

Poézia Andreja Sládkoviča v hudobnej tvorbe slovenských skladateľov

Kristína Gotthardtová

GOTTHARDOVÁ, K.: The poetry of Andrej Sládkovič in the musical works of Slovak composers

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 68, 2021, No. 2, p. 135-144

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.2.5>

ORCID ID: 0000-0002-5582-0036

Key words: poetry, musical adaptation, compositional approaches, musical genres, relationship between word and music

The poetry of Andrej Sládkovič (1820 – 1872) has become a strong source of inspiration for several Slovak musical composers. Their motivation, choice of poems and compositional approaches varied in time. In the 19th century, adaptations of Sládkovič's shorter poems for a cappella choirs were popular (J. L. Bella, A. H. Krčméry, M. Francisci). The ideas of national emancipation formed the background for these. In the 20th century, greater variance in compositional approaches can be observed. However, these were based on a smaller number of the poems. The article analyses concretisations of various musical genres from the musical adaptation (of the long poem *Marína*) for an a cappella choir (Andrej Očenáš, 1957) and vocal-instrumental oratorio (*Cyril a Metod – Constantine and Methodius*, Tibor Andrašovan, 1987) through musical theatre and scenic music to multimedia composition. It takes a closer look at three adaptations of *Detvan* and describes the different authorial handlings of the poem. While Viliam Figuš-Bystrý's opera (premiered 1928) illustrates the musical thinking of the late 19th century on a representative genre, the further two point to the use of progressive compositional techniques of the second half of the 20th century and represent utility music (Bartolomej Urbanec, 1963; Tadeáš Salva, 1975).

Kľúčové slová: poézia, hudobná adaptácia, kompozičné prístupy, hudobné žánre, vzťah slova a hudby

Poézia Andreja Sládkoviča inšpirovala mnohých slovenských hudobných skladateľov ku kompozičnému spracovaniu. Výsledný tvar kompozície vždy závisel od toho, pre aké publikum a pre akú príležitosť bolo dielo určené. Autorské prístupy dokladajú široké možnosti práce s básnickým textom, ktoré poskytovala Sládkovičova poézia – z obsahového aj technického hľadiska. Jednotlivé hudobné diela zároveň poukazujú na dobové premeny skladateľských prístupov, a teda aj kompozičných inovácií v rámci práce s textovými predlohami.

V 19. storočí patrila Sládkovičova poézia k žiadaným a pomerne frekventovaným básnickým predlohám na hudobné spracovanie. Výber konkrétnych diel a spôsob ich spracovania boli motivované ideami národného obrodzenia a národnej emancipácie. Spojenie slova a hudby bolo silným nástrojom na podporu národnej a kultúrnej identity. V kompozičných prístupoch k poézii slovenských autorov v tomto období vo všeobecnosti prevládali úpravy a spracovania pre spevácke zbory rôzneho obsadenia (miešaný, mužský, ženský zbor).

Básne A. Sládkoviča v 19. storočí zhudobnili viacerí slovenskí skladatelia, napríklad Ján Levoslav Bella, August Horislav Krčméry, Michal Laciak, Vladimír Meličko, Ludovít Izák, Blažej Bulla, Miloslav Francisci. Na kompozičnú prácu si vyberali prevažne kratšie básne, lyrické skladby s národne a vlastenecky orientovaným obsahom (*Nehaňte ľud môj; Hojže Bože; Ohlas – Slovenský brat; Prosba – Spievajže, sestra; Hľa, splála hviezda; Omladinám; Čo vy za nič nemáte nás* a iné). Spracovali ich do kompozícií, ktoré boli určené dobovým speváckym zborom, čím aktuálne prispievali k rozvoju kultúry slovenského zborového spevu. Viaceré z týchto kompozičných úprav sa začlenili do repertoáru slovenských vlasteneckých a hymnických piesní ako ich významná súčasť. Rôzne autorské prístupy a úrovne hudobného spracovania Sládkovičovej poézie sa dokonca stali predmetom polemiky, ktorú uverejnil skladateľ, hudobný pedagóg a publicista M. Laciak pod názvom *Nápev Sládkovičovho ohlasu* v roku 1863 v časopise *Sokol* (Kresánek 1957; Lengová 1996).

Záujem slovenských skladateľov o texty A. Sládkoviča pokračoval aj v 20. storočí, hoci dôraz sa presunul na iné hudobné žánre. Podobne sa zmenil aj výber básnickej predlohy. Ak začiatkom 20. storočia pokračovali tendencie v spracovaní Sládkovičových textov z predchádzajúceho obdobia, neskôr, predovšetkým v druhej polovici 20. storočia, sa pozornosť skladateľov sústredila na zúžený, reprezentatívny výber z rozsiahlych Sládkovičových básní v podobe väčších cyklov. Z hudobnej tvorby 20. storočia som pre analýzu vybrala päť diel, ktoré reprezentujú rôzne kompozičné postupy pri zhudobňovaní textových predlôh v odlišných štýlových kontextoch.

Lúbostná báseň *Marína* pre spevácky zbor a capella

V roku 1957 poézia A. Sládkoviča inšpirovala skladateľa Andreja Očenáša (1911 – 1995), príslušníka generácie slovenskej hudobnej moderny (Burlas 1983: 148–150), ktorý si vybral ako predlohu časti z básne *Marína*. Z týchto častí vznikol zborový cyklus s rovnomenným názvom. A. Očenáš sa rozhodol zhudobniť báseň azda aj preto, že v roku 1948 vytvoril pre činohru Slovenského národného divadla hudbu k inscenácii *Marína* (ktorá však mala len niekoľko repríz; Kročanová 2018: 137–138) a siahnutie po Sládkovičovom diele bolo azda len logickým vyústením jeho skladateľských skúseností s dielom Pavla Orzságha *Hviezdoslava* či Jána Bottu (Vajda 1957: 195–197).

V zborovom cykle skladateľ pracuje v rámci šiestich častí väčšinou s jednou alebo dvomi vybranými strofami básne. Cyklus miešaných zborov sa začína Venovaním, ktorého verše zaznejú takmer celé. V ďalších častiach pracoval A. Očenáš s týmito strofami: 1. strofa – Túžby po kráse, 3. strofa – Rodáci, 15. a 16. strofa – Pieseň, 72. a 73. strofa – Slovensko mladé, 283. strofa – Zvítanie.

Keďže skladateľ si vybral na zhudobnenie jednu až dve strofy básne, jednotlivé časti sú rozsahovo kratšie. Výhodou takejto koncepcie je väčšia kompozičná sústredenosť a precíznosť v spracovaní veršov. Ich opakovanie, respektíve repetícia ich častí, ponúka poslucháčovi priestor na zamyslenie a necháva vyznieť hudbu. Zborové party vychádzajú z klasickej kompozičnej praxe, keď sa hlasy pohybujú rytmicky spoločne alebo sa striedajú medzi sebou. Zvyčajne postupujú v klasickej štvorhlasnej faktúre, ktorá sa v určitých úsekoch rozširuje na osemhlas, no nájdu sa aj miesta, kde sa jedna hlasová skupina vnútorne rozdelí na tri hlasy. V piatej časti je formácia a capella obohatená o sólové hlasy sopránu a tenoru.

A. Očenáš básnický text umiestňuje zvyčajne do jednej hlasovej skupiny.¹ Ako sa mení hlas, ktorý nesie hlavnú melódiu, mení sa aj farebnosť zvuku zboru. Zdá sa, že skladateľ tieto možnosti zmeny sonórnosti využíval cielene. Obsah slov často podnecuje skladateľov k hudobnému napodobovaniu (mimésis). A. Očenáš nie je výnimkou, vhodným príkladom na takýto kompozičný postup je zhudobnenie textu „*vy obrie hory*“, keď melódia stúpa nahor, napodobňujúc tak prírodný profil horskej krajiny.

Slovanské oratórium Cyril a Metod

Básne A. Sládkoviča sa v hudobnom spracovaní dostávali aj do súvislosti s poéziou ďalších slovenských autorov, s ktorou korešpondovali z obsahového hľadiska. Skladateľ Tibor Andrašovan (1917 – 2001) sa dlhodobšie zaoberal výskumom slovenského hudobného folklóru, ktorý kompozične využíval vo svojich dielach (Hrušovský 1964: 405-406). V osemdesiatych rokoch 20. storočia sa venoval aj štúdiu staroslovanských kresťanských tradícií, ktoré sa ešte i v danom čase praktizovali na území Slovenska v rámci bohoslužieb. T. Andrašovan sledoval hudobnú produkciu priamo v chrámovom priestore a pozoroval, ako táto tradícia ovplyvnila vývin ľudovej a liturgickej hudby (Truhlářová 1992). Na základe štúdia týchto dvoch hudobno-kultúrnych tradícií napísal niekoľko kompozícií. Najprv vznikol balet *Slávnosti slnovratu* (1965), ktorý sa vzťahuje na predkresťanské obdobie. Slovanské oratórium *Cyryl a Metod* (1987) reflektuje kultúrne zmeny po prijatí kresťanstva. K napísaniu oratória viedla T. Andrašovana myšlienka vzdať hold vierozvestcom, že na naše územie priniesli okrem kresťanstva aj písmo, jazyk a kultúru.

Skladateľ rozložil príbeh o solúnskych bratoch do desiatich častí: I. Úvod, II. Predohra, III. Pozvanie, IV. Rozkol, V. Odchod do Ríma, VI. Smrť Cyrila, VII. Roky a veky, VIII. Spomienka, IX. Dohra, X. Prevolanie. Pracuje s textovou predlohou literárnych diel troch autorov: Ján Hollý – *Cyrilo-Methodiáda*, A. Sládkovič – *Lipa cyrilo-metodejská*, Šimon Ondruš – *Život a dielo Metoda*. Z týchto textov vyberá časti a využíva ich naprieč celou kompozíciou, pričom niektoré

1 Zborový spev obsahuje štyri základné hlasové skupiny – soprán, alt, tenor, bas.

138 slová z básní sú pozmenené tak, aby zapadli do hudobného priebehu aj príslušných speváckych partov.

Sládkovičov text sa prvýkrát objavuje v III. časti Pozvanie, ide o text z druhého spevu od verša „*a stúpajú cez zem odsúdenú*“ až po koniec spevu. T. Andrašovan si vybral také časti básní, ktoré vyhovujú jeho dramatickej predstave a zároveň rytmicko-melodickej koncepcii. V dôsledku toho niektoré verše vynecháva, mení poradie slov alebo ich zamedia za nové. Na podobnom princípe pracuje s textom aj v nasledujúcej časti Rozkol, kde používa verše z tretej strofy tretieho spevu po úsek „*oj, pomiluj, Pane!*“. Sládkovičov text bol využitý aj na konci oratória v VIII. časti Spomienka, keď zaznejú v altovom sóle slová z tretieho spevu „*Pospali tí, čo strom ten sadili...*“ až po úsek „*zdriemali s povestou starobyľou*“. Orchester sprevádza spev v utlmenej dynamike, takže všetky slová sú dobre zrozumiteľné, poslucháč ich môže vnímať a zamerať sa tak na obsah textu. Krátke sóla v dychových nástrojoch dopĺňajú sólový hlas ako zvukovo jemný hudobný sprievod.

Oratórium možno hodnotiť ako hudobné dielo, ktoré vychádza z dobových kompozičných postupov. Hudba je tonálna, prístupná širokému poslucháčskemu zázemiu (Lesan 1992). V rámci avantgardných kompozičných postupov môže poslucháča zvukovo prekvapiť riadená aleatorika v časti IV. Rozkol, keď zbor recituje „*čo to svár, pre tých sa tu všetci len vadíme, všetci len hádame*“. T. Andrašovan tak kompozične účinne imituje hádku davu ľudí, keďže hlasy deklamujú text vo vzájomnom vrstvení a voľnom rytme. Skladateľ sa zároveň v tomto diele preukázal ako skúsený inštrumentátor, orchester necháva vyznieť na miestach bez textu, zbor a sólové hlasy sú vždy dominantne počuteľné. S básnickým textom pracuje voľne, opakuje slová či slovné spojenia tak, aby nechal vyznieť myšlienkovú výpoveď.

Hudobné spracovanie lyricko-epickej básne Detvan

Opera

Prvým rozsiahlym spracovaním Sládkovičovho *Detvana* bola rovnomenná opera (1922 – 1926, premiéra 1. apríla 1928) skladateľa Viliama Figuša-Bystrého (1875 – 1937), autora skladateľskej generácie, ktorá nastupovala a pôsobila v období prechodu od neskorého romantizmu k hudobnej moderne (Burlas 1996: 260). Slovenská ľudová pieseň bola pre tohto skladateľa primárnou hudobnou inšpiráciou, o čom svedčí aj rozsiahly cyklus úprav ľudových nápevov pre spev a klavír *Tisíc slovenských ľudových piesní* (1924 – 1926). V. Figuš-Bystrý si vybral ako námiet svojej opery Sládkovičovho *Detvana* z viacerých dôvodov, najmä však preto, že sa zaoberal hudbou a kultúrou stredného Slovenska dlhodobo a študoval jeho regionálne hudobné štýly. Skladateľ vybral z pôvodného Sládkovičovho textu časti, ktoré mu koncepcie vyhovovali a dokázali vytvoriť pútavý príbeh. Operné libreto napísal podľa skladateľových pokynov básnik Emil Boleslav Lukáč.

Text A. Sládkoviča bolo nutné upraviť, pretože sa musel prispôbiť potrebám opery ako hudobno-scénického žánru. S ohľadom na dramatizáciu deja boli do opery vsunuté aj nové postavy. V. Figuš-Bystrý a E. B. Lukáč ponechali niektoré Sládkovičove verše v autentickej podobe, niektoré zasa ideovo pozmenili, respektíve vytvorili na ich báze nové texty. Jedným z najlepších príkladov takéhoto spracovania pôvodných veršov je krátky romantický duet Eleny a Martina, v ktorom bola využitá takmer celá strofa 200 z básne *Detvan*.

Čo sa týka hudobnej stránky, „Figuš-Bystrý chcel vytvoriť rázovitú slovenskú ľudovú operu v tradičnej dramatickej forme, pričom svojráznosť slovenského dedinského prostredia a jednotlivých postáv mala byť zdôraznená citovaním ľudových piesní“ (Hrušovský 1964: 89). V opere sa celkovo nachádza deväť slovenských ľudových piesní, ich citovanie kontrastuje so zvyšným romantickým hudobným konceptom opery 19. storočia.

Okrem priamej citácie piesní sa V. Figuš-Bystrý usiluje ľudovú hudobnú kultúru stredného Slovenska (konkrétne región Podpoľania) charakterizovať aj výberom hudobných nástrojov. Celá opera začína fujarovým sólom. V opere môže poslucháč postrehnúť výrazné postavenie dychovej sekcie, čo je pochopiteľné, keďže skupina aerofonických hudobných nástrojov (pišťaly, fujara) patrí k charakteristickým znakom horskej pastierskej kultúry Slovenska. V. Figuš-Bystrý citovaním melódií z podpoľianskeho regiónu približuje kraj, v ktorom sa odohráva dej epickej básne (Elschek – Mikušová, ed. 2002).

Ľudové prostredie je zobrazené citovanými piesňami, ich charakter prezrádza poslucháčom viac o naturele obyvateľov okolia Poľany. Tento princíp sa uplatnil aj v úvodnom speve, keď po predohre Martin spieva pieseň *Ej, veje vietor, veje*. Podobne sa cituje ľudová pieseň aj v scéne Vohľadov, keď má Elenka kráľovi zahrať a zaspievať. V Sládkovičovej básni Elenka nechce spievať, aby nezobudila mamu, preto hrá na drumblu. V opere sa skladateľ rozhodol, že v tomto momente využije radšej vokálny prejav. Postava Eleny spieva ľudovú pieseň *Šíry strom, šíry strom*, ktorá odkazuje na tradíciu lyrických slovenských ľúbostných piesní. Tanečné motívy odvodené z ľudovej inštrumentálnej hudby sú prítomné v medzihrách.

V protiklade k folklórnym prvkom stojí zvyšný hudobný celok. Príznačným je výskyt fanfárových motívov a prevaha dychových nástrojov v momentoch, keď sa spomína kráľovstvo a pri prehovore samotného kráľa. V. Figuš-Bystrý teda charakterizoval pomocou hudobných prvkov typ prostredia, v ktorom sa postavy nachádzali, resp. status postáv. Toto všetko sa Figušovi-Bystrému podarilo vtesnať do konceptu klasickej číslovanej opery (árie, duety, tanečné čísla).

Scénická hudba k rozhlasovej hre

Koncom roka 1963 režisér Vladimír Rusko s kolektívom hercov (Ladislav Chudík, Karol Machata, Viliam Záborský, Zdena Grúberová, Samuel Adamčík, Peter Mikulík, Ondrej Nemček) pripravili rozhlasovú kompozíciu z lyricko-epickej básne *Detvan*, ktorú pre tieto potreby upravil Viliam Turčány. Hudobnú produkciu zverili skladateľovi Bartolomejovi Urbancovi (1918–1983) (Hrušovský 1964: 406–408). Hra mala premiéru 1. januára 1964 ako súčasť novoročného rozhlasového vysielania.

Skladateľ v scénickej hudbe k rozhlasovej kompozícii imituje ľudové prostredie využitím ľudových hudobných nástrojov, ale aj uplatnením štýlových prvkov z nápevov slovenských ľudových piesní (Kresánek 1951; Leng 1967). Pásmo otvára orchestrálna predohra, ktorá má dramatický náboj. Umelecký prednes textu sa strieda s hudobnými vsuvkami, ktoré majú zvyčajne trvanie od niekoľkých sekúnd do dvoch minút. Hudobné vstupy korešpondujú s obsahom textu, čo všeobecne súvisí so žánrom scénickej hudby.

Za zaujímavé hudobné riešenie možno považovať sekvenciu textu v časti Vohľady, v ktorom Elenka hrá na drumblu. Poslucháč by štandardne očakával,

140 že skladateľ využije ilustratívnym spôsobom príslušný ľudový hudobný nástroj, no B. Urbanec v tomto momente invenčne uplatnil zvonkohru. Jemná hudobná vsuvka akoby imitovala hracie skrinky, uspáva kráľa. Zámenu folklórneho hudobného nástroja za klasický uplatňuje autor vo viacerých prípadoch. Napríklad v básnickom texte sa spomína hra na píšťale, no skladateľ využíva klasickú flautu, ktorej melódia imituje tradičné fujarové a píšťalové pastierske nápevy (Elschek 1991). Z ľudovej hudby vychádza i tvorba tónu – vibráto na flaute, ktorého cieľom je vytvoriť alúziu na tradičné ľudové prostredie.

V poslednej strofe básne hudba takmer doslova napodobňuje textovú predlohu. B. Urbanec sa pravdepodobne inšpiroval slovami „*Kde bujné v duši rastú zárody, tam pyramída vstáva slobody...*“. Skladateľ z imitovanej ľudovej melódie vo flaute postupne zahusťuje hudbu ďalšími dychovými nástrojmi (výrazné trúbky a hoby), sláčikmi, harfou a bicími. Ľudovú, zároveň rozprávkovú atmosféru dopĺňajú zvončeky (spiežovce). Tak sa v hudobnej gradácii pyramídy zvukov končí scénické pásmo trvajúce štyridsaťdva minút.

Celkovo možno konštatovať, že hudba tohto skladateľa je postavená do úlohy sprievodnej, často ilustratívnej zložky, dominantnú úlohu zohráva poetický text. Hudba znie najmä samostatne, a ak je podkladom pre text, ostáva v úzadí. Autor hudobnú zložku nekomplikuje, necháva vyznieť len aluzívne či charakteristické prvky, ktoré pripomínajú ľudové prostredie. To, ako skladateľa ovplyvňovala textová predloha, je zrejme aj v názvoch dopredu nasnímaných zvukových podkladov („lyrická flauta“, „chmúrna v napäť“, „dramaticky do pokojnej zvonkohry“), z ktorých skladateľ vyberal hudobný materiál pri finálnej zvukovej montáži. Je zjavné, že B. Urbanec chcel hudbu čo najviac prispôbiť obsahu textu a previesť tak poslucháča Sládkovičovým dielom.

Hudba k recitačnému pásmu

Slovenský rozhlas v roku 1975 spracoval epickú báseň *Detvan* do podoby recitačného pásma s hudobným podkladom. Diváci Folklórnych slávností pod Poľanou si v detvianskom amfiteátri mohli 11. júla 1975 vypočuť tento celok tak, ako je dnes uložený v archíve Slovenského rozhlasu. Sládkovičove verše predniesol Viliam Záborský, hudobná produkcia bola zverená skladateľovi Tadeášovi Salvovi (1937–1995), príslušníkovi generácie slovenskej hudobnej avantgardy (Chalupka 1996: 309–311; Chalupka 2011: 367–386).

Na rozdiel od dvoch predchádzajúcich spracovaní Sládkovičovej básne v tejto kompozícii znejú všetky verše a strofy *Detvana* podľa originálnej predlohy. Ďalším odlišným riešením je využitie básne *Vrstovníkom* v úvode aj závere recitačného pásma – báseň zaznie celkovo dvakrát a týmto spôsobom rámcuje celé pásmo.

Hudba sprevádza recitáciu takmer na celej ploche, textu bez hudby je málo (napríklad scéna, keď sa Martin pred kráľom priznáva k zabitiu sokola, týmto spôsobom získava osobitnú dramatickosť). Podobne ako skladateľa V. Figaš-Bystry a B. Urbanec aj T. Salva hudbou reaguje na obsah poetického textu. Hudba sa vkusne mení aj počas jednotlivých strof, svojím charakterom zrkadlí dejový priebeh. Oproti predchádzajúcim spracovaniam je Salvova hudobná koncepcia najmodernejšia a kompozične najprogressívnejšia, a to určite aj v dôsledku vývoja nových možností rozhlasovej techniky. V roku 1975, keď uvedená nahrávka vznikla, bolo možné vzájomne kombinovať vopred nahraté zvukové stopy (záznamy), čo skladateľ

aj funkčne využil. V spolupráci s inštrumentalistom Jozefom Peškom nahráli okolo štyridsať hudobných vstupov. Z nich Salva vytvoril zvukovú montáž, ktorú priamo v programe na Slávnostiach pod Poľanou prehrali ako podklad na recitáciu.

Zvukové stopy, z ktorých T. Salva vytvára hudobný priebeh, sú poväčšine nahrávky využívajúce hru na slovenských ľudových hudobných nástrojoch (píšťaly, fujary, trombita, drumblá, gajdy, zvonce, cimbal, hudobná kapela). Okrem toho boli nahraté aj ľudské hlasy: ženský hlas (alúzia na spev trávnic), mužský hlas s disonantným priebehom a vrava ľudí (využitie v časti Slatinský jarmok). Prítomné sú aj zvuky klasického hudobného inštrumentára, ktorý však často odkazuje na ľudovú hudobnú kultúru. T. Salva v priebehu celého recitačného pásma tieto zvukové stopy opakuje, pričom ich občas vrství, čím zvukový proces zahusťuje. Je evidentné, že skladateľ na niektorých miestach využíva určitú zvukovú stopu so zámerom charakterizovať zvukovými prostriedkami osoby alebo situácie deja. Často využíva aj imitáciu akustického priestoru horskej prírody: nápev v podaní ženského hlasu sa vo väčších odstupoch vrství, čím vytvára pôsobivý efekt ozveny, ktorá reálne vznikala pri tradičnom speve trávnic v ich prirodzenom prostredí, v podaní žien pri práci v horskej prírode (Urbancová 2005: 64-72). Keďže skladateľ pochádzal z obce Lúčky v Chočských vrchoch, tak sa „s týmto javom [...] stretával vo svojom domovskom prostredí a neskôr ho prirodzeným spôsobom aplikoval do svojich skladieb“ (Ščepán 2020: 154). V časti Vohľady prispieva k dramatizácii situácie rytmický charakter zvukových stôp a zároveň disonantnejší súzvukový útvar, v ktorom sa krížia rôzne hlasy. Hudba tak predznamenáva udalosti, ktoré nasledujú v poetickom texte. Napätá atmosféra sa pomocou hudby vyhrotí v 173. strofe (Elena hrá kráľovi), keď skladateľ využíva kombináciu ľudských hlasov, zvuku drumble a dutého bubnovania. Hudobné riešenie vytvára silné napätie, ktoré kontrastuje so slovami básne „*a duše jej harmónie, piesňou sa hacú v krásnom vlnení*“. T. Salva poňal tento úsek koncepcne odlišne než jeho predchodcovia V. Fíguš-Bystrý a B. Urbanec, neromantizuje, ale skôr anticipuje budúce udalosti.

Celkovo T. Salva jednotlivé zvukové stopy prekrýva a vrství ich plynule, na niektorých miestach však nasledujú po sebe v ostrých predeloch. Ide o jeden z typických tektonických postupov v Salvových kompozíciách, ktoré sú „vystavané na aditívne priradených blokoch (paneloch), založených na kontraste melodickom, zvukovom (nástrojovom) či rytmickom“ (Ščepán 2020: 158). Hudba znie v slabšej hlasitosti než recitácia, je podriadená poetickému textu. Pozornosť na seba upúta iba v medzihrách medzi niektorými strofami alebo v úvodoch či záveroch spevov, keď znie samotná, bez textu, a to aj na väčšej časovej ploche.

Vo všetkých troch hudobných spracovaniach Sládkovičovej básne *Detvan* je zjavné, že skladatelia sa zhodne priklonili k využitiu prvkov slovenského hudobného folklóru (citácie ľudových piesní, imitovanie ľudových melódií a zvuku hudobných nástrojov, prípadne priame použitie ľudového hudobného inštrumentára). Zároveň však všetci traja autori účelne kombinovali folklórne prvky s klasickým hudobným inštrumentárom a postupmi komponovanej hudby. Tento prístup možno považovať aj za symbolickú konfrontáciu dvoch svetov, ktoré sú v básni *Detvan* prítomné – svet prostého ľudu a svet kráľa. Vzhľadom na časový vznik uvedených hudobných kompozícií je zrejmé, že hudba evokujúca kráľovstvo bola čoraz avantgardnejšia. Rovnako i ľudová hudba sa v dvoch mladších dielach (T. Salva, B. Urbanec) rozvíjala výraznejšie, skladatelia sa nebáli použiť jej autentické formy

142 (nahrávky ľudových hudobných nástrojov). Od pôvodnej básne je najvzdialenejšia opera V. Figuša-Bystrého, čo je pochopiteľné, pretože báseň tu slúžila len ako predloha. Navyše, iba v hudobno-scénickom žánri opery sú Sládkovičove verše vokalizované. B. Urbanec a T. Salva vytvorili hudbu úžitkového typu, ktorá je iba doplnkom k dominantne prednášanému (recitovanému, deklamovanému) textu. Vďaka hudbe však rozsiahly poetický text získal vnútorné členenie, dynamiku, a tým aj poslucháčsku atraktivnosť.

Záver

Sládkovičova poézia zaujala slovenských skladateľov z rozmanitých osobných či spoločensky motivovaných dôvodov, ktoré mali rôzne príčiny. V 19. storočí skladatelia zhudobňovali kratšie lyrické básne s ideou vlastenectva, lásky k vlasti a národu. Nepochybne tým prispeli aj k ich popularizácii, keďže niektoré z týchto zhudobnených básní sa stali významnou súčasťou repertoáru hymnických a vlasteneckých piesní tohto obdobia. V priebehu 20. storočia skladatelia pri zhudobnení siahli po básňach, ktoré sú najznámejšie a vo vzťahu k Sládkovičovmu dielu sa chápu ako reprezentatívne. Tieto básnické predlohy zodpovedali často cieľom spoločenskej objednávky, ktorá aj v 20. storočí akcentovala národné idey (láska k vlasti v kontraste s láskou k žene, historické a vlastenecké námety).

Básnické dielo A. Sládkoviča sa dostalo do kontextu viacerých hudobných druhov, žánrov a multimediálnych produkcií. V staršom období 19. storočia dominovala takmer výlučne tvorba pre spevácke zbory a capella. Neskôr, v priebehu 20. storočia, sa záber podstatne rozšíril a zahrnul aj oratórium ako rozsiahlu vokálno-inštrumentálnu formu, operu ako vrcholný hudobno-scénický dramatický žáner a scénickú hudbu k rozhlasovej hre či multimediálnu produkciu spojenú s recitačným pásmom ako typ úžitkovej hudby.

U V. Figuša-Bystrého dominovala idea národnej hudby, pričom svojou operou chcel na začiatku 20. storočia podporiť naplnenie cieľov národného hnutia Slovákov. Na vlasteneckú ideu nadviazal svojím oratóriom aj T. Andrašovan. V druhej polovici 20. storočia skladatelia siahli po Sládkovičovom diele prevažne z dôvodu spoločenského dopytu a vytvorili diela na objednávku Československého rozhlasu alebo regionálneho folklórneho festivalu. Básnická tvorba A. Sládkoviča v 20. storočí zväčša nebola predmetom individuálnej autorskej voľby a spracovania, ale prevažujúcej inštitucionálnej objednávky. Tá predurčila aj skladateľský prístup a čiastočne tiež hudobnú poetiku.

Nadväzovanie na ľudové melódie, citovanie ľudových piesní či použitie ľudových hudobných nástrojov, často ukotvených v konkrétnom regionálnom štýlovom kontexte, sa objavilo v hudobnej poetike veľkej časti analyzovaných diel. Skladatelia siahali po domácom hudobnom folklóre jednak preto, aby podporili národné idey, a jednak preto, že tradičné vidiecke prostredie najlepšie charakterizovala hudba jemu vlastná (zhudobnenia *Detvana*). Hudobné spracovanie diel *Marína* a *Lipa cyrilo-metodejská* však odhaľuje skutočnosť, že v dielach, ktorých dej nesúvisel s ľudovým prostredím, sa skladatelia dokázali vymaniť z hudobného folklorizmu.

Odpoveď na otázku, prečo pri výbere a zhudobnení Sládkovičovej poézie slovenskí skladatelia akcentovali v najväčšej miere národnú ideu a zdanlivo nemali záujem odhaliť aj iný rozmer jeho poézie, je potrebné hľadať pravdepodobne

v určitej kanonizácii Sládkovičovho básnického diela v 20. storočí. Bolo by zaujímavé sledovať, ako by pristúpili k dielu A. Sládkoviča súčasní skladatelia v novom spoločenskom, kultúrnom aj hudobnoštýlovom kontexte.

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA č. 2/0145/18 *Systematika piesňových žánrov v tradičnej hudobnej kultúre*. Zodpovedná riešiteľka: doc. PhDr. Hana Urbancová, DrSc. Doba riešenia: 2018 – 2021.

Archívne pramene

- Archív Slovenského rozhlasu, Zvukový archív, HH 012084, FIGUŠ-BYSTRÝ, Viliam: Detvan. Opera. Nahrávka.
- Archív Slovenského rozhlasu, Zvukový archív, SALVA, Tadeáš: Detvan. Epická báseň. 1975. Nahrávka.
- Archív Slovenského rozhlasu, Zvukový archív, SALVA, Tadeáš – PEŠKO, Jozef: Detvan (drumbe, fujara). Hudobné materiály z Experimentálneho štúdia.
- Archív Slovenského rozhlasu, Zvukový archív, II-L-1718, URBANEC, Bartolomej: Detvan. Lyricko-epická báseň. 1963. Nahrávka.
- Archív Slovenského rozhlasu, Zvukový archív, pás č. 586, URBANEC, Bartolomej: Detvan. Hudobné materiály z Experimentálneho štúdia.

Pramene

- ANDRAŠOVAN, Tibor, 1988. *Cyrl a Metod. Slovenské oratórium*. Zborová partitúra. Bratislava: Slovenský hudobný fond.
- ÖČENÁŠ, Andrej, 1960. *Marína. Cyklus miešaných zborov*. Zborová partitúra. Bratislava: Slovenský hudobný fond.

Literatúra

- BURLAS, Ladislav, 1983. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor.
- BURLAS, Ladislav, 1996. Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj v prvej polovici storočia. In ELSCHKEK, Oskár, ed. *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, s. 259-271. ISBN 80-88820-04-9.
- ELSCHEK, Oskár, 1991. *Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny*. Bratislava: Veda. ISBN 80-224-0096-3.
- ELSCHEK, Oskár – ELSCHKEKOVÁ, Alica, 1980. *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava: Osvetový ústav.
- ELSCHEK, Oskár – MIKUŠOVÁ, Lýdia, ed., 2002. *Podpolanie. Ľudové piesne a hudba*. (Corpus Musicae Popularis Slovacae I.) Zvolen: Podpolianske osvetové stredisko. ISBN 80-85159-55-4.
- HRUŠOVSKÝ, Ivan, 1964. *Slovenská hudba v profíloch a rozboroch*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo.
- CHALUPKA, Lubomír, 1996. Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj po roku 1945. In ELSCHKEK, Oskár, ed. *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV – ASCO Art & Science, s. 273-341. ISBN 80-88820-04-9.
- CHALUPKA, Lubomír, 2011. *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlové formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava: Univerzita Komenského. ISBN 978-80-223-3115-9.
- KRESÁNEK, Jozef, 1951. *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení.
- KRESÁNEK, Jozef, 1957. Vznik národnej hudby v 19. storočí. In BURLAS, Ladislav – MOKRÝ, Ladislav – NOVÁČEK, Zdeněk, ed. *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, s. 217-339.
- KROČANOVÁ, Dagmar, 2018. *Nerozrezaná dráma*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- LENG, Ladislav, 1967. *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.

- 144 LENGOVÁ, Jana, 1996. Hudba v období romantizmu a národnoemancipačných snáh (1830 – 1918). In ELSCHKEK, Oskár, ed. *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV – ASCO Art & Science, s. 195-258. ISBN 80-88820-04-9.
- LESAN, Martin, 1992. Cyrilometodská misia očami súčasníka. Premiéra vokálno-symfonického opusu Tibora Andrašovana. *Hlas ľudu*. Bratislava, 11. 7. 1992.
- ŠČEPÁN, Michal, 2020. *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV. ISBN 978-80-89135-47-9.
- TRUHLÁŘOVÁ, Agneša, 1992. Rodná zem v ozvenách tvorby. *Večerník*. Bratislava, 3. 4. 1992.
- URBANCOVÁ, Hana, 2005. *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava: AEP. ISBN 80-88880-67-X.
- URSÍNYOVÁ, Terézia, 1992. Dómske hudobné večery. Basbarytonista Anatolij Lošak v Dóme sv. Martina. *Večerník*. Bratislava, 7. 7. 1992.
- VAJDA, Igor, 1957. Sládkovič v hudobnom prebásnení. *Slovenská hudba*, roč. 1, s. 195-197.

Elektronické zdroje

- SLÁDKOVIČ, Andrej: *Detvan*. In: zlatyfond.sme.sk.
Dostupné na: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/16/Sladkovic_Detvan/2
- SLÁDKOVIČ, Andrej: *Lipa cyrilo-metodejská*. In: zlatyfond.sme.sk.
Dostupné na: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/101/Sladkovic_Vlastenecko-meditativne-basne-z-prvej-polovice-sestdesiatych-rokov/2
- SLÁDKOVIČ, Andrej: *Marína*. In: zlatyfond.sme.sk.
Dostupné na: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/17/Sladkovic_Marina/2