

SVADOBNÉ PIESNE V SLOVENSKEJ ZBOROVEJ TVORBE 20. STOROČIA

KRISTÍNA GOTTHARDTOVÁ

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5582-0036>

ABSTRACT

This article is concerned with compositional arrangements of the traditional repertoire of wedding songs for choral singers. The authors of the arrangements were composers active in Slovakia during the 20th century. Their compositions are analysed in terms of selection of the song model for treatment, while also looking at the significance and status of individual songs in the context of the wedding ceremony. The musical analysis is directed at compositional work (differentiated according to the degree of recomposition) with folk material. A further object of analysis is the dramaturgic construction of compositions, and work with the semantics of the wedding song repertoire, from the viewpoint of the composer.

Key words: musical folklorism, choral singers, arrangements of Slovak folk songs, wedding songs

Kompozičná tvorba slovenských skladateľov pre spevácke zbory bola v 20. storočí výrazne podmienená spoločenskou objednávkou. Profesionálne, poloprofesionálne a amatérske zborové telesá, ale aj ľudové umelecké súbory a folklórne súbory najmä v druhej polovici 20. storočia vytvorili dopyt po hudbe, ktorá by spracovávala folklórnu predlohu. Svadobné piesne zastupovali okruh piesní, ktorý sa spájal so životným obradovým cyklom. Svadobný obrad bol v živote človeka dôležitou udalosťou, najmä však zasahoval do života nevesty. Zmenu jej spoločenského statusu reflektovali viaceré časti obradu. Skladatelia vnímali tematickú pestrosť svadobného obradu, preto vybrané svadobné piesne spájali do väčších celkov, v ktorých sa striedali piesne rôzneho charakteru a tempa. Obradové rozlúčky so snímaním vienka a čepčením ponechávali na ženské spevácke zbory a cappella, iné svadobné piesne boli spracované aj pre obsade-

nie miešaného speváckeho zboru a tiež pre kombinácie speváckeho zboru a sólových hlasov s inštrumentálnym súborom či orchestrom.

Na základe zachovaných písomných informácií objavujúcich sa v tlačенých a rukopisných partitúrach, prípadne podľa publikovaných informácií o analyzovaných dielach, sme vedeli v niektorých prípadoch zistiť, z akých zdrojov skladateľa čerpali folklórne predlohy. Vďaka tomu sa dali porovnať aj skladateľské zásahy do citovaných nápevov (melódia, rytmus). Rukopisné partitúry obsahovali aj záznamy o menách zapísovateľov (zberateľov) nápevov či informátoroch (spevákoch), čo poukazuje na úzke prepojenia medzi skladateľmi, zberateľmi aj etnomuzikológmi, a tiež na priamy kontakt vzťahu skladateľ – ľudový spevák.

Svadba a svadobné piesne ako súčasť tradičnej obradovej kultúry

Svadobný ceremoniál patrí k najdlhšie udržiavaným obradom tradičnej ľudovej kultúry Slovenska. Osobitný význam si zachovával najmä v tradičnom vidieckom prostredí, ktoré vnímalo svadbu ako jeden z najdôležitejších obradov životného cyklu človeka. Svadobný ceremoniál dlhodobo reprezentuje jednu zo stále živých a aktuálnych spevných a herných príležitostí, kde má svoje miesto tradičný ľudový spev, inštrumentálna hudba a tanec vedľa novších foriem, ktoré sú výsledkom premien svadobného obradu v neskoršom období. Nakoľko významnou udalosťou svadba bola, poznáme podľa množstva zachovaného piesňového repertoáru a tiež na základe jeho špecifickosti.¹

V minulosti bola tradičná svadba niekoľkodňovým ceremoniálom trvajúcim zvyčajne tri dni až týždeň. Tento rozsah vyplýval najmä zo slovanskej obradovej tradície. „Pri uzatváraní manželstva sa členovia oboch rodov v dedinskom spoločenstve identifikujú s novými úlohami: manželky/manžela, nevesty/zaťa, švagrinej/švagra, svokry/svokra. Tradičný svadobný obrad odráža a rekonštruuje tento systém sociálno-kultúrnych funkcií a identít, ale zároveň i formálne potvrdzuje, ba až oslavuje proces ich zmien.“² Najvýraznejšie zmeny pociťovala najmä nevesta, preto je kľúčovou osobou celého obradu, ktorý má opísať zmeny, ktoré ju čakajú. V rámci patriarchálnej spoločnosti bola svadba príležitosťou, keď ženy jednak verejne vyjadrili vnímanie svojej identity a jednak pripravili nevestu na jej nové úlohy a nové postavenie v spoločnosti. Svadba ako rituál prechodu mala pomôcť mladomanželom pri zmene ich spoločenského stavu a zároveň i pri zmene ich sociálneho zaradenia. Na základe viery, že putá s rodinnými príslušníkmi sú veľmi silné, sa niektoré obrady (napríklad obrad separovania) v rámci svadby opakovali.³

Tradičný piesňový repertoár, ktorý sa spája so svadbou, sa na základe mnohých etnomuzikologických výskumov delí podľa viazanosti piesne na určitú fázu obradu do troch základných skupín. Najdôležitejšie sú primárne obradové piesne, ktoré patria

¹ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 14, 1989, s. 72-122.

² VAŽANOVÁ, Jadranka: Svadobné nôtý v kontexte slovenskej tradičnej kultúry. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 1, s. 17.

³ URBANCOVÁ, Hana: Pieseň a obrad. Predsvadobný zvyk „spievanie pri venci“ na strednom Považí. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 1, s. 63-100.

k starej obradovej vrstve piesní rodinného cyklu. Zachovali si magicko-rituálne prvky a majú svoje pevné miesto v rámci svadobného obradu. Sekundárne obradové piesne predstavujú novší repertoár, ktorý sa k svadobnému ceremoniálu pripojil vďaka svojmu významovému potenciálu neskôr a obsahuje i nové obradové piesne.⁴ Tretiu skupinu tvoria piesne voľného repertoáru – bez pevnej obradovej väzby, ktoré sa spievali mimo hlavných fáz obradu (nebolo nutné, aby piesne odzneli na každej svadbe). Tvorili akúsi výplň medzi jednotlivými časťami obradu, alebo sa spievali po odznení obradových svadobných piesní. Na základe ich výberu bolo množné pozorovať dobový i regionálny repertoár, ktorý sa v pohľade svadobčanov hodil k svadobnému rituálu a jeho jednotlivým fázam.

„Tým sa stáva svadba zrkadlom celkového vývinu slovenskej ľudovej piesne, všetkých základných typov tonálnych a melodických štruktúr, všetkých druhov poetickej skladby a jej výrazových prostriedkov. V tom je význam svadby a jej piesňového a hudobného repertoáru pre celkové poznanie ľudovej hudobnej tradície.“⁵

Medzi základné obradové fázy radíme: rozlúčku nevesty/ženícha (večer pred svadbou), cestu po nevestu, zastavenie pred jej rodičovským domom a odchod nevesty z rodičovského domu, cestu do kostola, cestu zo sobáša, v dome ženícha (zvitanie so svokrou), svadobnú hostinu, snímanie party a čepčenie, tanec s nevestou, odchod zo svadby a prenášanie svadobného rúcha nevesty.⁶ Spojenie piesní s týmito obradovými fázami sa vyjadruje hlavne v textoch piesní, ale o dôležitosti niektorých fáz svadobného obradu hovorí najmä výskyt tzv. obradovej svadobnej nôty.

Obradová nôta je melódia, ktorá sa v danom regióne či lokalite viazala na svadobnú príležitosť. Zvyčajne to bola jedna alebo dve lokálne melódie, spravidla archaickej vrstvy, ktoré sa spievali výlučne len v rámci svadby. Tento ich význam jednoznačne definovali speváčky-informátorky, ktoré samy vnímali, že svadobné piesne viazané na určitú svadobnú nôtu sú rovnaké, menil sa v nich iba text. „Možno teda predpokladať, že svadobné nôty boli v minulosti natoľko dôležité a ich miesto v svadobnom obraze také významné, že nebolo možné svadobnú nôtu v danej fáze obradu ľubovoľne nahradíť inou piesňou alebo ju vynechať zo svadobného repertoáru.“⁷ Informátorky vždy vymedzovali, ktoré piesne boli svadobné a ktoré sa spievali hocikedy, čím rozlišovali obradové a neobradové piesne.

Svadobné nôty charakterizuje:

„voľný vzťah medzi nápevom a konkrétnym textom, záväzný prednes v určitej fáze obradu, návratnosť v priebehu obyčaje alebo celého svadobného ceremoniálu a výskyt v jeho kľúčových uzloch. [...] viazali sa buď na určitú svadobnú fázu a fungovali

⁴ Tamtiež, s. 68

⁵ ELSCHEKOVÁ, Alica: Funkcia a typy svadobných piesní. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, č. 4, s. 390.

⁶ VAŽANOVÁ, Ref. 2. BURLASOVÁ, Soňa: Svadobné piesne z Dačovho Lomu a ich súvis s obradom. In: *Slovenský národopis*, roč. 25, 1977, č. 1, s. 5-44. LOMEN, Kristína: Svadba a svadobné piesne Slovákov v Starej Pazove. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 [34], 2017, č. 2, s. 216-313. Pozri tiež: LOMEN, Kristína: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, s. 75-94.

⁷ VAŽANOVÁ, Ref. 2, s. 13.

ako jej znak, alebo sa viazali na určité významové polia, ktoré spojili niekoľko fáz svadobného ceremoniálu zo spoločného sémantického okruhu.“⁸

Tieto nôty sprevádzali nevestu počas celého svadobného obradu, od odchodu z rodičovského domu až po príchod do nového domova u ženicha. Nevesta v rámci obradu nezvykla spievať, jej hlasom boli družičky a spievajúce ženy na svadbe. Nôty vyjadrovali nevestine emócie a pocity a zároveň slúžili na nadviazanie kontaktov so svadobčanmi, a teda i s novou rodinou.

Texty svadobných piesní a hlavne obradových nôt mali za úlohu pripraviť nevestu na jej budúcnosť v manželstve, pričom často využívali humor a metaforu. Napríklad dopredu avizovali možné zlé vzťahy so svokrou, čím poukazovali na opakujúce sa sociálne konflikty. Po formovej stránke bolo dôležité, aby stavba veršov a strof zodpovedala lokálnej obradovej nôte.

V rámci svadobného obradu mala svoje miesto aj inštrumentálna hudba, ktorá sprevádzala svadobčanov. Hráči vnímali, že prioritu v obrade má spievaný text, preto zvyčajne piesne len podfarbovali a nechali vynikať spevákov. Hudba vyplňala priestor medzi jednotlivými obradovými fázami a pomáhala ich prepájať. Napríklad pri družbovskom tanci „Hudobné, resp. hudobno-tanečné vstupy fungujú predovšetkým ako formálne predely jednotlivých malých dejstiev ľudového divadla, resp. ako predely stupňovania gradácie pri získavaní vienka mladej nevesty.“⁹ Majstrovstvo kapelníkov malo šancu vyniknúť hlavne v momentoch, keď si svadobčania rozkazovali piesne, najmä na svadobnej zábave. Celkovo však možno konštatovať, že podiel ľudovej kapeľy na vytváraní hudobnej produkcie v rámci svadby závisel od obyčajov jednotlivých regiónov a lokalít.

Postupné skracovanie svadobného rituálu v novšom období spôsobilo v svadobnom obrade viaceré zmeny. Od niektorých zvykov, obradov a obyčají sa upustilo, iné sa zas zlúčili a vsunuli do iných častí svadobného ceremoniálu. Týmto spôsobom sa napríklad presunula rozlúčka nevesty s družičkami z večera pred svadbou do časti pri snímaní venca.¹⁰ To, že sa piesne presúvali v rámci svadobného obradu medzi jednotlivými fázami, potvrdzuje ich závažnosť a nemenný, stabilný charakter.

„Aj keď škála vývinových typov zastúpených v svadobnom repertoári svedčí o tom, že ani tento starobylý obrad sa neuzavrel vývinovým vplyvom, ale že naopak zachytáva celý rebríček vývinových typov, predsa len najväčší podiel v ňom tvoria typy staršie, ba vo viacerých prípadoch archaické.“¹¹

V súčasnosti sa svadobný obrad v historickej podobe uchováva v programoch folklórnych skupín a súborov. V skrátenej podobe sa na niektorých svadbách spieva odobierka a pred polnocou sa praktizuje čepčenie. To dokazuje, že moment uvedenia nevesty do stavu vydatej ženy sa ešte i dnes vníma ako jeden z najdôležitejších životných momentov.

⁸ URBANCOVÁ, Ref. 3, s. 79.

⁹ GARAJ, Bernard: Ľudová inštrumentálna hudba v slovenskej svadbe. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, č. 4, s. 406.

¹⁰ Tamtiež, s. 93. LOMEN, Ref. 6, 2021.

¹¹ BURLASOVÁ, Ref. 6, 1977, s. 36.

Svadobné piesne v spracovaní pre spevácke zbory a orchester

Piesne svadobného obradu zaujali viacerých slovenských skladateľov. Nemožno sa tomu čudovať, keďže je to hudobne veľmi pestrý repertoár, ktorý obsahuje na jednej strane archaické nápevy, často vo funkcii tzv. svadobných obradových nôt, a na druhej strane nápevy novších štýlových vrstiev, ktoré sa spájajú prevažne so svadobným repertoárom neobradového typu. Oproti trávniciam sa však svadobné piesne v spracovaní pre spevácky zbor vyskytujú v menšom množstve, avšak tieto spracovania sú hudobne rozmanitejšie a kompozične odvážnejšie.

Z hudobných archívov a knižníc niekoľkých inštitúcií (Hudobné centrum, Hudobný fond, archív Speváckeho zboru Technik, Ústav hudobnej vedy SAV) sme získali viacero notových materiálov, ktoré sme podrobili selekcii. Väčšina partitúr bola vydaná vydavateľstvami v 20. storočí, niektoré partitúry sa nachádzajú len v rukopisoch (D. Kardoš, J. Rozehnal, P. Breiner). V týchto archívoch sme hľadali notový materiál prevažne pomocou hesiel „svadobná“, „svadba“, „odobierka“, niektoré kompozície sme poznali z repertoáru speváckych zborov. Podarilo sa nám tak nájsť aj kompozície, ktoré spracovali svadobné piesne, ale boli určené pre folklórne hudby a spevákov sólistov, pričom sa medzi nimi vyskytli aj čisto inštrumentálne kompozície. Z tohto materiálu sme vyseletovali len zborové kompozície a po ich preštudovaní sme vybrali tie, ktoré poukazujú na rôznorodé prístupy v kompozičnej práci, prípadne poskytujú možnosť porovnania v spracovaní rovnakého nápevu či piesne.

Nevesta je na svadbe ústrednou postavou, pripravuje sa na najväčšie zmeny v rámci svojho spoločenského postavenia i každodenného života. Na svadbe má oporu v družičkách z radu svojich rovesníčok a ostatných žien, ktoré za ňu spievajú v rôznych fázach svadobného obradu špecifické obradové piesne. Nemožno sa preto čudovať, že časť zborových úprav svadobného repertoáru vznikla výlučne pre **ženský zbor a cappella**. Skladatelia si určite uvedomovali, že práve odobierku od rodičov a snímanie party je vhodné zveriť v hudobnom spracovaní ženskému vokálnemu obsadeniu.

Alfréd Zemanovský (1919 – 1994) spracoval pre zborové obsadenie viacero svadobných piesní. Pre obsadenie ženského speváckeho zboru napísal v roku 1988 *Slovenské svadobné spevy*, op. 49, č. 2 a v roku 1989 *Svadobné spevy*, op. 52, č. 1, ktoré zachytávajú odobierku nevesty, snímanie vienka a prechod nevesty do novej rodiny.¹² Piesne pre obidve zborové kompozície si skladateľ vybral z Bartókovej zbierky *Slovenské ľudové piesne*, čo uviedol aj v rukopisnej partitúre. V oboch prípadoch skladateľ zostavil kompozície na základe kombinácie niekoľkých piesní, ktoré pochádzajú z rovnakej regionálnej oblasti (zvolenská a hontianska oblasť).

V obidvoch zborových skladbách možno pozorovať premyslenú koncepciu v oblasti dramatizácie. Deje sa tak jednak na úrovni striedania rýchleho a pomalšieho tempa s vrcholom v rýchлом tempe (*Animato*, *Vivace*), jednak prostredníctvom dejového rozvrstvenia textu piesne. Gradáciu podporuje práca s vedením hlasov v rámci striedania prvého uvedenia melódie piesne v sóle alebo sólovom zborovom hlase, ktoré kon-

¹² ZEMANOVSKÝ, Alfréd: *Slovenské svadobné spevy* op. 49, č. 2. Notový archív Hudobného fondu. Zb. 361. ZEMANOVSKÝ, Alfréd: *Svadobné spevy* op. 52, č. 1. Notový archív Hudobného fondu. Zb. 305.

trastujú s úsekmi, keď spievajú všetky hlasy melódiu viachlasne, alebo jej robia vokálny sprievod. V kompozíciách poznať, že ich autor mal bohaté skúsenosti s úpravami ľudových piesní. Pri vedení hlasov uplatnil štandardné postupy tradičného dvojhlasu a trojhlasu, zámerne používal súzvuky zahustené o sekundy, ktorými znejasňoval harmónie, a tak vytváral svoju atmosféru kompozície.

Obradový charakter a atmosféra tradičného vidieckeho ceremonálu sú prítomné vo vedení hlasov i vo využívaní medzihier, ktoré spájajú jednotlivé strofy a v op. 49 tvoria introdukciiu. Vďaka tomu majú kompozície vnútorný dramatický ťah. Forma diel je v oboch prípadoch podobná – každá strofa piesne je zhudobnená inak a po dvoch či viacerých strofách nasleduje ďalšia pieseň. Pieseň sú občas predelené už spomínanými medzihrami, ktoré sú tvorené, napríklad, zvukomalebným slovom „duj“ (op. 49) alebo anticipáciou piesne v jednom z hlasov (op. 52: *Zmetaj si Daniela; Ej, šibaj, šibaj*). Po rytmickej stránke autor využil pravidelné, ale aj striedavé metrum, vďaka čomu mohol kopírovať pôvodnú štruktúru voľného rytmu svadobných piesní ťahavého typu. Vybrané nápevy patria medzi staršie kvarttonálne a kvinttonálne piesne svadobného repertoára a jedna z nich (*Ej, šibaj, šibaj*) obsahuje striedavú (flexibilnú) lydickú kvartu (Príloha, Príklad 1). A. Zemanovský nápevy štylizoval z harmonického i rytmického hľadiska a oba opusy sú tak jeho individuálnym umeleckým vkladom do repertoáru úprav ľudových piesní.

Úpravu svadobnej piesne z východného Slovenska (Zemplín) pre obsadenie ženského zboru nájdeme v hudobnej tvorbe Júliusa Letňana (1914 – 1973). Pieseň *Oddávač še budu* (b. r.)¹³ upravil harmonizáciou do trojhlasu a miestami i štvorhlasu, ktorý vytvára dokonca aj septakordy. Skladateľ sa snažil imitovať prax ľudových speváčok, preto hlasy viedol z unisona do akordických zoskupení. Voľný rytmus riešil striedaním metra a fermátami, čím skladba získala na plastickejšť a priblížila sa viac ľudovému prejavu (Príklad 2a).

Táto pieseň sa v repertoári slovenských speváckych zborov vyskytuje aj v úprave českého dirigenta Jana Rozehnal (nar. 1957),¹⁴ ktorý niekoľko rokov pracoval so Speváckym zborom Slovenskej filharmónie. Na rozdiel od J. Letňana pieseň upravil pre miešaný zbor, ale prvú strofu ponechal v ženskej verzii. Pravdepodobne tak urobil preto, že text zodpovedá neveste. Začiatok druhej strofy „Vtedy kvitky tarhaj“ je obsahovo všeobecnejší, a práve tu sa pripájajú aj mužské hlasy, ktoré pôsobia ako zapojenie všetkých svadobčanov do spevu. Striedavé metrum a fermáty sa prispôbujú ľudovému ťahavému parlandovému prednesu a navodzujú až meditatívnu atmosféru. J. Rozehnal v melódii uplatnil melodické ozdoby v podobe sekundových vybočení nadol pred ukončením niektorých veršov (Príklad 2b). Hlasy viedol harmonicky jednoduchšie, pri prvej strofe dokonca uplatnil len dvojhlas, pri ktorom altový part spĺňa funkciu basovej línie. Kvintakordálny nápev skladateľ aranžoval do hlasov tak, že sa snažil napodobniť ľudový štýl viachlasného spevu a zároveň využíval harmonické postupy z klasickej harmonickej praxe. Spoločným prvkom oboch strofických úprav – Letňanovej aj Rozehnalovej – je aj výber rovnakej stupnice (e dórská) a tiež fakt, že skladatelia formovo nerozšírili pieseň o introdukciiu či medzihry.

¹³ LETŇAN, Július: *Oddávač še budu*. Notový archív speváckeho zoskupenia Elegance.

¹⁴ ROZEHNAL, Ján: *Oddávač še budu*. Notový archív speváckeho zboru Technik STU.

V kompozícii *Svadobná odobierka* (1981) od Petra Breinera (nar. 1957) je ženský zbor doplnený o sopránové sólo, ktoré reprezentuje hlas nevesty.¹⁵ Sólo je nadradené zvyšku zboru, spieva variant na Slovensku rozšíreného nápevu svadobnej rozlúčkovej piesne *Zbohom ostávajúte, hej, mamičkine prahy*. Ide o prekomponovanú úpravu ľudovej piesne, ktorá je nápaditá hlavne striedaním sóla so zborom. Sólo spieva melódiu nápevu v úsekoch, kde text hovorí o pocitoch nevesty pri jej odobierke od rodičov. Katarzným miestom je iste moment, keď sa sólistka (nevesta) lúči s otcom a celý zbor stíchne, pričom sa na jej hlas neskôr napojí iba v brumende. P. Breiner tak veľmi dobre zachytil vrúcnosť výpovede nevesty, ktorá ďakuje svojim rodičom za lásku a výchovu. Intimita tohto okamihu sa vzápätí naplní záverečnou rozlúčkou „v zdraví ostávajúte“, ktorá je umocnená sekundovou transpozíciou a pripojením celého zboru s uvedeným textom. Ženský zbor hrá v skladbe úlohu dedinského kolektívu, podporuje nevestu v jej životnej zmene. Otvára a uzatvára kompozíciu a v jej strede nabáda nevestu k poslednému ohliadnutiu sa za svojím rodným domom. Sólistka v týchto momentoch spieva len výseky slov a melódiu preberá zbor (**Príklad 3**). Skladba aj vďaka tomu získala formovú vzdušnosť, čím sa potlačila prípadná patetickosť. Pokojnejšie rytmické plynutie zborového partu a viaceré úseky v brumende nechávajú vyniknúť obsahovú výpoveď sóla ako hlasu nevesty, ktoré je rytmicky nápaditejšie a pohyblivejšie.

Pre rovnaké obsadenie napísal *Svadobnú rozlúčku zo Žakaroviec* (b. r.) skladateľ Dezider Kardoš (1914 – 1991).¹⁶ Odobierku z východného Slovenska štylizoval veľmi voľne. Nápev piesne *Šubina, dolina* prednášajú hlasy zboru a zároveň ho v druhej a tretej strofe spieva altové sólo. V rámci celej kompozície možno pozorovať, že hlasy, ktoré neuvádzajú hlavnú melódiu, tvoria podkladový materiál vytvárajúci atmosféru celej skladby. Na niektorých miestach má dokonca každý hlas individuálny melodický a rytmický priebeh, niekedy sú zas hlasy rytmicky zjednotené do homogénnych hlasových skupín a postupujú proti sebe (soprány voči altom). D. Kardoš týmto spôsobom vytváral neustále chvenie hudobného toku a potláčal tak akúkoľvek statickosť. Z hľadiska formy je pieseň riešená netradične, keďže v prvej strofe sa nápev piesne objaví najskôr v druhom sopráne, potom ho preberie sólo a nakoniec sa dostane do prvého sopránu, čím sa mení zvuková farebnosť. Druhú a tretiu strofu, ktoré sú až na záver skladby hudobne totožné, už interpretuje altové sólo.

Skladateľ pracoval s obsahom textu veľmi delikátne. Sólo spieva texty, ktoré sú priamou výpoveďou nevesty, a zbor spieva časti textu, v ktorých sa prihovára neveste. Paralelne sa tak prekrývajú aj dve ideové línie piesňového textu. Vďaka sekundovým pohybom hlasov a citoslovciam „oj“, „joj“ pôsobí zborový part plačlivo a žiaľne. Na rytmickej práci skladateľa treba vyzdvihnúť dobré vybalansovanie rýchlych triolových a osminových pohybů s dlhými štvrtovými a polovými postupmi iných hlasov. Pozorujeme tu zámerné uplatnenie komplementárneho kompozičného princípu: ak má sólo rýchly pohyb, zborové hlasy postupujú pomalšie a zrýchlia sa v miestach, kde má sólo polové hodnoty (**Príklad 4**). Výpoveď hlasov sa tak nestráca, ale naopak vyniká, hlasy sú zrozumiteľné a zborové vstupy tak pôsobia nástojčivejšie. Molový kvintakordálnu pieseň skladateľ harmonizoval najmä zadržaním hlavných tónov melodických

¹⁵ BREINER, Peter: *Svadobná odobierka*. Notový archív speváckeho zboru Technik STU.

¹⁶ KARDOŠ, Dezider: *Svadobná rozlúčka zo Žakaroviec*. Archív speváckeho zboru Lúčna.

riadkov (veršov) v ostatných hlasoch. Hlasy sú voči sebe často v sekundovej príbuznosti, ale prítomné je aj ich vedenie v kvintakordoch a obratoch. D. Kardoš sa však nesažil napodobniť tradičné vedenie hlasov, postupoval podľa špecifickej harmonickej logiky (vedenie hlasov v úzkej sadzbe s veľkým množstvom sekundových príbuzností).

Miešaný spevácky zbor a cappella poskytuje skladateľom širšiu zvukovú paletu a tiež rozšírené možnosti vypointovania niektorých textov svadobného piesňového repertoáru. Na svadbe boli predsa prítomní všetci obyvatelia obce, takže nebola náhoda, že skladatelia sa rozhodli zhudobniť niektoré piesne pre takéto obsadenie.

Ivan Hrušovský (1927 – 2001) upravil svadobnú pieseň z Holíča v kompozícii pod názvom *Zahučali chladné vetry v doline* (1984).¹⁷ Ide o prekomponovanú úpravu, v ktorej skladateľ ponechal melódiu plynúť v sopránoch, zatiaľ čo u ostatných hlasov môžeme sledovať precíznu motivickú prácu. Nápev postupuje v unisone sopránov (až na miesta s využitím dvojhlasu v tercií). I. Hrušovský nechal vyniknúť jeho jednoduchosť, v čom spočíva aj príťažlivosť celej kompozície. Ostatné hlasy sú podriadené nápevu svadobnej piesne, veľmi intímne ho dotvárajú a podporujú clivú atmosféru rozlúčky nevesty s rodičmi. Hlasy sú statickejšie, tvoria hlavne harmonickú výplň. Jedným miestom, kde sú hlasy zjednotené, je pasáž od citovo vyostreného zvolania „ej, mamičko...“, čím skladateľ zdôrazňuje obsah textu piesne („dneska sa vydávam; slzy mňa zalejú“). Lúčenie nevesty s matkou je tak emočne vypäté (Príklad 5). Introdukcia a kóda skladby sú založené na motívoch ľudovej piesne a zaznievajú v brumende. Rozlúčková pieseň sa aj vďaka tomu v celom kontexte dobre vyníma a môže silnejšie zapôsobiť na poslucháča. Meniaci sa rytmus nápevu I. Hrušovský vyriešil striedavým metrom, čím podporil recitatívnosť a voľný rytmus ľudového prejavu. Po harmonickej stránke sa autor odpútal od ľudových prednesových praktík, vychádzal síce z tonality nápevu, ale harmonizoval ho už v duchu novej štylistiky (sekundové pohyby v base).

Individuálnu prácu s ľudovým materiálom pozorujeme aj v zborovom cykle *Štyri svadobné* (1951) od Štefana Németha-Šamorínskeho (1896 – 1975).¹⁸ Cyklus sa začína žiaľnou piesňou *Už je darmo, už je darmo*, ktorá opisuje zmenu sociálneho stavu nevesty. Po nej nasledujú tri žartovné piesne (*Ej, ženy, ženy; Jaj, Bože muoj, Bože muoj; Ej, burina, burina*), ktoré sú typické pre svadobnú zábavu ako záverečnú fázu celého svadobného obradu. Skladateľ tak vytvoril gradačne dobre vystavaný a vypointovaný celok. Okrem introdukcie prvej piesne a krátkej kódy v závere štvrtej piesne nasledujú jednotlivé strofy piesní bezprostredne za sebou. Napriek tomu ide o prekomponovanú strofickú úpravu nápevov. Jednotlivé strofy nie sú spracované identicky, pretože hlavné nápevy prechádzajú aj v rámci jednej strofy rôznymi zborovými hlasmi. Touto cestou sa odstraňuje akýkoľvek stereotyp a získavajú sa rôzne timbrové kvality.

Ďalším opakujúcim sa kompozičným princípom, ktorý je prítomný v celom cykle, je protipostavenie mužských a ženských hlasov. Hlasy sa v týchto prípadoch imitujú a zaznievajú kánonicky (Príklad 6). Kontrapunktická práca vo vedení hlasov vytvára nápadité kantabilné plochy a zvýrazňuje žartovný charakter piesňových textov. Po rytmickej stránke sú hlasy občas zjednotené, ale vždy jeden z hlasov postupuje ryt-

¹⁷ HRUŠOVSKÝ, Ivan: *Zahučali chladné vetry v doline*. Notový archív speváckeho zboru Apollo.

¹⁸ NÉMETH-ŠAMORÍNSKY, Štefan: *Štyri svadobné*. In: KARDOŠ, Dezider (red.): *Slovenské spevy pre mužské, ženské a miešané sbory*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958, s. 47-61.

micky odlišne, čím sa monotónnosť narúša. Presúvanie nápevu medzi hlasmi a jeho zaznievanie miestami v oktávach v dvojici hlasov (napr. alt – bas) navodzuje pocit, že poslucháč je ozaj na svadobnej zábave. Tento kompozičný postup vytvára dojem improvizovaného prejavu, v ktorom si speváci postupne rozkazovali a spontánne tvorili nové texty piesne. V rámci vedenia hlasov a budovania harmónie v tomto cykle platí, že autor sa neriadil ľudovými tradíciami viachlasného spevu. Často sa stáva, že alt a soprán sú v sextových vzťahoch, avšak skladateľ sa nevyhýba ani kvartovým postupom. K zaujímavým kompozičným postupom patrí modulácia do inej tóniny pri novej strofe, čím sa skladateľ vyhýbal kompozičnému stereotypu, ktorý by mohol vzniknúť pri strofickom spracovaní piesne. Š. Németh-Šamorínsky bol Bartókovým žiakom, čo mohlo mať na jeho kompozičnú prácu s ľudovými materiálmi nemalý vplyv.

„Svojho učiteľa však nenapodobňoval, nebol jeho epilógom. Hľadal vlastné formy umeleckých výpovedí. Jeho štúdium tetrachordálneho systému vyústilo do svojského ponímania harmonickej štruktúry na princípe kvartseptakordálnej následnosti, ktorá síce oslabuje tradičné tonálne cítenie, ale súčasne obohacuje výrazovosť znenia.“¹⁹

Podobnú štýlovú kompaktnosť autorských úprav ľudových piesní môžeme pozorovať aj v cykle zborov *Svadobné spevy a tance zo Starého Tekova* (1970) od Alfréda Zemanovského (1919 – 1994).²⁰ Celkovo skladateľ v tomto cykle upravil deväť piesní, ktoré sa viažu na rôzne fázy svadobného obradu, pričom zastúpené sú vážne i žartovné tanečné piesne. Autor si uvedomoval, kto bol pôvodným interpretom piesní, preto nápevy umiestňoval do ženských hlasov vo všetkých piesňach, ktoré sa týkali nevesty. Mužské hlasy majú výraznejší priestor na uplatnenie pri všetkých žartovných piesňach a objavujú sa aj v piesni *Červené jabĺčko*. Nosným hlasom, ktorý interpretuje nápevy najčastejšie, je soprán. Z hľadiska vedenia hlasov vidíme aj u tohto skladateľa časté imitačné postupy, ktoré zvyčajne tvoria akési ozveny menších alebo väčších častí melodických riadkov (veršov) hlavného nápevu. Ženské hlasy sú občas vedené tak, že nadväzujú na tradičný viachlas (vychádzanie a návrat do unisona, terciové postupy). Mužským hlasom je však v týchto miestach zverený iný hudobno-textový materiál, sú kontrastné a vytvárajú podklad. A. Zemanovský piesne adaptačne varioval, autor-sky pretváral ľudovú predlohu. Tým vznikali nové, kompozične náročnejšie výrazové hudobné plochy. Napomáhala tomu jednak harmónia, ktorá je plná sekundových príbuzností, a jednak forma piesní. Každá pieseň je riešená inak, niektoré obsahujú introdukciu, ktorá motivicky exponuje nápev. Ďalším dôležitým faktom je, že nápev sa posúva medzi hlasmi, čím sa narúša uniformnosť kompozičného postupu (*Keby bolo nesvitlo; Červené jabĺčko; Počúvajte muzikanti; Cez ten Tekou tečie voda*). V záveroch piesní sa stáva, že nápev vygraduje a je pozmenený. Medzi strofami sa niekedy nachádzajú úseky, v ktorých motívy nápevu doznievajú v iných hlasoch. Málokedy sú

¹⁹ PALOVČÍK, Michal: Neprávom zabúdané hodnoty. K storočníci prof. Štefana Németha-Šamorínskeho. In: *Hudobný život*, roč. 28, 1996, č. 17, s. 3.

²⁰ ZEMANOVSKÝ, Alfréd: *Svadobné spevy a tance zo Starého Tekova*. Notový archív Hudobného fondu. Zb. 84. Skladateľ upravil pre spevácky zbor ešte niekoľko ďalších svadobných piesní. Za kompozíciu *Svadobné spevy z Horných Bzínec* získal 3. cenu v rozhlasovej súťaži nahrávok Prix de musique folklorique '77 de Radio Bratislava.

hlasy rytmicky zjednotené, väčšinou má každý hlas svoj samostatný priebeh alebo jeden z hlasov zdvojuje hlavnú melódiu a ostatné dva postupujú kontrastne alebo úplne rôznorodo. Práve vďaka individualite vedenia hlasov sa melódia výraznejšie vyníma a piesne získavajú svoje osobité čaro.

Ešte odvážnejšie riešenia z hľadiska harmónie a formy nájdeme v cykle *Tri svadobné zo Zvolenska* (1986) od Jána Szelepcsényiho (nar. 1937).²¹ Prvá a tretia pieseň sú z kategórie žartovných piesní – *Ej, šibaj, šibaj* (Poniky), *Dajteže nám, dajte* (Podkonice) a v strede cyklu sa nachádza výrazovo žiaľna pieseň *Keď som išla* (Polhora). Predpokladáme, že autor zaradil pieseň o sňatí vienka do stredu kompozície preto, aby vyvážil hudobnú dramaturgiu cyklu. V tejto piesni je nápev interpretovaný len v ženských hlasoch, prevažne v sopráne, čo sa zhoduje s kontextom danej svadobnej piesne (snímanie vienka/party je symbolom straty slobody a panenstva). Ženské hlasy nápev dopĺňajú, vytvárajú jednoduchšie i zložitejšie viachlasné postupy, niekedy na seba nadväzujú kánonicky (2. strofa) a vytvárajú echá. Mužské hlasy v tejto piesni znejú viac-menej v brumende, držia zahustené akordické zhľuky (*d-g-a-c'*). Ich statickosť kontrastuje s dynamickým pohybom ženských hlasov a pomáha navodiť atmosféru osamelosti mladého dievčaťa pri prechode do novej rodiny. V ostatných dvoch piesňach je nápev striedavo umiestnený do rôznych hlasov, čím skladateľ navodil atmosféru nespútanej zábavy v závere celej svadby. V skladbe si môžeme všimnúť, že hudobný materiál sa najskôr uvedie v jednoduchšej podobe a postupne sa čoraz viac kompozične komplikuje. Jednak majú hlasy melodicky a rytmicky samostatné úseky a jednak sa zahusťuje harmónia. Vo viacerých prípadoch J. Szelepcsényi používal spočiatku aj tradičnejšie vedenie hlasov v paralelných terciách, ale ku koncu kompozície sa vzťahy medzi hlasmi viac komplikujú a vytvárajú sa navrstvené akordy, pri ktorých sú hlasy v sekundových vzťahoch. Skladateľ sa teda oslobodil od tradičného hudobnofolklorneho myslenia a vytvoril svoje vlastné princípy a vlastný spôsob práce s ľudovou predlohou. Forma piesní je voľnejšia, niektoré časti veršov sú motivicky spracované a opakujú sa, narušujú strofickú pravidelnosť. Hlasy sa využívajú aj vo funkcii rytmických nástrojov, napríklad bodkovaným rytmom mužských hlasov „hej, hej“ v prvej piesni či ostinátne opakovaným „dajteže nám, dajte“ v drobných osminových hodnotách. Tento rytmický podklad pôsobí ako imitácia ľudových hudobných nástrojov a ľudovej inštrumentálnej hudby, ktorá bola na svadobných zábavách tiež prítomná. Možno teda konštatovať, že J. Szelepcsényi priniesol vlastné kompozičné riešenia v prístupe k spracovaniu ľudového materiálu najmä z formového a harmonického hľadiska.

Najodvážnejší prístup k spracovaniu ľudovej piesne nachádzame v diele *Horička zelená* (1982) od Juraja Hatríka (1941 – 2021).²² Ako sám skladateľ uvádza v partitúre, ide o vokálnu fantáziu na motívy piesne z Rejdovej na Gemerí. Je to ľubostná pieseň, ktorá môže zaznieť v neobradovej časti svadobného repertoáru. Svadby sa dotýka tematicky, je to žartovný (prekáravý) rozhovor medzi mužom a ženou o vydaji. J. Hatrík toto vzájomné prekáranie šikovne zakomponoval aj do svojho diela. Hovorí: „Celá skladba je lyrickým prekáráním, v pozadí ktorého je neha, rodiaca sa láska. V tomto

²¹ SZELEPCSÉNYI, Ján: *Tri svadobné zo Zvolenska*. Notový archív Hudobného fondu. Zb. 242.

²² HATRÍK, Juraj: *Horička zelená*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1982.

duchu má skladba vyznieť.²³ Skladba je kompozične komplikovaná, každý zborový hlas (hlasová skupina) sa delí na štyri hlasy, takže dokopy tvoria šesťnásť možných hudobných línií. Práve zmnožovanie (zhušťovanie) a unifikovanie hlasov vytvára v diele gradačné vlny. Hlasová skupina má v niektorých častiach v každom hlase individuálny priebeh, dohromady štyri melodicky a rytmicky odlišné línie. Tie sleduje ďalšia nastupujúca hlasová skupina, ako to vidíme hneď v úvode skladby pri postupnom imitacom nástupe (alt, tenor, bas, soprán). J. Hatrík si teda vytvoril akúsi schému, ktorú v hlasoch kopíruje. Do riadených aleatorických plôch znie tenorové a neskôr sopránové sólo. S týmito „hmýriacimi sa“ úsekmi, ktoré sú vystavané z opakovania krátkych motívov z nápevu, kontrastujú miesta, kde nápev zaznieva po veršoch v rytmickej a niekedy aj melodickej unifikácii hlasovej skupiny. Mužské a ženské hlasy postupujú v častiach textov, ktoré sú vyslovene ich výpoveďou, samostatne. Zvuk len mužských a len ženských hlasov prináša odľahčenie a je aj akousi prípravou na hudobne zhustený záver kompozície, keď naraz zaznievajú štyri melodicky, rytmicky aj textovo odlišné línie (Príklad 7). Skladateľ v tomto diele poukázal na to, ako sa dá ľudový nápev využiť aj pri uplatnení moderných kompozičných techník. Kompozícia *Horička zelená* je príkladom toho, ako môže ľudová pieseň vplývať na výstavbu celého diela aj v prípade stylizácie ľudového materiálu.

V niektorých fázach tradičného svadobného obradu sa okrem spevu objavuje aj inštrumentálna hudba, a to prevažne v podobe nástrojových združení (ansámblov). Najväčší priestor má v závere svadobného obradu a hlavne počas svadobnej hostiny a svadobnej zábavy. Skladatelia si uvedomovali prítomnosť ľudových hudieb v svadobnom obrade. Preto niektorí z nich využili pri zhudobnení svadobného repertoáru aj **inštrumentálnu zložku** – orchester, prípadne komorný inštrumentálny súbor. Inštrumentálny sprievod poskytuje nové možnosti zvukových kvalít i formových riešení. Väčšia hutnosť zvuku a kombinácia vokálnej a inštrumentálnej zložky zvyšuje poslucháčsku príťažlivosť skladieb a v prípade hudobno-tanečných kompozícií aj ich divácku atraktivnosť.

Bartolomej Urbanec (1918 – 1983) pre potreby SLUK-u napísal hudbu k svadobnému obrazu pod názvom *Periniarky* (pred r. 1972),²⁴ „v ktorých ženský zbor, sólistky speváčky, orchester s dychovými i bicími nástrojmi zvýrazňovali scénický obraz periniarok-svadobníčok v kompozične domyslených inštrumentálnych i vokálnych kontrapunktických postupoch, v akomsi prekárani.“²⁵ Účelom kompozície bolo vytvoriť hudbu pre tanečnú zložku súboru. To určite ovplyvnilo viacero kompozičných postupov skladateľa.

B. Urbanec sa nesnažil hudobný folklór pretvárať, ale naopak, využil jeho charakteristické melodické, harmonické a rytmické prvky. To počuť jednak v zborovom parte, kde viachlas sleduje tradičné vedenie hlasov (a cappella vstupy speváckeho zboru), jednak v basových líniách orchestrálneho sprievodu. Väčšiu slobodu kompozičnej práce v orchestrálnych partoch vidieť najmä pri sprevádzaní sóla v piesni *Ta dala mamka, ta dala dcéru*. Orchester tu vytvára „filmovú“ atmosféru, sólistku dopĺňajú virtuózne

²³ Tamtiež, s. 2.

²⁴ URBANEC, Bartolomej: *Periniarky*. Zvukový archív Rozhlasu a televízie Slovenska. O. 841.

²⁵ DEMO, Ondrej: Grúne moje, grúne. In: *Hudobný život*, roč. 25, rok 1993, č. 23-24, s. 6.

sóla klarinetu a flauty (možno stelesnenie vtáčika ako imitácia motívu v texte svadobnej piesne). Tento úsek v orchestri naznačuje, že skladateľ vedel ľudové motívy štylizovať a úplne ich vymaniť z kontextu tradičnej ľudovej hudby. Striedanie žartovných piesní v prednese zboru v rýchлом tempe (*Otvárajte dvere, otvárajte vráta; Už si ty Anička, už si ty nie naša; Dobré sa nám poskakuje*) so sólovými piesňami (*Sadla muška na konárik; Ta dala mamka; A kočička blačí, kriví rožtek*) vytvára niekoľko gradačných vln. Takéto rozmiestnenie piesní so zmenami tempa, a najmä zmenami hustoty faktúry (sólo/tutti) určite súvisí s potrebami tanečného obrazu a jeho jednotlivých choreografických pasáží. Úvodná pieseň *Pošibaj furmane kone vrané* v prednese a cappella pripomína vedením hlasov skladateľove *Trávnice*, navyše ide o svadobnú pieseň, ktorá sa spievala v exteriéri. Hudobno-tanečná kompozícia sa tak začína obrazom jednej z úvodných obradových fáz svadobného ceremoniálu s príchodom žien do domu nevesty. Orchester sa zapojí až neskôr, pričom evokuje prítomnosť ľudovej inštrumentálnej hudby na svadobných oslavách. B. Urbancovi sa podarilo vytvoriť hudobno-scénickú adaptáciu svadby a svadobných piesní, ktorá sa podriadila interpretačným potrebám SLUK-u. Nositeľom folklórnej predlohy, a teda aj ľudovej piesne, sú v tomto diele výlučne vokálne party. Orchester má hudobne samostatnejší materiál, ktorý na hru ľudových kapiel nadväzuje len niektorými prvkami (rytmus, vedenie basových línií). Dopĺňa ženské hlasy zložitejším hudobným materiálom, ktorý je okrem medzihier vždy v ústraní tak, aby vokálne hlasy boli zrozumiteľné a vynikli.

Alexander Moyzes (1906 – 1984) využil v diele *Svadobné spevy a tance* (1984) miešaný zbor a malý orchester.²⁶ Na úvod zaznieva žiaľna ťahavá pieseň *Keď som išla*, ktorú vystrieda veselá a rýchla pieseň *Pri našej chalupe*. Po nej skladateľ pracuje v miernom tempe s kvinttonálnou piesňou *Zasvietilo slniečko* a na záver sa vracia kvinttonálny nápev *Pri našej chalupe* s novým textom. Striedanie tempa vytvára gradáciu, dramaturgický plán skladateľa je dobre premyslený a hudobne logický. Po textovej stránke sa každá z piesní dotýka obradovej fázy prípravy vienka a jeho sňatia. V piesňach sa tiež obradne ospevuje mladosť a krása novomanželov, v orchestri podporená rýchlymi triolovými motívmi. A. Moyzes pri vedení zborových hlasov uplatnil aj štandardné jednoduché paralelizmy v terciách, dokonca hlasy znejú často iba v jednoduchých oktávach, čím sa hudobne priblížil prednesu svadobných piesní v rámci tradičného svadobného obradu. Autor si všímal hudobné osobitosti piesní, pri melodickom vedení hlasov využil kostrové tóny nápevu. Samozrejme, na viacerých miestach uplatnil vlastné vedenie hlasov, pri ktorom vznikajú disonantnejšie harmónie smerujúce k impresionizmu. V prvej piesni dominuje soprán, ktorý je hlavným nositeľom nápevu a ostatné hlasy postupujú voči nemu rytmicky individuálnejšie. V ďalších dvoch piesňach sa však hlasy pohybujú viac-menej rytmicky spoločne, imitačnú prácu takmer nenájdeme. Skladateľ s hlasmi pracoval na spôsob striedania nápevu medzi mužskými a ženskými hlasmi. Pre A. Moyzesa bol spevácky zbor nosným činiteľom, orchester mu podriadil, pričom ho nechal vyznieť iba v medzihrách, ktoré vyplňali priestor medzi jednotlivými strofami a pripravovali nástup ďalšej piesne. Osobitým vkladom autora v práci s ľudovým materiálom je harmonická zložka. V rámci melodického a rytmic-

²⁶ MOYZES, Alexander: *Svadobné spevy a tance*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1990.

kého vedenia hlasov prevláda jednoduchosť. Kompozícia *Svadobné spevy a tance* je stroficko-variačnou adaptáciou ľudového materiálu.

Progresívnejšie využitie spojenia miešaného zboru a orchestra nájdeme v diele *Svadobné spevy z Horehronia* (1957) od Ladislava Burlasa (nar. 1927).²⁷ Skladateľ

„presadzoval povinnosť slovenskej hudby inšpirovať sa okrem iného veľkým odkazom Bélu Bartóka a zbavovať sa „folkloristického formalizmu“ (t. j. ornamentálneho a schematickeho skladateľského prístupu k autentickému ľudovej hudbe), pokúšal sa túto cestu uplatniť v umnejšej štylizácii melodických, rytmických i výrazových osobitostí slovenskej obradovej piesne v Svadobných spevoch z Horehronia.“²⁸

Dielo sa skladá zo štyroch častí, v ktorých autor vždy pracuje s jednou ľudovou piesňou.²⁹ Prvá obradová svadobná pieseň *Lietala žbrnkala biela hus po dvore* nabáda nevestu k tomu, aby si dobre rozmyslela, za koho sa ide vydať. Kvarťonálny nápev je kantabilný a pokojnejší, čo skladateľ vyvažoval s rytmicky pestrejšie riešenými medzihrami orchestra a tiež zrýchlením samotného nápevu pri kánonických uvedených v tretej strofe piesne. Druhá kvinttonálna pieseň *Ideme, ideme, chodníčka nevieme* skladateľa inšpirovala k imitačnému napodobeniu chôdze svadobčanov v melodickom pohybe vybraných orchestrálnych nástrojov (kontrabasy, fagoty a klarinety). Túto pieseň vystrieda clivý kvarťonálny nápev obradovej piesne *Bola že mne, bola*, ktorá opisuje nevestin žiaľ nad odchodom z rodného domu a lúčením sa s matkou. V poslednom diele kompozície prichádza vyvrcholenie v rýchlej kvarťonálnej piesni *Teraz vieme, že ju máme*, ktorú predeľujú kontrastne pomalé a ťahavé volania („Poď von, poď von“). L. Burlas vystaval toto dielo dramaturgicky premyslene – striedajú sa pomalé a rýchle časti, čo čiastočne pripomína svadobný obrad, ktorého fázy sú takisto tematicky a hudobne (tempovo, rytmicky) odlišné. Spevácky zbor je nadradený orchestru, avšak oproti Moyzesovmu dielu je v tomto prípade orchester motivicky samostatnejší a zvukovo bohatší, v rýchlych piesňach tvorí živelný podklad a obraz nespútanej svadobnej zábavy. V rámci vedenia hlasov autor uplatnil jednoduché paralelizmy v oktávach aj jednoduchší viachlas, ktorý vychádza z ľudovej prednesovej praxe a z tonality nápevu. Elementárnejšie vedenie hlasov sa strieda s imitáciami a kánonmi medzi mužskou a ženskou zložkou, ale aj s celkovo komplikovanejším vedením hlasov, ako môžeme vidieť pri druhej strofe druhej piesne. Mužské hlasy interpretujú nápev a ženské hlasy ich dopĺňajú citoslovcom („jaj“), ktoré je spracované akordicky (**Príklad 8**). Možno teda konštatovať, že zámerom skladateľa v tomto diele bolo v zborových partoch zachovať znaky folklórneho prejavu, pracovať spôsobom blízkym autentickému predlohe, ale zároveň kompozične veľmi premyslene a účelne skomplikovať part orchestra tak, že sa od ľudového prejavu vzdáľuje. Drobné hodnoty melodických postupov v strunových nástrojoch, zahustené harmónie a rytmické pasáže nemajú predlohu v hre

²⁷ BURLAS, Ladislav: *Svadobné spevy z Horehronia*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1964.

²⁸ CHALUPKA, Lubomír: Ladislav Burlas – Planctus pre sláčikový orchester. In: *Hudobný život*, roč. 34, 2002, č. 9, s. 30.

²⁹ Piesňový materiál skladateľ čerpal z terénnych výskumov svojej manželky, etnomuzikologičky Sone Burlasovej. Pozri bližšie: BURASOVÁ, Soňa: *Ľudová pieseň na Horehroní*. Bratislava : Opus, 1987, s. 40-64.

ľudových hudieb. L. Burlas teda spojil svet ľudovej hudby so svetom komponovanej umeleckej hudby.

Na tradíciu ľudovej hudby nadväzuje v diele *Svadobná balada* pre soprán, alt, miešaný zbor, flautu, basový klarinet, violu a kontrabas (1972) skladateľ Tadeáš Salva (1937 – 1995).³⁰ Nepracoval však s citátom hudobnofolklornej predlohy, ale využil len texty ľudových piesní. V diele kombinuje texty troch slovenských ľudových balád *Vydala mamka, vydala dcéru; Kdeže si bola, Anička moja* a *Išli hudci horou*. „Novovzniknutý textový útvar teda posilňuje hlavnú tému celej kompozície, ktorou je svadba ako výrazný životný moment a symbol lásky, a takisto nevyníma ani nešťastie zo straty dcéry jej zakliatím.“³¹

Salvova kompozícia s využitím aleatorických úsekov v nástrojových i zborových partoch je kompozične značne komplikovanejšia ako predchádzajúce tri diela. Je to dané tým, že Salva sa neinšpiroval piesňami spolu s ich nápevmi, ale iba ich textovou časťou. Ľudové piesne sa svadby týkajú len po obsahovej stránke. Nepatria však do obradového repertoáru piesní svadobného ceremoniálu, ale mohli byť súčasťou voľného repertoáru neobradového charakteru, ktorý sa objavoval v niektorých fázach svadby. Toto dielo ukazuje, ako sa dá kompozične voľne s ľudovou piesňou pracovať tak, že dochádza k transmutácii folklórnej predlohy. Inšpirovanie sa len textovou zložkou ľudového piesňového materiálu vytvorilo väčší priestor na emancipáciu skladateľa od folklórnej predlohy. Obsah textov však vplýval na vedenie hlasov aj na formu *Svadobnej balady*. Dva sólové hlasy zastupujú postavu dievčiny (soprán) a jej matku (alt), pričom zbor má zverenú úlohu kolektívu, spoločenstva (ľudu), ktorý príbeh komentuje.

Pre zborové party je typické, že niektoré textové pasáže sú nositeľmi vokálneho štýlu parlando (recitácia, deklamácia), iné sú vedené kantabilne. Striedanie týchto dvoch princípov tvarovania melodiky prináša okrem rôznej kvality spevnosti aj rytmický kontrast. Recitované (hovorené) časti sú rytmicky presne definované (najmä osminové a šestnásťtinové hodnoty), zatiaľ čo spevné úseky využívajú trioly a kvintoly, za ktorými nasledujú dlhšie držané rytmické hodnoty. Tak medzi sebou kontrastujú aj jednotlivé hlasy (**Príklad 9**), výsledkom čoho je energickosť a naliehavosť výpovede speváckeho zboru. Poslucháč môže nadobudnúť dojem, že je obklopený masou dedinského ľudu. Ten, ako tomu bývalo na dedinách zvykom, komentuje situáciu, „pošuškáva si“, čo sa deje, a snaží sa poskytnúť radu. Opustenosť a bolesť Aničky, ktorá sa nemôže vrátiť domov počas nasledujúcich siedmich rokov, je vyjadrená prostredníctvom sólovej flauty, ktorá Aničku zvukovo symbolicky zobrazuje aj ako vtáčka.

T. Salva stupňuje napätie konfliktu medzi matkou a dcérou v závere kompozície na dvoch úrovniach. Jednak tým, že sólové hlasy sú od seba oktávovo vzdialené (a^1 – a^2) a spievajú svoj part len na jednom tóne. Vytvára sa tak zvukový efekt, v ktorom sa zdá, že matka spievajúca v nižšej polohe je ešte žijúcou bytosťou, zatiaľ čo Aničkin hlas (umiestnený vo vysokej polohe) dolieha už len zo vzdialenosti. A jednak tým, že do sólových hlasov zaznieva komentujúci spevácky zbor, ktorý pokračuje v aleatorike mužských hlasov a rytmicky konkrétnych citosloviec („ej“) ženského zboru, čím

³⁰ SALVA, Tadeáš: *Svadobná balada*. Súkromný archív Michala Ščepána.

³¹ ŠČEPÁN, Michal: Renesancia mýtu v hudobných baladách Tadeáša Salvu. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 11 (37), 2020, č. 1, s. 72. Pozri tiež: ŠČEPÁN, Michal: *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2020, s. 88-89.

skladateľ dosiahol takmer magicko-rituálnu atmosféru. T. Salva poznal nielen ľudovú hudobnú tradíciu, ale aj mentalitu tradičného prostredia, ktoré dokázal transformovať do umelecky pôsobivej podoby:

„Balada ako idea. Ako proces, ako forma. V Salvovom kreatívnom stvárnení je balada celkom voľnou abstrakciou balady ako ju poznáme v slovesnom či výtvarnom výraze. Salva má svoju BALADU. Na jej formu, kontúry, obsah i výraz aplikuje dvojdielnosť, dvojpolovosť, dialektický princíp, kontrastnosť ľudovej balady, vnútornú dynamiku, obsahové i etické posolstvo. Prerozprával – cez jej vlastnou estetikou usporiadané kontúry – nekonečné príbehy. Hudobné príbehy bez začiatku a bez konca.“³²

Záver

Analýza vybraných skladieb ukázala, že skladatelia pracovali s väčším súborom niekoľkých svadobných piesní. Vystavali z nich dramaturgicky dobre rozvrstvené cykly piesní, ktoré sa môžu i nemusia interpretovať spoločne. Väčšinou autori rešpektovali princíp striedania pomalých a rýchlejších piesní, snažili sa tempovo vyvážiť cyklus ako celok. Opakujúcim sa javom bolo umiestnenie smutných, žiaľnych rozlúčkových piesní (spravidla zastupujúcich nevestu) do prvej polovice cyklu či kompozície, čo zodpovedá pozícii týchto piesní aj v štruktúre celého svadobného obradu. V závere sa nachádzala rýchla, veselá, často tanečná pieseň, ktorá hudobne vyjadrovala svadobné veselie na záver svadby. Skladatelia prenikli do svadobného repertoáru komplexnejšie a v súlade s jeho ideovým a sémantickým nastavením zoradili piesne tak, aby spolu korešpondovali dramaturgicky i tematicky. Autori, ktorí siahli za piesňami svadobnej odobierky, naopak, spracovali vybranú pieseň samostatne, čo je aj dôkazom sily a obradovej závažnosti symbolického lúčenia nevesty nielen s rodičmi, rovesníkmi a slobodným stavom, ale aj s celým jej dovtedajším životom. Potvrdzuje to i fakt, že P. Breiner a D. Kardoš zhodne upravili svadobné odobierky pre sólistku a ženský spevácky zbor.

Čo sa týka výberu zborového telesa, skladatelia spracovali svadobné piesne pre ženské aj miešané zbory, pričom v piesňach, ktoré sa týkali osoby nevesty, boli mužské hlasy umiestnené zvyčajne v pozadí, alebo v niektorých úsekoch úplne absentovali. V úpravách pre ženské zbory skladatelia siahli po piesňach, ktoré boli stabilnou súčasťou svadobného obradu a predstavovali jeho obradovú zložku. V prípade úprav pre miešané zbory autori na spracovanie zvolili aj ľudové piesne, ktoré pochádzali z kategórie neobradového repertoáru (ľúbostné piesne, prekáračky).

Rytmickú stránku piesní skladatelia väčšinou kompozične riešili striedavým taktovaním a predlžovaním niektorých koncov veršov. Toto predlžovanie spôsobila potreba nechať vyniknúť niektoré akordy a možno i nutnosť pripraviť spevákov napríklad na ďalšiu strofu piesne. Okrem toho, viaceré obradové svadobné nápevy boli ametrické a využívali fenomén voľného rytmu a ťahavého prednesu, čo sa snažili autori zakomponovať aj do svojich skladieb. Z harmonickej stránky sa skladatelia pridržali ľud-

³² DOHNALOVÁ, Lýdia: Skica k portrétu. In: *Hudobný život*, roč. 29, 1997, č. 22, s. 5.

vého vedenia hlasu oveľa menej, a dokonca ani orchestrálne sprievody nekopírovali (neimitovali) hru ľudových hudieb a ľudových inštrumentálnych združení. U každého skladateľa sme mohli vidieť svoje riešenia vo vytváraní súzvukov a harmonizácie, pričom v rámci jednotlivých cyklov bolo zjavné, že spôsob, akým skladateľ harmonizoval nápev piesne, sa opakoval. Prevládalo zahusťovanie a znejasňovanie harmónie pomocou sekundových vzťahov a tiež využívanie septakordov a obratov. Samozrejme, harmonizácia vždy súvisela i s tým, aký zámer mali skladatelia s kompozíciami, komu boli určené na predvedenie. V rámci vedenia hlasov skladatelia často použili striedanie hlasových skupín v imitačných nástupoch a viedli ich aj v kánonoch. U niektorých skladateľov sa vyskytovalo viac spoločných syrytmických a sylabických úsekov, u iných zas prevládala snaha viesť hlasy čo najsamostatnejšie, a tak tvoriť príslušnú atmosféru k nápevu.

S predstavou o interpretácii kompozície súvisela aj výstavba formy diela. Strofická forma ľudových piesní skladateľov pomerne výrazne pútala k jej zachovaniu, obohatovali ju však tak, že v rámci melodického hlasu striedali mužské a ženské hlasy. Kontrast farby hlasov a niekedy aj odľahčenie faktúry vypustením jednej skupiny hlasov ozvláštnil skladbu a prispel k jej dramatizácii. Viaceré kompozície sa začínali introdukciou a v závere obsahovali malú dohru, ktorá bola zvyčajne vytvorená z motívov nápevu spracovanej piesne. Najvoľnejší formový prístup sme identifikovali v skladbe a cappella J. Hatríka, ktorý sa od ľudovej predlohy celkom oslobodil a využil len jej segmenty, z ktorých celok vystaval. Piesňový materiál použitý v tejto kompozícii však nereprezentoval obradové svadobné piesne a so svadbou súvisel skôr v téme či motivike piesňových textov ľúbostného žánru. Vo vokálno-inštrumentálnych dielach sme najväčšiu emancipáciu od ľudovej predlohy videli v *Svadobnej balade* T. Salvu, ktorá tiež využívala aleatoriku, ale už vôbec nepracovala s nápevom ľudovej piesne. V kompozícii sa však objavili inšpirácie týkajúce sa etiky a mentality dedinského spoločenstva, ktoré reprezentoval spevácky zbor (komentovanie, prekrikovanie, recitatívnosť, emocionálna preexponovanosť). Ostatní autori sa skôr snažili vložiť ľudovú pieseň do nového aranžmánu či adaptácie, pričom zachovali jej spevnosť a základnú stavebnú štruktúru.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0100/22 „Historické pramene tradičného slovenského spevu: typológia, rekonštrukcia, interpretácia“ (2022 – 2025), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

PRÍLOHA

Príklad 1: Alfréd Zemanovský: *Svadobné spevy* op. 52, č. 1, s. 11, ukážka – Ej, šibaj, šibaj (Notový archív Hudobného fondu, zb. 305)

Allegro ♩ = 132

p

Ej, Zu - za, Zu - za, či si krás - na! Ej, už na

Ej, Zu - za, či si krás - na! Ej,

Dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun, dzun,

Príklad 2a: Július Letňan: *Oddavač še budu....*, s. 1 (Notový archív speváckeho zoskupenia Elegance)

Parlando

p

Od - da - vac še bu - du, hla - sy ne - za -

Príklad 2b: Jan Rozehnal: *Oddavač še budu*, s. 1 (Notový archív speváckeho zboru Technik STU)

S

A

T

B

Vte-dy kvit-ky tar-haj, ked še roz-vi - ja - ju.

Príklad 3: Peter Breiner: *Svadobná odobierka*, s. 3 (Notový archív speváckeho zboru Technik STU)

5

40 **D**

S. Solo *f* ky. eš - te raz do dvo - ra,

S. *f* Poz - ri sa, Ha - nič - ka, eš - te raz do dvo - ra,

A. *f* Poz - ri sa, Ha - nič - ka, eš - te raz do dvo - ra,

T. *f* Poz - ri sa, Ha - nič - ka, eš - te raz do dvo - ra,

B. *f* Poz - ri sa, Ha - nič - ka, eš - te raz do dvo - ra,

Príklad 4: Dezider Kardoš: *Svadobná rozlúčka zo Žakaroviec*, s. 4 (Archív speváckeho zboru Lúčnica)

3 *3*

vas po - ru — čam — a sva mi ja še —

pla - češ pre-co plačeš Ha - rio, sna - mi už še

joj

plačeš oj — joj, pre-co plačeš Mario l'uba

joj joj oj — joj sna - mi už še

Príklad 5: Ivan Hrušovský: *Zahučali chladné vetry v doline*, s. 2 (Notový archív speváckeho zboru Apollo)

V tej na-šej de-di-ne,
k va-še-mu cho-dní-ček,
V de-di-ne
cho-dní-ček,
Vjad-nekví-ti v tej de-di-ne,
za-ro-stámne ten cho-dní-ček
kvi - - - - - tí

ej, ma-mi-čko, dnes-ka ja sva-dbu
ej, ma-mi-čko, jak na vás spo-me-
ej, ma-mi-čko dne-ska ja sva-dbu
ej, ma-mi-čko, jak na vás spo-me-
ej, ma-mi-čko, dnes-ka ja sva-dbu
ej, ma-mi-čko, jak na vás spo-me-
mf

dnes sva-dbu

Príklad 6: Štefan Németh-Šamorínsky: *Štyri svadobné, ukážka – Ej, ženy, ženy*. In: *Slovenské spevy pre mužské, ženské a miešané sbory*, s. 51 (red. Dezider Kardoš, Bratislava 1958)

Krokom (♩ = 126)

Ej že-ny, že-ny, po-ra-cťe-že mi,
Ej že-ny, že-ny, po-ra-cťe-že mi, bo
Ej že-ny, že-ny, po-ra-cťe-že mi
Ej že-ny, po-ra-cťe-že mi bo

Príklad 7: Juraj Hatrík: *Horička zelená*, s. 23 (Bratislava 1982)

- 23 -

ne-nazdaj se, ne-nazdaj, ne-nazdaj se, ne-na

ne-nazdaj, ne-na z daj se, ne-nazdaj, ne-na z daj se,

na - - z daj, ne - - na - - z daj se...,

ne - - na - - z daj, ne - - na - - z daj

hal - ba - ká, vo - - da je hal - bo - ká, vo - - da je hal -

vo - - - da je hal - - bo - - - ká..., |

o - - ká, | pre te - - be, ma mi - lá, si - vo - o - - - ká

te - - be, ma mi - lá | si - vo - o - - ká, pre te - - | be, ma mi - lá,

ká, si - - vo - o - - - ká, si - - vo - - o -

Príklad 8: Ladislav Burlas: *Svadobné spevy z Horehronia*, s. 22, ukážka – Ideme, ideme, chodníčka nevieme (Bratislava 1964)

Jaj! Jaj! Jaj! Jaj! Jaj!
 po-zri do po-va-li, a-by tvo-je de-ti či-er-ne o-či ma-
 wenáu dein Häub-chen trägst, da-mit die Kin-der dein hāt-ten schwarz' Äu-ge-

Príklad 9: Tadeáš Salva: *Svadobná balada*, rukopis partitúry (Súkromný archív Michala Ščepána)

5 3
 da la vy da la mam ka la
 vy da la vy da la vy da la mam ka da la da la mam ka da la
 da la da la vy da la da la mam ka da la

Summary

WEDDING SONGS IN 20TH CENTURY SLOVAK CHORAL COMPOSITION

This article is concerned with compositional arrangements of the traditional repertoire of wedding songs for choral singers. The authors of the arrangements were composers active in Slovakia during the 20th century. Their compositions are analysed in terms of selection of the song model for treatment, while also looking at the significance and status of individual songs in the context of the wedding ceremony. The musical analysis is directed at compositional work (differentiated according to the degree of recomposition) with folk material. A further object of analysis is the dramaturgic construction of compositions, and work with the semantics of the wedding song repertoire, from the viewpoint of the composer.