

PLICKOV FILM *ZEM SPIEVA* – ČESKÝ PRÍSPEVOK K PROFILÁCI SLOVENSKEJ HUDBY¹

11 Branko Ladič

Katedra muzikológie, FiFUK v Bratislave

Témou tohto krátkeho príspevku či skôr úvahy je film Karola Plicku (1894 – 1987) *Zem spieva* a predovšetkým hudba k tomuto filmu z pera skladateľa a dirigenta Františka Škvora (1898 – 1970) a jej miesto v slovenskej hudobnej kultúre v dobe jej formovania v medzivojnovom období.

Tento film iste netreba slovenskej kultúrnej verejnosti bližšie predstavovať – nepochybne totiž patrí k základným dielam slovenskej kinematografie. Svojim ideovým zámerom, zaujímavým a osobitým stvárnením, strihom a v neposlednom rade hudbou sa zaraďuje medzi popredné diela žánru umelecky stvárneneho dokumentu, a to v celoeurópskom meradle. Skutočnosť, že sa stále objavuje na televíznej obrazovke a roku 2017 sa dokonca objavil v rámci programu bratislavského letného festivalu Viva musica! svedčí o tom, že prerástol dobu svojho vzniku a stal sa pevnou súčasťou nášho kultúrneho povedomia.

Rád by som ešte vysvetlil slovné spojenie „český príspevok“ z názvu. Ide o skutočnosť, že samotný Karol, či Karel Plicka, spomínaný František Škvor, Alexander Hackenschmied (1907 – 2004), zodpovedný za strih, i producent Ladislav Kolda (1903 – 1983) boli českej národnosti (z nich iba Karol Plicka sa de facto stal Slovákom). Pritom sa s vervou, neuveriteľným nasadením a nezištne (toto slovo je skutočne na mieste – film, tak ako to v podobných prípadoch býva, vyprodukoval značnú stratu – cca 200 000 Kčs, ktoré Kolda splácal do roku 1937²) pustili do projektu, o ktorého „slovenskosti“ sa dá sotva pochybovať.

Samozrejme, nejde o ojedinelý prípad. Vplyv českej kultúrnej obce na rozvoj a vôbec samotné zachovanie slovenskej kultúry bol už v predprevratovom období nepopierateľný a zástoj českých profesionálov v slovenskom prostredí bol značný a nenahraditeľný aj neskôr. Stabilita a sila českej kultúry, ktorá sa už v 19. storočí preukázala v česko-nemeckom prostredí krajín českej koruny, umožnili jej výraznú expanziu smerom na východ. Česko-slovenské kultúrne styky boli intenzívne už od prvej polovice 19. storočia. Príbuznosť – „bratskosť“ – českého a slovenského etnika bola taká výrazná, že časť slovenskej inteligencie v 18. a 19. storočí dokonca chápala češtinu ako svoj jazyk.³ Tak sa už v 19. storočí konštituovala tzv. idea československá, resp. „českoslovanská“. Na prelome storočí dochádzalo prostredníctvom koncertov ľudovej hudby, výstav a prednášok k propagácii slovenského ľudového umenia v českom a moravskom prostredí (jeho významným propagátorom bol

¹ Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0681.

² Slivka, Martin: Karol Plicka vo filmovej faktografii, SFÚ, Bratislava, 1983, s. 249.

³ Najznámejším príkladom je kňaz a spisovateľ Ján Kollár. Ľudovít Štúr neskôr na túto tendenciu reaguje v stati *Hlas oproti Hlasom*, Orol tatranský, č. 35.-36. (10. a 21. júla 1846), s. 274-276 a 282-284.

dr. Alois Kolísek, ktorý bol v rokoch 1898 – 1919 pedagógom v Hodoníne a neskôr pôsobil v Bratislave⁴). Česi sa naučili vidieť slovenskú kultúru prirodzene najmä vo folklóre. A tak sa už v predprevratovom období konštituoval mýtus „staršieho“ a „mladšieho brata“ a koncepcia kultúrneho protektorstva Čechov nad Slovákmi, čo, ako vieme, nieslo v sebe zárodok rozporov a nedorozumení. Po vzniku Československej republiky roku 1918 by istej časti českej kultúrnej verejnosti nebolo prekážalo, keby sa profil slovenskej kultúry „zakonzervoval“ v predvojnovom stave. Napokon sa ani tvorcovia filmu *Zem spieva* nevyhli kritike časti slovenskej verejnosti v tomto zmysle.⁵ Ich zámerom však nepochybne nebolo poukazovať na zaostalosť Slovenska, ale zachytiť už v tej dobe miznúci život slovenského vidieka.

Karel (Karol) Plicka (1894 – 1987), tento „majster deviatich remesiel“ ako sám seba nazýval, sa narodil vo Viedni (rodina pochádzala z Českej Třebovej, kde prežil aj časť detstva), pôsobil vo Wiener Sängerknaben, neskôr v zbore Dvornej opery, bol huslistom, učiteľom (učiteľský ústav vyštudoval na žiadosť rodičov), etnografom a hudobným vedcom, fotografom, pričom ho pochopiteľne zaujalo aj nové médium – film. Pritom veľkú časť svojho profesionálneho tvorivého života venoval práve Slovensku. Karol Plicka bol v medzivojnovom období najvýznamnejším slovenským folkloristom a v rokoch 1924 – 1939 bol zamestnancom Matice slovenskej s úlohou zbierať ľudové piesne, pričom pri tejto etnografickej činnosti využíval fotografiu a od roku 1926 aj filmovú kameru. Práve v priebehu roka 1926 natočil Plicka dva krátke nemé filmy – *Pod Tatrami* a *Čičmany I*, ktoré síce neprekračujú rámec obrazového dokumentu, môžeme ich však chápať ako štúdie k nasledujúcim projektom, ku vzniku ktorých prispela aj štedrá prezidentská dotácia roku 1928. V priebehu tohto roka vznikol celovečerný nemý film *Za slovenským ľudom*, úspešne uvedený v rámci Medzinárodného kongresu kresliarov, ktorý sa konal v septembri 1928 v Prahe a v Košiciach a následne v rámci I. Medzinárodného kongresu pre ľudové umenie v Prahe (7. – 13. októbra 1928). Zaujímavosťou je, že pre toto uvedenie pripravil skladateľ Jaroslav Ježek (1906 – 1942) v spolupráci s Plickom sprievodnú hudbu na motívy slovenských ľudových piesní. Išlo teda de facto o cielene komponovanú filmovú hudbu. Film ako celok sa nezachoval, niekoľko záberov sa však objavuje aj v nasledujúcom filme – *Po horách, po dolách*, nakrútenom v priebehu roka 1929 a úspešne uvedenom 7. 12. 1929 v Prahe (slovenská premiéra sa uskutočnila 26. 3. 1930 v Martine). Pri vytváraní kópie filmu na jar 1931 došlo k závažnejším zmenám v koncepcii filmu a Plicka nahradil „príliš deskriptívne úseky“ úsekmi s väčším dôrazom na umelecké stvárnenie a poetické poňatie materiálu.⁶ Vznikla tak druhá verzia filmu, premiérovaná 22. 4. 1931 v Bratislave a úspešne prezentovaná na benátskom Biennale

⁴ K tejto problematike pozri Hrčková, Naďa: *Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra*, Litera, Bratislava, 1996, s. 34-37.

⁵ Slivka, Martin: *Karol Plicka vo filmovej faktografii*, SFÚ, Bratislava, 1983, s. 78.

⁶ Slivka, Martin: *Karol Plicka vo filmovej faktografii*, SFÚ, Bratislava, 1983, s. 62.

roku 1932. Na základe uvedených skutočností je zrejmá Plickova ambícia a posun v koncepcii a poňatí filmovej tvorby od čisto dokumentačného materiálu smerom k umeleckej tvorbe. Naplno uplatniť tento zámer mu umožnil vynález zvukového filmu, ktorý ho inšpiroval k natočeniu filmu ako umeleckého diela so slovenskou národopisnou tematikou. Výsledkom tohto tvorivého zámeru bol film *Zem spieva* ako prvý celovečerný zvukový film v rámci slovenského kultúrneho podnikania.⁷ Oficiálne išlo o film Matice slovenskej, jeho „slovenskosť“ je z kultúrneho a ideového aspektu nepopierateľná, z viacerých hľadísk je však sporná – ako sme už spomínali, tvorivý team bol úplne český – Karol Plicka, Alexander Hackenschmied zodpovedný za strih a autor hudby František Škvor, dve tretiny výrobných nákladov niesol český výrobca Ladislav Kolda (Matica slovenská prispela jednou tretinou) a záštitu prebral prezident republiky T. G. Masaryk.⁸

Film vznikol od jari 1930 do leta 1933, pričom od augusta 1932 sa film strihal. Zámerom tvorcov bolo uviesť obrazy zo života slovenského vidieka od jari do jesene, pričom prológom k filmu boli zábery Prahy ako hlavného mesta a následne cesta vlakom na Slovensko. Pravdepodobne po roku 1939, po rozpade Československa, boli tieto zábery nahradené zostrihom zo života Bratislavy. V súvislosti so zobrazením života ľudu dominujú obrazy inšpirované ľudovou hudbou – tance, detské hry, obrady.

Hudbe prikladal Plicka mimoriadnu dôležitosť. Pôvodne chcel film ozvučiť pôvodným folklórom spievaným a hraným priamo aktérmi filmu, čo sa však ukázalo technicky nemožné – nezabúdajme, že Plicka film natáčal v neuveriteľných podmienkach – sám, bez filmového štábu. Nakoniec sa teda ukázalo nutné napísať originálnu filmovú hudbu (Plicka použil iba 6'25'' autentickej ľudovej hudby, zvyšných 58'43'' je komponovaná filmová hudba).

Miloš Ruppeldt (1881 – 1943) navrhoval, aby hudbu napísal slovenský skladateľ, pričom však konkrétne meno nepadlo. Bolo by zaujímavé zamyslieť sa, aké možnosti slovenská hudobná kultúra Plickovi roku 1930 ponúkala. Najvýznamnejším skladateľským zjavom, vtedy už „žijúcou legendou“ bol nepochybne Ján Levoslav Bella, v tom čase už žijúci v Bratislave. Ten sa ako mladý skladateľ ešte počas svojho pôsobenia v slovenskom prostredí pred odchodom do Sedmohradska zaoberal slovenskou ľudovou piesňou a aj jej významom pre vytvorenie slovenskej národnej hudby. Vo svojej štúdii *Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu* z roku 1873 popri požiadavke na zbieranie piesni apeluje na skladateľov, aby sa „dokonale oboznámili s gréckou a gregoriánskou hudobnou sústavou, ktorá tvorí základ našich národných spevov“, ⁹ aby tým skladatelia čo najlepšie vnikli do ducha ľudovej piesne (vzhľadom na naše úvahy pripomínam v tejto súvislosti spôsob narábania s modálnymi melódiami a ich harmonizáciou v diele skladateľov Mocnej hrstky, hlavne

⁷ Lexmann, J: Slovenská filmová hudba 1896-1996, Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, Bratislava, 1996, s. 35.

⁸ Tamže, s. 40.

⁹ Elschek, Oskár – Elscheková, Alica: Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby, Hudobné centrum, Bratislava, 2005, s. 29.

N. A. Rimského-Korsakova). Životné peripetie, 40-ročný pobyt v čisto nemeckom prostredí v Sedmohradsku, odhliadnuc od skladateľovej umeleckej orientácie spôsobili, že rozsiahlu a skutočne kvalitnú a profesionálnu tvorbu jeho zrelého obdobia bez väčších výhrad môžeme zaradiť skôr do nemeckej hudobnej kultúry. Spoločensko-politické zmeny po roku 1918, jeho návrat domov – najprv do Viedne a potom do Bratislavy, spôsobili, že staručký skladateľ sa pokúsil o slovenskú tvorbu. Diela tohto obdobia sú však už akýmsi anachronizmom – odhliadnuc od kompozično-technickej kvality napr. kantáty *Svadba Jánošíkova* (1927) – a vlastne nezodpovedajú požiadavkám doby – je to priam irónia dejín, že skladateľovi, ktorý mal všetky predpoklady ideu slovenskej národnej hudby realizovať, to vlastne nebolo umožnené. Ďalším slovenským skladateľom, ktorý prichádzal do úvahy, bol Mikuláš Schneider-Trnavský, vtedy na prahu päťdesiatky na vrchole svojich tvorivých síl. Tento mimoriadne plodný, nadaný a skutočne profesionálny skladateľ mal okrem iného v tom čase už na konte svoje najúspešnejšie piesňové cykly a navyše 5 zošitov úprav slovenských ľudových piesní (op. 27 až 31) – tento údaj spomínam v súvislosti s Plickovým záujmom o túto problematiku. Napriek tomu by mu Schneider-Trnavský svojim naturelom pravdepodobne nevyhovoval, predovšetkým z dôvodu zaťaženia „romantickým dedičstvom“ a orientáciou na západnú hudobnú kultúru (iba pripomínam, že Schneider už pred prevratom utržil kritiku za „internacionálny hudobný modernizmus“;¹⁰ motivácia kritika M. Licharda však korenila skôr v dosť krátkozrakej snahe o udržanie akéhosi „status quo“ – o nevývojovú orientáciu na úpravy slovenských ľudových piesní). Skladatelia ako Frico Kafenda (1883 – 1963), priam bytostne orientovaný na západoeurópsku avantgardu, navyše v medzivojnovom období „zavalený“ pedagogickou činnosťou a ako skladateľ de facto odmlčaný, či Alexander Albrecht (1885 – 1958), tento skutočne pozoruhodný zjav, ktorý sa však takpovediac iba postupne stával slovenským skladateľom, ani neprichádzali do úvahy. Navyše tu figurovali aj organizačné ťažkosti – bolo nutné, aby skladateľ trávil proces strihania filmu v Prahe. Iba podotýkam, že z najmladšej skladateľskej generácie, ktorá napokon tak výrazne zasiahla do konštituovania slovenskej národnej hudby, mal štúdiá ukončené iba Alexander Moyzes (1906 – 1984) – pražské štúdiá u V. Nováka zakončil svojou *I. symfóniou* (1929, rev. 1936). Na konci tohto výpočtu potenciálu slovenskej hudobnej kultúry v tomto období (nespomenul som samozrejme Viliama Figuša-Bystrého a Mikuláša Moyzesa) si však dovoľím tvrdiť, že apel na to, aby hudbu k filmu *Zem spieva* napísal slovenský skladateľ, bol pravdepodobne iba Ruppeldtovým želaním (síce nie neopodstatneným) a Plicka pravdepodobne od začiatku uvažoval o spolupráci s Františkom Škvorom.¹¹ Poznal sa s ním

¹⁰ Jurík, M. – Zagar, P. (ed.): 100 slovenských skladateľov, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1998, s. 244.

¹¹ Pri štúdiu materiálov a prameňov, predovšetkým vo veľmi komplexne spracovanej publikácii Karol Plicka vo filmovej faktografii, SFÚ, Bratislava, 1983 od M. Slivku som vlastne nenarazil na zmienku o tom, že by Plicka sám riešil dilemu ohľadom voľby skladateľa, hoci na túto požiadavku viackrát vecne a objektívne reagoval.

už od roku 1919, keď Plicka dirigoval zbor na smíchovskom dievčenskom lýceu a Škvor, vtedy študent u V. Nováka tam pôsobil ako korepetítor.¹²

Škvor, syn violistu orchestra národného divadla Josefa Škvora, sa narodil 11. decembra 1898 v mestečku Varaždinske Toplice v Chorvátsku, vyštudoval gymnázium na pražských Vinohradoch, potom študoval právo na Karlovej univerzite, pritom však navštevoval súkromné hodiny klavíra u Adolfa Mikeša a neskôr študoval kompozíciu v majstrovskej triede V. Nováka. Od roku 1923 pôsobil ako korepetítor v Národnom divadle, pritom však stále komponoval. Roku 1926 Národné divadlo uviedlo jeho balet *Doktor Faust* (podľa H. Heineho), ktorý Škvor sám naštudoval – ako dirigent bol následne roku 1927 angažovaný v Národnom divadle a pôsobil tam až do roku 1960. Roku 1930 napísal detskú operu – balet *Jarní pohádka*, písal orchestrálne skladby, komornú i vokálnu hudbu a po úspešnej hudbe k filmu *Zem spieva* napísal hudbu k množstvu československých filmov. Roku 1969 získal titul zaslúžilý umelec. Zomrel 21. mája 1970 v Prahe.

Škvora s Plickom spájaj záujem o ruskú hudbu (Škvor bol skutočným znalcom a propagátorom ruskej, najmä romantickej hudby) a o ľudovú pieseň, predovšetkým východoslovenskú. Tá sa stala nakoniec mimoriadne dôležitým inšpiračným činiteľom pre celkové vyznenie Škvorovej kompozície, a to napriek skutočnosti, že väčšina záberov pre film bola natočená na strednom Slovensku. Tento zdanlivý rozpor však ustúpil umeleckej štylizácii (Nezabúdajme, že Plicka bol skutočným znalcom slovenskej ľudovej piesne na dobovej úrovni výskumu). Využitie práve východoslovenskej ľudovej piesne malo aj ideový zámer – Plicka a Škvor ju považovali za najpríbuznejšiu s ukrajinskou a ruskou ľudovou hudbou, čím sa zároveň snažili poukázať na staroslovanský základ slovenského folklóru a jeho panslovanský charakter. Z geografického hľadiska ide o opodstatnený argument, skutočné vzťahy sú však omnoho komplikovanejšie: Plicka a Škvor považovali z tzv. hypotonality¹³ odvodené kvartové zostupné skoky v záveroch piesní za znak jasnej súvislosti s ruskou ľudovou piesňou, pre ktoré sú tieto intervalové postupy tiež charakteristické (avšak v odlišnom tonálnom kontexte). V každom prípade nemôžeme poprieť, že slovanská hudba má s najväčšou pravdepodobnosťou spoločný základ a jeho reziduá sú prítomné v mnohých ľudových kultúrach.¹⁴ Na druhej strane, úplne odlišný kultúrny vývoj a hlavne nedostatočné kontakty s ruským prostredím počas väčšiny vývoja oboch ľudových kultúr spôsobili značné odlišnosti v melodickej štruktúre i tonalite. Pritom počas vývoja tzv. novouhorskej piesne od 19. storočia bolo práve územie dnešného východného Slovenska vystavené značnému vplyvu tejto „hudobnej revolúcie“, ako hovorí Bartók,¹⁵

¹² Slivka, Martin: Karol Plicka vo filmovej faktografii, SFÚ, Bratislava, 1983, s. 73.

¹³ K tejto problematike pozri Elschek, Oskár: Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby, Hudobné centrum, Bratislava, 2005, s. 155.

¹⁴ K tejto problematike pozri Kresánek, Jozef: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1997, s. 188-194.

¹⁵ Doslova „hudobná revolúcia maďarskej dediny“, pozri Kresánek, Jozef: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1997, s. 238.

čo malo kultúrne i spoločenské dôvody (v tejto súvislosti bol za najpôvodnejší a najcharakteristickejší označovaný predovšetkým folklór zo stredného Slovenska, teda z oblastí, kde bolo natočených najviac scén). Zároveň treba poukázať, že východoslovenská pieseň, či slovenská ľudová pieseň vôbec, vykazuje vysoký stupeň príbuznosti s ukrajinskou piesňou, resp. západoukrajinskou či rusínskou piesňou (tento pojem sa z ideologického dôvodu v staršej spisbe neobjavuje). Pritom dôležitou poznámkou v súvislosti s tzv. novouhorskou piesňou je, že Bartók vidí jeden z jeho základných inšpiračných zdrojov práve v ukrajinskej (či rusínskej) kolomyjke¹⁶.

Snaha o poukázanie na „panslovanský“ charakter slovenskej ľudovej hudby mala v súvislosti s tvorbou Plicku i Škvora do značnej miery (pravdepodobne latentne) aj ideologický rozmer – obaja pravdepodobne vyšli z rusofilnej tradície (hoci nemám vedomosti o tom, že by to autori akýmkoľvek spôsobom deklarovali, do istej miery to dokazuje ich záujem o ruskú romantickú hudbu i ľudovú pieseň, vo filme zobrazené obrazy východnej cirkvi a napokon samotná koncepcia a stvárnenie filmovej hudby ako celku), ktorá sa v prostredí českej kultúrnej verejnosti vyvíjala od 19. storočia ako reakcia na národnostnú i politickú situáciu v prostredí habsburskej monarchie.

Táto tradícia a idea slovenskej vzájomnosti nezanikla ani po vzniku Československej republiky. Hoci nové politické a spoločenské podmienky v ČSR i v Sovietskom zväze boli diametrálne odlišné a z politických aj ideologických dôvodov neboli vzťahy medzi nimi bezproblémové (o. i. činnosť čs. légii počas revolúcie v Rusku, atď.), „panslovanské“ stanovisko bolo stále aktuálne, predovšetkým v snahe vymedziť sa silnému nemeckému, v slovenských podmienkach aj maďarskému živlu. Snaha o priblíženie k ruskému folklórnemu prostrediu je zrejmá i v úsekoch filmu s religióznou tematikou – po titulku „Veľkonočné ráno na slovenskom vidieku“ nasleduje grécko-katolícky obrad posvätenia jedla a v úseku „Na sklonku leta príde vďaka za dary zeme“ je zobrazená pravoslávna procesia (treba podotknúť, že náboženstvo východného obradu je na Slovensku menšinové, a zároveň spomenúť skutočnosť, že obe spomínané scény boli natočené na Podkarpatskej Rusi – vtedy súčasť ČSR; istá miera ideologického zámeru tu je pravdepodobne ťažko spochybiteľná). Pre tieto úseky filmu Škvor našiel mimoriadne vhodné vyjadrenie. Sám Plicka hovorí o súvislosti hudby z týchto úsekov s hudbou z *Borisa Godunova* od Musorgského, ktorú skladateľ samozrejme poznal v redakcii N. A. Rimského – Korsakova.¹⁷

Treba podotknúť, že Škvor bol znalcom a propagátorom ruskej hudby, hlavne tvorby skladateľov Mocnej hrstky. Práve hudba tejto generácie inšpirovala Škvora k narábaniu so zvoleným folklórnym materiálom, keďže ruskí skladatelia už v 60. rokoch 19. storočia vytvorili spôsob zasadenia modálnej melodiky do harmonického rámca. Z hľadiska inštrumentácie využíva Škvor

¹⁶ Kresánek, Jozef: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1997, s. 239.

¹⁷ Lexmann, J.: Hudobné ozvučenie Plickovho filmu *Zem spieva*, In: Slovenské divadlo, roč. 27, 1979, č. 2, s. 199-239, s. 236.

postupy pripomínajúce Rimského-Korsakova, a to predovšetkým v úsekoch, kde spracováva konkrétny folklórny materiál:



Príklad č. 1.

a v pôvodnej hudbe religiózneho charakteru (spomínané súvislosti s hudbou z opery *Boris Godunov*):



Príklad č. 2.

Celkový ráz a vyznenie hudby je však odlišné v úvodných úsekoch filmu, kde podfarbuje zábery z mestského prostredia i prvé zábery zo Slovenska – Tatier (Búrka a jar v prírode), kde sa skladateľ necháva inšpirovať Novákovou symfonickou básňou *V Tatrách*.

V súvislosti s použitým folklórnym materiálom ide o 28 konkrétnych ľudových piesní, z toho dve huculské, teda rusínske. Miera aplikácie konkrétnych nápevov sa v jednotlivých úsekoch filmu značne líši – od harmonizácie a inštrumentácie celej piesne až po využitie a inšpiráciu zvolených intervalových postupov v pôvodnej hudbe – príkladom je napr. nápev č. 8, ktorý ma za úlohu

charakterizovať „staré“ Slovensko, ktorý je pravdepodobne variáciou piesne *Ej, zalužicki poľo* (Plicka však tvrdí, že ide o pieseň z Košeckého Rovného).¹⁸



Príklad č. 3.

Pôvodným je i motív, ktorý zaznieva v úvode (Jazdy Slovenskom) a v priebehu filmu sa viackrát objavuje – plní funkciu akéhosi leitmotívu, pre ktorý Škvor využíva v snahe dosiahnuť „slovenský“ charakter nápevu descendenčnú melodiku s kvartovým postupom v závere (už sme spomínali „panslovanský“ charakter tohto intervalového postupu):



celkové vyznenie hudby odkazujúce predovšetkým na vzory prebraté z ruskej romantickej tradície vykazuje výrazné odlišnosti oproti tomu, čo by sme neskôr mohli nazvať „slovenským“ idiómom – tento fenomén tvorbe slovenských modernistov nasledujúcej skladateľskej generácie (už spomínaný Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker) zapožičiava osobitosť. V princípe ho môžeme definovať ako dobovo najúspešnejšiu tvorivú metódu založenú na ľudových inšpiráciách a sugerujúcu určitú „slovenskosť“ v hudbe. Definícia „slovenského idiómu“ nie je ľahká, nakoľko sa tento prejavuje u jednotlivých autorov a v jednotlivých dielach v rozličnej miere ľudovej inšpirácie a v rôznej aplikácii tradičných a aktuálnych štýlových elementov západoeurópskej hudby.

Čo sa týka ľudovej inšpirácie, popri využití konkrétnych nápevov ide predovšetkým o využitie tónového materiálu, pričom je nutné tento materiál vnímať celostne v súvislosti s rytmickou zložkou a tonalitou založenou na aplikácii modov mimo dur-molového systému. Druhým dôležitým aspektom pri konštituovaní „slovenského idiómu“ bolo smerovanie slovenských skladateľov, formovaných Vítězslavom Novákom, ktorý ich priviedol k výraznej aplikácii prostriedkov impresionizmu. Došlo teda k fúzii modálnych prostriedkov starších vrstiev ľudovej hudby a prostriedkov impresionizmu, pričom tu nachádzame stále prítomné neskororomantické relikty. Prezencia zásad tradičného európskeho hudobného myslenia so svojimi formovými, harmonickými i výrazovými aspektmi spôsobuje spätosť slovenskej moderny s európskym hudobným vývojom.

Treba podotknúť, že hudba k filmu *Zem spieva* vznikala v rokoch 1932 – 1933, teda takpovediac bezprostredne pred razantným nástupom Alexandra Moyzesa a Eugena Suchoňa, ktorí viac-menej etablovali štýl a vyjadrovacie prostriedky mladej slovenskej hudobnej kultúry v podobe, ktorá bola v priebehu najbližších rokov akceptovaná tak verejnosťou, ako aj kritikou a stala sa de facto akousi oficiálnou doktrínou.²⁰ V týchto súvislostiach je Škvorova hudba k Plickovmu filmu príkladom konkrétnej snahy, priam vízie vytvoriť pôvodnú „slovenskú“ hudbu s jej vlastnými hudobnými, štýlovými a idiomatickými vlastnosťami na pôdoryse ruskej romantickej tradície.

BIBLIOGRAFIA

²⁰ V snahe „dohnať zameškané“ došlo k akémusi diktátu hlavne z oficiálnych kruhov i kritiky, ktorá vlastne odmietala akékoľvek iné inšpirácie, hlavne dobovej západnej avantgardy, aby došlo k dôkladnému etablovaniu „hlavného prúdu“, typickým príkladom môže byť mladý A. Moyzes, v mladosti koketujúci s dobovou avantgardou a s prvkami jazzu (West pocket suite, Op. 7, Jazzová sonáta, Op. 14, atď.). Následná kritika (napr. I. Ballo) ovplyvnila de facto celý Moyzesov skladateľský vývoj a menované skladby ostali napokon akýmisi štúdiami. K tejto problematike pozri Hrčková, Naďa: Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra, Litera, Bratislava, 1996, s. 174 a nasl.

- ELSCHEK, Oskár: Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby, Hudobné centrum, Bratislava, 2005.
- ELSCHEK, Oskár – Elscheková, Alica: Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby, Hudobné centrum, Bratislava, 2005.
- HRČKOVÁ, Naďa: Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra, Litera, Bratislava, 1996.
- CHALUPKA, Ľubomír: Cestami k tvorivej profesionalite, Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950), Hudobný fond – Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Bratislava, 2015.
- Jurík, M. – Zagar, P. (ed.): 100 slovenských skladateľov, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1998.
- KRESÁNEK, Jozef: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného, Národné hudobné centrum, Bratislava, 1997.
- LEXMANN, J.: Hudobné ozvučenie Plickovho filmu Zem spieva, In: Slovenské divadlo, roč. 27, 1979, č. 2, s. 199 – 239.
- LEXMANN, J: Slovenská filmová hudba 1896 – 1996, Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art&Science, Bratislava, 1996.
- Slivka, Martin (ed.): Karol Plicka o folklóre, fotografii, filme, ASCO, Slovenské národné múzeum – Etnografické múzeum Martin, 1994.
- SLIVKA, Martin: Karol Plicka vo filmovej faktografii, SFÚ, Bratislava, 1983.