

Hudobné idiómy ako významové a výrazové konštanty

Marek Piaček: Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón*

Renáta Beličová; r.belicova@ukf.sk

Abstrakt: V postmodernistickej hudbe sa môžu vedľa seba ocitnúť hudobné idiómy najrôznejších historických, skupinových či individuálnych kompozičných štýlov. Receptná interpretácia hudobných diel sa opiera o idiómy hudobnej reči ako o výrazové a významové konštanty. Prezrádzajú nielen pozitívne či negatívne väzby aktuálnej hudobnej reči na dobovo predchádzajúce hudobné poetiky, ale zároveň sú predmetom aktualizácie ich významov. Idiomatické hudobné štruktúry prirodzene vrastajú do sociálneho systému hudby a stávajú sa tak súčasťou hlbších úrovní európskej kompozičnej tradície. Ich hudobné významy sa stávajú typickými pre konkrétne sféry európskej hudobnej kultúry a môžu sa dokonca stať ich emblémom. Je dokonca pravdepodobné, že jednotlivé idiómy prestávajú byť v procese recepcie vnímané ako zložená hudobná štruktúra a stávajú sa kompozičným materiálom ako samostatné individuálne a nerozložiteľné jednotky hudobnej reči.

Na postmodernistickej kompozícii Marka Piačeka, *Apolloopera*, ilustrujeme nielen hĺbkovú referenčnú platformu hudobných idómov, ale súčasne skúmame aj úlohu idiomatických celkov v štruktúre postmodernistického diela.

Kľúčové slová: Receptná hudobná estetika, idiomatické hudobné štruktúry, interpretácia, intertextualita, Marek Piaček, Apolloopera.

Abstract: Musical idioms may appear side by side in a wide variety of historical, group-based or individual compositional styles used in the postmodern compositions. The reception interpretation of musical works is based on the idioms of musical speech as meaningful and expressive constants. Not only do they reveal the positive or negative ties of current musical language to the musical poetics from previous periods, they also update their meanings. The idiomatic musical structures naturally grow into the social system of music and thus become part of the deeper levels of European compositional tradition. Musical meanings are becoming typical for the particular sectors of European musical culture, and may even become their emblem. It is even likely that the idioms cease to be seen as a complex musical structure in the process of reception and they become a plain composition material, singular units of musical language.

Using the postmodern composition *Apolloopera* by Marek Piaček, we illustrate the in-depth reference platform of musical idioms and examine the role of idiomatic units in the structure of a postmodern piece.

Keywords: Reception-aesthetics of music, idiomatic musical structures, interpretation, intertextuality, Marek Piaček, *Apolloopera*.

Idiomatické hudobné štruktúry sú prirodzenou súčasťou hudobného jazyka, sú obdobou frazém v hovorovom jazyku. Veľmi efektívne plnia operatívne funkcie na pragmatickej rovine komunikácie. V genetickom kóde každého idiómu je ustálená a tradíciou fixovaná „informácia o pôvode“, ktorá ho referenčne rámcuje. Skutočná referenčná hodnota idiómu sa však vždy konsoliduje až na pozadí dobového a situačného kontextu jeho aktuálneho použitia. Táto historicita idiómov, tak hudobných ako hovorových, umožňuje ich permanentnú re-interpretáciu a vo sfére recepcie umenia udržuje zmysel klasických interpretačných otázok vplyvu, tradície a originality (Bloom, 1973). Hudobné idiómy sú samozrejme primárne emblémami konkrétnych sfér hudobnej kultúry a ich funkčnej realizácie v

* Príspevok je výsledkom riešenia vedeckej úlohy **VEGA 1/0461/16** Reinterpretácia obrazov kultúrnej pamäti v súčasnej estetickú a umeleckú reflexii.

hudobných žánroch a druhoch. Tento ich sociatívny potenciál nachádza najvýraznejšie uplatnenie v heteronómnej hudobnej produkcii, kde práve idiomatickosť hudobného jazyka je významným faktorom porozumenia zmyslu hudby a jej konformnej účelnosti.

Jazyk autonómnej hudby pracuje s typizovanou účelnosťou idiomatických štruktúr odlišne. Kompozičné stratégie využívajú idiomy najrôznejších historických, etnických, skupinových či individuálnych štýlov a žánrov ako autonómne kompozičné jednotky. Primárnym zmyslom autonómnej hudby je jej sústredené počúvanie, pri ktorom sa plne uplatňuje fundamentálne metaforická, konceptuálna povaha „posluchovej“ skúsenosti človeka. V autonómnych kompozičných poetikách plnia hudobné idiomy poetické funkcie toposu, navracajúcich sa metafor štylizácie. Rozmanité kompozičné stratégie priebežne „testujú“ potenciál ich aktualizácie a ich recepčná efektívnosť sa empiricky overuje v reálnych podmienkach hudobnej kultúry.

O metaforickom kontexte hudobnej idiomatiky uvažoval už Theodor Wiesengrund Adorno. Idiomy nevzťahoval len k „frazeologickým“ jednotkám hudobnej reči, ale k jej štylistike, ako napr. v prípade starého umenia, keď píše, že tu „*napätie zostávalo medzi zavedenými idiómami veľmi latentné. Pretože totalita nakoniec napätie zhltnie a smeruje k ideológii*“ (Adorno, 1997, s. 137). Adorno zjavne odkazuje na komplexnú štylistickú rovinu umeleckého diela, nielen na jeho čiastkové jednotky, napr. keď spomína Nietzscheho upozornenie, že v umeleckom diele môže byť všetko aj inak, dodáva, že toto „*platí samozrejme len vo vnútri ustáleného idiómu, „štýlu“, ktorý zaručuje variačnú šírku*“ (Adorno, 1997, s. 137).¹ Na iných miestach a v inom kontexte zasa zmieňuje idiomy vo vzťahu k hudobnému žánru či hudobnému druhu. Adornovo špecifické poňatie hudobného idiómu možno považovať za súčasť jeho stratégie ako efektívne metaforizovať vedecký jazyk (Beard – Gloag, 2005, s. 77; podobne sa vyjadruje Bowie, 2007, s. 333). Pre hudobnú estetiku má jeho širšie chápanie idiómu v kontexte hudby aj iný význam, je poukazom na odklon od štrukturalistickej analýzy (od syntakticky chápanej idiomatiky) k pragmatike (Barham, 2011).

Problematiku pojmu hudobný idióm tematizujú po Adornovi najmä hudobní teoretici citliví na prenášanie termínov z iných umenovedných oblastí do štandardnej hudobnej analýzy. Podozrivá im je najmä lingvistika, pravdepodobne preto, že zvädza k stotožňovaniu hudby s rečou (Beard – Gloag, 2005, s. 77). Iní muzikológovia sú viac otvorení konsiliencii rôznych umenovied a prijímajú funkčnú figuratívnosť interpretačného jazyka ako samozrejmosť, napr. muzikológ Andrew Bowie sa s veľkým záujmom venuje Adornovým úvahám o „idiomatických detailoch“, „idiomatických prvkoch“ a „idiomatickom vyjadrení“ a je prístupuje k nim ako k relevantným termínom hudobnej estetiky (Bowie, 2007, s. 160, 333, 336). Hudobná filozofia sa nad funkčnou metaforikou vedeckého jazyka už vôbec nepozastavuje, napr. rešpektovaný hudobný filozof Stephen Davis používa termín hudobný idióm bez zvláštneho vysvetľovania a necíti potrebu zaštitíť sa pri jeho používaní Adornovou autoritou (Davis, 2003, s. 22, 162, 173).

Identifikácia hudobných idiómov v autonómnej hudbe je samozrejme primárne štrukturalistickým zadaním, odkrývanie ich aktuálneho významu je však vecou interpretácie. Špecifické idiomatické štruktúry sa vo funkcii štylistickej typizácie môžu vzťahovať i na performatívny kontext hudby. Inštrumentálne i vokálne idiomy sú bežné nielen v štrukturálnom kontexte hudby (ako inštrumentálny či vokálny kompozičný štýl), ale majú relevanciu i v hudobno-interpretáčnom zmysle, napr. v podobe špecifických

¹ Oba pojmy, *das Idiom* a *der Stil*, sú pôvodné, uvedené aj v nemeckom vydaní Estetickej teórie: Adorno 1996, s. 3973 (Nietzsche hat das mit dem freilich problematischen atz gestreift, im Kunstwerk könne ebensogut alles anderes sein., er gilt wohl nur innerhalb eines etablierten Idioms, eines „Stils“, der Variationsbreite garantiert.)

manier v artikulácii, improvizáčnej ornamentácii, intonácii. Väčšinou sa však spájajú s autentickými hudobnými kvalitami, rovnako v zmysle interpretačného ako kompozičného idiolektu. Idiomatické štruktúry majú zvyčajne komplexnú podobu, no môžu to byť aj motivické útvary so špecifickými profilmi elementárnych segmentov, napr. s melickými, rytmickými, artikuláčnými, timbrovými či harmonickými charakteristikami. Bez ohľadu na ich pôvod, sa štruktúrovanie idiómov flexibilne prispôbuje štruktúrovaniu aktuálneho hudobného útvaru. V autonómnom type hudby sa recepčný potenciál idiómov permanentne dynamizuje. Idiómy získavajú nové vrstvy významov, dostávajú sa do nových kontextov, ba dokonca sa takto inovované významové polia môžu spätne „odrážať“ a vzťahovať sa i na hudbu, ktorá je ich pôvodným zdrojom. Výsledkom ne-konvenčnej (anti-konvenčnej) kompozičnej stratégie tak môže byť nielen potlačenie, ale i úplné popretie ich pôvodného konvenčného významu.

Základom špecifickej práce s idiómami v súčasnej hudbe, obzvlášť v postmodernistických hudobných dielach, sú disparátne spôsoby ich spájania a kombinovania. To má významné konzekvencie najmä v rovine étosu, pretože súčasťou významov dlhodobo recepčne sedimentovaných idiómov je vždy aj konkrétny hudobný étos. Práve takéto významové hry na úrovni hudobného étosu sú napr. základom mahlerovskej hudobnej poetiky, jej paradoxného a vo svojej dobe mimoriadneho umiestňovania „nízkeho“ do „vysokého“, napr. cudzorodé idiómy vojenskej dychovky či kasárenských signálov použité v symfonickej hudbe, ktorá je emblémom vznešeného v hudobnom umení. [Silu idiomatickej kompozičnej poetiky si uvedomoval veľmi dobre aj Adorno (1992)]

Dôsledkom zhlukovania a kombinovania eticky rozporných či celkom protikladných hudobných idiómov je recepčne zneistenie zmysluplnosti hudby, teda problematizovanie pragmatických funkcií umenia. Citeľná intencia autonómnej hudby narúšať vzťahy jednotlivých idiómov práve na rovine hudobného étosu totiž kolидуje s ich tradičnými referenčnými funkciami. Takýto autorský zámer sleduje nové výzvy a reviduje zdanlivo univerzálne pravdy. Inými slovami, kreatívna práca s idiomatikou revitalizuje historicitu hudobnej reči. De-konstrukčné kompozičné postupy nemusia mať eticky deštruktívne následky, ak dielo sleduje centrálny étos a jeho dialektickú dynamiku, teda to, čo by malo zostať esenciálnou kvalitou umeleckého stvárnenia.

Kompozičné i recepčné aspekty využívania idiomatických prostriedkov v súčasnej kompozičnej praxi možno veľmi dobre ilustrovať dielom Marka Piačeka, *Apolloopera*, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón. Bohatá idiomatika tohto diela je samozrejme najmä príznakom autorskej poetiky postmodernistického skladateľa, ale zároveň efektívne plní v celom diele funkciu metaforickej štylistiky. Hudobná reč rôznych historických či aktuálnych hudobných poetík tu primárne slúži ako topos, no jeho referenčné kvality sú zámerne zneisťované. Stávajú sa funkčnými idiomatickými štylistickými metaforami, ktoré poukazujú na humánne univerzálny problém eticky rozporných aspektov dejín, v prípade *Apollopery*, eticky rozporných aspektov príbehov z čias medzivojnového, vojnového a súčasného stredoeurópskeho mesta. Každé z deviatich uzatvorených čísiel *Apollopery* predstavuje svojrázny život v lokalite rafinérie v troch historických etapách: v čase medzi dvoma vojnami (1. – 4. časť), na konci 2. svetovej vojny (5. – 8. časť) a v súčasnosti (9. časť). Všetky spolu tak podávajú ucelený obraz minulých i súčasných dejín miesta, na ktorom stála bratislavská rafinéria Apollo.

Podľa slov autora, vznik hudobného diela *Apolloopera* bol reakciou na „zabúdanie“ na tragickú udalosť, ktorá zasiahla Bratislavu koncom 2. svetovej vojny, bombardovanie bratislavskej rafinérie Apollo (16. júna 1944 spojenci bombardovali rafinériu, ktorá bola v nemeckých rukách). Toto „zabúdanie“ na minulosť je

zjavné nielen z marginalizovania tragédie,² ale aj z pretrvávajúceho znečistenia pôdy ropnými rezíduami v areáli bývalej rafinérie a z necitlivosti dnešných developerov k lokalite s historicky mimoriadnym významom.³

Už názov diela môže byť vnímaný ako postmodernisticky konfrontačný. Bezstarostné označenie diela jedným dychom ako opera i melodráma však nie je náhoda, ale autorský zámer. Názov opera môže implikovať inscenačné prostriedky, no v súlade s melodramatickým úzom ide o pódiové dielo. Apolloopera však nie je klasickou melodramou ani operou v tradičnom zmysle. Predstavuje autonómny hudobno-dramatický pódiový útvar inšpirovaný charakteristikami oboch žánrov. Takýto hybrid môže byť aj výsledkom snahy o recepčne priaznivé žánrové riešenie. Postmoderní hudobníci rozhodne nepodceňujú hudobno-kultúrnu realitu, nielen recepčnú, ale i ekonomickú. Z tohto hľadiska poskytuje melodráma dôležité recepčné benefity súvisiace s jej mimoriadnym komunikačným potenciálom. Aj z hľadiska produkcie je melodráma zaujímavá pre svoju performatívnu nenáročnosť. Hudobno-dramatický koncept Apollooperu nepracuje s naratívnu šírku, takže môže rezignovať na štandardnú divadelnosť a inscenovanosť tradičnej opery. Aj pódiová performativita (koncertná produkcia) a angažovanie postavy herca – rozprávača sú typickými prvkami koncertnej melodrámy. Avšak hudobná prekomponovanosť dramatických útvarov i lyrickej kontemplácie prekračuje rámec melodrámy smerom k opere. Chýba konvenčná dramaturgia melodrámy, rozdelenie dramatických výrazových polôh medzi epického rozprávača a lyricnú hudbu. V Apolloopere nenájdeme hudbu scénickej, sprievodnej povahy, takú typickú pre klasickú koncertnú melodrámu.

Využitie žánrových idiómov melodrámy v opernom koncepte je platným artistickým gestom. Napokon, produkčný (nie však žánrový) melodramatický rámec diela predurčuje aj dedikácia Apollooperu konkrétnemu hudobnému telesu – Slovenskému filharmonickému zboru. Už z nej je zrejmá autorská intencia prijať limity výhradne zborového riešenia opernej poetiky ako kompozičnú výzvu. Zaangažovanie rozprávača sa teda javí ako logické riešenie v rámci špecifického obsadenia tejto hudobnej drámy. Herec – nespievák nie je v Apolloopere len performatívne „komfortným“ riešením, ale je umelecky zaujímavým nositeľom dejovej dynamiky, pretože saturuje všetky výrazové polohy drámy. Rozprávač – herec je dokumentaristom (približuje fakty a ich historický kontext, i), je zároveň i lyrikom (prednáša poéziu) a epikom (približuje konkrétne postavy a ich príbehy). Operne neštandardná je i podoba inštrumentálnej zložky kompozície. Veľký spevácky zbor s hercom sú doplnení jediným hudobným nástrojom – trombónom (príležitostne sa angažujú dva trombóny⁴). V Apolloopere však možno nájsť i jednoznačne operné riešenia, i keď iste nie v podobe „čistých“ operných foriem ako ich poznáme zo scénických operných predstavení. Dielo je štruktúrované ako sled tzv. číslovaných, samostatných „obrazov“, v ktorých sa striedajú epické a lyrické plochy. V lyrických úsekoch sa dramatický čas mení, spomaľuje či celkom zastaví. „Predĺžený“ čas niektorých obrazov drámy ponúka kontempláciu i dramaticky angažované prežívanie individuálnych expresívnych duševných stavov a hnutí. Vzhľadom na

² Treba spomenúť, že meno rafinérie – Apollo – sa uchovalo v pomenovaní najnovšieho mosta cez Dunaj (Most Apollo), ale i v pomenovaní Hotela Apollo na neďalekom Dulovom námestí. V roku 2014, rok po premiére diela, uplynulo od bombardovania rafinérie 70 rokov, čo bola príležitosť, ktorá oživila záujem niektorých historikov o vojnové udalosti v Bratislave.

³ Premiéra Apollooperu bola 19. novembra 2013 o 19. hodine v Malej sále Slovenskej Filharmónie v bratislavskej Redute (réžia – Marold Langer-Philippsen, dirigent – Jozef Chabroň, Slovenský filharmonický zbor, rozprávač – Štefan Bučko, trombón – Albert Hrubovčák).

⁴ Pri repríze Apollooperu počas festivalu Bratislavské hudobné slávnosti v roku 2017, bolo sólové riešenie trombónu zmenené, jeden part bol rozpísaný pre dvojicu trombónov. Táto úprava (závislá od produkčných možností) kompozične zodpovedá polychórickému kompozičnému riešeniu prvej (Adam) a poslednej (Veže) časti Apollooperu.

minimalistické herecké riešenie, je scénická akcia z kľúčových momentov diela celkom vypustená, objaví sa len ako dramatická marginália v krátkom bizarnom dialógu, v scéne vyzvania do tanca, odohranej členmi zboru v 4. časti Schôdza.

Hudobno-dramatické spracovanie národne významnej historickej témy predpokladá (i vyžaduje) prácu s typickými výrazovými polohami klasickej drámy, so vznešenosťou a pátosom. Obe sú v Apolloopere dosahované výhradne artistnými prostriedkami, idiomatickými štruktúrami odkazujúcimi na historické kompozičné techniky. Poetika Apolloopery je postavená na princípe metaforickej konceptualizácie. Idiomatické štruktúry najrôznejšieho pôvodu umožňujú v rámci historickej témy priame odkazy na kultúrne vzdialené kontexty nielen na rovine libreta, ale i hudobných štruktúr a kompozičných techník. Citáty všeobecne známych sentencií, alúzie i nejasné náznaky a inotaje sú zhudobnené štylisticky rozdielne, raz konformne popkultúrne, inokedy artisticky, a to takým spôsobom, že korektná interpretácia textu i hudby miestami predpokladá až kryptoanalýzu. V závislosti od poslucháča skúsenosti môžu mať idiómy vo vzťahu k ich pôvodným významom nielen reprezentačné, ale i aktualizáčnne či metaforické funkcie. Reprezentácia idiómov sa nerealizuje len vo sfére familiárnosti, ako je to v mainstreamovej popkultúre, ale aj v náznakoch, v juxtapozíciách, či dokonca v absurdných kombináciách, čím sa zabezpečuje neustále narušenie recepčného komfortu.

Popkultúrna štylistika sa považuje za jeden z príznakov postmoderných umeleckých poetík. Pre akademickú hudobnú estetiku bolo donedávna samozrejmosťou, že recepčne prvoplánová populárna hudba nevyžaduje interpretáciu ani výklad. Náročnejšie publikum zasa typické popkultúrne idiomatické banality vníma ako klišé, ktoré vyvoláva pochybnosti o autentickosti a umeleckosti tvorivého gesta. Tieto predsudky udržuje pri živote aj presvedčenie, že autori popkultúry zdieľajú so svojimi poslucháčmi „len“ fyzickú radosť zo znejúcej hudby, ktorá protirečí sústredenému, ničím nerozptyľovanému počúvaniu hudby a jej kontemplácii. Ani pre estetiku a muzikológiu nebola populárna hudba veľkou intelektuálnou výzvou, dokonca ani ako súčasť modernistického umeleckého gesta. No tento nezaujem umenovedy o „populárny“ typ kompozičných stratégií nezdieľali všetci profesionálni hudobníci ani všetci hudobní skladatelia (už spomínaný Gustav Mahler je len jedným z nich).⁵ Pre recepčnú hudobnú estetiku je populárna hudobná štylistika plnohodnotným hudobným estetickým, a to i vtedy, keď sa od nej neočakávajú autonómne hudobné kvality a jej recepcia nie je spätá s kontemplatívnym (interpretatívnym) počúvaním. V mnohých prípadoch (ak nie vo väčšine) sa totiž popkultúrnej hudobnej produkcie a autonómnej hudby od seba líši skôr vonkajšou formou a štylistikou, než technikami kompozície.⁶

Idiomatické popkultúrne hudobné štruktúry typické pre hudbu easy listening majú v v Apolloopere bohaté zastúpenie. Nielen melodické štandardy, ale i rytmické prvky konkrétnych tanečných typov majú v prvom rade funkciu toposu, odkazujú na historický čas, sociálny kontext a sním spätý étos. Rytmický sprievod tanečnej hudby zabezpečujú výhradne zborové hlasy spevácky náročnými beztextovými vokalizami. V prípade perkusívnych nástrojov by išlo o relatívne jednoduché rytmické postupy, no ich zborový aranžmán vyznieva absurdne. Ide o typický prejav skladateľovho hudobného myslenia v neštandardných kompozičných riešeniach. Aranžérska odvaha skladateľa je vo výsledku nielen zvukovo, ale aj interpretačne zaujímavá. Štvrtá časť Schôdza prináša celú encyklopédiu tanečných idiómov 30-tych rokov

⁵ Neodškriepiteľné argumenty ponúka veľká časť inštrumentálnej hudby už od obdobia baroka. Ak sa tieto hudobné kusy dnes počúvajú ako autonómna koncertná hudba, neznamená to, že by sa mal interpretačne ignorovať ich pôvodný účel – zabávať, a to nielen dobových poslucháčov, ale aj samotných hudobníkov.

⁶ Porovnanie mainstreamovej populárnej hudby 20. storočia s klasickou autonómnou hudbou (presnejšie s kompozíciami klasicke-romantickej hudby) ukazuje, že kompozičné postupy oboch (v štruktúrálnom zmysle) sú si veľmi podobné, ba často totožné (podrobne pozri Michalec 2010, 2012).

20. storočia aranžovaných pre spevácky zbor. Rytmické štruktúry tanga s typickými beatovými a off-beatovými rytmickými modelmi artikuluju zborové hlasy na slabiku -pa-, „apolácka“ hymna Apollo, Apollo, svet sa točí okolo ...⁷ je zhudobnená na spôsob rakúskej „hochštaplerskej“ melódie a v idiómoch easy listening pokračuje aj valčíkový húpavý sprievod altov (na beztextovú vokalizáciu -a-). Idiomatické štruktúry spoločenských tancov, tak rytmické ako melické, uzatvárajú celú 4. časť unavenou melódiou tenorov spievajúcich text autentického dokumentu – inventárneho zoznamu robotníckeho spoločenského klubu Apollo, ktorý je dodnes uchovaný v historickom archíve Slovaftu.⁸

V 5. časti Apolloopery nazvanej Piloti opúšťajú idiomatické štruktúry funkciu toposu postupne nadobúdajú povahu metaforickej štylistiky. Až v obrazoch tejto časti sa po prvý raz pripomenú skutočné vojnové udalosti, no vďaka popkultúrnej hudobnej štylistike výrazovo pokračujú v odľahčenej atmosfére predchádzajúcich častí. Text zostáva hravý až roztopašný, no len na prvý pohľad. Autor kalkuluje s neznalosťou poézie Williama Blakea a snaží sa poslucháčov učičkať v detinských off-beatových idiómoch swingu, ktorými zbor spieva verše z Blakeových Prísloví z pekla (Busy bee has no time for sorrow). Ani text ani hudba nemajú samé osebe výraz vojnovéj tragiky, naopak, hlasy hravo poskakujú a vyzývajú Dip him, dip him, in the water. To, o čo ide, presnejšie, čo sa nezadržateľne blíži je ešte príliš hlboko a „číta“ to len skúsený poslucháč, skúsený literárne, kultúrne, historicky i hudobne. Anticipácia tragédie je zjavná len ak sa významovo sklbia chladné ironické verše Williama Blakea, znalosť dobového amerického ideálu dokonalej manželky a pracovitého manžela a poznanie umiestnenia rafinérie Apollo v blízkosti Dunaja. Rozprávač je facilitátorom len čiastočne, dopĺňa spev Brentanovej uspávanky informáciami o tom, že Bratislavčania boli presvedčení, že im letecké nálety nehrozia, pretože lietadlá dovedy vždy len neškodne prelietavali ponad mesto. I keď je v tejto časti Apolloopery po prvý raz zobrazené bombardovanie avizované už v titule diela, hudba si vďaka hre s popkultúrnymi idiómami stále udržuje ľahkovážny tón a tragika udalostí zostáva stále len tušená. Až v 6. časti nazvanej Čin sa dielo začína posúvať na recepcne odlišnú úroveň. Banálne harmonické sledy kadencií aj tu môžu pripomínať (do istej miery) popkultúrne kliše, no rozprávačov vecný popis bombardovania už ohlasuje zmenu atmosféry.

V rovine libreta sa začínajú hromadiť metaforické vrstvy významov, ktoré poslucháča posúvajú do sféry artistických semiotických hier, ktorých horizont určuje len jeho recepcná skúsenosť a interpretačný potenciál. Od 7. časti libreta odkazuje na univerzálnu kultúrnu tradíciu, tvorí pastiš z diel zakladajúcich hodnotové a etické princípy európskej civilizácie: biblickej Apokalypsy, Danteho Pekla, Horatiových Satír, z Prísloví pekla Williama Blakea, úryvku z básne Samuela Becketa či Hviezdoslavových Krvavých sonetov. V poslednej, deviatej časti Apolloopery nazvanej Veže, libreto opúšťa pastišový princíp hromadenia textových fragmentov z ikonických literárnych diel a prináša celkom nový autorský text pre rozprávača. Je presýtený idiómami jazyka a apokalyptických obrazov Hviezdoslava, sentimentalizmov Máchu, melanchólie Krasku i nepoučiteľne optimistického postoja k budúcnosti.

V súlade s poetikou libreta, aj hudobná kompozícia Apolloopery od 6. časti odkazuje k univerzálnym tradíciám európskej hudby a začína sa jednoznačnejšie hlásiť k odlišnému hudobnému étosu, k étosu historických kompozičných techník stredovekého moteta a polychórie.

⁷ Ide o autentickú pieseň robotníkov rafinérie, cit.: „Na zábavách, tancovačkách a rôznych posedeniach kričali podgurážení pivom: „Apollo, svet sa točí okolo!““ (podľa Kraus 2000, str. 17).

⁸ Inventarizačný súpis majetku spoločenského klubu Apollo z 30-tych rokov 20. storočia.

Hudobná semiotika sa vzťahuje k artistickým vyjadrovacím prostriedkom, akými sú hudobno-rétorické figúry, polyfónia a motetová technika spätá s polytextovosťou a viacjazyčnosťou. Motetový princíp sa niekoľkokrát objaví už v 2. časti *Továreň*, keď sa v librete simultánne stretnú všetky jazyky typické pre medzivojnovú Bratislavu: slovenčina (Krasko), maďarčina (Petöfi), čeština (Mácha), nemčina (Brentano). Archaická hudobná idiomatika polyfónie tu anticipuje univerzálne etické výzvy, no zostáva zatienená už zmieňovanými idiómami popkultúrnej tanečnej a muzikálovej proveniencie.

Siedma časť *Spoveď*, je štruktúrne veľmi členitá, vedľa seba sa ocitajú hudobne i textovo diametrálne odlišné úseky, a čo je interpretačne zaujímavé, odlišujú sa nielen svojou poetikou, ale i kompozičnými stratégiami. Polyfonická skrumáž na spôsob izorytmického polytextuálneho moteta vrátane tenoru v jeho pôvodnej motetovej funkcii držaných tónov, sa strieda s očarujúcimi kantabilnými homofónnymi útvarmi zhudobňujúcimi Máchove verše. Vzápätí sa s apokalyptickým zvolaním (*quis poterit stare*⁹) a Horatiovým veršom (*Mutato nomine, de te fabula narratur*¹⁰), navracia bez akejkoľvek prípravy archaický gotický polyfonický štýl, nie v motetovej, ale textu primeranejšie konduktovej sadzbe.¹¹ Konduktus je apelatívnejší než moteto, pretože hlasy sa pohybujú syrytmicky, vďaka čomu je v tomto krátkom úseku text libreta zrozumiteľný. Hudba pokračuje polyfonickou technikou voľnej imitácie, ktorá je sprevádzaná pohyblivými triolami nemelodických hlasov, typických skôr pre homofóniu (opäť paradox typický pre autorskú poetiku). Skrumáž kompozičných štýlov a techník je zavŕšená profánnymi idiómami dychovky v optimistickom zbore, ktorý sprevádza rozprávača. Záver 7. časti má podobu štruktúrne zmätenej kompozície, ktorá je skvelou psychologickou metaforou posttraumatického syndrómu. Spolu s textom rozprávača je štruktúra textu i hudby silným agensom obrazu zmäteného záhradníka, ktorý vytesňuje prežitú hrôzu a absurdne sa upína k povinnosti poliať trávnik.

Záver

Apolloopera skladateľa Marka Piačeka ponúka hudobnej estetike veľký priestor na interpretáciu kompozičných hier s najrôznejšími typmi idiomatických štruktúr. Poslucháč Apollooper sa striedavo ocitá zoči-voči „príjemným“ popkultúrnym hudobným idiómom v rovnakej miere, ako je vystavený in medias res znepokojivému pôsobeniu tradičných až archaických idiomatických hudobných štruktúr a kompozičných postupov. V Apolloopere sa prelínajú stylisticky protikladné kompozičné stratégie s odlišnými recepčnými nárokmi: easy listening a štruktúrne komplikovaná polyfónia. Z recepčného hľadiska je však najzaujímavejšie vzájomné vyváženie kontrastnej metaforickej idiomatiky, ktorá poslucháčom ponúka, bez ohľadu na ich poslucháčske preferencie, katarziu v duchu klasických požiadaviek drámy.

Literatúra:

- [1] ADORNO, T. W. (1997): *Estetická teorie*. Prel. Dušan Prokop, Praha Panglos.
- [2] ADORNO, T. W. (1996): *Gesammelte Schriften. Band 7: Ästhetische Theorie*. 6. Auflage. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

⁹ Zjavenie Jána 6, 17: Kto obstojí?

¹⁰ „Zmeň meno a príbeh je o tebe“ (Horatius, 1985).

¹¹ Stredoveký typ viachlasnej neliturgickej hudobnej kompozície, ktorý sa vytratil v priebehu obdobia tzv. Ars Antiqua, niektoré jeho kompozičné prvky a postupy absorbovalo moteto.

- [3] ADORNO, T. W. (1992): *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music*, trans. Rodney Livingstone, Verso, London and New York.
- [4] ADORNO, T. W. (1992): *Mahler: a Musical Physiognomy*. (1971) Prel. Edmund Jephcott. The University of Chicago Press, Chicago.
- [5] ADORNO, T. W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- [6] BARHAM, J. (2011): Programming Mahler: Meaning, Re-description, and the Post-Adornian Counterlife. In: *Nineteenth-Century Music Review*, 8, pp 255-271.
- [7] BEARD, D. – GLOAG, K. (2005): *Musicology. The Key Concepts*. Routledge.
- [8] BECKETT, S. (1946): Saint-Lô. In: New Statesman. *The enigmatic Samuel Becket still thrills. The Collected Poems of Samuel Beckett - review*. [Cit. 11-10-2012.] Dostupné na internete: <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2012/10/enigmatic-samuel-beckett-still-thrills>
- [9] BLAKE, W. (1799): Proverbs of Hell (from The Marriage of Heaven and Hell). In: *William Blake Digital Materials from the Lessing J. Rosenwald Collection, The Library of Congress, Rare Book & Special Collections Reading Room*. [Cit. 14-01-15.] Dostupné na internete: <http://www.loc.gov/rr/rarebook/rosenwald-blake.html>
- [10] BLOOM, H. (1973): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press.
- [11] BOWIE, A. (2007): *Music, Philosophy, and modernity*. Cambridge University Press.
- [12] BÜGNER, T. (1992): *Lebenssimulationen. Zur Literaturtheorie und Fiktionalen Praxis von Dieter Wellershoff*. Springer Fachmedien Wiesbaden : Deutscher-Universitäts Verlag GmbH, Wiesbaden.
- [13] DANTE Alighieri (2005): *Božská komédia. Peklo*. Prel. Viliam Turčány a Jozef Felix. Bratislava.
- [14] DANTE Alighieri (1966-67): *La Commedia secondo l'antica vulgata a cura di Giorgio Petrocchi*. Edizione Nazionale a cura della Societa Dantesca Italiana. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1966-1967. Publikované: Dante Alighieri: La Commedia. Inferno. Purgatorio. Paradiso. [Cit. 14-03-17] Dostupné na internete: <http://world.std.com/~wij/dante/index.html>
- [15] DAVIS, S. (2003): *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford University Press.
- [16] HORATIUS, Q., F. (1985): *O umení básnickom, Satiry a listy*. Bratislava: Tatran.
- [17] KRASKO, I. (1975): *Nox et solitudo. Verše*. (1909) Tatran.
- [18] KRAUS, D. (2000): *Klingerova kolónia*. Bratislava : Lorca.
- [19] MARX, K. – ENGELS, F. (1968): *Werke, Band 23*. In: Abschnitt, E., I. (ed): *Das Kapital*. Berlin/DDR.: Dietz Verlag, s. 49 – 98.
- [20] MÁCHA, K., H. (1836): *Máj*. Digitalizovaná podoba prvého vydania, [Cit. 10-07-17] Dostupné na internete: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:5e5c5d90-0cad-11dd-81b7-000d606f5dc6>
- [21] MICHALEC, M. (2012): *Romantizmus v populárnej hudbe*. Nitra: UKF v Nitre.
- [22] MICHALEC, M. (2010): Klasicko-romantické a libidinózne tendencie v hitovej produkcii populárnej hudby. In: *Musicologica* [online]: internetový časopis Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK, 3/4, s. 1-21.

- [23] PIAČEK, M. (2013): *Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón*. Partitúra (rukopis zapožičaný hudobným skladateľom).
- [24] *Zjavenie Jána*. In: Biblia. Písmo Sväté Starej a Novej Zmluvy (1991). Preklad – komisia Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. Vydala Slovenská biblická spoločnosť, Banská Bystrica.
- [25] *Apolloopera, melodráma o jednom bombardovaní pre zbor, herca a trombón*. Zvukový záznam z premiéry melodrámy, ktorá sa konala 19. 11, 2013 v Malej sále Slovenskej filharmónie. Dostupný v archíve Slovenskej filharmónie na: stream.filharmonia.sk

Autor hudby: Marek Piaček, autori libreta: Martin Ondriska, Marek Piaček, Marold Langer-Philipsen. Réžia: Marold Langer-Philipsen, dirigent: Jozef Chabroň, rozprávač: Štefan Bučko, trombón: Albert Hrubovčák. Herci a herečky súboru účinkujúci v spomínaných inscenáciach:

Bibiana Taubnerová, Peter König, Aneta Liptáková, Jozef Gavlák, Maroš Kočan, Naďa Hrabuvčinová, Jozef Novyvedlák a.h., L. Šefčíková, Ján Adamčiak, Milan Molitor, Martina Benková, Maroš Strnad, Anna Bušovská, Andrea Dlugošová, Magdaléna Liptáková, Júlia Paulýniová, Júlia Detvaiová, Ján Pramuk, Klaudia Budzová, Viktor Weiser, Adriana Wachterová, Katarína Česlová, Martina Ogurčáková.

doc. PhDr. Renáta Beličová, PhD.
 Univerzita Konštantína Filozofa
 Filozofická fakulta
 Ústav literárnej a umeleckej
 Komunikácie
 Nitra
r.belicova@ukf.sk

<https://espes.ff.unipo.sk/>

Musical idioms as meaningful and expressive constants: Marek Piaček: *Apolloopera - a melodrama about bombing for the choir, actor and trombone*

Resume: Idiomatic musical structures are a natural part of musical language and they resemble phrasemes in colloquial language. They effectively perform the operational functions on the pragmatic communication plane. Even though idioms are considered to be holistic and non-degradable units, in the language of music, they are often formed by complex structures composed of idiomatic segments of a lower order, which mutually combine and overlay. Despite the fact that in the genetic code of each idiom there is a firmly established and traditionally embedded "information", the information is inevitably subject to socio-historical changes and its importance is only consolidated on the background of the situational context of its current use. This historic property of idioms both in the area of music and language enables their permanent re-interpretation and it maintains the sense of classical interpretive questions of influence, tradition and originality in reception of art. The compositional and receptive aspects of the idiomatic structures of musical language can be very well illustrated by Mark Piaček's *Apolloopera – a melodrama about bombing for the choir, actor and trombone*. The rich idiomatic nature of this work

is not only a symptom of the poetics of a postmodernist composer, but also an efficient function of metaphorical stylistics. The musical language of various historical and current musical poetics serves as *topos*, whose reference qualities refer to the ethical dimension of the various aspects of the historical story from the inter-war and war Bratislava through idiomatic stylistic metaphors. *Apolloopera* combines the stylistically contradictory compositional strategies with different requirements on reception: *easy listening* and structurally complicated polyphony. In terms of reception, the most interesting issue is the mutual balance of the contrasting metaphorical idiomatic nature, which brings a catharsis to the listener in the context of classic drama regardless of his/her listening preferences.