

# Ilja Zeljenka – Spievať?

Michal Stahl

Fenomén kantáty s rozprávačom bol pomerne často zastúpený v tvorbe autorov slovenskej hudobnej avantgardy. Ilja Zeljenka je tvorcom kantáty *Osvienčim* pre dvoch rozprávačov z roku 1960. O rok neskôr vznikla kantáta *Hirošima* a v roku 1964 *Sen o človeku*, obe od Ivana Hrušovského. Rokom 1972 sa datuje zrod Zeljenkovej kantáty pre dva zbory, soprán, recitátora a orchester na básne Jána Bottu *Spievať?*, ktorá je predmetom tejto štúdie. V nej sa budem snažiť poukázať na používanie Zeljenkových známych kompozičných prvkov či postupov priamo v analýze tejto kantáty.

## Posolstvo?

Politický odkaz kantáty *Spievať?* je na základe výpovedí samotného Zeljenku nesporný. V rozhovore s Vladimírom Godárom z roku 2004 o tejto kantáte hovorí:

*„Vyjadruje situáciu človeka v tom roku 1974, ktorý nájde básničku s názvom Spievať? Ten otáznik asi ani nemusí byť v názve, veď vyjde najavo aj tak, tiež sa tak celkom zreteľne recituje a text je celkom zreteľne počuť.“<sup>1</sup>*

Z rozhovoru vyplýva, že už samotný názov *Spievať?* režim chápal ako poburujúci a neprijateľný. Vtedajší riaditeľ Slovenskej filharmónie Ladislav Mokry priznal, že by kantátu aj zahrali, ale otáznik by musel ísť z názvu preč. Zeljenka bol ochotný pristúpiť na odstránenie interpunkčného znamienka z názvu, ale dielo bolo i tak uvedené až po Nežnej revolúcii. Ďalším dôkazom politického odkazu je bulletin Bratislavských hudobných slávností z roku 1992, keď bolo po dvadsiatich rokoch od svojho vzniku dielo premiérovane. Zo slov skladateľa cítime, že kritika politicko-spoločenského systému je v diele nielen prítomná, ale aj oprávnená, keď berieme do úvahy procesy vedené v období normalizácie.

*„Otázka, či spievať, ospevovať, veseliť sa, alebo smutne mlčať, bola pre mňa – a viem, že pre mnohých, v roku 1972, keď som skladbu písal – veľmi žeravá, aktuálna.“<sup>2</sup>*

Každá doba má svojich zástancov a odporcov. Nechcem využiť túto štúdiu na polemiku o politickom systéme, dovoľujem si však odporučiť sledovať prácu Ústavu pamäti národa, s ktorou som sa bližšie zoznámil na prednáškach Inštitútu teórie divadla, filmu

a hudby. Spomeniem len Barbarskú noc, Akciu K (kláštor), Akciu R (rehoľníčky) alebo – v súvislosti s témou – kroky Zväzu skladateľov o približne dve desaťročia neskôr, ktoré mali za následok „obdobie zákazu“ verejnej prezentácie skladateľa. Sám Zeljenka sa nechal počuť, že tieto časy neprežíval tragicky, ba naopak, prijal ich ako výzvu k ďalšiemu štúdiu a komponovaniu na samote v Harmónii. Nemôžeme však povedať, že by tento režim k samotnému Zeljenkovi bol vždy neprajný. Napokon v rokoch 1957 – 1973 napríklad vznikla väčšina Zeljenkovej filmovej hudby na objednávku. Ani tento fakt však nič nemení na tom, že označiť niekoho ako „persona non grata“ a odsúdiť jeho existenciu je nemorálne, trestuhodné a radím to do katastrofálnych prejavov voči ľudskosti a v tomto prípade aj smerom voči umeniu.

Z tohto obdobia pochádza aj kantáta *Spievať?*, ktorá v sebe nesie prvky kritiky vtedajšej doby, systému či „prezliekania politických kabátov“. Už samotný výber textovej predlohy bol zámerný. Báseň *Spievať?* od Jána Bottu pochádza z obdobia série prehratých revolúcií proti vtedajším mocnostiam monarchie, ktorej obyvatelia boli ovplyvnení liberálnymi a republikánskymi prúdmi myslenia. Už tu nachádzame myšlienkové paralely, ktoré sú pilierom vzdoru voči mocenskej organizácii spoločnosti. Originál básne obsahuje 15 štvorveršových strof, ale Zeljenka si pre recitátora vybral iba prvých šesť a na záver štrnástu, v celkovom počte teda sedem strof. Výber z tvorby Jána Bottu v tomto diele sa však nekončí len pri tejto básni. V kantáte okrem recitátora vystupujú ešte ďalšie interpretačné zložky, ktoré sú nositeľmi textu. Sopranové sólo obsahuje dvojveršie z trojveršia zboru mládencov z *Bájoslovných spevov*, konkrétne z *Piesne jarnej*. Súčasťou kantáty sú aj dva zbory, z ktorých však iba jeden spieva text (Coro II), a to štvorveršie, opäť z *Bájoslovných spevov*, tentokrát však z *Trioletu*. Jeho interpreti zohrávajú svoju úlohu v rámci vnútornej stavby kompozície.

Recitátor je akýmsi nositeľom kritiky, interpretom otázok zmýšľajúcich ľudí v konflikte so spravodlivosťou a skutočnými morálnymi hodnotami, nie nastavenými štandardmi mocenskej zvrchovanosti. *Spievať?* je tu akýmsi synonymom toho, čo si človek v danom období môže dovoliť a čo nie. Má to význam? Kto je nositeľom spravodlivosti, kto ju určuje, stavajú sa azda mocnosti režimov nad Boha a jeho zákony, kto rozhoduje napríklad o tom, či smie človek spievať? Má „spievanie“ v tomto význame vôbec nejakú hodnotu, ktorá bude posolstvom pre ďalšie generácie? To je hlavnou myšlienkou básne a odpoveď je jasná. Treba spievať. (Aj „kajúcnici“ ako ich dnešná časť politickej spoločnosti nazýva, spievajú.) Spievať môže každý. Je to základom demokracie, ale aj podstatou záujmovej umeleckej činnosti – zborového spievania. Otázkou ostáva, či by mal spievať len ten, čo vie? V ideálnych podmienkach musí fungovať pravidlo: umenie je apolitické a všetci by sme si mali priať, ako si priať aj samotný Zeljenka, aby sme sa do týchto pochmúrnych časov selekcie umeleckých hodnôt, autorov, diel, a obdobia cenzúry, už nemuseli nikdy vrátiť. Vnímam to aj ako odkaz tohto diela. Úloha recitátora je aj pre samotného skladateľa dôležitým faktorom:

„Text je v zborovej faktúre málokedy zrozumiteľný. Pokiaľ som chcel, aby bol zvýraznený text a vynikla jeho informačná hodnota, nechal som ho prednášať recitátorom (Osvienčim, Slovo, Spievať?).“<sup>43</sup>

Sólový soprán má text:

*„Tečie voda studená,  
po nej tonie Morena.“*

Morena je symbolom zimy. Ak ľudia chceli, aby prišla jar, museli ju zabiť, utopiť v potoku, alebo upáliť. Týmto aktom vyháňal ľud smrť, choroby a samotnú zimu. V kontexte s významom a v súvislosti s ostatnými textmi básní, časom vzniku tohto diela, verejným zákazom uvádzania diel autora môžeme v prenesenom význame za Morenu považovať práve vtedajší politický systém. Môže to vyznieť apaticky, ale ľud vždy zvíťazí. Tak aspoň pôsobí myšlienka výberu textu, ktorej skrytý význam je viac než jasný. Volá po slobode a demokracii podľa vzoru západného sveta. Po svete, kde autor a spoločnosť môžu tvoriť podľa svojich estetických, harmonických a morálnych ideálov, bez toho, aby im ich niekto určoval.

Zbor volá po spravodlivosti, po svetle v pochmúrnych dňoch. Aspoň na chvíľu.

*„Daj, bože, slnca!  
Kým sa troška poihráme,  
potom ti ho zasa dáme –  
Daj, bože, slnca!“*

Nositeľom textu je iba Coro II, kým Coro I spieva na vokály – hlásky, ktoré skôr prispievajú k atmosfére diela.

Verše recitátora:

*„Spievať?! Čo ti to, bratku, napadlo?  
Kde máj? Kdeže mesiačka spln?  
Kdeže jazierka tiché zrkadlo,  
kde labuťou plynúci čln?*

*Spievať?! A ktože dáva znamenie?  
Kde blesk zbroje, šum prápora?  
Kdeže tajomné krvi vlnenie  
na vresk trúby v zhon tábora?*

*Spievať?! Zlatklasné kdeže okolie?  
Hmly poľom snujú sa len;  
svety objala tma, noc nevole —  
a či svitne zora na deň?*

*Spievať, myšlienka kde už okutá,  
srdce skrehlé viac nebije,  
duša, jak v zime tá zem, zmrznutá,  
ani vo sne už nežije?!*

*Spievať?! A k čomu zdvihneš si zraky  
z týchto trudných, z tých ťažkých dôb?  
K nebu? Tam nie svit, tma tam a mraky,  
a zem, tá už hlboký hrob!*

*Spievať?! Oj, bol by hlas to zúfalý!  
Kto živý, zaň zmŕtvnel by len:  
mŕtvi z hrobov by desne povstali,  
hlas ten nezvonil by na deň!*

*Spievaj! Na milý hlas ten vzkriesenia  
zmizne razom zmŕtvelých sen;  
mŕtvi – ichž splníš slovo veštenia –  
vstanú slávy zrieť nový deň.“*

## Interpretácie a dobové recenzie

Premiéra kantáty zaznela v roku 1992. Orchester Slovenskej filharmónie dirigoval Ondrej Lenárd, sólo spievala Elena Holičková, Spevácky zbor mesta Bratislavy pripravil zbormajster Ladislav Holásek a recitátorom bol Ľubo Roman, o ktorom sa Zeljenka vyjadril:

*„Pri predvedení ju recitoval budúci bratislavský župan, Ľubo Roman; Mokry mi vtedy povedal, že je to perspektívny človek. Vyznal sa v perspektívach.“<sup>4</sup>*

Recenzia v *Hudobnom živote* z tohto roku je voči kvalite skladby mimoriadne kritická. Autor recenzie v nej hovorí, že toto dielo, podľa jeho názoru, stojí hlboko v tieni zeljenkovských „Glanzstücke“ a kladie si otázku, či má zmysel uvádzať takéto tituly? Kantátu *Spievať?* porovnáva so Zeljenkovým *7. sláčikovým kvartetom*, ktoré – zhodou okolností – malo premiéru v ten istý deň. Usudzuje, že kantáta takúto konfrontáciu jednoducho nezvládla a vzbudila rozpaky.<sup>5</sup> Pýtam sa, či je namieste porovnávať diela, ktoré vznikli vo veľkom časovom rozmedzí, v rozličných kompozičných obdobiach autora, v iných formách a v rozdielnom inštrumentári. Medzi dielami je časový odstup bezmála dvadsať rokov. Kantáta stojí z hľadiska techniky vedľa *3. symfónie* a spolu sú poznačené túžbou autora po zjednodušení, zrozumiteľnosti, kontakte s poslucháčom, ktorá vyvrcholila práve v týchto dvoch dielach.<sup>6</sup> Na druhej strane *Sláčikové kvarteto č. 7 „Pocta Beethovenovi“* potvrdzuje autorovu hlbokú úctu a blízkosť k tomuto majstrovi. V kvartete používa beethovenovskú melódiu, ktorá nie je citátom.

*„Skladba je akoby konfrontáciou dvoch svetov: sveta ideálov, reprezentovaného beethovenovským adagiom, a súčasného dynamického sveta (1991), plného úderov cielených i náhodných.“<sup>7</sup>*

Pokladám za nanajvýš trúfalé porovnávať vokálno-inštrumentálne dielo s jedným zo sláčikových kvartet a osobne sa s takýmto prístupom nestotožňujem. Kvartetá sú zväčša u každého skladateľa prehliadkou vývoja a zmien jeho kompozičného myslenia, mapujúc prierez všetkých kompozičných období. Samozrejme, akceptujem odlišné hudobno-filozofické hľadisko a vtedajší pocit autora recenzie. Druhé a zatiaľ posledné uvedenie diela sa konalo v roku 2022 (po tridsiatich rokoch od premiéry a päťdesiatich od vzniku diela) v rámci otváracieho koncertu 57. ročníka Bratislavských hudobných slávností. Interpretácie sa opäť chopil orchester Slovenskej filharmónie, tentokrát však

pod taktovkou šéfdirigenta Daniela Raiskina. Sopranové sólo patrilo Slávke Zámečníkovej, zborové party Slovenskému filharmonickému zboru so zbormajstrom Jozefom Chabroňom a recitátorom bol Ján Gallovič. Z poslednej recenzie citujem:

*„Kantátu Spievať? totiž počuť naozaj zriedkavo; nie je ani natoľko známa ako Osvienčim, ani taká kontroverzná ako válkovské Slovo, je to však veľmi silné svedectvo pred polstoročím a úplne trefne, s desivo brutálnou aktuálnosťou zasahujúce do našej dnešnej reality [...] sprostredkovali estetický zážitok, ktorý mal potenciál človekom úplne otriastí.“<sup>48</sup>*

Je otázne, či je nám dielo bližšie práve teraz, v týchto časoch neustáleho politického boja, ktorý na nás doslova útočí z každého kúta našej krajiny a, žiaľ, vplýva na každého z nás. Pravdou je, že v čase premiéry v roku 1992 bola spoločnosť už presýtená a unaveaná predošlým režimom, ktorý vystriedala demokracia, a preto nemusela vidieť v diele aktuálnosť alebo posolstvo. Kantáta však toto posolstvo obsahuje a je výnimočná aj svojím hudobným stvárnením, priebehom, inštrumentáciou, striedaním interpretačných zložiek, typicky „zeljenkovskou“ hrou a zlatým rezom.

## Forma

Pri analýze kantáty som postupoval po jednotlivých úsekoch podľa vypísaných čísel v partitúre. Zavádzam teda pre túto štúdiu termín: číselné označenie úseku<sup>9</sup> (ČOÚ). Úsekom nazývam hudobné trvanie pod číselným označením konkrétneho úseku (úsek sa tu nerovná formový diel). Zistil som totiž, že Zeljenka nečísloval úseky v skladbe náhodne alebo kvôli skúšobnému procesu ako záchytné body pre lepšiu orientáciu v partitúre, ale označil tým vývoj, novú prácu s „poznáním“, prípadne zmenu inštrumentácie. Tieto úseky majú svoj štruktúrally význam. Istotu k tomuto tvrdeniu mi dáva skutočnosť, že kantáta existuje iba ako manuskript, ide teda o rukopis Zeljenku bez zásahu editora. V partitúre je 39 číselných označení úsekov. Za nultý úsek pokladám takty od začiatku skladby po číslo jeden, ide však iba o moje pracovné označenie. Úsekov je teda spolu 40 a majú rôznu dĺžku. Najčastejšou dĺžkou je však osem taktov, čo potvrdzuje Zeljenkov prístup k tradičnému poňatiu stavby, navyše zväčša ide o pravidelné periodické vety. Úseky sú akousi stavebnou jednotkou celej formy. Určenie jednotlivých dielov formy na prvý pohľad sťažuje plynulosť hudobného toku, ktorá vyplýva z predošlého materiálu úseku odštiepením alebo ďalším prirodzeným hudobno-melodickým vývojom.

Vďaka tomuto je kantáta prepojená ideovým oblúkovým mostom hudby od začiatku až po koniec. Pri počúvaní sa neviem odosobniť od vplyvu filmovej hudby samotného Zeljenku, pričom čisto orchestrálne úseky pripomínajú moysesovskú tradíciu orchestrácie, spomeniem napríklad orchestrálnu suitu *Dolu Váhom*. Dôležitou skutočnosťou je, že hudobné zložky a recitátor si navzájom vytvárajú atmosférické emočné prostredie, čo vytvára súdržnosť, ktorá je prirodzená pre obraz automaticky vizualizujúci toto dielo v našom vedomí. Zrejme preto je citeľný vplyv filmu, ktorý znásobuje aj programovosť tohto diela. Číselné označenia úsekov sú aj znakom pre viditeľné striedanie či už orchestrálnych, zborových, sólových pasáží alebo pasáží pre príchod recitátora.

**Príklad 1:** Príklad súdržnosti atmosférického, emočného prostredia medzi orchestrálnou zložkou a recitátorom. Text „*oj bol by hlas to zúfalý*“ inštrumentálne podopiera technika hry *con sordino*, ktorá je jedinečná svojím zvukom v plechových dychových nástrojoch a vyskytuje sa v kantáte iba raz, a to práve pri tomto texte.

355

Score for Example 1, measures 7-10. The score includes parts for Trombe 1, Trombe 2, Trbni 1, Trbni 2.3, Piatti, Tamb. picc., and Recitator. The recitator part has the lyrics: "Spie- vat?! oj bol by hlas to zú- fa- lý kto ži- vý zaň". The orchestral parts feature dynamics like *f*, *fp*, and *marc.*, and performance techniques like *con sord* and *fltzg.*

## Hudba, inštrumentácia, bunky a hra

Bunka ako osobitý reprezentant Zeljenkovho kompozičného štýlu je badateľná aj v tomto diele, nie však vždy ako štvortónový model podobný tomu zo známej *Elégie pre sláčikový orchester*,<sup>10</sup> ale aj ako trojtónový model v rozsahu malej, miestami veľkej tercie. Bunka a jej model tu popri štiepení hudobného materiálu a úsekoch tvorí dôležitú súčasť stavby kompozície, z ktorej vychádza práve tá prirodzená, plynulá, logicky sa vyvíjajúca „počúvateľnosť“ a hudobný tok. Bunka v trojtónovom modeli v rozsahu tercie je de facto obalovanie tónu zhora a zdola sekundou, čo evokuje hudobno-rétorickú figúru *kyklosis* (božské objatie).

**Príklad 2:** Takty 7 a 8: trojtónová bunka v rozsahu malej tercie v zborovom parte (*h – a – c – h – a*). Téma „*daj Bože slnca*“ svojimi pravidelnými návratmi počas celého trvania diela vytvára pocit pevnej stavby a je akýmsi „tmelom“ medzi jednotlivými úsekmi. Spolu s ostatnými prvkami je nositeľom práve spomínaného oblúkového prepojenia celej kantáty.

7

Score for Example 2, measures 7-8. The score shows the vocal part for Coro II. S. with the lyrics: "daj Bo - že sln - - ca". The notes are connected by a slur, illustrating the "bunka" structure.

**Príklad 3:** Takty 178 – 180: trojtónová bunka v rozsahu veľkej tercie v zborovom parte (*es – f – es – des – es*).

178

Kým sa troš - ka po - i - hrá - me po - tom ti ho

coro II. S.

**Príklad 4:** Takty 345 – 348: opakujúca sa štvortónová bunka v rozsahu malej tercie v parte sláčikových nástrojov (*as – fis – g – f*).

345

I.

II.

III.

V kantáte sa stretávame aj s prvkami slovenskej ľudovej hudby, avšak v Zeljenkovom ponímaní, teda ako s objektmi jeho typickej „hravosti“. Príklad 5 je ukážkou transformácie ľudovej piesne v jeho štýle. Je nutné povedať, že nejde o žiadne citáty alebo „prekresľovanie“, ale o osvojenie si štruktúry do svojej vlastnej podoby. V sopránovej sekcii je základom kvarttonálna kostra, keďže tu pracuje iba s dvomi tónmi v ambite čistej kvarty, ktorá je aj základom zadržaného tvaru harmonického podkladu v tenorovej a basovej sekcii. Alty sú tu rozdelené na dve skupiny, ktoré majú svoju líniu v terciovej intervalovej stavbe. Všetky hlasy však neprekročia, ani iným spôsobom neozdobia tóny durovo veľkého terckvartakordu. „Hravosť“ je tu zastúpená striedaním metra, resp. metro-rytmickým predlžovaním. Popri očakávaní 4/8 metra, ktoré je nositeľom rytmu textu v predošlom úseku, prichádza „narušenie“ v podobe pridávania osminovej hodnoty navyše, ktorá je tu zastúpená tieskaním celej zborovej sekcii. Táto „hra“ spôsobuje oživenie nastolenej rytmickej fluentnosti, čo v poslucháčovi vyvoláva pocit pozornosti a nového elementu. Pridanú osminovú hodnotu tu navyše zdôrazňuje xylofón spolu s tamburínou (ako môžeme vidieť na Príklade 5). Ide o akési zvyšovanie hudobnej informácie, ktorej sa budem venovať aj v ďalšom príklade.

Ďalšou „hrou“ a častým javom prítomným v kantáte je transformácia textu. K tej dochádza pridávaním nových slabík do už známeho, časom opakovaného verša, čím sa opäť navyšuje miera hudobnej informácie, čo vidíme na Príklade 6. Takže popri metro-rytmickom predlžovaní a tieskaní zboru je pridávanie slabík spôsobom ďalšieho zvyšovania miery informácie. Z textu „Daj Bože slnca“ sa aditívnym spôsobom stáva „daj, dajže Bože, dajže Bože, daj Bože slnca“. Tento typ spôsobu práce je opäť len ďalším vynikajúcim prostriedkom, ako udržať pozornosť poslucháča, hrať sa s ňou, vyvolať v ňom pocit zrozumiteľnosti a aktívneho účastníka celého diania. Zároveň je ďalším elementom, ktorý vyvoláva pocit prepojenia skladby oblúkom od začiatku až po koniec.

**Príklad 5:** Takty 62 – 65: ukážka transformácie ľudovej piesne do Zeljenkovho štýlu „hry“.

62

xylof  
tamburina

S  
1.A  
2.A  
T  
B

*mf*

Kým sa troš-ka po-i-hrá-me po-tom ti ho-za-sa dá-me

**Príklad 6:** Ukážka transformácie textu

73

S  
1.A  
2.A  
T  
B

daj- daj-že Bo-že daj-že Bo-že daj- Bo-že sln-ca daj-

Na Príklade 7 demonštrujem kontrapunktickú prácu s hudobným materiálom. V takte 163 v sopránovej zborovej sekcii vidíme tóny *fis* – *e*, ktoré sú račím postupom predošlých tónov (*e* – *fis*), ktorých znejúce opakovanie bolo súčasťou celého pred-



chádzajúceho úseku popri sekundových postupoch smerom nadol v altovej sekcii zboru. Táto repetitívnosť spôsobila uloženie krátkeho melodického modelu v myslí poslucháča a Zeljenka s touto skutočnosťou ďalej vedome pracuje. V nasledujúcom takte 164 vzniká trojtónová bunka v rozsahu malej tercie (*dis – e – fis – e*), čím stúpa miera hudobnej informácie. Práca s hudobnou informáciou, jej navyšovanie v čase, sa radí medzi kompozičné prostriedky Zeljenkovej hudobnej skladby.<sup>11</sup> V takte 166 prechádza pôvodný zborový dvojtónový model (*e – fis*) aj do flautovej sekcii a vďaka jej zneniu v dvoj- a trojčiarkovej oktáve sa stáva poslucháčsky najviac zaznamenateľným elementom prebiehajúcej hudby úseku, čo v poslucháčovi vyvoláva pocit poznaného a známeho. Zeljenka mu pri tomto podsúva ďalšie informácie, avšak tie sú iba rozšírovaním tej pôvodnej „poznej“ informácie, čím si vytvára „nový“ materiál, s ktorým bude pracovať v ďalšom priebehu. Pridáva tónové postupy zdola. Ich chromatické vedenie vždy skončí na tóne *e*, základnom tóne týchto úsekov v ostatných nástrojových líniách orchestrálneho inštrumentára. Postupne tento sekundový postup podlieha rytmickej komplikácii, resp. zahusteniu rytmickým hodnotami, čo vyústi do sledu viacerých po sebe idúcich sekúnd. Je to logickým výsledkom a priam až žiadaným javom po niekoľkonásobnej repetitívnosti dvojtónového modelu a stáva sa hudobným základom nasledujúceho úseku. Na tomto príklade opäť vidíme aj organizáciu času, hru s metrom, resp. metro-rytmické predlžovanie. Striedanie metra, ako to vidíme od taktu 159, spôsobuje narušenie časového kontinua priebehu a vyvoláva v poslucháčovi pocit nového, informačne bohatšieho, i keď stále známeho materiálu. Tieto druhy kompozičnej kontrapunktickej práce majú za následok akési zrýchlenie samotného pulzu skladby, ktorý je práve tým prirodzeným, nerušivým elementom plynulého priebehu kompozície. Týmto sa potvrdzuje vyjadrenie samotného Zeljenku, ktorý povedal, že v tomto období sa chcel poslucháčom priblížiť práve prostredníctvom hudobnej zrozumiteľnosti.

Inštrumentácia má v tomto diele osobitý rozmer a evidentne bola podrobne rozplánovaná. ČOU ukázali okrem iných dôležitých skutočností aj to, že Zeljenka organizoval inštrumentár podľa úsekov. V Tabuľke 1 prikladám dôkaz, že znejúce zloženie úseku (orchester, zbory, sólový soprán, recitátor) je zakaždým výnimočné. Každý úsek má svoje vlastné obsadenie, ktoré je jedinečné a v priebehu celej kantáty sa neopakuje. Nenájdeme ani jeden úsek, ktorý by mal to isté zloženie.

#### Príklad 7: Ukážka kontrapunktickej práce

157

The musical score consists of four staves labeled 1.S, 2.S, 1.A, and 2.A. The top two staves (1.S and 2.S) are in treble clef, and the bottom two (1.A and 2.A) are in bass clef. The music is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including various time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 6/8). The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'a'. The score illustrates a contrapuntical work with intricate rhythmic and melodic structures.

163

13

non espr.

1. fl. *mp*

2. fl. *mp*

3. fl. *mp*

1. ob. *mp*

1. cl b. *mp*

2. cl b. *mp*

1. fag. *mp* — *mf*

2. fag. *mp* — *mf*

ombe. *pp*

2. cor. *mp* — *espr.*

4. cor. *mp* — *espr.*

△ *p*

harfa. *mp* — *f* — *f* — *f* — *f*

xylof. *mp*

13

1. S. *a*

2. S. *a*

1. A. *a*

2. A. *a*

con sord.

prés de la Table

Tabuľka 1: Prehľad inštrumentácie podľa úsekov

		Iľja Zeljenka - Spievať?																																													
Úsek	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39							
Taktová dĺžka úseku	20	8	12	9	8	14	10	14	8	16	7	9	30	8	8	6	21	11	8	10	23	26	17	12	12	15	8	21	10	16	10	8	4	10	16	10	6	13	8	8							
		Prehľad inštrumentácie podľa úsekov																																													
Úsek	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39							
1. 2. fl.																																															
3. fl.																																															
fl. picc.																																															
1. ob.																																															
2. ob.																																															
2 cl in B																																															
2 fag																																															
1. trombe																																															
2. 3. trombe																																															
1. 3. corni																																															
2. 4. corni																																															
3 trbni																																															
piatti																																															
tamb. picc.																																															
timp.																																															
xyf.																																															
harfa																																															
tamburina																																															
campani																																															
Sopran solo																																															
recitátor																																															
Zbor I. S																																															
Zbor I. A																																															
Zbor I. T																																															
Zbor I. B																																															
Zbor II. S																																															
Zbor II. A1																																															
Zbor II. A2																																															
Zbor II. T1																																															
Zbor II. T2																																															
Zbor II. B																																															
tlieskanie																																															
I. vln																																															
II. vln																																															
via																																															
vic																																															
CB																																															

## Zlatý rez alebo prirodzená muzikalita

Vďaka číselnému označeniu úsekov skladby sa pri analýze odrazila prítomnosť zlatého rezu v každom jednom z nich. Postupoval som určením miesta zlatého rezu (ZR) v jednotlivých úsekoch, pričom hlavným „kritériom“ bol počet taktov daného úseku. Ak má teda úsek napríklad 14 taktov, vydelené číslom 1,618034 dostaneme približne miesto zlatého rezu, teda asi 9. takt úseku. Túto kapitolu venujeme zlatému rezu. Jednotlivé úseky uvádzame vo forme: číslo úseku, charakteristika prítomnosti rezu a odlišnosť úseku od predošlého, resp. jeho výnimočnosť v rámci celej kantáty.

Od začiatku skladby, popri sopránovej zložke druhého zboru obohatenej tlieskaním, je jediným zástupcom inštrumentálnej zložky xylofón, ktorý prestáva hrať v mieste ZR nultého úseku a vracia sa až na začiatku ČOU 1. V tomto úseku (1) nastupuje v kantáte altová sekcia druhého zboru, ktorá preberá sopránovú tému „Daj Bože slnca“ z nultého úseku. Soprán tu má štiepený text („oj jo, joj, daj, daj“) pripomínajúci detskú riekanku. Táto „reminiscencia“ riekankového štýlu je v kompozícii častým javom a je ďalším odkazom na Zeljenkove hry. Téma „Daj Bože slnca“ je tu vďaka augmentácii rozšírená na štyri takty, a jej presné opakovanie nastáva v mieste ZR. ČOU 2 (Príklad 8) prináša do skladby nástup tenorovej sekcie druhého zboru, mimochodom v ZR úseku, navyše v tomto takte naposledy udrie xylofón, ktorý hral od začiatku úseku 1. Tretí úsek prebieha v 3/4 metre až po

ZR. Tu sa metrum mení na 2/4, ktoré je navyše zvýraznené dvomi triolami idúcimi po sebe, ktoré sa na tomto mieste v kompozícii vyskytujú prvýkrát. Úsek patrí len sopránovému sólu, ktoré sa zjavuje premiérov a bez zborovej zložky, na text: „Ej tečie voda studená, po nej tonie Morena“. Nasledujúci úsek je charakteristický kompletnou zostavou zboru, ktorý spieva v tomto zložení spolu prvýkrát, aj so sopránovým sólom, a *cappella*. ZR je miestom, kde sólový soprán prestáva spievať svoj text, prechádza do citoslovca „Ej“, ktoré trvá až do konca úseku. V úseku 5 je použitý ten istý spôsob ZR ako v predošlom úseku, teraz však sopránová zložka zboru prechádza zo svojej textovej predlohy na spev vokálu „á“, ktorý trvá opäť až do konca úseku. Nóvum z inštrumentára prichádza v podobe tamburíny a do „hry“ sa opäť vracia tieskanie zboru a objavuje sa metro-rytmické predlžovanie. ZR 6. úseku nastoluje zmenu metra na 3/8, čo so sebou prináša zrýchlenie pulzácie, obohatené o odštiepený text v zbere na slovo „daj“. Nasledujúci úsek je charakteristický vstupom bohatej inštrumentálnej zložky, a dokonca tu zaznieva aj pasáž čisto inštrumentálnej hudby bez vokálnej zložky, ktorá v úvode úseku zaspievala tému „Daj Bože slnca“ (z tohto dôvodu tento úsek nie je považovaný za čisto inštrumentálny). Deviaty takt (ZR) je nositeľom jediného tutti (bez tympánov) spoločnej štvrtkovej hodnoty úseku. Ôsmy úsek si pripisuje prvenstvo v podobe čisto inštrumentálneho úseku. V mieste ZR nastáva presné opakovanie predošlého štvortaktia, s jemnou chromatickou zmenou ku koncu pre jasný príchod 9. úseku. V takte 10 (ZR) sa aktuálny inštrumentár zahusťuje do svojho najbohatšieho obsadenia, pretože popri zbere v šesťhlase, ktorý vracia tému „Daj Bože slnca“, hrajú prvé husle divisi. ČOÚ 10 prináša ZR v podobe jediného výskytu slova „slnca“ pri odštiepenom texte z celej frázy, resp. zborovej témy: „dajže nám, daj, daj“. Orchesterálny inštrumentár ostáva v podobe z predošlého úseku. Záver patrí krokovej triolovej melódii v zbere podporenej aj inštrumentálnou zložkou. Jedenásty úsek v ZR (takt 6) odkazuje na nástup hobojev a klarinetov, ktoré od úvodu úseku neboli súčasťou inštrumentára, a to v šesťnástinových rytmických hodnotách, a tie sa objavujú po prvýkrát v celej kantáte. Po tomto zrýchlení pulzácie dochádza k rytmickému spomaleniu, ktoré je predzvesťou príchodu niečoho nového. V úseku č. 12 zažíva svoju premiéru recitátor so sprievodom sláčikových nástrojov. Po ich postupnom doznení prichádza miesto, kde recitátor nemá vypísaný rytmus textu. Naopak, Zeljenka mu ponúka a *cappella* sólo „ad libitum“. Celá energia a fluktuácia prednášaného slova spočíva teda čisto na predstave recitátora. Po tomto mieste sa po prvý raz do diania dostáva Coro I. Prináša atmosférickú dimenziu v podobe vokálu „á“, do ktorej sa opäť postupne zapája recitátor. ZR je štartom línie melodického sekundového poklesu v druhej altovej skupine, ktorá sa končí príchodom ďalšieho úseku. ZR 13. úseku prináša zmenu metra, ktoré bude nastolené na dlhší čas. Orchesterálny inštrumentár po prvý raz zažíva originálne farebné oživenie harfou a týmto sa ČOÚ 13 aj končí. Zlatý rez 14. úseku je opäť v textovej podobe. Po dlhšom čase sa vracia do textovej zložky zboru „kým sa troška poihráme, potom ti ho zasa dáme“ (naposledy zaznelo v 5. úseku). Číslo 15 je posledným z úsekov, ktoré obsahovali aj inštrumentálnu zložku, a to prinajmenšom na niekoľko ďalších úsekov. Doznenie nástrojov prichádza v mieste zlatého rezu a úsek „dokončí“ zborová zložka a *cappella*. Tento úbytok zvuku má opäť za následok príchod niečoho nového. Úsek č. 16 patrí iba recitátorovi a sopránovému sólu – v tejto osamotenej podobe sa predstavujú po prvýkrát. ZR prináša opäť zmenu v podobe prechodu na vokál v sopránovom sóle. Po ukončení sopránového sóla jeho úlohu popri recitátorovi preberajú zboristi. Sedemnásty úsek patrí zboru a *cappella*. Stretajú sa tu premiérov a predpísané oba zbory, ktoré zložením svojich hlasových skupín dávajú spolu textúru jedného zboru. Takt 7 (ZR) je crescendom v zbere, ktoré dynamic-

ky vyvrcholí vo forte ďalšieho úseku, navzdory dovtedy nastavenej schéme crescenda a decrescenda. V takte 5 úseku č. 18 (ZR) prichádza k posunu nastoleného hudobného materiálu o poltón smerom nadol v znejúcom aparáte orchestra, ktorý sa v tomto úseku vrátil do hudobného diania kantáty. Tento jav poltónového posunu evokuje postupný koniec úseku a začiatok nového. V zlatom reze 19. úseku dohráva väčšia časť orchestra a záver úseku od tohto miesta patrí sólovým pozaunám sprevádzaným sláčikovou sekciou. ČOÚ 20 je návratom vokálneho umenia oboch zborov, tentokrát bez spievaného textu. Za spevu Coro I na vokál „a“ a brumenda sa šeptom prihovára Coro II na text „Daj Bože slnca“. Šepot sa končí v mieste zlatého rezu a úsek dokončuje Coro I brumendovou technikou.

Ďalšie miesta zlatého rezu vo zvyšnom priebehu kompozície s číselným označením úseku prikladám v Tabuľke 2.

**Tabuľka 2:** Miesta ZR od ČOÚ č. 21

ČOÚ	ZR
21.	Dochádza k „dramatickej pauze“ v interpretácii recitátora po dobu dĺžky jedného taktu. Po pauze recitátor dokončí text a následne sa úsek ukončí sólovým sopránom.
22.	Do ZR majú zborové zložky stúpajúcu melodickú chromatickú líniu, ktorá korešponduje s textom recitátora, ktorý sa pýta: „k nebu?“.
23.	V tomto mieste končí recitátor a úsek uzatvára zbor <i>a cappella</i> (Príklad 9)
24.	Pozauny v mieste ZR prechádzajú do C-klúča, čo prináša vyššie polohy timbru týchto nástrojov.
25.	V tomto úseku hrá po prvý raz sekcia sláčikových nástrojov sama po dobu ôsmich taktov. V takte 9 (ZR) sa k nim pridávajú lesné rohy.
26.	V bode ZR nastupujú do znejúceho inštrumentára orchestra ďalšie nástroje, ktoré neboli súčasťou úseku od začiatku.
27.	Vypätý rytmus v sláčikovej sekcii končiaci sa kvintolou s vyústením do techniky <i>sul ponticello</i> v kombinácii s tremolom vo sforzate
28.	Takt 6 – končí sláčiková sekcia a úsek dohráva iba sekcia plechových dychových nástrojov.
29.	Takt 10 je posledným taktom, v ktorom preznieva v trúbkach tón <i>es</i> , ktorý bol od začiatku úseku dovtedy zadržaný. Túto zádrž v tomto mieste preberajú lesné rohy a trombónová skupina sa rozdelí na dve skupiny.
30.	Dochádza k unisonu v sopránovej sekcii zboru po predošlom nastavenom <i>divisi</i> , ktoré týmto miestom zároveň prechádza do altovej skupiny. Zborové basy tu zažívajú svoj jediný osminový pohyb úseku.
31.	Od taktu 5 spievajú všetky zborové hlasy text: „Daj Bože slnca“ až do konca úseku.
32.	V mieste zlatého rezu odznie tretie opakovanie nastoleného melodického modelu, ktorý má časové trvanie jedného taktu. Uplatňuje sa tu pravidlo: „trikrát a dost“.
33.	Po prvý raz a naposledy zaznieva vzácna farba celej kantáty: flauty spoločne s harfou pri tónovej zádrž v sláčikových nástrojoch.
34.	Sólový soprán: v tomto mieste zaznieva opakovanie predošlej 9-taktovej vety, avšak v skrátenej forme s pozmeneným záverom, ktorý vyústi do nástupu sóloveho recitátora opäť v predpísanom <i>ad libitum</i> .
35.	Zaznieva najvyšší tón prvých huslí v úseku, iba jedenkrát – dvojčiarkové <i>a</i> .
36.	Vyskytuje sa tu textový posun, resp. zopakovanie predošlého slova v zborovej sekcii.
37.	V altovej sekcii zboru zaznieva jediná triola v úseku, čo má za následok znak vstupu do záverečnej časti úseku.
38.	Zbor končí svoju frázu „Kým sa troška poihráme, potom ti ho zasa dáme“, po ktorej nasleduje opakovanie odštiepeného textu „potom ti ho zasa dáme“.
39.	V takte 5 záverečného úseku kantáty zaznieva posledný úder bicích nástrojov a tutti tleskania zboru. Kantáta sa končí tleskaním iba altovej sekcii zboru a na úplný záver kantáty zaznie jediné pizzicato v celej skladbe.

Celá kantáta má 490 taktov. Miesto zlatého rezu celého diela vychádza na takt 302, kde sa nachádza myšlienkový paradox. Recitátor má text: „K nebu? Tam nie svit, tam tma a mraky a zem tá už hlboký hrob“. Zbor spieva: „Daj Bože slnca“. Myšlienkovy tu cítiť zúfalstvo, keď zbor hlása – „daj nám nádej“ a recitátor zároveň túto možnosť v mieste zlatého rezu neguje. Navyše, je to jediné miesto v kantáte, kde zbor spieva tému: „Daj Bože slnca“ a recitátor recituje.

**Príklad 8:** Zlatý rez v úseku č. 2 – ZR je v 6. takte príkladu.

30

xylof. *mf*

S  
daj daj oj jo - joj — daj daj oj jo - joj — ja ja ja ja ja ja

1.A  
po - i - hrá-me *mf* po - tom ti ho za - sa dá-me *mf* daj

2.A  
*mf* *mf*

1.T  
*mf* a

2.T  
*mf*

**Príklad 9:** Zlatý rez v úseku č. 23 – ZR je v 6. takte príkladu.

305

recit. tam tma a mra-ky a zem tá už hl - bo - ký hrob!

S  
Bo - že sln - - ca daj Bo - že sln-

A  
(brumendo)

coro II.  
(brumendo)

T  
(brumendo)

B  
Bo - že oj — daj Bo - že sln-

Nevieme s istotou dokázať, že autor cielene počítal miesta zlatého rezu podľa počtu taktov v jednotlivých úsekoch, i keď mal veľmi blízky vzťah k matematike. Štúdia však dokazuje, že sú prítomné v každom úseku a v samotnom diele tvoria jedinečnú líniu kantáty. Druhou možnosťou je, ako vieme, že Ilja Zeljenka mal jednoducho prirodzenú muzikalitu a cit pre hudobnú proporcionalitu v informačnej hodnote svojho DNA.

## Záver

Kantáta *Spievať?* je nositeľom niekoľkých kompozičných prvkov, ktoré potvrdzujú skladateľovo tvrdenie o túžbe po zjednodušení, zrozumiteľnosti a kontakte s poslucháčom. Oblúkové tektonické prepojenie celej kompozície, vrátane všetkých úsekov, je zabezpečené motivicko-tematickou a bunkovo-úsekovou kompozičnou prácou v tejto voľne plynúcej hudobnej forme. Odštiepené hudobné zložky sa stávajú základom pre ďalší vývoj nastoleného materiálu, a to všetko v plynulosti hudobného toku informácií. Prínosným zistením je Zeljenkova práca v číselnom označení úsekov. Týmto úsekom prispôbil inštrumentáciu, ktorá je pre každý úsek jedinečná, a vkusne pre poslucháča nastavil striedanie vokálnych, orchestrálnych, sólových a zmiešaných pasáží. Všetky hudobné zložky, vrátane recitátora, sú medzi sebou spojené, vďaka čomu prinášajú emočné a atmosférické hudobné zážitky. Bunka je tu jedným zo základných pilierov hudobnej stavby, ktorá svojou repetitívnosťou a akumuláciou vo viacerých líniách prináša zvukové komplexy terciovkej stavby, svieže harmonické toky, sledy a postupy, ktoré balansujú na hranici harmónie, modalita a umeleckých smerov z prelomu 19. a 20. storočia popri „tradícii“ slovenskej hudobnej moderny. Pozornosť poslucháča takisto zaujme transformovaná slovenská ľudová hudba, tá je neodmysliteľnou súčasťou hudobných návratov a zborových hudobných tém. V kompozícii je prítomná aj autorova obľúbená „hra“ v rôznych variáciách. Spomeňme striedanie metra, metro-rytmické predĺžovanie, zvyšovanie hudobnej informácie alebo transformácia textu idúca ruka v ruku s dôslednou kontrapunktickou prácou s hudobnými informáciami. Zeljenka obozretne pracoval s farbou zvoleného inštrumentára. Výnimočné farby v technikách hudobných nástrojov nepoužíval často, resp. použil ich raz a takým spôsobom, aby si ich poslucháč zapamätal. *Con sordino* v plechových dychových nástrojoch zaznieva iba raz v ČOÚ 27 vedľa jediného použitia *sul ponticello* v sláčikovej sekcii, ktoré zdôrazňuje recitátorovo slovo „smrť“. *Pizzicato* v sláčikových nástrojoch je takisto použité iba raz, a to na úplnom konci kantáty. Je pre mňa zhudobnením práve toho otáznika, ktorý je na konci názvu diela. Navyše harmonicky nekorešponduje s úplným záverom, nastoľujúcim pocit domova a harmonického pokoja či uzavretia. Zaujímavosťou je, že napríklad najvyšší tón v sopránovej sekcii zboru *a*<sup>2</sup> zaznie iba raz v ČOÚ 30 spolu s najvyšším tónom altovej skupiny *es*<sup>2</sup> po texte „*Daj Bože slnca*“ na hláske „a“, mimochodom v jedinom predpísanom *appassionato* úseku. Je to dôkazom toho, že s kompozičnými prostriedkami Zeljenka narábal opatrne a vedome, podporujúc myšlienky textu. Prítomnosť zlatého rezu iba podčiarkuje výnimočnosť tohto diela, ktoré si jednoznačne zaslúži viac interpretačnej a dramaturgickej pozornosti. Verím, že analýza ČOÚ prinesie v ďalších prácach nové poznatky a zistenia a bude inšpiráciou pre ďalšie štúdium. Analýza preukázala použitie Zeljenkových známych kompozičných prvkov a postupov v tomto diele.

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> GODÁR, Vladimír (ed.): *Ilja Zeljenka Rozhovory a texty I. Rozhovory*. Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 293.
- <sup>2</sup> ZELJENKA, Ilja. In: *Bulletin Bratislavské hudobné slávnosti 1992*.
- <sup>3</sup> GODÁR, c. d., s. 111.
- <sup>4</sup> GODÁR, c. d., s. 293.
- <sup>5</sup> JAVORSKÝ, Igor: Dramaturgická kompozícia v štyroch častiach. In: *Hudobný život*, roč. 24, 1992, č. 20, s. 1.
- <sup>6</sup> GODÁR, c. d., s. 37.
- <sup>7</sup> GODÁR, Vladimír (ed.): *Ilja Zeljenka Rozhovory a texty II. Texty*. Bratislava: Hudobné centrum, 2018, s. 199.
- <sup>8</sup> KOLÁŘ, Robert: Bratislavské hudobné slávnosti 2022. In: *Hudobný život*, roč. 54, 2022, č. 11, s. 2.
- <sup>9</sup> V slovenčine nemáme presný zjednocujúci hudobný termín, ktorý by definoval či už číselné alebo písmenové označenie v partitúre.
- <sup>10</sup> HRČKOVÁ, Naďa: *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2)*. Banská Bystrica: Ikar, 2006, s. 370.
- <sup>11</sup> GODÁR, c. d., II. Texty, s. 139.

Štúdia je výstupom projektu VEGA 1/0629/22 *Prejavy existenciálnej krízy v dielach slovenských skladateľov od 2. polovice 20. storočia*.

## SUMMARY

## Ilja Zeljenka – To Sing?

*The cantata To Sing? by Ilja Zeljenka stands as a representative of the compositional work of those composers who were, for whatever reason, condemned by the society, and their work and its performance was forbidden. This study is part of the theme monitoring the manifestations of existential crisis in works of Slovak composers since the second half of the 20<sup>th</sup> century. The cantata, as the composer said, comes from the period when he longed for simplification, comprehensibility and contact with the listener. It contains the critique of the then ruling communist regime, embodied in the lyrics of the 19<sup>th</sup>-century Slovak poet Ján Botto. The study analyses the lyrics, the role and position of the individual performing groups, compositional devices reflecting the tectonics of the continuous comprehensible arch from the beginning to the end, orchestration, Zeljenka's "cells", his typical "play" and the presence of the golden ratio. In the analysis, we follow the rehearsal marks as they give us the information regarding the construction of the piece, changes in orchestration and alternation of all participating components including the orchestra, two choirs, soprano solo and the narrator. The sections are a structural part of the form and, together with other building principles, they deserve our analytical attention. Among others, the analysis of the sections has also shown Zeljenka's unique plan of the employment of participating performing forces and the narrator, as no two sections out of the 40 share the same instrumentation.*

**Keywords:** *Slovak music; cantata; narrator; choir; soprano solo; Ilja Zeljenka; Slovak composer; 20<sup>th</sup> century; existential crisis; Ján Botto; analysis; instrumentation; golden ratio; play; cell; section; composition*