

Premeny melodrámy v slovenskej hudbe

Ľubomír Chalupka

Vo svojom príspevku chcem upriamiť pozornosť na kompozičný druh, ktorý nebol a nie je v slovenskej hudobnej tvorbe veľmi frekventovaný, na melodramu ako útvar, kde prichádza k zapojeniu recitovaného básnického textu do hudobnej štruktúry. V prípade spojenia poézie s hudbou dominovali a dodnes dominujú v slovenskej hudbe predovšetkým vokálno-inštrumentálne kompozície so spevným partom, v podobe piesňových a zborových kompozícií, resp. kantát, menej vokálnych symfónií. Nadväznosť na melodramatickú tradíciu, ktorá sa v českej tvorbe stabilizovala v podobe koncertnej alebo scénickej melodrámy zásluhou Zdeňka Fibicha,¹ možno v záujmovom poli slovenských skladateľov dokumentovať veľmi skromne, so začiatkom v tvorivom odkaze Mikuláša Moyzesa (1872–1944), v ktorom sú zastúpené tri melodrámy: *Siroty* (1921), *Lesná panna* (1922) a *Čertova rieka*, písané pre recitáciu s klavírnym sprievodom, ktorý neskôr inštrumentoval pre orchester Mikulášov syn, už profesionálne vzdelaný Alexander. Je zaujímavé, že prvá melodráma z tejto trojice vznikla zakrátko po návšteve Mikuláša Moyzesa v Prahe na tzv. Koncerte slovenskej hudby v marci 1920, keď Česká filharmónia okrem iných diel slovenských skladateľov uviedla jeho *Scherzo*, a Moyzes tu počas týždňovej návštevy hlavného mesta mohol azda spoznať niektorú z Fibichových melodram. Ak si slovenská hudobná historiografia venovaná M. Moyzesovi tieto jeho melodrámy veľmi necení, možno to pričítať nie veľmi kvalitným básnickým predlohám ako i menšiemu zmyslu skladateľa pre hudobný dramatizmus.² Podobnú kvalitu i epizodickú úlohu zastupuje v tvorivom odkaze Moyzesoého generačného druhu Mikuláša Schneidra-Trnavského (1881–1958) melodráma *Varinka* pre recitátora a klavír (1933), písaná z príležitosti Pribinovských osláv.³ Ojedinelý prípad prepojenia recitovanej poézie s hudbou v slovenskej hudbe prvej polovice 20. storočia, tentoraz v pôvodnej orchestrálnej skladbe, predstavuje symfonická báseň *Boj Jána Cikka* (1911–1989) z roku 1943, druhá skladba zo skladateľovho triptychu symfonických básní *O živote* napísaných v rokoch 2. svetovej vojny, kde v strednom diele je predpísaný prednes básne Andreja Žarnova *Vojak a matka*. Hudba *Boja* je preniknutá už vyspelým dramatickým nábojom, predestinujúcim budúcu dráhu Cikka-opsného skladateľa⁴ a zároveň je v roku vzniku skladby ojedinelým protestom slovenského skladateľa proti vojne. Prvým zrelým melodramatickým opusom v slovenskej hudbe je šesťdielny cyklus *Kontemplácie* pre recitátora a klavír (1964) od Cikka-opsného generačného druhu Eugena Suchoňa (1908–1993). Charakterizuje ho citlivý výber protivojnovej poézie i jeho hudobné stvárnenie.⁵

¹ ŠUSTÍKOVÁ, Věra. *Zdeněk Fibich a český koncertní melodram*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2014.

² BOKESOVÁ, Zdenka. Mikuláš Moyzes – klasik slovenskej hudby. *Hudobnovedné štúdie*. Bratislava: SAV 1955, s. 7–150.

³ BUGALOVÁ, Edita. *Hudobná Trnava a Mikuláš Schneider-Trnavský*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, 2011, s. 124.

⁴ KRESÁNEK, Jozef. *Úvahy o hudbe*. Bratislava: Panton 1965, s. 205–216; PALOVČÍK, Michal. *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*. Prešov: Matúš, 1995, s. 79–83.

⁵ V súpise Suchoňových predopusových kompozícií figuruje príležitostná skladba k hodovej dedinskej zábave *Stratený sen* z pera 17ročného skladateľa, označená ako „melodráma pre recitáciu a klavír“.

5. NOVEMBER

(M. Herz)

Quieto, molto rubato

Ni vzdychnúť sme si

nestačili a jeseň prišla už.

Pár žltých listov na orechu jak pečať sŕz a

mdlého smiechu leta, ktoré nedozrelo.

Mám ešte svoje za-

chmúrené čelo i ruky i prsia chudé...

mám ešte...

PB 045

1. Eugen Suchoň: *Kontemplácie*, č. 5 November – text Milan Herz (1964)

V *Kontempláciách* sa prejavil skladateľov zmysel pre budovanie uzavretej dynamickej formy s vrcholom v predposlednej časti cyklu. Pri dialógu slova s hudbou Suchoň v záujme významového vyznenia poetických posolstiev ponechal recitátorovi priestor, kde sa hudba odmlčí, alebo znie v pianissime, často má ilustratívny charakter.⁶

⁶ KRESÁNEK, Jozef – VAJDA, Igor. *Eugen Suchoň*. Bratislava: OPUS 1978, s. 148–149.

Ku dynamickejšiemu a pestrému spôsobu melodramatického prepojenia recitovaného básnického textu s jeho hudobným už nie sprievodom, ale špecifickým výkladom, umocnením kľúčových sémantických poetických sentencií a postrehov, prispela generácia tzv. slovenskej hudobnej avantgardy, nastupujúca do slovenskej hudby koncom päťdesiatych a v priebehu šesťdesiatych rokov.⁷ Štandardný typ komornej melodrámy (dielo pre recitátora a klavír) sa v jej tvorbe takmer neuplatnil, výnimkou je *Večer na Ďumbieri* od Juraja Pospíšila (1931–2007), melodráma inšpirovaná výročím Slovenského národného povstania, v ktorej cítiť silnú autorovu väzbu na spomenutý Suchoňov opus.⁸ Skladateľom tejto generácie však išlo predovšetkým o využívanie nekonvenčných postupov, často na báze až experimentu, napr. v rámci bohatejšej zvukovo-farebnej variability inštrumentálnej vrstvy, ako aj hľadanie nových väzieb slova a hudby. Po Pospíšilovi už nikto zo slovenských skladateľov neuviedol do svojej partitúry názov „melodráma“. V roku 1965 premiérovodoznala kantáta-melodráma *Oświęcim* (1960) od vedúcej osobnosti tejto generácie Ilju Zeljenku (1932–2007). Podnetom k jej vzniku bola nová rovnomenná báseň Zeljenkovho vrstovníka Mikuláša Kováča, sugestívnymi slovami približujúca inferno koncentračného tábora. Skladateľ uchopil text určený recitátorovi tak, aby artikulácia jeho prednesu bola v zhode s hudobným rytmom a metrom, a stvárnenie hudby korelovalo s významovými jadrami básnickej výpovede.⁹ Dramatický náboj, tentoraz vychádzajúci z poémy ruského symbolistického básnika Alexandra Bloka *Dvanásť* (1967) o revolučných pohyboch v Rusku a osudoch ich protagonistov, zaujal Mira Bázlika (1931). Stvárnil ho v rovnomennom melodramatickom oratóriu pre recitátora, barytón, miešaný zbor a orchester (z úcty k vynikajúcemu prekladu českého lingvistu Bohumila Mathesia ponechal slovenský skladateľ recitovaný text v jazyku prekladateľa). K vrcholným scénam skladby patrí 7. časť, kde recitátor prechádza od expresívneho prednesu slov básne k spievaniu, sprevádzanému miešaným zborom a bohato inštrumentovaným orchestrom.¹⁰ Podobné obsadenie ako Bázlik zvolil Ivan Hrušovský v melodramatickom cykle *Canticum pro pace* (1985), kde skladateľ recitátorovi predpísal text z úryvkov z Biblie, v čase normalizačných ateistických pokynov na „správnu socialistickú“ tvorbu to bol nesporne odvážny čin autora.¹¹ Ďalším dielom z dynamickejšieho obdobia vývoja slovenskej hudby v šesťdesiatych rokoch minulého storočia je absolventská skladba Tadeáša Salvu (1937–1995), ktorý končil štúdium kompozície, nie však na Slovensku, ale v Poľsku, na Vysokej hudobnej škole v Katowiciach. Skladba má názov *Koncert pre klarinet, recitátora, štyri ľudské hlasy a bicie nástroje*, nejde však o koncertantný opus v tradičnom ponímaní, ale o expresívny melodramatický útvar v podobe až výkriku (kde prichádza k zrovnoprávneniu partu klarinetu s ľudskými hlasmi),

⁷ CHALUPKA, Ľubomír. *Slovenská hudobná avantgarda*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2011.

⁸ DONOVALOVÁ, Viera. Melodramatické prvky v slovenskej angažovanej hudobnej tvorbe. *Slovenské národné povstanie v hudbe*. Banská Bystrica: Literárne a hudobné múzeum, 1985, s. 108–122; VERNUSOVÁ, Ivana. Postrehy k skladateľskému profilu Juraja Pospíšila. *Slovenská hudba*, roč. 41, 2015, č. 4, s. 357–366.

⁹ CHALUPKA, Ľubomír. Ilja Zeljenka. *Oświęcim*. *Hudobný život*, roč. 33, 2001, č. 6, s. 11–14.

¹⁰ PODRACKÝ, Igor. Miro Bázlik: *Dvanásť*. *Hudobný život*, roč. 11, 1979, č. 15, s. 5; CHALUPKA, Ľubomír. Cestou hľadania maxím. Reflexie k tvorbe Mira Bázlika. *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 1, s. 5–29.

¹¹ MARTINÁKOVÁ, Zuzana. Skladateľ reflexívnej výpovede. *Hudobný život*, roč. 19, 1987, č. 4, s. 3.

Fl. I.

Ob. I.

Cl. in B I. II.

I. II. Trb. in C

III.

Vibr.

Arpa

Recit. solo

Pierre fon-taine, Mar-seille. Kie-že ste
Pierre fon-taine, Mar-seille. Where have you

Vl. I. solo

Cl. b.

I. II. Cor. in F

III. IV.

Tr. in C I.

Song

Recit. solo

ad-i-lli, lu-dia s'prázd-ny-mi ru-ka-mi?
gone a-way, good folks, with your hands all emp-ty?

I. Vl.

II. Vl.

Vc.

Cb.

2. Ilja Zelenka: Kantáta-melodráma *Osvěncim*, – text Mikuláš Kováč, s. 22 (1960)

s protestným textom recitátora (jeho autorom je sám skladateľ), odhaľujúcim nebezpečenstvo civilizačného technokratického vývoja v 20. storočí, ničiaceho prirodzenú ľudskú komunikáciu. V zhode s týmto zámerom, ide o sugestívne a novátorské využitie vokálnych i inštrumentálnych prostriedkov dobovej poľskej skladateľskej školy.¹²

¹² CHALUPKA, Ľubomír. Zdroje exprese v Salvovom koncerte pre klarinet. *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby*. Banská Bystrica: Akadémia umení, 2004, s. 33–43.

Toto novátorstvo uplatnil Salva aj v rozsiahlom *Requiem aeternam* pre 3 recitátorov, sóla, miešaný zbor, detský zbor a orchester (1967), kde predpísal hovorené sentence v piatich jazykoch (popri slovenčine aj v latinskom, hebrejskom, anglickom a francúzskom jazyku). Podobne dôležitú úlohu v dramatickom oblúku celku má part recitátora v *Rekviem na koniec tisícročia* (1999) od Ivana Hrušovského. Skladateľ vybral verše z poézie slovenských disidentských autorov a celkovú dramatickú expresiu podporil inštrumentáciou, k organu predpísal len plechové dychové nástroje a bicie.¹³ S erupzívne sa vyvíjajúcou tvorbou už spomínaného Ilju Zeljenku počas šesťdesiatych rokov je spojený ďalší opus, komorný melodramatický útvar *Metamorphoses XV* pre recitátora a 9 nástrojov, s využitím latinského originálu starovekého básnika Ovídia. Skladateľ určil recitátorovi prednes v hexametroch, hudba poukazuje na ovplyvnenie webernovskou kompozičnou technikou.¹⁴ K typu komorného melodramatického útvaru siahli aj ďalší skladatelia, príslušníci generácie tzv. slovenskej hudobnej avantgardy. Juraj Hatrik (nar. 1941) si zvolil výber z poézie gréckeho básnika Janisa Ritsosa ako inšpiráciu pre cyklus *Čakanie*, určený recitátorky, sláčikovému kvartetu, flaute, harfe a bicím (1966). Aj on, podobne ako Zeljenka pri využití Ovídiovoho textu, zvolil farebne pestrý inštrumentálny „komentár“ k textu, ktorého obsahom je očakávanie pozitívnych pocitov, a v závere, keď sa dostavia, mení sa prednes recitátorky na spev.¹⁵ Zhodný text, povstaleckú poéziu Milana Rúfusa, ktorú si zvolil skladateľ Juraj Pospíšil, zaujal aj Tadeáša Salvu, autora spomenutých diel *Koncert pre klarinet* a *Requiem aeternam*. Jeho cyklus *Žalospevy* pre recitátora, soprán, miešaný zbor a komorný orchester (1974) je svojráznou vokálno-inštrumentálnou kontamináciou dramatizmu s ostrovčekmi lyriky, pričom v hudobnej vrstve sa objavujú aj prvky jazzu.¹⁶ K citlivému využitiu slovenskej poézie prispel Ivan Parík (1936–2005), skladateľ založený primárne lyricky, ktorý nachádzal synestetické prepojenie básnických posolstiev s kultivovanými hudobnými stvárneniami.¹⁷ Dôkazom je krehká a priehľadná komorná melodráma pre recitátorku a komorný súbor *Videné zblízka nad jazerom* (1979) na verše Maše Haľamovej a orchestrálne dielo pre recitátora a orchester *Ako sa pije zo studničky* (1990) s využitím reflexívnej poézie Milana Rúfusa. Naopak, dokumentom redukcie hudobnej vrstvy voči recitácii je *Hudba k dvom básňam Ericha Frieda* pre recitáciu a trúbku (1993) od niekdajšieho lídra slovenskej hudobnej avantgardy Ladislava Kupkoviča, po roku 1969 žijúceho a tvoriaceho v Nemecku.

Melodramatické väzby recitovaného textu s hudobnou transformáciou jeho jazykových i významových jadier sa stali zásluhou jednotlivých príslušníkov tzv. slovenskej hudobnej avantgardy organickou súčasťou závažných inovačných premien v druhovo-žánrovom spektre slovenskej skladateľskej tvorby po roku 1960. O niečo neskôr k nim prispeli skladatelia nastupujúci v posledných dvoch desaťročiach 20. storočia, inšpirovaní ideami postmodernej orientácie, medzi ktorými nechýbali ani hudobné

¹³ ADAMOV, Norbert. *Rekviem v súčasnej hudbe*. Bratislava: Veda, 2006.

¹⁴ KAJANOVÁ, Yveta. *Rozhovory s Iljom*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 1997, s. 62–77.

¹⁵ CHALUPKA, Ľubomír. Juraj Hatrik: Canto responsoriale. *Čakanie*. *Slovenská hudba*, roč. 11, 1967, č. 8, s. 379–380; ČUNDERLIKOVÁ, Eva. *Hlas pamäti. Portrét skladateľa Juraja Hatrika*. Bratislava: HC Plus, 2003.

¹⁶ DONOVALOVÁ, Viera. Melodramatické prvky v slovenskej angažovanej hudobnej tvorbe. *Slovenské národné povstanie v hudbe*. Banská Bystrica: Literárne a hudobné múzeum, 1985, s. 108–122.

¹⁷ DONOVALOVÁ, Viera: Súzvuk hudby s poéziou. *Hudobný život*, roč. 10, 1978, č. 9, s. 5.

97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108

s rosou ů - svitlu, u - prostred nových domov uprostred osvetlených šivorcov po - ka - ja

rep. veloce e cresc.

mfz

arco

mfz

simile

rep. veloce e cresc.

mfz

rep. veloce e cresc.

p

108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120

(vruene) stojí nahý život pred zarasteným časom, ako stojí žena pred mužom.

rep. decrescendo e molto rall.

mf (flogg.)

rep. decrescendo e molto rall.

mf

rep. decrescendo e molto rall.

mf

rep. decrescendo senza mutazioni in tempo

mp sf

(naličkami a seba)

x) piamale vibr.

SHF - P 75

3/4 (♩=50) C 2/4 3

solo S *mf* *Je* člo - vak um - rel o - lo - vom

(♩=100)

recit. *f* Poradz mi, ro-jak čia to bo-la tvar

3/4 C 2/4

Flauto

Clar. basso in B

(♩=100)

Bongo S A T

Piatti Gr. Cassa

(♩=50)

Viola

C. basso *pizz* *mf*

4. Tadeáš Salva: *Žalospevy* pre recitátora a komorný súbor – text Milan Rúfus, s. 37 (1974)

diela založené na vtipе, groteske a zábavnom účinku. Jeden z jej predstaviteľov Martin Burlas (1955) je autorom satirickej skladby *Zbytočný záchvev* pre recitátora, klarinet, husle, violu, violončelo a klavír (1999), ktorá má časti: Hymna bojovníkov za garáže, Holandská dražba, Zbytočný záchvev, Holandská dlažba. Burlasov mladší druh Marek Piaček (1972) napísal dielo *Učiteľka očami detí* pre hlas, klavír a ľubovoľné nástroje (1995), spočívajúce na parodovaní hysterických výkrikov pedagogičky, usilujúcej sa o zvládnutie svojich zverencov. Piaček je autorom aj *Apollooperu* pre recitátora, miešaný zbor a trombón (2013), a v zhode s didaktickým zámerom (rozprávanie o tajomstvách vesmíru, zostavené skladateľom) pripravil aj jej scénickú verziu pre dieťa, rozprávača, detský zbor a komorný súbor (2015).¹⁸

¹⁸ Príspevok vznikol v rámci riešenia projektu podporovaného Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV-14-0681.

Transmutations of melodrama in Slovak music

Ľubomír Chalupka

Melodrama as a composite species linking the recited word and music, has a modest representation in Slovak composers' work. From the sporadic attempts in the first half of the 20th century, the more significant representation of the melodramatic ensembles is recorded after 1960. The type of chamber melodrama for the reciter and piano remained in minority (Eugen Suchoň, Juraj Pospíšil), more space was given to the vocal-instrumental formations in which the recited text was applied as a cantata, oratorium, mass, opera (Ilja Zeljenka, Tadeáš Salva, Miro Bázlik, Ivan Hrušovský, Marek Piaček), or instead of piano enhanced by various chamber compositions in order to use more variegated sound-color combinations (Ilja Zeljenka, Tadeáš Salva, Ivan Parík, Marek Piaček), exceptionally the piano is replaced by other instruments (Ladislav Kupkovič).