

BALADICKÉ TENDENCIE V OPERNÝCH DIELACH SLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV 20. STOROČIA

MICHAL ŠČEPÁN

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, v.v.i., Bratislava

Abstrakt: Pojem baladickosti sa spája predovšetkým s predstavou atmosféry ako súhrnu prvkov tragickosti, dramatickosti a lyrickosti. Prenikavá atmosféra baladickej poézie a prózy sa stala inšpiráciou pre mnohých hudobných skladateľov. K uplatneniu baladického fenoménu postupne dochádzalo nielen v kratších vokálnych útvaroch, ale i väčších vokálno-inštrumentálnych druhoch nevynímajúc operu. V priebehu 20. storočia vzniklo na Slovensku viacero operných titulov, ktoré možno na základe prítomnosti špecifických znakov označiť ako baladické. Predkladaná štúdia je zameraná na šesť vybraných slovenských operných diel, s poukázaním na hlavné inšpiračné faktory, ktoré viedli autorov opier k siahnutiu po baladickej predlohe. Približuje tiež motívy, ktoré sa vo zvolenom literárnom titule podieľajú na vytváraní daného fenoménu, aj to, k akým zásahom a odchýlkam v porovnaní s pôvodnou predlohou prišlo pri tvorbe operného libreta a akým spôsobom skladatelia pracovali v zmysle dosiahnutia vytýčenej baladickosti pri hudobnej charakteristike postáv a dejových situácií.

Kľúčové slová: balada, libreto, opera, Ladislav Holoubek, Eugen Suchoň, Tadeáš Salva, Juraj Beneš, Jozef Grešák, Jozef Gahér

V súvislosti s ideou národnej kultúry rozvíjajúcou sa v 19. storočí dochádzalo v umeleckej tvorbe k výraznému vyzdvihovaniu prvkov a útvarov ľudovej slovesnosti, medzi ktoré patrila aj balada. Popri ľudovej balade nastal od konca 18. storočia kvalitatívny rozmach umelej balady, ktorej vývoj bol silne ovplyvnený jej ľudovým pendantom: prebrala takmer všetky jej pôvodné tematické a motivické rámce, rozšírila ich a na ich základe vytvorila nové okruhy. Základnými baladickými princípmi sú predovšetkým motívy protikladných obsahových hodnôt v rôznych podobách.¹ Najčastejšie sa vyskytujú ako láska a nenávisť, konštantne sa medzi konaním a jeho následkami vyskytuje motív viny a trestu. Frekventované sú motívy smrti, strachu a tiež motivický okruh osudového nešťastia.

Za hlavnú esenciu balady možno považovať baladickosť, ktorá je vnímaná ako súhrn viacerých prvkov tragickosti, inklinácie k hutnosti, k dramatickému výrazu a silnej lyrickosti, pričom sa takmer vždy spája s predstavou atmosféry.² K uplatneniu baladického fenoménu môže dôjsť nielen v umelých piesňach, zboroch či klavírnej hudbe, ale parciálne aj vo väčších vokálno-inštrumentálnych druhoch nevynímajúc operu.

¹ Viac pozri NEJEDLÁ, J. *Balada a moderní epika*. Praha : Československý spisovatel, 1975, s. 30 – 33.

² Viac pozri NEJEDLÁ, J. *Balada v proměně doby*. Praha : Československý spisovatel, 1989, s. 26.

V zmysle výroku slovenského filozofa Tibora Pichlera, že „spoločným menovateľom kolektívnych pamätí v stredoeurópskom priestore bola a zrejme aj ostáva bolesť“³, je zákonité, že sa baladickosť adaptovala aj do domácej hudobnej tvorby. Zhudobnené baladické texty sa objavujú už v tvorbe Jána Levoslava Bellu⁴, Mikuláša Schneidera-Trnavského⁵, Viliama Figuš-Bystrého⁶ či Mikuláša Moyzesa⁷. Vo všetkých prípadoch ide o rozsahom menšie formy, umelé piesne a melodrámy so sprievodom klavíra alebo zborové kompozície zhudobňujúce ľudovú poéziu či súdobú básnickú tvorbu. Kompozičné dozrievanie a umelecké programy týchto tvorcov, s výnimkou Mikuláša Moyzesa, sa ustálili už v období pred 1. svetovou vojnou; schopnosť reagovať na vývojový dynamizmus dobovo aktuálnych umeleckých prúdov, do ktorých sa Slovensko po roku 1918 dostalo, sa stala až doménou nastupujúcej generácie skladateľov označovaných ako slovenská hudobná moderna⁸. Napriek určitým spoločným štýlotvorným východiskám nemožno v ich prípade hovoriť o homogénne stmelenej skupine, ale o rade pomerne rýchlo sa vyvíjajúcich tvorivých osobností, z ktorých každá si budovala individuálnu štýlovú sústavu, diferencovanú podľa osobného naturelu a umeleckých ambícií.

Ladislav Holoubek: *Stella*

Význam a špecifický prínos Ladislava Holoubka (1913 – 1994) v rámci široko diferencovanej povahy tohto generačného vystúpenia vyplynul popri inom z jeho afinity k vokálnej tvorbe. Po baladickom texte siahol Holoubek už v jednom zo svojich prvých vokálno-inštrumentálnych opusov s názvom *Mŕtva žena* (1933), skomponovanom na báseň Štefana Krčméryho. Podobná námetovo-obsahová rovina, v centre ktorej stojí cit lásky zosobnený erotickým objektom ženy ako jedným z príznačných okruhov dobovo aktuálneho umeleckého civilizmu, je prítomná aj v Holoubkovej opernej prvotine *Stella* (1937).⁹ Predlohou libreta, ktoré napriek viacerým ponukám na jeho vytvorenie napísal sám skladateľ so svojou vtedajšou manželkou Alicou Páříčkovou, sa stal román *Stella Fregeliusová* (1903) od anglického spisovateľa Henryho Ridera Haggarda. Práce na opere trvali takmer dva roky, pričom práve poznanie spomínaného diela s podtitulom mystický román troch ľudských osudov bolo jedným z hlavných motivačných faktorov jej vzniku: „(...) myšlienka napísať operu vznikla ešte pred desiatimi rokmi, keď som čítal román ‚Stella Fregeliusová‘ od H. Haggarda.

³ PICHLER, T. Hľadanie stratenej pamäti. K politike spomínania v strednej Európe. In *Kolektívne identity v strednej Európe v období moderny*. (Eds. M. Csáky – E. Mannová). Bratislava : Academic Electronic Press, 1992, s. 52.

⁴ Viac pozri LENGOVÁ, J. Princíp baladickosti v dielach Jána Levoslava Bellu a Tadeáša Salvu. In *Musikologická Slovaca*, 2013, roč. 4 (30), č. 1, s. 58 – 68.

⁵ Viac pozri BUGALOVÁ, E. *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2011, s. 106.

⁶ Viac pozri MUNTÁG, E. *Viliam Figuš-Bystří. Život a dielo (1875 – 1937)*. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 228 – 229.

⁷ Viac pozri BOKESOVÁ, Z. Mikuláš Moyzes: klasik slovenskej hudby. In *Hudobnovedné štúdie*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. 1961, s. 88 – 96.

⁸ BURLAS, L. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava : Opus, 1983, s. 41.

⁹ Opera bola po prvýkrát uvedená v Slovenskom národnom divadle v roku 1939, v hudobnom naštudovaní Ladislava Holoubka a réžii Bohuša Vilíma. V roku 1958 ju uviedlo Štátne divadlo v Košiciach, v hudobnom naštudovaní Ladislava Holoubka a réžii Kornela Hájka.

Ihneď som vycítil silnú dramatickú účinnosť témy a od tej chvíle neopustila ma myšlienka: zhudobniť túto udalosť.“¹⁰

V próze koncipovaný text o vynálezcovi Morrisovi Monkovi, ktorý sa napriek zasnúbeniu s Mary Parsonovou osudovo zamiloval do tajomnej ženy menom Stella, vznikol takmer paralelne s hudbou, avšak pomerne rozsiahly román bol pre potreby libreta skrátený a miestami doplnený o nové situácie. Opera na rozdiel od predlohy končí smrťou Stelly, ani konfrontácia medzi ňou a Mary sa v románe nevyskytuje. Čo však v opere zostalo do značnej miery zachované, je baladickosť so silne charakterizovanou atmosférou nehostinného prímorského prostredia v Škótsku, kde si drsná príroda drží sústavnú nadvládu nad človekom i napriek jeho pokrokom vo vedecko-technickej oblasti. Neúprosnosť prírodných živlov nachádza svoj odraz vo vášnivom i krutom jednaní hlavných postáv či v udalostiach, keď silná búrka zapríčini stroskotanie lode, z ktorej trosiek Morris zachráni Stellu.

Skladateľ počas života operu dvakrát prepracoval, pričom sa zachovala iba jej posledná, tretia verzia. Z dobových kritik vyplýva,¹¹ že túto verziu doplnil o ďalšie postavy, ktoré nemalou mierou zasahujú do deja a posilňujú baladický fenomén. Takou postavou je Edita, ktorá nenávidí Morrisa a obviňuje ho zo smrti svojho milenca Roberta, ktorý bol vynálezcovým asistentom a pri pokusnom vysielaní prišiel jeho chybou o život. Morris pred súdom túto skutočnosť zatajil, čím unikol trestu. Edita, ktorá sa po Robertovej smrti pomiatla, túži po pomste, čo sa jej nakoniec aj podarí, keď odprevadí Stellu do Chrámu smrti – ruiny pri morskom pobreží, kde Morris vykonáva svoje experimenty. Zrúcanina pod vplyvom silnej búrky padá a Stella zomiera. Morris sa po uvedomení si tejto tragickej skutočnosti chytá za srdce a upadá do bezvedomia, zatiaľ čo Edita triumfálne vykrikuje: „Pomštená je smrť mojej lásky.“ Základný baladický motív lásky a nenávisti sa tak diagonálne prepletá medzi hlavnými i vedľajšími postavami. V závere sa vyskytuje aj motív osudového nešťastia, keď hlavná hrdinka zomiera následkom prírodného živlu.

Teatrologicky erudovaný muzikológ Igor Vajda charakterizoval Holoubkovu *Stellu* ako „akýsi oneskorený závan európskeho fin de siècle“¹². Hudobná reč opery je viacmenej totožná s ostatnými Holoubkovými dielami z tridsiatych rokov, keď nadväzuje na aktuálne výdobytky v harmonickej oblasti v podobe sedemzvukov s efektom bitonality a využitím dômyselných kontrapunktických postupov.¹³ Opera sa tektonicky člení na tri dejstvá – každé má dva obrazy oddelené imitačne riešenými medzihrami, dej prebieha prevažne dialogicky, kontrastujúc s ariosami a ansámbliami. Ústrednými hudobnými momentmi opery sú tri príznačné motívy zvýrazňujúce ideu diela: prvý symbolizuje Chrám smrti a jeho pochmúrnú atmosféru, druhý charakterizuje lásku titulnej hrdinky a vynálezcu, tretím je motív smrti – stará nórska pieseň s incipitom „Buď pozdravená, hrozná ty búrka“, ktorú Stella spieva v lodi mysliac si, že tu zahynie, i v závere pred svojou tragickou smrťou, ktorú Morris zďaleč sleduje v priamom prenose. Keďže v kontexte prekompono-

¹⁰ HOZA, Š. Niečo o vzniku opery »Stella« od Ladislava Holoubka. In *Nový svet*, 1939, roč. 14, č. 14, s. 10, 1. 4. 1939.

¹¹ TVRDOŇ, J. Premiéra Holoubkovej opery Stella v Košiciach. In *Slovenská hudba*, 1958, roč. 2, č. 4, s. 162 – 163.

¹² VAJDA, I. *Slovenská opera*. Bratislava : Opus, 1988, s. 32.

¹³ Viac pozri CHALUPKA, L. *Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950)*. Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2015, s. 98.

vaného spracovania opery ide o uzavretejší útvar, možno o nej hovoriť ako o Stel-linej balade.

Oproti historickým námetom v dovtedajších operných pokusoch slovenských skladateľov sa v *Stelle* značne prezentuje zameranie na modernosť. Tá je znázornená jednak postavou vynálezcu a jeho pokusmi v oblasti televízneho vysielania, ako aj prítomnosťou v dobovom umení mimoriadne aktuálneho archetypu „femme fatale“, ktorá výrazne zasiahne do životov a dlhoročného vzťahu Morrisa a Mary. Keďže v diele absentuje alúzia na akýkoľvek národný motív, označenie „slovenská opera“ bolo kritikou po premiére posúdené ako nie celkom vhodné.¹⁴

Eugen Suchoň: *Krútnava*

V koncepcii slovenskej národnej hudby vytýčenej v umeleckom programe slovenskej hudobnej moderny nešlo iba o vyabstrahovanie základných prvkov ľudovej piesne a ich zasadenie do moderných štruktúrnych súvislostí a prejavu, ale o čo najširšie nasýtenie celkového idiómu slovenského piesňového folklóru. Do prostredia slovenskej kompozície sa tak postupne dostávali nové výrazové kvality – rapsodikosť¹⁵ a baladickosť¹⁶, ktoré ako komplementarita „slovenskosti“¹⁷ nemalou mierou kreovali kompozičný štýl domácich autorov.

Táto skutočnosť je najviac badateľná v prípade Eugena Suchoňa (1908 – 1993), u ktorého sa baladická expresivita prejavuje už v dielach skomponovaných v tridsiatych rokoch 20. storočia. V *Baladickej suite* pre orchester resp. pre klavír (1934 – 1936) sa ako jedno z kompozičných východísk ukázal skladateľov povzdych nad biedou jeho národa v medzivojnovom období. Obdobné dôvody viedli k vzniku ďalšej kompozície baladického typu, kantáty *Žalm zeme podkarpatskej* (1938) zhudobňujúcej báseň Jaroslava Zatloukala zo zbierky *Vítr s polonin* (1936). Skladateľovi neprekážalo, že text je obžalobou chudoby a utrpenia ľudu z Podkarpatskej Ukrajiny, nachádzal v ňom totiž paralely s osudom vlastnej domoviny. Popri upozornení na domácu sociálnu problematiku (jeden z námetov, ktoré sa pre tvorivé smerovanie kompozičnej aktivity na Slovensku v 20. storočí ukázali ako závažné) možno spomenúť aj akcent na subjektívnu analýzu ľudskej duše a pocitov, súciti s jedincom alebo spoločenstvom či protest proti konfliktným situáciám a ich dôsledkom. Hudobný teoretik a skladateľ Ladislav Burlas za ostinátne suchoňovské sužety a námety pokladá konflikty a protirečenia, ktoré možno vyjadriť v polarizovaných antinómiách: osobné a spoločenské krízy vs. hľadanie východiska v subjektívnej reakcii; život vs. smrť; živelne pôsobiace negatívne sily vs. dobré vlastnosti človeka; idylická statika vs. dramatické konflikty. Ako konštatuje, „nejde pritom o abstraktné námetové schémy, ale o konkrétnu rezo-

¹⁴ HLAVATÝ, J. Zasa o jeden krok ďalej (K opernej premiére v SND). In *Slovák*, 1939, roč. 21, č. 67, s. 10, 21. 3. 1939.

¹⁵ Viac pozri napr. CHALUPKA, L. Fenomén rapsodikosti v slovenskej hudbe 20. storočia. In *Studia Academica Slovaca* 39. Bratislava : Stimul, 2010, s. 89 – 96.

¹⁶ Viac pozri napr. CHALUPKA, L. Fenomén baladickosti v slovenskej hudobnej tvorbe 20. storočia. In *Studia Academica Slovaca* 36. Bratislava : Stimul, 2007, s. 345 – 355.

¹⁷ Viac pozri napr. ZVARA, V. Marginálne k premenám „slovenskosti“ v slovenskej hudbe. In *Slovenská hudba 20. storočia v pohľadoch a kontextoch*. (Ed. L. Chalupka). Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2011, s. 31 – 48.

nanciu osobných dispozícií na charakteristické zážitky“.¹⁸ V tomto zmysle možno za baladickú kompozíciu označiť aj Suchoňovo vrcholné dielo, operu *Krútnava* (1949).¹⁹

Krútnava je symbiózou inšpirácie domácim hudobným folklórom, moderných kompozičných prostriedkov a etickej hĺbky zvolenej predlohy, ktorou sa stala modernistická novela Mila Urbana *Za vyšným mlynom* (1926). Celej opere, ktorej dej sa odohráva v prostredí typickej slovenskej dediny zasadenej do lona prírody a tvoriacej jeden mikrosvet, dominuje kolektívny zážitok smútku hraničiaceho s hrôzou.²⁰ Literárny vedec Július Pašteka hovorí o Urbanovom diele ako o tragickej balade, ktorá je baladicky pochmúrna práve preto, že v nej veľké ľudské vášne – láska, žiarlivosť, nenávisť, pomstivosť – ožívajú v celej osudnej sile: vnášajú do ľudského života utrpenie, ženú človeka do tragických situácií, a napokon ho privádzajú do záhuby.²¹

Epické jadro novely aj opery sleduje osudy trojice hlavných postáv – Ondreja, Katreny a Štelinu po smrti Štelinovho syna a Katreninho milenca Jana. Viac než dejový konflikt je však podstatný pohľad do ich vnútorného, značne osamelého prežívania. Nejde teda o detektívku zasadenú do dedinského prostredia, ktorej hlavným cieľom je odhalenie vraha, ale o psychologickú drámu sledujúcu hľadanie pravdy a význam ľudského života v skormútených polohách a podobách, odvíjanú na príklade jednotlivca citovo sa strácajúceho v kolektíve. Libretisti Eugen Suchoň a Štefan Hoza nemohli obísť základné motívy Urbanovej fabuly – boj medzi dobrom a zlom, láskou a nenávisťou, následkami zločinu a z neho vyplývajúceho trestu –, avšak pre dramatické potreby operného libreta podnikli viacero úprav, vrátane rozšírenia niektorých situácií. Psychologická kresba postáv v opere je priamočiarejšia než v novele, scény prinášajú tradičné operné formy – uzavreté čísla v podobe árií a zborových výstupov. Konflikt Štelinu a Ondreja sa tu vyprofiluje oveľa skôr a vyostruje sa pri každom ich stretnutí. Suchoňov Ondrej sa pod tiažou svedomia k svojmu činu najprv pred samým sebou a potom i pred celou dedinou prizná a oľutuje ho. Dostáva sa mu odpustenia a Katrena navyše dosvedčuje, že dieťa, o otcovstve ktorého dlho pochyboval, je jeho. Opera síce nemá šťastný koniec, mravná katarzia je však viac než zjavná.²² Naproti tomu, priznanie Urbanovho Ondreja predstavuje završenie príbehu jeho zločinu a novela sa ním končí.

Ako upozorňuje hudobná teoretička Markéta Štefková, východiskovým zvukovo-stavebným útvarom celej opery komponovanej vo formách absolútnej hudby, ktorý poukazuje na inšpiráciu ľudovou melodikou i na paralely s dobovým harmonickým myslením, je tzv. krútnavovský akord.²³ Vyskytuje sa v pôvodnom tvare c-e-g-b-d-fis-a, v transpozíciách (najčastejšie kvintovej) či v ostatných akordických deriváciách. Tercdecimový akord, ako ho Suchoň nazval vo svojom teoretickom spise *Akordika* (1979),

¹⁸ BURLAS, L. Jednota a vývoj v diele Eugena Suchoňa. In *Musicologica Slovaca*, 1969, roč. 1, č. 2, s. 198.

¹⁹ Dielo malo svetovú premiéru 10. 12. 1949 v Slovenskom národnom divadle. Ide o najuvádzanejší slovenský operný titul s bohatou medzinárodnou inscenačnou tradíciou.

²⁰ KRESÁNEK, J. *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 79.

²¹ PAŠTEKA, J. Urbanova tragická balada. In URBAN, M. *Za vyšným mlynom*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, s. 98.

²² Popis deja sa vzťahuje k originálnej verzii Suchoňovej opery z roku 1949.

²³ ŠTEFKOVÁ, M. Podstata hudobnej reči Suchoňovej *Krútnavy*. In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 241 – 242.



Eugen Suchoň: *Krútnava*. Slovenské národné divadlo, premiéra 9. 12. 1999. Réžia Juraj Jakubisko, hudobné naštudovanie Wolfdieter Maurer. 3. obraz (svadobný). Klaudia Dernerová (Katrena), Igor Pasek (Prvý družba). Foto archív SND. Snímka Alena Klenková.

zohráva v *Krútnave* významnú úlohu: až do konca piateho zo šiestich obrazov opery sa doň totiž zbiehajú všetky tektonicky závažné tragické momenty. Najčastejšie sa v priebehu opery vyskytuje súzvuok zložený z dvoch zväčšených kvárt vo vzdialenosti veľkej sekundy (h-cis-f-g), v ktorom je akoby v skratke vystihnutá celá nálada opery, ktorú muzikologička Viera Donovalová nazvala „baladický šerosvit“²⁴.

Z modálne koncipovanej harmónie vychádza rad príznačných motívov a tém, ktoré sa však neviažu primárne na jednotlivé osoby, ale na situácie, city a nálady. Podobné emócie či psychické stavy sú tak u rôznych postáv hudobne zobrazené takmer totožne v harmonickej a nástrojovo-inštrumentačnej podobe.²⁵ Objavujú sa naprieč celou operou v inštrumentálnej aj vokálnej sfére a v závislosti od konkrétnych okolností boli pomenované ako téma zla, viny, trizna a dobra.²⁶ Vo všetkých prípadoch vyrastajú z motívického jadra, pre ktoré je príznačný interval malej tercie. Téma zla, ktorá má pôvod v otázke „Či je to hriech?“ na tónoch cis-h-d, zasadená do sledu paralelne postupujúcich tercií sa objavuje i v zdanlivo protichodných situáciách, akou je napríklad svadba, keď si Katrena na príkaz starejšieho sníma panenský veniec, čo

²⁴ DONOVALOVÁ, V. Charakteristika postáv v Suchoňovej opere *Krútnava*. In *Hudobnovedné štúdie V. Bratislava* : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1961, s. 32.

²⁵ VAJDA, I. Práca s hudobnými myšlienkami v operách Eugena Suchoňa. In *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 3.

²⁶ ŠTEFKOVÁ, M. Podstata hudobnej reči Suchoňovej *Krútnavy*, s. 247 – 254.



Eugen Suchoň: *Krútnava*. Slovenské národné divadlo, premiéra 9. 12. 1999. Réžia Juraj Jakubisko, hudobné naštudovanie Wolfdieter Maurer. 6. obraz. Foto archív SND. Snímka Alena Klenková.

umožňuje vnímať situáciu z pohľadu nešťastnej nevesty. Zo štrukturálneho hľadiska je téma zla a dobra takmer totožná: popri preložení posledného tónu o oktávu nižšie je rozdielom jej zasadenie buď do atonálneho (téma zla) alebo harmonického (téma dobra) prostredia. Motív viny odvíjajúci sa z Ondrejovho zvolania v 5. obraze „To nie ja“ (h-e-cis) je prítomný už v predohre v úvodnom zbore či v scéne hádky Ondreja s Katrenou v 4. obraze – dokazuje tak, že príznačné motívy sú jednotiacim elementom celého hudobného tkaniva opery.

Úmyselná tonálna nejednoznačnosť terdecimového akordu má tiež svoje opodstatnenie. Napríklad, v závere predohry nie je v tónovom rade g-h-d-f-a-cis-e zdôraznený základný tón, ani jeho kvinta. Funkciu basovej zádrže má v tomto prípade tón cis, ktorý podľa Igora Vajdu z hľadiska Suchoňovej tónovej symboliky vyjadruje zlo.²⁷ Z krútnavovského akordu napokon vychádza aj interval lydickej kvarty vyskytujúci sa v imitáciách ľudových piesní na autentické texty, ktorou je napríklad melódia zhudobňujúca text ľudovej balady *Zabili Janíčka na holi* zo začiatku 1. obrazu. Na vykreslení atmosféry dedinského života a ľudových zvykov (svadba, odpust) participuje zbor, jeho hlavnou úlohou je však podľa muzikológa Ernesta Zavorského poukázanie na etický zmysel celého diela.²⁸ Splynutie jednotlivca, kolektívu, prírody

²⁷ VAJDA, I. Úvod do symboliky Eugena Suchoňa. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 51.

²⁸ ZAVARSKÝ, E. *Eugen Suchoň*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955, s. 93.

a Boha v jeden celok²⁹ sa naplno odhaľuje v 5. obraze pri vokalizácii zboru ako tajomného hlasu Ondrejovho svedomia, ktorý ho nakoniec privedie k rozhodnutiu priznať sa. Vznesené slová starého Štelinu „Ondrej, choď si svojou cestou, žena ti odpustila, ja ti tiež odpúšťam“ v záverečnom obraze originálnej verzie opery prinášajú do súženej existencie Ondreja novú nádej a finálny výstup zboru je oslavou znovuzjednotenia mravného poriadku prírody a sveta.

Tadeáš Salva: *Margita a Besná*

V priebehu šesťdesiatych rokov minulého storočia sa z prostredia hudobnej publicistiky začali ozývať hlasy poukazujúce na potrebu televíznej opery,³⁰ ktorá sa dovtedy v katalógu tvorby žiadneho zo slovenských skladateľov neobjavila. Jej vznik sa spája predovšetkým s predstaviteľom slovenskej hudobnej avantgardy, Tadeášom Salvom (1937 – 1995).

Koncom päťdesiatych rokov vstúpila do hudobného života na Slovensku skupina mladých skladateľov, ktorí mali odlišné tvorivé ambície než ich predchodcovia.³¹ Vyrovnávanie sa s kompozičným odkazom medzivojnovnej a povojnovnej európskej avantgardy sa odrazilo vo vzťahu k hudobnému folklóru, ku ktorého využitiu mala nová generácia prevažne odmietavý postoj. V prípade Salvu došlo k výraznému obratu začiatkom sedemdesiatych rokov, keď skladateľ našiel nové a mimoriadne bohaté inšpiračné žriedlo práve v slovenskom piesňovom folklóre.³² Ako sa ukázalo, dôležitým impulzom bola monografia *Slovenské ľudové balady*, ktorá skladateľa podľa jeho vlastných slov priviedla k vedomému úsiliu o baladickosť v hudbe.³³

Balada a jej hlbšie štúdium výrazne ovplyvnili Salvovu skladateľskú poetiku a svetonázor: „Balada ako forma má v ľudskom a prírodnom dianí svoje významné miesto, lebo rešpektuje dve krajnosti, ktoré sú identifikovateľné a môže ich postrehnúť každý žijúci tvor na našej planéte. Sú to znaky, ktoré sú korením jestvovania živých hmôt, čiže života vôbec. Samotné prírodné zákony nám núkajú nekompromisný dualizmus, ktorý ako jediný dokáže v živote vôbec ukázať podstatnú zmenu. Najmarkantnejšie príklady, ktoré uvediem sú narodenie – smrť, svetlo – tma, deň – noc, teplo – zima. V hudobnom jazyku sa odrážajú vo forme polyfónia – homofónia, disonancia – konsonancia, jednohlas – viachlas, hlavná myšlienka – vedľajšia myšlienka, pomalé tempo – rýchle tempo. Ostatné medzistupne sú len akousi tieňohrou farieb, ktoré sú odvodené zo základného dualizmu. Dvojdielnosť tohto tvaru nie je môj objav, ale v podvedomí sa mi zdá, že som sa s týmto dualizmom narodil.“³⁴

²⁹ ZVARA, V. Realizmus a národné mýty v Suchoňovej Krútkave. In *K pocte Jána Cikkeru*. (Ed. L. Chalupka). Bratislava : Stimul, 2002, s. 175.

³⁰ HRČKOVÁ, N. Vzájomná podmienenosť televíznej opery a spoločnosti. In *Slovenská hudba*, 1961, roč. 5, č. 7 – 8, s. 311.

³¹ Viac pozri CHALUPKA, L. *Slovenská hudobná avantgarda. Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011, s. 48.

³² ŠČEPÁN, M. *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2020, s. 85 – 86.

³³ SALVA, T. – ANDREJČÁKOVÁ, J. Krásny, asketický ľudský hlas. [Rozhovor]. In *Roľnícke noviny*, 1987, roč. 42, č. 243, s. 5, 16. 10. 1987. Poznámka autora: Do začiatku sedemdesiatych rokov minulého storočia, keď Salva skomponoval *Margitu a Besnú*, vyšli dve publikácie s týmto názvom: od Márie Kolečányi (Bratislava : Nakladateľstvo Dr. Jozefa Orlovského, 1948) a Jiřího Horáka (Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956 resp. 1958). Salva v rozhovore nešpecifikuje, ktorú z monografií má na mysli.

³⁴ SALVA, T. *Autobiografia, časť V. Strojopis*, b. m., b. r., s. 18 – 19.

Vytýčenú baladickosť začal Salva uplatňovať už v prvom diele zo začiatku sedemdesiatych rokov, v televíznej opere *Margita a Besná* (1971)³⁵, ktorá je prvou kompozíciou tohto žánru v slovenskej hudbe. Skladateľ pri voľbe libreta čisto vokálnej kompozície siahol po rovnomennom literárnom diele Jána Botta, ktoré síce nie je ľudovou baladou, ale ako na margo balád tohto autora uviedol literárny vedec Cyril Kraus: „(...) ľudová slovesnosť [bola] základným inšpiračným zdrojom Bottovej tvorby. (...) 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.“³⁶

Balada popri spomínaných vlastnostiach upútala Salvu aj z iných dôvodov: „Zaujala ma pre istú voľnosť výstavby, spätosť a inšpiratívnu silu z literárnej formy, pre napätie, ktoré umocňuje širokú škálu nálad a kontrastov.“³⁷ Práve kontrast ako základná premisa baladického dualizmu bol pre Salvu mimoriadne dôležitým činiteľom, ktorý vnášal do každej zložky hudobného stvárnenia. Možno ho identifikovať hlavne na úrovni makroštruktúr: pri voľbe postáv a charakterov, osadenia a hlasov, pri vytvorení kontrastu medzi farbami hlasu, v rytme a metre v rámci striedania pravidelnosti a nepravidelnosti, a napokon v melose a tektonike pri použití tonálnych a modálnych postupov vo vertikálnych a horizontálnych tvaroch. V tomto zmysle možno hudobnú faktúru *Margity a Besnej* charakterizovať ako pomerne jednoduchú a výrazne slovenskú. Popri častom jednohlase, resp. vedení jednohlasných línií v oktávach, dochádza k využitiu charakteristických intervalov starších štýlových vrstiev slovenských ľudových piesní (čisté a zväčšené kvarty, čisté kvinty) a melizmatickému ozdobovaniu melodických línií. Príznačný je tiež výskyt superpozícií dvoch tritónov vo vzdialenosti malej tercie. Kontrastný pól voči slovenskosti hudobnej reči opery predstavujú chromatické súzvuky s biakordickou štruktúrou, ako aj simultánne znenie viacerých pásiem na princípe riadenej aleatoriky.³⁸

V súvislosti so vznikom opery bol Salva inšpirovaný nielen Bottovým dielom, ale i príbehmi, ktoré mu v mladosti sprostredkoval jeho starý otec, povoláním pltník. Preto pôvodný názov opery znel *Peripetie na pltnícku baladu Margita a Besná*. Samotné libreto, ktorého spoluautorkou bola popri skladateľovi tiež Veronika Vrbková, je v porovnaní s predlohou stručnejšie. Salva z pôvodnej Bottovej balady vybral kulminačné miesta, ktoré v záujme posilnenia lyrického fenoménu v porovnaní s naratívny charakterom literárnej predlohy doplnil v prípade árie Margity i ďalších zborových pasáží novým, vlastným textom.

Aj v predchádzajúcich vokálno-inštrumentálnych dielach sa hudobné dianie – napriek zrovnoprávneniu speváckych partov s inštrumentálnymi – koncentrovalo vo vokálnom aparáte. V opere však Salva tento princíp vygradoval do najväčšej možnej miery, keď klasický inštrumentár vynechal. Operu z tektonického hľadiska tvoria prológ, vlastné dejové jadro pozostávajúce zo sólových árií Margity a Besnej spojených recitatívom a záverečný epilóg. V zmysle vernosti predlohe vystupujú v opere dve hlavné postavy: dobrá, láskavá pastorkyňa Margita a zlá, pomstychtivá macocha

³⁵ Opera bola premiérovito uvedená 16. 12. 1976 na II. programe Československej televízie.

³⁶ KRAUS, C. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 120.

³⁷ -mm-. Na čom pracujete? In *Hudobný život*, 1975, roč. 7, č. 6, s. 2.

³⁸ Viac pozri VAJDA, I. *Slovenská opera*, s. 179.

Handwritten musical score for 16 voices, likely sopranos and altos, from the opera 'Margita a Besná'. The score consists of 16 staves, each with a vocal line and a corresponding 'ku' or 'kum' syllable pattern. The notation includes many slurs and 'gliss' markings, indicating a continuous, flowing vocal texture. The syllables are written in a stylized, handwritten font. The score ends with a 'gój' marking at the bottom right.

Tadeáš Salva: *Margita a Besná* (1971). Rukopis partitúry, s. 91.

Besná. Interpretujú ich ženské hlasy, soprán a alt. Postavy v opere medzi sebou nevytvárajú dialóg, každej je zverená vlastná ária. Vizuálne ich dopĺňa nemá postava tanečníka a šestnásťhlasný zbor so štvoricou spevákov v každom hlase. Hudobný priebeh okrajových častí patrí výlučne zboru, ktorý v prostrednom úseku vstupuje do kontrastu s výstupmi Margity a Besnej ako kolektívna hudobnodramatická osoba v úlohe narátora a komentátora, aj ako personifikácia mládenca odpovedajúceho

na Margitin spev. Kým ária Margity využíva bohatú melizmatiku a preferuje intervalové kroky, tak ária Besnej je koncipovaná v oktávových a kvintových skokoch, pričom sa v nej často vyskytuje interval tritónu. Po formovej stránke nie je natoľko plynulá ako ária Margity. Jej dikciu prerušuje zbor, v ktorom vystupujú dva krajné hlasy (soprány a basy) s funkciou zobrazenia objektívnej skutočnosti, t. j. lásky medzi Margitou a mládencom, ako kontrastu voči žiadostivosťou pomätenej mysli Besnej zosobnenej v jej árii. Tektonika opery, ktorá sleduje dynamický oblúk s vrcholom tesne pred záverom, vykazuje podobnosť s kompozičnou stavbou antickej tragédie. Najmä záver vygradovaný krikom zboru na aproximatívnej výške tónu je analógiou katastrofy zo starogréckych dramatických diel.

Skladateľ svoj návrh na vizuálne stvárnenie opery uvádza poznámkami v dolnej časti partitúry. Jeho predstavu však režisér Petr Weigl pri realizácii diela (1974) nerešpektoval a nahradil ju vlastnou, voči Salvovmu abstraktnému poňatiu zjednodušenou koncepciou.³⁹ V záujme posilnenia tragického záveru však na rozdiel od pôvodného libreta nechal zomrieť aj mládenca, ktorý v žiali za svojou milou skáče z útesu.

Popri *Margite a Besnej* a po nej nasledujúcej rozhlasovej opere *Plač* (1977) Salva skomponoval aj ďalšie hudobno-dramatické dielo s výrazne baladickým charakterom – televíznu operu-balet *Reminiscor* (1982). Realizácia opusu na námietku ľudovej balady *Išli hudci horou* sa napriek vypracovanému libretu a scenáru z neznámych dôvodov neuskutočnila a partitúra diela nie je v súčasnosti k dispozícii.

Juraj Beneš: *Skamenený*

K predstaviteľom slovenskej hudobnej avantgardy patrila aj Juraj Beneš (1940 – 2004), ktorý bol zároveň najpotentnejším skladateľom tejto generácie v oblasti opernej tvorby. S baladickým fenoménom sa spája najmä jeho druhá opera s názvom *Skamenený* (1978)⁴⁰, ktorá má podtitul opera-balada. Námetovo čerpá z balady Janka Kráľa *Skamenený* (1865) o nešťastnej láske medzi Haničkou a Janíčkom. V opere milenecký pár (soprán – barytón) dopĺňajú postava Matky (ktorú zámerne spieva postava Hanky) a vdovca, ktorý sa síce v partitúre „in natura“ nevyskytuje, no jeho prítomnosť je stále cítiť.⁴¹ Na javisku sa počas celej opery vyskytuje aj zbor ako zhmotnenie premenlivosti prostredia, prírody/sвета aj konkrétneho človeka – jednotlivca i kolektívu. Jeho špecifikom je, že tvorí výrazový protipól sólových výstupov symbolizujúcich pozitívne vlastnosti a konanie.⁴² Hanku s Matkou ako moment principiálnej identity

³⁹ WEIGL, P. Margita a Besná : Príbehové obrázky a úryvok z televízneho scenára. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 4, s. 521 – 524.

⁴⁰ Dielo bolo po prvýkrát uvedené v roku 1974 v Opernom štúdiu Vysoké školy múzických umení, v hudobnom naštudovaní Svetozára Štúra a réžii Branislava Krišku. V roku 1987 ho uviedlo Štátne divadlo v Košiciach (hudobné naštudovanie Richard Zimmer, réžia Marián Chudovský), v roku 1995 Štátna opera v Banskej Bystrici (hudobné naštudovanie Igor Bulla, réžia Martin Bendik). Ide o prvú operu slovenského skladateľa uvedenú vo Veľkej Británii, kde ju naštudovala nezávislá operná spoločnosť The Mecklenburgh Opera London (1992).

⁴¹ BENEŠ, J. *Skamenený. Jednodojstvoová opera na texty Janka Kráľa*. [Partitúra]. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1976, s. 2.

⁴² ŠTEFKOVÁ, M. Niekoľko poznámok k opere *Skamenený*. In HRČKOVÁ, N. *Juraj Beneš. Skladateľ a jeho doba*. Bratislava : Marenčin PT, 2021, s. 134 – 135.



Juraj Beneš: *Skamenený*. Štátna opera v Banskej Bystrici, premiéra 16. 9. 1995. Réžia Martin Bendik, hudobné naštudovanie Igor Bulla. V popredí Šimon Svitok (Janko). Foto Archív Divadelného ústavu. Snímka René Miko.

pri križení postáv spája najmä motív lásky k Janíčkovi,⁴³ pričom zbor má v jednotlivých obrazoch voči nim a ich úmyslom antagonistickú, negatívnu funkciu.

V librete, ktorého autorom je sám skladateľ, sa popri *Skamenenom* vyskytujú aj fragmenty z ďalších, dovedna asi dvanástich Kráľových básní. Výber tejto poézie odôvodnil Beneš nasledovne: „Príklon k Jankovi Kráľovi a slovenskej balade bol ako-osi emigráciou do minulosti, kde, ako som dúfal, nájdem niečo živé.“⁴⁴ Muzikologička Michaela Mojžišová na margo Benešovej hudobno-dramatickej tvorby podotkla: „Jeho opery sú politickým divadlom, autobiografickým vyjadrením odporu, pohrdania, občas až beznádeje intelektuála dusiaceho sa v chorej spoločnosti.“⁴⁵ Výber predlohy teda naznačuje isté vzájomné súvislosti, keďže Kráľova baladická tvorba popri autobiografických črtách disponuje aj hlbším rozmerom, keď predstavuje Slovensko ako zakliatu krajinu vo víre dejín počas národnostného útlaku. Slovmi básnika Milana Rúfusa „(...) ako malú drámu sveta, v ktorej sa premietne človekov prometeovský osud, ktorej hrdina stáva sa univerzálnou spôsobnosťou, členom všeludského

⁴³ ŠTEFKOVÁ, M. Skamenený Juraja Beneša: k opernej poetike skladateľa. In *Slovenská hudba*, 2003, roč. 29, č. 2, s. 222.

⁴⁴ BENEŠ, Juraj – ZAGAR, Peter. Kam sa uberá londýnska opera? [Rozhovor]. In *Kultúrny život*, 1992, roč. 26, č. 46, s. 13, 12. 11. 1992.

⁴⁵ MOJŽISOVÁ, M. Hlas volajúceho na púšti. In *Divadlo v medzicase*, 2004, roč. 9, č. 3 – 4, s. 20 – 21.



Juraj Beneš: *Skamenený*. Štátne divadlo Košice, premiéra 12. 6. 1987. Réžia Marián Chudovský, hudobné naštudovanie Richard Zimmer. František Malatínek (Janko). Foto Archív Divadelného ústavu. Snímka Ondrej Béreš.

spoločenstva“⁴⁶. Pre skladateľa bola táto opera podľa jeho vlastných slov reakciou na udalosti augusta 1968, nástup normalizácie a s nimi spojené pocity beznádeje jedinca v neslobodnej spoločnosti,⁴⁷ čím vykazuje značné paralely s Kráľovu poéziou a nadčasovou platnosťou balady.

Aj keď sa *Skamenený* po hudobnej stránke vyznačuje výraznou slovenskosťou, u Beneša (na rozdiel od *Salvu* či *Suchoňa*) nezohrala primárnu úlohu inšpirácia slovenským hudobným folklórom a snaha o alúzie naň, ale iný aspekt. Beneš sa dlhodobo venoval problematike harmónie hudby, ktorej východiskom bola jeho vlastná teória o hudobnom myslení. V prípade prvej kategórie – suboktávového hudobného myslenia⁴⁸, v ktorom ide o organizáciu tónov pod hranicou októvy, – zohrali dôležitú úlohu impulzy teoretických spisov muzikológa Jozefa Kresánka, konkrétne koncepcia kvartónálnych tónových kostier predstavená v jeho fundamentálnej práci *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* (1951). Tieto poznatky sa implicitne odrazili v hudobnej reči *Skameneného* (vo vokálnych aj inštrumentálnych partoch), keď sú preferované motívy kvartového ambitu postúpené rôznorodým translačným a transpozičným procesom. Z tradičnej ľudovej hudby pochádza aj spôsob zadr-

⁴⁶ RÚFUS, M. Básnik Janko Kráľ. In KRÁĽ, J. *Poézia*. Bratislava : Tatran, 1976, s. 11.

⁴⁷ Cit. podľa ŠTEFKOVÁ, M. Niekoľko poznámok k opere *Skamenený*, s. 131.

⁴⁸ BENEŠ, J. *O harmónii (pokús o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie)*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003, s. 41 – 46.

žiavania spodného tónu, slovenský idióm v nástrojovom obsadení zastupuje tiež cimbal.

Opera sa z tektonického hľadiska delí na sedem obrazov. Hoci nesie rovnaký názov ako Kráľova balada, jej dejová fabula s ňou nie je totožná. Benešov text vznikol postupným rozložením viacerých básni, ktoré skladateľ znovu spojil, ale v inom poradí a iných súvislostiach než si to vyžadovala logika príbehu. Aj keď Benešov i Kráľov Janičko na konci skamenie, v opere to nie je preto, že nedodrжал sľub, ale z trestu za to, že zavraždil svojho soka – vdovca, ktorého si mala jeho milá vziať za muža. Hanka, hľadajúc svojho Janička, sa pri blúdení po lese napokon utopí. Do tohto, hoci len naznačeného, tragického vyústenia príbehu o bezmocnosti jedinca vzoprieť sa silám osudu vstupuje zbor, ktorý je v intenciách skladateľa viac-menej už len symbolickým komentátorom – prírodou, nie priamym účastníkom.

Scénické poznámky sa v partitúre nevyskytujú, čo súvisí s Benešovou predstavou antiiluzívneho divadla, keď psychológia postáv a angažovanosť autora, ktorý svojou hudbou sprostredkuje emocionálny kontakt diváka s dejom, ustupuje do úzadia a hudba sa stáva autonómnou zložkou operného diela. Tým sa tiež sa naplňa jedna z hlavných myšlienok moderného hudobného divadla hovoriaca o autorovi v úzadí, bez podsúvania toho, čo by si mal recipient v závere diela z príbehu vziať.

Jozef Grešák: *Zuzanka Hraškovie*

Pre slovenskú baladu (tak ľudovú ako aj umelú) je príznačné, že v porovnaní so svojimi zahraničnými pendantmi disponuje relatívne najmenším výskytom fantastických prvkov, pretože v nej výrazne prevažuje motivácia s hlbokým konkrétnym zmyslom pre mravné otázky a pre spoločenskú realitu.⁴⁹ Hudobným skladateľom, ktorý sa vo svojich dielach apelatívnym spôsobom vyhraňoval k tejto problematike bol Jozef Grešák (1907 – 1987). V tvorbe ho nenechal ľahostajným najmä osud jedinco, ktorí boli z rozličných dôvodov odsunutí na okraj spoločnosti, a tejto tematike sa prispôboval aj pri hľadaní predlôh operných libriet.

Pri komponovaní opery *Neprebudený* (1952) čerpal námet z poviedky Martina Kučúča, v nasledujúcej *S Rozárkou* (1973) to bola novela Vincenta Šikulu. Trojicu týchto skladieb dopĺňa miniopera *Zuzanka Hraškovie* (1973)⁵⁰ skomponovaná na rovnomennú sociálnu baladu Pavla Országha Hviezdoslava. Dielo s výrazne humanistickým obsahom patrí nepochybne k vrcholom umelej balady z prelomu 19. a 20. storočia. Popri inom sa v ňom pretavujú pocity umelcovej frustrácie a osamelosti z obdobia, keď sa ocitol sa v akomsi medzibode medzi mladšou a staršou generáciou literátov. Hviezdoslavov postoj voči nim viedol na jednej strane k ochladnutiu vzťahov a na druhej k vzájomnému umeleckému nepochopeniu.⁵¹ Idylické momenty slovenskej dediny z prechádzajúcich diel sú v *Zuzanke Hraškovie* (1900) potlačené a postavené do kontrastu s realisticky pravdivým obrazom, znázorneným až s naturalistickým

⁴⁹ Viac pozri BURLASOVÁ, S. *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2002, s. 18 – 20.

⁵⁰ Dielo bolo po prvýkrát uvedené koncertne v roku 1975 v rámci jedného z abonentných koncertov Slovenskej filharmónie (dirigent Bystrík Režucha). Odvtedy sa sporadicky uvádzalo, avšak naďalej len koncertne, a vyšlo na gramoflatni (1978). Prvé javiskové uvedenie diela sa uskutočnilo až v roku 2021, v Opernom štúdiu SND (hudobné naštudovanie Dušan Štefánek, réžia Marek Mokoš).

⁵¹ Viac pozri ŠMATLÁK, S. *Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1961, s. 318 – 319.

detailom.⁵² Popri domácej tradícii tu Hviezdoslav nepriamo nadviazal aj na kontexty svetovej poézie, a to nielen po stránke formálnej, ale aj epickej koncepcie, ktorá je dejovo zovretejšia, s realisticky štylizovaným vykreslením charakterov postáv.⁵³

Na rozdiel od dvoch predchádzajúcich diel, Grešák pri tvorbe libreta *Zuzanky Hraškovie* do pôvodného Hviezdoslavovho textu v rozsahu jedenástich strof nezasa-hoval. Vynechal iba tri záverečné verše ôsmej strofy predčasne pojednávajúce o smrti Zuzanky, ktoré by mohli z hľadiska celkovej dramaturgie oslabiť dramatickosť zá-veru. Kompozícia sa tektonicky delí na tri časti – *Prelúdium*, *Príbeh Zuzanky* a *Postlú-dium*, pričom okrajové časti sú koncipované pre sólový organ.

Skladba spadá do Grešákového „amebického“ obdobia nazvaného podľa sym-fonickej predohry *Améby* (1972), v ktorej skladateľove svojrázne kompozičné pred-stavy dosiahli zrelú podobu. Vychádzajúc z predstavy pohybu ako fundamentálnej a špecificky usporiadanej vrstvy hudobnej štruktúry sa základom celého hudobného formotvorného procesu skladieb tohto obdobia stala bunka.⁵⁴ Inšpiračné východisko v tomto smere predstavoval ľudový tanec karička a jeho metrrytmická štruktúra vychádzajúca z trojslabičnej stavby veršov, v deklamačnej povahe vokálnej melodiky sa odráža vplyv nárečových prvkov východoslovenského piesňového folklóru. Ako výrazný protipól ľudového elementu vystupuje v motivickej štruktúre a spôsobe tónovej organizácie bunkových skladieb vplyv Druhej viedenskej školy, konkrétne Antona Weberna, čím sa Grešák výrazne odlišuje od svojich generačných rovesníkov.

Hoci je doménou Grešákových skladieb dôraz na sónickosť vychádzajúcu z výbe-ru a tvorenia netypických nástrojových zoskupení,⁵⁵ v *Zuzanke Hraškovie* je evidentná dominantnosť vokálnych partov voči orchestrálnej zložke, ktorá je podriadená tex-tovej a významovej línii príbehu. Ten je rozdelený do desiatich obrazov, v ktorých sú zakomponované inštrumentálne medzihry. Nemajú oddeľujúcu funkciu, ale sa podieľajú na spoluvytváraní homogénnej tematickej a výrazovej spojitosti dejo-vých, náladovo sa meniacich situácií. Ich jednotiacim elementom je tragickosť spo-čívajúca v maximálne vystupňovanom konflikte medzi citovo chladnou, lakomou a chamtivou Macochou a krehkou, naivne pôsobiacou Zuzankou. Nenávisť Macochy k Zuzanke nie je vôbec skrývaná, no Otec sa pre svoju zbabelosť nedokáže postaviť proti tejto nespravodlivosti. Zuzanka nachádza útechu u Totičky, ani tá jej však nedo-káže pomôcť. Celkový priebeh deja a konanie postáv ozrejmuje Grešákom doplnená postava Komentátora.

Podľa skladateľa možno operu predviesť koncertne i scénicky, pričom pri oboch spôsoboch je vo vykreslení jednotlivých postáv badať Grešákov pozoruhodný cit pre hudobnú charakterizáciu. Prejavuje sa tu tiež jeho znalosť a precítenie ľudovej hovo-rovej reči, jej intonácií a psychických nuáns.⁵⁶ Pre Zuzanku je príznačné zoskupenie tónov d-f-cis-e, ktoré sa v obmenách a doplnení o ďalšie tóny objavuje už v *Prelú-*

⁵² Viac pozri MATUŠKA, A. *Hviezdoslav. In Hviezdoslav v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1954, s. 211.

⁵³ Viac pozri ŠMATLÁK, S. *Pavol Országh Hviezdoslav. Studie s výběrem z Hviezdoslavovy poezie*. Praha : Svobodné slovo, 1968, s. 82.

⁵⁴ GREŠÁK, J. – VALANSKÁ, L. ... o Amébách. Skladateľ Jozef Grešák sa zamýšľa nad svojou tvorbou a hovorí. [Rozhovor]. In *Hudobný život*, 1972, roč. 4, č. 17, s. 5.

⁵⁵ Viac pozri KOČIŠOVÁ, R. V zrkadle času : Jozef Grešák. In *Hudobný život*, 2008, roč. 40, č. 3 – 4, s. 37.

⁵⁶ Viac pozri URBANČÍKOVÁ, L. Jozef Grešák: Zuzanka Hraškovie. In *IV. Seminár mladých hudobných kritikov a muzikológov*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1975, s. 115.



Jozef Grešák: *Zuzanka Hraškovie*. Operné štúdio SND, premiéra 9. 10. 2021. Réžia Marek Mokoš, hudobné naštudovanie Dušan Štefánek. Jana Vondrů (Zuzanka), Gabriela Dzúriková (Macocha). Foto archív SND. Snímka Juraj Šimkovic.

diu. Ďalej ho Grešák umiestňuje pod texty Komentátora zo začiatku *Príbehu Zuzanky*: „Zuzanka Hraškuľča“, „Ubije mater ju, zúbky naň vycerí“, pod Zuzankino vlastné zvolanie „Joj – poviem totčičke“, aj pod tragické „člup“ symbolizujúce pošmyknutie a pád do vody, ktorý hlavnej postave privodil smrť, či v chorálovo štylizovanej pasáži v samotnom závere *Príbehu*.

Typické pre Macochu sú na sebe postavené dve tercie a triolový pohyb; čím viac sa jej rozpoloženie zhoršuje, tým sa zväčšuje ambitus spievaného intervalu. V tomto prípade ide hlavne o výskyt veľkej septimy g-fis, ktorá vyjadruje jej negatívnu povahu a skutky. Preto sa tento interval objavuje aj v Zuzankinom výkriku „joj“, keď ju pri návrate domov Macocha fyzicky inzultuje („Scupkali buchnáty: geglo až v chúďati“). Veľká septima sa objavuje tiež v záverečnom zvolaní „Schovaj ich, och, Bože“, ktoré poukazuje na Macochine duševné pochody súvisiace s prerodom krutej ženy v človeka sužovaného výčitkami svedomia. Macochino neľudské zaobchádzanie a výhražné „bodajs“ je hudobne vyjadrené prvkom, ktorý aj v tradičnej hudbe slúži na zobrazenie podobných vyhrtených afektov – glissandom z pevnej tónovej výšky,⁵⁷ v tom-

⁵⁷ Viac pozri URBANCOVÁ, H. Vokálny štýl a intonačné modely pohrebných plačov. In *Lament v hudbe*. (Ed. H. Urbancová). Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009, s. 46.



Jozef Grešák: *Zuzanka Hraškovie*. Operné štúdio SND, premiéra 9. 10. 2021. Réžia Marek Mokoš, hudobné naštudovanie Dušan Štefánek. Jana Vondrú (Zuzanka). Foto archív SND. Snímka Juraj Šimkovic.

to prípade z tónu g, ktoré znie nad orchestrálnym tremolom akordického súzvuku v triolovej rytmizácii.

Po tomto čine sa Zuzanka utieka vyplakať na hrob svojej matky: ide o najpôsobi-
vejšie miesto celej miniopery. V nadväznosti na podnety z Webernovej tvorby je inter-
valová štruktúra melodickéj zložky vokálneho partu pre ten-ktorý dejový úsek zvlášť
príznačná výberom určitej serie tónov.⁵⁸ Grešák síce pracuje so všetkými tónmi chro-
matickej škály, nie však v zmysle zásad prísnej dodekafónie, ale aditívne radeným
spájaním a rotáciou bunkových sérií, v ktorých nie je kladený dôraz na vyčerpanie
kompletného dvanásťtónového materiálu. V tomto zmysle je antiuspávanka jedným
z mála miest v diele, kde je použitých všetkých dvanásť tónov. Tie sú rozdelené do
štyroch trojtónových sérií fis-g-b, a-gis-e, dis-c-h, f-d-cis. Naliehavosť záverečných
slov je „Či ma už nerada?“, vyjadrená konsonantne znejúcou veľkou sextou nad ok-
távovou zádržou čistej kvinty v sláčikoch, prináša v kontexte atonálneho prostredia
náznakov presvetlenia, anticipujúc tak vyvrcholenie deja – záverečnú katarziu, ktorou
sa antiuspávanka končí. Grešák sa k svojmu kompozičnému zámeru vyjadril nasle-
dovne: „Pôvodne som chcel napísať uspávanku. Čoraz viac som si uvedomoval, že
práve Hviezdoslavova báseň je skôr antiuspávankou. Malá Zuzanka spieva a žaluje
sa na cintoríne svojej mŕtvej matke. Snažil som sa vyjadriť veľkosť Hviezdoslavovej

⁵⁸ Viac pozri NIŽNANSKÝ, E. *Zuzanka Hraškovie* – miniopera Jozefa Grešáka. In *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 38.

básne a vyjadriť umeleckými prostriedkami svoj protest proti utrpeniu detí v tej časti sveta, kde vládne hlad a vojnová hrozba.⁵⁹

Jozef Gahér: *Malka*

Absolvent brnianskej kompozičnej školy Jozef Gahér (1934 – 2013) bol jedným zo skladateľov, ktorých sa pre ich mimoslovenskú študijnú periódu dotkol úkaz tzv. bratislavocentrizmu.⁶⁰ Jeho rozsiahla a žánrovo širokospektrálna tvorba preto nenačádzala v domácej societe adekvátnu rezonanciu. Gahér bol mimoriadne aktívny v hudobno-dramatickej oblasti, ktorej sa venoval už od počiatku svojich kompozičných aktivít. Igor Vajda považuje za jej vrchol⁶¹ televíznu operu *Malka* (1984).⁶² Na rozdiel od prechádzajúcich diel, v ktorých autor námetovo čerpal prevažne z nemeckej a francúzskej literatúry, je skomponovaná na slovenský text. Opus bol pôvodne súčasťou zamýšľaného scénického diptychu podľa noviel Františka Švantnera *Piargy* a *Malka*. Po dokončení prvej jednoaktovej opery, ktorá dostala názov *Lavína* (1983), mal skladateľ záujem kontinuálne pokračovať v kompozičnej práci na druhom diele. Jeho tvorivý zámer bol však ovplyvnený objednávkou na vytvorenie pôvodnej televíznej opery. Gahér na tento podnet reagoval tým, že spomínaný diptych rozdelil na dve samostatné diela, pričom druhé komponoval už v intenciách uplatnenia možnosti televízneho spracovania. Libreto opery vytvoril Ondrej Laciak a je zaujímavé, že tak ako prvá televízna opera, Salvova *Margita a Besná*, aj Gahérova *Malka* vychádza z baladického predlohy.

Švantnerova *Malka*, ktorej ústrednými postavami sú Valach, Malka a Šajban, je súčasťou rovnomennej debutovej zbierky spisovateľa, považovanej za vrcholné dielo slovenského naturizmu, ktorý v tvorivom literárnom prostredí vytvoril nový rámcový kontrast: lyrický jazyk – dramaticko-epická téma.⁶³ Literárny vedec Ján Števíček označuje *Malku* ako novelu-baladu v ktorej sa striedajú dejové a opisné časti súvisiace s oživovaním prírody.⁶⁴ Tá v nich slúži ako rovnocenný partner, s ktorým Valach zdieľa svoje pocity a nálady. Jednou z črt, ktoré sú pre Švantnerove rané novely príznačné, je sujetová metóda stajomňovania vecí,⁶⁵ ktorá má dosah aj na ambivalentné ponímanie dvoch mužských postáv – dobrého Valacha a zlého Šajbana. Hlavným motívom novely je nenaplnená láska, keďže Malka v závere zomiera. Toto tragické vyústenie, hoci len náznakovo, odкрýva dve podstatné konštanty Švantnerovho videňa a cítenia sveta, ktorými sú život a smrť.⁶⁶

V závislosti od predlohy sa opera skladá z predohry a trinástich obrazov. Keďže jej príbeh je úzko spätý s prírodou a odohráva sa v horskej krajine, úlohou hudby

⁵⁹ Cit. podľa ČURILLA, J. *Jozef Grešák – Hľadanie hudobného tvaru a času*. Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2007, s. 63.

⁶⁰ Viac pozri CHALUPKA, L. *Generačné a štýlové konfrontácie. Spríevodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2018, s. 545 – 546.

⁶¹ VAJDA, I. Jozef Gahér: *Malka*. In *Hudobný život*, 1987, roč. 19, č. 5, s. 3.

⁶² Dielo bolo premiérové uvedené v celoštátnom vysielaní 1. 3. 1987 na I. programe Československej televízie.

⁶³ Viac pozri ČEPAN, O. *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977, s. 142.

⁶⁴ Viac pozri ŠTEVČEK, J. *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 77 – 78.

⁶⁵ Tamže, s. 42.

⁶⁶ Viac pozri ŠTEVČEK, J. *Nezbadané prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971, s. 131.

Jozef Gahér: *Malka* (1984). Rukopis partitúry, s. 18.

v predohre je dokreslíť atmosféru tohto rustikálneho prostredia, čo sa odráža v imitácii ľudovej melodiky, ponáškach na melódie trávnic. Niekoľkokrát sa tu objavuje chromatický mezotetrachord, ktorého výskyt je v štruktúre slovenských ľudových piesní podľa Jozefa Kresánka pomerne častým javom.⁶⁷

Výraznú funkciu v opere má zbor, ktorý predstavuje prírodu a je v stálom dialógu s hlavnými postavami, predovšetkým s Valachom. V tomto smere ide jednu z charakteristických baladických črt, znázorňujúcu až mystické zrastenie človeka s prírodou. To je v opere vykreslené v dvoch obrazoch, v ktorých má zbor výrazne onomatopoickú funkciu. Badať to v úvode štvrtého obrazu, kde na ceste do hory prekonáva Valach silné nárazy vetra, ktorý zvukovo účinne napodobňuje zbor delený na tri soprány a tri alty. Zbor v šiestom obraze vytvára ozvenu Valachovho volania na Malku, ktorá neprišla na stretnutie na Jamách, kde sa mala vyjadriť k ich sobášu. Symbolicky sa to isté echo objavuje aj na konci opery pri Valachovom výkriku, keď si uvedomí, že Malku navždy stratil. Kľúčové slová z textu sólistov preberá v priebehu obrazov zbor rôznym varírovaním, založeným na kompozičnej metóde computer music s využitím pseudonáhodných čísel funkcie Random,⁶⁸ ktorých aplikácia je zrejmá najmä v rytmických a dynamických parametroch. Jej základom je zvolený interval, napr. 0–8, pričom dĺžka základného parametru zodpovedá istej hodnote, napr. štvrtfovej note. Vygenerované číselné poradie je následne aplikované na základnú hodnotu, z ktorej sa potom daným násobkom alebo rozdielom vytvára jej výsledný rytmický, resp. dynamický tvar.

Tento postup je často použitý pri atomizácii slov medzi jednotlivými slabikami. V treťom obraze sa po prvýkrát predstaví postava Malky, ktorú uvádza altový zbor krátkym motívom končiacim na tóne f. Výsledkom aplikácie tejto metódy uplatnenej pri opakovaní motívu s posunutím časovej dĺžky posledného tónu je výrazovo netra-

⁶⁷ KRESÁNEK, J. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 2. vyd., 1997, s. 112.

⁶⁸ Viac pozri GAHÉR, J. Využitie pseudonáhodných čísel získaných počítačom pri kompozícii televíznej opery *Malka* (1984). In *Matematika a hudba*. (Eds. R. Berger – B. Riečan). Bratislava : VEDA, 1997, s. 181.

dične formulovaná šesťhlasná imitačná plocha. Rovnaký postup je využitý tiež pri napodobňovaní víchrice, ktorá je založená na oktavovom glissande, pri ktorom hlasy postupne stúpajú k najvyššiemu tónu a po jeho dovŕšení klesajú naspäť. Počítačovou inováciou tak vzniká špecifický rytmický a dynamický kontrapunkt, markantne sa podieľajúci na celkovej sónickosti opery. Pri realizácii jej vizuálnej časti⁶⁹ boli exteriéry zasadené do prostredia oravskej prírody, ktorá svojou podmanivosťou docielila výslednú baladickosť tohto audiovizuálneho diela.

Záver

Z etymologického hľadiska sa pojem baladickosti spája predovšetkým s predstavou atmosféry. V slovenskej opernej tvorbe 20. storočia sa vyskytuje viacero titulov, ktoré možno na základe prítomnosti špecifických znakov označiť ako baladické. Vo všetkých sledovaných operách sa tento fenomén uplatňuje v rozličných podobách, v ktorých sa odzrkadľuje výsostne individuálne poňatie a tvorivý prístup ich autorov. V opere *Stella*, ktorej autor Ladislav Holoubek čerpal podnety zo zahraničného námetu, to bola najmä drsná príroda škótskeho pobrežia a fascinácia neznámym, v tomto prípade osudovou ženou. U Eugena Suchoňa sa baladickosť vyprofilovala ako jeden z hlavných poznávacích znakov jeho hudobnej reči a preferencia takýchto sujetov, nevynímajúc operu *Krútnava*, súvisela s jeho citlivým vnímaním životných udalostí. Pre Tadeáša Salvu malo stretnutie s baladou popri motivácii pre vznik prvej slovenskej televíznej opery *Margita a Besná* až existenciálny charakter, keďže následná konfrontácia s baladou vyústila do stotožnenia jeho skladateľskej poetiky a umeleckého svetonázoru. Juraj Beneš, zväčša imúnny voči mimohudobným podnetom, vnímal vo voľbe balady pre libreto svojej opery *Skamenený* projekciu vlastného osudu. Jozef Grešák vyjadroval zhudobnením balady v opere *Zuzanka Hraškovie* svoj apel k dehumanizujúcej sa spoločnosti. A napokon, Jozefa Gahéra v balade upútala až nadprirodzená spojitosť medzi človekom a prírodou, čo vyústilo do skomponovania televíznej opery *Malka*.

BALLADIC TENDENCIES IN THE OPERAS OF TWENTIETH-CENTURY SLOVAK COMPOSERS

Michal ŠČEPÁN

The notion of being balladic is primarily linked to the idea of an atmosphere that is the sum of tragic, dramatic, and lyrical elements. The piercing atmosphere of balladic poetry and prose inspired several composers, and the balladic phenomenon was gradually adopted not only into short vocal genres, but also into large vocal-instrumental ones, including operas. In the course of the twentieth century, several operas were composed in Slovakia, which may be termed balladic due to their specific features. This study focuses on six Slovak operas. It examines the main inspiration factors that led their composers to adopt balladic subjects. It also introduces the motifs in the original literary works that contribute to creating this phenomenon and discusses

⁶⁹ Vyrobila Hlavná redakcia hudobného vysielania ČSTV v Bratislave, 1986, režisér Juraj Svoboda.

what interventions and deviations were made with respect to the original literary model while writing the opera libretto and in what way the composers worked while composing the music to achieve the set balladic character and the musical characterization of the characters and the plot.

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA č. 2/0116/20 Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18. – 20. storočia na Slovensku.

LITERATÚRA

- BENEŠ, Juraj. *Skamenený. Jednodejstvová opera na texty Janka Kráľa*. [Partitúra]. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1976. 183 s.
- BENEŠ, Juraj. *O harmónii (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie)*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003. 100 s. ISBN 80-88884-40-3.
- BENEŠ, Juraj – ZAGAR, Peter. Kam sa uberá londýnska opera? [Rozhovor s Jurajom Benešom, Chrisom Baughom a Johnom Abulafiom]. In *Kultúrny život*, 1992, roč. 26, č. 46, s. 13, 12. 11. 1992.
- BOKESOVÁ, Zdenka. Mikuláš Moyzes: klasik slovenskej hudby. In *Hudobnovedné štúdie*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1961, s. 7 – 150.
- BUGALOVÁ, Edita. *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2011. 302 s. ISBN 978-807162-891-0.
- BURLAS, Ladislav. Jednota a vývoj v diele Eugena Suchoňa. In *Musicologica Slovaca*, 1969, roč. 1, č. 2, s. 187 – 201.
- BURLAS, Ladislav. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava : Opus, 1983. 200 s.
- BURLASOVÁ, Soňa. *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2002. 263 s. ISBN 80-88737-34-6.
- ČEPAN, Oskár. *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977. 229 s.
- ČURILLA, Jozef. *Jozef Grešák – Hľadanie hudobného tvaru a času*. Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2007. 123 s. ISBN 978-80-89188-18-5.
- DONOVÁLOVÁ, Viera. Charakteristika postáv v Suchoňovej opere Krútnava. In *Hudobnovedné štúdie V. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied*. 1961, s. 5 – 91.
- GAHÉR, Jozef. Využitie pseudonáhodných čísel získaných počítačom pri kompozícii televíznej opery Malka (1984). In *Matematika a hudba*. (Eds. Roman Berger – Beloslav Riečan). Bratislava : VEDA, 1997, s. 181 – 187. ISBN 80-224-0473-X.
- GREŠÁK, Jozef – VALANSKÁ, Lýdia. ... o Amébach. Skladateľ Jozef Grešák sa zamýšľa nad svojou tvorbou a hovorí. [Rozhovor]. In *Hudobný život*, 1972, roč. 4, č. 17, s. 5.
- HLAVATÝ, Jozef. Zasa o jeden krok ďalej. (K opernej premiére v SND). In *Slovák*, 1939, roč. 21, č. 67, s. 10, 21. 3. 1939.
- HOZA, Štefan. Niečo o vzniku opery »Stella« od Ladislava Holoubka. In *Nový svet*, 1939, roč. 14, č. 14, s. 10, 1. 4. 1939.
- HRČKOVÁ, Naďa. Vzájomná podmienenosť televíznej opery a spoločnosti. In *Slovenská hudba*, 1961, roč. 5, č. 7 – 8, s. 311 – 315.
- CHALUPKA, Lubomír. *Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950)*. Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2015. 307 s. 978-80-8127-091-8.
- CHALUPKA, Lubomír. *Generačné a štýlové konfrontácie. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia II. (1951 – 2000)*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2018. 879 s. ISBN 978-80-223-4585-9.
- CHALUPKA, Lubomír. *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011. 672 s. ISBN 978-80-223-3115-9.

- CHALUPKA, Lubomír. Fenomén baladickosti v slovenskej hudobnej tvorbe 20. storočia. In *Studia Academica Slovaca* 36. Bratislava : Stimul, 2007, s. 345 – 355. ISBN 978-80-89236-23-7.
- CHALUPKA, Lubomír. Fenomén rapsodickosti v slovenskej hudbe 20. storočia. In *Studia Academica Slovaca* 39. Bratislava : Stimul, 2010, s. 89 – 96. ISBN 978-80-223-2881-4.
- KOČIŠOVÁ, Renáta. V zrkadle času : Jozef Grešák. In *Hudobný život*, 2008, roč. 40, č. 3 – 4, s. 36 – 38. ISSN 1335-4140.
- KRAUS, Cyril. *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999. 238 s. ISBN 80-7090-520-4.
- KRESÁNEK, Jozef. *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961. 156 s.
- KRESÁNEK, Jozef. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 2. vyd., 1997. 296 s. ISBN 80-88880-14-9.
- LENGOVÁ, Jana. Princíp baladickosti v dielach Jána Levoslava Bellu a Tadeáša Salvu. In *Musilogica Slovaca*, 2013, roč. 4 (30), č. 1, s. 58 – 68. ISSN 1338-2594.
- MATUŠKA, Alexander. Hviezdoslav. In *Hviezdoslav v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1954, s. 192 – 219.
- mm-. Na čom pracujete? In *Hudobný život*, 1975, roč. 7, č. 6, s. 2.
- MOJŽISOVÁ, Michaela. Hlas volajúceho na púšti. In *Divadlo v medzičase*, 2004, roč. 9, č. 3 – 4, s. 20 – 21. ISSN 1335-9355.
- MUNTÁG, Emanuel. *Viliam Figuš-Bystrý. Život a dielo (1875 – 1937)*. Martin : Matica slovenská, 1973. 326 s.
- NEJEDLÁ, Jaromíra. *Balada a moderní epika*. Praha : Československý spisovateľ, 1975. 176 s.
- NEJEDLÁ, Jaromíra. *Balada v proměně doby*. Praha : Československý spisovateľ, 1989. 250 s.
- NIŽNANSKÝ, Emil. Zuzanka Hraškovie – miniopera Jozefa Grešáka. In *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 33 – 46. ISSN 1335-2458.
- PAŠTEKA, Július. Urbanova tragická balada. In URBAN, Milo. *Za vyšším mlynom*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965, s. 95 – 105.
- PICHLER, Tibor. Hľadanie stratenej pamäti. K politike spomínania v strednej Európe. In *Kolektívne identity v strednej Európe v období moderny*. (Eds. Moritz Csáky – Elena Mannová). Bratislava : Academic Electronic Press, 1992, s. 51 – 58. ISBN 80-88880-35-1.
- RÚFUS, Milan. Básnik Janko Král. In KRÁL, Janko. *Poezia*. Bratislava : Tatran, 1976, s. 9 – 12.
- SALVA, Tadeáš. *Autobiografia, časť V. Strojopis*. Bez uvedenia miesta a roku. 28 s.
- SALVA, Tadeáš – ANDREJČÁKOVÁ, Jarmila. Krásny, asketický ľudský hlas. [Rozhovor]. In *Rolnícke noviny*, 1987, roč. 42, č. 243, s. 5, 16. 10. 1987.
- SMOLÍK, Pavol. Iná koncepcia heroizmu. In *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 44 – 66. ISSN 1335-2458.
- ŠČEPÁN, Michal. *Tadeáš Salva. Život a dielo*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2020. 248 s. ISBN 978-80-89135-47-9.
- ŠMATLÁK, Stanislav. *Hviezdoslav. Zrod a vývin jeho lyriky*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961. 443 s.
- ŠMATLÁK, Stanislav. *Pavol Országh Hviezdoslav. Studie s výběrem z Hviezdoslavovy poezie*. Praha : Svobodné slovo, 1968. 193 s.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta. Niekoľko poznámok k opere Skamenený. In HRČKOVÁ, Naďa. *Juraj Beneš. Skladateľ a jeho doba*. Bratislava : Marenčin PT, 2021, s. 130 – 141. ISBN 978-80-569-0909-6.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta. Skamenený Juraj Beneš: k opernej poetike skladateľa. In *Slovenská hudba*, 2003, roč. 29, č. 2, s. 215 – 250. ISSN 1335-2458.
- ŠTEFKOVÁ, Markéta. Podstata hudobnej reči Suchoňovej Krútnavy. In *Slovenská hudba*, 2008, roč. 34, č. 3 – 4, s. 239 – 257. ISSN 1335-2458.
- ŠTEVČEK, Ján. *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962. 215 s.
- ŠTEVČEK, Ján. *Nezbadané prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1971. 156 s.

- TVRDOŇ, Jozef. Premiéra Holoubkovej opery Stella v Košiciach. In *Slovenská hudba*, 1958, roč. 2, č. 4, s. 162 – 163.
- URBANCOVÁ, Hana. Vokálny štýl a intonačné modely pohrebných plačov. In *Lament v hudbe. (= Studia Ethnomusicologica IV.)* (Ed. Hana Urbancová). Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, AEPRESS, 2009, s. 33 – 62. ISBN 978-80-89135-25-7.
- URBANČÍKOVÁ, Lýdia. Jozef Grešák: Zuzanka Hraškovie. In *IV. Seminár mladých hudobných kritikov a muzikológov*. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1975, s. 111 – 119.
- VAJDA, Igor. Jozef Gahér: Malka. In *Hudobný život*, 1987, roč. 19, č. 5, s. 3.
- VAJDA, Igor. *Slovenská opera*. Bratislava : Opus, 1988. 366 s.
- VAJDA, Igor. Práca s hudobnými myšlienkami v operách Eugena Suchoňa. In *Slovenská hudba*, 1994, roč. 20, č. 1, s. 1 – 10. ISSN 1335-2458.
- VAJDA, Igor. Úvod do symboliky Eugena Suchoňa. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 1 – 2, s. 47 – 58. ISSN 1335-2458.
- WEIGL, Petr. Margita a Besná : Príbehové obrázky a úryvok z televízneho scenára. In *Slovenská hudba*, 1998, roč. 24, č. 4, s. 521 – 524. ISSN 1335-2458.
- ZAVARSKÝ, Ernest. *Eugen Suchoň*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. 144 s.
- ZVARA, Vladimír. Marginálie k premenám „slovenskosti“ v slovenskej hudbe. In *Slovenská hudba 20. storočia v pohľadoch a kontextoch*. (Ed. Ľubomír Chalupka). Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2011, s. 31 – 48. ISBN 978-80-223-3116-6.
- ZVARA, Vladimír. Realizmus a národné mýty v Suchoňovej Krútnave. In *K pocte Jána Cikkeru*. (Ed. Ľubomír Chalupka). Bratislava : Stimul, 2002, s. 169 – 184. ISBN 80-88982-65-0.

Michal Ščepán
Ústav hudobnej vedy SAV, v.v.i.
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
e-mail: michal.scepan@savba.sk