

---

# Úvodom

---

„Márnosť nad márnosti, všetko je márnosť.“  
Biblia, Kazateľ 1, 2 (Tranoscius, Liptovský Mikuláš 1978)

Milí čitatelia,

v závere roka zvyčajne bilancujeme – pozeráme sa späť a uvažujeme, čo všetko sa nám podarilo, kde sme zlyhali, čo sme nadobudli, koho sme stratili a koho zase získali... Môj pôvodne zamýšľaný úvodník, ktorý mal priniesť radostnú bilanciu úspechov slovenskej muzikológie v podobe ocenení slovenských muzikológov, publicistov a teoretikov zo strany Hudobného fondu či vstupu revue *Slovenská hudba* do celotextovej databázy RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) a databázy abstraktov EBSCO – RILM Abstracts of Music Literature sa však prudko zmenil po zhladnutí výsledkov hodnotenia projektu zo strany odbornej komisie Fondu na podporu umení: „*Odborná komisia odporúča vzhľadom k vedeckému zameraniu časopisu hľadať spolufinancovanie aj z iných zdrojov adekvátnejších pre akademické periodikum. Žiadaná výška dotácie nezodpovedá doterajšej grafickej úrovni a periodicite časopisu.*“ Dôsledkom tohto odôvodnenia bolo rapídne zníženie dotácie na 8 000,- € na celý rok, čo pri súčasnej inflácii a raste cien za energie a následne aj ďalších komodít znamená de facto likvidáciu časopisu. Časopisu, ktorý o svoj post a renomé bojoval plných 47 rokov.

Už po Nežnej revolúcii, keď vďaka úsiliu Vladimíra Godára došlo po zákaze vydávania v rokoch 1971 – 1990 k obrode časopisu, musel rok čo rok svojim donátorom (MK SR a teraz FPU) dokazovať zmysluplnosť a opodstatnenosť svojej existencie. Každoročný boj o dotáciu sa stal bojom o prežitie časopisu, ktorý bol a je od tejto dotácie bytostne závislý. Prečo? Pretože nejde o komerčný časopis odborne populárnejšieho ladenia (ako napríklad *Hudobný život* či internetový časopis *Opera Slovakia*), glosujúci aktuálne dianie – koncerty, predstavenia, rozhovory, správy, recenzie a i. Nemá také široké čitateľské zázemie. *SH* po svojej obrode v roku 1991 prišla s novou koncepciou a štvrtročnou periodicitou. Nadväzujúc na predchádzajúcich 15 ročníkov (1956 – 1971), zaujala *SH* postupne centrálnu funkciu v muzikologickej edičnej činnosti. Táto osobitá muzikologická revue, na profílácii ktorej sa v novej etape podieľali viacerí šéfredaktori: Vladimír Godár (1991 – 1996), Alžbeta Rajterová (1997 – 1999), Hana Urbancová (2000 – 2004), Marta Földešová (2004 – 2007), Alena Čierna (2008 – ) prináša kvalitné hudobnovedné štúdie, eseje, recenzie a ďalšie príspevky, postihujúce celý tematický

a disciplinárny diapazón muzikológie. Podporou mladých adeptov muzikologického výskumu, často bez inštitucionálneho zastrešenia, sa stala dôležitým stimulátorom rozvoja slovenskej muzikologickej publicistickej a výskumnej činnosti.

Vráťme sa k odbornému hodnoteniu komisie. Členovia odbornej komisie si asi nevšimli, aký zápas o prežitie podniklo to akademické prostredie, na podporu ktorého redakciu časopisu odkázali. Nevšimli si protesty zo strán vysokých škôl smerujúce k štrajku a uzavretiu vysokých škôl k 17. novembru 2022, čo sa podarilo vláde odvrátiť len čiastočným vykrytím ich požiadaviek. Myslíte si, že toto akademické prostredie, ktoré redukuje počet zamestnancov a ponúkaných študijných programov, má problémy s platením energií a posúva či skracaje semestre akademického roka, aby prežilo, bude mať nasledujúcich rokoch financie na podporu tak úzko profílovaného časopisu? Pôsobím v tomto prostredí vyše dvadsať rokov a odpoveď poznám veľmi dobre. Ďalšie pripomienky komisie, že „*žiadaná výška dotácie nezodpovedá doterajšej grafickej úrovni a periodicite časopisu*“ sú tiež tak trochu zavádzajúce. Stačí sa pozrieť na iné vedecké časopisy muzikologického zamerania a zistili by sme, že ich periodicita je buď polročná, alebo štvrťročná (*Musico-logica Slovaca, Opus Musicum, Hudební věda* a d.). Napokon, stačí sa pozrieť na časopis *GLOSOLÁLIA: rodovo orientovaný štvrťročník*, ktorý sa v rozhodnutí riaditeľa FPU nachádza nad hodnotením *Slovenskej hudby*, a ktorý získal plnú žiadanú podporu 19 850,- €, aby sme zistili, že nie periodicita bola príčinou zníženia dotácie. Faktom je, že grafická úprava *Slovenskej hudby* nie je porovnateľná s odbornými časopismi zameranými na výtvarné či literárne umenie, a to už aj vzhľadom na samotné zameranie a obsah časopisu. V muzikologicky orientovanom časopise dominuje obsah nad obrázkami a fotografiami, ktoré sú len doplňujúcim materiálom. Za najdôležitejšie „obrázky“ v takto orientovanom časopise možno považovať notové príklady, na ktoré sa autori, opisujúci hudobné dianie v skladbách, odvolávajú. Notové prepisy sú však značne finančne nákladné, pokiaľ ich chcete mať na profesionálnej úrovni a neuspokojíte sa s ich domácou výrobou „na kolene“. Nuž, v tomto možno súhlasiť s odbornou komisiou, že nie sme graficky natoľko pútaví, avšak pri tak rapidne zníženej dotácii sa nám ani túto stránku nepodarí vylepšiť...

Tešili sme sa, že sme v posledných rokoch postupne dvíhali počet stálych predplatiteľov a že záujem bol aj o archívne čísla, že sme rozšírili redakčnú radu s medzinárodnou účasťou, rozšírili portfólio prispievateľov, publikovali závažné štúdie o súčasnej slovenskej hudbe, zaviedli recenzovanie, uzavreli zmluvu s databázou RILM a chystali sme sa uchádzať o ďalšie databázovanie časopisu. Bolo to všetko márne? Naozaj je „*Márnosť nad márnosťou*“?

Na vydanie jedného čísla s úhradou tlače, administratívnych poplatkov a distribúcie, vrátane redakčných prác a honorárov pre prispievateľov bolo v uplynulých rokoch potrebných cca 4 500,- €. Na rok 2023 *Slovenská hudba* získala len tretinový rozpočet oproti predchádzajúcim rokom. Ako ďalej?

Milí čitatelia, napriek všetkému sme sa rozhodli v tomto roku pokračovať, ale potrebujeme aj vašu podporu a pomoc... formou predplatného, objednávok archívnych čísiel či darov..., aby sme bez nároku na honoráre zaplatili aspoň potrebnú tlač a redakčné práce. Pokiaľ sa nám nepodarí získať podporu, bude to posledný ročník *Slovenskej hudby* a našim kolegom muzikológom a hudobným teoretikom, ktorých nezastrešuje Slovenská akadémia vied, zostane na publikovanie výstupov svojich výskumov už len priestor v zahraničných vedeckých časopisoch. Pred celou muzikologickou obcou a členmi Slovenskej muzikologickej asociácie sa vynára otázka – prežije *Slovenská hudba* rok 2023? My dúfame, že áno, a urobíme preto všetko, čo je v našich silách...

Alena Čierna

# Bergliot: jediná melodráma Edvarda Griega

Markéta Štefková

Griegova melodráma *Bergliot* je zhudobením textu rovnomennej básne Bjørnstjerna Bjørnsona (1832 – 1910), jedného z najvýznamnejších nórskejších dramatikov a básnikov. Na Slovensku je známy predovšetkým ako zástanca práv Slovákov a dodnes sa teší veľkej popularite v slovenských literárnych kruhoch. Jeho postava inšpirovala kantátu slovenského skladateľa Ota Ferenczyho *Hviezda severu. Pocta Bjørnsonovi* (1970).

Príbeh Bergliot je súčasťou ságy z vikingských čias o Haraldovi Krutom (záver 45. kapitoly), zaznamenananej Islandanom Snorrem Sturelsonom (1178 – 1241). Ide o skutočnú udalosť z obdobia vlády kráľa Haralda Krutého (Haralda Hardrãdeho, 1015 – 1066), ktorý vládol Nórsku v rokoch 1046 – 1066. Bergliot bola manželkou mocného šľachtica, politika a vodcu sedliakov Einara Tambarskjelveho (cca 980 – 1050). Einar sa spolu s ich jediným synom Eindridem vydal za kráľom Haraldom, aby dohodli prímerie a dodržiavanie zákonov. Ten ich však nechal zákerne zavraždiť. Bergliot sa vybrala na kráľovský dvor, kde zhromaždených sedliakov vyzvala k odplate. Harald však medzitým ušiel. Na to Bergliot povedala: „*Chýba nám v tejto chvíli môj príbuzný Håkon Ivarsson. Keby stál tu na brehu, veru by Einarov vrah neušiel, veslujúc dolu riekou.*“<sup>1</sup>

Bjørnson, ktorý oddávna túžil spolupracovať na hudobnej dráme, napísal text pre dánskeho skladateľa Petra Heiseho (1830 – 1879), s ktorým sa zoznámil v Ríme v roku 1861. Ten svoje zhudobnenie nazval kantátou, hoci ide skôr o opernú scénu. Text zhudobnil najskôr pre spev a klavír, v roku 1866 sa konala premiéra orchestrálnej verzie venovanej Nielsovi Gademu, ktorú uviedla Hudobná spoločnosť v Kodani. Sólistkou bola uznávaná mezzosopranistka Josephine Zinck (1829 – 1919). Gade sa pri tejto príležitosti vzdal taktovky v prospech skladateľa.<sup>2</sup>

Grieg (1843 – 1907) sa s Bjørnsonom zoznámil v Dánsku v roku 1865. Stali sa dobrými priateľmi a Grieg zhudobnil viaceré Bjørnsonove texty (piesne, scénickú hudbu k dráme *Sigurd Jorsalfar*, op. 22, nedokončenú operu *Olav Trygvason*, op. 50). S *Bergliot* sa však pravdepodobne oboznámil až v roku 1870, keď Bjørnson text uverejnil v rámci zbierky *Digte og Sange* (Básne a piesne).<sup>3</sup>

Griega priťahovala vikingská éra a jej temná a drsná atmosféra, ako aj samotný príbeh, centrom ktorého je „*strhujúca ženská postava z obdobia ság*“<sup>4</sup> Text pre recitátorku

a klavír zhudobnil v roku 1871. Ide o jeho jediný príspevok do žánru melodrámy, na svoju dobu také odvážne dielo, že jeho premiéra sa uskutočnila až v orchestrálnej verzii v roku 1885. Konala sa v divadle v Christianii (dnešnom Osle), sólového partu sa zhostila známa nórska herečka Laura Gundersen (1832 – 1898), dirigoval Grieg samotný.

Počas Griegovho života bolo dielo uvedené v ďalších nórskejších mestách, ako aj v Kodani, Štokholme, Berlíne, Mníchove, Amsterdame, Londýne a Bruseli.<sup>5</sup>

### Textová zložka *Bergliot*

Vzhľadom na prirodzenú členitosť Nórska sú sídla obyvateľstva od seba často navzájom vzdialené aj niekoľko stoviek kilometrov. Preto existuje mnoho dialektov nórskeho jazyka. Spisovná forma nórciny má dve podoby: bokmål (knižný jazyk) a landsmål (vidiecky jazyk príbuzný dánčine), dnes nazývaný aj nynorsk (novonórcina), ktorým hovorí len asi 20 percent obyvateľstva.

Grieg zhudobňoval texty v oboch nórskejších jazykoch, ale landsmål, bohatý na archaizmy, mu bol bližší. Hovorí sa ním v lokalite, odkiaľ pochádzal a s ktorou bol celoživotne spätý (okolie Bergenu). Od čias vzniku Bjørnsonovej predlohy, v ktorej básnik navyše zámerne kládol akcent na archaizmy, prebehlo predovšetkým pod vplyvom politického vývoja niekoľko reforiem spisovného štandardu landsmål (posledná v roku 2005). To komplikuje porozumenie Bjørnsonovmu textu a je aj dôvodom, prečo sa dnes obe kompozície (Heiseho i Griegova) uvádzajú zriedka.

Na rozdiel od Heiseho koncertnej árie sa Griegova melodráma na javiskách mimo Nórska, resp. Škandinávie uvádza v prekladoch. Grieg si bol od počiatku vedomý toho, že pokiaľ dielo bude uvádzané v zahraničí, text musí byť preložený. V liste Maxovi Abrahamovi, svojmu vydavateľovi a zakladateľovi vydavateľstva C. F. Peters (Nemec-ko), napísal 18. augusta 1886: „*Nemáme do činenia s obyčajným prekladom textu, ale... s absolútne nezávisle interpretovanou básňou. ... Toľko je mi jasné, že ak sa objaví dielo tohto druhu, preklad musí byť prvotriedny.*“<sup>6</sup> Abraham mu odpovedal, že bude ťažké zabezpečiť predvedenia v zahraničí, nakoľko báseň je neznáma a ani ten najlepší preklad sa nevyrovná originálu. Napriek tomu vyjadril ochotu vydať melodrámu v nórskom origináli s nemeckým prekladom.

Bjørnson sa vo svojej básnickej predlohe inšpiroval štýlom nórskejších ság v krátkych veršoch a strofách s bohatým využitím samohlások a aliterácie (zvukovej štylistickej figúry, ktorá vzniká opakovaním rovnakých alebo zvukovo podobných spoluhlások a samohlások na začiatku dvoch alebo viacerých po sebe idúcich slov). Pre prekladateľa je preto veľmi ťažké byť presný, zachovať Bjørnsonov básnický rytmus a zároveň ducha originálu.

Prvá orchestrálna partitúra obsahovala okrem nórskeho textu aj nemecké texty od rakúskeho prekladateľa J. C. Poestiona, ktorého Grieg opísal Abrahamovi ako „*básnika a bádateľa v oblasti nórskejších ság*“<sup>7</sup> Neskoršie vydania obsahujú francúzske a anglické texty bez uvedenia autorov prekladu. Anglický preklad pochádza zrejme od Fredericka Cordera, ktorý bol veľkým zástancom formy melodrámy. E. J. (Ted) Wood, autor ďalšieho anglického prekladu, v roku 1989 v článku v *Anglo Norse Journal* poukázal na to, že Bjørnson síce použil archaické slová, aby evokoval dobový kontext príbehu, Corder však preložil do „starej angličtiny“ (*Old English*) celý text. Okrem toho vznikli viaceré nezrovnalosti, keďže text neprekladal z nórskeho originálu, ale z nemčiny. Vo svojom preklade sa Wood snažil o to, aby bol príbeh zrozumiteľný aj modernému publiku.<sup>8</sup>

Slovenská premiéra Griegovej melodrámy vo verzii pre recitátorku a klavír zaznela v podaní Jany Olhovej a Petra Pažického 1. decembra 2020 v Malej sále Slovenskej filharmónie. Pri tejto príležitosti Bjørnsonov text do slovenčiny preložil významný slovenský básnik, dramatik, esejista a prekladateľ Milan Richter, popredný špecialista na preklady z nórsčiny. Od roku 2005 je členom Akadémie Bjørnstjerna Bjørnsona v nórskom Molde, kde mu v roku 2010 bola udelená Bjørnsonova cena za básnické dielo. Bjørnson ho inšpiroval aj ako hlavná postava edukačno-dokumentárnej hry *Dobré činy zachraňujú svet* (2018).

V Bjørnsonovej poetickej adaptácii príbehu o Bergliot sa akcent kladie na psychologickú drámu protagonistky príbehu. Tá na začiatku vysvetľuje, že jej manžel so synom sa spolu vydali za kráľom Haraldom prerokovať prímerie. Z dialky sa blížia vozy a ozbrojení sedliaci so zloženými štítmi. Je zlé počasie a slabá viditeľnosť, silný vietor v otvorenom fjorde je plný piesku. Bergliot má zlú predtuchu, ktorá sa stupňuje. Uteká v ústrety davu a spolu s ním na kráľovský dvor. Tu sa jej predtucha naplní, keď na vlastné oči zbadá mŕtvoly syna a manžela. V návale hnevu vyzýva sedliakov, aby pomstili smrť svojho vodcu; potom si ale uvedomí, že jej to mŕtvych nenahradí. Pripojí sa k sedliakom a uvedomujúc si svoju beznádejnú budúcnosť kráča domov spolu s mužmi, ktorí sprevádzajú voz s mŕtvolami.

Bjørnstjerne Bjørnson: Bergliot

*(V príbýtku)*

Kráľ Harald dnes iste  
vyhlási prímerie:  
veď päťsto sedliakov  
sem prišlo s Einarom.

Eindride, jeho syn,  
rozostaví stráže,  
zatiaľ čo Einar dnu  
vojde ku kráľovi.

Harald vie zaiste,  
že Einar nasadil  
kráľovské koruny  
na dve hlavy v Nórsku,

a podľa práva  
prímerie zvolí;  
taký dal sľub a  
ľud po tom túži.

Ako sa piesok  
nad cestou dvíha!  
A ako mocnie hluk! –  
Pozor, môj sluha!

– To iba vietor, veď  
nečas tu prevláda  
na širom fjorde a  
na nízkych kopcoch.

Mesto si pamätám  
od mojich detských čias:  
Vietor sem prináša  
zlostný brechot psov.

– Aký však hluk to znie  
z tisícov hrdiel!  
A oceľ červená  
od plameňov boja.

Štrnganie štítov,  
hľa, mraky piesku:  
záplava šípov  
nad Tambarskjelvem.

Obklúčili ho!  
Harald, ty zradca:  
Havrany smrti vzlietli  
z tvojho prímeria.

Šibnite do koní,  
musím na bojisko,  
veď ostať doma  
by ma stálo život.

*(Cestou)*  
Sediaci, zachráňte ho,  
tesne ho obklopte!  
Eindríde, ochráň si  
staručkého otca!

Zo štítov spravte múr,  
luk do rúk dajte mu,  
lebo smrť triafa  
Einarovými šípami.

A ty, svätý Olav,  
už kvôli synovi  
prihovor sa zaň  
v zlatej sále Gimle.<sup>9</sup>

*(Bližšie)*

Húf rozpráchol sa, hľa,  
každý sa kamsi ponáhľa,  
vlna za vlnou  
tiahne rovinou  
k rieke tam dolu...  
Čo sa to deje?  
Prečo sa takto chvejem?  
Obrátilo sa šťastie chrbtom?  
Prečo namiesto boja  
zástupy sedliakov stoja?  
Kopije k zemi, dve mŕtve telá  
obstúpili, sklonené ich čelá –  
a Harald...? ušiel stade rýchlo.  
Aký to strašný zmätok  
pri dverách snemovnej sály...  
a zrazu bojovníci, všetok  
bojachtivý ľud – stíchol,  
odvracia zrak...

Kdeže je Eindride! - -  
Pohľady plné smútku  
odo mňa kamsi bočia,  
boja sa mojich očí... vskutku  
už viem, už viem:  
Obaja sú mŕtvi!

- - Ustúpte, nech sa presvedčím:  
Áno, sú to oni! –  
Stalo sa? - - Strašný čin!  
Áno, sú to oni!

Mŕtvy je najmocnejší  
náčelník Severu,  
ten najlepší luk Nórska  
zlomený leží v troskách.

Mŕtvy je Einar  
Tambarskjelve  
a syn po jeho boku –  
Eindride.  
Úskočne zabitý  
ten, čo bol Magnusovi  
viac ako otec!  
Kto pre kráľa Knuta Veľkého  
bol ako radca, ako syn.

Zákerne zavraždený,  
strelec zo Svolderu,<sup>10</sup>  
lev, ktorý preskočil  
Lyrskogske vresovisko,<sup>11</sup>

Lapený v pasci,  
on, vodca sedliakov,  
on, pýcha Trondheimu,  
Tambarskjelve!

A plavovlasý,  
svorke psov hodený,  
naš syn po jeho boku:  
Eindride!

Sedliaci, hor sa, váš vodca padol,  
ale ten, kto ho zabil, žije!  
Vari ma nepoznáte? Som Bergliot,  
dcéra Håkona z Hjörungavågu –  
Tambarskjelveho vdova!

Vás, bojovníci, vyzývam:  
Môj manžel padol rukou vraha.  
Hľa, krv na jeho sivých vlasoch –  
na vašich hlavách navždy spočinie,  
pretože bez odplaty vychladne.

Vojaci, hor sa! Váš veliteľ je mŕtvy,  
vaša česť, váš otec, radosť vašich detí,  
legenda údolia, hrdina celej krajiny,  
tu leží mŕtvy, a vy ho nepomstíte?

V tme zavraždený, v kráľovskej sále,  
v snemovnej sále ho zabili,  
najvyšší zákonodarca ho zabil.  
Ó, blesky budú z nebies bičovať krajinu,  
ak ju neočistia plamene pomsty.

Na vodu spustíte dlhé veslice,  
tu na súši ich Einar deväť nechal,  
naložte ich pomstou Haraldovi!

Keby tu Håkon Ivarsson stál,  
keby môj príbuzný tu na kopci stál,  
nebol by Einarovho vraha zachránil šíry fjord  
a ja by som neprosila vás, vy zbabelci.



Sedliaci, počujete, manžel môj je mŕtvy,  
trón mojich myšlienok po celé polstoročie.  
Prevrhnutý je trón a vpravo od neho  
leží náš syn, ó, všetka naša budúcnosť.  
Prázdne je moje náručie, ako len ruky  
pozdvihnúť dokážem k modlitbe?  
Kam sa len podejem na tejto zemi?  
Ak poberiem sa do cudzích končín,  
budú mi chýbať miesta, kde som s nimi žila.  
Ale ak poberiem sa domov –  
ach, beda, budú mi chýbať oni dvaja!

Odina<sup>12</sup> vo Valhalle<sup>13</sup> netrúfnem si prosiť,  
stratila som ho ako malé dievča.  
Ale nového boha v nebeskej Gimle? - -  
Veď vzal mi všetko, čo som kedy mala.

Pomstiť sa? – Kto vraví o pomste?  
Dokáže pomsta oživiť mojich mŕtvych,  
vie uchrániť ma pred chladom?  
Nájdem v nej vdovský útulok,  
útechu pre matku, čo stratila dieťa?

Dajte mi pokoj s tou vašou pomstou!  
Na voz ich naložte, manžela aj syna,  
domov ich odvezieme!  
A nový, strašný boh v nebeskej Gimle,  
ktorý mi všetko vzal,  
nech vezme si aj pomstu, tej dobre rozumie.  
Pomaly ich vezte, tak Einar vždy sa viezol,  
– a prídeme včas domov.

Psy nebudú radostne vyskakovať,  
privítajú nás zavýjaním a s ovisnutým chvostom.  
A kone na statku nastražia uši,  
zaerdžia, hlavy pootočené k dverám maštale,  
nedočkavé, kedy sa ozve Eindridov hlas.

Ten sa však nikdy už neozve –  
a neozvú sa Einarove kroky vo dvorane,  
prikazujúce, aby všetci vstali,  
pretože prichádza ich náčelník.

Náš veľký dom, ten zamknem  
a služobníctvo pošlem preč,  
statok a kone predám,

odstahujem sa ďaleko,  
budem žiť osamote...

Pomaly nás vezte,  
aby sme prišli domov včas.  
(Z nórčiny preložil Milan Richter)

## Žáner koncertnej melodrámy

Česká muzikologička Věra Šustíková, ktorá sa dlhodobo profiluje ako špecialistka na melodrámu, vyslovila v článku *Melodram jako interpretační problém*<sup>14</sup> zásadné idey o podstate tohto žánru. Nasledujúci text je ich voľnou parafrázou.

Melodráma ja založená na vzájomnom prelínaní dvoch základných zložiek – literárnej a hudobnej. Zo žánrového hľadiska existuje melodráma scénická, ktorá na základe svojho javiskového určenia patrí do oblasti hudobného divadla, a melodráma koncertná, ktorá patrí do oblasti koncertného žánru.

Vnútna štruktúra koncertnej melodrámy prešla svojím historickým vývojom: od prostého striedania hudobnej a textovej zložky s dôrazom na text cez narastanie významu hudobnej zložky a narastajúcej tendencie k rozmanitým kombináciám oboch zložiek. Autori koncertných melodram v romantizme sa pri uchopení literárneho diela usilovali o to, aby textu nevnucovali hudobné parametre, ale naopak umocnili a rozvinuli kvality literárnej skladby.

Na základe vzťahu slova a hudby je melodrámy možné členiť na „voľné“, v ktorých je výstavba hovoreného prejavu ponechaná na recitátorovi a jeho prirodzenej dikcii, a na „viazané“, keď skladateľ predpisuje hovorenému prejavu samostatný rytmus a niekedy aj kvázi-melódiu. Rytmus a melodika recitačného pásma pritom na rozdiel od vokálnych žánrov vychádzajú väčšmi z parametrov hovoreného slova než z parametrov hudobných. Skladateľ sa ich len snaží presnejšie fixovať v notovom zázname.

Historický vývoj ukázal, že skladateľ by mal mať čo najväčšiu znalosť literatúry a jej zákonitostí, potrebuje však mať aj jasnú predstavu o znejúcim slovnom prejave. Mal by byť schopný vnímať aj formálnu štruktúru textu a jeho osobitú zvukovo-rytmickú kvalitu. Skladateľ dáva textu hudobnú formu a stáva sa vykladačom – teda interpretom – literárneho diela. Pritom má možnosť formálnu stránku textu vedome narúšať kvôli realizácii osobitého kompozičného zámeru. Svojím hudobným uchopením môže dokonca k literárnemu textu zaujať odlišné stanovisko než jeho autor, alebo môže priamo zasiahnuť do deja vyjadrením rozporu medzi vyrieknutým slovom a myšlienkou, pocitom. Skladateľ si musí byť vedomý, že pri spojení textovej a hudobnej zložky do jedného celku musí byť zachovaná svojbytnosť oboch umeleckých druhov.

Zo sémantického hľadiska spočíva vysoko emocionálny účinok melodrámy v tom, že pojmoslovný obsah textu je rozvedený, doplnený a umocnený pôsobením hudby. Sémantické významové pole pôvodného literárneho diela je tak na jednej strane významne rozšírené, avšak zároveň i konkretizované a modifikované vo svojom vyznení, niekedy dokonca až prekvapujúco. Obsah literárneho diela môže byť pozmenený vo svojom význame buď priamym spôsobom hudobného uchopenia – t. j. čo je zvýraznené a čo potlačené hudobnými prostriedkami –, ale aj rozmiestnením textu v hudobnej zložke, teda predpísaným tempom reči; alebo „dorožprávaním“ – konkretizáciou nálad, duševných rozpoložení a krajinomalby. Tu zohráva dôležitú úlohu programová hudba,

ktorá hudobnými prostriedkami dopĺňa a rozvíja literárny obraz, anticipuje hudobný dej či vyjadruje vlastné stanovisko skladateľa ako rozprávača.<sup>15</sup>

## Hudobná zložka *Bergliot*

Grieg poznal Heiseho zhudobnenie, ku ktorému bol značne kritický:

*„Vždy ma rozčúli, že Heise mohol uvažovať o skomponovaní tejto skladby pre spevný hlas, čím sa podľa mňa celok stáva očividne falošným a neprirodzeným. To, že bol schopný celok uchopiť ako príjemnú hudbu, je určitou prednosťou, ja som sa však kvôli dosiahnutiu realistického efektu často vzdal dominancie hudby a napísal som to tak, aby to malo význam v príslušnej dramatickej situácii. Nech už je to akokoľvek, som ten posledný, kto by obhajoval melodrámu ako umeleckú formu, ak však má byť Bergliot vôbec zhudobnená, tak to musí byť melodráma.“<sup>16</sup>*

Všeobecná predstava o charaktere Griegovej hudby je najčastejšie spätá s lyrickou, často až salónnou a impresionistickou zvukovosťou jeho *Lyrických skladieb* a piesní, ktoré svojim počtom (vyše 200) a kvalitou dosahujú úroveň jeho klavírnej tvorby; vzhľadom na jazykovú bariéru a veľmi špecifickú výslovnosť však skladateľove piesne v škandinávskych jazykoch doteraz neprenikli do širšieho povedomia. V *Koncerte pre klavír a orchester a mol*, op. 16, a orchestrálnych suitách z *Peera Gynta* (pôvodne scénická hudba na námiet Henrika Ibsena, ďalšieho svetoznámeho nórskeho dramatika a básnika, s ktorým Grieg spolupracoval, o legendárnom hrdinovi či skôr „antihrdinovi“ z prostredia nórskeho ľudového bája a povestí), sa prejavuje opačná stránka Griegovho naturelu, ktorú on sám prirovnával k „zlému trollovi“, nadprirodzenej bytosti z nórskej mytológie: sarkazmus, irónia, pichľavosť, disonantnosť – predznamenávajúce tendencie k barbarizmu v hudbe Bartóka a ďalších skladateľov 20. storočia.

Hudba k *Bergliot* je iná: lakonicky úsporná, akoby tesaná do mramoru, vikingsky temná, seversky chladná, neľútostná. Tieto črty korešpondujú s osobitými zvukovo-rytmickými kvalitami Bjørnsonovho textu, čoho dôkazom je neobyčajne drsná výsledná zvukovosť diela ako celku, ktorá sa naplno prejavuje pri prednese v nórskom origináli.<sup>17</sup> V prekladoch do češtiny alebo slovenčiny<sup>18</sup> sa niečo z tejto výslednej drsnej zvukovosti nevyhnutne stráca.

Griegova koncepcia je premyslená z hľadiska vzťahu textu a hudby: pokiaľ na začiatku sú obe zložky separované, v ďalšom priebehu sa postupne čoraz viac navzájom kombinujú a synchronizujú. Dielo otvára inštrumentálna predohra, následne recitátorka prednáša úvodný prológ (16 veršov). So vstupom do dramatického deja („*Ako sa piesok nad cestou dvíha!*“; *Allegro*, t. 23) sa recitácia a klavírny sprievod začínú striedať v krátkych úsekoch, čo evokuje rýchly spád udalostí. Na miestach, ktoré prinášajú dramatické zvraty, sa dramaturgicky účinne objavujú samostatné inštrumentálne úseky, vyjadrujúce emocionálnu odozvu na psychické otrasy, keď si Bergliot postupne uvedomuje krutú realitu.

Recitácia je spočiatku úplne voľná (vypísaný je len text), Grieg ju len príležitostne usmerňuje prednesovými a agogickými pokynmi ako *s dôstojnosťou* (prológ), *rýchlo*, *ale zdržanlivo* (pri vstupe do dramatického deja), *stupňujúc* (pri slovách „*Štrnganie štítov, hľa, mraky piesku: záplava šípov nad Tambarskjelvem*“, atď. Kvôli evokácii plynulého spádu reči Grieg často, niekedy len po niekoľkých taktach, mení predpísané tempo, pričom vždy uvádza aj presný metronomický údaj. Rytmus recitovaného prednesu

začne skladateľ fixovať až pri slovách „*Ale ak poberiem sa domov – ach, beda, budú mi chýbať oni dvaja!*“, ktorým predchádza zmena predznamenanania z cis mol na c mol, tóninu záverečného smútočného pochodu. V inštrumentálnom sprievode tu zaznieva alúzia na Wagnerov „tristanovský motív“ s výrazovými a významovými konotáciami ako láska, túžba, utrpenie, smrť (t. 222). V sugestívnom smútočnom pochode napokon dochádza k synkretickému spojeniu oboch zložiek, keď je rytmicky fixovaná recitácia zasadená priamo do inštrumentálneho sprievodu.

Zo sémantického hľadiska evokuje Griegova hudba obrovskú a veľmi jemne diferencovanú škálu emócií, resp. vývoj psychologických a citových rozpoložení Bergliot. V hrubom obryse by ich bolo možné načrtnúť nasledovne:

|   |  |
|---|--|
| hrdosť                                    | ( <i>Allegro moderato e maestoso</i> ; od t.1) |
| zlá predtucha a obava                     | ( <i>Allegro</i> ; od t. 23)                   |
| zúfalstvo                                 | ( <i>Molto pessante</i> ; od t. 81)            |
| bolesť (keď zočí mŕtvolu manžela a syna)  | ( <i>Andante molto</i> ; od t. 131)            |
| vzdor a túžba po pomste                   | ( <i>Allegro risoluto</i> ; od t. 161)         |
| zvrúcnenie, zvnútornenie                  | ( <i>Poco Andante</i> ; od t. 212)             |
| zavrhnutie myšlienky na pomstu, žiaľ      | ( <i>Più mosso</i> ; od t. 241)                |
| zdrvivý žiaľ, beznádej, odovzdanosť osudu | ( <i>Tempo di marcia funebre</i> ; od t. 257)  |

### Uplatnenie prvkov hudobnej rétoriky

S cieľom dosiahnutia expresivity hudobného prejavu a archaickej zvukovosti Grieg v *Bergliot* uplatňuje prvky barokovej hudobnej rétoriky (nadväzujúcej na predobraz antickej rétoriky), resp. nemeckej tradície *Musica poetica*, ktorá mala vplyv aj na ďalšie generácie nemecko-rakúskych skladateľov v období klasicizmu a romantizmu až po Mahlera a Schönberga. Ústrednou ideou *Musica poetica* je „hudba ako reč“ (*Musik als Sprache*) a úlohou skladateľa bolo pomocou využitia špecifických, do značnej miery konvencionalizovaných hudobných prostriedkov vyjadriť obsah slov textu, jeho afekty a výrazovosť. S kultom J. S. Bacha, vrcholného predstaviteľa *Musica poetica*, a tradíciou rozvíjania jeho odkazu v dielach Felixa Mendelssohna Bartholdyho a Roberta Schumanna sa mal Grieg možnosť oboznámiť počas svojich štúdií na konzervatóriu v Lipsku (1858 – 1862).

Z hľadiska hudobnej formy Grieg vytvára imanentné hudobné súvislosti medzi charakterovo príbuznými úsekmi pomocou niekoľkých charakteristických hudobných topoi:<sup>19</sup>

#### 1. Pochod

Je najvýznamnejším jednotiacim činiteľom hudby. Objavuje sa takmer výlučne v podobe samostatného inštrumentálneho úseku.

| úsek | takty  | tempo                              | charakter  | tónina | predchádza textu                                 |
|------|--------|------------------------------------|------------|--------|--|
| 1    | 1 – 22 | <i>Allegro moderato e maestoso</i> | majestátny | C dur  | <i>Idag kong Harald / Král' Harald dnes iste</i> |

Pr. 1:

Allegro moderato e maestoso. M. M.  $\text{♩} = 10\frac{1}{4}$ .

PIANO.

The musical score for Pr. 1 consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The tempo is marked 'Allegro moderato e maestoso' with a metronome marking of  $\text{♩} = 10\frac{1}{4}$ . The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'Ped.' (pedal) and 'marcato'. There are also performance instructions like 'tr' (trill) and 'f' (forte). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

(takty 1 – 8)

Základom je fanfárová idiomatika (rozložené akordy) a chorálová sadzba (syrytmické a akordické vedenie hlasov). Sýta zvukovosť klavírnej faktúry asocjuje orchestrálne znenie, ako aj postupy a inštrumentálnu fyziognómiu dychových nástrojov.

| úsek | takty               | tempo             | charakter      | tónina          | predchádza textu                                 |
|------|---------------------|-------------------|----------------|-----------------|--|
| 2    | 51 – 61;<br>66 – 77 | polová nota = 126 | rýchly, divoký | d mol;<br>e mol | O Bänder, berg ham! / Sedliaci,<br>zachráňte ho! |

Pr. 2:

$\text{♩} = 126$ .

*f con fuoco*

The musical score for Pr. 2 consists of a single system of piano accompaniment covering measures 51-55. The tempo is marked 'f con fuoco' with a metronome marking of 126. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as 'Ped.' (pedal) and 'f' (forte). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

(t. 51 – 55)

Ide o najrýchlejšiu verziu pochodu. Doboví kritici poukazovali na Wagnerove vplyvy na Griegovu melodrámu. Grieg sa voči tomuto tvrdeniu čiastočne ohradzoval, ale v súvislosti s týmto úsekom priznával vplyv Wagnerovej *Jazdy Valkýr* z opery *Valkýra*.<sup>20</sup>

| úsek | takty   | tempo                   | charakter             | tónina | predchádza textu   |
|------|---------|-------------------------|-----------------------|--------|--|
| 3    | 93 – 98 | <i>Allegro moderato</i> | tragický,<br>elegický | es mol | <i>Hvad er det? Hvi stanser nu bøndernes skare? / Prečo namiesto boja zástupy sedliakov stoja?</i> |

Pr. 3:

*Allegro moderato.*  
(Tempo *Imo, ma molto tranquillo.*)

*Hvad spår denne skjælven, har lykken sig vendt?*

(t. 93 – 97; „Prečo sa takto chvejem? Obrátilo sa šťastie chrbtom?“)

Ide o reminiscenciu na úvodný fanfárový motív, ktorý sa objavuje v molovom variante a v spojení s rozochveným tremolom, dôležitým prvkom, ktorý sa v diele permanentne využíva v záujme navodenia dramatickej atmosféry. Druhá reminiscencia zaznieva po vstupe Bergliot.

| úsek | takty     | tempo                | charakter         | tónina | predchádza textu   |
|------|-----------|----------------------|-------------------|--------|--|
| 4    | 131 – 140 | <i>Andante molto</i> | smútočná<br>trzná | g mol  | <i>Falden er herligste / Mŕtvy je najmocnejší náčelník</i> |

Pr. 4:

*Andante molto. ♩ = 44.*

(t. 131 – 140)

Bergliot sa na kráľovskom dvore práve preerala davom a jej najhoršie obavy sa naplnili, keď stojí nad mŕtvolami svojho manžela a syna. Pochodová idiomatika sa tu transformuje na smútočnú tryznu v trojdobom takte, ktorá svojím charakterom i akordickou mohutnosťou faktúry anticipuje záverečný smútočný pochod. V súvislosti s idiomatikou smrti Grieg v base využíva figúru *passus duriusculus*, späť s negatívnymi výrazovými konotáciami ako žiaľ, bolesť, utrpenie a smrť. Štrukturálne ide o chromatické postupy najčastejšie v rozsahu kvarty, buď v klesajúcom, ale aj stúpajúcom slede (často v melodickej línii). Takéto postupy v base, ktorý je za normálnych okolností najmenej pohyblivý zo všetkých hlasov, prinášajú nevyhnutne harmonické komplikácie a disonancie vo vzťahu k ostatným hlasom. Melódia vrchného hlasu postupuje v protipohybe a vzniká efekt mohutného otvárania priestoru.

Pr. 5:

(t. 141 – 148)

Ide o opakovanie témy hudobnej tryzny. Efekt otvárania priestoru, ktorý evokuje ťažobu a tragickosť situácie, v ktorej sa Bergliot nachádza, tu nadobúda monumentálne,

až gigantické rozmery. Pravá ruka je transponovaná o oktávu vyššie; až hrôzostrašne dunivú zvukovosť vytvárajú oktavové prírazy ľavej ruky v hlbokom registri nástroja a umocňuje ju hra s pedálom, rozoznievajúcim bohaté spektrum alikvotných tónov. (Prvý úsek s prepauzovaným basom sa má interpretovať *senza Ped.*)

| úsek | takty     | tempo                          | charakter       | tónina | predchádza textu                       |
|------|-----------|--------------------------------|-----------------|--------|--|
| 5    | 257 – 312 | <i>Tempo di marcia funebre</i> | smútočný pochod | c mol  | <i>Kör langsamt / Pomaly ich vezte</i> |

Smútočnému pochodu budeme venovať pozornosť v samostatnej podkapitole.

Grieg v pochodových úsekoch premyslene využíva symboliku tónin, ktorá má korene v tradícii *Musica poetica*. Pre barokového skladateľa boli dôležité analógie s Luthеровou teológiou a tiež s vizuálnym obrazom skladby v notách. C dur ako durová tónina bez predznamenani zo všetkých tónin najlepšie korešpondovala s „Božím poriadkom“, v prirodzených ladeniach aj znela najčistejšie. Preto sa spájala s pozitívnym afektom a symbolikou radosti, jasnosti, slávnostnosti a podobne.

Es mol je jej absolútnym protikladom: molovosť sa všeobecne spájala s negatívnym, t. j. lamentóznym charakterom; jej predznamenanie (6 b) sa ďalej výrazne odlišovalo od priezračnosti C dur (na základe čoho sa značne vzdala od „Božieho poriadku“), pričom už samotná posuvka b, ktorá tón znižuje, mala na rozdiel od krížika, ktorý tón zvyšuje, opäť negatívnu symboliku. V prirodzených ladeniach znie es mol nečisto, skladby v tejto tónine prinášajú interpretom problémy pri čítaní nôt, pre hráčov v orchestri je nekomfortná. Es mol je preto tradične tóninou elégií a žalospevov.

G mol sa tradične spája so symbolikou smrti, bolesti a melanchólie. C mol sa spája s osudovosťou a patetickosťou.

## 2. Archetypálne spojenie prírodný obraz – emocionálna rezonancia

Už Bjørnson vo svojej básnickej predlohe využíva postup známy z ľudovej poézie alebo z ľudových piesní, kde je väčšinou v prvom dvojverší štvorriadkovej strofy navodená určitá prírodná scenéria, ktorá anticipuje pokračovanie textu v nasledujúcom dvojverší, prinášajúce analogickú atmosféru v duševnom rozpolžení ľudského subjektu. Obrazy nehostinnej prírody v *Bergliot* korešpondujú s jej zlou predtuchou a narastajúcimi obavami.

(Hurtig, dog tilbageholdt:)  
Hoor sanden flyger  
ned over vejen?  
og støj der stiger?\_

Allegro.  $\text{♩} = 116.$

(t. 23 – 25, „Ako sa piesok nad cestou dvíha! A ako mocnie hluk! –“)



Na tomto mieste sa po prvý raz v skladbe objavuje tremolo, spájané od čias Monteverdiho so *stile concitato*, navodením atmosféry bojového vzrušenia, hnevu, a pod.; v tradícii *Musica poetica* s evokáciou rozochvenia, roztrásenia, strachu. Motív, tvorený sledom stúpajúcich dvojjzvukov s prírazmi v rýchлом tempe, vyvoláva asociáciu silného vetra a piesku ťlahajúceho do tváre, a súčasne znepokojenie Bergliot. Je vpísaný do terénu zmenšeného septakordu, späťého od čias baroka s mimoriadne negatívnymi, t. j. lamentóznymi afektmi (v barokovej teórii sa zmenšený septakord chápal ako spojenie dvoch do seba zaklinených tritónov v zmysle spojenia dvoch nedokonalých, falošných kvint s komplikovanými intervalovými vzťahmi, t. j. akýsi diabolus in musica „na druhú“; napr. *cis – g; e – b*).

## Pr. 7:

(*stigende:*)  
Ja, det er skjoldgny!  
og se hvad sandgov:  
Spydbølger hvælve  
om Tambarskjælet!

Doppio movimento, ♩ = 116.

(t. 34 – 40; „Štrnganie štítov, hľa, mraky piesku“)

Signálne motívy v rýchлом tempe a úsečnom bodkovanom rytme, ktoré sa v ďalšom priebehu objavujú v stúpajúcich sekvenciách, ilustrujú rinčanie zbraní a súčasne stúpajúcu nervozitu Bergliot.

## Pr. 8:

*fp*

*fp*

*cresc.*

(t. 56 – 62)

Tieto motívy pochádzajú z úseku príbuzného *Jazde Valkýr*. Ide o signály vyzývajúce do boja, ktoré sa na základe transpozícií a diminúcií menia na poplašné. Súčasne vyjadrujú narastajúcu nervozitu Bergliot, ktorá sedliakov práve vyzvala, aby sa spolu ihneď vybrali na kráľovský dvor („Šibnite do koní, musím na bojisko, veď ostať doma by ma stálo život.“)

Pr. 9:

G  
♩ = 152.

*fp*

*Red. \**

*Skyd langskeibe fra land!*

*stacc.*

*Einars ni langskeibe ligger her; lað dem bære hænnen til Harald!*

*fp*

*p*

*fp*

*sempre staccato*

*mf* *animato*

*cresc.*

*f*

*Red.*

(t. 198 – 202)

Tomuto úseku predchádza zvolanie Bergliot: „Ó, blesky budú z nebies bičovať krajinu, ak ju neočistia plamene pomsty!“ Fanfárové motívy v kombinácii s tremolom, súvisiace s idiomatikou pochodu, v rýchlom tempe a staccatovej artikulácii evokujú hrmenie a blyskanie bleskov alebo bľiace plamene, ale aj odhodlanie k pomste.

3. Princíp rozpínania faktúry (protipohyb) ako prostriedok stupňovania napätia

Vyskytol sa v smútočnej tryzne, nájdeme ho už v úvodnom majestátnom pochode. V celej melodrame sa ďalej vyskytujú úseky, kde krátkym replikám recitátorky predchádzajú akordické údery v protipohybe, vyjadrujúce jej ráznosť a rozhodnosť.

## Pr. 10:

*Kör frem med karmen,*

*string. fz*

*fz*

*fz*

\* \* \*

(t. 46 – 50; „Šibnite do koní, musím na bojisko, ved' ostať doma by ma stálo život.“)

## Pr. 11:

*(brett:) O, stod han her, stod han her pa bakken, da fandt Einars og eder, fejge,*  
*Håkon Ivarsson, min frænde, bane ikke fjorden, slap jeg bede!*

*ff*

*ff*

*ff*

\* \* \*

(t. 208 – 211; „Keby tu Håkon Ivarsson stál, keby môj príbuzný tu na kopci stál, nebol by Einarovho vraha zachránil šíry fjord a ja by som neprosila vás, vy zbabelci.“)

Zadržané akordy s prírazmi evokujú majestátnosť Bergliot a jej hnev.

## Interpretačná problematika melodrámy

Věra Šustíková sa vo svojej štúdiu venuje aj problematike špecifických požiadaviek na interpreta inštrumentálnej a vokálnej zložky melodrámy.

Na realizátorovi hudobnej stránky spočíva bremeno vystavania konštrukcie celej skladby a jej jednotlivých dielov, určenia základných temp a dynamiky. Interpretácia melodrámy však naňho kladie – vzhľadom na vlastnosti hovoreného slova – ešte určité ďalšie špecifické požiadavky: dynamická hladina melodrámy je pre hudobníka celkovo zhruba o stupeň nižšia než pri interpretácii iných žánrov (*mf = p*, *f = mf*, *ff = f*), pričom dohliada na formové aspekty diela, vlastný výraz a plasticitu hudobného prejavu.

Dodržiavanie tempa a rytmu sa nesmie diať mechanicky, ale s veľkým citom pre emocionálny výraz hereckého prejavu. Hudobník musí odhadnúť, na ktorých miestach je to nutné, kde možné a kde požiadavkám recitátora nie je možné vyhovieť vzhľadom na logiku hudobnej kompozície. Podobne ako pri interpretácii operných árií dochádza aj pri interpretácii melodrámy k miniatúrnym uvoľneniam prechodov medzi jednotlivými významovými úsekmi skladby, k predĺženiu či vytvoreniu fermát s cieľom psychologického vyznenia myšlienky, úpravám *acceleranda* podľa koncepcie recitátora, aby ním stvárnená emócia vyznela čo najpravdivejšie a pod. Metronomicky presné dodržiavanie hudobných temp tak v kľúčových okamihoch ustupuje do pozadia v prospech pravdivého a prirodzeného tlmočenia obsahu. V melodrámach sa nachádzajú početné miesta, na ktorých je potrebné, aby sa recitátor celkom podriadil priebehu hudobnej zložky, ktorá sa musí striktné dodržať, nakoľko si to vyžaduje hudobná logika diela. Tu musí recitátor prijať predstavu skladateľa o realizácii jeho textu. Tým sa aj odlišuje interpretácia toho istého textu prednášaného samostatne od interpretácie textu, ktorý je súčasťou melodramatickej kompozície.

Interpret textu si musí byť vedomý, že k naplneniu interpretačnej konkretizácie danej skladateľom musí vychádzať nielen z textu samotného, ale z jeho zhudobnenej podoby. Podľa charakteru melodrámy je potrebné určiť, či východiskom bude prejav recitačný alebo herecký. Zjednodušene je možné povedať, že pri klasickom recitačnom prejave je partnerom herca poslucháč, pri hereckom prejave spoluhráč – a to aj fiktívny. Pokiaľ na javisku je v tomto prípade situácia jasná, pri interpretácii na koncertnom pódium musí byť herecký prejav značne utlmený.

Okrem schopnosti interpretovať text vierohodne a pôsobivo musí recitátor vedieť adekvátne vnímať hudbu a disponovať aspoň v obmedzenej miere vlastnosťami, ktoré sú nutné pre hudobníka – predovšetkým rytmus, tempo, ale napríklad aj harmonické cítenie, prejavujúce sa v zmenách zvukového zafarbenia hlasu a pod. Táto vertikála môže mať po technickej stránke najrôznejší priebeh – od prísne viazanej melodrámy slabika proti note, či voľnejšie: slovo až verš/veta proti jedno- či viactaktovému hudobnému motívu, cez voľnejšie spojenie „výpoveď proti výpovedi“ (v praxi často dvojveršie proti hudobnej perióde) až po zdanlivo celkom voľné pasáže ohraničené len súčasne vymedzeným začiatkom a koncom (bežne napríklad pri aleatorických kompozíciách). Vždy je však možné vycítiť určitý „spoločný dych“ – určité zmysluplné cezúry vnútri vymedzenej plochy. Zvládnutie technických aspektov recitačného partu je základným predpokladom pre následnú prácu na výraze, ktorého emocionálna účinnosť je hlavným dôvodom, prečo skladateľ zvolil formu melodrámy.

Táto zložka interpretácie melodrámy je však historicky najviac premenlivá. V Českom prostredí sa vyvíjala v súvislosti s českým divadelníctvom. Celkový vývoj smeroval od univerzálnej spevácko-hereckej interpretácie k čoraz väčšiemu dramatickému realizmu a civilizmu, od využitia vonkajších prostriedkov k čoraz hlbšej psychologickéj analýze, k vecnosti hereckého prejavu v zmysle prirodzenosti a pravdivosti.

V súčasnej dobe, keď došlo k obrode koncertnej melodrámy, vznikol nový problém s interpretáciou textov historických melodrám. Pokiaľ samostatné literárne či dramatické dielo je dnes možné interpretovať podľa súčasných trendov, teda modernejšie, pri melodráme je interpretácia ukotvená hudobnou zložkou, ktorá počíta s určitým spôsobom zvukovej realizácie v danom čase. Práve tempové rozdiely súčasnej a historickej recitácie sú hlavným predmetom uvedomelých inovácií v realizácii hovoreného

partu tak, aby recitácia znela prirodzene aj súčasnému poslucháčovi. Určitým problémom súčasnosti je medzi hercami rozšírený neopodstatnený strach z pátosu, ktorý sa väčšinou vykladá mylne a zamieňa sa s tzv. „falošným pátosom“.

Tak ako sa vyvíja a mení technika reči v súvislosti s vývojom jazyka, smeruje recitácia od väčšieho dôrazu na vonkajšiu stránku reči (ohybný, nosný, poddajný hlas, súlad s formou a štýlom literárnej predlohy) k väčšej pozornosti na tzv. vnútornú techniku reči, t. j. navodzovaniu konkrétnej predstavy tak, aby bol prejav čo najvierohodnejší a najprirodzenejší.

Melodrámy napísané do začiatku 20. storočia znejú dnes nepochybne inak než v dobe svojho vzniku. Ich sémantická funkcia zostáva síce zachovaná, zachovaný môže byť aj dobový jazyk, avšak dramatická stránka sa vyvíjala od dobových k dnešným predstavám o pravdivosti výpovedi. Ani to sa však nedeje ľubovoľne, lebo dramatický výraz musí zostať v sémantickom poli hudby, ktorá ho ukotvuje v určitých štýlových rovinách.<sup>21</sup>

### Grieg k interpretácii *Bergliot*

Emocionálne nároky na stvárnenie postavy Bergliot si podľa skladateľa vyžadujú „výnimočnú tragickú herečku“, schopnú vyjadriť širokú škálu emócií bez toho, aby upadla do hystérie. Premiérová interpretka Laura Gundersen, ktorej je dielo aj venované, patrila medzi kmeňové herečky súboru Divadla v Christianii a Grieg ju považoval za najlepšiu nórsku tragickú herečku. Grieg trval na tom, že interpretkou musí byť herečka a nie speváčka, a bol zdesený návrhom Hermanna Leviho, aby bol do predstavenia, ktoré sa malo uskutočniť v Mníchove v roku 1894, angažovaný herec Ernst Ritter von Possart: „Určite som Possartovým veľkým obdivovateľom, ale v tomto prípade to je absolútne vylúčené, pretože Bergliot je – žena!“<sup>22</sup> V ďalšom liste Levimu napísal:

*„Naozaj budem veľmi vďačný, ak získate vhodnú tragickú herečku. Nemusí byť muzikálna, ale musí mať obrovskú tragickú hĺbku. Predovšetkým ale musí byť schopná vyjadriť oceán protichodných pocitov [...]. Bergliot je staršia žena. Preto ju nemôže hrať mladá žena.“<sup>23</sup>*

Autentický príbeh sa odohral okolo roku 1050, keď mala Bergliot 60 rokov.

Ak sa nenašla vhodná herečka, Grieg sa radšej rozhodol dielo vôbec neuviesť. O Marii Breme, anglickej speváčke, ktorá bola recitátorkou vystúpenia s orchestrom Concertgebouw v Amsterdame v roku 1906, si Grieg do svojho denníka zapísal, že nevzbudzovala „žiadne rešpekt, žiadnu vznešenosť“ a neskôr: „Je to nejaká nahnevaná žena a nie Bergliot, a predsa ma občas uchváti. Ale – je príliš prázdna a celok je pozliepaný.“<sup>24</sup> Svojmu blízkeму priateľovi Frantsovi Beyerovi (1851 – 1918) napísal: „Myslím si, že z Bergliot by si dostal morskú chorobu. Z Bremy by sa ti úplne obracal žalúdok.“<sup>25</sup>

Nórsku herečku Johanne Dybwad opísal ako „najexcelentnejšiu,“ napriek tomu, že „nanešťastie hrá proti nej jej vonkajší vzhľad aj kvalita hlasu!“<sup>26</sup> Po uvedení v Berlíne v roku 1907 si Grieg zapísal do svojho denníka:

*„Rosa Bertens zožala veľký aplauz za Bergliot. Ale – bola hrozná pre mňa a každého Škandinávca. Aký oceán falošnosti vo výraze! Uľavilo sa mi, keď sme skončili, lebo ona je stelesnený ideál nehudobnosti, takže mohla ľahko všetko zruinovať.“<sup>27</sup>*

## Smútočný pochod

Vyvrcholením dramaturgickej koncepcie *Bergliot* je smútočný pochod, ktorý sa pre svoju strhujúcu dramatickosť niekedy uvádza aj ako samostatná skladba. Pozostáva z dvoch dielov: A a A'.

Tabuľka 1:

| diely | úseky       | takty     | hudobná podstata                            | špecifikum   |
|-------|-------------|-----------|---|--|
| A     | introdukcia | 257 – 258 | ostinátna figúra – ilustrácia pohybu kolesa |  |
|       | a           | 259 – 276 | téma smútočného pochodu                     | t. 273: nástup recitácie   |
|       | b           | 277 – 284 | recitácia                                   | <b>tón g v melódii klavíra / chromaticky stúpajúce kvartsextakordy v spodných hlasoch len v diele A!</b> |
| A'    | a'          | 285 – 303 | téma smútočného pochodu                     | t. 293 – 302: recitácia  |
|       | kóda        | 304 – 307 | reminiscencia na tému smútočného pochodu    |  |
|       |             | 308 – 312 | doznievanie ostinátnej figúry z introdukcie |  |

Pr. 12:

Tempo di marcia funebre. ♩ = 58.

t. 257 – 266

V introdukcii je exponovaný ostinátny motív, rotuje po tónoch rozloženého kvintakordu c mol. Tento motív evokuje pohyb kolies voza s mŕtvolami a je opornou kostrou celého smútočného pochodu. V 3. t. nastupuje ústredná melódia, v 5. bodkovaný rytmus na 4. dobe taktu, ktorý patrí k charakteristickej idiomatike smútočného pochodu. Pre melódiu, začínajúcu sa kvintou g a vedenú v oktávovom zdvojení s akordickými

zhutneniami na ťažkých dobách, je príznačná snaha o vzopätie; stále znovu sa však prepadá nadol. Pri prvom pokuse (t. 3 – 4 Pr. 1) sa od východiskového tónu vychýli len na najbližší poltón a hneď klesá späť (rétorická figúra utrpenia *pathopoeia*). Pri druhom pokuse (t. 5 – 6) stúpa k molovej tercii, pričom dosiahnutiu tohto tónu predchádza rétorická figúra *circulatio* (obalový motív), čo evokuje dojem námahy. Melodickým vrcholom tretieho pokusu (t. 7 – 8) je molová sexta, ktorá sa však ihneď láme v poltónovom poklese (v tradícii hudobnej rétoriky je klesajúci poltón spojený s idiomatikou vzlykov a vzdychov).

## Pr. 13:

Nicht mehr die Hunde ihn, lustig springend, begrüßen,  
 Hun - de-ne ville ikke møde med glæde hop,

sie wer-den nun heu - len und trau-ern;  
 men hy - le og hæn - ge med ha - len,

die Pfer-de wer-den die Oh-ren spit-zen,  
 og gær-dens he-ster vil-le spid-se ö - ren,

Vai

Led. \*

fröhlich der Stall - tür ent - gegenwiehern und warten auf Ein -  
 vrin - ske gla-de mod stalddö-ren og ven-te Eindri-des

dri - - des Stimme. (nach und nach steigend:) \*  
 stemme. A-ber nie ertönt sie wieder (stigende lidt efter lidt.) \*  
 Men den ly-der ik-ke længer,

*cresc. poco a poco*

und auch nicht Einars Schritt in der Hal-le, der rief, dass nun Al-le sich er-  
 ej hel-ler Ei-nars skridt i svalen, som råbte, at nu måtte al-le

he - ben mussten, denn nun kam der Häuptling!  
 rejse sig, for nu kom hødingen!

(mit grosser Kraft:) \*  
 (med stor kraft:)

*molto ff*



Ide o úsek b, ktorý sa vyskytuje len v prvom diele (A). Melódia klavíra je po celý čas „prikovaná“ k tónu *g*; opakovanie toho istého tónu je späté s afektom naliehania a evokuje osudovú tragiku (spomeniem len Chopinov *Smútočný pochod* zo *Sonáty b mol*, op. 35 alebo Schubertovu pieseň *Smrť a dievča*, D. 531).

Harmonicky je celý úsek koncipovaný ako rozsiahla dominantná plocha. Emocionálne vypätý až drásavý výraz nadobúda v dôsledku neustáleho vyhrocovania napätia medzi bezmocnosťou melodiky a narastajúcou harmonickou tenziou. Basový tón ostínátneho motívu sa v každom takte posúva o poltón vyššie, vyplňajúc tak chromaticky priestor tritónu od *g* po *des* (základom je teda figúra *passus duriusculus*). Sled harmónií tvoria chromatické posuny paralelných kvartsextakordov (G dur, As dur, A dur, B dur, h mol, C dur); posledný súzvuk nad základným tónom *des* tvoria tóny *f* a *g*; ide teda o disonantné spojenie dvoch tónov frýgickej funkcie, resp. neapolského sextakordu (v baroku spájaného s výrazom extrémneho žiaľu) s dominantnou prímou. Tento súzvuk, ktorý v zmysle najvýznamnejšej slovenskej teórie harmónie hudobného teoretika Miroslava Filipa tvorí základ tzv. „dominantného frýgického akordu“ s celotónovou štruktúrou, Grieg exponuje na viacerých miestach diela ako vrchol stupňovania harmonického napätia.

Nad hudbou recitátorka deklamuje text. Grieg tu síce predpisuje presné rytmické zadelenie jednotlivých slabík, nórske speváčky ho však rešpektujú len voľne. Pre text v nemeckom preklade je predpísaný iný rytmus, a pri uvádzaní diela v ďalších jazykoch recitátorky vychádzajú z prirodzenej deklamácie daného jazyka. Pri interpretácii je dôležitá precízna koncepcná výstavba tohto gradačného úseku zo strany klaviristu/dirigenta, ktorý musí zabezpečiť koordináciu recitácie a klavírneho sprievodu.

Z psychologického hľadiska Grieg pri zhudobnení Bjørnsonovho textu kládol veľký dôraz na vyjadrenie vnútornej sily a odhodlanosti Bergliot, jej vôle k pomste za zákernú vraždu. Úsek b v smútočnom pochode je možné chápať ako výraz poslednej vnútornej vzbury Bergliot proti tragickému osudu, vášnivú obžalobu.

Chromaticky stúpajúce sekvencie v klavírnom sprievode vytvárajú enormné napätie, ktoré pri interpretácii vyzýva k *accelerandu*. Grieg však zrýchlenie tempa nepredpisuje, bolo by to aj proti duchu tejto hudby, založenej na melodicko-harmonickom konflikte, ktorý by pri zrýchlení tempa prišiel o tragickú, až anticky pôsobiacu výrazovú hĺbku zamýšľanú skladateľom. Až pri nástupe slov „*Men den lyder ikke...*“ vypisuje prednesové inštrukcie pre speváčku:

(text v slovenskom preklade)  
Ten sa však nikdy už neozve –  
a neozvú sa Einarove kroky vo dvorane,  
prikazujúce, aby všetci vstali,  
pretože prichádza ich náčelník.

(Griegove prednesové pokyny)  
*čoraz viac stupňujúc*  
  
*crescendo, s veľkou silou*

Zámerom skladateľa bolo teda dosiahnutie mohutného vrcholu kompozície pri prednášaní týchto slov na základe zvyšovania intenzity hlasu, prirodzene späté so stúpaním do vyššej hlasovej polohy. Z výrazového hľadiska tu Bergliot pod ťarchou zdruvujúceho žiaľu a neznesiteľného utrpenia prechádza až do akéhosi zúfaleho křiku.

Pravdepodobne aj s ohľadom na existujúcu tradíciu interpretácie melodrámy v škandinávskom prostredí inklinujú interpretky z tejto oblasti všeobecne väčšmi

k pomalšiemu a patetickému prejavu, k značným výškovým rozpätiam v dikcii hlasu, dôrazu na emocionálnu rozorvanosť. Do polohy kriku sa dostávajú už pred týmto vrcholom na viacerých miestach diela. Svoju úlohu tu určite zohráva drsnosť nórciny, znásobená Bjørnsonovými archaizmami a jeho snahou o evokáciu štýlu starobyľých ság – túto špecifickú zvukovosť pravdepodobne nedokáže v plnej miere zachovať žiaden preklad do iného jazyka. A možno aj mentalita Nórov, ktorým v žilách koluje vikingská krv, ich pribojnosť oproti slovanskej submisívnosti...

V každom prípade Carmen Mayerová, a predovšetkým Jana Olhová inklinujú k modernejšiemu, civilnejšiemu prejavu a ich vygradovanie do polohy kriku až na samotnom vrchole kompozície necháva vyznieť toto miesto ako skutočne jedinečné a zvyšuje jeho pôsobivosť.

V diele A' už nedochádza k žiadnej vzbure, k žiadnemu výkriku. Bergliot sa odovzdane poddáva svojmu bezútešnému osudu.

## Záver

Bjørnsonova básnická predloha i Griegova hudba patria k vrcholom tvorby svojich autorov. U Griega ide o prvé dielo, v ktorom sa prejavil jeho zmysel pre drámu, neskôr rozvinutý v hudbe k *Peerovi Gyntovi* a iným vokálno-inštrumentálnym dielam, ako napríklad *Den Bergtekne*, op. 32 (Horský troll). Skladateľ samotný si bol vedomý hodnoty melodrámy. V roku 1901 napísal Francescovi Bergerovi z Kráľovskej filharmonického spoločnosti v Londýne: „*dielo patrí k mojim najlepším*“<sup>28</sup>

Griegova otriasajúca melodráma má nadčasový rozmer a jej poslanstvo nestráca nič zo svojej aktuálnosti ani v súčasnom svete. V septembri 2000, pri príležitosti uvedenia oboch zhudobnení Bjørnsonovej básne na počesť zosnulého Teda Wooda, napísal dirigent Bjarte Engeset v poznámkach k nahrávke Griegovej melodrámy: „*Moja skúsenosť s koncertným uvádzaním Bergliot je taká, že publikum uchváti, zanechá v ňom hlboké dojmy a oslovuje nás plnou silou v našom dnešnom živote.*“<sup>29</sup>

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> Podľa vysvetlenia, ktoré prekladateľ Milan Richter poskytol k prekladu Bjørnsonovej poetickej predlohy pri príležitosti uvedenia Griegovej melodrámy v Slovenskej filharmonii (manuskript, 2020).

<sup>2</sup> FOSTER, Beryl: *Bergliot* – two musical settings of a tale of treachery and murder in medieval Norway. In: *Musical Opinion Quarterly*, April – June 2019, s. 12. Britská speváčka a dirigentka Beryl Fosterová je špecialistkou na Griegovu vokálnu, zborovú a ďalšiu vokálno-inštrumentálnu tvorbu, ktorú aj reflektuje v knihách *The Songs of Edvard Grieg* (Rochester : Boydell & Brewer, 2007), *Edvard Grieg. The Choral*

*Music* (Routledge, 2016) a mnohých ďalších štúdiách. Texty z anglického jazyka preložila Markéta Štefková.

<sup>3</sup> FOSTER, c. d., 2019, s. 14.

<sup>4</sup> FOSTER, c. d., 2019, s. 12.

<sup>5</sup> FOSTER, c. d., 2019, s. 12 – 13.

<sup>6</sup> FOSTER, Beryl: *Bergliot. A forgotten masterpiece*, s. 15. [Rukopis.] Revidovaná verzia pôvodnej štúdie *Bergliot. A forgotten masterpiece* z roku 2002, ktorú vydala The Grieg Society of Great Britain, ktorá zatiaľ nevyšla v tlači a ktorú som od autorky získala v rámci našej e-mailovej korešpondencie v roku 2019.

<sup>7</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 15.

- <sup>8</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 15 – 16.
- <sup>9</sup> V severskej mytológii miesto, kde sa ocitnú tí, ktorí prežijú, „súmrak bohov“. (Poznámka: Milan Richter)
- <sup>10</sup> Ide o ostrov, ktorý sa údajne nachádzal na severnom pobreží dnešného Nemecka. Pri tomto ostrove sa v septembri 1000 v Bitke pri Svoldere stretlo nórske loďstvo s dánsko-švédskym loďstvom. Bitka sa skončila porážkou Nórov a smrťou nórskeho kráľa Olafa Tryggvasona. (Poznámka: Milan Richter)
- <sup>11</sup> Lyrskog-heden. V roku 1043 sa tam stretli dánsko-nórske vojská so slovanskými kmeňmi. (Poznámka: Milan Richter)
- <sup>12</sup> Hlavný boh v severskej mytológii. (Poznámka: Milan Richter)
- <sup>13</sup> V severskej mytológii miesto odpočinku padlých bojovníkov. (Poznámka: Milan Richter)
- <sup>14</sup> Šustíková, Věra: Melodram jako interpretační problém. In: *Muzikologické fórum*, roč. 2, 2013, č. 1, s. 38 – 44.
- <sup>15</sup> Šustíková, c. d., 2013, s. 38 – 40.
- <sup>16</sup> FOSTER, c. d., 2019, s. 13.
- <sup>17</sup> Napríklad v nahrávke Gothenburského symfonického orchestra pod vedením Neeme Järviho s recitátorkou Rut Tellefsen (<https://www.youtube.com/watch?v=sO02ktVqk08>).
- <sup>18</sup> Dostupné nahrávky: Carmen Mayerová, recitácia a Jiří Pokorný, klavír <https://www.youtube.com/watch?v=S4eviHrKxOc>) a Jana Olřhová, recitácia a Peter Pažický, klavír (<https://stream.filharmonia.sk/video/?v=KS202012011900#da2>).
- <sup>19</sup> Vychádzam z klavírneho výťahu a nevenujem pozornosť Griegovej inštrumentácii, ktorá by bola hodná osobitného zreteľa z hľadiska symboliky diela.
- <sup>20</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 7.
- <sup>21</sup> ŠUSTÍKOVÁ, c. d., 2013, s. 40 – 43.
- <sup>22</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 16.
- <sup>23</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 17.
- <sup>24</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 17.
- <sup>25</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 17.
- <sup>26</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 17.
- <sup>27</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 17.
- <sup>28</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 19.
- <sup>29</sup> FOSTER, c. d., 2002, s. 19.

## SUMMARY

### Bergliot: The Only Melodrama by Edvard Grieg

*Grieg's melodrama Bergliot (1871) is a setting of the eponymous poem by Bjørnstjerne Bjørnson, based on a real event from 1050. Bergliot, the central character of the drama, is the wife of a powerful nobleman and warlord. Due to a treacherous murder she loses her husband and son. In his poem Bjørnson used a number of archaisms and tried to imitate the style of Norwegian sagas. Grieg's music excellently corresponds with the harsh sound of the poem. The composer even intensifies it using music-rhetoric devices in line with the tradition of Musica poetica, with which he got acquainted during his studies at the Leipzig Conservatory (1858–1862). Grieg expressed his distinctive demands regarding the performance of the work. The interpretation of melodrama by a narrator differs today from historical interpretations: contrary to the former ideal of dramatic performance it leans more towards dramatic realism and understated performance and leads from the usage of external devices to ever deeper psychological analysis and matter-of-factness of dramatic expression in line with naturalness and truthfulness.*