

PRINCÍP BALADICKOSTI V DIELACH JÁNA LEVOSLAVA BELLU A TADEÁŠA SALVU¹

JANA LENGOVÁ

PhDr. Jana Lengová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: jana.lengova@savba.sk

ABSTRACT

This analysis of selected works on ballad poetry by Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) and Tadeáš Salva (1937 – 1995) addresses structural-formal aspects, the relationship of texts and music, semantics, and musical symbolism. J. L. Bella composed three ballad songs for voice and piano: *Sehnsucht* (ca. 1905) in German, *Románc* (ca. 1905) in Hungarian and *Gajdoš Filúz* (Filúz the Bagpiper, 1927) in Slovak. They are distinguished by a through-composed form, integrity of the vocal and instrumental components, and rich musical symbolism. T. Salva created the first Slovak television opera *Margita a Besná* (Margita and the Fury) for soprano, contralto, sixteen-voice mixed choir and a silent dancer (1971), on the model of a ballad by J. Botto. He worked freely with the musically arranged text, in the typical manner of literary adaptations. Salva used the technique of limited aleatory, sound blocks, and the timbral capacities of the human voice. The differentiated compositional approaches of both authors stem from their individual musical poetics, the different genre form, and the change of musico-stylistic paradigm.

Keywords: Ján Levoslav Bella, Tadeáš Salva, ballad, song, TV opera, analysis, semantics, musical symbolism

Balada ako jeden z najstarších lyricko-epických žánrov zohrala vo vývoji piesňovej kultúry významnú rolu. Od čias Johanna Wolfganga Goetheho sa všeobecne akceptuje, že v balade koexistuje v osobitej syntéze lyrika, epika a dráma. Goethe je tiež autorom výstižného výroku, že balada má v sebe niečo mysteriózne bez toho, aby bola mystická.² Inak povedané, existenciálny rozmer, tajomstvo ľudského osudu a smrti je to mystérium, ktoré sa v baladách v mnohorakých témach a ich variantoch prezentuje.

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.

² Por. DÜRR, Walther: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Sprache und Musik*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, ²2002, s. 185.

Pojmom balada zvykneme v hudbe označovať rozmanité typy hudobnej tvorby, vrátane inštrumentálnej balady. Autonómia kompozično-technických postupov, hudobných foriem a interpretačného média – v korelácii s baladickými textami – vytvára z balád hudobné útvary, ako sú umelé piesne so sprievodom klavíra, zbory, kantáty, vokálno-orchesterálne skladby, melodrámy, prípadne aj operné diela, alebo dochádza k parciálnemu využitiu baladického fenoménu v rámci väčšieho hudobno-kompozičného celku. Najväčší rozmach v komponovaní balád pre spev a klavír nastal v 19. storočí, pričom podstatný príspevok k dejinám hudobnej balady znamenali balady nemeckých a rakúsko-nemeckých tvorcov ako Johann Rudolf Zumsteeg, Franz Schubert, Carl Loewe, Johannes Brahms či Hugo Wolf.³

V slovenskej artifiálnej hudbe sa balade a baladickému princípu dostalo väčšej pozornosti od hudobných tvorcov až v 20. storočí. Na analýzach diel dvoch slovenských hudobných skladateľov Jána Levoslava Bellu a Tadeáša Salvu by som chcela demonštrovať nielen ich osobnostný prístup k zhudobneniu baladických textov, ale aj skutočnosť, ako zmena hudobnoštýlovej paradigmy vplývala na výber kompozično-technických prostriedkov. Hudobný vývoj na synchrónno-diachrónnej osi totiž priamo zasahuje aj do samotnej autorskej poetiky.

Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) je výnimočnou osobnosťou slovenského hudobného romantizmu. Jeho kompozičná dráha zahŕňa takmer sedem desaťročí aktívnej činnosti, počas ktorých vytvoril rad svetských aj cirkevných diel. Rodák z Liptovského Mikuláša, študoval v Levoči, Banskej Bystrici a Viedni, pôsobil v Banskej Bystrici, Kremnici, sedmohradskej (dnes rumunskej) Sibini, na sklonku života žil vo Viedni a v Bratislave. Väčšinu svojich diel vytvoril v čase rakúsko-uhorskej monarchie, a tak je prirodzené, že jeho vokálna hudobná tvorba obsahuje kompozície na slovenské, české, latinské, nemecké i maďarské textové predlohy. Vo filozofii a estetike tvorby vychádzal z axiómy, že umenie musí byť nielen krásne, ale aj pravdivé.⁴ Jeho hudobné myslenie prešlo z hľadiska osobného, individuálneho štýlu vývojom od klasicizujúceho romantizmu a cecilianizmu po novoromantizmus, resp. neskorý romantizmus. Bellova hudobná predstavivosť inklinovala k programovej hudbe, v ktorej sa predpokladalo úzke spojenie hudby a mimohudobných podnetov.

Po zhudobnení textov typu balady a romancy siahol skladateľ iba výnimočne. V piesňovej tvorbe mám na mysli tri umelé piesne pre spev a klavír, ktoré vytvoril v prvej

³ K vývoju balady v 19. a 20. storočí por. WAGNER, Günther: Ballade – IV. Vokalballade nach 1700. [Heslo.] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachtteil 1. Ed. Ludwig Finscher. Kassel etc. : Bärenreiter; Stuttgart; Weimar : Metzler, ²1994, sp. 1142-1152, z tvorby slovanských autorov sa tu vyzdvihuje ruská (najmä M. P. Musorgskij) a česká balada (najmä L. Janáček a O. Ostrčil); ďalej JOHNSON, Graham (with Eric Sams) – TEMPERLEY, Nicholas: Ballad – II. The 19th- and 20th-century art form. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. Stanley Sadie, executive ed. John Tyrell. Vol. 2. Oxford etc. : Oxford University Press, 2001, s. 548-551; DÜRR, Ref. 2, s. 181-243.

⁴ Túto Bellovu axiómu vyjadril Gustáv Koričánsky nasledovne: „Zásada, ktorou sa J. L. Bella v Sibíne [t. j. Sibini – pozn. JL] pri umeleckých veciach riadil, znela: umenie musí byť nielen krásne [!], ale i pravdivé; ten, čo ho pestuje, má byť pokorným a oddaným jeho služobníkom a nemá ho pokladať za prostriedok k získaniu akýchkoľvek výhod.“ KORIČÁNSKY, Gustáv: Sibínske spomienky na Jána Levoslava Bellu. In: *Ján Levoslav Bella. Sborník prác o jeho živote a diele*. Ed. Ivan Ballo. Turčiansky Sv. Martin : 1928, s. 62. (Separát zo *Slovenských pohľadov*, roč. 44, 1928, č. 11.)

trétnine 20. storočia, pričom každá z nich zachováva pôvodný jazyk básne – nemčinu, maďarčinu a slovenčinu. Pozoruhodné je tiež, že každá reprezentuje tematicky odlišný baladický typ s tomu zodpovedajúcim kompozičným riešením. Najnovšie poznatky k Bellovej piesňovej tvorbe sú prezentované v súbornom vydaní autorových piesní pre spev a klavír z roku 2007.⁵ Kompletne sa zachovalo 37 umelých piesní v štyroch rôznych jazykoch, prevažuje ľúbostná lyrika. Bellove tri baladické piesne patria časom vzniku aj štýlovo do skladateľovej zrelej, resp. neskoršej hudobnej tvorby.

V starších⁶ aj novších⁷ analytických skúmaníach sa zdôrazňuje úzky súvis medzi poéziou a hudbou, charakteristický pre Bellovu piesňovú lyriku. V tomto kompozičnom prístupe sa odráža piesňový estetický kánon 19. storočia, ktorý verbálne formulovali aj dvaja významní nemeckí piesňoví tvorcovia, Robert Schumann a Robert Franz. Robert Schumann chápal pieseň v zmysle úplného preniknutia básne hudbou,⁸ Robert Franz zasa zdôrazňoval, že v piesni hudba vyrastá z poézie.⁹ V Bellových piesňach pre spev a klavír dochádza k jedinečne štruktúrovanému celku poézie a hudby, v ktorom integrita vokálnej a inštrumentálnej zložky preukazuje takú vzájomnú podmienenosť, že pôsobivosť vokálneho hlasu často plne vynikne až v súčinnosti s klavírnym partom. Substanciálnym znakom Bellových piesní v rovine výrazu je využívanie hudobnej symboliky, alebo inak povedané ikonizácia básnického textu.¹⁰

Nemeckú baladu *Sehnsucht (Túžba)* s textovým incipitom „Es war ein Land, geheim und märchentief“ („Bol zvláštny kraj – temný, rozprávkový“) na poéziu bližšie neznámeho Ericha Langeru skomponoval Bella pre alt a klavír roku 1905 alebo nie-

⁵ BELLA, Ján Levoslav: *Súborné dielo C:I Piesne pre spev a klavír*. Eds. Jana Lengová, Marek Spusta a Peter Zagar. Bratislava : Hudobné centrum, 2007, 242 s., z toho noty s. 10-143, komentár k vzniku diel napísala Jana Lengová, popis prameňov a revíziu správu vypracovali Jana Lengová a Marek Spusta, nemecké a maďarské texty piesní prebásnila Jela Krčméry-Vrtelová. Preklady názvov aj vokálne prebásnenie textov piesní uvádzame podľa tohto vydania. Náš príspevok sa opiera o autorský text komentára k piesňam, publikovaný v tejto edícii.

⁶ ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955, s. 169-174, 311-312; KRESÁNEK, Jozef: Piesňová tvorba Jána Levoslava Bellu. In: *Hudobný archív 9*, 1985, s. 43-51.

⁷ LENGOVÁ, Jana: I. Ján Levoslav Bella a jeho piesne. In: Ref. 5, s. 144-153; LENGOVÁ, Jana: K fenoménu ikonizácie v piesňovej tvorbe 19. storočia – demonštrované na piesňach Jána Levoslava Bellu. In: *Prezentácie – konfrontácie 2009*. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie, Katedra teórie hudby a Centrum výskumu na HTF VŠMU v Bratislave. Eds. Markéta Štefková, Katarína Pokojná. Bratislava : DIVIS Slovakia spol. s r. o., 2009, s. 45-47; LENGOVÁ, Jana: Bellove klavírne piesne ako predmet pramenného bádania a muzikologickej interpretácie. In: *Vznik a vývin umelej piesne na Slovensku od 19. storočia a jej integrácia vo vzdelávacích a prezentačných programoch umeleckého školstva*. Zborník z muzikologickej konferencie konanej 20. októbra 2009 v Banskej Bystrici. Eds. Marianna Bárdiová, Ján Zemko. Banská Bystrica : Katedra vokálnej interpretácie Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici; ŠVK – Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, 2009, s. 53-54; LENGOVÁ, Jana: České literárne inšpirácie v hudobnej tvorbe Jána Levoslava Bellu. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 3 [29], 2012, č. 1, s. 61-63.

⁸ BRINKMANN, Reinhold: Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert. In: *Musikalische Lyrik 2*. Ed. Hermann Danuser. (=Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 8,2. Ed. Siegfried Mauser.) Laaber : Laaber-Verlag GmbH, 2004, s. 32.

⁹ PFORDTEN, Hermann v. d.: *Robert Franz*. Leipzig : 1923, s. 35, cit. podľa DÜRR, Ref. 2, s. 92.

¹⁰ Bližšie por. LENGOVÁ, Jana: I. Ján Levoslav Bella a jeho piesne. In: Ref. 7, s. 144-145; LENGOVÁ: K fenoménu ikonizácie, Ref. 7, s. 53-54; LENGOVÁ: Bellove klavírne piesne, Ref. 7, s. 45-47.

kedy po tomto roku.¹¹ Možno ju zaradiť k typu magicko-mýtických balád,¹² ktorých genéza často preukazuje staršie európske korene. V baladickom príbehu sa mladý pocestný, pútnik či tovariš na vandrovke (Wanderer, Weggeselle) ocitol v tajomnej krajine. V záhrade s bielym stĺporadím za mesačnej noci sladko šepotali cyprusy a z dialky akoby zaznievala sladkobôlna melódia a tichý zvuk zvonov. Svetlovlasá víla, obkolesená vôňou kvetín a strieborným svetlom, vytiahla z vlasov ružu a hodila ju cez zlatú mrežovanú bránku mladíkovi k nohám. Mladík pocítil nepoznanú blaženosť a túžbu, avšak ráno, keď zaspievalo vtáča, vidina zmizla a pocestný ležal na ceste mŕtvy zvierajúc v rukách ružu.

Balada *Sehnsucht* obsahuje veľa tradičných symbolov, pričom väčšina z nich je polysémantická, prípadne ambivalentná, a tak treba starostlivo vyhodnocovať kontexty. Záhrada je symbolom raja, duše a jej vlastností, či panenskosti.¹³ V mimoriadne bohatej symbolike mesiaca a noci je nášmu kontextu najbližšie poňatie mesiaca ako symbolu iracionálnosti a intuitívnosti ľudského konania, ale aj periodickej obnovy času a poňatie noci ako symbolu temnoty pred narodením či iniciáciou, ale aj symbolu smrti.¹⁴ Ruža ako značne komplexný, ale ambivalentný symbol predstavuje tak nebeskú dokonalosť, ako pozemskú náruživosť, čas i večnosť, život i smrť, je kvetinou raja.¹⁵ Brána je známym symbolom prechodu, komunikácie medzi dvoma svetmi – svetom živých a mŕtvych.¹⁶ V dekodovaní symbolov balady sa javí previazanosť motívov osudu a spirituality. Človek je vystavený pôsobeniu tajomných nadprirodzených síl a zatúži po šťastí a blaženosti, preto aj názov balady: *Túžba*. Ak sa však nepripravený dotkne tajomstva nadzmyslového sveta, vedie to k jeho smrti.

Pri muzikologickej interpretácii, ale aj prednese piesne je nevyhnutné poznať poéziu v originálnom jazyku, nakoľko vokálne prebásnenie (v našom prípade do slovenčiny), ktoré musí zohľadňovať rozdiely medzi prozódiami pôvodného jazyka a prebásnenia, ako aj verzologické a metrické požiadavky, môže výborne vystihnúť celkovú atmosféru a ideu básne, ale dôležité detailné sémantické väzby vo vzťahu slovo a hudba sa nedajú vždy dosť dobre zachovať. Ak porovnáme doslovný preklad a vokálne prebásnenie prvej a piatej strofy analyzovanej balady,¹⁷ tak sa v prebásnení stratili dôležité symboly ako záhrada, ktorá je nahradená výrazmi s inou symbolikou (hradby, zámok),

¹¹ Noty por. BELLA, Ref. 5, s. 83-88, slovenské prebásnenie textu s. 242. V notovom texte je názov balady doplnený o dvojku v hranatých zátvorkách *Sehnsucht [2]* na odlišenie od inej rovnomennej piesne *Sehnsucht* op. 5 č. 4 („Als mein Auge sie fand“, text J. N. Enders?) zo skladateľovej piesňovej zbierky *Vier Lieder* op. 5, publikovanej v Lipsku roku 1880.

¹² Autori hesla balada v *Slovníku české hudební kultury* uvádzajú, že podľa medzinárodnej katalogizácie sa baladická tvorba člení podľa tematických okruhov na balady: magicko-mýtické, legendárne, lúboštné, rodinné, sociálne, historické, bojové a hrdinské, žartovné a tragické (nešťastia, ukrutné činy). Por. JF (FUKAČ, Jiří) – BBn (BENEŠ, Bohuslav) – JVI (VYSLOUŽIL, Jiří): balada. [Heslo.] In: *Slovník české hudobní kultury*. Eds. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 59.

¹³ COOPEROVÁ, Jean C.: *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha : Mladá fronta, 1999, s. 215-216 (1. anglické vyd. 1978).

¹⁴ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 114, 121.

¹⁵ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 160.

¹⁶ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 19.

¹⁷ Doslovný preklad autorka JL, vokálne prebásnenie Jela Krčméry-Vrteřlová in BELLA, Ref. 5, s. 242.

noc (presnejšie mesačná noc), biele stĺporadie, ranná zora ako prechod noci do dňa. Niektoré básnické spojenia v origináli okrem toho umocňujú javovú stránku vecí a situácií (1.2 *záhrada, tichá a svetom zabudnutá*; 5.3 *Pútnik ležal na ceste studený a mŕtvy*; 5.4 *stuhnuté ruky*). Napokon aj pomenovanie lyrického hrdinu, v nemeckom origináli *Wanderer, Weggeselle* (*pútnik, pocestný*), nevystihuje preklad mládenec, mladík, lebo v balade sú výrazy pútnik, pocestný sémantickým odkazom na človeka ako takého a jeho život, metaforicky povedané púť života/životnú púť, počas ktorej hľadá vyšší zmysel svojej existencie.

1. strofa

Es war ein Land, geheim und märchentief,
da lag ein Garten, still und weltvergessen;
im weißen Säulengang die Mondnacht schlief,
gehegt vom Dunkel flüsternder Zypressen.

Doslovný preklad:

Bola jedna krajina, tajomná a nesmierne rozprávková,
tam sa nachádzala záhrada, tichá a svetom zabudnutá;
v bielom stĺporadí spala mesačná noc,
rozmaznávaná v tme šepotajúcimi cyprusmi.

Vokálne prebásnenie:

Bol zvláštny kraj – temný, rozprávkový,
no jeho krásu, lesk dnes nikto nezná;
za jeho hradbami len mesiac spí,
vôkol si v temne cyprus tíško šeptá.

5. strofa

Doch als ein Vöglein sang ums Morgenrot,
verschwand der Garten in den Duftgelände. –
Der Wanderer lag am Wege kalt und tot;
ums Röslein pressten sich die starren Hände.

Doslovný preklad:

Keď však vtáčik zaspieval za rannej zory,
zmizla záhrada do voňajúcej krajiny. –
Pútnik ležal na ceste studený a mŕtvy;
stuhnuté ruky sa pritískali okolo ružičky.

Vokálne prebásnenie:

No potom odrazu deň zasvitol –
zmizol zámok, rozprávková lúka.
Náš mládenec ten ale mŕtvy bol;
len ružu, ružu jej si držal v rukách.

Verzologicky je Langerova báseň vystavaná pravidelne: ide o päť tetrastichov, v každej strofe sa pravidelne strieda desaťslabičný a jedenásťslabičný verš s uplatnením striedavého rýmu.

V balade *Sehnsucht* sa prelína reálno s ireálnosťou, pričom dominuje imaginárny svet krásy a tajomna. Jedinou reálnou bytosťou je postava mladého pocestného. Ján Levoslav Bella zhudobnil básnický text tak, že ireálny svet tajomna povýšil na kľúčový kompozičný moment a vyjadril ho prostredníctvom harmónie ako najmarkantnejšieho znaku zhudobnenia. Pieseň má síce v predznamenaní dve bé, ale ani tónina B dur ani g mol nie sú upevňované. V popredí stojí *oscilačný kánon*¹⁸ ako prejav rozkladu harmonickej tonality a centrom harmonickeho priebehu v piesni v prvých ôsmich taktoch je vlastne len tón *d* (*d² / d¹*) v spodnom hlase klavírneho partu. Navyše aj v tomto

¹⁸ Termín podľa KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982, s. 343.

diele Bella účinne využil chromatické prechodné tóny ako výrazový prvok, ktorým dosahoval osobitú subtilnosť a mäkkosť výsledného zvuku.

Notový príklad 1: J. L. Bella: *Sehnsucht*, začiatok piesne, t. 1 – 9 (in BELLA, Ref. 5, s. 83)

Moderato (♩ = 80)

8^{va}

rit. *a tempo*

Es war ein Land, ge-heim und mär - chen - tief, da lag ein Gar-ten,

p *rit.* *a tempo*

Harmonický proces v piesni *Sehnsucht* tak osciluje medzi dur a mol, vytvárajúc dojem neurčitosti a premenlivosti. Jeho krehkú subtilnosť a premenlivý charakter umocňujú modulačné vybočenia a otvorené závery hudobných fráz. Jedinou výnimkou je zhudobnenie štvrtej strofy (t. 48 – 64) s jednoznačným upevnením durovej tonality B dur → D dur. V tomto diele piesňovej kompozície s gradačným vrcholom sa hudobným médiom vyjadruje očarenie počestného zázračnou krajinou a vílou. Hudba sa chveje a spieva v sladkom omámení (*dolce*) až do gradujúcej krátkej vášnivej extázy (*appassionato*, t. 60 – 63).

Súdržnosť prekomponovanej piesňovej formy zabezpečuje motivicko-harmonický model, exponovaný v klavírnej introdukcii a opätovne aj v záverečnom diele piesne. Prekvapujúci durový záver, kvintakord na tóne *d* – D dur, patrí do súboru typických kompozičných postupov, ktoré Bella uplatňoval v svojej piesňovej tvorbe. Vokálnu melódiu charakterizuje expresívno-deklamačný typ melodiky, ktorý má v strofách rámcujúcich baladu (1. a posledná 5. strofa) väčší naratívny charakter. Skladateľ zvolil pre dielo nízky ženský hlas alt s rozsahom *b* – *d*², resp. v náročnejšej verzii *b* – *fis*², ktorý svojím tmavším farebným spektrom obohacuje sonorizmus aj sémantický roz-

mer kompozície. Fenomén dramatickosti, napriek smrti lyrického hrdinu, je v balade zatlačený do úzadia.

Druhá Bellova pieseň *Románc (Romanca)*,¹⁹ vytvorená na básnickú predlohu maďarského spisovateľa a básnika Gusztáva Lauka (1818 – 1902), navodzuje otázku, či ide žánrovo o ľúbostnú baladu alebo romancu. V nemeckých hudobných lexikónoch zo začiatku 19. storočia sa pojem romanca definoval ako piesňová lyrika, ktorá zahŕňa rozprávanie tragického alebo ľúbostného príbehu v jednoduchom až naivnom štýle s tomu zodpovedajúcou, primerane naivnou a dojímavou piesňovou melódiou.²⁰ Bellova *Romanca* bola skomponovaná v časovej blízkosti jeho nemeckej balady *Sehnsucht*, to znamená, niekedy okolo roku 1905 a možno na ňu iba čiastočne aplikovať túto staršiu definíciu romance. Tematicky tu síce ide o jednoduchý ľúbostný príbeh, ale skladateľovo zhudobnenie by skôr vystihovalo pomenovanie dramatický piesňový obraz či piesňová mikrodráma. Už v minulosti jestvovali rôzne hudobnodruhové a žánrové prieniky či hybridné formy, navyše hudobný romantizmus značne uvoľnil a individualizoval tradičné hudobné formy aj komponenty hudobného myslenia. Z tohto hľadiska Bellovu *Romancu* možno rovnako dobre považovať za romancu ako za baladu.

Už samotný textový incipit *Romance* – „Meghalt az ifju leány virágvasárnapon“ („Raz dievča dokonalo vo kvetnej nedeli“) – naznačuje tragický sujet. Dojímavý príbeh o láske dvoch mladých ľudí siahajúcej až za hrob sa odohráva cez Veľký týždeň a vo veľkonočnom čase: v Kvetnú nedeľu dievčina zomrie, v pondelok ju dajú do truhly, v utorok ju kňaz pochová, v stredu pri jej hrobe mládenec spomína, na Veľký piatok sa dievčina zjaví milému v sne a pobožká ho na líce, v sobotu má mládenec opäť krásny sen o svojej milej, vo veľkonočný piatok zomrie aj on a v utorok ho kňaz pochová pri jeho milej. Režazenie udalostí tohto jednoduchého príbehu v konkrétnom čase najvýznamnejšieho kresťanského sviatku dodáva romanci rozmer tajuplného mystéria smrti a zmŕtvychvstania.

Bellovo zhudobnenie *Romance* vysúva do popredia výrazovú kategóriu tragickosti, dramatickosti, smútku a bolesti. Prekomponovaná koncentrická oblúková hudobná forma zodpovedá oblúkovému vývoju deja (smrť milej na začiatku a smrť milého na konci príbehu). Emocionálny obsah textu vyjadruje hudba veľmi účinne prostredníctvom výraznej deklamačno-expresívnej vokálnej melodiky, dynamických a farebných kontrastov a špecifických hudobno-tvarových postupov. V okrajových dieloch, prvom a záverečnom, prevládajú vo vokálnej melodike recitatívne postupy a tento recitatívny spev v hlbších polohách (*h*, *d*¹) je konotátom afektu smútku.

Rovnako účinným médiom výrazu je klavír: skladateľ využíva takmer celú klaviatúru, presnejšie rozsah takmer šiestich oktáv, a to od najnižších polôh subkontra oktávy (hra oktáv v ľavej ruke) po *gis*³. Ďalšie výrazové prostriedky v inštrumentálnom médiu sú zahusťovanie a zriedňovanie klavírnej faktúry, dramatickosť oktávových a akordických postupov, bodkovaný rytmus, tremolo a melodické ozdoby.

¹⁹ BELLA, Ref. 5, noty s. 98-103, slovenské prebásnenie textu s. 242. Pieseň sa zachovala v dvoch rovnocenných autografných prameňoch zapísaná v rozdielnej tónine e mol a fis mol. V našom príspevku pracujeme s piesňou v tónine e mol.

²⁰ DÜRR, Ref. 2, s. 181-182. Dürr tu cituje príslušnú pasáž z lexikónu *Musikalisches Lexikon* od Heinricha Chr. Kocha z roku 1802.

Notový príklad 2: J. L. Bella: *Románc*, koniec 3. a začiatok 4. strofy piesne, t. 33 – 40 (in BELLA, Ref. 5, s. 100)

33
 sir - ra til - te - tett.
f *rit.* *dim.* *p dim.* *pp dim.* *ppp* *trem.*

37
 Nagy-pén - tek éj - je-lén fel - kelt a holt le - ány, fe - hér volt
marc. dolce *col Ped. sempre*

Sen mládenca s bozkom (zmrŕtvychvstalej) milej skladateľ majstrovsky ikonizoval ako jemnú impresívnu víziu v stíšenej dynamickej hladine *piano* až *pianissimo*. V kontraste k tomuto zjasneniu inklinuje celá pieseň skôr k tmavým a temným farbám, zodpovedajúc základnej tónine e mol a prirodzene aj obsahu baladickéj romancy. Prekvapivý je preto záver piesne, končiaci durovým akordom paralelnej tóniny E dur. Durové závery sú však pre Bellove piesne typické, ako sme na to upozornili aj pri analýze nemeckej balady *Sehnsucht*. V prípade *Romance* by sme tento zjasnený záver mohli chápať ako sémantický prvok, ktorým sa vyjavuje duchovno transcendentálnej lásky.

Obe balady pre alt a klavír, *Sehnsucht* [2] aj *Románc*, venoval Ján Levoslav Bella svojej dcére Guste Krafftovej-Bellovej (1884 – 1961), ktorá bola koncertnou speváčkou a neskôr vokálnou pedagogičkou. V dobových prameňoch sa vyzdvihuje jej zamatovo krásny hlas.

Tretou Bellovou piesňovou baladou je *Gajdoš Filúz* pre tenor a klavír na poéziu Ludmily Podjavorinskej (1872 – 1951).²¹ Z dvojčasťovej balady, ktorú poetka publikovala v *Slovenských pohľadoch* roku 1926 a venovala ju Jozefovi Škultétymu,²² Bella zhudobnil len prvú časť, aj keď pôvodne zamýšľal skomponovať kompletne znenie. Skladateľa, ktorý žil vtedy vo Viedni, musela Podjavorinskej poézia mimoriadne oslo-

²¹ BELLA, Ref. 5, noty s. 125-128.

²² PODJAVORINSKÁ, Ludmila: Gajdoš Filúz. In: *Slovenské pohľady*, roč. 42, 1926, č. 12, s. 705-706. Vo vydaniach Podjavorinskej balád počínajúc rokom 1930 sa začala používať spresnená ortografia priezviska Filúz, ktorú zachováваме.

viť, na čo poukazuje aj jeho list synovi Rudolfovi z 23. marca 1927, kde píše: „Teraz práve zamestnávam sa myšlienkou na utešenú skladbu, ktorou by som chcel osláviť národného virtuóza na gajdy.“²³ Podobné nadšenie skladateľ prejavil aj v liste Milošovi Ruppeldtovi z 25. marca 1927: „Gajdoš Filúš‘ ma hneď pri prvom prečítaní tak uchvátil, že mi v ušiach spevom zaznel. Hneď som si zaznačil gajdový úvod na klavír.“²⁴

Gajdoš Ján Filúš nebol žiadnou fiktívnou postavou, ale reálnou historickou osobou, ľudovým hudobníkom. Ján K. Garaj uvádza, že Filúš pochádzal z lubinských kopaníc pod Javorinou a ako hudobník žal úspechy svojou pôvabnou hrou na gajdách, veselostou a pohotovosťou v skladaní príležitostných piesní.²⁵ V dobových časopiseckých prameňoch zo 60. až 80. rokov 19. storočia sa spomína ako oblúbený gajdoš, ktorý hrával slovenskej inteligencii na jej letných výletoch a stretnutiach na Javorine. Jeho vynikajúca hra podnecovala ľudovú tvorivosť mýtizovať jeho osobu aj hráčske schopnosti, tradovalo sa, že svojimi gajdami vedel aj čarovať. Ludmila Podjavorinská čerpala z týchto ľudových zdrojov a vytvorila mimoriadne vydarené filúzovské žartovné balady.²⁶ Baladický prvok tu reprezentuje zázračná gajdošova hra, ktorú – podľa ľudovej tradície – vraj získal ako dar od bytostí z nadprirodzeného sveta.

Bellova pieseň *Gajdoš Filúš* má prekomponovanú formu. V porovnaní s predchádzajúcimi dvoma baladami sa odlišný sujet a baladický typ prejavili tak v štruktúre kompozície, ako aj vo voľbe vokálneho média – vyššieho mužského hlasu tenoru. Živá, pohyblivá melódia tenoru v rozsahu *e – fis*¹ obsahuje aj melizmy, typické pre Bellovu slovenskú piesňovú tvorbu z 20. rokov 20. storočia.

V staršej muzikologickej literatúre sa Bellovo používanie melizmiem hodnotilo dosť kriticky. Napríklad Jozef Kresánek napísal, že v slovenských piesňach „melodické koloratúry majú trocha strojený charakter negujúci do značnej miery tú prísnu väzbu textu a výrazu, ktorú [Bella] uplatňoval v kremnickom období“²⁷. V skutočnosti však Bella naďalej zachovával úzky vzťah medzi slovom a hudbou, ale riešil ho iným spôsobom ako v minulosti. Napríklad dve malé melizmy na prvých dvoch slabikách slova „gajdence“ treba odvodiť z kontextu „gajdy, gajdence“ (t. 15, 16), kde slovo „gajdence“ je deminutívom k prvému slovu gajdy. Ako štylistický výrazový prvok potom Bella vyjadril toto slovné deminutívum hudobnou diminúciou, keď namiesto osminových nôt („gajdy“) použil melizmu s diminuovanými rytmickými hodnotami šestnástin („gajdence“). Ako ďalší príklad uvedieme známu ikonizáciu smerovania melodickéj línie nahor a nadol *ascensus* a *descensus*, ktorú možno aplikovať na melizmatickú melódiu textu „Hej, hore háj, dolu háj“ (t. 19 – 21, 30 – 32, 83 – 85). Vkusné drobné melizmy Bella používal aj za účelom zvýraznenia prostého diatonického melosu, či dosiahnutia hravého, grációzneho, leggierového charakteru melódie.

²³ BOKESOVÁ, Zdenka: *Návrat J. L. Bellu na Slovensko. Listy k synovi*. Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscius, 1944, s. 40.

²⁴ NOVÁČEK, Zdeněk: Korešpondencia Jána Levoslava Bellu s Milošom Ruppeldtom. In: *Hudobnovedný zborník*, roč. 1, 1953, s. 125.

²⁵ In PODJAVORINSKÁ, Ludmila: *Výbor z balád*. (=Čítanie študujúcej mládeže XL.) Úvod a poznámky napísal Ján K. Garaj. Turčiansky Sv. Martin : Vydavateľstvo MS, 1936, s. 79.

²⁶ PODJAVORINSKÁ, Ludmila: *Balady*. Doslov napísala Viera Prokešová. Bratislava : Vydavateľstvo SSS spol. s r.o., 1998, s. 129-130.

²⁷ KRESÁNEK, Ref. 6, s. 46

Tanečný charakter a základnú náladu piesne navodzuje rozsiahly 10-taktový klavírny úvod, v ktorom sa využívajú typické prvky gajdošskej hry ako bourdonová zádrž v base, prázdna kvinta, charakteristické melodické figurácie a ozdoby a sporadicky aj lýdická kvarta. Tieto prvky sa ako spojovací činiteľ objavujú v klavírnom parte počas celej piesne, pričom ich dopĺňujú aj nové postupy ako komplementárny rytmus alebo akordická výplň. Tanečnosť podporuje aj prevaha durových tónin s východiskovou tóninou D dur. Melodika inklinuje k diatonike.

Vtipná hudobná sémantika sa spája s básnickým textom, v ktorom sa tvrdí, že pri Filúzovej hre sám Jozef Miloslav Hurban „zakrepčil si zrezka“ (t. 68 – 71). Bella tu citoval začiatok melódie známej valaško-pastierskej tanečnej piesne *Po valašky od zeme*. Na túto pieseň sa tancoval mužský tanec odzeme (odzemok), uctievaný v 19. storočí ako „najnárodnejší“ slovenský tanec.

Oslava gajdoša Filúza ako tvorcu hudby mocného účinku priliehavo rezonuje v zmysle sémantického konotátu v 2., 3. a 8. strofe (2. a 8. strofa sú totožné). Básnická anafora prvého verša týchto strof „Hej, hore háj, dolu háj“ inšpirovala skladateľa k vytvoreniu paralely, akejsi hudobnej anafory. Nepoužil však citát známej zbojníckej piesne, ale text opatril samostatným hudobným motívom, ktorý sa pri návratoch opakuje (takty 19 – 21, 30 – 32, 83 – 85). O hudobnej ikonizácii textu prvého verša týchto strof sme hovorili vyššie pri problematike meliziem.

- | | |
|---|--|
| 2. Hej, hore háj, dolu háj... tvoje „dudi, dudi“ biedu v kúty plašilo veselilo ľudí. | 3. Hej, hore háj, dolu háj... zvečera i zrána roztancovals' chuďasa, rozveselil pána. |
|---|--|

Notový príklad 3: J. L. Bella: *Gajdoš Filúz*, záverečný úsek piesne, t. (81) 82 – 91 (in: BELLA, Ref. 5, s. 128)

81 **Tempo I**
bie - du! Hej, ho - re _ háj, do - lu _ háj... tvo - je „du - di -
du - di“ bie - du v kú - ty pla - ši - lo, ve - se - li - lo ľu - di.
cresc. molto *ff* *fz* *sf*
* *tea* * *tea* * *tea* * *tea* *

Všetky tri Bellove baladické piesne sú z formového hľadiska prekomponované, avšak každá z nich prezentuje individuálne hudobné riešenie a prostredníctvom hudobného jazyka jedinečne vystihuje sémantiku poézie. Hudobne tak pomáha dešifrovať sémantickú rovinu básne a zároveň umocňuje jej výrazové kvality. Bellove balady patria v jeho piesňovej tvorbe k rozsiahlejším piesňovým útvarom (počet taktov v jednotlivých piesňach je 85, 86 a 91), ale v porovnaní s časovou dĺžkou nemeckých balád zo začiatku 19. storočia možno hovoriť o štandardnom piesňovom rozsahu.

Ján Levoslav Bella v svojich zhudobneniach balád nadväzoval na piesňovú tradíciu 19. storočia a plne rešpektoval sémantiku básnického textu a slova. Nové prístupy narábania so slovom priniesol v 20. storočí už literárny dadaizmus. Postupne sa aj v hudobnom umení stával text vo vokálnej hudbe predmetom konštrukčných prístupov bez ohľadu na jeho sémantické a deklamačné kvality. Tento prístup je v systematike vokálnej hudby Adolfa Feckera začlenený do kategórie konštruovanie (*Konstruieren*). „Konstruieren heißt: Bei der Textvertonung tritt an die Stelle sinn- und bedeutungsgerechter Deklamation die tektonisch organisierte Strukturbildung. Damit ist nicht unbedingt gesagt, daß der aus dem Textinhalt resultierende Ausdruck unbeachtet bleibt.“²⁸

Zmena hudobnoštylovej paradigmy v druhej polovici 20. storočia predstavila ako jednu z možností práce s textom radikálny variant, v ktorom sa všetky pojmo-logicke štruktúry jazyka rozkladajú a fonetická jazyková oblasť sa stáva samostatnou hudobnou kvalitou. Vo Feckerovej systematike vokálnej hudby je táto kategória nazvaná manipulovanie (*Manipulieren*). Podľa Feckera manipulujúce narábanie s textom zasahuje do významovej štruktúry jazyka tak, že rozkladá text do slovných skupín, slov, slabík a hlások, až sa napokon pojmo-významová funkcia jazyka úplne vylúči.²⁹

Autonómny prístup k básnickému textu, kde už nie je relevantná ani faktúra básne, ani sila básnickej autority, uplatnil Tadeáš Salva (1937 – 1995) v televíznej opere *Margita a Besná* na libreto Veroniky Vrbkovej. Opera je komponovaná výlučne pre vokálne médium, a síce pre soprán, alt, šestnásťhlasný miešaný zbor a pre tanečníka. Salva patril ku skladateľskej generácii tvorivo sa formujúcej v 60. rokoch 20. storočia a označovanej ako slovenská hudobná avantgarda.³⁰ Skladateľ vytvoril svoju televíznu operu *Margita a Besná* ako 34-ročný roku 1971, hudobné naštudovanie sa uskutočnilo roku 1972, prvú verziu televízneho filmu natočili roku 1974 a druhú verziu roku 1976.³¹ Touto prvou slovenskou televíznou operou autor reagoval na výdobytky modernej techniky a televízneho média. Problematika televízneho stvárnenia opery nie je však predmetom našich skúmaní, pozornosť chceme zamerať na otázky zhudobnenia diela, jeho dramaturgie a vzťahu slova a hudby.

²⁸ FECKER, Adolf: *Sprache und Musik 2. Systematik der Vokalmusik*. Hamburg : Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1989, s. 244.

²⁹ FECKER, Ref. 28, s. 261.

³⁰ CHALUPKA, Lubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK v Bratislave, 2011, (k Salvovi tu por.) s. 86, 367-384.

³¹ VAJDA, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava : Opus, 1988, s. 178.

V podtitule rozmnoženiny autografnej partitúry sa uvádza: „Pôvodná televízna opera na námet balady J. Bottu.“³² Tento podtitul tiež naznačuje, že tak libretistka, ako aj skladateľ predpokladali značnú voľnosť v narábaní s textovou predlohou. Nejde tu teda o zhudobnenie textu v jeho komplexnosti, ale o adaptáciu básnickej predlohy.

Pri adaptácii pôvodnej literárnej predlohy jestvujú v princípe dva prístupy: buď sa posilní jej žánrový charakter, alebo sú zásahy do predlohy natoľko význačné, že dôjde k transformácii na iný žáner. Prirodzene, medzi týmito dvoma krajnými pólmi sa nachádza celý rad hybridných útvarov. Salvova adaptácia známej Bottovej balady³³ patrí k prvému typu, to jest, umocnila autonómny prostriedkami hudobného média baladický žáner a baladickú výrazovosť. Aby však adaptácia bola aj hudobno-dramaticky úspešná, bolo treba prispôbiť literárnu predlohu žánru opery. Bottov text bol pre Salvovo uchopenie príliš naratívny a sústredený na príbeh mladej vdovy, macochy. Absentoval v ňom väčší zástož lyrickej zložky, ktorej protagonistkou je nevlastná dcéra Margita. Salva ako vynikajúco cítiaci hudobný dramatik posilnil v dramaturgii operného diela lyrickú zložku tým, že pre dramatickú osobu Margity vyčlenil väčší hrací priestor, ako je to v balade. Kým v Bottovej balade sa príbeh Margity viac-menej len komentuje, Margita je teda skôr pasívnou postavou deja, v Salvovej koncepcii sa stáva konajúcou dramatickou osobou, činným aktérom príbehu. Skladateľ zväčšil tiež dramatickú váhu postavy mládenca, Margitinho milého, postavu však nekreoval hudbou, ale prostredníctvom vizuálno-pohybového, resp. tanečného média.

Tadeáš Salva bytostne inklinoval k balade, ako o tom svedčí rad jeho inštrumentálnych i vokálnych diel s týmto názvom pre sólový hudobný nástroj, vokálne obsadenie a rôzne kombinované hudobné médiá.³⁴ Intenzívne sa zaoberal štúdiom literárnej balady, najmä ľudovej, aj jej zobrazením vo výtvarnom umení. Hľadal odpoveď na substanciálne otázky o balade a baladickosti a dospel k názoru o jej dualistickom princípe. Podľa Salvu podstata balady spočíva v zobrazení dvoch krajností – ako sú napríklad narodenie a smrť, svetlo a tma, deň a noc, teplo a zima, radosť a nenávisť – a tento nekompromisný dualizmus je v svojej prapodstate odrazom samotných prírodných zákonov, vzťahujúcich sa na všetko živé v prírode, vďaka čomu má účinnosť balady trvalú hodnotu.³⁵ Salva dodáva, že v realite sa, prirodzene, okrem extrémneho kontrastu vyskytujú aj medzistupne na spôsob tieňohry farieb.

³² SALVA, Tadeáš: *Margita a Besná*. Pôvodná televízna opera na námet balady J. Bottu. Libreto napísala Veronika Vrbková. Partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1972, 109 s. (Rozmnoženina.) Archivovanie: Bratislava, Hudobný fond, sign. P-169. V analytickej časti uvádzame kvôli názornosti odkaz na strany partitúry priamo v texte (Salva 1972).

³³ Ján Botto publikoval baladu *Margita a Besná* po prvýkrát roku 1879. V našom príspevku sa opierame o najnovšie vydanie balady *Margita a Besná* in BOTTO, Ján: *Básnické dielo*. (=Knížnica slovenskej literatúry 6.) Výber zostavil, komentár, vysvetlivky, kalendárium života a diela a doslov napísal Lubomír Kováčik. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 268-274.

³⁴ K tomu por. zoznam diela in KG [GODÁROVÁ, Katarína: Salva, Tadeáš. [Heslo.] In: *100 slovenských skladateľov*. Eds. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 238-240.

³⁵ DÚBRAVSKÝ, Ján: Folklorne inšpirácie v tvorbe Tadeáša Salvu. In: *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II*. Zborník príspevkov z tretieho a štvrtého seminára Tadeáša Salvu, Lúčky pri Ružomberku 2003 a 2004. Eds. Zuzana Martináková, Egon Krák. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2006, s. 103; tiež STEINECKER, Anton: Tadeáš Salva. K charakteristike jeho vokálno-inštrumentálnej tvorby. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 3-4, s. 272. Autor tu uvádza, že skladateľove citáty sú prevzaté z rozhovoru T. Salvu pre Nedelnú Pravdu z 23. 12. 1994.

Hoci Salvov pozoruhodný názor zdanlivo mieri od civilizovaného človeka k prírodnému človeku, v skutočnosti jeho úvahy možno dobre interpretovať aj v rámci vzťahov medzi archaickou a modernou psychológiou, keď – parafrázujúc Carla Gustava Junga – nehľadiac na mieru civilizovanosti a výšku vedomia zostáva aj civilizovaný človek v hlbších vrstvách svojej duše/psyché stále archaickým človekom.³⁶ Z tohto dôvodu aj moderný človek dokáže dobre dešifrovať symboly a archetypy, zakódované v balade.

Je pozoruhodné, že s názorom Tadeáša Salvu na baladu ako takú v mnohom korešpondujú úvahy Cyrila Krausa o charaktere Bottových balád:

„[...] ľudová slovesnosť [bola] základným inšpiračným zdrojom Bottovej tvorby. [...] Pritom Botto neaktualizuje ľudové povesti, nič neorganické do nich nevnáša, pozitívny princíp nie je v ‚posolstve‘, vyústení príbehu, ale vo výbere, začlenení a motivovaní často diametrálne odlišných morálnych kvalít. [...] Vo svete povestí pôsobia temné sily, zoči-voči nim stojí baladický hrdina, ktorý im nevládze vzdorovať a padá za obeť. V baladách vystupujú ‚zlé‘ i ‚dobré‘ moci; protichodnými morálnymi kvalitami (dobro – zlo, láska – nenávisť, vernosť – nevera, mierumilovnosť – násilie) básnik navodzuje konfliktné situácie i baladickú atmosféru, vlastný príbeh však vyúsťuje do tragických polôh. Preexponúva hrôzu, utrpenie, bezvýchodiskovosť, životnú tragiku dramaticky rozvíja do konfliktových, neriešiteľných situácií. Sugestívne a plasticky zobrazuje hrôzostrašné udalosti i cesty, ktoré vedú k záhube, následky nemorálnych činov [...] V Bottových baladách [...] je určujúca hra osudu, proti ktorej je človek bezmocný.“³⁷

Povešť o Margite bola v 19. storočí veľmi rozšírená a v próze ju už pred Bottom spracovali a publikovali iní autori.³⁸ Nevieme však, či boli Salvovi známe tieto staršie tlačeneé pramene. Domnievame sa skôr, že povesť o Margite mohol poznať aj z rozprávania svojho starého otca pltníka alebo otca, čo nepriamo vyplýva z jeho autobiografických zápiskov³⁹ a z rozhovoru.⁴⁰

Z detstva si skladateľ odniesol vzťah k vokálnej hudbe aj k tradičnej hudobnej kultúre. V jeho hudobnej imaginácii tak mocne rezonovali podvedome (aj vedome) spomienky na detstvo a mladosť, podobne ako u niektorých iných hudobných tvorcov minulosti i súčasnosti. Jeho rodisko Lúčky, rázovitá liptovská obec, sa vyznačovalo rovnako rázovitou hudobnou tradíciou. V živej pamäti si Salva uchoval, ako sa pri kosení a hrabaní sena spievalo: „Lúky v údoliach obkolesené horami takto vytvárali neopakovateľný prírodný

³⁶ Por. JUNG, Carl Gustav: *Človek a duše*. Z celého diela 1905 – 1961 vybrala a vydala Jolande Jacobi. Praha : Academia, 1995, s. 27. (Prvé nemecké vydanie 1945, český preklad urobený podľa tretieho nemeckého vydania z roku 1971.)

³⁷ KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 120.

³⁸ Napríklad MEDNYANSKY, [Alois]: *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern*. Pesth : Verlag von Konrad Adolph Hartleben, 2. vyd. 1844, s. 70-75 (1. vyd. 1826). Povešť sa tu uvádza pod názvom *Margita*. V slovenčine ju publikoval v *Sokole* Viliam Paulíny-Tóth – V. P. T. [PAULINY-TÓTH, Viliam]: *Margyta a Strečno*. In: *Sokol*, roč. 1, 1862, č. 3, s. 89-91.

³⁹ DÚBRAVSKÝ, Ján: Autentické svedectvo úvah Tadeáša Salvu, zachytených v jeho Kronike. In: *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II*. Zborník príspevkov z tretieho a štvrtého seminára Tadeáša Salvu, Lúčky pri Ružomberku 2003 a 2004. Eds. Zuzana Martináková, Egon Krák. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2006, s. 43. Podľa Dúbravského Salva v Kronike uvádza, „že pri písaní [Margity a Besnej] mu pomohli informácie a pltnícke príhody jeho otca, ako aj viacerých občanov Lúčok.“

⁴⁰ STEINECKER, Ref. 35, s. 272.

amfiteáter. Tradícia lúčanských spevov bola taká silná, že ľudia aj v kostole spievali celkom prirodzene viachlasne. [...] harmonické štruktúry viachlasného spevu mali Lúčania odkukané od alikvotných tónov, ktoré vznikali na lúkach ozvenou. Preto pri speve aj tak nastupovali, čo na mňa urobilo silný dojem a nedá mi to pokoj doteraz.⁴¹

Uprednostňovanie tvorby pre vokálne médium malo však ešte ďalšie dôvody, ktoré skladateľ objasnil takto: „Mám veľmi málo inštrumentálnej tvorby, lebo všetko sa u mňa spája s ľudským hlasom. Považujem ho za najdokonalejší výrazový prostriedok v hudbe preto, lebo žiaden hudobný nástroj nedokáže prechádzať z jedného kontrastu do druhého tak rýchlo ako ľudský hlas. Môže prejsť od spievania k parlandu-recitácii a vytvárať rýchlo rozličné situácie, čo žiaden hudobný nástroj nedokáže.“⁴²

V kontexte Salvových výrokov vystupujú špecifiká jeho televíznej opery *Margita a Besná* a jej určenie výhradne pre vokálne médium ako logický výsledok jeho tvorivej intencionality a originálneho osobnostného hudobného štýlu.

Rozsahovo a obsadením ide o komornú operu, ktorej dramaturgia aj hudobný proces sú budované nesmierne koncízne. V opere vystupujú tri hudobnodramatické osoby: Margita (soprán), Besná (alt) a zbor ako kolektívna hudobnodramatická osoba, ktorej je zverená rola narátora a komentátora. Mládenec, ktorý ľúbi Margitu a do ktorého je zaľúbená aj macocha, je nemou rolou, je pôvodcom konfliktu, ale nie hudobnodramatickým aktérom. V opere sa líči tragický osud týchto troch postáv. Je symptomatické, že skladateľ áriu macochy explicitne označuje ako áriu Besnej. Dve krajnosti, lásku a nenávisť, čiže Salvov dualistický baladický princíp tu zosobňujú ženské protagonistky ako dve typologicky rozdielne osoby: milujúca žena a nenávisťná žena pomstiteľka a vrahyňa. Šestnásthlasný zbor, v ktorom každá hlasová skupina (soprány, alty, tenory, basy) má po štyri speváčky/štyroch spevákov, oboznamuje diváka v náznakovej forme s tým, čo sa stalo, anticipuje to, čo sa prípadne udeje a komentuje dej aj duševné pohnútky oboch hlavných postáv v ich sólových výstupoch. Funkciu zboru výstižne charakterizoval Igor Vajda ako vizuálno-ritornelového činiteľa a komentátora, inšpirovaného zjavne antickou drámou.⁴³ V početnosti dramatických výstupov zaujíma zbor prvé miesto, a tak sa najintenzívnejšie podieľa na vytváraní dramatických situácií. Zbor v Salvovej opere integruje funkcie, zverené v tradičnej opere opernému orchestru a opernému zboru.⁴⁴

Kompozične skladateľ originálne využil v diele modelový princíp malej aleatoriky, v ktorej sa preferuje prvok náhody, ametriky a polymetriky, ďalej zvukové pásma a timbrové možnosti ľudského hlasu: „jedna skupina hlasov opakuje určitý útvar, druhá sa pridáva s inými tónmi, ďalšia s novou hudbou atď. Tento princíp sa strieda a kombinuje s atomizovaním slov.“⁴⁵

⁴¹ STEINECKER, Ref. 35, s. 270.

⁴² STEINECKER, Ref. 35, s. 270.

⁴³ VAJDA, Ref. 31, s. 178.

⁴⁴ LENGOVÁ, Jana: Die Medienopern von Tadeáš Salva. In: *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. 17. slovenski glasbeni dnevi 2002. / Musical Theatre – Yesterday, Today, Tomorrow. The 100th Anniversary of the Birth of Composer Danilo Švara. 17th Slovenian Musical Days 2002.* Collection of papers of the Symposium, Ljubljana 2002. Ed. Primož Kuret. Ljubljana : Festival, 2003, s. 143.

⁴⁵ VAJDA, Ref. 31, s. 179.

V porovnaní s Bottovou baladou sa text libreta vyznačuje aforistickou stručnosťou, z Bottovej básne zostal len textový skelet či sémantický substrát balady. Epické pasáže sú zostručnené na minimum vzhľadom na potreby operného žánru, v ktorom dominuje dramatickosť. Ako sme už spomenuli, autor posilnil v opere lyrický fenomén: pridal áriu Margity s pôvodným novým textom, rovnako ako vyčlenil lyrickú pasáž s pôvodným novým textom aj pre zbor, ktorý personifikujú dramatickú osobu mládenca odpovedá na Margitin ľubostný spev. Okrem slov ako plnovýznamových sémantických jednotiek skladateľ účinne využíva aj farbu vokálov a konsonantov v zmysle zvukových kvalít, čím dosahuje jedinečne nuansovanú sonorickosť a expresívnosť.

Vlastný hudobno-dramatický dej rámcuje vstupný prológ a záverečný epilóg, ktorých interpretom je zbor. Vstupný prológ zboru (Salva 1972, s. 1-20) obsahovo zodpovedá Bottovým prvým trom veršovým radom (12 + 12 + 6 veršov).⁴⁶ Skladateľ tu využíva techniku opakovania a kombinovania slov, slabík a hlások, čo mu umožňuje vytvárať prekvapivé zvukové kontexty a štruktúry: *ta li la luk klu / Ej, dolu veselo ako to letí húska / Pozor / t k t i j k l m n / to je tá dolina tie tri skaly*. Voľba hlások a slabík nie je náhodná, napríklad slabika *ta*, ktorou dielo začína, je poslednou slabikou v mene Margita.

Jediná priama reč Margity v Bottovej balade „Hejže, Váhu, veštec náš! / kam ja pôjdem na sobáš?!“⁴⁷ je na vyjadrenie citu lásky v hudobnodramatickom diele emocionálne mdlá a vlastne úplne nepoužiteľná. Ľubostná ária Margity v Salvovej opere dostala preto nový text s mocným aj keď nežným citovým afektom lásky. Text pozostáva z 11 slov: *milý, kde si mi ty môj, láska, čakám, ja volám, nepočuješ* (Salva 1972, s. 21-33), ako aj z vokaliz *a, va, da, ba*. Citovú naliehavosť skladateľ vystupňoval prostredníctvom repetície slov. Základné sémantické jadro tvorí otázka: *kde si, môj milý*, ktorú rozvíjajú ďalšie sémantické spoje. Najfrekventovanejším slovom je opytovacie zámeno *kde* (celkovo 15-krát), z toho ďalej významové spojenie *kde si* (11-krát). Vysokú frekvenciu má slovo *milý* (11-krát), ktoré sa objavuje buď samostatne (7-krát), alebo sa zintenzívňuje privlastňovacím významom na *milý môj* (3-krát), *milý môj si* (1-krát). Naproti tomu slová *láska, čakám, ja volám, nepočuješ* sa vyskytnú len raz.

Margita je pohyblivý ľahký lyrický, prípadne mladodramatický soprán s rozsahom *es*¹ až *c*³, jej spev sa z väčšej časti pohybuje vo vyššej, dvojčiarkovanej oktáve a niekoľkokrát sa dotkne aj „vysokého *c*“. Vyššia hlasová poloha a využitie melizmatiky, bohato zvlnená melodická krivka so striedaním intervalových krokov a apelatívnych veľkých intervalov vytvárajú sonoristický fenomén svetlej, striebritej farby. Áriu Margity možno charakterizovať ako spev túžby mladej lásky. Mládenec odpovedá na Margitinu ľubostnú áriu – podľa partitúry – analogicky tancom túžby, resp. tanečnou kreáciou a jeho ľubostné city vospieva zbor na text, ktorý je oproti literárnej predlohe takisto nový a doplnený: *moja milá ty si, kde si, šaliem, pýtam sa, bežím, milovaná* (Salva 1972, s. 27-37, 31-37). Táto invenčná, moderne stvárnená scéna Margity, mládenca a zboru korešponduje v nomenklatúre tradičnej opery s typom ľubostného dueta sopránu a tenoru.

⁴⁶ BOTTO, Ref. 33, s. 268-269.

⁴⁷ BOTTO, Ref. 33, s. 270.

Notový príklad 4: Tadeáš Salva: *Margita a Besná*, ukážka z árie Margity (Salva, 1972, s. 27)

27

Besni na

mi lý mi lý můj kde si mi

a le si do lu ty a le si do lu kde va

do lu a le si ty do lu kde kdesi kdesi a le ty a le si ty

ty si do lu a le si a le si a le si

do lu do lu do lu a le si a le si do lu a le si va

a le si a le si a le si kdesi kdesi ty do lu do lu

ty kdesi ty a le kdesi kdesi a le ty a le ty a le si

do lu kdesi kdesi kdesi kdesi do lu kdesi kdesi do lu a le si a le si

kdesi kdesi a le si kdesi kdesi a le si kdesi kdesi a le si do lu kdesi kdesi

va

MLÁDENEC TANČUJE TÁNEC TŮŽBY

Áriu *Besnej* pripravuje recitatív zboru na nekompletné dvojveršie z Bottovej básne: *pekná vdova, ale krajšia dievčina Margita, pastorkyňa*.⁴⁸ Má explikujúci charakter. Na rozdiel od árie *Margity* s jedným koncentrovaným citovým afektom – láskou, je dramaticko-expressívny výstup alebo monológ *Besnej* viacdimensionálny, zahrnujúci

48 BOTTO, Ref. 33, s. 239.

tri citové aspekty: nenávisť, strach a zvodné vábenie. Tomu zodpovedá bohatá zvrásnenosť jej spevu s tromi diferencovanými blokmi hudby (Salva 1972, s. 43-44, 49-56 / 67-72 / 73-75). Obe árie, Margity aj Besnej, hudobne tlmočia citové hnutia dramatických postáv, ich hudobná ústrojnnosť je však už nanajvýš moderná. Dramatický konflikt ženských protagonistiek hudobne vyjadrený protipostavením oboch árií možno považovať za hudobnú projekciu dualistického baladického princípu.

Spev Besnej v prvom diele árie tlmočí utajenú nevyslovenú nenávisť a nevráživosť macochy voči pastorkyni, lebo text tejto časti árie je svojím spôsobom neutrálny: *Margito, ber si sviatočné šaty i partu* (Salva 1972, s. 43-56).⁴⁹ Ale temné úmysly macochy prezrádza už samotné oslovenie pastorkyne *Margito* s vokálom „o“, nie „a“ na konci – v korešpondencii s Bottovou básňou. Zrejme i básnik cítil rozdiel v sonórnosti: v porovnaní s jasnejším „a“ má vokál „o“ širšie afektové kvality od vyjadrenia údivu cez bolesť až po hrôzu. Besná je alt tmavého sfarbenia. V prvom diele s textom *Margito...* sa rozsah árie Besnej pohybuje od *g* po *es*², pričom po počiatocnom rozmachu k najvyššiemu tónu árie prevláda stredná a nižšia poloha, v melodike sú nápadné oktávové a kvintové skoky, ako aj interval tritónu. Áriu Besnej doplňuje a prerušuje spev zboru. Nástup basovej skupiny s textom *Hej, domová* (Salva 1972, s. 47-56) pridáva ďalšiu tmavú farbu do zvukového spektra.

Na prvý sólový vstup Besnej nadväzuje na pomerne rozsiahlej ploche zbor (Salva 1972, s. 57-66). Jeho stupňujúca sa apelatívna expresivita graduje v prvom dynamicom vrchole opery na text z prológu. Gradácia je obsahovo varovanie a kompozično-technicky ju vytvárajú simultánne deklamačné superpozičné pásma celého zborového ansámbľu v najvyššej hlasitosti *fff* (*forte fortissimo*) ako chaos kriku (Salva, 1972, s. 66). Abruptívny druhý nástup sólového altu bez zboru s textom, z ktorého je zrejme, že Besná dokonala svoj hrozný čin vraždy Margity a že chce umlčať svoje svedomie (Salva, 1972, s. 67-72), je otriasajúci svojou hudobnou sémantikou: Besná stratila svoju ľudskosť a zostala sama, osamelá. Posledný krátky tretí vstup Besnej, podfarbený zborom, predstavuje neúspešné zvodné vábenie Margitinho milého: *hej šuhajko pod', zoberme sa spolu* (Salva, 1972, s. 73-75).

Ďalší hudobný priebeh až do konca opery patrí už výlučne zboru (a vizuálnej zložke). K textu *hej, domová* sa pridáva slovný koncentrát *tu si, aha tu si* a postupne ďalšie slovné a jazykové segmenty. Zborová kreácia tu dotvára vizuálnu kreáciu s obrazom mládenca, ktorý zúfalo hľadá svoju milú Margitu. Mohutný druhý dynamický vrchol opery (Salva, 1972, s. 90-92) je svojím účinkom obdobný katastrofe v stavbe antickej tragédie. Skladateľ v ňom ešte vystupňoval kompozično-technické prostriedky z prvej gradácie a pridal k nim také postupy ako intonácia tónov najvyššej neurčitej výšky v každej hlasovej skupine, klesajúce glissandá, interjekcie *jaj, joj, haj* a sentenciu, zverenú hĺbkam hlasu basso profundo: „To veľiké hrozné bralo, hriech skamenelý“ (Salva, 1972, s. 92). Po krátkom spojovacom úseku nastúpi záverečný diel kompozície (Salva, 1972, s. 97-109), naratívny epilóg, v ktorom zbor uzatvára tragický príbeh v zmysle nadčasového etického kódexu.

Možno uvažovať aj o tom, že Bottova balada lákala Salvu aj svojím pozoruhodným uplatnením tradičných symbolov. Samotné ženské meno Margita, orientálneho pôvo-

⁴⁹ Por. tiež BOTTO, Ref. 33, s. 270.

du s významom perla, poukazuje na element vody a môže v našom prípade symbolizovať „nevinnosť, čistotu, panenskosť, dokonalosť, pokoru a zdržanlivosť“.⁵⁰ Rieka zasa symbolizuje „plynutie života“⁵¹ a živel vody, ktorý preniká celý baladický príbeh, je symbolickým prazákladom všetkého: „Vody sú zdrojom všetkých možností existencie; sú prameňom a hrobom všetkých vecí vo vesmíre“.⁵²

Tadeáš Salva v svojej televíznej opere *Margita a Besná* vytvoril jedinečné hudobno-dramatické dielo moderného razenia. Modernými kompozično-technickými prostriedkami na princípe idey totálneho umeleckého diela so zohľadnením výdobytkov technických médií aktualizoval romantický baladický príbeh, ktorý má však ďaleko staršie korene. Salvova hudba nezostáva na povrchu, odhaľuje skryté archetypové vrstvy človeka, lebo jej tvorca je presvedčený, že umenie aj v modernej dobe má prinášať etické posolstvá.

Namiesto záveru. Na margo slovenskej hudby 20. storočia sa niekedy zvyklo konštatovať, že jedným z jej príznačných znakov je baladickosť, pričom tento pojem celkom voľne zahrnoval hudobné diela s prejavmi pochmúrnosti, smútku, bolesti, tragiky, ale aj apelatívnej expresivity. Zatiaľ čo u Jána Levoslava Bellu, tvorivo ukotveného v romantizme, predstavujú jeho piesňové balady len jedno z tvorivých východísk jeho hudobnej poetiky, v hudobnom odkaze Tadeáša Salvu je baladický princíp esenciálnou súčasťou jeho tvorivého naturelu. Nech už sú dôvody na zhudobnenie baladického textu akékoľvek, isté je, že sémantický apel dešifrovať stopy archaických vrstiev vedomia človeka v baladách predstavuje pre novodobého hudobného tvorca – intuitívne či vedome – veľkú výzvu.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0165/10, 2010 – 2013, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

⁵⁰ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 139.

⁵¹ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 163.

⁵² COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 210.

Resumé

THE BALLAD PRINCIPLE IN THE WORKS OF JÁN LEVOSLAV BELLA AND TADEÁŠ SALVA

The term ballad in music designates a variety of types of musical work, taking their departure from the poetic genre of the ballad. In Slovak art music the ballad and ballad principle acquired some prominence only in the 20th century. Composers who have set ballad texts to music include Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) and Tadeáš Salva (1937 – 1995).

J. L. Bella created three ballad songs for voice and piano, which thematically represent three distinct types of the ballad: magico-mythical, tragical-amorous, and jocose. In his musical arrangement he associated himself with the song tradition of the 19th century and fully respected its semantics, with frequent application of musical symbolism. The through-composed form of each of the ballads is achieved individually. The composer exalted the unreal world of mystery in *Sehnsucht* (German text by E. Langer, ca. 1905) to a dominant status in the composition and expressed it by means of a mutable harmony, oscillating between major and minor. In the musically arranged ballad *Románc* (Hungarian text by G. Lauka, ca. 1905) what takes prominence is the expressive category of tragic drama and grief, marked by a striking declamatory melody and also by strong contrasts in dynamics and timbre. As a song, *Románc* also raises the question of the genre permeation of ballad and romance. In the jocose ballad *Gajdoš Filúz* (Slovak text by L. Podjavorinská, 1927) there is a tribute to the wonderful folk bagpiper Ján Filúz, who according to folk tradition received marvellous musical abilities as a gift from supernatural beings. Dominant here is the dance quality and the musical allusion to bagpipes playing.

Tadeáš Salva is the author of the first Slovak TV opera *Margita a Besná* (libretto by Veronika Vrbková, 1971) for soprano, contralto, sixteen-voice mixed choir and silent dancer, which is based on the theme of an eponymous ballad by the romantic poet Ján Botto. In this work the composer was responding to the achievements of modern technology and the televisual medium. There is original use of limited aleatory, sound blocks, and the timbral capacities of the human voice. The ballad principle is pointedly presented as an expression of two sharply contrasting forces: love and hatred. These are personified in the two typologically opposing musico-dramatic personalities of the stepchild Margita and her stepmother (the Fury). Salva regarded the portrayal of two extremes as the primal basis of the ballad, reflecting the actual laws of nature. The function of the choir, as commentator on the action, is evidently inspired by ancient drama.

Stylistically, Ján Levoslav Bella had his anchorage in romanticism, and he devoted himself to the ballad genre occasionally. By contrast, in Tadeáš Salva's work the ballad principle is an essential part of his creative disposition. Their differentiated approaches to the musical arrangement of ballad texts stem from the personal styles of both composers, as well as their differing musico-stylistic paradigms. Both authors laid emphasis on the ethical message of art, whose topicality in the ballad is based on deciphering traces of archaic layers of consciousness in the human being and hidden archetypes.