

„Do krajších dní“¹

Slovenská zborová a kantátová tvorba v službách propagandy po februári 1948

Branko Ladič

Roku 1945 sa slovenská hudba nachádzala v stave relatívne stabilizovaných štýlových východísk po viac ako decéniu od nástupu výraznej skladateľskej generácie (Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker a ich mladší súčasníci Andrej Očenáš, Šimon Jurovský a Dezider Kardoš), ktorá sa označuje ako slovenská hudobná moderna.² Práve táto generácia priniesla nový koncept hudobného vývoja, založený na fúzii melodiky a tonality slovenskej ľudovej piesne a princípov impresionizmu, príp. expresionizmu a neskorého romantizmu. Na základe aplikácie tohto konceptu môžeme následne hovoriť o slovenskej národnej hudbe ako o kultúrnom fenoméne a zároveň o dovŕšení snáh o sebarealizáciu (snaha dospieť k svojráznym črtám, odlišujúcim slovenskú hudbu od hudby ostatných národov) a akulturáciu (zmiernenie kontrastu medzi stupňom vývoja slovenskej hudby a európskym hudobným prostredím),³ čo bolo potvrdené viacerými vynikajúcimi kompozíciami spomínaných skladateľov. V povojnovom období sa však prejavili isté známky stagnácie a vynorila potreba inovácií a inšpirácií aktuálnymi trendmi západnej avantgardy. Ako prvý na to upozornil mladý Oto Ferenczy (1921 – 2000), ktorý roku 1946 v denníku *Pravda* publikoval kritiku koncertu v Národnom divadle, na ktorom odzneli diela Moyzesa a Cikkera. V nej požadoval prekonanie monoštýlovosti a tradicionalistickej a folkloristickej orientácie slovenských skladateľov, ktoré v danom období v európskom kontexte už pôsobili zastaralo.⁴ Na článok ostro reagovala Zdenka Bokesová (1911 – 1962), významná muzikologička a kritička, ktorá sa postupne proflovala na poprednú slovenskú ideologičku socialistického realizmu. Ten sa zakrátko, po februárovom prevrate roku 1948, mal stať jediným prípustným smerom v slovenskej hudobnej tvorbe a kultúre vôbec.

Koncept socialistického realizmu formuloval po prvý raz Maxim Gorkij roku 1934, záväznými sa neskôr stali tzv. Ždanovove tézy z roku 1948.⁵ Základnými kategóriami sa stali: zrozumiteľnosť, ľudovosť, národnosť, programovosť a realizmus ako odraz skutočnosti. V tejto súvislosti sa v našich podmienkach socialistický realizmus

chápal ako prirodzený nástupca kritického realizmu. Zrozumiteľnosť mala byť zabezpečená zjednodušením použitých výrazových prostriedkov, čo bolo ostatne v značnom rozpore so snahou o akulturáciu (teda priblíženie sa slovenskej hudby európskej úrovni), ktorá dominovala v hudobnej tvorbe medzivojnového obdobia. Ľudovosť sa prejavovala upriamením pozornosti na folklórne tradície, programovosť zasa snahou o voľbu jasného obsahu diel, prevažne formou zvoleného textu, v hudobnej tvorbe išlo o odklon od absolútnych foriem. Hoci k dôkladnému uplatňovaniu týchto zásad dochádzalo až po roku 1948, kategórie demokratizácie, ľudovosti a národnosti kultúry a umenia sa objavili už v Košickom vládnom programe z apríla 1945, ktorý jasne určil povojnové politické, spoločenské a kultúrne smerovanie Československa. Demokratizácia, teda snaha o priblíženie kultúry a umenia najširším vrstvám spoločnosti, sa okrem iného prejavila aj zakladaním inštitúcií a hudobného školstva, a stala sa tak vlastne jedinou kategóriou socialistického realizmu s kladným a takpovediac „vývojovým“ rozmerom, nakoľko všetky ostatné kategórie boli zámerne koncipované de facto ako antivývojové a snažiace sa o zjednodušovanie použitých prostriedkov umeleckej tvorby a následné konzervovanie tohto stavu. Domnelý návrat k demokratickým medzivojnovým pomerom bol teda aj v rokoch 1945 – 1948 ilúziou odsúdenou na postupný zánik. Napriek tomu sa prejavili snahy o inovácie (vyššie spomínaný článok O. Ferencyho), aj 1. ročník festivalu Pražská jar (1946) prebehol v demokratickej atmosfére a priniesol progresívnu a aktuálnu dramaturgiu. Slovenská umelecká obec dokonca ani po februári 1948 nepočítala s možnými zásahmi nového režimu do tvorivej individuality umelcov. V tzv. *Manifeste socialistického humanizmu* z apríla 1948 sa zdôrazňovala „nevyhnutnosť zachovania kontinuity umeleckého vývinu, predovšetkým rozvoja avantgardného umenia.“⁶ Tieto závery iba dokumentujú istú naivitu slovenských umelcov a nepochopenie zásadných zmien, ku ktorým došlo v politickej oblasti (podobnému omylu prepadli ostatne aj ruskí, resp. sovietski umelci po roku 1917). Už o niekoľko dní sa v Prahe uskutočnil Zjazd národnej kultúry, na ktorom v referátoch Z. Nejedlého a L. Štolla došlo k proklamácii socialistického realizmu formou záväznej smernice ako jediného možného spôsobu umeleckého vyjadrenia, čo potvrdil aj tzv. *Pražský manifest* z mája 1948 uverejnený v rámci 2. Medzinárodného zjazdu skladateľov a hudobných vedcov.

Treba si uvedomiť, že samotný tvorivý koncept mladej skladateľskej generácie bol akceptovateľný tak pre pomery demokratického Československa, ako aj pre totalitný režim Slovenského štátu a javil sa prístupný i pre novú diktatúru (nakoniec sa takým aj stal). Jednako však pomery v období od februárového prevratu roku 1948 až do polovice 50. rokov, resp. v období najtvrdšieho stalinizmu, vykazujú špecifiká, ktoré sa prejavili až extrémnou simplifikáciou vo výbere hudobných prostriedkov (spomínaná požiadavka zrozumiteľnosti) a výrazným zúžením počtu využívaných foriem a druhov v hudobnom (aj inom) umení. Paradoxom je, že skladby predstaviteľov Slovenskej hudobnej moderny mali už v predvojnovom období značne sociálny rozmer súvisiaci s prevažne ľavicovým založením mnohých slovenských hudobných umelcov (tu by sme mohli menovať predovšetkým Moyzesovu kantátu *Demontáž* op. 12 z roku 1930 a Suchoňovu kantátu *Žalm zeme podkarpatskej* op. 12 z roku 1938). V týchto dielach sa však skladatelia snažili taktiež o adekvátne hudobné stvárnenie na úrovni doby v súvislosti s požiadavkami akulturácie. V zmysle

požadovanej programovosti umenia došlo k príklonu k formám viazaným na text – predovšetkým k angažovanej sólovej piesni, zborovej a kantátovej tvorbe. Absolútne formy symfónie a vôbec orchestrálna tvorba prešli nutnou korekciou v súlade s programovosťou vyjadrenou aspoň názvom (Moyzesova predohra *Februárová* op. 48, 1952, a pod.). Angažovaná sólová pieseň, ktorá tvorila azda najväčšiu časť dobovej produkcie, vychádzala z tzv. sovietskej častušky, vyznačovala sa jednoduchou a prístupnou melódiou a nekomplikovaným harmonickým priebehom. Vynikajúcim príkladom je melodicky výrazná Kardošova *Pieseň šťastných detí* (1951, formálne koncipovaná pre zbor, avšak v jednohlase), ktorá v istom zmysle priam vyjadruje dobu.

Najkrajnejšie tézy v tomto období dokonca zámerne obchádzali „ľudovosť“ a folklórne inšpirácie, ktoré sú nedostatočné pre vyjadrenie života a cítenia „dnešných ľudí“, idúcich do budúcnosti s radostným optimizmom⁷ (de facto príliš zviazané s minulosťou). Na druhej strane, folklórne inšpirácie „neobišli naprázdno“ a tešili sa záujmu skladateľov i ideológov. Vznikla dokonca nová forma – orchestrálna úprava folklóru, štýlovo vymedzená Alexandrom Moyzesom v jeho skladbe *Hudba k prvému programu SĽUK-u* op. 42, 1949 a neskôr jeho čisto orchestrálnymi dielami *Tance z Pohronia* op. 43 (1950) a *Tance z Gemera* op. 51 (1955). Táto forma sa stala takpovediac fenoménom doby.

V súvislosti so spomínanou demokratizáciou dochádzalo v tomto období aj ku školeniam pre záujemcov z ľudu. V rámci 14-dňového kurzu prevažne robotníckeho kádre absolvovali prednášky z harmónie, inštrumentácie a samozrejme z marxistickej estetiky.⁸ Výsledkom tejto politickej garnitúrou podporovanej činnosti bola mimoriadne rozsiahla hudobná produkcia, avšak značne pochybnéj kvality. V januári 1951 sa uskutočnila 2. celoštátna prehliadka aktuálnej hudobnej tvorby, na ktorej figurovalo 496 skladieb od 162 autorov.⁹ Je teda evidentné, že venovať sa tejto masovej produkcii by výrazne presiahlo rozmery tohto príspevku (v množstve prípadov by to ostatne ani nemalo zmysel). Naším zámerom je teda zaoberať sa zborovou a kantátovou tvorbou slovenských profesionálnych skladateľov.

Angažovanej tvorbe sa po druhej svetovej vojne začali venovať aj stále ešte aktívni skladatelia patriaci k vtedy najstaršej generácii. Mikuláš Schneider-Trnavský (1881 – 1958) napísal už roku 1945 krátky zbor *Hurá! Práci česť!* op. 87 na vlastné slová, pričom kompozícia existuje vo verziách pre mužský a miešaný zbor. Ide o zaujímavý príklad, keďže skladateľ bol bytostne spätý s cirkevnou tradíciou, prakticky celý život pôsobil ako cirkevný hudobník, jeho cirkevné skladby tvoria najväčšiu časť jeho tvorby a vznikali aj počas najtvrdšieho stalinizmu. Pre svoj zbor *Hurá! Práci česť!* zvolil Schneider-Trnavský jednoduchú a tradičnú formu pochodu s triom, prevažuje homofónna sadzba s náznakmi imitácií v jednotlivých hlasoch.

Príklad 1: Mikuláš Schneider-Trnavský: Hurá! Práci čest!, úvod

Práci čest!

Slová a hudba: M. Schneider-Trnavský

Tempo di marcia. Con fuoco

Soprán
Alt
Tenor
Bas

Hu - rá, hu - rá, hu - rá! Prá - ci čest! Hu - rá, hu - rá, hu - rá, hu - rá, hu - rá, hu - rá!

Heroický prvý diel strieda tradične kantabilnejšia melódia v triu zverená tenorom, ostatné hlasy sú štylizáciou inštrumentálneho akordického sprievodu v akordickej sadzbe.

Príklad 2: Mikuláš Schneider-Trnavský: Hurá! Práci čest!, Trio

Trio

S
I
B

Ven - ne krá - čaj v sto - pách svo - jich ot - cov snáh po - cti - vých, snáh ot - cov,
Ven - ne krá - čaj v sto - pách svo - jich ot - cov snáh po - cti - vých, snáh ot - cov,
krá - čaj, krá - čaj v sto - pách svo - jich ot - cov snáh po - cti - vých, sme - lo
Ven - ne krá - čaj v sto - pách svo - jich ot - cov snáh po - cti - vých, snáh ot - cov,

Nekonfliktná romantická harmónia a celkové vyznenie skladby boli vlastne v súlade s tézami, ktoré neskôr razili ideológovia socialistického realizmu. Bokesová sa už v spomínanej odpovedi na Ferenczyho článok obracia k romantizmu ako základnému štýlovému východisku pre budúce tvarovanie slovenskej hudby:

„Oživený romantizmus nebude skôr uzavretý, kým nebudú úplne vyčerpané tvorivé sily ľudu. Dôležité si je uvedomiť, že tento oživujúci romantizmus nie je len výsledkom určitého umeleckého zamerania, ale súvisí s novým usporiadaním ľudskej spoločnosti...“¹⁰

Samotný romantizmus a jeho princípy mali však viacero podôb a vývojových štádií, ktoré sa mohli stať v 50. rokoch pre slovenských skladateľov inšpiráciou. Príkladom sú zbory Alexandra Albrechta (1885 – 1958). Albrecht ako popredný bratislavský hudobník bol skladateľsky činný už od začiatku storočia, pričom s úspechom (aj zahraničným) uviedol viacero vynikajúcich, prevažne komorných, orchestrálnych a vokálnych skladieb, štýlovo vychádzajúcich z nemeckého neskorého romantizmu, prípadne neskôr z niektorých modernistických tradícií nemeckej hudby. Tie v jeho tvorbe sledujeme

hlavne po prvej svetovej vojne (*Klavírna suita*, 1924; *Sonatina pre 11 nástrojov*, 1925). V období po druhej svetovej vojne zamerl svoj záujem aj na slovenskú ľudovú pieseň (mohli by sme povedať, že až v tomto období sa „stal“ slovenským skladateľom, keď sa v svojej tvorbe snažil do istej miery odpútať od nemeckých tradícií, skôr však obsahovo a programovo, ako kompozične). Radikálna zmena prístupu k tvorivej činnosti bola pre príslušníkov tejto generácie vzhľadom na ich skladateľský vývoj a ich samotný vek predsa len problematická. Albrecht roku 1950 napísal kantátu *Šuhajko*, pričom išlo o pásmo slovenských ľudových piesní so sprievodom orchestra, roku 1952 vznikli štyri angažované zborové kompozície: *Náš krásny máj* (slová Otto Kaušitz a Václav Erben), *Nám jedna nádej svieti* (Rudolf Fábry), *Jubilujúci SSSR* (Fraňo Král) a *Pozdrav veľkej zemi* (Ján Brezina). *Pozdrav veľkej zemi pre miešaný zbor* je koncipovaný v relatívne prehľadnej reprízovej forme (a-b-a), s voľnejšou reprízou – explicitná periodicita je Albrechtovi relatívne cudzia vzhľadom na jeho zmysel pre mikrotektonické riešenia a dôkladné prepracovanie jednotlivých hlasov. S tým súvisí aj zložitý a prechromatizovaný harmonický jazyk, od ktorého sa skladateľ nevedel odpútať – čo iste nebolo v súlade so zámermi ideológov nového štýlu. Krajné diely sú centralizované v E dur (pozri Príklad 3), stredný diel v C dur (tóninový kontrast typický hlavne pre novoromantizmus), pričom k vybočeniu do C dur dôjde aj v rámci reprízy, v t. 31, ktorá je výrazovým vrcholom skladby (pozri Príklad 4).

Angažovaná tvorba má v Albrechtovom diele iba okrajový charakter, v 50. rokoch vzniklo niekoľko pozoruhodných a cenných skladieb, z ktorých by sme mohli menovať napríklad *Koncertantnú suitu pre violu a klavír* z roku 1952.

Príklad 3: Alexander Albrecht: *Pozdrav veľkej zemi*, úvod

Slová: Ján Brezina

Pozdrav veľkej zemi

Hudba: Alexander Albrecht

Andante poco mosso (♩ = 74)

mp *poco cresc.*

Soprán
Alť
Tenor
Bas

Vzdia - le - ná, vel' - ká zem, ni - kdy ne - vi - de - ná,
 Vzdia - le - ná, vel' - ká zem, ni - kdy ne - vi - de - ná,
 Vzdia - le - ná, vel' - ká zem, ni - kdy ne - vi - de - ná,
 Vzdia - le - ná, vel' - ká zem, ni - kdy ne - vi - de - ná,

Príklad 4: Alexander Albrecht: *Pozdrav veľkej zemi*, t. 31 – 34

S Po - zdra - vu - jem si Ťa a - ko svo - ju na - dost', a - ko lá - sku, poco a poco dim.
 A Po - zdra - vu - jem si Ťa a - ko svo - ju na - dost', a - ko lá - sku, poco a poco dim.
 T Po - zdra - vu - jem si Ťa a - ko svo - ju na - dost', a - ko lá - sku, poco a poco dim.
 B Po - zdra - vu - jem si Ťa a - ko svo - ju na - dost', a - ko lá - sku, poco a poco dim.

Po druhej svetovej vojne sa k tvorbe vrátil aj Frico Kafenda (1883 – 1963), a to po 30-ročnej prestávke spôsobenej jeho pedagogickou a organizačnou činnosťou v medzivojnovom a vojnovom období. Hoci Kafenda na rozdiel od Albrechta pochádzal zo slovenského prostredia (narodil sa v Mošovciach v Turci), už jeho štúdium a pôsobenie pred prvou svetovou vojnou prezrádzajú zameranie na nemeckú tradíciu. V tomto období napísal niekoľko vynikajúcich, prevažne komorných diel (*Suita v starom slohu*, 1904; *Sonáta pre violončelo a klavír*, 1905; *Sonáta D dur pre husle s klavír*, 1918). Od konca 40. rokov až do svojej smrti napísal niekoľko angažovaných zborových kompozícií, ale aj vokálne a klavírne skladby (*Tri piesne na slová Andreja Plávku*, 1959; *Štyri piesne na slová Jána Smreka*, 1962; *Variácie a fúga pre klavír*, 1960 a pod.). Aj v Kafendových angažovaných zboroch sledujeme značné rozdiely v hudobnom stvárnení. Kompozícia *Sláva národu!* s podtitulom *Pieseň o bojujúcej Kórei* na vlastné slova z roku 1952 je pochodovou zborovou piesňou s refrénom („Kórejcom sláva“, verzia je v Es dur, refrén v C dur), pričom skladateľ menej využíva nekonfliktné harmonické prostriedky romantizmu schumannovského razenia. V podobnom duchu sú koncipované aj zbory *Májová pieseň* (1953) a cyklus *Piesne pre mužský zbor* (všetky na slová A. Plávku), ktoré charakterizuje jasná harmonická štruktúra so sporadickým využitím imitačnej techniky. Zaujímavým príkladom je *Pieseň vďaky* (opäť A. Plávka) z roku 1954 pre mužský zbor so sprievodom klavíra ad libitum. Dielo je prekomponované, voľná forma však využíva princíp reprízovosti (v závere dochádza k repríze materiálu z úvodu, úvod je centralizovaný na tóne *fis*, skladba sa končí akordom H dur). Skladateľ veľmi dôsledne pracuje s textom a jeho hudobným stvárnením, pričom do služieb výrazu zapája aj samotnú sadzbu a harmonické prostriedky. V súvislosti s nemeckým fašizmom („nebude viacej Germán barbarsky čižmou dláviť našu zem“) využíva alterované akordy, prípadne chromatismy (pozri Príklad 5), v súvislosti so sovietskymi osloboditeľmi používa jasný D dur („junák bratskej Rosije, Slovák ti veniec, veniec vďaky zaslúženej, veniec slávy uvije“, Príklad 6).

Príklad 5: Frico Kafenda: Pieseň vďaky, t. 6 – 11

12

poco animando *in tempo* *Piú animato con grájosa commozione*

ni --- kedy sa kraj - sej ne - dozviem: Ne - bu - de viacej Germán
 ni --- kedy sa kraj - sej ne - dozviem, ne - doz - viem:

poco animando *in tempo* *Piú animato*

čízom barbarsky dlávit našu zem, no --- šu zem, nu - šu zem z potakov
 zem, zem, zem,

in tempo precedente *agitato*

in tempo precedente *secel.e*

p *mp* *mf* *p* *mp* *p* *mf* *p* *mp* *p*

Príklad 6: Frico Kafenda: Pieseň vďaky, t. 24 – 26

14

rit. *un poco meno mosso con abbandono* *poco affrett.*

Ro - si - je, Ro - si - je, Slovák ti ve - niec, ve - niec vďa - ky zas lú - že - nej,
 Slovák ti ve - niec, ve - niec vďa - ky zas lú - že - nej,
 ve - niec vďa - ky zas lú - že - nej,
 ve - niec vďa - ky zas lú - že - nej,

rit. *un poco meno mosso* *poco affrett.*

decrasc. *molto pe dolce*

f *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Mikrotektonické riešenia a práca s detailom pri zhudobňovaní textu sú pozoruhodné a v žánri angažovaných zborových kompozícií doslova nezvyklé. Príkladom môže byť napríklad citácia hlavy témy piesne „Oj, ucnem“ pri slovách „poďakujem matkám chrabrych synov od Moskvy, Volhy, Uralu“:

Príklad 7: Frico Kafenda: *Pieseň vďaky*, t. 46 – 48

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the piano accompaniment. The score is in 2/4 time. The vocal line has lyrics: "sy-nov od Mo-skvy, Vol-hy, U-ra-lu." and "Vol-hy". Performance markings include "P. * P.", "sostenuto", "in tempo", "ff", and "p". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Angažovanej zborovej tvorbe sa venovala samozrejme aj mladšia generácia, teda skladatelia slovenskej hudobnej moderny a ich mladší súčasníci (viac ako polovicu svojej tvorby venoval zborovej kompozícii napríklad Zdenko Mikula, 1916 – 2012). V ich tvorbe však bol istý rozdiel oproti tvorbe predchádzajúcej generácie, najmä v štýle a využitých tvorivých postupoch. Popri imitačnej technike v prepracovanej zborovej sadzbe išlo hlavne o čerpanie z folklórnych inšpirácií, nakoľko pre túto generáciu bolo využitie folklórneho materiálu zásadné (kým Albrecht sa slovenskou ľudovou piesňou inšpiroval iba v záverečnom období tvorby, Kafenda ju de facto nevyužíval). V celkovom hudobnom stvárnení v tejto oblasti tvorby mladšia generácia využívala do istej miery zjednodušené prostriedky hudobnej moderny. Príkladom môže byť napríklad pôsobivý zmiešaný zbor *Ako vonia hora* od Ota Ferencyho z roku 1951 (na slová Jána Kostru), dielo, ktoré do istej miery symbolizovalo Ferencyho príklon k „správnej ceste“ – spomínali sme už Ferencyho volanie po potrebe inovácie slovenskej hudby z roku 1946, ktoré tento mladý hudobník vzápätí realizoval vo svojej vynikajúcej *Hudbe pre štyri sláčikové nástroje* (1947), uvedenej s medzinárodným úspechom.

Mimoriadne protežovanou v tomto období bola tvorba kantát. Forma kantáty, ktorá mala za sebou mimoriadne dlhú históriu rátajúcu sa v storočiach, z dôvodu stále silného pôsobenia na publikum založeného na spojení básnickej výpovede a pôsobivých hudobných prostriedkov (zbor a orchester), sa ocitla rýchlo v centre záujmu sovietskych i našich ideológov. V sledovanom období vzniklo približne 80 kantát (!), ktoré však nepresiahli rozmer „príležitostných diel“ a z dôvodu nevelkých kompozičných kvalít rýchlo upadli do zabudnutia.

Jednou z prvých podobných kompozícií je *Zdravica Stalinovi* op. 30 od Jána Cikkerera (1911 – 1989) na slová Fraňa Kráľa, ktorá vznikla roku 1949 pri príležitosti 70. narodenín sovietskeho vodcu (v diele Sergeja Prokofieva nachádzame *Zdravicu* op. 85 z roku 1939 napísanú pri príležitosti Stalinových 60. narodenín, ktorá sa stala vzorom pre diela tohto žánru). Keď si uvedomíme, s akými vyspelými skladbami Cikker v 30. rokoch vstúpil do slovenskej hudby, je hudobné stvárnenie jeho *Zdravice Stalinovi* mimoriadne jednoduché, až primitívne. Sám o svojom diele hovorí:

„Chcel som, aby bola kantáta ľudová, t. j. obsahom i hudobným výrazom prístupná najširším vrstvám a súčasne technicky ľahko prevediteľná. Bol to z mojej strany – priznám sa – technický experiment. Išlo totiž o to, či sa mi podarí pri aplikácii všetkých technických skúseností postaviť dielo na prvé počutie prístupné a umelecky hodnotné.“¹

Nuž, treba len podotknúť, že sa Cikker v súvislosti aj s nasledujúcim politickým vývojom podobným experimentom našťastie už nevenoval.

Prehľadná partitúra Cikkerovej *Zdravice Stalinovi* vo svojom hudobnom stvárnení spája ruské prvky, princípy sovietskej masovej piesne, a predovšetkým v strednom diele aj intonácie slovenskej ľudovej piesne. Čo sa týka ruských prvkov, ide predovšetkým o melodické, ale aj harmonické a inštrumentačné princípy ruskej romantiky, resp. Mocnej hŕstky. Vo forme je zreteľná trojdielnosť, diktovaná aj samotnou štruktúrou básnickej predlohy. V nej sú krajné úseky venované holdu sovietskemu vodcovi („K vodcovi pracujúcich na všetkých dieloch sveta aj z našej vlasti vzlieta roj pozdravení vrúcich“ v úvode a „Otcovi všetkých národov za šťastie, mier, slobodu spievajme ódu“ v záverečnom úseku), stredný diel sa venuje postoju slovenského národa k Stalinovi („V zdravici zdravia vzácnosť veľkému Stalinovi, pod Tatrami zvoní ľudská vďačnosť“). Dielo otvára rozsiahla orchestrálna predohra so základným tematickým materiálom, uvedeným v e mol (Cikker nepoužíva predznamenanie):

Príklad 8: Ján Cikker: *Zdravica Stalinovi*, úvod

The image shows a musical score for piano (KLAVÍR) from the introduction of 'Zdravica Stalinovi' by Ján Cikker. The score is in 2/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 72. It features a treble and bass clef with various dynamics like 'pp' and 'p espress.' and includes fermatas over several measures.

Ten sa stáva základným materiálom oboch krajných dielov aj v zborovom parte, pričom sa v priebehu diela objavuje vo viacerých, avšak veľmi jednoduchých melodických a inštrumentačných variáciách. V rámci týchto dielov Cikker materiál uvádza najprv unisono, neskôr využíva jednoduchú imitačnú techniku – spravidla spodné hlasy (alt a bas) proti vrchným (soprán a tenor), v závere opäť využíva unisono. Stredný diel uvádza rozsiahla medzihra, akési scherzo, pričom tematický súvis s úvodným materiálom je zrejмый (Príklad 9).

Príklad 9: Ján Cikker: *Zdravica Stalinovi*, t. 5 v čísle 10, *dolcissimo*

S materiálom z úvodu tematicky súvisí aj materiál zborového partu použitý v strednom diele:

Príklad 10: Ján Cikker: *Zdravica Stalinovi*, t. 15 – 16 po čísle 12

Podobné vedenie melodickéj línie, avšak vo väčšom ambite aj s použitím tzv. kvintovania, teda uvedenia motívu o kvintu vyššie, má evokovať „slovenský idióm“ stredného dielu. Po krátkom úseku *Moderato* dochádza k „repríze“, materiál z úvodu je vo variácii uvedený v tónine C dur. Skladateľ opäť využíva jednoduchú imitačnú techniku a následne unisono, podobne ako v úvodnom úseku skladby. Postupné upokojenie pred záverom (až do ppp) strieda mohutný akord E dur („za mier“, fff) a brilantný orchestrálny záver. Cikker týmto dielom ako jeden z prvých preukázal „možnosti“ socialistického realizmu a požadované zásady uskutočnil v praxi, za čo bol odmenený Československou cenou mieru.

Krátko po Cikkerovej *Zdravici* vznikla kantáta *Spev o komunistickej strane*¹² pre miešaný zbor a orchester, verše Jána Kostru zhudobnil Andrej Očenáš (1911 – 1995). Invenčný a technicky zdatný skladateľ, ktorý mal na začiatku 50. rokov na konte viacero klavírných, komorných a orchestrálnych skladieb (*Burleskná predohra* op. 1, 1940; *Povesti o rodnom kraji* op. 3, 1943 a i.), koncipoval formu kantáty stroficky, v súlade s Kostrovými veršami, mohli by sme ju označiť ako 3-krát a – b – c, pričom v diele c Očenáš zhudobňuje zakaždým totožné verše („Sláva Ti, v bojoch ošľahaná vodkyňa pracujúcich más...“) – ide o akýsi refrén. Inšpirácia slovenskou ľudovou piesňou a jej tonalitou je zjavná (čo je pre Očenáša viac ako charakteristické). Úvodný materiál v zborovom parte (po orchestrálnej predohre) je uvedený v unisone v lydicom mode:

Príklad 11: Andrej Očenáš: *Spev o komunistickej strane*, t. 18 – 21

4

The musical score consists of five staves. The top four staves are for the vocal ensemble: Soprán, Alt, Tenor, and Bass. Each vocal part has the lyrics: "Už pla-nú zo-re náš - ho rá - na a no-vé sln - ko". The dynamics for the vocal parts are marked as *mf*. The fifth staff is the piano accompaniment, starting with a dynamic of *f* and then *mf*. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, and some chords.

Orchestrálna medzihra oddeľuje ďalší verš s novým tematickým materiálom:

Príklad 12: Andrej Očenáš: *Spev o komunistickej strane*, t. 45 – 49

8

Musical score for Example 12, showing vocal lines and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The vocal lines are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: Slo - ven-ská be-dač strhla pu-tá strhla pu-tá, pod Tvojím múdрым Slo - ven-ská be-dač strhla pu-tá strhla pu-tá.

Imitačné spracovanie motívu a gradáciu strieda diel c – „refrén“:

Príklad 13: Andrej Očenáš: *Spev o komunistickej strane*, t. 64 – 66

Musical score for Example 13, showing vocal lines and piano accompaniment. The score is in G major and 4/4 time. The vocal lines are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are: ným. Slá - va — Ti ným. Slá - va — Ti ným. Slá - va — Ti ným. Slá - va — Ti. The piano accompaniment features triplets and dynamic markings such as *f* and *fp*.

Takmer súbežne s hymnickým spevom o komunistickej strane vzniká *Kantáta o Gottwaldovi* od Šimona Jurovského (1912 – 1963). Jurovský (vlastným menom Wiess-Nägel) bol Očenášovým spolužiakom z Učiteľského ústavu v Banskej Bystrici (kde v tej dobe na gymnáziu študoval aj Cikker). Okrem toho, že Očenáš a Jurovský takmer v rovnakom čase napísali angažované kantáty, obaja vzápätí napísali violončelové koncerty (Očenášov *Koncert pre violončelo a orchester* č. 1 op. 7 je z roku 1952, Jurovského *Koncert pre violončelo* vznikol o rok neskôr), ktoré sú prvými koncertantnými skladbami pre violončelo v slovenskej hudbe. Obaja skladatelia sa taktiež v tomto období stali funkcionármi stranických a politických inštitúcií. Jurovský vstúpil do slovenskej hudby koncom 30. rokov a za vyše desaťročie napísal viacero komorných vokálnych a orchestrálnych skladieb (*Orchestrálna suita* č. 2, 1944; *Radostné súťaženie pre orchester*, 1949; roku 1950 vznikla aj jeho *1. symfónia „Mierová“*), významná je aj jeho tvorba pre film (prvý slovenský dlhometrážny hraný film *Varúj!*, 1947, neskôr napísal aj hudbu pre dodnes populárne filmy z druhej polovice 50. rokov – *Posledná bosorka*, *Zemianska češť*, *Dáždnik svätého Petra* atď.). *Kantátu o Gottwaldovi* napísal roku 1950 na verše M. Lajčiaka. Napriek strofickej básnickej predlohe je Jurovského kantáta v porovnaní s Očenášovou členitejšia vo formovom riešení. Dielo otvára orchestrálny úvod, kde je exponovaný hlavný tematický materiál, následne imitačne spracovaný. Charakteristickým v melodickej línii je použitie klesajúcej kvarty, ktorá je príznačná i pre ruskú ľudovú pieseň (nejde samozrejme o žiadnu konkrétnu citáciu) a podobne ako v prípade Cikkerovej *Zdravice* evokuje istú inšpiráciu tvorbou Mocnej hŕstky. Inšpirácie slovenskou ľudovou piesňou Jurovský nevyužíva.

Príklad 14: Šimon Jurovský: *Kantáta o Gottwaldovi*, úvod

Andante con moto e maestoso

Soprani
Alti

Tenori
Bassi

Andante con moto e maestoso

Klavír
(orchester)

Materiál preberá zbor („Rozbehli sa partizáni...“, tenory a basy), úsek po jednoduchom imitačnom spracovaní vrcholí v mohutnom akordickom zvolaní celého zboru („... súdruh Gottwald stál.“). Nasleduje výrazovo kontrastný úsek (*Allegro ma non troppo*, „Za slobodu sme sa bili“), súvis tematického materiálu je však zrejmy. Orchestrálna medzihra uvádza centrálny úsek („V prudkom ohni februára“), opäť s hlavným tema-

tickým materiálom diela. Skladateľ využíva dôslednú imitačnú techniku, hlasy nastupujú v poradí bas-tenor-alt-soprán v harmonickom kontraste ako vo fúgovej expozícii (v kvartovo-kvintovej príbuznosti), dokonca s jednou stálou protitémou. Nasleduje rozsiahly záverečný úsek s novým materiálom („*So Sovietskym Svázom kráčať súdruh Gottwald učil nás*“). Prevažne homofónna sadzba využíva osvedčené postupy (napríklad kvarta v hlave témy, hymnický charakter atď.):

Príklad 15: Šimon Jurovský: *Kantáta o Gottwaldovi*, t. 1 – 4 v čísle 14

14) Con moto e maestoso

So Soviet-skym Svázom krá - čať . sú-druh Gott - wald u - čil nás

Con moto e maestoso

Záverečný úsek kantáty je riešený ako reprízová forma (ako súčasť celkovej tzv. kombinovanej formy kantáty) – stredný, výrazovo kontrastný úsek je opäť imitačne spracovaný („*Kvitnú polia zlatoklasé*“). Kóda prináša upokojenie („*Príde život plný krás*“) a následnú prudkú zmenu dynamiky i tempa pri zopakovaní verša. Orchesterálna dohra (6 taktov) prináša hlavný tematický materiál z úvodu kantáty, čím skladateľ rámcuje dielo ako celok.

Napriek snahe o zrozumiteľnosť a komunikatívnosť ide v prípade troch spomínaných kantát o relatívne tradičné a pre kantátovú tvorbu adekvátne riešenie. Tu máme na mysli hlavne snahu o premyslený formový oblúk, využitie sadzobného kontrastu, v rámci neho dôsledné imitačné postupy (najviac u Jurovského, ale aj u Očenáša). Práve kontrapunkt sa však javil ideológom socialistického realizmu ako prežitý a nezrozumiteľný pre nového poslucháča. Bokesová dokonca píše: „(*Jurovský*)...*sa miestami opiera o polyfóniu alebo deklamáciu. Tým však stráca skladba na citovej bezprostrednosti a pohybuje sa medzi popisom a skutočným vyjadrením.*“¹³ Najdôkladnejšie sa princípy presadzovaného umeleckého smeru uskutočnili v *Mierovej kantáte* op. 21b pre barytón, miešaný zbor a orchester od Dezidera Kardoša (1914 – 1991). Skladateľ mal v dobe kompozície kantáty na konte viacero diel klavírných (2 klavírne suity, ale aj *Bagately* op. 18 z roku 1948, ktoré sú dodnes veľmi populárnym inštruktívnym cyklom), vokálnych, komorných (*Sláčikové kvarteto č. 1* op. 3, 1936; *Kvinteto pre dychové nástroje* op. 6, 1938) a orchesterálnych (*Symfónia č. 1* op. 10, 1942; *Predohra pre symfonický orchester* op. 16, 1948). V *Mierovej kantáte* Kardoš zhudobnil verše Pavla Horova a vytvoril „strofickú“ ľudovú kantátu (3 repetície a Kóda), v ktorej využil mimoriadne jednoduché hudobné

prostriedky, jasnú a jednoduchú harmóniu (jednoduchá modalita zasadená do tonálneho rámca), periodickú štruktúru a prísne homofónnu sadzbu. Dielo napriek názvu „kantáta“ nepresahuje rozsahom (5 strán klavírneho výťahu) ani hudobným stvárnením formu sólovej piesne so zborom.

Kritické zhodnotenie ľudových kantát, samozrejme výrazne ideologicky podfarbené, na seba nenechalo dlho čakať. Už roku 1955 vyšli profily všetkých štyroch spomínaných skladateľov.¹⁴ Napriek istému uvoľneniu po Stalinovej smrti (avšak ešte pred Chruščovovou kritikou kultu osobnosti roku 1956), sa spomínané kantáty prezentujú ako vyvrcholenie vývoja slovenskej hudby a príklad hodný nasledovania. Vývoju kantátovej tvorby sa vo svojej monografii o Jurovskom venovala Z. Bokesová:

„Cesta od Cikkerovej kantáty ku kantáte Kardošovej nie je dlhá, no zato významná. V tom čase totiž bolo treba u skladateľov odstrániť pocit neistoty, s ktorým pristupovali k súčasnej tematike, a bolo ich treba presvedčiť, aby pre nový obsah hudobných diel hľadali aj nový spôsob vyjadrenia. Bolo napríklad potrebné riešiť u nás problém národnej formy a socialistického obsahu hudobného diela.“¹⁵

„Ideologicky korektná“ sa javí nasledujúca kritika:

„Nemožno povedať, že obidvaja skladatelia, Očenáš i Jurovský, dosiahli umelecky dokonalú presvedčivosť hudobného prejavu. To nové, čo priniesli a čo má pre slovenskú hudbu význam je to, že dokázali, že ideovosť je v hudobnom diele podstatnou zložkou diela a výsledkom ideovej zrelosti skladateľa.“¹⁶

V súvislosti s „dokonalou presvedčivosťou hudobného prejavu“ autorka iste naráža na prílišné využívanie kontrapunktických postupov, ktoré sú ostatne pre budovanie rozsiahlejšej formy v danom štýle neopomenuteľné. Vzorom dokonalej presvedčivosti zjavne pre ňu ostáva Kardošova kantáta. V tejto súvislosti je zaujímavé všimnúť si postoje autorky – Bokesová bola jedným zo štyroch absolventov mimoriadne prísnej školy Dobroslava Orla na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského a v 40. rokoch sa vyprofilovala ako erudovaná muzikologička a kritička. Jej ľavicové zmýšľanie sa však postupne menilo na nastoľovanie požiadaviek boľševizácie a stalinizácie v slovenskej hudobnej kultúre (Bokesovej odborná dráha by iste bola zaujímavou témou rozsiahlejšej odbornej štúdie). Zaujímavá by mohla byť aj úvaha, ako by Bokesovej požiadavky uplatnené aj v širšom časovom diapazóne ovplyvnili dobový vývoj (komunistická strana samozrejme ovplyvňovala slovenskú hudobnú kultúru v celom období svojej vlády, pomery sa však výrazne menili, pričom došlo k viacerým uvoľneniam ideologického tlaku, extrémne pomery zo začiatku 50. rokov sa už neopakovali). Snaha o úplnú simplifikáciu využitých tvorivých prístupov – odstránenie kontrapunktických postupov, nehovoriac už o inšpiráciách aktuálnou avantgardou na západe –, by v snahe o boj proti „formalizmu“ priniesla formalizmus omnoho tvrdší – hudobná tvorba by sa vlastne koncentrovala iba na tvorbu melodicky prístupných, formovo mimoriadne jednoduchých útvarov. Aj snaha o opustenie inšpirácie slovenskou ľudovou piesňou, a to z ideologických dôvodov pre jej prílišnú spätosť minulosťou, sa javí ako extrémna. Hoci aj jej prílišné prízvukovanie môže sklízať do akéhosi stereotypu (slovenská hudba má s týmto fenoménom skúsenosti), predsa však viacero osobností poukázalo na ich vývojaschopnosť, a to v rôznych štádiách vývoja slovenskej hudby (Tadeáš Salva a i.). Výsledkom Bokesovej ideologických konceptov by bola tvorba zbavená akýchkoľvek národných špecifik, nivelizovaná na úroveň neskorého romantizmu v oblasti využitia

harmonických prostriedkov a jednoduchej piesňovosti vo forme a obsahu. V týchto súvislostiach je angažovaná tvorba z 50. rokov ukážkou neadekvátnych zásahov ideológie do tvorivej individuality umelca, extrémne protivývojových, a tým doslova rozkladných pre celú slovenskú hudobnú kultúru.

Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol odprezentovaný na pôde HTF VŠMU v rámci workshopu Odras novodobých spoločensko-politických kríz v slovenskej hudobnej kultúre a tvorbe 1. decembra 2022. Je výstupom projektu VEGA 1/0629/22 Prejav existenciálnej krízy v dielach slovenských skladateľov od 2. polovice 20. storočia.

POZNÁMKY

- ¹ Názov štúdie sme zvolili podľa piesňového cyklu Rudolfa Macudziňského op. 32 (na slová Miloša Perglera), ktorý vznikol začiatkom 50. rokov 20. storočia.
- ² K problematike pozri BURLAS, Ladislav: *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor, 1983.
- ³ Pri vysvetlení pojmov sme použili formulácie z knihy BURLAS, c. d., s. 35.
- ⁴ FERENCZY, Oto: Slávnostný koncert v ND. In: *Pravda*, 1946, č. 196, s. 5.
- ⁵ K problematike pozri: CHALUPKA, Ľubomír: *Generačné a štýlové konfrontácie*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2018, s. 24.
- ⁶ CHALUPKA, c. d., s. 22.
- ⁷ Voľne parafrázované podľa: BOKESOVÁ, Zdenka: *Šimon Jurovský*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955, s. 43. Vyjadrenie sa týka Jurovského *Kantáty o Gottwaldovi*.
- ⁸ BOKESOVÁ, Zdenka: Školenie ľudových skladateľov v Bratislave. In: *Hudební rozhledy*, roč. 4, 1951, č. 2, s. 15.
- ⁹ MACEK, Petr: *Směleji a rozhodněji za novou hudbu*. Praha: KLP, 2006, s. 38.
- ¹⁰ CHALUPKA, Ľubomír: *Cestami k tvorivej profesionalite*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2015, s. 225.
- ¹¹ *Hudební rozhledy*, roč. 3, 1950/1951, č. 9, s. 6, cit. podľa: ŠAMKO, Jozef: *Ján Cikker*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955, s. 72 – 73.
- ¹² Literatúra uvádza názov kantáty *Spev o komunistickej strane* (napríklad publikácia Kol.: *100 slovenských skladateľov*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1998), notové vydanie skladby v Slovenskom hudobnom vydavateľstve z roku 1951 používa názov *Spev na komunistickú stranu*.
- ¹³ BOKESOVÁ, c. d., 1955, s. 43.
- ¹⁴ Išlo o monografiu, ktoré vyšli v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry (SVKL) v Bratislave: ŠAMKO, Jozef: *Ján Cikker*, 1955; FIŠER, Ján: *Andrej Očenáš*, Profil skladateľa, 1955; BOKESOVÁ, Zdenka: *Šimon Jurovský*, 1955; NOVÁČEK, Zdenko: *Dezider Kardoš. Počiatky a rast*, 1955.
- ¹⁵ BOKESOVÁ, c. d., 1955, s. 42.
- ¹⁶ BOKESOVÁ, c. d., 1955, s. 42.

SUMMARY

"To the More Beautiful Days"

The Slovak Choral and Cantata Work in the Service of Propaganda after February 1948

The political changes in 1948 brought about unprecedented interventions in the development of the Slovak culture. Soon the new regime theoretically formulated its concept of culture and established the only one approved tendency – socialist realism and its single tolerated way of artistic expression. The relatively young Slovak music, which had been developing tumultuously especially since the second half of the 1930s, was fundamentally affected by it. The variability of styles and forms was restricted, the creative approaches in use were extremely simplified. This in fact denied the previous development and the principles of acculturation, which had been essential for the Slovak music since its origination. The most extreme opinions even regarded the inspirations by the Slovak folk music as outdated, which again contradicted the principle of self-realization. The return to the devices of Romanticism and simple forms was required. The following forms dominated: a committed solo song following the pattern of the so-called mass songs from the Soviet overproduction; choral works; creation of cantatas due to their impressiveness (choir with orchestra). The ideological pressure was so strong that even the members of the oldest compositional generation started to cultivate these forms. Committed choirs were written by Mikuláš Schneider-Trnavský, firmly entrenched in the church musical tradition for all of his life, Friso Kafenda, whose work was based on German Romanticism and who returned to music composition after a 30-year-long break, and Alexander Albrecht, the prominent Bratislava composer, who was ethnically and musically joined with Bratislava's traditional German-Hungarian environment. The committed choral work was dealt with by representatives of the Slovak music modernism, too. For the turn of the 1950s the creation of the so-called folk cantatas, vocal-instrumental works whose aim was to impress the wide masses with relatively simple means and extensive performing forces, was typical. The first of that kind of compositions was the Salutation to Stalin by Ján Cikker (1949), followed in quick succession with pieces by Andrej Očenáš (Song about the Communist Party), Šimon Jurovský (Cantata on Gottwald) and Dezider Kardoš (Peace Cantata). In these works despite frequent usage of traditional means in development of music material and form (traditional arch form, contrapuntal devices), a gradual simplification takes place, leading to the "strophic" cantata based on song, periodicity, employment of homophony, all in pursuit of the best comprehensibility and communicativeness for the musically undemanding listeners. This tendency resulted in a significant slowing of the musical progress. The highly undevelopmental concept of the socialist realism triggered an overall stagnation, suppression of creative individuality, as well as of the diversity and multifariousness of Slovak music.

Keywords

Slovak music; acculturation; self-realization; socialist realism; committed song; choral work; folk cantata