
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 1 (27)

2010

Číslo 1

Bratislava 2010

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 1 (27), 2010, 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

Výkonné redaktorky: Elena Kmeťová
Alžbeta Lukáčová

Notová sadzba: Stanislav Grich

Preklady do anglického jazyka: Katarína Godárová
Jadranka Važanová

Číslo časopisu je venované Roku kresťanskej kultúry.

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

Zalomenie a tlač: AEPRESS, s.r.o.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPRESS, s.r.o.

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

Obsah

Na úvod.....	5
--------------	---

Štúdie

Jadranka VAŽANOVÁ: <i>Svadobné nôty</i> v kontexte slovenskej tradičnej kultúry	7
Eva VESELOVSKÁ: Notatio Strigoniensis – ostrihomská notácia na Slovensku.....	46
Andrej ŠTAFURA: Z nových výskumov historických organov stredného Gemera....	80

Materiály

Hana URBANCOVÁ: Letákové tlače ako prameň mariánskych legend. K dvom piesňovým typom z ústnej tradície	122
--	-----

Profily

K životnému jubileu Pavla Poláka (Ladislav Kačic).....	146
Nedožitý jubileum Richarda Rybariča (Janka Petőczová).....	148
Za Julianou Kováčovou (Hana Urbancová)	150

Recenzie

Hana Urbancová: Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru (Jadranka Važanová)	153
Eva Ferková: Hudobná analýza. Teória a stručné dejiny (Markéta Štefková)	156
Eva Veselovská: Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius (Rastislav Adamko)	158
Barbara Przybyszewska-Jarmińska: Historia Muzyki Polskiej. Tom III, BAROK, część pierwsza, 1595–1696. / The History of Music in Poland. Vol. III, The BAROQUE, part 1 : 1595–1696. (Janka Petőczová).....	160

Správy

The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries, Varšava 25.–29. augusta 2009 (Janka Petőczová).....	169
Hudobné divadlo v priestore a čase, Bratislava 10.–11. septembra 2010 (Hana Urbancová).....	171
Medzi vedou a umeleckou praxou: Edície hudobnohistorických prameňov Slovenska, Bratislava 5. novembra 2009 (Hana Urbancová)	172
Pocta FCH 2010, Bratislava 21.–22. apríla 2010 (Janka Kubandová).....	174

Contents

Preface.....	5
--------------	---

Studies

Jadranka VAŽANOVÁ: <i>Svadobné nôty</i> : Ceremonial wedding tunes in the context of Slovak traditional culture.....	7
Eva VESELOVSKÁ: Notatio Strigoniensis – Esztergom Notation in Slovakia	46
Andrej ŠTAFURA: New Research on Historical Organs of Central Gemer	80

Materials

Hana URBANCOVÁ: Songsheets as Source for Marian Legends. Two Song Types from the Oral Tradition.....	122
--	-----

Profiles

Remarks to the Jubilee of Pavol Polák (Ladislav Kačic).....	146
Jubilee of Deceased Richard Rybář (Janka Petőczová).....	148
Remembering Juliana Kováčová (Hana Urbancová).....	150

Reviews

Hana Urbancová: Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru (Jadranka Važanová)	153
Eva Ferková: Hudobná analýza. Teória a stručné dejiny (Markéta Štefková)	156
Eva Veselovská: Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius (Rastislav Adamko)	158
Barbara Przybyszewska-Jarmińska: Historia Muzyki Polskiej. Tom III, BAROK, część pierwsza, 1595–1696. / The History of Music in Poland. Vol. III, The BAROQUE, part 1: 1595–1696. (Janka Petőczová).....	160

Reports

The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries, Varšava 25 th –29 th August 2009 (Janka Petőczová)	169
Hudobné divadlo v priestore a čase, Bratislava 10 th –11 th September 2010 (Hana Urbancová)	171
Medzi vedou a umeleckou praxou: Edície hudobnohistorických prameňov Slovenska, Bratislava 5 th November 2009 (Hana Urbancová)	172
Pocta FCH 2010, Bratislava 21 st –22 nd April 2010 (Janka Kubandová)	174

Na úvod

V tomto roku Ústav hudobnej vedy SAV pristúpil k obnoveniu vedeckého časopisu pod názvom *Musicologica Slovaca*. Reaguje tým na dlhodobu pocítovanú medzeru v možnostiach publikovať aktuálne výsledky domáceho muzikologického výskumu na úrovni, zodpovedajúcej medzinárodnému časopiseckému štandardu. Nadväzuje na vyše polstoročnú tradíciu muzikologických zborníkov a periodických publikácií, vydávaných Ústavom hudobnej vedy SAV (v rokoch 1970–1990 Sekciou hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV). Svoju orientáciu, autorské zázemie, obsahovú štruktúru a tematickú skladbu si dnes môže profilovať v kontexte viacerých domácich hudobných periodík a časopisov odborného, popularizačného či publicistického zamerania. Ako typ vedeckého časopisu v súčasnosti zaplňa miesto chýbajúceho periodika, garantovaného vedecko-výskumnou inštitúciou.

Tradícia muzikologických periodík a zborníkov Ústavu hudobnej vedy SAV siaha do roku 1953, kedy naše pracovisko začalo s vydávaním ročenky *Hudobnovedný zborník* (dva zväzky), od roku 1955 s modifikovaným názvom *Hudobnovedné štúdie* (sedem zväzkov). Koncom 60. rokov vznikla požiadavka publikačného priestoru koncipovaného novým spôsobom, ktorý by umožnil slovenskej muzikológii sprístupňovať výsledky základného výskumu vo všetkých disciplínach a špecializáciách tak, aby sa tieto výsledky mohli sprostredkovať aj príbuzným vedným odborom a muzikologickým pracoviskám v zahraničí.

V roku 1969 začal Ústav hudobnej vedy SAV vydávať vlastný vedecký časopis pod názvom *Musicologica Slovaca* s periodicitou dve čísla ročne. Po prvom ročníku sa pôvodný úmysel nepodarilo v plnom rozsahu naplniť a od roku 1970 časopis pokračoval pod tým istým názvom v podobe zborníka, striedavo venovaného jednotlivým disciplínam hudobnej vedy, publikovaniu materiálov z konferencií a monotematickým okruhom. Všetky zväzky prinášajú reprezentatívny obraz o súčasných výsledkoch domáceho výskumu. Niektoré z nich, vydané v cudzojazyčnej mutácii, smerovali k čitateľom do zahraničia. Začiatkom 90. rokov sa status časopisu nepodarilo obnoviť a zborník pokračoval pod rozšíreným názvom *Musicologica Slovaca et Europaea* (spolu deväť zväzkov). Spočiatku nadviazal na koncepciu z predchádzajúceho obdobia, neskôr sa začali preferovať vybrané okruhy tém a špecializácií, pričom kvalitatívna úroveň príspevkov začala kolísať spolu so zvyšujúcou sa nepravidelnosťou vydávania.

Obnovením časopisu pod pôvodným názvom z roku 1969 nadväzujeme na publikačnú tradíciu, rámcovanú obdobím od prelomu 60. a 70. rokov cez zborníkové vydania 70. a 80. rokov s pokračovaním v edičnej sérii z 90. rokov. Vraciame sa aj k pôvodnej periodicite dvoch čísel ročne, ktorá sa javí vzhľadom na dnešné podmienky vydávania ako optimálna. Po obnovení časopisu v roku 2010 a po pridelení ISSN *Musicologica Slovaca* začína síce číslovanie od prvého ročníka, ale v zátvorke za týmto údajom uvádzame podľa zaužívaného pravidla aj číslo, ktorým nadväzujeme na číslovanie po poslednom zväzku *Musicologica Slovaca et Europaea* – údaj o 27. ročníku. Tým zdôrazňujeme kontinuitu časopisu s predošlými zväzkami a ročníkmi od jeho reálneho založenia v roku 1969. Rovnako tým zdôrazňujeme aj skutočnosť, že toto periodikum bolo v muzikologickej obci nielen doma, ale aj v zahraničí vnímané ako časopis, hoci bez naplnenia niektorých formálnych znakov.

Obsahová koncepcia nášho časopisu sa predbežne vracia k integrujúcemu zámeru zo staršieho obdobia – vytvoriť publikačný priestor pre kľúčové oblasti hudobnej vedy, v ktorých sa u nás uskutočňuje základný výskum (hudobná história, etnomuzikológia, systematická hudobná veda). Napriek tomu, že dnes v medzinárodnom kontexte muzikologické časopisy smerujú k užšie špecifikovanému zameraniu či k prierezovým interdisciplinárnym modelom, integrujúci zámer časopisu *Musicologica Slovaca* vychádza jednak zo skladby odborov a špecializácií na našom pracovisku, jednak z tradície muzikologického bádania na Slovensku. Táto tradícia sa zakladala na komunikácii a spolupráci medzi viacerými disciplínami a špecializáciami muzikológie a k jej formovaniu prispelo v minulosti vo veľkej miere aj naše pracovisko.

Časopis Ústavu hudobnej vedy SAV predstavuje recenzovaný vedecký časopis s celo-slovenským pôsobením. Je otvorený domácim autorom, ktorí sa venujú základnému výskumu v oblasti muzikológie a jej disciplín. Na začiatku jeho obnovennej činnosti by som chcela vysloviť želanie, aby v tomto časopise muzikologická obec na Slovensku získala stabilnejšie publikačné zázemie, ktoré by malo prispieť k výmene najnovších výsledkov výskumu a stimulovať spoluprácu tak medzi inštitúciami, či výskumnými oblasťami, ako aj medzi jednotlivými autormi.

Hana Urbancová

SVADOBNÉ NÔTY V KONTEXTE SLOVENSKEJ TRADIČNEJ KULTÚRY¹

JADRANKA VAŽANOVÁ

Mgr. Jadranka Važanová, PhD.; RILM, Graduate Center of the City University of New York, 365 Fifth Avenue, New York, NY10016; e-mail: jvazanova@gc.cuny.edu

ABSTRACT

Ceremonial wedding tunes, called *svadobné nôty*, were sung during the traditional wedding ceremony in Slovakia, usually a cappella by women, at specific moments of the wedding sequence with context-appropriate texts. Through village women's recollections of the wedding repertoire and ceremonial wedding practices of the past, the functions are explored that *svadobné nôty* may have played in the traditional village life before and during the socio-economical, and cultural transformations that took place in Slovakia in the course of the twentieth century.

Keywords: *svadobné nôty*, wedding tunes, traditional wedding ceremony, women's perceptions, Slovakia, patriarchal system, rite of passage, genre, melodic stability, local identity

V rámci bohatého spevného repertoáru tradičnej slovenskej svadby sa dodnes vyníma špecifická kategória piesní, ktoré spievali tradične ženy bez nástrojového sprievodu na jednu alebo dve lokálne známe melódie, nazývané *svadobné nôty*. Tie sa poväčšine spievali v špecifických (prevažne obradných) momentoch svadby s textami, ktoré zodpovedali aktuálnej situácii. Keďže sa fenomén obradnej svadobnej nôty dodnes zachoval nielen na Slovensku, ale aj v iných (najmä, hoci nie výlučne v slovanských) tradíciách strednej, južnej a východnej Európy s príbuznými pomenovaniami (*svadobný hlas*, *svadbarski glas*, *svatovski glas*) a so žánrovými prvkami, myšlienka o svadobných

¹ Kratšia verzia tejto štúdie bola publikovaná v angličtine pod názvom *Functions of ceremonial wedding tunes, svadobné nôty, in the context of traditional culture in Slovakia and in a cross-cultural perspective* (In: *Yearbook for traditional music*, roč. 40, 2008, s. 21-32). Obe verzie štúdie vychádzajú z dizertačnej práce autorky. Pozri: VAŽANOVÁ, Jadranka: *Svadobné nôty: Ceremonial wedding tunes in the context of Slovak traditional culture*. [Dizertačná práca.] New York: City University of New York, 2008.

nôtach ako o možnom jadre žánru svadobných piesní otvorila celý rad otázok, ktoré vedú k ďalšiemu štúdiu tohto fenoménu.

Akým spôsobom reflektujú fenomén svadobnej nôty tradiční dedinskí nositelia? Prečo svadobné nôty interpretujú ženy? Prečo práve určité momenty tradičného svadobného obradu sprevádza jedna a tá istá melódia, a to napriek tomu, že svadobný repertoár je všade na Slovensku nesmierne rozmanitý? Majú tieto momenty spoločné niečo, čo ich viaže k používaniu jednej a tej istej melódie? Aký je vzťah svadobných nôt k piesňovým textom, k tancom, k inštrumentálnej hudbe, ako i k ďalším piesňam bohatého svadobného repertoáru? Všetky tieto otázky môžeme zhrnúť do jednej spoločnej otázky: aká je **funkcia** svadobných nôt v tradičnej dedinskej svadbe a v kontexte patriarchálnej dedinskej kultúry, ktorej princípy a hodnoty svadobný obrad ako nosná udalosť rodiny a komunity stelesňuje a artikuluje?

Mnohé z tradičných obradov na Slovensku zanikli v dôsledku globálnych ekonomických a spoločenských procesov, ktoré pôsobili aj na našom území už od začiatku 20. storočia a zintenzívnili sa najmä po nástupe socializmu v roku 1948. Napriek zmenám, ktoré tieto procesy priniesli, si na mnohých miestach krajiny svadobný obrad zachoval svoj tradičný charakter a dodnes zostal jednou z najdôležitejších spevných príležitostí. V tomto príspevku sa pokúšam prostredníctvom spomienok dedinských žien na svadobný repertoár a tradičné svadobné zvyky ich mladosti hľadať funkcie, ktoré mohli svadobné nôty plniť v živote tradičnej dediny pred spoločensko-ekonomickými a kultúrnymi zmenami na Slovensku v 20. storočí, ale aj v priebehu týchto zmien.

I. Výskyt fenoménu *svadobných nôt* v interetnickom kontexte, ich etnomuzikologický výskum a reflexia u tradičných nositeľov

1.1. *Svadobné nôty* z pohľadu etnomuzikológie v interetnickom kontexte

Pojem svadobnej nôty v kontexte tradičnej dedinskej svadby použili autori etnografických prác na Slovensku už v 19. storočí.² Až v druhej polovici 20. storočia sa však tento fenomén dostal do pozornosti etnomuzikológov, najmä v prácach zameraných na žánrové hľadisko ľudových hudobných tradícií.³ Alica Elscheková v rámci detailnej

² GALKO, Ladislav (ed.): *Ludové piesne z Liptova a Oravy : Podľa zbierky Jozefa Czupru z polovice 19. storočia*. Martin : Osveta, 1958, s. 34. TIMKO, Antol E.: *Slovenská svadba alebo spôsob pýtania a oddávania mladej newesty pri were a swadobnom weseli, s pripojenými swadobnými piesňami*. Banská Bystrica, 1868.

³ BURLASOVÁ, Soňa: Svadobné a krstinové piesne vo Veľkej Lesnej a Haligovciach. In: *Slovenský národopis*, roč. 18, 1970, s. 453-487. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Ludové hudobné a tanečné zvykoslovie* (= Musicologica slovacica). Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, 1989, s. 72-122. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Slowakische Hochzeitslieder in ihrer funktionellen und strukturellen Schichtung. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 37, 1996, č. 2-4, s. 151-190. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Functions and Transformational Processes of Central European Wedding Songs. In: *The World of Music*, roč. 39, 1997, č. 3, s. 31-50. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Funkcia a typy svadobných piesní. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, s. 382-392. VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Jadranka: K žánrovému vymedzeniu svadobnej obradovej piesne v interetnickom kontexte. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science, s. 51-78. URBANCOVÁ,

analýzy svadobných piesní a ich miesta vo významovom kontexte svadobného ceremonálu poukázala na častý výskyt svadobných nôt, definovala ich charakteristické znaky a sledovala rozšírenie vybraných svadobných nôt a ich variantov v interregionálnom a internetnickom priestore. Na základe svojich pozorovaní vyslovila hypotézu, že svadobné nôty vzhľadom na svoj individuálny charakter a relatívne stabilné miesto v štruktúre svadobného obradu hudobne definujú základný charakter lokálneho svadobného repertoáru, a tak zohrávajú úlohu akejsi hudobnej zvučky či hudobného symbolu lokálnej svadby.⁴ Napriek svojej výraznej lokálnej a regionálnej špecifickosti svadobné nôty na Slovensku ukazujú príbuzné žánrové znaky so svadobnými obradnými piesňami u iných európskych národov. Sú to tieto znaky: tonálna štruktúra založená na kvinttonalite; úzky rozsah a melódia postupujúca krokmi; otvorená forma postavená na krátkych, často sa opakujúcich motívoch; krátka melodická strofa; voľné spojenie melódie s textami súvisiacimi so špecifickými obradovými momentmi; a jednoduchá formálna štruktúra textu založená na opakovaní motívov. K týmto znakom možno pridať aj skutočnosť, že svadobné nôty patria takmer všade výlučne k ženskému spevnému repertoáru, ako aj to, že príslušníci daného dedinského spoločenstva ich vnímajú vo svojom lokálnom či regionálnom kontexte ako melódie spojené iba so svadobným obradom.

Existenciu fenoménu svadobnej melódie, ktorá sa opakovane spieva s rôznymi textami v priebehu svadobného ceremonálu, konštatovali viacerí vedci, ktorí skúmali najmä hudobné tradície slovanských a pobaltských národov.

Nikolaj Kaufman identifikoval tzv. *svadbarski* alebo *svatbenski glas* v bulharskej tradičnej svadbe.⁵ Velika Stojkova poukázala na to, že ľudia v macedónskych dedinách používajú na označenie melódií používaných v obradovom kontexte termín *glas* a pod termínom *svadben glas* rozumejú cyklus piesní, ktoré spievajú ženy počas svadby na jednu melodickú formulu, ktorej výsledná podoba korešponduje so špecifickým textom a kontextom.⁶ Barbara Krader vo svojej funkčnej analýze textov srbských svadobných piesní venuje len málo priestoru ich hudobnej stránke. Predsa však rozlišuje v srbskom repertoári dva typy vokálnych melódií: jeden je úzkeho rozsahu a spieva sa v pomalom repetitívnom jednohlase, druhý charakterizuje široký ambitus, heterogenita a lyrický charakter. Avšak len interpretáciou prvého typu sa podľa autorky „vyvoláva monotónny

Hana: Pieseň a obrad : Predsvadobný zvyk „spievanie pri venci“ na strednom Považí. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 1, s. 63-100. Pod pojmom *žánr* tu rozumieme skupinu piesní, ktoré sú určité špecifickým prepojením svojej hudobnej, textovej a funkčnej zložky, pričom dominuje posledná – *funkcia žánru*, určujúca jeho vzťah k interpretačnej príležitosti a jeho socio-kultúrny kontext, ktorý priamo prispel ku zrodu daného žánru. Pozri napr.: URBANCOVÁ, Hana: Stav a perspektívy výskumu piesňových žánrov. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 30.

⁴ ELSCHÉKOVÁ: Functions and Transformational Processes, Ref. 3, s. 43.

⁵ KAUFMAN, Nikolaj: *Njakoi obšči čerty meždu narodnata pesen na B'lgarite i iztočnite Slavjani*. Sofia, 1968. KAUFMAN, Nikolaj: *B'lgarskata svadbena pesen*. Sofia : Muzika, 1976.

⁶ STOJKOVA, Velika: 'Svadben glas' kako naroden termin razgleduvan preku etnomuzikološka analiza. In: *Muzika*, roč. 2, 1998, č. 2-3, s. 81-90. O západomacedónskych svadobných piesňach písala aj Susanne Ziegler, podľa ktorej všetky obradné piesne, s ktorými sa stretla, sa spievali na jednu melódiu alebo jej varianty. Pozri: ZIEGLER, Susanne: *Das Volkslied in Westmazedonien : Ein Strukturvergleich von Text und Musik* (= Balkanologische Veröffentlichungen, Bd. 2). Berlin : Freie Universität, 1979.

až hypnotizujúci účinok, keďže veľmi krátky melodický riadok sa opakuje znova a znova vždy s novým textovým riadkom piesne, pričom najčastejšie spievajú účastníci svadby všetky obradné piesne na jednu, prípadne na dve melódie“.⁷ Existenciu lokálnej obradnej melódie v chorvátskom hudobnom folklóre, nazývanú *na svatovski glas*, identifikovala aj Naila Ceribašić vo svojej štúdii o svadobných piesňach slavonsko-podravinskej obce Rakitovica.⁸ Doteraz najdôkladnejšie však rozpracovali problematiku obradových nôt bádatelia ruskej a bieloruskej etnomuzikológie, ktorí vychádzali z konceptu tzv. nápevu-formuly a z myšlienky, že hudobné javy s rovnakým významom a sociálnou funkciou vytvárajú intonačno-sémantické komplexy, platné a zrozumiteľné iba vo vymedzenom kultúrno-geografickom a sociálnom kontexte, ktorému sú určené.⁹

Koncept sociálnej funkcie ako hlavného činiteľa vývinu hudobného žánru prepracoval Izalij Zemcovskij vo svojej teórii o hypotetickom vývine tradičných piesňových žánrov.¹⁰ Vychádzajúc z predpokladu, že piesňový žáner je určený vyššie uvedenými tromi zložkami, teda textom, hudobnou štruktúrou a funkciou (pozri poznámku č. 3), podľa Zemcovského v historickom vývine najskôr dochádzalo k diferenciácii piesňových útvarov na základe spoločnej funkcie (ktorá má synkretický charakter, čo znamená, že hierarchia jej jednotlivých vrstiev je flexibilná voči sociálnym a historickým zmenám), neskôr na základe textu a napokon dochádzalo k diferenciácii hudobnej štruktúry. Tento koncept by mohol poskytovať teoretický základ pre možnú hypotézu, podľa ktorej sa v minulosti všetky svadobné obradné piesne spievali na jednu melódiu, a len neskôr sa hudobnosťou diferencovali. Tým by sa

⁷ „[The performance of the first type] produces a monotonous, rather hypnotic effect, since a very short melodic line is repeated for each new text line of a song, and usually a community sings all its ritual songs to one or possibly two melodies.“ KRADER, Barbara: *Serbian peasant wedding ritual songs : A formal, semantic and functional analysis*. [Dizertačná práca.] Harvard University, 1955, s. 623. (Preklad z anglického originálu J. Važanová.)

⁸ CERIBAŠIĆ, Naila: Svadbene obredne i običajne pjesme u Rakitovici (Slavonska Podravina). In: *Narodna umjetnost*, roč. 28, 1991, s. 87-141 (s. 100).

⁹ Tento koncept vychádzal z teórie intonácie Borisa Asafjeva, rozpracovanom v práci *Muzykalnaja forma kak process* (Moskva, 1930). K ruským prácam o obradových nápevoch pozri: EVALD, Zinajda: Sociálne pereosmyslenie žnivnych pesen belorusskogo Poles'ja. In: *Sovetskaja etnografija*, roč. 5, 1934, s. 17-39. MOŽEJKO, Zinajda: *Pesennaja kultura belorusskogo Poles'ja. Selo Tonež*. Minsk : Nauka i Technika, 1971, s. 70-79. JAKIMENKO, T. S.: O predvosliščenii idei tipovyh napevov obščej funkcii v stat'e N. A. Jančuka 1886 goda. In: *Narodnaja muzyka : Istorija i tipologija*. Ed. Izalij Zemcovskij. Leningrad : Leningradskij Gosudarstvennyj institut teatra, muzyki i kinematografii imeni N. K. Čerkova, 1898, s. 105-115. POPOVA, Tatjana Vasilevna: *Russkoje narodnoje muzykalnoje tvorčestvo I*. Moskva : Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatel'stvo, 1955, s. 120-121. VASILJEVA, E. E.: Muzykalnaja dramaturgija gdovskoj svadby : K probleme dinamiki sootnošeniya pesennyh žanrov. In: *Muzyka russkoj svadby*. Ed. A. V. Medvedev. Moskva : Komissija muzykovedeniya i folklora Sojuza kompozitorov RSFSR, 1987, s. 48-53. MAZO, Margarita: Wedding laments in North Russian villages. In: *Music-cultures in contact: Convergences and collisions* (= Australian studies in the history, philosophy and social studies of music 2). Ed. Margaret Kartomi and Stephen Blum. Sydney : Currency, 1994, s. 21-39 (s. 25). Podobný fenomén skúmala v Estónsku na ostrove Kihnu aj Ingrid Rüütel, podľa ktorej sa 151 textových typov svadobných piesní na tomto ostrove spieva iba na jeden typ melódie. Blížšie RÜÜTEL, Ingrid: Wedding songs and ceremonies of the Kihnu island in Estonia. In: *The World of Music*, roč. 44, 2002, č. 3, s. 131-151.

¹⁰ ZEMCOVSKIJ, Izalij: Žanr, funkcija, sistema. In: *Sovetskaja muzyka*, 1971, č. 1, s. 24-32 (s. 24).

vari dalo vysvetliť, prečo tradičné piesňové útvary, ktoré sú pevne viazané na určitú spevnú (najmä obradnú) príležitosť, zvyčajne obsahujú archaické hudobnosťové prvky a vykazujú menej hudobnotextovej jedinečnosti, než funkčne neviazané útvary. Viacvrstvosť funkcie zároveň vysvetľuje možnú kontinuitu žánru – aj keď jeden alebo viac funkčných aspektov zanikne v kontexte sociálnych a kultúrnych zmien, daný žáner nemusí stratiť svoju aktuálnosť, keďže jeden funkčný aspekt môže byť nahradený iným.

Svadobné nôtý vo svojom autentickom tradičnom kontexte, teda odhliadnuc od ich druhotnej existencie v rámci štylizovaného folklóru, možno dnes považovať za relikť pôvodného tradičného zvykoslovia, ktorý ešte ako-tak prežil hlboké zmeny v slovenskej ľudovej kultúre v 20. storočí. Dnes už je najvyšší čas zamerať sa na dôkladnú analýzu týchto zmien, ich vplyvu na súčasný stav hudobných tradícií, ale najmä na ich samotnú súčasnú prezentáciu v nových kontextoch. Takáto analýza bude však sotva možná bez predchádzajúcej charakteristiky daného žánru – v našom prípade svadobných nôt – a bez rekonštrukcie jeho postavenia v dvoch rovinách: v rovine syntagmatickej (teda v štruktúre svadobného obradu) i v rovine paradigmatickej (teda v systéme tradičnej dedinskej kultúry). Ak totiž chápeme tradičnú svadbu, vrátane jej spevného repertoáru, ako systém zvykov a praktík založených na hierarchii viacerých funkcií a ich dynamických súvislostí, kde zmeny na jednom stupni určujú zmeny na ďalších úrovniach, potom rekonštrukcia funkcií daného žánru v jeho pôvodnom tradičnom kontexte pomôže osvetliť následné zmeny tak v rámci žánru samotného, ako aj v rámci svadobného obradu, ktorého je súčasťou. Ak sa pritom zároveň prikloníme k myšlienke, že hudobná prax nielen odráža, ale aj aktívne pomáha vytvárať, potvrdzovať, ba často aj spochybňovať či meniť jestvujúce sociálne vzťahy a kultúrne vžitie predstavy,¹¹ potom môže štrukturálna a historická analýza funkcií hudobného žánru spätne vysvetľovať i vývin širšieho spoločensko-kultúrneho kontextu.

O takúto rekonštrukciu som sa pokúsila vo výskume svadobných nôt ako si ich pamätali dedinskí ľudia na Slovensku, hlavne staršie ženy, ktoré ich ešte zažili či priamo interpretovali v pôvodnom kontexte tradičnej svadby pred druhou svetovou vojnou a krátko po nej.¹²

¹¹ Na tomto teoretickom východisku sú založené viaceré nedávne práce americkej etnomuzikológie, napr.: RICE, Timothy: *May it fill your soul : Experiencing Bulgarian music*. Chicago; London : University of Chicago Press, 1994. SUGARMAN, Jane: *Engendering song: Singing and subjectivity at Prespa Albanian weddings*. Chicago : University of Chicago Press, 1997. COWAN, Jane: *Dance and the body politic in northern Greece*. Princeton : Princeton University Press, 1990.

¹² Terénny výskum som uskutočnila v rokoch 2000 až 2002 vo vybraných lokalitách Slovenska, v ktorých bol častý výskyt fenoménu svadobných nôt doložený v etnomuzikologických prácach a zbierkach ľudových piesní. Boli to hlavne oblasti Trenčína, Ponitria a Hontu, Kysúc a Spiša. K tomuto materiálu som pridala i výsledky predchádzajúceho výskumu hudobných tradícií chorvátskych Slovákov, ktorí do Slavónie prichádzali hlavne z Kysúc. Pozri: VAŽANOVÁ, Jadranka: K tradičnej hudbe Slovákov v chorvátskej Slavónii. In: *Slovenská hudba*, roč. 26, 2000, č. 3, s. 332-354. Primárne získaný materiál z terénneho výskumu som doplnila piesňovým materiálom publikovaným v zbierkach a nahrávkach, ako aj materiálom z fondov Ústavu hudobnej vedy SAV.

1.2. Svadobné nôty z pohľadu tradičných speváčok

Rozsiahle hospodársko-spoločenské zmeny, ktoré mali výrazný vplyv na život dedinského spoločenstva vrátane štruktúry a funkcií tradičnej rodiny, sa na Slovensku postupne uskutočňovali už od roku 1918. Azda najdôležitejším faktorom týchto procesov bola industrializácia, ktorá už od začiatku 20. storočia a ešte rapidnejšie po roku 1945 viedla na prevažne agrárnom Slovensku k celému radu demografických, ekonomických, sociálnych a kultúrnych procesov, podstatne meniacich životný štýl najmä dedinského obyvateľstva. Priemyselný progres prirodzene viedol k urbanizácii a k migrácii dedinského obyvateľstva za prácou do miest, ale zároveň i k výmene kultúrnych hodnôt a ideí medzi dedinou a mestom. Ekonomický pokrok zase priniesol väčší výber pracovných miest s relatívne rovnakými príležitosťami pre mužov i ženy. Od roku 1948 išla ruka v ruku s industrializáciou i násilná kolektivizácia, ktorá značne narušila tak hospodársku, ako aj kultúrnu kontinuitu tradičného dedinského života. Tento vývin viedol u nás až k zániku roľníctva ako sociálnej triedy, a popritom i k utlmeniu až k zakrpateniu mnohých aspektov tradičného sociálno-kultúrneho systému dedinskej komunity.¹³ Podstatne sa zmenilo sociálne postavenie ženy a spolu s ním aj štruktúra a funkcie tradičnej rodiny a rodinných vzťahov. Prirodzene tak mnohé zo zvykov a obradov, ktorých úlohou bolo pôvodne zabezpečovať plynulé fungovanie komplikovanej hierarchie vzťahov v rámci mnohogeráčnej rodiny (napr. prijímacie obrady nevesty po príchode do domu ženicha), stratili v nových spoločensko-ekonomických podmienkach svoj pôvodný význam – niektoré z nich celkom zanikli alebo sa postupne presunuli z pôvodného kontextu do sféry organizovaného folklórneho hnutia.

Svadobný obrad si však v niektorých oblastiach Slovenska viac, v iných menej uchoval svoj tradičný charakter. A tak v každom prípade dodnes zostáva najdôležitejšou spevnou príležitosťou. Hoci sa tradičná svadba v podobe spred roka 1945 stávala už od šesťdesiatych rokov zriedkavosťou, väčšina svadiieb konaných na dedine ešte stále obsahuje niektoré z pôvodných tradičných obradov spolu s tradičným spevom a tancom, kombinujúc ich s modernými mestskými svadobnými zvykmi. Najčastejšie sa tradičné svadby v súčasnosti konajú najmä v rodinách členov folklórnych súborov, ktorí majú výraznú zásluhu na udržiavaní lokálnych tradícií nielen prostredníctvom vystúpení na folklórnych pódioch, ale aspoň sčasti i v aktuálnom kontexte reálneho života.

Keďže svadobné nôty a ďalšie obradové piesne a tance stratili svoje pôvodné spojenie so špecifickými obradnými fázami, hneď na začiatku výskumu sa vynorila otázka, do akej miery si ľudia uvedomujú ich existenciu a význam, a či sa vôbec pojem svadobných nôt v povedomí tradičných nositeľov, najmä dedinských žien, prekrýva s vyššie spomínanou charakteristikou tohto fenoménu u etnomuzikológov. V priebehu terénneho výskumu, ktorý som uskutočnila v rokoch 2000 až 2002 vo vybraných lokalitách Slovenska, moje informátorky zriedkakedy začali rozprávať o melódiách svadobných piesní samy od seba. Keď som sa však opýtala na konkrét-

¹³ KOVÁČ, Dušan (ed.): *Kronika Slovenska 2. : Slovensko v dvadsiatom storočí*. Praha; Bratislava : Fortuna Print & Adut, 1999, s. 331.

nu svadobnú pieseň, ktorej text často zarecitovali najprv bez spevu, ich odpovede takmer vždy viedli k obdobnej informácii. Väčšina svadobných piesní (pričom speváčky pod *piesňami* rozumejú texty piesní) sa spieva na jednu alebo na dve lokálne známe melódie, *nôty* (*nuoty*, *hlasý*, *arie*), a tie sú často odlišné od *nôt*, na ktoré sa spievajú piesne iných žánrov.

S prekvapujúco detailnou charakteristikou svadobných piesní a ich vzťahu k iným žánrom som sa stretla v Klubine na Kysuciach (obci, kde vtedy nejestvovala folklórna skupina, ani sa tam nekonal etnomuzikologický výskum); informátorka (sedemdesiatročná pani, výborná speváčka) v tejto obci sama od seba použila termín *svaďebska nuota*. Pri opise jednej zo svadobných fáz a po zaspievaní piesne družičiek ženicha pri príchode po nevestu, poznamenala: „tak na tu *nuotu* šetky tie *svaďebske* pesničky sa spievavali“.¹⁴ Keď som sa jej opýtala, či aj piesne k iným fázam obradu, ktorých texty mi predtým len zarecitovala, sa spievali na tú istú melódiu, odpovedala, že sa spievali na tú istú *nuotu*, avšak na inú *nuotu* sa spievali piesne pri krstení dieťaťa. Po chvíli, keď mi zaspievala ďalšiu svadobnú pieseň, znova dodala: „a to zas ta“. V inej kysuckej dedine informátorky poznamenávali, že „*svaďebske* su šetky na jedno kopito“:

Lúčne sa spievali vonku, to krásne znelo... Prvá začala visoko, potom druhí a tretí hlas ťahal, krásne to bolo. A boli šelijaké, tie *nuoty*. Len *svaďebske* a krstínové, tie sa vŕdi na jednu spievali. (Klubina, 20. júla 2001)

Tieto komentáre žien k melodickej stránke svadobných a iných piesňových žánrov obsahujú v sebe zaujímavý paradox. Na jednej strane poukazujú na vkusové preferencie ľudových speváčok, keďže uprednostňujú melodickú rôznorodosť a hudobnoštruktúrne zložitejšie útvary pred monotónnosťou a jednoduchosťou. Na druhej strane však dokazujú, že ešte aj v súčasnosti, keď by sa už zdalo, že nepísané normy tradičného repertoáru sú úplne uvoľnené či zabudnuté, si speváčky uvedomujú silu tradície, ktorá predpisovala interpretáciu týchto piesní na jednu a tú istú lokálnu melódiu. Možno teda predpokladať, že svadobné *nôty* boli v minulosti natoľko dôležité a ich miesto v svadobnom obrade také významné, že nebolo možné svadobnú *nôtu* v danej fáze obradu ľubovoľne nahradiť inou piesňou alebo ju vynechať zo svadobného repertoára.¹⁵ Keď dáme obidva aspekty komentárov informátoriek do vzájomnej súvislosti, natíska sa otázka, ako je možné, že tieto relatívne jednoduché, často až monotónne melódie nielen prežili popri iných piesňach bohatého svadobného repertoára, ale sa v ľudovom povedomí dokonca stali i synonymom pre obradné svadobné piesne.

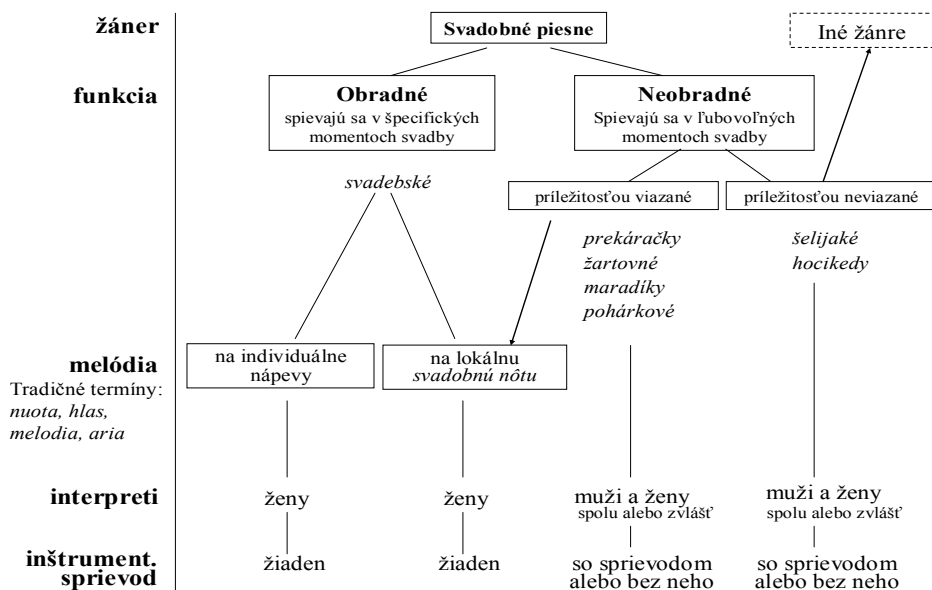
V tomto zmysle sa chápanie svadobných *nôt* u ich pôvodných nositeľov prekrýva s definovaním tohto fenoménu u etnomuzikológov, ba dokonca pomáha definovať aj kategóriu „skutočných“ svadobných piesní. Totiž pôvodná diferenciácia žánrov svadobného repertoára u tradičných nositeľov na *svadobné* (*svaďebské*, *veseľské*) a tie, čo sa spievajú *hocikedy* (*šelijaké*), je analogická so žánrovou typológiou folkloristov, ktorí rozlišujú medzi obradnými piesňami – teda takými,

¹⁴ Klubina, 20. júla 2001.

¹⁵ K podobným záverom dospeli aj etnomuzikológovia skúmajúci bulharské, srbské, a bieloruské svadobné piesne. Pozri napr.: KAUFMAN, B'lgarskata svadbena pesen, Ref. 5. KRADER, Ref. 7. MOŽEJKO, Ref. 9.

ktoré sa viažu na konkrétny obradový moment svadby – a neobradnými piesňami, čiže piesňami neviazanými na špecifický obrad. Najcharakteristickejším aspektom obradných svadobných piesní je ich bezprostredný vzťah k danému momentu, ktorý sa prejavuje najmä prostredníctvom textovej sémantiky. Na druhej strane je vzťah funkčno-poetickej zložky voči hudobným aspektom otvorený a ťažko postihnuteľný. Avšak práve tento vzťah reflektujú tradiční nositelia tým, že identifikujú typicky svadobné piesne prostredníctvom nápevu, teda aplikujú pri funkčno-sémantickej kategorizácii repertoáru melodické (hudobné) hľadisko. Nasledujúca tabuľka (č. 1) poskytuje prehľad žánrového rozlíšenia piesní, ktoré sa spievajú na

Tabuľka č. 1: Žánrová diferenciácia piesní, ktoré sa spievajú na svadbe, reflektujúca kritériá a terminológiu tradičných nositeľov (kurzíva).



tradičnej dedinskej svadbe, pričom reflektuje typologické kritériá tak etnomuzikológov, ako aj tradičných nositeľov.

Uvediem ešte jeden aspekt reflexie svadobných nôt u ľudových speváčok, tentoraz z východného Slovenska, z regiónu dolného Spiša. Napriek tomu, že svadobný repertoár na Spiši je oveľa rôznorodejší než na Kysuciach, aj tu majú svadobné obradné piesne spievané na jednu lokálnu melódiu, ktorú tu volajú *hlas*, dôležité miesto. Speváčka v Jaklovciach mi zaspievala pieseň, ktorú si „vymyslela“, resp. ako sama vysvetlila, vybrala si k textu známou melódiu, čo sa jej hodila k vymysleným slovám. Pieseň nebola svadobná a jej nápev bol známou východoslovenskou melódiou. Na otázku,

či je možné k svadobným piesňam vymýšľať si alebo vyberať si akúkoľvek melódiu, informátorka jednoznačne odpovedala:

V svadobných sa nemohlo meňiť, to bol len toten jeden *hlas*. Tu v Jaklovciach sme mali svoj. Napríklad, Jaklovce a Veľký Folkmár sú len dva kilometre. Oňi mali podobní [hlas], ale troška iní. Tak keď sa išlo čepiť, mi spievame:¹⁶



Tak je tu a ve Folkmáru spievajú podobne, ale ináč:¹⁷



A to boli len svadobné. No boli aj iné pesničky na svadbe, ale tie svadobné sa spievali len pri obradoch, keď čepili, alebo keď bol redoví, alebo keď sa išlo do kostola. To keď hrali do kola, alebo keď cigáni hrali vo dvore, každý spieval jaká mu prišla na rozum. (Jaklovce, 23. júla 2001)

Uvedené komentáre žien-speváčok nielen dokazujú existenciu fenoménu svadobnej nôty vo vedomí tradičných nositeľov, ale naznačujú aj niekoľko aspektov fungovania tohto javu v tradičnej rurálnej kultúre. Po prvé, na rozdiel od iných piesní svadobného repertoáru melódie obradných piesní nemožno ľubovoľne zamieňať či vymýšľať si ich. Po druhé, svadobné nôty sa vo vedomí spevákov spájali s obradnými fázami svadby. Po tretie, ľudia rozlišujú „svoju“ lokálnu svadobnú melódiu aj vtedy, keď je iba nepatrným variantom melódie susednej dediny či dedín. Hoci sa konkrétna svadobná nôta môže pre nečlena tradičného spoločenstva zdať totožná s melódiami iných dedín alebo naopak, variácie lokálnej svadobnej nôty sa môžu zdať natoľko výrazné, že ich vnímame ako odlišné melódie, ale pre členov danej komunity funguje svadobná nôta ako symbol ich svadobných tradícií, a tiež ako symbol lokálnej identity. Práve v tomto zmysle možno svadobnú nôtu chápať podľa definície Alice Elschekovej ako lokálny „hudobný symbol“, ktorý členom danej rurálnej komunity a jej okoliu i bez textu označoval, že sa koná svadba.¹⁸

¹⁶ Svadobný hlas z Jakloviec (Spiš). Nahrála a zapísala J. Važanová v Jaklovciach 23. júla 2001.

¹⁷ Svadobný hlas z Veľkého Folkmaru (Spiš), spievali ženy v Jaklovciach. Nahrála a zapísala J. Važanová 23. júla 2001.

¹⁸ ELSCHÉKOVÁ, Functions and Transformational, Ref. 3, s. 43. Tvrdenie bieloruskej etnomuzikologičky Zinajdy Možejko, podľa ktorej je variácia rituálneho nápevu danej komunity možná len do tej miery, nakoľko komunita akceptuje výsledný variant ako nezmenený a spĺňajúci úlohu symbolu, tak tiež korešponduje s Elschekovej definíciou a mojimi pozorovaniami. Pozri: MOŽEJKO, Ref. 9, s. 70.

Okrem naznačených hypotetických aspektov, ktoré vyplývajú z postrehov informátoriek a vzťahujú sa už iba na minulosť, komentáre žien prezrádzajú aj mnohé ďalšie náhľady dedinského spoločenstva na viacero problémov. K nim patrí, napríklad, ľudová hudobno-žánrová terminológia, spevné príležitosti v minulosti v porovnaní s prítomnosťou, estetické kritériá hodnotenia svadiieb v minulosti a v súčasnosti, motivácia uchovávať si svoje piesňové tradície, kritériá výberu piesňového repertoáru, spôsoby odlišovania tradícií svojej dediny od okolitých dedín, ako aj pohľady na zmeny týchto aspektov v priebehu 20. storočia. Ak ešte svadobné nôty počuť spievať, objavujú sa dnes aj mimo rituálneho kontextu, napríklad počas svadobnej zábavy. Je však isté, že ich miesto a význam v tradičnej svadbe podliehali najmä za posledných päťdesiat rokov kultúrno-spoločenským zmenám, ktoré mali vplyv na postupnú redukciu obradových momentov. Výsledky analýzy týchto rituálnych fáz v kontexte ich sémantického spojenia s textami, na ktoré sa svadobné nôty najčastejšie viazali, by mali v nasledujúcej časti príspevku priviesť k definovaniu ďalších hypotetických funkcií, ktoré mohli tieto melódie pôvodne plniť nielen v rámci svadobného ceremonálu, ale aj v širšom kontexte tradičnej kultúry slovenskej dediny.

II. Spoločenský a kultúrny kontext tradičnej slovenskej svadby a úloha žien v udržiavaní dedinských tradícií

V kultúrach, ktoré boli založené na agrárnych formách existencie a boli závislé od úrodnosti pôdy a životaschopnosti rodiny, svadba ako symbol potvrdenia kontinuity života predstavovala jednu z najdôležitejších udalostí celej komunity i života každého jej jednotlivého člena. Svadba ako jeden z rituálov prechodu predstavuje sled obradov, ktoré sa v jednotlivých kultúrach líšia formou i významom. Tradičná dedinská svadba na Slovensku, podobne ako aj v iných oblastiach strednej a východnej Európy, sa vyvíjala ako zložitý kultúrny akt, ktorý v sebe obsiahol základné prvky spoločenskej reality, ako aj pravidlá ľudského spolužitia nevyhnutné pre normálne fungovanie dedinského spoločenstva. Pritom hudba, spev a tanec hrali v tejto mnohovýznamovej udalosti odjakživa nepostrádateľnú úlohu.

Ak zložitá štruktúra sociálnych vzťahov v patriarchálnom dedinskom spoločenstve predurčovala jej jednotlivým členom nerovnaké úlohy a postavenie, svadobný obrad formálne vyjadroval vnútorný konflikt medzi princípmi konania, ktoré tradičná kultúra predurčovala, a individuálnymi pocitmi jeho protagonistov, najmä nevesty. Keďže manželstvo prinášalo výraznejšie zmeny do života nevesty než ženícha, v minulosti bola a dodnes zostáva postava nevesty obsahovým jadrom jednotlivých svadobných rituálov i väčšiny svadobných piesní. Preto v mnohých kultúrach sveta nie náhodou boli a sú aktérkami väčšiny rituálov a nositeľkami obradných piesní najmä ženy. Práve ony vyslovovali prostredníctvom svadobných obradov a s nimi spojených piesní základné spoločenské a morálne hodnoty patriarchálnej dedinskej komunity, a tak ich sprostredkúvali nasledujúcim generáciám.

Preto vari i svadobné nôty treba chápať v kontexte troch navzájom prepojených fenoménov: po prvé, vyvíjali sa ako organická súčasť tradičnej dedinskej kultúry; po

druhé, predstavujú a symbolizujú svadbu ako najdôležitejšiu obradnú slávnosť tejto kultúry a po tretie, takmer výlučne patria k ženskému vokálnemu repertoáru. Keďže sa charakteristike druhého fenoménu budem venovať v ďalšej časti príspevku, tu sa aspoň v krátkosti zameriam na základné aspekty slovenskej rurálnej kultúry a na postavenie ženy v jej systéme a tradíciách.

Sociálne a kultúrne korene slovenskej dediny na začiatku 20. storočia boli nerozlučne späté s roľníctvom. Tradičné agrárne hospodárenie sa vyznačovalo sebestačnosťou, viacúčelovosťou a prosperitou, ktorá bola závislá nielen od rôznorodých spôsobov využívania pôdy, ale aj od systému a organizácie rodiny, ktorá plnila viaceré úlohy zásobovania a produkcie.¹⁹ Prosperita agrárnej ekonomiky sa zakladala na početnosti pracovných síl v rodine, na spôsobe delby práce v domácnosti a na tradičných hodnotových kritériách roľníckej komunity, kolektivitě a reciprocite. Rozšírená patriarchálna rodina, ktorá zabezpečovala biologickú a kultúrno-sociálnu reprodukciu spoločenstva, tvorila tak až do prvej polovice 20. storočia základnú bunku dedinskej komunity.²⁰ Tieto dôležité funkcie rodiny, plynulý tok udalostí agrárneho roka a životného cyklu, ale aj pocit bezpečnosti a istoty dedinského spoločenstva pomáhal udržiavať vysoko organizovaný systém kalendárnych a rodinných obradov, ktorý bol preniknutý princípmi patriarchálneho systému.

Na tomto mieste by som sa aspoň letmo dotkla témy, ktorá sa za posledných dvadsať rokov stala najmä v americkej vede jedným z dominantných aspektov štúdia kultúrnych fenoménov vrátane hudobnej praxe, a tou je tzv. rodové štúdium (gender studies). Napriek zjavne asymetrickému vzťahu medzi mužom a ženou považujú rodové rozdiely predstaviteľa dedinského spoločenstva na Slovensku skôr za prirodzené a navzájom sa dopĺňajúce, než za protikladné.²¹ Navyše, v kontexte dedinských tradícií na Slovensku, ako aj v iných oblastiach stredovýchodnej Európy, identifikáciu rodu (gender) nemožno chápať len v zmysle kultúrne vykonštruovaných dichotomických kategórií ženy a muža, lež ako výsledok zložitej štruktúry sociálnych identít a vekovo-generačných kategórií, ktorú zastrešuje patriarchálny systém.²² Pri uzatváraní manželstva sa členovia oboch rodov v dedinskom spoločenstve identifikujú s novými úlohami: manželky/manžela, nevesty/zaťa, švagrinej/švagra, svokry/svokra. Tradičný svadobný obrad odráža a rekonštruuje tento systém sociálno-kultúrnych funkcií a identít, ale zároveň i formálne potvrdzuje, ba až oslavuje proces ich zmien.

¹⁹ OBREBSKI, Joseph: *The changing peasantry of Eastern Europe*. Ed. Barbara Halpern a Joel Halpern. Cambridge : Schenkman Publishing Company, 1976, s. 42.

²⁰ Rozšírená patriarchálna rodina pozostávala z týchto členov: otec a matka, ich ženatí synovia s manželkami a slobodné deti. Pozri heslo „patriarchálna rodina“ v *Encyklopédii ľudovej kultúry Slovenska* (Ed. Ján Botík a Peter Slavkovský. Bratislava : Veda, 1995).

²¹ Pozri: JAKUBÍKOVÁ, Kornélia: Pohlavná a veková diferenciácia v svadobných obyčajoch na Slovensku. In: *Slovenský národopis*, roč. 38, 1990, č. 1-2, s. 19-27. Pozri tiež: WRAZEN, Louise: Men and women dancing in the remembered past of Podhale Poland. In: *The Anthropology of East Europe Review*, roč. 22, 2004, č. 1, s. 145-154. Rozhovory s informátormi počas môjho terénneho výskumu Jakubíkovej výsledky potvrdzujú.

²² Pozri tiež: JAKUBÍKOVÁ, Kornélia: „Gender study“ a etnológia. In: *Žena z pohľadu etnológie*. Ed. Hana Hlôšková a Milan Leščák. Bratislava : Prebudená pieseň, 1998, s. 8-13.

Napriek tomu, že vo verejnej sfére patriarchálneho zriadenia predstavoval otec hlavnú autoritu a hlavu rodiny, v súkromí domácnosti často dominovala matka (či svokra).²³ Možno povedať, že súkromný domáci svet bol doménou žien, ktoré v rozšírenej rodine (zahrnujúcej spoločný život niekoľkých generácií) boli prinútené navzájom medzi sebou komunikovať a podliehať jedna druhej podľa tradičného poriadku a noriem správania sa.²⁴ Napokon i zodpovednosť za výchovu dcéry a jej pripravenosť na úlohu manželky a nevesty mala skôr matka než otec. Podobne v manželovej rodine podliehala nevesta priamo svokre, s ktorou bol vzťah často poznačený strachom, až nevraživosťou.²⁵ Na základe týchto pozorovaní možno aspoň konštatovať, že mocenská úloha otca sa v spoločenskom vedomí chápala kánonicky, formálne, symbolicky a bola viac predstavovaná, než skutočná, zatiaľ čo úloha matky ako uskutočňovateľky a ochrankyne tradičného poriadku v rodine bola okamžitá, praktická a skutočná. A tak matka, hoci bola svojmu manželovi aj podriadená, zohrávala v manželstve úlohu „nástroja“ patriarchálneho zriadenia. Tradičná svadba, ktorá reprezentovala a odrážala vo väčšine svojich obradov a zvykov patriarchálny systém a patrilinearitu, je toho presvedčivým dôkazom.

Účasť žien vo vykonávaní najdôležitejších svadobných zvykov sa spájala so základnou funkciou tradičnej svadby, ktorou bol v kontexte patriarchálneho spoločenstva akt plynulého začlenenia nevesty do rodiny ženicha.²⁶ Gail Kligman, ktorej interpretatívna analýza postavenia žien v rumunských tradičných obradoch mi dala vďačné podnety ku konceptualizácii úlohy žien v slovenskej tradičnej svadbe, vysvetľuje nielen komplexné postavenie nevesty v rodine a v spoločenstve, ale zároveň ponúka aj odpoveď na otázku, prečo bola nevesta ústrednou postavou väčšiny svadobných zvykov a predmetom textov väčšiny svadobných piesní:

²³ Pojem *patriarchálneho systému* používam v súlade s prácami týchto autorov: WALBY, Sylvia: *Theorizing patriarchy*. Oxford, UK; Cambridge, USA : Blackwell, 1990. KLIGMAN, Gail: *The wedding of the dead. Ritual, poetics, and popular culture in Transylvania*. Berkeley; Los Angeles : University of California Press, 1988. SUGARMAN, Ref. 11. Ku špecifikám patriarchátu na Slovensku pozri tiež: *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska*, Ref. 20.

²⁴ Pozri: KLIGMAN, Ref. 23, s. 75, 198.

²⁵ Mnohé texty svadobných piesní a prekáračiek, spievaných najmä pri príchode nevesty do domu ženicha a počas jej prijímacích obradov v dome ženicha, zobrazujú vzťah medzi nevestou a svokrou veľmi explicitne, často až hyperbolicky. Ku konkrétnym príkladom pozri 4. časť tohto príspevku.

²⁶ Nedávno publikované štúdie o ženských piesňových žánroch východnej Európy potvrdzujú kľúčovú úlohu žien v pestovaní a zachovávaní obradov životného cyklu. Pozri: KLIGMAN, Ref. 23. SHEHAN, Patricia: Balkan women as preservers of traditional music and culture. In: *Women and music in cross-cultural perspective*. Ed. Ellen Koskoff. New York : Greenwood Press, 1987, s. 45-53. PETROVIĆ, Ankica: Women in the music creation process in the Dinaric cultural zone of Yugoslavia. In: *Music, gender, and culture*. (= Intercultural Music Studies 1) Ed. Susanne Ziegler and Marcia Herndon. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 1990, s. 71-84. RŮŮTEL, Ref. 9. MAZO, M.: Stravinsky's *Les Noces* and Russian village wedding ritual. In: *Journal of the American Musicological Society*, roč. 43, 1990, č. 1, s. 99-142. CZEKANOWSKA, Anna: Towards a concept of Slavonic women's repertoire. In: *Music, gender, and culture*. (= Intercultural music studies 1) Ed. Susanne Ziegler and Marcia Herndon. Wilhelmshaven : Florian Noetzel, 1990, s. 57-70. HLŮŠKOVÁ, Hana – LEŠČÁK, Milan (eds.): *Žena z pohľadu etnológie*. Bratislava : Katedra etnológie Filozofickej fakulty UK; Slovenská národopisná spoločnosť pri SAV; Prebudená pieseň, 1998. URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – ľudné piesne na Slovensku : Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : Academic Electronic Press, 2005.

Manželstvo prinášalo v dôsledku patriarchálneho spoločenského systému (a preferencie patrilokálneho bývania), najradikálnejšie zmeny práve do života nevesty. Preto sa svadobné obrady sústreďujú na postavu nevesty a na akúsi verejnú rekonštrukciu jej sociálneho postavenia v rámci sociálno-kultúrneho prostredia, v ktorom dominoval mužský princíp. Svadba zdôrazňuje normatívne správanie... [a preto] sa významným spôsobom dotýka ženskej kolektívnej identity. Svadba poskytuje ženám príležitosť verejne komentovať svoju ženskú identitu a zároveň pripravovať nevestu na jej nový podradený status a úlohu.²⁷

Protikladný charakter postavenia nevesty ako simultánne dôležitej (v svadobnom rituáli) i podradenej (v kontexte patriarchálnej rodiny) možno chápať prostredníctvom konceptu **patrilinéárneho paradoxu**,²⁸ podľa ktorého sociálny systém skupiny na jednej strane zamieta formálnu existenciu žien (keďže ony nepochádzajú z mužovho rodu, len sa dodatočne k nemu pridružujú), na strane druhej je tento systém od žien závislý. Preto je dôležité, aby prichádzajúci člen, t. j. nevesta, nepôsobil deštruktívne voči organizácii, solidarite, pokračovaniu či rastu domácnosti.

Svadobné piesne, ktoré spievali hlavne ženy, tieto myšlienky vyjadrovali a zdôrazňovali. Vynára sa však otázka, prečo boli práve ženy, a nie muži hlavnými vykonávateľmi obradov životného cyklu. Kligman poukazuje na skutočnosť, že „rituál ako symbolický akt je súčasťou protikladnej reality“ a tým, že oslovuje pravidlá a normy sformulované spoločnosťou, predpísané a vzorové modely správania sa, rituál „vnucuje dominantný postoj voči paradoxným aspektom skutočnosti“.²⁹ Paradoxom však zostáva, že žena, aj napriek tomu, že stála v patriarchálnom systéme v podriadenom postavení voči mužovi, bola zároveň povinná byť základným nositeľom hodnôt tohto systému. Avšak možno práve tento navonok paradoxný aspekt má za následok jedinečnosť a nevyhnutnosť účasti žien na obradoch životného cyklu – patriarchálny obraz ženy, ktorý stelesňovali, totiž z väčšiny ich aktivít, vrátane spevu a vykonávania svadobných obyčají, doslova vyžaroval.

V tomto zmysle možno svadobné piesne, ale najmä svadobné nôt, ktoré spievali ženy, chápať ako obradný žáner, prostredníctvom ktorého sa patriarchálny systém reflektoval a reprodukoval komunitou tak explicitne v piesňových textoch, ako aj symbolicky v melodickom materiáli s rituálnymi vlastnosťami (ako napr. opakovanie, archaická hudobná štruktúra a špecifické miesto v obrade). Svadobné nôt tak mohli pomáhať uvoľňovať napätie a protiklady patriarchálneho zriadenia.

III. Obradné momenty sprevádzané spevom *svadobných nôt*

Slovenská tradičná svadba sa vyvíjala ako jedna z vetiev slovanského svadobného obradového komplexu, ktorého základné koncepčné pramene vyrastali z roľníckeho sveta, jeho rurálneho hospodárenia a patriarchálneho spoločenského zriadenia, z jeho agrárnych a kultových tradícií i z jeho ustavičného úsilia o zabezpečenie kon-

²⁷ KLIGMAN, Ref. 23, s. 75. (Preklad z anglického originálu J. Važanová.)

²⁸ DENICH, Bette S.: Sex and the power in the Balkans. In: *Women, culture, and society*. Ed. Michelle Zimbalist Rosaldo and Louise Lamphere. Stanford : Stanford University Press, 1975, s. 243-262 (s. 251). KLIGMAN, Ref. 23, s. 42.

²⁹ KLIGMAN, Ref. 23, s. 10.

tinuity života a hospodárskej prosperity. Všetky rituály, zvyky a svadobný folklór – vrátane piesní, tancov, obradových rečí a vinšov – sa viedli týmito základnými myšlienkami, ako aj primárnym cieľom slovenskej svadby, ktorým bolo zblíženie a splynutie dvoch odlišných rodov (najmä prostredníctvom svadobnej hostiny a výmenou svadobných darov) a obradovo-právne potvrdenie nových spoločenských vzťahov, ako i zmeny sociálneho a biologického stavu nevesty a ženícha.³⁰

Keďže už boli jednotlivé fázy slovenskej svadby dôkladnejšie dokumentované v etnografických i etnomuzikologických prácach,³¹ v nasledujúcej časti sa obmedzím len na osvetlenie tých obradových momentov, ktoré si moje informátorky pamätali a identifikovali ich v súvislosti s interpretáciou svadobných nôt. Informácie speváčok, doplnené archívnym a publikovaným materiálom funkčne viazaných svadobných piesní, ktoré sa v jednotlivých lokalitách spievali na jednu melódiu, poskytujú takýto obraz:

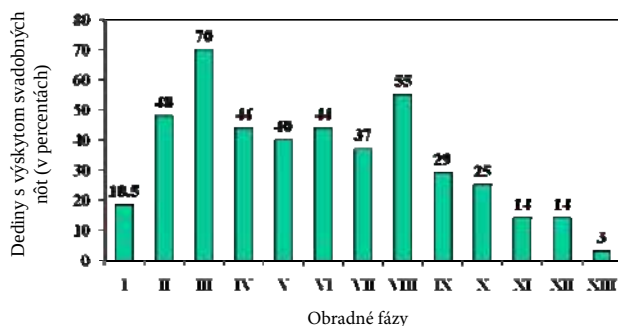
- I. predsavadobný večer, rozlúčka nevesty/ženícha, príprava pierok;
- II. cestou po nevestu;
- III. pred domom nevesty;
- IV. keď nevesta odchádza z rodičovského domu;
- V. cestou do kostola;
- VI. po sobáší, cestou späť k domu nevesty alebo ženícha;
- VII. pred domom ženícha, zvítanie so svokrou;
- VIII. svadobná hostina, veselie;
- IX. snímanie party;
- X. čepčenie;
- XI. tanec s nevestou;
- XII. pri odchode zo svadby;
- XIII. pri prenášaní svadobného rúcha nevesty.

Napriek tomu, že obradové aspekty slovenskej svadby, ako aj významové spojenie jednotlivých obradných fáz s piesňovým repertoárom sa explicitne vyjadruje najmä v textoch svadobných piesní, pokúsím sa ukázať, že aj fenomén svadobnej nôty (teda

³⁰ K charakteristike slovenskej svadby a funkčnej analýze jej jednotlivých zložiek pozri bližšie: KOMOROVSKÝ, Ján: *Tradičná svadba u Slovanov*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1976, s. 279. SOKOLOV, Jurij Matveevič: *Russian folklore*. Ang. preklad Catherine Ruth Smith. New York : Macmillan, 1950 [1941], s. 203. KRADER, Ref. 7.

³¹ Pozri: JAKUBÍKOVÁ, Kornélia: Súčasné vývojové tendencie Goralskej svadby na Orave. In: *Svatební obřad : Současný stav a proměny*. Ed. Václav Frolec. Brno : Blok, s. 150-155. HORVÁTHOVÁ, Emília: Zvyky pri svadbe a narodení dieťaťa vo Veľkej Lesnej. In: *Slovenský národopis*, roč. 18, 1970, s. 61-90. HORVÁTHOVÁ, Emília: Das volkstümliche Brauchtum : Hochzeitsbräuche. In: *Die slowakische Volkskultur : Die materielle und geistliche Kultur*. Ed. Emília Horváthová, Viera Urbancová. Bratislava : Veda, 1972, s. 195-203. Piesňovému repertoáru slovenskej svadby, jeho funkciám, formám a druhom, ako aj prehľadu prác o svadbe a svadobných piesňach sa najdôkladnejšie u nás venovala Alica Elscheková. Okrem jej vyššie citovaných prác pozri tiež: ELSCHKOVÁ, Alica: Svadobné nôty a svadba. In: *Rytmus*, roč. 35, 1987, č. 5, s. 16-18. ELSCHKOVÁ, Alica: Svadobné piesne v slovenskej folklórnej tradícii. In: *Lidová píseň, hudba a tanec : Místo, funkce, proměny*. Sborník příspěvků ze 16. etnom. semináře, Jihlava, September 1986. Eds. Dušan Holý, Andrej Sulitka. Brno : Krajské kulturní středisko, s. 97-109. Pozri tiež: BURLASOVÁ, Ref. 3; URBANCOVÁ, Pieseň a obrad, Ref. 3; VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Ref. 3.

Tabuľka č. 2: Výskyt spievania svadobných nôt v jednotlivých fázach svadby vo vybraných lokalitách Slovenska a severného Chorvátska.



používanie jednej lokálnej melódie v rituálnych momentoch) korešpondoval so základnými koncepčnými princípmi slovenskej i slovanskej tradičnej svadby.

Ako naznačuje tabuľka č. 2, porovnávacia analýza a vyhodnotenie existencie fenoménu svadobných nôt a ich spievania v špecifických momentoch tradičnej svadby vo vybraných lokalitách Slovenska a severného Chorvátska ukázali, že svadobné nôt sa najčastejšie spievajú v priebehu prvej polovice svadobnej ceremóniálu (po fázu VIII, t. j. po svadobnú hostinu) vrátane momentov presunu svadobného sprievodu medzi jednotlivými miestami konania svadby, niekedy nazývaných i *po ceste* alebo *cestou* (cestou po nevestu, cestou do kostola a z kostola, cestou k domu ženicha a pod.). Pokiaľ sa spojenie svadobných nôt s kľúčovými obradovými momentmi, akými sú rozlúčka nevesty, privítanie sa so svokrou, snímanie party či čepčenie, zdá byť vzhľadom na ich predchádzajúce definovanie ako jadra žánru svadobných piesní viac-menej prirodzené, zaujímavý je ich výskyt práve počas fáz presunu svadobných hostí.³²

Spev počas týchto momentov možno interpretovať jednoducho ako vyplnenie času medzi právno-obradovými zvykmi a rituálmi, keď sa svadobný sprievod presúva z jedného miesta na druhé. Rytmicko-metrické prvky svadobných nôt, pozostávajúce z pravidelného metra a zvyčajne interpretované v miernom tempe alebo v parlundo štýle, korešpondujú s chôdzou. To napokon jasne komentujú aj texty piesní, ktoré sa v týchto momentoch najčastejšie spievajú, ako napríklad *Ideme, ideme, chodníčka ňevieme; Už ideme z doli, pokrývajte stoli; Svetí Mikulášu, žehnaj cestu našu, veď mi už ideme k svetému sobášu; Otvárajte dvere, novotná rodina, zďaleka ideme, veru nám je*

³² Zmienky o sprevádzaní momentov presunu svadobného sprievodu práve spevom svadobných piesní na jednu či dve lokálne melódie nachádzame už v historických etnografických prácach z konca 19. storočia, napr. v opisoch svadby Krištofa Chorváta. Pozri: CHORVÁT, Krištof: Slovenská svadba. In: *Slovenské pohľady*, 1895, č. 15, s. 518-28, 577-94, 652-71, 698-710; a 1896, č. 16, s. 39-46, 113-25. Naila Ceribašić vo svojej štúdii o svadobných piesňach v chorvátskej Raketovici takisto upozorňuje na používanie svadobnej melódie, *na svatovski glas*, ktorú ešte v 80. rokoch 20. storočia spievali staršie ženy ako takzvanú *poputnicu* (*put* = cesta), t. j. melódiu spievanú cestou k nevestinmu domu, do kostola, ako i k domu ženicha. Pozri: CERIBAŠIĆ, Ref. 8.

zima... Práve tieto texty (v nárečových variantoch) sú rozšírené po celom Slovensku a v jednotlivých dedinách sa spievajú, prirodzene, na lokálnu svadobnú nôtu.³³

Ak je funkciou piesní spievaných po ceste počas presunov svadobného sprievodu len číre vyplnenie časových medzier medzi jednotlivými rituálnymi aktmi, vynára sa otázka, prečo tieto piesne tradiční nositelia označujú ako *obradné*. Čo robí momenty, ktoré sprevádzajú, rituálnymi? Nazdávam sa, nadväzujúc na predchádzajúce úvahy o funkcii svadobných nôt ako hudobného symbolu, či symbolu lokálnej identity, že tieto obradné melódie pri sprevádzaní prechodných fáz vo svojej emblematickej pozícii, asociujúcej vo vedomí svadobných hostí ich príslušnosť k lokálnej svadobnej tradícii, prispievali zároveň aj k ritualite týchto momentov, respektíve k vnímaniu týchto fáz ako rituálnych. Popri úlohe hudobného symbolu lokálnej svadobnej tradície však možno uvažovať aj o ďalších dôležitých funkciách svadobných nôt, a tými sú prepojenie jednotlivých udalostí svadobnej sekvencie do zmysluplného celku, ako aj zabezpečenie kontinuity a plynulého prechodu z jedného momentu či rituálneho aktu do druhého. Uvažujme teda o takto formulovanej funkcii skúmaných melódií v kontexte van Gennepovej teórie o prechodových rituáloch.³⁴

Prechodové rituály sprevádzajú zmenu sociálneho a biologického stavu, akou sú narodenie, svadba, úmrtie, ale i prijatie jednotlivcov do vekových či profesijných skupín. Prechodový rituál sa skladá z troch fáz: odlúčenia (separácie), pomedzia (liminálneho štádia) a prijatia (integrácie). Dve hraničné štádiá predstavujú odlúčenie od pôvodného stavu, rodiny a sociálneho prostredia, ktorého bol jednotlivec členom, a začlenenie sa do nového stavu, rodinného a sociálneho spoločenstva. Hraničnú fázu medzi nimi predstavujú rituály prahové (liminálne), vykonávané v štádiu pomedzia, teda vo fáze samotného prechodu. Možno povedať, že prvá polovica slovenskej tradičnej svadby, najmä od momentu príchodu ženíchovej družiny po nevestu (fáza II) až po príchod nevesty do domu ženícha (fáza VII), má výrazne prechodový charakter. Mladý pár, hlavne nevesta, prechádza štádiom pomedzia (liminálnym štádiom), v ktorom sa jej nastávajúce manželstvo a nový sociálny status v komunite ešte vníma ako neistý, nestabilný a zraniteľný. Početné akty obyčajového práva, ktoré mali v minulosti za úlohu manželský zväzok legálne potvrdiť, napríklad obradné pýtanie nevesty od rodičov, obradná rozlúčka nevesty či čepčenie, ale aj rozličné formy vinšov a ochranných rituálov, mali zaistiť plynulý prechod od rozlúčky nevesty s jej rodinou k jej zlúčeniu s novou rodinou a k trvalej zmene sociobiologického statusu.³⁵ A tak i presuny svadobného sprievodu, ktoré sú sprevádzané spevom svadobných nôt a iných piesní (popri strieľaní, výskaní, hudbe, hádzaní obilia i ovocia a pod.) mohli fungovať ako dôležité časové premostenia medzi jednotlivými rituálnymi aktmi, a teda boli nevyhnutnou obradnou zložkou prechodového štádia prvej časti slovenskej svadby – až po príchod nevesty do domu ženícha a napokon po svadobnú hostinu. A keďže repetitívnosť

³³ Uvedené texty majú svoje paralely aj v iných slovanských krajinách. Pozri: CERIBAŠIČ, Ref. 8; VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Ref. 3.

³⁴ GENNEP, Arnold van: *Přechodové rituály : Systematické studium rituálů*. Praha : Lidové noviny, 1996. (Pôvodne vyšlo vo francúzštine, 1909.)

³⁵ Pozri: KOMOROVSKÝ, Ref. 30.

evokuje rituálnosť, možno vysloviť hypotézu, že svadobné nôty svojou melodickou stálosťou fungovali ako symbol stability v kontexte svadby ako rituálu prechodu.

IV. Štýlová charakteristika svadobných nôt

4.1. Poetická stránka textov spievaných na svadobné nôty

Tradičná ľudová poézia, ktorej sú svadobné piesne charakteristickým príkladom, vyjadruje individuálne pocity a kolektívne náhľady na rozličné aspekty života dedinského spoločenstva. Jazyk ľudovej poézie pritom odráža estetický vkus a etické normy dedinskej komunity.³⁶ Napriek tomu, že väčšina svadobných piesní sa sústreďuje na obraz nevesty, texty týchto piesní využívajú jej postavu ako prostriedok na vyjadrenie názorov a emócií celej komunity. Práve preto texty svadobných piesní, bez ohľadu na to, či sú sprevádzané individuálnymi melódiami alebo svadobnými nôtami, pomáhajú porozumieť myšlienkovým procesom kolektívneho vedomia a kolektívnej pamäti dedinského ľudu na Slovensku.

Fungovanie textu v rámci špecifického piesňového žánru prebieha v niekoľkých rovinách: Text ako nositeľ významov (sémantický aspekt) sa realizuje cez formálne a poetické prostriedky (poeticko-štrukturálny aspekt), ktoré sú prepojené s hudobnými prvkami (hudobno-štrukturálny aspekt). Výsledkom tohto prepojenia je špecifický interpretačný štýl, ktorý je ako celok zrozumiteľný len v konkrétnom sociálno-kultúrnom prostredí. Toto prostredie (sociálno-kultúrny aspekt) napokon určuje schopnosť textu spĺňať jeho komunikatívnu funkciu.

Analýza textov piesní, ktoré sa spievajú na svadobné nôty, ukázala, že priame spojenie medzi piesňou k danému obradu a konkrétnym obradovým momentom sa uskutocňuje najmä prostredníctvom textových motívov. V rámci výskumu k dizertačnej práci som sústredila do tabuľky všetky textové motívy podľa ich výskytu v jednotlivých fázach svadobného obradu a podľa lokalít výskytu.³⁷ Keďže na tomto mieste nemôžem reprodukovať uvedenú tabuľku a výsledky textovej analýzy do detailov, ďalšiu stručnú charakteristiku textových motívov postavím na jedinom príklade, v ktorom sa textové motívy viažu na príchod nevesty do domu ženícha a na víťanie sa so svokrou.³⁸

Motívy spojené s touto fázou možno rozdeliť do troch kategórií. Po prvé, sú motívy spojené výlučne s týmto momentom, ktoré buď explicitne opisujú a komentujú situáciu, alebo dávajú konkrétne rady jej hlavným protagonistom na ďalšie konanie, napríklad: *Dajte že nám, dajte, za ližičku medu, šak zme vám dovjelli nevestičku mladú* (Selec); *Hibaj z toho voza, ňesed' jako koza* (Radôstka); *Ufaj sa, mamička, ufaj sa ňeveste* (Stará Bystrica); *Ach, švekričko moja, prečo me ňechce-*

³⁶ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik, In: *Studia musicologica*, roč. 20, 1978, s. 280.

³⁷ Obradové fázy pozri vyššie (tab. č. 2). K detailným výsledkom analýzy pozri: VAŽANOVÁ, Functions of ceremonial, Ref. 1, s. 134, tab. č. 4.

³⁸ K analýze textov k niektorým špecifickým fázam, napr. k predsavadobnému zvyku „pri venci“ v trenčianskej oblasti, k snímaniu party a k čepčeniu pozri napr.: URBANCOVÁ, Pieseň a obrad, Ref. 3; ELSCHÉKOVÁ, Svadba a svadobné piesne, Ref. 3.

ce, šak vám ja porobím, co mi rozkažece (Kojšov); *Porvitaš, porvitaš, želeni porvitaš, jak že ma novotna mamičko privitaš?* (Kojšov, Žakarovce); *A kebi ja znala dze ja budzem bivac, išla bi ja, išla lafki poumivac/švekru rozvešelic* (Žakarovce). Po druhé, sú to varianty motívov, ktoré sa opakujú aj v niektorých analogických a významovo príbuzných momentoch svadby, najmä cestou a pri príchode ženíchovej družiny do domu nevesty. Sem patria najmä motívy príchodu a otvárania brány: *Ideme, ideme, dobrí ľudia vedia, oňi nám povedia* (rozšírené po celom Slovensku); *Otvárajte dvere, novotná rodina, zďaleka ideme, veru nám je zima* (rozšírené po celom Slovensku); *Otváraj, gazdiná, otváraj ti vráta, veď ti mi vedieme na krki Piláta* (Ochodnica); *Ideme, ideme, otvárajte vráta, vedeme ňevestu, už je aj bachratá* (Stará Bystrica); *Ej, nežlekniče še nás, svadobná mamičko, šak nás tu ňeidze veľo, len kuštičko* (Veľký Folkmár); *Už idzeme z doli, zakrivajce stoli, stoli javorovo, obrusi kvetovo* (rozšírené po celom Slovensku). Po tretie, sú to motívy, ktoré humorným, často až hyperbolickým spôsobom zobrazujú neveselú budúcnosť, ktorá očakávala nevestu u svokrovcov, ale najmä komplikovaný vzťah medzi nevestou a svokrou. Piesne s týmito motívmi sa často spievali ako prekáračky v rôznych fázach svadby, najmä pri svadobnej zábave. K nim patria napríklad: *Keť me moja švekra na valale stretla, tak ona patrila, jak ten ďabol z pekla* (Žakarovce); *Načo ti tu prišla, načo ti tu šedla, ti tu ňerobela, ňebudzeš tu jedla* (Veľký Folkmár); *Veru je ňedobrá, tá cuzá mamička, len ma raz budela, dedina vedela* (Miljevci, Chorvátsko); *Mamička je dobrá a ňevesta zbojník, ukradla mamičke ze štrika povojník; Stará Kurickuľa za dverami stojí, s kijom opálením, ňevesti sa bojí* (Josipovac, Chorvátsko); *F tom svokrinom dome len skala na skale, beda tej ňeveste, čo sa k ňej dostaňe* (Dolný Badín).

Ako vidno, väčšina týchto textov obsahuje veľmi explicitné výpovede vyjadrujúce rozličné aspekty prijatia nevesty novou rodinou a jej nastávajúceho života. Nevesta sa často stavia do úlohy slúžky, ktorá sa všemožne pokúša uspokojiť najmä svokru. Tá, naopak, odmieta akékoľvek úsilie nevesty a „víta“ ju urážkami a ponižovaním. V tejto súvislosti nevesta často vyčíta svojej vlastnej matke, že ju vohnala do tejto situácie. Keď si uvedomíme, že v skutočnosti bol moment víťania nevesty svokrou veľmi vážnym a dôležitým (bola to chvíľa prijatia, integrácie nevesty v novej rodine), tieto texty predstavujú vo vzťahu k slávnostnosti a obradovosti ich kontextu ambivalentný fenomén. Nazdávam sa však, že jeho protikladnosť sa dá vysvetliť niekoľkými spôsobmi. Po prvé, v piesňach sa často vyjadrovala pravda, ktorú nebolo možné vysloviť priamo, a už vôbec nie počas obradu, ktorý mal sledovať práve opačný efekt, teda zabezpečenie bezkonfliktného vzťahu nevesty s členmi novej rodiny. Po druhé, humorná stránka piesní pomáhala psychologicky odľahčiť obávanú chvíľu, z ktorej mala každá budúca nevesta strach. Po tretie, takáto kontrastná reprezentácia daného momentu azda odráža konfliktný charakter integrácie nevesty v novej rodine, kde na jednej strane bolo jej prijatie a prítomnosť potrebné na udržanie a pokračovanie rodu, ale na druhej strane nevesta ako cudzí prvok ohrozovala solidaritu domácnosti a predovšetkým autoritu svokry. Nazdávam sa teda, že tu pieseň možno chápať ako prostriedok, ktorý veľmi efektívne napomáhal obradu navigovať a riešiť sociálne konflikty v rámci komunity prostredníctvom štylizovaného charakteru (spojením s hudobnou stránkou, spevnou interpretáciou, dramatickým aspektom), a v prekáračkách najmä prostredníctvom humoru a účinku verbálneho oslovenia objektu

strachu. Používanie svadobnej nôty mohlo v tomto kontexte pomáhať vyrovnávať protikladnosť celej situácie, zároveň však poskytovať aj priestor na sústredenie sa na obsah verbálnej výpovede.

Po formálnej stránke je najdôležitejším znakom piesní sprevádzaných svadobnými nôtami ich strofickosť. Tá je zároveň i prvkom, ktorý umožňuje flexibilitu spojenia rozličných textov s viacerými svadobnými nôtami. Textové strofy zvyčajne pozostávajú zo štyroch šesťslabičných veršov, ku ktorým sa často pridávajú citoslovčia a opakovania za účelom prispôsobenia sa konkrétnej melódii. Veľmi často sú štvorveršia vytvorené opakovaním dvoch veršov. Nasledujúci text je príkladom toho, ako sa textová strofa prispôsobuje v rôznych oblastiach odlišným svadobným melódiám. V Zborove nad Bystricou (príklad č. 16), ale i v ďalších oblastiach Slovenska, má pieseň sprevádzajúca príchod svadobnej družiny do domu nevesty formu štyroch šesťslabičných veršov:³⁹

Ideme, ideme,
chodníčka ňevieme,
dobrí ľudia vedľa,
oňi nám povedľa.

V inej kysuckej dedine, v Klubine, sa však ten istý text spieva na inú svadobnú nôtu (príklad č. 6), ktorej text sa prispôsobuje pridaním citoslovca *ej* na začiatku tretieho a štvrtého verša:

Ideme, ideme,
chodníčka ňevieme,
ej, dobrí ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa.

Ďalšie dva spôsoby organizácie tých istých veršov možno pozorovať u Slovákov žijúcich v chorvátskej Slavónii. V jednom prípade sa z prvého dvojveršia opakovaním tretieho verša stáva trojriadková strofa so slabičnou štruktúrou 667, ktorá zodpovedá trojdielnej forme melódie (príklad č. 12):

1. Ideme, ideme,
/:ej, chodníčka ňevieme.:/
2. Dobrí ľudia vedľa,
/:ej, oňi nám povedľa.:/

A napokon, veľmi špecifickú štruktúru si vyvinuli na Kysuciach, kde sa v niektorých obciach spieva tento text tak, že druhá strofa opakuje posledné dva verše prvej strofy (abcd ccdd) takto (príklady č. 4, 5 a 6):

1. Ideme, ideme,
chodníčka ňevieme,
ej, dobrí ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa.

³⁹ Pozri tiež textové varianty v zbierkach: *Slovenské ľudové piesne II.* Ed. František Poloczek. Bratislava : SAV, 1952, piesne č. 218 z Liptova, č. 405 z Gemera, č. 563 z Novohradu; *Slovenské ľudové piesne IV.* Ed. František Poloczek. Bratislava : SAV, 1964, pieseň č. 17 z Trenčianska. Ďalej pozri: BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne I.* Bratislava : SAV, 1959, piesne č. 21bd, 31b.

2. Dobří ľudia vedľa,
dobří ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa,
ej, oňi nám povedľa.

Text skúmaných svadobných piesní, tak ako aj iné žánre slovenskej ľudovej hudby, využíva rým, a to najčastejšie vo forme abcb a aabb. Ten – spolu s opakovaním slov, používaním citoslovných zvolaní a zdobenín – prispieva k metrickej koherencii a eufónii strofy. Diminutíva sú často spojené s konštantnými epitetami, ako napríklad *zele- né perečko, zelení vieneček, červené jabĺčko, vraní koňček, zlaté vláski/vrkoče, šíre pole, biele rúčky/nuoši, novotná rodina...* Keby sme však porovnali tieto svadobné obradné texty napríklad s lúboštnými piesňami, epiteta sa tu používajú oveľa ekonomickejšie, čo korešponduje so stručnosťou, ba až strohosťou poetickej výpovede v textoch spre- vádzaných svadobnými nôtami.

Záverom teda možno zhrnúť, že texty obradných piesní, ktoré sa spievajú na sva- dobné nôty, predstavujú stručné verbálne útvary využívajúce minimálne prostriedky na dosiahnutie maximálneho efektu. Stručnosť tu má dvojakú úlohu: prispieva k ritu- álnemu charakteru interpretácie týchto piesní, ale zároveň umožňuje vzájomné prispô- sobovanie sa rozličným melódiám a fluktuáciu medzi nimi. Naopak, mnohoslabičné zložitejšie texty, typické práve pre neobradné žánre lyrických lúboštných, pastierskych, vojenských piesní či balád, sú menej flexibilné, a to ich predurčuje k spájaniu s indivi- duálnymi, štrukturálne zodpovedajúcimi, stabilnými melódiami.

4.2. Hudobná stránka *svadobných nôt*

Ako som na začiatku štúdie naznačila, svadobné nôty možno vzhľadom na ich pevné spojenie so svadobným obradom a na ich štýlové znaky považovať za jadro žánru sva- dobných piesní. Analýza textových motívov a ich spojenia s obradnými fázami svadby poukázala na sémantickú koherenciu medzi poetickými výpoveďami a rituálnymi as- pektmi. Čo sa týka hudobnej stránky piesní, v predchádzajúcej časti sa mi vari podari- lo na jednej strane potvrdiť uvedenú hypotézu A. Elschekovej, podľa ktorej svadobné nôty fungujú ako hudobný symbol lokálnej svadobnej tradície, na druhej strane som predostrela vlastnú hypotézu o fungovaní svadobných nôt ako melodického symbolu stability v tradičnej svadbe, počas ktorej dochádzalo k významným sociálnym a biolo- gickým procesom prechodu. Melodická stabilita sa vskutku javí ako hlavný, až iko- nický prvok týchto nápevov. Avšak zostáva ešte položiť si otázku, či je možné v týchto melódiách identifikovať aj hudobnoštýlové aspekty, ktoré by teoretické predpoklady nastolené v predchádzajúcich častiach potvrdzovali.

Hudobnoštrukturálna analýza súboru 50 nápevov svadobných nôt, zaznamena- ných počas terénneho výskumu vo vybraných obciach Slovenska a severovýchodného Chorvátska, doplnených porovnávacím materiálom svadobných nôt zo zbierok slo- venských ľudových piesní, ukázala, že väčšina z nich obsahuje štýlové znaky typic- ké pre staršie vrstvy slovenských ľudových piesní.⁴⁰ Na základe historicko-genetickej

⁴⁰ Pri porovnávačej analýze boli použité tieto zbierky: BARTÓK, Ref. 39; *Slovenské ľudové piesne I–IV*, Ref. 39; JÁREK, Marián – LUTHER, Daniel: *Svadobné piesne a obyčaje z okolia Nitry*. Bra-

teórie vývinu slovenskej ľudovej hudby Jozefa Kresánka,⁴¹ ktorú neskôr rozpracovali Alica a Oskár Elschekovci v teórii o vývine hudobno-štylových vrstiev,⁴² možno vysloviť predpoklad, že archaickosť a homogénnosť hudobnoštylových znakov svadobných nôt korešponduje s konceptom o ich melodickej stabilnosti a zároveň napomáha ich rituálnosti.

Ako základné východisko hudobnoštylovej analýzy som si zvolila – v súlade s tradíciou etnomuzikologického výskumu na Slovensku – hľadisko tonálne. A. Elscheková vo svojej komplexnej štylovej analýze 571 svadobných piesní (obradných i neobradných) poskytla štatistiku tonálnych typov, ktorá ukazuje takýto obraz: až 61 % svadobných piesní bolo v jej vzorke postavených na predharmonických tonalitách typických pre staršie vrstvy ľudových piesní, z toho 13 % piesní bolo kvarttonálnych a 48 % piesní bolo kvinttonálnych.⁴³ Najmä kvinttonalitu označila A. Elscheková, ako i ďalší vedci za charakteristický prvok svadobných piesní, dokonca aj v širšom stredoeurópskom a východoeurópskom kontexte.⁴⁴ Spomedzi 50 svadobných nôt transkribovaných z mojich terénnych nahrávok až 17 melódií (34 %) je založených na kvarttonalite a 24 melódií (48 %) na kvinttonalite a prechodných modálnych princípoch, t. j. spolu až 82 % svadobných nôt charakterizujú predharmonické tonality, zatiaľ čo len 18 % melódií je založených na harmonickom dur-molovom myslení. Tieto čísla poukazujú na to, že predharmonické tonálne prvky boli skôr charakteristické pre melódie, ktoré mali funkciu svadobných nôt, než pre ostatné subžánre svadobných piesní (t. j. tých, ktoré sa spievali na individuálne melódie, či už viazané na konkrétny obrad alebo nie). Všimnime si zopár príkladov svadobných nôt a spôsoby, akými sa v nich tonálne aspekty kombinujú s ďalšími analytickými parametrami, akými sú melodická línia, forma a rytmicko-metrická stránka.

Ako vidno zo štatistických výsledkov zastúpenia tonálnych typov v svadobných piesňach vo všeobecnosti – a v svadobných nótach osobitne – **kvarttonalita**, ktorá sa považuje za vývinovo staršiu, je oveľa vyššie zastúpená v piesňach fungujúcich ako svadobné nôty, hoci v niektorých prípadoch je preniknutá prvkami, ktoré naznačujú rozširovanie tonálnej kostry ku kvinte. Svadobné nôty zo Selca a Ochodnice v príkladoch č. 1 a 2 predstavujú prototypické ukážky kvarttonálnej štruktúry. V oboch príkladoch sa kostrové tóny c^2 a g^1 zdôrazňujú melodickým pohybom ostatných tónov i štrukturálnou pozíciou. V kvarttonálnej svadobnej nôte z Dolného Badína (príklad č. 3, ktorý zároveň predstavuje melodický variant príkladu č. 2 z Ochodnice) melódia na konci druhej frázy sklzáne na subtoniku, čo naznačuje jednu z možností prechodu

tislava : Krajské osvetové stredisko, 1989. ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba* (Antológia). Bratislava : Osvetový ústav, 1982.

⁴¹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997.

⁴² ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 40. ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005. ELSCHÉKOVÁ, Ref. 36. ELSCHÉK, Oskár: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. In: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. Ed. Alica Elscheková. Bratislava : Veda, s. 15-31.

⁴³ ELSCHÉKOVÁ, Svadba a svadobné piesne, Ref. 3, s. 103-104.

⁴⁴ ELSCHÉKOVÁ, Svadba a svadobné piesne, Ref. 3, s. 112-113. Taktiež pozri: VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Ref. 3, s. 65-66.

ku kvinttonalite. Kvartová kostra predstavuje tonálny základ aj v skupine variantov melódie veľmi rozšírenej na Kysuciach, Orave, ako aj u chorvátskych Slovákov (ktorí sa sťahovali na Dolnú zem v 19. storočí prevažne z Kysúc). Za všetky varianty uveďme príklad z Kysúc (príklady č. 4 a 6) a jeden z chorvátskeho Josipovca (príklad č. 5). Pohľad na tieto dva varianty ukazuje, ako viachlasná interpretácia mohla prispievať k prenikaniu elementov harmonického myslenia, napríklad dominanty na spodnej kvarte (d^1) a citlivého tónu (fis^1). Aj napriek viachlasnej interpretácii si však melódia zachovala svoj kvarttonálny charakter, čo vidno na nepatrnom výskyte týchto dvoch harmonických prvkov a na záveroch fráz, ktoré končia na finálnom tóne v unisone. Napokon ako posledný príklad, ktorý predstavuje flexibilný prechod od kvarttonality ku kvinttonalite, možno uviesť svadobnú nôtu zo Starej Bystrice (príklad č. 7), ktorej tonálna kostra osciluje medzi kvartou (a^1-d^2) a kvintou (g^1-d^2), až kým neprevládne kvinttonalita v kadenčnom zostupe od d^2 k finálnemu g^1 .

Všetky tieto kvarttonálne svadobné nôty pozostávajú z dvoch alebo štyroch melodických riadkov tvoriacich repetitívnu alebo aditívnu formu (AAAB, AABB, AAvBBv, AABC, ABCC, ABCD). Typické opakovanie alebo variovanie krátkych melodických motívov možno analogicky pozorovať i v rytmickej forme, ktorá pozostáva len z opakovania či striedania dvoch rytmických motívov. Tieto sú poväčšine descendenčného charakteru. Okrem jednej výnimky všetky kvarttonálne piesne z môjho výskumu spievali ženy parlandovým prednesom s cezúrami na koncoch fráz. Za viac či menej recitatívnu deklamáciu sa takmer vo všetkých nôtach tejto skupiny skrývalo dvojdobé metrum. Melodické riadky zodpovedajú šesťslabičným a sedemslabičným poetickým veršom, pričom však sedemslabičnosť v texte vzniká prispôbením sa melodickému rytmu prostredníctvom pridaného citoslovca „ej“.

V rámci skupiny **kvinttonálnych** svadobných nôt bolo možné identifikovať relatívne veľmi homogénnu skupinu 13 piesní, ktorých melódie sa pohybovali výlučne v rozsahu g^1-d^2 , zdôrazňujúc tóny durového kvintakordu (príklady č. 8, 9, 10 a 11). Úvodný melodický motív väčšinou predstavuje skok zo spodného kostrového tónu na terciu alebo na kvintu. Finálny tón vo všetkých týchto nôtach je totožný so spodným tónom kvintovej kostry. Pri všetkých piesňach možno pozorovať homogénnu formu, ktorá pozostáva zo štyroch šesťslabičných melodických riadkov ako ABCB (8 piesní), ABBC, ABAB alebo ABCD a korešponduje s rytmickou formou abab s taktovým členením 2 + 3 + 2 + 3.

Tu by som sa ešte rada pristavila pri šiestich melodických variantoch svadobnej nôty z nitrianskeho regiónu (príklad č. 11), ktoré som excerpovala zo zbierky nitrianskych svadobných piesní pod seba tak, aby sa tak umožnilo ich melodické porovnanie.⁴⁵ Na tomto príklade totiž možno demonštrovať dva dôležité, navzájom súvisiace aspekty svadobných nôt. Po prvé, je to variatívnosť melódie pri zachovaní stabilných prvkov, na základe ktorých je melódia v komunite identifikovateľná ako lokálna svadobná nôta, a po druhé, je to vzťah medzi fenoménom svadobnej nôty a konceptom geograficky vymedzených **melodických typov**. Z porovnávacieho excerptu variantov z niekoľkých obcí dolného Ponitria a Hontu v príklade č. 11 možno určiť: po prvé, stabilné prvky, t. j. také, ktoré sú identické v každom variante a ktorých prítomnosť je nevyhnutná pre melodickú a rytmickú identifikáciu daného variantu ako v geografickom

⁴⁵ Tieto ukážky nepochádzajú z môjho výskumu, sú použité zo zbierky: JÁREK – LUTHER, Ref. 40.

rámci vymedzeného (v tomto prípade regionálneho) melodického typu, a po druhé, premenlivé prvky, t. j. odlišné v každom variante, ale iba do tej miery, kým nenarúšajú jeho integritu ako melodického typu. K stabilným prvkom v týchto nitrianskych melódiách patrí prvá melodická fráza, finálny tón g^1 , melodický pohyb od d^2 cez h^1 po g^1 v druhej fráze, dôraz na druhom stupni (a^1) v tretej fráze a rytmické motívy. Tieto prvky predstavujú jeden melodický typ,⁴⁶ ktorý je rozšírený po celom nitrianskom regióne a v častiach Hontu, ale ďalej už neprekračuje hranice tohto geografického priestoru. Ostatné svadobné nôt možno takisto rozdeliť podľa melodických typov, ktorých rozšírenie a identifikovanie dedinským obyvateľstvom s lokálnymi variantmi svadobných nôt sa viac alebo menej kryje s hranicami jednotlivých hudobnonárečových regiónov.⁴⁷ Do tohto kontextu možno vsadiť i chápanie svadobnej nôt v povedomí dedinského spoločenstva – ako symbolu lokálnej svadby i symbolu lokálnej identity. Navyše takto chápaný vzťah medzi konceptom svadobnej nôt a konceptom melodických typov osvetľuje ďalšiu z možných funkcií svadobných nôt, a to z hudobnoanalytického hľadiska. Totižto svadobné nôt vnímané ako geograficky určené melodické typy pomáhajú definovať hranice lokálnych a regionálnych hudobnonárečových štýlov.

Čistou kvinttonalitou s podobnými formálnymi a rytmickými znakmi, aké som definovala v predchádzajúcom príklade, sa vyznačujú i varianty svadobnej nôt, ktorá je na rozdiel od nitrianskych svadobných nôt rozšírená po celom Slovensku, ako aj medzi slovenskými Chorvátmi v Slavónii (príklad č. 12).⁴⁸ Od predchádzajúcich kvinttonálnych nôt sa táto líši trojdielnou otvorenou melodickou formou ABBv, s ktorou korešponduje rytmická forma abb. Trochu odlišný druh kvinttonality poskytuje materiál svadobných nôt zo Spiša, ktorý charakterizuje tendencia k modálnosti a spojenie s tancom.⁴⁹ Výsledkom sú zaujímavé melodicko-modálne vybočenia z kvinttonálneho rámca (ako to možno vidieť v príkladoch z Jakloviec a Veľkého Folkmára uvedených v druhej časti štúdie alebo v príkladoch č. 13 a 14), ako aj symetrická metricko-rytmická štruktúra. Melodická línia v príklade č. 12 z Jakloviec je stavaná do oblúka, čo už je znak typický pre harmonické myslenie.

⁴⁶ Pod **melodickým typom** tu rozumiem abstraktný melodický model postavený na súhrne podobností v rámci skupiny melódií, ktoré majú príbuznú melodickú líniu definovanú štruktúrne dôležitými tónmi, melodickú formu a sčasti aj rytmické motívy, tonálne aspekty a rozsah. K výskumu melodickéj typológie pozri: DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka: *Catalogue of Hungarian folksong types : Arranged according to styles*. Zv. I. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia, 1992. SHAPIRO, Ann Dhu: *The tune-family concept in British-American folk-song scholarship*. [Dizertačná práca.] Harvard : Harvard University, 1985. COWDERY, James: *The melodic tradition of Ireland*. Kent : Kent State University Press, 1990. U nás naposledy pozri najmä: URBANCOVÁ, Ref. 26, kde možno taktiež nájsť prehľad výskumu melodických typov.

⁴⁷ Hoci som vo svojej dizertačnej práci (VAŽANOVÁ, Ref. 1) venovala celú jednu kapitolu melodickéj typológii svadobných nôt (kap. 8: „Svadobné nôt in the context of local and regional music traditions“), tu sa môžem tejto témy dotknúť len okrajovo, hoci je to téma natoľko rozsiahla a dôležitá, že si zaslúži rozpracovanie v rámci samostatnej štúdie.

⁴⁸ Pozri tiež: varianty v zbierkach *Slovenské ľudové piesne III*, Ref. 39, piesne č. 252 a 267; *Slovenské ľudové piesne IV*, Ref. 39, piesne č. 150 a 254. Všetky tieto varianty sa spájajú so spevom v rámci jednotlivých obradov svadby, najmä však ako prekáravé a žartovné svadobné piesne.

⁴⁹ Spojenie svadobných nôt s tancom a s inštrumentálnym sprievodom je ďalšou témou, ktorú som podrobnejšie rozpracovala v dizertačnej práci (Ref. 1, kap. 7) a ktorej slovenskú verziu pripravujem v ďalšej štúdii.

Pre harmonické vrstvy slovenských ľudových piesní je vo všeobecnosti typický široký melodický rozsah (väčšinou presahujúci interval oktávy), dôraz na centrálnom tóne podporenom citlivým tónom a harmonickými funkciami, oblúková sekvencovitá melódia, uzatvorená forma, melodicko-rytmická kulminácia v strede piesne, ako i počet slabík vo verši zväčša presahujúci osem. V materiáli svadobných nôt sa síce v menšej skupine harmonických piesní tieto znaky vyskytujú, ale koexistujú s vývinovo staršími prvkami, a tak robia pojem „harmonického“ menej jednoznačným. Ako príklad možno uviesť melódiu z Malého Zálužia (príklad č. 15), ktorá sa spája jednak s množstvom lyrických ľúbostných textov, ako aj svadobných textov ku konkrétnym obradovým fázam. Melódia postupuje v molovom mode so zväčšenou sextou v tretej a štvrtej fráze. Štyri šesťslabičné verše (založené na opakovaní slov), ktoré by boli v harmonickom tonálnom a melodickom kontexte príliš strohé, sa rozširujú pridaním dodatočnej melodickej frázy (ABC₆DD). Ako celok je melódia postavená na oblúku, avšak jej jednotlivé motívy sú založené na opakovaní a melódia postupuje zväčša descendenčným smerom. V tejto melódii možno zároveň pozorovať princíp descendenčného rytmického motívu, ktorý český muzikológ Otakar Zich označil ako typický znak slovenských ľudových piesní.⁵⁰ Tento motív tvorí päťtaktová fráza, ktorá vznikla z dvoch šesťslabičných melodických veršov tak, že prvý sa vmestí do dvoch taktov a druhý sa rytmicky „natiahne“ do troch.

Analýza a prehľad hudobnoštruktúrnych znakov svadobných nôt v kontexte vývinu hudobnoštýlových vrstiev založeného na tonalite ukázala, že svadobné nôty majú svoje dôležité miesto medzi predharmonickými, staršími vrstvami slovenskej ľudovej hudobnej kultúry. Skutočnosť, že mnohé svadobné nôty majú tendenciu k prechodným tonálnym štruktúram, vôbec neprotirečí tvrdeniu o ich štýlovej homogenite. Naopak, svedčí to o vzájomnom pôsobení dvoch protikladných aspektov, ktoré oba formovali tradičnú hudobnú kultúru na Slovensku. Po prvé, bola to schopnosť výberu, prijímania a vytvárania nových prvkov, čoho výsledkom bola životaschopnosť a dynamickosť piesňového repertoáru. Po druhé, ako protiklad voči tomu pôsobila tendencia pridržať sa tradície a uchovávať najmä tie jej prvky, ktoré boli nerozlučne späté s funkčnými až existenčnými aspektmi dedinského života. Stretanie sa týchto dvoch síl možno azda pozorovať i v prelínaní sa harmonických a predharmonických prvkov v obradných piesňach.

Svadobné nôty majú hudobnoštýlové prvky príbuzné s inými žánrami starej roľníckej kvarttonálnej kultúry a pastiersko-valaského kvinttonálneho štýlu. Popritom sa väčšina svadobných nôt skladá z krátkych šesťslabičných melodických riadkov, zoskupených v otvorenej melodickej forme. Melódia poväčšine postupuje krokmi a prevažuje v nej descendenčný princíp. Podobne sú stavané i rytmické motívy, ktoré sú založené na dvojdobom metre. Svadobné nôty sa spievajú antifonálne a v oblastiach, pre ktoré je typický viachlasný spev, sa spievajú dvojhlasne až trojhlasne.

Záverom teda možno zhrnúť, že archaickosť, žánrová homogénnosť a regionálna špecifickosť hudobnoštýlových znakov svadobných nôt korešponduje s ich funkciou symbolu tak lokálnej identity, ako aj melodickej stability, potrebnej na vyváženie prechodového charakteru svadobného obradu.

⁵⁰ ZICH, Otakar: O slovenské písní lidové. In: *Slovenská čítanka*. Praha : Emil Šolc, 1925. ZICH, Otakar: O rytmu tanečných písní slovenských. In: *Hudba*. Praha, 1920.

Záverom

Na základe výskumu: 1. svadobných nôt ako fenoménu fungujúceho v rámci sociálneho a kultúrneho kontextu slovenskej dediny, 2. interpretácie sémantických vzťahov medzi tradičnými svadobnými obradmi a hudobno-textovými aspektmi svadobných nôt, 3. štúdia spomienok dedinských žien na svadobné praktiky prvej polovice 20. storočia i na žánrovú štruktúru svadobných piesní, by som si dovoľila vysloviť niekoľko relevantných záverov o funkciách, ktoré mohlo spievanie svadobných nôt v minulosti plniť.

Po prvé, tieto melódie, lokálne identifikovateľné ako svadobné nápevy, manifestovali lokálnu, popri prípade regionálnu identitu dedinskej komunity. Po druhé, prostredníctvom svadobných nôt sa vyslovovali významy a posolstvá nahromadené v sémantickom poli tradičnej dedinskej svadby, a tak sa prenášali na mladšie generácie. Po tretie, svadobné nôty – ako jeden z mála stabilných prvkov svadby – sprevádzali jej obradovým prechodom najmä nevestu zo stavu slobodného dievčaťa do stavu vydatej ženy. Po štvrté, svadobné nôty predstavovali obradný nástroj potvrdenia manželstva. Po piate, keďže tradičná svadba bola priestorom na symbolické vyjadrenie princípov patriarchálneho sociálneho zriadenia, prostredníctvom svadobných nôt dedinské ženy nielen reprodukovali toto zriadenie, ale nimi pomáhali aj uvoľňovať napätie a protiklady patriarchálneho systému. Po šieste, svadobné nôty – ako melodický symbol stability – pôsobili ako ekvilibrium voči dynamickému charakteru svadby ako prechodového rituálu.

Ak o interpretácii svadobných nôt hovorím v minulom čase, mám na mysli skutočnosť, že ich spev v pôvodnom kontexte tradičnej svadby dnes už takmer zanikol spolu s väčšinou svadobných obradov. Dnes sa svadobné piesne ešte spievajú v rámci rekonštrukcií tradičných svadiieb i ako súčasť svadobnej zábavy v podobe prekáračiek či piesní za stolom. Iba nedávno sa objavili aj v celkom nových kultúrnych kontextoch, akým je napríklad slovenská scéna world music.⁵¹ V každom prípade funkcie, ktoré tieto piesne pravdepodobne v minulosti plnili, dnes nahradili iné funkcie, najmä estetická, zábavná, reprezentačná či emocionálna. Hlbšia analýza vplyvu nedávnych zmien na tradičnú svadbu a svadobné piesne zostáva zatiaľ pre ďalší výskum otvorená. Nateraz mi zostáva aspoň dúfať, že som interpretáciou tohto žánru v historickom kontexte svadobných tradícií, ako si ich ešte pamätali slovenské ženy na dedinách, doplnenej reflexiou etnologickej literatúry a piesňových zbierok, položila pre ďalšie štúdium nedávnej transformácie a nových interpretačných kontextov svadobných nôt solídny základ.

⁵¹ Zuzana Mojžišová vo svojom CD albume *Zuzana Mojžišová a jej družina* (Bratislava : Pyramída, Slovenský rozhlas, 2002) aranžovala pieseň, ktorá je svadobnou nôtou z nitrianskeho regiónu (č. 3 *Neni som pes*).

PRÍLOHA⁵²

Príklad č. 1: Selec (okr. Trenčín). Spev Katka Ondrišková (nar. 1918), František Žovinec (nar. 1932), Anna Žovincová (nar. 1939), Júlia Vlková. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

**Pred domom nevesty:**

Otvárajte dvere
svadobná rodina, hój.

Vitajte, vitajte,
čo scete, pítajte, hój.

Aničku, Aničku,
zeleném vínečku, hój.

Dajte nám ju dajte,
máte nám ju dati, hój.

Poslala nás pre nu
Janičkova mati, hój.

Cestou na sobáš:

Slniečko ohrálo,
dieuča zaplakalo, hoj.

Svatí Mikulášu,
žehnaj cestu našu, hoj.

Žehnaj, prežehnávaj,
nás tu nenehávaj, hoj.

Tí selecké babi,
roboti nemajú, hoj.

Roboti nemajú,
na nás sa dívajú, hoj.

⁵² Texty piesní, ktoré tu uvádzam, predstavujú len výber z oveľa väčšieho množstva textov, ktoré poznajú ľudia v skúmaných lokalitách k jednotlivým fázam svadby.

Cestou zo sobáša:

Už si ti Anička,
už si ti raz naša, hój.

Už sme zaplatili
od tvojho sobáša, hój.

Príklad č. 2: Ochodnica (okr. Kysucké Nové Mesto). Spev Anna Vydrová (nar. 1929), Justína Gábo-
rová (nar. 1926). Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 98$

Hej, po - zri, sa A - ňi - čka ho - re po po - va - ľe,
hej, že bi tvo - je d'ě - ťi, čie - rne o - či ma - ľi.

Pozri sa Haňička,
z postele na kameň,
čo si prisahala,
Jaňičkovi na niem.

Príklad č. 3: Dolný Badín (okr. Krupina). Spev Mária Čiaková (nar. 1932), Agnesa Oremová (nar. 1929), Anna Mitterová (nar. 1928). Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 2000.

$\text{♩} = 101$

Bo - že nám po - má - haj, pa - ňe Je - zu Kri - st'e,
aj mla - dé - mu za - ťu, aj mla - dej ňe - ve - st'e.

Keď sa prišlo pre nevestu:

Otvárajte bránu,
novotná rodina,
zďaleka ideme,
veľká nám je zima.
(Húúhuhuhúú)

Čože ste vi prišli,
badínčania pišní,
mi nemáme dieuča
vedľa vašej misli.

Veď zme mi ňeprišli,
pre vaše koláče
ale zme mi prišli
pre to dieuča vaše.

Keď sa išlo na sobáš:

Svetí Mikulášu,
žehnaj cestu našu,
žehnaj, že ju žehnaj,
k svetímu sobášu.

Obzri sa, Aňička,
na badňinsku vežu,
tam tvoju slobodu
do ručníčka viažu.

Obzri sa, Haňička,
na badňinski zvončok,
tam je uviazaní,
tvoj zelení venčok.

Prekáračky:

Stará Kováčová
s roztrhaním bruchom
veď jej ho obšije
nevesta s kozúchom.

Príklad č. 4: Radôstka (okr. Čadca). Spev Emília Chrenová, Pavlína Brandisová, Ľudmila Panáková, Mária Knapcová. Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 2000.

$\text{♩} = 100$

O, ve - ru ze - le - né, to naj - ze - le - nej - šie,
ej, vi - dá - va sa dieu - ča, ej, to naj - pá - rad - nej - šie.

Vidáva sa dieuča,
vidáva sa dieuča,
ej, to najparádnejšie,
ej, to najparádnejšie.

Keď sa pripravoval veniec (dávali peniaze na tanier):

Štrngaju, brnkaju,
peňiaški po stole,
ej, ber si ich Anička,
ej, veď su to už tvoje.

Keď sa išlo na sobáš:

Upeč, mamka, koláč,
 ideme na sobáš,
 ej, upeč mamka veľkí,
 ej, ideme na vekí.

Upeč, mamka, veľkí,
 upeč, mamka, veľkí,
 ej, ideme na vekí,
 ej, ideme na vekí.

Keď prišla nevesta ku svokre:

Hibaj z toho voza,
 ňeseď ako koza,
 ej, dost si sa nastala,
 ej, kim si ho dostala.

Príklad č. 5: Josipovac (Đakovo, Chorvátsko). Spev Tonka Kuricová (nar. 1940), Katica Kuricová (nar. 1953), Róza Labaková (nar. 1935), Rozika Kukučková (nar. 1947). Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 1996.

$\text{♩} = 75$

Pre - čo s'te nás pre - čo za stol u - sa - d'e - li, ej, keď s'te
 nám a - ňi jest', ej, a - ňi pit' ňe - da - li.

Keď s'te nám aňi jest',
 keď s'te nám aňi jest',
 ej, keď s'te nám aňi jest',
 ej, aňi piť ňedali.

Cestou na sobáš:

Svetí Mikulášu,
 rovnaj cestu našu,
 ej, veď mi už ideme,
 ej, k svätému sobášu.

Veď mi už ideme,
 veď mi už ideme,
 ej, k svätému sobášu,
 ej, k svätému sobášu.

Pred domom nevesty/ženícha:

Otvárajte dvere,
novotná rodina,
ej, ideme zďaleki,
ej, veľmi nám je zima.

Ideme zďaleki,
ideme zďaleki,
ej, veľmi nám je zima,
ej, veľmi nám je zima.

(bez určenia príležitosti)

Tedi sa pánboško
na ňebi raduje,
ej, keď sebe Haňička
ej, ze chlapom tancuje.

Príklad č. 6: Klubina (okr. Čadca). Spev Alojzia Koňuchová (nar. 1929). Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 115$

Sta - rej - ší, sta - rej - ší, kte - rí si mú - drej - ší, ej, tam - ten

od tej ste - ni, ej, lú - bi cú - ze že - ni.

Keď idú po nevestu:

Ideme, ideme,
chodníčka ňevieme,
ej, dobrí ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa.

Dobrí ľudia vedľa,
dobrí ľudia vedľa,
ej, oňi nám povedľa,
ej, oňi nám povedľa.

Neveste:

Pozri sa, Haňička,
do kutíka za pec,
ej, abi sa ťi držel,
ej, ten najprvší chlapec.

Kuchárkam:

Ja veru kuchárki,
veru sťe rovnaké,
ej, jedna ako dieža,
ej, druhá ako veža.

Prekáračky:

Veru Kukučkovia,
vrbinu kúrite,
ďaleko zme od vás,
už dimom smrdíte.

Veru Kukučkovia,
možete sa pratať,
vedieme vám tchora,
buďte kuri lapať.

Príklad č. 7: Stará Bystrica (okr. Čadca). Spev Sidónia Dubovická (nar. 1930), Oskár Dubovický. Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 2001.



Jako tá Aňička
za ňimi plače,
za ňimi plače.

Príklad č. 8: Jelisavec (Našice, Chorvátsko). Spev Hanka Kanderová (nar. 1913). Nahrávka a transkripčia J. Važanová, 1996.



Spievalo sa po tom, ako nevesta bozkávala rohy stola v ženíchovom dome:

Bolože mi dobre,
u mamičky mojej,
jakože mi bude,
šuhajko, u tvojej?

U mojej mamičky
chlebíček na stole,
u tvojej, šuhajko,
ňamá ho f komore.

U mojej mamičky
ribečky na stole,
u tvojej, šuhajko,
krvavé služečky.

U mojej mamičky
pečené, varené,
u tvojej, šuhajko,
tri dňi ňekúrené.

K tancu „na taňier“:

Ale sa pánboško
na ňebi raduje,
keď sebe Aňička
ze mamu tancuje.

Po svadbe:

Bola som na svadbe
u Kandëri tri dňi,
bolo nám tam dobre
ňezabudem ňigdi.

Príklad č. 9: Veľký Folkmár (okr. Gelnica). Spev Margita Ledváková. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 122$

Ňe - zle - kňi - ce še nas, sva - do - bna ma - mi - čko,

šak nás tu ňe - i - dze, ve - ľa ľem ku - šťi - čko.

Keď sa prichádzalo k ženíchovmu domu:

Ňeveľo nás idze,
ňeveľo nám treba,
po židľu pálenki,
po faľatce chľeba.

A či sce nás radzi,
či sce nás ňeradzi,
ket sce nás ňeradzi,
ta pojďeme stadzi.

Príklad č. 10: Fačkov (okr. Žilina). Spev Eva Ševčíková (nar. 1923), Cecília Ďurišová (nar. 1936).
Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 115$

O - tvá - raj - t'e dve - re, ví no - vá ro - d'i - na,

i - d'e - me zd'a - le - ka, ve - ru nám je zi - - ma.

Keď sa prišlo k ženíchovmu domu:

Vedeme, vedeme,
kura ňevedomé,
ono bude čičať
f Šefčíkovom dvore.

Keď sa išlo na sobáš:

Pozri sa, Haňička,
pozri sa na vežu,
tam tvoju slobodu
do ručníčka viažu.

Už ju uviazali,
na štiri zlíki,
už vás ňerozviaže
celí svet širokí.

Príklad č. 11: Veľký Lapáš, Veľké Zálužie, Dražovce, Sokolníky, Komjatice (okr. Nitra). JÁREK, Marián – LUTHER, Daniel: *Svadobné piesne a obyčaje z okolia Nitry*. Bratislava : Krajské osvetové stredisko, 1989, piesne č. 1, 5, 9, 21, 77 a 156 (pozri texty k týmto piesňam v uvedenej zbierke).

Pr. 1 Bo - hu vás po - ru - čam, ma - mi - ťki - ne kľu - ťki, kto - ré o - tvá - ra - li mo - je bie - le rá - ťki.

Pr. 5 Ma - li ste ma mam - ka len je - du je - di - nú, aj to ste ma da - li na dru - hú de - di - nu.

Pr. 9 Drá - žo - vskí pán fa - rár veľ - ké plá - ňe se - je, pre - dsa od so - bá - ťa dva - dsať ko - rún be - re.

Pr. 21 Po - zri sa A - ňi - ťka na tú na - šu va - zu, už tvo - ju slo - bo - du do ru - ční - ťka vá - zu.

Pr. 77 Už som sa vi - da - la, že mi bu - de do - bre, a či - ľ mo - sím cho - diť s hra - com po de - di - ne.

Pr. 156 Už i - de - me od - vás vi - ou - di - me na vás, na va - šu de - d' - nu, nech vás tu psi že - rú.

Príklad č. 12: Josipovac (Đakovo, Chorvátsko). Spev Tonka Kuricová (nar. 1940), Katica Kuricová (nar. 1953), Róza Labaková (nar. 1935), Rozika Kukučková (nar. 1947). Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 1996.

♩=79

Sta - rá Ku - ri - cku - ľa, ej, za dve - ra - mi

sto - jí, ej, za dve - ra - mi sto - jí.

Prekáračky:

S kijom opálením
ej, nevesti sa bojí,
ej, nevesti sa bojí.

Hore háj, hore háj,
ej, hore hájom cesta,
ej, hore hájom cesta.

Jak bude dobrá mať,
ej, bude aj nevesta,
ej, bude aj nevesta.

Mamička je dobrá,
ej, a nevesta zbojník,
ej, a nevesta zbojník.

Ukradla mamičke,
ej, ze štrika povojník,
ej, ze štrika povojník.

Príklad č. 13: Jaklovce (okr. Gelnica). Spev Mária Papcunová (nar. 1933), Anna Kráľová. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 110$

Ej, na Ja - kl'o - vskej tur - ňi, ej, dva ho - lú - pki še - dzia,

ej, tak še ra - dzi vi - d'ia, ej, do - bre še ňie - zje - dzia.

Cestou z kostola:

Ej, do koscela jedno,
ej, a z koscela dvoj,oj,
ej, už sme paňi matka,
ej, obidvoj,oj svojo.

Po sobáší:

Ej, už sce me, mamičko,
ej, už sce me vidali,
ej, jak bi ste me buli
ej, na kartoch prehrali.

Ej, na kartoch prehrali,
ej, na ríne prepili,
ej už ste me mamičko,
ej, napoli zabili.

Príklad č. 14: Žakarovce (okr. Gelnica). Spev: členky dedinskej speváckej skupiny. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

$\text{♩} = 125$

(Na) Ža - ka - rov - skej tu - rní švie - ci še kri - ži - čok.

Ke - ri šu - muí chla - pec bu - de moj mu - ži - čok?

Už idzeme z hori,
zakrivajce stoli,
stoli javorovo,
obrusi kvetavo.

Pred domom nevesty/ženícha:

Otvorže nám, otvor,
svadobná matičko,
veď nás tu ňeidě,
veru ľem kuštičko.

Neveľo nás ide,
ňeveľo nám treba.
Po pekľu pálenki,
po palátku chleba.

Cestou do kostola:

Do kostela jedno,
a z kostela dvojó,
už sme paňi matko,
obidvojó tvojo.

Príklad č. 15: Malé Zálužie (okr. Nitra). Spev Katarína Fusková (nar. 1907). Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2000.

$\text{♩} = 96$

Ka-de k vám, ka-de k vám, ka-de k vám cho - dit mám, či o-knom,

či dver-mi, či o-knom, či dver-mi, du - ša má, o - tvor mi.

Kebi ja vedela,
gde budem nevestú,
zametala bi som,
zametala bi som
pred tím domom cestu.

Nezametala bih,
brezovú metličku,
lež bih zametala,
lež bih zametala,
šípovú ružičku.

Zametala bi som,
abi bola hladká,
abi sa neutkla,
abi sa neutkla,
šuhajova matka.

Lahko je sa vidať,
ťažšie odvidávať,
neni to len Bože,
neni to len Bože,
chleba požíčavat.

Chlebíček sa požčá,
chlebíček sa vráti,
a moja sloboda,
a moja sloboda,
viac sa nenavráti.

Vitajte, vitajte,
len ništ nepítajte,
nevestu nemáme,
nevestu nemáme,
dívku vám nedáme.

Dajte nám ju, dajte,
máte nám ju dati,
poslala nás pre nu,
poslala nás pre nu,
Janenkova mati.

Mi vám ju nedáme,
mi ju radi máme,
až keď jej zelení,
až keď jej zelení,
víneček zjednáme.

Už ste jej vi mohli
vínček zjednati,
vi nám čiľ musíte,
vi nám čiľ musíte,
nevestu vidati.

Príklad č. 16: Zborov nad Bystricou (okr. Čadca). Spev p. Labaková. Nahrávka a transkripcia J. Važanová, 2001.

♩ = 100

I - d'e - me, i - d'e - me, cho - d'í - čka ňe - vie - me,

do - brí ľu - d'ia ve - d'ia, o - ňi nám po - ve - d'ia.

Pochválen pán Ježiš,
jako sa tu máte,
keď vi nade dvermi
svätého ňemáte.

Pozri sa, Aňička,
hore pod povali,
abi tvoje deti,
čierne oči mali.

Sedajme, sedajme
za títo dva stoli,
ñech sa tej Haňičke,
rodínečka schodí.

SUMMARY

Svadobné nôty: Ceremonial wedding tunes in the context of Slovak traditional culture

Within the varied repertoire of songs sung in the course of the traditional wedding ceremony in Slovakia specific songs were performed—usually by women without instrumental accompaniment—at particular, mostly ritual moments with context-appropriate texts to one or two recurring, locally identified wedding tune(s), called *svadobné nôty*. This phenomenon of a common local wedding melody seems to be central to the whole genre of wedding songs and is spread among the wedding traditions of central, southern, and eastern Europe, sharing the name (*svadobný hlas*, *svadbarski glas*, *svatovski glas*) and similar features.

As one of the most stable elements of the wedding ceremony, recognized as such by village performers and remaining a part of the traditional repertoire even after the disappearance of the ceremonial moments they were formerly associated with, *svadobné nôty* trigger a number of questions that have not been addressed in previous studies of wedding songs. Socio-cultural, musical, poetical, and melodic-typological aspects of *svadobné nôty* are explored in order to hypothesize on the functions these melodies may have played in the traditional wedding ceremony and in the context of patriarchal village culture, the principles and values of which were, in turn, embodied in and articulated through that ceremony as the most crucial family and community event.

Several functions of *svadobné nôty* can be identified: (1) they are ritual means of confirmation of the matrimony; (2) they communicate meanings and messages accumulated in the semantic field of the traditional village wedding ceremony; (3) they symbolize the bride's personal identity during the process of her change in status; (4) they manifest a local/regional identity of the community; (5) as melodic symbols of stability, they complement the transitional character of the wedding ceremony as a rite of passage; and (6) as the wedding ceremony was an arena for symbolic articulation of the principles of the patriarchal system, *svadobné nôty* may have alleviated contradictions of the patriarchy.

NOTATIO STRIGONIENSIS – OSTRIHOMSKÁ NOTÁCIA NA SLOVENSKU

EVA VESELOVSKÁ

Mgr. Eva Veselovská, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: eva.veselovska@savba.sk

ABSTRACT

Esztergom notation is an achievement of medieval Hungarian scriptoria. Two codices (*Bratislava Missal I*, *Nitra Gradual*) and several tens of fragments coming from 12th–18th centuries have been preserved proving the presence of the Esztergom notation on the whole territory of Slovakia. However, it is not a dominating notational system of the medieval materials; the preserved sources document a much more marginal use of this medieval notational system in Slovakia. Esztergom notation originated as an independent product of the scriptorium of the main church centre of the medieval Hungary – Esztergom.

Keywords: Slovakia, Middle Ages, notation, codex, fragment, Esztergom

Ostrihomská liturgická tradícia

V začiatkoch konštituovania cirkevnej organizácie ranostredovekého arpádovského Uhorska vplývalo na knižnú produkciu multikultúrne a multietnické prostredie. Novovznikajúce kostoly a kláštory bolo potrebné zabezpečiť liturgickými knihami rôzneho charakteru (misály, graduály, breviáre, antifonáre, žaltáre a i.). Prvý uhorský kráľ Štefan I. (997–1038) podporoval zakladanie kláštorov, fár, škôl, menoval nových biskupov, vydal zákonník, ktorý tvoril základ štátnej správy a zaručil pre cirkev slobodu. Každých desať osád malo na vlastné trovy postaviť kostol a venovať mu dve popluzia poľa a dostatočný počet služobníkov na jeho obrábanie. Kráľ prispel výbavou pre kňaza a diecézny biskup mal získať kňaza a zaobstarat' bohoslužobné knihy.¹ Na našom území je najstaršou písomnou zmienkou o zabezpečení kostola bohoslužobnými knihami

¹ GYÖRFFY, György: *König Stephan der Heilige*. Budapest : Gyormaendröd, 1988, s. 129. Zaobstaranie liturgických kníh obsahuje § 1 II. Knihy zákonov kráľa Štefana. Prvé liturgické knihy, používané v stredovekom Uhorsku, boli prinesené misionármi zo Západu.

v obci Bratka (Tekov) listina arcibiskupa Martiria z roku 1156, vydaná pri príležitosti vysviacky zemepánskeho kostola, ktorý dal postaviť istý Eusidinus.² Svetský donátor sa postaral nielen o hmotné vybavenie kostola, ale aj o bohoslužobné knihy.³ Prvé bohoslužobné knihy boli do Uhorska dovezené z Nemecka a Rakúska (Aachen, Passau, Salzburg). Potom boli odpisované najmä v kláštorných (benediktínskych) a neskôr v kapitulských skriptorských dielňach. Rukopisy boli kopírované podľa západných zahraničných vzorov. Vďaka pridaniu osláv špecifických sviatkov domácich uhorských svätcov sa od 11. storočia začína utvárať základný korpus domácej liturgickej tradície, ktorú reprezentovala liturgia hlavného cirkevného centra krajiny – Ostrihomu.⁴ V stredovekom Uhorsku bola liturgická tradícia sekulárnej cirkvi rozdelená do dvoch veľkých centier. Najstarším a hlavným cirkevným centrom krajiny bol Ostrihom. Do tohto arcibiskupstva patrilo šesť diecéz (Eger, Győr, Pécs, Vác, Veszprém, Nitra), niekoľko kolegiátnych kapitúl (medzi najdôležitejšie patrili kapituly sv. Juraja a sv. Tomáša v Ostrihome, sv. Martina v Bratislave, sv. Martina na Spiši) a významné farské kostoly niektorých kráľovských miest (napr. Pešť, Buda).⁵ Južnejšie teritória stredovekého Uhorska (Čanáď; Nagyvárad/Velký Varadín/Großwardein, dnes Oradea – biskupstvo od roku 1080; Sedmohradsko; Záhreb; Srijem) patrili pod správu arcidiecézy v Kaloči.

V počiatkoch utvárania cirkevných inštitúcií ranostredovekého Uhorska zohralo veľkú úlohu niekoľko prúdov. V misijnej činnosti, ktorá ovplyvnila základné budovanie a formovanie cirkevných tradícií Uhorska, vyniklo pôsobenie niekoľkých osobností – Pruna (Prunwalda) zo St. Gallenu, Bruna z Querfurtu, sv. Vojtecha, Radla, Astrika-Anastasiusa a sv. Gerharda.⁶ Formovanie ranostredovekej uhorskej cirkvi značne ovplyvnili tiež myšlienky veľkých benediktínskych kláštorov v Sankt Gallene a v Monte Cassine.⁷ György Györffy je na základe zachovaných liturgických kníh z prelomu 11. a 12. storočia presvedčený, že bohoslužobné formuláre, radenie sviatkov *propria de sanctis* a preberanie sviatkov lokálnych patrónov svedčí o jasnom pôvode uhorskej liturgie. Rukopisy dokumentujú silný vplyv z Porýnia, pričom veľkú úlohu mohla zohrať aj liturgia kolínskeho arcibiskupstva a arcibiskupstva v Trevíre.⁸ Mimoriadnej úcte sa tešili lokálni

² MARSINA, Richard: *Codex diplomaticus et epistolaris Slovaciae I.* Bratislava, 1971, č. 82, s. 79-80.

³ V listine sa uvádzajú knihy: „[...] plenarium unum deauratum, missale unum, nocturnale unum, psalterium unum, graduale unum“. Pozri: MARSINA, Ref. 2, s. 80.

⁴ Ranostredoveké Uhorsko sa ako nový štátny útvar formoval a konsolidoval koncom 10. storočia. Štefan I. vytvoril základnú cirkevnú organizáciu krajiny. Okolo roku 1000 založil v Ostrihome arcibiskupstvo a zriadil niekoľko biskupstiev. Pozri: KNAPPEK, Ľudevit: *Obsadzovanie uhorských biskupstiev od X. do konca XIV. storočia.* Bratislava, 1934, s. 32.

⁵ KOVÁCS, Andrea (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae : V/B Esztergom/Strigonium (Sanctorale).* Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2006, s. 18.

⁶ SZÁNTÓ, Konrád: *A katolikus egyház története I.* Budapest, 1984. GYÖRFFY, Ref. 1, s. 61-76, 112-113.

⁷ GYÖRFFY, Ref. 1, s. 130-131.

⁸ Mimoriadny vplyv nemeckej oblasti v rámci budovania repertoáru dokladá napr. analýza používaných sekvencií zo *Spišského graduálu Juraja z Kežmarku*, ktorý obsahuje spolu 68 stredovekých sekvencií. Z nich až 40 pochádza z Nemecka (18 z 10. stor., 10 z 11. stor., 9 z 12. stor., 1 zo 14. stor.). 16 sekvencií pochádza z Francúzska, 3 z Anglicka, 1 z Talianska, 2 z Čiech a 6 sekvencií pochádza z Uhorska. Pozri: AKIMJAK, Amantius – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1425).* Ružomberok, 2006, s. 77.

svätci zo St. Gallenu a z Mohuča (Gallus, Otmar, Martin),⁹ čo tiež poukazuje na dôležitú úlohu týchto dvoch oblastí pri budovaní liturgických zvyklostí uhorskej cirkvi.¹⁰

Liturgická tradícia Ostrihomu bola teda jasne vybudovaná na základoch západnej liturgie.¹¹ Počas pontifikátu pápeža Gregora VII. (1073–1085) sa objavili snahy o unifikáciu liturgie podľa Ríma v celoeurópskom meradle, no napriek tomu sa v jednotlivých liturgických tradíciách objavuje množstvo špecifických prvkov (najmä liturgia hodín poskytovala obrovské možnosti partikulárnosti).¹²

Základy vlastnej ostrihomskej liturgickej tradície dnes možno rekonštruovať na základe zachovaných liturgických rukopisov rôzneho charakteru, pochádzajúcich z konca 11. storočia. Medzi najstaršie rukopisy ranostredovekého Uhorska patria: *Hahótsky kódex* (*Sakramentár sv. Margity*, určený pre benediktínske opátstvo Hahót vo Vespérmskej diecéze; posledná štvrtina 11. stor.),¹³ *Ostrihomský benediktiónál* (benediktiónál a pontifikál; koniec 11. stor.),¹⁴ *Hartvikova agenda – Agenda pontificalis* (rituál vyhotovený pre rábskeho biskupa Hartvika; koniec 11. stor.)¹⁵ a *Nitriansky evanjeliár* (benediktínsky lekciónár; J. Sopkom je datovaný do 11. stor., ale J. Nemeš ho datuje do 30. rokov 12. stor., pričom pôvod hľadá v benediktínskom opátstve sv. Jána Krstiteľa v nemeckom Burtscheide).¹⁶ Na základe analýzy liturgie týchto najstarších rukopisov je základným a charakteristickým znakom uhorskej liturgie slávenie sviatkov prvých domácich uhorských svätcov, ktorých kanonizácia prebehla v roku 1083 za vlády kráľa Ladislava I. (sv. Svorad – Ondrej a sv. Benedikt, sv. Gerard, sv. Štefan, sv. Imrich). Ďalej sem patrí skupina svätcov, ktorým bola v ranostredovekom Uhorsku venovaná mimoriadna úcta (sv. Vojtech, sv. Alexius, sv. Václav, sv. Margita, sv. Demetrius a sv. Mikuláš). Vykryštalizovaná podoba ostrihomskeho rítu je, žiaľ, dokumentovaná rukopismi, pochádzajúcimi väčšinou až z 15. storočia (iba menšia časť je z 13., príp. zo 14. stor.). Tieto rukopisy – a v neskoršom období tlačene knihy – však reprezentujú nepretržitú liturgickú tradíciu od konca 11. storočia. Z trinástich diecéz stredovekého Uhorska patrilo sedem pod Ostrihom. Väčšina z nich dodržiavala zvyklosti

⁹ KOVÁCS, Ref. 5. V rámci 24 reprezentatívnych rukopisov, dokumentujúcich ostrihomský rítus, obsahuje napr. ofícium sv. Martina všetkých 24 kódexov, ofícium sv. Otmara cf. 12 a ofícium sv. Gallusa cf. 7 rukopisov (4 z nich pochádzajú zo Spiša).

¹⁰ GYÖRFFY, Ref. 1, s. 196.

¹¹ Predpokladáme, že aj misijné účinkovanie sv. Vojtecha v ranostredovekom Uhorsku bolo dominantne ovplyvnené zo západného smeru (Aachen – Mohuč) a z južného smeru (Rím – Monte Cassino) v duchu benediktínskych princípov.

¹² MÚCSKA, Vincent: Osobitosti uhorského liturgického kalendára v 11. storočí. In: MARSINA, Richard (ed.): *Nitra v slovenských dejinách*. Nitra, 2002, s. 181–189.

¹³ Univerzitná knižnica v Záhrebe, MR 126. KNIEWALD, Károly: Hahóti kódex. In: *Magyar Könyvszemle*, roč. 62, 1938, s. 97–112.

¹⁴ Univerzitná knižnica v Záhrebe, MR 89. KNIEWALD, Károly: Esztergomi benedictionale. In: *Magyar Könyvszemle*, roč. 65, 1941, s. 213–231.

¹⁵ Univerzitná knižnica v Záhrebe, MR 165. KNIEWALD, Károly: Hartwich győri püspök: Agenda pontificalis. In: *Magyar Könyvszemle*, roč. 65, 1941, s. 103. Všetky tri spomínané kódexy sa podľa Kniewalda dostali do Záhrebu pri príležitosti založenia tamojšieho biskupstva Ladislavom I. v 90. rokoch 11. stor.

¹⁶ SOPKO, Július (ed.): *Nitriansky kódex*. Martin, 1987. NEMEŠ, Jaroslav: *Nitriansky kódex a jeho posolstvo: Aachen. Óbuda. Nitra*. Prešov, 2006. NEMEŠ, Jaroslav: *Kodex von Neutra: Geistige Erbschaft der italienisch-griechischen Mönche und ihrer Nachfolger von Aachen*. Győr, 2007.

Ostrihomu ako „mater et caput omnium ecclesiarum Hungariae“.¹⁷ Mladšia uhorská cirkevná provincia arcibiskupstva v Kaloči (Kalocsa – *Ecclesia Colocensis*) už s Ostrihomom nebola tak zjednotená ani v používaní liturgického, ani hudobného materiálu. Zachované pamiatky z obdobia stredoveku dokumentujú vo väčšej alebo menšej miere ostrihomskú tradíciu (najmä antifonáre a breviáre, obsahujúce liturgiu hodín, svedčia o mnohých typických prvkoch ostrihomského rítu) alebo sú ovplyvnené zahraničím (napr. v 14. a 15. stor. sa na Spiši objavuje miešanie ostrihomskej liturgickej tradície s poľskými zvyklosťami krakovského okruhu). Liturgiu ostrihomského rítu v mimoriadne presnej podobe zachovávajú notované rukopisy z Bratislavy (*Bratislavské antifonáre I–IV*¹⁸, *Bratislavský misál I*¹⁹).

Ostrihomskú liturgiu používali tiež dve monastické spoločenstvá. Paulínske liturgické rukopisy a tlačé dokumentujú ostrihomskú liturgickú tradíciu ešte i v neskorostredovekých rukopisoch a novovekých tlačiach. Napriek nedostatku zachovaných stredovekých liturgických kníh reprezentujú zvyklosti ostrihomského rítu taktiež oficiové a bohoslužobné pramene (fragmenty) augustiniánov eremitov.²⁰

Ostrihomská notácia

Notačný systém, ktorý maďarská muzikologička Janka Szendrei nazýva ostrihomská alebo uhorská notácia,²¹ sa v ranostredovekom Uhorsku začal utvárať v priebehu 12. storočia. V staršej literatúre slovenskej muzikológie sa termín ostrihomská notácia ne-

¹⁷ DOBSZAY, László: Introduction. In: *Antiphonae : Monumenta Monodica Medii Aevii*. Kasel; Basel, 1999, s. 13–34.

¹⁸ BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Lubomír – SOPKO, Július – VESELOVSKÁ, Eva (eds.): *Bratislavský antifonár I*. UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2004. BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Lubomír – SOPKO, Július (eds.): *Bratislavský antifonár II*. UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2002. BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Lubomír – SOPKO, Július – VESELOVSKÁ, Eva (eds.): *Bratislavský antifonár III*. UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2005. BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Lubomír – SOPKO, Július – VESELOVSKÁ, Eva (eds.): *Bratislavský antifonár IV*. UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2007.

¹⁹ SZENDREI, Janka – RYBARIČ, Richard (eds.): *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1. Budapest, 1982.

²⁰ Komplexný pohľad na štruktúru ostrihomskej liturgickej tradície poskytujú dva diely – V/A *Esztergom/Strigonium (Temporale)*; V/B *Esztergom/Strigonium (Sanctorale)* – edície *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae* (ďalej: CAO – ECE). V poradí druhý diel (V/B) publikuje incipitový katalóg 30 spracovaných rukopisov, ktoré prezentujú stredovekú ostrihomskú liturgickú tradíciu slávenia liturgie hodín (ofícium – *proprium de sanctis, commune sanctorum*). V rámci sanktorálu sa objavuje cca 150 oficií na sviatky rôznych svätcov. Z toho približne 100 oficií je kompletných. Iba 50 z nich však tvorí integrálnu súčasť reprezentatívneho jadra ostrihomského rítu. Pozri: DOBSZAY, László – PRÓSZEKY, Gábor (eds.): *A preliminary Report*. Budapest, 1988. DOBSZAY, László – KOVÁCS, Andrea (eds.): CAO – ECE : V/A *Esztergom/Strigonium (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2004. Druhý diel V/B *Esztergom/Strigonium (Sanctorale)* pozri: KOVÁCS, Ref. 5.

²¹ SZENDREI, Janka: Graner Choralnotation. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 30, 1988, s. 5–234.

vyskytoval a nepoužíval.²² Pamiatky s týmto notačným typom boli zaraďované medzi pramene s rombickou (českou) alebo métskou notáciou. V rámci dizertačnej práce *Stredoveké liturgické kódexy s notáciou z územia Slovenska* sme preto pokladali za nevyhnutné prezentovať tento typ notácie ako samostatnú hudobnopaleografickú zložku s typickou štruktúrou výstavby neum.²³ V rámci vývoja stredovekej hudobnej kultúry zohral tento notačný systém významnú úlohu. V obrovskom časovom priestore (cca 500 rokov) bol ostrihomský notačný systém významným dokladom jedinečnej skriptorskej tradície stredovekého Uhorska.

Pri definovaní ostrihomskej notácie ako samostatnej, pôvodnej notácie stredovekého Uhorska zohrala dôležitú úlohu schopnosť, kedy sa abstraktná štruktúra notácie stala nositeľkou identity a stability. V Uhorsku sa toto chorálne písmo používalo od 12. až do 18. storočia.²⁴ Štrukturálna výstavba notácie zostala počas celého obdobia používania nezmenená.²⁵ Porovnávacie analýzy jednotlivých vývojových štádií poukázali na dva dôležité aspekty formovania a výstavby znakov. Prvý aspekt dokladá samostatnosť a organickú kontinuitu notačného systému. Na druhej strane sa objavujú vplyvy a prúdy, ktoré sa v rôznej sile a v odlišných časových etapách objavujú v prameňoch s ostrihomským notačným systémom.

Kým do konca 11. storočia prevládali v utvárajúcich sa cirkevných štruktúrach (v našom prípade si všimame najmä liturgiu a skriptorskú činnosť) ranostredovekého Uhorska vplyvy z Nemecka a z Rakúska, od začiatku 12. storočia sa dá hovoriť o postupnej zmene politicko-kultúrno-cirkevnej orientácie smerom k francúzskym a talianskym zdrojom a vzorom. V tomto období sa do Uhorska dostávajú poznatky o zavedení linajkovej osnovy (vynález Guida z Arezza) a o používaní diastematického princípu pri notovom zápise. Súčasne sa v rukopisoch začínajú objavovať prvky diastematických notačných systémov z Francúzska (métska notácia) a Talianska (severotalianske notačné školy). V druhej polovici 12. storočia sa na základe viacerých zahraničných notačných systémov (francúzske, talianske, nemecké prvky) začala v okolí Ostrihomu – hlavného cirkevného centra krajiny – postupne formovať samostatná notácia. Od začiatku išlo o diastematickú notáciu, ktorá rozlišovala rôzne tónové výšky (talianske, francúzske znaky). Pod vplyvom nemeckej písárskej techniky sa toto kontaktné notové písmo vyznačovalo plynulosťou ťahov a viazanosťou základných tvarov. Ostrihomská

²² K literatúre slovenskej historiografie pozri štúdie: PETŐCZOVÁ, Janka: K problematike výskumu pôvodných prameňov k najstarším dejinám slovenskej hudby. In: *Súzvuk* 2. Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2004, s. 95-120. PETŐCZOVÁ, Janka: Vedecké bádania a edičné aktivity súčasnej hudobnej historiografie. In: *Súzvuk* 3. Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2007, s. 131-148.

²³ VESELOVSKÁ, Eva: *Stredoveké liturgické kódexy s notáciou v slovenských archívnych fondoch : stredoveké notačné systémy z územia Slovenska*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2004.

²⁴ SZENDREI, Janka: Choralnotationen in Mitteleuropa. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 30, 1988, s. 439. Cit.: „Ako sa menila výbava písma, to znamená vedenie línií (notová osnova), písacia technika, manierizmus, miera a stupeň štylizácie podľa epoch, lokálnych tradícií, skriptórií a funkcií atď., tak zostala štrukturálna výstavba neum rovnaká.“

²⁵ Podrobnú analýzu pôvodu ostrihomskej notácie a základné odlišnosti od métskej notácie prezentuje Janka Szendrei už v prípade najstaršej pamiatky s týmto notačným systémom – *Prayovým kódexom*. Jedná sa o druhú notáciu na linajkovej osnove (napr. f. 1, f. 116^v). Pozri: SZENDREI, Ref. 21, s. 66-69.

notácia stredovekých uhorských skriptórií patrila k prvým v oblasti strednej Európy, ktoré akceptovali a prebrali linajkový systém. Podobné reformné prúdy nachádzame v cisterciánskych skriptóriách v Rakúsku a v Čechách, a neskôr – na prelome 12. a 13. storočia – aj v rámci novovznikajúcej českej (rombickej) notácie.²⁶

Za typické znaky ostrihomskej notácie sa dnes pokladá niekoľko prvkov: vrchná nota dvojtónovej neumy pes sa vždy nachádzala na pravej strane nožičky znaku, scandicus bol v každom intervale spojený a všetky jeho časti mali sklon doprava, punctová rada climacu bola vždy zvislá, vertikálna. V ostrihomskom znakovom systéme nebol obvyčajne používaný custos. Len ojedinele sa zachovali fragmenty, kde sa – pravdepodobne pod vplyvom métskeho notačného systému – custos objavuje. Individuálny charakter ostrihomskej notácie vychádzal z výstavby neumového systému, ktorý reprezentovali kontaktné neumy métsko-severotalianskeho znakového systému²⁷ a nemeckej písárskej techniky²⁸. Na rozdiel od notácií métskej alebo českej sa ostrihomská notácia nerozvinula do monumentálneho písma reprezentatívnych iluminovaných kódexov, z ktorých spomenieme napríklad: *Bratislavské antifonáre I–IV*, *Klosterneuburské antifonáre* (Cod. 65–68), české notované rukopisy 14. a 15. storočia (napr. *Luzernský graduál*, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, P. 19) a české utrakvistické kódexy z prelomu 15. a 16. storočia (napr. *Kutnohorský graduál* z konca 15. stor.²⁹). V neskorom stredoveku ju síce používali v jej monumentalizovanej, gotizovanej podobe konzervatívni paulíni, ale rukopisy neboli nikdy výraznejšie zdobené. Najdekoraatívnejšiu podobu mala ostrihomská notácia na začiatku 14. storočia, kedy sa objavuje aj na území Slovenska (*Bratislavský misál I*, *Notovaný breviár A/13* z Múzea mesta Bratislavy³⁰). Koncom stredoveku plnila ostrihomská notácia dôležitú úlohu praktického a rýchleho kurzívneho písma, ktoré nachádzame v liturgických knihách (napr. *Nitriansky graduál*), školských príručkách alebo teoretických traktátoch. Počas svojej existencie nikdy nebola expanzívna. Hranice jej výskytu sa zhodovali s diecéznym rámcom stredovekého Uhorska.

Ostrihomská notácia sa v stredovekom Uhorsku vyskytovala paralelne s inými typmi notácie. Používala sa najmä v rukopisoch, ktoré sú považované za produkt ostrihomského skriptória. Dominantným notačným systémom na území dnešného Slovenska bola počas celého stredoveku notácia métsko-gotická, ktorú dokumentu-

²⁶ SZENDREI, Janka: *Középkori hangjegyrások Magyarországon*. Budapest, 1983, s. 189–191.

²⁷ Métska notácia mala na stredovekú knižnú kultúru obrovský vplyv. Podobne ako ostrihomská notácia sa na našom území používala mimoriadne dlhé obdobie. V rôznych lokálnych verziách gotickej chorálnej notácie sa métske notačné písmo objavovalo v rukopisoch dnešného Nemecka, Rakúska, Poľska, Čiech, Slovenska, Slovinska, Chorvátska, Maďarska, Rumunska. Na území Slovenska je métskou gotickou notáciou notovaných najväčší počet rukopisov.

²⁸ Nemecká bezlinajková neumová notácia bola najstarším notačným typom, ktorý bol používaný na našom území (pramene z konca 11. až do začiatku 13. stor.). Podrobne sa týmto notačným typom v súčasnosti zaoberá Janka Bednáriková. Pozri: BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Frammenti gregoriani in Slovacchia*. Lublin : Norbertinum, 2009.

²⁹ VESELOVSKÁ, Eva – KLUGSEDER, Robert: *Graduale, Mus. Hs. 15501*. Dostupné na internete: </beschreibung/15501.pdf>

³⁰ SOPKO, Július: *Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenských knižniciach*. Martin, 1986, č. 499. VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche Liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*. Bratislava : Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2002, č. 51, s. 90–91.

je desať úplných kódexov a niekoľko stoviek fragmentov. Druhým najpoužívanejším systémom bola – podľa počtu zachovaných rukopisov a fragmentov – notácia kvadratická.³¹ Na základe posledných výskumov sa na pomyselnom treťom mieste nachádza prekvapujúco notácia česká, ktorá sa na naše územie dostala ako posledná (po r. 1350).³² Ostrihomská notácia je v poradí až štvrtým notačným systémom, používaným na území dnešného Slovenska. Je prekvapujúce, že liturgia Ostrihomu sa v rukopisoch z územia Slovenska, a najmä Bratislavy, striktnie dodržiavala. Notácia rukopisov však dokazuje notátorskú samostatnosť skriptorských dielni stredovekého Slovenska. Na našom území sa zachoval mimoriadne malý počet kompletných notovaných kódexov a fragmentárne materiály boli zo svojho pôvodného miesta vzniku a používania väčšinou premiestnené (notované zlomky sú často väzbami kníh z mladšieho obdobia, príp. sa nimi spevňovali mestské úradné knihy, napr. v mestách: Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Kremnica, Košice a i.). Preto je rekonštrukcia stredovekých skriptorských zvyklostí jednotlivých cirkevných a kultúrnych centier krajiny veľmi problematická. Jednoznačným – ale, žiaľ, nie vždy absolútne relevantným – kritériom vyvodenia možných záverov o notátorských zvyklostiach na Slovensku je počet jednotlivých kódexov a fragmentov s konkrétnou notáciou v určitej lokalite.³³ Najpresnejším ukazovateľom zaradenia rukopisov sú vždy kolofóny alebo iné marginálne (najčastejšie nekrologické) záznamy o objednávatelovi, používateľovi alebo vlastníkovi rukopisu. Okrem časti Bratislavskej kapitulskej knižnice, Spišskokapitulskej knižnice a Levočskej knižnej zbierky v Albe Iulii sa však nezachovali iné, komplexnejšie stredoveké knižné zbierky (rukopisy kláštorných knižníc sa, žiaľ, nachádzajú v rôznych zbierkach v Maďarsku a v Rumunsku, prípadne v mladších, necirkevných knižničných alebo archívnych inštitúciách na Slovensku, kam sa dostali po tzv. komunistických zvozech). Z toho dôvodu je spomínané kritérium – ako hlavná metóda presnej identifikácie a lokalizácie – málo použiteľné.

Napriek mnohým pochybnostiam považujeme zachované rukopisy s ostrihomským notačným systémom skôr za produkt skriptórií, nachádzajúcich sa mimo územia Slovenska. Na naše územie sa tieto rukopisy dostali na prelome 13. a 14. storočia, pravdepodobne ako dary alebo objednávky konkrétnych cirkevných inštitúcií na základe rôznych historických udalostí (napr. straty, požiare knižníc kapitúl alebo kláštorov,

³¹ VESELOVSKÁ, Eva: Štruktúra stredovekých notačných systémov z územia Slovenska : pomer domácich a zahraničných prvkov. In: *Slovenská hudba*, roč. 33, 2007, č. 3-4, s. 339-360. VESELOVSKÁ, Eva: Choralnotationen der Mittelalterlichen Liturgischen Kodizes des 14. und 15. Jahrhunderts in Slowakischen Archivbeständen. In: *De musica disserenda*, roč. 5, 2009, č. 1, s. 85-106.

³² VESELOVSKÁ, Eva: Die böhmische Notation in der Slowakei im 14. und 15. Jahrhundert. In: *Musicologica Istropolitana VI*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : FiF UK; Stimul, 2007, s. 9-56.

³³ Identifikácia a analýza fragmentov prebieha na základe presných postupov a metód. Okrem vyhodnotenia notačných znakov je pre provenienčné zaradenie zlomkov dôležité aj komparatívne porovnanie liturgického obsahu rukopisu (online databázy: *CANTUS*, *CANTUS PLANUS*, *LMLO*, *LaTrobeMMD*; edícia CAO – *ECE*, pramenné edície a i.; pozri bližšie v zozname edícií a web stránok na konci štúdie). Presnejšie datovanie prameňov je skôr v kompetencii klasických paleografov. V tomto smere chceme poďakovať doc. PhDr. Jurajovi Šedivému, MAS, PhD., za spoluprácu pri datovaní takmer všetkých stredovekých notovaných fragmentov z územia Slovenska, ktoré sme identifikovali počas posledných štyroch rokov v rámci projektu *Pramene stredovekej cirkevnej hudby z územia Slovenska* (č. APVV-51-043-605).

potreba zadováženia základných liturgických kníh pre konkrétny kostol). V prípade Bratislavy je mimoriadne zvláštne, že s výnimkou najstarších rukopisov Bratislavskej kapituly (*Prayov kódex*³⁴, *Bratislavský misál I* – Archív mesta Bratislavy, EC Lad. 3, EL 18, EC Lad. 21; Múzeum mesta Bratislavy A/9; Spolok sv. Vojtecha, Fasc. 322/10³⁵) sa vývoj hudobnopaleografickej stránky notovaných rukopisov domáceho, bratislavského skriptória uberal od polovice 14. storočia odlišným smerom. Notované rukopisy a fragmenty bývalej Bratislavskej kapitulskej knižnice zo 14. a 15. storočia sú totiž takmer dvesto rokov notované väčšinou métsko-gotickou, prípadne českou notáciou (napr. *Bratislavský misál „H“* z pol. 14. stor. – métsko-gotická notácia;³⁶ *Bratislavský cestovný misál* z pol. 14. stor. – métsko-gotická notácia;³⁷ *Bratislavský misál VI* z r. 1403 – métsko-gotická notácia;³⁸ *Bratislavský misál „D“*, cca r. 1430 – česká notácia;³⁹ *Žaltár kanonika Blázia* z obdobia pred r. 1419 – česká notácia;⁴⁰ *Bratislavské antifonáre I, II, IV* z druhej pol. 15. stor. – métsko-gotická notácia;⁴¹ *Bratislavský misál „G“* z r. 1488 – métsko-gotická notácia⁴²). Je možné, že o storočie skôr – v čase potreby vytvorenia nových liturgických kníh pre Bratislavu – tu mohol pôsobiť na objednávku notátor, vyškolený v ostrihomskej skriptorskej dielni. Oveľa pravdepodobnejšia je ale možnosť, že produkcia liturgických rukopisov v skriptóriu Bratislavskej kapituly sa rozbehla približne až v 30. rokoch 14. storočia (približne z tohto obdobia pochádza *Bratislavský misál „H“*).

Bratislavská kapitula bola nesporne jednou z najvýznamnejších skriptorských dielní, ktoré v Uhorsku existovali pri inštitúcii kapituly. Nevieme, kedy presne vznikla, ale počas pobytu kráľa Šalamúna a jeho dvora v 70. rokoch 11. storočia v Bratislave došlo podľa slovenského paleografa Juraja Šedivého k rozhodujúcemu impulzu a následnému prerodu pôvodne misijného centra na inštitúciu prepošstva.⁴³ Zmienka v dekrétach kráľa Kolomana (1095–1116) je reakciou na novozriadenú kapitulu.⁴⁴ Je otázne, kedy vzniklo popri kapitule aj funkčné skriptorium. Okrem diplomatickej produkcie listín, ktorá bola pre kapitolu určite prvoradá a bezpochyby aj časovo veľmi blízka samotnému vzniku kapituly, mohlo skriptorium produkovať aj odpisy liturgických kníh. Predpokladáme však, že to bolo až

³⁴ SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku*. Martin, 1982, č. 201. Széchényiho národná knižnica v Budapešti (ďalej OSzK), sign. MNy 1.

³⁵ KNAUZ, Nándor: *A Pozsonyi káptalannak kéziratái*. Esztergom, 1870, Kn 10. SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin, 1981, č. 5. SOPKO, Ref. 30, č. 495. SZENDREI, Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest, 1981, C 17, C 98. VESELOVSKÁ, Ref. 30, č. 23, 50, s. 73, 89–89.

³⁶ OSzK, Clmae 94.

³⁷ OSzK, Clmae 435.

³⁸ MMB A/2 + AMB EC Lad. 2/34.

³⁹ OSzK, Clmae 216.

⁴⁰ OSzK, Clmae 212.

⁴¹ Bližšie pozri štúdie D. Burana, J. Sopka a E. Veselovskej v CD-ROM edícii UNESCO, Ref. 18.

⁴² OSzK, Clmae 219.

⁴³ ŠEDIVÝ, Juraj: *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*. Bratislava, 2007, s. 35–36. Juraj Šedivý prezentuje detailný popis stredovekej písomnej kultúry Bratislavskej kapituly na základe analýzy kódexových, diplomatických a epigrafických materiálov.

⁴⁴ Dekréty vznikli okolo r. 1100. Pozri: ŠEDIVÝ, Juraj: Skriptorium Bratislavskej kapituly – písmo rukopisov zo 14.–15. storočia. In: *Pamiatky a múzeá*, roč. 52, 2003, č. 1, s. 10–13.

o niečo neskôr. Každopádne je pôvod prvých liturgických kníh, používaných kapitulou, nejasný. Za najpravdepodobnejšiu možnosť považujeme dodanie potrebných liturgických kníh z hlavného cirkevného centra krajiny – teda z Ostrihomu – do Bratislavy (podobne, ako koncom 11. storočia do novozaloženého biskupstva v Záhrebe⁴⁵).

Dnes najstaršou pamiatkou z Bratislavskej kapitulskej knižnice, v ktorej sa objavil aj novovznikajúci ostrihomský notačný systém, je *Prayov kódex*.⁴⁶ Od *Bratislavského misála I* je takmer o jedno storočie starší (predpokladaný vznik je okolo r. 1192–1195, časť pochádza z 13. stor.). V Bratislave určite nevznikol, ale používal sa tu od polovice 13. storočia (podľa zápisu na f. 15').⁴⁷ Je prekvapujúce, že počas vpádu Přemysla Otakara II. (1271, 1273) nebol tento rukopis zničený. Dodnes totiž väčšina historikov a kodikológov argumentuje, že Bratislavská kapitula utrpela počas premyslovského vpádu veľké straty (do r. 1300 sa totiž zachovalo minimálne množstvo rukopisov). Existencia *Prayovho kódexu* v Bratislave ale svedčí o tom, že nie všetky liturgické rukopisy Bratislavskej kapituly museli byť zničené. Každopádne je otázne, či pred rokom 1273 v Bratislave vôbec existovalo činné skriptorium, zamerané na odpisovanie a produkciu liturgických rukopisov. Zaujímavá je aj otázka notačných systémov *Prayovho kódexu*.⁴⁸ V tomto sakramentári sa notované úseky nachádzajú len na niektorých miestach, pretože nešlo o kódex s prioritne hudobným obsahom. Notácia bola písaná iba ako forma poznámky. V rukopise sa používajú tri verzie notácií: bezlinajková notácia, linajková notácia z 90. rokov 12. storočia a o niekoľko rokov mladšia ostrihomská notácia, vytvorená pod silným francúzskym – metským vplyvom (20. roky 13. stor.). Diastematická notácia bez linajkovej osnovy svedčí o benediktínskom pôvode

⁴⁵ Z konca 11. stor. pochádzajú: najstarší zachovaný súbor stredovekých notovaných rukopisov uhorskej proveniencie – *Sakramentár sv. Margity*, MR 126 (tzv. *Hahótsky kódex*, ktorý bol určený pre benediktínske opátstvo Hahót vo Vespřemskéj diecéze), *Ostrihomský benediktionál*, MR 89 (benediktionál obsahuje požehnania vyslovované nad zhromaždením veriacich a z menšej časti liturgiu obradov, ktoré vykonával biskup – sčasti teda ide aj o pontifikál), a tzv. *Hartvikova agenda*, MR 165 (rituál vyhotovený pre rábskeho biskupa Hartvika). Prof. Kniewald predpokladá, že sa do Záhrebu dostali pri príležitosti založenia biskupstva Ladislavom I. (1090–1095). Podľa neho bol prvý záhrebský biskup benediktínskym mníchom v Hahóte, pričom domovský kláštor ho vybavil do biskupského úradu sakramentárom – tzv. *Hahótským kódexom*. Všetky spomínané rukopisy sú dominantne notované nemeckou bezlinajkovou neumovou notáciou, ktorá určite pochádza z benediktínskeho skriptória. Základné prvky ostrihomského notačného systému obsahuje ale napr. *Hartvikova agenda* (ff. 20^r–22^r, *Genealogia Christi*). Všetky rukopisy sa v súčasnosti nachádzajú v Záhrebe. Pozri: MÚCSKA, Ref. 12. KNIEWALD, Ref. 13, Ref. 14, Ref. 15.

⁴⁶ Kódex bol súčasťou kapitulskej knižnice do r. 1813, kedy sa ako dar dostal do Maďarského národného múzea. Dnes sa nachádza v Széchényiho národnej knižnici v Budapešti, sign. Mny 1.

⁴⁷ O vzniku a pôvode kódexu sa vedú polemiky (P. Ratkoš – L. Mezey). Vznikol v benediktínskom skriptorii. Je notovaný troma typmi notácie (nemecká bezlinajková neuma, ostrihomská notácia, metská notácia). Podľa záznamov na f. XXVI bol však kódex v rokoch 1203–1216 v šomodskom kláštore. Do Bratislavy sa dostal okolo r. 1241, o čom svedčí zápis, ktorý sa vzťahuje na bratislavskú rodinu Chucar: „Uxor Iohannis occiditur et uxor Chucar a Cumanis captivatur“. Pozri: SÓPKO, Ref. 34, s. 17–20. MEZEY, László: A Pray kódex keletkezése. In: *Magyar Könyvszemle*, roč. 87, 1971, č. 2–3, s. 109–123. RATKOŠ, Peter: Nový pohľad na vznik a funkciu Prayovho kódexu. In: *Slovenská archivistika I*. Bratislava, 1966, s. 98–119.

⁴⁸ SZENDREI, Janka: A Pray-kódex vonalrendszeres kottái. In: *Zenatudományi dolgozatok III*. Budapest, 1980, s. 183–213. HULKOVÁ, Marta: Prayov kódex. In: *Pamiatky a múzeá*, roč. 48, 1999, č. 4, s. 52–53.

rukopisu. V staršej literatúre bývala označovaná ako nemecká, prípadne St. Gallenská notácia. Janka Szendrei však poukázala na fakt, že z nemeckého bezlinajkového systému je v bezlinajkovej diastematickej notácii *Prayovho kódexu* použitý vlastne len nemecký *clivis*.⁴⁹ Na nemecké písmo sa do istej miery viaže aj častejšie používanie samostatných virg. V prípade *Prayovho kódexu* však ide o notačný systém, ktorý síce ešte nemožno nazývať ostrihomskou notáciou, ale jej jemné, vertikálne smerujúce tvary sú už charakteristickým znakom ostrihomskeho notačného systému, ktorý sa – v rovnakej podobe – používal až do konca 18. storočia. Druhý variant notácie *Prayovho kódexu* je najstarším príkladom linajkového notového systému v stredovekých prameňoch Uhorska. Jedná sa už o vykryštalizovaný ostrihomský systém (R. *Domine Jesu Christe*, f. 132^v; Cao 6997 HR, s. Galli; A. *Vidi aquam*, f. 55^v, Cao 5403 CBVHDF; Trop. *Clemens et benigna*, f. 144^v), ktorý svedčí o schopnosti uplatnenia diastematického princípu ostrihomských neumových štruktúr na linajkovej osnove.⁵⁰ Janka Szendrei predpokladá, že normatívne rukopisy s novým notačným systémom sa objavili v Uhorsku už o niekoľko desiatok rokov (presnejšie o 20–25 rokov) skôr, ako bol vytvorený *Prayov kódex*. Prvými notátormi podľa nej boli určite domáci skriptori, pretože najstaršie príklady ostrihomskej notácie dokladajú pentatonický melodický dialekt, používaný v Uhorsku (domáce melodické prvky) a repertoár ostrihomskej liturgie. Reformné notové písmo sa mohlo šíriť iba z hlavného cirkevného centra krajiny – z Ostrihomu.⁵¹ Treťou notáciou *Prayovho kódexu* je notácia vytvorená štýlom métskej písárskej techniky, pochádzajúcej z francúzskeho (lotrinského) okruhu Nevers a Troyes (*Exultet*, prefácie, ff. XXVIII^r–1^r; omša na sviatok Najsvätejšej Trojice, ff. 99^v–100^r; Intr. *Benedicta sit*, Gr. *Benedictus es Domine*, All. V. *Benedictus es Domine*, Off. *Benedictus sit Deus Pater*, s veršom *Benedicamus Patrem et Filium*; mariánska omša, ff. 101^v–102^r, 103^v–104^r; All. V. *Dulcis mater*, Seq. *Mira mater*, Off. *Recordare*, Com. *Beata viscera*; omša *de sancta Trinitate super sponsum et sponsam*, ff. 116^v–117^r; All. V. *Honor virtus*). Úplne sa vytráca používanie virgy. Ostatné tvary neum dokumentujú ostrihomské štruktúry, ovplyvnené francúzskymi (lotrinskými) školami. Podobný prejav ostrihomskeho notačného systému, pochádzajúci z územia Slovenska, obsahuje bardejovský fragment antifonára z druhej polovice 13. storočia.⁵²

Ďalšie rukopisy Bratislavskej kapitulskej knižnice pochádzajú až z prelomu 13. a 14., respektíve až zo začiatku 14. storočia. Ide o časť Biblie z konca 13. storočia,⁵³ *Bratislavský misál*

⁴⁹ SZENDREI, Ref. 21, s. 28–32.

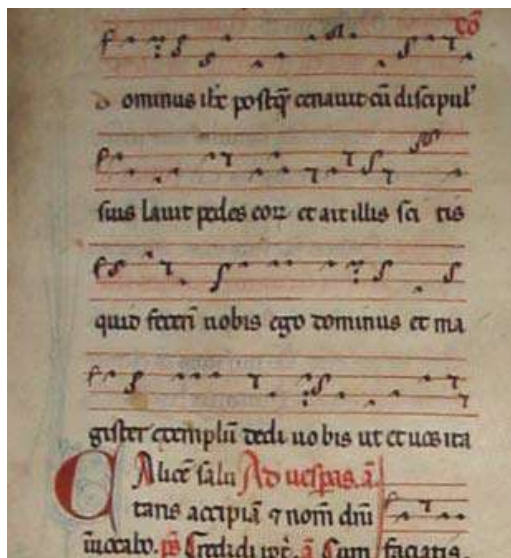
⁵⁰ Detailnú komparáciu jednotlivých znakov uvádza vo svojej štúdii Janka Szendrei. Pozri: SZENDREI, Ref. 21, s. 34–48.

⁵¹ Podobné reformy notačných zvyklostí sú doložené takmer z celej Európy. Napr. v Čechách dal po vzniku arcibiskupstva v r. 1344 arcibiskup Arnošt z Pardubic prepísať všetky reprezentatívne liturgické knihy do českej rombickej notácie. Podľa pražských kódexov museli byť následne prepísané aj olomoucké notované rukopisy (od r. 1376 sufragánne biskupstvo Prahy).

⁵² Za informáciu o zlomku ďakujeme PhDr. Janke Petőczovej, CSc. z Ústavu hudobnej vedy SAV. Okrem francúzskeho vplyvu sa zatiaľ len v jedinom rukopise objavili aj prvky talianskej písárskej techniky, a to v sekvenciári *Záhrebského notovaného misála* (Františkánska knižnica v Güssingu, sign. 1/42).

⁵³ ŠEDIVÝ, Ref. 43, s. 55–56, 244. OSzK, Clmae 50.

I,⁵⁴ zlomok breviára z Múzea mesta Bratislavy,⁵⁵ fragment (sign. A 23/4) zo Széchényiho národnej knižnice v Budapešti⁵⁶ a niekoľko fragmentov, ktoré sú dnes uložené v Archíve mesta Bratislavy⁵⁷. Nevznikli v bratislavskom skriptóriu, ale kapitula ich už v polovici 14. storočia používala. Najnovšie výskumy a publikácie Juraja Šedivého napríklad potvrdzujú staršie tvrdenie Janky Szendrei a Richarda Rybariča o pôvode vzniku *Bratislavského misála I*.⁵⁸ S určitou možnosťou možno konštatovať, že notátor kódexu pochádzal z ostrihomského prostredia. Podľa Juraja Šedivého vychádzalo písmo kódexu (gotická minuskula) z talianskych vzorov, pričom vznik rukopisu datuje okolo roku 1300. Výzdoba kódexu obsahuje talianske (miniatury iniciál), ale aj domáce prvky (akantové formy, fleuronée).⁵⁹ Notácia kódexu predstavuje vrcholné štádium ostrihomskej notácie s použitím všetkých typických prvkov tohto systému (plynulé ťahy, esovitá podoba pesu, nedelený scandicus, vertikálny climacus s bipunctuálnym úvodom, atď.). Znaková sústava je podľa starých uhorských spôsobov umiestnená do dvoch stĺpcov na červenej 4-linajkovej notovej osnove a kľúče nasledujú v kvintách. Custos sa nepoužíva a climacus je uvádzaný vo variante s úvodným bipunctom alebo s tractulom.



Obr. č. 1: Bratislavský misál I, Spolok sv. Vojtecha v Trnave, detail.⁶⁰

⁵⁴ KNAUZ, Ref. 35, č. 10, s. 13-14. DANKÓ, Josephus: *Vetus hymnarium ecclesiasticum Hungariae*. Budapest, 1893, s. 213, 275. SOPKO, Ref. 35, s. 49-50. SZENDREI – RYBARIČ, Ref. 19. VESELOVSKÁ, Ref. 30, s. 41-42. BURAN, Dušan – ŠEDIVÝ, Juraj: Bratislavský misál I. In: BURAN, Dušan a kol.: *Gotika*. Bratislava, 2003, s. 779. ŠEDIVÝ, Ref. 43, s. 88-92.

⁵⁵ Múzeum mesta Bratislavy, sign. A/13. SOPKO, Ref. 30, č. 499. VESELOVSKÁ, Ref. 30, č. 51, s. 90-91. ŠEDIVÝ, Ref. 43, s. 92-95.

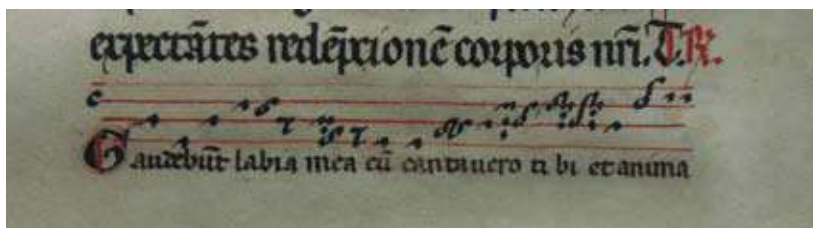
⁵⁶ SZENDREI, Ref. 35, F 346. SZENDREI, Ref. 21, Obr. 11b, s. 94, 98.

⁵⁷ ŠEDIVÝ, Ref. 44, s. 10.

⁵⁸ SZENDREI – RYBARIČ, Ref. 19.

⁵⁹ BURAN – ŠEDIVÝ, Ref. 54, s. 779.

⁶⁰ Vyobrazenie celého fragmentu fólia pozri: VESELOVSKÁ, Ref. 23, Príloha II.



Obr. č. 2: Notovaný breviár A/13, Múzeum mesta Bratislavy, detail.

V ostrihomskej notátorskej dielni vznikol aj *Notovaný breviár A/13* z Múzea mesta Bratislavy,⁶¹ ktorý sa zachoval, žiaľ, len vo fragmentárnej podobe.⁶² Juraj Šedivý priraduje typ písma breviára k písmu *Bratislavského misála I*, pričom pripúšťa rovnaké skriptorské vzory, či dokonca aj rovnakú skriptorskú dielňu.⁶³ Jeho tvrdenia potvrdzuje aj ostrihomská notácia zlomku bez métskych vplyvov. Jednotlivé neumové tvary datujeme približne o 10–20 rokov mladšie ako tvary notácie *Bratislavského misála I* (iná písacia látka; rýchlejšie ťahy notátora; pes, scandicus a torculus majú viazaný tvar s jasným sklonom doprava; climacus je však vertikálny). Talianske vplyvy v paleografickej zložke oboch kódexov súvisia s historickými predpokladmi a s novými predstaviteľmi vzdelanostných kruhov uhorského kráľovského dvora zo začiatku 14. storočia.⁶⁴ Štruktúra a formy neum patria medzi reprezentatívne príklady kaligrafickej podoby ostrihomskej notácie v najdôležitejších kódexoch Uhorska z obdobia ohraničeného rokmi 1290–1360 (*Ostrihomský notovaný breviár* zo Strahovskej knižnice v Prahe,⁶⁵ *Bratislavský misál I*, *Istanbulský misál*,⁶⁶ *Istanbulský antifonár* – cca r. 1360⁶⁷). Najstarší spomedzi spomínaných kódexov, *Ostrihomský notovaný breviár* (sign. DE.I.7), má k bratislavskému zlomku breviára formovo pravdepodobne najbližšie. Obsahovo je ale prekvapujúca odchýlka v nápeve antifóny *Salva nos Domine*, ktorá je v *Notovanom breviári A/13* uvedená zhodne ako v *Istanbulskom antifonári* (f. 44^r, incipit v tvare: g, a–c, c, d, c, c, h atď.). Je zaujímavé, že *Ostrihomský notovaný breviár* obsahuje diametrálne odlišný melodický nápev (e–f–g–f–e, d–e, e, f, d, d–c atď.), ktorý sa ale objavuje na f. 79^r *Bratislavského antifonára IV*. Táto drobná odchýlka opäť potvrdzuje nami vyslovený

⁶¹ VESELOVSKÁ, Ref. 30, č. 51, s. 90–91. ŠEDIVÝ, Ref. 43, s. 92–95.

⁶² Nándor Knauz vo svojom súpise kníh kapitulskej knižnice uvádza tri kompletne breviáre zo 14. stor. Pozri: KNAUZ, Ref. 35, s. 36, 92, 244.

⁶³ ŠEDIVÝ, Ref. 43, s. 93.

⁶⁴ Na podnet nového kráľa Roberta z Anjou boli do Uhorska pozývané talianske šľachtické rody, cirkevní hodnostári a kupci.

⁶⁵ Strahovská premonštrátska knižnica v Prahe, sign. DE.I.7. SZENDREI, Janka (ed.): *Breviarium Notatum Strigoniense* (saec. XIII). Musicalia Danubiana 17. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1998.

⁶⁶ Notovaný misál zo 14. stor. z Múzea Topkap Seray v Istanbul, Deissmann 60. Dostupné na internete: <<http://www.zti.hu/earlymusic/cd-catalogue/cd-catalogue.html/RZ00271/1>>

⁶⁷ SZENDREI, Janka (ed.): *The Istanbul Antiphonal (about 1360)*. Musicalia Danubiana 18. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2002. Topkap Seray, Istanbul, Deissmann 42. DEISSMANN, Adolf: *Forschungen und Funde im Serai : Mit einem Verzeichnis der nichtislamischen Handschriften im Topkapu Serai zu Istanbul*. Berlin; Leipzig, 1933.

predpoklad, že v Bratislave napísané rukopisy (*Bratislavské antifonáre I, II, IV*) smerujú k hudobnému obsahu *Ostrihomského notovaného breviára* z Prahy.⁶⁸

Z ďalších, fragmentárne zachovaných rukopisov z Bratislavy dokumentuje ostrihomský znakový systém 14. storočia päť zlomkov: *Notovaný misál EC Lad. 1/16* z Archívu mesta Bratislavy, *Antifonár EL 8* z Archívu mesta Bratislavy, *Antifonár MUS 1-11* z Hudobného múzea Slovenského národného múzea, fragment antifonára z väzby rukopisu *Postilla studentium Universitatis Pragensis* Konráda Waldhausera SNA 86 zo Slovenského národného archívu (Kn 90) a fragment notovaného misála z väzby rukopisu *Libellus contriubulationis de Selleyensi captivitate etc.* Petra Šimigina (sign. 482) z Ústrednej knižnice Slovenskej akadémie vied.⁶⁹

Notovaný misál EC Lad. 1/16 z Archívu mesta Bratislavy sa zachoval v mimoriadne poškodenej a ťažko čitateľnej podobe. Notácia fragmentu sa približuje ostrihomským formám, ktoré boli vytvorené pod francúzskym vplyvom, podobne ako notácia hlavného korpusu *Záhrebského notovaného misála* zo začiatku 13. storočia (Františkánska knižnica v Güssingu, sign. 1/43).⁷⁰ Pes nemá celkom jednoliaty, esovitý charakter, skôr je pod vplyvom francúzskych vzorov. Úvodné punctum je mierne predĺžené. Clivis je francúzsky (métsky) pravouhlý. Scandicus má dvojdielnu formu. Je skôr vertikálny. Plynulý, negotizovaný tvar majú aj torculus a porrectus. Climacus je ostrihomský, vertikálny s úvodným bipunctum.

Antifonár EL 8 z Archívu mesta Bratislavy reprezentuje kaligrafickú podobu ostrihomského systému s jasnou a typickou ostrihomskou štruktúrou výstavby notačným



Obr. č. 3: *Antifonár EL 8*, Archív mesta Bratislavy.

⁶⁸ VESELOVSKÁ, Eva: Lamentatio Jeremiae v stredovekých prameňoch so vzťahom k územiu Slovenska. In: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, s. 146-180.

⁶⁹ VESELOVSKÁ, Ref. 30, č. 6, 21, 37, 46, 64.

⁷⁰ CD-katalóg Oddelenia starej hudby Maďarskej akadémie vied v Budapešti (RZ 0094), dostupný na internete: <<http://www.zti.hu/earlymusic/cd-catalogue/00000077.htm>> SZENDREI, Ref. 35, C 47.

foriem. Notácia fragmentu sa približuje notácii reprezentatívnych kódexov prelomu 13. a 14. storočia.

Fragment *Antifonára* z väzby rukopisu *Postilla studentium Universitatis Pragensis* Konráda Waldhausera SNA 86 zo Slovenského národného archívu (Kn 90) má takmer identickú formovú štruktúru ostrihomskej notácie ako *Antifonár EL 8* z Archívu mesta Bratislavy. Dá sa usudzovať, že oba zlomky pochádzajú z rovnakej skriptorskej dielne. Formy neum majú mimoradne príbuzné tvary. Mierne odlišný je len tvar torculu (antifonár zo SNA má oblúkovejší tvar, torculus na zlomku z AMB je hranatejší). Na antifonári zo SNA sa nachádza aj climacus vo forme bez úvodného bipunctu. Zaujímavé



Obr. č. 4: Notovaný misál, väzba rukopisu *Libellus contributionis de Selleyensi captivitate etc.* Petra Šimigina (sign. 482), Ústredná knižnica Slovenskej akadémie vied.

sú aj punctuálne rady, ktoré sú spojené do retiazkovitého, viazaného tvaru.

Fragment *Notovaného misála* z väzby rukopisu *Libellus contributionis de Selleyensi captivitate etc.* Petra Šimigina (sign. 482) z Ústrednej knižnice Slovenskej akadémie vied reprezentuje taktiež kaligrafickú podobu ostrihomskeho systému.⁷¹ Na fragmente z *Commune Sanctorum* (sviatok sv. Vojtecha) sa objavuje ale aj typický métsky prvok. Pes je vytvorený v úvode so samostatným punctom, nasleduje vertikálne stavaná virga s hlavicou smerujúcou doprava. Pre ostrihomský notačný systém ale jasne hovorí jednodielny scandicus a vertikálny climacus s úvodným bipunctom. Často je používaná bivirga. Podľa typu notácie môže ísť o príklad ostrihomskeho notačného systému z druhej polovice 14. storočia (1360–1380) pod vplyvom stále silnejúcej métskej notácie.

Antifonár MUS 1-11 z Hudobného múzea Slovenského národného múzea reprezentuje už gotizovanú podobu ostrihomskej notácie z prelomu 14. a 15. storočia. V tomto období sa už začínajú objavovať niektoré väčšie štrukturálne zmeny v základných tvaroch neum, ktoré svedčia o veľkom vplyve métskeho systému na produkciu notovaných rukopisov v uhorských skriptóriách tohto obdobia.

⁷¹ VESELOVSKÁ, Ref. 30, č. 6, 21, 37, 46, 64.



Obr. č. 5: *Antifonár MUS 1-11*, Hudobné múzeum Slovenského národného múzea, detail.

Postupujúci trend miešania ostrihomských a métskych tvarov dokladá *scandicus*, ktorý sa objavuje v dvojdielnej forme.

V Banskej Bystrici sa z druhej polovice 14. storočia zachovali dva pramene notované ostrihomským notačným systémom: fragment *Graduálu* (Mestská úradná kniha z r. 1591)⁷² približne z roku 1350 a fragment *Antifonára* (Cechy 1636)⁷³ približne z roku 1370. Oba rukopisy sú uvedené na 4-linajkovej notovej osnove červenej farby. Zaujímavé je, že zlomok graduálu používa *custos*. *Punctum* je v oboch prípadoch v úvode s jemnou vlásočnicovou čiarou (podobne *clivis*). Ostrihomský pes je plynulý, v tvare písmena S (doprava naklonený). *Scandicus* je taktiež plynulý – jednodielny. Vertikálny *climacus* je uvedený bipunctom. *Torculus* aj *porrectus* majú plynulý tvar. Všetky tvary neum reprezentujú kaligrafické štádium ostrihomskej notácie v polovici 14. storočia (1350–1370). Mladší fragment antifonára prezentuje zvláštnu formu *clivisu*, ktorého úvodné, horizontálne rameno je takmer rovné, bez akéhokoľvek náznaku manieristického oblúka.



Obr. č. 6: *Graduál* (Mestská úradná kniha z r. 1591), Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Banská Bystrica, detail.

⁷² VESELOVSKÁ, Ref. 23, s. 159-160.

⁷³ VESELOVSKÁ, Ref. 23, s. 164.



Obr. č. 7: *Antifonár* (Cechy 1636), Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Banská Bystrica.

Z prelomu 15. a 16. storočia pochádza tlačený zlomok *Misála* (*Bergrechnungen Anno 1576*) z Banskej Štiavnice.⁷⁴ Notičný systém je rovnaký ako v prípade fragmentu *Graduálu – sekvenciára J 2013* zo Slovenskej národnej knižnice v Martine. Predpokladáme, že bol určite notovaný v niektorom paulínskom skriptóriu. Opäť je používaný *custos*, ostrihomské tvary sú striktne dodržané vo všetkých formách. Pes je plynulý a má esovitý tvar. Podobne *scandicus* je jednodielny, smerujúci doprava. *Climacus* je s úvodným bipunctom a s vertikálne, zvisle zoradenými zostupnými punctami. *Clivis* je métsky, klasický, pravouhlý, s jasným rombickým zakončením. *Torculus* a *porrectus* sú plynulé, taktiež s rombickými zakončeniami.



Obr. č. 8: Tlačený *Misál* (*Bergrechnungen Anno 1576*), Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica, detail.

⁷⁴ VESELOVSKÁ, Ref. 23, s. 192.



Obr. č. 9: *Antifonár, Tomus 1/Fons 42/Fasc. 1/Nro. 13 (Weinumgelt Register 1588–1593)*, Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica.

Štátnom archíve v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica, sa nachádzajú tri neskorostredoveké zlomky pravdepodobne z paulínskeho skriptória: fragmenty *Antifonára, Tomus 1/Fons 42/Fasc.1/Nro. 13 (Weinumgelt Register 1588–1593)* a dvoch graduálov – *Copier Buech 1627–1628, Copier Buech 1629–1630*.

Fragment antifonára pochádza z polovice 15. storočia.⁷⁵ Ostrihomská notácia prezentuje niekoľko typických dokladov miešania prvkov ostrihomskej notácie s métskym systémom. Použitý je métsky pes so samostatným úvodným punctom. V prípade úvodu scandicu a torculu nastáva delenie plynulej formy, kedy je jeden ťah vytvorenia znaku vystriedaný dvoma, prípadne až troma ťahmi brkom. Tvary notácie sa približujú notačnému systému zlomku *Antifonára – Kammerrechnung* (Magistrát mesta Modry, *Register beeder Stadtcammerer als Abraham Labrovitz und Daniel Sixt 1665*) zo Štátneho archívu v Bratislave, pobočka Modra.



Obr. č. 10: *Graduál, Copier Buech 1627–1628*, Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica, detail.

Fragmenty graduálov pochádzajú z rovnakého liturgického kódexu (majú zhodné rozmery notácie – výška notovej osnovy: 30–31 mm, medzera: 10 mm, punctum: 9 x 7–9 mm) z paulínskeho skriptória. Ostrihomská notácia prísne dodržiava všetky typické formy tohto systému podobne, ako v prípade zlomku *Graduálu – sekvenciára J 2013* zo Slovenskej národnej knižnice v Martine.

⁷⁵ Zlomok dokladá zaujímavý liturgický obsah: A. *Quid est quod me querebatis* (cao4521 HRD), A. *Clamavi et exaudivit* (cao1824 EVHSL), A. *Auxilium meum a domino* (cao1536 EVH), A. *In domum domini laetantes* (cao3229 EVHR), feria tertia A. *Qui habitas in caelis* (cao4473 EVHSL), ktorý sa približuje liturgickým zvyklostiam tzv. *Hartkerovho antifonára* (okolo r. 1000, St. Gallen Stiftsbibliothek, s. 390–391).

Pravdepodobne z rovnakého skriptória pochádza aj zlomok antifonára a fragment *Graduálu H III/2 mac 50* (1610–1611) z Archívu mesta Košice. Ostrihomská notácia z konca 15. storočia je umiestnená na červenú 4-linajkovú notovú osnovu s jednoduchým čiernym rámovaním. Použité sú kľúče C a F, custos nie je. Neskoršou rukou sú pre nápevy dopísané žánrové zaradenia („off“, „co“ a pod.) a posuvka (*hes*). Notácia fragmentu reprezentuje klasický ostrihomský typ s mohutnou gotizáciou tvarov. Duktus notácie je vertikálny. Clivis je s úvodným bipunctom. Pes je esovitý. Scandicus je plynulý, nedelený. Notácia fragmentu je identická s kremnickými fragmentmi graduálov (*Copier Buech 1627–1628*, *Copier Buech 1629–1630*), martinským zlomkom (*Graduál – sekvenciár J 2013*) a graduálom zo Západoslovenského múzea v Trnave (bez sign.).

Z Archívu mesta Košice dokumentuje ostrihomský systém aj zlomok *Antifonára H III/2 re 6* (1621–1645). Zlomok pochádza z polovice 15. storočia. Notácia používa typické ostrihomské tvary. Je umiestnená do 6 riadkov červenej 4-linajkovej notovej osnovy bez použitia custosu.

Z polovice 15. storočia pochádza *Antifonár – Kammerrechnung* (Magistrát mesta Modry, *Register beeder Stadtcammerer als Abraham Labrovitz und Daniel Sixt 1665*) zo Štátneho archívu v Bratislave, pobočka Modra, ktorý vo svojom systéme výnimočne používa aj custos (pravdepodobne pod vplyvom produkcie skriptorských dielní z úze-



Obr. č. 11: *Graduál*, *Copier Buech 1629–1630*, Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica



Obr. č. 12: *Antifonár – Kammerrechnung* (Magistrát mesta Modry, *Register beeder Stadtcammerer als Abraham Labrovitz und Daniel Sixt 1665*), Štátny archív v Bratislave, pobočka Modra, detail.

Graduál – sekvenciár J 2013 reprezentuje klasickú ostrihomskú notáciu, s gotizovanými tvarmi z konca 15. storočia.⁷⁹ Systém je umiestnený na 4-linajkovú notovú osnovu červenej farby s dvojitém červeným rámovaním s použitím custosu. Duktus notácie je vertikálny. Clivis je s úvodným bipunctom. Pes je esovitý. Scandicus je plynulý, nedelený. Použité sú kľúče C a F a posuvka (*hes*). Fragment môže byť výtvorom niektorého z uhorských paulínskych skriptórií, ktoré – najmä koncom stredoveku – vo svojich veľkorozmerných kódexoch zachovávali nielen ostrihomskú liturgickú tradíciu, ale aj ostrihomský notačný systém. Notácia fragmentu je identická s kremnickými fragmentmi graduálov (*Copier Buech 1627–1628*, *Copier Buech 1629–1630*). Je nanajvýš pravdepodobné, že spolu s martinským fragmentom pochádzajú z rovnakej liturgickej knihy.

Špecifická skriptorská činnosť paulínov v Uhorsku zakonzervovala ostrihomské notačné prvky, v čom boli uhorskí paulíni rovnako striktní ako v dodržiavaní ostrihomskej liturgie (až do neskorého stredoveku a dokonca aj v novoveku). V celouhorskom meradle paulíni ako jediní adaptovali znakovú sústavu ostrihomskej notácie do monumentálnej, gotizovanej podoby. Je zaujímavé, že rozmery paulínskych kódexov sú zhodné s reprezentatívnymi rukopismi Bratislavskej kapituly z 15. storočia.⁸⁰

Zlomok z Martina sa približuje rukopisom paulínskych notačných škôl (*Graduál F 21*, *Graduál F 333*, *Antifonár C 56*, *Misál M 21*, *Cantuale C 46*),⁸¹ fragmentu neznámeho pôvodu a obsahu z rumunskej Miercurey Cuic, ktoré vo svojich publikáciách *A magyar középkor hangjegyes forrásai* a *Középkori hangjegyírások Magyarországon* uverejňuje Janka Szendrei.

Antifonár J 2027 je notovaný ostrihomskou notáciou s miešaním métskych prvkov. Datujeme ho do druhej polovice 15. storočia.⁸² Systém je umiestnený do desiatich riadkov 4-linajkovej notovej osnovy červenej farby, ktorý obsahuje časť oficiových spevov na sviatok sv. Jána Krstiteľa podľa ostrihomskej liturgickej tradície.⁸³ V notačnej sústave fragmentu prevažujú ostrihomské prvky nad métskymi. Často sú použité kompozitné neumy. Antifonár dokumentuje typický ostrihomský plynulý esovitý pes, dvojdielny scandicus (zložený je zo spojeného, esovitého pesu bez vrchnej hlavice a virgy). Clivis je pravouhlý, s nevýrazným rombickým zakončením, prípadne bez rombickej hlavice. Torculus a porrectus majú plynulý, viazaný tvar. Climacus je s úvodnou bi-



Obr. č. 15: *Antifonár J 2027*, Slovenská národná knižnica v Martine.

⁷⁹ VESELOVSKÁ, Ref. 23, s. 210.

⁸⁰ SZENDREI, Ref. 21, s. 5–234.

⁸¹ Porovnaj: SZENDREI, Ref. 21, s. 143: č. 24, s. 146: č. 25a, 25b, s. 147: č. 25d, s. 148: č. 25e.

⁸² VESELOVSKÁ, Ref. 23, s. 211.

⁸³ SZENDREI, Ref. 66, f. 180^v.



Obr. č. 16: Zlomok *Graduálu*, koniec 14. storočia, Západoslovenské múzeum v Trnave.

virgou. O silnej métskej tradícii svedčí používanie custosu a doprava smerujúci rad klesajúcich punctov climacu (typický ostrihomský tvar clivisu je prísne vertikálny).

V Západoslovenskom múzeu v Trnave sme mali – na základe odporúčania Ivony Kollárovej z Ústrednej knižnice SAV – prednedávnom možnosť preštudovať nepublikovaný fragment *Graduálu* (bez sign.), ktorý predstavuje typický ostrihomský systém neskorého stredoveku. Fragment pochádza z konca 14. storočia a pravdepodobne nepochádzal z paulínskeho skriptória.⁸⁴ Formy ostrihomskej notácie sú bez métskeho vplyvu. Prekvapujúco je použitý custos. Zlomok sa približuje notácii kremnických fragmentov (*Copier Buech* 1627–1628, *Copier Buech* 1629–1630) a martinského zlomku (*Graduál – sekvenciár* J 2013).

Na východnom Slovensku sa ostrihomská notácia zachovala vo fragmente *Antifonára*, ktorý počas výskumu v Štátnom archíve v Levoči, pobočka Bardejov, objavila Janka Petőczová. Je vzácnym príkladom raného

štádia formovania základných prvkov ostrihomského notačného systému (druhá polovica 13. stor.) v kombinácii s francúzskym vplyvom (cisterciánske skriptorské dielne z Francúzska, príp. Poľska). Znakový systém fragmentu sa približuje druhej linajkovej notácii *Prayovho kódexu*, notácii fragmentu *Graduálu* OSzK E 76⁸⁵ a notácii hlavného korpusu *Záhrebského notovaného misálu* zo začiatku 13. storočia (Františkánska knižnica v Güssingu, sign. 1/43).⁸⁶ Pes ešte nemá jednoliaty, esovitý charakter, ale je jasne pod vplyvom francúzskych vzorov (cisterciánsky notačný prvok v ostrihomskej notácii). Je vytvorený plynulým ťahom. Úvodné punctum je ale predĺžené – podobne ako v poľských cisterciánskych rukopisoch. Úvodné punctum má do istej miery samostatný, horizontálny charakter, ktorý potom doprava nasmeruje virga s hlavicou doprava. Clivis je francúzsky (métsky) pravouhlý. Scandicus má ostrihomskú, plynulú, jednodielnu podobu s podobným úvodným punctom ako pes. Je mierne naklonený doprava (má rovnaký tvar ako v spomínanom *Záhrebskom notovanom misále*). Plynu-

⁸⁴ Otázku pôvodu komplikuje iluminovaná iniciála s bohatým fleuronée. Keďže paulíni svoje kódexy nevyzdobovali, je otázne, či napriek paulínskym formám notácie kódex v paulínskom prostredí naozaj vznikol.

⁸⁵ SZENDREI, Ref. 35, F 197.

⁸⁶ CD-katalóg Oddelenia starej hudby Maďarskej akadémie vied v Budapešti (RZ 0094), dostupný na internete: <<http://www.zti.hu/earlymusic/cd-catalogue/00000077.htm>> SZENDREI, Ref. 35, C 47.

lý, negotizovaný tvar majú aj torculus a porrectus. Climacus je ostrihomský, vertikálny s úvodným bipunctom.



Obr. č. 17: Fragment *Antifonára sign. 914 Liber titulorum*, koniec 13. storočia, Štátny archív Levoča, pobočka Bardejov, detail.⁸⁷

Pri celkovom hodnotení kódexov a fragmentov s ostrihomskou notáciou zastáva zvlášť ne postavenie mesto Nitra. Toto mesto nemá ešte svoj stredoveký notovaný materiál spracovaný. Zo stredovekého fondu cirkevných inštitúcií Nitry sa do dnešných dní zachoval na svojom pôvodnom mieste len *Nitriansky evanjeliár* (ekfonetické znaky, prvky nemeckej bezlinajkovej neumovej notácie). Táto najstaršia liturgická kniha z územia Slovenska⁸⁸ pochádza podľa najnovších výskumov Jaroslava Nemeša z nemeckého Aachenu (Burtscheid, benediktínsky kláštor zasvätený Jánovi Krstiteľovi)⁸⁹. Žiaľ, z ďalších storočí (12.–16. stor.) sa nezachovali žiadne liturgické knihy (kódexy alebo fragmenty), viažuce sa dokázateľne na Nitru (neboli zatiaľ paleograficky alebo muzikologicky evidované a spracované). O to prekvapujúcejšou skutočnosťou je, že okrem ranonovovekého kódexu – tzv. *Nitrianske-*

⁸⁷ Za poskytnutie fotokópie *Antifonára* ďakujeme PhDr. Janke Petőczovej, CSc., z Ústavu hudobnej vedy SAV.

⁸⁸ SOPKO, Ref. 16. NEMEŠ, *Nitriansky kódex*, Ref. 16. NEMEŠ, *Kodex von Neutra*, Ref. 16. KÁČE-RÍK, Adrian: *Codex Nitriensis latinus*. Edizione critica del codice. Romae, 1998.

⁸⁹ NEMEŠ, *Kodex von Neutra*, Ref. 16. Základ sanktorálu kódexu pochádza z byzantského prostredia juhu Talianska. Obsahuje neobvyčajne veľký počet sviatkov (140 sviatkov s 244 oslavami). Bol napísaný podľa viacerých predlôh. Medzi sviatky sanktorálu, ktoré sú typické pre ostrihomský rítus, sú okrem sviatku sv. Vojtecha zaradené aj sviatky sv. Alexia (17. 7., začiatok slávania tohto sviatku v Uhorsku je pripisovaný práve sv. Vojtechovi), sv. Václava (28. 9.), sv. Demetera (26. 10.) a sv. Mikuláša (6. 12.). K týmto sviatkom ale nie je pridaný úplný text čítania, vigília alebo oktáva.



Obr. č. 18: *Nitriansky graduál*, sign. 67, Slovenský národný archív.

ho graduálu, sa v nedávnej minulosti v Nitrianskej diecéznej knižnici objavilo šesť fragmentov s ostrihomským notačným systémom z 15. a 16. storočia.

V Nitre sa teda ostrihomská notácia zachovala v prípade jedného ranonovovekého rukopisu, tzv. *Nitrianskeho graduálu* (Slovenský národný archív, sign. 67).⁹⁰ Kurzívna forma má vertikálny tvar, ostrihomské formy sú doplnené niektorými prvkami z métskej notácie. Použitý je métsky pes so samostatným úvodným punctom, za ktorým nasleduje virga s hlavicou doprava, ktorá má vertikálny driek. V celom kódexe je používaný custos, čo môžeme považovať taktiež za métsky prvok, ktorý je typický pre rukopisy skriptorských dielní z územia Slovenska. Práve vďaka miešaniu prvkov dominantného notačného systému rukopisu – ostrihomskej notácie – s métskymi prvkami predpokladáme, že rukopis mohol vzniknúť nielen pre potreby kostola sv. Jakuba v Nitre (v Nitre sa používal od r. 1588),

ale aj v nitrianskom skriptóriu.

Túto hypotézu by bolo možné upresniť na základe hlbšej analýzy fragmentárne zachovaných rukopisov v Nitrianskej diecéznej knižnici, ktorá zatiaľ ešte nebola realizovaná z časových dôvodov.

Z celého územia Slovenska sa totiž jedine v Nitre (príp. aj v Bratislave) mohol tento notačný systém – vďaka pôsobeniu skriptorov vyškolených v Ostrihome – aj uplatniť. Pripustenie možnosti, že v Nitre používali ostrihomský systém totiž dokumentujú spomínané najnovšie, mimoriadne vzácne nálezy notovaných fragmentov z Nitrianskej diecéznej knižnice. Tieto rukopisy sme mali možnosť spracovať vďaka upozorneniu Mgr. Marka Ďurča (t. č. asistenta Katedry histórie Katolíckej univerzity v Ružomberku), ktorý nám zaslal 12 fotoreprodukcii z pravdepodobne troch antifonárov (6 fólií) z 14. a zo začiatku 16. storočia (liturgia adventu, sviatok Narodenia Pána, Assumptio BMV).

Zlomky najstaršieho antifonára dokladajú vzácne štádium ostrihomského systému – poslednej tretiny 14. storočia. Prvky ostrihomskej notácie majú esovitý, plynulý tvar a sú poznačené gotizáciou základných tvarov. Ovplynené sú dobovými, módnymi prvkami, ktoré sa do ostrihomského systému dostali z métskej notácie (v niektorých prípadoch nastal rozpad scandicu na dve časti, ojedinele nie je dodržaný prísne vertikálny rad klesajúcich punctov v climacu, ale puncty smerujú doprava). Štyri najstaršie zlomky prekvapujúco používajú custos, 5-linajkovú notovú osnovu a kľúče C, E, G (kľúč G je v kvintovom postavení nad kľúčom C). Rozpad ostrihomskej formy

⁹⁰ KNAUZ, Ref. 35, Kn 71. SOPKO, Ref. 30, č. 509.

scandicu dokumentuje aj druhá, o niečo mladšia písárska ruka ďalších troch príbuzných fólií (šesť fotoreprodukcí). Notácia nepoužíva custos (!). Namiesto plynulého, esovitého tvaru pesu a scandicu, sa používa métsky, dvojdielny tvar. Climacus sa už takmer vôbec neobjavuje vo vertikálnej podobe, ale s bipunctom a radom doprava smerujúcich, klesajúcich punctov. Notácia je prekvapujúco umiestnená na 5-linajkovú notovú osnovu, pričom práve tento fakt môže svedčiť o adaptácii ostrihomského systému v skriptórii v Nitre. V ostrihomských rukopisoch sa totiž uplatňoval skôr 4-linajkový systém bez použitia custosu. Mimoriadne podobný systém sa nachádza v *Ostrihomskom kapitulári Clmae 408*,⁹¹ ktorý pochádza z roku 1370. Notačný systém je – podobne ako v prípade nitrianskych zlomkov – umiestnený do 11 riadkov notovej osnovy.

Posledná dvojica zlomkov (antifóny zo sviatku Nanebovstúpenia Panny Márie) pochádza zo začiatku 16. storočia. Notačný systém ostrihomskej notácie je zachovaný v rovnakej forme ako v prípade *Nitrianskeho graduálu*. Domnievame sa, že mohlo ísť o rovnakého notátora. Kurzívna forma má vertikálny tvar, ostrihomské formy sú doplnené niektorými prvkami métskej notácie. Použitý je métsky pes so samostatným úvodným punctom, za ktorým nasleduje virga s hlavicou doprava, ktorá má vertikálny driek. V celom kódexe je používaný custos, čo môžeme považovať opäť za typický prvok rukopisov skriptorských dielní z územia Slovenska.

Na záver by sme radi spomenuli niekoľko príkladov zvláštného notačného typu, ktorý sa na území Slovenska používal na prelome 15. a 16. storočia.

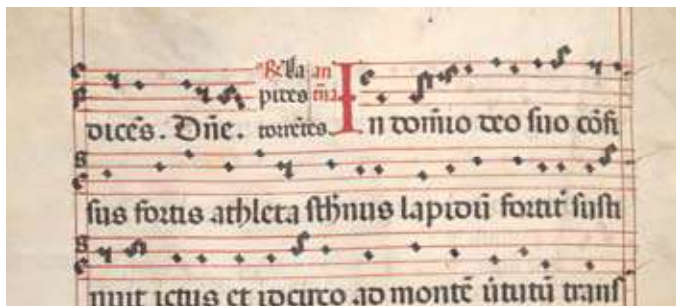
Príklad zmenenej estetiky kódexov (pod vplyvom talianskej renesancie) dokumentuje *Bratislavský antifonár III*.⁹² Podľa typu notačných znakov ho radíme skôr k rukopisom, vytvoreným pod vplyvom renesančných tendencií a zvyklostí budínskeho skriptória.⁹³ V rámci reformného procesu sa v polovici 15. storočia vytvorilo kontaktné notačné písmo, ktoré nemožno považovať za čistú métsku notáciu, pretože v nej pôsobili ostrihomské prvky. Janka Szendrei nazýva tento notačný typ métsko-gotickou ostrihomskou zmiešanou notáciou. Vznik tohto notového písma odzrkadľuje vzdelanostnú úroveň uhorských skriptórií, ktoré síce budovali na starej tradícii, ale nebránili sa ani zahraničným vplyvom (najmä v čase vlády Žigmunda Luxemburského, ale aj v neskoršom období). Prvými reprezentantmi métsko-gotickej zmiešanej notácie sú dva zväzky antifonárov s ostrihomským rítom z polovice 15. storočia (*Ostrihomský antifonár Mss. I. 3*, Metropolitná arcibiskupská knižnica v Ostrihome). K znakovkej a formovej štruktúre *Ostrihomského antifonára Mss. I. 3* sa pridružujú napríklad aj neumové tvary fragmentu *Graduálu* (Štátny archív v Bratislave, pobočka Modra, Magistrát mesta Modry, *Kammerrechnung 3112* z roku 1660), ktoré vznikli v tretej, alebo štvrtej štvrtine 15. storočia.⁹⁴ Métsko-gotickú zmiešanú notáciu s plynulými, spojenými líniami používa tzv. *Graduál Františka Futakiho* (1463). Ďalšími rukopismi, ktoré používajú uvoľnenú techniku tohto

⁹¹ SZENDREI, Ref. 35, C 99. SZENDREI, Ref. 21, s. 124.

⁹² BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ, *Bratislavský antifonár III*, Ref. 18.

⁹³ VESELOVSKÁ, Eva: *Hudobný obsah*, In: BURAN – JANKOVIČ – SOPKO – VESELOVSKÁ, *Bratislavský antifonár III*, Ref. 18.

⁹⁴ VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*, Tomus I. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2008, s. 75.



Obr. č. 19: Bratislavský misál III, EC Lad. 6, f. 1^v, Archív mesta Bratislavy.

systému sú okrem *Bratislavského antifonára III* aj *Budínsky žaltár*,⁹⁵ chorálne knihy, ktoré sú pripisované činnosti záhrebského biskupa Osváta Thuza (MR 1, MR 10) a *Bakóczov graduál*.⁹⁶ Métsko-gotický zmiešaný znakový systém bol významným notačným typom druhej polovice 15. storočia a začiatku 16. storočia. Bol používaný najmä v centrálnych uhorských skriptorských dielňach (Ostrihom, Budín).

Znaková sústava *Bratislavského antifonára III* (ako napr. climacus s úvodným traktulom) sa prikláňa k métskym tvarom. Tvary clivisu a pesu majú striedavo podobu métsku (s typickým punctovým zakončením) a niekedy sa objavujú i plynulé, esovité ostrihomské tvary týchto notačných znakov. Zvláštne prevedenie scandicu, ktoré sa odkláňa od typickej métskej formy, keď v sekundových krokoch za sebou nasledujú dva puncty a virga, dokladá v prípade *Bratislavského antifonára III* viazaný ostrihomský tvar. Duktus písma notátora je tiež skôr ostrihomský. *Bratislavský antifonár III* sa svojím hudobným a liturgickým obsahom taktiež zaraďuje medzi kódexy, ktoré dodržiavali ostrihomský úzus v presnej podobe. Vzhľadom na iný typ používanej notácie a najnovšie porovnávacie výskumy spevov lamentácií s notovanými rukopismi ostrihomskej tradície považujeme tento kódex za produkt budínskeho, prípadne ostrihomského skriptória.⁹⁷ Miestom jeho používania však bola koncom stredoveku Bratislava.

Tri stredoveké fragmenty zo Štátneho archívu v Bratislave, pobočka Trnava – *Graduál* (Štátny archív v Bratislave, pobočka Trnava, Cechy – murári /Meisterbuch/ 1653–1870), *Graduál* (Štátny archív v Bratislave, pobočka Trnava, Magistrát mesta Trnavy, IIIId/598 / Liber taxarum 1605–1669) a *Graduál* (Štátny archív v Bratislave, pobočka Trnava, Magistrát mesta Trnavy, IIIId/599/Liber restantiarum 1659–1676) – sú notované taktiež zmiešaným métsko-gotickým znakovým systémom z konca 15. storočia. Pochádzajú z rovnakého kódexu, čo dokazujú kodikologické parametre (výška notovej osnovy: 30 mm, medzera: 8 mm). Notačný systém je umiestnený na 5-linajkovú notovú osnovu červenej farby v dvojitom červenom rámovaní. Použité sú kľúče C a G. Custos je ukončený tenkou vlásočnicovou čiarou. Pes má ostrihomský tvar. Je plynulý, mierne naklonený doprava. Clivis je bez rombického zakončenia. Scandicus je dvojdielny (punctum a pes). Climacus je bez

⁹⁵ Podľa Janky Szendrei vznikli oba kódexy v budínskej skriptorskej dielni.

⁹⁶ SZENDREI, Janka (ed.): *Graduale Strigoniense (saec. XV/XVI)*. Musicalia Danubiana 12. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993.

⁹⁷ VESELOVSKÁ, Ref. 68.



Obr. č. 20: *Graduál* (Štátny archív v Bratislave, pobočka Trnava, Cechy – murári /Meisterbuch/ 1653–1870).

úvodného tractulu. Torculus a porrectus majú plynulý, nedelený tvar bez rombického zakončenia. Rovnakým notačným systémom je notovaných aj päť fragmentov graduálov zo Štátneho archívu v Bratislave, pobočka Modra,⁹⁸ ktoré pravdepodobne pochádzajú z rovnakého kódexu, prípadne z toho istého skriptória ako fragmenty z Trnavy.

Zmiešaným métsko-gotickým systémom sú notované aj dva fragmenty zo Slovenskej národnej knižnice v Martine.

Misál J 2010 je notovaný métsko-gotickou zmiešanou notáciou druhej polovice 14. storočia. Systém je umiestnený na 4-linajkovú notovú osnovu červenej farby bez rámovania, s kľúčom C a s posuvkou (*hes*). Punctum začína tenkou čiarou, ktorú vytváralo držanie



Obr. č. 21: *Misál J 2010*, Slovenská národná knižnica v Martine, detail.

⁹⁸ Bližší popis pozri: VESELOVSKÁ, Ref. 94, č. 14, 16, 18, 19, 44.



Obr. č. 22: *Graduál 2012*, Slovenská národná knižnica v Martine.

brka. Clivis, porrectus a torculus majú vertikálny tvar. Pes je buď vertikálny alebo mierne naklonený doprava, plynulý až esovitý. Scandicus je vytvorený z dvoch stúpajúcich punctov a virgy (vrchná hlavička virgy je otočená doprava i doľava). Climacus je zložený z bivirgy a klesajúcich, doprava smerujúcich punctov. Custos nie je použitý. Použité sú bipunctum aj kompozitné neумы. V notácii prevažujú métske prvky nad ostrihomskými.

Graduál J 2012 dokumentuje métsko-gotickú zmiešanú notáciu z konca 15. storočia, ktorá je umiestnená na 5-linajkovú notovú osnovu červenej farby. Custos bol pravdepodobne dopisovaný mladšou rukou. Použité sú kľúče C a F. Pes a torculus sú v úvode so samostatným punctom, clivis je bez rombového zakončenia. Climacus je s úvodnou bivirgou a doprava smerujúcim radom klesajúcich punctov. Scandicus

má ostrihomskú, zmiešanú podobu (punctum, tractulus, virga) i métsku (dva stúpajúce puncty a virga). Použitá je bivirga aj pes resupinus. Métske tvary sú v prevahe nad ostrihomskými (scandicus, climacus).

Záver

Ostrihomský notačný systém zohral v rámci vývoja stredovekej hudobnej kultúry významnú úlohu. V obrovskom časovom priestore (cca 500 rokov) bola ostrihomská notácia významným dokladom jedinečnej skriptorskej tradície stredovekého Uhorska.

Pri definovaní ostrihomskej notácie ako samostatnej, pôvodnej notácie stredovekého Uhorska zohrala dôležitú úlohu schopnosť, kedy sa abstraktná štruktúra notácie stala nositeľkou identity a stability. V Uhorsku sa toto chorálne písmo používalo od 12. až do 18. storočia. Štrukturálna výstavba notácie zostala počas celého obdobia používania nezmenená. Porovnávacie analýzy jednotlivých vývojových štádií poukázali na dva dôležité aspekty formovania a výstavby znakov. Prvý aspekt dokladá samostatnosť a organickú kontinuitu notačného systému. Na druhej strane sa objavujú vplyvy a prúdy, ktoré sa v rôznej sile a v odlišných časových etapách objavujú v prameňoch s ostrihomským notačným systémom.

Táto notácia sa začala formovať v druhej polovici 12. storočia v okolí Ostrihomu, hlavného cirkevného centra krajiny, na základe viacerých zahraničných notačných systémov (francúzske, talianske, nemecké prvky). Od začiatku išlo o diastematickú notáciu, ktorá rozlišovala rôzne tónové výšky (talianske, francúzske znaky). Pod vplyvom nemeckej písárskej techniky sa toto kontaktné notové písmo vyznačovalo plynulosťou ťahov a viazanosťou základných tvarov. Ostrihomská notácia stredovekých uhorských skriptórií patrila k prvým v oblasti strednej Európy, ktoré akceptovali a prebrali linajkový systém. Podobné reformné prúdy nachádzame v cisterciánskych skriptóriách

v Rakúsku a v Čechách, a neskôr – na prelome 12. a 13. storočia – aj v rámci novovznikajúcej českej (rombickej) notácie. Počas svojej existencie ostrihomská notácia nebola nikdy expanzívna. Hranice jej výskytu sa zhodovali s diecéznym rámcom stredovekého Uhorska.

Štúdiá bola vypracovaná v rámci VEGA č. 2/0125/10.

Zoznam rukopisov:

- Antifonár* (Szendrei C 56, *Paulínsky antifonár*, Univerzitná knižnica v Záhrebe, MR 8)
Bakóczov graduál (Metropolitná arcibiskupská knižnica v Ostrihome, Mss.I.1, 3b)
Bratislavský antifonár I (Archív mesta Bratislavy EC Lad. 3)
Bratislavský antifonár II (Archív mesta Bratislavy EC Lad. 4 + Slovenský národný archív č. 4, Múzeum mesta Bratislavy A-5, A-49, 671/arch. 29a, 454/arch. 1928)
Bratislavský antifonár III (Archív mesta Bratislavy EC Lad. 6)
Bratislavský antifonár IV (Slovenský národný archív 2)
Bratislavský antifonár V (Slovenský národný archív 17)
Bratislavský cestovný misál (Clmae 435)
Bratislavský misál I (Archív mesta Bratislavy: EC Lad. 3, EL 18, EC Lad. 1/21; Múzeum mesta Bratislavy: A/9, Spolok sv. Vojtecha: Fasc. 322/10, Fasc. 200 c.15c TR.A.61)
Bratislavský misál VI (Múzeum mesta Bratislavy A/2, Archív mesta Bratislavy EC Lad.2/34)
Bratislavský misál „D“ (Národná Széchényiho knižnica v Budapešti, Clmae 216)
Bratislavský misál „G“ (Národná Széchényiho knižnica v Budapešti, Clmae 219)
Bratislavský misál „H“ (Národná Széchényiho knižnica v Budapešti, Clmae 94)
Budínsky žaltár (Metropolitná arcibiskupská knižnica v Ostrihome, Mss.I.3c)
Cantuale (Szendrei C 46, Częstochowa 583 R.I.-215)
Graduál Františka Futakiho (Múzeum Topkap Seray v Istanbule, 2429, Deissmann 68)
Hahótsky kódex - Sakramentár sv. Margity (Univerzitná knižnica v Záhrebe, MR 126)
Hartvikova agenda – Agenda pontificalis (Univerzitná knižnica v Záhrebe, MR 165)
Istanbulský misál (Múzeum Topkap Seray v Istanbule, Deissmann 60)
Istanbulský antifonár (Múzeum Topkap Seray v Istanbule, Deissmann 42)
Klosterneuburské antifonáre (Stiftsbibliothek Augustiner-Chorherren Klosterneuburg, Cod. 65–68)
Kutnohorský graduál (Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.15501)
Luzernský graduál (Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, P. 19)
Misál M 21 (Szendrei M 21, *Paulínsky misál*, Štátny archív v Šoproni, Inc. 80)
Nitriansky evanjeliár (Archív Nitrianskej kapituly)
Nitriansky graduál (Slovenský národný archív 67)
Ostrihomský antifonár (Metropolitná arcibiskupská knižnica v Ostrihome, Mss. I. 3)
Ostrihomský benediktionál (Univerzitná knižnica v Záhrebe, MR 89)
Ostrihomský kapitulár (Národná Széchényiho knižnica v Budapešti, Clmae 408)
Ostrihomský notovaný breviár (Strahovská premonštrátska knižnica, Praha, DE.I.7)
Prayov kódex (Národná Széchényiho knižnica v Budapešti, Mny 1)
Záhrebský antifonár MR 1 (Univerzitná knižnica v Záhrebe, MR 1)
Záhrebský antifonár MR 10 (Univerzitná knižnica v Záhrebe, MR 10)
Záhrebský notovaný misál (Františkánska knižnica, Güssing, sign. 1/43)
Žaltár kanonika Blázia (Národná Széchényiho knižnica v Budapešti, Clmae 212)

Zoznam fragmentov:

Antifonár EL 8 (Archív mesta Bratislavy)

Antifonár MUS 1-11 (Hudobné múzeum Slovenského národného múzea)

Antifonár J 2027 (Slovenská národná knižnica v Martine)

Antifonár (*Postilla studentium etc.* Konráda Waldhausera, Slovenský národný archív 86)

Antifonár (Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Banská Bystrica, Cechy 1636)

Antifonár (Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica, *Tomus 1/Fons 42/ Fasc. 1/Nro. 13. Weinumgelt Register 1588–1593*)

Antifonár (Štátny archív v Bratislave, pobočka Modra, Magistrát mesta Modry, *Kammerrechnung -Register beeder Stadtcammerer als Abraham Labrovitz und Daniel Sixt 1665*)

Antifonár sign. 914 Liber titulorum (Štátny archív Levoča, pobočka Bardejov)

Bratislavský misál VI (Múzeum mesta Bratislavy A/2, Archív mesta Bratislavy EC Lad.2/34)

Graduál J 2012 (Slovenská národná knižnica v Martine)

Graduál (Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Banská Bystrica, Mestská úradná kniha z r. 1591)

Misál (Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica, *Bergrechnungen Anno 1576*)

Graduál (Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica, *Copier Buech 1627–1628*)

Graduál (Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Kremnica, *Copier Buech 1629–1630*)

Graduál (Štátny archív v Bratislave, pobočka Modra, Magistrát mesta Modry, *Kammerrechnung 3112 z roku 1660*)

Graduál (Štátny archív v Bratislave, pobočka Trnava, Magistrát mesta Trnavy, Cechy – murári /Meisterbuch/ 1653–1870)

Graduál (Štátny archív v Bratislave, pobočka Trnava, Magistrát mesta Trnavy, IIId/598/ *Liber taxarum 1605–1669*)

Graduál (Štátny archív v Bratislave, pobočka Trnava, Magistrát mesta Trnavy, IIId/599/ *Liber restantiarum 1659–1676*)

Graduál (Západoslovenské múzeum Trnava, sine sign.)

Graduál (Szendrei F 21, Maďarská akadémia vied v Budapešti, T 292)

Graduál (Szendrei F 197, Národná Széchényiho knižnica v Budapešti, E 76)

Graduál (Szendrei F 333, Országos Levéltár E 159/1571/20)

Graduál – sekvenciár J 2013 (Slovenská národná knižnica v Martine)

Lekcionár (Szendrei F 346, Národná Széchényiho knižnica v Budapešti, A 23/IV)

Misál J 2010 (Slovenská národná knižnica v Martine)

Misál (Štátny archív v Banskej Bystrici, pobočka Banská Štiavnica, *Bergrechnungen Anno 1576*)

Misál 4925 (Štátny archív v Bratislave, pobočka Modra, Magistrát mesta Modry, *Rechnung des Kirchengatters /-/, 1610–1615*)

Notovaný breviár A/13 (Múzeum mesta Bratislavy)

Notovaný misál EC Lad. 1/16 (Archív mesta Bratislavy)

Notovaný misál (*Libellus contribulionis etc.* Petra Šimigina, sign. 482, Ústredná knižnica Slovenskej akadémie vied)

Zoznam pramenných edícií a katalógov:

- AH DREVES, Carl Maria: *Analecta Hymnica Medii Aevi : V. Historiae Rhythmicae*. Leipzig, 1889.
- BA I BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Lubomír – SOPKO, Július – VESELOVSKÁ, Eva (eds.): *Bratislavský antifonár I*. UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2004.
- BA II BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Lubomír – SOPKO, Július (eds.): *Bratislavský antifonár II*. UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2002.
- BA III BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Lubomír – SOPKO, Július – VESELOVSKÁ, Eva (eds.): *Bratislavský antifonár III*. UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2005.
- BA IV BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Lubomír – SOPKO, Július – VESELOVSKÁ, Eva (eds.): *Bratislavský antifonár IV*. UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2007.
- BA V BURAN, Dušan – JANKOVIČ, Lubomír – SOPKO, Július – VESELOVSKÁ, Eva (eds.): *Bratislavský antifonár V*. UNESCO – Pamäť sveta, Memoria Slovaciae Medii Aevi Manuscripta. Martin : Slovenská národná knižnica, 2007.
- BNS SZENDREI, Janka (ed.): *Breviarium Notatum Strigoniense (saec. XIII)*. Musicalia Danubiana 17. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1998.
- CA FALVY, Zoltán – MEZEY, László (eds.): *Codex Albensis*. Monumenta Hungariae Musica I. Budapest; Graz, 1963.
- Cao HESBERT, Jean René (ed.): *Corpus Antiphonarium Officii I–IV*. Roma, 1963–1970.
- CAO – ECE DOBSZAY, László – PRÓSZEKY, Gábor (eds.): *A preliminary Report*. Budapest, 1988.
- CAO – ECE. I/A Salzburg DOBSZAY, László (ed.): *CAO – ECE : I/A Salzburg (Temporale)*. Budapest, 1988.
- CAO – ECE. II/A Bamberg CZAGÁNY, Zsuzsa (ed.): *CAO – ECE : II/A Bamberg (Temporale)*. Budapest, 1994.
- CAO – ECE. III/A Praha CZAGÁNY, Zsuzsa (ed.): *CAO – ECE : III/A Praha (Temporale)*. Budapest, 1996.
- CAO – ECE. III/B Praha CZAGÁNY, Zsuzsa (ed.): *CAO – ECE : III/B Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum)*. Budapest, 2002.
- CAO – ECE. IV/A Aquleia GILÁNYI, Gabriella – KOVÁCS, Andrea (eds.): *CAO – ECE : IV/A Aquleia (Temporale)*. Budapest, 2003.
- CAO – ECE. V/A Strigonium DOBSZAY, László – KOVÁCS, Andrea (eds.): *CAO – ECE : V/A Strigonium (Temporale)*. Budapest, 2004.

- CAO – ECE. V/B **Strigonium** KOVÁCS, Andrea (ed.): *CAO – ECE : V/B Strigonium (Sanctorale)*. Budapest, 2006.
- GS SZENDREI, Janka (ed.): *Graduale Strigoniense (saec. XV/XVI)*. Musicalia Danubiana 12. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1993.
- GR *Le graduel romain*. Édition critique par les moines de Solesmes, II. Les sources. Solesmes, 1957 (*Graduale Triplex*. Solesmes; Paris, 1979).
- IA SZENDREI, Janka (ed.): *The Istanbul Antiphonal (about 1360)*. Musicalia Danubiana 18. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2002.
- LOA DOBSZAY László (ed.): *Liber Ordinarius Agriensis (1509)*. Musicalia Danubiana Subsidia 1. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2000.
- MHMA I RAJECZKY, Benjamin (ed.): *Melodiarum Hungariae Medii Aevi I : Hymny et sequentiae*. Budapest, 1956.
- MNS SZENDREI, Janka – RYBARIČ, Richard (eds.): *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1. Budapest, 1982.
- MMMA/A RAJECZKY, Benjamin – SZENDREI, Janka – DOBSZAY, László (eds.): *Monumenta Monodica Medii Aevii : Antiphonae*. Band V/I–III. Kassel; Basel etc., 1999.
- NK SOPKO, Július (ed.): *Nitriansky kódex*. Martin 1987.
- Paléographie Musicale Mocquereau, André (ed.): *Les principaux Manuscrits de Chant Grégorien, Ambrosien, Mozarabe, Gallican publiés en fac-similés phototypiques par les Bénédictins de Solesmes*. 18. zv. Solesmes etc., 1886–.
- SA ADAMKO, Rastislav – VESELOVSKÁ, Eva – ŠEDIVÝ, Juraj: *Spišský antifonár*. Ružomberok, 2008.
- SG AKIMJAK, Amantius – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Spišský graduál Juraja z Kežmarku (1425)*. Ružomberok, 2006.

Cao konkordancie:

- C Paris Bibliothèque nationale de France lat. 17436 (Compiègne, 9. storočie)
- G Durham Cathedral Library B. III. 11 (Severné Francúzsko, 11. storočie)
- B Bamberg Staatsbibliothek lit. 23 (Bamberg, 11.–12. storočie)
- E Ivrea Biblioteca Capitolare 106 (Ivrea, 11. storočie)
- M Monza Basilica di S. Giovanni Battista – Biblioteca Capitolare e Tesoro C. 12/75 (Monza, 11. storočie)
- V Verona Biblioteca Capitolare XCVIII (Verona, 11. storočie)
- H St. Gallen Stiftsbibliothek 390-391 (*Hartkerov antifonár*, cca r. 1000)
- R Zürich Zentralbibliothek Rh 28 (Rheinau, 13. storočie)
- D Paris Bibliothèque nationale de France lat. 17296 (St-Denis, 12. storočie)
- F Paris Bibliothèque nationale de France lat. 12584 (St-Maur-les-Fossés, 12. storočie)
- S London The British Library Add. 30850 (San Domingo de Silos, 11. storočie)

L Benevento Biblioteca Capitolare V. 21 (San Lupo Benevento, 12. storočie)

Skratky (latinsky, slovensky):

A/a	Antiphona / Antiphonae / antifóna
Ab	Benedictus Antiphona / antifóna k Benedictus
Am	Magnificat Antiphona /antifóna k Magnificat
AMB	Archív mesta Bratislavy
BMV	Beata Maria Virgo
cao	Corpus Antiphonarium Officii
CAO – ECE	Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae
Com.	Communio / comúnió
Comm.	Commune
Dom.	Dominica
Conf.	Confessor
ex.	exeunte saeculo
f., ff.	folium, folia
Gr.	Graduale / graduale
SNM HM	Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum
Hebd.	Hebdomada
Hymn.	Hymnus
i	Prima
iii	Tercia
in.	ineunte saeculo
Intr.	Introitus
Invit. A.	Invitatorium Antiphona
ix	Nona
KK – SNA	Kapitulská knižnica – Slovenský národný archív
L	Laudes / ranné chvály
M	Matutinum
mr.	martyr / mučeník
med.	medio seaculo
MMB	Múzeum hlavného mesta Slovenskej republiky Bratislavy
Mss.	Manuscriptum / rukopis
MTA	Magyar Tudományos Akadémia
n.	numerus / číslo
N	Nocturno
Off.	Offertorium / ofertórium
OSzK	Országos Széchényi Könyvtár, Budapest
p.	post
PS	Proprium sanctorum
r	recto
R.	Responsorium
s. (lat.)	sanctus, sanctis / svätý

saec.	saeculum
SAV	Slovenská akadémia vied
Seq.	sekvencia
sign.	signatúra
SNA	Slovenský národný archív
ŠA	Štátny archív
TP	Tempore Paschalis
Tr.	Tractus
Trop.	Tropus
UK	Univerzitná knižnica
ÚK SAV	Ústredná knižnica Slovenskej akadémie vied
v	verso
V.	Versus / verš
V	Vesperae / večerné chvály / nešpory
V. All.	Versus Alleluiatici
vi	sexta
W	Versiculus
*	in rubro / incipit

LINKS:

<http://hlub.dyndns.org/projekten/webplek/CANTUS>

<http://musicologia.unipv.it/baroffio>

<http://mwi.unibas.ch/mikrofilmarchiv/musikhandschriften-online>

www.bautz.de

www.cantus-augusta.de

www.ceec.uni-koeln.de

www.cesg.unifr.ch

www.columbia.edu/acis/ets/Graesse

www.gregofacsimil.net

www.heiligenlexikon.de

www.hist-einband.de

www.lib.latrobe.edu.au

www.liturgy.dk

www.manuscripta-mediaevalia.de

www.manuscripta-mediaevalia.de/gaeste/grotefend

www.manuscriptorium.com

www.oeaw.ac.at

www.publish.uwo

www.vl-ghw.uni-muenchen.de

www.uni-Regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus

www.zti.hu

SUMMARY

Notatio Strigoniensis – Esztergom Notation in Slovakia

Esztergom notational system played an important role in the development of medieval music. In a wide span of time (cca 500 years) the Esztergom notation was a significant evidence of a unique scribes' tradition of the medieval Hungary.

We may define the Esztergom notational system as an independent original notation of medieval Hungary on the basis of its characteristics; due to them the abstract structure of notation became a vehicle of identity and stability. In Hungary this notation was used from 12th to 18th century. The structure of the notational system remained unchanged during the whole period of its use. The comparative analyses of particular developmental stages have revealed two important aspects of shaping and construction of signs. The first aspect documents an independence and organic continuity of the notational system. The second one acknowledges influences and tendencies occurring in sources of Esztergom notational system with various strength and in different time periods.

This notational system started to be formed in the second half of 12th century in the vicinity of the main church centre of the country, Esztergom, on the basis of several foreign notational systems (possessing French, Italian and German elements). Influenced by German scribes' technique this mixed notation was distinguished by smoothness of lines and continuity of its basic shapes. The Esztergom notational system of medieval Hungarian scribes accepted and took up a staff system; together with the reforming Cistercian scribes in Austria, Poland and Bohemia (turn of 13th century) and the just originating Czech (rhomboid) notation the Esztergom notation belonged to the first notations in the Central Europe using the staff system.

During its existence the Esztergom notation was never expansive. Its occurrence is limited by the borders of the bishopric of the medieval Hungary.

Z NOVÝCH VÝSKUMOV HISTORICKÝCH ORGANOV STREDNÉHO GEMERA

ANDREJ ŠTAFURA

*Mgr. art. Andrej Štafura; Ústav hudobnej SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4;
e-mail: a.stafura@gmail.com*

ABSTRACT

Positive organs in the past belonged to the most common small instruments built namely in churches of little towns and villages in Slovakia. The submitted study presents the results of an organological research on a positive organ coming from 1698, built in the Roman-Catholic church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary in Mokrá Lúka in the region of Central Gemer. This instrument is one of the oldest completely preserved historical organs in Slovakia. It is distinguished by a rich beautiful sound resulting from the specification of the instrument comprehending an organ stop very unique for the time, (Heltig) Quinta 2 2/3', with pipes completely made of wood and lacking any breaks. Pipes of organ stops made of pipe metal include a significant portion of tin; 88.42% in pipes of organ front and 72.67% of tin in inner pipes.

Keywords: organ, baroque, organ stop, organ scaling, wind-board, wind-chest, Mokrá Lúka, Gemer, Georg Demicher

Úvod

V roku 1989 došlo v bývalom Československu k významným politickým zmenám, ktoré sa závažne dotkli tak občianskej, ako aj inštitucionálnej sféry. Na každom kroku bolo cítiť slobodu a eufóriu zo zmien. Najvýraznejšie sa snád pociťovala sloboda náboženského prejavu: väčší počet veriacich sa zúčastňoval na náboženských zhromaždeniach, začali sa realizovať opravy cirkevných budov, ale aj stavať nové, a zvýšil sa tiež počet nových duchovných, čo znamenalo zriadenie nových teologických fakúlt¹

¹ Pred rokom 1989 bol kňazský seminár rímskokatolíckej cirkvi iba v Bratislave. Teologická fakulta evanjelickej cirkvi a. v. zostala aj naďalej iba v Bratislave.

na celom Slovensku. Podobná situácia nastala aj v oblasti hudobného školstva, kde sa začala vyučovať cirkevná hudba². Ešte intenzívnejší kontakt nastal medzi vtedajším Slovenským ústavom pamiatkovej starostlivosti a dnešným Pamiatkovým úradom SR³. Tieto tri inštitúcie – cirkev, škola a Pamiatkový úrad SR – mali a majú najväčší vplyv na vývoj pamiatkovej starostlivosti o historické organy na Slovensku.

Dvadsať rokov nového smerovania našej krajiny prinieslo v tejto otázke pozitíva, ale aj negatíva. Napriek spomínanému dynamickému obdobiu budovania v našej spoločnosti, v otázke organológie a ochrany historických organov máme, žiaľ, stále čo dobíhať. V ochrane pamiatkového fondu sme pri ostatných pamiatkach síce prešli na vyššiu úroveň (či už po legislatívnej, ale aj po odbornej stránke), no v problematike ochrany historických organov sa stále pohybujeme takpovediac v amatérskej rovine, pretože nie je rozvinutá ani len potrebná legislatíva na ochranu organov. Navyše doposiaľ nemáme definované ani rôzne postupy výskumu organov, ktoré by sa mohli stať všeobecnými smernicami, s následným použitím ako podkladu na legislatívne ukotvenie v právnom systéme SR. Druhým problémom je fakt, že máme nedostatok odborníkov na danú problematiku. Pozitívom je, že organológia ako predmet sa vyučuje na Vysokej škole múzických umení pod vedením PhDr. Ing. arch. Mariana Alojza Mayera, CSc., kde je možnosť získavať ďalších odborníkov pre prax. V samotnej reštaurátorskej praxi máme okrem jedného člena Komory reštaurátorov SR iba ľudí, ktorí nemajú svoje povolanie podložené aj vzdelaním a pri samotnom reštaurovaní to mnohokrát spôsobuje vážne poškodenie historických nástrojov. Ak je pri ochrane ostatného pamiatkového fondu nevyhnutné vzdelanie, tak pre problematiku historických organov bude v budúcnosti nevyhnutné prejsť zo „systému“ rôznych „nadšencov“ pre reštaurovanie organov k vysokokvalifikovaným a vzdelaným organológom-reštaurátorom. Predkladaná hĺbková organologická štúdia o historickom organe v Rímskokatolíckom kostole Navštívenia Panny Márie v obci Mokrá Lúka na strednom Gemeri má preto ambíciu poukázať na rôzne aspekty výskumu a zároveň slúžiť ako podklad na vypracovanie všeobecných štandardných postupov (smerníc) v organologickom výskume. Konceptne sme prácu rozdelili do piatich častí: po úvode druhá časť prináša sumarizujúcu doterajšiu poznatky o organoch banskobystričského organára Georga Demichera (1650–?)⁴ na strednom Gemeri, ďalšia časť nové hudobnohistorické poznatky a nasledujúce dve časti organologický výskum dispozícií a menzúr. Zároveň sa ambíciou štúdie stalo – na základe hĺbkového organologického výskumu – vylúčenie predpokladaného autorstva organa v Mokrej Lúke pripisované Georgovi Demicherovi.

² Budeme používať termín cirkevná hudba, hoci sa sčasti ako synonymá používajú pojmy sakrálna a duchovná hudba.

³ Dostupné na internete: <<http://www.pamiatky.sk/pamiatky/pamiatkovy-urad/vyvoj-uradu/>>

⁴ V našej štúdii používame namiesto doteraz zaužívaného tvaru mena Juraj tvar Georg Demicher, podľa: MAYER, Marian Alojz: *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009, s. 11.

1. Doterajšie poznatky o organoch v Mokrej Lúke, Ludrovej a Bartošovej Lehôtke

Mokrú Lúku

Každý výskum musí nevyhnutne zhodnotiť predchádzajúce informácie o danej problematike. Z týchto dôvodov je potrebné uviesť všetky materiály, ktoré boli o organe filiálneho rímskokatolíckeho kostola v Mokrej Lúke publikované či objavené.

Základné poznatky prináša publikácia *Historické organy na Slovensku*.⁵ Autori knihy predpokladajú, že organ pochádza pravdepodobne z dielne banskobystričského organára Georga Demichera z prelomu 17. a 18. storočia. Nástroj definujú ako barokový pozitív, presnejšie ide o šesťregistrový pozitív. Popisujú ho nasledovne: „Plochý trojdielny prospect s vyvýšeným stredným polom má tri najväčšie píšťaly plasticky zdobené vlnkou a špirálou. Reliéfné tvarovaná čelná výzdoba s kartušou a palmetami asi nie je pôvodná. Klávesnica je vstavaná vzadu, na každej strane sú tri železné registrové páčky, mech je v podstavci.“⁶ Predpokladajú ďalej, že nástroj pôvodne patrila farskému kostolu v Revúcej, odkiaľ ho do Mokrej Lúky preniesli niekedy v druhej polovici 18. storočia, nakoľko v Revúcej postavil Martin Podkonický väčší, desaťregistrový organ. Okrem toho bol pozitív v rokoch 1829–1854 zapožičaný v Jelšave a vrátili ho až po urgenciách a vo veľmi zlom stave. Opravu organa robili: Matej Czarak z Cégledu (1871) a Jozef Hardonyi z Banskej Bystrice (1902), ktorý zároveň vymenil aj mech. Poukazuje sa na to, že Georg Demicher disponoval zvyčajne pri šiestich registroch aj Quintu 1 1/3', ale v súčasnosti ju pravdepodobne nahrádza otvorená drevená Flauta 4'. Dispozícia organa je nasledovná:⁷

1. Flet major 8'
2. Princípál 4'
3. Flet minor 4'
4. Flauta 4'
5. Oktava 2'
6. Sedecima 1'

K biografii Georga Demichera vieme,⁸ že sa narodil 8. januára 1650 v Banskej Bystrici, vyučil sa v rokoch 1665–1669 u organára Johanna Vesta (Veita) a od roku 1683 pracoval ako samostatný organár v Banskej Bystrici, kde sa roku 1684 stal mešťanom. Rok úmrtia je zatiaľ neznámy.

Pri výskume spomínaného nástroja sme v archíve rímskokatolíckej farnosti v Revúcej našli list z 30. decembra 1997 od PhDr. Ing. arch. Mariana Alojza Mayera, CSc.⁹ Je

⁵ GERGELYI, Otmar – WURM, Karol: *Historické organy na Slovensku*. Bratislava : Opus, 1989 (1982), s. 90.

⁶ GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 90.

⁷ GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 90.

⁸ GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 30, 90, 136, 344; tiež Demicher, Juraj. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 1. Martin : Matica slovenská, 1986, s. 460.

⁹ Revúca, Rímskokatolícky farský úrad; Korešpondencia, list z 30. 12. 1997 PhDr. Ing. arch. Mariana Alojza Mayera, CSc., nesign.

to vlastne správa o súčasnom stave pozitívu v rímskokatolíckom kostole v Mokrej Lúke, ktorá obsahuje aj návrh na opravu nástroja. V súlade s doterajšími poznatkami sa aj v liste predpokladá, že tento historický pozitív je jedným z troch doteraz zachovaných malých nástrojov organára Georga Demichera. Druhým nástrojom je podobný pozitív v Ludrovej, ktorý sa využíval na koncertné účely a nahrávky starej organovej hudby, avšak pred niekoľkými rokmi bol vážne poškodený. Tretím je organový pozitív v rímskokatolíckom filiálnom kostole v Bartošovej Lehôtke, ktorý je už ale niekoľko desaťročí nefunkčný. V liste sa bližšie spresňujú spomínané opravy z rokov 1871 a 1902. Jedným z dôsledkov bola závažná zmena v dispozícii, a to výmena pravdepodobne Quinty 1 1/3' za drevený otvorený register v štvorstopovej polohe. Vychádza sa pritom z predpokladu identických dispozícií pozitívov v Ludrovej a Bartošovej Lehôtke. Ako ďalšia – aj keď menej závažná – zmena sa v liste uvádza výmena dvojice klínových mechov za sústavu čerpaceho mecha a zásobného mecha. Táto výmena zabezpečila vyrovnanejší tlak vzduchu a zároveň nemala výrazný vplyv na charakter zvuku organa. Súčasná dispozícia pozitívu je nasledovná (registre sú uvádzané v poradí, v akom stoja na vzdušnici od prospektu):¹⁰

1. Principál 4' – aj v prospekte pôvodné píšťaly, tri z nich sú plasticky zdobené
2. Sedecima 1' – kovový otvorený cylindrický register
3. Oktáva 2' – kovový otvorený cylindrický register
4. Flet minor 4' – drevený krytý register, píšťaly sú v celom rozsahu kryté
5. Flauta 4' – drevený otvorený register, nepôvodný
6. Flet maior 8' – drevený krytý register

K súčasnému stavu sa v liste poznamenáva, že organ je už niekoľko desaťročí nepoužívaný, má defektné mechy a všetky drevené časti nástroja sú napadnuté červotočom. Spomína sa stále hranie niektorých tónov, ktoré je spôsobené nefunkčnosťou tónových ventilov. Predpokladá sa aj poškodenie vzdušnice rozsúšením a zodraté tesnenia pod zásuvkami. Všetky doterajšie názory sa zhodujú v predpoklade, že Georg Demicher postavil organy aj v Ludrovej a Bartošovej Lehôtke. Kvôli komparácii tieto nástroje v krátkosti predstavíme.

Ludrová

Poškodený organ z Ludrovej sa dnes nachádza v depozite Liptovského múzea sídliaceho v Ružomberku. Je veľká škoda, že sa ho nepodarilo ochrániť pred zničením vandalmi, ktorí v 90. rokoch 20. storočia vnikli do ranogotického kostola Všetkých svätých v Ludrovej, kde bol nástroj umiestnený ako súčasť vysunutej expozície Liptovského múzea. Dnes sú z neho už len trosky, nakoľko všetky kovové a takmer všetky drevené píšťaly sú zničené. Napriek tomu treba aj súčasný stav podrobne zdokumentovať, aspoň kvôli organologickým parametrom. Poznať ich je nevyhnutné kvôli získaniu prehľadu o spôsobe stavby nástrojov Georga Demichera a komparácii s jeho ostatnými nástrojmi.

Je šťastím, že v knihe *Historické organy na Slovensku*¹¹ sa nachádza popis organa a jedna fotografia jeho prospektu z doby, keď bol ešte funkčný – to znamená zo začiatku 80. rokov 20. storočia. Autori v knihe uvádzajú, že tento pozitív v roku 1973 pre-

¹⁰ List M. A. Mayera, Ref. 9.

¹¹ GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 87.

viezli do Ludrovej z bývalého rímskokatolíckeho kostola v Liptovskej Sielnici, nakoľko bol kostol v tejto obci asanovaný z dôvodu výstavby vodného diela Liptovská Mara. Potvrdil sa predpoklad, že nástroj pochádza z poslednej tretiny 17. storočia. Pri demontáži sa totiž zistilo, že spodok vzdušnice je utesnený listom z roku 1684. Tento list je odpoveďou a ospravedlnením kremnického organára Martina Zorkovského Georgovi Demicherovi. Píše v ňom, že nemohol dodať žiadané množstvo pergamenu, pretože oproti pôvodnému predpokladu sám ho minul viac. Predpokladá sa, že Demicher pre nedostatok tesniaceho materiálu použil ako tesnenie aj tento list, čím nepriamo potvrdil autorstvo a dobu stavby organa. Tento organ získala Liptovská Sielnica v roku 1754 s najväčšou pravdepodobnosťou z dreveného artikulárneho kostola v Paludzi, postaveného v roku 1693. Autori Otmar Gergelyi a Karol Wurm uvádzajú,¹² že organ bol v tom čase veľmi zachovalý, s výnimkou menších neskorších zásahov bol v pôvodnom stave a že bolo potrebné vymeniť len chýbajúcu Superoctavu 1'. Novšia bola tiež klávesnica a obsluha mechoch ručnými pákami, ale mechy boli pôvodné. Za pôvodný sa považoval aj tlak na píšťalnici, nameraný na 75 mm vodného stĺpca. Túto informáciu autori podložili navyše tvrdením, že aj pri ostatných nepreintonovaných nástrojoch bol tlak veľmi podobný. Nástroje s takýmto vysokým tlakovým parametrom boli mnohokrát určené pre pomerne veľké priestory. Registre sú v poradí:¹³

1. Copula maior
2. Principal 4'
3. Copula minor
4. Octava 2'
5. Quinta 1 1/3'
6. Superoctava 1'

Bartošova Lehôtka

Ďalší nástroj, ktorý sa spomína ako nástroj z dielne Georga Demichera, sa nachádza v Bartošovej Lehôtku a je už niekoľko desaťročí nefunkčný. Týmto nástrojom sme sa zaoberali v rámci vlastného organologického výskumu,¹⁴ nakoľko v literatúre sú o ňom iba stručné zmienky. Organ sa nachádza na chóre pôvodne gotického kostola z 15. storočia, ktorý bol v roku 1753 zbarokizovaný¹⁵. Má nepôvodnú klaviatúru, respektíve jej obloženie. Šlapka na mech je demontovaná, nedá sa preto zistiť, ako je na tom vzdušnica a samotný píšťalový fond. Organ má šesť registrov, ktoré sa zapínajú registračnými páčkami a sú rozdelené na tri po oboch stranách. Registre sú zoradené nasledovne v poradí od prospektu:

1. Principál 4'

¹² GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 87.

¹³ GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 87.

¹⁴ ŠTAFURA, Andrej: *Organový pozitív v rímskokatolíckom filiálnom kostole Nanebovzatia Panny Márie v obci Mokrá Lúka : Organologický výskum a spôsoby reštaurovania*. [Diplomová práca.] Bratislava : VŠMU, 2008, s. 33-35.

¹⁵ Prevzaté z internetu: <<http://sprievodca.turistik.sk/rimskokatolícky-kostol-sv-jana-nepomuckeho.htm>>

2. Quinta 1 1/3'
3. Sedecima 1'
4. Octava 2'
5. Copula 4'
6. Copula 8'

K registrom podrobnejšie:¹⁶

Principál 4'

Je zaujímavé, že prospektové píšťaly sú pôvodné a tri najväčšie píšťaly majú plastic-
kú výzdobu – ide o tóny *e*, *f*, *fis*. Tento register je zvláštne vystavaný, preto uvádzame
jeho kompletne usporiadanie. Prospektové píšťaly sú usporiadané v nasledujúcom po-
radí (zľava pri čelnom pohľade): ľavé píšťalové pole – c^3 , b^2 , gis^2 , fis^2 , e^2 , d^2 , c^2 , b^1 , gis^1 , fis^1 ,
 e^1 , d^1 ; stredné píšťalové pole – c^1 , b , gis , fis , e , f , g , a , h ; pravé organové pole – cis^1 , dis^1 ,
 f^1 , g^1 , a^1 , h^1 , cis^2 , dis^2 , f^2 , g^2 , a^2 , h^2 . Ostatné píšťaly sú drevené v rozsahu C–dis, teda ich
počet je 12. Zrejme toto číslo nie je vôbec náhodné. Ak si uvedomíme, že počet pro-
spektových píšťal je 33, čo symbolizuje počet rokov života Ježiša Krista, tak zvyšných
dvanásť píšťal po každej strane akoby symbolizovalo 12 apoštolov. Táto číselná symbo-
lika poukazuje na spôsob myslenia Georga Demichera, ale aj iných v tomto období.

Quinta 1 1/3'

Register je repetujúci na klávese c^2 v oktávovej repetícii a zrezaný na ladenie 440 Hz,
ale inak pravdepodobne celý pôvodný. Je z organového kovu a píšťaly sú cylindrické.

Sedecima 1'

Repetujúci register na klávese c^2 v oktávovej repetícii je tiež zrezaný na ladenie 440
Hz, zrejme kompletne pôvodný, cylindrický a z organového kovu. Tento register má
spoločnú píšťalnicu s Quintou 1 1/3'.

Octava 2'

Register je nerepetujúci, zrezaný na ladenie 440 Hz, zrejme pôvodný, cylindrický
a z organového kovu. Má samostatnú píšťalnicu.

Copula 4'

Nerepetujúci, kompletne drevený krytý register je na samostatnej píšťalnici.

Copula 8'

Nerepetujúci, kompletne drevený krytý register je na samostatnej píšťalnici. Naj-
väčšie píšťaly sa nachádzajú na ľavej strane pri pohľade zo zadnej strany v rozsahu
C–G. Ostatné píšťaly sú usporiadané od A po b sprava doľava v zadnom rade a od h po
 c^3 zľava doprava v prednom rade.

Čo sa týka píšťalového fondu, tento nástroj je zrejme kompletne pôvodný. Rok
stavby sa zatiaľ nepodarilo zistiť. Nástroj nikdy nemal napojenie na elektrické čerpa-
dlo vzduchu.

¹⁶ ŠTAFURA, Ref. 14, s. 34-35.

2. Organologický výskum organa v rímskokatolíckom kostole v Mokrej Lúke

V ďalšej časti štúdie predkladáme poznatky z hĺbkového organologického výskumu historického pozitívu v rímskokatolíckom filiálnom kostole v Mokrej Lúke, ktoré porovnáme s doterajšími, vyššie uvedenými poznatkami k tejto problematike. Organologický výskum v Mokrej Lúke sa uskutočnil od 12. júla 2006 do júna 2009. Predchádzalo ho vypracovanie teoretického postupu týkajúceho sa demontovania a následnej dokumentácie celého nástroja. Zároveň bolo potrebné získať súhlas k sprístupneniu nástroja od jeho správcu, ktorým je Farský úrad rímskokatolíckej cirkvi farnosti Revúca.

Metodologicky bol organologický výskum založený na nasledovnom postupe prác:

1. Vytvorenie fotodokumentácie a písomného záznamu ku každému kroku
2. Demontáž vonkajších krytov
3. Odňatie klaviatúry
4. Uloženie všetkých súčastí klaviatúry
5. Postupné vybratie všetkých registrov a ich uloženie na chóre kostola
6. Demontáž lavičiek a píšťalnic a ich uloženie na chóre kostola
7. Odňatie zásuviek
8. Kompletné vyčistenie nástroja
9. Komplexná dokumentácia všetkých nástrojových častí
10. Odobratie vzoriek z jednotlivých častí nástroja na výskumnú analýzu
11. Spätné navrátenie všetkých vybraných častí nástroja
12. Zvuková nahrávka každej píšťaly po jej osadení do nástroja
13. Zvuková nahrávka krátkej skladby
14. Odovzdanie nástroja správcovi kostola

Ad 1. Fotodokumentácia a písomný záznam

Takáto dokumentácia sa považuje za veľmi potrebnú, vzhľadom na možnosť poškodenia nástroja pri jeho neustálom rozoberaní. Získaná dokumentácia môže slúžiť na vedecké, reštaurátorské a pedagogické účely. Zároveň môže spätne preveriť metodické postupy pri výskume, prípadne poopraviť jeho výstupy.

Ad 2. Demontáž vonkajších krytov

Pri demontáži krytu ventilovej komory sme našli na jeho zadnej strane nápis, ktorý svedčí o tom, že 27. augusta 1903 opravoval organ Mihály Révai¹⁷.

Ad 3. Odňatie klaviatúry

Klaviatúra je nepôvodná, pretože obloženie klaviatúry v období stavby nástroja nemohlo byť urobené s umelými bielo-čiernymi lištami. Klaviatúra má 45 klávesov (tónov) s rozsahom C–c³ s krátkou spodnou oktávou. K jej výmene došlo pravdepo-

¹⁷ Pôvodný zápis: „Révai Mihály organ építő reparát 1903 VIII 27.“ Révai bol vedúcim organovej dielne Jozefa Hardonyiho, informáciu poskytol PhDr. Ing. arch. Marian Alojz Mayer, CSc.

dobne pri opravách na začiatku 20. storočia. Pri tejto výmene bola zrezaná spodná doska pod klaviatúrou, takže je nevyhnutné pri osadzovaní repliky klaviatúry zvýšiť jej uloženie kvôli správne ponoru klávesov a dostatočnému otváraniu ventilov. Po bokoch klaviatúry sa nachádzajú na každej strane tri registrové páky. Ide teda o šesťregistrový organ. Nápis registrov sú veľmi nezreteľné, a tak sa nedá pri prvotnom pohľade presne určiť, o aké registre ide. Pri odňatí klaviatúry sme zistili, že bodce sú síce pôvodné, ale z vrchnej časti majú navŕtané kovové skrutky, čím došlo k ich zrezaniu. K tomuto zásahu došlo pravdepodobne v 20. storočí, teda možno aj pri vyššie spomínanej oprave. Skrutky majú slúžiť na reguláciu výšky bodca. V minulosti sa namiesto nich používalo nalepovanie kože na vrch bodca alebo na spodok klávesu. K zásahu došlo pravdepodobne na základe predpokladu, že pomocou skrutiek sa regulácia zjednoduší. Drevo, ktoré bolo použité na zhotovenie bodcov, je tvrdé (dub) a túto skutočnosť si organár pri rozhodnutí navŕtať skrutky neuvedomil. Pri ich navŕtaní došlo na mnohých bodcoch k prasklinám, keďže do tvrdého dreva sa ťažko vŕta. Ak je skrutka tesná, dochádza k pnutiu. Týmto postupom došlo k znehodnoteniu bodcov, dôsledkom čoho regulačné skrutky vôbec neslúžia svojmu účelu. Detailným pohľadom môžeme zistiť, že sú to v podstate moderné skrutky. Už kvôli viditeľným znakom nie je potrebné dávať vzorku na expertízu. Pre komparáciu nám poslúžia aj zachované pôvodné skrutky, ktoré spájajú píšťalnice a vzdušnicu. Tieto pôvodné skrutky majú zároveň aj starý spôsob písania rímskych číslíc, kde sa napr. číslo 9 písalo rímskymi číslicami VIII namiesto dnešného úzu IX, podobne aj číslo 4 číslicou IIII na rozdiel od súčasného tvaru IV.¹⁸ Tieto údaje sú vyryté aj v píšťalniciach, z čoho je jasné, kam ktorá skrutka patrí.



Obr. č. 1: Prospekt organa v Mokrej Lúke.



Obr. č. 2: Pohľad zo zadnej strany.

¹⁸ K spôsobu zápisu por. HÚŠČAVA, Alexander: *Dejiny a vývoj nášho písma*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 322-326.

Vo ventilovej komore sú zase mnohé pružiny nepôvodné a niekoľko pôvodných je pravdepodobne opotrebovaných.

Ad 5. Postupné vybratie všetkých registrov a ich uloženie na chóre kostola

Vzhľadom na to, že na mnohých píšťalách mohla byť vyrytá alebo napísaná informácia, ktorá dnes môže priblížiť históriu nástroja, bolo potrebné všetky píšťaly vybrať. Zároveň bolo potrebné zdokumentovať menzúry píšťal. Prvý predpoklad, týkajúci sa získania nových informácií, sa potvrdil hneď na začiatku. Píšťala A v registri Copula 8' má hneď niekoľko nápisov. Prvý sa nachádza na prednej strane (nazvime ju strana A) a obsahuje niekoľko číselných údajov. Zjavné sú štyri číselné rady. Do pozornosti sa najviac ponúka druhý číselný rad. Ide pravdepodobne o rok stavby nástroja. Ak by tento zápis bol z daného obdobia, teda z roku 1698, išlo by o potvrdenie hypotézy, že nástroj pochádza z prelomu 17. a 18. storočia. Číslo 1902 môže znamenať rok opravy, ktorú vykonal Jozef Hardonyi. Mohol byť autorom aj ostatných čísel, ako uvidíme nižšie. Zrejme chcel odčítať rok svojej opravy od roku stavby organa, ale pomýlil sa, pretože namiesto rozdielu 204 napočítal 304. Ostatné čísla znamenajú spätnú kontrolu odpočítavania. Po paleografickom zhodnotení sa dá konštatovať, že tento nápis je z daného obdobia. Na základe spomenutého výskumu je možné vznik tohto historického nástroja v Mokrej Lúke datovať do roku 1698.¹⁹ Ďalší nápis sa nachádza na tej istej píšťale, ale na strane D a hovorí o tom, že v roku 1871 opravoval organ Matej Czarák z Cégledu; druhý údaj spomína opravu z augusta 1902, ktorú vykonal Jozef Hardonyi.

Na píšťale C Copuly 8' je informácia o tom, že v roku 1859 opravoval organ majster Heresz. Kto bol však majster Heresz? Pavol Dobšínský v roku 1880 v 6. kapitole *Život remeselný, priemyselný; umný a vedomný svojej publikácie Prostonárodné obyčaje, zvyky a povery* píše: „Na Muráň doline v Mokrej Lúke znal som poslého z ľudu stolára Heresa, ktorý z vidu fortepiánov oddal sa na jejich ustrojovanie a shotovúval dľa vzorov Viedenských dostatočný odbyť majúce instrumenty.“²⁰ Zmienka o priezvisku Heres sa nachádza aj v publikácii *Mokrá Lúka*.²¹ Uvádžajú sa tu názvy dvorov v obci a spomína sa tu aj názov „do Heresa“. V tomto dvore žilo niekoľko pokolení z rodu Heres, neskôr Mensátor. Boli to remeselníci a stolári. V dnešnej dobe už tieto domy neexistujú, no spomínané lokality sa označujú názvami ich bývalých majiteľov. Ondrej Švec, najstarší občan Mokrej Lúky, spomína na vynikajúceho stolára Ondreja Mensátora od Heresa, ktorý robil stoličky, okná, dvere a podobne. Jeho predchodcovia boli tiež stolári a okrem tradičnej práce robili aj opravy lavíc a sôch svätých v kostoloch. Zdá sa, že sa venovali aj opravám organov, prinajmenšom organa v Mokrej Lúke.

¹⁹ Tieto skutočnosti sme konzultovali s paleografom PhDr. Jurajom Šedivým, MAS, PhD. Aj podľa jeho názoru tento číselný údaj, rok 1698, zodpovedá danému obdobiu a môže byť považovaný za relevantný pre presné datovanie vzniku nástroja.

²⁰ DOBŠÍNSKÝ, Pavol: *Prostonárodné obyčaje, zvyky a povery*. Turč. Sv. Martin : KÚS, 1880, s. 63. Dostupné na internete: <http://zlatyfond.sme.sk/dielo/158/Dobsinsky_Prostonarodnie-obycaje-zvyky-a-povery/7>

²¹ REPÁK, Rudolf a kol.: *Mokrá Lúka*. Mokrá Lúka : Dominanta, 1998, s. 132. Bližšie informácie poskytol kronikár obce Mgr. Rudolf Repák.

Ďalší register Copula 4' neobsahoval žiaden nápis. Prekvapením bol až tretí register, ktorý sa nachádza v organe pri pohľade zo zadnej strany. Na držiaku píšťal sme našli nápis Heltig Quinta. Na tomto mieste mal byť podľa literatúry pravdepodobne drevený otvorený register Flauta 4'.²² Zvukovo sa táto autentickosť registra pri obhliadke nedala overiť, pretože drevené píšťaly nezneli a všetky vzduchovody boli zanesené pilinami, ktoré zostávajú po drevokaznom hmyze. Avšak následné vyloženie tohto registra nepotvrdilo doterajšie názory o jeho nepôvodnosti, ale naopak podporilo predpoklad, že na tomto mieste sa nachádza pôvodný register. Ak vezmeme do úvahy zistenie pri ďalších registroch, že všetky sú pôvodné, tak ide o plne pôvodný nástroj z roku 1698! Zaujímavosťou je, že ide o drevený register vystavaný v celej škále a bez repetícií. Pôvodnosť registra overila dendrochronologická skúška, ktorá potvrdila, že použité drevo je pri všetkých drevených registroch z rovnakého kmeňa. Okrem toho aj frekvenčná analýza ukázala, že medzi registrom Copula 8' a skúmanou Quintou je frekvenčne kvintový vzťah.

Ad 7. Vyloženie všetkých registrov a píšťálníc

Počas výskumu boli vyložené všetky registre a päť píšťálníc²³. Boli vyložené mimo nástroja a podrobne zdokumentované. Celý nástroj bol vyčistený a pred spätným zložením boli odobraté vzorky pre laboratórne výskumy. Malá vzorka kože bola odobratá z konca zásuvky hornej pravej vzdušnice, ako aj z hornej pravej strany vzdušnice a z konca zásuvkovej drážky²⁴. Z píšťaly A registra Principál 4' boli odobraté vzorky organového kovu²⁵. Po týchto úkonoch nasledovala kompletná dokumentácia, kde sa zisťovali presné menzúry všetkých registrov.

Vzdušnica

Organ v Mokrej Lúke je ako všetky pozitívny riešený systémom jednej vzdušnice so zásuvkami a 45 tónovými kancelami. Vzdušnica je z vonkajších strán z tvrdého dreva, pravdepodobne z duba. Menzúra tónových ventilov je vo veľkej oktáve väčšia kvôli lepšiemu prísunu vzduchu. Objem ventilovej komory je 7,68 litrov. Zo spodnej časti vzdušnice je upevnený drevený vzduchovod, ktorý vychádza z bočnej strany mecha. Podľa listu Mariana Alojza Mayera mech v tomto organe je nepôvodný,²⁶ keďže by tu mali byť dva klinové mechy, tak ako v Ludrovej. Pri demontovaní nástroja sa tento predpoklad potvrdil. Na bočnej vnútornej strane spodnej časti organovej (rezonančnej) skrine sú vyrezané otvory pre kožené remene na ťahanie mecho. Z vrchnej časti vzdušnice sú kolmo na tónové ventily výrezy na zásuvky a tento výrez je potiahnutý jemnou kožou. Zásuvky sú z tvrdého dubového dreva a zo spodnej časti majú nalepenú jemnú kožu, takže táto zásuvka sa kľže len na koži. Z vrchnej strany je len čisté drevo, hrúbka zásuvky je 0,4 cm. Tieto zásuvky sú na koncoch upevnené v registrovom tiahle.

²² Por. GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 90; tiež list M. A. Mayera, Ref. 9.

²³ Píšťálnica principálu sa nedala z neznámych dôvodov vybrať.

²⁴ V poslednom prípade bola koža na tomto mieste odlepená.

²⁵ Vzorka z prospektu a z vnútorných píšťal.

²⁶ List M. A. Mayera, Ref. 9.

Píšťalnice

Píšťalnice sú vyhotovené z troch vrstiev mäkkého dreva. Zo spodnej časti je nalepená tenká lišta, na ktorej spodnej časti je prilepená tenká koža slúžiaca ako tesnenie. Na týchto píšťalniciach sa nenachádzajú tzv. španielski jazdci. Spoje sú robené lepením s použitím kazeínu, potom je to tzv. *čapovanie na rybinu* alebo sa ako spojivo používajú drevené klíny. Jediným kovom, okrem píšťal, sú pružiny vo ventilovej komore. Tvoria dvojice vymedzujúcich kolíkov, ktoré fixujú stranný pohyb tónových ventilov a 12 skrutiek, ktoré fixujú píšťalnice na vzdušnicu.



Obr. č. 3: Mokrá Lúka.



Obr. č. 4: Bartošova Lehôtka.

3. Hudobnohistorický výskum

Doterajšie poznatky o historickom pozitíve v Mokrej Lúke, uvádzané v literatúre a iných prameňoch,²⁷ sú síce prínosné, keďže však neobsahujú poznámkový aparát, je ich len ťažko verifikovať. Z hudobnohistorického hľadiska sú dôležité dve otázky: otázka datovania vzniku a otázka autorstva nástroja. Prvú otázku sme vyriešili organologickým výskumom, pri ktorom sme zistili, ako uvádzame vyššie, že nástroj bol postavený v roku 1698. Doterajšie autorstvo nástroja je zatiaľ podložené len nepriamo, sekundárnymi znakmi, preto bolo nevyhnutné nástroj porovnať s ďalšími dvoma už spomínanými nástrojmi, pripisovanými tiež Georgovi Demicherovi.

Pri komparácii si možno všimnúť, že organové prospekty nie sú úplne identické. Veľká podobnosť je pri prospekte z Mokrej Lúky a Bartošovej Lehôtky. Majú tri polia. Stredné pole je vyvýšené, vrchná časť je riešená dosť podobne. Pri prospekte z Ludrovej ide o tri polia v rovnakej výške. Ďalším znakom je výzdoba prospektových píšťal. V Mokrej Lúke a Bartošovej Lehôtke sú rovnakým štýlom zdobené len tri centrálné píšťaly. Stredná píšťala je zdobená špirálou a bočné vlnovkou. Prospekt v Ludrovej je naproti tomu zdobený na každej píšťale a používa dokonca aj zdobenie krížikom na každej druhej píšťale.²⁸ Rozdielnym znakom

²⁷ GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 90; list M. A. Mayera, Ref. 9.

²⁸ Tieto skutočnosti vidno pri zväčšení na detaile obrázku organa v Ludrovej z knihy: GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 89.

medzi nástrojom v Mokrej Lúke a ostatnými dvoma je kartuša, ktorú tieto dva nemajú. Tento rozdiel ale nie je významný, pretože je to znak navyše. Doterajšie výskumy sa prikláňali k názoru, že kartuša na skrini organa v Mokrej Lúke je nepôvodná. Opačný názor má Mgr. Edita Kušnierová, podľa ktorej: „Táto kartuša je určite pôvodná a úplne zodpovedá roku 1698, je to na našom území raný barok alebo ešte posledná fáza našej renesancie – manierizmus, charakteristický je tu zvislý perlovec v akrotérii nad kartušou.“²⁹ Práve preto sa dá konštatovať, že kartuša bola od začiatku súčasťou výzdoby organovej skrine. K výtvarným prvkom skriň dodáva: „Všetky tri skrine, zdá sa, sú z jednej dielne alebo aspoň z rovnakého obdobia. Konzolkové rozstřihtuté hlavice vo vrchole pilastrov sú veľmi netradičné a značne zaujímavé a aj tie zodpovedajú prešpekulovanému a trocha bizarnému manierizmu. Plochá vegetatívna ornamentika na baldachýnových maskách píšťalových polí je tiež ranobaroková – najmä na tom strednom organe [t. j. na organe v Bartošovej Lehôtke – pozn. A. Štafura] je veľmi kvalitná rezba“.³⁰ Pri reštaurovaní vyššie spomínanej kartuše v roku 2008 sa našiel nápis, ktorý môže do budúcnosti ozrejmiť datovanie, či už organa alebo samotnej kartuše: „In Honorem S: Trinitatis Hoc Organum curavit, decolorari Joan: Nicolaides p:t.“ [Na počtu Svätej Trojice dal tento organ vymalovať Ján Nicolaides.] Dôležité je tu meno Nicolaides, ktoré treba identifikovať. V opise kanonickej vizitácie Veľkej Revúcej z roku 1754, ktorá je uložená v archíve biskupského úradu v Rožňave, je zaznamenané, že v tom čase tam bol učiteľom a kantorom Martinus Nicolaides. Neskôršie vizitácie už zmienku o Nicolaidesovi neprinášajú, z čoho sa dá usudzovať, že Ján Nicolaides mohol byť otcom Martina Nicolaidesa. Táto skutočnosť zatiaľ nemohla byť overená, pretože biskupský úrad v Rožňave má vlastné archívne údaje tohto charakteru len od vzniku biskupstva, a to v roku 1776.

Špecifickým znakom týchto organových skriň je drevená výzdoba na ich vrchných častiach. V Mokrej Lúke a Bartošovej Lehôtke ich majú v tvare V, zároveň majú spoločné podobné vyrezanie spodnej časti ozdoby. Ozdoba organovej skrine v Ludrovej má na rozdiel od týchto dvoch rovný tvar. S predchádzajúcimi ozdobami má spoločný malý trojuholník, vyrezaný v jej žľabe.

Veľkým prínosom tohto porovnávacieho výskumu je to, že sa našla stratená vzdušnica z organa v Ludrovej, ktorá je v súčasnosti uložená v depozite Liptovského múzea



Obr. č. 5: Ludrová (prevzaté z: GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 89).

²⁹ Mgr. Edita Kušnierová je pracovníčkou Pamiatkového úradu SR, pracoviska v Rožňave. Informáciu poskytla písomne.

³⁰ Ako v Ref. 29.

v Liptovskom Mikuláši. Ostatné jej časti sú ešte na dvoch miestach, a to v depozite v Ružomberku a priamo v kostole v Ludrovej. Je teda vhodné, aby sme hudobnohistorický výskum na tomto mieste ešte doplnili o konštrukčno-technickú komparáciu. Žiaľ, nemôžeme porovnávať spôsob výroby pri vzdušnici z Bartošovej Lehôtky, ale len s Mokrou Lúkou. Technika konštruovania týchto dvoch vzdušníc je rozdielna. Je potrebné si všimnúť dosku nad ventilovou komorou. Tá pri ludrovskom organe pozostáva v podstate z dvoch kusov, na rozdiel od jedného kusa pri organe v Mokrej Lúke. Rozdielne sú riešené bočné dosky postavené na kant pri organe v Mokrej Lúke oproti organu v Ludrovej. Ďalším rozdielom týchto dvoch vzdušníc je ich čapovanie. Kým organová vzdušnica v Mokrej Lúke má *čapovanie na rybinu* pri predných bočných častiach, v Ludrovej je to rovné čapovanie. Toto je významný prvok technologického rukopisu, nehovoriac o tom, že na zhotovenie boli použité úplne iné druhy dreva. V Mokrej Lúke ide skôr o tvrdé drevo, kým v Ludrovej skôr o mäkké drevo. Aj registrové tiahla dokazujú rozdielnosť organov. Pri organe v Mokrej Lúke ide o kovové tiahla, v Ludrovej o tiahla drevené.

Pri ladiacich zátkach ide opäť o odlišnosť pri organe z Ludrovej. Je potrebné upozorniť na to, že možno ide o nepôvodnú zátku, dodanú pri niektorej z opráv. Dendrochronologický výskum by teoreticky mohol vylúčiť pôvodnosť ladiacej zátky z Ludrovej, je ale pravdepodobné, že veľkosť plochy poskytnutej vzorky by nepostačovala na vyvodenie relevantných záverov.

Jediným identickým znakom je predkryvka, ktorá nastoľuje niektoré otázky. Ide o organy, medzi ktorými je vzájomný vzťah? Určite to môžeme povedať pri organoch z Mokrej Lúky a Bartošovej Lehôtky. Tu je jasné, že majú jedného staviteľa, keďže všetky reprezentatívne vzorky majú rovnaký štýl výroby. Čo však s organom v Ludrovej? Výsledný pomer týchto vzoriek hovorí, že z ôsmich porovnávacích kritérií je identická len jedna alebo dve, ak berieme do úvahy, že aj zátky mohli byť kedysi identické. Výsledný pomer by mohol byť teda 2:6 v neprospech ludrovského organa. Zároveň je potrebné vziať do úvahy aj odborný posudok Mgr. Edity Kušnierovej, týkajúci sa dielne skriň. Tu sa skôr prikláňame k jej názoru, že ide len o dosť podobné skrine z rovnakého obdobia. Nazdávame sa, že spomínaný pomer prezentovaných vzoriek nás oprávňuje tvrdiť, že organ v Ludrovej má odlišného staviteľa ako ostatné dva organy. Doposiaľ sa predpokladalo, že staviteľom všetkých troch organov je Georg Demicher z Banskej Bystrice. Tvrdenie, že ide o organy práve tohto majstra, sa opieralo o zachovaný list na spodnej strane vzdušnice organa z Ludrovej,³¹ ktorú sa po rokoch podarilo znovu nájsť na povale depozitu Liptovského múzea v Ružomberku. Pri podrobnejšej analýze sme zistili, že ide o dva listy. V prvom banskobystrický organár Georg Demicher prosí svojho kolegu majstra Martina Zorkovského o pergamen na tesnenie. V druhom liste posielal majster Zorkovský Georgovi Demicherovi spolu s negatívnou odpoveďou aj jeho pôvodný list, ktorý môže pri svojej práci použiť ako tesnenie. Z uvedeného vyplýva, že predpokladaným staviteľom organa v Ludrovej by naozaj mohol byť Georg Demicher, avšak jeho autorstvo vzhľadom na konštrukčno-technické odlišnosti historických nástrojov v Mokrej Lúke a Bartošovej Lehôtke sa vylučuje.

³¹ GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 87.

O lokalizácii mokrolúckeho nástroja sa dosiaľ tvrdilo, že organ bol pôvodne postavený pre rímskokatolícky farský kostol v Revúcej.³² Pri verifikácii týchto tvrdení sa vynorili aj niektoré ďalšie skutočnosti, ktoré bolo potrebné podrobne preskúmať. K problému lokalizácie sa podarilo zistiť nasledovné údaje: V prvom rade sme zistili šírku organa v Mokrej Lúke, ktorá je 125 cm. Výrez v empore revúckeho kostola, kde je dnes hrací stôl, má tiež 125 cm. Tento údaj nasvedčuje tomu, že po technickej stránke mohol byť mokrolúcky organový pozitív najprv v revúckom kostole. Ďalším argumentom, ktorý sekundárne podporuje túto skutočnosť, je záznam v Kanonickej vizitácii z roku 1859,³³ kde sa o revúckom organe píše, že nad západnými dverami sa nachádza organ vynikajúcej konštrukcie s desiatimi mutáciami, medzi ktorými je zvuk zriedka sa vyskytujúcej takzvanej „Vox humany“ – smutný a vážny, čo veľmi príjemne vplýva na náladu. V zápise sa ďalej konštatuje, že v roku 1857, keď bol revúcky organ ladený a obnovený zvolenským organárom Jánom Kiseľom (János Kiszely), bolo objavené meno majstra a rok postavenia nástroja: „Martinus Podkoniczki organopoegus Neosoliensis 1765.“³⁴ Práve z tohto údaja sa dá dedukovať, že z farského kostola v tomto roku „presunuli“ pozitív, ktorý tu mal byť postavený od roku 1698, do filiálneho kostola v Mokrej Lúke. Následne kanonická vizitácia farnosti Veľká Revúca z roku 1814 prináša informáciu, že na chóre kostola sa nachádza desaťregistrový organ v dobrom stave. Verifikáciu tvrdenia, že organ z Mokrej Lúky je pôvodne organ farského kostola z Revúcej možno podoprieť aj tvrdením, že rozteč výkroja chóru v Revúcej má presne 125 cm ako rozteč organa v Mokrej Lúke. Na základe všetkých týchto skutočností možno konštatovať, že došlo k presunu predmetného pozitívu do Mokrej Lúky z farského kostola.

Bolo treba tiež verifikovať ďalšiu skutočnosť, že organ z Mokrej Lúky zapožičali do Jelšavy. Tu sa ukazuje, že sekundárne informácie môžu viesť v prospech takehoto riešenia. Kostol v meste Jelšava a asi ďalších 400 domov vyhoreli v roku 1829 pri veľkom požiari.³⁵ V tom istom roku 1829 vyhorela však aj Mokrá Lúka.³⁶ Práve tento rok uvádzajú doterajšie výskumy ako rok zapožičania nástroja z Mokrej Lúky do Jelšavy. Aj keď by sa zdalo, že v Jelšave vlastne nemali kde ten organ dať, ponúka sa tu možnosť, že omše slúžili v kaplnke coburgovského kaštieľa. Ďalšou podpornou informáciou je fakt, že organ v Mokrej Lúke bol opravovaný v roku 1859, čo je päť rokov od údajného prinavrátenia organu do Mokrej Lúky.

Tvrdenie, že mokrolúcky organ bol rokoch 1829–1854 zapožičaný do Jelšavy, možno doložiť zachovanými listami medzi Farským úradom v Jelšave a Biskupským úradom v Rožňave. Obsah listu z 10. októbra 1829,³⁷ ktorý napísal jelšavský farár, je nasledovný: Organ z rímskokatolíckeho kostola v Jelšave, ktorý má 13 registrov, je

³² GERGELYI – WURM, Ref. 5, s. 90; list M. A. Mayera, Ref. 9.

³³ Rožňava, Archív Biskupského úradu, Kanonická vizitácia z roku 1859.

³⁴ Rožňava, Ref. 33.

³⁵ Schematismus venerabilis cleri dioecesis Rosnaviensis MCMXXVI., s. 84-85.

³⁶ REPÁK, Ref. 21, s. 71-75.

³⁷ Rožňava, Archív Biskupského úradu; Korešpondencia, list č. 1203 z 10. 10. 1829. V liste sa uvádza, že ide o 14-registrový organ. K takýmto chybám bežne dochádzalo, keď napríklad tiahlo pre Tremolo alebo Calcanta zarátali ako register. Zvláštnosťou je, že už v roku 1782 sa v Kanonickej vizitácii Jelšavy píše, že majú 13-registrový organ, ktorý potrebuje opravu.

po požiaroch poškodený vodou a je umiestnený na tmavom a nevyhovujúcom mieste v kaštieli. Spomína sa evanjelická a. v. fara v Ratkovej, ktorá má problém s organom a chce poškodený organ zakúpiť za 1500 florénov. List je vlastne prosbou adresovanou biskupovi, aby poslal niekoho na zhodnotenie stavu poškodeného organa farnosti Jelšava a jeho ďalších možností. Za biskupský úrad odpovedal sekretár Martin Markovič v tom zmysle, že si majú dať vypracovať posudok od organistu Jozefa Komorníka z Košíc.³⁸ Situáciu s nefunkčným nástrojom v Jelšave bolo teda treba riešiť. Obsahom spomínaného listu z 10. októbra 1829 je aj stavba nového kostola,³⁹ ktorý dokončili roku 1849. Po jeho dokončení mohla fara v Revúcej začať urgovať Jelšavu vo veci vrátenia pozitívu. Celú situáciu so zapožičaním organa napokon ozrejmuje údaje z Protokolu z roku 1854 z Biskupského úradu.⁴⁰ Ide o list, v ktorom administrátor farnosti Revúca žiada Biskupský úrad o stanovisko k zakúpeniu nového organu pre farnosť Revúca, filiálku Mokrá Lúka. Zároveň žiada, aby starý organ, ktorý má zapožičaný farnosť Jelšava, ostal na vtedajšom mieste a bol podrobený oprave, a farnosť Revúca si má radšej kúpiť nový organ od levočského organára Andreasa Zimmera. Ide o pozitív, ktorý mal stáť v rímskokatolíckom kostole v Mokrej Lúke. Biskupský úrad v Rožňave však rozhodol inak: Po zvážení všetkých okolností rozhodol, že organ zapožičaný do Jelšavy treba vrátiť do Mokrej Lúky a farnosť Jelšava má prispieť na jeho obnovu, pretože je poškodený. Zároveň rozhodol, že do farnosti Jelšava, filiálky Chyžné, sa má postaviť nový organ od levočského organára Andreasa Zimmera. K samotnému kostolu v Mokrej Lúke sa dá poznamenať, že v kanonických vizitáciách sa spomína vyhorenie kostola v Mokrej Lúke v roku 1829, ale zrejme došlo len ku zničeniu strechy, inak by sa pôvodné zariadenie – dokonca aj s kazetovým stropom – nezachovalo. Kostol bol znovu postavený podľa projektu L. Hubera v roku 1902 s použitím pôvodného kazetového maľovaného stropu a pôvodného zariadenia.⁴¹ Rovnako je sporné aj jeho datovanie do baroka, pretože jeho zvonica je jasne gotická, aj s gotickým vstupným portálom.

4. Registre

Neoddeliteľnou súčasťou každého hĺbkového výskumu organov je aj analýza všetkých registrov. Táto stať sa týka len registrov organa v Mokrej Lúke a budú analyzované z pohľadu postavenia na vzdušnici. Ide o tieto registre:

1. Principál 4´
2. Sedecima 1´
3. Octava 2´
4. Copula minor
5. Quinta 2 2/3´
6. Copula maior

³⁸ Rožňava, Archív Biskupského úradu; Korešpondencia, list č. 1854/1210.

³⁹ Schematismus venerabilis cleri dioecesis Rosnaviensis MDCCCXXIX., s. 40; Schematismus venerabilis cleri dioecesis Rosnaviensis MCMXXVI., s. 84-85.

⁴⁰ Rožňava, Archív Biskupského úradu; Protocolum, list č. 1854/138.

⁴¹ *Súpis pamiatok na Slovensku*. Zv. 2. Bratislava : Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany pamiatok prírody, 1968, s. 333.

Principál 4'

Register Principál 4' sa nachádza pri pohľade z profilu na prvej píšťalnici a je rozdelený na tri časti. Prvá časť je vlastne prospektom, ktorý má nasledovné usporiadanie: ľavá strana (pohľad z profilu) – f^1 , es^1 , cis^1 , h , a , g , f , es ; stred – cis , H , A , G , B , c , d ; pravá strana – e , fis , gis , b , c^1 , d^1 , e^1 , fis^1 . Druhá časť je tvorená píšťalami, ktoré sa nachádzajú hneď za prospektom a sú v troch radoch. Pohľad zľava zo zadnej strany organa:

g^1 , gis^1 , a^1 , e^2 , f^2 , fis^2

b^1 , h^1 , c^2 , g^2 , gis^2 , a^2

cis^2 , d^2 , es^2 , b^2 , h^2 , c^3

Poslednou časťou sú štyri najväčšie drevené píšťaly, ktoré sa nachádzajú na krajoch píšťalnice v poradí zľava: C , D , E , F . Tri centrálné prospektové píšťaly sú plasticky zdobené.

Stredná píšťala je zdobená špirálou a krajné sú zdobené vlnou. Materiál píšťal je organový kov a prospektové píšťaly sú z hrubšieho plechu, cca 2 mm. Ostatné kovové píšťaly sú z tenšieho plechu, cca 1 mm. Drevené píšťaly pozostávajú z dvoch druhov dreva: Predkryvka a jadro z dubového a predná doska je z hustého smrekového alebo jedľového dreva. Ostatné dosky sú už z riedkeho smrekového či jedľového dreva. Jedine píšťala D nemá prednú dosku z hustého smreka. Kvalita hustého smreka je v priemere 6 letokruhov na jeden cm. Kvalita riedkeho dreva je v priemere 1,3 letokruhu na jeden cm. Kreovanie jadra je z piatich častí a v centrálnej časti je frézovaný otvor pre prívod vzduchu do píšťaly. Ostatné jadrá sú z jedného kusa. Rezanie dosiek píšťal je robené šikmo na letokruhy.

Ladenie kovových píšťal je rozdielne. Prospektové píšťaly sú ladené ladiacimi zvitkami⁴² okrem píšťal, ktoré sa nachádzajú vnútri nástroja, keďže tie sa ladia na ústie. Drevené píšťaly sú ladené na ladiace záklopky⁴³.

Ku kvalite materiálu možno uviesť výsledky výskumu kovu,⁴⁴ na základe ktorého je obsah cínu v prospektových píšťalách zastúpený až 88,42 % a olova len 11,58 %. Ide v podstate o použitie čistého cínu a je veľmi zaujímavé, že v tejto koncentrácii dokázali píšťaly vôbec vyrobiť. Vnútorne píšťaly principálu majú tiež nemalý obsah cínu, a to v pomere 72,67 % cínu k 27,33 % olova. Odkiaľ pochádzal tento cín, dnes nevieme zistiť, pretože zliatiny tohto charakteru strácajú svoju „pamäť“, ale domnievame sa, že šlo o tzv. *anglický cín*, ktorý mal vysokú kvalitu.



Obr. č. 6: Centrálné píšťaly prospektu.

⁴² Nemožno hovoriť o ladiacich zvitkoch v pravom slova zmysle, pretože ide v podstate o ladenie na ústie.

⁴³ K terminológii: ladiaca záklopka – nemecky: Stimmlatte, príp. Klappdeckel; česky: ladicí záklopka.

⁴⁴ Expertízu vykonal Ústav materiálov a mechaniky strojov SAV.

Copula maior

Tento register sa nachádza ako prvý zo zadnej časti nástroja a má nasledovné usporiadanie: Po ľavej strane po celej dĺžke skrine sú píšťaly od C po G. Ostatné píšťaly stoja na vzdušnici v dvoch radoch v takomto poradí: 17 píšťal chromaticky v prvom rade a ostatné až do konca v druhom rade. Stavebným materiálom tohto registra je len drevo. Dub sa používa na predkryvku u všetkých píšťal. Rovnako sa používa tvrdé drevo na jadro. Momentálne sa nedá presne určiť,⁴⁵ o aký druh môže ísť, ale pravdepodobne ide o buk alebo hrušku. Prehľad využitia hustého dreva pri tomto registri: 22 predných dosiek z hustého dreva, 28 je použitých na strane B, strana C obsahuje 25 dosiek spomínanej kvality a strane D patrí 27 takýchto dosiek. Z týchto údajov vyplýva, že organár nemal v úmysle použiť husté, tzv. rezonančné drevo. Ak by tomu tak bolo, určite by nepoužil toto drevo na „vedľajšie“⁴⁶ dosky. Tu sa vynára otázka, či pôsobí výrazným spôsobom husté drevo na rezonanciu píšťal, ale najmä či je rozdiel vo zvuku jedného registra, ak je na ich zhotovenie použité drevo rôznej kvality.⁴⁷ Takéto tvrdé drevo je použité v celej škále na zhotovenie jadra tohto registra. Toto jadro je zaklinované do bočných dosiek píšťaly spôsobom, ktorý sa nazýva *čapovanie na rybinu*. Tento spôsob je použitý pri prvých siedmich píšťalách. Obdobný spôsob je použitý až do vnútornej šírky píšťaly 5 cm. Ďalším zaujímavým ukazovateľom je technologický spôsob pílenia dreva. Prehľad k otázke, koľko dosiek je rezaných kolmo na letokruhy alebo šikmo, poprípade je doska vypílená z kraja guľatiny, čiže ide o krajovú dosku, ukazujú nasledovné čísla: 76 dosiek je rezaných šikmo na letokruhy, 2 dosky sú krajové a ostatných 57 dosiek je kolmo rezaných na letokruhy. Ak berieme do úvahy, že celkový počet dosiek je 135, tak väčšina je rezaná šikmo na letokruhy. Okrem spomínaných dvoch krajových dosiek, ide o stredové dosky, ale rôznym spôsobom rezané⁴⁸. Ladenie tohto registra je zabezpečené prostredníctvom ladiacej zátky, ktorá zároveň slúži aj ako lom zvukovej vlny, a preto sú tieto píšťaly približne o polovicu kratšie ako 8' otvorené píšťaly.

Tvar zátok je na každej píšťale pekne opracovaný. Ak si dobre všimneme, zátky je zasunutá hlboko dovnútra píšťaly. Toto je jasný príklad toho, že ladenie muselo stúpať v priebehu storočí⁴⁹. Dôvodom tohto tvrdenia je fakt, že organár by určite nenadstavoval zbytočne výšku píšťaly. Zároveň je to v tomto prípade aj veľmi nepraktické ladenie, pretože zátky je veľmi hlboko a nedá sa s ňou jednoducho manipulovať. Je ale dobré, že nedošlo k zrezaniu píšťal, pretože dnes vieme určiť dosť presnú frekvenciu ladenia.

Na tomto mieste treba upozorniť na výskum spojiva, ktorý bol realizovaný na vzorkách organa v Mokrej Lúke. Priniesol zistenia, že vzorky obsahujú proteín (amid

⁴⁵ Zatiaľ nebolo možné urobiť mikroskopický pohľad na štruktúru dreva a porovnať ju s databázou drevín.

⁴⁶ Strany B, C a D – postup pri profilovom pohľade na píšťalu za predpokladu, že strana B je pravou stranou tohto pohľadu.

⁴⁷ Tieto skutočnosti môže ozrejmiť len potrebný podrobný hudobno-fyzikálny výskum píšťal.

⁴⁸ Prehľad tvoria len tri strany, pretože prednú stranu z pohľadu priamo na nohu píšťaly nevidno a na hornej časti píšťaly sa to nedalo identifikovať kvôli zaneseniu pórov dreva prachom alebo zlému obrúseniu píleného miesta.

⁴⁹ Frekvencia tónu je priamo úmerne závislá od výšky vzduchového stĺpca.

1650–1550 cm⁻¹) a karbohydráty (C-O medzi 1200–900 cm⁻¹). Týmto bol preukázaný kazeín ako spájadlo, čo bolo nevyhnutné reflektovať pri reštaurovaní.

Pri drevených častiach bola vykonaná aj dedrochronologická skúška na Katedre fyziky, elektrotechniky a aplikovanej mechaniky Technickej univerzity vo Zvolene pod vedením doc. RNDr. Vladimíra Bahýľa, CSc., ktorá priniesla informáciu o datovaní drevených častí registrov na rok 1702. Tento dátum sa líši o štyri roky od datovania, ktoré bolo nájdené v organe. Je potrebné tento výsledok reflektovať, no zároveň môže ísť o malú odchýlku. Výskum okrem iného priniesol aj zistenie, že doteraz označovaný register otvorená Flauta 4' a touto štúdiou potvrdený ako register Quinta 2 2/3', je z rovnakého kmeňa stromu ako ostatné drevené registre. Toto tvrdenie podporuje aj fakt, že všetky drevené registre sú intonované do predkryvky a nie do jadra, čo je takisto novým poznatkom pre slovenskú organológiu.

Copula minor

Druhým registrom v poradí (pri pohľade zo zadnej strany) je Copula minor. Je to drevený krytý register a má nasledovné usporiadanie na píšťalnici: prvý rad od C po H chromaticky, od *cis* po *h*² diatonicky; druhý rad od *c* po *c*³ tiež diatonicky.

Stavebný materiál je tvrdé a mäkké drevo. Pri predkryvke organár použil dva druhy tvrdého dreva: 19 predkryviek je z duba a 26 z bukového dreva. Tvrdé drevo používa aj na zhotovenie jadra, takže tu je úplné použitie spomínaného materiálu. K prednej stene je prehľad hustého dreva nasledovný: 23 dosiek hustého smrekového dreva, strana B má 24 takýchto dosiek, strana C 27 dosiek a strana D ich obsahuje 28. Rezanie dosiek prináša nasledovné zistenie: 71 dosiek je rezaných šikmo na letokruhy, ostatné dosky sú stredovými doskami, čiže ich počet je 64 z celkového počtu 135 dosiek.⁵⁰ Ladenie je zabezpečené ladiacou zátkou, ktorá je robená v takom istom štýle ako zátky registra Copula maior. Typickým ukotvením drevených registrov tohto organa je technika *čapovanie na rybinu*⁵¹ a je na zadnej strane píšťaly. Táto časť je ukotvená v držiaku registra.

Quinta 2 2/3'

Tento register je celý vyhotovený z dreva. Patrí mu tretia píšťalnica pri pohľade zo zadnej strany nástroja s nasledovným usporiadaním: Po pravej strane vzdušnice sa nachádza veľká oktáva. Kolmo na veľkú oktávu je zároveň aj prvý rad píšťal, ktorý obsahuje píšťaly od *c* po *c*¹ chromaticky. Druhý rad pokračuje od *cis*¹ po *c*³. Predkryvky sú kompletne vyhotovené z bukového dreva.

Materiál dosiek charakterizuje tento prehľad: predná doska má 14 dosiek s hustým drevom, strana B má 4 husté dosky, strana C obsahuje 10 takýchto dosiek a strana D má 4 takéto dosky. Spôsob rezania dosiek je nasledujúci: 103 dosiek máme rezaných šikmo na letokruhy, 77 ich je rezaných kolmo na letokruhy. Jadro je vyrobené z tvrdého, pravdepodobne bukového dreva. Ladenie je zabezpečené ladiacou záklopkou⁵².

⁵⁰ Por. Ref. 48.

⁵¹ V tomto prípade ide o odnímateľné čapovanie, čiže spoj nie je zglejený.

⁵² Por. Ref. 43.

Octava 2'

Štvrtým registrom je Octava 2'. Je to register z organového kovu a má nasledovné rozostavenie na píšťalnici: Prvý rad – C, F, D, G, E, A, B, c, d, ďalej pokračuje diatonicky po c^3 ; druhý rad postupuje od H po b^2 tiež diatonicky. Charakteristické pre tento register sú horné a dolné lábiá, ktoré sú oblúkovitého charakteru so špicatým zakončením. Zároveň je horné lábium dlhšie ako spodné. Register nemá bočné brady na intonáciu.

Jadro má jadrové vpichy. Hĺbka týchto vpichov nie je veľká, čo môže znamenať, že tieto vpichy sú pôvodné. Jediné, čo je trochu sporné na danej hypotéze, je to, že počet týchto vpichov je trochu veľký. Ďalším ukazovateľom neskoršieho zásahu môže byť výška výrezu. Dnes je problematické konštatovať, či ide o pôvodnú výšku výrezu (toto platí pre všetky registre). Prelomovým riešením problému by mohlo byť vykonanie spektrometrie, ktorá by ukázala, o aký starý výrez ide, respektíve či na výreze nie sú zárezy z neskoršieho obdobia.

Sedecima 1'

Register je postavený hneď za Principálom 4' a stojí na spoločnej píšťalnici s registrom Octava 2'. Pri pohľade na register vidno, že prvý rad tejto lavičky patrí Octave 2', a preto Sedecima 1' začína najprv najväčšími registrami a až menšie píšťaly sú v dvoch radoch. Číže rozostavenie je nasledovné: F, G, A, B, H, c, cis, d, ďalej pokračuje diatonicky po c^3 ; druhý rad: C, D, E, es, ďalej pokračuje diatonicky po h^2 . Tento register má zároveň aj oktavovú repetíciu na tóne c^2 . Horná a dolná pera v tomto registri je iná ako na ostatných kovových registroch. Tieto lábiá sú oblúkovité a lábiá menších píšťal sú robené vtlačaním palca ruky. Na jadre vidno aj jadrové vpichy, ktorých priemerný počet je podobný ako u vyššie spomenutého registra. Okrem toho môžeme vidieť výšku výrezu, čo je tiež dôležitá technická záležitosť pre kvalitu tónu registra. Ladenie sa opäť vykonáva ústím píšťaly.

Prvotný výskum priniesol mnoho zaujímavých zistení. Medzi ne patrí napríklad využívanie kvalitného dreva na výrobu píšťal, ktoré sa používa nesystematicky, až na píšťaly veľkej oktávy Principálu 4'. Téza, že na prednú stranu píšťaly sa používa v baroku len tvrdé drevo, tak nie je potvrdená. V prvom rade to ale závisí od veľkosti píšťal, kvôli hodnote materiálu. Vysvetliť tento fakt bude možné až po mnohých ďalších organologických výskumoch aj iných, časom vzniku blízkych nástrojov. Ďalšou zaujímavosťou je fakt, že organár nepoužíval tzv. stredové dosky, ale väčšina je pílená šikmo na letokruhy. Krajových dosiek je úplné minimum, čo nasvedčuje tomu, že veľmi nekvalitným doskám na tento účel sa organár vyhýbal. Dá sa predpokladať, že mu zrejme išlo o maximálnu využiteľnosť materiálu. Na tomto mieste platí obdobné, že na rozsiahlejšie závery k danej problematike techniky pílenia bude môcť dať odpoveď až širší organologický prieskum barokových organov na Slovensku.

5. Menzúry

Viac k charakteru jednotlivých registrov napovie menzurálna tabuľka a grafy. Táto časť výskumu bola snáď najťažšia a prinášala mnohé, nie vždy riešiteľné problémy. Potrebne bolo zdokumentovať 270 píšťal všetkých registrov, pričom pri jednej píšťale je možné merať niekoľko parametrov. Tie sú spätne potrebné pre spresnenie technológie ich výroby. Počas merania došlo k viacerým problémom, ktoré spôsobovali nepresnosť výsledkov. Správna metodika merania bola základným predpokladom pre úspešnosť tejto a výslednej fázy daného kroku. Keďže nemáme k dispozícii identický nástroj toho istého autora alebo aspoň menzúry organa daného obdobia, spôsobuje nám to problém pri záverečnom hodnotení a konštatovaní, o aký technologický systém ide. Je totiž dôležité, či sa nenamerali nepresné údaje alebo či nedošlo k prestavbe hneď v tom období, poprípade, či organár nepracoval systémom nejakej náhody, ak nám na prvý pohľad nedávajú údaje zmysel. Preto momentálne nevieme odpovedať na niektoré otázky. Opodstatnenosť týchto meraní je hlavne v spoznaní technológie výroby píšťalového fondu registrov na prelome 17. a 18. storočia. Tieto poznatky môžu slúžiť v budúcnosti pri technológii výroby dnešných píšťal v barokovom štýle, a najmä pre poznanie vzájomnej symbiózy jednotlivých registrov, aby sa pri výstavbe nových organov nestávalo, že jednotlivé registre nebudú vo vzájomnom hudobnom vzťahu. Toto je len prvý nástroj tohto typu, a tak si budeme musieť počkať na relevantné závery až dovedy, kým budeme mať zdokumentované menzúry niekoľkých desiatok organov.

Pri meraniach bolo potrebné rozlišovať medzi kovovými a drevenými registrami. Kvôli vzájomnej komparácii sa urobili mnohé prepočty a merania, ktoré by mohli aspoň z časti ukázať ich vzájomný vzťah. Základné merania, ktoré slúžili na všetky potrebné prepočty:

Kovové registre: obvod tela píšťaly, výška tela píšťaly, výška a šírka výrezu.

Drevené registre: vnútorná šírka strany A a strany B, výška tela píšťaly, výška a šírka výrezu.

Predkladáme základné merané údaje, ktoré nám poslúžia pri prepočtoch a pomôžu hypotetickému určeniu technológie, o akú mohlo ísť.

Princípál 4'

Až na prvé štyri píšťaly veľkej oktávy ide o register z organového kovu.

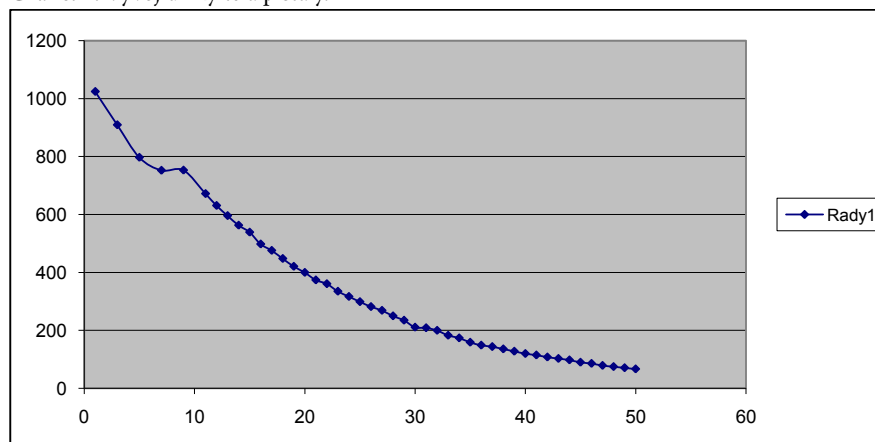
Tabuľka č. 1: Základné technické parametre registra.

poradie tónov	strana A vnútor- ná šírka v mm	strana B vnútor- ná šírka v mm	dĺžka tela píšťaly v mm	výška výrezu v mm	šírka výrezu v mm
C	51,4	65,3	1024,4	21	51,4
D	45	59	909,4	22	45
E	41,4	56,5	797,2	20	41,4
F	40	52	752,4	18	40
	obvod píšťaly kov, v mm	priemer píšťaly kov, vmm			
G	174	55,41	753	15	50
A	157	50	672	12,8	45
B	148	47,13	631	11	40
H	137	43,63	596	11,2	40
c	130	41,4	563	10	36
cis	127	40,44	539	10,5	37
d	119	37,89	498	9,5	34
dis	114	36,3	476	10	31
e	111	35,35	448	9,1	30
f	102	32,48	421	9	29
fis	99	31,52	400	8	26
g	91	28,98	374	8	26
gis	90	28,66	361	8,6	23
a	87	27,7	335	7,5	24
b	82	26,11	317	7,9	22
h	78	24,84	299	6,5	20
c ¹	75	23,88	282	6,5	19
cis ¹	74	23,56	269	7	18
d ¹	70	22,29	250	6,5	17
dis ¹	66	21,01	235	5	16
e ¹	65	20,7	211	5,5	15
f ¹	59	18,78	209	5	14,5
fis ¹	58	18,47	200	5	13
g ¹	57	18,15	183	5,3	13
gis ¹	54	17,19	174	4,1	13
a ¹	52	16,56	159	4,1	11
b ¹	50	15,92	149	4,9	11
h ¹	50	15,92	144	4,2	11
c ²	49	15,6	136	4,1	10
cis ²	44	14,01	128	4,5	11
d ²	42	13,37	120	4,1	10
dis ²	41	13,05	115	3,9	9
e ²	39	12,42	108	3,9	8,5
f ²	40	12,73	103	3,9	8
fis ²	39	12,42	98	4	8
g ²	37	11,78	90	3,9	8
gis ²	37	11,78	86	3,5	8
a ²	35	11,14	79	3,8	8
b ²	35	11,14	75	3	8
h ²	33	10,5	71	2,9	7
c ³	33	10,5	67	2,6	8

Namerané údaje už na prvý pohľad ukazujú odlišnosť údajov a vlastne neporovnateľnosť parametrov drevených a kovových píšťal. Samozrejme, okrem dĺžky tela píšťaly. Každý tón potrebuje svoju frekvenciu v závislosti od menzúry jednotlivého registra a je jedno, či ide o kovový alebo drevený register.

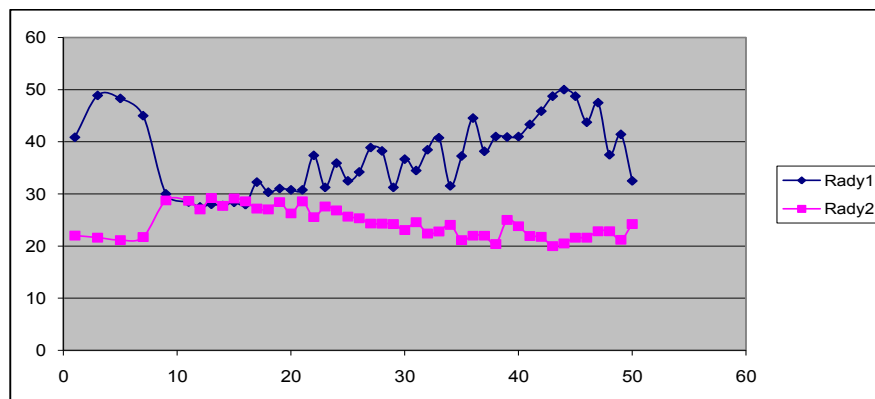
Dĺžka tela píšťaly

Graf č. 1: Vývoj dĺžky tela píšťaly.



Graf vývoja dĺžky tela píšťaly⁵³ ukazuje, že vývoj dĺžky spomínaného registra je rozdelený do troch fáz, a teda na dva zlomy. Prvý sa nachádza medzi 4. a 5. tónom⁵⁴ veľkej oktávy, čo je vlastne prechod medzi drevenými a kovovými píšťalami. Ten druhý je medzi 30. a 31. tónom, čo znamená, že ide o tóny e^1 a f^1 . Diskontinuita výšky píšťaly na prvom zlome sa dá akceptovať, keďže ide o zmenu materiálu registra. Čo sa týka druhého zlomu, je možné, že došlo ku chybe merania, alebo je pravdepodobnejšie, že v priebehu storočí pri opravách a ladení došlo k zrezaniu výšky píšťaly kvôli zmene výšky ladenia.

Graf č. 2: Výška a šírka výrezu. Rad 1 – výška výrezu, Rad 2 – šírka výrezu.



⁵³ Dĺžku tela píšťaly špecifikujeme ako rozmer od ústia po jadro píšťaly.

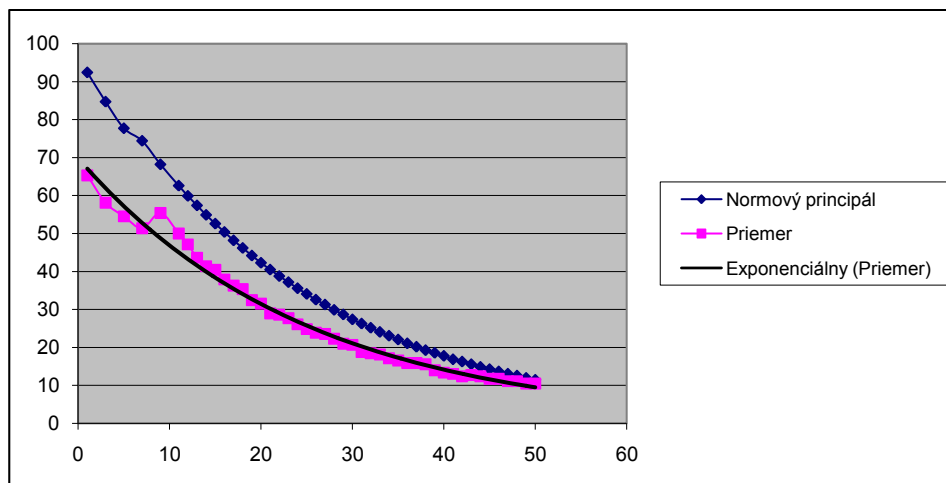
⁵⁴ Poradie tónov je od spodnej oktávy.

Dôležitou súčasťou každej píšťaly je jej výrez. Parametre ovplyvňujúce zvuk po tejto stránke sú výška a šírka. K zmenám šírky výrezu v priebehu storočí takmer nepochádzalo, pretože meniť šírku je technicky v podstate nemožné, avšak toto neplatí pre výšku výrezu. Šírka výrezu v jej percentuálnej hodnote k obvodu píšťaly má takmer stabilnú kontinuitu, naproti tomu výška výrezu je po kontinuálnej stránke absolútne rozhádzaná. K takémuto nesúmernému zvyšovaniu výrezu došlo zrejme v priebehu 19. storočia, kedy sa menila filozofia kvality tónu.

Percentuálne vyjadrenie pomeru šírky výrezu z obvodu ukazuje, že ide priemerne o jednu štvrtinu až jednu pätinu obvodu píšťaly. Percento výšky výrezu k šírke ukazuje, že je to takmer jedna polovica šírky. Toto je zaujímavý ukazovateľ, pretože ide o dosť vysoký výrez a ako už bolo spomínané, zrejme o sekundárny zásah. Napriek tomu je pri tomto parametri pozorovateľný pomerne stabilný vývoj.

Menzurálna krivka na základe priemeru píšťaly

Graf č. 3: Menzurálna krivka.



Táto krivka je zostavená aj z drevených píšťal, dá sa to urobiť cez plochu alebo objem píšťaly.

1. Priemer – ukazuje vývoj skutočných nameraných hodnôt, ide vcelku o stabilnú kontinuitu.
2. Exponenciálny priemer – prináša simuláciu alebo spriemerovanie priemeru, keďže pri meraniach došlo určite k malým odchýlkam, pretože presná metodika merania⁵⁵ nie je v súčasnosti možná.
3. Normový princípál – ukazuje, že meraný princípál je užší od normového, a to približne od 8 do 5 poltónov. K vrchným oktávam sa vzájomne približujú.

⁵⁵ Presné meranie by sme dostali až počítačovou tomografiou píšťal, čo je na Slovensku podľa našich vedomostí momentálne nemožné, pretože žiadna inštitúcia nevlastní špeciálny tomograf. Tento problém sme konzultovali s doc. RNDr. Vladimírom Bahýľom, CSc., z Katedry fyziky, elektrotechniky a aplikovanej mechaniky Technickej univerzity vo Zvolene.

Porovnanie týchto dvoch kriviek dovoľuje tvrdiť, že píšťaly Principálu 4' majú stabilný vývoj menzurálnej krivky, keďže vývoj obidvoch kriviek je v podstate podobný, až na zlom pri prechode medzi drevenými a kovovými píšťalami. Menzurálna krivka ukazuje, že register má parametre pri vonkajšom priemere cca od -7 do -5 PT. Pri vnútornom priemere, čo je presnejšie meranie, je to -8 PT kontinuálne. Pri každom prepočte to vychádza na pomer 1:1,6219, čo pri nepresnosti merania je takmer s istotou tzv. *zlatý rez* menzúry, ktorý je presne 1:1,618. Takéto konštrukčné riešenie sa zhoduje aj so skúmaným obdobím, pretože tzv. *zlatý rez* sa používal pri menzurovaní píšťal už od 14. storočia.⁵⁶ Samozrejme, túto skutočnosť je potrebné verifikovať na príbuzných nástrojoch.

Oktáva 2'

Register je z organového kovu v celom priebehu a bez repetícií.

Tabuľka č. 2: Základné technické parametre registra.

poradie tónov	obvod píšťaly -kov, mm	dĺžka tela píšťaly, mm	výška výrezu, mm	šírka výrezu, mm
C	131	558	9,5	33,5
D	119	497	9,5	29,5
E	108	444	10	27,5
F	104	416	8,2	26,1
G	93	370	7,5	23
A	86	332	7,6	22
B	81	312	7	20
H	77	294	7	19,5
c	75	278	6,2	19
cis	75	255	6	18
d	68	233	6,2	16
dis	64	233	6	15
e	64	215	4,9	14
f	61	208	5,5	15
fis	58	201	5,2	12,8
g	55	185	4,8	13,5
gis	56	169	5	12,2
a	61	155	4,5	14
b	50	152	4,1	12
h	49	142	3,9	13
c ¹	46	137	4,5	10,5
cis ¹	43	129	4	10,5
d ¹	43	119	4,1	10,1
dis ¹	42	113	3,9	9
e ¹	41	137	4	10
f ¹	40	103	3,5	8,5
fis ¹	39	96	4	9
g ¹	36	90	3	8
gis ¹	36	86	3,8	8
a ¹	34	82	3,5	8

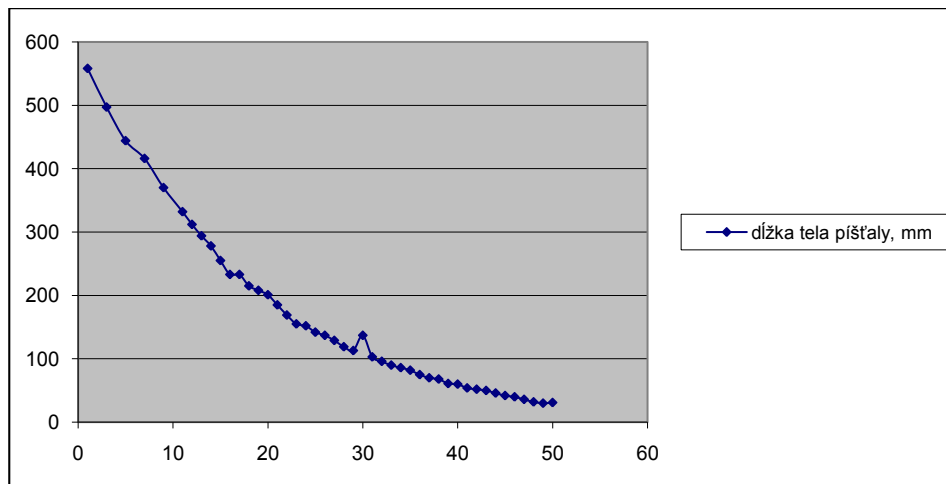
⁵⁶ BĚLSKÝ, Vratislav: *Nauka o varhanách*. Praha : Bärenreiter, 2000, s. 61.

poradie tónov	obvod píšťaly -kov, mm	dĺžka tela píšťaly, mm	výška výrezu, mm	šírka výrezu, mm
b ¹	33	75	2,8	7,5
h ¹	31	70	2,9	7
c ²	31	68	3	7
cis ²	31	61	2,9	7,5
d ²	30	60	3	7
dis ²	30	54	2	6
e ²	29	52	2,9	6
f ²	27	50	2,6	6
fis ²	27	46	2,2	6
g ²	25	42	2,2	5,2
gis ²	26	40	2,5	6
a ²	25	36	2,2	5,5
b ²	26	32	2,5	5,3
h ²	24	30	2,2	5
c ³	23	31	1,8	5,5

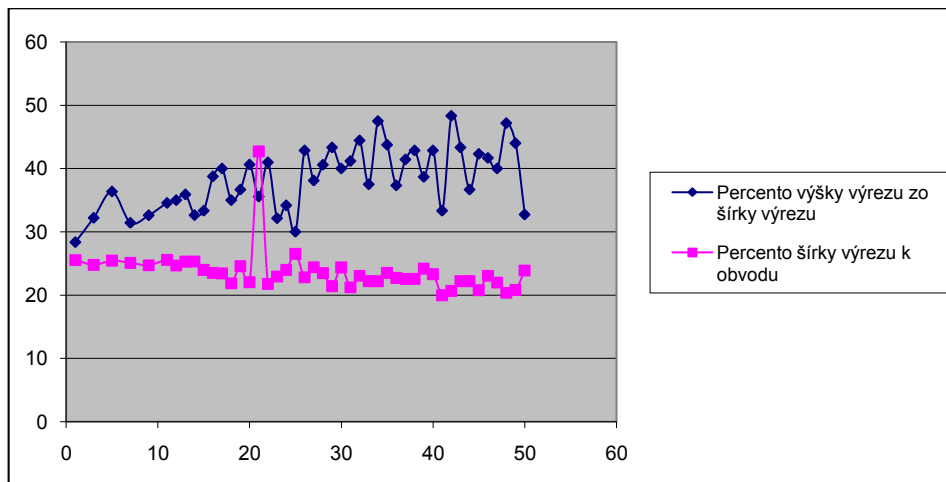
Kedže ide o register z jednotného materiálu, odpadá problém vzájomnej komparácie údajov o rozdielnych materiáloch. Kvôli prehľadnosti tejto časti budú znovu analyzované všetky údaje tak, ako to bolo pri prvom uvádzanom registri. Tento postup v závere poukáže na spoločné, ale aj rozdielne prvky jednotlivých registrov.

Dĺžka tela píšťaly

Graf č. 4: Vývoj dĺžky tela píšťaly.

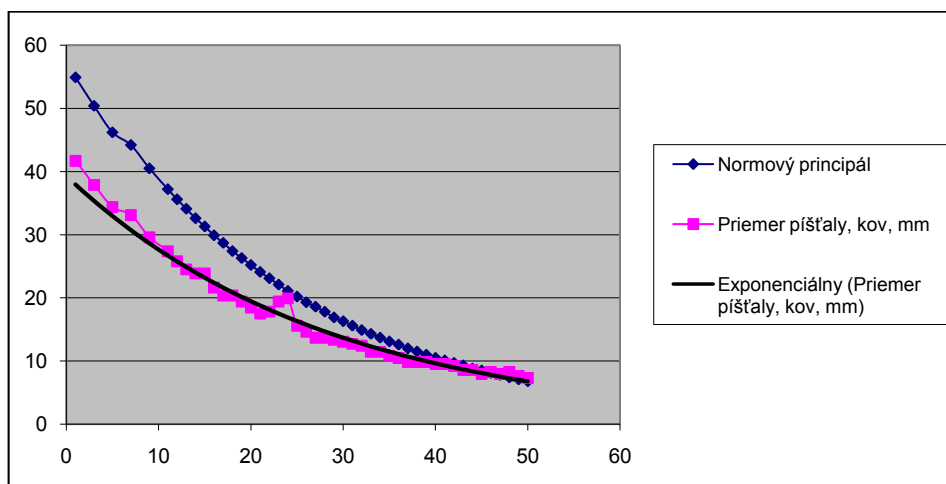


Graf vývoja dĺžky tela píšťaly by mal byť v celej dĺžke kontinuálny. Z grafu č. 4 je evidentné, že jeho priebeh je na dvoch miestach jasne vychýlený od očakávaného priebehu. Prvý zlom je na tóne *f* a druhý na tóne *gis*¹. Ostatné malé vychýlenia sú zrejme spôsobené odchýlkou pri meraní. Napriek tomu ide o pôvodné píšťaly.

Graf č. 5: Výška a šírka výrezu.

Aj pri tomto registri vzájomné porovnanie výšky a šírky výrezu ukazuje niekoľko skutočností. Prvou je to, že výška výrezu nemá žiaden progres, ktorý by sme mohli označiť za konštantný. Druhou je fakt, že šírka výrezu je znovu kontinuálnejšia ako výška. Z tohto zistenia sa vymyká tón g, ktorý značne vyčnieva z priemeru vývoja šírky registra, ide o nepôvodnú píšťalu. Výška výrezu sa pohybuje okolo jednej tretiny, takmer k jednej polovici zo šírky výrezu. Naproti tomu šírka výrezu je približne jednou štvrtinou obvodu píšťaly. Aj v tomto prípade ide o vysoký výrez a o kontinuite šírky výrezu sa dá hovoriť aj v tomto prípade.

Menzurálna krivka na základe priemeru píšťaly

Graf č. 6: Menzurálna krivka.

1. Priemer – ukazuje skutočné namerané hodnoty, ide vcelku o kontinuitu, no nachádza sa tu aj jednoznačná výchyľka od tónu *b* po tón *c*¹.
2. Exponenciálny priemer – prináša spriemerovanie priemeru v celej jeho škále.
3. Normový princípál – prináša informáciu, že tento register je približne od 7 do 4 PT užší ako Normový princípál. V strednej polohe sa dostane až k -8 PT.
4. Konštrukčný pomer je 1:1,9351, čo znamená rozostúpenie malej nóny. Tento údaj bude rovnako nutné ešte overiť meraniami identického nástroja.

Sedecima 1'

Ide o register z organového kovu aj s oktavovou repetíciou na tóne *c*².

Tabuľka č. 3: Základné technické parametre registra.

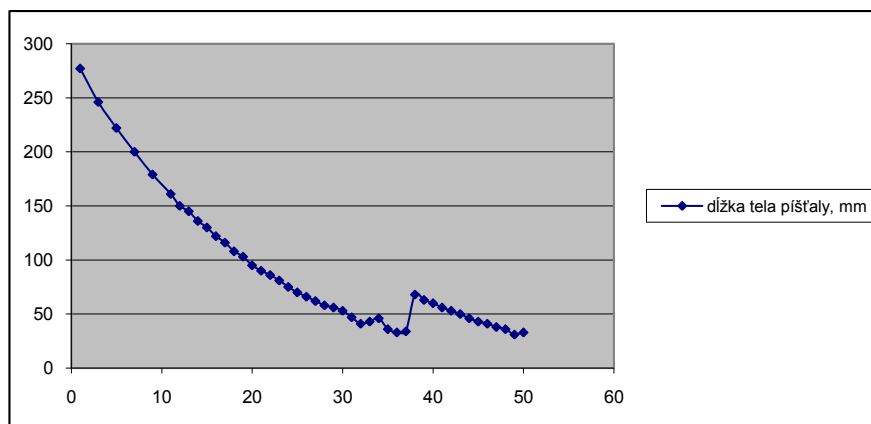
poradie tónov	obvod píšťaly -kov, mm	dĺžka tela píšťaly, mm	výška výrezu, mm	šírka výrezu, mm
C	73	277	6,5	17
D	66	246	6,2	16
E	61	222	6,4	15
F	61	200	6,2	15
G	56	179	5,5	13
A	54	161	5,5	13
B	57	150	4,5	13
H	48	145	4	11
c	45	136	4	11
cis	46	130	4	11
d	44	122	4,2	10
dis	38	116	4,4	9,5
e	41	108	4	9,5
f	36	103	3,8	9
fis	39	95	4	8
g	34	90	3,2	8
gis	37	86	4	8
a	33	81	3,5	8
b	34	75	3	7,5
h	31	70	3,1	7,5
c ¹	33	66	3	7,5
cis ¹	29	62	2,1	7
d ¹	32	58	2,9	6,5
dis ¹	29	56	2,5	6,5
e ¹	25	53	2	6,5
f ¹	26	47	2,8	6,5
fis ¹	25	41	2	5,2
g ¹	26	43	2,6	5,5
gis ¹	23	46	2,1	6
a ¹	26	36	2	6
b ¹	29	33	2,2	5,2
h ¹	23	34	2	5
c ²	28	68	2,9	7,5
cis ²	28	63	3	7
d ²	25	60	1,9	7
dis ²	26	56	2,8	7

poradie tónov	obvod píšťaly -kov, mm	dĺžka tela píšťaly, mm	výška výrezu, mm	šírka výrezu, mm
e ²	24	53	2,5	6
f ²	27	50	2	6
fis ²	24	46	2,5	6
g ²	26	43	2	6
gis ²	21	41	2,5	6
a ²	26	38	2	5,5
b ²	22	36	2,1	5,5
h ²	24	31	2	5,5
c ³	22	33	2,1	6

Parametre tohto registra sú veľmi zaujímavé už z toho dôvodu, že register obsahuje v sebe aj oktavovú repetíciu, čo je zjavné aj na vyššie uvedených údajoch. Pri týchto meraniach, keďže ide o dosť malé píšťaly, mohlo dôjsť k najväčším nepresnostiam merania. Metodika merania bola rovnaká ako pri ostatných registroch.

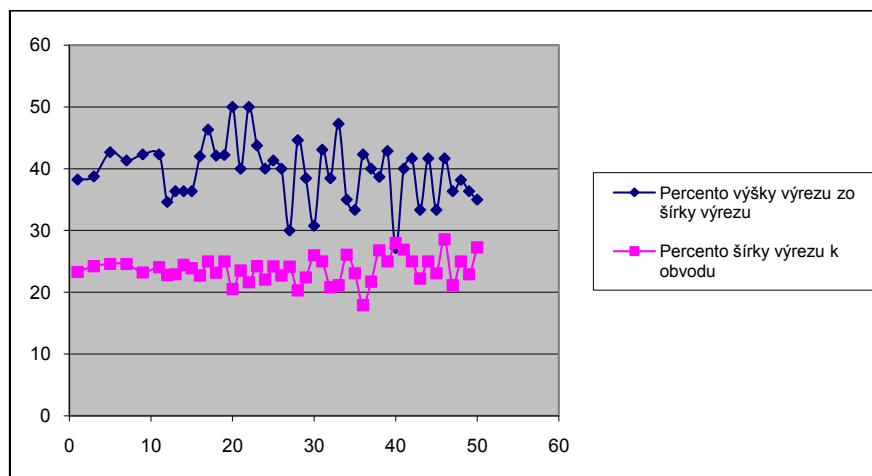
Dĺžka tela píšťaly

Graf č. 7: Dĺžka tela píšťaly.



Na tomto grafe veľmi pekne vidieť oktavovú repetíciu, ktorá je na tóne c². Zaujímavosťou je, že napriek malým píšťalám sa podarilo najpresnejšie namerať hodnoty, keďže krivka vývoja je omnoho kontinuálnejšia ako pri iných registroch. Je však možné, že tento register nemal toľko sekundárnych zásahov ako ostatné zatiaľ namerané registre.

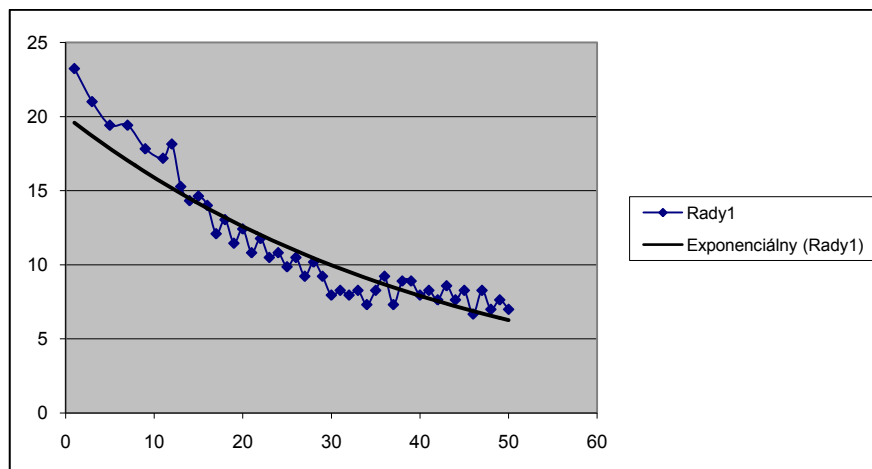
Graf č. 8: Výška a šírka výrezu.



Výška výrezu má znovu nepravidelný priebeh. Zaujímavosťou je, že buď nepresnosťou merania alebo práce organára došlo približne od jednočiarkovej oktávy k výkyvom šírky výrezu. Čo sa týka konkrétnej hodnoty výšky výrezu zo šírky výrezu, pohybuje sa niečo nad jednou tretinou. Došlo k tomu zrejme pri intonácii. K šírke výrezu k obvodu píšťaly sa dá konštatovať, že znovu ide približne o jednu štvrtinu obvodu píšťaly.

Menzurálna krivka na základe priemeru píšťaly

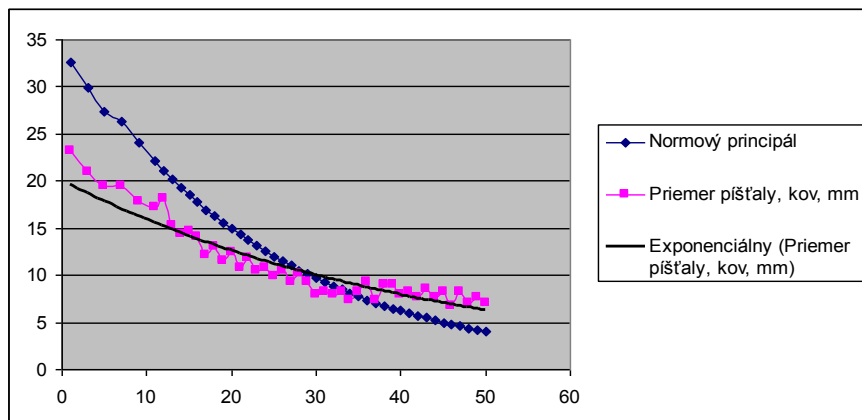
Graf č. 9: Menzurálna krivka.



1. Rad 1 – krivka nameraných hodnôt ukazuje, že má tri polohy. Prvá poloha končí veľkou oktávou, potom pokračuje stredná poloha v celku kontinuálne a v závere sa jasne črtá znovu repetícia na tóne c^2 .

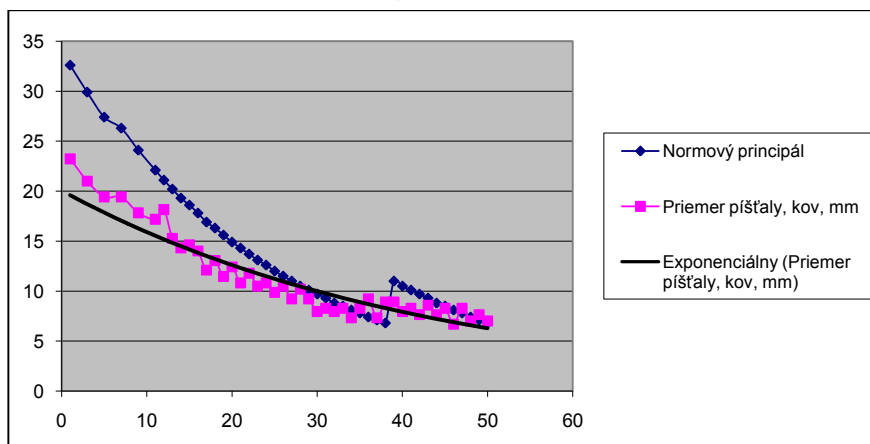
2. Exponenciálny rad 1 – dopomohol ľahšie rozoznať vývoj menzúry tohto registra, pretože na začiatku bez tohto porovnania sa zdalo, že ide o dosť nepresné meranie alebo nepochopenie princípu stavby tohto registra. Zároveň je uvedený aj graf, ktorý porovnáva aj normový princípál.

Graf č. 10: Menzurálna krivka s normovým princípálom.



1. Normový princípál – jasne ukazuje, že tento register je užší od normového princípálu, no zároveň, že od oktávovej repetície sa dostáva nad úroveň normového princípálu. Ak uvedieme aj normový princípál s danou repetíciou, dostaneme výsledok, ktorý poukazuje na to, že tento register má na repetícii v podstatne rovnakú menzúru ako normový princípál. Nameraný menzurálny je v pomere 1:2,1156, takže reálne kvôli odchýlke pri meraní to môže byť 1:2.

Graf č. 11: Menzurálna krivka s normovým princípálom a repetíciou.



Copula maior

Ide o kompletne z dreva vystavaný register, a preto bude nevyhnutné robiť niekoľko prepočtov na dosiahnutie analýzy menzúr, ktoré budú porovnateľné s kovovými registrami.

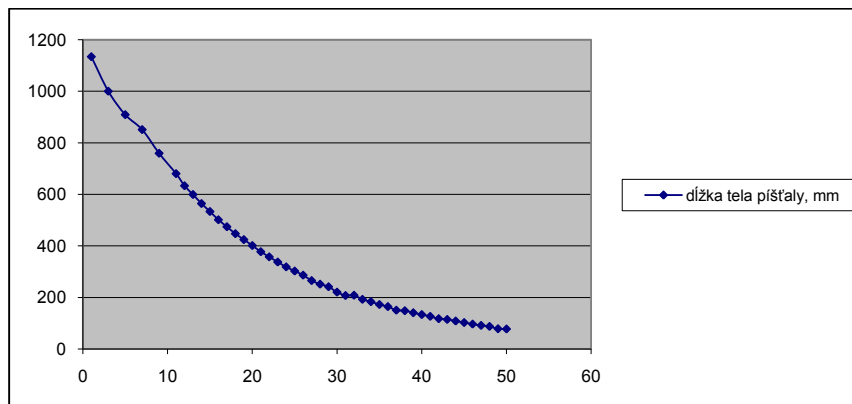
Tieto vyššie uvedené hodnoty poslužia pri ďalších výpočtoch, ktoré pomôžu pri premene jednotiek na akoby jednotky kovových registrov.

Tabuľka č. 4: Základné technické parametre registra.

Poradie tónov	strana A, vnútorná šírka, mm	strana B, vnútorná šírka, mm	dĺžka tela píšťaly, mm	výška výrezu, mm	šírka výrezu, mm
C	81	99,8	1134	37	81
D	71,8	91,7	1000	35	71,8
E	66,9	85,1	909	32	66,9
F	62,1	80,8	851	30	62,1
G	56,2	75	759	27	56,2
A	50	70,3	680	28	50
B	48	66	633	23	48
H	46	62,8	599	22	46
C	42,8	57,8	564	23	42,8
cis	40	55	533	20	40
d	39,3	54,3	501	19	39,3
dis	37,9	54,3	474	18	37,9
e	35,3	69	447	19	35,3
f	34	47,5	424	17	34
fis	31,9	45,2	401	19	31,9
g	31,2	44,5	377	15	31,2
gis	30,8	41,8	357	15	30,8
a	28,8	39,4	337	35	28,8
b	27	37,5	318	13	27
h	25,1	36,6	302	14	25,1
c ¹	22,5	33	286	14	22,5
cis ¹	22,4	32,4	265	10	22,4
d ¹	22,6	30,5	251	14	22,6
dis ¹	21	29,4	241	9	21
e ¹	19,9	28,4	220	6	19,9
f ¹	18,2	25,6	207	9	18,2
fis ¹	17,9	25	208	9	17,9
g ¹	17,1	23,8	192	7	17,1
gis ¹	16	22,8	183	7	16
a ¹	16,1	22,1	172	7	16,1
b ¹	15	21,5	164	6	15
h ¹	14,1	20	150	6	14,1
c ²	13,8	18,2	148	6	13,8
cis ²	13,8	18,1	140	7	13,8
d ²	12	16,9	133	6	12
dis ²	11,2	16,9	126	5	11,2
e ²	11,8	16,1	117	5	11,8
f ²	12	16,5	114	4	12
fis ²	10,8	15	108	5	10,8
g ²	10,8	14,5	102	6	10,8
gis ²	10,3	14,1	96	5	10,3
a ²	10,2	13,5	91	4	10,2
b ²	11,1	13,2	87	3	10,1
h ²	9,5	12,5	78	3	9,5
c ³	9,4	12,5	77	4	9,4

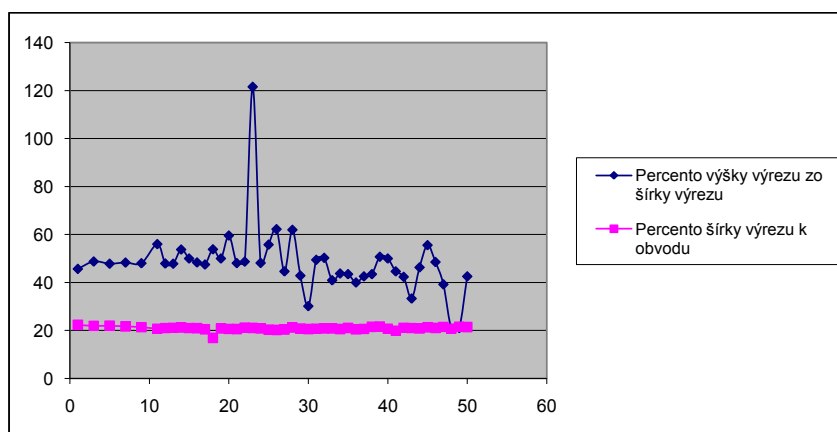
Dĺžka tela píšťaly

Graf č. 12: Dĺžka tela píšťaly.



Graf č. 12 ukazuje presnú kontinuitu vývoja dĺžky tela píšťaly. Pravdepodobne kvôli tomu, že na ladenie sa používa drevená ladiaca zátka, nemusel organár pri rôznych problémoch robiť korektúry dĺžky tela píšťaly.

Graf č. 13: Výška a šírka výrezu.



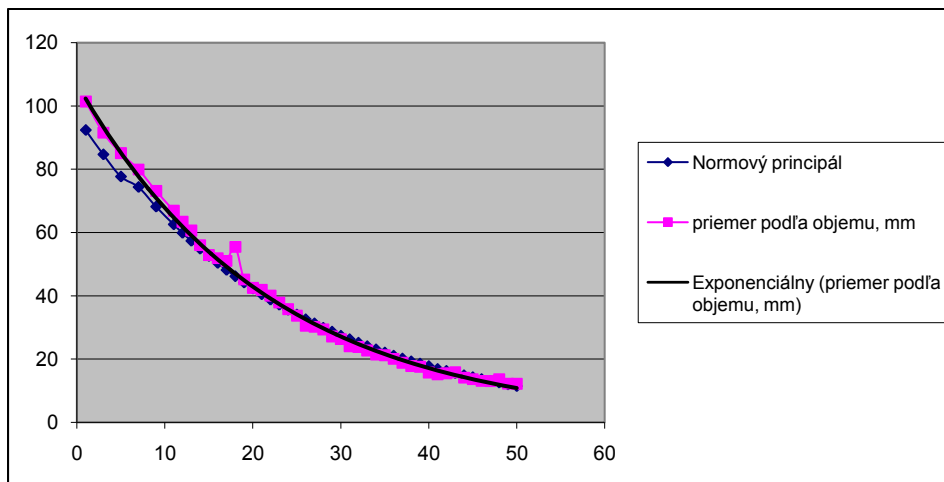
Výška výrezu je rovnako ako pri kovových registroch nepravidelná. K jej zmene dochádzalo zrejme počas vývoja hudobného myslenia v nadväznosti aj na organárstvo na Slovensku. Druhý aspekt, ktorý mohol zasiahnuť do výšky výrezu, spočíva možno v tom, že sám staviteľ pri intonácii píšťal musel intonovať každú jednotlivo a riadil sa, samozrejme, zvukovou stránkou a nie kontinuálnosťou výšky výrezu. Takže zvuková kontinuita tu mohla byť, aj keď pri pohľade na údaje tomu tak byť nemusí. Toto by bolo potrebné fyzikálne overiť zosnímaním jednotlivých tónov a ich následnou hĺbkovou analýzou. V súčasnosti sa výška výrezu pohybuje okolo 40 %. Prekvapivou je šírka výrezu k obvodu píšťaly⁵⁷, ktorá má až na drobné odchýlky kontinuálny vývoj. Ide v podstate takmer o 20 % šírky obvodu píšťaly. Na

⁵⁷ Obvod píšťaly sme vyrátali cez objem píšťaly, a tým sme dostali porovnateľnú hodnotu s kovovými registrami.

tomto grafe vidno, že drevené registre majú presnejšie merania ako kovové. Je taktiež možné, že aj organár pracoval presnejšie, čo sa týka výrezu, pretože ide o väčšiu plochu.

Menzurálna krivka na základe priemeru píšťaly

Graf č. 14: Menzurálna krivka.



1. Priemer – ukazuje kontinuitu skutočných nameraných hodnôt. Ich vývoj je v podstate presný, aj keď krivka má oblúkovitý trend. Nachádza sa tam iba jeden skok na tóne *e*. Aj tu ide o pôvodnú píšťalu.
2. Exponenciálny priemer – spriemerované hodnoty ukazujú, že ide o veľmi presné merania, pretože inak by trendová čiara mala väčšiu odchýlku.
3. Normový princípál – prináša zistenie, že tento register je viac-menej identický s normovým princípálom, aj keď má istý mierne odlišný progres. Zároveň namerané hodnoty vykazujú pomer 1:1,789, rozpätie veľkej nóny.

Záverom analýzy tohto registra sa dá konštatovať, že premena jednotiek kompatibilných s jednotkami kovových registrov bola správna, pretože priniesla jasný obraz o systéme a trende výroby daného registra.

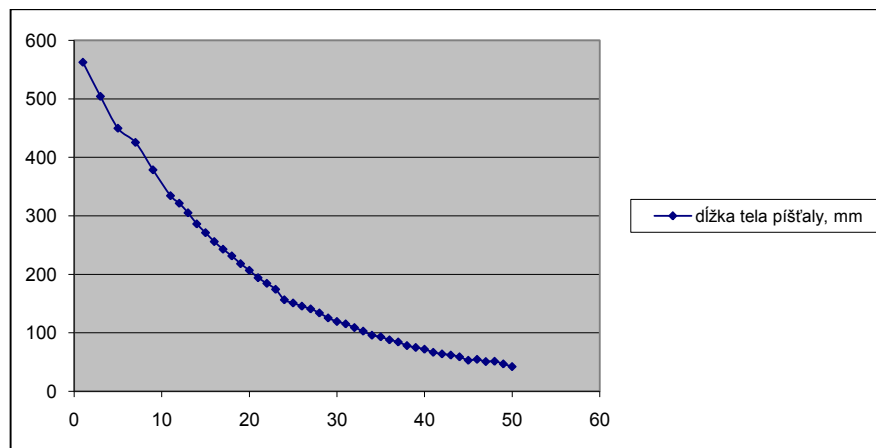
Copula minor

Ide o register kompletne z drevnej hmoty a bez repetícií.

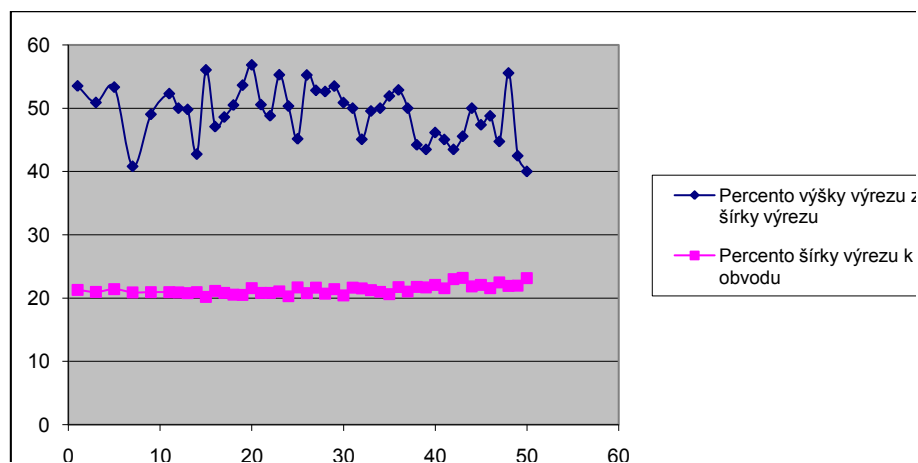
Tabuľka č. 5: Základné technické parametre registra.

poradie tónov	strana A, vnútorná šírka, mm	strana B, vnútorná šírka, mm	dĺžka tela píšťaly, mm	výška výrezu, mm
C	42,6	57,3	562,5	22,8
D	38,9	53,8	504,2	19,8
E	36	48	449,7	19,2
F	33,8	47	425,5	16,5
G	31,2	43,1	378,6	15,3

poradie tónov	strana A, vnútorná šírka, mm	strana B, vnútorná šírka, mm	dĺžka tela píšťaly, mm	výška výrezu, mm
A	28,3	39,2	334,4	14,8
B	26,6	37	321,5	13,3
H	25,1	35,2	305,2	12,5
c	24,1	33,4	286,2	10,3
cis	22,3	32,9	271,2	12,5
d	22,3	30,4	256	10,5
dis	21,4	30	242,9	10,4
e	20,2	28,9	231,5	10,2
f	19,2	27,6	218,2	10,3
fis	19	25	206,8	10,8
g	18	25,2	194,2	9,1
gis	16,8	23,5	184,6	8,2
a	16,1	22,1	174,4	8,9
b	15,1	22,1	156,5	7,6
h	15,5	20,2	151	7
c ¹	14,3	20,1	145,6	7,9
cis ¹	14,2	18,6	140,9	7,5
d ¹	13,3	18,8	134	7
dis ¹	12,9	17,2	125,5	6,9
e ¹	11,4	16,5	119,4	5,8
f ¹	12	15,7	115,3	6
fis ¹	12,2	16,1	109	5,5
g ¹	11,1	15	102,9	5,5
gis ¹	10,8	14,9	95,9	5,4
a ¹	10,4	14,8	93,2	5,4
b ¹	10,4	13,5	88	5,5
h ¹	9,6	13,2	84,4	4,8
c ²	9,5	12,3	78,2	4,2
cis ²	9,2	12	75	4
d ²	9,1	11,5	72	4,2
dis ²	9,1	12	66,7	4,1
e ²	9,2	10,8	64	4
f ²	9	10,4	62	4,1
fis ²	8	10,3	59	4
g ²	7,6	9,6	53,1	3,6
gis ²	8,2	10,8	54,7	4
a ²	7,6	9,3	50,9	3,4
b ²	7,2	9,2	51,4	4
h ²	7,3	9,3	46,9	3,1
c ³	7,5	8,7	42,3	3

*Dĺžka tela píšťaly***Graf č. 15:** Dĺžka tela píšťaly.

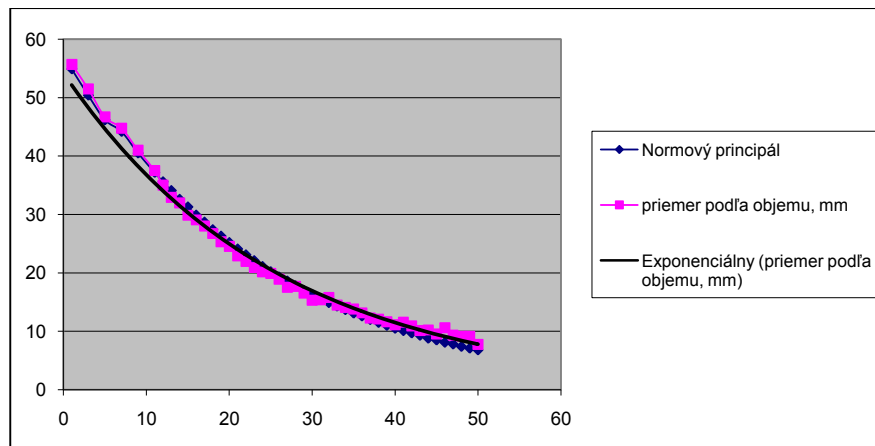
Tento graf dĺžky tela píšťaly ukazuje väčšiu kontinuitu drevených píšťal. Odôvodnenie tohto javu bolo už pri Copule maior.

Graf č. 16: Výška a šírka výrezu.

Ako pri predošlom drevenom registri, aj tu sa ukazuje koncepcia, že šírka výrezu z obvodu je kontinuálna omnoho viac ako pri kovových píšťalách, hoci aj tej istej stopovej dĺžky. Naproti tomu výška výrezu je v spomínanom ukazovateli kompatibilná s parametrami kovových registrov. Teda má nepravidelný vývoj bez náznaku logickosti. Veľkou zaujímavosťou je percento výšky výrezu ku šírke. Vo väčšine prípadov sa pohybujeme na 50 %, čo je vlastne polovica šírky výrezu. Šírka výrezu sa znova – ako pri Copule maior – pohybuje na 20 %.

Menzurálna krivka na základe priemeru píšťaly

Graf č. 17: Menzurálna krivka.



1. Priemer – ukazuje namerané hodnoty, zároveň nevykazuje žiadnu anomáliu vývoja. Ide o stabilný menzurálny vývoj registra.
2. Exponenciálny priemer – aj tento spriemerovaný vývoj ukazuje, že namerané hodnoty sú vcelku presné, pretože, ako bolo už vyššie spomenuté, boli by príliš veľké odchýlky od nameraných hodnôt.
3. Normový princípál – aj pri tomto registri vidieť, že jeho vývoj je takmer identický s normovým princípálom. Zároveň ide o nameraný pomer 1:1,9152, čiže o malú nónu.

Po tejto analýze môžeme konštatovať, že ide o logický systém riešenia menzúr daného registra.

Quinta 2 2/3'

Register je kompletne vystavaný z dreva.

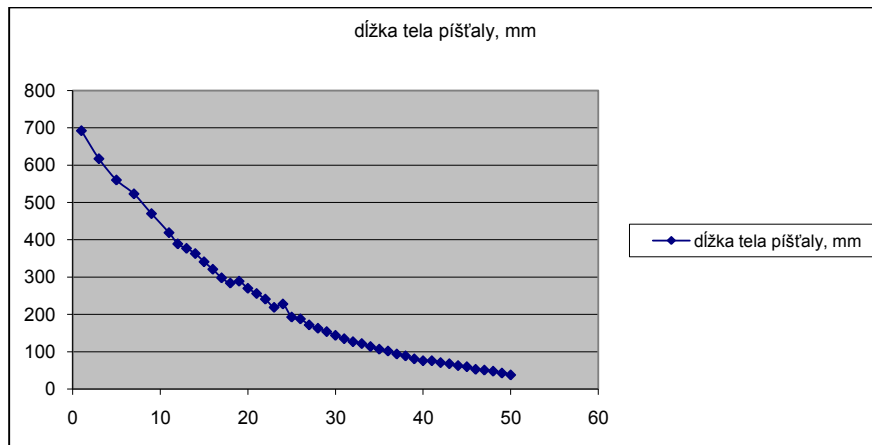
Tabuľka č. 6: Základné technické parametre registra.

poradie tónov	strana A, vnútorná šírka, mm	strana B, vnútorná šírka, mm	dĺžka tela píšťaly, mm	výška výrezu, mm	šírka výrezu, mm
C	37	52,1	692	17,3	37
D	35	46,8	617	15,4	35
E	31	40,2	560	14	31
F	28	37,3	523	13,4	28
G	25	34,5	470	13,5	25
A	23	31,5	419	12	23
B	22	30,9	389	9	22
H	21	29	377	11	21
c	21	31,5	363	10	21

poradie tónov	strana A, vnú- torná šírka, mm	strana B, vnú- torná šírka, mm	dĺžka tela píšťal- y, mm	výška výrezu, mm	šírka výrezu, mm
cis	20	27,9	341	11	20
d	19	25,6	321	10,5	19
dis	17	23,1	298	9,1	17
e	16	23,7	284	9,5	16
f	16	21,1	289	5	16
fis	15	20	270	9,4	15
g	14	20,8	256	8,5	14
gis	14	19,2	241	2,5	14
a	13	17,8	219	7,6	13
b	13	19	228	1,5	13
h	12	18,1	193	6,8	12
c ¹	10	16	188	5,5	10
cis ¹	10	17,5	172	6	10
d ¹	10	14,5	163	5,9	10
dis ¹	10	13,5	154	5,1	10
e ¹	11	13,1	144	4,4	11
f ¹	10	14,2	135	5,2	10
fis ¹	9,2	13,3	127	5,4	9,2
g ¹	8,6	12,3	122	5	8,6
gis ¹	9,5	11,5	114	4,9	9,5
a ¹	8	11,7	107	3,5	8
b ¹	7,8	11	102	3,8	7,8
h ¹	8	10,3	94	4	8
c ²	6,9	10,3	89	2,4	6,9
cis ²	7	10	81	3,2	7
d ²	6,5	9,1	76	2,6	6,5
dis ²	6,6	9,1	76	2,4	6,6
e ²	6,1	8,1	71	3	6,1
f ²	5,9	7,8	68	2,1	5,9
fis ²	6	8	63	2,1	6
g ²	6,7	7,5	60	2,5	6,7
gis ²	5,9	7,5	53	1,1	5,9
a ²	5	7	51	1,2	5
b ²	4,9	7	48	1,2	4,9
h ²	5,5	6,6	43	2,1	5,5
c ³	3,6	4,9	38	2,2	3,6

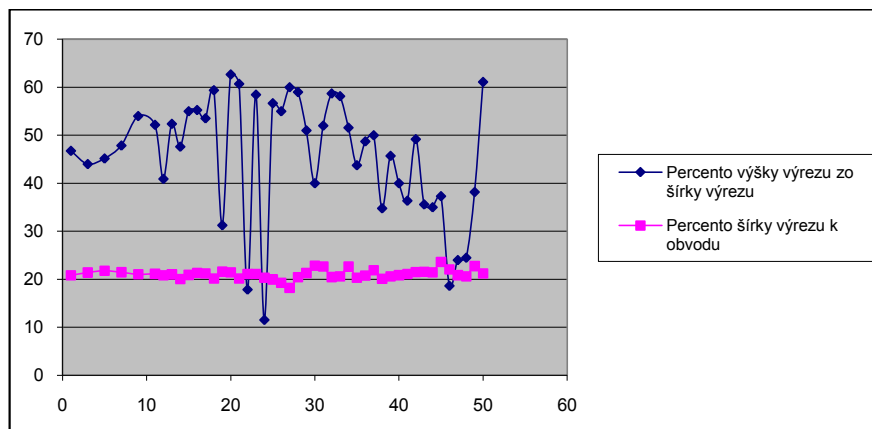
Dĺžka tela píšťaly

Graf č. 18: Dĺžka tela píšťaly.



Dĺžka tela píšťaly je stabilná až na dve výnimky. Jedna je na tóne *f* a druhá na tóne *b*. Napriek tomu ide o pôvodné píšťaly. Mierny sklon je medzi *E* a *F*. Túto skutočnosť zhodnotíme v závere tejto časti. Okrem tohto konštatovania platia všetky odôvodnenia z predošlých komentárov k dreveným registrom.

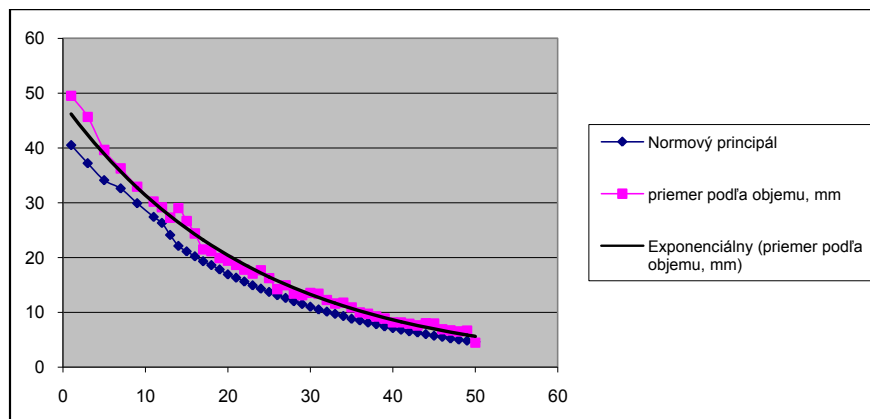
Graf č. 19: Výška a šírka výrezu.



Tento graf ukazuje absolútnu diskontinuitu výšky výrezu. Kontinuita sa znovu ukazuje pri šírke výrezu z obvodu. Konkrétne percentá k jednotlivým parametrom sú nasledovné: Pri výške výrezu je to v priemere 50 %, ale niektoré píšťaly majú až nad 60 %, čo je úplne prekvapujúce. Percento šírky výrezu z obvodu znovu zostáva na približne 20 %, čo je jasná stabilita tohto ukazovateľa.

Menzurálna krivka na základe priemeru píšťaly

Graf č. 20: Menzurálna krivka.



1. Priemer – namerané hodnoty ukazujú, že ide o menzurálny skok medzi veľkou a malou oktávou. Malý zlom sa ukazuje aj na tóne *b*. V zásade môžeme povedať, že ide o odôvodnenú menzúru.
2. Exponenciálny priemer – prináša len potvrdenie predošlého radu, keďže ide o veľmi malé výchylky. Zároveň spomínané výchylky identifikuje ako zámerné.
3. Normový princípál – ukazuje, že tento register je užší a má dynamický priebeh, čo sa týka nameraného pomeru, ide o pomer 1:1,9665, čo je v podstate čistá oktava.

Záverečná analýza nameraných údajov

1. Tabuľky základných údajov nám poskytli všetky možnosti pre výpočty rôznych dôležitých častí píšťal. Zároveň prinášajú možnosť spätnej kontroly a prípadnej korekcie výsledkov tejto štúdie. Tieto údaje nám dávajú možnosť ďalšieho výskumu, a to bez rozobratia nástroja, keďže všetky podstatné parametre sú zmerané a uvedené v týchto tabuľkách.
2. Grafy dĺžky tela píšťaly prinášali pri jednotlivých registroch náznaky, že veľká oktava medzi tónmi *E* a *F* má charakteristický zlom. Samostatné výsledky registrov skôr viedli k vyššie spomínanému tvrdeniu, ale až krivka normového princípálu nás doviedla k tvrdeniu, že tento zlom je spôsobený len vynechaním tzv. poltónov v krátkej oktáve v jej najhlbšej polohe.
3. Percento výšky výrezu sa pri kovových registroch pohybuje okolo jednej tretiny šírky výrezu. U drevených sa tento údaj pohybuje niekedy až do 60 %. Ak „výška výrezu určuje ostrosť zvuku“, ⁵⁸ tak tento organ má temnejší a kantabilnejší charakter zvuku. Pre prehľadnosť uvádzame výšky výrezu komplexne:

⁵⁸ BĚLSKÝ, Ref. 56, s. 30.

Principál 4'	– $\frac{1}{3}$ až $\frac{1}{2}$
Octava 2'	– $\frac{1}{3}$ až $\frac{1}{2}$
Sedecima 1'	– $\frac{1}{3}$ až $\frac{1}{2}$
Copula maior	– $\frac{1}{3}$ až $\frac{1}{2}$
Copula minor	– $\frac{1}{2}$
Quinta 2 2/3'	– nad $\frac{1}{2}$ (60 %)

4. Percento šírky výrezu z obvodu píšťaly nám prináša nasledovné zistenia: Tento ukazovateľ sa v minulosti podstatne zmeniť nemohol. Dôležitosť šírky výrezu spočíva v jej zásadnom vplyve na silu tónu píšťaly.⁵⁹ Uvádžame celkový prehľad tohto parametra:

Principál 4'	– $\frac{1}{4}$ až $\frac{1}{5}$
Octava 2'	– $\frac{1}{4}$ až $\frac{1}{5}$
Sedecima 1'	– $\frac{1}{4}$ až $\frac{1}{5}$
Copula maior	– $\frac{1}{5}$
Copula minor	– $\frac{1}{5}$
Quinta 2 2/3'	– $\frac{1}{5}$

Šírka výrezu je rozdielna medzi kovovými a drevenými registrami, aj keď nie vo veľmi podstatnej miere. Kovové registre majú oproti dreveným prenikavejší zvuk. Kovové registre znejú teda posluchovo silnejšie. Drevené registre tým, že majú menšiu šírku, majú väčšiu kompaktnosť s inými registrami, čiže sa lepšie zlučujú.

5. Menzurálna krivka poodkryla systém tvorenia dispozície a výroby píšťalového fondu tohto nástroja. Zaujímavosťou bola korelácia všetkých registrov s dnešným normovým princípálom. Je nutné upozorniť na porovnávanie drevených a kovových registrov vytvorenou metódou, ktorá ešte nemusí byť úplne presná, no na druhej strane vieme, že niektoré ukazovatele stanovila jasne.

⁵⁹ BĚLSKÝ, Ref. 56, s. 30.

Záver

Dôležitým výsledkom organologického výskumu je zistenie, že organ v Mokrej Lúke nepostavil organár Georg Demicher, ale zatiaľ neznámy staviteľ. Zároveň došlo k pozitívnej identifikácii príbuznosti organa v Bartošovej Lehôtke a v Mokrej Lúke, ako aj k potvrdeniu informácie, že organ z Mokrej Lúky bol pôvodne organom farského kostola v Revúcej. Organ sa podarilo datovať do roku 1698 a zároveň sa potvrdila aj autenticita celého píšťalového fondu. Pri tomto úkone došlo k vyvráteniu predpokladu, že v nástroji sa nachádza nepôvodný register, a to otvorená drevená Flauta 4'. Naopak ide o pôvodný register Quinta 2 2/3' označený ako Heltig Quinta, ktorý je komplexne vystavaný z dreva a bez repetícií, čím je tento register ojedinelým v tom čase na našom území.

Počas výskumu bola urobená aj analýza organového kovu, ktorá potvrdila 88,42 % cínu v prospektových píšťalách a 72,67 % cínu vo vnútorných píšťalách, takže môžeme konštatovať použitie veľmi kvalitnej zliatiny s vysokým obsahom cínu. Dôležitou bola analýza spojiva, na základe ktorej možno konštatovať, že organár používal ako spojivo kazeín, a nie glej. Tento výsledok poslúžil výrazne pri reštaurovaní organa, ktoré sa uskutočnilo v roku 2008. Rovnako užitočný bude aj pri ďalšej identifikácii autora tohto nástroja.

Celkovo možno konštatovať, že výskum priniesol mnohé zistenia, a to nielen o danom nástroji. V budúcnosti však bude dôležité postupné vytváranie databázy nástrojov, ktorá umožní lepšie pochopenie starých technologických postupov. Okrem toho komparácia viacerých nástrojov môže priniesť presnejšie hodnotenie získaných údajov a ich kvalitnejšie použitie.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA 2/6034/28.

SUMMARY

New Research on Historical Organs of Central Gemer

Positive organs in the past belonged to the most common form of small instruments built namely in churches of little towns and villages in Slovakia. The submitted study examines the positive organs in the Church of All Saints in Ludrová, in the Roman-Catholic church in Bartošová Lehôtka and the Roman-Catholic church in Mokrá Lúka. An organ builder Georg Demicher (1650–?) was originally supposed to have built all these instruments. On the basis of an analysis and comparison of construction and architectonic components, as well as on the basis of a music-historical research we may conclude that the instrument in Ludrová was presumably built by Georg Demicher, while his authorship has not been confirmed regarding the two other instruments.

The contribution is specifically focused on complex organological and music-historical research of the positive organ in the Roman-Catholic church of the Visitation of the Blessed Virgin Mary in Mokrá Lúka. This research has brought in new knowledge and confirmed or re-evaluated the existing information regarding the instrument. It has enabled us to specify the year of the building of the instrument – 1698, what means that it is the oldest preserved historical organ of the Central Gemer altogether. Excluding Georg Demicher as a builder of the instrument we did not succeed in discovering the name of its builder. This positive organ was originally built for the parish church in Revúca, in 1765 it was moved to Mokrá Lúka, in 1829 it was lent to Jelšava and finally returned to Mokrá Lúka in 1854. There is evidence documenting several reparations of the instrument: 1765, 1829, 1854, 1859, 1871, 1902 and 1903, some of them joined with the removal of the instrument. In 2008 the instrument was subject to a complete renovation. The greatest surprise was the discovery of the name of a domestic master Heresz from Mokrá Lúka among the names of organ builders reconstructing the instrument (1859).

The analysis of the positive in Mokrá Lúka has brought with itself several interesting discoveries. It has disproved the existing presupposition of the unoriginality of the organ stop open Flauta 4'. This organ stop is in fact an original organ stop Quinta 2 2/3', it is completely built of wood and in consequence it has a very soft tone. It is an interesting fact as in this period the wooden Quinta 2 2/3' is present in Slovak organ building no sooner than approximately around 1750, mostly made of pipe metal. The originality of the organ stop has been confirmed by a dendrochronological test, as well as an organological analysis of the organ stop construction. All other organ stops were subject to the same kind of analysis, and more particular data acquired. Still more detailed information was brought by a research of scaling of all organ stops, which faithfully evaluated the construction and scaling development of particular parametres of the organ stops. The results were supplemented by analyses of the metal and glue, with the aim of providing exact data. The analysis of the metal brought the finding that the organ builder used 88.42% of tin in organ front (this is a very high concentration of tin), and 72.67% of tin in inner stops. In comparison with the existing results of other organs this is high-quality material. Other studied organs from Central Gemer show the portion of tin and other metal material as 50:50. Further analysis brought an important result revealing that the organ builder used casein as glue, not mucilage. This fact helped much in the renovation of the organ, and it will be useful also for identification of the author of the instrument.

LETÁKOVÉ TLAČE AKO PRAMEŇ MARIÁNSKÝCH LEGIEND

K dvom piesňovým typom z ústnej tradície

HANA URBANCOVÁ

PhDr. Hana Urbancová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: hana.urbancova@savba.sk

ABSTRACT

The study of Marian legends has proven that songsheets served as a model for several song types known from oral tradition. Two so far unknown Marian song-legends documented only in one village in Slovakia (Záblatie by Trenčín, Považie region) could be incorporated into the Slovak repertory thanks to their models – songsheets, the products of domestic printing works from the second half of the 19th and first half of the 20th century (Skalica, Banská Bystrica, Levoča). Song types from the local tradition of this village bring two new topics (“Death of Mary and Assumption”, “Revelation of Mary to orphans”), thus widening the Marian cycle of legend songs reconstructed in the Slovak traditional singing to 18 topics. The existence of printed songsheets demonstrates a wider territorial spreading of the song type than originally proven by the number and localization of records from the oral tradition, being dependent of the collector’s concept.

Význam letákových tlačí pre ľudový spev naznačovali v minulosti u nás bádatelia z viacerých vedných odborov – z literárnej histórie, lingvistiky, etnológie a slovesnej folkloristiky aj etnomuzikológie.¹ Hoci v každom z týchto odborov sa fenomén letá-

¹ Napr. KRAUS, Cyril: K otázke vplyvu jarmočnej piesne na slovenskú baladu. In: *Václavkova Olomouc 1961 : Sborník referátů a diskusních příspěvků o kramářské písni*. Praha : SPN, 1963, s. 119-123. MINÁRIK, Marián: Jarmočná pieseň na Slovensku. In: *Kontexty českého a slovenského umenia : Zborník referátov z konferencie, Bratislava 1988*. Bratislava : Správa kultúrnych zariadení MK SR, 1990, s. 216-222. MELICHERČÍK, Andrej: Slovenská ľudová pieseň. In: BEDNÁRIK, Rudolf (ed.): *Duchovná kultúra slovenského ľudu*. Bratislava : SAVU, 1943, 280-281. DROPPOVÁ-MARKOVIČOVÁ, Ľubica: Jarmočná pieseň v našej národnej kultúre. In: *Slovenský národopis*, roč. 8, 1960, č. 4, s. 529-553. KREKOVIČOVÁ, Eva: Barokový obraz Smrti-nevesty vo folklóre alebo putovanie jednej jarmočnej balady. In: *Národopisné informácie*, 1993, č. 1, s. 20-30. BENČÍKOVÁ, Ivona: Slovenské jarmočné a púťové piesne – pokus o etnolingvistickú analýzu. In: *Národopisné informácie*, 1993, č. 1, s. 31-36. KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudob-*

kových tlačí vo vzťahu k spevu nestal predmetom systematickejšieho štúdia a rozdiel v intenzite jeho výskumu kolísal aj podľa národných tradícií, azda najviac si toto médium šírenia piesňového repertoáru všímali bádatelia orientovaní na výskum tradičnej piesňovej kultúry – folkloristi a etnomuzikológovia. Pieseň rozširovaná pomocou tlačенých letáčikov, ktoré sa predávali na jarmokoch a púťach, bola predobrazom mnohých piesňových typov z ústnej tradície najmä v západnej a strednej Európe.² Tlačené letáčky v podobe tenkých niekoľkolístových zošitkov malého formátu – tzv. jarmočných a púťových tlačí – obsahovali prevažne texty piesní, zriedkavejšie s odkazom na nápev typu obecnej nôty, a len výnimočne aj so zápisom melódie. Plnili však dôležitú úlohu v šírení mnohých piesňových žánrov svetského a duchovného spevu, pričom sa významne podieľali na ich popularizácii medzi širokými vrstvami obyvateľstva.³

Proces folklorizácie piesní z letákových tlačí prechádzal niekoľkými štádiami: pieseň, prednášaná jarmočným či putujúcim spevákom a predavačom v jednej osobe, sa po kúpe tlačie preniesla do určitého prostredia, kde mohla získať nové nápevy, až sa napokon od tlačenej podoby celkom odpútala a prešla do ústnej formy tradovania.⁴

Vplyv média letákových tlačí na spievané legendy potvrdil hlbkový výskum mariánskych legendických piesní. V jeho rámci bola vypracovaná aj metodológia porovnávania tlačenej a ústnej verzie piesne, ktorú možno aplikovať na širší materiál.⁵ Tento výskum prostredníctvom sond do viacerých piesňových typov určil geneticko-historické väzby medzi repertoárom spievaných legiend z ústnej tradície na jednej strane a repertoárom letákových tlačí na druhej strane.

Na základe štúdia variability textov (čiastočne aj melódií) bolo možné vzťah medzi tlačami a ústnymi verziami nielen potvrdiť, ale aj detailnejšie opísať ako vzťah priameho či sprostredkovaného odvodu. Deskripcia sa stala podkladom na vymedzenie typológie variačných vzťahov nielen vo vnútri určitej formy tradovania (tlačená a ústna tradícia), ale aj medzi nimi – pri prechode či oscilovaní piesne na ich pomedzí. Stala sa tiež východiskom interpretácie týchto vzťahov nielen ako typologických, ale aj ako geneticko-vývinových. Prispela k objasneniu podielu letákových tlačí na šírení mnohých legendických sujetov a tém aj piesňových typov.

Variačné premeny tlačенých predlôh v ústnej tradícii boli dôsledkom aktívnej recepcie oficiálneho a polooficiálneho repertoáru tlačí v tradičnom, ľudovom prostredí. Štúdium variačných zmien pomohlo rekonštruovať proces tvorivého prijímania, pretvárania a ďalšieho rozvinutia mnohých piesňových typov, ktoré sa po prechode do ústnych foriem šírenia a tradovania podriaďovali mentalite, vkusu a predstavám dané-

ného. Bratislava : SAVU, 1951, s. 39. ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2005, s. 101.

² DROPPOVÁ, Ľubica: Príspevok k problematike porovnávacieho štúdia jarmočných piesní. In: *Slavistika – Národopis*. Ed. Ján Mjartan. Bratislava : Veda, 1970, s. 299-308. STOCKMANN, Doris (ed.): *Volks- und Populärmusik in Europa*. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 12.) Laaber : Laaber-Verlag, 1992, s. 152, 167, 173-177, 245-247 a ď.

³ BENEŠ, Bohuslav: *Světská kramářská píseň*. Brno : Univerzita J. R. Purkyně, 1970. PETZOLDT, Leander: *Bänkelsang*. In: *Handbuch des Volksliedes I*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1973, s. 282-285.

⁴ DROPPOVÁ-MARKOVIČOVÁ, Ref. 1, s. 551-552.

⁵ URBANCOVÁ, Hana: *Mariánske legendy v ľudovom speve : Príspevok k typológii variačného procesu*. Bratislava : AEPRESS, 2007.

ho prostredia. O intenzite tohto procesu svedčia aj nové sujety a piesňové typy, ktoré vznikli rozpadom dlhších epických skladieb na niekoľko sekvencií, rozpracovaných do podoby nových príbehov.

Na druhej strane sa ukázalo, že variabilita piesňových legend – spievaných príbehov zo života Panny Márie – podliehala v tradičnom speve cyklizácii: sústreďovaniu do väčších repertoárových celkov podľa epického rozpracovania príbehov v piesňach. Na základe piesňových typov, dokumentovaných v tradičnom slovenskom speve, a ich usporiadania podľa sujetov (tém), vznikol bohato členený piesňový cyklus slovenských mariánskych legend. Siahla od témy oznamu o Narodení Ježiša až po jeho Nanebovstúpenie a napokon príhovor Márie za hriešne duše.⁶ Dokladá recepciu biblických aj nekanonických, apokryfných látok v ľudovom speve. Slovenský materiál predstavuje originálny vklad do európskeho repertoáru legendických piesní – nielen vďaka variačným obmenám piesňových typov s nadetnickým rozšírením, ale aj vďaka tvorbe nových či novo prerozprávanych príbehov v spievanej podobe.

Kritériom vymedzenia mariánskej legendy – piesňového typu reprezentujúceho určitý sujet – bol výskyt v niekoľkých zápisoch (variantoch) z ústnej tradície.⁷ Niektoré z týchto piesňových typov mali viac alebo menej blízke varianty (resp. verzie) v ďalších stredoeurópskych tradíciách, čo zohralo pri minimálnom počte slovenských zápisov takisto úlohu dôležitého kritéria: išlo o sprostredkované potvrdenie predpokladaného širšieho rozšírenia daného piesňového typu, než aký dokladá počet slovenských záznamov z terénu. Spomínané pomocné kritérium sa zvolilo aj preto, že zberateľská tradícia na Slovensku sa nemohla oprieť o takú intenzívnu tradíciu zbierania legendických piesní, aká sa sformovala v iných krajinách strednej Európy (napr. Čechy a Morava, Poľsko, Maďarsko, Slovinsko, Rakúsko, Nemecko).⁸ Táto skutočnosť súvisí s odlišným konceptom ľudovej piesne a s odlišnou zberateľskou tradíciou, ktorá sa začala formovať u nás od 20. rokov 19. storočia (ľudová pieseň ako pieseň svetská).

* * *

V prípade dvoch piesní so znakmi legendického žánru som so zaradením do slovenského cyklu mariánskych legend váhala. Išlo o piesne s textovými incipitmi *Z ďalekej sme krajiny* a *Počúvajte smutnú píesen* (resp. *V Amerike, San Francisku*). Každá z nich bola dokumentovaná len v dvoch variantoch, ktoré navyše pochádzali z jedinej lokality – z obce Záblatie pri Trenčíne (pozri: Piesňová príloha, príklady č. 3–4, 6–7). Roku 1974 a 1981 piesne zaznamenala Juliana Kováčová z repertoáru dvoch výnimočných speváckych osobností: z podania Márie Zajacovej (nar. 1906) a Zuzany Jarábkovej (nar. 1916).⁹ Práve ojedinelosť obidvoch speváčok v kontexte miestnej kultúry¹⁰ sa stala príčinou, pre ktorú bola opatrnosť pri zaradení piesní do repertoáru slovenských mariánskych legend

⁶ URBANCOVÁ, Ref. 5, s. 139–142.

⁷ URBANCOVÁ, Ref. 5, s. 30–33.

⁸ URBANCOVÁ, Ref. 5, s. 24–30.

⁹ Rukopisný archív ľudových piesní Ústavu hudobnej vedy SAV (ďalej RÚHV), sign. č. 40883, 41323, 41334, 47553.

¹⁰ KOVÁČOVÁ, Juliana: Pozoruhodná nositeľka piesňovej tradície v oblasti Trenčína – Mária Zajacová. In: *Musicologica slovacica* 10. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, 1985, s. 104–135. Za informácie o speváčke Zuzane Jarábkovej ďakujem autorke dokumentácie Juliane Kováčovej.

namieste. Výnimočné spevácke osobnosti sa svojím repertoárom (alebo niektorou jeho zložkou) spravidla vymaňujú z miestneho piesňového fondu a preberajú a osvojujú si (prípadne tvoria) aj piesne, ktoré sa nestanú súčasťou všeobecne prijateľného repertoáru.¹¹

Druhým kritériom, ktoré zavážilo, bola absencia uvedených piesňových typov (sujetov) v národných katalógoch epických piesní. Spomínané piesne sa nenachádzajú zachytené ani v *Katalógu slovenských naratívnych piesní* (1998) od Sone Burlasovej, ani v *Katalogu českých lidových balad* (1990) od Marty Šrámkovej a Oldřicha Sirovátka.¹² Keďže príprava katalógov podlieha jasným, dopredu špecifikovaným kritériám výberu a zaradenia materiálu, chýbajúce piesne znamenali buď ich úplnú absenciu, alebo nedostatočne podloženú prítomnosť v ľudovom speve, resp. sa za súčasť ľudového spevu nepovažovali, čo priamo súviselo s definovaným konceptom ľudovej piesne.

Hĺbkové sondy do piesňových typov mariánskych legend potvrdili, že niektoré z nich majú svoj zdroj v letákových tlačiaciach.¹³ Po začlenení do ústnej tradície prechádzali viac alebo menej radikálnym procesom variačných premien. Ich dokumentácia v tradičnom speve zväčša dosiahla aj primeranú početnosť v podobe súborov variantov, zaznamenaných zo širšieho teritória Slovenska. Centrálna evidencia letákových tlačí z produkcie slovenských tlačiarň zatiaľ u nás chýba. Sú však k dispozícii bibliografické súpisý väčších zbierkových fondov, ktoré môže využiť etnomuzikológia a folkloristika pri porovnávaní štúdiu tlačených a ústnych verzií. V súčasnosti k nim patrí najmä rozsiahla publikovaná *Bibliografia jarmočných a púťových tlačí 18. a 19. storočia z územia Slovenska* (1996) od kolektívu autorov, ktorá spracovávala zbierkové fondy viacerých inštitúcií na Slovensku a – vďaka vzájomným kontaktom tlačiarň a jazykovej príbuznosti – aj v Čechách.¹⁴

Dva piesňové typy mariánskych legend zo Záblatia – i napriek chýbajúcim dokladom z iných lokalít – bolo možné dodatočne začleniť do slovenského repertoáru práve vďaka existencii letákových tlačí z produkcie domácich tlačiarň. V prípade obidvoch ústnych verzií ide o piesne odvodené z letákových verzií. Na tento pôvod poukazuje nielen blízky textový incipit (prekrývajúci sa s incipitom prvej, resp. druhej strofy tlačenej verzie), ale aj jazykový charakter s reliktnými bohemizmami a s prvkami poetiky tejto špecifickej piesňovej tvorby.

Sujet obidvoch mariánskych legend sa špecifikoval na základe verzií z ústnej tradície – na základe tém a motívov, na ktoré položili ťažisko v piesni pri jej variačnom pretváraní ľudoví speváci z tradičného prostredia. Ukázalo sa, že obidva piesňové typy možno organicky začleniť do piesňového cyklu slovenských mariánskych legend

¹¹ URBANCOVÁ, Hana: Tvorivá osobnosť v tradičnej hudobnej kultúre – pohľad etnomuzikológa. In: *Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry*. Ed. Ľubomír Chalupka. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK; SMA pri SHÚ, 2006, s. 65-76.

¹² BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní : Typenindex slowakischer Erzählieder*. Zväzok 1-3. (= Etnologické štúdie 2-4.) Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda, 1998. ŠRÁMKOVÁ, Marta – SIROVÁTKA, Oldřich: *Katalog českých lidových balad*. Brno : Ústav slavistiky ČSAV, 1990.

¹³ URBANCOVÁ, Ref. 5, s. 48-64. FROLCOVÁ, Věra: Proč, Maria, tak vzdycháte : O životě jedné vánoční legendy v 21. století. In: *Český lid*, roč. 94, 2007, č. 4, s. 349-361.

¹⁴ *Bibliografia jarmočných a púťových tlačí 18. a 19. storočia z územia Slovenska*. Eds. Agáta Klimková, Jana Ondroušková, Eva Augustínová, Miroslava Domová. Martin : Matica slovenská, 1996. Do tlače sa pripravuje publikácia: DROPOVÁ, Ľubica – KREKOVIČOVÁ, Eva: *Katalóg letákových tlačí z tlačiarň z územia Slovenska*. Bratislava : Ústav etnológie SAV, 2010.

z ústnej tradície s tým, že nezdvijujú, ale zaplňujú chýbajúce epizódy a príbehy, sústredené okolo postavy Márie.

Prostredníctvom uvedených piesňových typov možno doložiť v piesňových textoch dva druhy variačných zmien, ktorými prechádzali tlačené predlohy v ústnej tradícii: 1. redukcia textu bez dosahu na sujet; 2. premena sujetu cez redukciu textu a pridanie nových motívov. Ak bol prvý prípad variačných zmien identifikovaný pri viacerých piesňových typoch ako najjednoduchší spôsob adaptácie piesne, druhý prináša kvalitatívnu zmenu cez tvorivé prepracovanie sujetu.¹⁵

Premenu hudobnej zložky piesní medzi tlačami a ústnymi verziami nie je možné sledovať, nakoľko všetky známe tlačené predlohy k obidvom legendám sú bez melódií, aj bez odkazu na obecnú nôtu. O vzájomnej súvislosti hovorí iba identická veršová a strofická stavba piesňových textov, ktorá odkazuje na príbuznosť stavby nápevov tlačenej a ústnej verzie. Stabilitu väzby piesňového textu a konkrétneho melodického typu v lokálnej tradícii naznačuje variantná blízkosť nápevov v podaní obidvoch speváčok. Záznam piesní z ústnej tradície aj s melódiami možno považovať za cenný doklad o hudobnom charaktere piesní, o ktorom nás letákové tlače neinformujú.

Sujet „Smrť Márie a nanebovzatie“

Pieseň *Z dalekej sme krajini* bola zachytená v dvoch melodicko-textových variantoch zo Záblatia. Predstavuje krátku piesňovú legendu v rozsahu štyroch (podanie Z. Jarábkovej, príklad č. 3), resp. troch (podanie M. Zajacovej, príklad č. 4) strof. Keďže obidva varianty majú spoločné len dve úvodné strofy, pričom ďalšie strofy sú súčasťou rozvíjania deja, možno pomocou nich „zložiť“ kompletnejší variant s týmto sujetom:

Na pohreb Márie prichádzajú pútnici. Lúcia sa s ňou ako so svojou patrónkou, ktorá im dosiaľ poskytovala pomoc a útechu. Po smrti Máriu vezmú anjeli do neba a posadia ju na trón. Mária oroduje za hriešnikov a za ľudí v nešťastí a núdzi.

Je to krátky príbeh, ktorý u nás v mariánskom epickom cykle vyplnil medzeru medzi dvoma sujetmi: jedným s témou o Nanebovstúpení (sujet „Pri vstupe do neba Ježiš sľubuje Matke, že ju po jej smrti zoberie k sebe“, reprezentovaný piesňovým typom *Keď milý Pán Ježiš na nebo vstupoval*) a druhým s témou o príhovore Márie za hriešne duše (sujet „Mária zachráni hriešnu dušu“, reprezentovaný piesňovým typom *Bola cesta ušliapaná*)¹⁶.

Hudobná zložka obidvoch variantov piesňovej legendy vychádza zo spoločného štýlového základu. Melodicko-rytmické rozdiely predstavujú individuálne odchýlky od nápevového typu, ktorý je tonálne ukotvený v štýlovej vrstve harmonických piesní. Okrem durového tónorodu varianty spája spoločný tektonický prvok transpozície prvého dielu nápevu o kvintu nahor, ktorý však nenarúša tóninu a prispôsobuje sa variačnou obmenou jej rámcu. Melódia dosahuje oktávový ambitus. Stavebnou schémou zodpovedá typu otvorenej formy ABCD (resp. AA_vBB_v). Nápevový typ obsahuje

¹⁵ URBANCOVÁ, Ref. 5, s. 46-66.

¹⁶ URBANCOVÁ, Ref. 5, s. 141-142.

štýlové prvky staršej harmonickej piesne, ktorá v kontexte domácej tradície vykazuje kontinuitu s piesňami predharmonických vrstiev (otvorená aditívna, resp. aditívno-repetitívna forma, krátky 7-slabičný verš).

Pieseň v podaní obidvoch speváčok ozvlášťuje netradičné rytmicko-metrické riešenie. V interpretácii M. Zajacovej dochádza k striedaniu párneho a nepárneho metra, ktoré vzniklo ako schematické začlenenie nádychovej pauzy na záver každého dielu. Táto metricko-rytmická „anomália“ sa prejavuje aj v podaní Z. Jarábkovej, ale v odlišnej a hudobne pestrejšej podobe: v pravidelnom 2/4 metre, ale v pomalšom tempe, nasleduje za prvým aj druhým dielom dlhšia nádychová pauza v rozsahu celého taktu, v závere tretieho dielu zasa ako variabilný prvok metrická zmena v podobe vybočenia párneho metra do nepárneho a napokon v kadencii piesne predĺženie rytmických hodnôt nápevu. V obidvoch interpretáciách ide o znaky, ktoré odkazujú na rytmické pozadie, resp. rytmický sprievod piesne v podobe pravidelnej pulzácie štvrtovej hodnoty (napr. spev za chôdze pri púťach, spev jarmočného speváka za sprievodu hudobného nástroja).

Piesňový text sa opiera o 7-slabičný verš v 4-riadkovej strofe. Identickú strofickú stavbu majú aj verzie z letákových tlačí. So spoločným názvom na titulnej strane (*Nová pieseň o pohrebe najblahoslavenejšej Panny Márie*) prinášajú niekoľko variantov, ktoré pochádzajú z tlačiarň na Slovensku. Rozdiely medzi nimi možno doložiť porovnaním dvoch príkladov: typovo staršej tlače zo Skalice (príklad č. 1) a novej tlače z Banskej Bystrice (príklad č. 2). Piesne z týchto dvoch letákových tlačí sa odlišujú jednak počtom strof, jednak ortografiou. Poukazujú na to, že tlač zo Skalice má znaky staršej predlohy, ktorá je kompletnejšia (skalický variant so 14 strofami, banskobystrický variant s 12 strofami), pričom zápisom zodpovedá starším jazykovým formám z predpisovného obdobia bez podstatnej adaptácie na novšiu jazykovú normu, aká sa, naopak, vyskytuje v tlači z Banskej Bystrice.

Ak sa porovnajú tlačene predlohy piesne a verzie z ústnej tradície, vystúpi do popredia najmä radikálne skrátenie textu: tlačaná pieseň prešla filtrom ústnej formy šírenia a tradovania. Výber strof, ktoré ostali z tlačenej predlohy v ústnom podaní, nebol celkom náhodný – potvrdzuje tendenciu ľudových spevákov vylúčiť motívy, ktoré nemajú priamy dosah na dej a jeho priebeh. Ide o rôzne odbočenia, zmnožovanie a hromadenie motívov s identickou funkciou v texte a pod. Vypustením týchto motívov, z hľadiska ľudového speváka nepodstatných, sa dosiahne zhustenie príbehu na kľúčové epizódy. Je zaujímavé, že podobný postup, hoci v oveľa menšom rozsahu, možno odhaliť aj v kratšom variante tlače z Banskej Bystrice – táto tlač (resp. jej predloha) zrejme prešla určitou redakciou, ktorá sa riadila podobnou optikou ako spevák z tradičného prostredia.

V tradičnom prostredí sa z pôvodnej podoby piesne (východiskom je dlhší, skalický variant, príklad č. 1) vynechal v prvom rade enumeračný typ strof, ktoré nadstavovali dĺžku piesne v dvoch ohniskách deja: v epizóde z pohrebu Márie (vymenovanie osôb, ktoré sa s ňou prišli rozlúčiť: strofy 4–6) a v epizóde usadenia Márie na nebeský trón (vymenovanie osôb, ktoré oslovuje s prísľubom vypočutia: strofy 11–13). V ústnej verzii z týchto strof ostala len jediná, a tá zastupuje motív lúčenia pozostalých na pohrebe s Máriou (podanie M. Zajacovej). Ostatné strofy pôvodnej tlačenej verzie sa buď sústreďujú na vlastný dej (strofy 1–3, 7–8), alebo predstavujú konvenčné motívy poetiky tohto typu piesňovej tvorby (strofy 9, 14). Ľudový spevák vynechal aj tieto

konvenčné motívy a sústredil sa len na strofy s priamym vzťahom k deju. Z osnovy deja však vynechal jeho poslednú fázu – výzvu k spovedi z hriechov (strofa 8). Ide o motív, ktorý má didaktizujúci účinok. Jeho „cenzúra“ ľudovým prostredím potvrdzuje náš starší poznatok: motívy s didaktickým poslaním ľudový spevák z tlačných predlôh mariánskych legendických piesní spravidla nepreberal. Podľa niektorých autorov v spievaných legendách túto funkciu plnil zrejme príbeh samotný.¹⁷

V tlačenej verzii piesne stojí za zmienku obraz pohrebného ceremonálu s reáliami z tradičnej obradovej kultúry. Pohrebný obrad na spôsob svadby s rozlúčkou družičiek a družbov zodpovedá forme pohrebu mladých a slobodných, tak ako sa zachoval u nás v ľudovom prostredí do 20. storočia.¹⁸

O popularite tejto mariánskej legendickej piesne hovorí skutočnosť, že jej tlač pochádza z produkcie viacerých tlačiarň na Slovensku a vyskytuje sa v mnohých vydaniach.

V skalickej tlačiarni pieseň vytlačili v 70. rokoch 19. storočia najmenej dvakrát (1874,¹⁹ 1876); letákové tlače piesne pochádzajú však aj z novšieho obdobia po roku 1896, hoci sú bez vročenia.²⁰ Banskobystrická tlač je síce bez vročenia, ale údaj o macholdovskej tlačiarni na titulnom liste (firma vdovy Filipa Macholda) ju umožňuje časovo lokalizovať do obdobia rokov 1865–1875.²¹ Okrem tejto tlače sú doložené z produkcie banskobystrickej tlačiarne ďalšie štyri vydania v časovom rozpätí 1875–1937 (bez vročenia).²² Produkcia škarnicovskej tlačiarne v Skalici bola určená pre územie nielen Slovenska, ale aj Moravy.²³ Po obidvoch stranách hranice sa šírili tlače s príbuzným repertoárom, hoci rozdiely v jeho štruktúre aj v konkrétnych piesňach výskum zaznamenal.²⁴ Legendická pieseň je doložená aj z produkcie tlačiarne v Českom Těšíne – ide síce o odlišnú verziu letákového tlače (*Nové písně o pohřbu nejblahoslavenější Panny Marie*), obsahujúcu dve piesne, ale z nich prvá môže byť podľa textového incipitu variantom nášho analyzovaného piesňového typu.²⁵ Produkcia tlačiarň v Skalici, Banskej Bystrici a v Českom Těšíne hovorí o možnom teritoriálnom dosahu tejto piesne. Dá sa predpokladať, že pieseň sa stala aj súčasťou tradičného, ľudového spevu, hoci jej popularita mohla byť časovo obmedzená. Je preto prekvapujúce, že z ústnej tradície poznáme len dva raritné záznamy a aj tie pochádzajú len z jedinej lokality – obce

¹⁷ Za poznatok, získaný v kontexte štúdia letákových piesní so širším žánrovo-druhovým záberom, ďakujem doc. PhDr. Eve Krekovičovej, DrSc.

¹⁸ JÁGEROVÁ, Margita: Slovenský pohreb. In: *Obyčajové tradície pri úmrtí a pochovávaní na Slovensku s osobitným zreteľom na etnickú a konfesijnú mnohotvárnosť*. Ed. Ján Botík. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1991, s. 22–23.

¹⁹ V porovnaní s tlačou z roku 1874 sa v ďalšom vydaní z roku 1876 nachádza viacero tlačových chýb. Za sprostredkovanie prameňa z roku 1874 ďakujem PhDr. Věre Frolcovej, CSc.

²⁰ Obdobie, kedy tlačiareň prešla pod nového majiteľa Jozefa Teslíka. Pozri: ŠPETKO, Jozef: *Dejiny škarnicovskej kníhtlače v Skalici*. Martin : Matica slovenská, 1958, s. 23.

²¹ BÁLENT, Boris: *Banskobystrické púťové tlače*. Turčiansky Sv. Martin : Slovenská národná knižnica, 1947, s. 26–27, 48.

²² BÁLENT, Ref. 21, s. 53, 67, 68.

²³ ŠPETKO, Ref. 20, s. 29. MINÁRIK, Ref. 1, s. 221.

²⁴ MINÁRIK, Ref. 1, s. 221.

²⁵ Textový incipit *Z daleké jsme krajiny, nemáme mý rodiny*. Tlač je bez vročenia. Pozri bližšie: VESELSKÁ, Jiřina: *Soupis kramářských písní : ve sbírce Okresního vlastivědného muzea ve Frýdku-Místku*. Frýdek-Místek : Okresné vlastivědné muzeum, 1982, s. 162.

západného Slovenska. Z územia Moravy záznamy piesne z ústnej tradície zatiaľ nie sú známe.²⁶

Sujet „Zjavenie Márie sirotám“

Piesňová legenda *Počúvajte smutnú piesen / V Amerike, San Francisku* bola dokumentovaná v obci Záblatie v dvoch variantoch: jeden z nich predstavuje dlhšiu epickú pieseň v rozsahu desiatich strof (podanie M. Zajacovej, príklad č. 6), druhý má polovičnú dĺžku päťstrofickej piesne (podanie Z. Jarábkovej, príklad č. 7). Ak v prípade predchádzajúcej legendickej piesne (*Z dalekej sme krajiny*) variačný proces zachoval identitu piesňového typu pomocou stabilných úvodných strof, pričom jednotlivé epizódy príbehu sa „podelili“ medzi obidva varianty piesne, v tomto piesňovom type variabilita piesňového textu dosiahla väčšiu intenzitu. Odrazila sa nielen v úvodnej strofe v dvoch podobách incipitu textu, ale aj v dĺžke piesne, v kompletnosti deja a v jeho odlišnom vyústení. Na rozdiel od predošlej piesňovej legendy, ktorej sujet bolo možné „poskladať“ z jednotlivých variantov, v tomto prípade je kratší variant derivátom dlhšej textovej verzie piesne. Zároveň však prináša odlišné vyústenie záveru príbehu ako alternatívne riešenie. Napriek odlišnostiam v textoch piesňových variantov ostáva jadrom príbehu záračný motív zjavenia Márie sirotám v sne. Na základe obidvoch variantov sa rekonštruoval sujet mariánskej legendy:

Manželom sa narodilo sedem detí – šesť dievčat a chlapec. Keď matka ochorela, pred smrťou prosila svojho manžela, aby sa o deti postaral. Po smrti matky otec priviedol deťom krutú macochu. Deti sa išli žalovať k hrobu svojej matky a pri hrobe zaspali. V sne sa sirotám zjavila Panna Mária ako nebeská Kráľovná a oznámila im, že si ich vezme k sebe.

(Var. 1:) Pred smrťou sa chlapec lúčil s otcom aj s macochou. Otec sa kajal a prosil Ježiša o odpustenie.

(Var. 2:) Na druhý deň otec hľadal svoje stratené deti. Našiel ich pri matkinom hrobe mŕtve. Pochoval ich do spoločného hrobu.

Piesňový typ patrí medzi mariánske legendy, ktorých sujet je postavený na motíve zázraku. V cykle mariánskych legend mu patrí miesto až v jeho závere. Ostatné piesňové legendy o Márii s motívom zázraku súvisia najmä s príbehmi okolo témy Narodenia (napr. sujet „Mária po porodení Ježiša zázračne uzdraví dievča“ s piesňovým typom *Chodila Mária po širokom svete*; sujet „Nezamrzne voda, v ktorej Mária okúpe svojho Syna“ s piesňovým typom *Na Vánoce, na ti hodi*; sujet „Ježiš chce po narodení uloviť Matke rybičku“ s piesňovým typom *Tečie voda, tečie* a „Ježiš chce po narodení priniesť Matke z raja perinku“ s piesňovým typom *Keď tá jasná hviezda*).²⁷

²⁶ Informácia na základe štúdia v katalógu textových incipitov; zbierkové fondy Etnologického ústavu AV ČR – pracovisko Brno.

²⁷ URBANCOVÁ, Ref. 5, s. 141-142.

Podobne ako sú od seba vzdialené textové varianty piesne, tak sa odlišujú aj melodické verzie. Obidva nápevy sú veľmi úzko zviazané stavebným pôdorysom v podobe uzavretej formy AABA_v so symetricky riešeným stredným dielom (AABbA_v). Líšia sa tonalitou a prednesom. Variant s dlhším textom (M. Zajacová) má nápev stredného ambitu v intervale veľkej sexty a predharmonický, kvinttonálny základ; formou a tektonickými znakmi spadá do štýlového okruhu harmonickej piesne, finálny tón na treťom stupni je zvyškom dvojhlasnej interpretácie v paralelných terciách. Variant s kratšiu verziou textu (Z. Jarábková) charakterizuje široký ambitus oktávy, ktorú dosiahne nápev hneď v úvode dielu A, pričom ďalší priebeh nápevu je blízky prvému variantu. Táto odchýlka v melodike obidva varianty tonálne od seba vzdaluje, podobne ako spôsob ich prednesu – variant so širokým ambitom speváčka prednáša v pomalšom tempe a s glissandom, príznačným pre interpretáciu sentimentálnych piesní. Metricko-rytmická stavba v obidvoch prípadoch obsahuje základ nepárneho 3/4 metra, ktorý je narušený predlžovaním alebo skracovaním rytmických hodnôt na niektorých stabilných miestach nápevu tak, že pôsobí ako stabilný prednesový znak pri pravidelnom pulze štvrtovej rytmickej hodnoty. Ide o podobnú prednesovú manieru ako pri predchádzajúcej legendickej piesni, čo môže naznačovať určitý interpretačný stereotyp, spojený s daným piesňovým žánrom – s jarmočnými a púťovými piesňami.

Napriek štrukturálnej blízkosti obidvoch melódií jeden z variantov kladie dôraz na staršie znaky harmonickej piesne, ktorými sa približuje k nápevom domáceho štýlového základu. Druhý variant zasa zdôrazňuje vývinovo novšie prvky, ktoré sú súčasťou piesne tzv. západoeurópskeho typu. Možno sa len domnievať, že typologicky starší variant je dôsledkom dodatočnej adaptácie piesne na domáci štýlový kontext, zatiaľ čo typologicky novší variant reprezentuje zrejme pôvodnú podobu nápevu, zviazanú s typom jarmočnej a púťovej piesne. Podopiera to aj poznámka speváčky Zuzany Jarábkovej: uvedenú pieseň počula ako dieťa (t. j. približne v 20. rokoch 20. storočia) na jarmoku v podaní starého žobráka.²⁸ Pieseň sa zrejme šírila prostredníctvom letákových tlačí ako jarmočná legenda a k významným šíriteľom tohto repertoáru patrili práve potulní speváci, podomoví obchodníci a žobráci.²⁹

Predloha k tejto mariánskej legende je doložená tlačami domácej proveniencie. Jedna z nich pochádza z banskobystrickej tlačiarne z obdobia rokov 1924–1946 (bez vŕočenia),³⁰ druhá pochádza z produkcie tlačiarne v Levoči. Spája ich spoločný názov na titulnom liste, ktorý odkazuje na príležitosť aj obdobie vzniku tlače (*Nová a nábožná pieseň o sedem malinkých sirotek, jako matku svoju na hrobe oplakávaly. Krátky opis 750-ročného jubileumu [v Maria]celli.*)³¹ Tlač z levočskej tlačiarne (príklad č. 5) obsahuje text piesne bez melódie. Podľa titulného listu pochádza z tlačiarne Jozefa

²⁸ RÚHV, sign. 40883.

²⁹ DROPOVÁ-MARKOVIČOVÁ, Ref. 1, s. 532. MICHAJLOVA, Kaťa: Potulní speváci-žobráci ako sociálna skupina. In: *Slovenský národopis*, roč. 38, 1990, č. 2, s. 230-234.

³⁰ Túto tlač som nemala k dispozícii, informáciu o nej čerpám zo súpisu v publikácii: BÁLENT, Ref. 21, s. 73.

³¹ Na levočskej tlači lokalizácia chýba, resp. je poškodená; v spoločnom názve sa doplnila na základe opisu tlače z Banskej Bystrice podľa publikovaného súpisu: BÁLENT, Ref. 21, s. 73.

Theodora Reissa; jazyková a pravopisná forma piesne, aj grafická úprava tlač časovo lokalizujú do novšieho obdobia prvej polovice 20. storočia.³²

Zázračné zjavenia Márie na rôznych miestach vo svete patria k frekventovaným témam letákových piesní s náboženskou tematikou: predstavujú typ spravodajsko-náboženskej piesne³³ s charakteristickou poetickou formulou jarmočných piesní v úvode (*Počúvajme smutnú pieseň*). Táto formulka mala za cieľ upútať pozornosť poslucháča – potenciálneho nákupcu tlače – a vzbudiť zvedavosť o príbeh.³⁴ Zjavenia sa spravidla viažu na určité miesto, preto konkrétna lokalizácia príbehu patrí k žánrovým konvenciám tohto typu piesní, nezriedka spojená aj s uvedením autora piesne. S motívom zázraku sú zasa spojené príbehy o hriešnikoch, ktorí sa dopustili priestupku, alebo príbehy o zbožných postavách, ktoré Mária zachráni od nešťastia.³⁵ Týmto žánrovým schémam podlieha aj mariánska tlač s piesňou o zázračnom zjavení Márie sirotám.

Porovnanie tlačenej verzie piesne z levočskej tlačiarne s ústnymi verziami z okolia Trenčína poukazuje na variačné zmeny, ktoré zasiahli hlbšie vrstvy štruktúry piesňového textu. Tlač obsahuje piesňový text v dĺžke 22 strof; varianty z ústnej tradície dosahujú len polovicu až štvrtinu pôvodného rozsahu. Napriek radikálnemu skráteniu textu legendy ostali základné kontúry príbehu zachované.

Prostriedkom zhušťovania deja bolo na jednej strane jednoduché vypúšťanie strof s motívmi, ktoré sú pre základnú os príbehu z pohľadu ľudového speváka zanedbateľné alebo nepodstatné. Tento proces bol opísaný pri prechádzajúcom piesňovom type: vynechávali sa najmä tie strofy, ktoré prinášali málo funkčné vsuvky, sekundárne motívy alebo ich zmnoženie (v prípade levočskej tlače, príklad č. 5, sú to jednotlivé strofy aj celé bloky: 4, 6–7, 9–11, 15–17). Napríklad, motív sna patrí v tejto legendickej piesni medzi kľúčové sekvencie príbehu. V tlačenej predlohe sa objaví dva razy: v prvom sne sa sirotám zjaví ich matka (strofa 11), v druhom sne Mária (strofa 13). Ide tu nepochybne o kompozičný prostriedok na gradáciu deja, známy aj z ľudových balád. Ľudový spevák však v tomto prípade považoval zdvojenie motívu za nadbytočné a sústredil sa len na prvok zázračného sna s mariánskym zjavením.

Popri redukcii bola dôležitým nástrojom variačných zmien fragmentácia strofickej aj motivickej stavby – rozpad štvorveršovej strofy na dvojveršové celky. Tie sa stali popri strofe základným stavebným prvkom „prestavby“ textu: na niektorých miestach textu sa podľa logiky deja spojili dvojveršia, pochádzajúce z rôznych strof, do novej strofy. Týmto spôsobom sa dosiahlo nielen skrátenie mnohostrofickeho textu, ale aj väčšia dynamika príbehu. V dlhšom variante z ústnej tradície (príklad č. 6) sa fragmentáciou spojili dvojveršia do novej strofy v štyroch prípadoch: ide o strofy 4 (5. + 9. strofa tlače), 7 (12. + 13. strofa tlače), 8 (14. + 15. strofa tlače) a 9 (18. + 19. strofa tlače).

³² REPČÁK, Jozef: *Prehľad dejín kníhtlače na Slovensku*. Bratislava : Tlač, 1948, s. 96.

³³ VEČERKOVÁ, Eva: *Poslouchajte, mládenci a panny... : aneb O české písni kramářské*. Brno : Moravské zemské muzeum, 1995, s. 16–17.

³⁴ DROPOVÁ-MARKOVIČOVÁ, Ref. 1, s. 535.

³⁵ VEČERKOVÁ, Ref. 33, s. 16–17.

Proces deštrukcie a konštrukcie strofickej (a motivickej) stavby piesňového textu ilustruje nasledujúca ukážka. Prináša porovnanie tlačeného piesňového textu (príklad č. 5, 5. a 9. strofa) s dvoma variantnými riešeniami z ústnej tradície (príklad č. 6, 4. strofa; príklad č. 7, 3. strofa):

Letáková tlač:

(Príklad č. 5)

5. Krátky čas sa bol pominul, otec sa bol oženil,
po sobáši k svojim dieťkam otcovskú lásku zmenil,
tá nevlastná dietok matka tie sirotky trápila,
aby otec vlasné dietky trýznil, ho navádzala.

9. Keď nás češe, vlasy ruje, až nám tečie krv z hlavy,
keď tatičko príjdu s práce, navedie by nás bily,
macocha nás strašne trápi, tatičko nelutujú,
sedem sirot na matkinom hrobe si nariekajú.

Variant Márie Zajacovej:

(Príklad č. 6)

4. Netrvalo to dlhý čas, otiéc sa bol oženil,
po sobáši svojim diétkam otcovskú lásku zmenil.
„Tá macocha, tá nás trápi, tatičko nelutujú,“
malinkích sedom sirotek mamičke sa žalujú.

Variant Zuzany Jarábkovej:

(Príklad č. 7)

3. Ani rok nebol pominul, otiéc sa bol oženil,
po sobáši k svojim diétkam otcovskú lásku zmenil.
Macocha ich strašne trápi, tatičko nelutujú,
tích sedom hladných sirvotek na hrobe horekujú.

Na uvedených príkladoch je zjavné, že ľudový spevák pri rozložení strof na dvojveršia a pri ich novom spájaní vynechával najmä tie pasáže, ktoré boli poznačené naturalizmami (označené kurzívou). Hoci naturalistické výjavy patria k typickým znakom jarmočných piesní, po transformácii piesne na ľudovú legendu boli tieto znaky spevákmi zatlačené do úzadia.

Pri porovnaní obidvoch variantov legendickej piesne z ústnej tradície sa ukázalo, že techniku fragmentácie využívajú na rovnakých miestach textu. Hoci sa variantné riešenia na týchto miestach líšia v detailoch, vo vzťahu k tlačenej verzii ide o identický kompozičný postup. V kratšom 5-strofickej variante sa objavuje postup zhodný s 10-strofickej variantom celkovo dvakrát (strofy 3 a 4 z variantu Z. Jarábkovej a strofy 4 a 7 z variantu M. Zajacovej). To naznačuje, že v ústnych variantoch nejde o náhodnú, individuálnu odchýlku. Znamená to, že obidva varianty vychádzali zo spoločného zdroja.

Týmto zdrojom môže byť rovnako lokálna verzia legendy, formovaná ústnou tradíciou, ako neznáma letáková tlač, ktorá prináša vo vzťahu k levočskej tlači jej variant.

Jediným parametrom textu, ktorý sa zachoval vo všetkých verziách a variantoch pomerne dôsledne, je veršová a strofická štruktúra: 15-slabičný veršový rozmer s die-rézou medzi 8. a 9. slabikou, ktorá člení verš na dve časti (8 + 7 slabík) a spája sa do 4-riadkovej strofy so združeným rýmom (15a 15a 15b 15b). Ide o pevnú básnickú formu, ktorá sa u nás viazala na umelú poéziu baroka a tradovala sa pravdepodobne už od konca 17. storočia.³⁶ Anonymný autor letákovkej piesne túto formu využil pri tvorbe mariánskej legendy.

Ústne varianty prevzali z letákovkej tlače takmer doslova a bez zmeny jadro legendy – motív so zázračným zjavením. Podstatnou premenou v ústnej tradícii prešiel záverečný motív, ktorým dej kulminuje a vyústi do katarzného záveru. Z tohto hľadiska má dôležitú výpovednú hodnotu sémantická premena záveru sujetu – odlišné vyústenie deja umožňuje aj odlišnú interpretáciu celého príbehu. Je príznačné, že vo variantoch z ústnej tradície dochádza k zmene pochopenia katarznej funkcie záverečného motívu. Verzia z letákovkej tlače na pozadí previnenia dospelých zdôrazňuje nevinnosť a zbožnosť detí a v závere prináša moralizujúce ponaučenie (strofa 22). Verzie z ústnej tradície prinášajú vlastné vyriešenie príbehu. V posledných strofách obidvoch piesní (strofa 5, resp. strofa 10), otcovi detí – na rozdiel od macochy – dávajú možnosť zmieriť vinu pokáním.

Zmierlivý postoj ľudového prostredia voči hriechom akéhokoľvek rozsahu a závažnosti je známy aj z iných piesňových legend ústnej tradície.³⁷ Na rozdiel od nekompromisného oficiálneho postoja, ktorý reprezentujú mnohé letákové tlače s didaktizujúcou funkciou, ľudový spevák zaujíma postoj s väčším pochopením pre ľudské zlyhania, slabosti a hriechy. V prípade tejto legendickej piesne bol motív viny a odpustenia vo variantoch z ústnej tradície zdôraznený. Sémantická premena sujetu je rozdielom medzi oficiálnym a neoficiálnym, ľudovým podaním legendického príbehu.

* * *

V slovenskom repertoári legendických piesní sa rekonštruoval cyklus mariánskych sujetov, prítomných v slovenskom ľudovom speve. Prvá podoba tohto cyklu sa publikovala v monografii *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variačného procesu* (2007). Na cyklus sujetov (tém) sa viaže okruh piesňových typov s viac alebo menej širokým rozsahom variability textov a nápevov. Na základe identifikácie dvoch dosiaľ neznámych legendických typov, zachytených z ústnej tradície obce Záblatie (stredné Považie), sa tento cyklus dopĺňa o ďalšie sujety (témy) mariánskych legend. Tým sa cyklus mariánskych piesňových legend doplnil na 18 samostatných sujetov (zmeny po začlenení dvoch dodatočne pridaných sujetov so zodpovedajúcimi piesňovými typmi sú zvýraznené):

³⁶ Za konzultáciu k veršovej a strofickej štruktúre piesne ďakujem PhDr. Gizele Gárikovej, CSc.

³⁷ RUŠČIN, Peter: Ľudové duchovné piesne a otázka ich žánrového rozvrstvenia. In: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (= Studia etnomusicologica I.) Bratislava : Ister Science; Ústav hudobnej vedy SAV, 1999, s. 94.

Sujet / Téma

Kristus žiada od Márie, ktorá je pannou,
aby ho zrodila na svet (Typ Ia)
Mária sa dozvie, že má porodiť Syna (Typ Ib)
Anjel zvestuje Márii, že porodí Syna Krista (Typ II)
Mária ide do Betlehema porodiť Ježiša (Typ III)

Mária porodí Ježiša a na plienky vezme kvet (Typ IV)

Mária s Jozefom hľadajú nocľah, Ježiš žehná rodičom (Typ V)
Mária po porodení Ježiša zázračne uzdraví dievča (Typ VI)

Rozhovor s Máriou o narodení a krste Ježiša (Typ VII)

Nezamrzne voda, v ktorej Mária okúpe svojho Syna (Typ VIII)

Ježiš chce po narodení uloviť Matke rybičku (Typ IX)

Ježiš chce po narodení priniesť Matke
z raja perinku (Typ X)
Mária odmieta veselieť sa na svadbe (Typ XI)
Mária stretá apoštolov – posledná večera
– umučenie Krista (Typ XII)

Mária zasadí Kristovu krv, z ktorej vyrastie strom (Typ XIII)
Mária sa ide modliť k Božiemu hrobu (Typ XIV)
Pri vstupe do neba Ježiš sľubuje Matke,
že ju po jej smrti zoberie k sebe (Typ XV)

Smrť Márie a nanebovzatie (Typ XVI)
Mária zachráni hriešnu dušu (Typ XVI→Typ XVII)

Zjavenie Márie sirotám (Typ XVIII)

Piesňové typy a varianty

*Šla Mária do Jeruzalema
A na temto moru
Na Vánoce, na ty tmavé noce
Stála Panenka Mária
Padá rosa studená
Spadla rosa studená
Viem ja lúčku zelenú
Kdeže kráčaš, Mária
Mária sa starala
Bola lúčka zelená
Spadla rosa studená
Prečo, Mária, tak vzdycháte
Chodila Mária po širokom
svete
Keď Panna Mária po svete
chodila
Nad Betlemom jasná
hviezda svietila
(Šli anďele po špivaňu vešeľe)
(Svati Štefan po špivaňu rad
chodzil)
Na Vánoce, na ti hodi
Na Noví rok, na ti hodi
Na Hromnice, na ti hodi
Tečie voda, tečie
V tej rajskej záhrade
A v ogrojcu, jest tam
studenecka
Keď tá jasná hviezda

V Galilei na veselíu
Vyšla hviezda na kraj sveta
Šla Mária, šla plačúci
Apoštoli, apoštoli
Už sa hori zelenajú
Židia kríž postavili
Pod hájičkom tráva zelená
Keď milý Pán Ježiš na nebe
vstupoval
Panna Mária slzi ronila
Panna Mária sveta skúsila
Z ďalekej sme krajiny
Bola cesta ušliapaná
Petre, Petre, vezmi kľúče
Počúvajte smutnú pieseň
V Amerike, San Francisku*

Pri málo početnej dokumentácii niektorých piesňových typov práve verzie z letákových tlačí, pochádzajúce z domácich tlačiarň, rozhodujúcou mierou prispeli k špecifikácii piesňového typu a pomohli určiť jeho pevné miesto v slovenskom repertoári mariánskych legiend. Tento typ prameňa poskytol doklad, že sa nejedná o náhodný či raritný piesňový útvar, ale o organickú súčasť väčšieho repertoárového korpusu. Ak sa pri štúdiu tradičného spevu u nás dosiaľ význam letákových tlačí nedoceňoval, je nevyhnutné zvážiť vplyv tohto média najmä pri niektorých piesňových druhoch a žánroch. Platí to aj pri opačnom procese – pri preberaní predlôh z ústnej tradície a ich rozširovaní pomocou tlačených letákov.

Ak v európskom kontexte najstaršie letákové tlače s piesňami pochádzajú zo 16. storočia, na Slovensku sú najstaršie tlače doložené z prvej tretiny 18. storočia, pričom najväčší počet zachovaných exemplárov pochádza z 19. storočia.³⁸ Produkcia domácich tlačiarň najmä v priebehu 19. storočia (s presahom a doznievaním v prvej polovici 20. storočia) naznačuje, že jarmočné a púťové tlače ovplyvňovali spev na Slovensku v mestách aj na vidieku. V mestskom prostredí zrejme predstavovali dobový populárny repertoár, ktorý podliehal rýchlejšiemu striedaniu a obmene; na vidieku sa jeho časť integrovala do ľudového spevu a prevzala niektoré z jeho vlastností.³⁹ V rurálnom prostredí sa tieto piesne začlenili do miestnych spevných príležitostí: spievali sa ako súčasť obyčají výročného a rodinného cyklu, na púťach, na hodoch a zábavách, na priadkach a páračkách a pod.⁴⁰ Pretrvali tu ako súčasť latentného či manifestného repertoáru až do druhej polovice 20. storočia.

Variačné premeny piesní z letákových tlačí dokladajú proces adaptácie tohto repertoáru, často aj cudzieho pôvodu, cez produkciu domácich tlačiarň do regionálno-lokálnych kultúr. Z tohto prostredia sa piesne zaznamenali ako súčasť tradičného spevu najmä vďaka zberateľom, ktorí sa venovali dokumentácii tradičnej spevnosti bez selektívneho prístupu – v celej šírke ľudových, pololudových či zľudovelých foriem.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu APVV č. SK-CZ-0183-09.

³⁸ BENČÍKOVÁ, Ivona: Súčasný stav bádania a pramene k štúdiu jarmočných piesní na Slovensku. In: *Folklorne žánre – archívy – katalógy : Oral literature – Genres – Archives – Catalogues*. Eds. Hana Hlôšková, Eva Krekovičová. Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1991, s. 130-136.

³⁹ V spracovaní dejín hudby na Slovensku sa zmienky o letákových piesňach ako prameni štúdia spevnej kultúry nenachádzajú. Pozri napr.: LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh, 1830–1918. In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dediny slovenskej hudby*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO, 1996, s. 195-258. Hudobná historiografia tomuto fenoménu u nás nevenovala pozornosť najmä preto, že tlače obsahovali prevažne len piesňové texty. Navyše, na Slovensku sa letákové tlače nezačlenili do hnutia národného obrodovania tak, ako napr. v Čechách, nakoľko v slovenských podmienkach pôsobili v odlišných sociálno-kultúrnych kontextoch. Pozri: MINÁRIK, Ref. 1, s. 221. VEČERKOVÁ, Ref. 33, s. 16.

⁴⁰ VEČERKOVÁ, Ref. 33, s. 23.

PRÍLOHY

Obrazová príloha

Obr. č. 1: Titulný list tlače *Nowá Pjseň o pohřebu neyblahoslaweněgssj Panny Marye*. W Skalicy, u Škarnycla Synů. 1876. Moravské zemské muzeum – Et-nografický ústav, sign. 11.329.



Obr. č. 2: Titulný list tlače *Nová a nábožna pieseň o sedem malinkých sirotek, jako matku svoju na hrobe oplakávaly*. Tlačou Jozefa Th. Reissa v Levoči. Slovenská národná knižnica – Archív literatúry a umenia, sign. SD 3408/29.

Piesňová príloha

Príklad č. 1: *Nowá Pjseň o pohřebu neyblahoslaweněgssj Panny Marye.* W Skalicy, u Škarnycla Synů. 1874. Moravské zemské muzeum – Etnografický ústav, sign. 11.329.

1. Z dalekeg sme kraginy,
Nemáme my rodiny,
Gen gsme přissli na pohřeb
Matky Panně Maryi.
2. Giž ona nám zemřela,
Co nás smutných těssila,
Giž ona nám w truhle spj,
Kdo nás smutných potěssj.
3. Giž nám leží zemřetá,
S faťolem^{v)} ge přikrytá,
Giž nám twrdo usnula,
Co nás wsseckých těssila.
4. Gde za nj muzika,
Neb gest Paní weliká,
Gdou sa nj družbowé,
Synáček, Angelowé.
5. Gdou sa nj družičky,
To pobožné dussičky,
Gdou lidé wsseliký,
Lazarowé weliký.
6. Gde za nj starosta,
Milý Pán Bůh z králowstwa,
Gdou wssecky sirotky,
Bez otca i bez matky.
7. Wzali nám gi Angelé,
A na trůn položili,
Na trůně se raduge,
A za nás oroduge.
8. Wssak giž se nám zgewila,
W tem chrámě zwelebila,
A my za nj pospěssme,
Z hřjchůw se geg wyznegme.
9. Pozdrawte gi na stokrát,
Že ráčili z mrtwých wstát,
Zwolá k sobě manžele:
Gen přistupte sem směle.

10. Wolá k sobě wdowičky,
Přistupte k nj wssecky,
Že gsem s wámi bydlela,
Gak Matka wás tæssila.
11. Pogďte bratři a sestry,
W růžencu zapsanj,
Gá wás wsseckých wyslyssjm,
Gak Matka wás potæssjm.
12. Přistupte sem manželé,
Těž i také manželky,
Gá wás wssecky wyslissjm,
U Syna se přimluwj.
13. Přistupne sem sirotky,
Nemáte otce, matky,
Gá wás wssecky wyslissjm,
Gak Matka wás potæssjm.
14. Pozdrawme gi na stokrát,
Že ráčila z mrtvých wstát,
Buď Bůh Otec pochwálen,
Panna Marya, Amen.

^{x)} fátel' (maď.) = závoj

Příklad č. 2: *Nowá Pieseň o Pohrebu najblahoslawenejszej Panni Marie*. W B. Bystrici, tlačou wdowy Filipa Macholda. ALU SNK, sign. SD 3408/24.

1. Z dalekej sme krajini,
Nemáme my rodini,
Jen sme prissli na pohreb
Matky Pannej Maryi.
2. Již ona nám zemrela,
Co nás smutných tessila,
Již ona nám w truhle spí,
Kdo nás smutných potessí.
3. Již nám leží zemreta,
S faťolem je prikritá,
Již nám twrdo usnula,
Co nás wsseckých tessila.
4. Jde za ní muzika,
Neb jest Pánni weliká,

- Jdu za ní družbowé,
Sináček Anjelowé.
5. Jdu za ní družičky,
To pobožné dussičky;
Jdu lidé wsseliký,
Lazarowé kaliky.
6. Jde za ní starosta,
Milý Pán Boh z králowstwa,
Jdu wssecki sirotki
Bez otca i bez matky.
7. Wzali nám ji Anjeli,
A na trun položili,
Na trune se raduje,
A za nás oroduje.
8. Wssak již se nám zjewila,
W tim chráme zwelebila,
A my za ni pospessme,
Z hriechow sa jej wyznajme.
9. Pozdrawme ji na stokrát,
Že ráčila z mrtwi wstať,
Zwolá sobe manžele:
Jen pristupte sem sme.
10. Wolá sobe wdowičky,
Pristupte ku nej wssickni,
Ze jsem s wámi bidlela,
Jak Matka wás tessila.
11. Podťe bratri a sestri,
W ružencu zapisani,
Ja wás wsseckých wyslissím
Jak Matka wás potessím.
12. Pozdrawme ji na stokrát,
Že ráčila z mrtwí wstát,
Buď Boh Otec pochwálen,
Panno Maria, Amen.

Príklad č. 3: *Legenda – smrť Panny Márie*. Záblatie (okr. Trenčín). Spev Zuzana Jarábková (nar. 1916). Zb. a zap. Juliana Kováčová, 1981. RÚHV 47553.

$\text{♩} = 66$

(#) Z da - le - kej sme kra - ji - ni, ne - má - me tu ro - di - ni.

1) len sme priš - li na po - hreb mat - ce Pan - ne Má - ri - ji.

1) 3. sfa

1. Z dalekej sme krajini,
nemáme tu rodini,
len sme prišli na pohreb
Matce, Panne Máriji.
2. Už nám ona umrela,
čo nás smútních tešila,
už nám ona truhle spí,
gdo nás smútních poteší.
3. Už nám leží vistretá,
fátelom je prikritá,
už nás ona nehala,
čo nás smútních tešila.
4. Zali nám ju andeli,
na trón ju položili,
ona sa tam raduje
a za nás oroduje.

Príklad č. 4: *Záblatie* (okr. Trenčín). Spev Mária Zajacová (nar. 1906). Zb. a zap. Juliana Kováčová, 1974. RÚHV 41323.

$\text{♩} = 96$

(#) Z da - le - kej sme kra - ji - ni, ne - má - me tu ro - di - ni.

1) mi sme priš - li na po - hreb mat - ce Pan - ne Má - ri - je.

1)

1. Z dalekej zme krajini,
nemáme tu rodini,
/:mi zme prišli na pohreb
Matke, Panni Márije:./
2. Ona nám už umrela,
čo nás smutných tešila,
/:ona nám už v truhle spí,
do nás smútných poteší:./
3. Idú za nú sirotki,
nemajú otca, matki,
/:idú ľudjé šelikí,
lazárovié velikí:./

Príklad č. 5: *Nová a nábožná pieseň o sedem malinkých sirotek, jako matku svoju na hrobe oplakávaly.*
Tlačou Jozefa Th. Reissa v Levoči. ALU SNK, sign. SD 3408/29.

- [1.] Počuvajme smutnú pieseň, najmilejší krestania,
o presmutnei udalosti vám všetkým oznámime,
jak vlastný otec s macochou sedem dietok trýznili,
aby ty dietky do hrobu čím skor zahrabať mohli.
2. V Amerike v San Francisku dvaja manželia žili,
ti manželia medzi sebou nábožný život viedli,
štrnásť rokov v láske žili, Boh im dal sedem dietok,
šesť dievčeniec im Pán Boh dal, najmladší bol chlapec.
3. Boh zoslal na jejich matku tú nemoc smrteľnú,
musela dušu odovzdať Pánu Bohu milemu,
pred smrťou prosila matka tak svojeho manžela,
aby sa o dietky staral, tiež i o maleho chlapca.
4. Matka dietky požehnala a s manželom sa lúčila,
Bohu aj Panne Marii dušu odporúčala,
manžel s dietkami manželku odprevadil do hrobu,
malinkých sedem sirotek oplakávaly matku.
5. Krátky čas sa bol pominul, otec sa bol oženil,
po sobáši k svojim dietkam otcovskú lásku zmenil,
tá nevlastná dietok matka, tie sirotky trápila,
aby otec vlasné dietky trýznil, ho navádzala.
6. Tento sedem roční chlapeček Jozefko sa menoval,
tú svoju milú mamičku žalostne oplakával,
ach, mamičko naša dobrá, kde ste sa nám podela,
keď ste nám z vašich materských rúk chleba dávala.
7. Ten chlapeček svoje sestričky na cimiter bol zavolať,
kde mamička spočívala, by sa jej vyžaloval,

- keď tie dietky k hrobu prišli, ku nemu si pokľakli,
s plačom veľkým svojej matke žalovať sa začaly.
8. Tatičko nás opustily, dovedli nám macochu,
nevlastným deťom ješť nedajú, nás hladovať nechajú,
tá macocha nás preklina, keď nám chlebička dať má,
Matke Božskej sa modlitbu viac s nama nemožlieva.
 9. Keď nás češe, vlasy ruje, až nám tečie krv z hlavy,
keď tatičko prijdú s práce, navedie by nás bily,
macocha nás strašne trápi, tatičko neľutujú,
sedem sirot na matkinom hrobe si nariekajú.
 10. Mamičko, vstaňte nám z hrobu, pre Boha vás prosíme,
lebo sa pre vás, mamička, k macoche nevrátíme,
sedem sirotek malinkých žalostne nariekalo,
tak že nebeská kráľovna mala ľútosť nad nimi.
 11. To mrtvé telo matkyne vo sne sa im predstaví,
tým sedem malým sirotkam tieto slová premluvi,
moje dietky roztomilé, Mariu o pomoc proste,
mrtvú mamičku nad hrobom už neoplakávajú.
 12. Tak žalostne nariekali, až na hrobe usnuli,
keď sa boli prebudili, na mamičku volaly,
predrahá naša mamičko, z vašeho hrobu vstaňte,
pre srdce Pána Ježiša za nás sa obstarajte.
 13. Tých malých sedem sirotek tak žalostne plakalo,
druhý krát na tom matkynom hrobe bolo usnulo,
v tom sa im predstavila tá nebeská kráľovna,
korunu mala na hlave a na rukách Ježiška.
 14. Matka Božia potešila tie maľunké sirotky,
že sa za nich už postaral sám Boh Otec nebeský,
vaša matka oslávená v nebi sa už raduje,
pred Bohom nebeským vaša prosba vyslyšaná je.
 15. Ja som kráľovná nebeská. Matka Syna Božského
vám prichystala v nebi plac u Otca nebeského,
oznámte všetkému ľudu, že nebeská kráľovna
vezme vás k sebe do neba jako Matka úprimná.
 16. S cintorina išli domov, sirotky sa tešili,
že Matka Božska sľúbila týmto dietkam spasenie,
už sme si my našly matku, tú nebeskú kráľovnu,
Maria nám prichystala v nebi radosť premilú.
 17. S radosťou domov k otcovi vrátia sa s cintorina,
povedali, že sa vo sne zjavila im Maria,

máme mi nebeskú matku Mariu, stará sa za nás,
najmilejší náš tatičko, mi lúčime sa od vás.

18. Keď tieto dietky pred otcom boli tú reč skončili,
všetkých sedem týchto detí ťažko onemocnely,
začal sa lúčiť od otca ten chlapec sedem ročný,
ďakoval svojmu otcovi za láskavé chováni.
19. Milý otče, ďakujeme vám za vaše chovanie,
nech vám sám Pán Boh dá hojné požehnanie,
aj vám, predrahá macocha, srdečne ďakujeme,
mi sa na večnosť k Marii už od vás odobierame.
20. Keď ten chlapec skončil tú reč, prosil Pána Ježiša,
aby ich prijal do neba, kde býva Matka Božia,
zo sveta sa odobraly do nebeskeho raja,
kde prebýva najsvätejšia Trojica nerozdielna.
21. Otec s macochou videli, jak tie dietki skonaly,
s prítomnými priateľami žalostne nariekali,
otec svoj život polepšil, Pána Ježiša prosil,
aby mu Pán Boh nebeský veľké vinny odpustil.
22. Z toho si, milý kresťané, vezmite všetci príklad,
jak majú nevlastné matky sirotky vychovávať,
v nábožnosti, veľkej ctnosti, v čistote a nevinnosti,
tak sa iste dostaneme do nebeskej radosti.

Príklad č. 6: Jarmočná – legenda. Záblatie (okr. Trenčín). Spev Mária Zajacová (nar. 1906). Zb. a zap. Juliana Kováčová, 1974. RÚHV 41334.

$\text{♩} = 96$

2)

(♭) Po - čú - vaj - te smut - nú pié - sen, naj - mí - lej - ší ro - di - čia,
o - pre - krá - snej u - da - lo - sti vám fšec - kím o - zná - mi - me.

1)

3)

jak vlas - ní o - tiéc z ma - co - chu se - dom dié - tek stríz - ní - li,

a - bí - ti dié - tki do hro - bu čím skór za - hra - bat mo - hli.

1)

2)

3)

1. Počúvajte smutnú píešen, najmilejší rodičia,
o prekrásnej udalosti. Vám fšeckím oznámime,
jak vlasní otiéc z macochu sedom diétek stríznili,
abi ti diétki do hrobu čím skór zahrabat mohli.
2. V Amerike, San Francisku dvaja manželja žili,
tí manželja medzi sebú nábožní život viéli.
Štrnás rokov v láske žili, Boh im dal sedem diétek,
šez dieučeniec Pán Boh im dal, najmlaččí bol chlapeček.
3. Boh zeslal na jejich matku tú nemoc smrtedlnú,
mosela dušu odevzdat Pánu Bohu milému;
pred smrtú prosila matka tak svojjého manžela,
abi sa o diétki staral, tiež o malého chlapca.
4. Netrvalo to dlhí čas, otiéc sa bol oženil,
po sobáši svojim diétkam otcovskú lásku zmenil.
„Tá macocha, tá nás trápi, tatíčko nelutujú,“
malinkích sedom sirotek mamičke sa žalujú.
5. „Tatíčko sa oženili, doviéli nám macochu,
nevlasním detom jest dajú, nás hladuvat nehajú.
Tá macocha nás preklína, keď nám chlebíka dat má,
Matke Božej sa modlitbu vác s nami nemodliévá.“
6. Tak žalosne nariékali, až na hróbe usnuli,
keď sa boli prebudili, na mamičku volali:
„Ah, mamička naša dobrá, z vašieho hrobu stante,
lebo sa bez vás, mamička, g macoche nevrátíme.“
- 7.^{x)} Tak žalosne nariékali, až tam boli usnuli,
v tom sne sa im predstavila tá Královná nebeská,
korunu mala na hlave a na rukách Ježiška.
8. Matka Božá potešila ti maličké sirotki,
že sa nad nimi smiloval sám Boh, Otec nebeskí;
a oznámte všetkému ludu, že nebeská Královná
vezne vás k sebe do neba jako matka úprimná.
- 9.^{x)} A začal sa od otca lúčiť ten chlapec sedemročný,
dakúval svojmu otcovi za láskavé chování:
„Dakujem vám, milí otče, za láskavé chování,
nech vám Pán Boh nebeskí dá hojné požehnání.
Aj vám, predrahá macocha, srdečne dakujeme,
mi sa už od vás na večnosť g Máriji odbiéráme.“
10. Otiéc svoj život polepšil, Pána Ježiša prosil,
abi mu Otiéc nebeskí veľké vini odpustil.
Otiéc svoj život polepšil, Pána Ježiša prosil,
abi mu Otiéc nebeskí veľké vini odpustil.

^{x)} V 7. strofe sa prvý diel nápevu neopakuje, v 9. strofe sa opakuje tretí a štvrtý diel.

Príklad č. 7: *Jarmočná – legenda*. Záblatie (okr. Trenčín). Spev Zuzana Jarábková (nar. 1916). Zb. a zap. Juliana Kováčová, 1981. RÚHV 40883.

1. V Amerike, San Francisku, dvaja manželia žili,
tí manželia medzi sebou nábožní život viedli.

1) $\text{♩} = 66$

2)

3)

1) 2) 3) *S. sfa*

V A - me - ri - ke, San Fran - ci - sku dva - ja man - že - lia ži - li,
tí man - že - lia me - dzi se - bú ná - bož - ní ži - vot vied - li.
Štr - nás ro - kov v lá - ske ži - li, Boh im dal se - dom die - tok,
šes diev - če - niec Pán Boh im dal, naj - mla - čí bol chlap - pe - čok.

Štrnás rokov v láske žili, Boh im dal sedom dietok,
šes dievčieniec Pán Boh im dal, najmlačí bol chlapecok.

2. Boh zeslal na jejich matku tú nemoc smrteľnú,
mosela dušu poručiť Bohu Otcu milému.
Pred smrťou prosila matka tak svojého manžela,
abi sa o diétki staral, aj o malého chlapca.
3. Ani rok nebol pominul, otiéc sa bol oženil,
po sobáši k svojim diétkam otcovskú lásku zmenil.
Macocha ich strašne trápi, tatíčko nelutujú,
tích sedom hladných sirvotek na hrobe horekujú.
4. Tak na hrobe nariekali, až tam spolu zaspali,
a tá nebeská Kráľovná mala lútosť nad nimi.
Ve sne sa jim predstavila tá Kráľovná nebeská,
korunu mala na hlave a na rukách Ježiška.
5. Na druhý den otec svoje deti fšade zhľadával,
suseda mu takto vraví: „Ti si ich už pochoval.“
A keď prišli do cintera, fšetki spolu ležali,
a tak sedom malých sirvot do jedného hrobu dali.

K životnému jubileu Pavla Poláka

Medzi tohtoročných muzikológov-jubilantov, bývalých pracovníkov Ústavu hudobnej vedy SAV, sa zaradil aj PhDr. Pavol Polák, CSc. (nar. 14. 2. 1925). Patrí spolu s Richardom Rybaričom, Ladislavom Mokrým, Ladislavom a Soňou Burlasovcami, Oskárom a Alicou Elschekovcami k silnej prvej generácii povojnových absolventov štúdia hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, ktorí spolu so staršími kolegami vlastne nanovo zakladali prvé akademické vedecké muzikologické pracovisko na Slovensku (pôvodne Ústav hudobnej vedy ešte v rámci SAVU – Slovenskej akadémie vied a umení, 1943). Celá táto generácia sa podieľala už na prvej kolektívnej syntéze *Dejiny slovenskej hudby* (1957) – na prelomovej práci slovenskej muzikológie. Pavol Polák je v tejto syntéze autorom kapitoly *Hudobný život Bratislavy za prvej Republiky*.

Dr. Pavol Polák sa narodil v rodine známeho bratislavského lekára, v ktorej bolo umenie a osobitne hudba „domá“ – matka bola výbornou amatérskou klaviristkou. Jeho takmer idylické detstvo a mladosť však prerušila druhá svetová vojna a represálie vtedajšej Slovenskej republiky voči vlastnému obyvateľstvu, ktoré sa dotkli aj jubilanta. Gymnaziálne štúdiá absolvoval v rokoch 1936–1948 v Bratislave a potom v Nitre, kam bola rodina za Tisovho režimu presídlená. Po vojne začal najprv študovať chémiu na Slovenskej vysokej škole technickej (1946–1948), avšak čoskoro uňho celkom prevážil záujem o hudbu; v roku 1948 preto začal študovať hudobnú vedu na Filozofickej fakulte UK u prof. Konštantína Hudca a u – vtedy čerstvého asistenta a docenta – Jozefa Kresánka. V mladosti totiž Pavol Polák bral súkromné lekcie z hudobnej teórie a hry na klavíri u Eugena Suchoňa, ktorý býval kedysi u Polákovcov ako podnájomník. Univerzitné štúdium ukončil v roku 1953 rigoróznou prácou *Podstata a začiatky komornej hudby a jej význam v dnešnej spoločnosti*. V tom istom roku nastúpil spolu so svojím spolužiakom Richardom Rybaričom a ďalšími hore menovanými kolegami do Ústavu hudobnej vedy SAV, kde pracoval až do svojho odchodu do dôchodku (1995). Prvú štúdiu – *Orchestrálne združenie Slovenskej filharmónie za I. ČSR* (Hudobnovedný zborník II) publikoval už v roku 1954. Od roku 1964, a potom aj v rokoch 1990–1995, bol vedúcim Oddelenia hudobnej histórie. V Ústave hudobnej vedy SAV absolvoval aj vedeckú aspirantúru, ktorú ukončil roku 1962 obhájením dizertačnej práce *Hudobnoestetické náhľady 18. storočia z hľadiska formovania princípov hudobného klasicizmu*.

Pavol Polák sa od počiatku venoval intenzívne aj kritickej činnosti (Kultúrny život, Hudební rozhledy, Slovenská hudba, denná tlač, neskôr aj Hudobný život a i.); centrom jeho záujmu však bola hudobná historiografia, a najmä výskum hudby klasicizmu na Slovensku. Domácu tvorbu však nikdy nevidel izolovane, ale vďaka svojim hlbokým znalostiam a skúsenostiam, získaným nielen štúdiom literatúry, ale aj koncertného repertoáru, nahrávok, notových vydání či z rozhlasového vysielania, sa vždy zameriaval na širšie súvislosti slovenskej hudby. Roky intenzívnej výskumnej činnosti hudobného klasicizmu na Slovensku priniesli výsledky, ktoré sú dodnes rešpektované aj zahraničnou odbornou

verejnosťou. Z nich treba (časovo) na prvom mieste spomenúť identifikáciu najstaršieho odpisu *Symfónie „Mária Terézia“*, Hob. I:48 Josepha Haydna z rokov 1768/69, zachovaného v zayovskej knižnici v Oponiciach (pochádza z ruky v tom čase najvýznamnejšieho Haydnovho kopistu J. Ellslera, ktorého odpisy sa považujú pri absencii autografov za najdôležitejšie pramene). Vďaka tomu museli prikročiť k poopraveniu chronológie Haydnových raných symfónií i takí odborníci na skladateľovu tvorbu ako Barry S. Brook (to, že si kolegov poznatok bez citácie „osvojil“, resp. prisvojil, je už iný problém...). Minimálne rovnakú pozornosť však vzbudilo aj osvetlenie životopisných dát vtedy ešte veľmi málo známeho skladateľa Antona Zimmermanna (*Zur Erforschung der Lebensdaten von Anton Zimmermann*, Musicologica slovaca 7, 1978). V typicky „polákovskom“ dôslednom výskume, ktorého výsledkom bol tento text, nechýbalo nielen štúdium matrik a ďalších archívnych dokumentov v zahraničí i na Slovensku, ale dokonca ani štúdium dobových vojenských máp, keďže skladateľ sa narodil v Sliezsku počas prvej rakúsko-pruskej vojny o Sliezsko. V 80. rokoch 20. storočia sa Pavol Polák intenzívne venoval výskumu primárnych prameňov k tvorbe ďalšieho významného skladateľa pôsobiaceho v 18. storočí na Slovensku – Juraja Družeckého. Výsledkom bola, napríklad, štúdia *Skúsenosti s rekonštrukciou Družeckého Concerta* (Musicologica slovaca 12, 1988), v ktorej podal mimoriadne pútavým (takmer „detektívnym“) spôsobom problém identifikácie záhadných nástrojov v tejto skladbe – ako sa ukázalo Panovej flauty a zvonkohry, ktoré Družecký, známy virtuóz, používal spolu s tympanmi. Žiaľ, Pavol Polák nepublikoval zo svojich bohatých výskumov – podobne ako J. M. Terrayová – veľa, a tak mnohé poznatky zostali iba v rukopisoch.

Najvýznamnejšou prácou Pavla Poláka je však nepochybne knižná monografia *Hudobnoestetické náhľady v 18. storočí (od baroka ku klasicizmu)*, ktorá vyšla v roku 1974. Ide o jednu z najlepších prác z oblasti hudobnej estetiky 18. storočia, a to i v medzinárodnom meradle; ak by kniha vyšla v jednom z cudzích jazykov, nepochybne by dodnes všade patrila k autoritatívnym prácam. Suma poznatkov, ktoré aj dnes táto aktuálna kniha obsahuje, je obdivuhodná. Autor rieši v komplexnosti a v úplnosti terminologické problémy (galantný štýl, rokoko, tzv. citový sloh – *Empfindsamer Stil*, Sturm und Drang atď.), do hĺbky ide i v otázkach afektivej teórie, teórie napodobovania, na základe svojich hlbokých vedomostí poukazuje na súvislosti hudby s literatúrou či filozofiou. Do jeho celostného záberu zahrnul dokonca aj dobové myšlienky skladateľov. Jedno z najzložitejších období v dejinách hudby – prerod barokového štýlu na klasicistický – vysvetľuje autor pritom veľmi jasne a zrozumiteľne, takže neprekvapuje, že jeho kniha dodnes slúži ako základné kompendium pri štúdiu hudobnej estetiky na školách rôzneho typu.

V 60. rokoch 20. storočia, keď sa zo Slovenskej akadémie vied odčleňovala akvizitná a dokumentačná činnosť, stál Pavol Polák pri zrode Hudobného múzea Slovenského národného múzea v Bratislave. Katalogizačný listok, ktorý vtedy navrhol, patrí dodnes v rámci celosvetového súpisu hudobných prameňov v rámci RISM k najdokonalejším.

Pavol Polák bol vždy (pokiaľ to bolo možné a politické pomery to dovoľovali) priekopníkom medzinárodných kontaktov. Bol členom Händelovej spoločnosti, po zmene politických pomerov úzko spolupracoval s H. Rillingom a Bachovou spoločnosťou, s Mozarteom v Salzbugu a pod. Vynikajúce medzinárodné kontakty využil aj na uspo-

riadenie prvých reprezentatívnych ponovembrových medzinárodných konferencií v Bratislave (*Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts*, 1992 a *Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik*, 1994). Na týchto podujatiach sa zúčastnili najvýznamnejší zahraniční odborníci na hudbu W. A. Mozarta či J. S. Bacha, ako napríklad Ch. Wolff, W. Plath, H. Federhofer, F. W. Riedel, R. Flotzinger a mnohí ďalší. Z oboch podujatí vyšli kvalitné zborníky, ktoré sa stretli s veľkým záujmom a uznaním aj v zahraničí. Popri tejto vedecko-organizačnej činnosti sa Pavol Polák podieľal aj na oživení (už v 80. rokoch 20. storočia) hnutia „starej hudby“ (*Společnost pro starou hudbu*, založená prof. M. Venhodom a jej odbočka na Slovensku) a od 90. rokov aj Mozartovej obce, ktorá bola hlavným usporiadateľom festivalu *Mozartov týždeň*. Aj v tejto práci Pavol Polák uplatnil svoje obdivuhodné poznatky, široký rozhľad a maximalistické kritériá z hľadiska kvality. Dlhoročné aktivity Dr. Poláka a rozvíjanie medzinárodných kontaktov, najmä s Rakúskom, ocenil prezident Rakúskej republiky Thomas Klestil – v roku 2003 mu udelil Čestný kríž za vedu a umenie I. triedy.

Ladislav Kačic

Nedožitie jubileum Richarda Rybariča

Muzikológ PhDr. Richard Rybarič, CSc. (19. februára 1930 – 30. novembra 1989) patril k našim najvýznamnejším hudobným historikom a vysokoškolským pedagógom. Od skončenia svojich vysokoškolských štúdií na Filozofickej fakulte UK v Bratislave (odbor hudobná veda – estetika) pôsobil až do svojej predčasnej smrti ako vedecký pracovník v Ústave hudobnej vedy SAV. V roku 1953 nastúpil do Oddelenia hudobnej histórie Ústavu hudobnej vedy a celý svoj život sa venoval hudobnohistorickému výskumu. Pracoval v historických archívoch a knižniciach na Slovensku a v zahraničí, objavoval nové, unikátne notové pramene, analyzoval ich a teoreticky hodnotil z interdisciplinárnych a multikultúrnych aspektov.

Popri práci na svojom materskom akademickom pracovisku bol činný ako externý pedagóg na VŠMU a Filozofickej fakulte UK v Bratislave a koordinoval hudobnohistorické aktivity a projekty s domácimi i medzinárodnými univerzitnými a akademickými pracoviskami. Bol členom viacerých slovenských i medzinárodných muzikologických rád (vedeckej rady kongresu *Musica Antiqua Europae Orientalis*, vedeckej rady edície *Musicalia Danubiana*) a spoločností (*International Musicological Society*, *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie*); dlhoročným vedeckým redaktorom a prispievateľom do najvýznamnejších slovenských muzikologických zborníkov a časopisov (Hudobnovedný sborník, Hudobnovedné štúdie, *Musicologica slovacae*, Hudobný archív, Slovenská hudba); vedeckým redaktorom notovej edície *Stará hudba na Slovensku*, aktívnym účastníkom domácich i medzinárodných muzikologických kongresov.

V centre jeho celoživotnej práce bola oblasť hudobnej histórie. Zaoberal sa hudobnou kultúrou Veľkej Moravy, hudobnou medievalistikou, renesančnou a barokovou hudbou, otázkami genézy a podstaty slovenskej národnej hudby v 18. a 19. storočí. Jeho štúdie o významných slovenských hudobníkoch, akými boli Ján Šimrák, Samuel Capricornus, Štefan Monetarius-Cremnicianus, Zachariáš Zarevutius, Ján Kusser

st., sa stali vzorovými vedeckými prácami slovenskej hudobnej historiografie. Využil v nich praktické skúsenosti z vlastných archívnych bádání i zo širokých medzinárodných pracovných skúseností. Výsledkom jeho heuristickej a pramenno-kritickej muzikologickej práce boli unikátne notové edície z tvorby domácich hudobných skladateľov 17. storočia (Samuel Capricornus: *Opus Musicum* (1655) I., Bratislava, 1975; Samuel Capricornus: *Opus Musicum* (1655) II., Bratislava, 1979; v spolupráci s Jankou Szendrei: *Missale notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*, Budapest, 1982; Ján Šimbracký: *Opera omnia* I., Bratislava, 1982; Ján Šimbracký: *Opera omnia* II., Bratislava, 1991 – vyd. posthumne; ed. poznámka: Ladislav Kačic) a knižná publikácia venovaná problematike hudobnej paleografie *Vývoj európskeho notopisu* (Bratislava, 1982), ktorú obohatil o ukážky transkripcie z hudobných prameňov slovenského pôvodu.

Vrcholným pilierom jeho vedeckého bádania sa stal projekt syntetickej muzikologickej práce venovaný dejinám hudobnej kultúry na Slovensku, ktorý formuloval v spolupráci so svojimi kolegami na akademickej pôde začiatkom 80. rokov 20. storočia a prakticky ho predložil v pôvodnej knižnej monografii *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku, I. Stredovek, renesancia, barok* (Bratislava, 1984). Venoval sa aj riešeniu teoretických problémov hudobnej historiografie. Vypracoval modernú koncepciu slovenskej hudobnej historiografie, založenú na univerzalistickom a kulturologickom chápaní hudobnej vedy ako filozoficko-historickej disciplíny. Vo svojej poslednej syntetickej práci predložil vlastnú systematiku hudobnej historiografie, charakteristiku jej subdisciplín a vedeckých metód. Venoval ju svojmu „vzácnemu učiteľovi profesorovi Jozefovi Kresánkovi“. Jej vydania sa, žiaľ, už nedožil; vyšla pod názvom *Hudobná historiografia* (Editori: František Matúš, Janka Petőczová-Matúšová. Prešov, 1994) až päť rokov po jeho náhlej smrti a ešte aj dnes, po takmer dvadsiatich rokoch, je podnetná pre univerzitné štúdium i muzikologické bádanie na Slovensku.

PhDr. Richard Rybáříč napísal okolo 250 vedeckých štúdií, kapitol v knižných monografiách, článkov, hesiel do encyklopédií, prednášok, referátov, recenzií, kritik a úvah do rôznych slovenských i zahraničných (nemeckých, maďarských, poľských, českých a i.) vedeckých zborníkov a časopisov; bol autorom publicistických scenárov a spolupracoval na viacerých rozhlasových i televíznych hudobných reláciách. Za jeho pracovné úspechy mu boli udelené viaceré ocenenia – Medaila SAV (1978), Medaila I. Paderewského (1982), Výročná cena vydavateľstva OPUS (1985), Cena Zväzu slovenských skladateľov (1985). Prácu PhDr. Rybáříča si s úctou pripomínajú jeho kolegovia a žiaci aj dnes. V Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied bol jednou zo zakladateľských osobností, ktoré profilovali rozhodujúcim spôsobom smerovanie slovenskej historickej muzikológie. V tomto roku si jeho kolegovia a širšia muzikologická verejnosť pripomenuli jeho nedožitú 80. narodeninu a pri tejto príležitosti zorganizoval Ústav hudobnej vedy dvojdnú vedeckú konferenciu *Ad honorem Richard Rybáříč* v cykle konferencií *Musicologica historica*. Na tejto konferencii si slovenskí a českí muzikológovia spomenuli na jeho osobnosť a vedeckú prácu, a venovali sa tiež aktuálnym problémom súčasnej historickej muzikológie (Bratislava, Malé kongresové centrum VEDA SAV, 12.–13. máj 2010).

Janka Petőczová

Za Julianu Kováčovou

V uplynulom roku sme sa rozlúčili s dlhoročnou pracovníčkou Ústavu hudobnej vedy SAV Julianou Kováčovou (10. júla 1927 – 2. júla 2009), folkloristikou a etnomuzikologičkou, ktorá pôsobila na našom pracovisku plných 35 rokov.

Mgr. Juliana Kováčová, rod. Magálová sa narodila 10. júla 1927 v obci Orechová Potôň (okr. Dunajská Streda). Po osemročnom gymnáziu v roku 1946 nastúpila na štúdium histórie a filozofie na Filozofickej fakulte UK v Bratislave, kde súčasne navštevovala výberové prednášky profesora Jozefa Kresánka z hudobnej vedy. V roku 1950 ukončila vysokoškolské štúdiá ako promovaná historička. Paralelne absolvovala na Štátnom konzervatóriu v Bratislave šesťročné štúdium spevu. V 60. rokoch si rozšírila vzdelanie o externé štúdium národopisu a folkloristiky na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Znalosť niekoľkých cudzích jazykov využila v rokoch 1951–1952 počas krátkodobého pôsobenia v literárnom nakladateľstve ako interná prekladateľka. V roku 1954 nastúpila do Ústavu hudobnej vedy SAV, kde pôsobila v Oddelení etnomuzikológie ako odborná a výskumná pracovníčka až do svojho odchodu na dôchodok v roku 1989.

Po príchode do Oddelenia etnomuzikológie v polovici 50. rokov pripadla J. Kováčovej starostlivosť o archívy ľudových piesní a tancov s revidovaním starších záznamov a evidenciou nových prírastkov. Koncom 60. rokov spracovala zápisy (kópie) piesňových textov zo zbierky Andreja Halašu do katalógov, určených na komparáciu, variantológiu a žánrové štúdium. Vo svojej výskumnej práci sa pôvodne venovala najmä piesňovým textom. Táto orientácia súvisela nielen so zámerom Oddelenia etnomuzikológie vytvoriť pracovný tím odborníkov so vzájomne komplementárnymi špecializáciami, ale aj s požiadavkou dokumentačnej práce pri katalogizácii rozsiahlych a stále narastúcich archívnych fondov pracoviska. Vzdelanie, no nepochybne aj osobné záujmy a mentalita ju však predurčili k tomu, aby dospela ku komplexnému štúdiu ľudovej piesne v jednote hudobnej a textovej zložky v kontexte funkcií spevu. Prispela tým k formovaniu výskumnej orientácie, ktorú dnes považujeme za jedno zo špecifík slovenskej etnomuzikológie.

Popri archívnych fondoch ďalšou dôležitou súčasťou jej práce bola terénna dokumentácia. V súlade s dlhodobou koncepciou oddelenia sa zúčastňovala na regionálnych výskumoch ľudovej hudobnej a tanečnej kultúry. S kolegom Stanislavom Dúžekom vytvorili pracovný tím, ktorého výskumy na Podpoľaní a v oblasti Trenčína prispeli k vytvoreniu vynikajúcej dokumentačnej bázy pre obidva regióny – aj vďaka jasnej koncepcii, starostlivému výberu lokalít a ich dôkladnému monografickému prieskumu spolu so zohľadnením speváckych a tanečných individualít. Pri terénnej práci sa J. Kováčová opierala o širší koncept ľudovej piesne, ktorý sa v slovenskej etnomuzikológii presadzoval z viacerých príčin len postupne – všímala si aj formy na pomedzí ústnej a literárnej tradície, s väzbami na kancionálový repertoár, letákové tlače a pod. Vďaka tomu dokázala zaznamenať mnohé piesňové typy, ktoré sú dnes raritnými dokladmi žánrových okruhov, v susedných krajinách zberateľsky oveľa lepšie

podchytených. Významne sa zaslúžila o dokumentáciu tradičnej spevnosti v 60.–80. rokoch 20. storočia. Aj vďaka jej záznamom sa dnes môžeme venovať hĺbkovým analýzám piesňových žánrov – dokonca i takých, ktoré pred rokom 1989 stáli na okraji záujmu oficiálnej vedy (vianočné koledy, ľudové duchovné piesne).

V publikovaných prácach sa Juliana Kováčová zamerala na tri problémové okruhy: regionálne piesňové kultúry, piesňové žánre a významných nositeľov piesňovej tradície. K najhodnotnejším z nich patria príspevky k žánrovému výskumu. Publikácie o lúčnych piesňach (1980) a piesňach výročného cyklu (1988, 1989) sú dokladom jasne vymedzenej a pritom dostatočne flexibilnej žánrovej definície, ktorej perspektívnosť potvrdil ďalší výskum. Vrcholom jej výskumnej práce je nepochybne monografia speváčky Márie Zajacovej zo Záblatia pri Trenčíne (1985). Táto rozsiahla štúdia sa právom zaradila medzi kľúčové profily významných speváckych osobností u nás, pričom je podnetná nielen témou, ale aj metodologickým zázemím. Okrem klasických prístupov k štúdiu individuálnych repertoárov ľudových spevákov, ktoré ťažia z tradičných etnologických a etnomuzikologických metód, autorka v tejto práci využila nové hľadisko, inšpirované možnosťami interdisciplinárneho prístupu – psychodiagnostické merania, ktoré pripravila v spolupráci so svojím manželom, prof. Damiánom Kováčom z Ústavu experimentálnej psychológie SAV. Výsledkom bol komplexný pohľad na osobnosť speváčky v súhre hudobno-verbálnych schopností a osobnostných predpokladov tejto speváckej individuality. Jasná formulácia myšlienok, starostlivé preverovanie hypotéz, zodpovedné zvažovanie záverov – to sú znaky, ktoré urobili z nepočetných prác tejto autorky veľmi dobré východisko pre náš ďalší výskum.

Výberová bibliografia prác Juliany Kováčovej

Myjavské piesne. Martin : Osveta, 1958.

Ľudová pieseň na Podpoľaní. In: ŠVEHLKÁK, Svetozár – KOVAČOVIČ, Igor (eds.): Podpoľanie. Tradície a súčasnosť. Bratislava : Obzor, 1979, s. 58-72.

Lúčne piesne žien. In: GAŠPARÍKOVÁ, Viera (ed.): Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1980, s. 241-259.

Mária Zajacová zo Záblatia a jej piesňové bohatstvo (nar. 1906). In: Rytmus, roč. 34, 1983, č. 2, s. 13-15.

Ľudová speváčka Mária Zajacová zo Záblatia. In: Slovenský národopis, roč. 32, 1984, s. 260-281.

Miesto balady v podpoľianskom ľudovom speve. In: Slovenský národopis, roč. 32, 1984, s. 133-142.

Pozoruhodná nositeľka piesňovej tradície v oblasti Trenčína – Mária Zajacová. In: ELSCHEK, Oskár (ed.): Musicologica slovacica, roč. 10, 1985, s. 104-135.

Prinášanie a privolávanie leta v oblasti Trenčína. In: Rytmus, roč. 37, 1986, č. 5, s. 13-16.

K otázke slovenských piesní o vysťahovalectve. In: HOLÝ, Dušan – SULITKA, Andrej (eds.): Lidová pieseň, hudba a tanec : Místo, funkce, proměny. Sborník příspěvků

- ze 16. etnomuzikologického semináře, Jihlava 23.–25. září. Brno : Krajské kulturní středisko, 1987, s. 110-122.
- Trávnice – špecifický druh ženských lyrických piesní. In: Rytmus, roč. 38, 1987, č. 6, s. 16-18.
- Piesňová tvorba podnietená sociálnym vystahovalectvom do USA. In: Rytmus, roč. 38, 1987, č. 10, s. 15-7.
- Jánske zvyky a piesne. In: Rytmus, roč. 39, 1988, č. 6, s. 16-17.
- Zimné obchôdzky so spevom a vinšovaním. In: Rytmus, roč. 39, 1988, č. 12, s. 16-17.
- Tradičné priadky a folklórne prejavy s nimi spojené. (Priadkové piesne.) In: Rytmus, roč. 40, 1989, č. 2, s. 16-17.
- Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku. In: ELSCHEK, Oskár (ed.): Ľudové hudobné a tanečné zvykoslovie. (= Musicologica slovaca 14). Bratislava : Veda, 1989, s. 20-71.
- Heslá o slovenskej ľudovej piesni. In: Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska. 1-2. Bratislava : Veda, 1995.

Hana Urbancová

Hana Urbancová: Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru.

Bratislava : Academic Electronic Press, 2005, 324 s. ISBN 80-88880-67-X.

Štúdium tradičných piesňových žánrov sa stalo špecifickým znakom pre slovenskú etnomuzikológiu, a to aj vďaka autorke monografie o lúčnych piesňach Hane Urbancovej, ktorá má na svojom konte už celý rad hlbokých štúdií tradičných piesňových žánrov na Slovensku aj teoretických prác k metodológii žánrového výskumu. Jednotlivé žánre slovenských ľudových piesní sa navzájom od seba zreteľne líšia, a to nielen textami a funkciami, ktoré ich spájali so životnou realitou, ale i hudobnou štruktúrou, ktorá reflektuje historicko-genetické a interpretačné znaky. Navyše, funkcie piesňového žánru, určené najmä spevnými príležitosťami a sociálnou či vekovou afiliáciou piesní, boli a čiastočne ešte stále sú silne zakorenené v povedomí ľudových spevákov a muzikantov. Práve tieto dôvody opodstatňujú zameranie slovenskej etnomuzikológie na žánrové štúdium tradičného piesňového repertoáru, najmä na tie jeho zložky, ktoré dosiaľ neboli dôkladne spracované.

Monografia o lúčnych piesňach Hany Urbancovej sa venuje práve takémuto žánru. V tomto zmysle je pokračovaním jej vlastného výskumu i celkového trendu etnomuzikologického výskumu na Slovensku. Zároveň však prekračuje jeho hranice a otvára u nás podstatne novú metodologickú a konceptnú perspektívu. Hoci názov monografie by mohol naznačovať štúdium vývinu a štruktúry jedného piesňového žánru, táto práca poskytuje neobyčajne komplexný pohľad na trávnice – lúčne piesne žien sprevádzajúce prácu vo voľnej prírode – ako na žáner tradičných piesní, v európskom kontexte jedinečný; žáner pre Slovensko vo svojich špecifických prejavoch nielen unikátny, ale i charakteristický, ktorý sa stal až národno-identifikačným znakom. Autorka predstavuje trávnice ako žáner, ktorého historický

vývin, sociálno-kultúrne postavenie a charakteristika sú akýmsi kľúčom pre pochopenie tradičnej vokálnej kultúry na Slovensku. Trávnice sa totiž už v 19. storočí stali objektom záujmu slovenskej inteligencie, zberateľov a upravitelov ľudových piesní, ktorí ich

považovali za umelecky a esteticky hodnotný národno-kultúrny fenomén. Na základe týchto pozorovaní si H. Urbancová hneď v úvode kladie dve osobitne dôležité otázky, ktoré sa stávajú konceptným pozadím celej práce: Do akej miery sú trávnice a ich význam v kultúre národa výsledkom vykonštruovanej predstavy národných buditeľov 19. storočia a ich úsilia o formovanie národnej identity, a do akej miery táto predstava o trávniciach korešponduje s ich skutočným postavením v živote tradičnej roľníckej komunity na Slovensku? Takto postavené otázky poskytli autorke kritický pohľad a komplexný prístup k charakteristike žánru. K odpovediam na tieto otázky sa H. Urbancová prepracúva prostredníctvom komplexnej analýzy a interpretácie piesňového materiálu v publikovaných a archívnych zbierkach, ako aj súčasného repertoáru zachyteného počas terénneho výskumu, a zároveň prostredníctvom kritickej analýzy historických prameňov (písomných i zvukových) a súčasných komentárov speváčok ku spevným príležitostiam a kontextom fungovania žánru. Jej konečným cieľom teda nie je materiálová charakteristika,



ale „hlbková sonda do otázok vzniku a vývinu, štruktúry a aktuálnych premien jedného piesňového žánru“ (s. 8).

Práca je rozvrhnutá do štyroch kapitol a piesňovej antológie nápevov a textov, ktoré vhodne dopĺňajú zvukové záznamy na priloženom CD. V prvej kapitole *Z dejín recepcie piesňového žánru – pramene k lúčnym piesňam-trávniciam* (s. 9-41) autorka na základe pramennej analýzy historických dokumentov skúma nielen historicky doloženú existenciu žánru, siahajúcu približne do druhej polovice 16. storočia, ale zároveň mapuje i záujem o trávnicu a rôzne motivačné činitele tohto záujmu. Slovenská príroda, ktorú symbolizujú najmä Tatry, už oddávna predstavovala súčasť konštrukcie slovenského národného povedomia. Obraz hrabačiek v krojoch, spievajúcich pri hrabaní sena na podtatranských lúkach, sa nie náhodou stal jedným z reprezentatívnych symbolov estetických a kultúrnych hodnôt slovenského ľudu. V zmysle vývinu recepcie žánru možno teda trávnicu chápať ako národný a kultúrny symbol, ako pracovnú pieseň i ako environmentálny znak. Ak bol prvotný záujem o lúčne piesne motivovaný hlavne národno-tvornými a etnoidentifikačnými pohnútkami, postupne sa pozornosť záujmu – najmä hudobníkov a etnografov – presúvala na hudobné a interpretačné znaky žánru. Na základe pozorovania vývinu žánrovej terminológie, charakteru hudobných i textových zápisov piesní a porovnaním ich variantov možno sledovať nielen genetický vývin žánra, ale aj kultúrno-spoločenský kontext, ktorý určoval jeho existenciu, recepciu a štúdium.

V druhej kapitole *Človek a prostredie: práca v prírode ako spevná príležitosť* (s. 42-72) autorka predstavuje funkcionálne pozadie trávnic ako pracovných piesní viazaných na lúčne hospodárenie a jeho vývinové etapy, na špecifické spevné príležitosti spojené s kosbou a zberom sena a na význam spevu pri práci v cykle hospodárskeho roka. Prehľad vývinu lúčneho hospodárenia na Slovensku umožňuje lepšie pochopiť význam koseckých a lúčnych prác, ich foriem a organizácie, ale aj ich miesto v spoločenskom a kultúrnom živote horských a podhorských obcí. Kolektívny charakter kosby a zberu sena predurčoval ich význam

nielen ako dôležitej pracovnej činnosti, ale aj ako významnej spoločenskej udalosti, na ktorej sa zúčastňovali všetci členovia komunity. Podobne ako svadba a iné kolektívne obrady, komplex lúčnych prác predstavoval príležitosť na dokazovanie šikovnosti a na súťaženie, na posudzovanie pracovitosti a usilovnosti, na komentovanie a hodnotenie kvalít najmä budúcich neviest, a to aj prostredníctvom spevu. Komentáre speváčok osvetľujú mnohé aspekty prepojenia spevu a jeho kontextu, napríklad skutočnosť, že spev a práca tvorili vo vedomí dedinského kolektívu jeden celok. Zároveň pomáhajú rekonštruovať i konkrétne funkcie spevu pri lúčnych prácach, ktorými boli najmä: 1. komunikácia na diaľku, 2. odraz a potvrdzovanie rodovej i vekovej diferenciácie, 3. psychofyziologické účinky spevu ako prostriedku na uľahčenie práce a odraagovanie, 4. estetické pôsobenie spevu a jeho akustických možností v prostredí horskej prírody.

Jadrom monografie je tretia kapitola *Trávnicu – tradičný piesňový žáner žien* (s. 73-205), v ktorej sa autorka pokúša o rekonštrukciu ideálnej podoby žánru, teda jeho relatívne stabilných prvkov, ktoré sa pravdepodobne udržali v rámci pôvodných spevných situácií – spevu pri lúčnych prácach – a ktoré určili špecifickú podobu žánru po hudobno-poetickej, interpretačnej i funkčnej stránke. Kontextové súvislosti spevu trávnic, načrtnuté v predchádzajúcej časti, tu autorka premieňa do hudobnej a poetickej štruktúry piesní, do ich prednesu a repertoárovej skladby. Konfrontácia lokálnej terminológie a komentárov speváčok k repertoáru a k spôsobom prednesu lúčnych spevov s vlastnou analýzou zvukových i písomných záznamov piesňového materiálu poskytla H. Urbancovej možnosť predstaviť tento žáner jednak „zvonka“ – z pohľadu etnomuzikológa – a jednak „zvnútra“ – z pohľadu samotných jeho nositeľov, ktorí žánrovú príslušnosť reflektujú predovšetkým ako väzbu na životnú realitu. Tento prístup umožnil autorke sledovať úmernosť vzťahu medzi žánrovým povedomím u interpretiek a vyhranenosťou žánrových znakov v oblastiach jeho rozšírenia. Na základe tradičnej ľudovej taxonómie autorka vyčleňuje jednotlivé vokálne formy v speve pri práci

a na lúkach. Jednu skupinu tvoria nestrofické vokálne útvary (výskania, volania a dialogické vyvolávania), druhú predstavujú strofické formy, ktoré sa ďalej delia na piesne s voľnou väzbou textu a nápevu (v ľudovom prostredí označované ako *lúčne nôt*) a piesne s pevnou väzbou textu a nápevu. V nestrofických vokálnych útvaroch je organizácia hudobného materiálu určovaná hlavne funkciou a mimohudobnými činiteľmi (komunikácia na diaľku), preto v nich dominujú znaky korešpondujúce s ich účelom – napríklad rytmická voľnosť, vydržiavané tóny, melodická a rytmická descendenčnosť a dôraz na zvukovosť. H. Urbancová ukazuje ako tieto štrukturálne a interpretačné znaky pretrvali aj ďalej v odlišnom štýlovom kontexte, teda v strofických formách. Práve tie sú jadrom komplexnej hudobno-štýlovej a poetickej analýzy žánru, v ktorej autorka rozoberá: 1. základné hudobno-štrukturálne parametre (tonalitu, melodicu, formu a rytmus), pričom sa spomedzi nich vyníma metricko-rytmická charakteristika ako základný organizujúci princíp tohto žánru, 2. vzájomné prepojenie hudobno-štrukturálnych znakov a súvis s hudobnoštýlovými vrstvami, 3. fenomén *lúčnych nôt* ako melodických typov s územne ohraničeným rozšírením, reprezentujúcich znaky regionálnych hudobných dialektov, 4. typy a techniky viachlasného spevu a aspekty vokálnej interpretácie, a napokon 5. tematicko-motivické, významové, lexikálno-výrazové, stavebné a zvukové aspekty textov trávnic.

V tejto kapitole možno osobitne podčiarknuť najmä autorkin prínos k charakteristike časovej organizácie nápevov, teda aspektu, ktorý sa v slovenskej etnomuzikológii v porovnaní s tonálnou a melodickou stránkou dosiaľ zanedbával. H. Urbancová sa neuspokojuje s čírym konštatovaním o ťahavom charaktere lúčnych piesní ako o základnom časotvornom princípe súvisiacom s ich funkciou a spevným kontextom, ale podáva systematickú analýzu tzv. voľného rytmu, jeho štrukturálnych kritérií i jeho spojenia s nápevmi a najmä s textami lúčnych piesní. Autorka dospieva k záveru, že podstatou spevu trávnic (nielen hudobnej štruktúry, ale i prednesu) je práve dynamic-

ké napätie – striedanie súladu a kontrastu – medzi časovou zložkou textu a nápevu. Podobne možno vyzdvihnúť i poetickú analýzu trávnicových textov, ktorú recenzentka monografie Soňa Burlasová označuje ako dosiaľ najdôkladnejšie spracovanú poetickú analýzu slovenskej ľudovej piesne z pohľadu etnomuzikológa. Komplexnú žánrovú charakteristiku lúčnych piesní dopĺňa na záver tretej kapitoly diskusia o medžižánrových väzbách lúčnych piesní a o ich interetnických vzťahoch. Son-da do interetnických vzťahov poukázala síce na žánrové paralely súvisiace so spevom pri práci v prírode najmä v horských oblastiach Európy, ale iba v rovine širšieho, žánrovo nevyhraného repertoáru. Autorke sa tak podarilo zmapovať vývin trávnic ako lúčnych piesní žien, ktoré sa na ohraničenom území Slovenska sformovali do samostatného piesňového žánru ako výsledok vývinovej, funkčionalnej, sémantickej i rodovej diferenciácie spevu pri práci v prírode (s. 204).

Posledná kapitola *Premeny piesňového žánru v druhej polovici 20. storočia* (s. 206-224) prináša pohľad na transformáciu žánru na pozadí ekonomických a kultúrno-spoločenských procesov za posledných šesťdesiat rokov, konkrétne takých javov, akými boli ústup lúčneho hospodárenia a pokusy o jeho revitalizáciu, ústup pôvodných spevných príležitostí a ich nahradenie inými formami existencie žánru, pôsobenie folklorizmu, zmeny vo funkciách spevu, spôsoboch prenosu a tradovania piesňového žánru, ako aj zmeny zasahujúce vývin repertoriára, štruktúru piesní a prednes. Rôznosť foriem, akými sa kontextové zmeny prejavujú v hudobno-štrukturálnych a prednesových premenách trávnic, dokazuje schopnosť adaptácie a životaschopnosť tohto piesňového žánru aj v odlišných podmienkach.

Textová časť práce je odkazmi prepojená s piesňovou antológiou, ktorá obsahuje 99 nápevov a textov. Nápevy sú rozdelené do dvoch kategórií, a to podľa hudobnoštýlových vrstiev a podľa melodických typov. Textovú i materiálovú časť dopĺňajú prílohy, z ktorých popri zoznamoch lokalít a informátorov hodno vyzdvihnúť najmä zvukovú analýzu nestrofických výskaní a volaní, ako i mapy zobrazujúce výskyt a rozšírenie lúčnych piesní a ich

melodických typov na Slovensku. Zvukové nahrávky na CD predstavujú kvalitný výber charakteristických ukážok trávnic z archívu Ústavu hudobnej vedy SAV a z nahrávok autorov. Škoda, že medzi textovo-antologickou časťou a zvukovými ukážkami chýba prepojenie. Najmä v časti o vokálnej interpretácii a viachlasnom prednese by čitateľ naisto privítal odkazy na konkrétne zvukové ukážky. Táto drobnosť však v nijakom prípade neubíra na hodnote monografie, ani priloženého CD, ktoré vynikajúco dopĺňa zvukový predstava o skúmanom žánri.

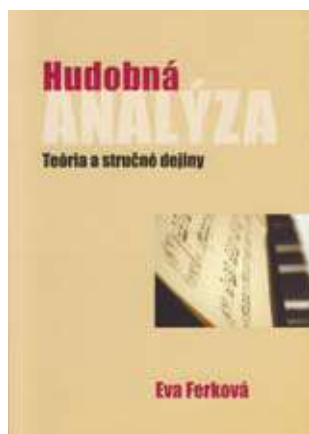
Hoci má slovenská etnomuzikológia na svojom konte viacero kvalitných hudobno-žánrových štúdií, tieto predstavujú poväčšine materiálové analýzy, neprekračujúce štruktúrálnu-funkčnú charakteristiku jednotlivých zložiek (funkčnej, hudobnej a poetickej), poprípade rekonštrukciu historického vývinu daného žánru. H. Urbancová ide v *Trávniciach* ďaleko za hranice bežnej žánrovo zameranej štúdie. Jej práca ponúka okrem dôkladnej hudobno-štyľovej a typologickej analýzy

piesňového žánru aj jeho kultúrno-historickú interpretáciu. Autorka hľadá vzťahy, funkcie, prepojenia a súvislosti medzi existenciou a reflexiou žánru v jednotlivých jeho vývinových momentoch, v kontexte sociálno-rodového postavenia jeho nositeľiek, ako aj v kontexte kultúrno-historických, politicko-národných a etnicko-identifikačných aspektov. *Trávnice* Hany Urbancovej dokazujú, že komplexné poňatie a interpretácia tradičného hudobného žánru nesú v sebe hodnotný potenciál k pochopeniu kultúrneho kontextu, v ktorom kultúrne (teda i hudobné) fenomény vznikali. V tomto zmysle predstavuje monografia dôležitý prínos tak k poznaniu tradičnej vokálnej kultúry, ako aj k širšiemu chápaniu kultúrnej histórie Slovenska. Zároveň však dokazuje skutočnosť, že tradičná hudba a spev, patriace k základným prejavom kultúry daného spoločenstva, nie sú len odrazom tejto kultúry, ale sa aj priamo podieľajú na jej formovaní.

Jadranka Važanová

Eva Ferková: Hudobná analýza. Teória a stručné dejiny.

Bratislava : AEPRESS, 2007, 199 s. ISBN 978-80-88880-78-3.



Kniha Evy Ferkovej je prvou slovenskou publikáciou, zameranou na uchopenie podstaty teórie hudobnej analýzy a na prehľad o jej dejinách.

V úvode publikácie autorka vymedzuje hranice terénu, ktorý je predmetom jej záujmu, ako oblasť európskej umelej

definuje potom ako základný prostriedok na odhalenie a opísanie vlastností a zákonitostí týchto noriem. Základnou normou takto poňmanej analýzy je analýza notového textu. Jadro výkladu člení autorka do troch ťažiskových kapitol: *Teória hudobnej analýzy*, *Stručné dejiny hudobnej analýzy* a *Príklady analýz (ukážky a citáty z literatúry)*.

V kapitole *Teória hudobnej analýzy*, ktorá je pomerne mladou disciplínou súčasnej európskej a americkej muzikológie, sa autorka najskôr sústreďuje na vymedzenie pojmov analýza a hudobná analýza. Potom načrtáva rozmanité pohľady na funkciu, ciele a zmysel hudobnej analýzy z hľadiska filozofie, teórie, histórie, estetiky a kritiky, hudobnej psychológie, hudobnej sociológie či hudobného manažmentu, z čoho nevyhnutne vyplýva aj nutnosť existencie viacerých typov hudobnej analýzy. Nasleduje prehľad návrhov typológií viacerých významných autorov (H. Flechsig,

hudby 16.–20. storočia a poukazuje na dôležitosť noriem pri formovaní tejto hudby – t. j. racionálne pomenovateľných pravidiel, predpisov, vkusu či zvyklostí zaužívaných v rámci určitej doby alebo určitého štýlu. Analýzu

D. de la Motte, N. Cook, H. H. Eggebrecht) a prehľad typov analýzy: štruktúrna analýza hudobných prvkov, štruktúrna analýza hudobných celkov, analýza množín skladieb, analýza obsahu, významu hudby a analýza hudby v presahoch mimo nej, s prehľadom kľúčových domácich i zahraničných predstaviteľov týchto zameraní. Po stručnom náčrte metód, postupov, objasnení základných termínov a pojmov používaných v hudobnej analýze venuje autorka pozornosť problematike značenia a kódovania. Tu najskôr precízne mapuje oblasť tonálno-funkčnej harmónie, pričom úvodný systematický pohľad na túto problematiku dopĺňa prehľadom systémov funkčného značenia Otakara Šína, Karla Risingera a Dietera de la Motte. Po načrtnutí prehľadu spôsobov značenia vo formovej a melodickej analýze a objasnení princípu schenkerovského značenia sa sústreďuje na možnosti kódovania a metódy hudobnej analýzy v spojení s počítačovým spracovaním.

Najrozsiahlejšia kapitola *Stručné dejiny hudobnej analýzy*, ktorá prináša prehľad vývoja názorov na reflexiu hudby od antiky až podnes, je podľa predobrazu H. Becka usporiadaná chronologicky. Stručná charakteristika príslušného obdobia je vždy nasledovaná náčrtom funkcií pestovania hudby v danom spoločensko-kultúrnom okruhu, prípadne súhrnným prehľadom nových tendencií v oblasti hudobnej analýzy, pričom je zavŕšená prehľadom o koncepciách a hlavných ideách ústredných predstaviteľov. Eva Ferková tu podáva koncízny a prehľadný obraz o základných vývinových tendenciách v oblasti hudby a jej reflexie od étosovej teórie až po súčasné lingvistické, semiotické, kybernetické a počítačové analytické prístupy a metódy. Výstižne charakterizuje koncepcie významných osobností v dejinách hudobnej analýzy od Platóna a Aristotela cez Burmeistera, Matthesona, A. B. Marxa, Riemanna, Adlera, Kurtha, Mersmanna, Faltina, Forteho metódy analýzy seriálnej hudby a mnohé ďalšie.

V záverečnej kapitole *Príklady analýz (ukážky a citáty z literatúry)* autorka predostiera 15 ukážok analytických prístupov významných zahraničných a domácich analytikov, prinášajúcich široké spektrum pohľadov

od Matthesona až po Ferkovej vlastný výklad 1. časti Beethovenovej *Sonáty mesačného svitu*, inšpirovaný Faltinovou semiotikou. Jednotlivé úryvky autentických hudobno-analytických textov, doplnené o notové ukážky, príp. tabuľky, sú uvedené vždy krátkym komentárom, v ktorom autorka poukazuje na základné znaky prístupu príslušného analytika a na jeho zámery.

Práca Evy Ferkovej predstavuje profesionálne erudovaný a podnetný príspevok k problematike hudobnej analýzy, ktorý v našej odbornej literatúre doteraz absentoval. Pri koncipovaní textu, ktorý je napísaný zrozumiteľne, prehľadne a štylisticky kultivovane, autorka iste uplatnila aj skúsenosti, nadobudnuté počas svojho pedagogického pôsobenia na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU, kde dejiny a teória hudobnej analýzy patria k jej ťažiskovým špecializáciám.

Keďže kniha je koncipovaná ako akýsi vstup do problematiky podstaty a vývinu disciplíny, autorka sa zámerne snaží o objektívny odstup a zrieka sa zovšeobecňujúcich komentárov, vyjadrenia svojich preferencií pre tú či onú metódu, osobnej interpretácie či zaujímania vlastných stanovísk k jednotlivým analytickým metódam a koncepciám. Tento prístup je zjavne výrazom jej principiálneho presvedčenia, že totiž „*neexistuje jeden záväzný a všeobsiahly typ analýzy, neexistuje univerzálna metóda. Každá metóda iným spôsobom abstrahuje od viacerých parametrov, vlastností a vzťahov, typických pre danú ukážku, každý typ hudobnej analýzy smeruje k inému čiastkovému cieľu.*“ (s. 177). Snaha o objektívnosť je iste cenná; podľa môjho názoru by však nemala byť najvyšším ideálom, najvyššou mierou hodnoty analytického pohľadu. Absolútnu exaktnosť môžu – prísne vzaté – zaradiť len počítačové metódy analýzy; tie však dokážu postihnúť len zvukovo-akustické, a nie hudobno-psychologické a estetické aspekty hudobného diela, ktoré sú rozhodujúce pre pochopenie jeho zmyslu, resp. významu, a ktoré je možné konstituovať až v ľudskom vedomí. „Dvojdomosť“ hudby ako fenoménu úzko zviazaného rovnako s matematikou, ako aj so svetom ľudskej duše a s ľudskými emóciami, bola známa už starovekým mysliteľom.

Už pytagorejci a Platón chápali hudbu nielen ako exaktno-vedeckú, ale súčasne aj ako humanitnú disciplínu, ktorej prisudzovali zásadný vplyv na formovanie ľudskej psyché a morálky, dokonca moc znovu nastoliť harmóniu ľudskej duše (princíp katarzie).

Kniha Evy Ferkovej ponúka vyčerpávajúci prehľad o rozmanitých „kľúčoch“, ktoré umožňujú „rozklad“ hudobného diela. Spoznávanie a identifikovanie noriem, na ktorých je založená paradigma určitého hudobného štýlu, je určite jednou z významných funkcií hudobnej analýzy; rovnako dôležitá, ak nie dokonca dôležitejšia sa mi však hudobná analýza javí ako nástroj, resp. prostriedok v procese snáh o opätovnú syntézu poznatkov nadobudnutých v súčinnosti viacerých analytických metód a o následnú interpretáciu zmyslu a významu hudobného diela v jeho osobitosti a nenapodobiteľnosti; v identifiká-

cii toho, čím sa hudobné dielo ako jedinečný útvar vyhaŕňuje, resp. „vymaňuje“ normám daného obdobia alebo štýlu, čo je základným predpokladom, aby dielo bolo schopné na nás pôsobiť ako neopakovateľný útvar a estetický fenomén. Táto dimenzia a funkcia hudobnej analýzy však nie je predmetom záujmu autorky.

Súhrnne je možné konštatovať, že vydanie titulu Evy Ferkovej uľahčí študentom a pedagógom slovenských vysokých hudobných škôl základnú orientáciu v problematike hudobnej analýzy. Pomáhajú tomu aj indexy autorov a odborných výrazov, resp. tematických okruhov vyskytujúcich sa v texte, ako aj obsiahla bibliografia, ktorá naviguje záujemcov o tú ktorú analytickú metódu k ďalším zdrojom informácií, obsiahnutých predovšetkým v zahraničných tituloch.

Markéta Štefková

Eva Veselovská: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius.*

Bratislava : Institut für Musikwissenschaft der Slovakischen Akademie der Wissenschaften, 2008, 131 s. ISBN 978-80-89135-22-6.



Publikácia, ktorá už na prvý pohľad vzbudzuje záujem nielen svojim titulom, ale aj samotným zovňajškom, je prvou z plánovanej série, ktorej cieľom je zmapovať a zosumarizovať základný výskum fragmentov hudobnoliturgických stredovekých rukopisov z územia Slovenska.

Práca je koncipovaná nielen ako bezduchý katalóg s množstvom položiek, ale aj ako rozsiahly úvod do problematiky, v ktorom sa čitateľ dozvie najnovšie výsledky vedeckých výskumov z viacerých historických disciplín. Je tu synté-

za výsledkov doterajších výskumov z rôznych oblastí historických vied, čo je nesmierne cenné, pričom si od píšuceho vyžaduje veľkú erudíciu a zároveň odvahu tvoriť hypotézy. Veľmi zaujímavá je podkapitola, v ktorej autorka píše o skriptoroch a skriptóriách z územia Slovenska. Už známe poznatky spája s najnovšími výsledkami výskumov mladých slovenských kodikológov a historikov. Rovnako hodnotná je pasáž venujúca sa najvýznamnejším uhorským rukopisom. Uvedené sú v chronologickom poradí podľa času ich vzniku so základnými charakteristikami. Z textu je zrejmé, že autorka sa veľmi dobre orientuje v klasických, ale aj najnovších prácach maďarských muzikológov, ktorí sa touto problematikou už niekoľko desaťročí intenzívne zaoberajú. Viac pozornosti venuje kódexom z územia Slovenska, zvlášť bratislavským rukopisom – misálom a antifonárom. Pri *Misáli R. 387* je poznámka o jeho pôvode, podľa ktorej by mohol pochádzať z Nemecka

alebo z Dánska. Najnovšie výskumy kalendára, na ktoré sa aj autorka odvoláva, však našu pozornosť upriamujú na škandinávské krajiny, zvlášť na Švédsko.¹ Podobne malú korekciu si vyžaduje aj údaj uvedený na s. 46, pretože *Spišský antifonár* vznikol pravdepodobne až v tretej štvrtine 15. storočia.²

Veľkú vedeckú hodnotu má druhá kapitola, v ktorej nájdeme prehľad stredovekých notačných systémov používaných na území Slovenska. Hodnotná je precízna systematizácia jednotlivých notačných systémov a nomenklatúra, ktorá vychádza z výskumov maďarskej muzikologičky Janky Szendrej. Týmto sa publikácia E. Veselovskej stáva akousi kodifikačnou prácou v oblasti terminológie stredovekých notačných systémov na Slovensku. Do publikovania tejto práce takúto funkciu plnila kniha Richarda Rybariča *Vývoj európskeho notopisu* (1992). E. Veselovská však zavádza modernejšiu a predovšetkým presnejšiu a adekvátnejšiu terminológiu, ktorá by mala byť pre slovenských medievalistov záväzná.

Pri pohľade na pomerne chudobnú zbierku úplne zachovaných hudobnoliturgických rukopisov na Slovensku (iba 14 rukopisov) je potrebné zdôrazniť, že iniciatíva Evy Veselovskej – zahrnúť do vedeckého výskumu aj fragmenty kódexov roztrúsené po slovenských archívoch a knižniciach – je veľmi záslužná. Často ide o pamiatky nesmiernej hodnoty, ktoré sú však ukryté na obaloch mladších kníh, a preto ostali nepovšimnuté. Samotní archivári si mnohokrát neuvedomujú ich hodnotu. E. Veselovská vytvorila vhodnú a komplexnú metódu ich katalogizácie a základného výskumu, na ktorého báze bude možné lepšie spoznať objem a charakter rukopisnej produkcie na území Slovenska. Už prvé výskumy publikované v tejto knihe, poukazujú na závažnosť a dôležitosť

Veselovskej práce. Veľké množstvo fragmentov stredovekých notovaných liturgických kníh nám dovoľuje tvrdiť, že 14 zachovaných rukopisov je len nepatrné torzo z bohatstva, ktoré sa stratilo vo víre dejinných katakliziem rôzneho druhu.

Autorka sa v katalógu okrem formálneho opisu jednotlivých zlomkov usiluje aj rozlúštiť ich obsah. Ide často priamo o „benediktínsku prácu“, ale jej výsledkom je identifikácia typu prameňa, z ktorého fragment pochádza, hudobnej formy a tiež register incipitov jednotlivých identifikovaných spevov (s. 102-107), čo môže slúžiť na ďalšie komparačné či iné výskumy. Práca je obohatená aj o ďalšie hodnotné registre – podľa notačného systému, podľa typu liturgickej knihy, podľa proveniencie a podľa času vzniku. Posledný register svedčí o erudícii autorky, ktorá už dosiahla vysoký stupeň poznania vývoja jednotlivých notačných systémov – na jeho základe dokáže fragment zatriediť do adekvátneho časového obdobia.

Publikácia obsahuje bohatý súpis literatúry predmetu s klasickými i najnovšími publikáciami z danej problematiky. V práci nechýba ani kvalitne spracovaná a prezentovaná obrazová príloha obsahujúca všetky fragmenty z Modry a Svätého Jura, ktoré Eva Veselovská našla a skúmala.

Na záver chcem vyjadriť presvedčenie, že od tejto autorky nejde o poslednú publikáciu tohto druhu. Verím, že bude naďalej pokračovať v náročnom výskume, aby sme mohli vyplniť biele miesta v hudobnej historiografii a dozvedeli sa viac o hudobnosti našich predkov v období, ktoré pre niektorých bolo „temné“, avšak pre jeho bádateľov plné pokroku, vzdelania a lásky k umeniu.

Rastislav Adamko

¹ ADAMKO, Rastislav: Príspevok k problematike kalendára v Misáli R. 387. In: *Slovenská hudba*, roč. 32, 2006, č. 2, s. 151.

² ŠEDIVÝ, Juraj: Písmo Spišského antifonára v stredoeurópskom kontexte. Paleografická analýza. In: ADAMKO, Rastislav – VESELOVSKÁ, Eva – ŠEDIVÝ, Juraj (eds.): *Spišský antifonár*. Ružomberok : PF KU, 2008, s. 15.

Przybyszewska-Jarmińska, Barbara: Historia Muzyki Polskiej.

Tom III, BAROK, część pierwsza, 1595–1696. Ed. Stefan Sutkowski. Warszawa, 2006, 679 s. ISBN 83-917035-5-X.

Przybyszewska-Jarmińska, Barbara: The History of Music in Poland.

Vol. III, The BAROQUE, part 1: 1595–1696. Preklad: John Comber. Ed. Stefan Sutkowski, Warszawa, 2002, 690 s. ISBN 83-917035-0-9.



Obidve publikácie zaujmú hneď na prvý pohľad. Jednak svojim rozsahom – majú skoro 700 strán, jednak tým, že ide o dvojjazyčnú verziu jednej monografie pod dvoma odlišnými názvami, v anglickej verzii ako *The History of Music in Poland III/1 THE BAROQUE* (De-

jinjiny hudby v Poľsku) a v polskej verzii *Historia Muzyki Polskiej III/1 BAROK* (Dejiny polskej hudby). Evokuje to podobnú situáciu u nás – známú dichotómiu slovenskej hudobnej historiografie – *dejiny slovenskej hudby* versus *dejiny hudby na Slovensku*. Nejde však len o zväzok Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej, venovaný hudbe baroka v 17. storočí, ide o celú rozsiahlu edíciu poľských dejín hudby pod vedením redaktora Stefana Sutkowskiego, ktorá je rozplánovaná na sedem sérií podľa štýlových období I. Średniowiecze 1, 2; II. Renesans; III. Barok 1, 2; IV. Klasycyzm; V. Romantyzm 1, 2; VI. Między Romantyzmem a Współczesnością; VII. Współczesność 1, 2 (Warszawa, od 1994). Obdobiu baroka sú venované dva zväzky, prvý zväzok III/1, BAROK, część pierwsza, 1595–1696 pripravila renomovaná poľská hudobná historička Barbara Przybyszewska-Jar-

mińska; druhý zväzok III/2 BAROK, część 2, 1697–1763 je zatiaľ v štádiu prípravy (autorka Alina Madry).

Barbara Przybyszewska-Jarmińska sa podujala na nesmierne náročnú prácu. Ten, kto hlbšie pozná mnohokultúrnosť a heterogénnosť histórie v premenlivom teritóriu dnešného rozsiahleho územia Poľska, si vie predstaviť rozsah jej predmetu bádania v hudobnej histórii 17. storočia. Barbara Przybyszewska-Jarmińska je však skúsená hudobná historička: takmer tri desaťročia pracuje na muzikologickom pracovisku Umenovedného inštitútu Poľskej akadémie vied, v súčasnosti ako riaditeľka a zároveň ako vedúca Oddelenia hudobnej histórie (Zakład Muzykologii, Pracownia Historii Muzyki, Instytut Sztuki PAN). Je dlhoročnou redaktorkou pramenno-kritickej série *Monumenta Musicae in Polonia*, od roku 2005 vedúcou vedeckou redaktorkou. Sama pripravila viaceré edície hudobno-historických prameňov z tvorby poľských skladateľov Kaspára Förstera jun., Franciszka Liliusa, Marcina Mielczewskiego a Marca Scacchiho. Od roku 2006 zároveň prednáša ako mimoriadna profesorka na Katedre muzikológie Wroclavskej univerzity (Zakład Muzykologii, Instytut Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego). Jej dlhoročné skúsenosti z bádania v poľských i európskych archívoch, vlastná hudobnohistorická prax a spolupráca s poprednými interpretačnými poľskými telesami pri realizácii starej hudby jej umožnili syntetický nadhľad nad rozsiahlou problematikou hudby baroka v Poľsku. Mimoriadne potrebná tu bola predovšetkým schopnosť reálne vyse-

lektovať a zhodnotiť to najcennejšie z množstva hudobnohistorických prameňov, ktoré sú relevantné pre poľské dejiny hudby, a ktoré sa nachádzajú v poľských, nemeckých, talianskych, švédskych, litovských, ukrajinských, rakúskych, českých, slovenských, maďarských a ďalších archívoch.

Barbara Przybyszewska-Jarmińska koncipovala svoju publikáciu *Historia Muzyki Polskiej BAROK* ako syntetickú vedeckú monografiu, ktorú rozdelila na dve základné rozsiahle kapitoly 1. *Kultura muzyczna w Rzeczypospolitej w XVII wieku* (Hudobná kultúra v Poľsko-Litovskej únii v 17. storočí, s. 55-222) a 2. *Twórczość muzyczna i teoretyczno-muzyczna w Rzeczypospolitej w XVII wieku* (Hudobná a hudobnoteoretická tvorba v Poľsko-Litovskej únii v 17. storočí, s. 223-508). Týmto dvom kapitolám predchádza predslov autorky (*Od autora*), v ktorom vysvetľuje svoj predmet bádania a teoreticko-metodologické východiská, za ním nasleduje ešte pomerne dlhá vstupná kapitola (*Wstęp*) so všeobecno-historickým náčrtom doby, charakteristikou spoločenských, vedných a kultúrnych detailov, ako aj historických špecifik poľského štátneho útvaru *Rzeczpospolita Obojga Narodów* (resp. *Republika* – Republika dvoch národov). Samotný vedecký text uzatvára na konci knihy rozsiahla *Bibliografia*, rozdelená osobitne na zoznam pramenných edícií (notové antológie, autorské zbierky, autorskú tvorbu, výber z anonymnej hudobnej tvorby, hudobné tlače a textové vydania, inventárne zoznamy a katalógy hudobných a hudobno-teoretických prác) a osobitne na zoznam vedeckých štúdií (v abecednom usporiadaní).

Predslov knihy *Od autora* je cennou devízou odhaľujúcou hudobnohistorickú koncepciu celej práce B. Przybyszewskiej-Jarmińskiej. V podtitule je uvedené *Zakres chronologiczny, terytorialny i materialowy pracy, charakteristika literatury przedmiotu*; autorka teda považuje ako prvé za potrebné vysvetliť rozčlenenie problematiky baroka do dvoch zväzkov a zvolenú periodizáciu v dvoch etapách 1595–1696 a 1697–1763, ktorá sa v prípade poľských dejín opiera o výrazné spoločensko-politické a historicko-kultúrne

medzníky, zásadne ovplyvňujúce vývoj celej kultúry a umenia. Roky 1595 a 1696 mali mimoriadny dosah aj na hudobné dianie. Rok 1595 je začiatkom reorganizácie kráľovského dvora Žigmunda III. Vasu, počas ktorej vznikla kráľovská kapela, pod krátkym vedením

Annibale Stabileho a po ňom Luca Marenziu. Vplyv talianskych hudobníkov a celej tejto kapely na vývoj barokovej hudby bol v Poľsku mimoriadne silný a pretrval až do smrti hudbe priaznivo nakloneného poľského kráľa Jána III. Sobieskeho v roku 1696. Druhou rovinou, v ktorej autorka vymedzuje predmet svojho bádania, je teritoriálne a kultúrno-etnické vymedzenie: tu sa neobmedzuje len na „poľskú hudbu“ ale zahŕňa do svojho predmetu bádania aj „hudbu (čiže hudobnú kultúru) v Poľsko-Litovskej únii, čiže v Poľskom kráľovstve a Litovskom veľkokniežatstve“ (s. 15). Tento moderný koncept hudobných dejín je postavený na akceptovaní multikultúrnosti a heterogénnosti v dejinách, na chápaní hudby ako univerzálneho jazyka v európskom prostredí konfesionalne a etnicky transkultúrnych vývojových procesov. Napokon treťou rovinou, v ktorej sa autorka pohybuje, je samotná autonómna oblasť hudby ako štylovo vyhranenej umeleckej hodnoty, ktorá nemôže byť selektovaná otrocky časovým a teritoriálnym vymedzením, ale ktorú je potrebné vnímať so všetkými jej hudobnosťovými premenami – od renesančných atribútov hudobného myslenia, akceptovaných ešte hlboko v 17. storočí, cez manieristické a štylisticky ambivalentné hudobné prejavy. Takýto komplexný výskum hudby a hudobnej kultúry v Poľských dejinách má oporu v mnohých historiografických prácach poľských muzikológov, venovaných hudbe baroka, ku ktorým – ako oporným pi-



lierom dnešného bádania – sa hlási aj Barbara Przybyszewska-Jarmińska (spomeňme aspoň práce A. Polińskiego 1907, Z. Jachimeckeho, A. Chybińskiego, J. Reissa, H. Feichta, J. Chomińskiego a K. Witkowskiej-Chomińskiej 1995, D. Brough 1989 a A. a Z. Szwejkowských 1997).

Vstup do samotnej problematiky, vymedzenej hudbou a hudobnou kultúrou v Poľsko-Litovskej únii, začína B. Przybyszewska-Jarmińska všeobecno-historickou charakteristikou spoločenských predpokladov vývoja kultúry a umení. Tento *Wstęp* (Vstup) je základom k pochopeniu hudobnej kultúry, ktorá sa vyvíjala v komplikovanom štátnom útvere, existujúcom od polovice 16. storočia ako Poľsko-Litovská únia (1569–1795). U nás málo známe dejiny tejto tzv. šľachtickej republiky, nazývanej *Rzeczpospolita Obojga narodów* sú dejinami rozsiahleho štátneho útvaru, v ktorom šľachta mala právo voliť a každý šľachtic mal právo veta. Geograficky ohromujúco široká plocha, ktorej základ tvorili Litovské veľkokniežatstvo a Poľské kráľovstvo formujúce sa pod správou dynastie Jagelovcov, sa rozprestierala od 16. storočia od Baltického mora po Sedmohradsko a Moldavsko a od východného ruského suseda po nemecké a rakúske (habsburské) teritória na západe a juhozápade, pričom kratší hraničný úsek tvorili aj tatarské štáty a pohoria Karpatského oblúka na severe uhorského kráľovstva. Zo 7,5 milióna obyvateľov žijúcich na tomto území štvrtina žila v urbánných celkoch, z ktorých najširšia aglomerácia sa nachádzala v Kráľovskom Prusku. Od konca 16. storočia patrili k najľudnatejším urbánnym centráм Poľsko-Litovskej únie – s počtom obyvateľov nad 10 tisíc – mestá *Kraków* (22 tis.), *Lwów* (20 tis.), *Poznań* (18–22 tis.), *Warszawa* (10–12 tis.) a v Kráľovskom Prusku mestá *Elbląg* (15 tis.), *Toruń* (12 tis.) a najväčšia aglomerácia *Gdańsk* (koncom 16. storočia 40 tis., v polovici 17. st. s predmestiami až 70 tis.); aj v Litovskom veľkokniežatstve sa nachádzalo sedem rozsiahlych urbánných centier, napríklad Vilnius mal približne 20 tis. obyvateľov. B. Przybyszewska-Jarmińska venuje pozornosť aj detailnej analýze obyvateľstva podľa etnickej príslušnosti a konfesiónalnej spolupatričnos-

ti: polovicu obyvateľstva tvorili Poliaci, druhú polovicu nepoliaci – Nemci, resp. Prusi, Rusíni, Bielorusi a Ukrajinci, Arméni, Lotyš a Estónci, okrajové územia obývali Litovci, Rusi, Tatári, Valasi a špecifické menšinové spoločenstvá: protestantskí Holanďania, Česi (českí bratia), katolícki škótski emigranti, migrujúci Taliani, spoločenstvá Židov a v prvých desaťročiach 17. storočia aj Cigánov (Rómov), prinašajúcich svoju špecifickú kultúru.

Charakteristiku spoločenského vývoja vo vstupnej kapitole dopĺňajú farebné obrázky najvýznamnejších kultúrnych centier – Kráľovský zámok v Krakove, vo Varšave, Katedrála sv. Stanislava vo Vilniuse, Artušov dvor v Gdansku – a portréty najvýznamnejších panovníkov – Žigmunda II., Vladislava IV., Jána II. Kazimíra, Michała Korybuta Wiśniowieckého a Jána III. Sobieskeho. Pri základnej charakteristike hudobnej kultúry na kráľovských, šľachtických, magnátskych dvoroch a v cirkevných centrách (katolíckych, pravoslávnych, protestantských) autorka zdôrazňuje medzinárodný charakter hudobnej kultúry a jej otvorenosť svetovým vplyvom. Medzinárodné kultúrne kontakty vyplývali z prirodzených pokrvných zväzkov (v kráľovských rodinách), z diplomatických poslaní ale aj iných služobných a privátnych stykov. Zahraniční imigranti prichádzali tiež po konfesiónálnych líniiach a v nemalej miere európske myslenie vplývalo na domácu kultúru prostredníctvom peregrinácie mladých (štúdium a poznanie iných krajov). Rôznorodosť kontaktov tak zahŕňala styky s kultúrou talianskou, nemeckou, nizozemskou, francúzskou ale aj ukrajinskou, tureckou, perzskou a ď. Špecifické miesto v týchto kultúrnych identitách mala aj kultúra sarmatská, starobylá kultúra poľskej šľachty spájajúca vplyvy západu a východu. Je zaujímavé, že vstupná kapitola do problematiky obsahuje v anglickej verzii knihy o jeden – a to veľmi dôležitý – obrázok viac, než poľská verzia, hneď v prvej podkapitole *Territory, nationalities and faiths* je umiestnená farebná mapa Poľsko-Litovskej únie z roku cca 1600, ktorá uvádza čitateľa do histórie a pripomína mu dobové geografické danosti a dejinné európ-

ske súvislosti v 17. storočí, ktoré mali iné rozmery než tie dnešné.

Súčastou vstupnej kapitoly je aj 10-stranová synoptická tabuľka, ktorá prehľadným spôsobom poukazuje na kultúrno-spoločenské súvislosti. Na osi vertikálnej chronologicky zoraďuje hudobné udalosti, tvorbu skladateľov a teoretické diela hudobných mysliteľov od polovice 16. storočia do konca 17. storočia, a to osobitne štyri vývinové línie: 1. hudbu v Poľsku, 2. hudbu v Európe, 3. spoločenské, vedecké a kultúrne udalosti a diela v Poľsku a 4. spoločenské, vedecké a kultúrne udalosti a diela v Európe. Na osi horizontálnej synoptická tabuľka umožňuje sledovať prepojenosť najdôležitejších historických udalostí formujúcich Európu a Poľska s udalosťami vo svete vedy, umenia, literatúry a kultúry, čo pomáha vniknúť do súvislostí filozoficko-estetického myslenia a umelecko-tvorivých inšpirácií doby a sveta, v ktorom hudobní skladatelia obdobia baroka žili a tvorili. Čím viac podrobnosti čitateľ absorbuje, tým plastickejší obraz dejín hudby sa pred ním vynára. Napríklad v desaťročí 1650–1660, v ktorom pôsobil v Bratislave jeden z našich najvýznamnejších skladateľov Samuel Capricornus (cca 1650–1657), a v ktorom vrcholila tvorba Zachariáša Zarevúckeho (zom. 1664) a uzavrela sa tvorba Jána Šimráka (zom. 1657), v tomto desaťročí vzniká na území britských ostrovov Veľká Británia (*Oliver Cromwell*). V tomto období Poľsko vedie vojnu so Švédskom (1655–1660), stráca pruské léna a na juhu čelí nájazdu sedmohradského knížaťa Juraja Rákocziho (1657), vo Francúzsku je založená Akadémia vied (*Académie des Sciences*, 1657), Christoph Bernhard píše svoj *Tractatus compositionis augmentatus* (1658–1663) a vo Viedni je predvedené oratórium cisára Leopolda I (*Sagrifizio d'Abramo* 1660). Je to desaťročie vrcholnej tvorby Bartłomieja Pękiela, poľského kráľovského kapelníka (zom. cca 1670). Synoptická tabuľka je úžasným pomocníkom v syntetickom chápaní dejín a jej umiestnenie na začiatku knihy má svoje opodstatnenie.

Jadro knihy Barbary Przybyszewskej-Jarmińskiej tvoria dve spomínané kapitoly o hudobnej kultúre *Kultura muzyczna w Rzecz-*

zypospolitej w XVII wieku a o hudobnej tvorbe *Twórczość muzyczna i teoretyczno-muzyczna w Rzeczypospolitej w XVII wieku*. Celú problematiku hudobnej kultúry v prvej kapitole ďalej člení autorka na štyri rozsiahle okruhy: 1. organizácia hudobného života, 2. vyučovanie hudby v školách, 3. predvádzanie hudby, resp. historicky poučená interpretácia, 4. hudobnohistorické pramene; čiže postupuje od všeobecnejších informácií o hudobnom živote ku špeciálnym otázkam hudobnej výchovy základnej i profesionálnej, k otázkam hudobných nástrojov a obsadenia kapiel a končí ťažiskovou staťou tejto kapitoly, opisom hudobnohistorických prameňov.

1. Formy hudobného života opisuje autorka podľa hierarchizácie kultúrneho a umeleckého života vtedajšej ranonovovekej spoločnosti v Poľsko-Litovskej únii, od opisu hudobného života na kráľovských dvoroch, ku kapelám a hudobníkom na magnátskych dvoroch, k hudbe v službách náboženstva, mestským profesionálnym hudobníkom a potulným hudobníkom. Postupuje pritom chronologicky od kráľovskej kapely na dvore Žigmunda III. Vasu, u ktorého výdaje na hudobný život už koncom 16. storočia predstavovali cca 4200 florénov ročne, a ktorý v tom čase zamestnával okolo 25 muzikantov (plus chlapcov-žiakov). Každý panovník bol v tomto smere špecifický, čo v nemalej miere ovplyvňovala jeho vlastná hudobnosť, resp. schopnosť hrať na hudobnom nástroji alebo hudbymilovnosť jeho vznešenej manželky. Základné črty hudobného života na panovníckych dvoroch však boli rovnaké, okrem profesionálnej kapely pôsobili na kráľovských dvoroch aj vojenský hudobníci, a tiež privátni sólisti – lutnisti, harfisti, hráči na klávesových nástrojoch a v časoch Sobieskeho napr. aj hráči na bandurách. Do polovice 17. storočia prevládali v poľských kráľovských kapelách talianski hudobníci (Francesco Maffon, Diomedes Cato, Annibale Stabile, Luca Marenzio, Tarquinio Merula, Marco Scacchi a i.) a mnohí iní európski hudobníci, napr. Paul Siefert, žiak Jana Pieterszoona Sweelincka. Úplne raritným je v tomto smere epitaf Asprilia Pacelliho s poprším skladateľa (zachovaný do 2. svetovej vojny v Katedrále Sv.

Jána Krstitela vo Varšave), ktorý žil a pôsobil v Poľsku 20 rokov (zom. vo Varšave 1623). Prvým kapelníkom kráľovskej kapely, ktorý nepochádzal z Talianska sa stal až roku 1653 Bartłomiej Pękiel (od roku 1632 organista, po odchode M. Scacchiho zastupujúci, a od roku 1653 riadny kapelník). Kráľovská kapela pobývala striedavo v Krakove a Varšave, podľa aktuálneho sídla panovníka (napr. aj podľa jeho účasti na sneme) a určovala vysoký štandard hudobného života aj v ďalších mestách, ktoré králi často navštevovali. Hudba mala vysoké postavenie aj na dvoroch veľmožov, šľachty a svetských magnátov (Zamoyskovci, Ossoliński, Radziwiłłowci, Lubomirskovci) i duchovných magnátov – v sídle arcibiskupského paláca v Łowiczi pôsobil napríklad u W. Baranowského ako organista Mikołaj Zielencki. Hudobný život v mestách mal rôzne podoby, vo väčších urbánnych celkoch (Krakov, Lvov, Lublin) pôsobili profesionálni mestskí hudobníci (trubači), mestské ansámble, združujúce profesionálov, resp. cechov hudobníkov, s rôznym etnickým či konfesijným zázemím, napr. skupina židovských hudobníkov v Lvove. Spolužitie týchto spoločností prinášalo rôzne situácie, rôzne možnosti spolupráce a výpomoci (hranie pri slávnostiach na radnici, svadbách, pohreboch) ale aj rôzne konflikty (väčšinou medzi hudobníkmi náboženských inštitúcií a mestskými hudobníkmi). Mestá sa snažili získať virtuózných hráčov – huslistov, lutnistov, kornetistov, harfistov ale ani private hudobnícke zamestnania neboli výnimkou. V poľskom meste *Biecz* sa vo farskom Kostole Božieho tela zachovali dva podstavce pod noty z roku 1633, rezbársky majstrovsky zdobené reliéfmi, znázorňujúcimi orchester mestských hudobníkov; tieto reliéfy sú vzácne aj z organologického hľadiska (obr., s. 120-121). Obraz hudobnej kultúry dokresľuje záverečná krátka pasáž, venovaná nižšej, resp. menej umeleckej hudobnej kultúre – potulným hudobníkom, kantorom a dedinským muzikantom, ktorí vyhrávali a spievali v krčmách. Viaceré doklady zo staropoľskej literatúry sú v tomto smere cennými zdrojmi poznania žánrového prelínania sa kultúr v hudobnom repertoári (napr. rozšírenosť francúzskej piesne Orlanda

di Lasso *Susanne un jour d'amour* transformovanej do piesne *Zuzanka* v poľskej ľudovej hudbe).

2. Na kapitulu o základných spoločenských podmienkach pestovania hudobnej kultúry priamo nadväzuje problematika vyučovania hudby v školách. Autorka v nej analyzuje postavenie hudby vo vtedajšom vzdelávacom systéme, v ktorom mala hudobná výchova dôležité miesto, bez ohľadu na konfesijné rozdiely. Vtedajší myslitelia zdôrazňovali v hudbe aj jej estetickú a mravnú funkciu, napríklad profesor krakovskej Akadémie Sebastian Petryczy roku 1605 napísal: „*Hudba je nevyhnutná pri vzdelaní mladých ľudí; tak ako oči boli stvorené pre astronómiu, uši boli stvorené počúvanie hudby a spevu. Hudba pomáha pri odpočinku, uvoľňuje unavené zmysly, čo vidíme na tých, ktorí ťažko pracujú. Spievanie uľahčuje prácu, pretože v piesni a v spievaní (ľudia) nachádzajú potešenie, zabúdajú na prácu a ťažobu; preto hudba aj v smútku pomáha.*“ (s. 133). V elementárnych školách fungujúcich pri cirkevných inštitúciách sa dôraz kladol na praktickú stránku, predovšetkým spievanie (žalmov a iných liturgických spevov). V katolíckom prostredí – v školách farských, kolegiálnych, katedrálnych a pri kláštoroch – vynikali jezuitské a piaristické kolégia; v protestantských centrách fungovali školy farské (pri kostoloch), významnú úlohu zohrávali však aj školy rôznych bratstiev (českobratské, poľskobratské). V strednom (gymnaziálnom) školstve sa vyučovala aj hra na hudobnom nástroji a základy hudobnej teórie. Vo vyššom humanistickom školstve sa prednášala teória hudby ako súčasť *quadrivia* (Akadémia v Krakove, Akadémia Zamojského v meste *Zamość*, na juhu Lubelského vojvodstva, jezuitská Akadémia vo Vilniuse, dnes juhovýchodná Litva). B. Przybyszewska-Jarmińska analyzuje aj najvýznamnejšie učebnice hudby a tiež postavenie hudby v systéme poznatkov, (spolu s geometriou a astronómiou tvorila súčasť matematiky). Osobitnú pozornosť venuje hudobnej výchove pri kráľovských kapelách, medzi ktorými vynikalo pedagogické pôsobenie Františka Liliusa, kapelníka Wawelskej vokálno-inštrumentálnej kráľovskej kapely, učiteľa Marcina

Mielczewského, a tiež špeciálnemu hudobnému vzdelávaniu v mestských hudobných cechoch, v ktorých si členovia sami zabezpečovali dorast. Učenie sa v hudobných cechoch prebiehalo zvyčajne trojstupňovo, chlapci, učiaci sa hudobnému remeslu boli najprv učňami, potom tovarišmi (čeladníkmi) a až nakoniec získali majstrovstvo. Pri prijímaní do cechu sa zohľadňovali aj morálne kvality kandidáta a pri samotnej výučbe takisto nešlo len o hudobné majstrovstvo ale aj o dobré mravy. Učenie financovala rodina chlapca a trvalo pomerne dlho, päť až sedem rokov. Späťosť so životom mestskej komunity bola samozrejmosťou, napríklad v Gdansku sa majstrom mohol stať len ten, kto získal mestské právo a kto sa vraj do roka neoženil – musel zaplatiť ostatným členom sud piva.

3. Kratšia samostatná kapitola je venovaná dobovej hudobnointerpretačnej praxi, čiže charakteristike hudby z hľadiska dvoch základných foriem existencie predvádzania hudby – ako hudby vokálnej, spievanej a hudby inštrumentálnej, interpretovanej na hudobnom nástroji. Autorka tu vychádza zo základnej premisy, že na prelome 16. a 17. storočia bola najvyššie cenená hudba spievaná – teda ľudský hlas bol vnímaný ako najdokonalejší hudobný „inštrument“. Vokálne zbory spevákov predvádzali unisono alebo v jednoduchých viachlasoch gregoriánsky chorál, alebo polyfonickú menzurálnu hudbu v katolíckych kostoloch. V luteránskych, kalvínskych a ariánskych kostoloch zneli žalmy a chorály jednohlasne alebo v jednoduchých harmonizáciách. V luteránskych chrámoch existovali aj zbory profesionálnych hudobníkov, ktoré spievali (predvádzali vokálne, resp. vokálno-inštrumentálne) náročnú polyfonickú hudbu. Sopránové a altové party spievali chlapci diskantisti. Spevákmi boli často aj kňazi (napríklad v kapele krakovských rorantistov). Vokalisti vystupovali nielen v hudbe duchovnej ale aj pri svetských hudobných príležitostiach. Mimoriadnym zjavom medzi vokalistami bol rímsky kastrát Baldassarre Ferri, ktorý žil v Poľsku cca od roku 1625, kde pôsobil v kráľovskej kapele Vasovcov až do svojho odchodu na viedenský dvor (1655). B. Ferri mal v Európe povesť najskvostnejšieho spevá-

ka, s neuveriteľnou dĺžkou dychu, nádhernou farbou hlasu a umeleckým výrazom. Koncertoval aj pred švédskou kráľovnou Kristínou, na mnohých poľských šľachtických dvoroch; na jeho počesť sa skladali oslavné sonety. Jeden z najznámejších sa zachoval z roku 1643 od poľského skladateľa a poeta Adama Jarzębského:

*„Trudno przebrać Baltazaro,
W Rzymie taki sopran raro,
Masz tam z Forstera altystę,
W bas i tenor, dyszkantystę:
Gdy chce, wzgóřę wyprawuje
Potym na dół wypiewuje.
Kilka oktav: to nowina!
Virtuoso góźdzen wina!”* (s. 148)

B. Przybyszewska-Jarmińska venuje samostatnú pozornosť aj hudobným nástrojom, najprv často diskutovanej otázke veľkosti a zloženia inštrumentálnych kapiel (v závislosti od miesta pôsobenia), otázke participácie hudobných nástrojov na vokálno-inštrumentálnych produkciách (zdvojovanie vokálnych hlasov nástrojmi, ich zrovnoprávňovanie a nahradzovanie inštrumentálnymi partami), a tiež organologickým a ikonografickým otázkam – názvoslovie, stavba nástrojov a ich výroba v Poľsku (známy bol napr. cech lutnistov v Krakove, kde sa lutny vyrábali z javorového dreva). Tu autorka odkazuje aj na muzeálne exponáty zachovaných dobových nástrojov, predovšetkým z dielne rodiny Grobliczówcov, dnes uchovaných v Múzeu hudobných nástrojov v Poznani.

4. Ťažisko prvej kapitoly je položené na záverečnom opise hudobnohistorických prameňov, ktoré sú najdôležitejšími zdrojmi poznania barokového hudobného repertoáru a hudobnoteoretického myslenia. B. Przybyszewska-Jarmińska systematicky postupuje od prameňov importovaných (talianske, nemecké, nizozemské) k domácim prameňom. Charakterizuje hudobné tlač a rukopisy z hľadiska ich dnešnej výpovednej hodnoty a postupne oboznamuje čitateľov s najvýznamnejšími zbierkami hudobníň zachovanými v Poľsku i za hranicami dnešného Poľska. Osobitnú pozornosť venuje aj inventárnym zoznamom hudobníň a hudobných nástrojov a zmienkam o hud-

be v dobovej literatúre i všeobecno-historických prameňoch. Vysoko vyzdvihuje domácu hudobno-tlačiarenskú produkciu, ktorá sa snažila držať krok s európskymi nototlačiarenskými trendmi už koncom 16. storočia (v Krakove vyšla už roku 1580 nototlač s viachlasnými žalmami Mikołaja Gomołka *Melodiae na psalterz polski*). V 17. storočí vynikali nototlačiarne v Krakove, Vilniuse, Lešne (založenej z iniciatívy Jana Ámosa Komenského), Toruni, Gdansku a inde. V Gdansku fungovali dokonca viacerí kníhtlačiari paralelne, najproduktívnejším bol Andreas Hünefeld, ktorý vydával zbierky duchovných piesní a žalmov, medzi inými vydal aj základný spevník pre evanjelické a. v. cirkevné obce v Poľsko-Litovskej únii *Kancional, to jest Księgi Psalmow i Pieśni Duchownych* v roku 1636, t. j. v tom istom roku, v ktorom vyšla v Levoči *Cithara sanctorum*. Mimoriadne cenné pre poľskú históriu hudby sú „zahraničné“ hudobné tlače: väčšina z nich vychádzala v Benátkach a mnohé boli dedikované poľským panovníkom. Išlo predovšetkým o hudbu talianskych skladateľov pôsobiacich v Poľsku (V. Bertolussi, A. Pacelli, G. Valentini), ale vyšla tu aj známa tlač Mikołaja Zieleńského *Offertoria et Communiones totius anni* (1611).

Dôležitou staťou kapitoly o hudobnohistorických prameňoch z obdobia baroka je základný prehľad archívov a knižníc, v ktorých sa zachovali. B. Przybyszewska-Jarmińska ako aktívna historička má vynikajúci prehľad o všetkých hudobniach – domácich tlačiach i rukopisoch, o polonikách i o „zahraničných“, resp. importovaných prameňoch. Situácia v uchovávaní prameňov a ich rozmiestnení v archívoch je navyše komplikovaná historickými kataklizmami, predovšetkým 2. svetovou vojnou, počas ktorej boli mnohé archívy zničené (Národné zbierky vo Varšave). V súčasnosti sa tak zachoval len zlomok z celkového predpokladaného množstva hudobnín; k najvýznamnejším patria tri zbierky vo Varšave – *Biblioteka Narodowa*, *Biblioteka Warszawskiego Towarystwa Muzycznego* a *Biblioteka Uniwersitetu Warszawskiego*. V nich nájdeme aj provenienčne vzdialenejšie hudobniny, napr. personálnym darom sa dostali hudobné rukopisy z mesta

Łowicz (Łódžské vojvodstvo) do zbierky *Biblioteki Warszawskiego Towarystwa Muzycznego*, či cenná zbierka legnických hudobnín, ktorá sa ocitla v *Bibliotece Uniwersitetu Warszawskiego*. K ďalším dôležitým miestam – bádateľským hudobnohistorickým „rajom“ – patria knižnice v Krakove (*Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej*, *Biblioteka Czartoryskich*, *Biblioteka Uniwersitetu Jagiellońskiego*), Gdansku (*Biblioteka Polskiej Akademii Nauk*), Vroclavi (*Biblioteka Uniwersitetu Wrocławskiego*) a v Pelpline (*Biblioteka Wyższego Seminarium Duchownego*), kde sa nachádza vzácna zbierka rukopisov zo 17. storočia, obsahujúca známe pelplinské tabulatúrne zborníky, pochádzajúce z rokov 1620–1630. Dôležité pre poľské dejiny hudby sú aj hudobnohistorické pramene v zahraničných inštitúciách, v ktorých sa nachádzajú poloniká: Bologna, Rím, Neapol, Terst, Berlín, Drážďany, Paríž, Vilnius, Uppsala, Štokholm, Kroměříž. V prehľade samozrejme nechýbajú ani Bardejovská a Levočská zbierka hudobnín a zmienky o rôznych najnovších objavoch poloník, napr. diela Aleksandra Leszczyského v Štátnom archíve v Modre.

Druhá ťažisková kapitola knihy Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej je venovaná hudobnej tvorbe konkrétnych spomínaných hudobných skladateľov (*Twórczość muzyczna i teoretyczno-muzyczna w Rzeczypospolitej w XVII wieku*). Ide o podrobnú analýzu samotných skladieb, nachádzajúcich sa v hudobnohistorických prameňoch. Autorka rozdelila rozsiahlu problematiku do troch oblastí: 1. na hudbu vokálnu a vokálno-inštrumentálnu, 2. na hudbu inštrumentálnu a 3. na hudobnoteoretické traktáty. Najrozsiahlejšia je prvá podkapitola, v ktorej B. Przybyszewska-Jarmińska postupuje podľa funkcie hudby, čiže podľa základného rozlišovacieho kritéria barokového štýlu, ktorým bolo miesto, v ktorom sa predvádzala. Pri hudbe vokálnej a vokálno-inštrumentálnej skúma osobitne duchovnú a svetskú hudbu, pri duchovnej hudbe analyzuje postupne omša, motetá, duchovné koncerty (viaczborové, jednozborové, malé i sólové duchovné koncerty), paradramatické a dramatické hudobné žánre (*dialoghi sacri*, oratóriá, *drammi*

per musica, školské drámy), duchovné piesne (protestantské, rímsko-katolícke) a rímsky chorál. Pri hudbe svetskej analyzuje postupne divadelnú (scénickú) hudbu, komornú hudbu ale aj hudbu populárnu. V druhej podkapitole sa venuje osobitne inštrumentálnej hudbe komornej a chrámovej, hudbe organovej a pre klávesové nástroje, hudbe lutnovej a tanečnej (*tańce polskie*). Pri každej tematickej skupine analyzuje diela jednotlivých skladateľov, ktoré sú najprínosnejšie pre vývoj daného hudobného štýlu. Celý text je pretkaný množstvom notových príkladov, ilustrujúcich skúmané javy. Čítanie a vnímanie tohto textu si vyžaduje hudobnoteoreticky vzdelaného čitateľa, ktorý dokáže oceniť podrobné analýzy jednotlivých skladieb z hľadiska štýlotvorných detailov.

Inšpirujúce je členenie duchovnej hudby vokálnej a vokálno-inštrumentálnej podľa dobových štýlotvorných kritérií, ktoré rozpracoval Marco Scacchi a neskôr Angelo Berardi a Johann Mattheson. V hudbe cirkevného štýlu (*ecclesiasticus*) skúma autorka samostatne omše v *stile antico* (jednozborové a viaczborové so sprievodom organa alebo bez neho) a v *stile imbastartito* (jedno- a viaczborové koncertantné). Podrobnejšie sa venuje omšiam Bartłomieja Pękiela, ktorého tvorbu vyzdvihuje medzi jednozborovou tvorbou v *stile antico*, a ktorého 6-časťové omšové cykly pre štvorhlasné zbory z repertoáru wawelských rorantistov sa hrávali ešte aj v prvej polovici 18. storočia. Zahŕňa tu aj najnovšie badania k tvorbe B. Pękiela, ktoré predložil Tomasz Jasiński (1998) ohľadom Pėkielovej omše *Missa Pulcherrima ad instar Praenestini*, ktorá v názve skrýva odkaz na melodický archetyp piesne *O Ross, schoene Ross*, známej v latinskej verzii *Pulcherrima rosa* (notový príklad s. 235-236). Jasiński sa vyjadruje aj k druhej časti názvu *ad instar Praenestini* a hudobno-kompozičnému štýlu skladby, ktorý nezodpovedá kompozičnému štýlu Palestrinu v prísnom zmysle slova, ale konštrukčnému modelu Palestrinových omší. B. Przybyszewska-Jarmińska analyzuje medzi omšami v *stile imbastartito* viaczborové diela Tarquinia Merula, Marca Scacchiho a domáceho skladateľa Marcina Mielczewského.

V druhej veľkej oblasti – v svetskej hudbe – autorka venuje veľkú pozornosť hudbe scénickej na poľských kráľovských dvoroch a v bohatších hudobných centrách. Nájdeme tu zaujímavé informácie o hudbe anglických divadelných spoločností (alžbétinskej divadelnej skupiny) v Gdansku, Varšave a Vilniuse v prvej polovici 17. storočia, známe sú napr. predstavenia hercov súboru Johna Greena vo Varšave v rokoch 1616–1617. Gdansk bol priam literárno-hudobno-divadelným strediskom, známym sa stalo tamojšie predstavenie *Tragedia o bogaczu i Łazarzu* z roku 1643 s hudobnými a tanečnými scénami (skladateľ *Marcin Gremboszewski*). Vo Varšavskom prostredí mali úspech *drammi per musica*, štýlovo novátorské dramatické útvary, ktoré prezentovali nastupujúci recitatívny hudobný štýl. V pozadí uvádzania týchto novátorských talianskych hudobných diel bola zanietenosť pre hudbu u poľského panovníka Žigmunda III. Vasu a jeho syna Władysława, ktorý v rámci peregrinácií precestoval Európu a jej hlavné centrá (Viedeň, Rím, Florencia). Mnohé z dramatických diel sa zachovali len fragmentárne (texty, vydané tlačou), výnimočne existuje informácia o skladateľoch (napr. kráľovský kapelník Marco Scacchi bol autorom hudby drámy *Il Ratto di Helena*, vydanaj vo Vilniuse roku 1636). Opera sa tiež stala dôležitou súčasťou hudobného života a od roku 1637 sa predvádzala vo varšavskom kráľovskom zámku už v novej veľkej sále pre 500 osôb (48 metrov širokej a 12 metrov dlhej) s hlbokou scénou zvanou *teatrum*, prispôbenou na použitie všetkých barokových divadelných scénických efektov. B. Przybyszewska-Jarmińska postupuje pri opise svetskej hudby od väčších žánrov – opery, oratória a baletov – k menším formám, akými boli madrigal, chanson, viachlasná pieseň, ária a jednoduchšie formy populárnej hudby (piesne ľúbostné, rytierske, historické, lovecké).

Samostatná druhá podkapitola o inštrumentálnej hudbe dopĺňa rozsiahlu problematiku o barokovej hudbe informáciami o štýlovo-novátorských formách, akými boli inštrumentálne koncerty, sonáty, fantázie, *ricercary*, *canzony* a *canzonetti* (v hudbe komornej

svetskej ale i duchovnej); fúgy, fantázie, prelúdiá, preambulá, toccaty a ď. (v hudbe pre klávesové nástroje, zachovanej v organových a tabulatúrnych prameňoch). Slovenského čitateľa akiste zaujmú canzony Marcina Mielczewského, z ktorých štyri sa zachovali aj v prameňoch levočskej proveniencie (69A); a rovnako aj charakteristika štýlovo vyhranených poľských idiémov v tanečnej hudbe (polonéza, mazurka, *Polacco ballo*). Posledná podkapitola o hudobnoteoretických traktátoch je základnou sondou do problematiky dobového hudobnoteoretického myslenia. Na prvom mieste tu nájdeme rozanalyzovaný spor Marca Scacchiho s Paulom Siefertom ohľadom klasifikácie hudobných žánrov, čiže problematiku, ktorá patrí v poľskej muzikologickej literatúre k dobre prebádaným otázkam. Ďalej sú tu predstavené najvýznamnejšie latinsko-nemecké, latinské a poľské hudobnoteoretické traktáty, vydané v Gdansku a Krakove a osobitná pozornosť je venovaná hudobnej výchove v najvyšších pedagogických inštitúciách (*Akademia Krakowska*, jezuitské centrá, Sliezsko).

Problematiku druhej kapitoly, a zároveň aj celej knihy, uzatvára krátka stať venovaná otázkam migrácie hudobníkov. B. Przybyszewska-Jarmińska ju skoncipovala ako sumariáčný pohľad na hudobno-kultúrnu Európu 17. storočia vo vzťahu k pohybu a sťahovaniu hudobníkov a transferu hudobných vplyvov. Poľsko-Litovská únia je tu predstavená ako tranzitná krajina rôznych križujúcich sa ciest, smerujúcich od severu (Švédsko, Dánsko, Anglicko) na juh (územia rakúskych Habsburgovcov, Taliansko) a od západu (Nemecko, Nizozemsko, Francúzsko) na východ a juhovýchod (ruské, ukrajinské, turecké územia). V tejto stati sú migrácie hudobníkov predstavené z nového uhla pohľadu, cez politicko-spoločenské a nábožensko-sociálne možnosti, ktoré formovali vtedajšie hudobno-kultúrne dianie v Európe a podmieňovali migráciu hudobníkov (Poliakov i nepoliakov, profesionálnych interpretov i skladateľov, študentov nehudobníkov i adeptov na hudobnícke povolania). Záverečná úvaha patrí repertoárovým súvislostiam a šíreniu hudby skladateľov Poľsko-Litovskej únie v mnohých

európskych hudobných mestách a kultúrnych centrách. V hodnotení týchto súvislostí vystupuje *Rzeczpospolita* v 17. storočí v Európe nielen ako tranzitná krajina, cez ktorú sa šírili, a v ktorej sa udomácnili najnovšie hudobné vplyvy (predovšetkým z Talianska) ale aj ako krajina, ktorá významne prispela svojím vlastným vkladom do európskeho kultúrneho dedičstva.

Vedecká koncepcia knihy Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej je klasickou hudobnohistoriografickou koncepciou dejín hudby jedného zo stredoeurópskych štátov. V jej centre stoja rovnocenne skúmanie hudobného dedičstva ako súhrnu hudobných skladieb a zároveň interpretácia hudobnohistorických faktov na pozadí celého širokého spektra hudobnej kultúry, umenia a vzdelávania, determinovaného vtedajším spoločensko-politickým dňom. Jej podstatou je poctivá heuristická práca, zhodnotenie hudobnohistorických prameňov, pramenno-kritická interpretácia poznatkov a akceptácia štýlovokritickej metódy chápania dejín. I keď tu čitateľ nenájde samostatné zvyčajné kapitoly o živote a pôsobení skladateľov, tí najvýznamnejší sú predstavení v prvej – viac sociologicko-esteticky orientovanej kapitole. V druhej kapitole, kde už ide o samotnú charakteristiku skladieb sa zas postupuje na základe hodnotenia jednotlivých osobností. Koniec-koncov vynikajúci prehľad všetkých skladateľov a ich tvorby poskytuje záverečná bibliografia, ktorá obsahuje – netradične – kompletný zoznam všetkých vydaných skladieb z tvorby skúmaných európskych a domácich skladateľov aj s rozpisom jednotlivých skladieb (v zozname sa nachádza aj anonymná vydaná tvorba). Vo svojich dejinách barokovej hudby *część pierwsza, 1595–1696* pripravila Barbara Przybyszewska-Jarmińska nepochybne muzikologickú lahôdku nielen pre profesionálnych hudobných historikov, ale aj vynikajúci zdroj poznatkov o hudbe v Európe v 17. storočí pre študentov, aktívnych hudobníkov a milovníkov histórie. Je to jeden z vynikajúcich výsledkov poľskej hudobnej historiografie.

Janka Petőczová

The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries, Varšava 25.–29. augusta 2009

Varšava sa stala v minulom roku v auguste miestom konania významnej medzinárodnej muzikologickej konferencie *The Musical Heritage of the Jagiellonian Era in Central and Eastern European Countries* (Hudobné dedičstvo obdobia Jagelovcov v krajinách strednej a východnej Európy). Na štvordňovom vedeckom fóre, ktoré sa konalo v reprezentatívnych priestoroch varšavskej Národnej knižnice, vystúpilo s vedeckými príspevkami vyše 40 muzikológov z viacerých európskych krajín (Poľsko, Litva, Nemecko, Veľká Británia, Francúzsko, Taliansko, Čechy, Slovensko). Konferenciu organizovala Národná knižnica v spolupráci s Inštitútom muzikológie Varšavskej univerzity, Inštitútom umení Poľskej akadémie vied a Ministerstvom zahraničných vecí Poľskej republiky.

Usporiadatelia postavili do centra muzikologických prezentácií hudbu a hudobnú kultúru obdobia vlády významnej poľskej dynastie Jagelovcov, panujúcich v Poľsku, Litve, Čechách i Uhorsku, a to od 14. až do 16. storočia. Tým umožnili stretnutie hudobných historikov so širokospektrálnym záberom; ponúkli rokovanie o hudobnokultúrnych kontaktoch v krajinách historicky spojených nielen s vládou Jagelovcov, ale aj s presahmi ku krajinám pod nadvládou Habsburgovcov až po Taliansko a Švédsko a s časovo širokým horizontom, končiacim raným 17. storočím.

V otváracom prejave zdôraznil myšlienku multikultúrneho výskumu hudobnej minulosti v strednej a východnej Európe aj riaditeľ Národnej knižnice Tomasz Makowski, ktorý pripomenul, že staré poľské dejiny sú výsledkom spolupôsobenia mnohých národov – okrem Poliakov aj Litovcov, Nemcov, Židov, Talianov a iných. Za muzikológov vystúpila na slávnostnom otvorení profesorka Elżbieta Witkowska-Zaremba a pripomenula, že jedným z cieľov konferencie je aj oživiť hudbu

dávnej minulosti a poskytnúť ju dnešným poslucháčom ako živú kultúrnu hodnotu.

Samotné rokovania boli rozdelené do šiestnástich sekcií (niektoré z nich prebiehali paralelne), v ktorých boli predstavené jednotlivé príspevky: **1. Latinská tradícia:** Elżbieta Witkowska-Zaremba: *Patterns of music education in Central Europe in the late 14th–early 16th centuries*, Francesco Rocco Rossi: *From Hollandrinus to Florentius Musicus (through Goschalcus): the reception of coniuncta in Italy in the 15th century*, Bartosz Awianowicz: *The Graeco-Latin vocabulary of Petrus Wilhelmi de Grudencz*; **2. Chorál:** Veronika Mráčková: *Staff notation in the sources of the St. George monastery in Prague*, Eva Veselovská: *Medieval notations of the Slovakia region's sources from the turn of the 15th/16th centuries*, Jolanta Byczkowska-Sztaba: *The Cracovian chants for the feast of St. Johannes Elemosynarius (first half of the 16th century) in the context of his worship in Central Europe*; **3. Prusko a 16. storočie:** Stefan Gasch: *Senfl's compositions for Duke Albrecht of Brandenburg-Prussia*, Christian Leitmeir: *Teodoro Riccio's „Liber primus missarum“ (1579): a musical ambassador between Prussia and Poland*, Danuta Popinigis: *Die Sing-Glocken zu Füßen von König Sigismundus August*; **4. Hudba v kláštoroch:** James Boyce, O. Carm.: *A medieval tale of two cities: Prague, Kraków and the Carmelite choir books*, Magdalena Walter-Mazur: *On how the nuns sang Vespers in fractus – the alternatim practice in liturgical music of Polish female Benedictines*; **5. Expanzia talianskej kultúry:** Gioia Filocamo: *The musical taste of Ippolito I d'Este, Archbishop between Hungary and Italy*, Grantley McDonald: *Laurentius Corvinus and the Hours of the Passion at St Elisabeth's church, Breslau*, Reinald Ziegler: *Zum Transfer von Kompositionstechniken im konfessionsverschiedenen Umfeld am Beispiel*

Monteverdi; **6. Taliani v Poľsku:** Donatella Melini: *Alexandro Pesienti Veronese, musicho nostro diletissimo*, Aleksandra Patalas: *Asprilio Pacelli's music for the Cappella Rorantistarum at Wawel*, Julia Miller: *Luca Marenzio: questions of performance in Poland and Italy*; **7. Latinské školy 15. storočia v Čechách a hudba:** Jan Ciglbauer: *Neumarkter Canticonale: Geistliche lateinische Lieder um 1470 und ihre Vergangenheit in mitteleuropäischen Handschriften*, Luboš Procházka: *Der Kodex Strahov und Budweis um 1470. Zur Frage der Provenienz einer böhmischen Quelle*, Lenka Mráčková: *Das Repertoire des Kodex Strahov. Bemerkungen zur Entstehung eines neuen Kataloges dieser böhmischen Quelle*; **8. Odozvy čias Jagelovcov v neskorších epochách:** Anna Ryszka-Komarnicka: *Leonardo Vinci's Il Gismondo re di Polonia – opera seria with an episode from the reign of King Ladislaus Jagiełło*, Marco Beghelli: *Jagiellonians on the rebound: Zygmunt in Italy*, Teresa Krukowski: *Wie europäisch war das musikalische Repertoire der polnischen reformierten Kirche im 16. Jh. und wie europäisch ist es heute?*; **9. Významné rukopisy 15. storočia:** Ian Rumbold: *Austrian or Bavarian? Hermann Pötzlinger's music book (Munich 14274)*, Helena Matějčková: *An anonymous four part Sanctus in the Codex Speciálník. Some remarks on compositional practice in Bohemia before 1480*, Tomáš Hampl: *The motets by Josquin and his contemporaries in the Codex Speciálník. On the relationship between the imported and the local repertoires*; **10. Ikonografia a východná tradícia:** Lukasz Kozak: *Musical instruments in Polish paintings in the fourteenth and the fifteenth centuries: borrowings, endemics and iconographic tradition*, Dominika Grabiec: *Music in the iconography of the Passion of Christ*, Oksana Shkurgan: *Seventeenth-century manuscript sources of the partesniy singing which originated in the Polish territory*; **11. Čechy a 16. storočie:** Jan Koláček: *The graduals of the Prague scribe Jan Kantor Sary: the mainstream of Bohemian Utraquists*, Scott Edwards: *Latinizing the laity: metrical psalms in sixteenth-century Bohemia*, Katelijne Schiltz: *Roses, alchemy and a garden of canons: the anthology „Suavissimae et iucundissimae harmoniae“ (Nuremberg, 1567)*;

12. Tri krajiny: Litva, Chorvátsko, Lužicko: Jūratė Trilupaitienė: *Jagiellonian dynasty musical culture of the Grand Duchy of Lithuania: between „sacrum“ and „profanum“*, Hrvoje Beban: *„Inter arma (non) silent musae.“ Renaissance musical culture in Croatia during the reign of the Jagiellon dynasty*, Thomas Napp: *Cultural transfer and spatiality in early modern Central Europe*; **13. Významní skladatelia 16. storočia:** Marc Desmet: *Establishing a chronology of Jacob Handl's masses. Evidence and problems*, Tobias Apelt: *Vorstellung der Datenbank Orlando di Lasso. „Seine Werke in handschriftlicher Überlieferung.“*; **14. Hudba a diplomacia:** Paweł Gancarczyk: *Music and Diplomacy at the Court of the Teutonic Order in Prussia*, Elżbieta Zwolińska: *Einige Bemerkungen zu den musikalischen Beziehungen zwischen dem Hofe der letzten Jagiellonen und dem Habsburgerhause*, Barbara Przybyszewska-Jarmińska: *An overlooked fantasia for instrumental ensemble by Francesco Maffon – a vestige of Paweł Działoński's diplomatic mission to England in 1597?*; **15. Horné Uhorsko v kontexte ďalších krajín:** Janka Petőczová: *Musical culture in Bardejov / Bartfeld in the mid-sixteenth century*, Agnieszka Leszczyńska: *Common musical tradition: connections between Šariš and Prussia ca. 1600*, Marta Hulková: *Musikhandschriften von der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts im Rahmen der Musikaliensammlung von Levoča / Leutschau*; **16. Diverzita a unifikácia repertoáru okolo r. 1600:** Elżbieta Wojnowska: *Zwischen Allgemeinheit und Individualität – Repertoire einiger mitteleuropäischen Musiksammlungen aus den 16./17. Jh.*, Wojciech Marchwica: *Sarmatization of the Polish Christmas carols – posthumous success of the Jagiellonian dynastic ideology*.

Témy prednesených príspevkov sa dotýkali širokého spektra dnes riešených problémov stredoeurópskych dejín hudby, predovšetkým hudby stredovekej a renesančnej. Ukázalo sa, že popri tradičných témach výskumu jednotlivých hudobnohistorických prameňov, ich dokumentácie, analýzy rukopisov, hudobnej notácie, hudobného repertoáru a hudobnoteoretického myslenia sa do popredia dostávajú aj témy interetnických transformácií v hud-

be, prelínania sa konfesijných a národných vplyvov, premeny sociálneho prostredia a migrácie hudobníkov v stredoeurópskom teritóriu, dvorské a mestské špecifiká hudobného života, vrátane profesionalizácie hudobníckych povolání, postavenia umelcov na kráľovských európskych dvoroch a medzinárodný charakter vtedajšej hudobnej kultúry. Konferencia ukázala vysokú úroveň muzikologického bádania v Poľsku. Početné zastúpenie poľských hudobných historikov umožnilo spoznať mnohé zaujímavé a špičkové výsledky ich výskumov. Podnetné boli diskusie so západoeurópskymi odborníkmi, ktorí ocenili možnosť poznania najnovších informácií zo súčasnej poľskej, českej a slovenskej hudobnej historiografie, ktoré sú im často nedostupné kvôli jazykovej bariére.

Konferencia bola profesionálne zorganizovaná s podporou najvyšších štátnych, vedeckých a regionálnych inštitúcií. Poľskí usporiadatelia pripravili pre muzikológov aj sprievodné podujatia – prehliadku kráľovského paláca vo Wilanówe a vynikajúce koncerty. Na úvodnom privítacom koncerte sa predstavil vrocavský súbor *Ars Cantus* pod vedením Tomasza Dobrzańskiego, s repertoárom zostavenom z diel zachovaných v Krasínského rukopise z 15. storočia. Osudy tohto unikátneho prameňa sú typické pre poľskú históriu – rukopis vznikol pravdepodobne pre Krakov, keďže obsahuje diela najvýznamnejšieho poľského skladateľa tých čias Mikołaja z Radomia. Pred druhou svetovou vojnou bol uložený vo Varšave, ale počas vojny bola knižnica zničená a vypálená. Akoby zázrakom sa však

tento rukopis našiel po vojne v mníchovskej štátnej knižnici a bol do vrátený do Varšavy.

Hudobníci súboru *Ars Cantus* interpretovali na historických nástrojoch mimoriadne sugestívne hudbu poľských i európskych skladateľov – hudbu, ktorá je zapísaná v tomto rukopise, a ktorá patrí k tomu najlepšiemu, čo bolo v Európe v 15. storočí skomponované. Druhý koncert *Zlatý vek hudby v Poľsku* bol organizovaný nielen pre účastníkov konferencie, ale aj pre širokú verejnosť. Takisto bol špecializovaný na diela transkribované z poľských hudobnohistorických prameňov a v podaní Poľského komorného zboru (*Pol-ski Chór Kameralny*) pod vedením dirigenta Jana Łukaszewského na ňom odzneli diela Jerzy Libana z Legnice, Waclawa z Szamotuł, Mikołaja Gomołku, Mikołaja Zieleńskiego, Andrzeja Hakenbergera a Luca Marenziu. S veľkým úspechom bola u publika prijatá záverečná skladba *Missa super Iniquos odio habui* L. Marenziu, predvedená po prvýkrát od jej objavenia. Transkripciu tejto unikátnej polychorickej omše významného talianskeho skladateľa, ktorý krátko pôsobil aj na poľskom kráľovskom dvore, pripravila pre koncertné prevedenie Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Zakład Muzykologii, Pracownia Historii Muzyki, Instytut Sztuki PAN). Koncerty začlenené do vedeckého muzikologického podujatia boli nielen priamou manifestáciou výsledkov práce hudobných historikov, ale zároveň ukázali, že v poľskom kultúrno-spoločenskom prostredí je práca muzikológov vysoko cenená.

Janka Petőczová

Hudobné divadlo v priestore a čase, Bratislava 10.–11. septembra 2010

V dňoch 10.–11. septembra 2010 sa uskutočnilo v Malom kongresovom centre SAV v Bratislave medzinárodné interdisciplinárne sympóziu pod názvom *Hudobné divadlo v priestore a čase. K dejinám divadelnej praxe v strednej Európe v 19. a 20. storočí / Musiktheater in Raum und Zeit. Zur Geschichte der Theaterpraxis in Mitteleuropa in 19. und 20. Jahrhunderts*. Podujatie bolo výsledkom

pracovných kontaktov medzi viacerými inštitúciami muzikologického a teatrologického zamerania: uskutočnilo sa v spolupráci Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied a Ústavu pre výskum hudobného divadla Univerzity v Bayreuthu. Podnetom na jeho prípravu bol spoločný výskumný projekt dvoch bratislav-

ských muzikologických pracovísk z oblasti dejín hudobného divadla v Bratislave. V rámci tohto projektu vznikol zámer preniesť vedecký dialóg do prostredia viacerých vedných disciplín a na pôdu aktuálneho výskumu hudobného divadla v stredoeurópskom rozmere. Umelecký žáner hudobného divadla, ukotvený v teritoriálnom a duchovnom priestore strednej Európy 19. a 20. storočia, poskytol na takúto široko koncipovanú formu vedeckej spolupráce veľmi dobré predpoklady.

Na sympóziu sa zúčastnili domáci odborníci z viacerých pracovísk základného výskumu, dokumentácie a divadelnej praxe a pozvaní hostia z Nemecka, Rakúska, Maďarska a Čiech. Interdisciplinárny charakter podujatia zabezpečili príspevky z viacerých vedných disciplín – okrem hudobnej vedy (najmä hudobnej historiografie) aj z teatrológie, dejín umenia, historiografie a germanistiky. Prišli však na pohľad na hudobné divadlo ako synkretický umelecký druh, jednak reflexiu jeho širokých kontextov – historických, regionálnych, sociálno-kultúrnych a etnických. Diskusia vedená v interdisciplinárnom rámci sa sústredila najmä na fenomén identity vo vzťahu k hudobnému divadlu, a to jednak ako k reprezentatívnej umeleckému žánru, jednak ako k významnej sociálno-kultúrnej inštitúcii.

Rokovanie prebiehalo v troch na seba nadväzujúcich tematických blokoch: 1. Divadlo ako miesto kultúrnej a spoločenskej komunikácie; 2. Aspekty hudobného divadla; 3. Príklad Bratislava.

V úvodnom bloku, ktorý viedla historička Elena Mannová, dominovali metodologické východiská a interpretačné stratégie z pohľadu historiografie a germanistiky. Konštrukcie autoobrazov a heteroobrazov obyvateľov Prešporku prostredníctvom dobovej tlače a ich

analýza (Jozef Tancer), divadlo ako urbánna komunikačná štruktúra a architektúra operných budov ako súčasť nadnárodnej kultúrnej identifikácie (Markus Bauer) – to je len niekoľko príkladov, ako môže prehĺbiť štúdium hudobného divadla v historických sociálno-kultúrnych kontextoch optika iných vedných disciplín.

Druhý blok, venovaný vybraným aspektom hudobného divadla v kultúrnych centrách strednej Európy, vniesol do diskusie dôležité komparatívne hľadisko. Pozornosť sa venovala jednotlivým hudobno-divadelným druhom: opere, baletu a operete. Ich umelecká a inštitucionálna emancipácia, prevádzka, publikum a sociálne funkcie boli obsahom príspevkov Gunhildy Oberzaucher-Schüller (Viedeň), Tibora Talliána (Budapešť), Marion Linhardt a Thomasa Steiarta (Bayreuth) a Marty Ottlovej (Praha).

Úvahy o hudobnom divadle, ukotvené v podmienkach spoločenského a kultúrneho života jedného mesta, obsiahol posledný tematický blok. Priblížil dejiny bratislavského Mestského divadla (1886–1920) a jeho prerod na Slovenské národné divadlo spolu s poukázaním na viaceré paradoxy tohto procesu (Jana Laslavíková, Ladislav Lajcha). Príspevok z kategórie rodových štúdií mapoval uplatnenie žien v umeleckých profesiách hudobného divadla (Jana Lengová). Záver patril hlavnému organizátorovi podujatia Vladimírovi Zvarovi z Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK. Polemicky zameraným príspevkom z dejín spoločenskej recepcie opery naznačil, že poznatky formulované v historicko-vývinovom kontexte môžu byť cenným východiskom aj pre usmerňovanie aktuálnej divadelnej praxe na začiatku 21. storočia.

Hana Urbancová

Medzi vedou a umeleckou praxou: Edície hudobnohistorických prameňov Slovenska, Bratislava 5. novembra 2009

Ústav hudobnej vedy SAV usporiadal pri príležitosti Týždňa vedy a techniky na Slovensku 2009 podujatie s názvom *Medzi vedou a umeleckou*

praxou: Edície hudobnohistorických prameňov Slovenska, ktoré zorganizoval v rámci svojho Dňa otvorených dverí v Koncertnej sále Pálffy-

ho paláca. Cieľom podujatia, určeného pre odbornú aj širšiu verejnosť, bolo jednak predstaviť viacero typov vydání hudobnohistorických prameňov so vzťahom k územia Slovenska, ktoré sa pripravili do tlače v poslednom období a predstavujú u nás reprezentatívne tituly z tejto oblasti, jednak poukázať na možnosti ďalšieho využitia týchto vydání v koncertnom živote. Pramenno-kritické hudobné edície predstavujú výsledok základného výskumu a typ vedeckého výstupu, ktorý má veľký potenciál skorého zhodnotenia v umeleckej praxi – ako atraktívna súčasť repertoáru hudobných interpretov s uplatnením v koncertnom živote, v médiách a na zvukových nosičoch.

Kritické edície hudobnohistorických prameňov sú dôležitou súčasťou rekonštrukcie dejín hudby a hudobnej kultúry. Prostredníctvom hĺbkového pohľadu do hudobnej štruktúry a jej zápisu prispievajú nielen k štúdiu historických foriem hudobného myslenia, ale aj k poznaniu dobových kultúrno-historických kontextov. Zmyslom prípravy kritických edícií je sprístupnenie hudobného prameňa verejnosti – odbornej, vedeckej, umeleckej a kultúrnej. Kritické vydania sú najmä výsledkom reflexie hudobného prameňa ako historického dokumentu. Ich nezanedbateľnou pridanou hodnotou je možnosť spätného oživenia v podobe znejúcej hudby. Hudobná filológia, resp. hudobná textológia predstavuje významnú zložku práce muzikológa – hudobného historika. Ako špecifická metóda práce s hudobným prameňom sa začala využívať aj v ďalších muzikologických disciplínach, najmä tých, ktoré majú dnes k dispozícii bohaté fondy hudobnej dokumentácie a pri ktorých si začíname s časovým odstupom uvedomovať ich historickú hodnotu, napríklad v etnomuzikológii. Napriek odlišnosti hudobného materiálu hudobnú historiografiu a etnomuzikológiu spája spoločný prístup – rešpektovanie historickej dimenzie hudobného prameňa pri jeho spracovaní a sprístupnení verejnosti.

Na podujatí v rámci Dňa otvorených dverí TVT 2009 boli predstavené výsledky práce hudobných historikov – kritické edície hudobnohistorických prameňov, pochádzajúcich zo širokého časového rozpätia od 15. storočia do začiatku 20. storočia. Na ich príprave sa podieľali pracovníci Ústavu hudobnej vedy SAV

a kolegovia z ďalších pracovísk: 1. Rastislav Adamko – Eva Veselovská – Juraj Šedivý (ed.): *Spišský antifonár. Antiphonale Scepusiense* (Ružomberok, Katolícka univerzita, 2008); 2. Janka Petőczová (ed.): *Johann Schimrack / Ján Šimrák: Siehe, wie fein und lieblich ist 's / Hľa, aké dobré, aké milé je to [1642]* (Prešov, Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2007); 3. Ladislav Kačic (ed.): *Pestrý zborník. Tabulatura Miscellanea* (Bratislava, Hudobné centrum, 2005); 4. Jana Lengová – Peter Zagar – Marek Spusta (ed.): *Ján Levoslav BELLA: Súborné dielo C:I Piesne pre spev a klavír* (Bratislava, Hudobné centrum 2007). Väčšina z uvedených titulov je súčasťou širšie koncipovaných edičných radov, venovaných vydávaniu hudobnohistorických prameňov (napr. *Musica Scepusii Veteris*, *Monumenta Musicae Slovacae*, *Súborné dielo Jána Levoslava Bellu*).

V prvej časti podujatia (Predstavenie hudobných prameňov a ich edícií) jednotliví autori priblížili poslucháčom niekoľko fáz práce hudobného historika a editora od nálezu prameňa, rekonštrukčných a transkripčných prác až po zásady jeho prípravy na kritické vydanie. Druhá časť (Koncert ukážok hudby z pramenných edícií) bola vyhradená znejúcim príkladom z predstavených hudobnohistorických prameňov v podaní pedagógov a študentov Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave. Výber ukážok z dvoch edícií naštudovali: Schola Gregoriana Bratislavisensis pod vedením dirigenta Milana Kolenu (*Spišský antifonár*) a Michaela Gemrotová, soprán, Miroslav Procházka, basbarytón a Branislav Malatinský, klavír (*Piesne pre spev a klavír J. L. Bellu*). Ukážky uviedli vstupným slovom editorky obidvoch pramenných vydání – Jana Lengová a Eva Veselovská.

Podujatia organizované v rámci Týždňa vedy a techniky na Slovensku sú príležitosťou predstaviť kolegom z iných vedných odborov, širšej verejnosti a poslucháčom vysokých škôl výsledky základného a aplikovaného výskumu na vedeckých pracoviskách. Typ podujatia, ktorý spája prezentáciu výsledkov muzikologického výskumu so znejúcou hudbou, by sa mal stať pre Ústav hudobnej vedy SAV do budúcnosti tradíciou.

Hana Urbancová

Pocta FCH 2010, Bratislava 21.–22. apríla 2010

Hoci Fryderyk Chopin (1810–1849) zomrel ako veľmi mladý (vo veku nedožitých štyridsiatich rokov podľahol tuberkulóze), vytvoril veľké množstvo diel, ktoré mu zaručili slávu a uznanie už počas jeho tvorivého života. Pri príležitosti 200. výročia narodenia hudobného skladateľa sa v roku 2010 konali koncerty v skladateľovej rodnej obci Żelazowa Wola i vo Varšave, kde vystúpili popredné osobnosti svetového mena. Toto významné výročie si pripomínajú aj ďalšie kultúrne metropoly po celom svete.

Vysoká škola múzických umení v Bratislave sa k chopinovským oslavám pripojila medzinárodným interaktívnym projektom pod názvom *Pocta FCH 2010* (21. a 22. apríla 2010, Koncertná sieň Dvorana), ktorý spolu s inými podujatiami v rámci významného výročia skladateľovho narodenia zastrelil Poľský inštitút v Bratislave centrálnym projektom *Chopinovská jar v Bratislave*. Impulzom k vzniku projektu bola ambícia organizátorov (Centrum výskumu HTF VŠMU, Katedra teórie hudby a Kancelária umeleckej produkcie HTF VŠMU) aktívne prepojiť slovo o hudbe s hudbou samotnou, čím chceli oživiť tradičný „statický“ model muzikologickej konferencie o rozmer koncertov, resp. matiné, ktoré by boli jej organickou súčasťou. V tomto prípade sa teda nejednalo o hudobnovednú konferenciu v tradičnom slova zmysle, ale o dynamický dvojdiňový chopinovský maratón, počas ktorého sa striedali matiné a koncerty s prednáškovými blokmi, pričom i pri jednotlivých referátoch bol dôraz kladený práve na aktívne prepojenie reflektovaných problémov so znejúcou hudbou. Pre úplnosť treba ešte spomenúť, že okrem výlučne domácich umelcov účinkujúcich na dvoch matiné vystúpilo v priebehu dvoch dní na pôde bratislavskej VŠMU celkom 15 renomovaných muzikológov z Poľska, Fínska, Českej republiky a Slovenska.

Úvodný konferenčný blok otvoril uznávaný chopinovský odborník, prof. Mieczysław Tomaszewski z Akademii Muzycznej w Krakowie. Vo svojom príspevku *Fenómén*

a paradox Chopinovej hudby najskôr v skratke priblížil Chopinovu tvorivú cestu, pokračoval v celostnom pohľade na jeho tvorbu, v ktorom upozornil na jav jej výnimočnej rôznorodosti a neopakovateľnosti a vymedzil šesť základných dvojíc špecificky chopinovských hudobných idiémov – *rubato* / *maestoso*, *semplice* / *brillante*, *nokturnový* (resp. *romantický*) / *baladický*, *snový* / *extatický*, *chorálový* / *démonický* a *melancholický* / *heroický*. Tie následne demonštroval i na hudobných ukážkach. V závere referátu M. Tomaszewski vymedzil základné znaky, ktoré definujú Chopinov umelecký odkaz: výnimočne silný pocit slobody, pravdivosť výrazu, poetickosť, snaha o dosiahnutie dokonalosti v tvorbe, dôraz na národnú identitu a pristupovanie k hudobnej výpovedi ako k výrazu lásky. Informačne hutný a komplexne orientovaný referát vystriedal príspevok Markéty Štefkovej a Jordanky Palovičovej, ktorý poukázal na výrazný vplyv klavírných koncertov Johanna Nepomuka Hummela (1778–1837) na formovanie raného štýlu Chopinovej tvorby. Skutočnosť, že Hummelove koncerty predstavovali pre Chopina akýsi kompozičný „model“, demonštrovali na množstve príkladov z diel oboch skladateľov, najmä na príkladoch pomalých častí klavírných koncertov, kde sú tieto paralely prítomné najzreteľnejšie.

Po krátkej prestávke podujatie pokračovalo prvým matiné pod názvom *Chopinov predobraz*, na ktorom sa ako sólista predstavil klavirista Marcel Štefko a komorný ansámbl v zložení Soňa Urbaničová (flauta), Robert Mareček (husle), Stanislav Joni (husle), Tomáš Cseh (viola) a Viktória Verbovská (violončelo). V brilantnej interpretácii uviedli v slovenskej premiére Hummelov *Koncert pre klavír a orchester a mol op. 85* (1. časť) a *h mol op. 89* (2. časť) vo verzii pre klavír, flautu a sláčikové kvarteto.

Druhý blok prednášok otvoril svojím referátom *K poetike charakteristickej skladby* („Charakterstücku“) u V. J. Tomáška Miloslav Blahynka. Otázkami Chopinovej pedagogickej činnosti sa vo svojich príspevkoch zaober-

rali Ludmila Michalková (*Chopinov žiak Carl Filtsch*), Vladimíra Sláviková (*Pedagogické pôsobenie Fryderyka Chopina*) a Stefan Kutrzeba, ktorý v príspevku *Úloha tzv. hudobného obrazu na formovaní klavírnej techniky – teória a prax* poukázal na problémy súčasnej metodiky výučby hry na klavíri a procesu formovania klavírnej techniky. Ten sa často sústreďuje predovšetkým na rozvíjanie postavenia „hracieho aparátu“, čiže toho, čo je „viditeľné“ a menej pozornosti venuje role predstavivosti, resp. tzv. hudobného obrazu, t. j. toho, čo je „neviditeľné“. Kutrzeba zdôraznil, že naša predstava o charaktere zvuku, ktorý chceme dosiahnuť, nám výrazne pomáha pri dosahovaní požadovaného zvukového ideálu v procese naštudovania diela. Tieto myšlienky už vyjadril v niekoľkých didakticky orientovaných prácach, pričom práve *Szkice do metody gry fortepianowej* Fryderyka Chopina, pre ktorého to najdôležitejšie v hudbe patrilo do sveta ľudských myšlienok a pocitov, považuje za v tomto smere nanajvýš inšpirujúce. V poslednom bloku prednášok vystúpil Marek Keprt. Vo svojom príspevku sa podrobne venoval analýze chromatických postupov a harmonických aspektov Chopinových noktúr, ktoré spolu s mazúrkami pokladá za formy, v ktorých Chopin priniesol najviac harmonických inovácií a v ktorých postupne dospieval k čoraz väčšej chromatickej i tonálnej slobode.

Interaktívny projekt pokračoval ďalším konferenčným blokom na druhý deň. Doobedňajší blok prednášok otvoril Miroslaw Majchrzak z Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina vo Varšave, ktorý sa vo svojom príspevku *Význam molovosti vo vývoji tonálneho systému Chopinových diel* pokúsil na základe svojej štatistickej analytickej metódy poukázať na rozdiely v stavbe tonálnej štruktúry vybraných Chopinových diel vo vzťahu k tónine, pričom komplikovanejší sa z tohto uhla pohľadu javia byť skladby v molových tóninách. Napriek tomu, že štatistická metóda sa vo všeobecnosti usiluje veľmi presným spôsobom spracovať veľké množstvo údajov, jej výsledok môže často, celkom paradoxne, prinášať skresľujúce zovšeobecnenia a nepresnosti. Tento sporný aspekt vyvolal po Majchrzako-

vom príspevku pomerne rozsiahlu diskusiu, ktorej účastníci polemizovali s kategorizáciou durových akordických štruktúr v rámci molovej tóniny (predovšetkým s dominantným, t. j. durovo-malým septakordom, ktorý je aj pre tradičné náuky o harmónii doškálnym akordom).

Príspevok Jevgenija Iršaia s poetickým názvom *„Utešte ma Chopinom smutným...“* priniesol skladateľovu autoreflexiu vlastnej tvorby, resp. konkrétne diela *Selbsportrait mit Reich und Riley (und Chopin und Beethoven ist auch dabei)* vo vzťahu k vplyvu Chopina na hudobný svet. Príspevok však tiež nastolil aktuálne otázky týkajúce sa tvorivosti v súčasnom umení a krátku úvahu o tom, či by dnešná hudba potrebovala „svojho“ Chopina, ktorý by jej opäť vrátil citlivosť, jemnosť, čistotu a duchovno. Doobedňajší blok uzavrel referát Artura Szklenera Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Varšava) s príspevkom *Chopinov „baladický tón“*, v ktorom sa autor na báze analýzy Chopinovej *Barkaroly Fis dur op. 60* sústredil na výklad podstaty baladických prvkov v jeho tvorbe.

S veľkým záujmom publika sa stretlo i druhé matiné *Chopinove balady*, na ktorom klavirista Daniel Buranovský uviedol všetky štyri Chopinove balady.

Záverečný blok prednášok *Pocty FCH 2010* priniesol štyri referáty. Radoslav Kvapil z pražskej Spoločnosti A. Dvořáka vo svojom príspevku *„Mazurka alla polka“* poukázal na vplyv Chopinových mazúrok na hudbu A. Dvořáka a B. Smetanu. I nasledujúci referát Evy Ferkovej bol zameraný na Chopinove mazúrky, konkrétne však na analýzu špecifických harmonických postupov v nich, ktoré autorka rozdelila do niekoľkých kategórií, pričom ich spoločným znakom je všeobecná tendencia stierať jasné kontúry hudobných parametrov. Pojmu „transmutácií“ v teoretickej koncepcii slovenského muzikológa Miroslava Filipa ako impulzu k postihnútiu romantickej (chopinovskej) harmónie sa vo svojom príspevku venoval prof. Lubomír Chalupka (Katedra hudobnej vedy FiF UK, Bratislava). Dvojdnové podujatie ukončil príspevok Miloslava Starostu, ktorý sumarizoval Chopinovu jedinečnú umeleckú poetiku a jej

rezonanciu z viacerých uhlov pohľadu. Milošlav Starosta bol spolu s Markétou Štefkovou a Vladimírom Sirotom jedným z hlavných iniciátorov celého projektu.

Na záver možno konštatovať, že model spojenia konferencie s matiné a snaha organicky prepojiť teóriu s praxou našli u návštevníkov *Pocty FCH 2010* veľmi pozitívnu

odozvu, s čím, pochopiteľne, neodmysliteľne súvisí i prítomnosť renomovaných domácich a zahraničných chopinovských odborníkov, umelcov a v neposlednom rade i organizačne výborne zabezpečený a plynulý priebeh celého podujatia. Zborník z konferencie vyjde v roku 2011.

Janka Kubandová

Pokyny pre autorov

Časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát ročne. 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.

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 = 1800 znakov). K štúdiu 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 prispôbosené 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.: Číslo 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.

⁴Prezentácie – konfrontácie 2009 : *Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie, Katedra teórie hudby a Centrum výskumu na HTF VŠMU v Bratislave*. Red. Markéta Štefková, Katarína Pokojná. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého na titulnom liste.

Pozn.: 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.*) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 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: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; 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 popise 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.