
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 6 (32)

2015

Číslo 1

Bratislava 2015

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 6 (32), 2015, číslo 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

Vychádza od roku 1969; v rokoch 1970 – 2008 ako zborník; od roku 2010 dvakrát ročne.

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

Zsuzsa Czagány (Maďarsko), Ladislav Kačic, Jana Lengová, Janka Petőczová, Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Poľsko), Jarmila Procházková (Česko), Ivana Rentsch (Švajčiarsko), Peter Ruščin, Markéta Štefková, Jadranka Važanová (USA), Eva Veselovská

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

IČO: 00586978

Vychádza: v júli (prvé číslo) a decembri (druhé číslo).

Zalomenie a tlač: AEPRESS

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPRESS a redakcia časopisu

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

OBSAH

Štúdie

- Eva FERKOVÁ: Dynamizmus hudobnej štruktúry. Úvahy o hudobnoteoretickej terminológii.....5
 Zuzana CENKEROVÁ: Melodické očakávania v kontexte hudobného štýlu.....19
 Miriam TIMKOVÁ: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania.....62

Materiály

- Hana URBANCOVÁ: Jozef Kresánek ako etnomuzikológ.....86
 Jana LENGOVÁ: Vrstovník Jozefa Kresánka – hudobný historik Ernest Zavorský96

Profily

- K životnému jubileu Luby Ballovej (Andrej Čepec)..... 105

Recenzie

- Jarmila Procházková... [et al.]: Vzaty do fonografu: Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912 / As recorded by the phonograph: Slovak and Moravian songs recorded by Hynek Bím, Leoš Janáček and Františka Kyselková in 1909 – 1912 (Jadranka Važanová)..... 114
 Gerold Gruber – Eva Ferková (ed.): Prieniky slovenskej hudby v Európe a európskej hudby na Slovensku v 15. – 18. storočí. Der Einfluss der slowakischen Musik in Europa und der Einfluss der europäischen Musik auf die Slowakei im 15. – 18. Jahrhundert (Juraj Jartim)..... 118
 Zuzana Sláviková: Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii (Tatiana Pirníková) 123
 Alex Ross: Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století (Juraj Beráts) 125
 Adrian Thomas: Polish Music since Szymanowski (Michal Ščepán) 127

Správy

- Nationality / Universality. “Musical historiography in Central and Eastern Europe” – Narodowość i uniwersalizm. „Historiografia muzyczna w Europie Środkowej i Wschodniej”. Radziejowice (Poľsko), 15. – 17. septembra 2014 (Janka Petőczová).. 131
 Ivan Zajc (1832 – 1914): Musical Migrations and Cultural Transfers in the “Long” 19th Century in Central Europe and Beyond, medzinárodná muzikologická konferencia, Záhreb (Chorvátsko), 16. – 18. októbra 2014 (Jana Lengová)..... 134
 Svetový kongres medzinárodnej spoločnosti pre rómske štúdiá Gypsy Lore Society, Bratislava, 11. – 13. septembra 2014 (Jana Belišová) 136
 Pocta Dobroslavu Orlovi, medzinárodná muzikologická konferencia – výstava – koncerty. Ronov nad Doubravou, 23. – 25. apríla 2015 (Janka Petőczová)..... 137

CONTENTS

Studies

- Eva FERKOVÁ: The Dynamism of Musical Structure. Thoughts on Music Theory Terminology5
 Zuzana CENKEROVÁ: Melodic Expectation in the Context of Musical Style.....19
 Miriam TIMKOVÁ: The Literary Remains of Karol Plicka and the Problems of Processing.....62

Materials

- Hana URBANCOVÁ: Jozef Kresánek as Ethnomusicologist86
 Jana LENGOVÁ: A Contemporary of Jozef Kresánek – the Music Historian Ernest Zavarský.....96

Profiles

- Life Jubilee of Luba Ballová (Andrej Čepec)..... 105

Reviews

- Jarmila Procházková... [et al.]: Vzaty do fonografu: Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912 / As recorded by the phonograph: Slovak and Moravian songs recorded by Hynek Bím, Leoš Janáček and Františka Kyselková in 1909 – 1912 (Jadranka Važanová)..... 114
 Gerold Gruber – Eva Ferková (ed.): Prieniky slovenskej hudby v Európe a európskej hudby na Slovensku v 15. – 18. storočí. Der Einfluss der slowakischen Musik in Europa und der Einfluss der europäichen Musik auf die Slowakei im 15. – 18. Jahrhundert (Juraj Jartim) 118
 Zuzana Sláviková: Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii (Tatiana Pirníková) 123
 Alex Ross: Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století (Juraj Beráts) 125
 Adrian Thomas: Polish Music since Szymanowski (Michal Ščepán) 127

Reports

- Nationality / Universality. “Musical historiography in Central and Eastern Europe” – Narodowość i uniwersalizm. „Historiografia muzyczna w Europie Środkowej i Wschodniej”. Radziejowice (Poľsko), September 15 – 17, 2014 (Janka Petőczová).... 131
 Ivan Zajc (1832 – 1914): Musical Migrations and Cultural Transfers in the “Long” 19th Century in Central Europe and Beyond, international musicological conference, Zagreb (Croatia), October 16 – 18, 2014 (Jana Lengová) 134
 World Congress of the International Society for Roma Studies Gypsy Lore Society, Bratislava, September 11 – 13, 2014 (Jana Belišová)..... 136
 Pocta Dobroslavu Orlovi, international musicological conference – exhibition – concerts. Ronov nad Doubravou, April 23 – 25, 2015 (Janka Petőczová)..... 137

DYNAMIZMUS HUDOBNEJ ŠTRUKTÚRY

ÚVAHY O HUDOBNOTEORETICKEJ TERMINOLÓGII

EVA FERKOVÁ

prof. PhDr. Eva Ferková, PhD.; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta Vysokej školy múzických umení, Zochova 1, 813 01 Bratislava; ferkova@vsmu.sk

ABSTRACT

The verbalisation of music involves many perils. Musicologists have surmounted those perils by creating suitable concepts and metaphors and by adopting specialised terminology from other scholarly disciplines. The development of scholarly terminology in musicology goes together with the attempt to find the most adequate means for description and characterisation of musical language. One way of doing so is to regard the current of musical sound, flowing in time, as a means of expressing changes of force, tension, quiet or disquiet. This quality of music may be compared to the idea of a dynamised current of sound, in which the listener is able directly to perceive changes of forces, tensions, kinesis and stasis. These changes are conveyed by relationships: harmonic, melodic-formal structural relationships, and also relationships of sound, metre and rhythm, texture, and register.

Keywords: terminology, means of expressing music, horizontal and vertical forces, dynamism, dynamics, current of sound, tension and relief

Cieľom teórie hudby je vyjadrovať sa o hudbe slovami, ktoré opisujú postup (metódy) alebo výsledky výskumu hudby, prípadne jej reflexiu (odraz hudby cez premýšľanie o nej) v našom vnímaní a emocionálno-rationálnom spracovaní, alebo priamo slovami opisujú hlavné vlastnosti a zákonitosti hudby. Keďže jazyk hudby spočíva v prúde zvuku a jeho zmenách, ktoré sa dajú zapísať do nôt ako vertikálne a horizontálne vzťahy tónov, prípadne zvukov, je zrejmé, že hudba nemá verbálnu (slovnú) podstatu. Preto je slovné vyjadrovanie o nej problematické a vždy aj nedostatočné. Plnohodnotným umením ostáva len hudba sama a teória hudby ju ako umenie opisuje, poznáva, hľadá v nej ako vo výsostne ľudskom produkte princípy, zákonitosti, pravidlá, ale aj neopakovateľnosť a jedinečnosť. Preto jej výstupom môže byť nielen vedecký článok, ale aj umelecká esej. Pri zjednodušenom odlíšení vedeckej činnosti človeka od umeleckej činnosti by sme mohli povedať, že umelecké dielo má ambíciu byť jedinečným, iným než všetky ostatné, kým vedecký objav si, naopak, vyžaduje, aby za rovnakých

podmienok, pri použití rovnakých postupov, metód a skúmaných objektov sa vedec dopracoval k rovnakým či aspoň veľmi podobným výsledkom. Verbálna podstata prevažnej väčšiny muzikologických výsledkov, ktoré sú opismi a charakteristikami javov a zákonitostí ich výskytu a správania, vyžaduje, aby teória hudby zabezpečila čo najväčšiu výstižnosť pojmov. Odborná terminológia, presnosť a spoľahlivosť pojmov sú teda alfou a omegou presnosti a plnohodnotnosti nášho vyjadrovania sa, zverejňovania vedecko-teoretických objavov a reflexií hudby.

Preto sa nevzdávame snahy neustále rozvíjať odbornú terminológiu, znova a znova nachádzať a používať čo najvhodnejšie slová, pojmy a presne formulované vyjadrenia, nevnímajúc metafory či odborné pojmy vypožičané z iných vedných odborov, nevnímajúc matematické metódy, značenia a vzťahy, pokiaľ sú v oznamovaní poznatkov najpresnejšie či najvýstižnejšie.

Vychádzame z presvedčenia, že myslenie prebieha v reči. Čo si nepomenujeme, tomu dostatočne presne nerozumíme, to si nevieme dostatočne podrobne vysvetliť. Tým sa umenovedné myslenie odlišuje od myslenia umeleckého, ktoré napríklad opísal Hans Heinrich Eggebrecht v diele *Hudba a krásno*.¹ On sám však hneď na druhej strane odlišil hudobno-teoretické myslenie, ktoré inklinuje k vedeckému uvažovaniu o umení, ale aj k umeleckej reflexii.

Pojem „dynamizmus hudobnej štruktúry“ smeruje ku skúmaniu možností teórie hudby opísať schopnosť hudby byť nositeľom pohybu, alebo svojím jazykom – zvukovým prúdom a jeho zmenami v čase – vyjadrovať či zobrazovať pohyb a zmeny sily či energie, ktoré hudbu „dynamizujú“.

Pritom treba ako v hudbe, tak aj vo fyzike, kde má tento pojem pôvod, rozlišovať medzi dvoma tvarmi pojmu – „dynamika“ a „dynamizmus“. Dynamika je, zjednodušene povedané, veda o pohybe. „Základná úloha dynamiky je určiť pohyb telesa v závislosti od síl naň pôsobiacich“². Dynamizmus (angl. dynamism) „...can be explained as manifestations of force“) [„...sa dá vysvetliť ako prejav síl...“] uvádza encyklopédia *Britannica*.³ Zovšeobecnene možno teda vyjadriť ich vzťah nasledovne – dynamika je veda o jave (pohybe), dynamizmus je prejav (síl), ktorý daný jav (pohyb) vyvoláva.

V ďalších úvahách vychádzame z hypotézy, že hudobné výrazové prostriedky – meniaci sa štruktúrovaný prúd hudby – sú nositeľom síl, ktoré vyvolávajú v hudbe schopnosť podobať sa na pohyb. Hudobné výrazové prostriedky majú schopnosť vyjadrovať dynamizmus.

Pohyb vo svojej základnej definícii znamená zmenu polohy, teda posunutie v priestore – táto predstava však vo vzťahu k hudbe hneď odhaľuje viacero problémov napriek tomu, že pojem „poloha“ je základným zaužívaným pojmom, určujúcim výšku tónu. Hudba sa nepohybuje v priestore tak, aby sme jej pohyb mohli zachytiť zrakom. Avšak ani sluchom nezachytíme v koncertnej sále premiestňovanie sa hudby, je stále na jednom mieste – naplňa celý priestor miestnosti. Vrchné alebo vysoké tóny sa nenachádzajú len vo vrchnom priestore (pri strope) koncertnej siene, rovnako by sme ich počuli aj ležiac na zemi. Spodné alebo nízke tóny je počuť aj na balkóne, teda nie

¹ EGGEBRECHT, Hans Heinrich : *Hudba a krásno*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001.

² GONDA, Ján: *Dynamika pre inžinierov*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1966, s. 20.

³ Dostupné na internete <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/dynamism>>

sú naspodku z hľadiska priestoru. Podstatou hudby je zvuk „neviditeľný, ale počuteľný“, ktorý zaplní celý priestor v každom danom momente homogénne, bez ohľadu na polohu poslucháča v koncertnom priestore (samozrejme, s akustickými odchýlkami, ktoré spôsobujú odrazy zvukov od jednotlivých stien miestnosti). Pojem „poloha“ hudobných zvukov sa netýka teda ich „umiestnenia“ v reálnom priestore šírenia hudby.

Štruktúra komponovaného hudobného diela sa podľa toho nedá opísať polohovo či priestorovo. Nemožno tu hovoriť o rozmeroch, merateľných dĺžkovými mierami (výška v centimetroch či metroch). Myslíme pod ňou usporiadanie či organizáciu zvukovej matérie hudobného diela v tónových a časových vzťahoch. Zmeny sa dejú vnútri znejúceho priebehu hudobného diela, ktoré existuje v zvuku – vo frekvenciách kmitania vzduchu – a v časovom rozmere, čo sa pretaví do predstavy poslucháča. Skladateľ, interpret, aj vedec-teoretik na rozdiel od poslucháča vzťahujú k hudobnej štruktúre najmä grafické zobrazenie hudby v notopise. Avšak vlastná hudobná štruktúra nemá grafickú alebo polohovú podstatu, ale akustickú, vlnovú, teda zvukovú (frekvenčnú – kmitavú) podstatu. Dielo v čase plynie, mení sa jeho zvuková matéria (kmitanie vzduchu), ale v muzikologickom uvažovaní má toto kmitanie svoju vnútornú štruktúru v dvoch rozmeroch, ako si zhodne myslia zahraniční i slovenskí muzikológovia (napríklad Jozef Kresánek,⁴ Miroslav Filip,⁵ ale aj súčasní profesori muzikológie na univerzite v Princetone – Clifton Callender, Ian Quinn, Dmitri Tymoczko⁶ a ďalší). Dva rozmery – rozmer súčasnosti alebo súznenia je v notopise zapísaný vertikálne v súzvukoch, najmä akordoch,⁷ a rozmer následnosti je v notopise zachytený v horizontálnom smere, v zmenách zvukov v melódii a v zmenách súzvukov v časovom plynutí.⁸

Všetky polohové, priestorové a pohybové pojmy sa síce v teoretickej terminológii opisujúcej hudbu takpovediac udomácnili, ich podstata je však metaforická, ponúkajúca prirovnanie na základe slovného opisu meniaceho sa zvuku.

Vzdialenosť tónov v skutočnosti nie je priestorovou vzdialenosťou, ale tento pojem označuje rozdielnosť frekvencií. „Stúpanie“ melódie, či jej „klesanie“, skoky, zmeny smeru atď. sa nerealizujú zmenou polohy, teda zmenou miesta zvuku smerom nahor či nadol, ale zvyšovaním počtu kmitov, či jeho znižovaním. Polohu jedného tónu nemôžeme označiť súradnicami vyjadrenými dĺžkovými mierami, napríklad meter nad zemou, 20 cm od ľavej steny atď. Ak by sme metaforicky vyjadrovali rozdiely vo výške tónov podľa veľkosti nástroja, dĺžky struny⁹ či (ľudovo) „hrúbky“ hlasu, zrazu by stúpanie a klesanie alebo zväčšovanie či zmenšovanie zodpovedalo opačným vlastnostiam zmeny tónov. Zväčšovanie nástroja, predlžovanie struny¹⁰ by mohli znamenať aj

⁴ KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : OPUS, 1977. Kresánek, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : OPUS, 1983.

⁵ FILIP, Miroslav: *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, ¹1965. Tiež In: *Súborné dielo I*. Bratislava : Národné hudobné centrum, ²1997.

⁶ CALLENDER, Clifton – QUINN, Ian – TYMOCZKO, Dmitri: Generalized Voice-Leading Spaces. In: *Science*, 320, April 2008, s. 346-348.

⁷ Kmitania jednotlivých zvukov súzvuku, ktorý spolu hrajú viaceré nástroje, sa fyzikálne spoja do jedného zloženého kmitania.

⁸ Fyzikálne ide o zmeny zloženého kmitania, prebiehajúce v časovom priebehu.

⁹ Alebo fyzikálne – podľa vlnovej dĺžky.

¹⁰ Fyzikálne – zvyšovanie vlnovej dĺžky.

smer nahor, keďže jeden nástroj tým, že je dlhší, má aj viac centimetrov. Preto je zrejme, že vyššia poloha tónu vyplýva z umiestnenia jeho grafického znaku v notopise vo vrchnejšom priestore notovej osnovy v kľúči, umožňujúcim zápis vyšších frekvencií (a teda vyšších tónov), ale frekvencia je tým vyššia, čím je struna (alebo vlnová dĺžka) kratšia. V tomto zmysle ide o nepriamu úmeru – číslo označujúce frekvenciu sa zväčšuje, číslo označujúce dĺžku struny (a vlny) sa znižuje.

Polemizovať možno aj s predstavou o systémovosti dvoch popisov opozít v tónovej výške – „vysoké“ a „hlboké“ tóny. Správne pojmové dvojice sú v slovenčine iné: „vysoký a nízky“, alebo „hlboký a plytký“. Priestorová paralela stúpania a klesania je okrem vzťahu k notopisu vhodná v hudbe azda vtedy, keď sa spája so zvukovými prejavmi ľudského hlasu (napríklad zvyšovanie napätia hlasiviek a tým aj frekvencií tónov pri vzrušenej reči). Výkrik či zvolanie človeka opisujeme ako prudké „zvýšenie“ hlasu, aj keď hlasivky zostali na tom istom mieste – teda napríklad 140 cm nad zemou stále „v hrdle“ kričiaceho. Žiadne teleso nezmenilo svoju polohu smerom nahor, iba sa zvýšilo napätie hlasiviek a tým sa zväčšil počet kmitov. Dĺžka hlasiviek sa však pri zvýšenom napätí, naopak, skrátila. Pri tých citoch, ktoré sa neprejavujú zmenou napätia hlasiviek, teda zvyšovaním či znižovaním ľudského hlasu, sa dostávame tiež do pojmových nepresností. Pri opise najvyššieho napätia v hudbe sa pripúšťa, že ho možno zobrazovať nielen tónmi vysokými či hlbokými a hlasnými alebo tichými, ale napríklad aj absenciou zvuku, teda náhlou či pripravenou pauzou, do ktorej sa napätie skoncentruje celkom naopak. A potom ide o vrchol, ale už vôbec nie opísateľný ako vrchol priestorovo „hore“ (ani výškou, ani hlasitosťou), ku ktorému sa hudobný zvuk dopracoval „stúpaním“ (či už frekvencie, alebo decibelov).

Psychológii počúvania hudby sa dlhé roky venovalo viacero autorov (napríklad Albert Wellek,¹¹ Géza Révész,¹² Erich von Hornbostel,¹³ Carl Stumpf,¹⁴ Hans Peter Reinecke¹⁵ a ďalší). Poukazovali aj na zvláštnu schopnosť človeka vnímať v hudbe oktávovú identitu. Tóny, ktoré fyzikálne majú evidentne iné frekvencie, je človek schopný za istých okolností považovať a opísať ako „to isté, ale v inej polohe“. Akustici sa jednoznačne prikláňajú k názoru, že dôvodom je akustický aspekt (oktávová vzdialenosť prináša dvojnásobné frekvencie).

Erich von Hornbostel poukázal na dve základné vlastnosti hudobných tónov z hľadiska rozdielnosti ich frekvencií: „die Helligkeit“, teda svetlosť, a „die Tonigkeit“, čo by sme mohli voľne preložiť ako tónovosť alebo výškovosť. Svetlosť a tmavosť súvisia najmä s oktávovou transponovateľnosťou hudby do iných frekvenčných („svetelných“) pomerov. Tieto pojmy sú opäť metaforami pochádzajúcimi z inej vedy – z optiky, ktorá sa nezaobrá mechanickým vlnením vzduchu – zvukom, ale viditeľným elektro-

¹¹ WELLEK, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik: Grundrisse der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt a. M.: Akademische Verl.-Anstalt, 1963.

¹² RÉVÉSZ, Géza: *Introduction to the Psychology of Music*. Courier Corporation, 2001.

¹³ HORNBOSTEL, Eric von: *The Unity of the Senses*. In: *Psyche*, roč. 7, č. 28 (1927).

¹⁴ STUMPF, Carl: *Tonpsychologie*. Cambridge University Press, 2013.

¹⁵ REINECKE, Hans-Peter: *Kommunikative Musikpsychologie*. Gustav Fischer, 1975; RAUHE, Hermann – REINECKE, Hans-Peter – RIBKE, Wilfried: *Hören und Verstehen: Theorie u. Praxis handlungsorientierten Musikunterrichts*. Kösel-Verlag, 1975.

magnetickým vlnením – svetlom.¹⁶ Dvojnásobné frekvencie z hľadiska kmitočtu pri vnímaní umožňujú pociťovať „toho istého v inej polohe“ či v inej svetelnosti. Aj táto paralela či metafora je skôr pociťového a zvykového pôvodu než analógiou. Svetlo je síce tiež vlnením, ale ide o iný typ vlnenia (elektromagnetické vlnenie) než zvuk, ktorý vzniká mechanickým vlnením častí vzduchu. Preto sa zvuk, na rozdiel od svetla (ktoré má svoje kvantá – fotóny), vo vákuu nešíri, a naopak, čím je prostredie hustejšie, tým sa zvuk v ňom šíri rýchlejšie (napríklad vo vode sa šíri rýchlejšie než vo vzduchu). Pomer spektra tónov z hľadiska kmitočtov od infrazvuku s najmenšími frekvenciami (kmitočtom) po ultrazvuk s najväčším kmitočtom tiež nie je prirovnateľný k nízkym frekvenciám infračerveného svetla či k vysokým frekvenciám ultrafialového svetla. Frekvenčná stupnica medzi nimi neprináša rôznu intenzitu (akúsi „jasnosť“ svetelnosti), ale prináša rôzne farby – červenú, oranžovú, zelenú, modrú, fialovú atď. V hudbe sa rôznymi kmitočtami neodlišujú farby tónov, ale ich výšky. Pre svetlo zas nepoznáme pojem „výška“, ale „farba“ a „intenzita“. Hans Peter Reinecke upozornil na ďalšie metaforické označovanie tónových charakteristík v hudbe, prevzaté z iných fyzikálnych vied. Rozpracované sú v teórii empirickej psychológie Franza Brentana¹⁷ o ďalších sekundárnych vlastnostiach hudobných tónov – o hustote, váhe a plnosti.

Od nezhôd v metaforických pojmoch z oblasti priestoru a svetla prejdeme k skupine pojmov, vzťahujúcich sa k dynamizmu, teda k pohybu a zmene síl. Hovoríme o gradácii síl. „Pohyb a zmena, rozvíjanie a návraty, protikladnosť, stupňovanie a opadávanie, sú základnými kategóriami života,“ tvrdí Hans Heinrich Eggebrecht a na inej stránke tých istých úvah poukazuje na to, že „hudba je znejúci zmyslový výraz života“. Spojením týchto dvoch výrokov možno vyvodiť, že podľa Eggebrechta sú dynamické kategórie rozvíjania či stupňovania napätia výrazovými prostriedkami hudby, lebo sú kategóriami a výrazmi života.

Výrazové prostriedky hudby dovoľujú veľkú variabilitu vyjadrovania. Môžu byť empiricky blízke pociťom zmeny síl, napätia či uvoľnenia, gradácie či upokojenia, aj pri metronomickejšej pravidelnej presnej interpretácii.

Tieto metaforické prirovnania k energii, kinetickosti či statickosti, pohybu a stavu, boli predmetmi štúdií významných muzikológov už na začiatku 20. storočia. Ernst Kurth,¹⁸ Hans Mersmann,¹⁹ Boris Asafiev²⁰ a ďalší položili základy teórie hudobnej

¹⁶ Elektromagnetické žiarenie zahŕňa elektromagnetické spektrum: gama žiarenie, röntgenové žiarenie, ultrafialové žiarenie, viditeľné žiarenie, infračervené žiarenie, mikrovlnné žiarenie a rádiové žiarenie. Šíri sa vákuom, priesvitnými a priehľadnými látkami. Rýchlosť jeho šírenia vo vákuu, alebo tiež rýchlosť svetla je 299 792,458 km/s. Táto rýchlosť je podľa teórie relativity najväčšia možná rýchlosť vo vesmíre. Človek je zrakom schopný vnímať len úzku oblasť spektra od cca 380 do 760 nm, nazývanú viditeľné svetlo. Dostupné na internete: <http://sk.wikipedia.org/wiki/Elektromagnetick%C3%A9_%C5%BEiarenie>

¹⁷ Pozri napr. BRENTANO, Franz: *Psychology from an Empirical Standpoint*. Master e-book. Dostupné na internete: <<https://books.google.sk/books?id=caK-s6i4yDwC&printsec=frontcover&dq=wikipedia+franz+brentano&hl=en&sa=X&ei=JNngVNvUMsq6ygP92YHQAg&ved=0C-CIQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false>>

¹⁸ KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Berne, 1920.

¹⁹ MERSMANN, Hans: *Musikhören*. Potsdam; Berlin : Sanssouci, 1938, ²1952.

²⁰ ASAFIEV, Boris: *Muzykal'naja forma kak proces*. Moskva : Muzyka, 1971.

kompozície ako procesu meniacich sa síl. Tým sa stal dynamizmus jedným zo základných metaforických prirovaní k hudobnému významu vo svojom priebehu.

Na prácu s dynamizmom v hudbe slúžia okrem „dynamiky“ ako hlasitosti (tiež diskutabilné použitie slova dynamika) najmä štruktúrne vzťahy melodické a harmonické, ktoré sú schopné hudbu „dynamizovať“, teda vyvolávať v poslucháčovi dojem väčšieho či menšieho pohybového impulzu, väčšej či menšej sily, energie, tlaku, napätia. Tonálna hudba, ktorá mala v Európe minimálne po tri storočia absolútnu nadvládu v umeleckej hudobnej tvorbe a dnes zažíva znovuožívovanie na novom kvalitatívnom stupni, bola a je hudbou, v ktorej sa permanentne pracuje s odstredivými a dostredivými silami, teda silami, jednoznačne zapísateľnými do nôt ako harmonické tvary a vzťahy.

Poslucháč nepotrebuje ani vidieť, ani poznať notopis, a napriek tomu je schopný hudobnú štruktúru a jej vlastnosti a vzťahy vnímať. Roger Scruton vo svojej *Hudobnej estetike* tvrdí, že „Usporiadanie hudby je usporiadaním *vnímaným*.“²¹ Poslucháč nepotrebuje ovládať teóriu; pochopenie hudby je možné dosiahnuť rozoznaním jej usporiadania. V paralele k tvrdeniu Noama Chomského, že ovládanie univerzálnej gramatiky reči máme vrodené, Scruton usudzuje, že aj ovládanie univerzálnej gramatiky hudby máme ako poslucháči vrodené. Vnímaním ho rozpoznáme bez potreby či nevyhnutnosti predchádzajúceho štúdia teórií a pravidiel.²²

Je pravdepodobné, že vrodená alebo získaná schopnosť vnímania zmien štruktúry v prúde zvuku súvisí so schopnosťou vnímať emocionálne zafarbenie v prúde reči aj vtedy, keď priamo slovám nerozumieme. Táto schopnosť je podľa Eggebrechta²³ spojená aj so schopnosťou hudby nekomunikovať o ľudských citoch a pocitoch sprostredkovane, ale priamo sa na ne podobať.

Potencia hudobnej štruktúry zvukovo vytvárať dojem zrýchľovania a zvyšovania napätia, či spomaľovania a znižovania napätia – to sú cesty, ktoré klasický skladateľ bežne používal práve na reguláciu vnímania cez pripodobnenie citovým poryvom človeka. Tieto postupy nájdeme aj na miestach budovania dramatického konfliktu, na zobrazenie jeho zauzlenia, vyvrcholenia či rozuzlenia. Pri práci s melodickými výrazovými prostriedkami tieto možnosti poskytuje jednak princíp motivickej výstavby a spracovania motívu na melodicko-rytmickej úrovni, jednak v harmónii bohaté možnosti práce s dostredivosťou a odstredivosťou tónov a akordov a ich harmonických funkcií a centralizačných (decentralizačných) postupov v rámci tonálnej hudby, a napokon aj v ostatných parametroch v práci s faktúrou, jej hustotou, v narábaní s hlasitosťou, tempom, inštrumentáciou.

²¹ SCRUTON, Roger: *Hudobná estetika*. Bratislava : Hudobné centrum, 2009, s. 35.

²² Poznajúc mechanizmus vzniku teoretickej reflexie zákonitosti a zaužívaných postupov v hudbe, ktorá sa rodila až po dlhšom uplatňovaní danej zákonitosti či postupu, predpokladáme, že pravidlá a predpisy sa vytvárali v súlade so skúsenosťou skladateľov s kvalitou znenia príslušných postupov. To znamená, že harmonický systém tonálnej hudby sa vyvinul ako „empirický“ systém. Preto sa dá predpokladať, že zákonitosti vnímania súzvukovej štruktúry hudby priamo ovplyvnili etablovanie pravidiel tvorby hudby. Pravidlá harmonickej reči sa teda rozvíjali v súlade s psychickými schopnosťami vnímania kvality hudobnej štruktúry a v tomto kontexte môžu byť prepojené s vrodеныmi schopnosťami poslucháčov.

²³ EGGBRECHT, Ref. 1.

Dmitri Tymoczko²⁴ za najdôležitejšie vlastnosti európskej hudby od stredoveku až po súčasnú populárnu hudbu považuje:

„1. <i>Conjunct melodic motion</i> . Melodies tend to move by short distances from note to note. Large leaps sound inherently unmelodic.	1. <i>Plynulý melodický pohyb</i> . Melódie majú tendenciu sa pohybovať v malých vzdialenostiach od tónu k tónu. Veľké skoky znejú v podstate nemelodicky.
2. <i>Harmonic consistency</i> . The chords in a passage of music, whatever they may be, tend to be structurally similar to one another.	2. <i>Harmonická súdržnosť</i> . Akordy v hudobnom priebehu, nech sú akékoľvek, majú tendenciu sa navzájom podobať.
3. <i>Acoustic consonance</i> . Some chords sound intrinsically good or pleasing. These are said to be <i>consonant</i> .	3. <i>Akustická konsonantnosť</i> . Niektoré akordy znejú skutočne dobre alebo príjemne. Nazývame ich <i>konsonantnými</i> .
4. <i>Scales</i> . Over small spans of musical time (say 30 seconds or so), most musical styles tend to use just a few types of notes, between 5 to 8.	4. <i>Stupnice</i> . V malom rozpätí hudobného času (povedzme 30 sekúnd), hudobné štýly obvykle používajú len niekoľko typov nôt, od 5 do 8.
5. <i>Centricity</i> . Over moderate spans of musical time, one <i>tonic</i> note is heard as being more prominent than the others, appearing more frequently and serving as a goal of musical motion.“	5. <i>Dostredivosť</i> . V priebehu pomerne krátkeho hudobného času jeden tónický tón počujeme ako dôležitejší než ostatné, keďže sa vyskytuje častejšie a slúži ako cieľ hudobného pohybu.

(preklad autorka)

Pohybových dynamizujúcich výrazových prostriedkov v štruktúre hudby nie je veľa,²⁵ ale napriek masívnemu výskytu v hudobnej literatúre (alebo práve vďaka nemu) nestrácajú na svojej účinnosti.

Melodické dynamizujúce možnosti:²⁶

- gradácie vytvárané mnohonásobným rozvíjaním motívu, ktorý je postupne skraco- vaný (motivická štruktúra sa zhušťuje vynechaním časti motívu v horizontálnom rozmere, poslucháč nadobúda dojem stupňovania napätia a zrýchlenia napriek tempovej stabilite, ako vidno na Príklade 1 – posledné tri takty, kde skladateľ z pô- vodného dvojtaktového motívu ponechal len druhý takt);²⁷
- gradácia posúvaním motívu nahor (začiatok Príkladu 1);²⁸

²⁴ TYMOCZKO, Dmitri: *What Makes Music Sound Good?* Prednášky profesora hudobnej teórie na University of Princeton, 2010, uverejnené v knihe *A Geometry of Music*, Oxford Univeristy Press, 2011. Citovaný text v modifikácii dostupný aj na internete: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dmitri_Tymoczko>. Tu je v bode 4 uvedený namiesto pojmu „Scales“ (v preklade „stupnice“) pojem „limited macroharmony“ (v preklade „ohraničená makroharmónia“, voľne ponímané ako tónina).

²⁵ Okrem parametra „tempo“, ktorým sa označuje rýchlosť striedania prízvучných a neprízvучných dób v prúde zvuku hudby.

²⁶ Pozri FERKOVÁ, Eva: *Tektonika a dynamizmus v hudbe*. 2. rozšírené a doplnené vydanie. Bratislava: VŠMU, 2013.

²⁷ Pozri napr. MESSIAEN, Olivier: Rozvíjanie skraco- vaním, prednáška o Beethovenovi. In: *Sloven- ská hudba*. roč. 19, 1993, č. 1, s. 3-5.

²⁸ Tu môžeme pripustiť podobnosť s hlasovým prejavom človeka, ktorý napr. pri rozčúlení má ten- denciu zvyšovať hlas, niekedy až do „fistuly“ (podobnosť s flažoletmi) a pridávať na hlasitosti.

Príklad 1: W. A. Mozart: *Symfónia C dur Jupiter*, 4. č., takty 115 – 122, prvé husle



- gradácia pomocou uplatnenia kratších rytmických hodnôt (diminúcia), smerujúca k pocitu zhutnenia v rámci motivickej následnosti (Príklad 2, pôvodný dvojtaktový – trojtónový – motív sa postupne skracuje na jednotaktový a následne aj poltaktový skrátením rytmických hodnôt, pričom počet troch tónov zostáva).

Príklad 2: Bedřich Smetana: *1. sláčikové kvarteto Z mého života*, 1. časť, hlavná téma takty 1 – 14

KVARTET „Z MÉHO ŽIVOTA“

I. Bedřich Smetana
(1924-1884)

Allegro vivo appassionato

Violino I 5

Violino II 5

Viola 5

Violoncello 5

sf pp *sf pp* *sf pp* *sf pp*

sf espress.

10

ambitus duodecima (e' - h'')

Harmonické dynamizujúce možnosti:²⁹

- dostredivosť (dominantných, prípadne iných smerných akordov rozvedených do toniky) ako cesta k uvoľňovaniu napätia, odstredivosť (subdominantných, prípadne mimotonálnych akordov, odkláňajúcich sa od toniky) ako cesta k stupňovaniu napätia;
- zmnožovanie smerných tónov ako zvyšovanie dynamizmu príslušných akordov cestou zvyšovania ich nesamostatnosti, ich tendencie rozvádzať sa do svojho centra;
- oddiaľovanie centrálného akordu otvorenými alebo nedokončenými kadenčnými postupmi, zahmlievanie jasnosti tonálneho centra ako cesta udržiavania hladiny napätia;
- viacznačnosť harmonických javov – akordov, ich harmonických funkcií, ich spojov a ich príslušnosti k tej či onej tónine ako cesta vytvárania kolísania napätia a dojmu neistoty, zahmlievania, tápania.

Faktúrové dynamizujúce funkcie sa týkajú vzťahov a hierarchie hlasov, pracujú najmä s priestorovými efektmi,³⁰ ako sú paralelnosť, koncentrácia na ohnisko, výškové rozpätie, pohyb vo vertikálnom smere.

Pocitové efekty možno opísať slovami „voľnosť“, „otvorený priestor“, ale aj „úzkosť“, „neistota“ a ďalšie.

Dynamizujúce funkcie ďalších hudobných parametrov (dynamika v zmysle hlasitosti, metrum, tempo, inštrumentácia, artikulácia atď.) nie sú natoľko späté s hudobnou štruktúrou a jej premenami, preto sa im tu podrobnejšie nevenujeme, napriek ich zrejmej dôležitosti a schopnosti hudbu dynamizovať.

Pocit ukončenia pri postupe malej sekundy nahor (rozvedenie citlivého, alebo správnejšie „smerného“³¹ tónu) je zvláštna psychická schopnosť poslucháča počuť tendenciu tónu alebo akordu sa rozvieť (postúpiť na ďalší tón), aj vnímať upokojenie a pocit záveru pri vykonaní príslušného rozvedenia. Podobne Miroslav Filip³² upozorňuje na schopnosť poslucháča vnímať postup kvinty v base (z dominanty na toniku) ako postup záverový napriek tomu, že poslucháč nemusí mať žiadne tušenie o akejkoľvek existencii dominanty, toniky či intervalu kvinty. Tieto fakty by mohli potvrdzovať Scrutonovu predstavu o vrodenej schopnosti človeka vnímať štruktúrne vzťahy v hudbe a porozumieť ich výrazu či významu bez teoretického poznania.

Pri skúmaní vlastností hudby v spojitosti s pohybom a energiou hudobnej štruktúry sa nám teda vynára otázka vzťahu štruktúry hudby k výrazu a zmyslu hudby

²⁹ Opísať dynamizmus harmonického tonálneho funkčného systému a jeho bohaté možnosti je v stručnosti takmer nemožné. Preto odkazujeme čitateľa na tomto mieste na zásadné dielo FILIP, Miroslav: *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, Ref. 5.

³⁰ NAZAJKINSKIJ, Jevgenij V.: *Logika hudobnej kompozície*. Bratislava : Opus 1988, s. 113.

³¹ Tento návrh Miroslava Filipa pre správnejší terminologický výraz, pomenujúci citlivý tón, má oporu aj v nemeckom termíne „Leiterton“ a v anglickom „leading tone“. V každom prípade ide o postup, ktorý poslucháč počuje ako tendenciu tónu rozvieť sa do tónu, ku ktorému smeruje.

³² FILIP, Ref. 5.

a následne k hudobnému obsahu či významu. Ide najmä o otázku, či pohybový – dynamizujúci – efekt je cieľom (skladateľa), teda dosiahnutým významom či obsahom hudby, alebo bol len prostriedkom na ďalšie, konkrétnejšie významy či obsahy. Touto problematikou sa zaoberali vedci a hudobníci už od dávnych čias a takmer vždy ich úvahy napokon doviedli k hlavným otázkam, čo hudba napodobňuje, zobrazuje alebo vyjadruje (najmä keď nie je spojená so slovom, ani nemá žiadny mimohudobný názov či program).

Od čias pôsobenia gréckych učencov – najmä Pytagora (vychádzajúceho z prírodnej podstaty hudby a jej štruktúry a paralely intervalových tónových vzťahov s číselnými) a Aristoxena z Tarentu (ktorého zaujímali napodobňovacie schopnosti hudby a jej možnosti ovplyvňovať morálku človeka) sa v snahách o čo najadekvátnejšie pochopenie a vysvetlenie podstaty hudobného umenia rozvinulo mnoho rozmanitých teórií. Pohybovali sa však v rámci hraníc, ktoré objavili antickí vedci – jednou hranicou boli prírodné a akustické danosti hudby, druhou hudobné myslenie, svet estetických zážitkov a hodnôt. Z mnohých teoretických koncepcií, usilujúcich sa dospieť k významu a obsahu hudobnej štruktúry, okrem už spomenutých uvedieme tie najvýraznejšie koncepcie:

1. Rétorická teória hudby mala ambície v hudbe nielen nachádzať, ale aj tvorivo do hudby vkladať hudobno-rétorické figúry zväčša charakteru rečovej intonácie. Zároveň mala ambíciu opísať alebo vytvárať formu hudobného diela podľa princípov myšlienkového usporiadania ideálneho rečníckeho výkonu. Rečník má ovplyvniť poslucháčov podľa svojich predstáv, má ich presvedčiť o svojich názoroch aj tým, že reč je správne postavená z hľadiska následnosti myšlienok. To potom zabezpečí, že jeho prejav čo najúčinnnejšie, vzrušujúco usmerní rozum, city a vnímanie, aby maximálne strhujúco poslucháča presvedčil. Predstava o uplatnení melodických rétorických figúr vychádzala z očakávania podobných účinkov správne sformovanej hudby na poslucháča, ako mala správne postavená reč. Na rétorickú teóriu nadviazala ďalšia koncepcia – afektová teória hudby.
2. Afektová teória hudby prisudzovala hudbe schopnosť priamo zobrazovať základné ľudské city – afekty. Za základné bolo možné považovať napríklad podľa René Descarta týchto šesť afektov: úžas, láska, nenávisť, túžba, radosť a smútok.
3. Na konci 19. storočia sa rozvinula tvarová psychológia, ktorá poukazovala na štruktúrovanie hudobných prostriedkov v tvaroch ako zoskupeniach tónov (motívov, kadenčných akordických spojov, fráz atď.). Dôkazom o primárnosti a obsahovej dôležitosti tvarovej štruktúrovanosti hudby (namiesto dôležitosti konkrétnych výšok tónov) bola schopnosť človeka považovať melódiu za rovnakú aj pri jej transpozícii do iného tónového obsahu, ak sa zachovali rovnaké (tvarové) pomery výšok a dĺžok (rytmických hodnôt) tónov.
4. K semiotike ako vede o znakoch a jej významoch sa zákonite dopracoval dlhotrvajúci vývin muzikologickej reflexie v snahách nazerať na štruktúru hudby ako na znaky členitého zvuku, kde každý znak má svoj význam. K semiotike smerovala už hermeneutika, ktorá sa však snažila hudbe príliš konkrétne pridelovať individuálne jednoznačné mimohudobné významy. Korene semiotiky sú ukotvené v lingvistike.
5. Lingvistika ako veda o jazykoch, uplatnená na hudbu, v istom zmysle evokuje podobnosť s rétorikou. Hlavný rozdiel je možné vidieť v tom, že rétorické figúry na-

podobňovali viac zvukovosť reči, melodiku jej intonácie, kým lingvistika sa venuje najmä významom jednotlivých základných tvarov (v reči sú základnými tvarmi slová, v hudbe by to mohli byť motívy, akordické spoje, v semiotickom ponímaní hudby by to mali byť znaky). Muzikológovia usilujúci sa o uplatnenie lingvistic-kých postupov vo výskume hudby vychádzajú z presvedčenia, že aj hudba je jazyk, ktorým sa komunikuje, teda je schopný niečo oznamovať. Hudba nie je celkom stochastický (náhodný) proces, ale má znaky tzv. Markovovského reťazca, teda to, čo nasleduje, závisí aj od toho, čo predchádza. S určitou pravdepodobnosťou sa dá v hudbe predvídať nasledujúci proces podľa toho, čo už zaznelo. Hudobný výskum najviac ovplyvnila vetva lingvistiky, ktorá sa zaoberala znakovosťou jazyka a významami týchto znakov (sémantika, semiotika, semiológia). Podstatou znaku v lingvistickej sémantike je však pojmovosť, teda ukotvenie v lexike, v slovách, čo je pre hudbu najviac problematické. Viacerí autori práve pojmovosť lingvistického znaku považujú za hlavnú prekážku, resp. neadekvátnosť pri použití lingvistických metód vo výskume hudby. Kým jazyk má konkrétnu a obsahovo stabilnú (nepremennú) lexiku, pridelovanie významov hudobným tvarom je v každom jednotlivom hudobnom diele podľa Susan Langerovej³³ „kaleidoskopická hra“ premenlivého pridelovania významov. Jeden a ten istý tvar (motív, akordická postupnosť) môže mať v rôznych kontextoch hudobného prúdu výrazovo (a teda aj obsahovo) diametrálne odlišné postavenie a význam.

Podľa Hansa Heinricha Eggebrechta,³⁴ napríklad, spočíva zásadný a nepreko-nateľný rozdiel medzi hudbou a rečou v tom, ako oznamujú významy. Slová niečo znamenajú a tým nám niečo hovoria (napríklad, že stolička má štyri nohy), ale ich znenie sa na tomto význame vôbec nepodieľa, na svoj mimohudobný význam sa nijako nepodobajú (azda okrem citosloviec). Veta, ktorá má identický obsah a význam, znie v rôznych prirodzených jazykoch (napríklad slovenčina a angličtina) úplne odlišne. Tóny a ich zoskupenia (tvary, motívy, akordy) nám niečo hovoria tým, ako znejú, teda prostredníctvom samých seba. Znejú smutne, úzkostne, veselo, komicky, radostne, túžobne atď.

6. Komunikačné a informačné teórie vychádzajú z presvedčenia, že hudba je prostriedkom komunikácie. Skúmanie a vyčísľovanie miery informácie, resp. tzv. redundancie – opakovanej, a teda nadbytočnej informácie – je však pre hudbu nezmyselné. Jedným zo základných stavebných princípov budovania hudobného diela ako dynamického systému je princíp opakovania či návratov. Práca s jedným motívom a mnohými rozmanitými návratmi k nemu je popri harmonickom dynamizme významným rozvinutým systémom na dynamizovanie hudby. Väčšina z nás pozná z vlastných poslucháčskych alebo interpretačných skúseností majstrovstvo skladateľov, ktorí jednoduchými až banálnymi postupmi posúvania motívov nahor, ich postupným skracovaním (ako sme spomenuli už vyššie), ich harmonizáciou čoraz disonantnejšími harmóniami dosahovali dramatický nárast napätia až do masívnych kulminácií či výbuchov a následným poklesom do nižších polôh (frekvencií)

³³ LANGEROVÁ, Susan: *O významovosti v hudbe. Genéza umeleckého zmyslu*. Bratislava : Spoločnosť pre NEkonvenčnú Hudbu, 1998.

³⁴ EGGBRECHT, Ref. 1.

zreteľné upokojovanie. Pritom z hľadiska miery informácie ide o akúsi nadbytočnosť, redundantnosť.

7. Vráťme sa teda znova k tzv. „energetike“ či k hudbe ako procesu. Zdá sa, že teória síl, ktoré v hudbe pôsobia tak, že vytvárajú dojem zmien energie (kinetickosti a statickosti, gradácie a uvoľňovania napätia, pocitu zrýchlenia či spomalenia), teda rozmanitej miery dynamizmu, si našla svoje miesto vďaka schopnosti vystihovať dynamizovanú podstatu hudobnej výpovede. Ako príklad spomeňme už zmienené dostredivé a odstredivé sily, ktoré pôsobia v tonálno-funkčnom harmonickom systéme. Nie sú samozrejme jediné, v hudbe pôsobia aj ďalšie sily, napríklad sila pravidelnosti a nepravidelnosti pulzácie v metrike a rytmiike, sily mohutnosti a hustoty či riedkosti a subtílnosti faktúry atď. atď. Najplastickejšie a najvýstižnejšie je komplexný systém harmonických síl v slovenčine opísaný v objavnom diele slovenského muzikológa Miroslava Filipa. Jeho *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*³⁵ nielen opisujú a vysvetľujú procesuálny priebeh dynamických síl v hudbe. Autor prináša aj zásadný muzikologický objav o všeobecných zákonoch, ktorých pôsobenie predurčilo vývoj harmonického tonálno-funkčného systému od jeho vykryštalizovania až po jeho rozpad, resp. znovuoživenie.

Bázou nekonečnej variability dynamizmu hudobnej štruktúry sú vzťahy tónov a príbuznosti akordov a tonálnych prostredí. Ich bohatá variabilita vyrastá z akustiky zdôvodniteľného vzťahu čistej kvinty ako základu konsonantnosti akordov, akordických príbuzností, ale aj systému diatonických tónin v kvintovom kruhu. Druhým zdrojom harmonického dynamizmu je spomínaná a psychologicky dodnes presne nevysvetlená schopnosť poslucháča počuť smernosť citlivých tónov, teda malosekundový či poltónový postup. Ako je možné, že menší alebo väčší interval než poltón už pocit smernosti nevytvárajú? Tu znova môže nastúpiť buď empirický výskum, teda vlastná skúsenosť zakotvená v množstve príkladov zo živej hudby, ako to spravil Filip, alebo experimentálna psychológia. Na podrobnejší výklad tejto, pre nás najpodnetnejšej, teórie by bolo vhodné zamerať ďalšiu pozornosť a výskumné metódy v interdisciplinárne orientovanom výskume. Peter Faltin, významný slovenský muzikológ 60. rokov 20. storočia, v štúdiu *Význam v hudbe*³⁶ poukázal tiež na vyššie spomenutý fakt, že sémantika jazyka v lexike ukazuje významy slov ako jednoznačné. V hudbe však ide o bezpojmovú tvarovosť, základná „lexika“ je ukotvená v tvaroch, ktoré „nikdy nič neoznačujú a predsa niečo znamenajú.“³⁷ Význam v hudbe je založený na vnímaní hudobnej štruktúry, generuje sa podľa Faltina syntakticky, pomocou nekonečnej množiny a variability vzťahov tónov. Zjednodušene povedané, organizácia vzťahov tónov nesie svojím súznením a procesuálnym priebehom podstatu hudobného významu.

Aj podľa ďalších autorov³⁸ podstatná bezpojmovosť hudby, ktorá je vo vyjadrovaných možnostiach obmedzená na svoje znenie, nemôže znamenať a vyjadrovať niečo

³⁵ FILIP, Ref. 5.

³⁶ FALTIN, Peter: Význam v hudbe. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 3, s. 298-341.

³⁷ FALTIN, Ref. 36, s. 300.

³⁸ EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Hudba a krásno*. Praha : Lidové noviny, 2001,

konkrétne (stôl, dom, slnko), ale je oveľa bohatšia v pocitových a zmyslových vyjadro-
vacích možnostiach. Slová „smutný“, „úzkostlivý“, „žalostný“, „nepokojný“, „stupňu-
júci napätie“ nám oznamujú druh citu alebo zmyslového zážitku, na ktorý si môžeme
spomenúť, ale samé slová takými nie sú. Naproti tomu určité zoskupenia tónov – hu-
dobné tvary – alebo proces ich vývoja a následnosti sú samé vo svojom priebehu
úzkostlivé, smutné, žalostné, nepokojné atď. Pri ich vnímaní priamo tento cit alebo
zmyslový zážitok pocítame, prežijeme.³⁹

Výsledkom tejto úvahy je logický záver, že výskum hudobnej syntaxe, teda vzťahu
tónov v najrozmanitejších dynamických súvislostiach, sa postupne stáva výskumom
hudobného významu.

³⁹ EGGBRECHT, Ref. 38.

Summary

THE DYNAMISM OF MUSICAL STRUCTURE. THOUGHTS ON MUSIC THEORY TERMINOLOGY

Musicology has musico-theoretical terminology as its fundamental resource for producing sufficiently comprehensible and trustworthy statements about musical art. Verbal expressions about non-verbal, sound-based artistic media are complicated all the more by the fact that the musical work exists only in a time flow – in a changing current of sound. So as to construct terminology which would be sufficiently rich while at the same time being as close as possible to the essence of the kind of art being described, musicologists throughout the evolution of their discipline have frequently resorted to metaphors, analogies with phenomena studied in other scholarly disciplines, descriptions of psychic experience, and ultimately also direct use of concepts taken from other scholarly fields. In one particular analogy, still employed today, the current of musical sound is compared to changes of forces and tensions, using the terminology of dynamics and dynamism or changes of energy.

MELODICKÉ OČAKÁVANIA V KONTEXTE HUDOBNÉHO ŠTÝLU

ZUZANA CENKEROVÁ

Mgr. Bc. Zuzana Cenkerová, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: zuzana.cenkerova@savba.sk

ABSTRACT

Melodic expectation is generated under the influence of a number of factors, including musical style, which plays an important part. Our aim is to research the differences in expectations in two distinct music styles. We wish to establish to what extent they will be governed by style-specific rules or alternatively by universal rules of melodic expectation, such as, for example, the expectation of melodically close or tonally stable notes. To identify the most important differences between a corpus of hymns and a corpus of rock songs, a statistical analysis was carried out (calculating zero- and first-order transitional probabilities among adjacent tones). Subsequently, 26 research subjects were asked in a “probe-tone” experiment to rate on a 1 to 7 scale to what extent the last note of the given melody represented its stylistically appropriate continuation. The responses for the hymn samples corresponded better to the style-specific characteristics of the corpus. In contrast, the answers for the rock samples were better correlated with a general model of tonal hierarchy.

Keywords: music psychology, music expectation, melody, music style, statistical analysis

1. Úvod

Hudba ako umenie prebiehajúce v čase vyvoláva v myslí poslucháča explicitné či implicitné očakávania o tom, ako bude v nasledujúcom momente pokračovať. Problematika hudobných očakávaní je úzko zviazaná tak s kognitívnym, ako aj s emocionálnym aspektom vnímania a prežívania hudby. Spadá do sféry záujmu hudobnej psychológie. Hoci sa táto téma v náznakoch objavuje počas celého vývoja disciplíny, pokusy o systematickejšie zmapovanie problematiky hudobných očakávaní pozorujeme približne až od 90. rokov 20. storočia – od nástupu kognitívnej paradigmy v hudobnej psychológii.

Pojem hudobných očakávaní nie je jasne vyhranený. V slovenskom jazyku môžeme hovoriť o *očakávaní* či *očakávaniach*; slovenská odborná literatúra nemá tradíciu výskumu tejto problematiky a tieto pojmy budeme chápať ako synonymá. V angličtine sa operuje termínmi ako sú *expectation(-s)*, *expectancy*, *anticipation*, pričom absentuje jasné defínitorické vymedzenie týchto termínov či spoločná logika ich používania. Väčšina autorov ich však chápe v rámci jednej (alebo oboch) z nasledujúcich dvoch významových kategórií: 1) očakávanie ako stav vedomia, ktoré predvída budúcu udalosť; 2) očakávanie ako objekt, teda budúca udalosť, ktorá je očakávaná. My budeme používať termín hudobné očakávania v druhom z uvedených významov. Budeme skúmať objekt očakávaní bez toho, aby sme sa bližšie zaoberali emocionálnymi či inými psychologickými kvalitami subjektívne pociťovaného stavu očakávania. Inak povedané, cieľom nášho výskumu je preskúmať hudobné vlastnosti očakávaných javov ako objektu, nie psychologické charakteristiky mysle ako subjektu, ktorý očakávania generuje.

Vznik a priebeh hudobných očakávaní je komplexným a dynamickým procesom, do ktorého vstupuje veľké množstvo premenných. Existujúce hudobno-psychologické teórie delia tieto premenné na dve hlavné skupiny.¹ Mechanizmy „zdola nahor“ sú založené na vrodenných princípoch vnímania. Patrí medzi ne napríklad očakávanie, že nasledujúci tón bude blízky predošlému (melodická proximita) či očakávanie melodickéj kontinuity. Mechanizmy „zhora nadol“ sú, naopak, postavené na naučených schémach. V tomto zmysle sú naše hudobné očakávania podmienené predošlou skúsenosťou s konkrétnou skladbou (tzv. intra-opusové očakávania) alebo hudobným štýlom, či všeobecnejšie, pravidlami západnej hudobnej reči, na ktorú sme navyknutí (extra-opusové očakávania).

Princípy organizácie vnemov skúmala v 20. rokoch 20. storočia tvarová psychológia (Gestaltpsychologie). Jej predstavitelia tvrdili, že ľudská myseľ má tendenciu zoskupovať vnemy do pravidelných, usporiadaných, symetrických a jednoduchých celkov. Z tohto základného postulátu boli odvodené čiastkové zákony percepcie. Medzi najznámejšie patria zákony proximity, similarity, dobrej formy, kontinuity (smeru, dobrého pokračovania), záveru či spoločného osudu. Aj moderné teórie hudobných očakávaní vychádzajú z predpokladu, že gestaltistické zákony percepcie platia, sú pravdepodobne vrodené a hrajú dôležitú rolu pri vzniku očakávaní. A hoci predpoklad, že budeme očakávať také hudobné pokračovanie, ktoré dotvorí doteraz počutý hudobný materiál do pravidelného, zrozumiteľného a uzavretého celku, je intuitívny, definovať konkrétne hudobné pravidlá, ktoré tento cieľ dosahujú, už také jednoduché nie je.

Teoretik Eugene Narmour sa o to pokúsil vo svojej „teórii implikácie a realizácie“.² Narmour rozlišuje v systéme „zdola nahor“ melodické intervaly podľa stupňa uzavretosti [closure], ktorý vyvolávajú. Interval, ktorý vyvoláva pocit otvorenosti, nazýva *implikatívnym*. Implikatívny interval vyvoláva očakávania pre nasledujúci, tzv. *realizovaný* interval. Očakávania vyvolané implikatívnymi intervalmi opisuje pomocou gestaltistických princípov proximity, similarity, kontinuity a symetrie. Hoci Narmourova teória nie je limitovaná na melodický aspekt, práve pre melódiu vyslovuje dve

¹ Napr. BREGMAN, Albert S.: *Auditory Scene Analysis*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990. NARMOUR, Eugene: *The Analysis and Cognition of Basic Musical Structures: The Implication-Realization Model*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

² NARMOUR, Ref. 1.

základné hypotézy. Prvou je, že malý interval implikuje pokračovanie v rovnakom smere (stúpanie/klesanie melódie) a v podobnej veľkosti kroku (podobne malý interval). Druhou je, že veľký interval implikuje zmenu smeru melódie a zmenu kroku z veľkého na menší. Z týchto dvoch základných pravidiel Narmour odvodzuje ďalších 12 „základných melodických štruktúr“. Empirické testy jeho teórie spravidla pracujú so zjednodušeným súborom piatich pravidiel, ktorý na základe Narmourovej teórie navrhla Carol L. Krumhanslová.³ Princíp *registrálnej smerovosti* [registral direction] hovorí, že malé melodické intervaly implikujú pokračovanie v rovnakom smere (princíp kontinuity), kým veľké intervaly implikujú zmenu smeru melódie (princíp symetrie). Podľa pravidla *intervalovej diferencie* [intervallic difference] malé intervaly implikujú sukcesívny interval podobnej veľkosti (princíp similarity), kým veľké intervaly implikujú sukcesívny interval menšej veľkosti (princíp proximity). *Registrálny návrat* [registral return] označuje všeobecnú implikáciu návratu do výškovej oblasti prvého tónu implikatívneho intervalu v prípadoch, keď realizovaný interval otáča registrálny smer implikatívneho intervalu. Princíp *proximity* opisuje implikáciu malých intervalov medzi ľubovoľnými dvoma tónmi. Nakoniec Narmour zavádza princíp *finality*, definovaný dvoma podmienkami: prvou je zmena registrálneho smeru a druhou pohyb v menšom intervale.

Princípy melodickéj organizácie, ako ich opísal Narmour, pripomínajú historické pravidlá kompozície. Napríklad Johann Joseph Fux radil skladateľom, aby v prípade, ak napíšu bezprostredne za sebou dva veľké intervaly v rovnakom smere – postup, ktorý neodporúčal použiť pričasto –, druhý z nich urobili menším ako prvý.⁴ Táto rada pripomína Narmourov princíp intervalovej diferencie. Fux taktiež odporúčal zmeniť smer melódie po veľkom intervale (druhá časť princípu registrálnej smerovosti). Fuxovo pravidlo, podľa ktorého je vhodné sa na finálny tón dostať malým intervalovým krokom, zas pripomína druhý aspekt Narmourovho pravidla finality: pohyb na menší interval.

Výsledky experimentálnych štúdií, ktoré porovnávajú melodické očakávania poslucháčov s Narmourovými pravidlami, nie sú konzistentné. Z piatich testovaných melodických princípov sa v niektorých štúdiách podarilo nájsť podporu pre všetky, v iných len pre niektoré. Ako najsilnejší z piatich princípov sa ukázala *proximity*, teda preferencia malých intervalov pred veľkými. Táto bola prítomná vo všetkých nám známych štúdiách testujúcich Narmourove princípy, dokonca aj tam, kde sa nepreukázala prítomnosť žiadneho zo zvyšných štyroch princípov.⁵ Naopak, jediná štúdia, v ktorej sa očakávanie *proximity* neprejavilo, pracovala s korpusom tradičných laponských spevov „yoik“.⁶ Pre yoik sú charakteristické časté intervalové skoky, ktoré ho odlišujú

³ KRUMHANSLS, Carol L.: Music Psychology and Music Theory: Problems and Prospects. In: *Music Theory Spectrum*, roč. 17, 1995, č. 1, s. 53-90.

⁴ MANN, Alfred: *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York; London : W. W. Norton & Company, 1971.

⁵ KRUMHANSLS, Carol L. – LOUHIVUORI, Jukka – TOIVIAINEN, Petri – JÄRVINEN, Topi – EEROLA, Tuomas: Melodic Expectation in Finnish Spiritual Folk Hymns: Convergence of Statistical, Behavioral, and Computational Approaches. In: *Music Perception*, roč. 17, 1999, č. 2, s. 151-195.

⁶ KRUMHANSLS, Carol L. – TOIVANEN, Pekka – EEROLA, Tuomas – TOIVIAINEN, Petri – JÄRVINEN, Topi – LOUHIVUORI, Jukka: Cross-cultural Music Cognition: Cognitive Methodology Applied to North Saami Yoiks. In: *Cognition*, roč. 76, 2000, č. 1, s. 13-58.

od typickej západnej hudby. Zdá sa, že v kontexte hudby, ktorá popiera niektorý silný princíp (napr. proximitu), adaptujeme svoje očakávania a prispôsobíme ich novým podmienkam. Zistenie, že preferencia proximity je pomerne rýchlo „odnaučiteľná“, je v súlade s našim výskumom melodických princípov v hudbe.⁷

Na dôležitosť štýlu pri vzniku očakávaní poukázal americký muzikológ Leonard Meyer, ktorý považoval naučené mechanizmy za silnejšie ako vrodené.⁸ Meyer argumentuje, že automatické procesy nadobúdajú konkrétny hudobný význam len v rámci určitého hudobného štýlu. Znalosť štýlu, pochádzajúca zo skúsenosti, je teda podľa neho primárnym základom očakávaní. Meyer chápe štýl ako „opakovanie vzorcov – či už v ľudskom správaní alebo artefaktoch, ktoré sú produktmi ľudského správania – ktoré je výsledkom série rozhodnutí uskutočnených v rámci určitej množiny limitácií“.⁹ Štýl podľa Meyerovej teórie následne vplýva na vznik očakávaní: „Očakávanie [expectation] je teda produktom navyknutých reakcií vyvinutých v spojitosti s konkrétnymi hudobnými štýlmi a spôsobmi ľudskej percepcie, kognície a reakcií – psychologických zákonitostí duševného života.“¹⁰

Myšlienka, že myseľ poslucháča nevedome vyhľadáva pravidelnosti v štruktúrovanom systéme hudby, sa v literatúre objavuje ako implicitné či štatistické učenie. Obe dva termíny majú pôvod v lingvistických výskumoch. Rané výskumy **implicitného učenia**, ktoré realizoval Arthur Reber, pracovali so systémom umelo vytvorenej „gramatiky“, založenej na vopred definovaných pravidlách.¹¹ Po sérii memorizačných úloh boli probandi schopní odlišiť reťazce, ktoré spĺňali pravidlá tohto systému od tých, ktoré pravidlá nespĺňali. Reber si tento proces vysvetľoval ako vnútorné budovanie pravidiel systému, pričom však získané vedomosti nie sú prístupné vedomiu. Neskoršie interpretácie spochybnili tézu o nevedomej abstrakcii pravidiel a priklonili sa k teórii zapamätávania zhlukov [chunks].¹² Podľa tejto teórie si probandi vo fáze učenia zapamätávajú celé reťazce a v testovacej fáze využívajú kritérium familiarity. Najnovšie výskumy však ukazujú, že ani teóriou zhlukov nie je možné vysvetliť kompletnú vedomosť získanú implicitným učením.¹³

⁷ CENKEROVÁ, Zuzana – PARNCUTT, Richard: Style-dependency of Melodic Expectation: Changing the Rules in Real Time. Prijaté do *Music Perception*, 3. 12. 2014.

⁸ MEYER, Leonard B.: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press, 1956.

⁹ MEYER, Leonard B.: *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago : University of Chicago Press, 1989, s. 3.

¹⁰ MEYER, Ref. 8, s. 30.

¹¹ REBER, Arthur S.: Implicit Learning of Artificial Grammars. In: *Journal of Learning and Verbal Behavior*, roč. 6, 1967, s. 855-863.

¹² DULANY, Don E. – CARLSON, Richard A. – DEWEY, Gerald I.: A Case of Syntactical Learning and Judgment: How Conscious and How Abstract? In: *Journal of Experimental Psychology: General*, roč. 113, 1984, č. 4, s. 541-555. SERVAN-SCHREIBER, Emile – ANDERSON, John R.: Learning Artificial Grammars with Competitive Chunking. In: *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, roč. 16, 1990, č. 4, s. 592-608. PERRUCHET, Pierre – PACTEAU, Chantal: Synthetic Grammar Learning: Implicit Rule Abstraction or Explicit Fragmentary Knowledge? In: *Journal of Experimental Psychology: General*, roč. 119, 1990, č. 3, s. 264-275.

¹³ JIANG, Shan – ZHU, Lei – GUO, Xiuyan – MA, Wendy – YANG, Zhiliang – DIENES, Zoltan: Unconscious Structural Knowledge of Tonal Symmetry: Tang Poetry Redefines Limits of Implicit Learning. In: *Consciousness and Cognition*, roč. 21, 2012, č. 1, s. 476-486. ROHRMEIER,

Štatistické učenie, na rozdiel od implicitného učenia, je založené na predpoklade, že poslucháči neabstrahujú zo štruktúrovaného systému jazyka či hudby pravidlá ani zhluky, ale štatistické pravdepodobnosti prechodu jednotlivých elementov a následne ich využijú pri anticipácii nasledujúcich udalostí. Analógiou tohto mentálneho procesu sú pokusy vedcov vypočítať prechodové pravdepodobnosti medzi tónmi vzorky skladieb určitého štýlu a tieto údaje využiť na konštrukciu hudby v podobnom štýle, ktoré boli rozšírené v 50. a 60. rokoch 20. storočia pod vplyvom rozvíjajúcej sa kybernetiky a z toho vyplývajúcej matematizácie a informatizácie humanitných vied. Centrálnym pojmom tohto procesu boli tzv. Markovovské reťazce, teda pravdepodobnostné systémy, v ktorých pravdepodobnosť stavu $i+1$ je funkciou predošlého stavu i , prípadne funkciou konečnej množiny predošlých stavov $i-k$ až i . Fred a Carolyn Attneave, napríklad, analyzovali americké kovbojské piesne a podľa získaných pravdepodobností s pomocou najjednoduchšieho Markovovského procesu „z niekoľkých tuctov náhodných prechádzok reťazcom, teda z niekoľkých tuctov sekvencií generovaných podľa pravdepodobností zdroja“ vybrali dve sekvencie, ktoré považovali za „dokonale presvedčivé kovbojské piesne“.¹⁴ Štúdiá Attneavovcov ilustruje nedostatočnosť jednoduchého Markovovského reťazca pri snahe o štýlovo vernú reprodukciu pravidiel za účelom kompozície.

Snahy o rozvinutie metodiky založenej na Markovovských reťazcoch môžeme sledovať v prácach Richarda Pinkertona¹⁵ a Johna Sowa.¹⁶ Pinkerton vychádzal z korpusu detských popevkov [nursery rhymes]. Okrem tónov zaradil do procesu syntézy aj možnosť pauzy, výsledné kompozície však zhodnotil ako „banálne“ (čo je však zrejme vzhľadom na charakter východiskového korpusu prirodzené). Sowa použil korpus didaktických klavírných skladieb (ich pomocou získal komplexnejší systém oproti Pinkertonovmu) a Pinkertonovu metodiku. Novinkou bolo, že pri kalkulácii využil počítač značky GENIAC, a to napriek tomu, že rýchlosť, ktorou tento počítač vykonával operácie, bola pomalšia, než keby Sowa použil ceruzku a papier.¹⁷ Najkomplexnejším z raných pokusov o vytvorenie skladby podľa prechodových pravdepodobností tónov korpusu je štúdiá Franka Brooksa a kolektívu.¹⁸ Brooks a jeho kolegovia s pomocou počítača analyzovali 37 úryvkov duchovných piesní. Získané pravdepodobnosti integrovali cez Markovovské reťazce rôznych rádov, avšak so zmiešanými výsledkami. Pri reťazcoch nízkych rádov výsledky nepripomínali duchovné piesne (Brooks použil tóny z rozsahu štyroch oktáv a ich rekombinácie viedli k neuspokojivým výsledkom).

Martin – FU, Quifang – DIENES, Zoltan: Implicit Learning of Recursive Context-free Grammars. In: *PLoS ONE*, roč. 7, 2012, č. 10, e45885.

¹⁴ ATTNEAVE, Fred: *Applications of Information Theory to Psychology: a Summary of Basic Concepts, Methods, and Results*. Oxford : Henry Holt, 1959. Zdroj: COHEN, Joel E.: *Information Theory and Music*. In: *Behavioral Science*, roč. 7, 1962, č. 2, s. 143.

¹⁵ PINKERTON, Richard C.: *Information Theory and Melody*. In: *Scientific American*, roč. 194, 1956, č. 2. Zdroj: COHEN, Ref. 14.

¹⁶ SOWA, John: *A Machine to Compose Music. Instruction Manual for GENIAC*, s. l. Oliver Garfield Company, 1956. Zdroj: COHEN, Ref. 14.

¹⁷ COHEN, Ref. 14.

¹⁸ BROOKS, Frank P. et al.: *An Experiment in Musical Composition*. In: *IRE Transactions on Electronic Computers*, roč. 6, 1957, č. 3. Zdroj: COHEN, Ref. 14.

Pri vysokých rádoch zas dochádzalo k duplicitě – kombinácii dlhších úryvkov piesní pôvodného korpusu.

Prínosom Brooksovej štúdie bola snaha o rozšírenie Markovovského modelu o určité obmedzenia s cieľom získania „hudobnejších“ výsledkov. Táto potreba vyplynula z inherentnej neadekvátnosti Markovovského procesu na účely hudobnej syntézy. Markovovský systém totiž predpokladá, že nasledujúci stav závisí iba od momentálneho stavu, prípadne od fixného počtu predošlých stavov; „nepamätá“ si stavy v dávnejšej minulosti. Ak by hudobné dielo bolo Markovovským systémom, pravdepodobnosť nasledujúceho tónu by sa odvíjala od vlastností predošlého tónu, prípadne predošlých k tónov. Môžeme však argumentovať, že veľký vplyv na tón $i+1$ môže mať ľubovoľný predošlý tón skladby, nielen tón z množiny k bezprostredne mu predchádzajúcich tónov. Príkladom je opakovanie motívu z prvého taktu skladby v jej poslednom takte, prípadne opakovanie motívu z prvej časti symfónie v jej poslednej časti. Lingvista Noam Chomsky podal matematický dôkaz toho, že Markovovské procesy nedokážu generovať určité triedy sekvencií, prítomné v reči,¹⁹ a William Livant poukázal na to, že tento dôkaz je priamo aplikovateľný na hudbu.²⁰ Chomsky dokazuje, že: 1) Markovovský proces nedokáže vytvoriť triedu sekvencií, kde druhá polovica je presným opakovaním, resp. presným zrkadlovým obrazom prvej polovice; 2) Markovovský proces nedokáže vytvárať do seba vnorené štruktúry. Prvky 1) aj 2) sú pritom v hudbe aj v jazyku kľúčové a neschopnosť Markovovského modelu ich generovať zásadne limituje jeho využitie v hudbe. Snahy o transformáciu Markovovského modelu do podoby, ktorá potláča jeho základnú črtu „absencie pamäti“ môžeme v oblasti umelej inteligencie sledovať dodnes.²¹

Podobne ako nie je možné z Markovovského reťazca vygenerovať hudobne dokonale zmysluplnú skladbu vo zvolenom štýle, ani myseľ poslucháča neprepočítava v každom momente presné pravdepodobnosti a negeneruje z nich deterministickým spôsobom nasledujúce udalosti. Výskumy však ukazujú, že súvislosť medzi frekvenciou výskytu udalostí a pravdepodobnosťou, s akou tieto udalosti očakávame v budúcnosti, existuje. Jenny Saffran a kolektív v prelomových štúdiách ukázali, že dospelí i deti sú schopní identifikovať hranice reťazcov v umelej jazykovej i hudobnej „gramatike“ na základe prechodových pravdepodobností medzi znakmi či tónmi.²² Hypotéza štatistického učenia teda nebola zamietnutá, ale ďalej sa rozvíjala v behaviorálnych experimentoch i informatických modeloch (neurónové siete).

Častým objektom záujmu štúdií štatistického učenia je tonalita. Typický poslucháč západnej hudby si počas svojho života osvojí hierarchiu tonálnych stupňov organi-

¹⁹ CHOMSKY, Noam: Three Models for the Description of Language. In: *IEEE Transactions on Information Theory*, roč. 2, 1956, č. 3.

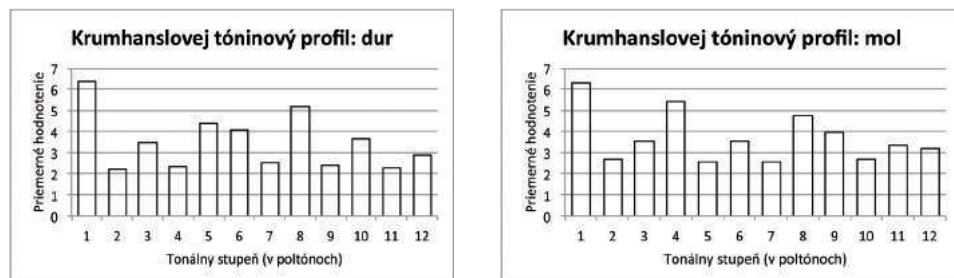
²⁰ LIVANT, William P. – HILLER, Lejaren A. – ISAACSON, Leonard M.: Experimental Music. New York : McGraw-Hill, 1960. In: *Behavioral Science*, roč. 6, 2007, č. 2, s. 159-160.

²¹ PACHET, Francois – ROY, Pierre – BARBIERI, Gabriele: Finite-length Markov Processes with Constraints. In: *Proceedings of the 22nd International Joint Conference on Artificial Intelligence*, 2011.

²² SAFFRAN, Jenny R. – ASLIN, Richard N. – NEWPORT, Elissa L.: Statistical Learning by 8-month-old Infants. In: *Science*, roč. 274, 1996, č. 5294, s. 1926-1928. SAFFRAN, Jenny R. – JOHNSON, Elizabeth K. – ASLIN, Richard N. – NEWPORT, Elissa L.: Statistical Learning of Tone Sequences by Human Infants and Adults. In: *Cognition*, roč. 70, 1999, č. 1, s. 27-52.

zovaných okolo toniky. Carol Krumhanslová kvantifikovala túto hierarchiu pomocou série experimentov, v ktorých probandom predstavila tonálny kontext (durovú alebo molovú stupnicu, prípadne harmonickú kadenciu), po ktorom zaznel jeden z dvanásťich tonálnych stupňov.²³ Pre každý tonálny stupeň mali poslucháči za úlohu určiť na stupnici od 1 do 7, nakoľko sa hodí do tonálneho kontextu.²⁴ Podľa očakávania, najvyššie priemerné hodnotenia získali tóny tónického kvintakordu, najnižšie, naopak, chromatické stupne. (Obr. 1)

Obr. 1. Durový a molový profil hierarchie tonálnych stupňov



Krumhanslová svoj experiment niekoľkokrát zopakovala s veľmi podobnými výsledkami. Hoci je pravdepodobné, že rovnaký výskum by v odlišnej kultúre dopadol inak (neformálny výskum na malej vzorke poslucháčov hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK v Bratislave preukázal, napríklad, oveľa vyššiu preferenciu durovej tercie oproti Krumhanslovej modelu), Krumhanslovej výsledky sa často citujú a predstavujú dobrý orientačný model mentálnej reprezentácie tonality u západného poslucháča. Táto schéma je však flexibilná. Nicholas Oram a Lola Cuddy sa pokúsili „prirodzenú“ tonálnu hierarchiu narušiť.²⁵ Vytvorili sekvencie čistých tónov tak, že niektorým chromatickým stupňom priradili vyššiu frekvenciu výskytu. Poslucháčom dali vypočítať sériu takýchto sekvencií a následne ich požiadali, aby – podobne ako v Krumhanslovej úlohe – posúdili na škále od 1 do 7, nakoľko sa daný tón hodí do tonálneho kontextu. Poslucháči priradili často opakovaným chromatickým tónom vyššie hodnotenia – vznikla nová tonálna hierarchia. Súvislosť tonálnej dôležitosti a frekvencie výskytu potvrdili aj porovnávacie etnomuzikologické štúdie. Ak mali poslucháči za úlohu zhodnotiť, či je určitý tón vhodný ako pokračovanie melódie, pričom išlo o melódiu z odlišnej hudobnej kultúry, ktorú poslucháči nepoznali, mali tendenciu priradiť vyššie hodnotenia tónom, ktoré sa v týchto melódiách vyskytovali najčastejšie.²⁶ Stratégia považovať často sa opakujúce tonálne stupne za dôležité je zmysluplná, pretože korešponduje s realitou väčšiny hudobných tradícií. Na druhej strane, existujú aj

²³ KRUMHANSL, Carol L.: *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York : Oxford University Press, 1990.

²⁴ Táto metóda, dodnes často používaná v experimentálnej hudobnej psychológii, sa nazýva metóda testovacieho tónu [probe tone method].

²⁵ ORAM, Nicholas – CUDDY, Lola L.: Responsiveness of Western Adults to Pitch-distributional Information in Melodic Sequences. In: *Psychological Research*, roč. 57, 1995, č. 2, s. 103-118.

²⁶ CASTELLANO, Mary A. – BHARUCHA, Jamshed J. – KRUMHANSL, Carol L.: Tonal Hierarchies in the Music of North India. In: *Journal of Experimental Psychology: General*, roč. 113, 1984, č. 3, s. 394-412. KESSLER, Edward J. – HANSEN, Christa – SHEPARD, Roger N.: Tonal

prípady, keď takáto stratégia zlyháva. Napríklad, v experimente s dodekafonickými ukážkami iba experti na seriálnu hudbu považovali za vhodnejšie pokračovania tóny, ktoré dosiaľ nezazneli (v súlade s pravidlami prísnej dodekafónie). Väčšina bežných poslucháčov v súlade s pravidlami tonálnej hudby, naopak, hodnotila vysoko tóny, ktoré už zazneli.²⁷

Kým účinnosť mechanizmov „zdola nahor“ je pomerne dobre preskúmaná, z mechanizmov „zhora nadol“ sú preskúmané tonálne očakávania západného poslucháča iba ako všeobecný model, resp. jeho adaptácia pri konfrontácii s radikálne odlišným hudobným systémom. Našou hypotézou je, že skúsený poslucháč má pre rôzne hudobné štýly odlišné systémy očakávaní a dokáže medzi nimi voliť v závislosti od hudobného štýlu, ktorý práve počúva. Cieľom nášho experimentu je zistiť, či sa prejaví rozdiel v očakávaniach pri počúvaní dvoch odlišných štýlov, a ak áno, či tieto rozdiely budú korelovať so štatistickými parametrami vybraných korpusov. Vybrali sme dva korpusy, ktoré sú slovenskému poslucháčovi známe, ich hudobná reč je však jasne odlišiteľná: duchovné piesne *Jednotného katolíckeho spevníka* (ďalej JKS) a rockové piesne. Naša štúdia používa dve metódy: (1) štatistickú analýzu jednotlivých korpusov; (2) experimentálny zber dát o očakávaniach poslucháčov v rámci jednotlivých štýlov. Porovnanie zistení z oboch prístupov posluží ako základ pri interpretácii výsledkov štúdie.

2. Stručná charakteristika korpusov

Prvý korpus tvoria **piesne JKS**. *Jednotný katolícky spevník*, po prvýkrát vydaný v roku 1936, je dodnes najrozšírenejším spevníkom slovenskej katolíckej obce. Jeho zostavovateľ Mikuláš Schneider-Trnavský (1881 – 1958) zozbieral piesne zo starších rukopisných i tlačených zbierok od roku 1655. Časť zbierky tvoria vlastné kompozície Schneidra-Trnavského, niekedy založené na starších melódiách. Melodika piesní je prevažne jednoduchá, striktné diatonická, s prvkami modalít, predovšetkým dórskoho typu. Štýlovo-jednotiacim prvkom je harmonický sprievod, ktorý je autorským vkladom Schneidra-Trnavského. Harmonický sprievod je striktné durovo-molový (aj pri modálnych piesňach), obsahuje chromatismy a štýlovo predstavuje syntézu klasicistických a romantických prvkov. Jeho charakteristickou črtou je, že zopakované melodické fragmenty podkladá novými harmóniami.²⁸

JKS obsahuje piesne číslované od 1 do 541; analyzovali sme iba jednohlasné piesne do čísla 526. Niektoré číslované celky zahŕňajú viacero melódií; naopak, niektoré melódie sú duplicitné, podložené iným textom. Pri viacerých samostatných melódiách, zaradených pod jedno číslo, sme analyzovali každú melódiu ako samostatnú jednotku. V prípade melodicky duplicitných piesní, líšiacich sa iba textom, sme danú melódiu zahrnuli iba raz. Časti piesní označené opakovacími zátvorkami sme do melódie za-

Schemata in the Perception of Music in Bali and in the West. In: *Music Perception*, roč. 2, 1984, č. 2, s. 131-165.

²⁷ KRUMHANS�, Carol L. – SANDELL, Gregory J. – SERGEANT, Desmond C.: The Perception of Tone Hierarchies and Mirror Forms in Twelve-tone Serial Music. In: *Music Perception*, roč. 5, 1987, č. 1, s. 31-78.

²⁸ POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, Júlia. *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : SAV, 1998.

radili dvakrát na príslušnom mieste. Takýmto spôsobom sme analyzovali 547 piesňových jednotiek. Piesne sme prepísali do elektronickej podoby pomocou programu Finale a konvertovali do formátu MIDI. Všetky piesne sme kvôli komparácii transponovali do spoločnej tóniny C dur, resp. c mol.

Piesne sme prepísali tak, ako sú uvedené v notovanej verzii spevníka – partitúre.²⁹ JKS vo svojej živej, znejúcej podobe má ďaleko od uniformity a jednotlivé katolícke komunity si vytvárajú rôzne variácie piesní podľa vlastných potrieb a estetických preferencií. V rôznych kostoloch sa tak poslucháč môže stretnúť s rôznymi verziami piesní, ktoré sa nekryjú úplne so zápisom v notovanej verzii spevníka a môžu obsahovať melodické, harmonické či rytmické modifikácie. Štatistické spracovanie si však vyžadovalo štandardizáciu materiálu, preto sme od tohto prvku variability abstrahovali. Výnimkou z pravidla o doslovnom prepise zo spevníka boli piesne s voľným metrom, medzi ktoré patrí napríklad pieseň č. 303 *Duša Kristova, posväť ma*. V tejto piesni nachádzame symbol celej noty uzavretej vo zvislých svorkách, ktorý nás informuje o tom, že na každú slabiku textu opakujeme danú tónovú výšku. V rôznych strofách je spravidla rôzny počet slabík, preto boli takéto zápisy rytmicky interpretované ako jedna celá nota. Uvedených piesní je však v zbierke iba minimálny počet.

Vykonaná štatistická analýza operuje s durovo-molovým systémom. Analýza výskytu tonálnych stupňov prebieha oddelene pre durové a pre molové piesne. Bez tejto separácie by bolo nemožné interpretovať tonálne vzťahy. Určité percento piesní JKS je modálnych, resp. obsahuje modálne prvky v kombinácii s durovo-molovými prvkami. Na účely analýzy sme lýdické a mixolydické piesne zaradili k durovým, dórske k molovým.

Ďalším problematickým prvkom sú modulácie. Prevažná väčšina piesní JKS sa pohybuje od začiatku do konca v jedinej tónine, resp. prechádza v určitom úseku do paralelnej tóniny bez zmeny predznamenania. V týchto prípadoch sme všetky tonálne stupne odvodzovali od hlavnej tóniny. V malom počte piesní dochádza k modulácii so zmenou predznamenania, najčastejšie do dominantnej tóniny. Keďže ide o jav zriedkavý a návrat do hlavnej tóniny nastáva spravidla v priebehu niekoľkých taktov, aj týchto prípadoch sme tóninu určili podľa úvodnej tóniny piesne. Z analýzy sme vylúčili iba pieseň č. 108, ktorá v polovici mení predznamenanie: po 8 taktov v a mol nasleduje 8 taktov v A dur. Výsledný počet analyzovaných piesní je teda 546, z toho 385 durových (70,5 % celkového počtu piesní, spolu 21 741 tónov) a 161 molových (29,5 % celkového počtu piesní, spolu 7 773 tónov).

Rocková hudba patrí v dnešnej dobe k masovo najrozšírenejším a najdostupnejším hudobným žánrom vďaka svojej všadeprítomnosti v každodennom akustickom prostredí (médiá, ale i kaviarne, nákupné centrá a pod.).

Slovník *New Grove* ponúka nasledujúcu definíciu termínu *rock*:

„Termín, ktorý vymedzuje konkrétnu kategóriu populárnej hudby. Ako skratka z *rock and roll* sa po prvýkrát objavil v 60. rokoch 20. storočia, keď sa používal na opis určitých nových smerov v populárnej hudbe [...] v Severnej Amerike a Británii.“³⁰

²⁹ SCHNEIDER-TRNAVSKÝ, Mikuláš. *Jednotný katolícky spevník*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2012.

³⁰ MIDDLETON, Richard: *Rock*. In: SADIE, Stanley – TYRELL, John (eds.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Vol. 21. New York : MacMillan, 2001, s. 484-486.

Autor hesla Richard Middleton ďalej vymedzuje rock sociologicky (komerčne produkovaná hudba zacielená na mladých poslucháčov typických pre neskorý kapitalizmus), muzikologicky (silná amplifikácia, výrazné metrum a rytmické vzorce, ktoré sa považovali za erotické; čerpanie z proto-folku, najmä afro-amerického, z juhu USA) a ideologicky (orientácia na autenticitu, komunitu, originalitu, slobodu umeleckého prejavu).

Kým rocková hudba je eklektickou kategóriou obsahujúcou množstvo subžánrov (napríklad art rock, glam rock, grunge, hard rock, heavy metal, progresívny rock, psychedelický rock, punk rock, soft rock, thrash metal), jej hranice sú neostré: v praxi sa stretávame s rozširovaním pojmu a zahrňaním skladieb, ktoré sú svojím charakterom napríklad skôr popové.

„Napríklad rebríček ‘top 100 rock&rollových piesní’ VH1³¹ (1999) obsahuje nielen kapely ako Rolling Stones, Aerosmith a Police, ale aj soulové/R&B štandardy ako ‘Respect’ disco hit ‘Stayin’ Alive’ a M-O-R (middle-of-the-road) popovú klasiku ‘We’ve Only Just Begun.’“³²

Pre našu analýzu reprezentatívnych rockových skladieb sme zvolili korpus, ktorý použil Trevor de Clercq a David Temperley vo svojej štúdií *A Corpus Analysis of Rock Harmony*.³³ Autori ako východisko zvolili rebríček „500 naj-piesní všetkých čias“ časopisu Rolling Stone roku 2004.³⁴ Rebríček bol zostavený z výsledkov ankety medzi profesionálmi (rockoví hudobníci, producenti a pod., spolu 172 hlasujúcich). Hlasujúci boli vyzvaní, aby uviedli najlepšie piesne z rock&rollovej éry. Oproti definícii rocku v *New Grove* teda bola množina rozšírená aj o klasický rock and roll 50. a 60. rokov. Autori štúdie následne vybrali 100 piesní tak, aby každá dekáda (50. až 90. roky) bola zastúpená dvadsiatimi piesňami. Tento výber neskôr rozšírili, zahrnúc ďalších 100 piesní, ktoré získali najvyššie hodnotenia v rebríčku. Takto získali 200 piesní, ktoré prepísali a analyzovali z harmonického hľadiska.

Prepisy rockových piesní do MIDI formátu boli prevzaté z analýzy de Clercqa a Temperleyho v neupravenej podobe, teda tak, ako sú uvedené na internetovej stránke jedného z autorov.³⁵ Ide výlučne o prepisy hlavného speváckeho partu, nie inštrumentálnych partov, ani podporných vokálov. Piesne boli prepísané od začiatku do konca skladby, teda opakujúce sa časti (slohy, refrény) sú zapísané práve toľkokrát, koľkokrát v piesni zaznejú a na príslušnom mieste. Prepisy jednotlivých skladieb si dvojica autorov rozdelila tak, že každý autor spracoval polovicu piesní. Za všetky nasledujúce štatistické analýzy tohto materiálu zodpovedáme my.

Pri prepise rockového spevu do štandardizovanej podoby, ktorá je potrebná na kvantitatívnu analýzu, je častým problémom neurčitá intonácia. Rockové piesne vznikajú primárne vo zvukovej podobe a ak vôbec existujú notové zápisy, sú spravidla

³¹ VH1 – Americký hudobný televízny kanál.

³² DE CLERCQ, Trevor – TEMPERLEY, David: *A Corpus Analysis of Rock Harmony*. In: *Popular Music*, roč. 30, 2011, č. 1.

³³ DE CLERCQ – TEMPERLEY, Ref. 32.

³⁴ Rolling Stone Magazine – americký dvojtýždenník, známy spracúvaním populárnej kultúry, s dôrazom na hudbu.

³⁵ David Temperley’s Home Page: *A Corpus Study of Rock Music*. [cit. 25. 2. 2015]. Dostupné na internete: http://theory.esm.rochester.edu/rock_corpus/

post-hoc dielom profesionálnych aranžérov, nie podkladom pre vznik nahrávky. Preto prepisy do notovej či inej grafickej podoby vznikajú nevyhnutne z odposluchu. Hlasové kvality rockových spevákov či speváčiek sa rôznia a určité skreslenie intonácie je často umeleckým zámerom. V niektorých žánroch (napríklad rap) je melodická stránka úplne potlačená na úkor rytmickej. De Clercq a Temperley vo svojich prepisoch abstrahovali od intonačne neukotvených pasáží (napríklad rôzne vokalizácie samohlások, výkriky, citoslovčia) a parlandových, resp. rapovaných častí. Napriek tomu v niektorých prípadoch ide o subjektívnu interpretáciu autorov, čo sa týka identifikácie najpravdepodobnejšieho tónu.

Ďalším problémom je rozdelenie na durové a molové piesne. Tradičné durovo-molové poňatie je v prípade rocku veľmi zjednodušujúcim modelom, keďže mnohé skladby vychádzajú z bluesových, resp. bluesovo-modálnych stupníc, ktoré sa len ťažko dajú zaradiť do durových či molových kategórií. Vo vokálnej línii sa často objavujú „blue notes“. Náš korpus zahrnoval napríklad piesne, ktoré terciu neobsahovali (bola zámerne zamlčaná), alebo vokálny part obsahoval oba druhy tercie, durovú i molovú, resp. v harmonickom inštrumentálnom sprievode znela durová tercia, zatiaľ čo spevák spieval molovú terciu. Pre porovnanie oboch korpusov však bolo štandardizované rozdelenie na piesne durového a molového charakteru nevyhnutné. Pri modálnych piesňach sme postupovali analogicky ako v JKS, teda piesne durových modov (najmä mixolydické) sme analyzovali ako durové, piesne molových modov (najmä dórske) ako molové. Pri zamlčaní tercie, resp. prítomnosti oboch druhov tercií, durovej i molovej, sme sa orientovali podľa harmonického sprievodu, ktorý mal v prevažnej väčšine prípadov durový charakter, a takéto piesne sme zaradili do skupiny durových.

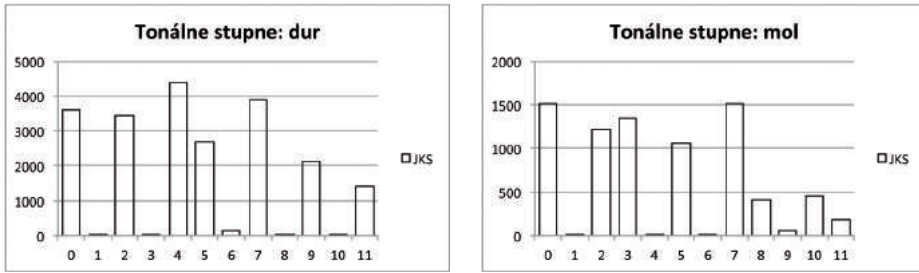
Z pôvodných 200 piesní, ktoré analyzoval de Clercq a Temperley, sme v prvej fáze analýzy vybrali približne polovicu (všetky piesne v abecednom zozname podľa názvu po písmeno „L“, teda 114 piesní). Z ďalšej analýzy sme vylúčili piesne skladajúce sa z modulujúcich dielov (napríklad *Bohemian Rhapsody* od Queen, *I Walk the Line* od Johnnyho Casha a i.). V konečnom dôsledku bolo v analýze použitých 95 piesní, z toho 75 durových (79 % celkového počtu piesní, spolu 22 180 tónov) a 20 molových (21 % celkového počtu piesní, spolu 5 937 tónov). Zoznam analyzovaných piesní uvádza Príloha 1.

3. Štatistická štýlová analýza

3.1 Jednotný katolícky spevník

Pre všetky piesne z JKS sme vypočítali **absolútny počet výskytu tonálnych stupňov 0 až 11**. Tieto číselné hodnoty označujú vzdialenosť v poltónoch od základného tónu nahor, teda $0 = \hat{1}$ (príma), $1 =$ zvýšený prvý, resp. znížený druhý stupeň ($\hat{1}\#$, resp. $\hat{2}\flat$), $2 = \hat{2}$ atď. Analýza neberie do úvahy oktavové rozdiely. Výsledky pre durové a molové piesne sú uvedené na Obr. 2.

Obr. 2. Početnosti tonálnych stupňov pre durové a molové piesne JKS



Vidíme, že v oboch prípadoch sú najpočetnejšie stupne tónického kvintakordu, $\hat{1}$, $\hat{3}$ a $\hat{5}$, nasledované stupňami $\hat{2}$ a $\hat{4}$. Na ilustráciu toho, nakoľko sú parametre nášho korpusu „typické“, sme ho porovnali s inými známymi korpusmi, na ktorých sa realizovala podobná štatistická analýza. Youngblood, Knopoff a Hutchinson spracovali korpus obsahujúci predovšetkým piesňové cykly a árie autorov romantizmu (Schubert, Schumann, Mendelssohn, Richard Strauss), ale aj árie a kantáty klasicizmu (Mozart, Hasse).³⁶ Brett Aarden analyzoval analogickým spôsobom prevažne nemecké ľudové piesne tzv. Essenského korpusu.³⁷ Korelácia štatistických rozdelení tonálnych stupňov durových skladieb JKS s romanticko-klasicistickým i Essenským korpusom je vysoká (romanticko-klasicistický: $\rho=0,96$; Essenský: $\rho=0,97$; na výpočet sme použili Spearmanovu koreláciu). Špecifikom JKS je najvýraznejšie zastúpenie stupňa 3 (Obr. 2); obidva zvyšné korpusy vykazujú prevahu dominanty. Je zrejmé, že durová tercia je kľúčovým oporným bodom v tonalite piesní JKS. Dáta z piesní, árií a kantát majú viac zastúpené chromatické tóny, čo je vysvetliteľné romantickou melodikou. JKS vykazuje najďodslednejšiu diatonickosť zo všetkých troch korpusov; najčastejším chromatickým tónom je tritón, indikujúci lýdickú modalitu.

V molových piesňach JKS, ako i v Essenskom korpuse, je početnosť stupňa $\hat{1}$ a $\hat{5}$ vyrovnaná, v piesňach, áriách a kantátach prevláda dominantný stupeň. Aj tu platí, že korpus Youngblooda, Knopoffa a Hutchinsona obsahuje najviac chromatických tónov, naopak, JKS je najprísnejšie diatonický. Najvyššie z chromatických stupňov, ak nerátame zvýšený stupeň $\hat{7}$, je zastúpený zvýšený šiesty stupeň, čo indikuje dórsku modalitu. Z rôznych foriem molovej stupnice (prirodzená, harmonická, melodická) sa ako najčastejšia javí prirodzená (aiolská) stupnica. To platí aj pre Aardenov korpus. V korpuse Youngblooda, Knopoffa a Hutchinsona je zastúpenie siedmeho a zvýšeného siedmeho stupňa ekvivalentné, naznačujúc výskyt prirodzenej i harmonickej molovej stupnice.

Naše výsledky pre molové piesne sú celkovo veľmi podobné Aardenovým ($\rho = 0,97$), o niečo menej Youngbloodovým a Knopoff-Hutchinsonovým ($\rho = 0,93$, čo je

³⁶ YOUNGBLOOD, Joseph E.: Style as Information. In: *Journal of Music Theory*, roč. 2, 1958, č. 1, s. 24-35. KNOPOFF, Leon – HUTCHINSON, William: Entropy as a Measure of Style: The Influence of Sample Length. In: *Journal of Music Theory*, roč. 27, 1983, č. 1, s. 75-97.

Štatistické údaje sú citované podľa KRUMHANSL, Ref. 23, s. 67. Autorka sčítala početnosti všetkých tonálnych stupňov z oboch prác, preto uvádzame iba jeden korelačný koeficient.

³⁷ AARDEN, Brett: *Dynamic Melodic Expectancy* [dizertačná práca]. School of Music, Ohio State University, 2003.

však stále silná korelácia). Ak teda chápeme súhrnné výsledky Youngblooda, Knopoffa a Hutchinsona ako približný štatisticko-tonálny model vokálnej klasickej hudby nemeckého kultúrneho okruhu klasicizmu a romantizmu (s dôrazom na romantizmus) a Aardenove výsledky ako približný model nemeckej ľudovej hudby, vidíme, že oba tieto modely sú s modelom JKS spríbuznené.

Druhým krokom našej štatistickej analýzy sú bezprostredne za sebou nasledujúce **dvojice tonálnych stupňov**. Niektoré stupne vytvárajú silný pocit očakávania, napríklad smerné tóny, ktoré generujú očakávanie nástupu stabilného tonálneho stupňa a z toho vyplývajúceho uvoľnenia napätia. Tento vzťah je asymetrický. Napríklad, po zaznení stupňa $\hat{7}$ očakávame nástup toniky, ale neplatí, že by sme s rovnakou intenzitou po tonike očakávali stupeň $\hat{7}$. Dôležitým faktorom je aj absolútna vzdialenosť stupňov. Ak použijeme rovnaký príklad, po stupni $\hat{7}$ očakávame síce návrat do toniky, ale s najväčšou pravdepodobnosťou očakávame (v jednohlasnej melodii) *najbližšiu* toniku, umiestnenú v poltónovej vzdialenosti od smerného tónu, nie toniku o oktávu nižšie či vyššie.

Analýza početností prechodových dvojíc tonálnych stupňov JKS ukázala výraznú **dominanciu malých intervalov**. V prvej desiatke najčastejšie sa vyskytujúcich dvojíc tonálnych stupňov sú to v oboch prípadoch iba primy a sekundy (Tabuľka 1, 2) a v prvej štyridsiatke sa v durových ani v molových piesňach nenachádza interval väčší ako čistá kvinta. Ak chápeme malý interval ako interval do veľkosti štyroch poltónov (veľká tercia), celkový pomer malých intervalov by sme vyčíslili na 90 % v durových i v molových piesňach. Z toho podiel nulových intervalov (čistá prima) je 14,6 % celkového počtu intervalov. Z muzikologického hľadiska je tento jav vysvetliteľný vokálnym charakterom piesní, pre ktorý sú typické menšie intervaly, ktoré nekladú také požiadavky na vokálnu techniku ako väčšie intervaly. Používanie prednostne malých intervalov je univerzálnym fenoménom ľudových piesní, azda okrem takých vokálnych útvarov, akými sú, napríklad, jódovanie či laponské yoiky, ktoré predpokladajú špeciálnu techniku vokálneho prednesu.³⁸

Tabuľka 1: Najčastejšie dvojice tonálnych stupňov pre durové piesne JKS (modulované do C dur)

Poradie	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tóny intervalu	f-e $\hat{4}-\hat{3}$	e-d $\hat{3}-\hat{2}$	d-c $\hat{2}-\hat{1}$	a-g $\hat{6}-\hat{5}$	g-f $\hat{5}-\hat{4}$	d-e $\hat{2}-\hat{3}$	e-f $\hat{3}-\hat{4}$	c-h $\hat{1}-\hat{7}$	g-g $\hat{5}-\hat{5}$	c-d $\hat{1}-\hat{2}$
Interval	m 2 ↓	v 2 ↓	v 2 ↓	v 2 ↓	v 2 ↓	v 2 ↑	m 2 ↑	m 2 ↓	č 1	v 2 ↑
Početnosť	1 595	1 588	1 275	1 127	1 105	1 000	902	852	776	771

Poradie	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Tóny intervalu	h-c $\hat{7}-\hat{1}$	g-a $\hat{5}-\hat{6}$	e-e $\hat{3}-\hat{3}$	e-g $\hat{3}-\hat{5}$	h-a $\hat{7}-\hat{6}$	d-d $\hat{2}-\hat{2}$	c-c $\hat{1}-\hat{1}$	g-e $\hat{5}-\hat{3}$	f-g $\hat{4}-\hat{5}$	g-c $\hat{5}-\hat{1}$
Interval	m 2 ↑	v 2 ↑	č 1	m 3 ↑	v 2 ↓	č 1	č 1	m 3 ↓	v 2 ↑	č 4 ↑
Početnosť	665	660	659	524	521	477	467	458	456	434

³⁸ HURON, David: *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2006, s. 75.

Poradie	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Tóny intervalu	c-e 1̂ - 3̂	e-c 3̂ - 1̂	a-a 6̂ - 6̂	a-h 6̂ - 7̂	f-d 4̂ - 2̂	f-f 4̂ - 4̂	d-g 2̂ - 5̂	c-g 1̂ - 5̂	e-a 3̂ - 6̂	d-f 2̂ - 4̂
Interval	v 3 ↑	v 3 ↓	č 1	v 2 ↑	m 3 ↓	č 1	č 4 ↑	č 4 ↓	č 4 ↑	m 3 ↑
Početnosť	407	344	326	304	304	262	230	222	204	171

Poradie	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Tóny intervalu	c-a 1̂ - 6̂	c-g 1̂ - 5̂	d-h 2̂ - 7̂	c-f 1̂ - 4̂	fis-g 4# - 5̂	g-d 5̂ - 2̂	h-h 7̂ - 7̂	a-f 6̂ - 4̂	d-g 2̂ - 5̂	a-c 6̂ - 1̂
Interval	m 3 ↓	č 5 ↑	m 3 ↓	č 4 ↑	m 2 ↑	č 4 ↓	č 1	v 3 ↓	č 5 ↓	m 3 ↑
Početnosť	156	120	113	110	94	91	88	86	84	83

Tabuľka 2: Najčastejšie dvojice tonálnych stupňov pre molové piesne JKS (modulované do c mol)

Poradie	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tóny intervalu	es-d 3̂ - 2̂	d-c 2̂ - 1̂	f-es 4̂ - 3̂	g-f 5̂ - 4̂	g-g 5̂ - 5̂	d-es 2̂ - 3̂	c-d 1̂ - 2̂	as-g 6̂ - 5̂	f-g 4̂ - 5̂	es-f 3̂ - 4̂
Interval	m 2 ↓	v 2 ↓	v 2 ↓	v 2 ↓	č 1	m 2 ↑	v 2 ↑	m 2 ↓	v 2 ↑	v 2 ↑
Početnosť	727	610	541	508	403	336	313	299	276	248

Poradie	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Tóny intervalu	c-c 1̂ - 1̂	c-b 1̂ - 7̂	b-as 7̂ - 6̂	g-c 5̂ - 1̂	c-es 1̂ - 3̂	es-es 3̂ - 3̂	f-f 4̂ - 4̂	h-c 7# - 1̂	g-as 5̂ - 6̂	c-h 1̂ - 7#
Interval	č 1	v 2 ↓	v 2 ↓	č 4 ↑	m 3 ↑	č 1	č 1	m 2 ↑	m 2 ↑	m 2 ↓
Početnosť	246	219	168	168	158	153	149	141	134	129

Poradie	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Tóny intervalu	c-g 1̂ - 5̂	d-d 2̂ - 2̂	b-c 7̂ - 1̂	es-c 3̂ - 1̂	es-g 3̂ - 5̂	c-g 1̂ - 5̂	b-b 7̂ - 7̂	g-b 5̂ - 7̂	g-es 5̂ - 3̂	c-f 1̂ - 4̂
Interval	č 5 ↑	č 1	v 2 ↑	m 3 ↓	v 3 ↑	č 4 ↓	č 1	m 3 ↑	v 3 ↓	č 4 ↑
Početnosť	121	104	98	93	92	73	71	68	63	62

Poradie	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Tóny intervalu	d-g 2̂ - 5̂	b-g 7̂ - 5̂	d-f 2̂ - 4̂	f-d 4̂ - 2̂	as-b 6̂ - 7̂	g-a 5̂ - 6#	c-as 1̂ - 6̂	g-c 5̂ - 1̂	as-as 6̂ - 6̂	a-h 6# - 7#
Interval	č 4 ↑	m 3 ↓	m 3 ↑	m 3 ↓	v 2 ↑	v 2 ↑	v 3 ↓	č 5 ↓	č 1	v 2 ↑
Početnosť	51	49	48	39	38	32	31	31	30	30

V korpuse jasne dominujú diatonické tóny; najpočetnejším intervalom obsahujúcim chromatický tón je v durovej časti korpusu interval *fis-g* (35. najpočetnejšia dvojica). Jeho prítomnosť na relatívne vysokom mieste vypovedá o dvoch veciach. Po prvé, v harmonicky jednoduchých piesňach JKS je pri modulácii prvou voľbou tónina dominantná, teda v prípade C dur práve G dur. Po druhé, určité percento piesní je dotknuté modalitou. Príkladom je koleda *Vstávajújte, pastieri, berte sa hor'* (č. 95), kde

sa v treťom takte objaví lýdická zvýšená kvarta, v siedmom takte je však zapísaná prirodzená durová kvarta (Obr. 3).

Obr. 3. Pieseň č. 95 *Vstávajte, pastieri, berte sa hor'*

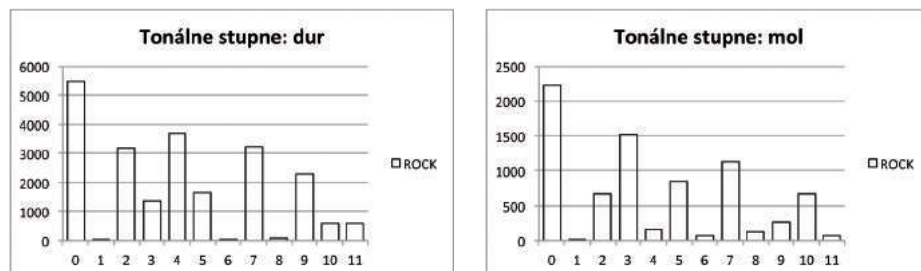


Pri molových piesňach je situácia odlišná vzhľadom na tri typy molovej stupnice: prirodzenú, harmonickú a melodickú. Najvyššie sú zastúpené stupne $\hat{6}$ a $\hat{7}$ v podobe, v akej sa objavujú v prirodzenej molovej stupnici (malá sexta a malá septima nahor od toniky). Kým napríklad v Essenskom korpuse sa zvýšený $\hat{6}\#$ a $\hat{7}\#$ stupeň objavujú v porovnateľnom počte prípadov, v JKS namerané početnosti zvýšeného $\hat{7}\#$ stupňa (h v c-mol) výrazne prevyšujú namerané početnosti zvýšeného $\hat{6}\#$ stupňa (a v c-mol).

3.2 Rock

Prvým krokom v korpuse rockových skladieb bola podobne ako pri korpuse JKS analýza početností tonálnych stupňov od 0 do 11 (vyjadrené v poltónoch) bez ohľadu na oktavové zaradenie. Výsledky pre durové a molové rockové piesne sú uvedené na Obr. 4.

Obr. 4. Početnosti tonálnych stupňov pre durové a molové rockové piesne



Aj v prípade rockových piesní sú najpočetnejšie zastúpenými tonálnymi stupňami $\hat{1}$, $\hat{3}$ a $\hat{5}$, teda tóny tónického kvintakordu. Zaujímavosťou je absolútna dominancia toniky. Tonika je tonálne najstabilnejším tónom a zdá sa prirodzené, že by mala v počte výskytov dominovať, v doterajších analýzach hudobných dát však bola početne najviac zastúpeným stupňom dominanta. Naproti tomu dôležitosť toniky v mentálnej reprezentácii tonality bola experimentálne preukázaná v Krumhanslovej hierarchii tonálnych profilov.³⁹ Huron túto diskrepanciu interpretoval z hľadiska percepcie finality.⁴⁰ Uvažoval, že problém metódy testovacieho tónu, ktorú použila vo svojom experimente Krumhanslová, spočíva v tom, že testovací tón zaznie ako posledný a melódia sa

³⁹ KRUMHANSL, Ref. 23.

⁴⁰ HURON, Ref. 38, s. 151-152.

v tomto bode končí. Preto poslucháči nemusia nevyhnutne hodnotiť, či je testovací tón dobrým pokračovaním melódie, ale je možné, že hodnotia, nakoľko je testovací tón vhodný ako jej zakončenie. Keďže tonika je tonálne najstabilnejší tón (a súčasne štatisticky najčastejší záverečný tón), je prirodzené, že mu priradujú najvyššie hodnotenia.

S prihliadnutím na zistenie, že tonika je najsilnejším tónom v Krumhanslovej tóninových profiloch i štatisticky najzastúpenejším tónom v rocku, uvažujme alternatívnu hypotézu: je možné, že Krumhanslovej americkí poslucháči, odchovaní na rockovej hudbe, si postavili svoju mentálnu reprezentáciu tonality práve na tomto žánri? Podľa našich vedomostí sa Krumhanslovej model doteraz porovnával výlučne s dátami z klasickej, resp. ľudovej hudby, nikdy však nie s dátami rockovej hudby. Ak by sme zistili, že rockové dáta s Krumhanslovej modelom lepšie korelujú ako klasické, resp. ľudové dáta, znamenalo by to podporu pre našu alternatívnu hypotézu. Pri pohľade na korelačné Tabuľky 3 a 4 však nemôžeme túto hypotézu prijať: všetky ostatné dosiaľ analyzované korpusy s Krumhanslovej modelom tóninových profilov lepšie korelujú ako náš korpus rockových dát.

Tabuľka 3: Korelácie (Spearmanovo ρ) početností tonálnych stupňov durových piesní JKS, rocku, korpusu Youngblooda, Knopoffa a Hutchinsona, Aardenovho korpusu a experimentálnych hodnôt Krumhanslovej tonálnych hierarchií. Všetky korelácie sú významné na hladine $\alpha < 0,01$.

	JKS	rock	YK&H	Aarden	Krumhanslová
JKS	1				
rock	0,85	1			
YK&H	0,96	0,90	1		
Aarden	0,97	0,86	0,95	1	
Krumhanslová	0,92	0,88	0,94	0,94	1

Tabuľka 4: Korelácie (Spearmanovo ρ) početností tonálnych stupňov molových piesní JKS, rocku, korpusu Youngblooda, Knopoffa a Hutchinsona, Aardenovho korpusu a experimentálnych hodnôt Krumhanslovej tonálnych hierarchií. Všetky korelácie sú významné na hladine $\alpha < 0,01$.

	JKS	rock	YK&H	Aarden	Krumhanslová
JKS	1				
rock	0,87	1			
YK&H	0,93	0,75	1		
Aarden	0,97	0,88	0,87	1	
Krumhanslová	0,92	0,79	0,88	0,93	1

Všetky vektory dát (JKS, rock, korpus Youngblooda, Knopoffa a Hutchinsona, Aardenov Essenský korpus, Krumhanslovej tóninové profily) sú navzájom vysoko korelované. Pritom však dáta JKS sa javia ako „typickejšie“ – lepšie korelované so štatistickými modelmi i s Krumhanslovej experimentálnym modelom. Rockový model má viac svojských charakteristických črt, čo sa prejavuje na znížených koreláciách so zvyšnými modelmi.

Prvým rozdielom je už spomínaný nezvyčajne vysoký podiel toniky. Kým v piesňach, áriách a kantátach i v nemeckých ľudových piesňach je najčastejším tónom dominanta a v durových piesňach JKS tercia, rockové piesne sú pevne ukotvené v základnom tóne. Zaujímavý je aj pohľad na nie tri, ale päť najčastejších tónov: kým v JKS i v oboch starších korpusech sú najčastejšie zastúpené stupne $\hat{1}$ až $\hat{5}$, v rockových duro-

vých piesňach sú to stupne $\hat{1} \hat{2} \hat{3} \hat{5} \hat{6}$, v molových piesňach $\hat{1} \hat{3} \hat{4} \hat{5} \hat{7}$; obe množiny tvoria pentatonickú stupnicu.

Čo sa týka chromatických stupňov, sledujeme najmä znížený tretí a znížený siedmy stupeň v durových piesňach a zvýšený štvrtý a šiesty stupeň v molových piesňach. Tieto chromatismy súvisia s už spomínanými bluesovými, resp. bluesovo-modálnymi stupnicami, z ktorých rocková hudba vychádza. Zaujímavosťou v molových piesňach je mimoriadne nízke zastúpenie stupňa $\hat{6}$, a najmä $\hat{7}\#$; podľa nameraného rozdelenia by najčastejšou formou molovosti bola prirodzená molová stupnica, hneď po nej dórska stupnica.

Čo sa týka početností **prechodových dvojíc tonálnych stupňov**, aj v tomto korpuse prevládajú malé intervaly, charakter ich rozdelenia je však odlišný. Absolútnu dominanciu majú nulové intervaly (čistá príme), ktorých úhrnný podiel dosahuje 30,5 % (Tabuľka 5, 6). Tento jav súvisí s rytmikou, ktorej rola je v rocku nadradená role melódie. Rockový spev často obsahuje dlhé frázy rytmizované na jednej a tej istej tónovej výške. Druhou osobitou črtou našich výsledkov je absencia intervalu malej sekundy na popredných priečkach (v durových piesňach sa po prvýkrát objavuje až na 16., v molových na 13. mieste).

Tabuľka 5: Najčastejšie dvojice tonálnych stupňov pre durové rockové piesne (modulované do C dur)

Poradie	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tóny intervalu	c-c $\hat{1} - \hat{1}$	d-c $\hat{2} - \hat{1}$	e-e $\hat{3} - \hat{3}$	e-d $\hat{3} - \hat{2}$	g-g $\hat{5} - \hat{5}$	c-d $\hat{1} - \hat{2}$	d-d $\hat{2} - \hat{2}$	d-e $\hat{2} - \hat{3}$	a-g $\hat{6} - \hat{5}$	c-a $\hat{1} - \hat{6}$
Interval	č 1	v 2 ↓	č 1	v 2 ↓	č 1	v 2 ↑	č 1	v 2 ↑	v 2 ↓	m 3 ↓
Početnosť	2 001	1 326	1 101	1 063	1 029	843	708	671	629	602

Poradie	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Tóny intervalu	es-es $\hat{3}_b - \hat{3}_b$	g-a $\hat{5} - \hat{6}$	a-a $\hat{6} - \hat{6}$	a-c $\hat{6} - \hat{1}$	f-f $\hat{4} - \hat{4}$	f-e $\hat{4} - \hat{3}$	c-e $\hat{1} - \hat{3}$	g-e $\hat{5} - \hat{3}$	e-g $\hat{3} - \hat{5}$	g-f $\hat{5} - \hat{4}$
Interval	č 1	v 2 ↑	č 1	m 3 ↑	č 1	m 2 ↓	v 3 ↑	m 3 ↓	m 3 ↑	v 2 ↓
Početnosť	561	527	500	490	488	481	477	431	428	417

Poradie	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Tóny intervalu	e-c $\hat{3} - \hat{1}$	e-f $\hat{3} - \hat{4}$	c-es $\hat{1} - \hat{3}_b$	es-c $\hat{3}_b - \hat{1}$	f-g $\hat{4} - \hat{5}$	c-b $\hat{1} - \hat{7}_b$	h-c $\hat{7} - \hat{1}$	es-d $\hat{3}_b - \hat{2}$	g-c $\hat{5} - \hat{1}$	c-g $\hat{1} - \hat{5}$
Interval	v 3 ↓	m 2 ↑	m 3 ↑	m 3 ↓	v 2 ↑	v 2 ↓	m 2 ↑	m 2 ↓	č 4 ↑	č 4 ↓
Početnosť	372	337	322	311	293	273	216	210	195	193

Poradie	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Tóny intervalu	c-h $\hat{1} - \hat{7}$	b-c $\hat{7}_b - \hat{1}$	f-es $\hat{4} - \hat{3}_b$	c-g $\hat{1} - \hat{5}$	h-a $\hat{7} - \hat{6}$	a-h $\hat{6} - \hat{7}$	b-b $\hat{7}_b - \hat{7}_b$	g-e $\hat{5} - \hat{3}$	h-h $\hat{7} - \hat{7}$	g-c $\hat{5} - \hat{1}$
Interval	m 2 ↓	v 2 ↑	v 2 ↓	č 5 ↑	v 2 ↓	v 2 ↑	č 1	v 6 ↑	č 1	č 5 ↓
Početnosť	190	189	162	159	153	132	118	117	114	112

Tabuľka 6: Najčastejšie dvojice tonálnych stupňov pre molové rockové piesne (modulované do c mol)

Poradie	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Tóny intervalu	c-c $\hat{1} - \hat{1}$	g-g $\hat{5} - \hat{5}$	g-f $\hat{5} - \hat{4}$	c-es $\hat{1} - \hat{3}$	c-b $\hat{1} - \hat{7}$	es-c $\hat{3} - \hat{1}$	b-c $\hat{7} - \hat{1}$	es-es $\hat{3} - \hat{3}$	es-f $\hat{3} - \hat{4}$	d-c $\hat{2} - \hat{1}$
Interval	č 1	č 1	v 2 ↓	m 3 ↑	v 2 ↓	m 3 ↓	v 2 ↑	č 1	v 2 ↑	v 2 ↓
Početnosť	694	379	366	280	275	255	244	237	227	212

Poradie	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Tóny intervalu	g-f $\hat{5} - \hat{4}$	f-f $\hat{4} - \hat{4}$	es-d $\hat{3} - \hat{2}$	b-g $\hat{7} - \hat{5}$	b-b $\hat{7} - \hat{7}$	f-g $\hat{4} - \hat{5}$	c-d $\hat{1} - \hat{2}$	d-d $\hat{2} - \hat{2}$	g-b $\hat{5} - \hat{7}$	es-g $\hat{3} - \hat{5}$
Interval	v 2 ↓	č 1	m 2 ↓	m 3 ↓	č 1	v 2 ↑	v 2 ↑	č 1	m 3 ↑	m 3 ↑
Početnosť	210	202	187	126	124	117	108	105	101	97

Poradie	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Tóny intervalu	g-c $\hat{5} - \hat{1}$	as-as $\hat{6} - \hat{6}$	d-es $\hat{2} - \hat{3}$	f-c $\hat{4} - \hat{1}$	c-g $\hat{1} - \hat{5}$	c-f $\hat{1} - \hat{4}$	fis-f $\hat{4}\# - \hat{4}$	as-g $\hat{6} - \hat{5}$	c-g $\hat{1} - \hat{5}$	g-es $\hat{5} - \hat{3}$
Interval	č 4 ↑	č 1	m 2 ↑	č 4 ↓	č 4 ↓	č 4 ↑	m 2 ↓	m 2 ↓	č 5 ↑	v 3 ↓
Početnosť	84	71	66	63	60	54	53	53	40	40

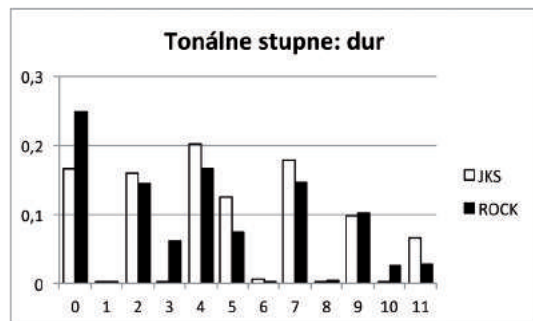
Poradie	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
Tóny intervalu	g-as $\hat{5} - \hat{6}$	a-g $\hat{6}\# - \hat{5}$	c-c $\hat{1} - \hat{1}$	d-b $\hat{2} - \hat{7}$	g-c $\hat{5} - \hat{1}$	f-fis $\hat{4} - \hat{4}\#$	g-es $\hat{5} - \hat{3}$	b-d $\hat{7} - \hat{2}$	b-es $\hat{7} - \hat{3}$	es-b $\hat{3} - \hat{7}$
Interval	m 2 ↑	v 2 ↓	č 8 ↑	v 3 ↓	č 5 ↓	m 2 ↑	m 6 ↑	v 3 ↑	č 4 ↑	č 4 ↓
Početnosť	33	32	27	24	24	22	21	21	21	21

Ak uvažujeme, že najbližší krok v rámci tóniny je krok na susedný tonálny stupeň, pričom durová i molová stupnica majú v rámci oktávy 5 možností veľkosekundového a 2 možnosti malosekundového kroku, mohli by sme predpokladať, že pomer intervalov veľkej sekundy (2 poltóny) k malej sekunde (1 poltón) bude v našom korpuse približne 5 ku 2, teda podiel malých sekúnd bude tvoriť asi 28,5% všetkých sekúnd. Ak navyše predpokladáme, že podľa pravidla proximity bude interval malej sekundy preferovaný oproti veľkej sekunde, malo by toto číslo byť ešte vyššie. Kým v korpuse JKS činí v súlade s takýmto uvažovaním pomer malých sekúnd 33,7 % zo všetkých sekúnd, v rockovom korpuse je pomer malých sekúnd iba 22,2 %. Toto zistenie súvisí s pentatonickými črtami rockovej melodiky.

V našej vzorke sú prítomné aj intervaly väčšie ako jedna oktáva, maximálne do veľkosti 2 oktáv (24 poltónov). K veľkým intervalovým skokom dochádza pri použití hlasovej techniky, ktorá náhle mení hlasové registre podobne, ako pri jódlovaní (napr. Jerry Lee Lewis – *Great Balls of Fire*), ďalej v bodoch, kde po gradácii do horných hlasových polôh dochádza k návratu do spodných polôh (napr. dvojoktávový skok nadol v The Beatles – *Hey Jude*, kde Paul McCartney v kóde postupne prejde až do falzetovej polohy a zvyšok kapely začne o dve oktávy nižšie frázu „Na na na ... hey Jude“), prípadne v piesňach komponovaných na báze kontrastu medzi dvoma hlasovými polohami, kde sa hlavná spevácka línia vo vysokej polohe strieda s vokálmi v rádo vo nižšej polohe (napr. Marvin Gaye – *Let's Get It On*).

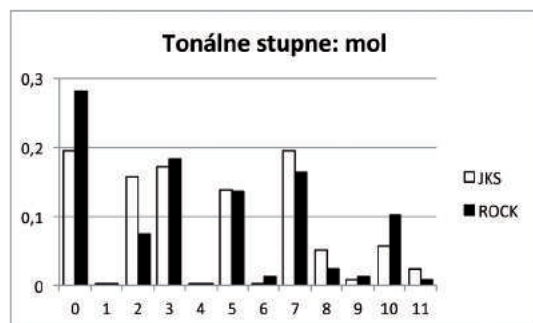
Kvantitatívna analýza korpusov JKS a rockových piesní naznačila viacero špecifických črt oboch korpusov. Pokúsme sa teraz v priamom porovnaní najštv hlavné kvantitatívne odlišnosti medzi nimi.

Obr. 5. Porovnanie pravdepodobností výskytu jednotlivých tonálnych stupňov v durových piesňach JKS a rocku



Obr. 5 a 6 ukazujú priame porovnanie pravdepodobností výskytu jednotlivých tonálnych stupňov v piesňach JKS oproti rockovým piesňam. Ako najvýraznejšie odlišovacie faktory sa v *durových piesňach* javia: 1) dominantnosť stupňa 1 (toniky) v rocku (v JKS je naproti tomu najvyššie zastúpený stupeň 3); 2) vyššia prítomnosť zníženého tretieho stupňa $\hat{3}b$ (molovej tercie) v rocku, zapríčinená prítomnosťou „blue notes“; 3) vyššia prítomnosť zníženého siedmeho stupňa $\hat{7}b$ (mixolydickej septimy) v rocku na úkor prirodzeného siedmeho stupňa $\hat{7}$, ktorá implikuje jednak „blue notes“, jednak modálne tendencie; 4) nižšie zastúpenie stupňa 6 v rockových piesňach, vysvetliteľné rockovou pentatonikou.

Obr. 6. Porovnanie pravdepodobností výskytu jednotlivých tonálnych stupňov v molových piesňach JKS a rocku



V *molových piesňach* medzi najvýraznejšie rozdiely v rozdelení tonálnych stupňov patria: 1) dominancia stupňa 1 (toniky) v rocku (v JKS sú stupne 1, 3 a 5 zastúpené vyvážene); 2) komparatívne nízky výskyt druhého tonálneho stupňa 2 v rocku; 3) komparatívne vysoký výskyt prirodzeného stupňa 7 v rocku a súčasne nízky podiel zvýšeného siedmeho stupňa 7#; 4) vyšší podiel zvýšeného šiesteho stupňa 6# v roc-

ku, ktorý implikuje dórsku modalitu (aj keď tento stupeň je relatívne slabozastúpený v JKS i rocku, v rockových piesňach je pravdepodobnosť jeho výskytu oproti JKS asi dvojnásobná); 5) vyšší podiel zvýšeného štvrtého stupňa 4# v rocku, ktorý implikuje „blue notes“.

Z porovnania prechodových pravdepodobností medzi tonálnymi stupňami vyplývajú tieto hlavné rozdiely: 1) vysoký podiel nulových intervalov v rocku, ktorý súvisí s rytmickou zložkou; 2) nízky podiel malosekundových intervalov v rockových piesňach, poukazujúci na pentatonické tendencie.

Z týchto odlišností sme vybrali štyri, aby sme experimentálne testovali citlivosť poslucháčov na ich existenciu metódou testovacieho tónu: 1) prítomnosť molovej tercie v durových rockových skladbách (a jej neprítomnosť v durových skladbách JKS); 2) vyšší podiel zníženého siedmeho stupňa v rocku (a jeho nižší podiel v JKS); 3) znížený podiel druhého stupňa v molových rockových skladbách (a jeho vyšší podiel v JKS); 4) relatívne vyšší podiel zvýšeného šiesteho stupňa v molových rockových piesňach (a jeho nižší podiel v JKS). V dizajne experimentu sme využili aj informácie z analýzy prechodov medzi tonálnymi stupňami, čo detailnejšie opíšeme pre každý z experimentov osobitne.

4. Všeobecná metóda

4.1 Subjekty

Všetci participanti experimentu (vzorka: $N=26$, z toho 11 žien, vek: $M=23$ rokov) boli študentmi muzikológie na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Študenti boli požiadaní o spoluprácu na psychologickom experimente v rámci riadneho vyučovania. Nikoho zo zúčastnených nemožno kategorizovať ako nehudobníka, dĺžka absolvovaného formálneho hudobného vzdelania jednotlivých subjektov sa nachádzala v intervale 1,5 až 20 rokov ($M=10,5$) a 0,5 až 20 rokov pre hudobnú teóriu ($M=9$). Žiaden zo subjektov neohlásil, že by mal absolútny hudobný sluch. Jeden poslucháč bol nevidiaci.

Na otázku „*Ako dobre poznáte piesne JKS (rockové piesne)?*“ odpovedali participanti výberom jednej z piatich možností: (1) nepoznám ani jednu; (2) poznám len niekoľko najznámejších; (3) poznám aspoň 10; (4) poznám aspoň 20; (5) poznám viac ako 30. V priemere bola znalosť rockového korpusu hodnotená vyššie ($M=4$) ako znalosť korpusu JKS ($M=3$). Žiaden z účastníkov v ani jednom štýle nevolil odpoveď (1) „nepoznám ani jednu skladbu tohto štýlu“.

4.2 Stimuly (hudobné ukážky)

Hudobné ukážky použité v experimente boli dvojakého charakteru: (a) ukážky nevyžadujúce hodnotenie a (b) ukážky vyžadujúce hodnotenie.

Ukážky nevyžadujúce hodnotenie pozostávali z dvoch blokov, každý o dĺžke 185 sekúnd. Účelom týchto blokov bolo „naladiť“ poslucháčov do daného štýlu ešte predtým, ako pristúpia k hodnotiacej časti. Bloky obsahovali 5 polminútových ukážok známych piesní z JKS, resp. známych rockových piesní. Jednotlivé skladby boli od seba

jasne akusticky oddelené. Oba bloky nevyžadujúce hodnotenie (JKS aj rock) obsahovali tri durové a dve molové piesne. Okrem toho sme sa snažili, nakoľko to bolo na takom malom priestore možné, stratifikovať ukážky, aby predstavovali daný korpus v jeho variabilite. V JKS to znamenalo voliť piesne z rôznych období liturgického roka a rôzneho veku a pôvodu, od starších zborníkov až po originálne kompozície Schneidera-Trnavského. V rockovom korpuse sme zvolili najvyššie hodnotenú pieseň z rebríčka Temperleyho a de Clercq pre každú z dekád od päťdesiatych až po deväťdesiate roky.

Piesne použité v nehodnotiacom bloku JKS boli:

1. JKS 40 – *Čas radosti, veselosti*;
2. JKS 155 – *Ó Ježišu môj zranený*;
3. JKS 201 – *Raduj sa, Cirkev Kristova*;
4. JKS 283 – *Radostou oplývam*;
5. JKS 498 – *Ježišu, Kráľu*.

Piesne použité v nehodnotiacom rockovom bloku boli:

1. Chuck Berry – *Johnny B. Goode* (1958);
2. Bob Dylan – *Like a Rolling Stone* (1965);
3. John Lennon – *Imagine* (1971);
4. The Clash – *London Calling* (1980);
5. Nirvana – *Smells Like Teen Spirit* (1991).

Piesne sme chceli poslucháčom predstaviť vo forme, ktorá sa čo najviac podobá tomu, ako sa s nimi stretávajú v bežnom živote. Preto sme v prípade JKS použili živé nahrávky z bohoslužieb, v ktorých piesne spieva pospolitý ľud so sprievodom organistu.⁴¹ Pri rockových ukážkach sme použili oficiálne štúdiové nahrávky.

Ukážky vyžadujúce hodnotenie pozostávali z 9 až 13 tónov. Bezprostredne po každej ukážke zaznel testovací tón. Poslucháči boli požiadaní, aby zhodnotili na škále od 1 do 7, nakoľko sa testovací tón hodí k predošlým, ak má byť ukážka v súlade s daným štýlom (1 – veľmi zle, 7 – veľmi dobre). Každá ukážka bola prezentovaná v originálnej tónine, teda v prípade JKS podľa notového zápisu v spevníku a v prípade rocku podľa tóniny, ktorú uvádzajú Temperley a de Clercq (správnosť ich hodnotenia sme overovali sluchom; ich výsledok sa kryl s naším vo všetkých prípadoch). Všetky ukážky odzneli počas testovania dvakrát, z toho raz zazneli v originálnej podobe – testovací tón bol zhodný so skutočným tónom v pôvodnej piesni – a raz vo verzii s manipulovaným posledným, teda testovacím tónom. Manipulácia bola realizovaná tak, aby zvolené kritérium odlišnosti, ktoré daná ukážka testovala, zodpovedalo opačnému štýlu. Ak sme napríklad testovali očakávanie mixolydickej kvinty, ktorá je bežná v rocku, ale zriedkavá v JKS, všetky ukážky zamerané na testovanie tohoto očakávania (rockové aj JKS) zazneli v dvoch verziách, pričom v jednej končili na durovej septime a v druhej na zníženej septime. Všetky ostatné tóny boli medzi dvojicami ukážok rovnaké.

Pre každé zo štyroch vybraných kritérií odlišnosti boli zvolené hudobné ukážky podľa príslušného kritéria, vždy dve z každého štýlu. Pri výbere ukážok boli zohľad-

⁴¹ Organistom bol vo všetkých prípadoch František Beer.

nené informácie získané štatistickou analýzou. V každom experimentálnom bloku s ukázkami vyžadujúcimi hodnotenie bolo testovaných dokopy 8 melódií s dvomi pokračovaniami, úhrnne teda 16 zvukových ukážok. Ukážky mali priradené jednotné štandardné tempo 120 bpm. Celková dĺžka každej ukážky teda závisela iba od metra a dĺžky notových hodnôt a nachádzala sa v intervale 3 – 10 sekúnd. Ukážky boli vytvorené v programe Finale 2011 s použitím zvuku „piano” (klavír) a uložené ako štandardné súbory formátu .wav. Medzi posledným tónom melódie a testovacím tónom nebola pridaná pauza. Štandardizácia tempa a timbru mala za cieľ (a) vylúčiť v maximálnej možnej miere vplyv iných premenných než melódie a (b) oslabiť asociácie s konkrétnymi skladbami, teda zabrániť poslucháčom spoznať konkrétne ukážky.

Participantí mali teoreticky neobmedzený čas na zadanie svojich hodnotení po vypočutí každej ukážky, boli však inštruovaní, aby odpovedali spontánne.

4.3 Postup

Testovanie prebehlo individuálne a automatizovane prostredníctvom testovacieho softvéru PsychoPy.⁴² Individuálne experimentálne sedenie trvalo asi 20 minút. Program PsychoPy riadil experimentálny proces vrátane podávania inštrukcií, voľby náhodného poradia ukážok a zaznamenávania odpovedí. Nevidiacemu poslucháčovi asistoval experimentátor, ktorý mu čítal inštrukcie a zaznamenával jeho odpovede.

Úvodná časť experimentu pozostávala z pokusného testovacieho kola. Poslucháči boli požiadaní, aby si vypočuli krátke hudobné ukážky a zhodnotili na stupnici od 1 do 7, nakoľko sa posledný tón hodí k predošlým. Testovacie kolo malo za účel oboznámiť participantov s použitým systémom hodnotenia ukážok. Melódie použité v tejto časti pochádzali z rovnakých korpusov (JKS a rock), ale boli odlišné od testovacích melódií použitých neskôr v experimente. V tejto fáze mali poslucháči možnosť poradiť sa s experimentátorom, ktorý s nimi prediskutoval prípadné nejasnosti. Výsledky testovacieho kola neboli ďalej analyzované.

Nasledovala nehodnotiaca časť, v ktorej si probandi vypočuli ukážky z JKS. Pritom boli inštruovaní sústrediť sa hlavne na melodickú zložku. Po doznení melódií sa zobrazila inštrukcia, podľa ktorej mali v ďalšej časti hodnotiť vhodnosť posledného tónu tak, aby bol v súlade so štýlom piesní JKS. Každý poslucháč mal k dispozícii papier, na ktorý si mal zaznačiť názov alebo interpreta skladby v prípade, že by nejakú ukážku spoznal. Rovnaký postup (nehodnotiaca časť, inštrukcia, séria ukážok vyžadujúcich hodnotenie) bol použitý pre rockový korpus. Všetci probandi hodnotili najprv korpus JKS, až potom rockový korpus. Pri hodnotení však každý dostal konkrétne ukážky v náhodnom poradí generovanom softvérom.

4.4 Experiment 1: Molová terciá v skladbách durového charakteru

4.4.1 Metóda

V rockových skladbách durového charakteru, zvlášť v klasických rock and rollových skladbách, sa často vyskytujú „blue notes“, čo sa pri prepise do dvanásťtónového systé-

⁴² PEIRCE, Jonathan W.: PsychoPy-Psychophysics Software in Python. In: *Journal of Neuroscience Method*, roč. 162, 2007, č. 1-2.

mu prejavilo vo zvýšenej prítomnosti molových tercií v skladbách durového charakteru. Niektoré piesne pritom obsahujú iba znížené tercie, niektoré obsahujú obidva typy tercie. Vybrali sme dva rockové fragmenty končiace na molovej tercii, v ktorých táto molová tercia nezaznie pred testovacím tónom (Obr. 7). Prvá ukážka neobsahuje žiadny typ tercie a druhá necháva zaznieť durovú terciu. Obidva excerpty sú komponované v bluesových tóninách, obsahujúcich navyše znížený siedmy stupeň.

Obr. 7. Experiment 1 - Rockové ukážky: Creedence Clearwater Revival – *Fortunate Son* (1969), Carl Perkins – *Blue Suede Shoes* (1955)



Na znížený tretí stupeň sa rockové melódie najčastejšie dostávajú terciovým pohybom nahor z hlavného tónu. Tento pohyb je zriedkavejší ako pohyb z toniky na durovú terciu, avšak stále je pomerne bežný (322 výskytov oproti 477 v nami analyzovanom korpuse). Prvá z našich rockových ukážok obsahuje práve pohyb $\hat{1} - \hat{3}b$. Zároveň je pevne naviazaná na tonálne centrum (G), od ktorého sa vzdaluje maximálne na vzdialenosť 3 poltónov v oboch smeroch. Táto fixácia a následná striednosť použitých melodických prostriedkov je zrejماً v celej skladbe. Dôsledkom je vysoká miera tonálnej neurčitosti: bez harmonického podkladu poslucháč môže tak isto dobre očakávať durovú terciu (ak si tóninu interpretuje ako mixolydickú) ako molovú terciu (ak tóninu vyhodnotí ako dórsku). Takáto ambivalentnosť je pre rockový korpus príznačná a zaujímalo nás, ako s ňou poslucháči naložia vo svojich očakávaníach.

Druhá uvedená melódia obsahuje durovú terciu. Pretože sa nám nepodarilo v korpuse nájsť melódiu, ktorá by v požadovanom rozsahu obsahovala durovú terciu a súčasne končila krokom $\hat{1} - \hat{3}b$, vybrali sme melódiu končiacu krokom $\hat{5} - \hat{3}b$. Tento prípad tvorí jedinú výnimku z priameho porovnania krokov vo všetkých experimentoch. Vybraný fragment predstavuje typickú rock-and-rollovú schému – postup $\hat{1} - \hat{3} - \hat{5} - (\hat{6}) - \hat{7}b - (\hat{6}) - \hat{5} - \hat{3} (\hat{3}b)$. Ak by túto schému dokázali poslucháči rozoznať aj bez harmonických ukazovateľov, je pravdepodobné, že by boli ochotní uznať aj molovú terciu ako pomerne vhodné pokračovanie melódie, i keď nie také vhodné ako durovú terciu.

Oba rockové excerpty sme poslucháčom ponúkli v dvoch verziách: v pôvodnej, s malou terciou, a v modifikovanej, s durovou terciou. Pritom sme na základe štatistických výsledkov predpokladali, že molová tercia získa o niečo horšie hodnotenia ako durová, približne v pomere 3:4 v prospech durovej tercie.

Výskyt pohybu $\hat{1} - \hat{3}b$ v korpuse durových skladieb JKS sa v našom korpuse ukázal byť rovný nule, naopak, pohyb $\hat{1} - \hat{3}$ je bežným javom. Vybrali sme preto dve ukážky, ktoré majú durový charakter, obsahujú pohyb $\hat{1} - \hat{3}$ a jedna z nich necháva už pred testovacím tónom zaznieť durovú terciu, kým druhá nie (Obr. 8).

V JKS sme očakávali radikálny rozdiel medzi hodnoteniami durovej a molovej tercie zo strany poslucháčov (odmietnutie molovej tercie ako nevhodnej).

Obr. 8. Experiment 1 – Ukážky JKS: 170 – *Rozmýšľajme dnes*, 382 – *Tisíc ráz buď pozdravená*



4.4.2 Výsledky a diskusia

Porovnanie hodnotení poslucháčov pre durovú a molovú terciu v piesňach durového charakteru ukazuje Tabuľka 7. Pre každú ukážku uvádza priemerné hodnotenia respondentov a výsledky U-testu, ktorý zisťuje, či je rozdiel medzi hodnoteniami pre dvojicu ukážok (ukážka s originálnym pokračovaním verzus ukážka s modifikovaným pokračovaním) štatisticky významný. Taktiež pre každú ukážku uvádzame pravdepodobnosť výskytu posledného tónu (pravdepodobnosť 0. rádu tonálneho stupňa), resp. posledného tonálneho prechodu (pravdepodobnosť 1. rádu tonálneho stupňa) podľa štatistických meraní korpusu. Analogickým spôsobom budú prezentované výsledky ostatných experimentov.

Tabuľka 7: Porovnanie hodnotení pre molovú a durovú terciu v skladbách durového charakteru

ukážka	testovací tón	priemerné hodnotenie	štatisticky významný rozdiel	U	hladina významnosti	pravdepodobnosť 0. rádu (%)	pravdepodobnosť 1. rádu (%)
JKS 170	molová tercia	2,62	áno	115,5	0,001	0,02	0,00
JKS 170	durová tercia	5,19				20,13	1,91
JKS 382	molová tercia	4,65	nie	324	-	0,02	0,00
JKS 382	durová tercia	5,08				20,13	1,91
Blue Suede Shoes	molová tercia	4,58	nie	264	-	6,07	0,20
Blue Suede Shoes	durová tercia	5,46				16,61	1,97
Fortunate Son	molová tercia	4,58	nie	302	-	6,07	1,47
Fortunate Son	durová tercia	4,00				16,61	2,18

V ukážke JKS 170, kde zaznie durová tercia ešte pred testovacím tónom, poslucháči hodnotili podľa našich očakávaní molovú terciu štatisticky významne nižšie ako durovú. V JKS 382 hodnotili molovú terciu stále ako menej vhodnú, avšak rozdiel už nebol štatisticky významný. Táto ukážka je durová, avšak tercia v nej pred testovacím tónom nezaznie, preto si ju poslucháči nemusia nutne ako durovú interpretovať. Prítomnosť zvýšeného stupňa $6^\#$ a $7^\#$ by mohla poukazovať aj na harmonickú molovú tóninu. Táto

nejednoznačnosť mohla ovplyvniť hodnotenia respondentov, ktorí mohli dôjsť k legitímnemu záveru, že fragment môže pochádzať rovnako dobre z durovej ako z molovej piesne. Prečo potom durové zakončenia získali v priemere lepšie hodnotenia? Podľa teórie štatistického učenia môžeme predpokladať, že dominancia durových tónin, ktorá je v západnej hudbe univerzálnym javom (vrátane korpusov JKS a rocku) bude viesť k tomu, že si poslucháči interpretujú tento fragment skôr ako durový.

V piesni *Blue Suede Shoes*, napriek tomu, že pred testovacím tónom zaznie durová tercia, hodnotili poslucháči aj molovú terciu pomerne vysoko. Tento výsledok naznačuje, že participanti minimálne implicitne identifikovali klasický rokenrolový postup (hoci nikto ukážku explicitne nepomenoval), v ktorom má molová tercia legitímne miesto. V piesni *Fortunate Son*, kde durová tercia dopredu nezaznie, dokonca hodnotili molovú terciu o niečo vyššie ako durovú, i keď rozdiel sa neukázal ako štatisticky významný. Ohľadom tejto ukážky sme sa už zmienili o jej tonálnej ambivalentnosti – obsahuje okrem zníženej tercie i zníženú septimu (Obr. 7), čo mohlo mať vplyv aj na hodnotenia poslucháčov, ak si fragment interpretovali ako molový. V priemere boli poslucháči ochotnejší priradiť vyššie hodnotenie molovej tercii v rockových piesňach ako v piesňach JKS, čo je výsledok korešpondujúci s našimi očakávaniami.

4.5 Experiment 2: Mixolydická septima v skladbách durového charakteru

4.5.1 Metóda

Znížený siedmy stupeň $\hat{7}_b$ je v rocku opäť dôsledkom „blue notes“ a bluesovo-modálnej tonality. Aj keď i v JKS existujú piesne mixolydického charakteru so zníženým siedmym stupňom, oproti durovým skladbám je ich zastúpenie veľmi nízke. Mixolydická septima v rocku sa štatisticky najčastejšie vyskytuje ako druhý tón sekundového pohybu z hlavného tónu nadol. Z rockového korpusu sme vybrali dva excerpty (Obr. 9), obsahujúce pohyb $\hat{1} - \hat{7}_b$, ktorý sa dokonca ukázal ako frekventovanejší oproti $\hat{1} - \hat{7}$ (273 výskytov oproti 190).

Obr. 9. Experiment 2 – Rockové ukážky: Nirvana – *All Apologies* (1993), Beach Boys – *California Girls* (1965)



Obe ukážky majú pred nástupom zníženého siedmeho stupňa jasne durový charakter (nechávajú zaznieť durovú terciu). Prvá z nich neobsahuje siedmy stupeň, v druhej však durová septima zaznie. Keďže v korpuse boli zastúpené oba typy skladieb – také, ktoré obsahujú durovú aj zníženú septimu, aj také, ktoré pracujú iba s jedným typom – zaujímalo nás, či sú poslucháči ochotní zväziť možnosť zníženého siedmeho stupňa aj v skladbe, ktorá „priznáva“ durovosť v plnej škále. Poslucháčom sme ponúkli

dve verzie excerptu: pôvodnú, ukončenú zníženou septimou a modifikovanú, ukončenú durovou septimou. Predpokladali sme, že v súlade s nameranými prechodovými pravdepodobnosťami obe ukončenia budú hodnotiť približne rovnako.

V korpuse JKS sa nachádza menšie percento mixolydických skladieb (napr. č. 74 – *Ponáhľajme, pastuškovia*). Pohyb $\hat{1} - \hat{7}^b$ je veľmi zriedkavý, naopak, poltónový pohyb z toniky na durový siedmy stupeň je veľmi bežný. Vybrali sme dve ukážky, ktoré pohyb $\hat{1} - \hat{7}$ obsahujú tak, aby jedna z nich obsahovala durový siedmy stupeň a druhá nie (Obr. 10). Obe ukážky obsahujú durovú terciu, sú teda ľahko identifikovateľné ako durové.

Predpokladali sme, že skutočným zakončeniam s durovou septimou budú dávať poslucháči prednosť pred modifikovanými zakončeniami s mixolydickou septimou.

Obr. 10. Experiment 2 – Ukážky JKS: 90c – *Tebe sa tu klaniame*, 170 – *Rozmýšľajme dnes*



4.5.2 Výsledky a diskusia

Ako vidíme z výsledkov prezentovaných v Tabuľke 8, v prípade mixolydickej a durovej septimy sú výsledky jednoznačné – poslucháči vo všetkých prípadoch štatisticky významne preferujú durovú septimu pred mixolydickou, v JKS i v rocku, a bez ohľadu na to, či durová septima zaznie už pred testovacím tónom alebo nie. Kým v JKS sme takýto výsledok očakávali, zdá sa, že v rocku sa nám poslucháčov nepodarilo „preladiť“ na štatistické rozdelenie tonálnych stupňov tohto korpusu. V prípade rockových ukážok poslucháči teda nereflektujú ani rozdelenie tonálnych stupňov (pravdepodobnosť stupňa $\hat{7}$ a zníženého stupňa $\hat{7}^b$ je približne rovnaká), ani prechodovú pravdepodobnosť (pri zostupe z hlavného tónu je pre znížený stupeň $\hat{7}^b$ vyššia ako pre prirodzený stupeň $\hat{7}$). Zdá sa, akoby sa v tomto prípade riadili skôr všeobecným modelom tonálnej hierarchie, bez zohľadnenia štýlových špecifik.

Možné vysvetlenie tohto výsledku spočíva v charaktere predposledného tónu – toniky. Tonika je tonálne najstabilnejším tónom, a teda nevytvára silné očakávanie pokračovania. Inak povedané, kým napríklad zo stupňa $\hat{7}$ vzniká silné očakávanie pokračovania poltónovým krokom nahor do toniky, v tonike je melódia tonálne uzavretá a ľubovoľný pohyb (okrem opakovania toniky) nutne vedie do bodu nižšej tonálnej stability. Navyše tonika je štatisticky jednoznačne najpočetnejším tónom rockových piesní a oba ponúknuté stupne, $\hat{7}$ i znížený $\hat{7}^b$ sú naopak zastúpené relatívne málo. Je možné, že v týchto podmienkach neistoty poslucháč namiesto naučených pravidiel siaha k jednoduchším heuristikám, pevnejšie zakotveným v jeho mentálnej reprezentácii tonality, akými sú jednoduchý model durovej stupnice alebo pravidlo proximity. Obe tieto heuristiky by poslucháča dovedli k preferencii durovej septimy pred mixolydickou.

Tabuľka 8: Porovnanie hodnotení pre mixolydickú a durovú septimu v skladbách durového charakteru

ukážka	testovací tón	priemerné hodnotenie	štatisticky významný rozdiel	U	hladina významnosti	pravdepodobnosť 0. rádu (%)	pravdepodobnosť 1. rádu (%)
JKS 90c	mixolydická septima	3,08	áno	221,5	0,05	0,16	0,05
JKS 90c	durová septima	4,27				6,49	3,99
JKS 170	mixolydická septima	2,62	áno	107	0,001	0,16	0,05
JKS 170	durová septima	5,85				6,49	3,99
All Apologies	mixolydická septima	3,31	áno	115	0,001	2,60	1,25
All Apologies	durová septima	5,65				2,73	0,87
California Girls	mixolydická septima	3,77	áno	163	0,001	2,60	1,25
California Girls	durová septima	5,46				2,73	0,87

4.6 Experiment 3: Výskyt sekundy v skladbách molového charakteru

4.6.1 Metóda

Impulzom na tento experiment bolo zistenie zníženého počtu II. tonálneho stupňa v molových piesňach rockového korpusu. V korpuse JKS je pomer frekvencií výskytu prvého, druhého a tretieho tonálneho stupňa v molových skladbách pomerne vyrovnaný (namerané počty výskytov stupňov $\hat{1}$, $\hat{2}$ a $\hat{3}$ v našej analýze činili 1 512/1 221/1 336). V rockových molových piesňach je oproti tomu druhý stupeň zastúpený výrazne nižšie ($\hat{1} / \hat{2} / \hat{3}$ v pomere 1 665/443/1 086). Vyhýbanie sa sekunde v rocku súvisí s vyhýbaním sa malosekundovým krokom, ktoré bolo identifikované ako charakteristická črta rockového korpusu. Tento jav súvisí s pentatonickými tendenciami v rockovej hudbe.

Najčastejší intervalový pohyb na druhý tonálny stupeň v rocku tam, kde sa vyskytuje, je sekundový pohyb nadol z tretieho stupňa, teda $\hat{3} - \hat{2}$. V JKS je tento istý pohyb na prvej priečke. V rocku však nad pohybom $\hat{3} - \hat{2}$ prevažuje, v súlade s tendenciou vyhýbať sa malým sekundám, návrat z tretieho stupňa na toniku $\hat{3} - \hat{1}$. Z oboch korpusov sme vybrali molové excerpty, končiace pohybom $\hat{3} - \hat{2}$ (Obr. 11 a 12). V žiadnom excerpte nezaznie druhý stupeň pred testovacím tónom.

Poslucháčom sme dali na výber dve rôzne ukončenia: $\hat{3} - \hat{2}$ a $\hat{3} - \hat{1}$. Predpokladali sme, že v rocku budú preferovať pohyb $\hat{3} - \hat{1}$, kým v JKS sa priklonia k možnosti $\hat{3} - \hat{2}$.

Obr. 11. Experiment 3 – Rockové ukážky: 2Pac feat. Dr. Dre – *California Love* (1997), Rolling Stones – *Gimme Shelter* (1969)



Obr. 12. Experiment 3 – Ukážky JKS: 139 – *Iní Krista opustili*, 191 – *O tajomstvách umučenia*



4.6.2 Výsledky a diskusia

Tabuľka 9: Porovnanie hodnotení pre druhý a prvý tonálny stupeň v skladbách molového charakteru

ukážka	testovací tón	priemerné hodnotenie	štatisticky významný rozdiel	U	hladina významnosti	pravdepodobnosť 0. rádu (%)	pravdepodobnosť 1. rádu (%)
JKS 139	II. stupeň	5,00	nie	300	-	15,73	9,55
JKS 139	I. stupeň	4,38				19,44	1,22
JKS 191	II. stupeň	5,65	áno	235,5	0,05	15,73	9,55
JKS 191	I. stupeň	4,96				19,44	1,22
California Love	II. stupeň	5,31	áno	175,5	0,005	7,46	3,16
California Love	I. stupeň	6,27				28,04	4,31
Gimme Shelter	II. stupeň	3,77	áno	117,5	0,001	7,46	3,16
Gimme Shelter	I. stupeň	5,81				28,04	4,31

V prípade porovnania tonálneho stupňa $\hat{2}$ a $\hat{1}$ v molových skladbách poslucháči v súlade s našimi predpokladmi konzistentne hodnotili stupeň $\hat{2}$ ako vhodnejší v ukážkach JKS a stupeň $\hat{1}$ ako vhodnejší v rockových ukážkach (Tabuľka 9). V prípade rockových ukážok ide z pohľadu štatistického učenia o jednoznačnú voľbu (stupeň $\hat{1}$ prevažuje nad $\hat{2}$ v pravdepodobnostiach 0. aj 1. rádu). V prípade ukážok JKS je situácia menej jednoznačná – tonika je podľa analýzy nášho korpusu početnejšia ako stupeň $\hat{2}$, ale prechod $\hat{3} - \hat{2}$ je omnoho častejší ako $\hat{3} - \hat{1}$. To mohlo ovplyvniť ich voľbu v ukážke JKS 139, kde je stupeň $\hat{2}$ hodnotený v priemere vyššie, avšak rozdiel medzi hodnoteniami stupňov $\hat{1}$ a $\hat{2}$ nie je štatisticky významný.

4.7 Experiment 4: Dórska sexta v skladbách molového charakteru

4.7.1 Metóda

Porovnanie tonálnych profilov molových piesní ukázalo, že v JKS prevládajú prirodzené molové tóniny. Pomerne vysoký nameraný výskyt zvýšeného siedmeho stupňa $\hat{7}\#$ (približne polovičný oproti stupňom $\hat{6}$ a $\hat{7}$) naznačuje tiež relatívne frekventovaný výskyt postupov v rámci harmonických molových tónin. Zvýšená sexta $\hat{6}\#$ má zo všetkých stupňov $\hat{6}$, $\hat{6}\#$, $\hat{7}$ a $\hat{7}\#$ výrazne najnižšie zastúpenie.

V rockovom tonálnom profile sledujeme pentatonickú štruktúru: najčastejšie zastúpenými stupňami sú $\hat{1}$ $\hat{3}$ $\hat{4}$ $\hat{5}$ $\hat{7}$; oproti stupňu $\hat{7}$ majú všetky okolité stupne $\hat{6}$, $\hat{6}\#$, $\hat{7}\#$ významne nižšie zastúpenie. Napriek tomu, ak porovnáme prirodzenú molovú sextu s dórskou sextou, v priemere je zvýšený stupeň $\hat{6}\#$ iba dvojnásobne menej frekventovaný ako prirodzený stupeň $\hat{6}$ (70 oproti 141 výskytov v našej analýze). Aj keď je výskyt zvýšeného stupňa $\hat{6}\#$ v rocku z absolútneho hľadiska pomerne nízky, pri porovnaní molovej a dórskej sexty má stupeň $\hat{6}\#$ predsa väčšiu šancu ako v JKS. V JKS je totiž výskyt stupňa $\hat{6}\#$ oproti prirodzenému stupňu $\hat{6}$ iba 63 oproti 403 výskytom. Zaujímalo nás preto, či budú poslucháči vo svojich očakávaniach reflektovať aj rozdiely medzi pomerne zriedkavo sa vyskytujúcimi stupňami.

Najfrekventovanejším intervalovým pohybom, končiacim na dórskej sexte, je v rocku sekundový pohyb nadol $\hat{7} - \hat{6}\#$. Pre náš experiment sme preto vybrali dve ukážky s prítomnosťou tohto pohybu (Obr. 13).

Obr. 13. Experiment 4 – Rockové ukážky: Steppenwolf – *Born To Be Wild* (1968), Beatles – *Eleanor Rigby* (1966)



Pri druhej ukážke existuje riziko, že ju poslucháči spoznajú, vzhľadom na to, že ide o veľmi známu skladbu, ľahko identifikovateľnú z ukážky. Toto riziko sme však museli podstúpiť, pretože v našom korpuse boli prítomné práve iba dve skladby s klesajúcim krokom $\hat{7} - \hat{6}\#$.

V JKS je prítomné malé percento piesní dórskeho charakteru. Vybrali sme dve ukážky s rovnakým krokom ($\hat{7} - \hat{6}\#$) ako v rockových ukážkach (Obr. 14). Pritom sme však na základe výsledkov štatistickej analýzy predpokladali, že ak poslucháčom ponúkne ako pokračovanie zvýšený stupeň $\hat{6}\#$ a prirodzený stupeň $\hat{6}$, v prípade JKS budú vysoko preferovať prirodzený stupeň $\hat{6}$. Postup $\hat{7} - \hat{6}$ je totiž v JKS oproti $\hat{7} - \hat{6}\#$ asi desaťnásobne frekventovanejší (172 výskytov oproti 18). V rocku je napriek dominancii prirodzenej sexty pravdepodobnosť prechodu $\hat{7} - \hat{6}\#$ dvojnásobná oproti prechodu $\hat{7} - \hat{6}$, preto sme predpokladali vyváženejšie hodnotenie molovej a dórskej sexty.

Obr. 14. Experiment 4 – Ukážky JKS: 93 – *Veselým hlasom spievajte*, 221 – *Najsvätejšia Trojica*

4.7.2 Výsledky a diskusia

Zo všetkých poslucháčov počas všetkých experimentov iba jeden spoznal a pomenoval jednu konkrétnu ukážku (Beatles – *Eleanor Rigby*). Táto explicitná vedomosť sa prejavila aj na hodnotení: „správne“ pokračovanie s dórskou sextou bolo ohodnotené najvyššou hodnotou (7), kým „nesprávne“ pokračovanie s molovou sextou bolo ohodnotené najnižšou hodnotou (1). Prirodzene, nemôžeme vylúčiť, že poslucháči podvedome spoznali aj iné ukážky, aj keď ich nevedeli pomenovať, a že táto skutočnosť ovplyvnila ich hodnotenie.

Tabuľka 10: Porovnanie hodnotení pre dórsku a molovú sextu v skladbách molového charakteru

ukážka	testovací tón	priemerné hodnotenie	štatisticky významný rozdiel	U	hladina významnosti	pravdepodobnosť 0. rádu (%)	pravdepodobnosť 1. rádu (%)
JKS 93	dórska sexta	5,81	nie	282	–	0,81	0,24
JKS 93	molová sexta	5,50				5,18	2,21
JKS 221	dórska sexta	5,12	nie	325	–	0,81	0,24
JKS 221	molová sexta	4,88				5,18	2,21
Born To Be Wild	dórska sexta	4,77	nie	293.5	–	1,18	0,34
Born To Be Wild	molová sexta	4,27				2,37	0,17
Eleanor Rigby	dórska sexta	5,19	nie	332.5	–	1,18	0,34
Eleanor Rigby	molová sexta	5,38				2,37	0,17

Rozdiely v preferencii poslucháčov medzi dórskou a molovou sextou sú pomerne malé (Tabuľka 10). Ak vychádzame z princípu štatistického učenia, v prípade ročkového korpusu by sme mohli predpokladať určité „zmätenie“ poslucháča: prechodová pravdepodobnosť nultého rádu je totiž pre dórsku sextu dvakrát nižšia ako pre molovú sextu, kým prechodová pravdepodobnosť prvého rádu je naopak pre pohyb $\hat{7} - \hat{6}\#$ dvakrát vyššia ako pre pohyb $\hat{7} - \hat{6}$. V ukážke *Born To Be Wild* poslucháči ohodnotili o niečo vyššie dórsku sextu, čo implikuje skôr orientáciu podľa rozde-

lenia prechodov medzi tonálnymi stupňami, v ukážke *Eleanor Rigby* naopak v priemere o niečo vyššie ohodnotili molovú sextu, čo naznačuje skôr orientáciu podľa rozdelenia tonálnych stupňov.

Výsledky týkajúce sa ukážok JKS je ťažšie interpretovať. V rozdelení pravdepodobností nultého aj prvého rádu nič neindikuje dôvod, prečo by mala dórska sexta byť hodnotená tak vysoko, ako ju hodnotili naši poslucháči. Je pravda, že naše ukážky boli skutočne dórskeho charakteru, a teda priradiť dórskej sexte vysoké hodnotenie je „správna odpoveď“. Ak však vychádzame z predpokladu, že pre respondentov boli ukážky neznáme (ani jeden neuviedol, že by tieto piesne poznal; vybrané piesne nepatria medzi známejšie piesne JKS), toto vysvetlenie neobstojí. Ponúka sa viacero možných vysvetlení.

Pri oboch ukážkach je možné nesprávne vyhodnotenie tonálneho centra. Huron dokazuje, že ak je pokusná osoba inštruovaná predstaviť si v mysli izolovaný tón, najčastejšie si ho predstaví ako toniku.⁴³ Podobne prvý tón počutej melódie máme tendenciu interpretovať predbežne ako toniku, kým nás ďalší vývoj melódie neprinúti reštrukturalizovať tonálnu schému okolo iného centra. Obe ukážky JKS sa začínajú na dominantnom stupni, pri počutí bez opory notového zápisu sú však obe interpretovateľné aj tak, akoby sa začínali od toniky: skladba č. 93 (d dórska) tonálne „funguje“ aj v a mol a skladbu č. 221 (a dórska) nám nič nebráni chápať v e mol. V oboch prípadoch sa zvýšený stupeň 6# predefinuje na bežný stupeň 2, ktorý v danej tónine predstavuje logickú voľbu.

Inou možnosťou, ktorú musíme zvážiť, je tá, že poslucháči v tomto prípade nemajú silnejšie očakávania, podľa ktorých by sa rozhodovali. Obe ponúkané možnosti zakončenia, molová i dórska sexta, patria k slabo zastúpeným tonálnym stupňom v JKS i rockovom korpuse. Vyskytujú sa teda pomerne zriedkavo, čo nepraje štatistickému učeniu. Ak naši poslucháči v takejto situácii nemajú očakávania, je možné, že zvolia jednoduchšiu univerzálnu heuristiku, akou je jednoduchá molová tonálna schéma alebo jednoduchá proximita. V tomto prípade však ide o protichodné tendencie – molová tonalita by ich doviedla do molovej sexty, kým podľa princípu proximity by museli zvoliť dórsku sextu. Keďže hodnotenia pre dórsku sextu sú v JKS o niečo vyššie, javí sa, že poslucháči sa priklonili k heuristike proximity. Skutočnosť, že medzi žiadnou z dvojíc ukážok neboli namerané štatisticky významné rozdiely v hodnotení, však poukazuje na nerozhodnosť poslucháčov v tejto situácii.

Tretia možnosť, o ktorej môžeme uvažovať, súvisí so stupňom oboznámenosti so štýlovo-špecifickými znakmi JKS. Pri úvodnom dopytovaní sme zistili, že priemerná znalosť štýlu JKS nedosahuje stupeň znalosti rockového štýlu. Ak má poslucháč o JKS iba obmedzené vedomosti, môže si vytvoriť nepresnú, „falošnú“ reprezentáciu tohto štýlu; ak si napríklad predstavuje JKS zjednodušene ako „zbierku starých piesní“, jeho všeobecná predstava o „starých piesňach“ môže viesť k nadhodnoteniu výskytu modalít v korpuse. Takýto poslucháč už nehodnotí štýl podľa jemu vlastných charakteristík, ale prenáša naň schémy osvojené z iných hudobných korpusov. Dôsledkom takéhoto uvažovania môže byť vyhodnotenie dórskej sexty ako vhodné pokračovanie.

⁴³ HURON, Ref. 38.

5. Všeobecná diskusia a záver

Testovali sme očakávania poslucháčov v štyroch rôznych tonálne-špecifických situáciách na vzorke dvoch rôznych hudobných štýlov a porovnávali tieto experimentálne získané výsledky s výsledkami predošlej štatistickej analýzy. Z porovnaní týchto dát sa javí, že v situáciách, kde je sila očakávania pomerne vysoká, sa poslucháči pri voľbe nasledujúceho tónu riadia skôr podľa štýlovo-špecifických kritérií (rozdelenie pravdepodobností tonálnych stupňov a tonálnych prechodov v príslušnom štýle). Naopak, tam, kde sú očakávania slabé, prikláňajú sa pri voľbe nasledujúceho tónu ku všeobecným kritériám (univerzálny, všeobecný tonálno-hierarchický model, neberúci ohľad na štýlové špecifiká, alebo univerzálne pravidlá percepcie, ako napríklad proximita). Dôležitým faktorom pri hodnotení bola aj tonálna jednoznačnosť ukážok; ak existovala legitímna možnosť ukážku „napasovať“ na dve rôzne tonálne schémy, pričom pre každú z nich bol prirodzeným pokračovaním iný z ponúkaných testovacích tónov, výsledné hodnotenia boli podobné.

V **Experimente 1** sme zisťovali, nakoľko prekvapivá je pre poslucháčov malá tercia v durovom tonálnom kontexte. Predpokladali sme, že v prípade JKS ju budú považovať za veľmi prekvapivú, v prípade rocku za akceptovateľnú, i keď nie takú vhodnú ako durovú terciu. Tento predpoklad sa nám potvrdil. V ukážke JKS 170, ktorá bola jasne durová (durová tercia v nej zaznela už pred testovacím tónom), poslucháči dali štatisticky významne prednosť durovej tercii pred molovou. V rock and rollovej piesni *Blue Suede Shoes*, ktorá mala tiež jasne durový charakter (v skutočnosti mixolydický, ale pre tento experiment je relevantné zaznenie durovej terciie pred testovacím tónom) poslucháči síce hodnotili durovú terciu v priemere ako vhodnejšiu, avšak rozdiel medzi hodnoteniami durovej a molovej terciie nebol štatisticky významný, čo indikuje akceptovateľnosť malej terciie v rockovom kontexte. Skladby JKS č. 382 a *Fortunate Son* boli tonálne nejednoznačné: žiadna z nich neobsahovala terciu. JKS č. 382 sa dala chápať ako harmonická molová, v dôsledku čoho poslucháči akceptovali molovú terciu; i keď durová tercia získala v priemere lepšie hodnotenia, rozdiel medzi durovou a molovou terciou nebol štatisticky významný. *Fortunate Son* sa vďaka lýdickej septime mohla interpretovať ako dórska, čo sa u niektorých poslucháčov aj stalo; i keď rozdiel medzi oboma terciami nebol štatisticky významný, molová tercia bola v priemere hodnotená vyššie.

V prípade **Experimentu 2** sme predpokladali, že poslucháči budú považovať mixolydickú septimu v JKS za nevhodnú, v rocku, kde sa vyskytuje rovnako často ako durová septima, ju však budú tolerovať. Táto hypotéza sa potvrdila pre JKS, kde poslucháči štatisticky významne preferovali durovú septimu pred mixolydickou bez ohľadu na to, či v ukážke pred testovacím tónom zaznela durová septima, alebo nie. Hypotézu sme však museli zamietnuť v prípade rockových skladieb: i tu poslucháči jednoznačne preferovali durovú septimu pred mixolydickou, a to nielen v ukážke, kde durová septima dopredu zaznela, ale i v ukážke, kde pred testovacím tónom nezaznela žiadna septima. Možným vysvetlením je, že posledným krokom vo všetkých ukážkach bol pohyb z toniky nadol, buď poltónový na durovú septimu, alebo celotónový na zníženú septimu. Tonika je najstabilnejším tonálnym stupňom všeobecne a zvlášť v rocku, kde je aj najčastejšie sa vyskytujúcim tónom; naproti tomu stupne $\hat{7}$ a $\hat{7}^b$ sú zastúpené len slabo. Ak si má poslucháč vybrať, kam sa z maximálnej stability toniky pohnúť, jeho

preferencia durovej septimy môže vyplývať z neistoty: štatistickým učením nebol pravdepodobne hlbšie internalizovaný v rámci „tonálnej schémy rocku“ ani jeden z ponúknutých tónov, preto si vyberie durovú septimu buď podľa všeobecného modelu durovej tonality (všetky ukážky boli jednoznačne identifikovateľné ako durové), alebo podľa pravidla proximity.

Experiment 3 bol navrhnutý na základe zistenia, že stupeň $\hat{2}$ je v molových skladbách rockovej hudby zastúpený výrazne slabšie ako v JKS. Pentatonický charakter mnohých rockových piesní sa prejavuje vo vyhýbaní sa poltónom, ktoré JKS naopak preferuje. Na základe výsledkov štatistickej analýzy sme postavili hypotézu, že v JKS budú poslucháči uprednostňovať pohyb $\hat{3} - \hat{2}$ pred $\hat{3} - 1$, kým v rockovom korpuse budú ich očakávania opačné. Táto hypotéza sa nám potvrdila pri všetkých štyroch ukázkach, z toho štatisticky významne v troch: oboch rockových a jednej z JKS. Z hľadiska štatistického učenia bola v rocku situácia jednoznačná; návrat z medianty do toniky sa vyskytuje častejšie ako schod z medianty na druhý stupeň a súčasne celkový výskyt toniky v molových skladbách ďaleko prevyšuje výskyt druhého stupňa. V JKS je síce poltónový schod z medianty na druhý stupeň častejší ako na prvý stupeň, tonika je však početne častejšia ako druhý stupeň. Aj keď sa podľa hodnotení javí, že poslucháči sa riadili skôr prechodovými pravdepodobnosťami ako porovnaním početností tonálnych stupňov, v jednej z dvoch ukážok JKS to nestačilo na štatisticky významné odlišenie hodnotení.

V poslednom **Experimente 4** sme skúmali, či očakávania poslucháčov odrážajú štatistické parametre tonálnej štruktúry aj v prípade, že ide o slabo zastúpené tonálne stupne. Porovnávali sme očakávania pre molovú verzus zvýšenú sextu v molových skladbách. Ak by poslucháči boli citliví na štatistické rozdelenie tonálnych stupňov, mali by uprednostňovať v oboch štýloch prirodzenú sextu pred zvýšenou; pri rockových skladbách by však ich tolerancia dórskej sexty mala byť vyššia ako pri JKS. Navyše, pri konkrétnom skúmanom prechode $\hat{7} - \hat{6}$, resp. $\hat{7} - 6\#$ je štatisticky častejší prechod $\hat{7} - 6\#$, čo nás viedlo k predpokladu ešte väčšej tolerancie, azda až zrovnoprávnenia zvýšenej sexty s prirodzenou. Výsledky boli nejednoznačné: v žiadnej ukážke sme nenamerali štatisticky významné rozdiely v hodnoteniach oboch tónov. Pre rockový štýl je tento výsledok interpretovateľný dvomi spôsobmi: buď sa naplnili naše očakávania o zrovnoprávnení stupňov $\hat{6}$ a $6\#$, alebo sa minimálna zastúpenosť oboch stupňov v korpuse prejavila na nedostatku očakávaní a následnej ambivalencii poslucháčov. V prípade JKS by sme však boli očakávali jednoznačnejšiu preferenciu. Zo štatistického hľadiska mal prirodzený šiesty stupeň podporu v absolútnych i prechodových pravdepodobnostiach a jeho zastúpenie v tonálnej schéme bolo síce nízke, ale nie úplne zanedbateľné (na rozdiel od zvýšeného šiesteho stupňa, ktorý bol zastúpený vskutku minimálne). Napriek tomu bola v oboch ukázkach ohodnotená dórska sexta ako mierne vhodnejšia. Toto zistenie môže mať rôzne príčiny. Jednou z nich je nesprávne vyhodnotenie tonálneho centra, spôsobené tonálnou nejednoznačnosťou ukážok. Pre tento scenár bola voľba zvýšenej sexty (ktorá sa v alternatívnej tónine stala druhým stupňom) logickou voľbou. Hodnotenia poslucháčov mohli byť ovplyvnené tiež neistotou: v prípade absentujúcej preferencie – ak sa napríklad nevybudovala kvôli slabému zastúpeniu oboch stupňov – môžu poslucháči siahnuť po jednoduchej heuristike proximity. Inou možnosťou je aplikácia „falošnej schémy“ vyplývajúca z ne-

dostatočnej znalosti korpusu. Pri počúvaní staršej duchovnej piesne sa poslucháčovi môže aktivovať schéma, ktorú si osvojil v súvislosti s iným korpusom („staré piesne, ktoré bývajú často modálne“) a to ho môže viesť k nadhodnoteniu vhodnosti modálneho stupňa.

Ponúka sa otázka, do akej miery sa poslucháči pri tvorbe očakávaní orientujú podľa štatistických charakteristík príslušného štýlu. Inkorporujú skutočne štýlovo-špecifické odlišnosti, alebo sa skôr riadia jedinou, nadradenou všeobecno-tonálnou schémou či jednoduchými pravidlami, ako napríklad pravidlom proximity? Z uvedených výsledkov sa javí, že tieto možnosti kombinujú podľa situácie, teda podľa sily a určitosti očakávania.

Ak si zvolíme ako kvantitatívne vyjadrenie univerzálneho tonálno-hierarchického modelu Krumhanslovej model tonálnych hierarchií,⁴⁴ ktorý obsahuje experimentálne získané hodnotenia pre tonálne stupne aj ich prechody, môžeme preskúmať korelácie medzi výsledkami hodnotení našich poslucháčov a štýlovo-špecifickými a všeobecnými modelmi pre oba korpusy (Tabuľky 11, 12). Pre každú dvojicu premenných uvádzame nameranú hodnotu Spearmanovej korelácie a príslušnú hladinu významnosti. Pri nekorelovaných premenných hodnoty neuvádzame.

Tabuľka 11: Korelácie (Spearmanovo ρ) medzi hodnoteniami poslucháčov a jednotlivými štýlovo-špecifickými a všeobecnými pravdepodobnostnými modelmi pre JKS. Všetky vyčíslené korelácie boli namerané na hladine $\alpha < 0,01$. Nevyčíslené dvojice sa ukázali ako nekorelované.

	hodnotenie	P 0. rádu JKS	P 1. rádu JKS	P 0. rádu Krumhanslová	P 1. rádu Krumhanslová	proximita
hodnotenie	1					
P 0. rádu JKS	0,24	1				
P 1. rádu JKS	0,30	0,64	1			
P 0. rádu Krumhanslová	0,24	0,88	0,52	1		
P 1. rádu Krumhanslová	0,20	0,67	0,79	0,71	1	
proximita	-0,16	0,22	-0,43	0,36	-	1

Tabuľka 12: Korelácie (Spearmanovo ρ) medzi hodnoteniami poslucháčov a jednotlivými štýlovo-špecifickými a všeobecnými pravdepodobnostnými modelmi pre rock. Všetky vyčíslené korelácie boli namerané na hladine $\alpha < 0,01$. Nevyčíslené dvojice sa ukázali ako nekorelované.

	hodnotenie	P 0. rádu rock	P 1. rádu rock	P 0. rádu Krumhanslová	P 1. rádu Krumhanslová	proximita
hodnotenie	1					
P 0. rádu rock	0,16	1				
P 1. rádu rock	-	0,84	1			
P 0. rádu Krumhanslová	0,29	0,60	0,43	1		
P 1. rádu Krumhanslová	-	0,29	0,16	0,71	1	
proximita	-	0,53	0,21	0,27	-	1

⁴⁴ KRUMHANS, Ref. 23.

Vidíme, že v prípade JKS sú hodnotenia poslucháčov štatisticky významne, ale slabšie korelované so všetkými kritériami. Proximita je ako jediná negatívne korelovaná s očakávaniami, teda čím väčší interval, tým nižšie hodnotenie. Najvyššia korelácia je medzi hodnoteniami poslucháčov a štýlovo-špecifickými prechodovými pravdepodobnosťami. Toto zistenie je v súlade s výsledkami štúdie Krumhanslová a kol., ktorá ukázala, že poslucháči oboznámení so štýlom korpusu sú citlivejší na prechodové pravdepodobnosti medzi tónmi než na ich rozloženie početností.⁴⁵ Tento faktor sa zrejme prejavil aj u našich poslucháčov, ktorí poznali pravidlá štýlu JKS. Korelácie so všeobecnou tonálnou schémou podľa Krumhanslovej sú podobné, len o málo nižšie ako korelácie so štýlovo-špecifickými kritériami JKS. To zaiste súvisí s faktom, že JKS je do veľkej miery „typickým západným tonálnym korpusom“, silno korelovaným so všeobecnou tonálnou schémou. Krumhanslovej schéma má však nad štýlovo-špecifickú schému metodologickú výhodu: je zostrojená na základe experimentálnych výsledkov získaných metódou testovacieho tónu, teda rovnakou metódou, akú sme použili v našich experimentoch. Ako sme už uviedli v úvodnej časti, výsledky získané touto metódou majú tendenciu byť skreslené v prospech tonálnych stupňov evokujúcich finalitu: keďže testovacia melódia v bode testovacieho tónu zastane, poslucháči pripisujú vyššie hodnoty tónom, ktoré evokujú finalitu, než tým, ktoré nechávajú melódiu „neukončenú“. Mohli by sme teda predpokladať, že hodnotenia našich poslucháčov, získané identickou metódou, budú lepšie korelované s Krumhanslovej výsledkami než s dátami získanými štatistickou analýzou korpusu. To, že sa tak nestalo, podporuje teóriu, že poslucháči skutočne inkorporujú do svojich očakávaní štýlovo-špecifické črty korpusu.

Iba veľmi slabá je korelácia hodnotení poslucháčov a proximity. Experimenty 1 – 4 však neobsahujú testovací tón väčší ako 4 poltóny (veľká tercia), čo sú napospol malé intervaly. Pri takom malom intervalovom ambite proximita možno nie je dostatočným rozlišovacím kritériom, podľa ktorého by poslucháči svoje očakávania diferencovali.

V prípade rockového korpusu boli zistené štatisticky významné, ale slabé korelácie očakávaní poslucháčov iba s pravdepodobnosťami 0. rádu, teda s rozložením tonálnych stupňov a to tak štýlovo-špecifickými, ako všeobecnými. Navyše sú poslucháči citlivejší na všeobecnú tonálnu schému oproti štýlovo-špecifickej. Zdá sa, že v štýle rockovej hudby sú naši poslucháči štýlovo „stratení“: oba faktory – orientácia skôr podľa rozdelení tónov ako podľa ich prechodových pravdepodobností i orientácia podľa všeobecnej tonálnej schémy skôr ako podľa štýlovo-špecifickej – indikujú nedostatočný stupeň odbornosti v danom štýle. Tu nachádzame rozpor medzi počiatočným sebahodnotením poslucháčov a ich výsledkami; úroveň svojej oboznámenosti s rockovým štýlom ohodnotili participanti v priemere na 4 z 5 bodov (u JKS to boli v priemere iba 3 z 5 bodov). Vzhľadom na všadeprítomnosť rocku v každodennom prostredí a na jeho popularitu medzi mladými poslucháčmi nespochybňujeme samohodnotiace schopnosti poslucháčov. Rozpor si vysvetľujeme zásadnými rozdielmi v charaktere oboch skúmaných korpusov.

Kým JKS sa vyznačuje vysokou štýlovou koherentnosťou, rock je strešný pojem pre mnoho štýlových kategórií, z ktorých každá má svoje štýlovo-špecifické pravidlá

⁴⁵ KRUMHANSL et al., Ref. 5.

a osobitosti. Klasická rock-and-rollová skladba z 50. rokov má z tonálno-štatistického hľadiska zdôraznené iné tonálne stupne a prechody ako, povedzme, grungová skladba z 90. rokov. Pre inherentnú štýlovú rozmanitosť je ťažké byť „expertom na rock ako taký“. Ak by poslucháč aj bol expertom a mal dobre osvojené rôzne tonálne schémy zodpovedajúce rôznym rockovým štýlom, dizajn nášho experimentu mu sťažuje ich aplikáciu. Pre identifikáciu konkrétneho rockového štýlu sú primárne faktory ako rytmus, beat, nástrojové zloženie a celkový zvuk, teda informácie, ktoré náš experimentálny dizajn neponúka. Niekoľko participantov sa po skončení experimentálneho sedenia vyslovilo, že použitie MIDI-tónov im komplikovalo „vcítenie sa“ do rockového štýlu (nie však do štýlu JKS). To mohlo spôsobiť ich neschopnosť aplikovať správnu tonálnu schému aj v prípade, že ju mali dobre naučenú. Nevýhodou pre poslucháča je aj odlišný typ tonality: modálne vplyvy a hojnosť „blue notes“ komplikujú tonálne vcítenie. Kým v JKS poslucháč môže na prevažnú väčšinu skladieb bez váhania aplikovať durovú alebo molovú schému, v rocku je, ako sme poznamenali v úvode, delenie na dur a mol do značnej miery umelé. To činí tonalitu menej jednoznačnou a sťažuje aj voľbu vhodného tonálneho modelu.

Namerané korelačné hodnoty nie sú práve ohurujúce: javí sa, že štatistické učenie hrá pri generácii očakávaní svoju úlohu, nie je to však veľmi významná úloha. Skúsme sa pri týchto výsledkoch pristaviť, ozrejmiť si, o čom vlastne vypovedajú a tiež upozorniť na niektoré metodologické pasce.

Korelačné hodnoty v Tabuľke 12 porovnávajú experimentálne zistené očakávania poslucháčov vždy len s jedným systémom kritérií. Predstavujú teda scenár, že by sa poslucháč pri tvorbe svojich očakávaní riadil práve iba jedným systémom: buď iba rozložením tonálnych stupňov v korpuse, alebo iba ich prechodovými pravdepodobnosťami atď. Takýto model je však veľmi zjednodušený. Na základe výsledkov Experimentov 1 – 4 sa domnievame, že poslucháči pri tvorbe očakávaní tieto kritériá nejakým spôsobom kombinujú. Poslucháč môže napríklad pri prechode z tónu i na tón $i+1$ uprednostňovať podľa princípu proximity poltónový interval pred celotónovým, ale iba vtedy, ak výsledný tón $i+1$ je dostatočne tonálne stabilný; v prípade, že by poltónový posun z tónu i viedol k nedoškálnemu (tonálne labilnému) tónu $i+1$, môže naopak preferovať tonálnu stabilitu pred proximitou a očakávať skôr celotónový posun. Ideálne by bolo zostaviť matematický model, ktorý by kombinoval všetkých päť kritérií a vyčíslil ich spoločnú predikčnú hodnotu pre namerané očakávania. Bežným štatistickým modelom používaným v takýchto prípadoch je viacnásobná lineárna regresia, ktorá vyčísluje, nakoľko lineárna kombinácia dvoch alebo viacerých kritérií predpovedá experimentálne namerané výsledky. Viacnásobnú lineárnu regresiu v našom prípade však nie je možné použiť kvôli vysokej vzájomnej korelovanosti nezávislých premenných. Navyše, v tomto prípade pravdepodobne nejde o lineárnu kombináciu faktorov, ale o uprednostnenie toho-ktorého kritéria v závislosti od konkrétneho kontextu.

Druhým obmedzujúcim faktorom je skutočnosť, že náš experiment z veľkej množiny tonálnych situácií vyberá len štyri konkrétne príklady. Z týchto vybraných situácií sa niektoré vyznačujú vysokou silou a špecifickosťou očakávaní, niektoré naopak predstavujú rozhodovanie v podmienkach slabej sily očakávania a vysokej neistoty, napríklad kvôli pohybu na málo zvyčajné tóny. Dôsledkom úzkeho výberu vzorky sú slabšie korelačné hodnoty: pripomeňme si, že korelácia početností tonálnych stupňov

(ich pravdepodobností výskytu 0. rádu) našich korpusov vcelku s Krumhanslovej modelom bola v prípade JKS $\rho=0,92$ pri durových i molových piesňach a v prípade rocku $\rho=0,88$ pri durových a $\rho=0,79$ pri molových piesňach. Z Tabuliek 11 a 12 vidíme, že pri porovnaní hodnôt iba niektorých vybraných tonálnych stupňov sú korelácie slabšie. Pre JKS ide o koreláciu $\rho=0,88$; pri rockovej hudbe je rozdiel výraznejší a korelácia klesá na $\rho=0,59$. Toto porovnanie naznačuje, že v prípade rockového korpusu situácie, ktoré sme vybrali, patria práve k tým atypickým, resp. k takým, ktoré sa líšia od všeobecnej tonálnej schémy a sú skôr štýlovo jedinečné.

Napokon, hodnotenia poslucháčov zaiste poznačila tonálna nejednoznačnosť niektorých ukážok. Pri chýbajúcej harmonickej opore môže byť zaradenie melódie do durovej alebo molovej schémy problematické, najmä, ak melódia neobsahuje tretí tonálny stupeň (napr. JKS č. 382, Experiment 1). Vzhľadom na celkovú dominanciu durových skladieb sa dá očakávať (výsledky nášho experimentu túto hypotézu podporujú), že poslucháči durovú terciu preferujú. V prípade absencie durovej tercie však akceptujú aj molovú terciu (dochádza k predefinovaniu tonálnej schémy na molovú) a neodmietajú ju, ako by to pravdepodobne urobili v explicitne durovom kontexte v JKS.

Ako problematické sa ukázali aj obe ukážky JKS v Experimente 4, ktoré bolo možné interpretovať ako dórské, ale aj molové v paralelnej tónine. Tieto dve možné interpretácie mali odlišné logické závery.

Výsledky hodnotení sme vždy porovnávali iba s jednou štatistickou schémou, prislúchajúcou tónine, v ktorej bola skladba skutočne zložená. Pritom však nevieme, koľko poslucháčov aplikovalo „správnu“ schému a koľko alternatívnu, rovnako prípustnú schému. Ak by sme uvedené tri problematické skladby vylúčili z analýzy, získali by sme výrazne vyššie korelačné hodnoty (Tabuľka 13).

Z rockových ukážok je tonálne nejednoznačná *Fortunate Son* (Experiment 1), ktorá vďaka blue notes evokuje dórsky tonálny model. Jej elimináciou by sme došli k vyšším korelačným hodnotám (Tabuľka 14).

Tabuľka 13: Korelácie (Spearmanovo ρ) medzi hodnoteniami poslucháčov a jednotlivými štýlovo-špecifickými a všeobecnými pravdepodobnostnými modelmi pre JKS (iba tonálne jednoznačné ukážky). Všetky vyčíslené korelácie boli namerané na hladine $\alpha < 0,05$. Nevyčíslené dvojice sa ukázali ako nekorelované.

	hodnotenie	P 0. rádu JKS	P 1. rádu JKS	P 0. rádu Krumhanslová	P 1. rádu Krumhanslová	proximita
hodnotenie	1					
P 0. rádu JKS	0,37	1				
P 1. rádu JKS	0,46	0,48	1			
P 0. rádu Krumhanslová	0,35	0,93	0,40	1		
P 1. rádu Krumhanslová	0,43	0,81	0,81	0,74	1	
proximita	-0,17	0,31	-0,64	0,32	-0,17	1

Tabuľka 14: Korelácie (Spearmanovo ρ) medzi hodnoteniami poslucháčov a jednotlivými štýlovo-špecifickými a všeobecnými pravdepodobnostnými modelmi pre rock (iba tonálne jednoznačné ukážky). Všetky vyčíslené korelácie boli namerané na hladine $\alpha < 0,05$. Nevyčíslené dvojice sa ukázali ako nekorelované.

	hodnotenie	P 0. rádu rock	P 1. rádu rock	P 0. rádu Krumhanslová	P 1. rádu Krumhanslová	proximita
hodnotenie	1					
P 0. rádu rock	0,21	1				
P 1. rádu rock	0,12	0,80	1			
P 0. rádu Krumhanslová	0,33	0,57	0,37	1		
P 1. rádu Krumhanslová	-	0,35	0,15	0,73	1	
proximita	-	0,45	0,12	0,30	-	1

Všimnime si, že poradie korelačných hodnôt sa nezmenilo ani v jednom z korpusov: pri JKS stále platí, že poslucháči sú citlivejší na prechodové pravdepodobnosti oproti jednoduchým početnostiam a na štýlovo-špecifické kritériá oproti všeobecným; naopak, pri rockovom korpusu očakávanie poslucháčov skôr odrážajú početnosti tonálnych stupňov a skôr všeobecnú tonálnu schému.

Zhrňme teda ešte raz naše zistenia. V korpusu JKS poslucháči prejavili citlivosť na durovú i molovú schému, pričom z hľadiska tonálneho učenia boli najcitlivejší na štýlovo-špecifickú schému tonálnych prechodov. Tento výsledok, v súlade s výsledkami doterajších výskumov, naznačuje dobrú orientáciu v pravidlách korpusu. Hodnotenia poslucháčov obzvlášť divergovali od tonálno-štatistickej schémy v prípade tonálne nejednoznačných situácií. Na objasnenie rozhodovania poslucháčov v takýchto podmienkach neistoty by bol vhodný dizajn experimentu s pridanou tonálno-analytickou časťou, v ktorom by poslucháči informovali experimentátora, ako chápu ukážku z hľadiska tonality (prípadne by konštatovali tonálnu dezorientáciu).

V rockovom korpusu sa poslucháči ukázali byť najcitlivejší na všeobecnú tonálnu schému, konkrétne na rozdelenie tonálnych stupňov. Spoliehanie sa na všeobecné kritérium skôr ako na štýlovo-špecifické indikuje nejasnosť ohľadom špecifických pravidiel korpusu. Poslucháči buď nemali dostatočne internalizované rockové schémy, alebo ak ich mali, ich použitie bolo inhibované dizajnom experimentu. Rockový žáner je veľmi rôznorodý a kľúč k spoznaniu konkrétneho rockového štýlu spočíva v mimomelodických faktoroch ako rytmické vzorce, harmónia, celkový „sound“ a podobne. Bez týchto pomôcok je obťažné s istotou siahnuť po špecifickej schéme – všeobecný model je v takýchto podmienkach neistoty „bezpečnou voľbou“.

Výsledky našej série experimentov teda indikujú, že v prípade dobre definovaných, koherentných korpusov, ktoré poslucháč dobre pozná, sú očakávania generované skôr štýlovo-špecifickými kritériami. Naopak, pri korpusoch s vysokou mierou variability majú na vznik očakávaní väčší vplyv všeobecné tonálne schémy. Skutočnosť, že pri odlišných korpusoch konštruujú poslucháči svoje očakávania odlišným spôsobom, podporuje našu pôvodnú hypotézu o nie jednom, ale viacerých systémoch očakávaní pre rôzne hudobné štýly. Na lepšie preskúmanie problematiky by však bolo potrebné rozšíriť experiment tak, aby obsahoval väčší počet ukážok i tonálnych situácií,

ako i väčší počet respondentov. Vcítieniu poslucháčov do rockovej atmosféry by pomohlo zvolenie rockovejšieho zvuku. Použitý rockový korpus sa okrem toho ukázal ako príliš široký; lepšiemu preskúmaniu problematiky by mohlo pomôcť obmedzenie na niektorý z jeho subžánrov. Osobitnú pozornosť by si zasluhovali tonálne nejednoznačné situácie, ktoré si žiadajú detailnejšie preskúmanie konkrétneho spôsobu, akým ich poslucháč interpretoval. Všetky uvedené limitácie tohto výskumu môžu napomôcť vylepšenie dizajnu obdobných výskumov v budúcnosti.

Príloha 1: Abecedný zoznam piesní analyzovaných v rámci rockového korpusu

Skladba	Interpret	Rok vydania
1999	Prince	1982
A Change Is Gonna Come	Sam Cooke	1964
A Hard Day's Night	The Beatles	1964
A Whiter Shade of Pale	Procol Harum	1967
All Along the Watchtower	The Jimi Hendrix Experience	1968
All Apologies	Nirvana	1993
All I Have to Do Is Dream	The Everly Brothers	1958
Back in Black	AC/DC	1980
Be My Baby	The Ronettes	1963
Billie Jean	Michael Jackson	1983
Bitter Sweet Symphony	The Verve	1997
Bizarre Love Triangle	New Order	1986
Blitzkrieg Bop	The Ramones	1976
Blowin' in the Wind	Bob Dylan	1963
Blue Suede Shoes	Carl Perkins	1956
Blueberry Hill	Fats Domino	1956
Bo Diddley	Bo Diddley	1955
Born to Be Wild	Steppenwolf	1968
Both Sides Now	Joni Mitchell	1969
Bridge over Troubled Water	Simon and Garfunkel	1970
Brown Eyed Girl	Van Morrison	1967
California Dreamin'	The Mamas & The Papas	1965
California Girls	The Beach Boys	1965
California Love	Dr. Dre & 2Pac	1997
Cathy's Clown	The Everly Brothers	1960
Changes	David Bowie	1971
Come As You Are	Nirvana	1991
Crazy	Patsy Cline	1961
Crying	Roy Orbison	1961
Da Doo Ron Ron	The Crystals	1963
Dancing in the Street	Martha & The Vandellas	1964
Dancing Queen	ABBA	1976
Don't Worry Baby	The Beach Boys	1964
Dream On	Aerosmith	1973
Earth Angel	The Penguins	1954
Eight Miles High	The Byrds	1966
Eleanor Rigby	The Beatles	1966
Enter Sandman	Metallica	1991
Every Breath You Take	The Police	1983
Everyday People	Sly and the Family Stone	1968
Fake Plastic Trees	Radiohead	1995
Fast Car	Tracy Chapman	1988

Skladba	Interpret	Rok vydania
Folsom Prison Blues	Johnny Cash	1956
For What It's Worth	Buffalo Springfield	1967
Fortunate Son	Creedence Clearwater Revival	1969
Free Fallin'	Tom Petty	1989
Georgia on My Mind	Ray Charles	1960
Gimme Shelter	The Rolling Stones	1969
Go Your Own Way	Fleetwood Mac	1977
Good Golly Miss Molly	Little Richard	1958
Great Balls of Fire	Jerry Lee Lewis	1957
Hallelujah	Jeff Buckley	1994
Heartbreak Hotel	Elvis Presley	1956
Help!	The Beatles	1965
Heroes	David Bowie	1977
Hey Jude	The Beatles	1968
Honky Tonk Women	The Rolling Stones	1969
Hot Stuf	Donna Summer	1979
Hotel California	The Eagles	1976
Hound Dog	Elvis Presley	1956
House of the Rising Sun	The Animals	1964
I Believe I Can Fly	R. Kelly	1996
I Can't Make You Love Me	Bonnie Raitt	1991
I Fought the Law	The Bobby Fuller Four	1966
I Got You (I Feel Good)	James Brown	1965
I Heard It Through the Grapevine	Marvin Gaye	1968
I Only Have Eyes for You	The Flamingos	1959
I Still Haven't Found What I'm Looking For	U2	1987
I Want You Back	The Jackson 5	1969
I'm So Lonesome I Could Cry	Hank Williams	1949
I'm Waiting for the Man	The Velvet Underground	1967
Imagine	John Lennon	1971
In My Life	The Beatles	1965
In The Midnight Hour	Wilson Pickett	1965
In The Still of the Nite	The Five Satins	1956
It's a Man's Man's Man's World	James Brown	1966
I've Been Loving You Too Long	Otis Redding	1965
Jailhouse Rock	Elvis Presley	1957
Johnny B. Goode	Chuck Berry	1958
Jumpin' Jack Flash	The Rolling Stones	1968
Kashmir	Led Zeppelin	1975
Let It Be	The Beatles	1970
Let's Get It On	Marvin Gaye	1973
Let's Stay Together	Al Green	1971
Like a Rolling Stone	Bob Dylan	1965
Little Red Corvette	Prince	1983
Living for the City	Stevie Wonder	1973

Skladba	Interpret	Rok vydania
London Calling	The Clash	1980
Long Tall Sally	Little Richard	1956
Lose Yourself	Eminem	2002
Loser	Beck	1993
Losing My Religion	R.E.M.	1991
Louie Louie	The Kingsmen	1963
Love and Happiness	Al Green	1972
Love Will Tear Us Apart	Joy Division	1980

Summary

MELODIC EXPECTATION IN THE CONTEXT OF MUSICAL STYLE

Explicit or implicit musical expectations are an integral part of musical experience. They are generated by the combined operation of a number of factors including style, which has an important role. Empirical studies examining the melodic aspect of expectations as a rule compare radically different musical languages, for example Western and Asian music (on the assumption that one of the given cultures will be familiar to the test subject, while the other will be unfamiliar).

Our research is focused on the subtler differences in expectations between two Western styles which are familiar to the Slovak listener. To what extent will the listener's expectations correspond with the style-specific characteristics of the corpus, or alternatively with general rules for melodic expectations, such as expectation of a melodically close or tonally stable tone? The first step in the research was an analysis of transitional probabilities of tones in two selected corpora: hymns (taken from the Roman Catholic hymnbook *Jednotný katolícky spevník*) and rock songs.

In the experimental section 26 listeners were asked to rate on a scale of 1 to 7 how well the last tone of the melody they heard suited the given style. Each melody was heard twice in the experiment, but each time with a different final tone: one ending was typical of the style of the hymnbook, the other of the rock style. For example, in minor melodies in the hymns the third scale-degree is most often followed by a semitone descent to the second scale-degree; in rock songs, however, there is more often a descent within the interval of the minor third to the tonic. Two blocks of melodies were used in testing: a block of hymns (8 x 2 samples) and a block of rock songs (8 x 2 samples). We established that the responses given by listeners to hymns from the hymnbook tended more to reflect style-specific characteristics of the corpus, rather than the general tonal schema as defined by Carol L. Krumhansl. For the rock corpus there was an opposite result. While the hymnbook corpus is distinguished strictly by diatonic melody and is stylistically consistent, the rock corpus is highly variable in terms of melody, harmony, rhythm and timbre. We therefore believe that for cohesive, well-defined styles (the hymnbook repertoire) it is more probable that listeners have at their disposal a style-specific set of expectations which they apply while listening. Contrastingly, in variable, broadly-defined styles they will tend to apply a general tonal model rather than style-specific variants.

POZOSTALOSŤ KAROLA PLICKU A PROBLÉMY JEJ SPRACOVANIA¹

MIRIAM TIMKOVÁ

Mgr. Miriam Timková, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: miriam.timkova@savba.sk

ABSTRACT

The literary remains of Karol Plicka (1894 – 1987) have been lodged since the second half of the 1980s in the Slovak National Museum in Martin. The paper is devoted to the history and the current state of the remains, describes the manner of their processing and identifies their content. It is centrally concerned with providing a picture of the manuscript notebook records of Slovak folk songs, which form the core of Plicka's literary remains.

Keywords: Karol Plicka, literary remains, records of folk songs, manuscript collection of Slovak folk songs

Úvod

Rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku (1894 – 1987) patrí k významným prameňom hudobného folklóru na Slovensku z prvej polovice 20. storočia. Pre slovenskú etnomuzikológiu má táto zbierka osobitný význam ako pramenný materiál spojený s historickými metódami a technikami zberu a záznamu ľudových piesní. Dosiaľ sa však nestala predmetom kompletného spracovania a následne aj sprístupnenia verejnosti. Príčin je viacero. Na jednej strane je to Plickov spôsob zberu a záznamu ľudových piesní, ktorý bol zároveň aj dôvodom doterajších, diametrálne sa líšiacich odhadov o rozsahu celej zbierky. Pre potreby jej spracovania bolo najskôr nevyhnutné pochopiť Plickov systém záznamu piesní v teréne a spôsob

¹ Príspevok vznikol na základe časti dizertačnej práce autorky: TIMKOVÁ, Miriam: *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku a Plickova pozostalosť*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2011.

jeho ďalšej práce s týmito záznamami.² K uvedenej otázke sa Plicka sám nevyjadroval a jeho publikované názory sa týkali skôr iných hľadísk zberateľskej práce v teréne: výberu lokality, výberu vhodných spevákov, výberu piesňového repertoáru, hudobného štýlu a pod.³ Obraz o Plickovom spôsobe záznamu piesní je preto možné získať hlavne na základe štúdia materiálu samotného – jeho zápisov piesní. Predpokladom na to je zhromaždenie všetkých Plickových zápisov slovenských ľudových piesní do jedného celku. V tomto spočíva druhá príčina, prečo dosiaľ Plickova rozsiahla rukopisná zbierka nebola spracovaná a prístupná.

Plickove rukopisné zápisy slovenských piesní sú dnes uložené na viacerých miestach, kde sa v súčasnosti nachádzajú v rôznom štádiu spracovania. Na Slovensku sú to na prvom mieste tieto dve inštitúcie: **Literárny archív Slovenskej národnej knižnice** (ďalej SNK) v Martine, pôvodne Matica slovenská (ďalej MS) a **Slovenské národné múzeum** v Martine (ďalej SNM), pôvodne Etnografické múzeum.⁴ Plickove zápisy slovenských ľudových piesní sú pravdepodobne uložené aj v niektorých inštitúciách v Čechách a na Morave. Napríklad, menší fond jeho piesňových zápisov sa nachádza v zbierkach **Etnologického ústavu Akadémie vied České republiky** (ďalej EÚ AVČR), **pracoviště Brno**. Ide prevažne o repertoárové zlomky – jednotliviny, ktoré sa tu vyskytujú najmä v podobe kompletných rukopisných melodicko-textových zápisov pochádzajúcich z viacerých regiónov Slovenska.⁵ Tieto zápisy zatiaľ ostali mimo našej pozornosti, v budúcnosti však bude potrebné doplniť nimi záznamy nachádzajúce sa na Slovensku.

Dosiaľ najviac pozornosti venovali bádatelia Plickovým zápisom piesní v **SNK v Martine**. Spomenutý zbierkový fond prešiel niekoľkými štádiami spracovania. V súčasnosti sa nachádza v podobe základnej evidencie materiálu a je prístupný bádateľom na ďalšiu prácu. Pravdepodobne prvým zásadnejším odborným spracovaním prešiel fond v období, keď v Hudobnom odbore MS pôsobil Jozef Kresánek. Kresánek nastúpil do MS ako mladý absolvent vysokoškolského štúdia a pôsobil tu v rokoch 1940 – 1944. V tomto období tu boli sústredené najvýznamnejšie rukopisné zbierky ľudových piesní z územia celého Slovenska a z prostredia slovenských enkláv v zahraničí. Popri publikovaných prameňoch práve tieto rukopisné zbierky pomohli podstatne rozšíriť Kresánkov rozhľad v materiáli s celoslovenským záberom, vrátane Plickovej

² URBANCOVÁ, Hana: Rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku – otázky evidencie a spracovania prameňov. In: *Od lidové písně k evropské etnologii. 100 let Etnologického ústavu Akademie věd České republiky. / Vom Volkslied zur Europäischen Ethnologie. 100 Jahre Ethnologisches Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik*. Ed. Jana Pošpišilová, Jana Nosková. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, s. 232-244.

³ Napr. PLICKA, Karol: O zbieraní ľudových piesní. In: *Sborník Matice Slovenskej*, roč. 2, 1924, s. 28-30.

⁴ Odpisy z Plickovej rukopisnej zbierky sa nachádzajú aj v ďalších inštitúciách, kde boli vyhotovené pre interné potreby ich pracovníkov. Na študijné účely vznikol súbor odpisov pre Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave (ďalej ÚHV SAV), ktorý je uložený ako samostatná zbierková jednotka v Rukopisnom archíve ľudových piesní Oddelenia etnomuzikológie (ďalej RÚHV). Keďže ide o sekundárne odpisy, pre ďalšie základné štúdium Plickovej zbierky majú len vedľajší význam.

⁵ HRABALOVÁ, Olga: *Průvodce písňovými sbírkami. Díl 1, Díl 2*. Brno : Krajské kulturní středisko v Brně, 1983.

zbierky rukopisných záznamov slovenských ľudových piesní, ktorú Kresánek musel dobre poznať.⁶ Stala sa preňho nielen predmetom archívnej práce, ale najmä dôležitým prameňom poznania slovenskej ľudovej piesne, predovšetkým jej hudobnej stránky. Plickove zápisy Kresánek použil ako materiálový základ pre svoju teóriu slovenskej ľudovej piesne,⁷ viaceré z nich uverejnil vo svojej monografii.⁸ Po Kresánkovi sa Plickovou zbierkou, uloženou v SNK v Martine, zaoberali Alica a Oskár Elschekovci v období, keď zhromažďovali a skúmali staršie zbierky slovenských ľudových piesní ako súčasť dejín slovenskej etnomuzikológie.⁹ Zbierkový fond Karola Plicku v SNK v Martine obsahuje textové a melodické zápisy piesní z 211 lokalít Slovenska, čo predstavuje ca 5 000 piesňových záznamov.¹⁰

V ďalšej inštitúcii, v SNM v Martine, sa nachádza fond textových zápisov piesní písaných na stroji, ktoré múzeum získalo roku 1986 kúpou ešte za života Karola Plicku. Tento fond je spracovaný podľa lokalít a je k dispozícii bádateľom na štúdium. Práve SNM v Martine vlastní aj ďalší významný pramenný materiál k Plickovým zápisom slovenských ľudových piesní, ktorý zatiaľ nie je sprístupnený bádateľskej verejnosti. Je súčasťou Plickovej pozostalosti uloženej v tejto inštitúcii. Ide o donedávna celkom neznámy materiál, ktorý bol pôvodne umiestnený u Plicku v Prahe. Postupné spracovanie a sprístupnenie Plickovej pozostalosti je preto dôležité nielen z hľadiska poznania jeho osobnosti, ale aj, ako na to poukážeme ďalej, z hľadiska kompletizácie jeho rozsiahlej rukopisnej zbierky zápisov slovenských ľudových piesní.¹¹

Príspevok zverejňuje základné informácie o pozostalosti Karola Plicku z hľadiska súčasného stavu jej spracovania, aj z hľadiska jej obsahu. Predostrie viaceré otázky, ktorými bude potrebné v budúcnosti sa podrobnejšie zaoberať nielen v súvislosti s Plickovou pozostalosťou, ale aj v súvislosti s jeho rozsiahlou rukopisnou zbierkou slovenských ľudových piesní.

⁶ URBANCOVÁ, Hana: Kresánek ako etnomuzikológ. In: *Jozef Kresánek (1913 – 1986) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie v rámci BHS 2013. Ed. Lubomír Chalupka. (v tlači)

⁷ TIMKOVÁ, Miriam: Zbierka Karola Plicku ako jeden z prameňov Kresánkovej práce o slovenskej ľudovej piesni. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 2, s. 235-245.

⁸ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. (2. vyd., reprint, Bratislava : Národné hudobné centrum, ²1997)

⁹ ELSCHKEOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2005, s. 40-42. (1. vyd. Bratislava : Osvetové centrum, ¹1962)

¹⁰ Z tohto fondu v SNK bol zhotovený súbor odpisov pre ÚHV SAV na interné bádateľské účely. Pozostáva z druhotných odpisov (ca 1 000 jednotiek) zhotovených na základe tých Plickových rukopisných zápisov, ktoré boli čitateľné a z hudobného hľadiska kompletné.

¹¹ Plickovou pozostalosťou sa autorka zaoberá od roku 2005, keď k nej získala po prvýkrát prístup ako študentka Katedry hudobnej vedy FiFUK v Bratislave v rámci odbornej praxe pod pedagogickým vedením PhDr. Hany Urbanovej, DrSc. Podrobný súpis výskumných ciest a práce s týmto fondom od roku 2005 pozri: TIMKOVÁ, Ref. 1, s. 31.

1. K histórii a súčasnému stavu Plickovej pozostalosti

Pozostalosť Karola Plicku je zatiaľ pre širšiu odbornú verejnosť neznámym prameňom, ktorý sa nachádza v SNM v Martine predbežne v stave deponátu.¹²

Rozhodujúcim podnetom na získanie dokumentov súvisiacich so životom a dielom Karola Plicku bola príprava koncepcie jeho múzea. Prvé zvozy písomných materiálov, technických prístrojov a vecí osobnej potreby (fotoaparáty, publikácie a i.) sa začali roku 1986, ešte za Plickovho života, keď sa niektoré jeho osobné predmety stali exponátmi novozaloženého Múzea Karola Plicku v Blatnici, ktoré tvorí súčasť Slovenského národného múzea.¹³

Po Plickovej smrti dohliadli na prevoz zvyšnej pozostalosti jeho dvaja synovia Ivan a Vladimír.¹⁴ Tento proces sa ukončil v druhej polovici 80. rokov.¹⁵ Z dôvodu pretrvávania Plickovej pozostalosti v stave deponátu sa s týmito materiálmi odborne nepracovalo takmer dve desaťročia. Preto nebol bližšie definovaný ani ich vzťah k ostatným, vyššie spomenutým a dnes už odbornej verejnosti známym častiam Plickovej rukopisej zbierky slovenských ľudových piesní, uloženým v SNM a v SNK v Martine. Plickova pozostalosť bola v SNM v Martine deponovaná bez podrobnejšieho odborného spracovania aj z toho dôvodu, že táto inštitúcia nedisponuje odborným pracovníkom-špecialistom so vzdelaním v oblasti hudby, osobitne ľudovej piesne a hudby, ktorý by dokázal spracovať pozostalosť spolu aj s početnými hudobnými záznamami piesní a identifikovať, o aký materiál v tomto prípade ide.

Znovuoživenie záujmu o Plickovu pozostalosť sa datuje od roku 2005, keď sa vedenie múzea SNM v Martine dohodlo na spolupráci s ÚHV SAV v Bratislave pri ďalšom odbornom spracovaní Plickovej pozostalosti.¹⁶ Zámerom bolo odborne spracovať tento deponát a zistiť detailnejšie, čo a v akom stave sa v ňom nachádza: či ide o materiály typu autografov Karola Plicku alebo len – ako sa z neznalosti problematiky často tvrdilo – o odpisy (prepisy), či dokonca o prevzaté materiály, resp. kópie z bývalej MS (dnes SNK). Ako však ukázali prvé sondy do repertoáru piesňových zápisov z vybraných lokalít, v rámci ktorých sa porovnali zápisy zo zbierkového fondu uloženého v SNK v Martine a zápisy z pozostalosti uloženej v SNM v Martine, obidva korpusy sú vzájomne komplementárne.¹⁷

Na základe prvých sond do Plickových zápisov sa objavila naliehavá potreba odborne spracovať najmä tú časť pozostalosti, ktorá obsahuje rukopisné zápisy slovenských ľudových piesní, čím sa významne doplní jeho rukopisná zbierka zápisov, uložená v SNK v Martine. Popritom bolo nevyhnutné určiť presnejšie obsah celej pozostalosti tak, aby sa mohol tento materiál čo najskôr začleniť do aktuálneho výskumu a postupne sprístupniť bádateľom.

¹² Z pohľadu múzejného pracovníka-kurátora sa síce Plickova pozostalosť chápe ako „deponát“, ale na jednoduchšie pochopenie problému a rozlíšenie jednotlivých fondov Plickových rukopisných zápisov piesní uvádzame pojem „pozostalosť“.

¹³ TIMKOVÁ, Ref. 1, s. 31.

¹⁴ Ing. arch. Ivan Plicka (nar. 1930) a kameraman Vladimír Plicka (nar. 1932).

¹⁵ Presný dátum ukončenia prevozu Plickovej pozostalosti sa nám nepodarilo zistiť.

¹⁶ Výskum sa uskutočnil na podnet odbornej pracovníčky SNM v Martine, etnologičky a kurátorky PhDr. Daše Ferklovej ako pomoc hudobnovednej inštitúcie pracovníkom múzea pri spracovaní materiálov z Plickovej pozostalosti s hudobným obsahom.

¹⁷ TIMKOVÁ, Ref. 1, s. 32.

2. Práca s pozostalosťou a jej fázy

Už prvé kontakty s materiálom upozornili na to, že problematika ďalšieho odborného spracovania Plickovej pozostalosti bude oveľa zložitejšia, než sa spočiatku predpokladalo. Plickova pozostalosť sa nachádza uložená v škatuliach tak, ako bola pri postupnom zvoze v 80. rokoch v SNM provizórne uložená. V tom čase vykonali pracovníci múzea iba základnú evidenciu tohto materiálu, a to spôsobom, ktorý umožnilo prvotné zoskupenie materiálu a jeho provizórne uloženie: spočítali sa jednotlivé záznamové lístky (jednotky) v rámci škatúl, pričom na prednú stranu škatule sa vždy uviedol stručný opis jej obsahu (materiál ostal bez signovania). Je evidentné, že toto prvotné (predbežné) spracovanie nebolo presné a ani dostačujúce na to, aby vyčerpávajúco zachytilo nielen reálny stav materiálu, ale aj skutočný obsah pozostalosti. Napriek tomu na dlhú dobu ostalo jediným spôsobom jej spracovania. (Príloha, obr. 1)

Pri ďalšej odbornej práci s Plickovou pozostalosťou, ktorá zahrnovala revíziu spomenutej prvotnej evidencie materiálu, bolo potrebné najprv vykonať základný prieskum jednotlivých materiálových celkov: podrobne prejsť obsah všetkých škatúl, manuálnym roztriedením a prelistovaním jednotlivých záznamov zistiť, čo všetko škatule obsahujú a podľa toho určiť ďalší bádatelský postup práce.

Keďže najväčší objem pozostalosti predstavujú **zápisy ľudových piesní**, na začiatku sme sústredili pozornosť najskôr na túto časť. Na jej príklade budeme ilustrovať postupy práce s Plickovou pozostalosťou, predovšetkým s tou jej časťou, ktorá je z etnomuzikologického hľadiska pre nás najhodnotnejšia a najzaujímavejšia.

Po prehliadnutí obsahu všetkých škatúl bolo zjavné, že Plicka mal svoje zápisy ľudových piesní zatriedené podľa určitého kľúča – predovšetkým podľa lokalít. V tomto spôsobe triedenia Plickových rukopisných zápisov sme pokračovali aj my, nakoľko sa ukázal ako veľmi praktický a významne pomohol zjednotiť značne rozptýlený a pomešaný piesňový materiál.

Plickova pozostalosť obsahuje jednak rukopisné zápisy piesní, jednak strojopisom písané zápisy piesňových textov. Rukopisné zápisy v porovnaní so strojopisnými tvoria v pozostalosti väčšinu. Ako ďalší postup triedenia sa ukázalo vhodné separovať Plickove rukopisné záznamy ľudových piesní a v ich rámci odčleniť zápisy textov od zápisov nápevov, tak ako ich samostatne zapísal Plicka v teréne. K nim sa potom postupne priradzovali melodicko-textové zápisy v podobe čistopisu, písané Plickovou rukou.

Inú problematiku tvoria v pozostalosti na stroji zapísané, resp. odpísané texty piesní z rôznych lokalít Slovenska, Moravy a Čiech. Pôvodne ich mal Plicka uložené v osobitných obaloch.¹⁸ Boli označené a zoskupené podľa toho, na aké zámery mali Plickovi tieto strojom písané materiály slúžiť: boli zatriedené na základe abecedného radenia piesní podľa textových incipitov alebo podľa žánrovej príslušnosti piesní. Ako príklad môžeme uviesť obaly s Plickovým označením: „Zboj. – Balady“, „Legendy (české)“, „Milostné (české aj slov.)“, „Sirotské“, „Vojna“ a pod. Strojopisom zapísané texty piesní

¹⁸ Pojem „obal“, ktorý tu používame, treba chápať nasledovne: v Plickovom prípade ide o pôvodné uloženie jeho zápisov do rôznych, napoly preložených hárkov veľkosti A4 či A5 (podľa veľkosti záznamových lístkov), pričom Plicka často používal rozmanitý dostupný papier, ktorý mal momentálne k dispozícii, nezriedka išlo aj o úradné tlačivá. V tomto spôsobe triedenia materiálu sme pokračovali a vytvárali sme tak nové obaly s príslušným názvom podľa obsahu.

pravdepodobne mohli slúžiť Plickovi pri spracovaní určitej témy, ako podklad na publikovanie alebo ako materiál na porovnanie s inými zbierkami, ako o tom svedčia viaceré jeho štúdie a články, kde sa venoval odbornému zhodnoteniu svojich zápisov.¹⁹

Po tomto základnom roztriedení Plickových piesňových zápisov sa ukázalo, že naša prvotná idea – zachovať pôvodný obsah škatúl – sa nedá uplatniť v plnom rozsahu. Najmä pri spracovaní piesňových záznamov sa prejavila ako málo flexibilná a nebolo možné ju striktné dodržať pri všetkých spracovávaných škatuliach. Pri triedení a zoraďovaní piesňového materiálu sme často nachádzali melodické a textové záznamy z jednej konkrétnej lokality oddelené od seba, uložené vo viacerých škatuliach. Po dôkladnom zvážení sme ich sústredili do tej škatule, v ktorej ich bolo pôvodne najviac. Takýmto spôsobom sme napríklad zhromaždili rukopisné záznamy piesní z Marikovej, podobne aj zápisy piesní od speváčky Evy Studeničovej z Moravského Svätého Jána.²⁰

Pri hľadaní kritérií spracovania piesňových záznamov z pozostalosti bolo vhodné všímať si najprv Plickov spôsob radenia a značenia piesní, čo v mnohých prípadoch napovedalo aj náš ďalší postup spracovania. Výsledná rekonštrukcia väčších skupín záznamov, ktoré spolu určitým spôsobom súviseli, často potvrdila správnosť tohto zvoleného postupu. Napríklad, v prípade radenia piesní podľa Plickovho očíslovania piesňových zápisov toto jeho vlastné číslovanie potvrdilo zhodu pri zoskupovaní zápisov, ktorú spätne overil aj textový incipit piesne.

Ďalšia práca s piesňovými zápsmi spočívala najmä v tom, že okrem pokračovania v základnom triedení materiálu, pri ktorom sme rešpektovali niektoré z pôvodných Plickových spôsobov triedenia zápisov (zoradenie piesní podľa lokalít, zoradenie textových a melodických záznamov podľa Plickovho očíslovania), bolo nevyhnutné vytvoriť si ďalšie postupy práce s materiálom tak, aby sa dosiahlo určité zjednotenie tohto veľmi heterogénneho piesňového materiálu.

Na základe získaných poznatkov z predbežného pramenného výskumu – z evidencie, triedenia a usporiadania prameňov – sme pri ďalšej práci zvolili kombináciu metód hudobnej historiografie a etnomuzikológie: heuristickú metódu, s ktorou úzko súvisí pramenná kritika zápisov, a následne aj komparatívne skúmania prameňov; ďalej historickú metódu, ktorá je založená na skúmaní a zoradení faktov v časovej následnosti, a hudobnoštylovú analýzu, ktorá bola využitá ďalej aj pri hĺbkovej etnomuzikologickej analýze vybraných repertoárových celkov z roztriedených Plickových rukopisných zápisov slovenských ľudových piesní.²¹

Nakoľko členenie piesňových zápisov podľa lokalít v tomto Plickovom materiáli jednoznačne prevládalo, rozhodli sme sa zachovať ho ako primárne kritérium. Ďalším krokom pri spracovávaní piesňových zápisov v pozostalosti bola evidencia lokalít, z ktorých tieto zápisy pochádzali. Vychádzali sme pritom z melodických zápisov slovenských ľudových piesní, kde boli názvy lokalít uvedené najčastejšie. Vytvorenie zoznamu lokalít komplikoval aj fakt, že Plicka nezaznačil vždy konkrétne názvy obcí,

¹⁹ Napr. PLICKA, Karol: Ta dala mamka... In: *Výtvarné snahy*, roč. 9, 1927, č. 4, s. 460-465. PLICKA, Karol: Svetová vojna v ľudových piesňach slovenských. In: *Slovenské pohľady*, roč. 45, 1929, s. 445-453. PLICKA, Karol: Slovenské uspávanky. In: *Slovenské pohľady*, roč. 43, 1927, s. 460-474.

²⁰ Výber z týchto svojich zápisov uverejnil Plicka v diele: PLICKA, Karol: *Eva Studeničová spieva*. Martin : Osveta, ¹1928. (²1984).

²¹ TIMKOVÁ, Ref. 1, s. 26-30.

ale niekedy len ich skratky alebo len všeobecnejšie názvy oblastí a regiónov, kde zbieral (napr. „Orava“, „Púchovská dolina“ a pod.).

Výsledkom zložitej a podrobnej komparácie jednotlivých názvov lokalít na melodických zápisoch piesní je zistenie, že piesňový materiál, ktorý sa v Plickovej pozostalosti nachádza, bol dokumentovaný v 124 lokalitách.²² Zoznam lokalít, ktorý sme takto vytvorili, sa potom porovnal s už existujúcim zoznamom lokalít k zbierkovému fondu Plickových zápisov v SNK, ktorý uvádza spolu 211 lokalít. Porovnaním obidvoch zoznamov sme zistili, že sa zhodujú v 68 lokalitách. Zvyšných 56 lokalít zo zápisov z pozostalosti môžeme pokladať za „nové“, nakoľko sa v zozname (katalógu) lokalít z SNK nevyskytujú.

Pre veľkú časovú náročnosť podrobnej komparácie všetkých piesňových zápisov z Plickovej pozostalosti sme predbežne urobili iba niekoľko hĺbkových analyticko-komparačných sond. Pomocou nich sme sa snažili poukázať na možnosti ďalšej práce pri spracovaní Plickových rukopisných zápisov. Na základe troch vybraných lokalít z Trenčianskeho kraja (Mariková, Dohňany, Lazy pod Makytou) sme priblížili pracovné postupy, ktoré možno aplikovať aj na ďalší materiál Plickových rukopisných zápisov. Cieľom tohto výskumu bolo vyhodnotenie rukopisných zápisov piesní vybraných lokalít z Plickovej pozostalosti a ich porovnanie s rukopisnými zápsmi piesní z tých istých lokalít, uloženými v SNK.²³

Okrem podrobnejšieho spracovania pozostalosti bolo ďalšou prioritou nášho výskumu testovanie metód, ako zistiť skutočný počet Plickom zapísaných piesní. Dodnes sa totiž celkový počet piesní dokumentovaných Plickom iba odhaduje, a to najmä kvôli torzovitosti jednotlivých zbierkových fondov, ale aj kvôli problémom prepojenia ich obsahu. Po základnom heuristickom spracovaní rukopisných zápisov slovenských ľudových piesní z Plickovej pozostalosti by malo byť ďalším cieľom ich komplexné porovnanie so zbierkovým fondom Plickových zápisov piesní z SNK v Martine, resp. tiež so zlomkovým fondom v EÚ AVČR, pracovisko Brno.

Keďže nás Plickova rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní zaujíma najmä ako celok, pri práci s Plickovou pozostalosťou sme zamerali pozornosť – napriek výskytu českých a moravských ľudových piesní vo viacerých škatuliach – v prvom rade na slovenskú ľudovú pieseň a na ňu sa vzťahujúce záznamy melodické aj textové. Popritom sme však výskyt zápisov českých a moravských ľudových piesní, okrajovo aj piesní rusínskeho etnika, evidovali.

²² Spomínaný zoznam lokalít bol vytvorený podľa toho, či z danej lokality boli nájdené predovšetkým melodické zápisy; textové prvopisy bez existencie melodických zápisov sme pri vytváraní zoznamu lokalít nebrali do úvahy.

²³ TIMKOVÁ, Ref. 1, s. 52. Výsledky porovnávaní za jednotlivé lokality boli publikované aj samostatne: TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Mariková z rukopisnej zbierky Karola Plicku. In: *Hudobný archív* 16. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 246-290. TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Dohňany. Zo zápisov Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 2, s. 251-273. TIMKOVÁ, Miriam: Pieseň z obce Lazy pod Makytou v zápisoch Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 1, s. 104-136.

3. Obsah pozostalosti

Plickova pozostalosť obsahuje heterogénny materiál, ktorý je uložený v 14 škatuliach. Po základnom preskúmaní a spracovaní obsahu týchto škatúl bolo možné celý materiál rozdeliť do niekoľkých skupín. Tieto skupiny boli špecifikované podľa druhu písomného materiálu (rukopisné, strojopisné a tlačou publikované pramene), aj z hľadiska obsahu:

- a) Rukopisné zápisy ľudových piesní, ktoré zahŕňajú melodické a textové zápisy piesní slovenských, českých, moravských a rusínskych, v menšom množstve aj zápisy piesní Slovákov v zahraničí (Rumunsko, bývalá Juhoslávia, Spojené štáty americké);
- b) Strojopisné zápisy textov ľudových piesní (t. j. textové prepisy),²⁴ ktoré nielen pochádzajú z Plickových vlastných zápisov, ale sú aj prevzaté zo zbierok iných zberateľov (ide prevažne o texty slovenských, českých a moravských ľudových piesní);
- c) Rukopisy publikácií, ktoré vyšli tlačou (*Slovenský spevník I*,²⁵ *Český rok*²⁶);
- d) Rukopisné podklady k odbornej činnosti: podklady k príprave štúdií, poznámky k prednáškam a príspevkom predneseným pri rôznych príležitostiach (konferencie, semináre a pod.), melodické a textové fragmenty rôzneho obsahu (hudobné skice v notových zošitoch a pod.);
- e) Rôzne: korešpondencia; zápisy piesní od lokálnych zberateľov (príslušníci miestnej inteligencie, mládež a pod.), zaslané Plickovi, ktoré sú prevažne v podobe rukopisných zápisov textov ľudových piesní; výstrižky s piesňami z dobovej tlače (Sušil, Bartoš, Holas a i.).

K jednotlivým skupinám materiálu z pozostalosti uvádzame stručný komentár:

Rukopisné zápisy ľudových piesní

Hlavnú náplň Plickovej pozostalosti tvoria už spomenuté rukopisné zápisy ľudových piesní slovenských, českých a moravských. Tieto zápisy, sústredené do viacerých škatúl, boli značne rozmanité a aj rôzne usporiadané, a to podľa viacerých kritérií, ktoré Plicka pri svojej práci s piesňami používal. Obaly so zápismi českých piesní striedajú obaly so slovenskými piesňami. V niektorých prípadoch sú zápisy zoradené abecedne podľa textových incipitov piesní, prípadne podľa jednotlivých lokalít. Napríklad, v obaloch pod názvom „České/moravské piesne 1, 2“, „České/moravské piesne I (A – L)“ a „Čes-

²⁴ V tomto prípade používame termín textový prepis. Ide vlastne o texty ľudových piesní, prepísané na stroji, ktorých priradenie k Plickovým rukopisným zápisom je sporné, nakoľko pri mnohých z nich neuvádzal lokalitu. Taktiež je otázne, z akých zdrojov Plicka texty na stroji prepisoval a za akým účelom (výnimkou sú napr. odpisy textov piesní zo Sušilovej zbierky). Nakoľko sme tieto textové prepisy (t. j. strojopisom písané texty piesní) nepriradzovali k Plickovým rukopisným zápisom piesní, vysvetľujeme daný pojem iba v poznámke. In: TIMKOVÁ, Ref. 1, s. 35.

²⁵ PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I*. Praha; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.

²⁶ PLICKA, Karel – VOLF, František – SVOLINSKÝ, Karel: *Jaro I. Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlách a hádankách*. Praha : Družstevní práce, 1940; *Léto II*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1950; *Podzim III*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953; *Zima IV*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

ké/moravské piesne II (M – Ž)“ sa vyskytujú prevažne melodické a textové zápisy ľudových piesní z rôznych lokalít Čiech a Moravy. Záznamy sme ponechali usporiadané tak, ako ich roztriedil Plicka.

Ďalšiu významnú časť pozostalosti tvoria zápisy piesňových textov. Vo veľkej miere ide o rukopisný materiál, ktorý dopĺňajú prepisy textov realizované strojopisom. Pri jednotlivých zápisoch spravidla chýba názov lokality. Na ukážku môžeme uviesť nami vytvorený obal s názvom „Texty piesní“. Tvorí ho 8 samostatných menších obalov, zoradených ešte Plickom, s textami piesní v podobe rukopisných zápisov (tzv. prvopisov). Jeden z týchto obalov však obsahuje kombinované texty – prvopisy aj zápisy, resp. prepisy na stroji. Podobné materiály sa nachádzajú aj v nami vytvorenom obale pod názvom „Texty – slovenské piesne“, v ktorom sme predbežne iba sústredili nájdené texty (prvopisy a prepisy na stroji). Väčšinu rukopisných zápisov piesňových textov čísloval Plicka, čo nám neskôr pomohlo pri rekonštrukcii piesňového repertoáru s kompletnými melodicko-textovými zápsmi z obcí Dohňany a Lazy pod Makytou.

Plicka často zdôrazňoval, že sa nezaobrá iba zbieraním ľudových piesní v danom regióne, ale že sa snaží tieto piesne chápať v širšom stredoeurópskom a slovanskom kontexte. Z tohto dôvodu sa zaujímal aj o piesne etnických menšín – Rusínov na Slovensku a o slovenské enklávy v regiónoch bývalej Juhoslávie a v Rumunsku. Z týchto regiónov môžeme nájsť rukopisné zápisy napríklad v nami vytvorenom novom obale pod názvom „Slovenské menšiny v zahraničí“. Samostatné rukopisné zápisy piesní z Rumunska sa nachádzajú v Plickom vytvorených obaloch pod názvom „Rumunskí Slováci“ a „Nadlak (Rumunsko)“. Plicka sa taktiež zaujímal o osudy Slovákov vystahovaných za prácou do Spojených štátov amerických; piesňové zápisy v podobe vystahovaleckých piesní môžeme nájsť v obale pod názvom „USA, vystahovalecké piesne“.

V Plickovej pozostalosti bol nájdený aj zošit s označením „R“ (skratka z Plickovho označenia „ruské“ piesne).²⁷ Zošit obsahuje melodické a textové incipity piesní, abecedne zoradené. Pri niektorých zápisoch Plicka uvádza aj mená informátorov, resp. spevákov. V inom obale pod názvom „Ruské pohádky“ sa nachádzajú texty rozprávok, zapísané azbukou, spolu s ich českým prekladom. Súvisia s ním aj ďalšie dva obaly s analogickým názvom „Ruská knížka“. Obsahujú zápisy folklórnych textov v azbuke – prevažne rôzne veršované aj prozaické útvary (bájk, rozprávky). V jednom z obalov sa nachádza malý rukopisný slovníček rusko-českých výrazov, ktorý si Plicka vytvoril pre svoje potreby. V prípade týchto záznamov sme všetky ponechali zoradené tak, ako ich Plicka pôvodne usporiadal.

Strojopisné zápisy piesňových textov

Časť zápisov z Plickovej pozostalosti tvoria zápisy piesňových textov na stroji. Tieto strojopisné zápisy Plicka len zriedkavo priradil k melodickým prvopisom, a to najmä vtedy, ak išlo o podklady k publikáciám, pripravovaným do tlače. Preto je

²⁷ Podľa súčasného stavu poznania materiálu ide o piesňový repertoáru Rusínov na východnom Slovensku, hoci Plicka ich vo svojich záznamoch uvádza ako „Rusov“ a piesne označuje ako „ruské“.

často problém priradiť strojopisom zapísané texty k príslušným melodickým záznamom – ak vôbec existovali. Okrem toho Plicka zvykol textové zápisy piesní zoradovať prevažne abecedne a oddelene od melodických zápisov, čo zachovával aj v prípade, ak jednotlivé strojopisné zápisy textov piesní boli z jednej lokality. Ako príklad môžeme uviesť nami vytvorený samostatný obal, ktorý sme nazvali podľa obsahu „České/moravské piesne“. Do tohto obalu sú sústredené texty piesní zapísané na stroji, ale ponechané v pôvodnom usporiadaní tak, ako ich mal usporiadané Plicka. Zatiaľ nie je možné presnejšie zistiť, ku ktorým melodickým zápisom patrili tieto strojopisné zápisy piesňových textov, na väčšine záznamov je uvedená iba lokalita, resp. región (napr. Předměstí, Svojanov, Vítějeves, Třeboň, Stříbřeč, Plavsko). Pravdepodobne ide o materiály zhromažďované k zbierke *Český rok*.²⁸

Podobne môžeme v pozostalosti nájsť aj strojopisné zápisy textov z rôznych lokalít Slovenska (napr. Solivar, Malčice, Drienovská Nová Ves, Kladzany a i.). Texty piesní nie sú abecedne radené, Plicka ich iba sústredil do jednotlivých obalov formátu A4. Niektoré z týchto obalov pomenoval, iné sa nachádzajú bez názvu. Napríklad, v obale s názvom „Dětské (sloven., moravské)“ sústredil okrem moravských aj slovenské texty riekaniak a detských hier pochádzajúcich z viacerých lokalít Slovenska (Jablonica, Púchov, Dolné Rišňovce). Zatiaľ nevieme, k akým melodickým zápisom sa väčšina strojopisných textov z týchto obalov vzťahuje, lebo v tomto prípade na väčšine z nich Plicka lokalitu neuvádza.

Rukopisy publikácií vydaných tlačou

Súčasťou práce s materiálom z Plickovej pozostalosti bolo identifikovanie rukopisov vydaných publikácií, ktoré zrejme predstavovali podklady na ich prípravu do tlače. Tieto rukopisy zväčša neboli označené ako celok a až na základe odkazov pri piesňovom materiáli a ich porovnaním s vydanými publikáciami sme mohli určiť súvislosť takéhoto celku s už vydanou publikáciou.

Takýmto spôsobom sme identifikovali aj materiál, ktorý sa viaže na vydanie Plickovej piesňovej zbierky *Slovenský spevník I*.²⁹ Napriek tomu, že na žiadnom z piesňových zápisov z tohto celku sa nenašiel písomný odkaz, k čomu daný materiál patrí (na všetkých zápisoch bolo možné nájsť len skratku „Sl. sp.“ alebo „Sl. sp. I.“),³⁰ po výslednom zoradení zápisov a následnom porovnaní s Plickovou publikovanou zbierkou *Slovenský spevník I* bolo evidentné, že ide o Plickove podklady k príprave tejto piesňovej zbierky do tlače.

Dodnes otvorená je otázka pokračovania tejto edície – prípravy druhého dielu piesňovej zbierky (*Slovenský spevník II*), ktorý Plicka pravdepodobne zamýšľal, ale k realizácii sa už nedostal. Jeho zámer naznačujú nájdené dva samostatné menšie obaly s Plickovým označením „Vyřazené – Slov. spevník a Sl. sp. – Dodatky (už nepotrebné) al. Ia (pro II. díl)“. Zápisy piesní v týchto obaloch sú v podobe rukopisných melodických a textových zápisov pochádzajúcich z rôznych lokalít Slovenska, ktoré sú

²⁸ PLICKA – VOLF – SVOLINSKÝ, Ref. 26.

²⁹ PLICKA, Ref. 25.

³⁰ Všetky skratky použité Plickom uvádzame tak, ako sa nachádzajú zapísané v origináli, pričom ich význam vyplýva z kontextu.

nalepené na samostatných listoch formátu A4 analogickým spôsobom ako piesňové zápisy z podkladov k *Slovenskému spevníku I*. Tieto materiály sme nechali v takom poradí, ako ich Plicka zoradil. V každom prípade ide o zaujímavý materiál, ktorý by bolo vhodné v budúcnosti podrobiť detailnejšiemu výskumu, aby sa naša hypotéza o príprave druhého dielu spevníka mohla overiť.

V Plickovej pozostalosti sa nachádzajú podklady aj k príprave publikovanej štvordielnej piesňovej zbierky *Český rok*.³¹ Dokladajú to, napríklad, samostatné obaly s Plickovým označením „ČR III“ a „ČR IV“, ktoré obsahujú rukopisné zápisy českých a moravských piesní. K spomenutej zbierke sa vzťahujú aj zápisy, sústredené v nami novo vytvorených obaloch „České, moravské piesne I, II, III“, kde sa nachádzajú rukopisné zápisy piesní z rôznych lokalít Čiech a Moravy, pričom niektoré z nich obsahujú odkaz na spomínanú zbierku (napr. Plickom uvádzané skratky na zápisoch v podobe odkazu „ČR I“, „ČR II“ a pod.). Zápisy piesní obdobného charakteru sa nachádzajú aj v obale označenom Plickom ako „Český rok“; v tomto prípade sú na mnohých zápisoch uvedené odkazy na prameň prevzatých textov a melódií (napr. zo zbierok Sušila, Bartoša, Holasa). (Príloha, obr. 2)

Rukopisné podklady k odbornej činnosti

Okrem piesňových zápisov menšie množstvo v Plickovej pozostalosti predstavujú rôzne rukopisné poznámky, podklady k prednáškam, zoznamy spevákov či piesní, ktoré si Plicka začal priebežne vytvárať, avšak zostali iba v torzovitej podobe.

Ako príklad môžeme uviesť zoznam spevákov, ktorý si Plicka zrejme vytvoril na lepšiu orientáciu vo svojich piesňových zberoch. V tomto zozname sa pri mene speváka nachádza lokalita a incipity textov piesní spolu s číslom, pod ktorým mohol daný zápis nájsť vo svojej zbierke. Zoznam obsahuje spolu 34 mien spevákov a speváčok. Evidentne však nie je úplný a vzťahuje sa len na časť jeho rozsiahlej zbierky. Pri niektorých menách má Plicka poznámku o tom, že od daného informátora má zapísanú aj rozprávku (napr. Martin Pitoniak zo Ždiaru, Pavel Kutriš z Polhory).

Podobne sa tu nachádza zoznam textových incipitov piesní z rukopisnej zbierky Andreja Halašu,³² ktorý si Plicka zhotovil pre vlastnú potrebu. Pri tomto zozname sa však žiadne konkrétne zápisy piesní nenachádzajú. Je preto možné domnievať sa, že Plicka ako pracovník MS mal zápisy z Halašovej zbierky priamo k dispozícii a zoznam textových incipitov mu slúžil na lepšiu orientáciu v tomto materiáli. Je známe, že Plicka pri svojej zberateľskej práci na Slovensku využíval piesňové zápisy z Halašovej zbierky ako pomocný materiál pri práci v teréne a porovnával texty piesní od Andreja Halašu s verziou, ktorú zapísal v kompletnej melodicko-textovej podobe. Plicka na svojich výskumných cestách po Slovensku dokonca stretával tých istých spevákov ako Halaša, a tak „doplňal“ jeho texty piesní o melódie.³³

³¹ PLICKA – VOLF – SVOLINSKÝ, Ref. 26.

³² Piesňová zbierka Andreja Halašu (1852 – 1913) je uložená v Literárnom archíve SNK v Martine.

³³ SLIVKA, Martin: *Plicka – básnik obrazu*. Bratislava; Martin : Fotofo; Osveta, 1999, s. 17.

Rôzne

Do poslednej skupiny sme zahrnuli rôznorodé materiály pochádzajúce od iných osobností, buď adresované Plickovi, alebo Plickom zhromaždené pre potreby jeho vlastnej práce.

V pozostalosti sme v obmedzenom množstve našli Plickovu súkromnú a pracovnú korešpondenciu.³⁴ Súkromná korešpondencia zahrnuje listy od jeho známych a priateľov. Pracovná korešpondencia pochádza od rôznych zberateľov a prispievateľov z Čiech, Moravy a Slovenska, ktorí zasielali Plickovi svoje zápisy piesní v podobe jednotlivých piesňových záznamov, aj v podobe väčších piesňových zbierok. (Príloha, obr. 3 – 5)

Dokumenty pochádzajúce od miestnych zberateľov zo Slovenska tvoria v pozostalosti obsah jednej škatule. Ide výlučne o texty piesní s príslušnými komentármi, prevažne zameranými na opis svadobných zvykov, obradov a obyčají (od pýtania nevesty až po svadobnú hostinu), ďalej piesne o Amerike (vystahovalecké piesne), ľúbostné piesne a koledy. Zápisy pochádzajú prevažne z obcí východného Slovenska (napr. Myslina, Hlinné, Merník, Nižné Ladičkovce, Trstená, Lubeník, Kochanovce, Sabinov, Lukačovce, Jastrabie, Humenné a ďalšie). Spomedzi prispievateľov môžeme spomenúť napríklad Zuzanu Fraňovú z Horných Ozoroviec (list so zásielkou zápisov zo dňa 30. 7. 1924), či Terezu Bartošovú z Dolných Strhárov (list s datovaním 23. 12. 1924). Paradoxne, na rozdiel od Plickových zápisov tieto zaslané dokumenty od miestnych zberateľov sú pomerne často datované.

Samostatnú malú skupinu v Plickovej pozostalosti tvoria rôzne výstrižky z dobovej z tlače, ktoré uverejňujú ľudové piesne (zvyčajne od iných zberateľov alebo z vydaných piesňových zbierok), ale tiež rôzne ohlasy a názory na zberateľskú činnosť.³⁵

4. Plickove rukopisné zápisy slovenských ľudových piesní

Ťažiskom nášho výskumu Plickovej pozostalosti bol piesňový materiál a jeho vzťah k Plickovej rukopisnej zbierke slovenských ľudových piesní. Zamerali sme sa preto na detailnejšie štúdium týchto rukopisných zápisov. Práca s Plickovými zápsmi piesní si vyžiadala aj hľadanie vhodných postupov, ktoré by napomohli lepšiu orientáciu a prehľadnosť pri práci s uvedeným materiálom. Zamerali sme sa na dva aspekty:

- typológia prameňa,
- kritériá triedenia.

Typológia prameňa

Pri práci s Plickovými rukopisnými zápsmi slovenských ľudových piesní sa ukázalo ako nevyhnutné vytvoriť základnú typológiu prameňa, ktorá by vzala do úvahy exis-

³⁴ Súkromnou Plickovou korešpondenciou, ktorá sa nachádza v Literárnom archíve SNK v Martine, sa podrobne zaoberala Viera Sedláková, napr. SEDLÁKOVÁ, Viera: Odras výskumov K. Plicku (1923 – 1938) v korešpondencii. (1. časť). In: *Hudobný archív* 15. Martin : SNK, 2005, s. 183-209. SEDLÁKOVÁ, Viera: Odras výskumov K. Plicku (1923 – 1938) v korešpondencii. (2. časť) In: *Hudobný archív* 16. Martin : SNK, 2009, s. 209-245.

³⁵ TIMKOVÁ, Ref. 1, s. 39-50.

tenciu viacerých typov zápisov, používaných Plickom pri zázname (dokumentácii) jednej piesne. Ide o typy zápisov, ktoré sa vzťahujú na dokumentáciu jednej a tej istej piesne, ale pochádzajú z rôznych fáz záznamového procesu:

1. Melodický prvopis zachytáva úplný melodický zápis piesne, realizovaný Plickom priamo v teréne. Tento typ zápisu často obsahuje charakteristické prvky skratkovitého notového záznamu, ktorý sa opiera o špecifické značky, typické pre Plickov notový zápis v podobe skratky alebo skice. V niektorých prípadoch takýto zápis predstavuje len notový fragment. Melodický prvopis sa spravidla nachádza na samostatnom záznamovom lístku a vyskytuje sa buď bez piesňového textu, alebo s uvedením textového incipitu. Ako príklad uvádzame melodický prvopis piesne *Jahoda, Jahoda* z obce Lazy pod Makytou v dvoch variantoch. (Príloha, obr. 6)

2. Textový prvopis predstavuje buď kompletný, alebo zlomkový zápis textu piesne, realizovaný Plickom priamo v teréne. V prípade textového fragmentu textový prvopis sprevádza Plickova poznámka „*již zapsaná*“, čo znamená, že celý (kompletný) zápis textu (resp. jeho blízky variant) mal Plicka už raz zapísaný, preto na tento text len odkazuje: v takomto prípade uvádza iba textový incipit a odkaz na príslušný piesňový text nachádzajúci sa na inom mieste (prípadne aj pod iným číslom). Textový prvopis je vo väčšine prípadov zaznamenaný na samostatnom záznamovom lístku, ale dali sa nájsť aj melodické prvopisy s kompletne podpísaným textom, prípadne s ďalšou strofou (strofami) piesňového textu na jednom záznamovom lístku. Ako príklad textového prvopisu na samostatnom záznamovom lístku uvádzame zápis textu piesne *Jahoda, Jahoda* z obce Lazy pod Makytou. (Príloha, obr. 7)

3. Melodický čistopis je notový zápis realizovaný Plickom na základe melodického prvopisu. V prevažnej miere obsahuje aj text piesne (resp. prvú strofu piesne), ktorý je podpísaný pod notami. Ojedinele sa však dali nájsť aj melodické čistopisy bez piesňového textu, prípadne s čiastočne podpísaným textom, najčastejšie s textovým incipitom piesne. Ide o samostatný záznamový lístok. Ako príklad uvádzame melodický čistopis piesne *Jahoda, Jahoda* z obce Lazy pod Makytou a jej dva varianty. (Príloha, obr. 8)

4. Odpis (melodicko-textový) sa nachádza na samostatnom záznamovom lístku v podobe predtlačeneho formulára MS, na ktorom je zápis piesne realizovaný neznámou rukou. Lístky tohto typu sme našli v materiáloch SNK v Martine. Tieto záznamové lístky obsahujú melódiu s podpísanou prvou strofou piesne, pričom na zadnej strane sú zapísané aj prípadné ďalšie strofy piesňového textu. Ako príklad uvádzame melodicko-textový odpis piesne *Zadala maci* z obce Mariková. (Príloha, obr. 9)

Typológia Plickových rukopisných záznamov teda rozlišuje 4 základné typy prameňa: melodický prvopis, textový prvopis, melodický čistopis a melodicko-textový odpis.³⁶ Plicka zvykol uvádzať na jednotlivých záznamových lístkoch svoje vlastné čís-

³⁶ V rámci základnej typológie záznamov slovenských ľudových piesní K. Plicku pripojila H. Urbancová aj tzv. autorizovanú tlač – tlačenu (publikovanú) verziu piesne, ktorá vyšla v Plickovej redakcii: URBANCOVÁ, Hana: Written Records and Source Criticism: A Collection of Slovak Folk Songs Collected by Karol Plicka. In: Historical Sources and Source Criticism. ICTM Study Group on Historical Sources: Proceedings from the 17th International Conference in Stockholm, Sweden, May 21 – 25, 2008. (=Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 29.) Ed. by Susanne Ziegler, Urban Bareis. Stockholm : Svenskt visarkiv, 2010, s. 220.

lovanie piesní. Toto číslovanie sa vzťahuje vždy na jednu pieseň, nie na jeden záznamový lístok, resp. typ záznamu. Združenie všetkých existujúcich typov záznamov, ktoré sme k sebe priradili na základe spoločného čísla piesne (podľa Plickovho číslovania), aj na základe spoločného nápevu a textu, tak tvorí dokumentáciu **jednej piesne** z terénu.

Plickova pozostalosť obsahuje po predbežnom spracovaní pracovníkmi SNM približne 26 000 piesňových jednotiek – jednotlivých záznamových lístkov, ponechaných zatiaľ bez signovania, čo sa ukázalo ako vhodné riešenie pred ďalším odborným spracovaním celej pozostalosti. Z dôvodu prírastkového signovania Plickových zápisov v SNK (t. j. každý záznamový lístok mal svoje prírastkové číslo bez ohľadu na príslušnosť viacerých typov záznamov k určitej piesni) dochádzalo ku skreslenému uvádzaniu počtu piesní, zozbieraných Plickom. Signovanie jednotlivých lístkov sa v tomto prípade nezhoduje s počtom reálne dokumentovaných piesní v teréne. Preto jedným z cieľov našej práce bola snaha nájsť spôsob, ako zistiť skutočný počet dokumentovaných piesní v porovnaní s počtom jednotlivých záznamových lístkov, reprezentujúcich – ako sme uviedli vyššie – niekoľko typov záznamov.

Na overenie našej hypotézy poslúžili ako základ piesňové zápisy z Plickovej pozostalosti, porovnávané so zbierkovým fondom uloženým v SNK a doplnené o prípadné zápisy z tohto fondu. Na príklade vybraných troch lokalít z Trenčianskeho kraja v rámci dizertačnej práce sme mohli uviesť konkrétne výsledky tohto porovňovania: z lokality Mariková bolo nájdených spolu 658 záznamových lístkov, čo v skutočnosti znamenalo 196 dokumentovaných piesní; z lokality Dohňany sa našlo spolu 156 záznamových lístkov, z čoho sa dal zrekonštruovať počet 72 dokumentovaných piesní; z lokality Lazy pod Makytou to bolo spolu 71 záznamových lístkov, čo znamenalo 26 dokumentovaných piesní. Na týchto príkladoch môžeme teda vidieť, že problematika rozsahu Plickom dokumentovaných piesní sa dá riešiť na základe podrobnej komparácie materiálu, ktorá sa opiera o poznatky z typológie prameňa.³⁷

Kritériá triedenia

Súčasťou našej práce s Plickovou pozostalosťou bolo sledovanie spôsobu triedenia piesňových zápisov Plickom samotným. Hoci piesňový materiál z pozostalosti nebol dôsledne usporiadaný a následkom presúvania bol značne pomiešaný, predsa len sa dalo sledovať, ako Plicka svoje zápisy usporadúval a pracoval s nimi ďalej. Po prehodnotení poznatkov, ktoré sme získali na základe štúdia Plickovho triedenia piesňových zápisov, sme piesňový materiál v pozostalosti triedili podľa týchto kritérií:

- a) **Triedenie zápisov podľa typu prameňa:** melodický prvopis, textový prvopis, melodický čistopis (pozri vyššie);
- b) **Triedenie zápisov na základe Plickovho číslovania jednotlivých záznamov:** dlhodobou prácou s materiálmi a ich vzájomným porovnaním bolo zistené, že aj keď Plicka mal pôvodne tieto materiály zoradené zvlášť (t. j. melodické a textové prvopisy v samostatných obaloch), rovnaké čísla v záhlaví týchto záznamov ich spájali do jedného celku, ktorý zahrnul viaceré typy prameňa: melodický prvopis, textový prvopis, melodický čistopis;

³⁷ Bližšie uvedené vid' v porovnávacích tabuľkách v publikáciách: TIMKOVÁ, Ref. 23.

- c) **Abecedné radenie piesní podľa textových incipitov:** abecedné radenie zápisov podľa textových incipitov bolo často kombinované s precíznym Plickovým číslovaním záznamov, čo znamená, že po číselnom zoradení jednotlivých záznamových lístkov bolo často konečným výsledkom aj abecedné radenie piesní, najmä, ak išlo o materiál pripravovaný do tlače;
- d) **Triedenie piesní podľa lokalít:** toto kritérium predstavuje u Plicku dôležité hľadisko členenia piesňového materiálu. Príslušnosť piesňových zápisov k určitej lokalite však Plicka značil rôznymi spôsobmi. V mnohých prípadoch bola lokalita uvedená len na obale, v ktorom sa záznamy nachádzali, pričom na jednotlivých záznamoch bola uvedená len skratka lokality, prípadne odkaz na lokalitu nebol vôbec uvedený. Plicka zvykol uviesť lokalitu najmä pri melodických prvopisoch, ale na textových prvopisoch ju uvádzal málokedy;
- e) **Triedenie piesní podľa interpretov:** v rámci zápisov pochádzajúcich z jednej lokality sa vyskytuje aj triedenie piesňových zápisov podľa interpretov-spevákov. Toto triedenie má osobitný význam v prípade, ak mal Plicka záujem o repertoár určitej výraznej speváckej osobnosti;
- f) **Triedenie piesní podľa etnickej príslušnosti:** členenie zápisov podľa etnickej príslušnosti repertoáru sa objavuje najmä v Plickovej pozostalosti, kde sa nachádzajú slovenské, české aj moravské ľudové piesne. Osobitnú skupinu predstavujú Plickove zápisy piesňového repertoáru Rusínov z východného Slovenska.³⁸

K využitiu vybraných pracovných postupov

Plickove zápisy ľudových piesní zaberajú približne dve tretiny celkového obsahu pozostalosti – či už v podobe melodických a textových prvopisov, alebo melodických čistopisov, ale tiež strojopisných zápisov piesňových textov. Na ďalšie spracovanie a usporiadanie tejto časti Plickovej pozostalosti sme využili základnú typológiu prameňa a tiež viaceré kritériá triedenia piesňového materiálu, ako ich uvádzame vyššie. Cieľom aplikácie týchto pracovných postupov bolo najskôr sprehľadniť túto časť Plickovej pozostalosti. Potrebovali sme získať základnú orientáciu v rukopisných zápisoch piesní tak, aby naše triedenie materiálu nebolo v rozpore s Plickovými pracovnými postupmi.

Pri prvom triedení materiálu sme postupovali podľa Plickovho radenia piesňových zápisov na základe jednotlivých lokalít. Plicka zhromažďoval svoje rukopisné zápisy slovenských ľudových piesní do samostatných obalov podľa názvov lokalít: napríklad, „Lúžna“ (Liptovská Lúžna), „Erdútka“ (Oravská Lesná), „Štiavnik“ a pod. Podľa tohto systému sme postupovali ďalej a aplikovali sme ho aj v prípadoch, ak piesňový materiál z viacerých lokalít bol vzájomne premiešaný alebo roztratený. Napríklad, v inom, nami vytvorenom obale pod názvom „Piesne s textom a melódiou – slovenské piesne“ sa nachádzajú melodické prvopisy, textové prvopisy a čistopisy piesní z rôznych oblastí Slovenska, ktoré sme roztriedili do skupín podľa lokalít (Čičmany, Devínska Nová Ves, Štiavnik, Čelovec, Mikšová atď.).

Osobitným materiálovým súborom je obal s názvom „Jablonica“. Obsahuje prevažne melodické čistopisy piesní s podpísaným textom, v niektorých prípadoch aj textové

³⁸ TIMKOVÁ, Ref. 1, s. 35-39.

prvopisy na samostatnom lístku. V tomto prípade Plicka pri dokumentácii v teréne položil dôraz na osobnosti spevákov. Ak pri väčšine svojich piesňových zápisov údaje o spevákoch neuvádzal, alebo ich uvádzal len veľmi sporadicky, pri zápisoch z lokality Jablonica dôsledne zapisoval mená spevákov na každom melodickom prvopise aj melodickom čistopise. Spolu tu uviedol šesť mien spevákov z tejto lokality: Pavel Pinkava (52-ročný),³⁹ Agneša Pinkavova (vek neuvedený), Julka Pinkavova (15-ročná), Mária Valentová (50-ročná), Katarina Škápikova (41-ročná) a Mária Oslejova (53-ročná).

V súvislosti so spôsobom členenia piesňových zápisov z obce Jablonica podľa spevákov treba spomenúť aj mimoriadne hodnotný materiál nájdený v pozostalosti, súvisiaci so speváckou osobnosťou Evy Studeničovej z Moravského Sv. Jána. Túto speváčku Plicka považoval za výnimočnú a venoval jej osobitnú pozornosť. V pozostalosti sme našli početné záznamy piesní od tejto speváčky v podobe melodických a textových prvopisov aj melodických čistopisov. Identifikácia zápisov piesní z repertoáru tejto speváčky tvorila významnú časť našej práce s Plickovou pozostalosťou. Materiál sa pôvodne nachádzal rozptýlený vo viacerých obaloch a bol uložený v niekoľkých škatuliach. Postupne sme ho sústredili do jedného celku a usporiadali do nami vytvorených, nových obalov pod názvami „Eva Studeničová I“; „Eva Studeničová II“; „Studeničová – mel. prepisy [čistopisy] a prvopisy“ a „Moravský Sv. Ján (Eva Studeničová III)“. Ako spomína Plicka vo svojej piesňovej zbierke *Eva Studeničová spieva*,⁴⁰ z pôvodných 250 zápisov piesní, zaznamenaných z repertoáru tejto speváčky, publikoval iba časť – 43 vybraných zápisov, zrejme najmä z dôvodu reprezentatívneho zachytenia jej vokálneho štýlu. Piesňové zápisy z pozostalosti túto Plickovu informáciu o rozsahu dokumentovaného repertoáru Evy Studeničovej potvrdzujú. Stanú sa predmetom ďalšieho samostatného spracovania.

Triedenie zápisov abecedne podľa textových incipitov piesní Plicka využíval pravdepodobne na účely ďalšej práce so zápsmi. Tento spôsob usporiadania materiálu sme potom aplikovali na väčší súbor obalov, sústredených do jedného celku. Špecifickú problematiku triedenia materiálu slovenských ľudových piesní prináša nami vytvorený obal s názvom „Zápisy zoradené abecedne podľa textového incipitu (A – Ž)“. Tvorí ho viacero menších obalov, v ktorých sme sústredili zápisy slovenských ľudových piesní z rôznych lokalít, ktoré mal ešte Plicka zoradené abecedne podľa textových incipitov. Záznamy piesní obsahujú nielen melodický a textový prvopis, ale aj melodický čistopis. Pri niektorých zápisoch je uvedený aj meno speváka, zriedkavejšie jeho vek. Môžeme tu nájsť zápisy z lokalít: Piešťany, Myslava, Pribiš, Horný Tisovník, Jablonica, Šurany, Očovské Dúbravy, Lehôtka, Čičmany, Choňkovce, Jasenov, Heľpa, Budiná, Hrochoť, Madačské Lazy (Madačka), Detva, Terchová, Veličná a z mnohých iných.

Plickove zápisy slovenských ľudových piesní sme zhromaždili a sústredili do troch nami vytvorených samostatných obalov pod názvami „Slovenské piesne I“, „Slovenské piesne II“ a „Slovenské piesne III“. Obsahujú záznamy z rôznych lokalít v podobe textových a melodických prvopisov a prepisov; podrobnejšie zatiaľ triedené neboli. Tento materiál čaká na ďalšie spracovanie.

³⁹ O zaujatí týmto spevákom a o jeho nevšednom speváckom talente Plicka hovorí aj vo svojej štúdií *O zbieraní ľudových piesní*. Pozri: PLICKA, Ref. 3, s. 28-30.

⁴⁰ PLICKA, Ref. 20.

Záver

Pozostalosť Karola Plicku obsahuje cenný pramenný materiál, ktorý môže byť zaujímavý nielen pre etnomuzikológov a etnológov, ale aj pre historikov či umenovedcov. V budúcnosti bude potrebné z hľadiska overenia viacerých nastolených hypotéz porovnať materiály z pozostalosti nielen s rukopisným fondom Karola Plicku v SNK v Martine, ale aj s jeho tlačenými piesňovými zbierkami – so *Slovenským spevníkom I*⁴¹ a so *Slovenskými spevmi*.⁴² K tomu je však nevyhnutné sústrediť všetky dostupné Plickove rukopisné záznamy, predovšetkým zo SNK v Martine a z Plickovej pozostalosti v SNM v Martine, do jedného celku tak, aby sa mohli vzájomne doplniť o chýbajúce, pritom však vzájomne komplementárne záznamy.

V priebehu našej práce sa vynárali viaceré otázky a problémy, ktorými bude potrebné zaoberať sa podrobnejšie a riešiť ich pri štúdiu Plickovej pozostalosti ako celku. Cieľom nášho výskumu bolo zatiaľ tieto otázky iba naznačiť a upozorniť na ne s tým, že k ich riešeniu sa bude potrebné v budúcnosti ešte vrátiť.

Poďakovanie:

Ďakujeme vedeniu Slovenského národného múzea v Martine za sprístupnenie Plickovej pozostalosti, osobitne jeho pracovníčke, kurátorky a etnografky PhDr. Daši Ferklovej za odbornú pomoc pri práci s pramenným materiálom. Ďakujeme tiež pracovníčke Literárneho archívu Slovenskej národnej knižnice v Martine PhDr. Viere Sedlákovej za pomoc a cenné konzultácie pri práci s Plickovými zápismi uloženými v tejto inštitúcii.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0165/14 „Žena v tradičnej hudobnej kultúre“ (2014 – 2017), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

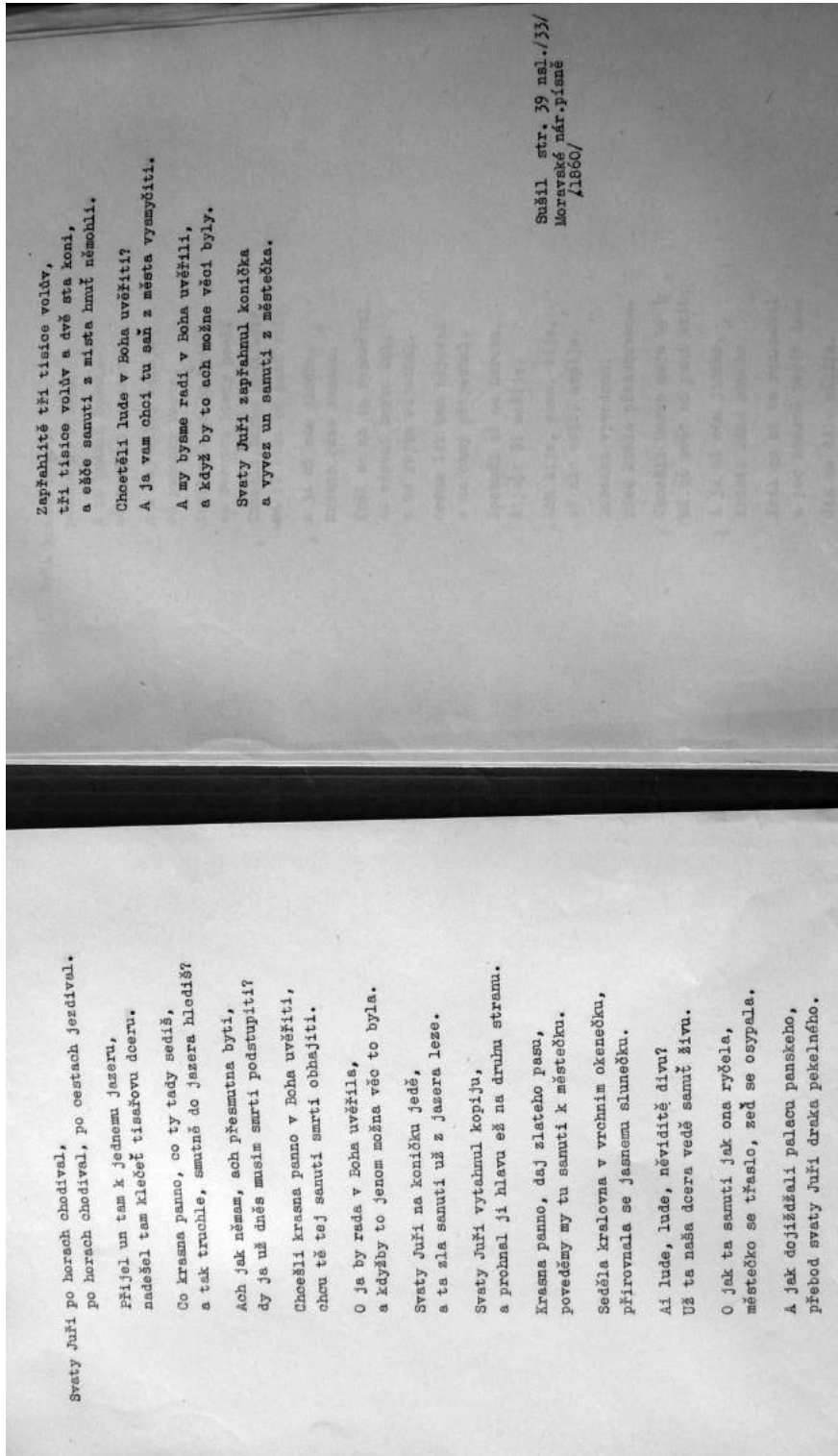
⁴¹ PLICKA, Ref. 25.

⁴² PLICKA, Karel – NOVÁK, Vítězslav: *Slovenské spevy – 80 písní s klavírem*. Souborné vydání. Praha : Národní hudební vydavatelství Orbis, 1951.

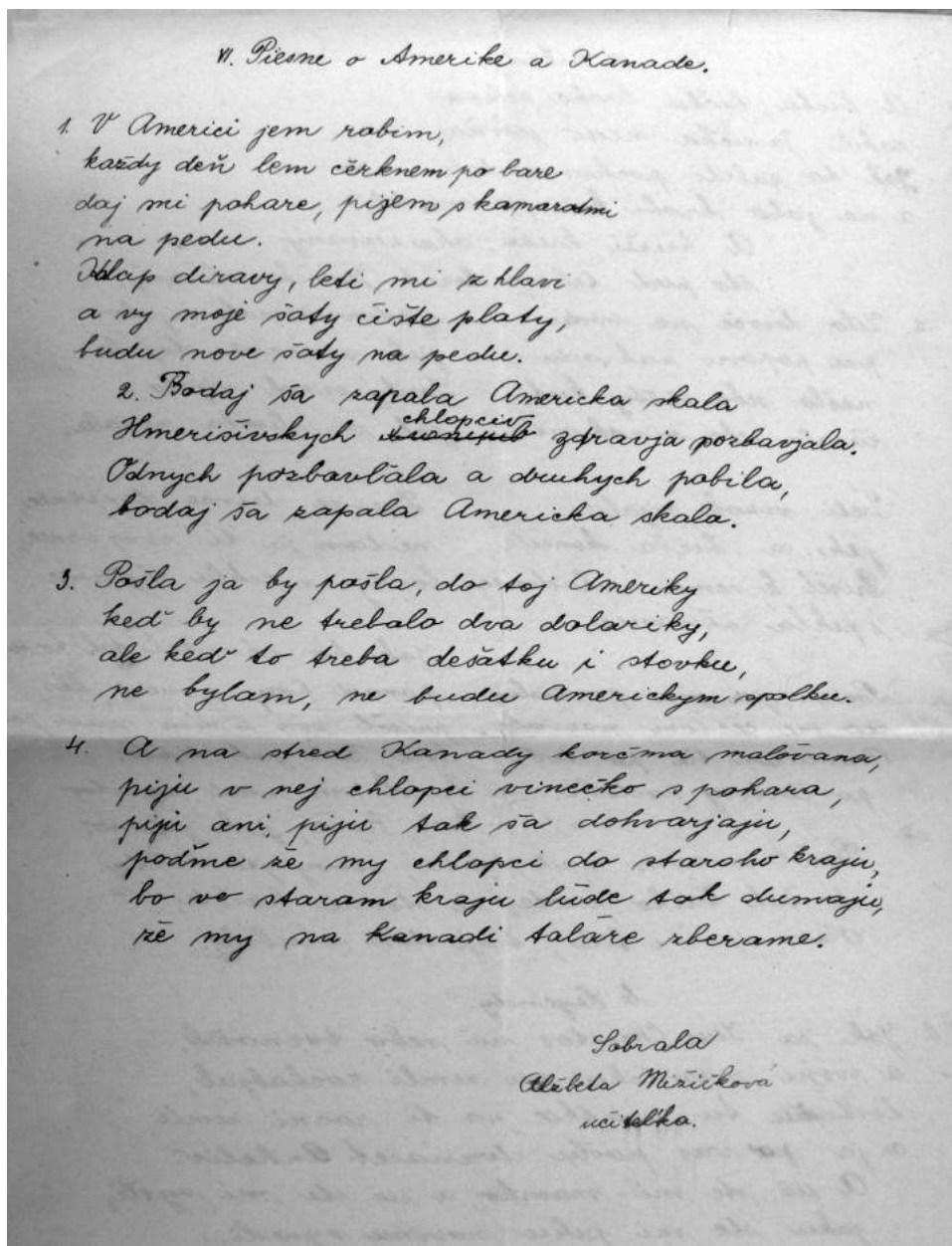
OBRAZOVÁ PRÍLOHA



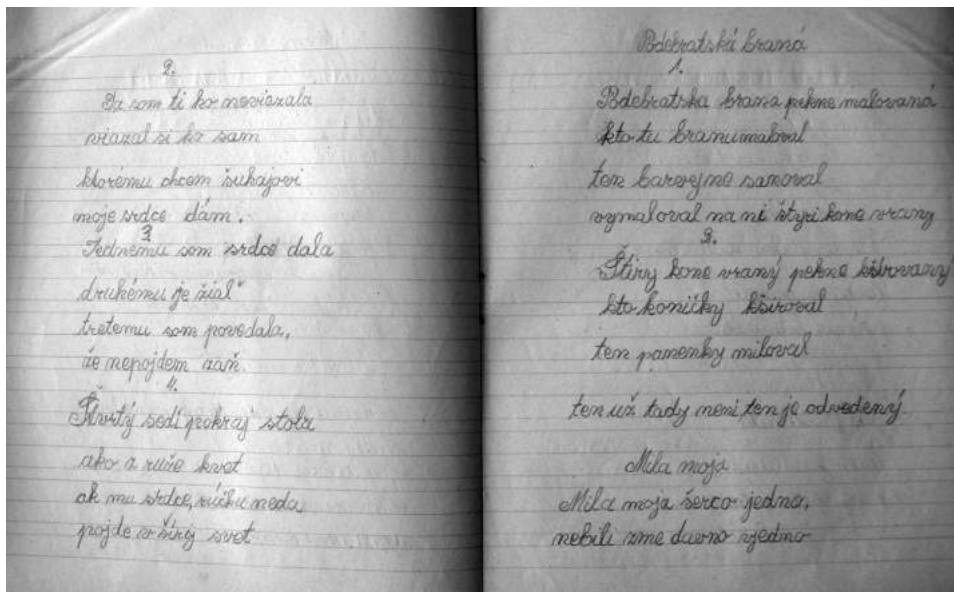
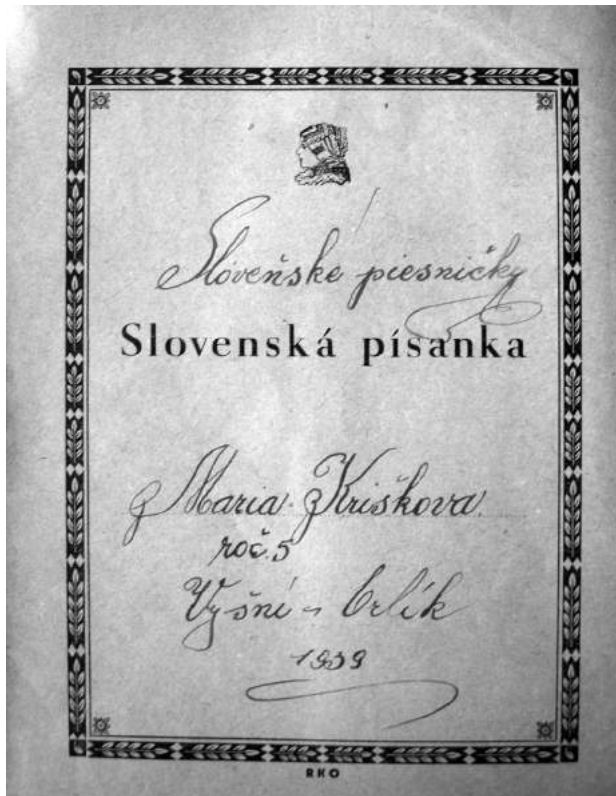
Obr. 1: Pozostalosť Karola Plicku, uložená v Slovenskom národnom múzeu v Martine, stav pred revíziou. (Foto: autorka, 2009)



Obr. 2: Z pozostalosti Karola Plicku. Strojopisný zápis píesne *Svatý Jiří po horách chodíval*; textový prepis zo Sušilovej zbierky *Moravské národní písně* (1860). (SNM v Martine, bez signatúry)



Obr. 3: Z pozostalosti Karola Plicku. Ukážka zo zápisov, ktoré Plickovi poslali lokálni zberatelia. (SNM v Martine, bez signatúry)



Obr. 4 – 5: Z pozostalosti Karola Plicku. Zbierka *Slovenské pesničky* (1939), ktorú Plickovi poslala Mária Krišková z Vyšného Orlíka, okr. Svidník. (SNM v Martine, bez signatúry)

Handwritten musical score for two variants of the song "Jahoda, jahoda". The score is written on two staves. The first staff is labeled 'a)' and the second 'b)'. Both staves feature a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with triplets indicated by a '3' over the notes. The lyrics 'ja-ho-da' are written below the first staff. Above the first staff, the number '293' is written. To the right, there is a handwritten note: 'Lazy (Kas. Jančesova, 64-roč.)' with a signature 'Janč.' and a circled '5'. Below the second staff, another handwritten note reads: '(Kas. Jančesova, 28-roč.)'. A third, shorter staff is visible at the bottom of the page.

Obr. 8: Melodický čistopis piesne *Jahoda, jahoda* – variant a, b (č. 293), Lazy pod Makytou. (Pozostalost Karola Plicku, SNM v Martine, bez signatúry)

Handwritten musical score for the song "Zadala maci...". The score is written on two staves with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes: "Za-da-la ma-ci, ma-ter-na-da-la-ci-su do eu-drej kra-jí-my." Above the first staff, there are handwritten annotations: "1. 24 Solo" and "1. 46". The score includes a box with the following information: "Spieval: Anna Pavlíková, 24 roč." and "Sbierka: K. Plicka". At the top of the page, there is a header with "Zadala maci..." and "Obec: Mariková" and "Kraj: okr. Považská Bystrica". The number "17625" is written in the center. At the bottom, there is a short instrumental piece with a treble clef and a key signature of one sharp.

Obr. 9: Melodicko-textový odpis piesne *Zadala maci* z Marikovej na predtlačenom formulári Matice slovenskej. Z piesňovej zbierky Karola Plicku uložennej v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine. (LA SNK A VII 17625)

Summary

THE LITERARY REMAINS OF KAROL PLICKA AND THE PROBLEMS OF PROCESSING

The literary remains of Karol Plicka (1894–1987) has been lodged in the Slovak National Museum in Martin since the second half of the 1980s. The paper is devoted to the history and current state of the literary remains, describes the manner of their processing and identifies their content. It is centrally concerned with providing a description, from the standpoint of ethnomusicology, of the core of Plicka's literary remains: the manuscript records of Slovak folk songs. Classification of the song material proceeds from a number of aspects associated with Plicka's criteria for categorisation. The key to an understanding of Plicka's song records is the typology of the source (original, fair copy, duplicate), which will serve as the premise for determining the extent of the collection. Manuscript records of folk songs from the literary remains form a complementary corpus to the collection lodged in the Slovak National Library in Martin. It is an important source for knowledge of one of the most important manuscript collections of Slovak folk songs of the first half of the 20th century.

JOZEF KRESÁNEK AKO ETNOMUZIKOLÓG¹

HANA URBANCOVÁ

PhDr. Hana Urbancová, DrSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: hana.urbancova@savba.sk

ABSTRACT

Jozef Kresánek (1913–1986) is regarded as a founding personality of Slovak ethnomusicology. His individual profile is revealed in the light of the essential activities which define the ethnomusicologist's activity: from field and archival research, through work with the material, to scholarly reflection. In terms of researching Slovak folk music, his individual image corresponds with the profile of the European musical folklorist of the first half of the 20th century. Kresánek, however, outgrows this profile insofar as he managed to integrate folk music into wider contexts of historical development, style, genre, and aesthetic theory. Kresánek's ethnomusicological work was directed towards the comprehension of "Slovak folk musical thinking". In his musicological work as a whole, however, this was only a preparatory stage for the formulation of a universalist concept of musical thinking. Within this concept folk music too had an important part to play, viewed from the perspective of an ethnomusicologist who had emerged from the European tradition of this discipline.

Význam osobnosti pre rozvíjanie poznania sa začal v etnomuzikológii vo väčšej miere zdôrazňovať od polovice 20. storočia. Súvisel s paradigmatickými zmenami, ktoré prebiehali vo výskume tradičnej hudby, pričom ich výsledkom bol aj nový pohľad na miesto subjektívneho prvku v procese vedeckého bádania. V tejto súvislosti sa začal postupne zdôrazňovať význam subjektu bádateľa: štruktúra jeho osobnosti, jeho základná charakteristika, záujmové pole, hodnotová hierarchia, osobné preferencie a inklinácie, myšlienkové zázemie, v rámci ktorého sa formoval a pod.² Dejiny etnomuzikológie sú preto aj dejinami prínosu konkrétnych osobností, ktoré usmerňovali vývin tohto odboru buď v regionálnych, alebo v širších, nadregionálnych podmienkach.

¹ Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol prednesený na muzikologickej konferencii „Jozef Kresánek (1913 – 1986) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry“, usporiadanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti v dňoch 9. – 11. októbra 2013 v Bratislave.

² HOOD, Mantle: *The Ethnomusicologist*. Los Angeles : Institute of Ethnomusicology, University of California, 1971.

Dejiny slovenskej etnomuzikológie sú spojené s menom profesora Jozefa Kresánka ako osobnosti, ktorá mala pre tento vedný odbor na Slovensku zakladateľský význam. Spôsob uvažovania o hudobnom folklóre, ktorý svojimi nepočesnými, ale zásadnými prácami Kresánek presadil, bol prítomný na pozadí vývinu tohto odboru u nás počas celej druhej polovice 20. storočia. Svojou komplexnosťou je inšpiratívny dodnes, hoci dominanty a aspekty etnomuzikologického výskumu sa zmenili.

Viacerí domáci autori sa venovali zhodnoteniu prínosu Jozefa Kresánka pre formovanie slovenskej etnomuzikológie.³ Dodnes nám však chýba profil jeho osobnosti z pohľadu základných aktivít, ktoré činnosť etnomuzikológa charakterizujú – od terénneho výskumu cez prácu s materiálom až po vedeckú reflexiu.

Možno predpokladať, že **genéza záujmu o slovenský hudobný folklór** u Kresánka vychádzala z viacerých podnetov a zdrojov, ktoré zamerali jeho pozornosť na ľudovú hudbu, najmä na pieseň, a podmienili aj jeho odborné profilovanie v rámci hudobnej folkloristiky, resp. etnomuzikológie.

Rodiskom Jozefa Kresánka (1913 – 1986) bola rázovitá obec Čičmany (okr. Žilina) v oblasti Strážovských vrchov. Tradičná ľudová kultúra tejto obce zaujala od začiatku 20. storočia opakovane zberateľov viacerých generácií. Jej prejavy sa prezentovali na Národopisnej výstave československej už roku 1895. Na jej atraktivitu neskôr upozornili viaceré významné osobnosti kultúry a umenia v Československu, napríklad Dušan Jurkovič, Vilém Pražák či Karol Plicka. Terénny výskum a dokumentáciu ľudových piesní v tejto obci uskutočnili v priebehu 20. storočia okrem Plicku mnohí ďalší zberatelia, folkloristi a hudobníci, ktorí sem prichádzali za štýlovo príťažlivým, archaickým piesňovým repertoárom a za jeho nositeľmi.⁴

Počas štúdia hudobnej vedy a estetiky na Karlovej univerzite v Prahe (1932 – 1939) mal Kresánek príležitosť oboznámiť sa s umenovedným štrukturalizmom, a to v období jeho kulminácie. Práce predstaviteľov tohto progresívneho prúdu v dobovej estetike a vedách o umení sa opierali okrem literárnych diel často aj o žánre slovesného folklóru, ktoré významne rozširovali materiálový terén štúdia štrukturálnych zákonitostí umeleckých foriem a obohacovali ho o nové aspekty, spätne potom ovplyvňujúce aj výskum folklórnych žánrov.⁵ Vďaka týmto impulzom si Kresánek mohol uvedomiť, že hudobný folklór – podobne ako slovesný – poskytuje cenný materiál na sledovanie základných princípov umeleckého vyjadrovania na úrovni mikroštruktúry folklórneho prejavu.

³ Napr. ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2007, s. 48-49. BURLASOVÁ, Soňa: Jozef Kresánek a slovenská etnomuzikológia. In: *Muzikologické bilancie '86: Výber referátov z muzikologického sympózia na tému „Syntetizujúce a diferencujúce tendencie v slovenskej muzikológii“*. Bratislava : Zväz slovenských skladateľov, 1986, s. 14-16. URBANCOVÁ, Hana: Prínos Jozefa Kresánka k slovenskej etnomuzikológii a európsky kontext. In: *Slovenská hudobná veda (1921 – 2001). Minulosť, súčasnosť, perspektívy*: Zborník k 80. výročiu založenia Katedry hudobnej vedy FFUK. Ed. Lubomír Chalupka. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK; Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, 2001, s. 131-143.

⁴ Napr. Anton Cíger, Jozef Pálka, Ladislav Burlas, František Poloczek, Oľga Hrabalová, Ondrej Demo, Eva Krekovičová.

⁵ Napr. MUKAŘOVSKÝ, Jan: Detail jako základná sémantická jednotka v lidovém umění (1942). In: *Studie z estetiky*. Ed. Květoslav Chvatík. Praha : Odeon, 1966, s. 209-222.

Línia kompozičného spracovania hudobného folklóru, s ktorou sa Kresánek konfrontoval nielen ako hudobný historik, ale aj ako skladateľ, ho zasa mohla priviesť k myšlienke, že pre kompozičnú prácu s predlohou je nevyhnuté orientovať sa aj v predlohe samotnej – v hudobnom folklóre. Tento predpoklad je latentne prítomný už v jednej z raných Kresánkových publikovaných prác – v jeho stručných *Dejinách hudby* (1942). Na príklade z histórie slovenskej hudby tu naznačil zložité vzťahy medzi tzv. umelou (komponovanou) hudbou a ľudovou hudbou,⁶ ktoré nie je možné riešiť bez poznatkov o hudobnom folklóre, čo mohlo ďalej stimulovať jeho rastúci záujem o ľudovú pieseň a hudbu. Od začiatku vnímal prejavy hudobného folklóru ako organickú súčasť vyššieho celku hudobnej kultúry popri iných jej segmentoch, o čom svedčí aj jeho ďalší raný publikovaný text, predznamenávajúci zároveň budúci hlbší záujem o hudobný folklór – príspevok *Spevavý Trenčín* (1939).⁷ V tomto príspevku popri ľudovej piesni z Trenčína a okolia venoval pozornosť aj cirkevnej hudbe 18. – 20. storočia.⁸ Týmto širším záberom naznačil svoje širšie chápanie konceptu hudobnej kultúry, ktoré neskôr dôsledne rozvíjal vo svojej práci.

Kľúčovým obdobím pre Kresánkovu etnomuzikologickú profiláciu bolo však jeho pôsobenie v Hudobnom odbore Matice slovenskej v Martine (1940 – 1944). V tomto období – v závere prvej polovice 20. storočia – tu boli sústredené najvýznamnejšie rukopisné fondy ľudových piesní z územia celého Slovenska a z prostredia slovenských enkláv v zahraničí. Popri publikovaných prameňoch práve tieto rukopisné zbierky pomohli podstatne rozšíriť Kresánkov rozhľad v materiáli s celoslovenským záberom. Počas pôsobenia v Martine (ale aj neskôr, v druhej polovici 40. rokov) Kresánek zároveň podnikol viaceré terénne výskumy, ktoré prispeli k rozšíreniu jeho pohľadu na ľudovú pieseň a v bezprostrednom kontakte so spevákmí mu pomáhali pochopiť ľudový vokálny prejav v živej, znejúcej podobe.

V tejto súvislosti sa vynára zásadná otázka, v akom rozsahu sa Jozef Kresánek venoval terénnemu výskumu. Treba priznať, že o jeho vlastnej **zberateľskej činnosti v teréne**, o metódach a technikách dokumentácie, dodnes nemáme dostatočné informácie. Čiastkové poznatky možno čerpať prevažne len zo sekundárnych prameňov, ktorými sú najmä jeho publikácie.

Jediný známy – a v súčasnosti prístupný – priamy doklad poskytuje jeho rukopisná zbierka piesňového repertoáru Zuzky Seleckej z Dobrej Nivy v rozsahu 175 zápisov, uložená v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine. Z nej Kresánek vybral 55 zápisov a vydal ich v podobe piesňovej monografie (resp. spevníka) pod názvom *Zuzka Selecká spieva. Piesne z Dobrej Nivy* (1943).⁹ V predhovore k nej uvádza, že celá rukopisná zbierka z repertoáru speváčky vznikla na základe piesní, „ktoré zaspievala Zuzka Selecká roku 1942, povolaná do Matice slovenskej.“¹⁰ Autom transkripcií je Kresánek, ako je uvedené v záhlaví nadpisu piesňovej zbierky. Jeho zápisy sú tu jednoduché a prehľadné, naznačujú určitý systém v prístupe k transkribo-

⁶ KRESÁNEK, Jozef: *Dejiny hudby. Prehľad*. Martin : Matica slovenská, 1942, s. 111-128.

⁷ KRESÁNEK, Jozef: *Spevavý Trenčín*. In: *Slovák*, roč. 21, č. 167, 23. 7. 1939, s. 6.

⁸ LENGOVÁ, Jana: *Od hudobnej histórie k hudobnej teórii*. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 2, s. 197-218.

⁹ KRESÁNEK, Jozef: *Zuzka Selecká spieva. Piesne z Dobrej Nivy*. Martin : Matica slovenská, 1943.

¹⁰ KRESÁNEK, Ref. 9, s. 7.

vaniu, so striedmym zachytením ozdobnosti a drobných prednesových charakteristík, so snahou začleniť do určitého metricko-rytmického systému aj typ ťahavých nápevov, dôsledne sa uvádza prednesovo-výrazová charakteristika pomocou slovenských výrazov (a nie talianskeho názvoslovia), v plnom rozsahu je eliminovaná medzistrofická variabilita. Možno sa preto domnievať, že Kresánek piesne zapísal priamo z podania speváčky, a nie na základe nahrávky či zvukového záznamu. Hoci v tomto prípade piesne nezaznamenal priamo v autentickom prostredí speváčky, nakoľko dokumentácia sa uskutočnila v prostredí cudzom pre ľudového interpreta, musel jej predchádzať aspoň predbežný terénny výskum a sonda do piesňového repertoáru. Zmienka o tomto predbežnom výskume sa však v Kresánkových prácach nevyskytuje. Nachádzame však poznámku, ktorú Kresánek uvádza vo svojej syntetickej monografii o slovenskej ľudovej piesni v súvislosti s priblížením variability nápevov v živej tradícii: na jej základe vieme, že za speváčkou Zuzkou Seleckou vycestoval do Dobrej Nivy dodatočne, po dokumentácii v Martine, aby si svoje zápisy ešte overil:

„Keď sme roku 1943 dávali sbierku do tlače, musel som cestovať za Zuzkou Seleckou do Dobrej Nivy. Keď som už ta išiel, vzal som aj rukopis, pripravený do tlače, a spieval som piesne Zuzke pre kontrolu. Je zaujímavé, že v mnohých prípadoch ma opravovala a priamo povedala: ‚Nie takto, ale takto sa to spieva.‘ Ponechal som predošlé, ale zaznačil som pri takých piesňach i tieto odchýlky ako varianty.“¹¹

Uvedený zberateľský experiment (ktorý možno považovať opäť len za ďalší doklad, že repertoár Kresánek zapísal z priameho podania speváčky, nakoľko potreboval svoje transkripcie dodatočne „skontrolovať“) vyplýval z predstavy, že ľudový interpret má určitú podobu piesne zafixovanú v pevnom tvare, čo samozrejme dodatočný terénny výskum Kresánkovi nepotvrdil. Naopak, odhalil pred ním variabilitu ako prirodzenú súčasť ľudového spevu.

Analogický postup v dokumentácii – záznam piesňového repertoáru v prostredí, ktoré je cudzie ľudovému interpretovi – bol súčasťou historických foriem zberateľskej činnosti. Napríklad, Leoš Janáček so svojimi spolupracovníkmi uskutočnil v Brne, v priestoroch Organovej školy, dokumentáciu slovenských ľudových piesní pomocou fonografu v podaní speváčky Evy Gabel, ktorá pracovala spolu so sezónnymi robotníkmi zo Slovenska na Morave, hoci fonograf sa v tom čase používal aj v teréne.¹²

Viaceré indície ku Kresánkovej zberateľskej činnosti obsahuje jeho monografia o slovenskej ľudovej piesni z roku 1951: vlastné zápisy z terénu tu publikuje ako súčasť materiálovej prílohy a notových príkladov. Keďže v prípade každej ukážky korektne uvádza aj prameň, na základe týchto odkazov vieme, že vlastný terénny výskum uskutočnil v okolí Trenčína (pravdepodobne koncom 30. rokov),¹³ v Liptove

¹¹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 17; Národné hudobné centrum, ²1997.

¹² PROCHÁZKOVÁ, Jarmila: *Janáčkovy záznamy hudebného a tanečného folkloru. I. Komentáre*. Praha; Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, s. 214. PROCHÁZKOVÁ, Jarmila – URBANCOVÁ, Hana – LUKÁČOVÁ, Alžbeta – UHLÍKOVÁ, Lucie – LECHLEITNER, Gerda – LECHLEITNER, Franz – FÜGNER, Milan – MACH, Václav – ŠKOPÍK, Michal: *Vzaty do fonografu : slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bima, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha – pracoviště Brno, 2012.

¹³ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 153.

roku 1943,¹⁴ na Podpoľaní roku 1943 a 1947 (teda už počas pôsobenia v Bratislave)¹⁵ a roku 1947 v slovenských enklávach na Dolnej zemi, prevažne medzi vojvodinskými Slovákami (obce Selenča, Silbaš, Kulpín, Begeč, Hložany, Báčsky Petrovec).¹⁶ Pri odkazoch sa sporadicky vyskytne aj údaj o spevákovi, ktorý Kresánkovi pieseň zaspieval. Napríklad:

„Z Východnej som si zapísal trávnicu ‚S jednej strany na tú‘ (spieval Peter Ratkoš).“¹⁷

„Názorne to možno vidieť v piesni ‚Voly, voly, sivie voly‘, ktorú som zapísal v Selenči medzi dolnozemskými Slovákami. (Spieval Juro Prácky, 70-ročný, r. 1947.)“¹⁸

„Dal som si na hriňovských kopaniciach zaspievať pieseň ‚Išli zbojníci‘. Spieval a hral ju Jozef Meliš, 66-ročný (dňa 25. októbra 1947) [...] Potom som si dal pieseň zahrať na fujare; koľko ráz ju hral, každý raz ju hral inak...“¹⁹

Rukopisná zbierka z prostredia slovenských enkláv na Dolnej zemi je pravdepodobne najrozsiahlejším súborom Kresánkových zápisov – podľa sekundárnych zdrojov vieme, že obsahovala okolo 740 ľudových piesní.²⁰ Navyše, v tomto počte predstavuje dodnes jednu z najrozsiahlejších zbierok ľudových piesní vojvodinských Slovákov.²¹ Stručné informácie o jej existencii publikovali viacerí autori, presnejšie údaje o jej rozsahu sa však rôznia. Soňa Burlasová v roku 1966 uverejnila informáciu o počte okolo 590 zápisov, ktoré pochádzajú z Báčky, Banátu a Sriemu vo Vojvodine (Srbsko).²² Stanislav Dúžek v rámci prehľadovej práce uviedol detailnejšiu informáciu, podľa ktorej by mala táto zbierka obsahovať 740 zápisov zo 17 lokalít bývalej Juhoslávie: z toho najväčší počet záznamov mal pochádzať zo Starej Pazovy (304 piesní), Selenče (63 piesní), Kovačice (55 piesní) a Pivnice (50 piesní).²³ Podobný súhrnný údaj („viac ako 740 piesní“) zverejnil v roku 1975 Oskár Elschek.²⁴ Je pravdepodobné, že tieto údaje pochádzali od etnomuzikológa Ladislava Lengy, s ktorým Dúžek ako etnochorológ v 60. rokoch uskutočnil spoločné terénne výskumy v prostredí vojvodinských Slovákov. Doklad o tom, že s Kresánkovými rukopisnými zápismi z tejto zbierky Leng skutočne pracoval, sa nachádzajú v jeho štúdiu o piesňach zo Starej Pazovy, kde pub-

¹⁴ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 37, 109.

¹⁵ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 17, 165, 186-187.

¹⁶ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 109, 158.

¹⁷ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 109.

¹⁸ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 133.

¹⁹ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 165.

²⁰ DŮŽEK, Stanislav: Etnomuzikologický výskum juhoslovenských Slovákov. In: *Slovenský národopis*, roč. 23, 1975, č. 2, s. 260.

²¹ URBANCOVÁ, Hana: Výskum piesňovej tradície Slovákov vo Vojvodine – dokumentácia a reflexia. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine 2014. Hudobné umenie v živote človeka*. Zborník prác z 10. muzikologickej konferencie. Ed. Milina Slabinská. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2015. (v tlači)

²² BURLASOVÁ, Soňa: Problematika slovenských enkláv v juhovýchodnej Európe z hľadiska etnomuzikologického. In: *Slovenský národopis*, roč. 14, 1966, č. 3, s. 470.

²³ DŮŽEK, Ref. 20, s. 260.

²⁴ ELSCHKEK, Oskár: Výskum ľudovej hudobnej kultúry Slovákov v Maďarsku. In: *Slovenský národopis*, roč. 23, 1975, č. 2, s. 303.

likoval aj niekoľko Kresánkových zápisov z tejto zbierky, dovtedy nezverejnených.²⁵ V súčasnosti táto zbierka nie je oficiálne evidovaná v žiadnom archíve či zbierkovom fonde a pre bádateľov je nedostupná, resp. uložená na neznámom mieste.

Ďalšie doklady, ktoré by Kresánkovu prácu v teréne pomohli bližšie objasniť, v súčasnosti nemáme k dispozícii. Táto otázka preto ostáva stále otvorená pre ďalší pramenný výskum, najmä po sprístupnení dokumentov z jeho pozostalosti.

Dôležitým hľadiskom, ktoré prácu etnomuzikológa charakterizuje, je notový zápis – **transkripcia piesňového materiálu**. Na príklade speváčky Zuzky Seleckej z Dobrej Nivy možno doložiť, že Kresánek zapisoval piesne na základe bezprostredného kontaktu s interpretom. Táto dokumentačná situácia ovplyvňuje aj výslednú podobu zápisu. Podobne máme doklady aj o tom, že Kresánek transkriboval piesne zo zvukového záznamu, ktorý reprezentovala napríklad nahrávka na gramoplatni či nahrávka z rozhlasového archívu. K zápisom piesní z repertoáru Zuzky Seleckej a k ich dodatočnému „overovaniu“ v teréne sme doklad uviedli. Práve táto dodatočná fáza terénneho výskumu Kresánkovi umožnila – okrem zachytenia variantnosti spevu – overiť si priamo na mieste aj niektoré špecifické znaky hudobnej štruktúry a prednesu niektorých piesní. Tento predpoklad navodzuje porovnanie zápisov tých istých piesní z repertoáru speváčky, publikovaných v piesňovej zbierke na jednej strane a v monografickej práci o slovenskej ľudovej piesni na strane druhej. Napríklad, patrí k nim aj pieseň *Bola som na žatve* – v piesňovej zbierke je uvedený zápis melódie bez intonačných oscilácií, resp. flexibilných tónov, ktoré sa však objavujú v transkripcii publikovanej vo vedeckej monografii, kde sú tieto flexibilne intonované tónové výšky uvádzané ako príklad labilnosti tónov tvoriacich výplň tonálnej kostry.²⁶ Pritom ide o jeden a ten istý zápis, ale s korekciou, ktorá zrejme súvisela s Kresánkovým dodatočným terénnym výskumom, na čo upozorňuje aj v texte svojej syntetickej monografie:

„Keby som bol túto pieseň dostal z druhej ruky, podozrieval by som sluch alebo hlas speváka, resp. zapisovateľa. Pieseň mi však spievala ženička, ktorá spievala veľmi čisto; niekoľkokrát som si dal pieseň zaspievať a vždy ju reprodukovala rovnako – nuž musel som uveriť.“²⁷

Systém transkripcie piesní, na pozadí ktorého vznikali Kresánkove zápisy, bol síce ovplyvnený záznamovou situáciou, ale medzi zápismi na základe bezprostredného kontaktu so spevákom a nepočtými zápismi, ktoré uskutočnil podľa zvukovej nahrávky, podstatný rozdiel nenachádzame. Kresánkove transkripcie prezrádzajú vnímavosť voči výškovým vzťahom v nápeve, keď – ako sme uviedli vyššie – chápal labilné intonácie ako nenáhodný jav: ako pevnú súčasť prednesu aj hudobnej štruktúry nápevu. Menej precízne sú jeho zápisy pri zachytení časových vzťahov, keď sa uspokojil s konvenčnými odkazmi (napríklad termín parlando, použitie fermáty nad tónom, ktorý predstavuje v štruktúre nápevu predĺženú rytmickú hodnotu a pod.). Takisto jeho zápisy prezrádzajú aj tendenciu zadeliť ametrické nápevy do určitého metrického rámca, hoci s meniacim sa metrom (napr. 2/4, 3/4), v niektorých prípadoch aj so

²⁵ LENG, Ladislav: Hudobné pozoruhodnosti staropazovskej piesne. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Novi Sad : Obzor, 1972, s. 340-351.

²⁶ KRESÁNEK, Ref. 9, s. 11. KRESÁNEK, Ref. 11, s. 104.

²⁷ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 104.

zmenou základnej rytmickej jednotky (6/8, 2/4). Charakter odkazov na prednesovo-výrazový parameter však Kresánek menil, čo možno pripísať najmä funkcii publikácií: na jednej strane spevníka, ktorý bol určený širšiemu okruhu záujemcov a užívateľov (dôsledné používanie výrazov v slovenskom jazyku), na druhej strane vedeckej monografie určenej predovšetkým odbornej komunite (dôsledné používanie talianskej hudobnej terminológie).

Výšková poloha, v ktorej nápevy zapisoval, sa prevažne riadi zásadou umiestnenia finálneho/základného tónu na *g*¹, čím nadviazal na Bartóka; odchýlky od tohto prístupu komentoval vo svojej monografickej syntéze.²⁸ Zápisy nápevov v publikovanom spevníku z repertoáru Zuzky Seleckej tento prístup neaplikujú dôsledne. Vo svojich zápisoch Kresánek neuvádza absolútnu výšku, v ktorej speváci pieseň zaspievali; tento úzus sa v transkripcii začal uplatňovať u nás až neskôr. Texty ľudových piesní zapisuje na základe pravidiel slovenského pravopisu, s minimálnym zohľadnením niektorých prvkov tzv. fonetického zápisu, rešpektuje však nárečovú podobu v lexike aj syntaxi. Kresánkove transkripcie obsahujú viaceré znaky vzťahujúce sa na staršiu zapisovateľskú tradíciu – túto tradíciu Kresánek dobre poznal na základe materiálu, s ktorým pracoval.

Ťažisko tohto materiálu tvorili zápisy prevzaté od iných zberateľov. Okrem publikovaných prameňov to boli najmä **rukopisné zápisy zo zbierkových fondov a archívov**. Len na okraj možno spomenúť, že v podstatne menšej miere využíval zvukový záznam, ktorý bol preňho skôr doplnkovým materiálom (platne, rozhlasové nahrávky).²⁹

Práve počas pôsobenia v Matici slovenskej sa Kresánek oboznámil s viacerými významnými rukopisnými aj publikovanými zbierkami ľudových piesní: bola to rozsiahla zbierka piesňových textov Andreja Halašu, publikovaná zbierka *Slovenské spevy*, Bartókova rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní (s jeho fonografickými nahrávkami pravdepodobne nepracoval), ďalej podstatná časť rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní Karola Plicku, ale aj menšie regionálno-lokálne zbierky domácich a zahraničných zberateľov, pôsobiacich na Slovensku (Ladislav Berka, Josef Černík, Augustín Deršák, Ján Geryk, Teodor Hirner, Josef Emanuel Jankovec, Karol Anton Medvecký, Ján Valaštan-Dolinský a ďalší). Tieto zbierky pochádzali jednak zo širokého časového rozpätia druhej polovice 19. a prvej polovice 20. storočia, jednak z územia celého Slovenska. Vďaka tomu Kresánek získal dostatočne bohatý a vnútorne diferencovaný materiálový základ pre klasifikačno-typologické usporiadanie slovenských ľudových piesní. Dopĺňal ho vlastnými zápismi, ktoré z teritoriálneho hľadiska významne rozširovala jeho zbierka repertoáru dolnozemskej Slovákov. V pozadí tejto materiálovej bázy neskôr, v čase pôsobenia na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, vznikla jeho významná vedecká syntéza *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* (1951).

Široký materiálový fond vytvoril všetky predpoklady na to, aby Kresánek mohol na jeho základe uvažovať o charakteristických znakoch slovenských ľudových piesní z hľadiska ich hudobnej štruktúry, pričom tieto hudobnoštruktúralne znaky hodnotil na pozadí žánrovo, územne a vývinovo bohatého členeného piesňového repertoáru.

²⁸ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 84-85.

²⁹ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 67, 179.

Rozmanité zberateľské koncepcie, ktoré stáli za týmto objemným fondom zápisov ľudových piesní, v tomto prípade neboli závažné a Kresánek od nich pri svojich úvahách vedome abstrahoval.

Okrem prieniku do typologickej šírky repertoáru slovenských ľudových piesní a ich regionálnej rozmanitosti práca so zápismi od iných autorov priniesla aj ďalšie dôsledky: Kresánek sa tu zároveň preukázal ako vnímavý hudobný historik, ktorý pri práci s prevzatými, resp. staršími zápismi ľudových piesní latentne uplatňoval postupy **kritiky hudobného prameňa**. Svedčí o tom nielen výber konkrétnych ukážok slúžiacich na ilustráciu určitého hudobnoštruktúralného javu, či sporadické komentáre k notovým príkladom z jeho publikácií, ale aj samotné jeho prepisy a odpisy z cudzích rukopisných zápisov, využitie pri publikovaní. Týka sa to predovšetkým výberu ukážok z rukopisných zápisov slovenských ľudových piesní od Karola Plicku, o ktoré sa opieral zo všetkých rukopisných zdrojov v najväčšej miere.³⁰ Práve na príklade práce s Plickovými rukopisnými zápismi, ktoré predstavujú dodnes z hľadiska adekvátneho čítania pomerne zložitú problematiku, možno doložiť postupy latentnej pramennej kritiky s prevzatými zápismi najnázornejšie. Kresánek vo svojej monografii totiž nepoužil rukopisnú podobu Plickových zápisov ako určitú formu faximilového publikovania. Plickove rukopisné zápisy publikoval vo svojom vlastnom „čistopise“, vďaka čomu bol vlastne ich prvým editorom.

Postupy kritiky prameňa Kresánek paralelne rozpracoval aj v prípade hudobno-historických prameňov, ktoré obsahujú vplyvy dobového hudobného folklóru a pochádzajú zo staršieho obdobia pred národným obrozením. Na tento typ hudobno-historických prameňov uprel svoju pozornosť už počas pôsobenia v Matici slovenskej v Martine nielen ako hudobný historik, ale súčasne aj ako etnomuzikológ. Hudobný materiál, s ktorým Kresánek pracoval a poznatky, ku ktorým ako etnomuzikológ dopel, preto do veľkej miery poznačila **symbióza prístupu etnomuzikológa a hudobného historika**. Na tomto základe sa v slovenskej muzikológii sformovala tradícia, ktorá obidve disciplíny nevnímala ako izolované, ale ako vzájomne kooperujúce, dokonca komplementárne. V Kresánkových prácach sa táto symbióza prejavila špecificky: na jednej strane dôverná znalosť hudobnej štruktúry slovenských ľudových piesní pomáhala pri interpretácii obsahu historického prameňa, na druhej strane štúdium historických prameňov rozširovalo pohľad na genézu a historický rozmer určitého štruktúralného javu (melodického typu) v slovenskom hudobnom folklóre.

Pramenno-kritické vydanie *Zbierky tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej* (¹1967, ²1982) približuje, ako Kresánek dokázal integrovať poznatky z etnomuzikológie do oblasti hudobnej historiografie, kde sa stali dôležitou súčasťou nielen kritiky prameňa, ale aj porovnávacieho výskumu. S touto historickou zbierkou z 30. rokov 18. storočia sa oboznámil už v čase pôsobenia v Martine, keď ju spočiatku považoval najmä za zbierku ľudových piesní.³¹ Základom na identifikáciu jej repertoáru bola široko poňatá komparačná práca – okrem historických záznamov aj so zápismi z ústnej tradície. Práve v súvislosti s touto zbierkou Kresánek dospel k interdisciplinárne

³⁰ TIMKOVÁ Miriam: Zbierka Karola Plicku ako jeden z prameňov Kresánkovej práce o slovenskej ľudovej piesni. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 2, s. 209-215.

³¹ KRESÁNEK, Ref. 6, s. 115.

poňatému výskumu, ktorý bol založený na účelnom kombinovaní postupov, metód a techník etnomuzikológie a hudobnej historiografie.³²

Tento zberke Kresánek venoval dlhodobú pozornosť, ktorá vyústila do pramenno-kritického vydania, ale zápisy z tejto zbierky priebežne využíval aj ako dôležitý komparačný materiál v prípade etnomuzikologickej problematiky. Syntetická monografia *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* dokladá preto aj opačný proces, ktorý uplatnil chronologicky skôr – poznatky z historického prameňa Kresánek organicky začlenil do štúdia ľudovej piesne. Zápisy zo *Zbierky tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej* tu predstavujú najvýznamnejší historický fond nápevov, na ktorý sa Kresánek odvoláva pri ilustrovaní historickej dimenzie určitých melodických typov, hudobnoštruktúrnych javov a princípov v slovenských ľudových piesňach, pričom zdôrazňuje aj ich domáce rozšírenie. Napríklad, prienik harmonicko-funkčného myslenia do slovenského ľudového spevu, výskyt intervalu zväčšenej sekundy,³³ asymetrickú stavbu nápevov v podobe 3- a 5-taktových fráz,³⁴ formu da capo,³⁵ rytmické zhustenie v strede nápevu,³⁶ či doklad o určitej variantnej skupine nápevov, o piesňovom type balady a pod.

Príbuzný postup uplatnil pred Kresánkom napríklad Zoltán Kodály, keď v rámci maďarského repertoáru porovnával historické zápisy piesní zo staršieho obdobia so záznamami z ústnej tradície z novšieho obdobia: porovnávaním dokladal existenciu určitých melodických typov v maďarskom ľudovom speve.³⁷ Walter Wiora zase nadviazal na postupy porovnávacej hudobnej vedy a na príkladoch z európskeho piesňového repertoáru hľadal spoločné melodické typy medzi viacerými regiónmi Európy. Využíval pritom nielen hudobnofolklorne záznamy, ale aj zápisy z dobových historických prameňov.³⁸

Napriek tomu, že dôležitou oporou Kresánkových prác bol hudobný materiál samotný, východiskom tvorby klasifikačno-typologického systému boli poznatky nakumulované v hudobnej folkloristike a porovnávacej hudobnej vede do polovice 20. storočia. Vo vzťahu k materiálovej báze, s ktorou pracoval, Kresánek v predhovore k svojej syntetickej monografii o slovenskej ľudovej piesni zdôrazňuje:

„To, čo sa tu podáva, je výsledok výskumu, je to pokus o ucelený obraz princípov slovenského ľudového myslenia, vyvodený z piesní. Piesne, ktoré sa v tejto práci uvádzajú, sú iba príklady na demonštrovanie princípov, a nie východisko...“³⁹

Naznačil tak, že k vlastnému klasifikačno-typologickému systému dospel nielen štúdiom piesňového materiálu samotného, ale aj štúdiom širokej teoreticko-metodologickej bázy, ktorá bola k dispozícii na konci prvej polovice 20. storočia.

Ako etnomuzikológ Kresánek pracoval s maximom dobových dostupných poznatkov z tradičnej hudby. Opieral sa pritom o dva okruhy: prvým bol súhrn názorov na

³² PETŐCZOVÁ, Janka: Kritické edície hudobných prameňov (Reflexia problematiky v diele Jozefa Kresánka). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 2, s. 209-215.

³³ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 114.

³⁴ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 216, 219.

³⁵ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 244.

³⁶ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 246.

³⁷ KODÁLY, Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest : Királyi Egyetemi nyomda, 1943.

³⁸ WIORA, Walter: *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*. Köln : Arno Volk-Verlag, 1952.

³⁹ KRESÁNEK, Ref. 11, s. 6.

domácu ľudovú pieseň a hudbu ako súčasť dejín slovenskej hudobnej folkloristiky; druhým okruhom boli poznatky z európskej a výberovo aj z mimoeurópskej hudby. Od domácich autorov, ktorí sa venovali reflexii slovenského hudobného folklóru z viacerých aspektov, uvádza práce významné pre dejiny slovenskej hudobnej folkloristiky aj pre dejiny hudobnoteoretického myslenia na Slovensku (Ján Levoslav Bella, Štefan Fajnor, Ján Kadavý, Ján Krasko, Milan Lichard, Mikuláš Schneider-Trnavský, Ludovít A. Reuss). Medzi publikáciami, ktoré Kresánek vo svojej syntéze o slovenskej ľudovej piesni cituje, sa objavujú základné monografické práce o ľudovej hudbe regionálnych kultúr Európy, napríklad maďarskej, moravskej a českej, poľskej, bulharskej, srbskej, chorvátskej, ukrajinskej, fínskej, nemeckej, rakúskej (Béla Bartók, Zoltán Kodály, Leoš Janáček, Otakar Hostinský, Otakar Zich, Adolf Chybiński, Oskar Kolberg, Dobri Christov, Peter Panoff, Vasil Stoin, Božidar Širola, Vinko Žganec, Milovan Gavazzi, Filaret Kolessa, Ilmari Krohn, Viktor von Geramb a ďalší). Popritom sa opieral aj o piesňové zbierky z národných repertoárov a zo slovenskej tradície (edície Janáčka, Černíka, Bartóka, Georgeviča, Christova, Kubu, Žganca, Möllera atď.). Odkazuje na prvé pokusy o celoeurópsku syntézu (Werner Danckert),⁴⁰ ale aj na práce porovnávacej hudobnej vedy prvej polovice 20. storočia, zahrnujúce mimoeurópsku hudbu (Richard Wallaschek, E. Fischer, Curt Sachs).⁴¹

Kresánek teda pracoval nielen s komparáciou hudobného materiálu, ale do veľkej miery aj s komparáciou analyticko-klasifikačných systémov, ku ktorým dospela hudobná folkloristika a porovnávacia hudobná veda v priebehu prvej polovice 20. storočia. Aj vďaka tejto šírke impulzov sa Kresánkova syntetická monografia neopiera len o zhrnutie a zhodnotenie výsledkov zberateľského úsilia viacerých generácií pôsobiacich na Slovensku. Svojou progresívnou metodologickou bázou, ukotvenou v myšlienkovom zázemí umenovedného štrukturalizmu a v podnetoch z európskej hudobnej folkloristiky, porovnávacej hudobnej vedy, z etnológie a vied o umení, predstavuje zároveň prvé moderné vedecké dielo slovenskej etnomuzikológie, ktoré patrí k pozoruhodným syntetickým prácam národných škôl stredovýchodnej Európy.⁴²

Jozef Kresánek svojím zameraním zodpovedal profilu európskeho etnomuzikológa prvej polovice 20. storočia. Zároveň však tento profil výrazne prekročil v presahoch, ktorými dokázal integrovať hudobnofolklorný materiál do širších historicko-vývinových, štýlových, žánrových, ale aj teoreticko-estetických kontextov. Práca Kresánka ako etnomuzikológa smerovala – podľa jeho vlastných slov z predhovoru monografie o slovenskej ľudovej piesni – k pochopeniu podstaty tzv. ľudového hudobného myslenia. V konečnom dôsledku však bola „iba“ predstupňom k **univerzalistickému konceptu hudobného myslenia**, v ktorom dôležité miesto zohrala aj tradičná hudba a optika etnomuzikológa, vychádzajúca z európskej tradície tohto odboru.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0165/14 (2014 – 2017), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

⁴⁰ DANCKERT, Werner: *Das europäische Volkslied*. Berlin : Benhard Hahnefeld, 1939.

⁴¹ Napr. WALLASCHEK, Richard: *Anfänge der Tonkunst*. Leipzig : J. A. Barth, 1903.

⁴² URBANCOVÁ, Ref. 3.

VRSTOVNÍK JOZEFA KRESÁNKA – HUDOBNÝ HISTORIK ERNEST ZAVARSKÝ¹

JANA LENGOVÁ

*PhDr. Jana Lengová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4;
e-mail: jana.lengova@savba.sk*

ABSTRACT

The music historian Ernest Zavorský (1913–1995) is one of the founders of modern Slovak music historiography, with extensive spiritual, scholarly, artistic and musical interests. He was active also as a music commentator, organ-builder, and organologist. Despite political persecution he left behind him an extensive work of music history, which enriched this scholarly discipline with many new key findings. At first his focus was on contemporary Slovak music, especially the compositions of Eugen Suchoň. His central works include published monographs on Ján Levoslav Bella (1955) and Johann Sebastian Bach (1971); the last-named work appeared also in Czech (1979, 1986), Polish (1973, 1979, 1985) and German (2004). His research on the musical life of the town of Kremnica is also a notable contribution. He is the author of a number of articles in the first edition of the German music encyclopaedia MGG.

V roku 2013 sme si pripomenuli centenárium narodenia nielen profesora Jozefa Kresánka, ale aj jeho vrstovníka, hudobného historika Dr. Ernesta Zavorského (1913 – 1995), od úmrtia ktorého uplynuli navyše tohto roku dve desaťročia. Životné osudy aj pracovná kariéra oboch osobností, Kresánka a Zavorského, sa síce uberali nanajvýš odlišnými cestami, avšak predsa len existoval aj styčný bod, v ktorom ich vedecké záujmy preukazovali zhodu: oboch zaujali dva kľúčové tvorivé zjavy slovenských hudobných dejín, hudobní skladatelia Ján Levoslav Bella a Eugen Suchoň, ktorým venovali časť svojej vedecko-výskumnej kapacity.

Jozef Kresánek a Ernest Zavorský patrili k ambicióznejšej generácii slovenských muzikológov, narodených v prvých dvoch desaťročiach 20. storočia. Ich generačnými druh-

¹ Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol prednesený na muzikologickej konferencii „Jozef Kresánek (1913 – 1986) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry“, usporiadanej v rámci festivalu Bratislavské hudobné slávnosti v dňoch 9. – 11. októbra 2013 v Bratislave.

mi boli hudobný kritik Ivan Ballo, hudobná publicistka Zdenka Bokesová, hudobný regionalista a slavista František Zagiba, ale aj o niečo starší hudobný historik Konštantín Hudec či hudobne erudovaný františkánsky historik Vševlad J. Gajdoš OFM.

Ernest Zavorský pochádzal z obce Varov Šúr, dnes Šúrovce neďaleko Trnavy, kde sa narodil v umeniamilovnej a na kresťanské tradície orientovanej rodine.² Jeho pôvodným zámerom bolo študovať teológiu a do noviciátu jezuitskej rehole vstúpil v Trnave. Po maturite študoval filozofiu a teológiu v Mníchove–Pullachu (1933 – 1934) a v Innsbrucku (1934 – 1936), kde tiež navštevoval kurzy kompozície u Fritza Weidliča a muzikológie u Waltera Senna. Ďalej študoval v Krakove filozofiu, teológiu, dejiny umenia, klavír a kompozíciu (1938 – 1939). Po vypuknutí 2. svetovej vojny sa začas zdržiaval v Ríme a v Sarajeve. Už predtým sa liečil na tuberkulózu, ktorá mu zasiahla hrdlo. Napriek tomu, že sa chorobu podarilo vyliečiť, lekári mu neodporúčali povolanie kazateľa. Z toho dôvodu sa obrátil k umenovede a muzikológii, usadil sa v Bratislave, tu študoval psychológiu a dejiny umenia, ako aj klavír a organ u Štefana Németha Šamorínskeho (1941 – 1944). Hudobnú vedu absolvoval v Brne u Jana Racka a Bohumíra Štědroňa dizertáciou *Vývoj hudobnej reči a realizmu v tvorbe E. Suchoňa* (1951).

Ako možno dedukovať z uvedeného krátkeho životopisu, Ernest Zavorský bol dynamickou osobnosťou s rozsiahlymi duchovnými, umenovednými a hudobnými záujmami a tvorivý nepokoj ho neustále nabádal osvojovať si nové poznatky. Výbornú jazykovú vybavenosť, ktorú nadobudol počas štúdií, uplatnil neskôr v svojom profesijnom pôsobení. Zo zdravotných dôvodov a aj pre politické perzekúcie viackrát zmenil zamestnanie. Pôsoobil ako hudobný redaktor Slovenského rozhlasu (1942 – 1945), riaditeľ Hudobnej komory (1945 – 1948), organár v Slovenskom chrámovom družstve (1948 – 1951), archivár Zväzu slovenských skladateľov (1953 – 1958) a vedúci Hudobno-informačného strediska pri Slovenskom hudobnom fonde (1964 – 1970). Následne bol penzionovaný.

Ernesta Zavorského vnímame v prvom rade ako hudobného historika, avšak rozsah jeho činnosti bol oveľa širší. Venoval sa tiež hudobnej publicistike, popularizačným a pedagogickým prácam, autorsky spolupracoval na encyklopedických projektoch a pôsobil ako hudobný organizátor. Ako člen Novej Bachovej spoločnosti (Neue Bach-Gesellschaft) založil jej – hoci len krátko existujúcu – slovenskú sekciu a inicioval usporiadanie 54. ročníka Bachovho festivalu v Bratislave (1979). Venoval sa tiež organárstvu a organológii, navrhoval dispozičné riešenia organov a participoval na

² K biografii a základnej charakteristike diela por. J. Šo. [=ŠAMKO, Jozef]: Zavorský Ernest. [Heslo.] In: *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*. Zv. 2. Praha : SHV, 1965, s. 972; BOŽEKOVÁ, Martina: *Ernest Zavorský: Pohľad na významnú osobnosť slovenskej hudobnej historiografie*. [Diplomová práca.] Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Fakulta humanitných vied, Katedra hudby, 2005; BOŽEKOVÁ, Martina: Ernest Zavorský – poznaný aj nepoznaný. In: *Knižnica*, roč. 9, 2008, č. 10, s. 38–41; LENGOVÁ, Jana: Zavorský, Ernest. [Heslo.] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil. Bd. 17. Ed. Ludwig Finscher. Kassel; Basel; London; New York; Prag : Bärenreiter; Stuttgart, Weimar : Metzler, 2. vyd., 2007, s. 1360–1361; por. tiež *Ernest Zavorský (1913 – 1995). Pohľady na slovenskú a svetovú hudbu (príspevky – štúdie – literatúra)*. Z príležitosti 85. výročia narodenia zostavil Juraj Potúček. Bratislava 1998. (Strojopis.) Predhovor napísal zostavovateľ (s. 2–3).

rekonštrukcii a oprave asi sto organov na Slovensku.³ Okrem toho skomponoval aj niekoľko hudobných skladieb.

Výstižný profil Ernesta Zavarského ako hudobného historika načrtol Richard Rybarič pri príležitosti Zavarského sedemdesiatky v príspevku s príznačným názvom *Úcta k vedeckej pravde*.⁴ Označil ho za jedného zo zakladateľov modernej slovenskej hudobnej historiografie, ktorý túto vednú disciplínu obohatil o mnohé nové kľúčové poznatky. Rybarič okrem iného napísal:

„Zobecnenie často nesie so sebou riziko zjednodušenia. To platí aj keď konštatujeme, že hlavným metodologickým princípom Zavarského ako muzikológa i historika je kritickosť v takmer čistej karteziánskej podobe, ktorá však nevyplýva z presvedčenia o relatívnosti historického poznania, ani z pozitivistického skepticizmu, ale z veľkej, ba posvätej úcty k vedeckej pravde. Zavarský totiž nikde netvrdí to, čo by nemal dôkladne overené a potvrdené, ide vždy a všade ‚ad fontes‘, o všetkom sa chce poučiť z autentických prameňov. [...] Ako málokto muzikológ si Zavarský osvojil veľmi špecifické techniky práce v archíve so spismi, listinami, protokolmi, účtovnými knihami zo 14., 15., 16... storočia a prinútil ich vydať svedectvo o hudbe a hudobnom živote [...] Takýmto spôsobom nepracuje však Zavarský iba s archívnym materiálom spisovým, [...] ale aj s najdôležitejšou kategóriou prameňov – s dielami a skladbami. [...] Pôvodný záznam skladby, resp. porovnávacie štúdium viacerých verzií diela, tematicko-formový rozbor, štúdium harmónie, tektoniky a pod., je však pre Zavarského len jednou zo zastávok na ceste k hlbšiemu zmyslu diela a hudby, k pochopeniu podstaty umeleckej výpovede. Vie, že skladba je vždy produktom človeka [...], a preto vždy sleduje koreláciu medzi dielom a osobnosťou, kontext diela v živote skladateľa i samotného skladateľa v súvislosti s dejinami svojho národa, Európy.“⁵

Ernest Zavarský disponoval širokým kultúrnohistorickým rozhľadom a výbornými hudobnoanalytickými schopnosťami a ako hudobný historik brilantne ovládal kultúrnohistorickú a hudobnoštýlovú metódu. Z jeho muzikologických textov vyžaruje vedecká akribia, mimoriadna elokvencia aj širšie humanitné či duchovno-vedné vzdelanie. Spočiatku sa Zavarský venoval najmä novej slovenskej hudobnej tvorbe a životu a dielu Jána Levoslava Bellu, neskôr sa zamerlal aj na ďalšie témy.

V 30. a 40. rokoch 20. storočia bolo napísaných niekoľko kníh o slovenskej hudbe a do tejto vlny zvýšeného záujmu o slovenskú hudbu spadá aj Zavarského knižná monografia *Súčasná slovenská hudba* (1947).⁶ Ako vyplýva z úvodu, publikácia vznikla na základe Zavarského starších rozhlasových prednášok o hudbe a úvodných slov ku koncertom. Blízky vzťah k predmetu svojho bádania vyjadril Zavarský v knihe dedikáciou: „Venujem slovenským skladateľom / autor“⁷ ako aj slovami z úvodu: „Z lásky k slovenskej hudbe vyrástla táto kniha – a jej jediným cieľom je vzbudiť aj u čitateľov a u poslucháčov túto istú lásku.“⁸ Tieto slová sa nám v dnešnej dobe hypermoderných technológií môžu zdať patetické, ale ony len odrážajú univerzálne idey ľudského hu-

³ Por. BOŽEKOVÁ, Ernest Zavarský – poznaný aj nepoznaný, Ref. 2, s. 39.

⁴ RYBARIČ, Richard: Ernest Zavarský – sedemdesiatročný: Úcta k vedeckej pravde. In: *Hudobný život*, roč. 15, 1983, č. 18, (s. 5).

⁵ RYBARIČ, Ref. 4, (s. 5).

⁶ ZAVARSKÝ, Ernest: *Súčasná slovenská hudba*. Bratislava : Jozef Závodský, 1947.

⁷ ZAVARSKÝ, Ref. 6, (s. 5).

⁸ ZAVARSKÝ, Ref. 6, s. 8.

manizmu a aktuálne súveké uvedomovanie si potreby upevňovania národnej identity obzvlášť v kultúre a umení. Napokon úvodné poznámky vecne inštrumentalizujú metodologické aspekty práce:

„Igor Stravinskij hovorí kdesi v *Kronike*, že nestačí len trpne vnímať hudbu, ale že na to, aby sme jej rozumeli a ju prežívali, treba vynakladať aj činné úsilie. – Je nesporné, že porozumenie hudbe je najlepším predpokladom jej čo najintenzívnejšiemu [!] prežívaniu [!], pretože na zážitku sa zúčastňuje nielen emocionálna složka [!] osobnosti, ale aj intelektuálna. Filozof by povedal, že milovať môžeme len to, čo poznáme. Je to tak aj s hudbou, najmä s hudbou slovenskou: musíme ju najprv poznať, aby sme ju mohli mať radi. / [...] Je nesporné, že tvorba slovenských skladateľov je v živote nášho národa veľmi dôležitou složkou [!], a to nielen preto, že je hodnotnou sama v sebe, ale aj preto, že pre svoje tendencie k univerzálnosti je súčasne hodnotou všeludskou.“⁹

Uvedený citát zároveň poukazuje na Zavorského zorientovanosť v súvekej spisbe o hudbe. Stravinského *Kronika* vyšla vo francúzskom origináli *Chroniques de ma vie* v dvoch zväzkoch v rokoch 1935/1936, čiže len niečo vyššie desať rokov pred Zavorského publikáciou. Pojem *porozumenie*, konkrétne hudbe, môžeme spojiť s diltheyovským historizmom a hermeneutikou a moment *hudobného zážitku* zasa vedie k hudobnej psychológii a vnímaniu hudby. Pojem *slovenská hudba* Zavorský nechápe jednostranne a izolovane, ale ako súčasť univerzálneho hudobného vývoja.

Samotná monografia prináša okrem prehľadového vstupu profily deviatich slovenských skladateľov, medzi nimi aj Jozefa Kresánka. Základ týchto profilov tvorí štandardná analýza jednotlivých skladieb a celková charakteristika tvorby. Zavorský vyzdvihol Alexandra Moyzesa, Jána Cikkera a Eugena Suchoňa ako najvýraznejších predstaviteľov vtedajšej súčasnej hudby a ich hudobnú reč označil ako modernú. Najväčší priestor v knihe venoval hudobnej tvorbe Eugena Suchoňa, pričom v analytických reflexiách niekoľkokrát upozornil na tetrachordálne útvary uplatňujúce sa v kompozičnom myslení skladateľa.¹⁰

Ernest Zavorský publikoval celkovo štyri knižné biografie: o Suchoňovi, Bellovi, Ravelovi a Bachovi. Na základe toho by bolo možné usudzovať, že biografica ako „prastarý literárny žáner“, povedané s René Wellekom,¹¹ alebo tiež tradičný historiografický žáner vo všeobecnosti, mu azda najviac konvenovala. Biografická metóda však tvorila len základnú bázu týchto monografií, nakoľko vrstvenie či reťazenie skúmanej problematiky prebiehalo na osi osobnosť – život – spoločnosť – dielo a do popredia sa dostávali relačné väzby. Zavorského vedecká pozornosť sa koncentrovala predovšetkým na hudobné dielo a jeho exegézu, na skúmanie individuálneho hudobného štýlu tvorcu, ako aj na reflexiu diela vo vzťahu ku kultúrnej, sociálnej a politickej skutočnosti. Tri Zavorského biografie predstavujú typ pôvodnej vedeckej monografie a sú založené na dôkladnom heuristickom výskume, publikácia o Mauriceovi Ravelovi má popularizačný charakter.

Zavorského monografia o Eugenovi Suchoňovi vyšla v prvom vydaní roku 1955, v druhom revidovanom a doplnenom vydaní posthumne roku 2008 so zapracovaním

⁹ ZAVARSKÝ, Ref. 6, s. 7.

¹⁰ Píše napríklad: „Suchoň si delí oktávu na dva tetrachordy s tými istými pomermi celých tónov a poltónov.“ ZAVARSKÝ, Ref. 6, s. 63.

¹¹ WELLEK, René – WARREN, Austin: *Teorie literatury*. Praha : Votobia, 1996, s. 102.

autorových neskorších poznámok. Aj v reedícii však zachytáva iba obdobie ranej a časti zrelej tvorby skladateľa, približne po *Metamorfózy* a operu *Krútnava*. V celkovom hodnotení autor vyzdvihuje Suchoňa ako tvorca-syntetika, ktorý síce čerpá z európskej hudobnej tradície aj z impulzov slovenskej ľudovej hudby, jeho hudobná reč je však nanajvýš moderná a individuálna. Z mnohých pozoruhodných postrehov by som na tomto mieste chcela upozorniť iba na dve myšlienky týkajúce sa opery *Krútnava*. Zavorský tu polemizuje s rozšíreným názorom o vplyve Janáčkovej hudby na Suchoňa: podobnosti vyplývajúce z kritickorealistickeho postoja oboch tvorcov k zhudobneným námetom opier *Její pastorkyňa* a *Krútnava* síce nepopiera, ale považuje ich skôr za vonkajší rámec.¹² Mimoriadny je postreh o piatom obraze z opery *Krútnava*, keď opitý Ondrej zabľúdi na miesto, kde pred rokom zastrelil svojho soka. Zavorský hudobnodramatickú účinnosť a majstrovské kompozičné stvárnenie tejto scény prirovnal k obrazom z drámy *Cisár Jones* (*The Emperor Jones*) amerického dramatika Eugena O'Neilla.¹³

Druhou Zavorského vedeckou biografickou prácou je rozsiahla monografia *Ján Levoslav Bella. Život a dielo* (1955),¹⁴ ktorá dodnes patrí k ťažiskovým prácam belovského hudobnohistorického bádania. Vznikla na základe rozsiahleho heuristického výskumu, ale autor neobišiel ani orálnu tradíciu a výskum doplnil o spomienky Bellových rodinných príslušníkov a súčasníkov. Jej dôležitou súčasťou je tematický katalóg Bellovho diela. Kniha priniesla ohromné množstvo nových poznatkov, ktoré umožnili ozrejmiť Bellov život a dielo v novom svetle. Zavorský v nej prezentoval aj Bellove bohaté kontakty so slovenskými kultúrnymi, cirkevnými a politickými činiteľmi a poukázal na Bellovu angažovanosť v slovenskom národnom živote. K prameňom z Bellovho sibinského pôsobenia mal autor len limitovaný prístup, napriek tomu sa mu však podarilo aj toto obdobie priblížiť presvedčivým spôsobom. Úzke prepojenie medzi životom a tvorbou, ako aj autobiografický ráz niektorých Bellových diel boli podľa slov Zavorského dôvodom, prečo považoval za relevantné „neoddeľovať dielo od života skladateľa“.¹⁵ Zložité osudy Bellovej tvorivej cesty, jeho individuálny hudobný štýl aj začlenenie skladateľovho hudobného diela do vývoja slovenskej a európskej hudby objasňuje Zavorský moderným spôsobom a diferencovanými metodologickými postupmi. Pravda, od vydania monografie prešlo už vyše pol storočia a nové impulzy k bellovskému bádaniu, ktoré vzišli sčasti z podujatí k 150. výročiu narodenia skladateľa roku 1993, vrátane projektu súborného diela skladateľa, otvorili nový bádateľský horizont. Je prirodzeným procesom vo vedeckom bádani, že nové výskumy aktualizujú doteraz platné poznanie a obohacujú ho, ale zároveň nastolujú aj novú paradigmu poznania, ktorá sa vytvára z dosiaľ obchádzaných a neznámych skutočností či prehodnotenia doterajších názorov.

Tretia Zavorského monografia z roku 1963 o Mauriceovi Ravelovi¹⁶ plnila predovšetkým popularizačnú úlohu. Vyšla ako prvá v edícii *Hudobných profilov* v bratislav-

¹² ZAVARSKÝ, Ernest: *Eugen Suchoň*. Bratislava : Hudobné centrum, 2. vyd. 2008, s. 105-106.

¹³ ZAVARSKÝ, Ref. 12, s. 85.

¹⁴ ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955.

¹⁵ ZAVARSKÝ, Ref. 14, s. 6.

¹⁶ ZAVARSKÝ, Ernest: *Maurice Ravel*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1963.

skom Štátnom hudobnom vydavateľstve, v ktorom ako zodpovedný redaktor v tom čase pracoval Ladislav Mokry.

Bezpochyby najznámejšou publikáciou Ernesta Zavorského je jeho monografia *Johann Sebastian Bach*, ktorá vyšla v jednom slovenskom (1971), dvoch českých (1979, 1986) a troch poľských vydaniach (1973, 1979, 1985), ako aj posthumne roku 2004 v nemčine vo vydavateľstve syna Valéra.¹⁷ Celkový náklad prvých šiestich vydaní knihy bez nemeckého vydania predstavoval vyše 130 000 výtlačkov,¹⁸ čo je zaiste aj pekným a nie bežným komerčným úspechom v slovenskej muzikologickej spisbe. Toto konštatovanie v žiadnom prípade nevyjadruje negatívne, alebo dokonca pejoratívne stanovisko, práve naopak, poukazuje na fakt, že aj vedecky kvalitná práca, ak je písaná prístupným jazykovým štýlom, môže zaujať širší okruh hudobnokultúrnej verejnosti. Prof. Jiří Sehnal vyzdvihol muzikologické kvality Zavorského monografie v recenzii českého vydania takto:

„Zavorského monografia J. S. Bach [...] je veľmi cenným obohatením bachovskej literatúry všeobecne, pretože prináša prakticky všetko, čo bachovský výskum pozná. Slovenská hudobná veda môže byť právom hrdá na to, že jej reprezentant vnikol tak hlboko, fundovane a kompetentne do oblastí, ktorú až doteraz ovládali predovšetkým nemeckí autori.“¹⁹

Zavorského bachovská monografia sa v základnom obryse člení do troch veľkých kapitol *Život*, *Tvorba*, *Život tvorby* a v jej koncepcii sa okrem zaužívaného biografického a analytického prístupu odráža aj aktuálna tendencia sledovať recepciu hudobnej tvorby skladateľa v premenách jednotlivých historických alebo hudobnoštýlových epoch, vrátane interpretačného štýlu Bachovej hudby. Zavorský bol nielen dobre oboznámený so súvekou bachovskou spisbou, ale vedeckú autenticnosť jeho práce zaručoval rozsiahly výskum prameňov a ich štúdium v Bachovom archíve v Lipsku a v Bachovom inštitúte v Göttingene. Ambíciou Ernesta Zavorského bolo vydať knihu aj v ďalších krajinách – v Nemecku, Maďarsku, Taliansku, Japonsku či v bývalej Juho-

¹⁷ ZAVARSKÝ, Ernest: *Johann Sebastian Bach*. Bratislava : Opus 1971. Nakoľko vročenie aj údaje o vydavateľstve sa rôznia, treba uviesť niekoľko spresňujúcich informácií. Na titulnej strane prvého slovenského vydania je vydateľský údaj: Editio Supraphon / Bratislava 1970, čo ale nezodpovedá údajom v zadnej tiráži: Bratislava, Opus 1971. Tieto nezrovnalosti možno vysvetliť tým, že roku 1971 vzniklo zo slovenského závodu československého vydavateľstva Supraphon samostatné slovenské vydavateľstvo Opus. Zavorský zrejme odovzdal svoj rukopis ešte firme Supraphon, ktorá pripravila do tlače aj titulný list, ale celá kniha vyšla reálne až roku 1971 v novo konštituovanom vydavateľstve Opus. S nepresnými údajmi sa stretáme aj pri dvoch českých vydaniach, ktoré vydalo vydavateľstvo Supraphon v Prahe roku 1979 (prvé české vydanie) a roku 1986 (druhé české vydanie). Niekedy sa chybné uvádzajú tri české vydania: 1979, 1985 a 1986. V druhom českom vydaní je podobne ako pri prvom slovenskom vydaní rozdielny údaj na titulnej strane 1985 a v zadnej tiráži 1986. Vydavateľstvo Supraphon pravdepodobne zamýšľalo vydať 2. vydanie Zavorského monografie pri príležitosti 300. výročia narodenia J. S. Bacha, čo zodpovedá údajom na titulnom liste, ale kniha bola reálne vytlačená až roku 1986. Tri poľské vydania vyšli v krakovskom vydavateľstve Polskie Wydawnictwo Muzyczne v rokoch 1973, 1979 a 1985.

¹⁸ BOŽEKOVÁ, Ernest Zavorský: Pohľad na významnú osobnosť, Ref. 2, s. 23-24. Autorka uvádza náklad jednotlivých vydaní.

¹⁹ BOŽEKOVÁ, Ernest Zavorský: Pohľad na významnú osobnosť, Ref. 2, s. 24. Dostupné tiež na internete: <<http://www.jsbach.sk/odozvsk.html>> (Johann Sebastian Bach. Z kritik a korešpondencie.)

slávii, resp. dnešnom Chorvátsku (Záhrebe). Napriek tomu, že od jednotlivcov prichádzali povzbudivé a vysoko pozitívne odpovede, od samotných vydavateľstiev boli už odpovede neurčité, ako to dosvedčuje napríklad korešpondencia s vydavateľstvom Bärenreiter. Preniknúť na nemecký knižný trh pre nenemeckého autora s monografiou o Bachovi je vzhľadom na dlhú a fundamentálne rozpracovanú tradíciu nemeckého bachovského bádania ťažké až nemožné. Okrem toho vydavateľstvo Bärenreiter bolo v tom čase zaneprázdnené pramenno-kritickým vydaním *Neue Bach-Ausgabe* (1954 – 2007), na ktorom sa podieľali poprední nemeckí a rakúski znalci diela Johanna Sebastiana Bacha. Tí tiež razili nový trend v hudobnohistorickej spisbe zameraný na dejiny diela, ako na to poukazujú monografie bachovského znalca Alfreda Dürra o Bachových kantátach, *Dobre temperovanom klavíri* či *Jánových pašiách*. Šanca na vydanie nemeckého prekladu Zavarského monografie bola tak vtedy naozaj nízka.

V nemčine publikoval Ernest Zavarský prínosnú, bohato dokumentovanú hudobnotopografickú prácu k hudobným dejinám Kremnice od najstarších čias do konca 19. storočia, ktorá vychádzala na pokračovanie v muzikologickom časopise *Musik des Ostens* (1963 – 1975).²⁰ Jej slovenskú verziu zverejnil autor v *Hudobnom archíve* (1977, 1981).²¹ Vedecká korektnosť, obsahová závažnosť, ale aj samotný rozsah zaraďujú aj túto prácu k typu pôvodnej vedeckej monografie a možno len ľutovať, že nevyšla ako samostatná knižná monografia. Práca predstavuje cenný doklad o pozoruhodných hudobných tradíciách tohto stredoslovenského banského a mincovníckeho mesta.

V periodiku *Musik des Ostens* (1986) vyšla v nemčine aj Zavarského závažná staršia analytická štúdia *Modálna hudba v 20. storočí, zvlášť v tvorbe Eugena Suchoňa*.²² V skutočnosti však táto štúdia predstavuje fragment Zavarského staršej rozsiahlej práce údajne v rozsahu 300 rukopisných strán. K histórii rukopisu autor v poznámke 10 uvádza, že pôvodný rukopis prijalo Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry na publikovanie ešte roku 1958, avšak na základe negatívneho posudku lektorov zo zväzu skladateľov rukopis nebol ani publikovaný, ani autorovi vrátený.²³ Nemecký text tak podľa autorových slov vznikol ako značne skrátaná rekonštrukcia časti pôvodného slovenského textu na základe zachovaných poznámok. Zavarský ešte dodáva, že sa dopracoval k podobným výsledkom o modalite, ktorá v Suchoňovej tvorbe predstavuje dôležitú vývojovú etapu, ako ich prezentuje sám Suchoň v svojej teoretickej práci *Akordika* (1979), avšak s tým rozdielom, že v Suchoňovej práci sú aspekty modalit vysvetľované z teórie a priori, zatiaľ čo on (Zavarský) sa k poznaniu Suchoňovej modalit dostáva analytickou cestou zo živej hudby.²⁴ Treba ešte poznamenať, že variant nemeckej štúdie v slovenčine pod názvom *Príspevok k vývinu hudobnej reči Eugena Suchoňa* sa nachádza ako redakciou novo doplnená textová časť v druhom, posthum-

²⁰ ZAVARSKÝ, Ernest: Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kremnitz (Slowakei) [I.–IX.]. In: *Musik des Ostens*, č. 2, 1963, s. 112–125 (I. – II.), č. 3, 1965, s. 72–89 (III. – IV.), č. 4, 1967, s. 117–135 (V. – VI.), č. 7, 1975, s. 7–173 (VII. – IX.).

²¹ ZAVARSKÝ, Ernest: Príspevok k dejinám hudby v Kremnici [I., II., III.]. In: *Hudobný archív* č. 2, 1977, s. 9–121 (I. Od najstarších čias do roku 1650), č. 3, 1981, s. 287–385 (II. V rokoch 1651 – 1800), č. 4, 1981, s. 131–201 (III. Hudba v 19. storočí).

²² ZAVARSKÝ, Ernest: Modale Musik im 20. Jahrhundert, besonders im Schaffen von Eugen Suchoň. In: *Musik des Ostens*, č. 10, 1986, s. 127–165.

²³ ZAVARSKÝ, Ref. 22, s. 139.

²⁴ ZAVARSKÝ, Ref. 22, s. 139.

nom vydaní Zavarského monografie o Eugenovi Suchoňovi z roku 2008.²⁵ Hoci slovenská a nemecká štúdiá majú odlišné názvy, rozdiel medzi nimi je len minimálny.²⁶ Vzhľadom na kardinálnu diferenciu názvov nebolo dosiaľ známe, že ide – až na malé detaily – o totožné texty v dvoch jazykoch, preto v slovenskom vydaní absentujú informácie tak o zverejnení štúdie v nemčine, ako aj o pôvodnom rukopise textu z roku 1958 a jeho osudoch. Zavarského vedecká akribia sa v štúdiu snúbi s pozoruhodným rozhladom v odbornej literatúre, čo treba oceniť aj vzhľadom na čas jej vzniku, čiže 50. roky 20. storočia. Stretneme sa tu s menami autorov ako Jean Cocteau, Alois Hába, Paul Hindemith, René Leibowitz, Walter Schrenk, Karl H. Wörner, Olivier Messiaen či John Vincent.

Zložitosť doby v čase totalitarizmu, ktorá ovplyvnila ľudské osudy a dokázala narušiť aj medziludské vzťahy, sa odráža v Zavarského liste Eugenovi Suchoňovi z 10. októbra 1981, v ktorom mu blahožela k blížiacim sa narodeninám, ďakuje za zaslanie knihy *Akordika* a vysvetľuje okolnosti publikovania svojej štúdie o modalite v *Musik des Ostens* približne podobne, hoci s istým emocionálnym zafarbením, ako to uviedol vo vyššie spomínanej nemeckej štúdií. Okrem iného tu tiež píše:

„V udalostiach z r. 1956, keď som ťažko chorý ležal v nemocnici a čoskoro som bol vyhodený zo zamestnania vo Zväze, si sa iste mohol zasadiť vo vydavateľstve aspoň trvaním na odškodnení, a to tak z pozície, akú si mal v redakčnej rade ako aj vo Zväze skladateľov. No nestalo sa to – a ja som si vtedy zaumienil, že o Tebe a o Tvojej hudbe už nenapišem ani slovo. Avšak vieš, že som tak neurobil (Mníchov), ba teraz, keď sa mi naskytla príležitosť, píšem za neľahkých zdravotných podmienok o časti Tvojej tvorby v rámci európskych [!] modalistov a uvádzam Tvoju tvorbu aj z tejto strany do vedomia zahraničných odborníkov-muzikológov a hudobníkov.“²⁷

Z tohto listu nepriamo vyplýva, prečo sa Ernest Zavarský prestal od 60. rokov 20. storočia venovať nielen výskumu hudby Eugena Suchoňa, ale aj súčasnej slovenskej hudbe vôbec. Rozsiahly Osobný fond Ernesta Zavarského uložený v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine pod signatúrou A LXXXIV, ktorého súčasťou je aj citovaný list, pozostáva približne z 9 500 archívnych jednotiek. Približne polovicu dokumentov v ňom tvorí korešpondencia s domácimi a zahraničnými osobnosťami a inštitúciami najmä z oblasti hudby. Archívne materiály dokumentujú život a činnosť Ernesta Zavarského, avšak poskytujú aj bohaté poznatky k ďalším okruhom problematiky.²⁸

²⁵ Por. ZAVARSKÝ, Ref. 12, s. 119-170.

²⁶ Najväčší rozdiel medzi oboma verziami je ten, že v slovenskej verzii je stať o modalite ako takej vo vývoji hudby 20. storočia zaradená do záverečnej časti príspevku, pričom v nemeckej verzii je táto stať umiestnená do úvodnej časti. V slovenskej verzii chýba tiež pasus zo záveru nemeckej verzie nazvaný *Nachwort*, v ktorom sa Zavarský stručne zaoberá Suchoňovou knižkou *Akordika*. Nemecká verzia je striktno zameraná na Suchoňovo hudobné myslenie a absentujú v nej oproti slovenskej verzii krátke komparačné odkazy na tvorbu niektorých slovenských skladateľov.

²⁷ Martin, LA SNK, Osobný fond Ernest Zavarský, strojopisná kópia listu E. Zavarského E. Suchoňovi, Bratislava 10. októbra 1981, sign. A LXXXIV/6-2,467-472.

²⁸ Prehľad k archivovanému materiálu fondu prináša diplomová práca Martiny Božekovej, por. BOŽEKOVÁ, Ernest Zavarský: Pohľad na významnú osobnosť, Ref. 2.

Ako pars pro toto spomeniem skupinu 9 listov z tohto fondu z rokov 1957 až 1966 od Josipa Andrića,²⁹ ktoré sú písané po slovensky úhladným rukopisom. Tento mnohostranný chorvátsky intelektuál, hudobný skladateľ a spisovateľ sa intenzívne zaujímal o slovenskú kultúru, čoho výrazom sú aj jeho dejiny slovenskej hudby v chorváčtine *Slovačka glasba* (Zagreb 1944).³⁰ Spomínané listy adresované Zavorskému obsahujú mnoho zaujímavých informácií o slovensko-chorvátskych hudobných vzťahoch, ale aj o Andrićových súkromných záležitostiach. V listoch sú okrem iného zmienky o osobných či písomných stykoch Andrića napríklad s Mikulášom Schneidrom-Trnavským, Eugenom Suchoňom, Františkom Zagibom, Štefanom Hozom a ďalšími, o rôznych podujatiach s participáciou slovenskej hudby v Chorvátsku, či o vlastnej hudobnej a literárnej tvorbe inšpirovanej slovenskými reáliami. Písomné dokumenty z Osobného fondu Ernesta Zavorského tak sprostredkovávajú poznanie nielen o ňom samom, ale aj o širšom okruhu medzinárodných kontaktov so vzťahom k Slovensku.

Vo svojom príspevku som iba naznačila bohaté muzikologické aktivity Ernesta Zavorského, ktorý sa venoval tiež publicistickej a organizačnej činnosti, organológii, aj komponovaniu. Napriek všetkým problémom, ktoré ho pre jeho nekompromisný kresťanský postoj počas života sprevádzali, pestoval v sebe city patriotizmu. Prof. Ferdinand Klinda pred polstoročím v článku k Zavorského päťdesiatročnému jubileu napísal: „V celej jeho [Zavorského] činnosti a vo všetkých jeho dielach možno od začiatkov sledovať cantus firmus: slúžiť rozvoju slovenskej hudby. Ako tvrdohlavý harcovník bol vždy vpredu, ukazoval na potreby, ciele a perspektívy i vtedy, keď bolo bezpečnejšie ustúpiť. Nevedel zaspáť a staral sa, aby ani iní nezaspali na vavrínoch.“³¹ K tomu sa žiada dodať, že pre svoju snahu byť aktívnym spoluúčastníkom vývoja a členom spoločnosti, na ktorej zušľachtení mu záležalo, to Dr. Ernest Zavorský nemohol mať ani v ľudskom ani v profesijnom živote ľahké.

Príspevok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0078/12 (2012 – 2015), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

²⁹ Martin, LA SNK, Osobný fond Ernest Zavorský, sign. A LXXXIV/1, 712-734.

³⁰ V roku 1997 sa uskutočnilo v Bratislave kolokvium o Josipovi Andrićovi (1894 – 1967) ako o osobnosti, ktorá sa zaslúžila o rozvoj slovensko-chorvátskych hudobných vzťahov, por. *Josip Andrić a Slovensko*. Zborník z kolokvia. Zostavila Ivana Korbačková. Bratislava : NHC, 1998.

³¹ KLINDA, Ferdinand: K päťdesiatinám Dr. Ernesta Zavorského. In: *Slovenská hudba*, roč. 7, 1963, č. 8, s. 248.

K životnému jubileu Ľuby Ballovej

Minulý rok sme si v novembri pripomenuli osemdesiatročné jubileum muzikologičky PhDr. Ľuby Ballovej, CSc. Okrúhle životné výročia sú vždy vhodnou príležitosťou priblížiť si doterajšiu tvorivú prácu jubilantov a zhodnotiť ich prínos. Takmer polstoročie činorodého pôsobenia Ľuby Ballovej v hudobnom živote významne prispelo k hlbšiemu poznaniu hudobnej minulosti Slovenska a jej zviditeľňovaniu doma i v zahraničí. Množstvo publikovaných prác, realizovaných výstav, rozhlasových relácií, prednesených prednášok a referátov na domácej a zahraničnej pôde dokumentuje šírku profesionálnych záujmov a rozmanitosť spracúvaných tém, ktorým sa venovala.¹

Ľubica Ballová-Králiková sa narodila 20. novembra 1934 v Košiciach. V rámci vysokoškolského štúdia absolvovala dvojodborové štúdium hudobnej vedy a estetiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Spoločne s Vladimírom Čížikom, Alicou a Oskárom Elschekovcami, Ladislavom Mokrym, Pavlom Polákom či Richardom Rybaričom patrí k silnej povojnovej generácii absolventov štúdia hudobnej vedy. Štúdium ukončila v roku 1958 diplomovou prácou na tému *Tance na Slovensku v 17. storočí*, kde spracúvala problematiku výskytu tancov v hudobných zbierkach z obdobia baroka. Prácu neskôr publikovala v skrátenej podobe v *Slezskom zborníku (Ešte niekoľko poznámok k trom tancom z Hirschmentzlovho rukopisného zborníka)* a v rozšírenej podobe v *Hudobnovedných štúdiách (K problematike tanečnej hudby na prelome 17. a 18. storočia, zachovanej na území Slovenska)*. Po skončení štúdia nakrátko pôsobila ako asistentka Ústavu hudobnej výchovy na Vysokéj škole pedagogickej v Prešove. V rokoch 1961 až 1965 bola redaktorkou a reportérkou hudobnovzdelávacej redakcie Československého rozhlasu v Bratislave. Počas tohto obdobia sa podieľala na vzniku viacerých obľúbených relácií a rozhlasových cyklov, ako *Pre priateľov opery* alebo *Hudobné spravodajstvo*. Spoluprácu s rozhlasom neprerušila ani v ďalšom období, aj keď pracovala v iných inštitúciách. Bola vyhľadávanou autorkou programov venovaných významným osobnostiam hudobnej kultúry (J. N. Hummel, B. Bartók, M. Schneider-Trnavský a iní). Dlhoročne sa podieľala na príprave cyklu *Dialógy s hudbou* v spolupráci so Zdenkou Bernátovou. Spomedzi rozhlasových relácií má výnimočné miesto predovšetkým cyklus venovaný životu a dielu Ludwiga van Beethovena, kde prezentovala najnovšie výsledky svojho bádania. Spolupracovala aj so Slovenskou televíziou na produkcii programov venovaných hudobnej tematike a viackrát účinkovala v relácii *Musica viva*.

Do konca roku 1965 spadajú začiatky jej dlhoročného pôsobenia na pôde Slovenského národného múzea v Bratislave. Stála pri zrode niekdajšieho Hudobného oddelenia Historického odboru Slovenského národného múzea – terajšieho Hudobného múzea SNM. kde bola do roku 1968 aj jeho prvou vedúcou a neskôr dlhoročnou

¹ Pri spracovaní profilu sme vychádzali okrem literatúry, ktorú uvádzame v priloženej bibliografii, z archívneho materiálu, ktorý je uložený v Archíve SNM – fondu Historického odboru SNM. Prehľad výberu prác autorky pozri v priloženej bibliografii.

zástupkyňou vedúceho oddelenia.² Celé jedno štvrtstoročie sa viaže na jej pôsobenie v inštitúcii, kde zastávala post odbornej pracovníčky a bola kustódkou pre oblasť dokumentácie starších dejín. Primárne sa špecializovala na obdobie hudobnej kultúry 17. až 20. storočia a jej celoživotnou témou sa stal vzťah L. v. Beethovena k územiu Slovenska. Výskum sa netýkal spracovania prameňov primárne len v domácich inštitúciách, ale aj bádania v zahraničí, napríklad v Berlíne, Bonne, Budapešti, Litomyšli, Prahe či Viedni. Nadviazala tiež spoluprácu s Beethovenovou spoločnosťou v ČSSR. Výsledky prvej etapy bádania verejnosti predostrela v dvojjazyčnej monografii *Ludwig van Beethoven a Slovensko* (1972), ktorá získala kladné ohlasy a uznanie doma i v zahraničí.³ Za publikáciu získala v roku 1973 ocenenie Zväzu slovenských skladateľov. Tému venovala nepretržitú pozornosť i v ďalšom období, pričom postupne nadobudnuté materiály prezentovala formou konferenčných príspevkov, rozhlasových relácií, uverejňovaním štúdií či organizovaním výstav.⁴

Spolu s Pavlom Polákom a Darinou Múdrrou stála pri zrode Slovenského katalógu hudobno-historických prameňov (SKHP), ktorý okrem historických zbierok Hudobného oddelenia SNM evidoval aj pramene uložené v ďalších slovenských inštitúciách. Už krátko po vzniku hudobného oddelenia jeho zamestnanci začali budovať zbierkový fond. V rámci akvizičnej činnosti sa do zbierok múzea dostali viaceré významné pamiatky aj jej pričinením, ako napríklad kancionály Edmunda Paschu a Paulína Bajana od Věslava J. Gajdoša, hudobniny Daniela Georga Speera či hudobné zbierky kapitulského kostola z Banskej Bystrice a Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Spracovanie diela D. Speera vyústilo do viacerých štúdií, ako aj do notového vydania spracovaného v spolupráci s Jánom Albrechtom (edícia *Fontes Musicae in Slovacia*), a vytvorenia putovnej výstavy *Putovanie Daniela Speera po Šariši a Zemplíne* (1988).⁵ Spolupráca s J. Albrechtom bola dlhodobá, popri notových vydaniach, napríklad Johanna Patzelta (edícia *Stará hudba na Slovensku*) či zmieného D. Speera, sa týkala najmä prekladateľskej činnosti. Okrem už spomína-

² Hudobné oddelenie bolo zriadené z potreby vytvoriť špecializované hudobno-dokumentačné pracovisko, o jeho vznik sa zaslúžil najmä Pavol Polák a niekdajší riaditeľ SNM Jozef Vlachovič. Medzi Ballovej dlhoročných spolupracovníkov patril Ivan Mačák, Vladislav Čížik, Darina Múdra, a iní, por. ČÍŽIK, Vladimír: *Za hrst' spomienok bývalého múzejníka*. In: URDOVÁ, Sylvia (ed.): *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*. (Zborník z konferencie poriadanej pri 20. výročí existencie samostatného SNM – Hudobného múzea; Bratislava, 23. – 24. november 2011.) Bratislava : SMA; SNM – Hudobné múzeum, 2011, s. 172-174; s. 172. Hudobné oddelenie Historického odboru SNM sa v priebehu roku 1991 transformovalo na samostatné Hudobné múzeum SNM. Na tejto transformácii sa už Luba Ballová nepodieľala.

³ Por. UNVERRICHT, Hubert: *Luba Ballova: Ludwig van Beethoven a Slovensko*: Martin 1972. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, roč. 134, 1973, č. 6, s. 397; KARBUSICKY, Vladimír: *Luba Ballova: Ludwig van Beethoven a Slovensko*: Bratislava : Slowakisches Nationalmuseum – Osveta-Verlag, 1972. In: *Die Musikforschung*, roč. 29, 1976, č. 4, s. 365; PONIATOWSKA, Irena: „Ludwig van Beethoven a Slovensko“, Luba Ballová, Bratislava 1972. In: *Muzyka – kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*, roč. 22, 1977, č. 4 (87), s. 80-84.

⁴ Medzi posledné relácie o skladateľovi patrí napr. *Beethoven a Slovensko – Čo zamlčal Schindler o skladateľovi*. Bratislava : Slovenský rozhlas, 2005, 38', kde spoluautorkou scenára bola Blažena Hončarivová. Publikácie a výstavy pozri v priloženej bibliografii.

⁵ Výstavu realizovala v spolupráci s výtvarníkom Františkom Fintom, spomedzi ďalších výtvarníkov spolupracovala na realizácii výstav napríklad aj s Rudolfom Palyom.

ných osobností sa Ballová zaoberala aj vzťahom F. Schuberta a K. J. Mertza k Slovensku. Je tiež autorkou vyše dvesto hesiel do *Malej encyklopédie hudby*.⁶

Ďalší dôležitý prínos prác Luby Ballovej spočíval v spôsobe spracovania a triedenia hudobného materiálu, ako aj v muzikologickej analýze, v ktorej aplikovala matematické metódy inšpirované Fourierovou analýzou. Príslušnú metodiku spracovania spolu so spolupracovníkmi nielen navrhli, ale aj priamo aplikovali na triedenie tanečnej hudby obdobia 17. – 18. storočia. Komparatívna metóda požitá na staršiu hudbu predstavuje analógiu k metódam porovnávania v etnomuzikológii. Prvé výsledky výskumov prezentovala v kandidátskej dizertačnej práci *Melódie z hľadiska totožnosti a podobnosti – Kapitoly k aplikácii matematických metód v muzikológii*, za ktorú získala v roku 1981 titul kandidátky vied (CSc.). Výsledky boli rozpracované v publikácii *Totožnosť a podobnosť melódií* (1982), za ktorú získala ocenenie Slovenského hudobného fondu.

Na pôde SNM bola priekopníčkou pri zavádzaní novodobých výpočtových technológií. Zaoberala sa možnosťou využitia najmodernejších technológií, a to od počítačnej evidencie zbierkových predmetov hudobnej povahy až po automatizáciu výstupov v rámci riešenia rezortnej úlohy *Centrálnej evidencie zbierkových predmetov v múzeách a galériách SSR*.⁷ Jej zásluhou bol získaný v roku 1989 osobný počítač PP 06 s potrebnou výbavou (dBase III+), zabezpečila aj vyškolenie pracovníkov na programoch SNM z oddelenia hudobníkov a historikov. Bola členkou viacerých domácich i zahraničných organizácií, komisií a spolkov: Slovenskej národopisnej spoločnosti; etnomuzikologickej komisie pri Národopisnej spoločnosti Československej akadémie vied; International Folk Music Council IFMC (v súčasnosti International Council for Traditional Music ICTM).⁸ Bola dlhoročnou členkou výboru muzikologickej sekcie Slovenského hudobného fondu a v 90. rokoch ho aj krátky čas viedla. V 70. a 80. rokoch 20. storočia bola v edičnej rade Hudobného archívu. Od roku 1991 pôsobila ako výkonná predsedníčka medzinárodnej Nadácie Johanna Nepomuka Hummela v Bratislave so zameraním na obnovu a rozvoj kultúrneho dedičstva. Začiatkom druhého milénia bola predsedníčkou komisie pre umelecké a kultúrne časopisy Ministerstva kultúry SR. Do kultúrno-spoločenského diania sa aktívne zapájala do roku 2008.

Každý, kto poznal Dr. Lubu Ballovú, obdivoval ju ako šarmantnú, energickú a vitálnu osobnosť, ktorú charakterizovalo distingvované vystupovanie. Vyznačovala sa tiež nesmiernym, priam až nákazlivým zánietením, ktorým dokázala ostatných inšpirovať a nadchnúť. Obdivuhodný bol aj jej široký odborný rozhľad. Svojou prácou zviditeľnila hudobnú kultúru minulosti Slovenska doma a v zahraničí a prispela k pochopeniu historických súvislostí, ktoré vedela oceniť tak vedecká, ako aj laická verejnosť.

⁶ Por. JURÍK, Marián – MOKRÝ, Ladislav (eds.): *Malá encyklopédia hudby*. Bratislava : Obzor, 1969, 642 s., tiež SMOLKA Jaroslav (ed.): *Malá encyklopédie hudby*. Praha : Editio Supraphon, 1983, 736 s.

⁷ JANTOŠČIAK, Peter: Cesta od katalogizačných kariet k digitálnym záznamom. Digitálne záznamy umeleckých hudobných nástrojov v SNM – Hudobnom múzeu. In: Ref. 2, s. 268-276; s. 270-272.

⁸ V rámci seminárov prezentovala problematiku využitia komparácie pri spracovaní staršej tanečnej hudby, por. STOCKMANN, Doris: 8th International Meeting of the ICTM Study Group on Analysis and Systematisation of Folk Music, October 1981 in Weimar, GDR. In: Yearbook for Traditional Music. Zv. 14. New York : ICTM, 1982, s. 157-159.

Výberová bibliografia prác Luby Ballovej

Monografie

- Ludwig van Beethoven a Slovensko. Bratislava; Martin : Osveta pre Slovenské národné múzeum v Bratislave, 1972, 110 s.
- MÓŽI, Alexander: Tance na Slovensku v 17. a 18. storočí. In: RANINEC, Jozef (ed.): Zborník Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave so sídlom v Trnave. (=Umenie II.) Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1972, s. 59-212.
- Totožnosť a podobnosť melódií. Príspevok k aplikácii matematických metód v muzikologickom výskume. Bratislava : OPUS, 1982, 218 s.

Štúdie

- Ešte niekoľko poznámok k trom tancom z Hirschmentzlovho rukopisného zborníka. In: Slezský sborník – Acta Silesiaca, roč. 58 (18), 1960, č. 4, s. 394-399.
- K problematike tanečnej hudby na prelome 17. a 18. storočia, zachovanej na území Slovenska. In: Hudobnovedné štúdie V. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; VEDA vydavateľstvo SAV, 1961, s. 142-196.
- Beethovenovské pamiatky na Slovensku. In: Československá Beethoveniana. Zv. 4-5. Hradec u Opavy: Beethovenova spoločnosť v ČSSR, 1967, s. 1-8.
- O Beethovenovej hudbe v Bratislave. In: Slovenská hudba, roč. 14, 1970, č. 2-3, s. 55-64.
- Beethoven und die Slowakei. In: DAHLHAUS, Carl – MARX, Hans Joachim (eds.): Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress. Bonn 1970. (Bericht über den Symposium „Reflexionen über Musikwissenschaft heute“; Bonn, 7. – 12. 1970.) Kasel; Basel; Tours; London : Bärenreiter, 1971, s. 130-132.
- Über Beethovens Musik in Pressburg zu Lebzeiten des Komponisten. In: BROCKHAUS, Heinz Alfred – NIEMANN, Konrad (eds.): Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress. 10. – 12. Dezember 1970 in Berlin. Berlin : Komitee für die Beethoven-Ehrung der DDR; Verlag Neue Musik, 1971, s. 71-74.
- Tänze aus dem „Musicalisch-Türkischen Eulenspiegel“. In: Musica antiqua III. (Materialy naukowe z III międzynarodowej sesji muzykologicznej pod nazwą „Musica Antiqua Europae Orientalis“; Bydgoszcz, 1972.) (=Acta scientifica.) Bydgoszcz: Bydgoskie Towarzystwo Naukowe; Filharmonia Pomorska imienia Ignacego Paderewskiego, 1972, s. 69-85.
- BALLO, Igor: Paralely k problematike strojového spracovania ľudovej hudby a hudobnohistorických prameňov. In: HOLÝ, Dušan – SIROVÁTKA, Oldřich (eds.): Lidová píseň a samočinný počítač I. (Sborník materiálů z 1. semináře o využití samočinného počítače při studiu lidové písně; Strážnice, 14. – 15. septembra 1971.) Brno : Klub uživatelů MSP, 1972, s. 195-202.
- Einige Dokumente über Beethovens Musik in Pressburg. In: Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, roč. 15, 1973, č. 1/4, s. 321-333.
- Spolok slobodných umelcov a profesorov reči v Bratislave. In: NOVÁČEK, Zdenko (ed.): [Johann Nepomuk Hummel] (Zborník prác z 1. medzinárodnej muzikologickej konferencie v rámci BHS „Bratislavská kultúra Hummelovej doby“ venovanej 135. výročiu úmrtia skladateľa; Bratislava, 23. – 24. október 1972.) (=Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia I.) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetý; Obzor, 1974, s. 72-87.
- Poznámky k archívu Spolku pre cirkevnú hudbu v Bratislave. In: TAUBEROVÁ, Alexandra (ed.): Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelia. (Zborník prác z 2. medzinárodnej muzikologickej konferencie v rámci BHS; Bratislava, 5. – 6. október 1973.) (=Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia II.) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetý; Obzor, 1975, s. 209-222.
- Štruktúra testovacích súborov pre výskum podobnosti. In: HOLÝ, Dušan – PALA, Karel – ŠTĚDRŮN, Miloš (eds.): Lidová píseň a samočinný počítač III. (Sborník materiálů ze

3. semináře o využití samočinného počítače při studiu lidové písně; Brno, 15. – 16. október 1974.) Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1976, s. 211-218.
- BALLO, Igor: Paralely v problematike strojového spracovania ľudovej hudby a hudobno-historických prameňov. In: Hudobný archív I. (1974) Martin : Matica slovenská, 1975 [1976], s. 156-160.
- Ludové prvky v barokovej hudbe. In: MOKRÝ, Ladislav – RYBARIČ, Richard (eds.): Pramene slovenskej hudby. Bratislava : SNM; OPUS, 1977, s. 53-62.
- Osobnosti európskej hudby a Slovensko. In: MOKRÝ, Ladislav – RYBARIČ, Richard (eds.): Pramene slovenskej hudby. Bratislava : SNM, OPUS, 1977, s. 83-94.
- Hudobný život v Bratislave na prelome 18. a 19. storočia. In: Zborník Slovenského národného múzea (História 17), roč. 71, 1977, [č. 1], s. 263-279.
- O genealógii a výskume diela. (Daniel Georg Speer.) In: Hudobný život, roč. 10, 1978, č. 5, s. 3.
- Algoritmizácia vyhodnocovania podobnosti melódií. In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): Musicologica Slovaca VI. (Zborník príspevkov z 2. odborného seminára Ľudová pieseň a samočinný počítač; Bratislava, 16. – 17. október 1973.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Veda, vydavateľstvo SAV, 1978, s. 167-174.
- Frühe Drucke und Abschriften von Kompositionen Beethovens in der Slowakei. In: DORF-MÜLLER, Kurt (ed.): Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm. München : G. Henle Verlag, 1978, s. 12-18.
- J. N. Hummel und die Bratislavaer Musikkultur seiner Zeit. In: JUNG, Hans Rudolf (ed.): Bericht der wissenschaftlichen Konferenz aus Anlass des 200. Geburtstages Johann Nepomuk Hummel am 18. November 1978 in Weimar. Weimar : Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar; Druckhaus Weimar [1978], s. 62-67.
- Klavírna literatúra v Bratislave na začiatku 19. storočia. In: HORVÁTHOVÁ, Katarína – BACHLEDA, Stanislav (eds.): Významní interpreti a Bratislava v 19. storočí. (Zborník prác z 5. medzinárodnej muzikologickej konferencie v rámci BHS; Bratislava, 13. – 14. október 1976.) (=Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia V.) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvety; Obzor, 1979, s. 24-28.
- Tri pramene k dejinám hudobného života Bratislavy. In: Hudobný život, roč. 12, 1980, č. 24, s. 4.
- Požiadavky na dokumentáciu hudobných pamiatok v súčasnosti. In: BÁRDIOVÁ, Marianna (ed.): Hudba a počítač. (Zborník zo seminára k rezortnej výskumnej úlohe Centrálna evidencia zbierkových predmetov hudobnej povahy v múzeách SSR č. 534-32-1-11; Dolná Krupá, Dom slovenských skladateľov, 23. – 24. apríl 1981.) Banská Bystrica : Dom techniky ČSVTS, 1981, s. 70-82.
- Viliam Dobrucký a robotnícky spevokol Slobodná pieseň. In: Zborník Slovenského národného múzea (História 21), roč. 75, 1981, [č. 1], s. 252-265.
- Príspevok k dejinám hudby Bratislavy. In: PONIATOWSKA, Irena (ed.): Dzieło muzyczne: teoria, historia, interpretacja. (Józefowi Chomińskiemu wielkiemu uczonemu i pedagogowi w 70. rocznicę urodzin.) Kraków : Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 1984, s. 291-302.
- Stav a problémy výskumu robotníckej hudobnej kultúry na Slovensku. In: Národopisné informácie, roč. 18, 1986, č. 2, s. 129-137.
- Skladateľ, klavirista a dirigent. (Johann Nepomuk Hummel.) In: Príroda a spoločnosť, roč. 36, 1987, č. 20, s. 50-54.
- Hudba v školských hrách na Slovensku. In: Zborník Slovenského národného múzea (História 27), roč. 81, 1987, [č. 1], s. 313-339.
- Castor et Pollux – eine neuentdeckte Oper von Johann Patzelt aus dem Jahre 1743. In: HOFFMANN, Winfried (ed.): Bach – Händel – Schütz. Ehrung 1985 der Deutschen Demokratischen Republik. (Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen

- Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 60. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft; Leipzig, 25. – 27. März 1985.) Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1988, s. 361-366.
- Dielo D. G. Speera v hudobnom živote doby a dnes. In: MATÚŠ, František (ed.): Umelecké tradície v hudobnej kultúre socializmu. (Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie konanej pri príležitosti XXX. Prešovskej hudobnej jari v duchu myšlienky Per musicam excolere vitam; Prešov, PKO, 19. – 20. apríl 1988.) (=Muzikologické bilancie IV.) Bratislava : Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov, 1988, s. 95-98.
- Výsledky riešenia druhej etapy prípravnej fázy čiastkovej úlohy Centrálne evidencie zbierkových predmetov hudobnej povahy č. 534-32-1-11. In: BÁRDIOVÁ, Marianna – BUGALOVÁ, Edita (eds.): Hudba a počítač. (Zborník zo seminára k rezortnej výskumnej úlohe Centrálne evidencie zbierkových predmetov hudobnej povahy v múzeách SSR; Dolná Krupá, Dom slovenských skladateľov, 18. – 19. jún 1988.) Banská Bystrica : Dom techniky ČSVTS, 1988, s. 5-9.
- Svedectvo a poslanstvo Daniela Georga Speera. In: Hudobný archív XI/1990. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 118-121.
- Zur Problematik der rhythmischen Gestaltung der historischen Volkstanzmusik. (Tanz- und Instrumentalmusik.) In: ELSCHKE, Oskár (ed.): Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen. (=Musicologica Slovaca XVI.) Bratislava : Veda vydavateľstvo SAV, 1990, s. 145-152.
- Versuch der Analyse einer Musikform mit mathematischen Methoden. In: BRAUN, Hartmut (ed.): Probleme der Volksmusikforschung. (Bericht über die 10. Arbeitstagung der Study Group for Analysis and Systematization of Folk Music in International Council for Traditional Music; Freiburg i. Br., 17. – 22. Mai 1987.) (=Studien zur Volksliedforschung V.) Bern; Frankfurt am Main; New York; Paris : Deutschen Volksliedarchiv; Peter Lang, 1990, s. 305-311.
- Hudba v Novom Sanssouci na Spiši. In: Hudobná kultúra na Slovensku v dobe W. A. Mozarta. (=Musicologica Slovaca et Europaea XVII.), roč. 17, 1992, [č. 1], s. 95-101.
- Modus, jeho špecifiká a funkcie vo vývoji tanečnej hudby. In: MAČEK, Petr (ed.): Colloquium. Probleme der Modalität (1988) – Leoš Janáček heute und morgen (1988). (=Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspielen in Brno XXIII.) Brno : Masarykova univerzita, 1993, s. 71-74.
- Das kompositorische Erbe A. Albrechts (1885 – 1958). In: MACEK, Petr (ed.): Colloquium. An der Epochen- und Stilwende (1985). – Music in metamorphoses of Aesthetic categories (1986). (=Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspielen in Brno XIX-XX.) Brno: Masarykova univerzita, 1993, s. 104-109.
- Musik zum Tanz und Tanz in der Musik (Unter Berücksichtigung der europäischen Klassik-Epoche.) In: MACEK, Petr (ed.): Colloquium. Die Instrumentalmusik (Struktur – Funktion – Ästhetik) (1991). – Ethnonationale Wechselbeziehungen in der mitteleuropäischen Musik mit besonderer Berücksichtigung der Situation in den böhmischen Ländern (1992). (=Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspielen in Brno XXVI-XXVII.) Brno : Masarykova univerzita, 1994, s. 91-94.
- Eisenbergova školská hra: bardejovské vydanie z roku 1652. (Hudobné múzeá a ich expozície.) In: Pamiatky a múzeá, roč. 46, 1997, č. 2, s. 30-35.
- Quellen zum Wirken Daniel Georg Speers in der Slowakei. In: POLÁK, Pavol (ed.): Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik. (Internationale musikwissenschaftliche Konferenz; Bratislava, 23. – 25. März 1994.) (=Historia musicae Europae centralis II.) Bratislava : Slowakische Musikunion; AEP, 1997, s. 99-103.
- Problematika cirkevných hudobných spolkov a ich poslanie. In: BUGALOVÁ, Edita (ed.): Šesťdesiat rokov Jednotného katolíckeho spevníka. (Zborník príspevkov z muzikologického seminára; Trnava, 12. – 13. november 1997.) Trnava : Západoslovenské múzeum; Trnavský hudobný kabinet; Spolok sv. Vojtecha Trnava, 1999, s. 101-108.

Kriticko-publicistická činnosť

Súpis hudobných prameňov v edícii Fondy Literárneho archívu Matice slovenskej. (E. Muntág a B. Ormisová-Záhumenská.) Hudobné rezidencie na západnom Slovensku. (Z. Nováček.) In: Hudobný archív II. (Sympóziium predstaviteľov hudobnodokumentačných inštitúcií vo socialistických krajin; Martin, 7. – 11. októbra 1974.) Martin : Matica slovenská, 1977, s. 301-304.

Ludwig van Beethoven und die Slowakei. In: Tschechoslowakisches Leben, roč. 8 [20], 1978, č. 4, s. 28-29.

K šesťdesiatke Jána Albrechta. In: Hudobný život, roč. 11, 1979, č. 2, s. 7.

Early European Chamber Music. In: Hudobný život, roč. 12, 1980, č. 24, s. 5.

– LIPPOLDOVÁ, Viera: Po rozhlasovej žatve. In: Hudobný život, roč. 13, 1981, č. 7, s. 8.

Franz Liszt a Bratislava. (K 170. výročiu narodenia F. Liszta.) In: Príroda a spoločnosť, roč. 30, 1981, č. 22, s. 44-47.

Joseph Haydn a Slovensko. In: Slovenská hudba, roč. 8, 1982, č. 4, s. 14-16.

Skladby Zoltána Kodályho. (K 100. výročiu narodenia skladateľa.) In: Príroda a spoločnosť, roč. 31, 1982, č. 25, s. 50-52.

Osud a ideál. (K 140. výročiu narodenia Jána Levoslava Bellu.) In: Príroda a spoločnosť, roč. 32, 1983, č. 18, s. 43-44, 46-47.

Východoslovenské bilancie. In: Hudobný život, roč. 17, 1985, č. 15, s. 3.

Majstri oratórií. (300 rokov od narodenia G. F. Händla.) In: Príroda a spoločnosť, roč. 34, 1985, č. 4, s. 49-53.

Jeden zo Scarlattiovcov. (300 rokov od narodenia Domenica Scarlattioho.) In: Príroda a spoločnosť, roč. 34, 1985, č. 23, s. 51-54.

Jubileum dr. Ivana Mačáka. In: Zborník Slovenského národného múzea (História 25), roč. 79, 1985, č. 1, s. 234-248.

Majster dvoch umení. (Viliam Dobrucký.) In: Hudobný život, roč. 18, 1986, č. 8, s. 8.

Daniel Georg Speer ako človek a umelec z dnešného pohľadu. In: Hudobný život, roč. 18, 1986, č. 12, s. 8.

O výročí nejubilejne. (190. výročie návštevy Ludwiga van Beethovena v Bratislave.) In: Hudobný život, roč. 18, 1986, č. 24, s. 8.

Rozhlasová žatva 1986. In: Hudobný život, roč. 19, 1987, č. 5, s. 3.

Hudobnovedný výskum v múzeách. In: Hudobný život, roč. 21, 1989, č. 9, s. 9.

Hudba na Bratislavskom hrade. Koncerty pri príležitosti Medzinárodného dňa múzeí a galérií. In: Literárny týždenník, roč. 2, 16. júl 1989, č. 24, s. 15.

– VITÁLOVÁ, Zuzana: Návrat k Hummelovi. In: Hudobný život, roč. 23, 1991, č. 23, s. 9.

Géniova láska. (Ludwig van Beethoven.) In: Slovenka, roč. 48, 1995, č. 50, s. 16-17.

– PETŐCZ, Kálmán: Posledný Prešporák – Ján Albrecht. In: Mosty, roč. 6 [29], 1997, č. 1, s. 11.

Zmyslom každej tmy je túžba po svetle. S muzikologičkou a predsedníčkou Medzinárodnej nadácie J. N. Hummela. In: Práca, roč. 53, 3. október 1998, č. 228, s. 12.

Múzeum Johanna Nepomuka Hummela. In: Pamiatky a múzeá, roč. 46, 1997, č. 2, s. 67.

Blahoželáme – Vladimír Čížik. In: Hudobný život, roč. 34, 2002, č. 4, s. 2.

Notové pramenno-kritické edície

– ALBRECHT, Ján – MŐŽI, Alexander (eds.): Daniel Speer: Musicalisch-Türkischer Eulenspiegel. Ludové tance. (=Fontes Musicae in Slovacia 2.) Bratislava : OPUS, 1971, 39 s.

- ALBRECHT, Ján (eds.): Daniel Speer: Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel IV.: Sonaten à 3 und Suite à 5. (=Fontes Musicae in Slovacia 3.) Bratislava : OPUS, 1973, 54 s.
- ALBRECHT, Ján (eds.): Daniel Speer: Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel III.: Sonáty pre dychové nástroje a basso continuo. (=Fontes Musicae in Slovacia 4.) Bratislava : OPUS, 1976, 50 s.
- ALBRECHT, Ján (eds.): Daniel Speer: Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel I.: Vokálne skladby a tance. (=Fontes Musicae in Slovacia 5.) Bratislava : OPUS, 1978, 180 s.
- ALBRECHT, Ján (eds.): Daniel Speer: Musicalisch-Türkischer Eulen-Spiegel II.: Vokálne skladby a tance. (=Fontes Musicae in Slovacia 6.) Bratislava : OPUS, 1980, 125 s.
- ALBRECHT, Ján (eds.): Patzelt, Johannes: Musica pro comoedia generali. (Castor et Pollux.) (=Stará hudba na Slovensku 6.) Bratislava : OPUS, 1989, 119 s.

Editoriáka činnosť muzikologických textov

Tagungsbericht des II. internationalen musikologischen Symposiums: Feiern zum 200. Jahrestag der Geburt Ludwig v. Beethovens in der ČSSR. (Zborník z medzinárodnej muzikologickej konferencie; Piešťany – Moravany, 27. jún – 1. júl 1970.) Bratislava : SNM, 1970, 223 s.

- ČÍŽIK, Vladimír – MAČÁK, Ivan (eds.): Hudobné zbierky Slovenského národného múzea. 1965 – 1975. Bratislava : SNM – Slovenský hudobný fond; Opus, 1975, 173 s.
- MOKRÝ, Ladislav – RYBARIČ, Richard – MAČÁK, Ivan – VAJDIČKA, Ľudovít – BALLOVÁ, Ľubica – MÚDRA, Darina – ČÍŽIK, Vladimír – ŽITNÁ, Viera: Pramene slovenskej hudby. Bratislava : SNM; OPUS, 1977, 155 s.

Bratislava mesto hudby. Faksimilové vydanie prílohy novín Pressburger Zeitung z 25. decembra 1913. Autor a zostavovateľ prílohy Ján Nepomuk Batka. (=Hummelov dom I.) Helena Kučerová – Ján Albrecht (preklad). Bratislava : Slovkoncert, 1991, 11 s.

Bulletiny a katalógy k výstavám

Hudební památky na území Slovenska. In: Poklady hudební minulosti. (Sborník k výstavě hudebních rukopisů a vzácných tisků z československých hudebních sbírek.) Praha : Ministerstvo kultury a informací – Státní knihovna ČSSR v Praze, 1968, s. 15-17.

- ČÍŽIK, Vladimír – KRESÁNKOVÁ, Ľujza – JANČO, Šimon (eds.): Múzeum Jána Nepomuka Hummela. Sprievodca po expozícii. (Vydané pri príležitosti Medzinárodného sympózia o tvorbe J. N. Hummela, Bratislava 1972.) Bratislava : Mestské múzeum v Bratislave, 1972, 64 s.

Rané tlače diel Ludwiga van Beethovena na Slovensku. (Výstava pri príležitosti otvorenia kaštieľa v Dolnej Krupě. Bulletin k výstave.) Dolná Krupá : SNM – SHF; OPUS, 1978, 10 s.

- ČÍŽIK, Vladimír – FEDOROVÁ, Viola – MAČÁK, Ivan – MÚDRA, Darina – TAUBEROVÁ, Alexandra: Osobnosti európskej hudby a Slovensko. (Katalóg k výstave.) Bratislava : SNM; OPUS, 1981, s. 131-146.

Expozície

Ludwig van Beethoven a Slovensko. (Výstava v rámci konferencie Beethovenovej spoločnosti v ČSSR.) Hudobné oddelenie SNM – Beethovenova spoločnosť v ČSSR, Piešťany, Balneologické múzeum, 1966.

Poklady hudobnej minulosti. (Autorstvo časti výstavy, ktorá bola venovaná hudobnej kultúre na Slovensku.) Praha, Štátna vedecká knižnica, 1968.

Rošírenie hudby Ludwiga van Beethovena na Slovensku. (Výstava pri príležitosti 200. výročia narodenia skladateľa L. v. Beethovena.) Hudobné oddelenie SNM – Beethovenova spoločnosť v ČSSR, Piešťany, Balneologické múzeum, 1970.

Pamätná izba Franza Schuberta. (Spolupráca pri zriadení expozície.) Želiezovce, Kaštieľ v Želiezovciach, 1971.

- Hudobný plagát. (Spolupráca na výstave.) Bratislava, Mestské múzeum v Bratislave, 1972.
- Rané tlačie Ludwiga van Beethovena. (Výstava pri príležitosti otvorenia kaštiela v Dolnej Krupěj.)
Dolná Krupá, Kaštieľ v Dolnej Krupěj, Hudobné oddelenie SNM, 1978.
- Jozef Haydn a jeho doba. Piešťany Balneologické múzeum, 1972.
- Putovanie Daniela Speera po Šariši a Zemplíne. (Putovná výstava pri príležitosti 300. výročia vydania diela Hudobný turecký Eulenspiegel.) Hudobné oddelenie SNM – Slovenský hudobný fond, Prešov, PKO; Bratislava : Bratislavský hrad; Bardejov : Šarišské múzeum, 1988.
- Ludwig van Beethoven a Slovensko. Hudobné múzeum SNM, Dolná Krupá, Pamätník Ludwiga van Beethovena, 1992 – 2004.

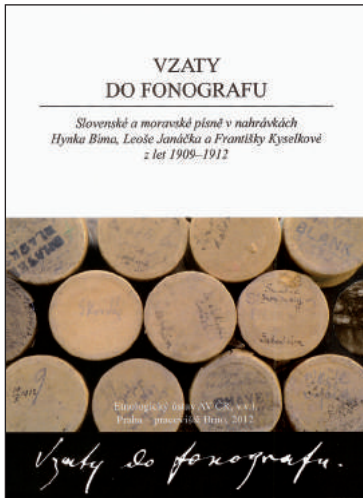
Referencie

- Δ [=NOVÁČEK, Zdenko]: Ballová-Králiková Luba. [Heslo.] In: ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDROŇ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko (eds.): Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí. Zv. 1. Praha : Státní hudební vydatelství, 1963, s. 47.
- FICEK, Viktor: Ballová-Králiková. [Heslo.] In: Rejstřík slezského sborníka k ročníkům 51 – 60 (1953 – 1962). [Příloha. Slezský sborník – Acta Silesiaca, roč. 64 (24), 1966, č. 4], s. 1-40; s. 33.
- Ballová-Králiková, Luba. [Heslo.] In: Encyklopédia Slovenska. Zv. 1. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1977, s. 109.
- MAČÁK, Ivan: K životnému jubileu Luby Ballovej. In: Hudobný život, roč. 16, 1984, č. 22, s. 7.
- MARCZELLOVÁ, Zuzana: K životnému jubileu Luby Ballovej. In: Zborník Slovenského národného múzea (História 24), roč. 78, 1984, [č. 1], 353-357.
- ALBRECHT, Ján: Životné jubileum Dr. Luby Ballovej. In: Hudobný život, roč. 26, 1994, č. 22, s. 2.
- KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana (ed.): Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea SNM. Zv. I. Hudobné zbierky archívnej povahy. (=Musaeum Musicum.) Bratislava : SNM – Hudobné múzeum, 2001, s. 331-333, 347, a passim.
- ČÍŽIK, Vladimír: Jubileá ... Luba Ballová. In: Hudobný život, roč. 36, 2004, č. 12, s. 3.
- HAVRILA, Marek: Múzejníctvo v slovenskej historiografii v rokoch 1945 – 1968. (Pokus o náčrt.) In: PEKÁR, Martin – DERFIŇÁK, Patrik (eds.): Annales historici Presovienses 6. Prešov : Inštitút histórie na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity, 2006, s. 277-298; s. 292.
- URDOVÁ, Sylvia (ed.): Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska. (Zborník príspevkov z konferencie usporiadanej pri príležitosti 20. výročia existencie samostatného Slovenského národného múzea – Hudobného múzea ako špecializovanej organizačnej jednotky SNM; Bratislava, 23. – 24. november 2011.) Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia; SNM – Hudobné múzeum, 2011, s. 8, 160-162, a passim.

Andrej Čepec

Jarmila Procházková... [et al.]: Vzaty do fonografu: Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912 / As recorded by the phonograph: Slovak and Moravian songs recorded by Hynek Bím, Leoš Janáček and Františka Kyselková in 1909 – 1912

Brno : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha – pracoviště Brno, 2012. I. Studie a zprávy, 234, [+28] s., II. Transkripce textů, 181 s., III. CD 1-3, DVD. Bibliografía, registre, notové zápisy, obrázky. Český a slovenský text, nemecké resumé. ISBN 978-80-87112-62-5 (CZ), 978-80-87112-63-2 (EN)



Multimediálna publikácia *Vzaty do fonografu* / *As recorded by the phonograph* (vyšla paralelne v českej verzii s dvoma slovenskými príspevkami a v anglickej verzii) prezentuje a dokumentuje jedny z prvých zvukových nahrávok moravského a slovenského vokálneho folklóru, ktoré vznikli v rámci činnosti Pracovného výboru pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku (ďalej len Pracovní výbor) na podnet Leoša Janáčka v rokoch 1909 až 1912. Pracovní výbor vznikol v roku 1905 ako súčasť projektu *Das Volkslied in Österreich*, ktorého cieľom bola reprezentatívna edícia ľudových piesní všetkých etníc západnej časti Rakúsko-uhorskej monarchie. Hoci cieľom dokumentácie mali byť písomné záznamy piesňového folklóru, Leoš Janáček, ktorý stál na čele moravsko-sliezského výboru tohto projektu, si zrejme aj pod vplyvom stretnu-

tia s ruskou folkloristkou Jevgenijou Lineovou a jej fonografickými záznamami ruského folklóru zavčas uvedomil význam Edisonovho fonografu ako nového technologického zázraku pre výskum melodickéj a rytmickej stránky ľudových piesní a ich variability. Pracovní výbor získal v roku 1909 prvý fonograf, ktorý ešte v tom istom roku použili v rámci prvej nahrávacej akcie. Janáčkovi a jeho spolupracovníkom, Františke Kyselkovej a Hynkovi Bímovi, sa tak podarilo zrealizovať päť nahrávacích akcií, ktorých zvukové záznamy sa zachovali v Etnologickom ústave brnianskeho pracoviska Akademie věd ČR a dnes sa po dôkladnej technickej rekonštrukcii predstavujú v predkladanej publikácii verejnosti v digitalizovanej podobe.

Najdôležitejším podnetom na prípravu a realizáciu publikácie bola potreba kompletného kritického spracovania fonografických valcov zachovaných v zbierke Etnologického ústavu AV ČR, pracoviště Brno, a zároveň dokumentácia a identifikácia jednej z dôležitých súčastí Janáčkových folkloristických záznamov. Pôvodné zoznamy nahratého materiálu na fonografických valcoch sa totiž nezachovali, a preto dlho nebolo jednoznačné, ktoré záznamy zhotovil sám Janáček. Prvé kroky k spracovaniu fonografických nahrávok urobila už v 50. rokoch minulého storočia Oľga Hrabalová, ktorá dala pôvodné nahrávky z valcov skopírovať na zvukové fólie a porovnávaním viacerých prameňov, ako aj nahrávok a písomných záznamov Kyselkovej, Bíma a Janáčka sa jej podarilo zostaviť a publikovať relatívne úplný súpis všetkých nahrávok. V 80. rokoch boli na študijné a vedecké účely urobené kópie zvukových fólií na magnetofónových páskach, ktoré sa stali materiálovým

prameňom nielen Hrabalovej výskumu, ale aj zdrojom edície *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského ľudového zpevu* Jaromíra Nečasa a Jiřího Plocka (1989). Až v roku 2008 však dozreli podmienky na dôkladné technicko-zvukové kritické spracovanie a verejnú prezentáciu tejto dôležitej kapitoly nielen janáčkovského výskumu, ale i dejín moravskej etnomuzikológie.

Prvý diel publikácie projektu, ktorého vedúcou a hlavnou redaktorkou bola Jarmila Procházková, obsahuje štúdie. Predstavujú rozličné aspekty celého projektu a zvukového materiálu, vrátane historických okolností a kontextu Janáčkovho nahrávacieho projektu (Jarmila Procházková a Gerda Lechleitner), analyticky zameraných charakteristík piesňového repertoáru z troch skúmaných oblastí (Hana Urbancová, Alžbeta Lukáčová a Lucie Uhlíková), technických správ o digitálnom reštaurovaní záznamov (Franz Lechleitner, Milan Fügner, Václav Mach a Michak Škopík) a vydavateľskej správy (J. Procházková a V. Mach). Druhý a tretí diel prezentujú piesňový materiál v písomnej a zvukovej podobe.

Päť nahrávacích akcií Pracovného výboru, ktoré opisuje editorka Jarmila Procházková v úvodnej kapitole (s. 21 – 41), začala na jeseň v roku 1909 Františka Kyselkovej nahrávaním slovenských speváčok z oblasti Strážovských vrchov, v tom čase na sezónnych prácach v Modřiciach u Brna. Druhú akciu realizovala zberateľka spolu so svojim manželom Františkom Kyselkom ako terénny výskum na západnom Slovensku v oblasti Javorníkov v auguste 1910. Krátko nato pokračoval v nahrávaní Hynek Bím, ktorý v septembri 1910 zachytil spevy slovenských speváčok z Terchovskej doliny počas ich prác v Moravci u Tišnova. Štvrtá nahrávacia akcia, ako jediná dokumentujúca moravský folklór, sa konala v októbri 1911 v obci Vnorovy, kde Hynek Bím zaznamenal svetské, ale najmä duchovné ľudové piesne moravských spevákov a speváčok. Piatu a poslednú nahrávaciu akciu realizoval v Brne sám Leoš Janáček so slovenskými speváčkami z Terchovskej doliny až v máji 1912. J. Procházková osvetľuje okolnosti každej z týchto nahrávacích akcií, prípravu zberateľov na nahrávací proces, ako aj ich prístup

a vzťah k spevákom. Postaviť celý nahrávací projekt do dobového kontextu nielen raných nahrávok ľudovej hudby, ale i rodiaceho sa etnomuzikologického výskumu a jeho technik na začiatku 20. storočia umožňuje štúdia Gerdy Lechleitner „*Nikdy nesbíráme „píseň, ale jen jednu její variantu“ – úvahy o raných nahrávkách lidové hudby*“. Od prvých pokusov použitia Edisonovho fonografu etnológmi a hudobnými folkloristami cez zakladanie dokumentačných zvukových archívov vo Viedni, Paríži, Berlíne a Petrohrade až po systematické projekty výskumu ľudovej hudby, vrátane projektu *Das Volkslied in Österreich*, G. Lechleitner sumarizuje historické pozadie vzniku, poslania a náplne výskumných zvukových archívov. Zároveň predstavuje i výskumnú metodológiu dvoch reprezentantov projektu *Das Volkslied in Österreich*, Josepha Pommerra a jeho česko-moravského partnera Leoša Janáčka, porovnávajúc ich rôzne pohľady na ciele a postup výskumu, ako to reflektovali nimi vypracované výskumné dotazníky, a ich vzťah k fonografickým nahrávkam. Na tento prehľad zvukodokumentačných aktivít v stredoeurópskom rámci priamo nadväzuje štúdia J. Procházkovej *Janáčkovské fonografické nahrávky a jejich dobová recepcie*, ktorá sa venuje začiatkom zbierania a dokumentácie ľudových piesní na Morave. Sústreďuje sa najmä na Janáčkov podiel na projekte, jeho koncept zbierania, záznamu a vyhodnocovania ľudových piesní či jeho poznámky a komentáre k týmto výskumným akciám, ako aj na dobovú reflexiu odbornej i laickej verejnosti a na recepciu fonografických nahrávok. Osobitne cenná je časť venovaná Janáčkovmu štúdiu zvukových nahrávok a využitiu výsledkov tohto štúdia v skladateľových teoretických prácach i v kompozičnom diele.

Jadrom práce sú nasledujúce tri kapitoly, ktoré predstavujú sprievodné etnomuzikologické štúdie venované charakteristike tradičnej hudobnej kultúry každej z dokumentovaných oblastí a tiež analýze repertoáru zachyteného na fonografických nahrávkach i v písomných záznamoch F. Kyselkovej, H. Bíma a L. Janáčka. Štúdia Hany Urbancovej *Piesne z oblasti Strážovských vrchov a Javorníkov v nahrávkach Františky Kyselkovej a Leo-*

ša Janáčka (1909, 1910) sleduje a komentuje nahrávanie spevu slovenských žien z obcí Strážovských vrchov na Morave a priamy terénny výskum F. Kyselkovej na Slovensku v oblasti Javorníkov. Obe piesňové kultúry sa tu predstavujú z hľadiska žánrovej, interpretačnej i hudobnoštýlovej charakteristiky piesňového materiálu zachyteného na fonografe, a obidve nahrávacie akcie sú detailne opísané a postavené do kontextu etnomuzikologického výskumu týchto dvoch oblastí. Keďže moravskí zberatelia popri nahrávaní na fonograf všetky piesne zároveň zachytávali písomne podľa počutia, porovnanie písomného a zvukového záznamu tej istej piesne umožnilo sledovať jej variabilitu, ale zároveň i pracovné a výskumné metódy L. Janáčka a jeho spolupracovníkov. V tejto súvislosti treba spomenúť na konci publikácie uverejnený úryvok F. Kyselkovej z monografie *Jak jsem sbírala národní písně* (Brno, 1948), kde živo opisuje svoj terénny výskum v Javorníkoch v roku 1910. Alžbeta Lukáčová v príspevku *Písně z Terchovej a jej okolía v nahrávkách Hynka Bíma, Františky Kyselkovej a Leoša Janáčka (1910, 1912)* obdobne vykresluje špecifika hudobného a interpretačného štýlu Terchovskej doliny, ako aj záujem odborníkov o tradičnú hudobnú kultúru tejto oblasti. Hlavnú pozornosť takisto venuje predovšetkým piesňam zaznamenaným na nahrávkach Pracovního výboru, ktoré predstavujú skutočne úctyhodné množstvo – vyše sedemdesiat piesní. Vzácnym aspektom časti tohto materiálu sú nahrávky z roku 1912 zaznamenané samým Leošom Janáčkom, ktorého fascinovali mnohé fenomény slovenskej ľudovej hudby, najmä jej metricko-rytmická stránka. Práve vďaka týmto zvukovým záznamom mohol neskôr niektoré z týchto piesní podrobiť exaktným meraniam, ktorých výsledky formuloval vo svojich teoretických prácach. Štúdia Lucie Uhlíkovej *Písně z Vnorov v nahrávkách Hynka Bíma a Františky Kyselkové (1911)* napokon predstavuje dokumentáciu piesní štvrtej nahrávacej akcie v moravsko-slováckej obci Vnorovy. Jej obsah sleduje podobnú štruktúru ako predchádzajúce dve materiálové štúdie: predstavenie ľudovej hudobnej kultúry Vnorov, predchádzajúci výskum a analýza

piesní na fonografických nahrávkach. Moravský materiál z Vnorov sa charakterom líši od slovenského materiálu nielen štýlovo, ale i žánrovou štruktúrou, keďže tu bolo zachytené veľké množstvo ľudových duchovných piesní. L. Uhlíková venuje pozornosť porovnávaciemu štúdiu dobových kancionálov ako zdrojov tohto repertoáru. Svetské piesne vo Vnorovoch boli nahraté od jediného speváka, Tomáša Kúsálíka, ku ktorému sa H. Bím vrátil i neskôr, hoci už bez fonografu, v podobe návratného výskumu. Tak bolo možné sledovať interpretačný prejav, výber repertoáru, variačný proces, a napokon i hudobný vývin jednej výraznej speváckej osobnosti. Tieto tri materiálové štúdie sú priamo prepojené s textovým, zvukovým a rukopisným materiálom publikovaným v druhom a treťom diele publikácie.

Technická rekonštrukcia fonografických valcov, z ktorých mnohé boli poškodené alebo veľmi nízkej kvality, si vyžiadala odbornú spoluprácu brnianskeho Etnologického ústavu s viedenským Phonogrammarchivom, na ktorej sa podieľali Franz Lechleitner a Milan Fügner. Vo svojich správach *Re-recording voskových válečků uchovaných ve sbírce vzniklé pod vedením Leoše Janáčka a Zpráva o rekonstrukci poškozených fonografických válečků* títo dvaja autori informujú o procese vyhotovenia nových nahrávok z originálnych a rekonštrukcie poškodených voskových válečkov. Václav Mach v štúdiu *Digitální restaurace záznamů z janáčkovských fonografických válců a jejich kopií* opisuje technické aspekty fonografu a valcov použitých Janáčkom a jeho spolupracovníkmi, ako aj proces ich reštaurovania na Etnologickom ústave AV ČR v Brne. Stručné hodnotenie spôsobu použitia a kopírovania historických zvukových záznamov Janáčka a jeho spolupracovníkov prináša príspevok Michala Škopíka *Janáčkovské fonografické záznamy a jejich kopie jako fenomén audiovizuálního archivnictví*.

Dôležitou súčasťou publikácie je vydavateľská správa, ktorej autormi sú J. Procházková a V. Mach. Prvá časť správy obsahuje *Soupis zvukových a písemných pramenů*, druhá časť správy, *Editace zvukových záznamů z fonografických (voskových) válečků uložených*

na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR obsahuje súpis valčekov spracovaných v predloženej edícii s vyznačením prameňa, ktorý bol použitý v publikácii. Zvukové pramene uložené v Etnologickom ústave AV ČR v Brne pozostávajú z (1) pôvodných fonografických voskových valčekov uložených pod signatúrami 1 až 93; (2) zvukových fólií, zhotovených na podnet O. Hrabalovej v roku 1954 a digitalizovaných v roku 2009; (3) dvoch nesignovaných magnetofónových pásov, ktoré vznikli ako kópie zvukových fólií v roku 1984; (4) digitálnych re-recording záznamov F. Lechleitnera a (5) re-recording reštaurovaných valčekov M. Fügnera. Písomné pramene k jednotlivým výskumným akciám predstavujú rukopisy zoznamov piesní, opisov, komentárov a transkripcií textov i melódií zaznamenaných konkrétnym zberateľom, teda F. Kyselkovou k piesňam z 1. a 2. akcie (Strážovské vrchy a Javorníky), H. Bímom k materiálu z 3. a 4. akcie (slovenské speváčky z Terchovej v r. 1910 a moravskí speváci z Vnorov) a L. Janáčkom k piesňam z 5. akcie (slovenské speváčky z Terchovej v r. 1912).

Druhý diel, *Transkripce textů*, obsahuje fonetické prepisy textov piesní, ktorých zvukové nahrávky sú publikované na troch sprievodných CD, dokumentujúcich päť nahrávacích akcií. Fonetické prepisy spolu s komentármi k interpretom, ako aj k interpretačným, obsahovým a technickým detailom nahrávky konkrétnych piesní, vyhotovili autorky štúdií k jednotlivým výskumným oblastiam H. Urbancová, A. Lukáčová a L. Uhlíková. Textovým transkripciám predchádza štúdia Jarmily Procházkovej *Úvodem k transkripci a poslechu fonografických válečků nahraných Leošem Janáčkem a jeho spolupracovníky*, ktorá osvetľuje vývoj, potrebu a špecifické zásady fonetickej transkripcie českých a slovenských piesňových textov z výskumov F. Kyselkovej, H. Bíma a L. Janáčka.

Transkripcie textov piesní, ktorých poradie korešponduje s poradím piesní nahratých na troch sprievodných CD, zároveň predstavujú sprievodnú informáciu a komentár k tretiemu dielu publikácie, takzvanému digipacku. Ten pozostáva z troch kompaktných

diskov prezentujúcich digitalizované nahrávky piesní a DVD-ROM. Azda by bolo vhodné pripomenúť, že napriek maximálnemu využitiu všetkých dostupných technických prostriedkov zvukovej rekonštrukcie a digitalizácie nahrávky publikované na priložených CD nie sú určené pre bežný posluš s nárokmi na estetickú kvalitu zvuku. Predstavujú skôr historickú zvukovú dokumentáciu, a tým majú význam najmä pre odborníkov v oblasti etnomuzikológie, etnológie, komparatívnej lingvistiky, fonetiky, dialektológie či zvukového archívniectva. DVD-ROM predstavuje neoceniteľný zdroj informácií detailne dokumentujúcich každý jeden z piesňových záznamov. K jednotlivým piesňam sa používateľ môže dostať prostredníctvom troch zoznamov: podľa abecedne zoradených textových incipitov, podľa názvu lokality pôvodu piesne a podľa čísla zvukovej ukážky na CD. Každá pieseň má na DVD svoju kartu, ktorá obsahuje kópiu rukopisného písomného záznamu z pera Kyselkovej, Bíma alebo Janáčka, informácie o spevákoch a zberateľovi, odkaz na číslo zvukového záznamu na sprievodných CD i na pôvodných fonografických valcoch, opis písomného záznamu (vrátane signatúry v EÚB) a prepis textu. Napokon nechýba etnomuzikologický komentár k odchýlkam zvukového a písomného záznamu, poprípade i súčasná transkripcia zvukového záznamu v prípadoch, ak sa písomný záznam nezachoval, alebo ak sa zvuková a pôvodná písomná podoba diametrálne odlišujú. DVD takisto obsahuje zvukové záznamy, ktoré sa i pre slabú kvalitu nedostali do CD výberu. Osobitne vzácnu je však najmä sekcia špeciálnych zvukových záznamov, ktorá obsahuje tri kópie valcov so zvýraznenými hlasmi Kyselkovej, Bíma a Janáčka, komentujúcich spevnú situáciu, a príkladovú štúdiu demonštrujúcu proces zvukovej rekonštrukcie a premeny nahrávky piesne *Na kocinskem moste tri ružičky stoja* (ženy z Terchovej, nahrávka a záznam L. Janáček, 1912). Škoda, že táto špeciálna „bonusová“ sekcia nie je prístupná priamo z ponukového menu DVD a získať informáciu o jej existencii i o jej umiestnení na DVD si vyžaduje trochu času a trpezlivosti. Dostať sa k nej možno cez zoznam piesní podľa nahrá-

vok, kde sa označuje ako „Bonus: Speciální zvukové záznamy“. Napriek tomuto malému nedostatku je však DVD-ROM vďaka svojmu multimediálnemu charakteru a možnosti interaktívneho použitia mimoriadne hodnotným zdrojom dokumentácie a výskumu týchto historických záznamov.

Predkladaná kritická edícia historických zvukových nahrávok slovenských a moravských ľudových piesní je nielen vzácnym dokumen-

tom o počiatkoch využitia zvukovej nahrávky v etnomuzikologickom výskume, o vývine etnomuzikologických metód a o folkloristickej činnosti Leoša Janáčka a jeho brnianskych spolupracovníkov, ale je aj dôležitým dokladom o významnom postavení moravskej hudobnej folkloristiky v širšom európskom kontexte výskumu ľudových hudobných kultúr.

Jadranka Važanová

Gerold Gruber – Eva Ferková (ed.): Prieniky slovenskej hudby v Európe a európskej hudby na Slovensku v 15. – 18. storočí. Der Einfluss der slowakischen Musik in Europa und der Einfluss der europäischen Musik auf die Slowakei im 15. – 18. Jahrhundert

Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2013, 296 s. ISBN 978-80-89439-26-3



Dvojazyčný zborník šiestich štúdií predstavuje spolu s dvomi ďalšími knižnými publikáciami (zborník *Prezentácie – Konfrontácie 2012* a zborník referátov z medzinárodného vedeckého sympózia *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik vom 16. bis 18. Jahrhundert in der Region Mittel- und Osteuropas*, ktoré sa uskutočnilo 16. – 18. apríla 2012 vo Viedni) vedecké

završenie dvojročného umelecko-vedeckého medzinárodného rakúsko-slovenského projektu *Accentus Musicalis* (2011 – 2012). Aktívne zapojenie pedagogicko-vedeckého pracoviska (Katedra teórie hudby HTF VŠMU v Bratislave) do medzinárodného grantového projektu a vecne zameraný výskum pri hľadaní objektívneho zástoja hudobnotvorivých osobností regiónu Uhorska (dnešného Slovenska) v kontexte súdobného umeleckohistorického diania ocenili nielen recenzenti zborníka Ladislav Burlas a Ingeborg Šišková, ale aj zahraničné vedecké osobnosti, napr. Ingomar Reiner a Marcus Grassl (ako rakúski delegáti na vyššie zmienenom sympóziu) a editor nemeckej časti publikácie prof. Gerold Gruber.

V úvodnej štúdií *Základné kompozičné princípy a charakteristiky hudobnej reči vokálnej a vokálno-inštrumentálnej tvorby Johannesa Specha (Výber z tvorby)* predkladá jej autor Luboš Bernáth tri štruktúralno-analytické pohľady na tri kompozície prešporského rodáka a jedného z posledných Haydnových žiakov Johannesa Specha (1767 – 1836). Ich výber dokumentuje dozrievanie skladateľských technických a výrazových prostriedkov

od jednoduchších piesní, ktoré reprezentuje skladba pre sólový hlas a klavír *Liebsrausch nach Körner* op. 33, cez kompozične prepracovanejšie *Tri talianske arietty* op. 34 až po kantátu *Die Ideale* op. 36 podľa básnickej predlohy Friedricha Schillera. Podrobný tektonický rozbor uvedených diel, dokumentovaný početnými notovými príkladmi (všetky diela sú určené pre sólový hlas a klavír, hoci posledné z nich podľa Bernátha vykazuje zjavné črty orchestrálnej koncepcie), uvádza systematický prehľad vokálnej, inštrumentálnej tvorby a teoretickej spisby Johanna Specha s ich katalogizáciou v National Bibliothek Wien a v Széchényi Könyvtár Budapest. Samotné analýzy sa sústreďujú nielen na precíznu formovo-tektonickú stránku skladieb, ale prinášajú aj mnoho podrobností v charakteristike melodickej dikcie a harmonických postupov skladateľa. V niektorých prípadoch azda pripisuje autor niektorým (z dnešného pohľadu banálnym) harmonickým postupom väčší význam, než je potrebné (psychologický účinok klamného záveru), alebo vysvetľuje určité javy príliš komplikovane. Nemožno mu však uprieť snahu o usúvzťažnenie vysvetlenia harmonických procesov s logikou stavebnej štruktúry a ich rétorickej väzby na poetiku zhudobňovaného textu. V závere štúdie Bernáth považuje za nutné presnejšie analyzovať samotný text a jeho koordináciu s hudbou. To sa napokon podarilo postihnúť už aj v rámci tejto štúdie, a to v analýze kantáty *Die Ideale*, kde Schillerova poéma viedla Specha k vytvoreniu originálneho, tóninovo pestrého a výrazovo bohato diferencovaného tektonického pôdorysu diela. Celkovo možno súhlasiť s Bernáthovými súhrnnými hodnoteniami na konci štúdie, kde konštatuje, že Johannes Spech síce nepatri k mimoriadnym novátorským osobnostiam svojej doby, ale remeselná zdatnosť a vysoké kompozičné nároky, ktoré si vytýčil, by rozhodne nemali viesť k tomu, aby bol – minimálne v kontexte slovensko-rakúskeho kultúrneho dedičstva – odsúdený na historické zabudnutie.

Dva odlišné, vzájomne sa dopĺňajúce inšpiratívne pohľady na tvorbu významného skladateľa a kapelníka Antona Zimmermanna (1741 – 1781), ktorý sa v 70. rokoch 18. storo-

čia usadil v Prešporke (Bratislave) ponúkajú štúdie Evy Ferkovej a Ľudmily Michalkovej. Obe štúdie nadväzujú na výsledky rozsiahleho, systematického pramenného výskumu Dariny Múdrej.

Hudobnotektonickou analýzou troch symfónií Antona Zimmermanna – *Symfónie C dur Vojenskej*, *Symfónie G dur Pastorálnej* a *Symfónie E dur* – sa zaoberá štúdia Evy Ferkovej *Vydané symfónie v kontexte raných Haydnových symfónií*. Výber diel vyplýva najmä z aktuálnej dostupnosti nových vydaní partitúr Zimmermanových symfónií. Autorka predkladá postupne stavebno-procesuálne rozbery jednotlivých častí každej symfónie, koncentrujú sa na ich podstatné formotvorné charakteristiky. Prichádza k záveru, že prínos Zimmermannových symfónií z hľadiska kryštalizácie nových klasicistických kompozičných princípov (občas kombinovaných so stavebnými princípmi barokovej inštrumentálnej hudby) možno zhodnotiť ako významný vo viacerých parametroch (kryštalizácia viacerých znakov sonátovej formy v prvých častiach; prítomnosť tonálneho kontrastu v expozíciách; smerovanie k zovretejšiemu a motivicky kompaktnému sonátovému cyklu s tendenciou k dominancii okrajových častí; úspešné načrtnutie mimohudobných vzťahov a špecifického zvukomalebného koloritu prostredníctvom primeranej volby dychových a bicích nástrojov na pozadí štandardného využitia sláčikovej sekcie atď.). Zároveň však poukazuje na dominanciu jednoduchej homofónnej faktúry a úsporných harmonických postupov vo väčšine diel. Osobitný záujem autorky sa upriamuje na detailnú charakterizáciu motivických incipitov a nosných tematických útvarov v ich hudobnogestickej štruktúre, ktorú následne konfrontuje s príkladmi tém a motívov z Haydnových symfónií – najmä zo *Symfónie č. 6 D dur Le Matin (Ráno)*, *Symfónie č. 9 C dur*, *Symfónie č. 14 A dur* a *Symfónie č. 38 C dur*. Legitímnosť porovnávania diel Haydna a Zimmermanna vychádza nielen z faktu, že vznik spomínaných diel oboch autorov sa časovo i geograficky prekrýva (región v blízkosti Viedne v rokoch 1760 – 1781); navyše, vzhľadom na viacero indícií je vysoko pravdepodobné, že skladatelia

mohli svoju tvorbu vzájomne poznať. Vychádza však aj z konštatovania Dariny Múdrej, že niektoré Zimmermannove symfónie (najmä C dur a Es dur) sa vo svojej dobe pripisovali Haydnovi. Ferková pritom poukazuje na skutočnosť, že pri súčasnom stave poznania sa v prípadoch tematickej či inej podobnosti nedá jednoznačne určiť, ktorý z autorov je prvotným tvorcom nápadu (biografické údaje a roky prvých vydaní diel tu nie sú celkom postačujúce). Motivická príbuznosť je popri dôkladných textových opisoch doložená aj graficky, výberom notových príkladov, ktoré spolu s explicitnými odporúčaniami autorky v závere štúdie predstavujú „dostatok podnetov na hlbšie skúmanie i na častejšie koncertné uvádzanie dodnes nedostatočne známej hudby.“

Ešte zaujímavejší sa ukazuje Zimmermannov prínos v oblasti hudobnodramatickej tvorby. Túto problematiku esejisticky aj analyticky rozpracovala Ludmila Michalková v štúdiu *Tradícia a inovácia v koncepte hudobnodramatických kompozícií Antona Zimmermanna*. Po osvetľujúcich úvodných kapitolách venovaných historickým kontextom vzniku melodrámy z hľadiska terminológie, interdisciplinárnej – prevažne teatrologickej – tradície a problematiky etablovania nového hudobnodramatického druhu autorka oboznamuje čitateľa s faktami o rozsahu, charaktere a dochovaných prameňoch Zimmermannových hudobnodramatických kompozícií. V zhode s názvom štúdie poukazuje jednak na postupy reprezentujúce (v danom žánri) tradičný (pôvodný) koncept melodrámy (ktorého prototypom je *Ariadna na Naxe* Jiřího Antonína Bendu), jednak poukazuje na rôzne inovačné posuny vo vzťahoch medzi hudbou s textom a dramatickou akciou (naznačené už samotným J. A. Bendom v dielach *Medea* a zvlášť *Philon und Theone*, resp. *Almansor und Nadine*, či v Neefeho diele *Sofonisbe*). Do prvej skupiny Michalková začleňuje tradičnejší „čistý“ koncept Zimmermannovej melodrámy *Andromeda und Perseus* podľa literárnej predlohy Wolfganga von Kempelena. Jej premiéra sa uskutočnila v Prešporke v roku 1772 a o jej európskej úspešnosti svedčia aj viaceré recenzie ďalšej inscenácie

diela v Berlíne v rokoch 1777 – 1778. Do druhej, inovatívnejšej kategórie zaraďuje autorka melodrámu *Zelmor und Erminde* podľa veselohry *Musikalisches Lustspiel* Johanna Carla Wezela (1747 – 1819), ktorej premiéra sa uskutočnila až po skladateľovej smrti v roku 1794. Inovativnosť tu spočíva o. i. v tendencii vytvárať rozsiahlejšie hudobné scény, vrátane príležitostnej implementácie recitativu, ariosa a árie, čím sa esteticky prekonáva nebezpečenstvo oslabenia dramatickej plynulosti celku. Zimmermannova hudobnodramatická tvorba zahŕňa ešte operetu (resp. singspiel) *Narcisse et Pierre* (premiéra v Prešporke v roku 1772), z ktorej sa zachoval len odpis klavírneho výťahu, a hudbu k drámam (čiže scénickú hudbu, i keď s neobvykle silným podielom hudobnej zložky, vrátane baletov a zborov) *Die Wilden* (notový materiál sa dosiaľ nenašiel) a *Hermanns Traum* (toto dielo absentuje dokonca i v Tematickom katalógu D. Múdrej). Pokiaľ ide o Zimmermannovo domnelé tretie melodramatické dielo *Leonardo und Bladine*, tu sa ukázalo (už v priebehu bádania D. Múdrej), že jeho autorom bol v skutočnosti Peter Winter. Vedecká a informačná hodnota štúdie vyplýva nielen z poukázania na málo známu a originálnu časť tvorby Antona Zimmermanna, ale aj z dôkladného priblíženia protirečivej genézy a vývoja melodrámy v 18. storočí.

Špecifickú tému hudobných pamiatok z oblasti úžitkovej cirkevnej hudby prostredníctvom referovania o súčasnom stave pramenných výskumov – vrátane vlastnej historiografickej bádateľskej práce – reprezentuje v zborníku štúdia Ladislava Kačica *Hudba františkánov v slovensko-rakúskom regióne v 17. a 18. storočí*. Autor vysvetľuje spätosť rakúskej františkánskej Provincie sv. Bernardina so sídlom provinciála vo Viedni (kľúčové postavenie v rozvoji a praktizovaní cirkevnej hudby zaujal viedenský Kostol sv. Hieronyma) s mariánskou provinciou v Uhorsku so sídlom provinciála v Prešporke (Bratislave). Čulé reholné kontakty a kultúrna výmena existovali minimálne od konca 16. storočia, čo dokumentuje o. i. rozšírenosť neskororenesančnej polyfónnej tvorby jedného z najvýznamnejších skladateľov františkánskeho rádu P. Blasia Amona OFM (ca 1560 – 1590).

V 17. storočí však polyfónia ustupuje v prospech tzv. *cantus fractus* alebo *semifiguratus* (jednohlasný chorál zapisovaný v menzurálnej notácii), z ktorého sa vyprofilovala jednohlasná figurálna hudba so sprievodom organa, prípadne s trúbkami a tympanmi (k uvedenému základnému obsadeniu sa v 18. storočí pridali husle alebo hoboje, pozauuny a pod.). Už v jednej z prvých pamiatok, v zborníku veľkého formátu (Chorbuch), ktorý v roku 1687 zostavil P. Quirinus Himmer OFM a ktorý obsahuje 29 omší, sa nachádza začlenená (čo bolo príznačné pre františkánsku Provinciu sv. Bernardina) protimorová antifóna *Stella Coeli extirpavit* (medzi Credo a Sanctus na mieste Ofertória). Týka sa to aj azda najznámejšej chorálnej omše v strednej Európe tzv. *Missa Viennensis*, ktorej autorom je P. Eusebius Schreiner (†1663). Figurálne omše z Himmerovho zborníka sa vyznačujú samostatnými inštrumentálnymi časťami pred Kyrie (sonata ante Kyrie), Credo, Sanctus, ako aj pred *Stella Coelis* (napr. v anonymnej *Missa S. Bernardini*). Inovácie repertoáru dokumentuje *Chorbuch* z roku 1716 a *Liber missarum solemniium* z roku 1739, obsahujúci o. i. štyri omše Ferdinanda Steinera († 1750), ktorý sa obsahovo čiastočne prekrýva s *Missale Romano-Mariano-Seraphicum* z roku 1769, vytvoreným P. Gaudentiom Dettelbachom (1739 – 1818). Veľký prienik rakúskeho repertoáru na Slovensko nastal v čase pôsobenia P. Marka Repkovského (1694 – 1758). V jeho zborníku omší a rekviev *Symphonia Caelestis* (cca 1730) sa popri vlastných dielach nachádza značný podiel (sčasti anonymných) rakúskych skladieb (tzv. *Austriacum*). Ešte výraznejšie sa o prienik rakúskeho repertoáru do Mariánskej provincie zaslúžil P. Pantaleon Roškovský (1734 – 1789); 12 omší (medzi nimi dve vlastné, dve Grapmayrove a tri Steinerove) obsahuje jeho zborník *Jubilus Seraphicus*. Jeho ďalší zborník *Hesperus choralis* obsahuje prevažne loretánske litánie rakúskeho typu (so zhudobnením antifóny *Tota pulchra es Maria* a modlitby *Ave Maria* spolu s textom litánií do jednej cyklickej skladby). Prehľad dôležitých prameňov františkánskeho hudobného repertoáru na Slovensku, ktorý je o. i. predmetom dlhodobých historiografic-

kých výskumov Ladislava Kačica, je dôležitou súčasťou poznatkov o hudobnom živote na našom území v danom období.

Náhľad do zriedkavého repertoáru skladieb pre trojicu basetových rohov ponúka Róbert Šebesta (aktívny je tiež ako člen súboru historických dychových nástrojov) v štúdiu *K problematike cyklov v Družeckého Divertissement Pour Trois Cors de Bassett a Mozartovom Fündfundzwanzig Stücke für 3 Bassethörner KV 439b*. Pri historickom exkurze nielen do skladieb pre vyššie menované obsadenie (tu figuruje popri Mozartovi a Družeckom ešte Anton Stadler, prípadne Franz Krommer), ale aj do súvisiacej sféry súdobej zábavnej hudby (Harmoniemusik) Šebesta charakterizuje a porovnáva jednotlivé hudobné druhy (serenádu, divertimento, kasáciu, partitu atď.). Poukazuje na ich obvyklé obsadenie, sociálnu funkciu a zaužívaný počet častí, aj na ich vnútorné časové, tóninové, tempovo-pohybové a sadzobné dispozície. Šebesta zdôvodňuje fakt, prečo autori Mozart a Družecký rezignovali na striktné usporiadanie svojich zbierok, resp. volných radov do tradičných cyklov (pripomeňme, že jedným z nezanedbateľných dôvodov tu bol aj obmedzený výber tónin determinovaný možnosťami daných historických nástrojov). V prípade Mozarta poukazuje na historicky zaužívané (najmä na základe starších vydaní skladieb – zvlášť notového materiálu N. Simrocka z roku 1812) členenie opusu na päť 5-časťových divertiment alebo na štvoro 6- a 7-časťových serenád. V prípade Družeckého diela predkladá vlastné alternatívne návrhy na zmysuplnú distribúciu jednotlivých častí do niekoľkých partitových alebo serenádových cyklov. Za najväčší prínos Šebestovej štúdie možno považovať kritickú typológiu jednotlivých častí Družeckého *Divertissement*, podporenú príslušnými notovými príkladmi v modernom notačnom prepise.

Záujem interpretov o klavírnu tvorbu Johanna Nepomuka Hummela zažíva v posledných desaťročiach renesanciu. V ostatnom čase sa dostáva aj do pozornosti hudobno-vedného výskumu, nakoľko sa ukazuje, že v tvorbe klavírnych koncertov predstavuje Hummel „pozoruhodný spájajúci článok medzi Mozartom a Chopinom, ktorý obišiel

hlavnú líniu nemecko-rakúskej hudobnej tradície (čiže líniu smerujúcu od Beethovenovho tvorivého úsilia k „symfonickým“ klavírnym koncertom F. Liszta na strane jednej a J. Brahmsa na strane druhej). Zároveň existuje medzi Mozartom, Hummelom a Lisztom analógia v tom, že všetci títo skladatelia ako cestujúci virtuózi v ranom detstve v sprievode svojich otcov precestovali celú Európu; v tomto ohľade tak Hummel predstavuje aj most medzi Mozartom a Lisztom.“ (s. 281). Citované myšlienky sú prvotnou motiváciou aj mottom výskumu Markéty Štefkovej, ktorý načrtnúla v štúdiu *Beethoven a Hummel: Dva spôsoby rozvíjania klavírneho koncertu po Mozartovi*. Pre mnohých znalcov (o. i. Volkera Scherliessa) je vrcholným tvorcom klasického (teda nielen „klasicistického“, ale doslova modelového, kánonizovaného) klavírneho koncertu predovšetkým W. A. Mozart (k jeho 21. koncertom pre sólový klavír treba prirátaj aj 2 koncerty pre dvojicu a jeden pre trojicu klavírov). Pokiaľ ide o zástoj Beethovena s jeho dokončenými piatimi koncertmi, tu je situácia zložitejšia. Kým prvé dva koncerty jednoznačne nadväzujú na mozartovský vzor, počnúc 3. *klavírnym koncertom c mol* prichádza Beethoven s inováciami, ktoré sa prejavujú najmä zvýraznením evolučnej tematickej práce a súvisia s konceptom dramatického hudobného času. Klavírna virtuozita je kontrolovaná v medziach prísnej kompozičnej funkčnosti sonátového myslenia, ktoré ovláda i dramaturgický koncept celého cyklu. Na tieto atribúty nadviazal neskôr napríklad R. Schumann a J. Brahms, a v originálnom koncepte zlúčenia viacčastovej formy do jedného prekomponovaného celku i F. Liszt. Vo vývoji klavírneho koncertu v prvej polovici 19. storočia sa však paralelne (a dominantne) etabloval úspešný model „virtuózneho klavírneho koncertu“, v ktorom, naopak, sólový part vo svojej technickej náročnosti i rozsahu hudobných informácií podstatne prevyšoval orchestrálnu zložku. Práve v priesečníku týchto dvoch prúdov stoja klavírne koncerty J. N. Hummela, ktorý ako bezprostredný Mozartov žiak rozvinul mnohé jeho impulzy. V závere štúdie Štefková pátra po príčinách „negatívnej“ povesti Hummela ako „spiatoč-

nického“ či „epigónskeho“ skladateľa. Poukazuje najmä na fatálne kritické výroky R. Schumanna, ktoré pravdepodobne tkveli z veľkej časti v čisto osobnej animozite. Pravda, ani autorka sa v celkovom hodnotení Hummela nemôže vyhnúť faktu, že jeho tvorba sa významne odlišuje značnou kvalitatívnou nevyrovnanosťou. Zároveň však dodáva, že minimálne Hummelov *Klavírný koncert a mol* op. 85 z roku 1816 a *Klavírný koncert h mol* op. 89 z roku 1819, či *Sonáta pre klavír fis mol* op. 81 z toho istého roku, ako aj skoršia *Fantázia Es dur* op. 18 z roku 1805, predstavujú dôležitý medzník v klavírnej hudbe prvej polovice 19. storočia, ktorý dokázateľne ovplyvnil diela Chopina, Liszta a mnohých ďalších veľikánov romantickej hudby. Tieto vplyvy na základe podobnosti diel vo faktúre, forme a hudobnej poetike dokumentuje autorka štúdiu početnými notovými príkladmi.

Šesť štúdií v zborníku vytvára vďaka tematickej jednote, ako aj vďaka príslušnosti autorov k spoločnému pracovisku (Katedra teórie hudby HTF VŠMU v Bratislave) integrovaný celok, ktorý možno považovať za ucelenú vedeckú monografiu. Z formálneho hľadiska je táto jednota dosiahnutá kvalitným grafickým riešením publikácie, ktorá je založená na bilingválnej (slovensko-nemeckej) koncepcii, pričom treba vyzdvihnúť, že ide o profesionálne preklady, či skôr rovnocenné jazykové varianty, zohľadňujúce i rozdielne spoločenskoo-kultúrne zázemie slovenského a nemeckého čitateľa – muzikológa. Z hľadiska tematiky sa všetci autori orientujú na reflexiu tvorby menej známych (azda s výnimkou Hummela) skladateľov, s blízkym biografickým vzťahom k regiónu na pomedzí Rakúska a Slovenska (buď sa tu narodili, alebo aspoň istý čas pôsobili), pričom väčšina z nich žila a tvorila práve v 18. storočí (Spech, Zimmermann, Roškovský, Dettelbach, Družecký). Z tohto hľadiska je časové vymedzenie v názve monografie, kde sa spomína 15. – 18. storočie, trochu nepresné (aj s ohľadom na Hummela, ktorého ťažisková tvorba spadá až do prvých desaťročí nasledujúceho storočia). Za cenný možno pokladať široký výber skúmaných hudobných druhov – od vokálnej svetskej tvorby Specha, cez cirkevnú hudbu františkánov, symfonickú

a hudobnodramatickú tvorbu Zimmermana, komornú „Harmoniemusik“ Družeckého a Mozarta, až po peripetie klavírneho koncertu od Mozarta cez Beethovena a Hummela po Liszta. K ucelenému pohľadu na hudobné fenomény prispieva i rozmanitosť uchopenia analýz: od prevažne hudobnoštruktúrálnej (Bernáth, Ferková) cez historiografické (Kacíc), hudobnotypologické (Šebesta) až po his-

toricko-estetické (Michalková), kombinované navyše so štruktúrálnej (Štefková). Monografia sa tak môže zaradiť k vyhľadávaným zdrojom informácií o reflektovanej problematike nielen u nás, ale aj v prostredí nemeckej hudobnovednej spisby.

Juraj Jartim

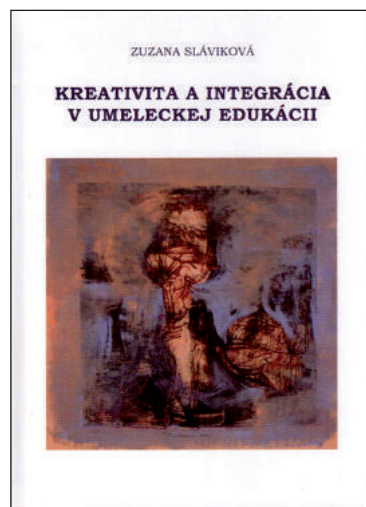
Zuzana Sláviková: Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii

Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2013. 202 s. ISBN 978-80-555-0879-5

Monografia autorky Zuzany Slávikovej *Kreativita a integrácia v umeleckej edukácii* sa ťažiskovo sústreďuje na problematiku filozofie umeleckého vzdelávania v kontexte globálneho pohľadu na potreby výchovy v súčasnosti. Reaguje aktuálne na neľahkú situáciu dnešného sveta, ovládaného na jednej strane globalizáciou a súčasne množstvom fragmentárnych vplyvov, keď sa výchova spolu s ďalšími humanizujúcimi procesmi ocitá v kríze a utilitárnosti.

V snahe analyzovať problémy umeleckej pedagogiky autorka nezotráva v roviny partiálnych metodických a didaktických postupov, akými sa vyznačuje väčšina odborných prác z hudobnopedagogickej oblasti. Usiluje sa otvárať širší filozoficko-psychologický diskurz v oblasti chápania človeka, ktorým argumentačne nastoluje požiadavky filozofie súčasnej výchovy. Upozorňuje na nevyhnutnosť spojenia vzdelávania s procesmi vývoja umeleckej kultúry, ktorej artefakty – umelecké diela – nesú v sebe potenciál celostnosti a zároveň originality. Ich poznanie dokáže vnášať do výchovy aspekt autenticity a múdrosti.

Ťažiskový problém umeleckej pedagogiky Sláviková odvodzuje z konfliktu dvoch paradigiem súčasného poznávania ako takého, založených na dominancii buď myslenia, alebo bytia. Vo svojom presvedčení sa opiera o názory viacerých filozofov a teoretikov sú-



časného umenia, ktoré zásadne menia pohľad na človeka a zároveň na jeho správanie. Upozorňuje na myšlienky Jeana-Yvesa Leloupa a Henriho Bersona o procesoch neukončeného a otvoreného diania, keď sa fenomén otvorenosti u človeka prejavuje v tvorivosti a slobode, inšpiruje sa predstavou Renauda Barbarasa o totalite živej bytosti, ktorá spočíva v jednote diania, v ktorom sa rozvíjajú vzťahy k prostrediu, upozorňuje na potrebu biofilných procesov v prístupe k životu, definovanú Erichom Frommom. V súvislosti s požiadav-

kou orientácie na komplexnosť osobnostného rozvoja považuje za efektívne, v rámci využívania stratégií rozvíjania tvorivosti, budovať základy integratívnej umeleckej pedagogiky. Nachádza v nej možnosť navodenia priamej modelovej skúsenosti, ktorá môže byť u prijímateľov predstupňom k tvorbe hodnotového systému. Jeho modelovanie a podnecovanie je založené nielen na princípe kognície, ale predovšetkým na sile vnútornej motivácie.

V rámci komponentov modelu osobnosti autorka preferuje päťfaktorový model, prezentovaný viacerými psychológmi už od polovice 60. rokov minulého storočia ako „veľká päťka“. Z jeho dimenzií, špecifikovaných ako extroverzia, neuroticizmus, svedomitosť, ústretovosť a priateľskosť, a otvorenosť ku skúsenosti sa v monografii analyzuje detailnejšie práve dimenzia smerujúca k otvorenosti, ktorá ako vlastnosť osobnosti má potenciál produkovať kreativitu v rámci umeleckej výchovy. Smerujúc ku konceptu zmyslu života, prezentovaného vo filozofii pedagogiky napríklad Jaroslavom Pelikánom, autorka upozorňuje na dôležitosť prežitej skúsenosti u detí oproti slovnej motivácii. Vyzdvihuje psychológmi pozorovaný fenomén múdrosti, ktorý pomáha lepšie koordinovať a integrovať poznatky, rôzne spôsoby myslenia či rozpory medzi protikladnými pólmi hľadísk. Všetma si detailne jednu z vlastností múdrosti: schopnosť integrovať obidva systémy psychického fungovania – poznávanie i afekty – do vzájomného vzťahu. Upozorňuje na potrebu tvorby neegoistických vzťahov a potreby vnímania druhého človeka na základe empatie, solidarity a altruizmu. V kontexte s názormi hudobného skladateľa Romana Bergera upozorňuje na potenciál intuície podnietiť celostnú percepciu a myslenie a zároveň bezprostredný kontakt so skutočnosťou. Pripomína špecifickosť hudobnej komunikácie, ktorá sa neobracia len na emócie či intelekt, ale na podstatne hlbšie vrstvy ľudskej psychiky.

Za určujúci faktor kultivácie vedomia považuje autorka kultúrne dispozície. Hovorí o prúde tradície, ktorá určuje aj existenciu umenia. Cez spektrum názorov vybraných autorov – Rogera Scrutona, Vladimíra Godára, Johana Huizinga, Hansa Heinricha

Eggebrechta – definuje problematiku vzťahu súčasného človeka k tradícii. Menuje magickú, mýtickú a mentálnu štruktúru vedomia, prezentovanú emocionalitou, imagináciou a abstrakciou, ktoré predstavujú integráciu starších štruktúr vedomia so súčasnými. Dospieva k poznaniu, že kultúru, umenie a hudbu môže definovať v ich najhlbšej podstate kritérium etické a spirituálne. V rámci diskurzu v oblasti symbolu, mýtu, umeleckého obrazu a metafory kladie do popredia myšlienky filozofa a estetika Alexeja Fiodoroviča Loseva o bytostnosti hudby, o jednote a syntéze vedomého a nevedomého.

Navrhuje pokladať kreativitu a integráciu za rozhodujúce mentálne procesy pri tvorbe východiskovej filozofie umeleckej výchovy. V tejto súvislosti analyzuje podstatu polyestetických projektov rakúskeho hudobného pedagóga a skladateľa Wolfganga Roschera, ktorý bol profesorom na Inštitúte pre integratívnu hudobnú pedagogiku a polyestetickú výchovu na Hochschule für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ v Salzburgu. Ich autorskú adaptáciu súčasným slovenským skladateľom Jurajom Hatríkom považuje za inšpiratívnu práve v kontexte aktuálnych tvorivých interpretačných stratégií – pre súčasnú školu vhodných a dostatočne podnetných. Vyzdvihuje ich ambíciu pracovať s archetypálnymi obrazmi a symbolizačnými procesmi, ktoré je možné považovať za zdroj, z ktorého sa dlhodobo tvorí ľudská kultúra. Zároveň konštatuje priestor na koncentráciu a otvorenosť ako zdroj a prameň tvorivého myslenia, ktoré spomínané polyestetické projekty v sebe dokázu niest. Sumarizuje v tejto súvislosti výsledky seminárov „Pedagogická Dvorana“ pre hudobných pedagógov a študentov, organizovaných Asociáciou učiteľov hudby Slovenska na čele s Jurajom Hatríkom, ktoré prezentovali čiastkové problémy integratívnych možností umeleckej pedagogiky. Konštatuje, že integráciou aktivít je možné dosiahnuť v hudobnopedagogickom procese vysokú mieru zážitkovosti. Podmienkou je práca so živou hudbou, ktorú prezentuje narábanie s celkami, odkrývanie súvislostí a úrovní živého procesu. Priama, živá skúsenosť z kontaktu s hudobným tvarom, štruktúrou, myš-

lienkou sa chápe ako princíp prenikania do syntetickej jednoty. Z praxou overovaných pedagogických prístupov Hatríka autorka menuje napríklad aktiváciu gestického dialógu prostredníctvom vytvárania percepčných vzoriek, umožňujúcich vhlad do hudobnej štruktúry, ktorý je deťom dostupný cez aktivity s využitím pohybu, tanca, vokálneho či inštrumentálneho prejavu. Využívanie komplementárnych aktivít následne posúva detský zážitok smerom k radosti zo spolupodieľania sa na niečom, čo je samostatnej detskej činnosti ešte nedosiahnuteľné.

Monografia autorky ponúka okrem sústredeného, uceleného a systematického rozboru sledovanej témy aj reálne výsledky realizovaného výskumu, ktorými sa dá vhodnosť a účinnosť navrhovanej renesancie podstaty umeleckej výchovy dokázať. Potvrzuje sa nimi totiž poznanie autorky, že nielen erudícia, ale v rovnakej miere aj kultivácia mentálnych procesov, tvorivého myslenia a vedomia sú schopné stimulovať archaické štruktúry mozgu, pravú hemisféru, teda celostnú percepciu, myslenie a intuíciu.

Sumarizujúc prínos monografie je potrebné oceniť ambíciu Z. Slávikovej podrobiť kritickému diskurzu široký názorový okruh filozofov, psychológov, pedagógov i hudobných tvorcov, dotýkajúci sa témy súčasných perspektív umeleckej výchovy. Centrálné poznanie o videní pohybu medzi tým, čo je nemenné, objektívne, univerzálne, a tým, čo je premenlivé, subjektívne, jedinečné nachádza autorka v: „priesečníku vertikálnej roviny – prenikanie k hlbším súvislostiam významu a zmyslu a horizontálnej roviny – rôzne

typy vnímania, spôsoby učenia sa, preferovanie dominantnej psychickej funkcie (myslenie, cítenie, intuícia, zmyslové vnímanie) a pod.“. Toto svoje poznanie odvodzuje zároveň od stotožnenia sa s myšlienkami Gastona Bachelarda v oblasti fenomenologickej imaginácie. V ich kontexte je možné vyhodnotiť jej ponímanie integrácie a kreativity ako dvoch síl smerujúcich do „hlbky“, k pôvodnému celku skutočnosti a zároveň „hore“, k rôznorodému a nečakanému, ako originálne a pre koncepciu súčasnej výchovy inšpiratívne. Zároveň aj v mnohom korešpondujúce s myšlienkami a úsilím oboch slovenských hudobných skladateľov Romana Bergera a Juraja Hatríka.

V práci sa zároveň prezentuje výskumná sonda, prostredníctvom ktorej sa poukazuje na vplyv realizovaných polyestetických projektov hudobného skladateľa Juraja Hatríka na rozvoj všetkých faktorov tvorivosti u žiakov, ktorí boli aktérmi umelecko-pedagogických projektov, čo je predpokladom smerovania k ich osobnostnej zrelosti.

Filozoficko-estetický a psychologický rámec, ktorými autorka nasvecuje aktuálne problémy hudobnej pedagogiky a zároveň stanovuje východiská ako eliminovať jej krízový stav, dávajú tejto monografii charakter osvieteného exkurzu do filozofie umeleckej výchovy – oblasti v posledných desaťročiach takmer zabudnutej. Jej renesanciou nadobudne nielen pedagogická, ale aj vedecká komunita hudobníkov omnoho komplexnejší obraz o podstate a zmysle umeleckej kultúry.

Tatiana Pirníková

Alex Ross: *Zbývá jen hluk. Naslouchání dvacátému století*

Praha : Argo, Dokořán, 2011. 578 s. ISBN 978-80-257-0558-2

Vo vydavateľstvách Argo a Dokořán vyšiel v roku 2011 dlho očakávaný český preklad knihy amerického hudobného publicistu a kritika Alexa Rossa (nar. 1968) s názvom *Zbývá jen hluk* s podtitulom *Naslouchání*

dvacátému století. Na preklad čakali čitatelia až štyri roky, keďže anglický originál *The Rest Is Noise* vyšiel už v roku 2007. Autorom českého prekladu je Petr Kopet. Publikácia získala krátko po vydaní niekoľko významných



medzinárodných ocenení, napríklad National Book Critics Circle Award, New York Times Book of the Year, Guardian First Book Award, Premio Napoli či Grand Prix des Muses. Jej ťažiskovou témou je hudba 20. storočia, ale autor sa, samozrejme, nesústreďuje len na ňu, ale na problematiku nazerá z historického kontextu cez optiku staršej aj novšej hudby. V centre autorovej pozornosti je tzv. vážna hudba, pričom autor necháva istý priestor aj iným štýlom a nachádza medzi nimi logické súvislosti. Veľmi často odkazuje do minulosti na hudbu Johanna Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, ale dotýka sa aj tých naj-súčasnejších trendov, ktoré mal možnosť do vydania knihy zachytiť.

Kniha je rozdelená na tri hlavné časti, ktoré sú vymedzené rokmi 1900 – 1933, 1933 – 1945 a 1945 – 2000. V jednotlivých častiach nachádzame spoločne 15 kapitol. Jej celkový rozsah je 578 strán, nechýba tu detailne spracovaný menný register a prehľad všetkých použitých prameňov s odkazmi. Bibliografické odkazy na publikované citácie nenachádzame priamo v texte, autor ich sumarizuje až v úplnom závere, kde uvádza v úvodzovkách prvé slová citátu a pokračuje odkazom na zdroj. To čitateľa tejto rozsiahlej publikácie pri čítaní istým spôsobom odľahčuje a zároveň mu dáva elegantnú možnosť nájsť každý zdroj citovaného či parafrázovaného textu.

Publikácia *Zbývá jen hluk* ponúka komplexný pohľad na hudbu 20. storočia – vykresľuje ju v dobových kontextoch, čo považujem za mimoriadne prínosné pre pochopenie celkovej atmosféry vtedajšej doby. Autor zvolil voľné písanie na spôsob rozprávania príbehu, ktorý je plný spojení hudby s inými umeniami, politikou, filozofiou, ale aj dobovými technologickými výtvarnými či zvyklosťami. Myslím si, že je dôležité pozeráť sa na hudbu ako na umelecko-spoločenský fenomén a brať ju rovnako ako každý iný prejav ľudskej civilizácie komplexne.

Alex Ross formálne vymedzuje rozsah textu od roku 1900, je však pochopiteľné, že sa zaoberá aj obdobím na konci 19. storočia, tzv. *fin de siècle*. Obdobie konca storočia nazýva „zlatý vek“ a venuje sa najmä tvorbe Richarda Straussa a Gustava Mahlera či Clauda Debussyho. Značný priestor udeľuje aj nástupu atonality a vývoju 12-tónovej kompozičnej techniky Arnolda Schönberga. Klasikovi hudby 20. storočia, Igorovi Stravinskému, patrí kapitola s názvom „Tanec zemi“, ktorá okrem iného reflektuje aj nástup amerického džezu, skladateľov Parížskej šestky či prvky ľudovosti v dielach Leoša Janáčka, Bélu Bartóka a Mauricea Ravela.

Druhá časť knihy sa zaoberá obdobím druhej svetovej vojny, je vymedzená rokmi 1933 – 1945 a patrí obsahovo medzi najkratšie. Kapitoly „Umění strachu: Hudba v Stalinovom Rusku“ a „Fuga smrti: Hudba v Hitlerovom Nemecku“ sprostredkujú mimoriadne ťažké časy zrelej tvorby Dmitrija Šostakoviča a Richarda Straussa, ktorí boli chtiac-nechtiac vtiahnutí do ideologických hier Stalina a Hitlera. Záverečných šesť kapitol rámujú roky 1945 – 2000. Zameriavajú sa prevažne na avantgardu 50. a 60. rokov, tvorbu Johna Cagea, Pierra Bouleza, Benjamina Brittena, Györgya Ligetiho či Oliviera Messiaena. Predposledná kapitola upriamuje pozornosť na originálnu tvorbu Mortona Feldmana či amerických minimalistov La Monte Younga, Terryho Rileyho, Steva Reicha a Philipa Glassa. V komplexnom pohľade na hudbu venuje priestor aj bebopu, rocku, rock'n'rollu a podobne ako aj v predošlých kapitolách vysvetľuje vzťahy medzi rôznymi skladateľmi a štýlmi.

Alex Ross vo svojej knihe ponúka čitateľovi obraz o dejinách 20. storočia, pretože hudbu môžeme považovať za zrkadlo spoločnosti, v ktorej vzniká. Sleduje aj mimoriadne veľkú premenu postavenia hudby v spoločnosti, ako aj premenu jej poslucháča. Opisuje postupné vytlačanie „vážnej hudby“ a jej nahrádzanie populárnou hudbou, ktorej príčinu rozmachu vidí najmä v rozširovaní elektrifikácie hudby (prvé gramofónové platne a rozhlas). Upozorňuje aj na postavenie hudobného skladateľa na začiatku a na konci storočia, čo demonštruje nízkym záujmom súčasných médií o tzv. vážnu hudbu. Problematicky vidí aj priestor, ktorý sa vymedzuje súčasnej vážnej hudbe na renomovaných koncertných pódioch vo svete. Kým na začiatku storočia dominovala hudba súčasná, dnes sa často hrajú prevažne autori, ktorí sú už po smrti. Tento vývoj opisuje ako „veľký úpadok“ či „pád z obrovskej výšky“, ktorý určuje vážnej hudbe smerovanie do zabudnutia. Koniec 20. storočia označuje ako druhé *fin de siècle*. Alex Ross však vidí potenciál v nových médiách, ktoré posúvajú vážnu hudbu čoraz bližšie k poslucháčom a jej zdanlivý úpadok nevidí až tak tragicky.

Samotný názov knihy je parafrázou poslednej vety Shakespearovho Hamleta „The rest is silence“ [Ostáva len ticho] a nastoľu-

je filozofickú otázku o tom, čo je to vlastne hudba a prečo sa v 20. storočí spája najmä s hlukom. Ponúka tiež priestor na zamyslenie, či je pre vznik novej hudobnej paradigmy potrebný hluk, ktorý musí vplynúť do ticha, aby mohlo vzniknúť niečo nové. Zodpovedanie tejto otázky necháva Alex Ross už na zamyslenie každého čitateľa.

Nespornou výhodou knihy je aj jej previazanosť s elektronickým obsahom, ktorý ponúka množstvo ukážok reálne znejúcej hudby s autorovými komentármi. Sú dostupné na webovej stránke knihy www.therestisnoise.com/ playlist a korešpondujú s jej obsahom tým, že odkazujú na jednotlivé strany, ktoré sa danou problematikou a dielom zaoberajú. Čitateľovi sa tak ponúka možnosť konfrontovať prečítané a dotvoriť si súhrnný obraz vďaka starostlivo vybraným ukážkam hudby 20. storočia.

Publikáciu Alexa Rossa *Zbývá jen hluk* považujem za mimoriadne užitočnú a originálnu literatúru, a to nielen pre hudobného experta, ale aj pre bežného čitateľa, ktorý má ambíciu spoznať hudbu 20. storočia v kontexte svojej doby. Pridanou hodnotou knihy je použitie jazyka, ktorý je pútavý a ľahký na čítanie a porozumenie.

Juraj Beráts

Adrian Thomas: Polish Music since Szymanowski

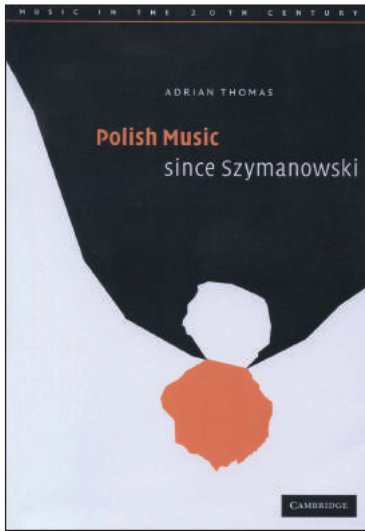
Cambridge : Cambridge University Press, 2008, 384 s., ISBN 978-0-521-05472-0

Keď necelé tri mesiace pred nemeckou inváziou do Poľska v roku 1939 premiérovod zneli Lutosławského *Symfonické variácie* (1938), veľký poľský dirigent Grzegorz Fitelberg označil ich autora za najväčšieho poľského skladateľa po Karolovi Szymanowskom.

Práve stretnutím týchto dvoch významných postáv poľskej hudby v Rige roku 1935 (išlo o ich prvé a zároveň posledné stretnutie) sa začína príbeh syntetických dejín poľskej hudby 20. storočia s názvom *Polish Music since Szymanowski*. Autorom tejto publikácie

je írsky muzikológ Adrian Thomas, ktorý v súčasnosti pôsobí ako emeritný profesor na Cardiff University School of Music vo Walese. Thomas je popredným odborníkom na poľskú hudbu 20. storočia. Z jeho pera pochádza viacero čiastkových štúdií o poľskej hudbe, vyše 50 hesiel v *Grove Dictionary of Music and Musicians* a dve skladateľské monografie o Grażyne Bacewicz a Henrykovi Mikołajovi Góreckom.

Poľsko ako jeden z národov ťažko skúšaných svojím osudom aj napriek všetkým okol-



nostiam vyprodukovalo i v 20. storočí mnoho popredných osobností európskej kultúry. Dôležitou súčasťou poľského kultúrneho dedičstva sú nepochybne aj hudobní skladatelia. Krajina, ktorá dala svetu Chopina, zaznamenala v zahraničí od druhej polovice 20. storočia mohutný ohlas najmä vďaka tzv. poľskej kompozičnej škole s jej vedúcimi osobnosťami Lutosławskim, Pendereckim a Góreckim. Práve tejto trojici sa venovala a venuje prevažne najväčšia pozornosť. Popri prácach od domácich muzikológov Mieczysława Tomaszewského, Danuty Mirky a Reginy Chłopickej, vyšlo niekoľko kvalitných monografií aj z anglo-amerického prostredia, menovite od Charlesa Bodmana Raeho a Stevena Stuckyho. K nim sa v tomto smere pridáva aj Adrian Thomas. Po spomínaných monografiách sústredených na konkrétne osobnosti Thomas tentokrát zamerl svoju pozornosť na viacero generácií poľských skladateľov, ktorí do hudobného života zasiahli po smrti Karola Szymanowského, teda od roku 1937. Takmer 400-stranová publikácia, ktorej obálku zdobí motív plagátu z festivalu Varšavská jeseň 1991, sa delí na 5 častí s príslušnými kapitolami a podkapitolami.

V prvej časti s názvom *Captive muse* autor sleduje hudobný vývoj v priebehu od medzivojnového obdobia, nacistickej okupácie,

nástupu socialistického realizmu až po destalinizáciu a uvoľnenie politickej situácie v polovici 50. rokov.

V úvodnej kapitole „Szymanowski and his legacy“ Thomas rekapituluje prínos najdôležitejšej postavy poľskej hudby prvej polovice 20. storočia. Ten nespočíva iba v jeho hudobnej tvorbe, ale takisto mal Szymanowski značný vplyv aj v sfére publicisticko-kritickej, pedagogickej a organizátorskej.

Ako predznamenáva názov druhej kapitoly „The Second World War“, autor poukazuje na to, ako sa poľskí skladatelia vyrovnávali s okolnosťami druhej svetovej vojny. Poľsko počas nej stratilo šesť miliónov obyvateľov, medzi ktorými bolo aj viacero skladateľov. Jedným z nich bol aj Józef Koffler pôsobiaci v Lvove. Ten svoje štúdiá absolvoval spolu s Romanom Palestrom, Andrzejom Panufnikom a Czesławom Marekom vo Viedni. Táto skutočnosť malá zásadný vplyv na orientáciu celej tejto generácie. Koffler je považovaný za prvého poľského skladateľa využívajúceho dvanástónovú techniku. Zomrel však predčasne za doteraz nevyjasnených okolností a väčšina jeho diel bola počas vojny stratená alebo zničená. Pred smrťou sa podarilo ujsť Lutosławskému, Panufnikovi i pôvodom švajčiarskemu skladateľovi Konstanty Regameyovi. Tí počas vojny pôsobili ako salónni klaviristi, pričom sa im darilo aj komponovať, a najmä Panufnikovo dielo *Tragická overtúra* (1942) explicitne reflektuje dobu, v ktorej vzniklo.

Ďalšia kapitola „Post-war reconstruction“ prináša informácie o obnove hudobného života po vojne. Obnovila sa činnosť Poľského rádia, orchestrov v rôznych mestách, Poľského zväzu skladateľov, Poľského hudobného vydavateľstva. Z hľadiska hudobnej tvorby bolo veľkým pozitívom to, že aj napriek drvinej devastácii sa viacero hudobných diel podarilo zachovať, prípadne skladateľmi nanovo z pamäti rekonštruovať. Samozrejme, postupne vznikali aj diela nové, pričom hudobný vývoj mal pokračovať tam, kde sa skončil pred vojnou, motivovaný progresívnymi tendenciami zo západoeurópskych hudobných centier. Do tohto kurzu však zasiahol nástup socialistického realizmu, čím sa zaoberá kapitola „Socialist realism I: its onset and genres“. Poľsko

po vojne prijalo postuláty ždanovovskej ideológie a spolu s ostatnými krajinami východného bloku sa dostalo do izolácie od aktuálnych dobových trendov. Na konferencii skladateľov a muzikológov v Łagówe roku 1949 boli predstreté požiadavky na „správnu“ tvorbu a jej žánre, ktorých kodifikáciu mali zabezpečovať tzv. przesłuchania. Konkrétna tvorba skladateľov v tomto období je obsahom nasledujúcej kapitoly „Socialist realism II: concert music“. Pokiaľ sa do skupiny skladateľov s označením Grupa 49 tvorenej Tadeuszom Bairdom, Kazimierzom Serockim a Janom Krenzom vkladali najväčšie nádeje, tvorba mnohých ďalších skladateľov sa nestretla s pochopením. Vhodným príkladom je *Symfónia č. 2 „Olympijská“* (1948) Zbigniewa Turského, ktorá bola aj napriek výhre zlatej medaily na medzinárodnej súťaži k usporiadaniu prvých povojnových olympijských hier v Londýne podrobená nešetrnej kritike viacerých autorít. Podobne na tom bola aj Lutosławského *1. symfónia* (1947), po ktorej vypočutí vtedajší poľský minister kultúry Włodzimierz Sokorski na adresu jej autora povedal výrok: „Takých skladateľov treba hádzať pod elektrický.“ (s. 49) Vnucovaná doktrína dohnala v prvej polovici 50. rokov Palestera k emigrácii a podobnou cestou sa neskôr vydal aj Panufnik, pričom ich mená absolútne zmizli z koncertných programov a táto cenzúra pretrvala až do roku 1977.

Druhá časť Thomasovej publikácie s názvom *Facing west* pozostáva z dvoch kapitol. V prvej s názvom „The Warsaw Autumn“ sú ilustrované udalosti po politickom odmäku, ktorý nastal po Stalinovej smrti a ktorého výsledkom bolo založenie festivalu Varšavská jeseň. Napriek tomu, že sa na prvom ročníku festivalu ešte objavili mená ako Brahms a Čajkovskij – čo bolo ešte dôsledkom kultúrnej izolácie, programy nasledujúcich festivalov už zahŕňali popredných predstaviteľov hudobnej avantgardy, mnohých aj za ich osobnej účasti.

Prvotný „ošiaľ“ u Poliakov vyvolal najmä odkaz viedenskej školy a dobovo aktuálny serializmus, čo rozoberá kapitola „Engaging with the avant-garde“. Po jeho odznení sa však väčšina z nich vydala cestou cizelovania vlastného kompozičného rukopisu. Práve skúmaniu týchto skutočností venuje Thomas

tretiu ťažiskovú časť svojej knihy s názvom *The search for individual identity*. Po kapitole „The pull of tradition“, kde autor sleduje tento vývin od najstaršej generácie reprezentovanej Grażynou Bacewicz a Bolesławom Szabelskim, až k mladším Bairdovi, Serockému, a predovšetkým Lutosławskému s jeho epochálnou metódou riadenej aleatoriky, prechádza „dej“ do najdlhšej kapitoly celej publikácie s názvom „Sonorism and experimentalism“. Tu autor venuje široký priestor analýzam diel jednotlivých skladateľov, najmä Krzysztofovi Pendereckému a Henrykovi Góreckému. Tí sa spolu s Witoldom Szalonekom a Bogusławom Schaefferom na základe svojej vtedajšej tvorby spájajú s fenoménom timbrovej hudby, ktorá sa stala pilierom poľskej hudobnej avantgardy. V rámci tejto kapitoly Thomas udeľuje špeciálnu pozornosť termínom „sonorizmus“ a „poľská kompozičná škola“, tak ako sa objavovali v rôznych kontextoch v priebehu novodobých dejín. Pokiaľ prvý z nich zaviedol muzikológ Józef Chomiński v súvislosti s hierarchizáciou elementu farby v hudbe Debussyho, Stravinského, Schönberga a jeho žiakov a s odstupom vyše 20 rokov bol dodatočne aplikovaný na diela spomínaných autorov, pojem poľská kompozičná škola bol predmetom viacerých diskusií. V povojnovom období mal tento termín zastrešovať autorov tvoriacich v duchu socialistického realizmu a o niečo neskôr bol použitý v rámci diferenciacie domácich a zahraničných autorov v programovom bulletinu prvého ročníka Varšavskej jesene. Označenie, tak ako je známe a zaužívané v súčasnosti, teda v súvislosti so skladateľmi hudobnej avantgardy po roku 1956, je v podstate umelým konštruktom zahraničnej hudobnej kritiky. Napriek tomu, že Poliakov nespájal žiadny spoločný program a ich tvorba bola výsostne individuálna, a nezohľadňujúc vekové ani regionálne rozdiely, objavila sa najmä v nemeckom prostredí snaha sústrediť týchto skladateľov na základe odlišnosti ich tvorby od vtedajšej západoeurópskej Novej hudby do homogénnej kompozičnej skupiny s prívlastkom poľská škola. Ten aj napriek ich odporu a uvedeným paradoxom pretrval a s obľubou sa používa dodnes.

V kapitole „Significant hinterland“ v rámci etapy 60. rokov dostávajú priestor i ďalší skladatelia tvoriaci v tomto období Włodzimierz Kotoński, Wojciech Kilar, Zbigniew Bujarski, Augustyn Bloch, Krystyna Moszumańska-Nazar, Krzysztof Meyer, Marek Stachowski, ako aj v tom čase do hudobného života nastupujúci Zygmunt Krauze a Tomasz Sikorski.

V štvrtej časti knihy *Modernisms and national iconographies* Thomas prihliada na proces prehodnocovania a reorientácie, ktorým od začiatku 70. rokov prešla väčšina skladateľov. Návrat Lutosławského v poslednej etape jeho tvorby k písaniu absolútnej hudby, obrat Pendereckého k neo-romantickému idiómu tvoria jadro kapitoly „Pursuing the abstract“. V kapitole „Music symbolism I: sacred and patriotic sentiment“ je ťažiskom vzťah cirkvi a štátu, ktorý má v Poľsku silné zázemie a ktorý sa odrazil v duchovne ladených kompozíciách Pendereckého a Goreckého. Od 70. rokov sa v Poľskej hudobnej tvorbe takisto znovu objavuje aj otázka národnej identity. Kapitola „Musical symbolism II: vernacular and classical idioms“ sa zaoberá čerpaním inšpirácií najmä z rurálneho prostredia a historických kontextov. Takéto prvky vo svojej tvorbe uplatnil „klasik“ filmovej hudby Kilar, či Krauze alebo Górecki.

Kapitola „Emigré composers“ je venovaná skladateľom, ktorí z rozličných dôvodov opustili svoju vlasť. K Palesterovi a Panufnikovi sa postupne pridávali ďalší: priekopník elektronickej hudby Andrzej Dobrowolski alebo Meyer, Schaeffer či Szalonek. V záverečnej kapitole „Young Poland“ sa pozornosť sústreďuje na tvorbu a aktivity generácie skladateľov nadväzujúcich na postmodernistické koncepcie a takisto pôsobiacich vo sfére experimentálnej a elektronickej hudby. Dôležitým sa v tomto období stal pendant Varšavskej jesene festival Młodzi Muzycy Młodemu Miastu, ktorý sa v priebehu rokov 1975 – 1980 konal zásluhou mladého mu-

zikológa Krzyszofa Drobu v meste Stalowa Wola. Ten sa spája najmä s počiatkom kariéry tria katovických skladateľov Eugeniusza Knapika, Andrzeja Krzanowského a Aleksandra Lasoña, ktorých dopĺňa plejáda skladateľov z varšavského okruhu Stanisław Krupowicz, Paweł Szymański, Tadeusz Wielecki, Krzysztof Baculewski s Hannou Kulenty a Krzysztofom Knittelom.

Posledný diel knihy *Postscript* je epilógom celej publikácie, oboznámením sa s aktuálnym stavom a perspektívami poľskej hudby, ktoré Thomas vidí v absolventoch krakovskej, lodžskej či varšavskej hudobnej akadémie, ktorí by mohli svoju krajinu v budúcnosti reprezentovať minimálne tak, ako ich predchodcovia.

Monografia *Polish Music since Szymanowski* je výsledkom autorovho celoživotného výskumu a záujmu o poľskú hudbu, ktorej sa venuje už takmer päť desaťročí. O jeho erudícii svedčí dôkladná znalosť prameňov. V rámci bibliografie má čitateľ k dispozícii kvantum odkazov na články, rozhovory, kritiky a recenzie z dobových periodík, ako aj na štúdie a monografie venujúce sa jednotlivým problematikám. Popri historických a biografických údajoch je dôležitou súčasťou textu množstvo prevažne štrukturálnych analýz diel s notovými ukážkami, pričom Thomas neprihliada iba na diela notoricky známe, ale aj na kompozície skladateľov, ktorí v súčasnosti takmer vymizli z koncertných pódii a ich tvorba je tak v podstate neznáma. Súčasťou publikácie je príloha obsahujúca programy Varšavských jesení od roku 1956 do 1961 – teda v kľúčovom období festivalu, ako aj chronologický zoznam kultúrno-politických udalostí v Poľsku do 90. rokov.

Prínos Thomasovej práce ocenia hudobní historici, širšia odborná verejnosť, ako aj každý, kto má záujem prehĺbiť svoje vedomosti týkajúce sa hudby 20. storočia.

Michal Ščepán

Nationality / Universality. "Musical historiography in Central and Eastern Europe". Narodowość i uniwersalizm. „Historiografia muzyczna w Europie Środkowej i Wschodniej”. Radziejowice (Poľsko), 15. – 17. septembra 2014

V reprezentatívnych priestoroch Domu tvorivej činnosti v Radziejowiciach pri Varšave (Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach) sa konala v dňoch 15. – 17. septembra 2014 medzinárodná muzikologická konferencia venovaná problematike hudobných historiografií v strednej a východnej Európe. Jej hlavným cieľom bolo analyzovať národné a univerzálne prvky v hudbe z rozmanitých historických, systematických i etnomuzikologických aspektov v rôznych areálových hudobných kultúrach strednej Európy a jej širšieho okolia. Usporiadatelia konferenciu pripravili ako rozsiahle trojdňové podujatie, na ktoré pozvali 40 muzikológov z rôznych štátov Európy. Hlavným usporiadateľom konferencie bol Národný inštitút Fryderyka Chopina (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina) vo Varšave. Vysokú odbornosť podujatia zabezpečoval vedecký komitét konferencie zložený z popredných poľských muzikológov – prof. dr. hab. Sławomira Żerańska-Kominek (Inštitút Muzykologii, Uniwersytet Warszawski), prof. dr. hab. Irena Poniatowska (Inštitút Muzykologii, Uniwersytet Warszawski, Polska Akademia Chopinowska), dr. hab. Paweł Gancarczyk (Sekcja Muzykologów, Związek Kompozytorów Polskich, Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk), dr. Artur Szklener (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina).

Medzinárodnú konferenciu otvoril riaditeľ Inštitútu Fryderyka Chopina Artur Szklener, ktorý zdôraznil, že cieľom medzinárodnej konferencie je nielen rekapitulácia súčasnej výskumnej problematiky k dejinám hudby z aspektov národných a univerzálnych prvkov, ale aj platforma na reinterpretáciu národných hudobných historiografií a ich vzájomné konfrontácie z hľadiska ich dopadu na interpretáciu hudobnej histórie. Artur

Szklener predstavil hlavné rokovacie okruhy konferencie, medzi ktoré boli zaradené nasledovné tematické oblasti: 1. národné hudobné histórie verus histórie hudobných regiónov a centier, 2. národné hudobné histórie vo vzťahu k metodologickým historiografickým modelom, 3. predmet hudobnej historiografie, t. j. dejiny hudby, hudobné dejepisectvo, dejiny hudobnej recepcie a hudobného života, 4. „hrdinovia“ národnej hudby v národných historiografiách, 5. sociálno-politické a kultúrne podmienky hudobnej historiografie v krajinách strednej a východnej Európy, 6. význam ľudových tradícií v národných historiografiách.

V duchu riešenia týchto otázok sa niesol program konferencie, rozdelený počas troch dní na dve plenárne sekcie a päť paralelných sekcií. V úvodnej plenárnej sekcii vystúpili šiesti muzikológovia: Irena Poniatowska (Varšava) – *Central and Eastern Europe*; Reinhard Strohm (Oxford) – *Conspicuous consumption: the discourse of the musical work in social history*; Sławomira Żerańska-Kominek (Varšava) – *Writing a history of oral music*. Darvish Ali Changi's *Risalei musiqi: A case study*; Jim Samson (Londýn) – *Crossing borders. Polyphony and the nations*; Magdalena Dziadek (Krakov) – *The beginnings of Polish music as seen by Polish historians of the 19th and 20th centuries* a Paweł Gancarczyk (Varšava) – *“The greatest before Chopin”*. *In search of the heroes of Polish early music*. Úvodný príspevok profesorky Ireny Poniatowskej bol základným vstupom do problematiky, so zdôraznením ambivalentnosti a exkluzívnosti termínu „stredná a východná Európa“, ktorý v sebe zahŕňa vzájomne závislé geografické, politické a kultúrne prvky, t. j. isté spoločstvo národných bohatstiev, ktoré tvoria kultúrny celok.

Druhá plenárna sekcia bola celá venovaná národným a univerzálnym prvkom v hudbe Fryderyka Chopina. Vystúpili v nej medzinárodní odborníci, dlhoroční bádatelia k Chopinovej problematike: Zofia Chechlińska (Varšava) – *Chopin's place in music historiography*; Bruno Moysan (Paríž) – *The relationship between the ideology of Nationality and Universalism in Chopin and Liszt*; Mie-czy-sław Tomaszewski (Krakov) – *Chopin's songs from provenance to resonance: an historiographical perspective*; David Kasunic (Los Angeles) – *Chopin hero*; Viktoriia Antonchyk (Varšava) – *Chopin in Soviet musical criticism of the interwar period: aesthetic and ideological aspects*; Marta Tabakiernik (Varšava) – *Meanings in Chopin's reception in contemporary Polish music. Historical continuity versus changing references*.

V paralelných sekciách prebiehali rokovania podľa tematických a regionálnych súvislostí: **A:** Stanislav Tuksar (Záhreb) – *National music histories versus the history of musical regions and centres: the case of Croatia*; Mateusz Andrzejewski (Varšava) – *The reception of Slavonic ideology in the 19th-century musical historiographies developed in Central Europe and Russia*; Spiridoula Katsarou (Viedeň) – *The significance of the ancient Greek, Byzantine and Modern Greek folk musical tradition in the first musical historiographies and texts of the 19th and 20th century in Greece*; Vesa Kurkela (Helsinki) – *Nationalising cosmopolitan musical life in Finland in the late 19th century*; Olli Heikkinen (Helsinki) – *Successes and failures in transfer. Theodor Sörensen in Finland*; Kevin Bartig (Lansing) – *Music history for the masses. Reinventing Glinka in post-war Soviet Russia*; **B:** Hana Vlhová-Wörner (Bangor) – *Zdeněk Nejedlý's (1878 – 1962) historical construction and ideological interpretation of Czech medieval music history*; Lenka Hlávková-Mráčková (Praha) – *The 'centenary' of the Speciálník Codex. Reading Dobroslav Orel (1870–1942) today*; Marc Desmet (Saint-Etienne) – *Constructing the figure of a national composer: the case of Jacobus Handl-Gallus (1550 – 1591) in Central-European musical historiography of the 19th and 20th centuries*; Janka Petőczová (Bratislava) – *Richard Ry-*

bari's theory of musical historiography in the context of Central European musicology; Miloš Zapletal (Brno) – *The construct of the national composer in Czech musical historiography 1890 – 1920*; David Vondráček (Mnichov) – *The brief life and long afterlife of Jaroslav Ježek*; **C:** Amelia Davidson (Lawrence, USA) – *Mozart's city. Finding the truth in the Mozart–Prague myth*; Jiří Kopecký (Olomouc) – *Opera between Olomouc and Kraków around 1850*; Bartłomiej Gembicki (Varšava) – *Polychoral technique in Polish musicological reflection*; Krzysztof Stefański (Poznań) – *The historiography of border regions: from the national to the palimpsestic view. The case of Wrocław*; Lisa Cooper Vest (Bloomington, Indiana) – *The case of Schäffer versus Górecki and Baird. Shifting definitions of avant-gardism in Poland*; Marcin Bogucki (Varšava) – *In search of a new hero. Polish opera at the beginning of the 21st century*; **D:** Martin Curda (Cardiff, UK) – *Poeticism in the music of Pavel Haas. Towards a cultural-analytical approach to music historiography*; Andreas Waczkat (Göttingen) – *An Irishman and an Italian piano-maker in Russia. Mobility as a concept of musical historiography*; Majella Boland (Dublin) – *Writing John Field into and out of history: Irish, English or Russian?*; Ewa Chamczyk (Varšava) – *Apolinary Kątski – national 'anti-hero'*; Nicole Grimes (Dublin) – *The last great cultural harvest. Nietzsche and Brahms's 'Vier ernste Gesänge' in fin de siècle Vienna*; Oskar Łapeta (Varšava) – *Eugeniusz Morawski in Polish musicography 1910 – 2012*; **E:** Simone Heilgendorff, Luis Velasco-Puffleau, Monika Żyła (Salzburg) – *New music festivals as objects of musical historiography – international perspectives on the Warsaw Autumn, Wien Modern and Festival d'Automne (Paríž)*; **F:** Michael Fend (Londýn) – *The nationalist effect of Wagner's operatic charisma*; Daniel Ender (Klagenfurt) – *'...Honour your German Masters...' The construction of musical heroes in the official National Socialist historiography (1933 – 1945)*; Lóránt Péteri (Budapešť) – *The 'question of nationalism' in Hungarian musicology after 1956*.

Súčastou konferencie bol komorný koncert (16. 9. 2014) v reprezentatívnych

priestoroch hudobnej sály Paláca v Radziejowiciach, na ktorom sa predstavilo unikátne trio umelcov: Ewa Póblocka – klavír, Ewa Leszczyńska – soprán, klavír a Maria Leszczyńska – violončelo, klavír. Na programe koncertu boli piesne (F. Chopin, G. Fauré, F. Poulanc, R. Schumann) a inštrumentálne klavírne i komorné diela (F. Chopin, J. Massenet, R. Schumann), medzi ktorými zazneli aj piesne Fryderyka Chopina, o ktorých sa hovorilo v dopoludňajšom rokovaní. Plná sála tleskala výnimočným výkonom každej z troch umelkýň zvlášť, ale zároveň všetci ocenili unikátne trio i po ľudskej stránke, ide totiž o výnimočnú zostavu – vynikajúca poľská klaviristka Ewa Póblocka (ocenená viacerými vysokými štátnymi vyznamenaniami, dcéra nie menej známej profesionálnej speváčky Zofie Janukowicz-Póblockej) sprevádzala na klavíri svoju dcéru Ewu Leszczyńsku, európsky renomovanú, excelentnú sopranistku a svoju druhú, mladšiu dcéru Mariu Leszczyńsku, ktorá sa predstavila ako muzikálna a talentovaná klaviristka i violončelistka. Všetky tri vytvorili atmosféru mimoriadneho umeleckého zážitku z nádhernej hudby, v ktorej dominovala precízna interpretácia Chopinových poľských piesní (*Życzenie, Gdzie lubi, Nie ma czego trzeba, Piosnka Litewska, Śliczny Chłopiec*) v sugestívnej interpretácii Ewy Leszczyńskiej.

Konferencia sa niesla v duchu myšlienky, že v posledných desaťročiach sa historiografia považuje za ústrednú disciplínu muzikológie, v ktorej sa skúmajú nové oblasti a vznikajú nové výskumné inšpirácie. Ich základom je prehodnotenie kľúčových princípov historickej muzikológie, ktorá chápe dejiny hudby ako produkt mimoriadnych jednotlivcov, významných diel, jedinečných tradícií a závažných objavov. Oprávnenosť takéhoto uvažovania je v súčasnosti spochybňovaná a do popredia sa dostávajú témy, v ktorých sa pozornosť zameriava na každodenný hudobný život, na lokálnu, resp. regionálnu realitu. Tým vystupujú do popredia aj otázky typu: aký vplyv má nové myslenie na regionálne historiografie; akým spôsobom sa transformujú metodológie; ako sa mení výklad národných dejín hudby, ktoré existujú mimo hlavného prúdu západnej historickej reflexie.

Rokovania poukázali na široké spektrum problémov hudobnej historiografie, ktorá sa musí vysporiadať s premenlivými javmi v dejinách hudby, viazanými na zmeny hraníc štátov a historických okolností, kde navyše do celého procesu vstupujú rôznorodé vplyvy politických ideológií a vedeckých teórií. Modelovou situáciou riešenou na konferencii sa ukázali byť dejiny poľskej hudby v premenlivých historických štátnych útvaroch a hľadanie miesta poľskej kultúry v Európe. V poľskej hudobnej historiografii je možné identifikovať dve základné koncepcie: snahu vidieť poľskú hudbu pod západným vplyvom a snahu o jej autonómne videnie ako časti slovanského sveta. Koexistencia týchto dvoch koncepcií, resp. prevaha jednej či druhej stránky potom spôsobujú rôzne typy nacionalizmu, ktorý je možné identifikovať v národných hudobných historiografiách 19. a 20. storočia. Zo slovenských hudobnohistoriografických koncepcií bola predstavená koncepcia Richarda Rybariča, ktorý sa spolu s generáciou profesorov Jozefa Kresánka a Ladislava Burlasa podieľal od povojnových rokov na formovaní modernej slovenskej historickej muzikológie. Rybaričova koncepcia hudobnej historiografie je založená na univerzalistickom a kulturologickom chápaní hudobnej vedy ako filozoficko-historickej disciplíny, ktorá má vlastné subdisciplíny, vedecké metódy i špecifický zmysel a cieľ. Knižne bola publikovaná pod názvom *Hudobná historiografia* päť rokov po náhlej smrti autora (editori: František Matúš, Janka Petőczová-Matúšová, Prešov 1994). Mnohé myšlienky Richarda Rybariča o legitímnosti hudobnohistorickej práce nestrácajú na aktuálnosti ani v dnešných dňoch.

Konferencia bola mimoriadne užitočná hlavne zastúpením celého stredoeurópskeho priestoru. Vystúpili tu okrem domácich, poľských muzikológov špecialisti z Čiech, Maďarska, Chorvátska, Rakúska, severských krajín (Fínsko) a odborníci z Nemecka, Anglicka i zámoria. Poukázali na to, že problematika lokálneho, regionálneho, nadregionálneho, národného, nadnárodného, európskeho, ale aj univerzálneho je v súčasnom muzikologickom bádani stále aktuálna a nadobúda špecifické odtienky v jednotlivých národných

hudobných historiografiách, resp. v hudobných kultúrach jednotlivých štátov. Napokon ostáva ešte pripomenúť, že táto problematika národnosti a univerzálnosti v hudbe a hudobnej kultúre rezonuje – a rezonovala i v minulosti – aj na Slovensku; spomeňme aspoň medzinárodnú muzikologickú konferenciu *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*, na ktorej sa jej venovala rozsiahla pozornosť (Bratislava 1996). Zborník z konferencie vyšiel o dva roky neskôr (editorka: Jana Lengová). Medzinárodná muzikologická

konferencia *Narodowość i uniwersalizm. „Historiografia muzyczna w Europie Środkowej i Wschodniej“* v Radziejowiciach bola mimoriadne zaujímavou z hľadiska poznania súčasných trendov uvažovania v historickej muzikológii. Všetky informácie ku konferencii a plánovanom vydaní zborníka z podujatia sú dostupné na stránke www.chopin.nifc.pl/ conference.

Janka Petőczová

Ivan Zajc (1832 – 1914): Musical Migrations and Cultural Transfers in the “Long” 19th Century in Central Europe and Beyond, medzinárodná muzikologická konferencia, Záhreb (Chorvátsko), 16. – 18. októbra 2014

V dňoch 16. až 18. októbra 2014 sa uskutočnila v Záhrebe medzinárodná muzikologická konferencia pod názvom *Ivan Zajc (1832 – 1914): hudobná migrácia a kultúrne transfery v „dlhom“ 19. storočí v strednej Európe a mimo nej*, ktorú usporiadala Sekcia dejín chorvátskej hudby Ústavu dejín chorvátskej literatúry, divadla a hudby Chorvátskej akadémie vied a umení v spolupráci s Chorvátskou muzikologickou spoločnosťou pri príležitosti 100. výročia úmrtia významného chorvátskeho hudobného skladateľa Ivana Zajca. Na podujatí sa zúčastnilo 28 referentov z rôznych krajín sveta.

Tematické zameranie konferencie sa sústredilo na osobnosť hudobného tvorcu, ktorému bola konferencia venovaná, v kontexte dvoch aspektov. Prvým bola migrácia hudobníkov, typická nielen pre stredoeurópsky priestor, ale pre dejiny hudby vôbec, a druhým otázka kultúrnych transferov, ktoré vytvárali predpoklad na individuálne aj všeobecné hudobnosťové zmeny a hybridizáciu hudobných prejavov.

Treba dodať, že prezentovaná téma má pre slovenské hudobné dejiny osobitnú príťažlivosť aj preto, že otec Ivana Zajca, vojenský kapelník Johann N. Zajitz, pochádzajúci

z Čiech, niekoľko rokov účinkoval v Bratislave, kde sa – podľa už starších údajov zajcovského bádateľa Huberta Pettana (1956) – zosobášil s rodenou Bratislavčankou Annou Bodensteinerovou. Ďalšie Zajitzove osudy sú už spojené s územím dnešného Chorvátska, s mestom Rijeka. Jeho syn, hudobný skladateľ Ivan Zajc, resp. Ivan pl. Zajc (1832 – 1914), sa natolko domestikoval v južnoslovanskom priestore, že prijal aj chorvátsku ortografiu svojho mena. Ivan Zajc študoval v Miláne, čo do jeho hudobnej tvorby vnieslo talianske vplyvy a niekoľko skladieb skomponoval aj na talianske texty. Pôsobil v Rijeke, Viedni, a napokon sa usadil v Záhrebe. Ako najvýznamnejšia osobnosť chorvátskej hudby poslednej tretiny 19. storočia bol nielen mimoriadne kompozične aktívny, ale pozdvihol chorvátsky hudobný život ako dirigent a pedagóg. V jeho rozsiahlej hudobnej tvorbe s vyše tisíc (!) opusmi dominujú najmä hudobnodivadelné, vokálno-inštrumentálne a vokálno-orchesterálne žánre, hoci komponoval aj inštrumentálnu komornú a orchestrálnu hudbu.

Každý z prednesených príspevkov predostrel zaujímavé poznatky a postrehy, prípadne nové uchopenie zvolenej parciálnej témy vo vzťahu ku generálnej téme konferencie. Aka-

demik Stanislav Tuksar (Záhreb) sa v úvodnom príspevku „Medzi sociálnymi determinantami a umeleckou slobodou“ zamýšľal nad otázkou migrácie osobností z rôznych oblastí kultúry na chorvátskom historickom území v 17. až 19. storočí. Dospel k názoru, že chorvátska hudobno-umelecká identita sa utvárala v permanentnej oscilácii medzi tradíciou a inováciou, negatívne síce pôsobil ekonomický faktor v zmysle emigrácie hudobných talentov, vyvažoval ho však fenomén umeleckej slobody a možnosti tvorivej realizácie tých osobností, ktoré v krajine zostali.

Konferencia bola rozčlenená do piatich tematických a zasadacích blokov. Veľkú skupinu tvorili referáty zamerané na Zajcovu hudobnodivadelnú tvorbu, keďže opery a operety predstavovali ťažiskový žáner skladateľovho diela, ktorému venoval vyše 50 rokov svojej tvorivej činnosti. Ku kmeňovému repertoáru chorvátskych operných scén dodnes patrí napríklad Zajcova tragická hrdinská opera *Nikola Šubić Zrinjski*. Koraljka Kos (Záhreb) sa zaoberala neznámou Zajcovou operou *La Dea della Montagna, ovvero I Minatori* (1899), Jolanta Guzy-Pasiak (Varšava) Zajcovými operami *Pan Twardowski* a *Gospode i husari* inšpirovanými poľskými témami, Vjera Katalinić (Záhreb) operou *Primorka* a Rozina Palić-Jelavić (Záhreb) funkciou zborov v národno-historickej opernej trilógii skladateľa, pozostávajúcej z opier *Mislav*, *Ban Leget* a *Nikola Šubić Zrinjski*. Zoran Juranić (Záhreb) poukázal na použitie diferencovaných hudobno-výrazových a dramatických prostriedkov v jednotlivých periódach skladateľovho operného vývoja.

V ďalšom bloku Andrea Harrantd (Viedeň) detailne priblížila Zajcovo viedenské pôsobenie v rokoch 1862 – 1870, Nataša Leverić-Špoljarić (Záhreb) hovorila o potrebe revízie opusového zoznamu skladateľovho diela vzhľadom na nekonzistentnosť doteraz používaného zoznamu z roku 1956. Katarina Koprek (Záhreb) priblížila málo známu Zajcovu sakrálnu tvorbu zahrnujúcu vyše sto diel. Dalibor Davidovič (Záhreb) sa zapodieval otázkou, ako recipovať niektoré málo kompetentné dobové názory na piesňovú tvorbu skladateľa.

V treťom tematickom bloku dominovala otázka migrácie a kultúrnych transferov v rôznych regionálnych kontextoch. Harry White (Dublin) rozvíjal provokatívnu myšlienku G. B. Shawa, že od doby Henryho Purcella pôvodnú anglickú hudbu komponoval až Edward Elgar, s dodatkom, že o renesanciu pôvodnej anglickej/britskej opery sa zaslúžil Ír Charles Villiers Stanford a po ňom až Benjamin Britten. Hee Sook Oh (Soul) priblížila kórejskú hudbu 20. storočia v kontexte vplyvov západoeurópskej hudby. Stefan Harkov (Šumen – Sofia) sa zaoberal bulharskými skladateľmi 19. a 20. storočia, ktorí pôsobili mimo svojej rodnej krajiny, Judah Matras (Jeruzalem) poukázal na rôzne trendy a uplatnenie židovských tvorcov v Európe, podobne Tamara Jurkić Sviben (Záhreb) sa zaoberala hudobníkmi židovského pôvodu v kontexte chorvátskej hudby ako súčasť stredoeurópskeho priestoru v časovej osi do roku 1941. Katica Burić-Ćenan (Zadar) predstavila operu *Kral od Silbe* (Kráľ Silby), považovanú donedávna za stratenú, chorvátskeho skladateľa Vjekoslava Rosenberga Ružića, v ktorej autor uplatnil prvky hudobnej a folklórnej tradície Dalmácie.

Štvrtý tematický blok bol vyhradený recepcii Zajcovho diela. William Everett (Kansas City) upriamil pozornosť na rané predvedenia Zajcových hudobno-javiskových diel (*Mannschaft an Bord*, *Nikola Šubić Zrinjski*) a zborov v USA. Leon Stefanija (Lublana) prezentoval výsledky koncentrovaného výskumu, podľa ktorých patrila I. Zajc v Slovinsku k žiadanej autorom hudobného života približne do polovice 20. storočia. Na Slovensku sa podľa výskumov Jany Lengovej (Bratislava) uvádzala najmä skladateľova zborová a operetná tvorba a jediný raz bola inscenovaná aj opera *Nikola Šubić Zrinjski* (1925). V českých krajinách bola recepcia hudby I. Zajca podľa Michaely Freemanovej (Praha) relatívne početná, hoci s ambivalentným prijatím. Péter Bozó (Budapešť) predstavil životné osudy a tvorbu súvekeho úspešného maďarského operetného skladateľa Józsefa Kontiho (Cohna), o generáciu mladšieho súčasníka Zajca. Stefanka Georgieva (Stara Zagora) poukázala na Zajcov príspevok k formovaniu bulharskej hudby a jeho piesňovú tvorbu na bulharskú poéziu.

Posledný piaty zasadací blok symbolicky rámcoval konferenciu aktuálnymi otázkami zajcovského bádania a bol vyhradený domácim referentom zo Záhrebu. Nada Bezić predstavila mimoriadne bohatú zajcovskú ikonografiu, zahrnujúcu výtvarné, fotografické a sochárske portréty skladateľa, obzvlášť pôsobivá je Zajcova monumentálna socha pred operným domom v Rijeke. Problematikou šírenia Zajcovej hudby sa zaoberali Vilena Vrbanić (diskografia), Tajtiana Čunko (koncerty a štúdiové nahrávky Chorvátskej rádiotelevízie) a Veljko Lipovščak (staršie nahrávky na šelakových gramoplastniach). Antonija Bogner-Šaban skúmala prínos režiséra Iva Raiča v inscenácii Zajcovej opery *Prvi grijeh* (Prvý hriech, 1912), ktorý podľa nej znamenal východiskový bod chorvátskeho scénického modernizmu. Vyhodnoteniu doterajšej hudobnohistorickej spisby o skladateľovi sa venovala Sanja Majer-Bobetko.

Konferenciu obohatili sprievodné koncertné podujatia, ktoré priblížili Zajcovu piesňovú, zborovú a komornú tvorbu, ako aj diela v úprave pre tamburášsky orchester. Na dô-

ležité postavenie Ivana Zajca vo vývoji chorvátskej hudby poukázala aj výstava venovaná Zajcovmu životu a dielu v Chorvátskom inštitúte hudby. Nezabudnuteľným zážitkom zostane návšteva predstavenia Zajcovej ikonckej opery *Nikola Šubić Zrinjski* v záhrebskom Chorvátskom národnom divadle. Do súčasnosti pretrvávajúci patriotický *feeling* diela je taký výnimočný, že plné hľadisko operného domu pozostávajúce z návštevníkov širokého vekového spektra od tínedžerov po seniorov vytlieskalo celé operné finále s najznámejším Zajcovým zborom *U boji!*.

Záhrebská konferencia o Ivanovi Zajcovi bola muzikologicky mimoriadne podnetná a organizačne perfektne pripravená. Celkovo sprostredkovali na poznatky bohaté referáty a diskusie mnohovrstevný hudobný a umelecký obraz Ivana Zajca, jeho postavenie v chorvátskych hudobných dejinách, ako aj vplyv a recepciu jeho diela v ďalších hudobných kultúrach.

Jana Lengová

Svetový kongres medzinárodnej spoločnosti pre rómske štúdiá Gypsy Lore Society, Bratislava, 11. – 13. septembra 2014

Na jeseň minulého roka sa v Bratislave uskutočnil svetový kongres medzinárodnej spoločnosti pre rómske štúdiá *Gypsy Lore Society*. Táto medzinárodná spoločnosť vznikla vo Veľkej Británii v roku 1988 a združuje odborníkov na rómske štúdiá z celého sveta. Konferencia bola rozčlenená do niekoľkých tematických panelov, ktoré sa venovali Rómom z pohľadu rôznych vedeckých disciplín. V jednotlivých paneloch sa prispievatelia venovali historickým pohľadom a perspektívam, oblasti vzdelávania, sociálnym problémom, štátnej politike v prístupe k Rómom i témam z oblasti kultúry a náboženstva.

V paneli pod názvom *Muzikologické perspektívy*, ktorý viedla prof. Barbara Rose Lange z Moores School of Music, University of Houston (USA), odzneli štyri príspevky.

Príspevok Barbary Rose Lange predstavil francúzsky album *Boheme* od dua Deep Forest, ktorý získal cenu Grammy. V skladbách sa mieša maďarská a rómska ľudová hudba s elektronikou. V skladbe *Freedom Cry* skupina použila hlas zosnulého rómskeho speváka Károly „Huttyán“ Rostáša. Rostášovi synovia sa pokúsili získať odškodnenie od Deep Forest za porušenie autorských práv prostredníctvom európskeho súdu.

Fínsky etnograf Kai Viljami Åberg sa v príspevku *Music as Performance – Issues of Musical Communication among Finnish Kaale* zaoberá hudobnou komunikáciou medzi fínskymi Rómami navzájom a medzi Rómami a Nerómami. Často je nielen komunikáciou medzi umelcami a divákmi, ale aj dialógom rôznych kultúr – obsahuje otvorenú a pod-

prahovú komunikáciu, rituálne správanie, aj voľný podiel tabu. Komunikáciu v hudbe fínskych Rómov Kaale opisuje prostredníctvom: 1. významu, 2. identifikácie, 3. rozdielneho postavenia ľudí, 4. zvukovej komunikácie alebo nálady. Tvrdí, že rôzni ľudia z rôznych kultúr a hudobných spôsobilostí sa podieľajú na komunikácii rôznymi spôsobmi – niektoré z nich sú otvorené pre všetkých, niektoré závisia od všeobecných kultúrnych kompetencií. Význam hudby sa líši v závislosti od kontextu, v ktorom je hudba použitá.

Štúdia troch autorov Serpil Murtezaoglu, Irmak Engin a Can Murtezaoglu sa venovala dopadu sociálnych zmien na rómsku hudobnú kultúru v Istanbule. Postupujúca globalizácia a zmeny hodnôt spôsobujú sociálne zmeny, ktoré ovplyvňujú mnoho oblastí od ekonomiky až po politiku, ale vplývajú aj na zmeny v kultúrnych štruktúrach. Istanbul bol v minulosti centrom mnohých kultúr. Multikultúrna štruktúra mala veľký význam pre kultúrnu reprezentáciu Rómov, najmä prostredníctvom tanca a hudby. Mnohé re-

meslá typické pre Rómov vďaka technologickému pokroku miznú, ale hudba a tanec sa naďalej udržiavajú.

James Deutsch, zo Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage so sídlom vo Washingtonu oboznámil odbornú verejnosť s vydavateľskými aktivitami nezávislej gramofónovej spoločnosti Monitor Records v oblasti rómskej hudby. V rokoch 1961 – 1965 vydala táto spoločnosť osem LP platní, dve mg. kazety a päť CD-nosičov s hudbou rómskych skupín. Napríklad, album *The Fiery Moods* zahŕňa rómsky znejúci repertoár vo výbere z Grécka, Srbska, Ruska, Maďarska a Rumunska. Celkom iný charakter má hudba z albumu *Esmey Redžepovej*, ktorá znela pre amerického poslucháča nezvyčajne a exoticky. Jej LP-plaťňa zahŕňala aj esej o histórii Rómov v Európe, s dôrazom na ich pôsobenie ako hudobníkov, tanečníkov, zabávačov a udržiavateľov hudobnej kultúry v hostiteľských krajinách.

Jana Belišová

Pocta Dobroslavu Orlovi, medzinárodná muzikologická konferencia – výstava – koncerty. Ronov nad Doubravou, 23. – 25. apríla 2015

Málokedy sa podarí spojiť do jedného podujatia viacero aktivít vedeckého, umeleckého a popularizačného charakteru na profesionálnej úrovni a preniesť ich priamo do regiónu tak, ako sa to podarilo organizátorom medzinárodnej muzikologickej konferencie *Pocta Dobroslavu Orlovi*. Konferencia bola súčasťou širšie koncipovaného podujatia, venovaného 145. výročiu narodenia Dobroslava Orla (15. 12. 1870 – 18. 2. 1942), kňaza, hymnológa a významnej osobnosti českej a slovenskej hudobnej vedy. Miesto konania podujatia – rodisko Dobroslav Orla – Ronov nad Doubravou (okres Chrudim, Pardubický kraj, Česko) a jeho malebné okolie (obec Třemošnice) sa stali počas troch dní dejiskom dvoch koncertov starej hudby, výstavy a muzikologickej konferencie venovanej životu a dielu prvého

profesionálneho profesora muzikológie na Slovensku PhDr. Dobroslava Orla, bývalého rektora Univerzity Komenského v Bratislave. Keďže v tomto prípade išlo aj o známu osobnosť s priamou väzbou na spoločnú českú aj slovenskú kultúrnu históriu, participácia slovenských a českých muzikológov na podujatí bola priam samozrejmosťou, rovnako ako ich spolupráca počas prípravy podujatia a štúdium spoločných prameňov zachovaných v pozostalosti Dobroslava Orla.

Hlavnými organizátormi podujatia boli starosta Mesta Ronov nad Doubravou Ing. Marcel Lesák a PhDr. Jarmila Procházková, Ph.D., vedúca Kabinetu hudobní historie Etnologického ústavu Akademie vied České republiky, v.v.i. Záštitu nad celou akciou prevzali hajtman Pardubického kraja JUDr. Mar-

tin Netolický, Ph.D. a doc. PhDr. Mikuláš Bek, Ph.D., rektor Masarykovy univerzity v Brne. Organizátori zo strany Mestského úradu v Ronove poskytli účastníkom podujatí profesionálne pracovné podmienky po všetkých stránkach; na muzikologické rokovania poskytli kvalitné konferenčné priestory a ubytovanie v neďalekej Třemošnici (SRC Lihovar), koncerty sa konali v miestnom Kostole Sv. Vavrinca v Ronove, výstava o Dobroslavovi Orlovi v Galérii Antonína Chittussiho v Ronove. Na podujatí participovali i ďalšie inštitúcie: Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Univerzity Karlovy Praha, Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity Brno, Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied Bratislava, Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského Bratislava, České muzeum hudby a Česká společnost pro hudební vědu. Finančne bola akcia podporená z programu Regionálnej spolupráce AV ČR, podporili ju však aj viacerí menší regionálni sponzori.

Centrom podujatia bola medzinárodná muzikologická konferencia, ktorej cieľom bolo zhodnotiť a doceniť význam profesora Dobroslava Orla, jeho priekopnícku muzikologickú prácu a jeho celkové mnohostranné spoločenské aktivity: v oblasti hudobnej vedy, teologickej činnosti, aktivity spoločensko-organizačné, hudobnopublicistické, hudobnopedagogické i interpretačné (dirigentské). To, že doteraz osobnosť Dobroslava Orla nejako „unikala“ pozornosti muzikológov, spôsobili viaceré dôvody – jednak spoločenskoideologické, ale azda i jeho dvojdomé pracovné aktivity v dvoch odlišných národných prostrediach: výnimočné hudobné a hudobnopedagogické schopnosti priviedli vyštudovaného katolíckeho kňaza Dobroslava Orla k absolvovaniu muzikológie na Univerzite vo Viedni a k vyučovaniu cirkevnej hudby a dirigovaniu v Čechách, aby napokon za komplikovaných spoločenských pomerov prešiel po prvej svetovej vojne na Slovensko a stal sa tu v medzivojnovom období dlhoročným profesorom muzikológie v Bratislave.

Vo sfére základného archívneho výskumu dokumentov týkajúcich sa života a diela Dobroslava Orla a prípravných prác na konferen-

ciu zohralo dôležitú úlohu České muzeum hudby v Prahe, ktoré po rokoch sprístupnilo a poskytlo na spracovanie pozostalosť Dobroslava Orla. Touto náročnou úlohou bola poverená PhDr. Veronika Mráčková, Ph.D., ktorá odvieďla profesionálnu dokumentačnú prácu a na jej základe poskytla rokujúcim prvý komplexný obraz o stave prameňov z pozostalosti Dobroslava Orla. Na konferenciu pripravila dva príspevky, pričom okrem výsledkov svojej heuristickej práce predstavila zhodnotenie tej časti hudobnohistorickej práce Dobroslava Orla, ktorá sa týkala jeho hlavného bádateľského okruhu – hudby stredoveku.

Archívne pramene a materiály s väzbou na mnohostranné aktivity Dobroslava Orla sa však zachovali roztrúsené nielen v Českom múzeu hudby v Prahe, ale vo viacerých mestách Čiech (Hradec Králové), na Slovensku v Bratislave (Univerzita Komenského) a tiež napríklad vo Viedni a inde. To umožnilo organizátorom konferencie osloviť odborníkov viacerých spoločenskovedných disciplín a rôznych muzikologických špecializácií s ponukou, aby participovali na ich výskume. Organizátori oslovili prednášajúcich v dostatočnom časovom predstihu, a tak došlo na konferencii v Ronove nad Doubravou k zaujímavej konfrontácii výsledkov aktuálnych výskumov prednášajúcich. Tu sa napokon ukázalo, že hlavným prínosom podujatia bude plodná diskusia posúvajúca poznanie vpred. Participujúci prejavili až prekvapivo živý záujem o Orlove myšlienky, hľadanie pozitív, skúmanie pohnútok jeho činov, konštatovali však aj isté negatíva výsledkov jeho práce a ich vplyv na súčasný stav poznania v muzikológii, v podstate na stav vtedajšej i dnešnej hudobnej kultúry *en bloc*.

O otvorenie celého podujatia požiadali dr. Stanislava Tesařa, ktorý si zvolil v príspevku *Dobroslav Orel – outsider české a československé muzikologie?* pohľad na túto komplikovanú osobnosť cez prizmu vtedajšieho kultúrneho a ideologického zázemia a porovnania jeho myslenia s myšlienkami dvoch kultúrnych činiteľov: pražského intelektuála, muzikológa, literárneho historika a politika Zdenka Nejedlého a brnianskeho muzikológa, pedagóga a dirigenta Vladimíra Helferta. Počas nasle-

dujúceho rokovania sa v jednotlivých blokoch predstavili 20 muzikológovia, predovšetkým z Čiech a Slovenska: 1. blok: Jakub Michl: *Pozostalost Františka Orla a hudba v Dolní Rovní a Ronově nad Doubravou*, Veronika Mráčková: *Život Dobroslava Orla ve světle jeho pozostalosti uložené v Českém muzeu hudby*, Vlasta Reittererová: *Dobroslav Orel – žák Guido Adlera*, Stanislav Bohadlo: *Dobroslav Orel a Hradec Králové (1891 – 1907)*, Kateřina Andršová: *Pedagogická činnost Dobroslava Orla v Hradci Králové* (diskusní příspěvek); 2. blok: Jan Pirner: *Dobroslav Orel jako sborníkem*, Tomáš Slavický: *Dobroslav Orel a Obecná jednota cyrilská*, Marie Škarpová: *Textové úpravy duchovních písní pro Český kancionál* (diskusní příspěvek), Marek Čihář: *Dobroslav Orel a jeho péče o varhany* (diskusní příspěvek), Jacobijn Kiel: *Sigismund Bouska a Dobroslav Orel: hudba a kostel v první polovině 20. století*; 3. blok: Veronika Mráčková: *Dobroslav Orel a jeho práce s hudebními prameny 14. – 16. století*, Jiří Žurek: *Bádání Dobroslava Orla v oblasti českého chorálu*, Eva Veselovská: *Dobroslav Orel, Slovensko a stredovek*, Lenka Hlávková: *Dobroslav Orel a výzkum českých pramenů polyfonie z pohledu současné hudební medievistiky*; 4. blok: Petra Kolátorová: *Příspěvek Dobroslava Orla k dvořákovskému výzkumu*, Jarmila Procházková: *Dobroslav Orel a Státní ústav pro lidovou píseň*, Hana Urbancová: *Dobroslav Orel a slovenská ľudová pieseň*, 5. blok: Marián Janek: *Dobroslav Orel – zakladateľská osobnosť slovenskej muzikológie*, Vladimír Zvara: *Dobroslav Orel, bratislavský hudobný život v medzivojnovom období a diskusia o smerovaní slovenskej hudby*, Lubomír Chalupka: *Dobroslav Orel – pedagóg na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave*, Marta Hullková: *Prínos Dobroslava Orla do výskumu hudobnohistorických prameňov 16. – 18. storočia zachovaných na Slovensku*, 6. blok: Jana Lengová: *Dobroslav Orel a jeho reflexia osobností slovenského hudobného romantizmu*, Janka Petöczová: *Česko-slovenský kontext v hudobnej historiografii. Príspevok k reflexii výskumov Dobroslava Orla v slovenskej muzikologickej literatúre k starším dejinám hudby*.

Konferencia sa stala platformou, na ktorej sa zosumarizovali všetky aktivity Dobrosla-

va Orla, čo doteraz nereflektovalo žiadne iné podujatie či projekt. Ukázalo sa, že Orlova činnosť vo viacerých spoločenských, cirkevných a kultúrnych oblastiach bola mimoriadne rozsiahla: v rokoch 1894 – 1905 pôsobil ako kňaz v Hradci Králové, ďalej bol učiteľom hudby na stredných školách a pri Teologickej škole v Hradci Králové 1894 – 1905, katechetom Reálneho gymnázia v Prahe Holešovicích 1905 – 1910, profesorom hudby na Pražskom konzervatóriu 1910 – 1919, profesorom cirkevnej hudby Teologickej fakulty UK v Prahe 1919 – 1921 a zároveň od roku 1919 riadnym profesorom cirkevnej hudobnej vedy Katolíckej bohosloveckej fakulty v Bratislave. Napokon od roku 1921 pôsobil na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského ako riadny profesor hudobnej vedy 1921 – 1938, od roku 1922 ako riaditeľ Seminára hudobnej vedy FiF UK, pričom postupne zastával funkcie prodekanu FiF UK, dekana FiF UK, prorektora UK a rektora Univerzity Komenského (1931/1932). Na FiF UK založil a rozvíjal seminár hudobnej vedy a vybudoval jeho knižnicu. Tu vychoval prvú generáciu slovenských muzikológov (Konštantín Hudec, František Zagiba, Zdenka Bokesová, Antonín Hořejš) a ako hudobný pedagóg bol aktívny aj pri zakladaní slovenského hudobného školstva. Na výzvu Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska založil roku 1921 Akademický spevácky zbor, ktorý dirigoval na rôznych kultúrnych i cirkevných podujatiach. Na medzinárodnej konferencii *Pocta Dobroslavu Orlovi* odzneli ku všetkým týmto aktivitám mnohé nové i sumarizujúce poznatky, pričom sa zdôrazňoval predovšetkým aspekt komplexnosti jeho muzikologickej práce, pretože sa venoval nielen hudobnohistorickým výskumom a hudobným prameňom (česká duchovná pieseň, hudobné pramene františkánskej knižnice v Bratislave, *Kódex Speciálník, Kancionál Franusův*), ale aj etnomuzikologickej činnosti (zakladateľ Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň na Slovensku, 1928) a aktívne presadzoval aj hudbu skladateľov vtedajšej doby (Ján Levoslav Bella).

Súčasťou konferencie boli sprievodné podujatia pre verejnosť: Svätá omša za Dobroslava Orla (23. 4. 2015), koncert súboru *Motus*

Harmonicus pod umeleckým vedením Jakuba Michla v ronovskom Kostole Sv. Vavrinca (24. 4. 2015), vernisáž výstavy o Dobroslavovi Orlovi v Galérii Antonína Chittussiho v Ronove nad Doubravou, ktorú uviedla autorka scenára Jana Vozková, (25. 4. 2015), hudobná dielňa – Skladby českého stredoveku z okruhu bádateľského záujmu Dobroslava Orla (25. 4. 2015) a koncert súboru *Čeští madrigalisté* pod umeleckým vedením Veroniky Hádkovej (25. 4. 2015). Sprievodné podujatia, vrátane dvoch koncertov na vysokej umeleckej úrovni, obohatili nielen rokovanie konferencie, ale reprezentovali praktické výstupy muzikologickej práce pre verejnosť. Zároveň boli i zaujímavým spestrením pre regionálny kultúrny, duchovný a umelecký život.

Z muzikologickej konferencie plánujú usporiadatelia vydať zborník a chcú tiež pokračovať v začatých výskumoch života

a diela Dobroslava Orla v širšom kontexte. Predovšetkým plánujú prehĺbiť kontext česko-slovenský o stredoeurópsky a tak pripraviť v nasledujúcich rokoch pôdu na prezentáciu ďalších muzikologických výsledkov práce pri 150. výročí narodenia Dobroslava Orla. V Ronove sa ukázalo sa, že problematika významných osobností v dejinách muzikológie je dôležitou výskumnou problematikou dejín a pamäti vedného odboru, ktorý je relatívne mladým spoločenskovedným odborom v stredoeurópskom priestore a poskytuje nové podnety na súčasné badania. Základné informácie k podujatiu *Pocta Dobroslavu Orlovi* a podrobné programy konferencie i sprievodných podujatí sú dostupné na stránke <http://www.imus.cz/index.php/cs/konference>.

Janka Petőczová

POKYNY PRE AUTOROV

Časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z hudobnej histórie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. Redakcia predkladá štúdie na posúdenie jednému lektorovi, v prípade interdisciplinárneho zamerania príspevku podľa zváženia dvom lektorom. O prijatí štúdie na publikovanie rozhoduje redakcia na základe lektorských posudkov a rozhodnutia redakčnej rady časopisu do troch mesiacov od doručenia príspevku. Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Príspevky prosíme zasielať na adresu redakcie v elektronickej forme v textovom editore Word. Poznámky sa uvádzajú pod čiarou, rozsiahlejšie materiálové prílohy sa pripájajú za príspevok. V prípade vkladania materiálových ukážok priamo do textu štúdie (noty, obrázky, grafy, tabuľky) prosíme zaslať jednu verziu príspevku s vloženými ukážkami, druhú verziu v úprave bez ukážok, s označeným miestom ich vloženia, a ukážky zaslať osobitne. Obrázky prosíme posilať v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzií 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K štúdii je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, tituly, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem STN ISO 690 (*Dokumentácia. Bibliografické odkazy*) a STN ISO 690-2 (*Elektronické dokumenty alebo ich časti*) je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.

²DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, s. 416-417.

Pozn.: Čísla strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPres, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

⁹RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Musicologica Slovaca appears twice yearly. It publishes original contributions to musical history, ethnomusicology and systematic musicology. The editors send submissions to a single reader for review; articles which have an interdisciplinary orientation may be sent, where this is judged appropriate, to two readers. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on the readers' reports and the judgement of the journal's editorial board, within three months of receipt of the article. Unsolicited manuscripts will not be returned.

Contributions should be sent to the editorial address in electronic form in Word documents. Notes should appear as footnotes on the page; more extensive material appendices may be added after the text. In cases where special material samples are inserted directly in the text of the study (musical notes, illustrations, graphs, tables) we ask contributors to send one version with the samples included, a further version without the samples but with the places where they are to be inserted marked, and finally the samples themselves independently. Please send illustrations in 300 dpi quality in format jpg, tiff, or PDF.

The length of an article, including its apparatus, should not exceed 50 standard pages, or 20 standard pages for profiles, 10 standard pages for reviews, and 5 standard pages for reports (1 standard page = 1,800 characters). An abstract, key words and a résumé in the Slovak language must be prefixed to the study. At the head of the study the following data concerning the author will be included: name, surname, titles, place of employment, address, telephone or e-mail.

Account must be taken of the norms *STN ISO 690 (Dokumentation. Bibliographic References)* and *STN ISO 690-2 (Electronic documents or parts thereof)* and their principles must be respected. Some interpunctual symbols are used in references in a manner which differs from standard English orthography, and certain principles are adapted to the needs of the journal. To facilitate citation we present a number of models:

Reference to a monograph:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.

²DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, pp. 416-417.

Note: The numbers of pages in a page sequence are linked by a hyphen.

Reference to a miscellany as a whole:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992.

Note: The first datum given is the name of the editor, if he/she has primary responsibility for the compilation of the volume. Where there are a number of compilers, the one

whose name is given first on the title page should be cited. Persons who have secondary responsibility (e.g. general editors, translators etc.) are cited after the book's title.

Reference to a monograph, miscellany, collective work, or edition of music as part of a scholarly edition series:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPres, 2009, pp. 33-62.

Reference to a study in a miscellany or a chapter in a collective work:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.