (umelých, nedoškálnych) smerných tónov; to sa v notovom zázname témy Griegovej balady prejavuje množstvom posuviek, t. j. krížikov a bé.

Venujme napokon pozornosť „príbehu“ témy Griegovej *Balady*: v už spomínanom pôdoryse piesňovej formy **aaba** sú zakódované archetypálne princípy rozvíjania časových priebehov v hudbe, ktoré sú často základom aj tých najsofistikovanejších hudobných foriem:

- a – nastolenie myšlienky,
- a – opakovanie,
- b – kontrast,
- a – návrat známeho.

²² Viď ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Na ceste k zmyslu (štúdie k hudobnej analýze)*. Bratislava : Divis, 2007, s. 36 a ŠTEFKOVÁ, Ref. 21, s. 138-139.

Spôsob, akým Grieg zhudobňuje melódiu ľudovej piesne, rafinovane predznamena priebiech skladby ako celku, konkrétne

- 1) prehĺbovanie dramatickosti pri opakovaní a: kontinuálne klesajúci bas, pribúdanie chromatických línií, vyhrocovanie disonantného charakteru v taktach 5 – 8;
- 2) nádej na vykúpenie v úseku b: kontrast dur a mol, odhodlanej diatoniky s bolestnou chromatikou v taktach 9 – 12;
- 3) predznamenanie tragického zlomu a beznádejného vyústenia pri návrate a; aranžovanie akordov v širokej harmónii umocňuje temný, tragický charakter v taktach 13 – 16.

Skôr než sa budeme venovať analógii priebehu motta a celej skladby však ešte pokážem na svojráznosť epickej a lyrickej poetiky Griegovej skladby, ktorá súvisí so zakotvením skladateľovej poetiky v nórskej ľudovej hudbe.

Tanečnú idiomatiku nórskej ľudovej hudby, ktorá sa vyznačuje bujarými rytmami a ostrými disonanciami, nachádzame v 4. variácii (Pozri Prílohu, Príklad 5: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 66 – 73; 4. variácia).

Grieg sa tu nechal inšpirovať nórsym ľudovým tancom zvaným *springar* („skočná“), pre ktorý je typická rytmická bujarosť. Tá sa v melódii týchto tancov prejavuje náhlým striedaním nôt v rôznych rytmických hodnotách (celé, osminové, trioly) a synkopickými akcentmi. Drsný charakter týchto tancov je umocnený zásluhou výskytu disonantných zhlukov na rytmicky akcentovaných dobách, čím je súčasne vystupňovaná ich údernosť. Grieg tu nadväzuje na nórsky ľudový kolorit, konkrétne sa nechal inšpirovať hrou na známom ľudovom nástroji, tzv. „hardangerských husliach“ s dvojitým ostrunením, takže pri hre na tomto nástroji sa často vyskytujú disonantné intervaly ako tritóny, sekundy, septimy a pod. Mimoriadne charakteristické v tomto zmysle sú predovšetkým súzvuky v ľavej ruke, imitujúce techniku husľovej hry, pričom súzvuky *g-cis* a *d-b* v danom harmonickom kontexte (*g mol*) pôsobia ako deformácia konsonantných kvínt *g-d* a *d-a*.

Tým Griegova hudba nadobúda aj neobyčajne moderný charakter: jeho štylizované úpravy nórsych ľudových tancov boli napríklad významnou inšpiráciou pre Bélu Bartóka, ktorý je považovaný za jedného z najvýznamnejších skladateľov 20. storočia a ktorému sa zvykne pripisovať „vynález“ idiómu *Allegro barbaro* (Bartókova slávna skladba z roku 1911), v intenciách ktorého sa klavír chápe skôr ako bicí nástroj.

Aj v tejto „springarovej variácii“ Grieg napokon využíva prvok chromaticky klesajúcich pasáží, ktoré v rýchlom šesnástinovom pulze „križujú“ melódiu a disonujúce súzvuky v bujarom tanečnom rytme, a ktoré v tomto kontexte evokujú výraz grimasy, úškľabku a pod., diametrálne sa odlišujúci od východiskovej lamentóznej polohy (*passus duriusculus*). Grieg tu našiel osobitý výraz tradície nórskeho folklóru, v ktorej sa vyskytujú aj „trollovia“ – škriatkovia trpasličieho alebo aj obrovského vzrastu. V tejto súvislosti je zaujímavé podotknúť, že samotný Grieg meral len 151 cm a jeho manželka Nina bola ešte o niekoľko centimetrov nižšia, takže pár, ktorý si na fjorde v najkrajšej štvrti Bergenu „Paradis“ postavil sídlo od tých čias nazývané *Troldhaugen* (Vrások Trollov), prezývali „dva Trollovia“ – v Griegovej tamojšej vile sa dnes nachádza Múzeum

Edvarda Griega, kde je možné zhliaďnúť aj obraz „Dvaja Trollovia“, zachytávajúci prechádzku manželskej dvojice zozadu obklopenej nádhernou prírodou Trolldhaugenu.

Ako v dosiaľ najvýznamnejšej publikácii o Griegovom živote a diele podotýkajú poprední nórski znalci Finn Benestad a Dag Schjelderup-Ebbe, Grieg bol človekom s rozpoltenou, konfliktnou povahou: „Die eine [Natur, p. a.] strebte nach Kontemplation, um Kreativität zu finden, die andere trieb es ständig fort von der Ruhe, in einem unbefriedigten, beinahe unersättlichen Bedürfnis nach Stimuli in Form von neuen, bunten Erlebnissen. Grieg war sich dieses Konfliktes schmerzlich bewußt. [...] Trolldhaugen wurde [...] für Grieg ein Ort mit Sonne und Schatten. Gegenüber Beyer drückte er sich am 24. Oktober 1892 folgendermaßen aus: ‚Der Trolldhaug, der Trolldhaug, der birgt sowohl gute als auch böse Trolle.‘ Offensichtlich hatte Grieg seine innere Gespaltenheit auf das Heim und die Umgebung übertragen.“²³

Existujú teda dva typy trollov: dobrí a zlí, t. j. dobrosrdeční, milí a ústretoví na jednej strane a ostrovtipní a uštipační, zlostní až zlomyseľní na strane druhej. Tento „idióm zlého Trolla“ pretavil Grieg do veľmi osobitej a až démonickéj hudobnej poetiky – napríklad vo svojej slávnej skladbe *Tanec škriatkov* z cyklu *Lyrické kusy*.

Originálnu a špecificky „škandinávsku“ pečať nesie aj Griegov lyrický idóm, čo teraz demonštrujem na 5. variácii.

Táto variácia spočíva v prvku konfrontácie, resp. dialógu. Ľavá ruka nastoľuje otázku v liztovsky rapsodickom, naliehavo vystupňovanom rytme recitatívu (*recitando stretto*); pravá odpovedá fragmentmi motta kompozície.

V lyrických pasážach stredného *dolce*-úseku akoby sa odrážala krásna, ale súčasne aj chladne neprístupná a melancholická atmosféra nórskeho fjordov (pozri Prílohu, Príklad 6: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 99 – 102 (stredný úsek 5. variácie)).

Širokodýché rozklady klavíra nasmerované do výšky evokujú nekonečný horizont; ozdobné prvky v klesajúcej línii melódie (nátrily vyznačené notami menších hodnôt) nórske ľudové kolorit. Typický melancholicko-elegický výraz však melodickéj krivke prepožičiava predovšetkým melodický postup, ktorý Grieg považoval za najcharakteristickejší znak melódie nórskeho ľudového piesní a ktorý si osvojil natoľko, že sa v odbornej literatúre zvykne označovať ako jeho „podpis“: zostupný melodický sled od vrchného tónu stupnice na citlivý, resp. smerný tón, ktorý však v rozpore s pravidlami „klasickej“, ale aj tradičnej ľudovej európskej hudby nielenže nie je rozvedený do príslušného základného tónu, ale navyše neorganickou prerývkou, melodickou trhlinou klesá na piaty tón stupnice. Najslávnejším príkladom uplatnenia tohto postupu je úvodné motto Griegovho *Koncertu pre klavír a orchester a mol* op. 16.

Vráťme sa napokon k procesuálnej analógii medzi témou Griegovej *Balady* (t. j. „príbehovému“ spôsobu zhudobnenia melódie v podobe *aaba*) a celkovým pôdorysom jej formálneho priebehu. V duchu koncepcií sonátovej formy a sonátového cyklu, ktoré boli rozvinuté v klasicistickej európskej hudbe počnúc Beethovenom, skladatelia 19. storočia uplatňovali v procesuálnom vývoji svojich kompozícií veľmi často koncept „per aspera ad astra“, nocou k svetlu, t. j. priebeh nasmerovaný od východiskovej

²³ BENNESTAD, Finn – SCHJERDERUP-EBBE, Dag: *EDVARD GRIEG. Mensch und Künstler*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1993, s. 205.

osudovo-tragickej situácie k záverečnej apoteóze symbolizujúcej prekonanie prekážok, víťazstvo a triumf (prototypom je Beethovenova „Osudová“ symfónia č. 5 alebo Symfónia č. 9 s Ódou na radosť). Vývojový oblúk *Balady g mol* počnúc 11. variáciou Grieg akoby skutočne nasmeroval k záverečnému koncipovanému v duchu tohto „vzorca“ (pozri Prílohu, Príklad 7: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 224 – 343 (variácie 11 – 14 a záverečný návrat témy)).

Klavírny part tu štylizuje do podoby akoby prípravnej fázy, rozbehu veľkolepého, grandiózneho „symfonického“ finále (evokácia vírenia tympanov v ľavej ruke, chorálu dychových nástrojov a husľových pizzicat v pravej ruke ako východiskový model v prvých dvoch taktloch; následná gradácia, t. j. sekvencovité posúvanie modelu smerom nahor, a napokon „tematická práca“, t. j. odštepovanie fragmentov východiskového dvojtaktového modelu v 2. až 4. riadku Príkladu č. 7). Gradácia a priestorová expanzia vrcholí v 12. variácii, keď východisková téma v durovej modifikácii zaznieva v rozšírenej podobe (augmentácii) ako majestátny hymnický chorál, fanfára (počnúc 5. riadkom Príkladu č. 7). V tejto „línii“ nasmerovania na záverečnú apoteózu, korešpondujúc so štandardnými očakávaniami, Grieg rafinovaným uplatnením prostriedkov symfonickej gradácie v klavírnej sadzbe navodzuje dlhým procesom stupňovania a logikou harmonického vývoja na konci 14. riadku Príkladu č. 7 jednoznačné očakávanie záverečného víťazného triumfu, apoteózy a katarzie a definitívneho víťazstva nad východiskovým *g mol* v podobe nástupu finálneho súzvuku v *G dur*.

Namiesto tohto vrcholného súzvuku však na začiatku 15. riadku nastupuje „šokujúca“ generálna pauza a vpád divokého a horúčkovo sa stupňujúceho tanca v *g mol*, ktorý vrcholí zúfalými *fff*- a *fffz*-výkrikmi v 20. riadku Príkladu č. 7. Nasledujúca 14. variácia v zúrivom *Prestissimo*, ktorá je frenetickým stupňovaním démonického tanca, vrcholí zlovestnou extázou. Horúčkovité vyvrcholenie napätia pretína v 25. riadku „osudová“ generálna pauza, ktorá v hudbe od čias baroka slúži ako symbolický výraz smrti, tragického zlomu.²⁴ Zlovestné ticho pretína úder ľavej ruky vo fortissime v hlbokom registri, oktávovo zdvojený tón *es*, ktorý sa láme v bolestnom poltónovom vzlyku. V posledných dvoch riadkoch sa nad doznievajúcou basovou zádržou vracia východisková melódia, ktorá však nezaznie celá vo východiskovej podobe *aaba*, t. j. so symbolikou nádeje stelesnenej kontrastným dielom *b*, ale len v podobe opakovania úvodného štvortaktia (*aa*), čo evokuje výraz beznádeje a rezignácie.

V *Balade g mol* dokázal Grieg prepozičovať osobitý umelecký výraz baladického, melancholicko-elegického idiómu nórskej a v širšom zmysle slova aj škandinávskej ľudovej hudby, ale aj osobitej lyrike a drsnej tanečnej bujarosti. Toto dielo považoval Grieg súčasne za jednu zo svojich najosobnejších výpovedí. O tom svedčí okrem iného fakt, že Grieg, ktorý bol vynikajúcim klaviristom a interpretom svojich skladieb, predovšetkým *Koncertu pre klavír a orchester a mol* op. 16, *Baladu g mol* nikdy neinterpretoval verejne. Keď si Grieg skladbu viac ako dvadsať rokov po jej vzniku vypočul na koncerte klaviristu Eugéna d'Alberty v koncertnej sále slávneho „Gewandhausu“ v Lipsku, napísal o tom svojmu priateľovi Frantzovi Beyerovi: „Hral dielo tak vynikajúco, že všetkých ľudí strhlo. [...] Pritom splnil pravdepodobne všetky požiadavky, tak nežnosť,

²⁴ K rozmanitým funkciám páuz v hudbe v intenciách barokovej hudobnej rétoriky viď ŠTEFKOVÁ, Ref. 22, s. 30-31.

ako aj štýlovosť, mohutné stupňovania až do úplnej zúrivosti. A mal by si počuť tú dlhú odvážnu fermátu na hlbokom Es. Myslím si, že ju držal celú minútu! Ale účinok bol kolosálny. A potom skladbu uzavrel tou starou smutnou piesňou tak pomaly, tak pokojne a prosto, že ja sám som z toho bol úplne vo vytržení.²⁵

Štúdia vznikla v rámci grantových projektov VEGA 2/0078/12, 2012–2015 a VEGA 2/0143/11, riešených v Ústave hudobnej vedy SAV.

²⁵ BROCK, Ref. 20, s. 211. Preklad do slovenčiny Markéta Štefková.

Resumé

E. H. GRIEG'S BALLADE IN G MINOR IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE PIANO BALLAD

The author's aim, based on a specification of the distinctive features of the ballad genre in the field of literature and music, is to highlight the characteristic features of the use of ballad poetics and the ballad genre in music, with particular reference to their application in 19th century piano literature. In this context she outlines the significance of *Ballade in G minor* op. 24 by the Norwegian composer Edvard Hagerup Grieg, who created the idiom of Norse (or indeed in the wider sense of the word, also Scandinavian) art music. Based on a specification of the features of epic, lyric and dramatic literary poetics, as defined by Emil Staiger in *Basic Concepts of Poetics*, analogies to these poetics in the field of music are described in outline. While the Slovak composer Juraj Beneš has already found analogies in the application of dramatic literary poetics in Beethoven's music, the author also highlights analogous applications of lyrical and epic literary poetics in the work of prominent European composers of the 18th and 19th centuries. Subsequently she addresses the genesis and formation of the piano ballad genre, which crystallised in the 19th century in the work of Fryderyk Chopin and Franz Liszt on the one hand and Johannes Brahms on the other. Having specified the difference between the two divergent types of piano ballad, she focuses attention on Grieg's *Ballade in G minor* op. 24, which is his most important work for piano solo and represents a distinctive synthesis of two ballad types: the virtuoso piano ballad and the ballad inspired by literature. Typical of the latter, apart from its inspiration by a specific literary source, is the use of folklore elements for the purpose (characteristic of the 19th century) of idealising a particular ethnic group and nationality. Based on analysis of Grieg's work and the procedures used, there is an illuminating demonstration of the use of epic, lyric and dramatic musical poetics, and the author further shows how Grieg integrates Norse folklore idiom into their context in a sophisticated manner. The composer conceived the work as a theme with variations, founded upon the melody of a Norse folk song. Grieg accentuates the song's elegiac character, using descending chromatic procedures in the accompanying voices, an extended spatial ambit, and alternating chords. Taking as his point of departure the archetypal song-form schema *aaba*, Grieg thus lends a narrative character to the theme of the composition, surpassing the elementary musical schema of the original folk song. In a contrasting section he evokes the hope of redemption, or the idea of "per aspera ad astra", characteristic of the conception of great musical forms from the time of Beethoven (the prototype of Beethoven's *Symphony No. 5 "Fate"* and *Symphony No. 9 with the "Ode to Joy"*). Although Grieg's musico-dramatic procedures in the final variations, conceived as a bloc, evoke the entrance of a hymnic finale, apotheoses, "victory", what occurs instead, at the very moment when one expects the opening of the decisive climax, is a tragic and fateful rupture. Hence the composition eventually culminates in impotent resignation, typical of the ballad poetics and genre.

PRÍLOHA

Príklad 1: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 1 – 16

BALLAD.

parlando melódia Fr. Chopin, Op. 23.

Largo.

pesante

p

Moderato. $\text{♩} = 60$

p valčíkový charakter

Príklad 2: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 68 – 82

lyrická nockturnová idiomatika

meno mosso $\text{♩} = 54$.

sotto voce

pp

sempre pp

Príklad 3: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 208 – 264

dramatická výrazová poloha príbuzná Chopinovým etudám

Presto con fuoco. $\text{♩} = 120$.

The musical score is presented in a standard piano format with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Presto con fuoco' with a metronome marking of quarter note = 120. The score includes several dynamic markings: *ff* (fortissimo) at the beginning and *cresc.* (crescendo) later on. Pedal points are indicated by 'Ped.' with asterisks. Fingerings are shown with numbers 1-5. The score is divided into systems, with some measures containing slurs and accents. The overall texture is dense and dramatic, characteristic of Chopin's late works.

The musical score consists of seven systems of staves. The first system shows a piano introduction with a *cresc.* marking. The second system features a melodic line with a *ped.* instruction. The third system continues the melodic line with a *(non dimm.)* instruction. The fourth system includes a *p* dynamic marking, a *riten.* instruction, and an *acceler.* instruction. The fifth system shows a melodic line with a *ped.* instruction. The sixth system features a *riten.* instruction, a *p* dynamic marking, a *ff* dynamic marking, a *poco riten.* instruction, and an *acceler.* instruction. The seventh system concludes with a *ped.* instruction and a double bar line. The page number '13' is located at the bottom right corner.

Príklad 4: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 1 – 16 (téma)

Ballade

Andante espressivo Op. 24
 a molovosť, chromatika
p molto legato
 vzlyky, vzdychy

Poco animato
 b *pp*
 kontrast: durovosť, diatonika
 kontinuálne klesanie

Tempo I
 a *poco rit.* *p*
 široká harmónia: stupňuje temný, tragický charakter
 rit. *pp*

Príklad 5: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 66 – 73 (4. variácia)

disonantné zhluky
 Allegro capriccioso
 springar: bujarý tanečný rytmus, synkopy
p

leggiere

Príklad 6: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 99 – 102 (stredný úsek 5. variácie)

melancholická atmosféra nórskeho fjordov — nátrily: kolorit nórskej ľudovej hudby

Griegov motív

pp *dolce*

stúpajúca melodická krivka: nekonečný horizont

Príklad 7: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 224 – 343 (variácie 11 – 14 a záverečný návrat témy)

11. variácia: prípravná fáza, rozbeh grandiózneho finále

sempre più animato

p tre corde *poco a poco cresc.*

gradácia, priestorová expanzia

12. variácia: víťazoslávna durová modifikácia témy Balady, hymnický chorál, fanfáry

Meno Allegro e maestoso

più f

poco rit.

fff con tutta forza

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of octaves (8va) and sixths (6va) indicated by dashed boxes. The piece concludes with a 'pizz' (pizzicato) marking in the final system.

pizz

Musical score for the first system, featuring piano and forte dynamics and various articulations.

gradácia vrcholí, jubiloso

Musical score for the second system, marked *p* and *molto cresc.*

nástup dominanty, avizuje završenie víťazoslávneho triumfu, apoteózu

Musical score for the third system, marked *fff* and *p cresc. molto e strepitoso*.

13. variácia - prudký vpád molovosti a divokého tanca

Musical score for the fourth system, marked *Allegro furioso* and *mf cresc.*

generálpauza namiesto očakávanej toniky: signál, že apoteóza a katarzia sa nekoná

Musical score for the fifth system, marked *f*.

8.

fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz

sempre più furioso

fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz

ffz

ffz p molto al ff p

molto al ff sostenuto fffz

14. variácia: frenetické stupňovanie divého tanca

Prestissimo

ff sempre e furioso

4 8

