
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 2 (28)

2011

Číslo 1

Bratislava 2011

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 2 (28), 2011, číslo 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Notová sadzba: Stanislav Grich

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

Zalomenie a tlač: AEPress

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPress a redakcia časopisu

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

OBSAH

Štúdie

Hana URBANCOVÁ: Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre na Slovensku. Modely žánrových syntéz v etnomuzikológii.....	5
Peter RUŠČIN: Viachlasné slovenské duchovné piesne v rukopisnom evanjelickom kancionáli SK-Mms, B III/107 zo 17. storočia	38
Jana AMBRÓZOVÁ: Analýza rytmického sprievodu v ľudových hudbách na Sloven- sku.....	73

Materiály

Janka PETŐCZOVÁ: „Samuel Marckfelner bin ich genandt“	108
Janka KUBANDOVÁ: Paul Hindemith: Unterweisung im Tonsatz.....	121

Profily

K životnému jubileu Ladislava Kačica (Janka Petőczová).....	130
---	-----

Recenzie

Hana Urbancová (ed.): Lament v hudbe (Ladislav Kačic)	141
Gizela Gáfriková (ed.): Posledné veci človeka. Štúdie k dejinám slovenskej duchovnej kultúry 17. – 18. storočia (Peter Ruščin)	145
Jana Bartová: Úvod do hudobnej muzeológie (Edita Bugalová)	149
Marian Alojz Mayer: Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť (Andrej Štafura)	151
Musicologica Istropolitana VI (Anna Kňazíková)	154
Musicologica Istropolitana VII (Lenka Antalová).....	156

Správy

Opera and Nation / Opera és nemzet. Medzinárodná muzikologická konferencia pri príležitosti dvestoročného jubilea Ferenca Erkelu. Budapešť, 28. – 30. októbra 2010 (Vladmír Zvara).....	158
Musik in der „Lebenswelt“: Immaterielle Dimensionen der Musik-Kultur von Deutschen in (und aus) den südosteuropäischen Siedlungsgebieten. Bonn, 11. – 13. novembra 2010 (Janka Petőczová)	159
Etnomuzikológ „v teréne“. Pramene ľudovej hudby na Slovensku a ich recepcia. Bratislava, 10. novembra 2010 (Hana Urbancová).....	162

CONTENTS

Studies

- Hana URBANCOVÁ: Song Genres in Traditional Musical Culture in Slovakia. Models of Genre Synthesis in Ethnomusicology.....5
Peter RUŠČIN: Multi-part Slovak Hymns in the Manuscript Lutheran Hymnbook SK-Mms, B III/107, from the 17th century38
Jana AMBRÓZOVÁ: Analysis of Rhythmic Accompaniment in Traditional String Ensembles in Slovakia73

Materials

- Janka PETŐCZOVÁ: „Samuel Marckfelner bin ich genandt“ 108
Janka KUBANDOVÁ: Paul Hindemith: Unterweisung im Tonsatz 121

Profiles

- Regarding the Personal Jubilee of Ladislav Kačic (Janka Petőczová)..... 130

Reviews

- Hana Urbancová (ed.): Lament v hudbe (Ladislav Kačic) 141
Gizela Gáfríková (ed.): Posledné veci človeka. Štúdie k dejinám slovenskej duchovnej kultúry 17. – 18. storočia (Peter Ruščin) 145
Jana Bartová: Úvod do hudobnej muzeológie (Edita Bugalová) 149
Marian Alojz Mayer: Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť (Andrej Štafura) 151
Musicologica Istropolitana VI (Anna Kňážíková) 154
Musicologica Istropolitana VII (Lenka Antalová) 156

Reports

- Opera and Nation / Opera és nemzet. International Musicological Conference on the Occasion of 200 Jubilee of Ferenc Erkel. Budapest, October 28 – 30, 2010 (Vladmír Zvara) 158
Musik in der „Lebenswelt“: Immaterielle Dimensionen der Musik-Kultur von Deutschen in (und aus) den südosteuropäischen Siedlungsgebieten. Bonn, November 11 – 13, 2010 (Janka Petőczová) 159
Ethnomusicologist in the “Field”. Sources of Traditional Music in Slovakia and their Perception. Bratislava, November 10, 2010 (Hana Urbancová) 162

PIESŇOVÉ ŽÁNRE V TRADIČNEJ HUDOBNEJ KULTÚRE NA SLOVENSKU

MODELY ŽÁNROVÝCH SYNTÉZ V ETNOMUZIKOLÓGII

HANA URBANCOVÁ

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

ABSTRACT

Systematic study of traditional song culture, using the category of song genre, has been conducted in Slovakia during the last two decades in particular and has opened methodological paths towards the contextual study of song structure. During this period soundings in depth were conducted on selected song groups, and the theoretical premises of genre research were tested. Resulting from both these lines of research, there has been a refinement of analytic procedures and interpretative models, which culminated in the conception of genre syntheses. The genre syntheses provide a complex view of the song as a unity of music (tune), text and social function. They are aimed at the mapping of genre specificities (features which distinguish the given song genre from the context of the others), and at the same time they interpret these features in wider socio-cultural, regional and historical-evolutionary connections.

Key words: traditional song culture, genre, history of research, interdisciplinary approach, song structure, social function, genre synthesis, hay-making songs, Marian legends, Christmas carols, Midsummer songs

Úvod

V polovici 20. storočia vznikla prvá vedecká monografia o slovenskej ľudovej piesni, ktorá mala pre slovenskú etnomuzikológiu zakladateľský význam. V kontexte etnomu-

zikologických, resp. hudobnofolkloristických škôl strednej a východnej Európy táto práca reprezentovala modernú myšlienkovú syntézu s využitím impulzov pochádzajúcich z viacerých vedných disciplín – porovnávacej hudobnej vedy, etnológie a vied o umení. Monografia *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* (¹1951, ²1997) od Jozefa Kresánka priniesla na základe analýzy hudobnej štruktúry geneticko-vývinovú teóriu slovenskej ľudovej piesne.¹ Jej podnety, rozšírené o problematiku ľudových hudobných nástrojov a nástrojovej hudby, regionalizmus a interetnické vzťahy, rozpracovali do podoby novej syntézy Alica Elscheková a Oskár Elschek v *Úvode do štúdia slovenskej ľudovej hudby* (¹1962, ²1996, ³2005).² Obidve práce sa stali východiskom, z ktorého sa odvíjalo štúdium ľudovej piesne, hudby a tanca na Slovensku a v prostredí slovenských minorít v zahraničí, a to v komplementárnosti terénnej dokumentácie, štúdia historických prameňov a teoretickej reflexie.³

V priebehu druhej polovice 20. storočia sa výskum tradičnej piesne, hudby a tanca rozčlenil do niekoľkých oblastí a profilovali sa základné špecializácie slovenskej etnomuzikológie s presahmi do etnoorganológie a etnochoreológie. Čiastkové syntézy, ktoré vznikali na ich báze, venovali pozornosť analýze a klasifikácii ľudových piesní, piesňovým druhom a žánrom, ľudovým hudobným nástrojom a nástrojovej hudbe, hudobnému štýlu, regionálnym a lokálnym hudobným kultúram, interetnickým vzťahom, typológii ľudových tancov a hier, tvorivej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre. Dynamický vývin zaznamenal najmä výskum inštrumentálnej hudby a tanca, podporený hnutím folklorizmu.⁴ Na prelome 80. a 90. rokov sa však zároveň objavila požiadavka prehĺbeného štúdia piesňových druhov a žánrov, ktoré by nadviazalo na domácu výskumnú tradíciu s využitím nových podnetov zo súčasnej etnomuzikológie.

Druhy a žánre tradičnej vokálnej kultúry zaznamenali v poslednom období najväčší nárast záujmu bádateľov. Ich výskum sa začal rozvíjať u nás koncom 50. rokov a dodnes intenzívne prebieha, a to aj v podobe jednej zo subšpecializácií etnomuzikológie a folkloristiky. Na báze piesňových druhov a žánrov sa venuje pozornosť v rovnakej miere hudbe aj slovu, hudobnej aj textovej zložke piesne, pričom súčasťou ich štúdia sú čiastkové sondy do poetiky textov. Z hudobného hľadiska sa rozpracovala problematika hudobnoštýlovej analýzy žánru ako syntézy vývinových vrstiev, regionálnych dialektov a hudobnoštruktúrnych znakov podmienených funkciou. Na báze druhovo-žánrových výskumov dochádza k tesnej spolupráci s ďalšími vednými odbormi, a to jednak v rámci muzikológie, jednak v kontaktoch s inými vednými disciplínami: kvôli reálnym historickým väzbám hudobnej zložky mnohých žánrov s hudobnou his-

¹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. ELSCHKE, Oskár: Genetické teórie ľudovej hudby a Kresánkova klasifikácia. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 11-25. URBANCOVÁ, Hana: Kategória hudobného myslenia v Kresánkovej teórii slovenskej ľudovej piesne. In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 1-2, s. 53-63.

² ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHKE, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby I-III*. Bratislava : Osvetový ústav, 1962.

³ ELSCHEKOVÁ, Alica (ed.): *Súčasný stav etnomuzikologického bádania na Slovensku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1973. ELSCHKE, Oskár (ed.): *Ethnomusicologicum III*. Revue pre etnomuzikológiu a etnochoreológiu. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004.

⁴ DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001.

toriografiou, kvôli analýze hudobnej (zvukovej) zložky s disciplínami systematickej hudobnej vedy, pre zohľadnenie piesňových textov s literárnou vedou, literárnou históriou a lingvistikou, pre pevné funkčné väzby na spevné príležitosti (obyčaje a zvyky, pracovné príležitosti a pod.) s etnológiou, resp. sociálnou a kultúrnou antropológiou.

Predložený text v stručnosti sumarizuje výsledky dvadsaťročného systematického štúdia tradičnej piesňovej kultúry na Slovensku prostredníctvom kategórie piesňového žánru. V tomto období výskum pokračoval v dvoch líniách: sledoval sa teoreticko-systematický aspekt žánrového štúdia a uskutočnili sa hĺbkové sondy do vybraných piesňových skupín, vymedzených na viacerých úrovniach (druh – žáner – subžáner). Ich priebežnou konfrontáciou dochádzalo k overovaniu, spresňovaniu a ďalšej špecifikácii nielen kategórie piesňového žánru, ale aj žánrovo-druhovej diferenciácie tradičnej piesňovej kultúry na Slovensku. Výsledkom je metodologický posun štúdia tradičných piesňových žánrov do roviny, ktorá sa zakladá na rozpracovaní analyticko-syntetických postupov aj interpretačných modelov.

Obidve línie výskumu s vyústením do tvorby individuálnych modelov žánrových syntéz dokladajú príklady štyroch monografických prác, ktoré sa sústreďujú na vybrané okruhy domácej tradičnej piesňovej kultúry: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru* (2005), *Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii* (2001), *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variačného procesu* (2007) a *Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext* (2010). Štúdia je pokusom jednak o zhodnotenie skúseností a poznatkov z doterajšieho výskumu autorky k žánrovej problematike, jednak o predstavenie výsledkov poznania z uvedených štyroch žánrových syntéz s úmyslom prezentovať štyri rozdielne, individuálne modely ich spracovania.

Monografické práce približujú vybrané piesňové žánre s kľúčovým významom pre poznanie tradičnej piesňovej kultúry na Slovensku, a to z hľadiska jej špecifických znakov (trávnice), väzieb na širšie európske územie (legendické piesne), súvislostí s historickým repertoárovým kontextom (vianočné koledy) a vzťahov medzi spevom a obradom (jánske piesne). Tieto práce prinášajú teoretické rozpracovanie kategórie piesňového žánru na podklade terénnych výskumov a štúdia archívnych prameňov, v konfrontácii s podnetmi z európskej etnomuzikológie, najmä z obdobia 70. až 90. rokov. Predkladajú modely žánrových syntéz, ktoré na jednej strane vychádzajú zo spoločnej rámcovej definície piesňového žánru, na druhej strane sa orientujú na postihnutie individuálnych charakteristík každého z nich.

Žánrové syntézy, realizované na národnej (etnickej a teritoriálnej) úrovni, obsiahli jednu zložku žánrového výskumu tradičnej piesňovej kultúry – sústredili sa na spracovanie vybraných piesňových skupín. Druhou zložkou je tvorba žánrových systémov (sústav). Žánrovo-druhové systavy síce môžu vychádzať zo spracovania jednotlivých piesňových skupín a ich zoskupovania do väčších celkov, teda induktívnou cestou, zároveň však majú vlastnú metodológiu štúdia a vyžadujú si odlišný prístup vo viacerých výskumných fázach počnúc terénnym výskumom a končiac interpretáciou získaných poznatkov. Žánrová sústava ako teoreticko-metodologický problém aj ako výsledok špecifického klasifikačno-typologického triedenia piesňového materiálu z nášho územia sa stane predmetom samostatného rozpracovania v budúcnosti.

1. Vymedzenie problematiky

V slovenskej etnomuzikológii mala ľudová pieseň dlhodobo centrálné postavenie – všetky dôležité otázky a problémy výskumu sa pôvodne riešili na jej báze. Z ľudovej piesne sa stal úzko špecializovaný predmet výskumu, ktorý sa považuje za komplementárny k výskumu ľudových hudobných nástrojov, nástrojovej hudby a tanca. Tradičná hudobná kultúra ako celok nebola predmetom záujmu všestranne pripraveného etnomuzikológa tak, ako v niektorých iných výskumných školách stredovýchodnej Európy. Stala sa súčasťou pracovnej náplne tímu zloženého zo špecialistov zameraných osobitne na pieseň, na nástroje a nástrojovú hudbu a na tanec. V takejto tímovej zostave sa uskutočňovala nielen dokumentácia v teréne, ale čiastočne aj ďalšie spracovanie a zhodnotenie materiálu. Pieseň ako špecializovaný predmet výskumu sa zároveň začala skúmať v celistvosti – ako dvojvrstvová piesňová štruktúra zložená z melódie a textu a zároveň ako živý organizmus s väzbami na široké kontextové súvislosti spevu. V takejto viacvrstvovej podobe sa výskum ľudovej piesne stal jedným z charakteristických znakov slovenskej etnomuzikologickej školy. Vytvorili sa tým predpoklady na rozvinutie komplexného štúdia piesňových žánrov.

Analogický prístup bol prítomný už v prvej vedeckej syntéze slovenskej etnomuzikológie od Jozefa Kresánka.⁵ Táto práca sa venuje ľudovej piesni a jej hudobnej štruktúre z pohľadu etnomuzikológa, pričom na viacerých úrovniach zohľadňuje väzby na etnografický, muzikologický, umenovedný, historický, sociologický a kultúroantropologický kontext. Pomocou kategórií hudobného štýlu a hudobného myslenia autor sformuloval hypotézu o vzniku a vývine hudobnoštýlového profilu slovenskej ľudovej piesne, čím zásadným spôsobom ovplyvnil reflexiu ľudovej piesne na Slovensku v druhej polovici 20. storočia. Prispel k tomu komplexný a originálny spôsob uvažovania, ktorý v tejto práci autor predložil a pre ktorý sa táto monografia zaradila medzi pozoruhodné syntézy národných škôl európskej etnomuzikológie.

Ďalší vývin sa uberal dvoma smermi: jednak redukciou tejto komplexnosti smerom k štúdiu separovanej hudobnej štruktúry piesňových nápevov, jednak ďalším kultivovaním komplexného prístupu, a to najmä na báze výskumu piesňových druhov a žánrov. Tradícia viacaspektového prístupu, prítomná v Kresánkovej teórii slovenskej ľudovej piesne, však ostala u nás stabilizujúcim faktorom štúdia tradičnej hudobnej kultúry. Etnomuzikológia na Slovensku preto neprechádzala radikálnymi zvratmi v metodologickej orientácii – v určitej vývinovej fáze sa mohli revitalizovať niektoré aspekty prítomné v Kresánkovej teórii, najmä také, ktoré záviseli od dobových aktuálnych teoreticko-metodologických koncepcií výskumu.

Piesňové žánre patria k dominantným výskumným oblastiam európskej etnomuzikológie a folkloristiky.⁶ Ich definícia sa však menila nielen vnútorným vývinom týchto vedných disciplín, ale aj v závislosti od konkrétneho materiálu. Žánrovo-druhový aspekt sa presadil vo väčšine významných edícií ľudových piesní z 19. a 20. storočia, žánrová problematika bola zakomponovaná do syntetizujúcich prác mnohých európskych

⁵ KRESÁNEK, Jozef: Ref. 1.

⁶ STOCKMANN, Doris (ed.): *Volks- und Populärmusik in Europa*. (=Handbuch der Musikwissenschaft 12) Laaber : Laaber-Verlag, 1992, s. 49-278.

hudobnofolkloristických a etnomuzikologických škôl a fenomén žánru ostal dôležitým hľadiskom aj pri sledovaní vývinových premien tradičnej piesňovej kultúry – najmä tam, kde sa tieto kultúry zachovali v relatívne živých formách do 20. storočia.

V slovenskej etnomuzikológii bol žánrový aspekt integrovaný do väčšiny ťažiskových tém, riešených v priebehu druhej polovice 20. storočia: stal sa súčasťou geneticko-vývinovej teórie slovenskej ľudovej piesne, včlenil sa do systému etnomuzikologickej analýzy ako relevantný opisno-analytický údaj, stál v pozadí profilu hudobnoštýlových vývinových vrstiev, zohľadnil sa pri spracovaní hudobno-tanečnej tradície, bol oporou pri hľadaní historických paralel ľudovej hudby, pôsobil ako jeden z aspektov klasifikácie a typológie piesňového repertoáru a predstavuje aj jedno z dôležitých východísk pri štúdiu interetnických a interkultúrnych vzťahov.

Paralelne so zapojením žánrového aspektu do riešenia kľúčových tém slovenskej etnomuzikológie sa rozvíjal samostatný výskum piesňových druhov a žánrov. Podmienky na takto orientovaný výskum boli na území Slovenska vhodné z viacerých dôvodov. Hoci k zásadnejším premenám tradičnej piesňovej kultúry u nás začalo dochádzať v medzivojnovom období, dokumentáciu ľudových piesňových žánrov bolo možné v teréne uskutočniť aj v priebehu druhej polovice 20. storočia s presahmi až do súčasnosti.

Viacere piesňové žánre ostávajú súčasťou manifestného alebo latentného repertoáru. V lokálnych kultúrach sa traduje povedomie o ich existencii aj po ústupe piesní z primárnych foriem tradičnej spevnosti. Archívne a zbierkové fondy obsahujú množstvo piesňového materiálu, ktorý umožňuje žánrový výskum nielen vďaka kompletnému záznamu hudobnej a textovej zložky piesne, ale aj vďaka sprievodným údajom pri zápise. Kategória žánru, resp. funkcie bola dôležitou súčasťou metodiky terénnej dokumentácie aj v minulosti, kedy sa viacere piesňové skupiny dostali do centra pozornosti zberateľov ako žánre s osobitným významom pre formovanie národnej a kultúrnej identity. Renesanciu záujmu o piesňové žánre v 90. rokoch 20. storočia vyvolali aj také repertoárové skupiny piesní, ktoré stáli dlhší čas mimo pozornosti zberateľov ako žánre „na pomedzí“ – tzv. pololudové a folklorizované piesňové formy, ktoré však boli integrálnou súčasťou spevnosti v tradičnom prostredí, kde vznikali za špecifických podmienok tvorby, alebo do tohto prostredia prenikli z iného sociálno-kultúrneho milieu.

Štúdium piesňových žánrov v slovenskej etnomuzikológii prešlo troma na seba nadväzujúcimi etapami. V prvej etape (50. – 60. roky) sa takto zameraný výskum realizoval vo väčšej miere na báze etnológie a folkloristiky, hoci aj s využitím podnetov z výskumu hudobných štýlov v etnomuzikológii. Vznikli prvé žánrové profily, ktoré naznačili orientáciu pozornosti tak k textovej, ako aj k hudobnej zložke piesní. Druhá etapa (70. – 80. roky) zdôraznila analytický prístup k textom a nápevom piesní na pozadí sociálnej funkcie a opisu spevných príležitostí. Využili sa pritom výsledky z klasifikačno-typologického výskumu nápevov ľudových piesní a skúsenosti z rozpracovania etnomuzikologickej analýzy; prístup k piesňovým textom sa však obmedzil najmä na základnú verzologickú a motivicko-tematickú charakteristiku. Prostredníctvom materiálových analýz sa autori zamerali na štruktúralno-funkčné charakteristiky troch žánrových zložiek: slovesnej (piesňové texty), hudobnej (melódie) a funkčnej (spevné príležitosti). Tretia etapa (90. roky až do súčasnosti) vychádza zo zhrnutia

výsledkov a skúseností z domáceho výskumu, ktoré sa zhodnotili novým spôsobom pri rozšírení žánrového konceptu, pri využití podnetov zo žánrového štúdia v európskej etnomuzikológii a pri zapracovaní metodologických podnetov z oblasti kognitívnych vied (emic/etic prístupy).

Uvedené štyri žánrové monografie sú výsledkom výskumnej etapy, v ktorej sa sústredila pozornosť na tvorbu žánrových syntéz – hĺbkových sond do vybraných piesňových skupín. Predmetom žánrových syntéz sa stalo využitie všetkých dostupných fondov materiálu s doplnkovým terénnym výskumom a ich zhodnotenie. Zámerom bolo prehĺbenie pohľadu pomocou rozpracovania jednak analytických východísk, jednak fázy interpretácie, prítomnej pri syntetizovaní poznatkov získaných pomocou analýzy. Cieľom monografických syntéz bolo zhodnotenie špecifik vybranej piesňovej skupiny ako žánru (subžánru) a určenie jeho miesta v tradičnej kultúre. V kontexte domáceho výskumu sa žánrové syntézy podieľajú na kompletizácii obrazu tradičnej vokálnej kultúry na Slovensku v širších historických, sociálno-kultúrnych, funkcionálnych a interetnických (interkultúrnych) väzbách. V kontexte medzinárodného výskumu prispievajú k rozpracovaniu teoretických aspektov štúdia tradičnej hudobnej kultúry prostredníctvom kategórie piesňového žánru.

2. História a súčasný stav výskumu

Výskum tradičnej, ľudovej piesne na Slovensku od prelomu 19. a 20. storočia prebiehal v kontexte dvoch vedných disciplín: etnológie (etnografie) a muzikológie (najmä hudobnej teórie). Na tomto základe sa sformovali dve samostatné výskumné línie, ktoré sa v určitých vývinových etapách prelínali, pričom si vzájomne sprostredkovali svoje hľadiská výskumu a aktuálne poznatky.⁷ Piesňové žánre sa stali výskumným priestorom, v ktorom dochádzalo k najtesnejšej spolupráci etnológie a (etno)muzikológie. Dejiny žánrového štúdia možno preto sledovať na báze oboch vedných disciplín s tým, že toto štúdium bolo poznačené aj ich výskumnými dominantami a metódami tak, ako sa menili vo vývine týchto vedných disciplín.

V 19. storočí bola druhovo-žánrová problematika obsiahnutá najmä pri riešení edičných otázok, spojených s vydaním prvých významných tlačených zbierok textov ľudových piesní (najmä *Národné spievanky* Jána Kollára, 1834 – 1835). V prvej rozsiahlej zbierke kompletných zápisov textov s nápevmi (*Slovenské spevy*, 1880 – 1926) síce piesňový materiál nebol publikovaný na základe záväzných triediacich kritérií, ale vo vyzvaní k príprave tohto edičného projektu sa objavili návody k zberateľskej práci, ktoré obsahli aj žánrové hľadisko – pokyn zbierať piesne viazané funkciou na určité spevné príležitosti.⁸

Hoci viaceré rukopisné spevníky aj tlačené zbierky slovenských ľudových piesní obsahujú menšie súbory piesňových žánrov, za jeden z prvých dokladov sústreden-

⁷ URBANCOVÁ, Hana: Research on Folk Song Tradition in Slovakia: Contexts and Results. In: *Musicologica Istropolitana VI*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK, s. 147-166.

⁸ FRANCISCI, Ján – MUDROŇ, Pavel – HALAŠA, Ondrej – KADAVÝ, Ján: Príhlas a vyzvanie. In: *Orol*, roč. 10, 1879, č. 11, s. 350-352.

ho záujmu, realizovaného v rámci dokumentácie prejavov slovenskej ľudovej kultúry, možno považovať dvojdielnu rukopisnú zbierku vianočných textov a nápevov *Prostonárodné vianočné piesne* (1863 – 1868) od zberateľa a zostavovateľa Andreja Kmeťa. Ako neskôr ukázala analýza tohto prameňa, zbierka je výsledkom cielavedomého úsilia zameraného na zachytenie vnútorne diferencovaného slovenského vianočného repertoáru v kontexte dobových zberateľských snáh národného obrozenia. Tento repertoár bol zaznamenaný síce prevažne z literárno-hudobnej (písomnej), a nie z folklórnej (ústnej) tradície, napriek tomu dokladá v slovenskom prostredí ojedinelý zberateľský zámer zapojiť do procesov utvárania národnej a kultúrnej identity aj tento typ tvorby – tvorby z okruhu vianočného repertoáru v slovenskom jazyku, uvádzaného najmä v chráme, prípadne pri iných príležitostiach spevu vo vianočnom období.⁹

Štúdium piesňových druhov a žánrov, rozvíjané spočiatku v kontexte národopisne a vlastivedne koncipovaného bádania, sa orientovalo prevažne na textovú zložku piesní. Publikovaná zbierka Antona Medveckého *Sto slovenských ľudových balád* (1923) má z tohto hľadiska výnimočné postavenie. Po dlhšom období dokladá jednak úzko špecializovaný záujem o jeden piesňový druh, jednak – vďaka uverejneniu piesňových textov spolu s nápevmi – naznačila pozitívne dôsledky spolupráce medzi etnografickou a hudobnoteoretickou líniou výskumu. Anton Medvecký ako autor prvých fonografických nahrávok slovenských ľudových piesní z roku 1901, pri ktorých spolupracoval s jedným z najvýznamnejších dobových znalcov hudobnej zložky ľudových piesní, s hudobným teoretikom Milanom Lichardom, si uvedomoval význam zachytenia a sprístupnenia piesne aj spolu s nápevom.¹⁰

Prelínanie etnografického, hudobnofolkloristického a umelecko-estetického prístupu charakterizuje zberateľskú činnosť a odborné texty Karola Plicku. Jeho štúdie venované piesňovým žánrom (napríklad uspávkam, piesňom ku kolesovým tancom, zbojníckym piesňom, trávnicam) patria medzi prvé práce, ktoré mali ambíciu nielen publikovať, ale aj odborne komentovať všetky tri zložky žánrového štúdia ako komplexný celok: texty, nápevy a funkcie spevu. Okrem menších žánrových sond Plicka po prvý raz zhodnotil hudobnú charakteristiku piesňových žánrov v jednote štruktúrnych a prednesových znakov, čo našlo odraz aj v Plickovom predhovore k piesňovej zbierke *Slovenský spevník I* (1961). Najmä jeho postrehy k ťahavým piesňam z prírody neskôr

⁹ URBANCOVÁ, Hana: K žánrovej charakteristike vianočnej tvorby v zbierke Andreja Kmeťa (1863 – 1869). In: *Duchovná hudba v premenách času. Hudobné druhy a žánre : Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie*. Ed. Jana Lengová, František Matúš. Prešov : Súzvuk, 2001, s. 143-154.

¹⁰ URBANCOVÁ, Hana: Z histórie prvých fonografických nahrávok na Slovensku. Korešpondencia Karola Medveckého a Andreja Kmeťa z roku 1901. In: *Slovenský národopis*, roč. 54, 2006, č. 1, s. 5-28. URBANCOVÁ, Hana: K obsahovej rekonštrukcii prvých fonografických nahrávok slovenskej ľudovej hudby. In: *Multimediálna spoločnosť na prahu 21. storočia – jej kultúra, umenie, hudba a neprekonané problémy*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Centrum mediálnej kultúry pri Ústave hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 2005, s. 206-225. URBANCOVÁ, Hana: Milan Lichard a jeho teória slovenskej ľudovej piesne. In: *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. (=Musicologica Slovaca et Europaea 23) Ed. Jana Lengová. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV; Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 68-116.

inšpirovali k detailnému výskumu vokálnej zložky trávnic, žatevných a pastierskych piesní v súvislosti s funkciami spevu.

Hoci piesňové žánre neboli výskumnou prioritou Bélu Bartóka, klasifikačno-typologický systém, podľa ktorého je usporiadaná jeho zbierka *Slovenské ľudové piesne I–III* (1959, 1970, 2007), umožňuje sledovať hudobnoštýlové znaky piesňových žánrov najmä vďaka odkazom na funkciu či žánrovú príslušnosť piesní. Vďaka zvukovej dokumentácii, ktorú Bartók pri práci v teréne dôsledne realizoval, máme k dispozícii vo väčšom rozsahu aj prvé doklady k prednesovým znakom piesní s vymedzenou žánrovou príslušnosťou.

Tradícia žánrového výskumu bola u nás spočiatku ukotvená vo väčšej miere v etnologiccko-folkloristickom bádaní a až neskôr, od začiatku 70. rokov, sa rozšírila aj na bázu etnomuzikológie. Žánrový výskum sa zároveň stal základňou, na ktorej dochádzalo k zblíživaniu dvoch kontextov štúdia tradičnej piesne na Slovensku: kontextu (etno)muzikologického a etnologického. Dôsledkom tohto zblížovania bolo rozšírenie metodologickej základne a prehĺbenie viacerých aspektov žánrového štúdia. Pozornosť sa sústredila najmä na spracovanie vybraných piesňových druhov a žánrov, ktoré smerovalo k žánrovým syntézam založeným na komplexnom prístupe s interdisciplinárnym pozadím.

Od polovice 20. storočia, keď sa základný výskum ľudovej piesne zabezpečil inštitucionálne a profesionalizoval sa, piesňové žánre spočiatku spadali pod okruh záujmov etnológie, resp. folkloristiky. Po žánrových charakteristikách, ktoré boli súčasťou monografického spracovania tradičných lokálnych kultúr, vznikali na prelome 50. a 60. rokov prvé pokusy o ucelenejšie žánrovo-tematické profily. Koncentrovali sa na zberateľsky menej podchytené piesňové kategórie – na jarmočné piesne s otázkou vplyvu letákových tlačí na ľudový spev (L. Droppová)¹¹ a na piesne s družstevnou tematikou, interpretované ako súčasť aktuálnej problematiky novej, resp. novovznikajúcej tvorby (S. Burlasová)¹².

Na báze etnomuzikológie došlo v 60. a 70. rokoch k emancipácii štúdia hudobnej zložky piesní. V súlade so záujmom o hudobnú štruktúru sa sledovali dominantné témy európskej etnomuzikológie (hudobná klasifikácia a typológia, variabilita, otázky transkripcie, prednesu, viachlasu a pod.).¹³ Tieto témy sa sústredili okolo centrálnej

¹¹ DROPPOVÁ-MARKOVIČOVÁ, Ľubica: Jarmočná pieseň v našej národnej kultúre. In: *Slovenský národopis*, roč. 8, 1960, č. 4, s. 529–553.

¹² BURLASOVÁ, Soňa: K problémom genézy, funkcie a štýlu ľudovej piesne s družstevnou tematikou. In: *Slovenský národopis*, roč. 12, 1964, č. 1, s. 1–69.

¹³ Napr. ELSCHKEK, Oskár – STOCKMANN, Doris (ed.): *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*. Bratislava : Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1969. STOCKMANN, Doris – STĘSZEWski, Jan (ed.): *Analyse und Klassifikation von Volksliedmelodien*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1973. ELSCHKEKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie* 6. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1963, s. 79–116. ELSCHKEK, Oskár: Porovnávací úvodná štúdia k európskemu ľudovému viachlasnému spevu. In: *Hudobnovedné štúdie*, roč. 6, 1963, s. 79–116. ELSCHKEKOVÁ, Alica: Náčrt a zásady systému analýzy a triedenia slovenských ľudových melódií. In: *Slovenský národopis*, roč. 9, 1963, č. 1, s. 43–50. ELSCHKEKOVÁ, Alica: Methods of Classification of Folk Tunes. In: *Journal of International Folk Music Council*, roč. 15, 1966, s. 56–76. ELSCHKEKOVÁ, Alica: Motivická, riadková a strofická forma. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1, 1969, č. 2, s. 249–282. ELSCHKEKOVÁ, Alica: Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan. In: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. Ed. Alica Elscheková. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1981, s. 159–256.

problematiky slovenskej a stredoeurópskej etnomuzikológie – hudobného štýlu v spojení s koncepciou historicko-vývinových vrstiev a s otázkou štýlovej stratifikácie tradičných hudobných kultúr.¹⁴ Ukázalo sa však, že izolovaný pohľad na hudobnú zložku piesne mal svoje limity, hoci významne prispel k analýze hudobnej štruktúry. Tento prístup sa dopĺňal o výskumné tendencie, ktoré sa rozvíjali u nás spočiatku na báze etnológie: pieseň sa vnímala nielen ako hudobno-slovný organizmus, ale aj ako segment podriadený širším kontextovým väzbám, najmä aspektom sociálno-kultúrnym, funkcionálnym či teritoriálnym. Štúdium ľudovej piesne sa systematicky realizovalo v kontexte etnologických projektov a tento prístup pokračoval aj v nasledujúcich obdobiach (regionálne a lokálne syntézy, žánre, nositelia, vzťah individua a kolektívu, nová tvorba, vzťah tradície a inovácie a pod.).¹⁵

Od polovice 70. rokov sa začali obidva kontexty žánrového výskumu zblížovať a vzájomne dopĺňať. Túto tendenciu naznačovala už monografia o žatevných a dožinkových piesňach od Olgy Hrabalovej a Ondreja Demu z konca 60. rokov.¹⁶ Organicky sa v nej spojil etnologicko-folkloristický a etnomuzikologický prístup pri opise historických reálií, spevných príležitostí a funkcií spevu na jednej strane a pri analýze textovej a hudobnej zložky piesní na druhej strane.

Ďalší výskum sa sústredil na kategóriu piesní, funkčne pevne viazaných najmä na obrady a obyčaje a na tradičné formy práce. Na základe regionálnych terénnych výskumov vznikla monografická štúdia o piesňach spojených s obradom vynášania zimy a prinášania leta.¹⁷ Alica Elscheková v nej približuje kultúrohistorický kontext jar-ných obradov a obyčají a ich podoby na Slovensku a na príklade piesňového repertoáru z Gemera analyzuje nielen textovú a hudobnú zložku, ale aj ustálené hudobno-textové formuly tvoriace topos obradových piesní. V pohľade autorky bol daný piesňový žáner prostriedkom na overenie hypotézy o existencii magicko-rituálnej hudobnoštýlovej vrstvy v slovenskom ľudovom speve. Soňa Burlasová sa opierala pri analýze svadobných piesní z Hontu o detailné štúdium lokálnych foriem svadobného obradu a jeho

¹⁴ ELSCHEKOVÁ, Alica: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: *Studia musicologica*, roč. 20, 1978, s. 263-303. ELSCHEKOVÁ, Alica (ed.): *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1981.

¹⁵ Napr. BURLASOVÁ, Soňa: K niektorým otázkam súčasnej piesňovej tvorby. In: *Slovenský národopis*, roč. 12, 1966, č. 4, s. 601-604. BURLASOVÁ, Soňa: Vplyv dvojakeho osídlenia na piesňový folklór Selenče I., II. In: *Slovenský národopis*, roč. 19, 1971, č. 3, 4, s. 437-478, 625-652. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Poznámky k problematike skúmania piesňového repertoáru a jeho nositeľov. In: *Slovenský národopis*, roč. 24, 1976, č. 1, s. 85-96. BURLASOVÁ, Soňa: Integračné aspekty regionálneho piesňového štýlu v Honte. In: *Slovenský národopis*, roč. 29, 1981, č. 2-3, s. 360-377. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Textové a kontextové zložky fungovania spevnosti v obciach Riečnica a Harvelka. In: *Národopisné informácie*, 1981, č. 2, s. 225-262. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Miesto rodiny v mechanizme fungovania a transmisie piesní v dedinskom prostredí. In: *Slovenský národopis*, roč. 31, 1983, č. 3-4, s. 601-606. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Príspevok ku vzťahu tradície a inovácie na príklade novovznikajúcej piesňovej tvorby. In: *Národopisné aktuality*, roč. 24, 1987, s. 1-20.

¹⁶ DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Olga: *Žatevné a dožinkové piesne*. Bratislava : Opus, 1969.

¹⁷ ELSCHEKOVÁ, Alica: Vynášanie zimy a prinášanie leta v Gemeri : Funkcia, tematika a hudobná charakteristika. In: *Gemer*. (=Národopisné štúdie 2) Ed. Adam Pranda. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1975, s. 235-311.

vývinu, ktoré realizovala s etnologičkou Emíliou Horváthovou.¹⁸ Forma spolupráce etnomuzikológa a etnológa priniesla dôležitý poznatok: odhalila vrstvu piesní, ktorú by izolovaný etnomuzikologický výskum v takej kompletnosti nezaregistroval. Zároveň sa pieseň a spevná príležitosť začali dokumentovať aj skúmať ako celok, pričom tento celok pomáhal potom lepšie pochopiť aj pieseň, jej textovú a hudobnú zložku.

Obidve formy žánrového štúdia sa rozpracovali v priebehu 80. rokov, pričom dochádzalo k ich postupnému prelínaniu a splývaniu. Etnomuzikologické práce integrovali etnologický aspekt priamo do koncepcie tematických terénnych výskumov a tento aspekt potom našiel primerané zhodnotenie aj v žánrových štúdiách.¹⁹ Z hudobného hľadiska sa popri historicko-vývinových štýlových vrstvách a regionálnych štýloch vymedzila ako tretia kategória žánrového (druhového) štýlu.²⁰ Piesňové žánre sa vyhodnocovali v kontexte lokálnych a regionálnych kultúr, len výnimočne v celoslovenskom zábere, s prípadným zapojením do interetnických a interkultúrnych vzťahov.

Začiatkom 90. rokov vznikli viaceré práce k teoretickým aspektom výskumu piesňových druhov a žánrov (A. Elscheková, S. Burlasová, E. Krekovičová, H. Urbancová)²¹. Tieto práce zhrnuli dovtedajšie empirické a teoretické poznatky k tejto problematike najmä na domácej pôde. Odrážali potrebu vrátiť sa v kontexte aktuálnych výskumných projektov k žánrovej problematike, využiť novšie metodologické podnety zo súčasnej etnológie a etnomuzikológie a vytvoriť zo žánrového štúdia predmet výskumu, ktorý by sa mal uskutočniť v interdisciplinárnych reláciách. Ak výskum ľudovej piesne v kontexte etnológie, resp. sociálnej a kultúrnej antropológie, v priebehu 90. rokov otvoril nové perspektívy štúdia, na báze etnomuzikológie pokračoval žánrový výskum v novej koncepcii, ktorá smerovala k tvorbe žánrových syntéz v interdisciplinárnom rámci.

Výsledky žánrového výskumu možno rámcovo zhrnúť podľa troch okruhov: 1. otázky definície a vymedzenia piesňového žánru, spojené s vyjasnením základnej terminológie (druh/žánre); 2. profily vybraných piesňových žánrov; 3. žánrové systémy (sústavy).

¹⁸ BURLASOVÁ, Soňa: Svadobné piesne z Dačovho Lomu a ich súvis s obradom. In: *Slovenský národopis*, roč. 25, 1977, č. 1, s. 5-44. HORVÁTHOVÁ, Emília: K svadobným zvykom troch hon-tianskych obcí. In: *Slovenský národopis*, roč. 22, 1974, č. 2, s. 301-325.

¹⁹ Napr. KOVÁČOVÁ, Juliana: Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku. In: *Ľudové hudobné a tanečné zvykoslovie*. (= Musicologica Slovaca [14]) Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1989, s. 20-71.

²⁰ ELSCHKOVÁ, Alica: Štýl a piesňové druhy. In: *Sociologické a štýlovokritické koncepty v etnomuzikológii*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, 1990, s. 30-40.

²¹ ELSCHKOVÁ, Alica: Ref. 20. BURLASOVÁ, Soňa: K otázke klasifikácie slovenských ľudových piesní : Teória a prax. In: *Folklórne žánre – archívy – katalógy. / Oral literature – Genres – Archives – Catalogues*. Ed. Hana Hlôšková – Eva Krekovičová. Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1991, s. 79-91. KREKOVIČOVÁ, Eva: K niektorým metodologickým problémom štúdia piesňových žánrov. In: *Folklórne žánre – archívy – katalógy. / Oral literature – Genres – Archives – Catalogues*. Ed. Hana Hlôšková – Eva Krekovičová. Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1991, s. 52-64. URBANCOVÁ, Hana: Stav a perspektívy výskumu piesňových žánrov. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 27-40.

V súlade s rozšírením definície ľudovej piesne sa pozornosť začala venovať nielen tzv. autochtónnym, ale aj tzv. pololudovým a hybridným žánrom.²² Dosiaľ boli z regionálneho alebo celoslovenského hľadiska spracované obradové žánre výročného cyklu. Pozornosť sa venovala najmä jarno-letnému cyklu (piesne k vynášaniu zimy a prinášaniu leta, jurské a jánske piesne)²³ a zimnému cyklu (vianočné koledy)²⁴; sledovali sa obradové a poloobradové žánre rodinného cyklu: uspávanky a krstinové piesne,²⁵ svadobné piesne,²⁶ plače a pohrebné odobierky²⁷. Popri obradových pies-

²² URBANCOVÁ, Hana: K súčasnému stavu vo výskume tradičnej vokálnej kultúry na Slovensku. In: *Ethnomusicologicum III*. Revue pre etnomuzikológiu a etnochoreológiu. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, s. 25.

²³ ELSCHKEOVÁ, Alica: Ref. 17. KOVÁČOVÁ, Juliana: Ref. 19. URBANCOVÁ, Hana: Jánske piesne z Liptova : K charakteristike žánru na základe regionálne vymedzeného materiálu. In: *Musicologica Slovaca et Europaea* 18. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, s. 29-64. URBANCOVÁ, Hana: Die Johannislieder in der Slowakei und ihre musikstilistische Charakteristik. In: *Ethnologische, historische und systematische Musikwissenschaft : Oskár Elschek zum 65. Geburtstag*. Ed. Franz Födermayr – Ladislav Burlas. Bratislava : Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften; ASCO Art & Science, 1998, s. 277-304.

²⁴ KREKOVIČOVÁ, Eva: *Slovenské koledy : Od Štedrého večera do Troch kráľov*. Bratislava : Práca, 1992. URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2005, č. 4, s. 508-557.

²⁵ ELSCHKEOVÁ, Alica: Uspávanky a detské zabávanky na Gemeri. In: *Vlastivedné štúdie Gemera* 5. Ed. Július Bolfik. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1987, s. 88-151. BURLASOVÁ, Soňa: Svadobné a krstinové piesne vo Veľkej Lesnej a Haligovciach. In: *Slovenský národopis*, roč. 18, 1970, č. 3, s. 453-487. DROBOVÁ, Jana: Krstinové piesne z Liptova. In: *Hudobné žánre európskej hudobnej kultúry v minulosti a súčasnosti : Ich vznik, vývoj a hudobné funkcie*. (=Musicologicum I) Ed. Peter Važan. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK, 1995, s. 95-100.

²⁶ BURLASOVÁ, Soňa: Ref. 18. KREKOVIČOVÁ, Eva: K vybraným problémom kontextových väzieb piesne vo svadobnom ceremoniáli. In: *Slovenský národopis*, roč. 37, 1989, č. 1-2, s. 123-132. ELSCHKEOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Musicologica Slovaca* 14. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1989, s. 72-122. ELSCHKEOVÁ, Alica: Slowakische Hochzeitslieder in ihrer funktionellen und strukturellen Schichtung. In: *Studia musicologica*, roč. 37, 1996, č. 2-4, s. 151-190. URBANCOVÁ, Hana: Pieseň a obrad: predsvadobný zvyk „spievanie pri venci“ na strednom Považí. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 1, s. 63-100. VAŽANOVÁ, Jadranka: Functions of Ceremonial Wedding Tunes, *svadobné nôty*, in the Context of Traditional Culture of Slovakia and its Cross-Cultural Perspective. In: *Yearbook for Traditional Music*, roč. 40, 2008, s. 21-32. VAŽANOVÁ, Jadranka: *Svadobné nôty* v kontexte slovenskej tradičnej kultúry. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 1, s. 7-45.

²⁷ BURLASOVÁ, Soňa: K poetike a štýlu slovenských pohrebných nariekaní. In: *Československé přednášky pro 8. mezinárodní sjezd slavistů v Záhřebu*. Praha : Academia, 1978, s. 183-191. ŠELCOVÁ, Michaela: Plačky na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca* 10. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1985, s. 136-162. URBANCOVÁ, Hana: Iconography of Funeral Rituals: Lament, Gesture and Ritual Role. In: *Musicologica Istropolitana VII*. Ed. Marta Hulíková. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK, 2008, s. 51-76. BURLASOVÁ, Soňa: Slovenské pohrebné nariekania. In: *Lament v hudbe*. (= Studia Ethnomusicologica IV) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, s. 7-32. URBANCOVÁ, Hana: Vokálny štýl a intonačné modely pohrebných plačov. In: *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, s. 33-62. URBANCOVÁ, Hana: Pohrebné plače a duchovné piesne-odobierky: dva piesňové žánre v jednom obradovom kontexte. In: *Posledné veci človeka : Štúdie k dejinám slovenskej duchovnej kultúry* 17. – 18. storočia. Ed. Gizela Gáfriková. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 2010, s. 172-209.

ňach sa záujem sústredil na piesne spojené s prácou a zamestnaním (žatevné a do-
žinkové, vojenské a regrútske piesne, pastierske a zbojnícke piesne, lúčne piesne-
trávnice, hlásnické piesne, banícke piesne)²⁸. Niektoré zo žánrov sa študovali aj na
báze minoritných kultúr a vo vzťahu majority a minority, napríklad, obradové piesne
výročného a rodinného cyklu (piesne k vynášaniu zimy, vianočné koledy, svadobné
piesne) v repertoári historických menšín na Slovensku.²⁹ Zavŕšili sa práce na syntéze
o slovenskej ľudovej balade a epickej piesni formou katalógu aj reprezentatívneho
vydania, ktorým predchádzali čiastkové spracovania v regionálnom a interetnickom
kontexte.³⁰ Postupne sa zvýšil bádateľský záujem o piesne bez pevnej funkčnej väzby,
ktoré súčasne odrážajú vzťahy k formám pololudovej a literárnej tvorby (ľúbostné,
humoristické, erotické, pijanské piesne, piesne so sociálnou tematikou)³¹; v novom
pohľade sa sledoval repertoár letákových tlačí (jarmočný a púťový repertoár ako fe-
nomén tzv. letákových piesní)³². K výsledkom z posledného obdobia patria práce
o ľudových duchovných piesňach, pri ktorých možno využívať aj výsledky výskumu

²⁸ DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Olga: Ref. 16. KOVÁČOVÁ, Juliana: Lúčne piesne žien. In: *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. Ed. Viera Gašparíková. Bratislava: Veda – vydavateľstvo SAV, 1980, s. 241-259. DEMO, Ondrej: Slowakische dialogische Gesänge (Antiphonalformen) aus den Nordwestkarpaten. In: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*. Ed. Alica Elscheková. Bratislava: Veda – vydavateľstvo SAV, 1981, s. 141-153. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Pastierske piesne na Slovensku a ich interetnické súvislosti. In: *Acta Musealia* 1992, č. 2, s. 1-5. BURLASOVÁ, Soňa: *Vojenské a regrútske piesne*. Bratislava: Veda – vydavateľstvo SAV, 1992. URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne – historický žáner v ústnej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 115-148. URBANCOVÁ, Hana: Banícke piesne z Kremnice ako súčasť polyetnickej tradície. In: *Slovenská hudba*, roč. 29, 2003, č. 3-4, s. 471-500.

²⁹ MANGA, János: Morena a jej maďarské obmeny. In: *Slovenský národopis*, roč. 4, 1956, č. 4. s. 421-457. URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Piesňová tradícia etnických menšín v období Vianoc*. (=Studia Ethnomusicologica III) Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2006. PELLEOVÁ, Andrea: Traditional Song Genres of the Hungarian Ethnic Group in Medveš in the Gemer Micro-Region. In: *Musicologica Istropolitana III*. Ed. Marta Hulková. Bratislava: Katedra hudobnej vedy FFUK, 2004, s. 213-256.

³⁰ BURLASOVÁ, Soňa: *Ľudové balady na Horehroní*. Bratislava: Veda – vydavateľstvo SAV, 1969. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Slovenská ľudová balada a epická pieseň z hľadiska lokálneho a geografického kontextu. In: *Slovenský národopis*, roč. 32, 1984, č. 1, s. 79-92. BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzähllieder*. Zv. 1-3. (=Etnologické štúdie 2-4) Ed. Eva Krekovičová. Bratislava: Veda – vydavateľstvo SAV, 1998. BURLASOVÁ, Soňa: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava: Scriptorium musicum, 2002.

³¹ ELSCHKOVÁ, Alica: Ľúbostná lyrika v gemerskom ľudovom speve. In: *Gemer*. (=Národopisné štúdie 4) Ed. Adam Pranda. Martin: Vydavateľstvo Osveta, 1981, s. 245-330. KREKOVÍČOVÁ, EVA: Erotické motívy v slovenskej ľudovej piesni. In: *Sociologické a štýlovokritické koncepty v etnomuzikológii*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, 1990, s. 69-98. URBANCOVÁ, Hana: Pijanské piesne na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 285-317. BIČANOVÁ, Katarína: Humoristické piesne v tradičnom speve na Spiši. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (=Studia Ethnomusicologica III) Ed. Hana Urbancová. Bratislava: Ister Science; Ústav hudobnej vedy SAV, 1999, s. 148-176. BURLASOVÁ, Soňa: Sociálna tematika v ľudovej piesni a jej vývin. In: *Slovenský národopis*, roč. 26, 1978, č. 1, s. 51-68.

³² DROPOVÁ, Ľubica: Jarmočné a púťové piesne na Slovensku. In: *Studia Academica Slovaca*, roč. 19, 1990, s. 71-83. BENČÍKOVÁ, Ivona: Slovenské jarmočné a púťové piesne – pokus o etnolingvistickú analýzu. In: *Národopisné informácie* 1993, č. 1, s. 31-36. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Barokový obraz Smrti-nevesty vo folklóre alebo putovanie jednej jarmočnej balady. In: *Národopisné informácie* 1993, č. 1, s. 20-30. DROPOVÁ, Ľubica – KREKOVÍČOVÁ, Eva: *Počujte panny, aj vy mládenci... : Letákové piesne zo slovenských tlačiarň*. Bratislava: Eterna Press; Ústav etnológie SAV, 2010.

literárnej a hudobnej historiografie a hymnológie (najmä na príklade vianočného repertoáru).³³ Po klasifikácii piesňových druhov a žánrov na báze folkloristiky vznikol náčrt žánrovej sústavy aj z pohľadu etnomuzikológie.³⁴

V medzinárodnom rámci sa žánrový výskum orientuje na tvorbu žánrových syntéz, ktoré vznikajú na základe individuálnych modelov žánrových charakteristík. K reprezentatívnym syntézam, ktoré ilustrujú hlavné tendencie v žánrovom výskume posledných desaťročí, patrí kultúrno-historický model od Margaret Alexiou³⁵ a historicko-vývinový pohľad vo funkcionálnom kontexte od Maxa Petra Baumanna³⁶ z polovice 70. rokov, dva funkčno-štruktúrne prístupy v pohľade Ghizely Sulițeanu³⁷ a G. V. Tavljaj³⁸ z 80. rokov a paralelizmus sociálnej štruktúry a spevu v antropologicky podmienenom prístupe Jane Sugarmann³⁹ z druhej polovice 90. rokov. Tieto práce sa týkajú kategórie funkčne viazaných piesní (obradové, poloobradové a pracovné piesne). Spája ich žánrové štúdium presahujúce z etnomuzikológie na bázu interdisciplinarít. Oboznámenie sa s týmito prácami viedlo v 90. rokoch k zhodnoteniu perspektív žánrového výskumu na Slovensku a k hľadaniu nových prístupov k spracovaniu žánrových syntéz.

Východiskom žánrových syntéz, realizovaných na domácom materiáli, sa stala teoretická formulácia základných princípov definície žánru v tradičnej piesňovej kultúre. Zhrnula dovtedajšie výsledky domáceho výskumu a konfrontovala ich s aktuálnymi požiadavkami do podoby jednak rámcového vymedzenia tohto pojmu, jednak koncepcie ďalšieho žánrového štúdia. Jeho teoretický rámec sa spresňoval, dopĺňal a korigoval jednak prostredníctvom sond do vybraných piesňových skupín, jednak zapracovaním nových metodologických podnetov.

3. Pojem piesňového žánru a materiálová báza

Koncept piesňového žánru prechádzal v európskej výskumnej tradícii vývinom, počas ktorého získal rôzne výklady. Definícia závisela nielen od zamerania jednotlivých výskumných škôl, ale aj od charakteru materiálu, a najmä od stavu, v akom sa nachádza-

³³ ZAJICOVÁ, Katarína: Slovesné a hudobné prejavy spojené s púťami. In: *Slovenský národopis*, roč. 44, 1996, č. 4, s. 403-413. RUŠČIN, Peter: Ľudové duchovné piesne a otázka ich žánrového rozvrstvenia. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (=Studia Ethnomusicologica I) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science; Ústav hudobnej vedy SAV, 1999, s. 79-97. URBANCOVÁ, Hana: Cirkevné piesne ako súčasť tradičného spevu Slovákov v Maďarsku. In: *Premeny cirkevnej kultúry Slovákov v Maďarsku*. Ed. Anna Divičanová – Anna Kováčová. Békéscsaba : Výskumný ústav Slovákov v Maďarsku, 2011. (v tlači)

³⁴ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba*. Antológia. Bratislava : Osvetový ústav, 1980.

³⁵ ALEXIOU, Margaret: *The Ritual Lament in Greek Tradition*. London : Cambridge University Press, 1974.

³⁶ BAUMANN, Max Peter: *Musikfolklore und Musikfolklorismus : Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur : Amadeus Verlag, 1976.

³⁷ SULIȚEANU, Ghisela: *Cîntecul de leagăn*. București, 1986.

³⁸ TAVLAJ, G. V.: *Belorusskoje kupalje : Obrjad, pesnja*. Minsk : Nauka i tehnika, 1986.

³⁹ SUGARMANN, Jane: *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albanian Weddings*. Chicago : University of Chicago Press, 1997.

la tradičná piesňová kultúra v danom regióne. Oproti literárnovedne orientovaným definíciám, založeným výlučne na textovej zložke piesní, sa v stredovýchodnej a východnej Európe presadili komplexnejšie založené pohľady. Opierali sa o kontextové štúdium piesne vo funkcionálnych, historicko-vývinových a sociálno-kultúrnych súvislostiach, a to jednak v izolovanom pohľade na textovú a na hudobnú zložku piesní, jednak v komplexnom chápaní piesňovej štruktúry ako celku.⁴⁰ Kontextovému štúdiu piesne sa podriadili aj metódy terénneho výskumu a práce s historickými prameňmi.

V súčasnosti sa názory na podstatu piesňového žánru líšia v zásadnom stanovisku: buď ide o umelo vytvorenú konštrukciu, vnášanú do štúdia tradičnej spevnosti „zvonku“ (z „vysokého“, profesionálneho, autorského, štýlového umenia), alebo ide o reálne existujúci jav, prítomný vo vedomí speváka a prístupný našej rekonštrukcii. V minulosti sa výskum orientoval viac na produkt žánrového vedomia – na „text“ (pieseň), a menej sa skúmala samotná podstata tohto vedomia: koncept žánru z pohľadu nositeľov, spevákov, hudobníkov. Význam žánrového pohľadu sa na jednej strane oslabuje v prípadoch, ak sú predmetom záujmu súčasné formy spevnosti, ktoré vždy nemusia korešpondovať s tradičnou žánrovou sústavou a nespádajú do nej ani viacerými svojimi komponentmi. Na druhej strane ostáva aktuálny vtedy, ak je koncept žánru stále prítomný vo vedomí spevákov a prejavuje sa v ľudovej terminológii aj vo výbere konkrétnej piesne pri speve v určitej prednesovej situácii.⁴¹

Na jednej strane je kategória piesňového žánru abstrakciou: predpokladá zovšeobecnenie určitých znakov, ktoré daný piesňový žáner reprezentujú. Tieto znaky sa kryštalizujú okolo viacerých parametrov – sociálnej funkcie a spevnej príležitosti, témy a motívov v textoch piesní, hudobnoštýlových a prednesových prvkov v nápevoch piesní. Na druhej strane, z pohľadu ľudového speváka je kategória piesňového žánru vždy konkrétnou realizáciou piesne v určitom čase a na určitom mieste, v určitej situácii, za prítomnosti alebo neprítomnosti iných členov lokálneho spoločenstva, pričom spev musí mať svoju príčinu, dôvod, funkciu. V tomto chápaní sa žánrová príslušnosť piesne prejavuje ako väzba na určitý výsek životnej reality človeka. Piesňový žáner je preto komplexnou kategóriou. Prelínajú sa v ňom všetky dôležité aspekty štúdia piesne – jej autonómnej štruktúry i širokých kontextových väzieb spevu. Prostredníctvom žánrovej príslušnosti možno sledovať vplyv funkcie spevu na hudobnú štruktúru a prednes a taktiež vzťah piesňových textov k životnej realite (k tzv. vonkajšiemu a vnútornému svetu človeka). Cez žánrové štúdium možno najlepšie pochopiť začlenenie piesne do života určitého spoločenstva – do kolektívneho a individuálneho života človeka.

V domácom výskumnom kontexte sa sformoval pojem piesňového žánru ako kategórie, ktorá v sebe syntetizuje viaceré aspekty. Primárna je väzba piesní na spevnú príležitosť a od nej sa odvíjajú funkcie spevu, ktoré pôsobia na homogenizáciu textovej a hudobnej zložky piesní na pozadí historicko-vývinových vrstiev a regionálnych štýlov.⁴² Bádateľia sa viac zaujímali o stabilné žánrové jadrá, pričom menej pozornosti

⁴⁰ ZEMCOVSKIJ, Izalij: Rekonstrukcija predstavlenija o celostnosti fenomena folklornogo žanra. In: *Bälgarsko muzykoznanie*, roč. 1, 1986, s. 16-24.

⁴¹ BLUM, Stephen: Local Knowledge of Musical Genres and Roles. In: *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 8. Europe*. Ed. Timothy Rice, James Porter, Chris Goertzen. New York; London : Garland Publishing, 2000, s. 112-126.

⁴² URBANCOVÁ, Hana: Ref. 21.

venovali prejavom, ktoré vznikali na hraniciach žánrov ako výsledok miešania, spájania, prienikov, či oscilácií.⁴³ Hoci sa všeobecne akceptoval poznatok o rôznej miere vnútornej súdržnosti a konzistentnosti žánrov, uvažovalo sa skôr v rovine tzv. uzavretých a otvorených žánrov, s odlišným stupňom priechodnosti hraníc, prípadne dominovala predstava žánru ako hierarchického fenoménu so stabilným centrom a jeho variabilným okolím.⁴⁴

Textová zložka piesne sa podieľa na väčšej diferenciácii repertoáru než hudobná zložka – slovo má k realite konkrétnejší vzťah ako hudba. Túto odlišnosť medzi obidvo ma médiami využili niektorí autori pri rekonštrukcii vývinových schém celých žánrových sústav.⁴⁵ Dokladajú tak analytický poznatok, že o konkrétnom žánrovom zaradení piesne spravidla častejšie rozhoduje text než nápev piesne. Fenomén tzv. obecnej noty v aplikácii na obradové nôty túto tendenciu potvrdzuje. Nápevy trávnic ako silný žánrotvorný prvok jej neprotirečia, ale ju dopĺňajú – hoci lúčne nôty sú základom žánrového vymedzenia, texty často rozhodujú o konkrétnych situáciách spevu.

Vzhľadom na túto vlastnosť piesňových textov sme na naše potreby adaptovali terminológiu literárnovednej genológie, na ktorú nadviazala u nás aj folkloristika (J. Melicherčík, M. Leščák a O. Sirovátka): pod pojmom **druh** sa rozumie stabilná kategória, ktorá nepodlieha zmenám v priebehu vývinu (lyrika, epika, dráma); pojem **žánr** predstavuje historicky premenlivú kategóriu, ktorá prechádza fázami vzniku, formovania, vývinu, kulminácie, ústupu a zániku, resp. transformácie do novej žánrovej podoby. Hoci pojmy druh/žánr sa používajú na rôznych stupňoch abstrakcie, vo vzťahu k ľudovej piesni sme uvedené rozlíšenie zaviedli ako záväzné. Piesňové žánre sa môžu na základe určitých princípov združovať do žánrových skupín (napríklad obradové piesne, piesne z prírody a pod.), alebo sa môžu vnútorne diferencovať na subžánre či tematické skupiny.

Zohľadnenie spevnej príležitosti a funkcií spevu pomohlo rozšíriť teoretický rámec definície: za kľúčové kritérium vymedzenia piesňového žánru sa považuje **funkcia** (odvíjajúca sa od konkrétnej spevnej príležitosti), **nápev** (hudobná zložka žánru, formujúca sa v priesečníku funkcie spevu, historicko-vývinovej štýlovej vrstvy a regionálneho štýlu) a **text** (slovesná zložka ako výsledok relácií medzi jazykom, poetikou a vzťahom k realite). Takéto žánrové vymedzenie zodpovedá synkretizmu piesňovej štruktúry. Ak slovo a hudba reagujú na realitu odlišným spôsobom, sú v piesňovom žánri zohľadnené ako dve relatívne samostatné zložky, ktoré možno analyzovať separovane. Je však nevyhnutné vidieť ich jednak vo vzájomných reláciách, jednak ako súčasť celku – piesňovej štruktúry.

Analýza piesňových žánrov by mala zohľadniť synkretizmus piesňovej štruktúry a zároveň sa opierať o všeobecné princípy vymedzenia folklórnych žánrov. Folkloristika tieto princípy definuje ako tri ohniská, okolo ktorých sa formujú základné žánrové znaky: **forma** – **obsah** – **funkcia**. Ich hierarchia sa môže meniť v závislosti od konkrét-

⁴³ URBANCOVÁ, Hana: Na hraniciach žánrov. Komunikačné situácie a medzižánrové formy v tradičnej piesňovej kultúre. In: *Slovenský národopis*, roč. 57, 2009, č. 2, s. 175-194.

⁴⁴ KREKOVIČOVÁ, Eva: Ref. 21.

⁴⁵ ZEMCOVSKIJ, Izalij: Žanr, funkcija, sistema. In: *Sovetskaja muzyka*, roč. 35, 1971, č. 1, s. 24-32.

neho materiálu – pre niektoré žánre je dominantné hľadisko formy, pre iné sú zasa určujúce obsahové (tematické) komponenty.⁴⁶

Rôzne aspekty žánrového vymedzenia sa stali východiskom monografického spracovania vybraných piesňových skupín a preverovala sa tak ich nosnosť a adekvátnosť.

Etnomuzikológia využíva pri výskume piesňových žánrov niekoľko druhov prameňov. Primárne pramene predstavujú záznamy piesní, sekundárne pramene prinášajú všetky relevantné informácie o kontextoch ich spevu. Takto vymedzený vzťah medzi primárnym a sekundárnym typom prameňa súvisí s tým, že ťažiskom žánrového výskumu v slovenskej etnomuzikológii ostáva piesňová štruktúra, ktorá je dokumentovaná, analyzovaná a interpretovaná v prednesových kontextoch.

Pramene, ktoré sa využili v žánrovo orientovaných prácach, pochádzajú z troch zdrojov: 1. vlastný terénny výskum; 2. archívne a zbierkové fondy; 3. publikovaný materiál. Prinášajú písomné, zvukové, obrazové a audiovizuálne záznamy, ktoré okrem dokumentačnej hodnoty s odstupom času získavajú hodnotu špecifického historického prameňa.

Terénna dokumentácia piesňových žánrov patrí do kategórie tematických terénnych výskumov, špecializovaných na určitú piesňovú skupinu/skupiny.⁴⁷ Spôsob dokumentácie závisí od toho, či je žáner súčasťou aktívneho alebo latentného repertoáru, spolu so zvážením vplyvov folklorizmu. Súčasťou terénneho výskumu je overovanie kritérií vymedzenia piesňovej skupiny ako žánru, štúdium spevných príležitostí a situácií, prednesových podmienok a širšieho sociálno-kultúrneho kontextu. Dokumentácia v teréne sa realizuje buď formou priamej účasti na danej spevnej príležitosti, alebo ako rekonštrukcia na základe umelo vyvolanej (simulovanej) situácie. Tieto dve formy súvisia s aktuálnou životnosťou žánru, pričom zároveň podmieňujú aj jeho poznávanie. Priama účasť je príkladom bezprostrednej prítomnosti etnomuzikológa ako pozorovateľa, prípadne jeho aktívnej participácie na danej príležitosti. Táto skúsenosť je limitovaná jediným konkrétnym predvedením; výhodou je možnosť komplexného poznatku o danej situácii. Prednes v simulovanej spevnej príležitosti sa často môže priblížiť k prednesu v autenticknej prednesovej situácii, ak je spevák schopný vybaviť si kontexty prednesu upevnené opakovanou interpretáciou, prípadne si oživiť prežitú konkrétnu situáciu spevu. Vzhľadom na úzko zameraný, tematický charakter výskumu sa terénna dokumentácia pre žánrové štúdium využíva buď ako prostriedok na hĺbkové sondy kvalitatívneho typu, alebo na získanie doplnkových dát.

Archívne a zbierkové fondy obsahujú k piesňovým žánrom písomné a zvukové, čiastočne aj obrazové záznamy. Predstavujú ťažiskový prameň žánrového výskumu z hľadiska kvantity – poskytujú materiál širokého teritoriálneho záberu, pochádzajúci z viacerých časových období, ktorý bol zhromaždený na základe rôznych zberateľských koncepcií. Jeho využitie má svoje obmedzenia pri kontextovom štúdiu piesňových žánrov, ale plní rozhodujúcu úlohu pri kvantitatívnom zhodnotení žánrových znakov v poetike a hudobnej štruktúre. Predpokladá sformulovanie hypotetickej (pr-

⁴⁶ KILIÁNOVÁ, Gabriela: Rozprávanie zo života ako žáner ľudovej prózy. In: *Slovenský národopis*, roč. 40, 1992, č. 3, s. 268-270.

⁴⁷ URBANCOVÁ, Hana: K terénnym výskumom piesňových žánrov. In: *Ethnomusicologicum IV. Revue pre etnomuzikológiu a etnochoreológiu*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, s. 13-23.

votnej) žánrovej definície, na základe ktorej sa materiál z archívnych a zbierkových fondov excerpuje a poskytuje na ďalšie spracovanie. Kľúčom k selekcii materiálu je údaj o spevnej príležitosti, žánrové zaradenie z pohľadu zberateľa, údaj o ľudovej terminológii, v druhom pláne žánrové znaky v textoch a nápevoch a pod. Vzhľadom na heterogénnosť tohto materiálu z hľadiska koncepcie zberu aj sprievodných (pasportizačných) údajov možno jeho prostredníctvom sledovať najmä znaky v poetike textov a v hudobnej zložke, v prípade zvukových nahrávok aj v prednese. Publikované pramene poskytujú žánrovému výskumu materiál podobného charakteru ako archívne a zbierkové fondy. Tento materiál sa však odlišuje najmä tým, že prináša záznamy selektované a komentované v kontexte spracovanej témy z pohľadu iného autora.

Hudobné a literárne pramene, ktoré sú predmetom štúdia hudobnej historiografie a literárnej histórie, majú k tradičnej piesni sprostredkovaný vzťah. Etnomuzikológii poskytujú materiál, ktorý možno využiť po pramennej kritike na doloženie genetických, historicko-vývinových a kultúrnotypologických vzťahov.

4. Žánrové syntézy – koncepcia a metodologické zázemie

Žánrové syntézy vznikajú na základe zhodnotenia čo najkompletnejšej materiállovej bázy ako komplexné monografické profily. Majú prevažne nadregionálny charakter s celoslovenskou platnosťou, pričom koncepcia monografického spracovania kladie dôraz na žánrové špecifiká. Teoreticko-metodologický rámec nadviazal na výsledky domáceho výskumu, rozšíril koncept žánru o prejavy „na pomedzí“ a zapracoval metodologické podnety pochádzajúce z medzinárodných kontextov etnomuzikológie. Použité metódy a techniky práce závisia od materiállovej bázy – od typu konkrétneho materiálu (vlastný terénny výskum, archívny a publikovaný materiál, historické pramene).

Spracovanie piesňových žánrov sa opiera o niekoľko spoločných východísk, ktoré sa medzi sebou kombinujú podľa charakteru materiálu a žánrových špecifik: a) materiállová báza s ťažiskom na aktuálnom terénnom výskume a archívnych prameňoch; b) dejiny dokumentácie a reflexie piesňového žánru; c) lokálne povedomie o piesňovom žánri; d) funkcie spevu a spevné príležitosti; e) analýza piesňovej štruktúry ako komplexu hudobnej a textovej zložky; f) statistické vyhodnotenie materiállového korpusu podľa hudobnej a textovej zložky; g) piesňový typ a jeho variabilita; h) výber dominantného aspektu (aspektov) žánrového štúdia a jeho premietnutie do koncepcie syntézy.

Koncepcie žánrových syntéz vychádzajú zo spoločnej osnovy, ktorá by mala zodpovedať požiadavke komplexnosti pohľadu. Táto osnova je zároveň dostatočne adaptabilná na podmienky konkrétneho materiálu aj na zohľadnenie žánrových špecifik. Monografie piesňových žánrov sa držia základnej obsahovej štruktúry:

- história dokumentácie a súčasný stav: pramene a zberateľské koncepcie;
- sociálno-kultúrny kontext, spevné príležitosti a funkcie spevu;
- definícia piesňového žánru a otázky terminológie;
- repertoár a jeho okruhy (vrstvy);
- piesňová štruktúra (hudobná a textová zložka);

- lokálno-regionálne formy;
- žánrová charakteristika v medziregionálnom a etnickom/národnom kontexte;
- interetnické a interkultúrne vzťahy v európskom kontexte.

Žánrové syntézy sa zakladajú na spoločných pracovných postupoch: v piesňovom repertoári, viazanom buď na určité spevné príležitosti alebo na tematický okruh, sa hľadajú konštitutívne znaky piesňovej štruktúry, ktoré tento repertoár spájajú do vnútorne súdržného celku. Piesňový materiál k žánrovej charakteristike sa získava excerpovaním archívnych a zbierkových fondov. Predstavuje východisko prípravy žánrových katalógov. Na tomto základe sa sformuluje pracovná definícia piesňového žánru, ktorá sa preveruje, dopĺňa a koriguje aktuálnym terénnym výskumom. Súčasťou tematicky zameraného terénneho výskumu je okrem nových nahrávok piesní najmä získanie informácií o kontextových súvislostiach spevu a štúdium lokálneho povedomia o žánri. Konfrontácia analytického obrazu o žánri, získaného prostredníctvom štúdia celého materiálového fondu na jednej strane, a lokálneho konceptu žánru, získaného prostredníctvom vlastného terénneho výskumu na druhej strane, predstavuje základ žánrovej charakteristiky.

Druhá línia predstavuje vymedzenie okruhu problémov, ktoré odrážajú špecifikum daného piesňového žánru. Ide o vytypovanie dominantných aspektov žánrového štúdia, ktoré by mali charakterizovať spomínané špecifiká (napríklad vzťah písomných a ústnych foriem tradície, regionálne formy vo vzťahu k celoslovenskej charakteristike; vzťah piesňovej štruktúry a funkcie spevu a pod.). Riešením týchto problémov žánrový výskum presahuje do mapovania základných otázok genézy, vývinu a premien tradičnej piesňovej kultúry.

Komplexnosť žánrových syntéz predpokladá výskum, uskutočnený v inter- a multidisciplinárnom rámci. Etnomuzikológia pri žánrových štúdiách využíva najmä poznatky etnológie a folkloristiky, hudobnej historiografie, hudobnej teórie a hudobnej akustiky, literárnej vedy a literárnej histórie, kultúrnej histórie, všeobecnej histórie, sociálnej a kultúrnej antropológie. Inter- a multidisciplinarita sa naplňa buď formou spolupráce so špecialistami z ďalších vedných odborov, alebo integráciou poznatkov, metód a techník výskumu z ďalších odborov do práce etnomuzikológa. Pri žánrových syntézach sme sa opierali o túto druhú možnosť s tým, že pri otvorených otázkach bolo možné konzultovať s odborníkom z príslušnej vednej disciplíny.

Metódy a techniky, použité v žánrovom výskume, aplikujú prístupy z viacerých vedných disciplín, ktoré sa volia podľa konkrétnych výskumných fáz. Terénna dokumentácia so spracovaním výsledkov sa opiera o štandardné postupy etnomuzikológie a etnológie. Archívny výskum vychádza zo zásad všeobecnej historiografie a pri spracovaní materiálu využíva štandardné textologické postupy najmä z hudobnej a literárnej histórie, ktoré aplikuje na etnomuzikologický materiál (pramenná kritika).

Štúdium piesňovej štruktúry zahŕňa analýzu nápevov aj textov. Pri hudobnej zložke sa možno opierať o etnomuzikologickú analýzu sformulovanú na domácom materiáli, ktorá je predpokladom vymedzenia hudobného štýlu (J. Kresánek, O. Elschek, A. Elscheková).⁴⁸ Pri identifikácii tzv. žánrového hudobného štýlu,⁴⁹ keď je potrebné

⁴⁸ KRESÁNEK, Jozef: Ref. 1. ELSCHKOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár: Ref. 2. ELSCHKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza, Ref. 13.

⁴⁹ ELSCHKOVÁ, Alica: Ref. 20. ELSCHKOVÁ, Alica: Výskum hudobných žánrov v etnomuzikológii. In: *Ethnomusicologicum III*. Revue pre etnomuzikológiu a etnochoreológiu. Ed. Oskár Elschek Bratislava : ASCO Art & Science, 2004, s. 33-42.

pracovať so subtilnejšími analytickými postupmi, sa jednak využívali hudobnoanalytické podnety rozpracované v kontexte ďalších európskych etnomuzikologických škôl (B. Bartók, Z. Kodály, L. Janáček, L. Bielawski, A. Czekanowska, D. Holý, G. Gelnar, V. Hošovskij, L. Jaščenko, I. Zemcovskij, V. Elatov a ďal.) a porovnávacej hudobnej vedy (E. M. Hornbostel, C. Sachs, M. Koliński a ďal.), jednak sa etnomuzikologická analýza rozšírila o poznatky zo systematickej hudobnej vedy, najmä hudobnej teórie a hudobnej akustiky.

Výskum poetiky piesňových textov nemá u nás k dispozícii osobitný analytický systém, ktorý by bol paralelou k etnomuzikologickej analýze. Práce, ktoré sa pokúsili túto oblasť zmapovať, majú len obmedzenú aplikačnú platnosť.⁵⁰ V tomto prípade bolo nevyhnutné vytvoriť si vlastný súbor analytických postupov. Vychádzal z kombinácie poznatkov zo všeobecných literárnovedných poetík (napríklad J. Hrabák, E. Steiger a ďal.)⁵¹ a špecializovaných poetologických štúdií (J. Mukařovský, R. Jakobson, D. S. Lichačov, J. M. Lotman a ďal.)⁵² s poznatkami z analytických sond do konkrétneho materiálu z oblasti literárnej histórie, najmä staršej literatúry a jej výskumu tzv. malých literárnych žánrov (J. Minárik, G. Gáfriková, M. Hamada, Z. Tichá, V. Černý a ďal.). Vlastné postupy pri analýze hudobnej a textovej zložky bolo potrebné vypracovať aj pri komparácii piesňových textov z písomnej a ústnej tradície.

Štúdium variability – tak vo vzťahu k nápevom a textom piesní, ako vo vzťahu ku kategórii piesňového typu – sa stalo prostriedkom na získanie kľúčových poznatkov k charakteristike daného žánru v regionálnych, etnických, historických a funkcionálnych väzbách.

Metodologickým rámcom žánrových syntéz sa stali tieto východiská:

- konfrontácia lokálneho povedomia o piesňovom žánri s jeho analytickým obrazom (tzv. etic/emic prístup);
- vzťah stabilných a variabilných žánrových znakov;
- vzťah medzi funkciami spevu a piesňovou štruktúrou;
- ohraničenie piesňového žánru (jadro a okolie, primárne a sekundárne zložky);
- recepcia piesňových foriem „vyššej“ kultúry v tradičnom prostredí.

Každá zo žánrových syntéz neprináša len základnú charakteristiku textovej a hudobnej zložky piesne, uskutočnenú na pozadí funkcionálnych väzieb spevu a charakteristiky spevných príležitostí. Sústreďuje sa aj na kľúčové otázky spojené so vznikom, vývinom a premenami piesňového žánru za pozadí pôsobenia viacerých typov tradície (ústna, písomná), vo vzťahu lokálnych, regionálnych a etnických väzieb. Sleduje jednak obraz žánru v zberateľsko-dokumentálnych konceptoch, jednak obraz žánru v povedomí nositeľov tradície, ktoré vyhodnocuje ako dva paralelné segmenty žánrového štúdia. Rozšírenie žánrových štúdií o rozpracované interpretačné hľadiská priná-

⁵⁰ MARČOK, Viliam: *Estetika a poetika ľudovej poézie*. Bratislava : Tatran, 1980.

⁵¹ Napr. HRABÁK, Jozef: *Poetika*. Praha : Československý spisovateľ, 1973. STEIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovateľ, 1969. ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1987.

⁵² MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1966. MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z poetiky*. Praha : Odeon, 1966. JAKOBSON, Roman: *Lingvistická poetika : Výber z diela*. Bratislava : Tatran, 1991. LICHÁČOV, Dmitrij Sergejevič: *Poetika staroruskej literatúry*. Praha : Odeon, 1971. LOTMAN, Jurij Michajlovič: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990.

ša nielen prehĺbené poznanie jednej piesňovej skupiny. Obsahuje aj poznatky k tradičnej piesňovej kultúre a k jej vývinovým, kultúrno-historickým, umelecko-estetickým a sociálno-kultúrnym súvislostiam.

5. Aspekty žánrového štúdia

Výskum piesňových žánrov obsahuje niekoľko aspektov, ktoré je potrebné zohľadniť pri ich syntetickom a komplexnom spracovaní. Tieto aspekty predstavujú okruhy výskumu, pomocou ktorých sa pohľad na piesňový žáner dostáva do širších kontextov sociálno-kultúrnych, teritoriálnych, interetnických a interkultúrnych, či historicko-vývinových. Z nich za ťažiskové považujeme nasledujúce hľadiská:

Nositeľ a interpret. Kategória nositeľa (speváka, interpreta) patrí k najdôležitejším aspektom žánrového štúdia. Pre viaceré žánrové skupiny je hľadisko nositeľa určujúce a podmieňuje aj ich špecifiká. Zahŕňa niekoľko kritérií, na základe ktorých možno piesňový žáner vymedziť a charakterizovať: rodové (gender) hľadisko, veková kategória, diferenciácia podľa sociálneho zaradenia, profesie a statusu, úloha výraznej osobnosti.⁵³

Rodové hľadisko ostáva vo viacerých tradičných piesňových žánroch kľúčovým a určujúcim znakom, pričom niektoré žánre sú podmienené výlučne rodovou väzbou. Rodová polarizácia na ženské a mužské piesňové žánre ide cez celú žánrovú sústavu a prejavuje sa, hoci v rôznej miere, vo všetkých žánrových kategóriách (piesne funkčne viazané, funkčne podmienené a funkčne voľné). Najviac sa odráža v obradových piesňach, kde plní aj dôležité magicko-rituálne funkcie,⁵⁴ a v piesňach spojených s prácou a zamestnaním, kde súvisí s rodovou deľbou práce a s typom zamestnania.⁵⁵ Veková stratifikácia je diferencujúcim faktorom nielen medzi žánrami, ale aj vo vnútri niektorých z nich.⁵⁶ Podiel výraznej osobnosti sa prejavuje v podobe vnášania odchýlok od žánrovej normy, účasťou na tradovaní žánru a pod.⁵⁷ Tento podiel však závisí najmä

⁵³ HERNDON, Marcia – ZIEGLER, Susanne (ed.): *Music, Gender, and Culture*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 1990. BURLASOVÁ, Soňa: Teoretické a metodologické otázky štúdia nositeľov ľudových tradícií. In: *Slovenský národopis*, roč. 31, 1983, č. 1, s. 7-14. ELSCHKE, Oskár: Lieder der Frauen und Mädchen in der slowakischen Volksmusik. In: *Acta*, roč. 28, 1999, č. 2, s. 133-142.

⁵⁴ Napr. BURLASOVÁ, Soňa: Ref. 25. KOVÁČOVÁ, Juliana: Ref. 19. URBANCOVÁ, Hana: Jánske piesne z Liptova, Ref. 23. VAŽANOVÁ, Jadranka: Functions of Ceremonial Wedding Tunes, Ref. 26. URBANCOVÁ, Hana: Ref. 26. URBANCOVÁ, Hana: Pohrebné plače a duchovné piesne-odobierky, Ref. 27.

⁵⁵ Napr. KOVÁČOVÁ, Juliana: Ref. 28. URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne, Ref. 28.

⁵⁶ Napr. URBANCOVÁ, Hana: Vianočné koledy detí ako súčasť vekovej stratifikácie repertoáru. In: *Slovenská hudba*, roč. 33, 2007, č. 3-4, s. 497-518.

⁵⁷ Napr. KREKOVIČOVÁ, Eva: Tvorivá spevácka osobnosť a problematika novej tvorby. Mária Me-zovská z Liptovskej Tepličky. In: *Slovenský národopis*, roč. 32, 1984, č. 2, s. 284-306. KOVÁČOVÁ, Juliana: Pozoruhodná nositeľka piesňovej tradície v oblasti Trenčína – Mária Zajacová. In: *Mus-cologica Slovaca X*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1985, s. 104-135. BURLASOVÁ, Soňa: Individuum a kolektív. Speváčka Anna Humenajová z Hrušova pri Krupí-ne. In: *Slovenský národopis*, roč. 39, 1991, č. 3-4, s. 310-321.

od žánrovej kategórie – v menšej miere sa prejavuje v obradových piesňach a najväčší priestor má v kategórii piesní bez pevnej funkčnej väzby.

Regionálne väzby a európske súvislosti. Tradičná kultúra na Slovensku je určená regionálnymi, resp. regionálno-lokálnymi znakmi. Regionálny obraz piesňového žánru zodpovedá zovšeobecneniu jeho charakteristických znakov na základe konkrétnych lokálnych foriem bez ohľadu na to, či ide o štúdium lokálneho povedomia o žánri, alebo o analýzu repertoáru vymedzeného z pohľadu etnomuzikológa. Celoslovenská charakteristika je výsledkom vyššej miery abstrahovania žánrových znakov na základe regionálnych charakteristík. Etnická/národná forma piesňového žánru je potom súhrnom jeho regionálnych foriem. Ukázalo sa, že dominantný vplyv regionálno-lokálnych znakov je platný, hoci v rôznej miere, pre všetky piesňové žánre bez ohľadu na ich teritoriálne a etnické rozšírenie – aj v prípade nadregionálneho či nadetnického rozšírenia sa žánre začleňuje do kontextu regionálnych a lokálnych kultúr a adaptuje sa na ich znaky.⁵⁸ Tieto znaky sa stierajú až vplyvom folklorizmu a sekundárnych foriem, čo súvisí s modernizáciou tradičnej spoločnosti.

Pri hľadaní konštitutívnych znakov, ktoré charakterizujú určitý piesňový žánr, sa preto vychádza z lokálno-regionálnych znakov, ktoré sa potom porovnávajú medzi regiónmi. Ak ide o piesňový žánr rozšírený na celom území Slovenska, stanoví sa súbor žánrových znakov príznačných z celoslovenského hľadiska. V prípade niektorých žánrových skupín (obradové piesne výročného cyklu) analýzy potvrdili tesnejšie väzby v cezhraničných regiónoch, než vo vzťahu k iným regiónom Slovenska, čo potvrdzuje dominantnosť regionálnych väzieb pred etnicko-národnými.⁵⁹ Pre niektoré piesňové žánre a druhy sú zasa významné stredoeurópske či širšie európske vzťahy, ktoré z rôznych príčin (pôsobenie písomných foriem tradície – letákových tlačí, kancionálov; spoločné historické zázemie javu – kultúra vagantov, potulných spevákov a pod.) podmienujú spoločnú bázu žánrových znakov.⁶⁰

Súvislosti s niektorými kultúrnymi areálmi v Európe (napríklad horské regióny s pastierskou kultúrou, nížinné roľnícke regióny a pod.) sú dané buď spoločnou genézou, migráciou javu alebo polygenézou podmienenou spoločným sociálno-kultúrnym a hospodársko-ekonomickým typom.⁶¹ Otázkou regionálno-národných špecifik sú žánrové paralely, ktoré predstavujú analogické či príbuzné formy, vyrastajúce síce z regionálnych podmienok, ale plniace rovnaké funkcie. Patria k nim, napríklad, žán-

⁵⁸ ELSCHKEK, Oskár: Ludová hudba. In: *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. Ed. Rastislava Stoličná. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 2000, s. 340-357. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Ludová pieseň. In: *Slovensko. Európske kontexty ľudovej kultúry*. Ed. Rastislava Stoličná. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 2000, s. 301-322.

⁵⁹ Napr. URBANCOVÁ, Hana: Jánske piesne na Slovensku, ich regionálne väzby a interetnické súvislosti. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (=Studia Ethnomusicologica I) Ed. Hana Urbanová. Bratislava : Ister Science; Ústav hudobnej vedy SAV, s. 13-50.

⁶⁰ Napr. URBANCOVÁ, Hana: Ref. 31. URBANCOVÁ, Hana: K stredoeurópskym súvislostiam vianočných piesní. In: *Stredoeurópske štýly tradičnej hudby a tanca*. (=Musicologica actualis 5) Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2002, s. 19-39. URBANCOVÁ, Hana: *Mariánske legendy v ľudovom speve : Príspevok k typológii variačného procesu*. Bratislava : AEPRESS, 2007, s. 46-66.

⁶¹ Napr. GAŠPARÍKOVÁ, Viera (ed.): *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1980.

rové formy spojené so spevom pri práci v horskej prírode.⁶² V regionálnom aj nadregionálnom dosahu je kľúčovou otázkou variabilita žánrových znakov, vzťah stabilných a variabilných zložiek žánru tak medzi regiónmi, ako v internetných vzťahoch.⁶³

Teritoriálny princíp výskumu tradičnej hudobnej kultúry, ktorý v súčasnej etnomuzikológii dominuje, vedie nevyhnutne k zohľadneniu piesňovej kultúry etnických menšín. Ukazuje sa, že piesňové žánre fungovali v internetných (interkultúrnych) vzťahoch ako prostriedok, filter aj bariéra komunikácie.⁶⁴ Vzájomné vplyvy na báze piesňových žánrov prebiehali obojsmerne aj vo vzťahoch majority a minority.

Historicko-vývinové hľadisko. Žáner ako historicky premenlivá kategória prechádza viacerými fázami vývinu od vzniku cez viaceré vývinové štádiá a kulmináciu až po ústup, zánik, resp. transformáciu do inej žánrovej formy. Vývinové fázy piesňových žánrov v tradičnej kultúre je možné rekonštruovať pomocou dvoch prístupov, ktoré v etnomuzikológii predstavujú dve základné, hoci metodologicky odlišné línie výskumu historického aspektu.⁶⁵

⁶² Napr. GAŠPARÍKOVÁ, Viera (ed.): Ref. 61, s. 241-300. ELSCHÉKOVÁ, Alica (ed.): Ref. 14, s. 115-156.

⁶³ Napr. HRABALOVÁ, Olga: Ke štúdiu žatevních písní východomoravských a slovenských. In: *Slovenský národopis*, roč. 13, 1965, č. 1, s. 33-56. KOMOROVSKÝ, Ján: K problémom historickej poetiky ľudových žalospevov u východných a južných Slovanov. In: *Slovenský národopis*, roč. 19, 1971, č. 1, s. 43-56. ZYLINSKI, Orest: *Slovenská ľudová balada v internetnom kontexte*. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1978. BURLASOVÁ, Soňa: Slovenské zbojnícke piesne a ich medzislovanské filiačie. In: *Československá slavistika*, 1988, s. 221-231. BURLASOVÁ, Soňa: Die slowakischen Räuberlieder und ihre interethnischen Zusammenhänge. In: *Ethnologia slavica*, roč. 20, 1988, s. 89-101. BURLASOVÁ, Soňa: Internetníkové súvislosti slovenských vojenských piesní. In: *Slavica slovaca*, roč. 28, 1993, s. 143-149. KREKOVIČOVÁ, Eva: Zur Frage der Vorschung von Hirtenliedern in der Slowakei und ihre Stelle in der Region Mitteleuropas. In: *Ethnologia Slavica et Slovaca*, roč. 24-25 (1992 – 1993), s. 195-222. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Functions and Transformational Processes of Central European Wedding Songs. In: *The World of Music*, roč. 39, 1997, č. 3, s. 31-50. KREKOVIČOVÁ, Eva: Typológia slovenských kolied a ich moravsko-česko-poľské paralely. In *XII. medzinárodný zjazd slavistov v Krakove : Príspevky slovenských slavistov*. Bratislava : Slovenský komitét slavistov; Slavistický kabinet SAV, 1998, s. 303-313. VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Jadranka: K žánrovému vymedzeniu svadobnej obradovej piesne v internetnom kontexte. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (=Studia Ethnomusicologica I) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science; Ústav hudobnej vedy SAV, 1999, s. 51-78. URBANCOVÁ, Hana: Ref. 59. VAŽANOVÁ, Jadranka: Bridal Laments in the Context of European Wedding Traditions. In: *Musicologica Istropolitana III*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK, 2004, s. 199-212.

⁶⁴ URBANCOVÁ, Hana: Interethnische Beziehungen und ihre soziale Dimension. Zur Musik der Deutschen in der Slowakei. In: *Vereintes Europa – vereinte Musik? Vielfalt und soziale Dimensionen in Mittel- und Südosteuropa. / United Europe – United Music? Diversity and Social Dimensions in Central and Southeastern Europe*. Ed. Bruno B. Reuer. Berlin : Weidler Buchverlag, 2004, s. 183-199. URBANCOVÁ, Hana: Deutsch-slowakische Beziehungen im Liedrepertoire der Weihnachtszeit. In: *Musicologica Istropolitana IV*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK, s. 145-180. PELLEOVÁ, Andrea: Ref. 29.

⁶⁵ NETTL, Bruno: Historical Aspects of Ethnomusicology. In: *American Anthropologist*, roč. 58, 1956, s. 518-532. WIORA, Walter: Ethnomusicology and the History of Music. In: *Studia musicologica*, roč. 7, 1966, s. 187-193. PHILIPP, Margot L. (ed.): *Ethnomusicology and the Historical Dimension*. Ludwigsburg : Philipp Verlag, 1989.

Prvou je geneticko-vývinová hypotéza na základe analýzy hudobnoštruktúrálnych znakov. Tento prístup sa môže opierať jednak o geneticko-vývinovú teóriu slovenskej ľudovej piesne, jednak o výsledky porovnávacej hudobnej vedy.⁶⁶ V oboch prípadoch sa vychádza z predpokladu, že hudobné útvary jednoduchšej štruktúry sú typologicky staršie než útvary zložitejšie. V prípade piesňových žánrov vystupuje do popredia aj vzťah medzi štruktúrou a funkciou spevu – sociálna funkcia často pôsobila na pretrvávajúce archaických znakov a mnohé archaické prvky piesňovej štruktúry súvisia vo väčšej miere s funkciou, než s vekom a historickým rozmerom daného žánru.⁶⁷

Druhý prístup sa opiera o historické pramene a využíva metódy historiograficky orientovaných disciplín.⁶⁸ Jeho súčasťou je vyhodnotenie vzťahu pamiatky k dobovej ľudovej hudobnej kultúre, resp. hľadanie paralel medzi historickými prameňmi a folklórnou tradíciou.⁶⁹ Osobitným prípadom je prístup založený na komparácii historických prameňov a novodobých záznamov, ktorý sa analyzuje ako vzťah písomných a ústnych foriem tradície. Tento prístup je vhodné aplikovať vtedy, ak súčasťou piesňového žánru je recepcia foriem „vyššej“ kultúry tradičným prostredím. Na tejto báze možno získať poznatky ku genéze a vývinovým fázam piesňového žánru a sledovať procesy adaptácie v poetike a hudobnej zložke pri začlenení do funkcionálnych kontextov tradičnej kultúry.⁷⁰ Ide často o piesňové žánre, ktoré buď prenikali do tradičného prostredia „zhora“, alebo sa formovali „na pomedzí“.

Premeny a folklorizmus. Kategória piesňového žánru odráža prostredníctvom sociálnej funkcie spevu a väzby na spevnú príležitosť pevné začlenenie piesní do života človeka aj širšieho spoločenstva. Je preto osobitne senzitívna na zmeny v životných podmienkach človeka a jeho životného štýlu. Vplyv folklorizmu sa dosiať sledoval vo väčšej miere na báze väčších repertoárových celkov, než na príklade piesňových žánrov.⁷¹ Zmeny v kontextových súvislostiach spevu sa premietajú jednak do vzťahu medzi

⁶⁶ KRESÁNEK, Jozef: Ref. 1. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik. In: *Anfänge der slavischen Musik*. Ed. Ladislav Mokry. Bratislava : Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1966, s. 147-164. CZEKANOWSKA, Anna: *Ludowe melodie wskiego zakresu w krajach slowianakich*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1972.

⁶⁷ Napr. URBANCOVÁ, Hana: Die Johannislieder in der Slowakei, Ref. 23.

⁶⁸ WIORA, Walter: Die Bedeutung der schriftlichen Quellen für die Geschichte des europäischen Volksliedes. In: *Studia musicologica*, roč. 13, 1971, s. 297-306.

⁶⁹ Napr. KRESÁNEK, Jozef (ed.): *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer*. Bratislava : Opus, 1967. ELSCHÉK, Oskár: Hajduken- und Hirtentänze in Geschichte und Gegenwart. In: *Historische Volksmusikforschung*. Ed. Ludwig Bielawski a ě. Kraków, 1979, Polskie Wydawnictwo Muzyczne s. 45-72. URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne zo zbierky Andreja Kmeťa a ústna tradícia 20. storočia. In: *Hudobný archív 16*. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 254-305.

⁷⁰ URBANCOVÁ, Hana: Ref. 31. URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne, Ref. 28. URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne medzi písomnou a ústnou tradíciou : Vzťah folklórneho repertoáru k historickým prameňom 17. – 19. storočia. In: *Vianoce a hudba*. (=Studia Ethnomusicologica II) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Ister Science, 2002, s. 120-156.

⁷¹ KREKOVICOVÁ, Eva: *O živote folklóru v súčasnosti : Ľudová pieseň*. Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1989.

jadrom žánru a jeho okolím,⁷² jednak do piesňovej štruktúry a prednesových znakov.⁷³ Môžu mať podobu buď všeobecných a zreteľných tendencií, alebo singulárnych zmien, ktoré možno identifikovať až na pozadí viacerých analogických prípadov. Tieto zmeny sa dajú sledovať pomocou porovnania stabilných žánrových znakov a individuálnych odchýlok. Premeny piesňových žánrov vnikajú často ako dôsledok zmien v štruktúre funkcií spevu. Štruktúra funkcií sa mení pod vplyvom presunov piesní k iným spevným príležitostiam, k inej kategórii nositeľa a interpreta a pod.

Druhým významným faktorom zmien je presun na pôdu sekundárnych foriem existencie – na bázu folklorizmu. Folklorizmus je síce diferencovaný podľa foriem a stupňov,⁷⁴ jeho pôsobenie však na jednej strane urýchľuje proces žánrových zmien, na druhej strane prispieva ku kontinuite alebo k ožiovaniu piesňových žánrov, hoci na odlišnej sociálno-kultúrnej a funkčnej báze.

6. Modely žánrových syntéz

Syntetizujúce spracovanie piesňových žánrov vychádza z niekoľkých zásad: komplexnosť pohľadu, kombinácia viacerých aspektov štúdia, vymedzenie žánrových špecifik. Tieto zásady sa zakomponovali do individuálnych modelov žánrových syntéz. V prípade konkrétnych piesňových žánrov prispeli k definovaniu ťažiskových aspektov štúdia, pričom ovplyvnili výber materiálu, jeho analýzu aj interpretáciu. Modely žánrových syntéz ako myšlienkové schémy vychádzali z overených postupov domáceho výskumu a zároveň hľadali individuálne riešenia, zodpovedajúce špecifikám daného piesňového žánru.

Každá z predložených monografických prác vznikala s dopredu formulovaným zámerom – riadi sa vlastným modelom spracovania, ktorý je aj jej základným myšlienkovým rámcom.

Monografia *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku* (2005)⁷⁵ je výsledkom desaťročného štúdia, realizovaného medzi rokmi 1994 – 2004. Jeho súčasťou bol terénny a archívny výskum, spracovanie materiálu (transkripcia, analýza, klasifikačno-typologické triedenie) a vyhodnotenie na viacerých úrovniach interpretácie materiálu. Monografia sa orientuje na problematiku vymedzení v podnadtise (*ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*), ktorá sa zároveň zosúladiť so základnou myšlienkovou líniou celej práce: konfrontáciou „ideálneho“ obrazu trávnic, spojeného s formovaním slovenskej národnej a kultúrnej identity, s reálnym postavením týchto piesní v tradičnom roľnícko-pastierskom prostredí na Slovensku. Tejto idei je podriadená koncepcia práce a obsahová štruktúra.

⁷² Napr. URBANCOVÁ, Hana: Jánske piesne z Liptova, Ref. 23. URBANCOVÁ, Hana: Ref. 26.

⁷³ Napr. URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku : Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPres, 2005, s. 217-222.

⁷⁴ BAUMANN, Max Peter: Ref. 36. KREKOVICHOVÁ, Eva: Folklor a folklorizmus vo vzťahu k folklórnym žánrom v súčasnosti. In: *Folklorizmus na prelome storočí : Zborník príspevkov z medzinárodného sympózia*. Ed. Vladimír Kysel. Bratislava : Prebudená pieseň, 2000, s. 58-63. LUTHER, Daniel: Hranice folklorizmu. In: *Etnologické rozpravy*, roč. 12, 2005, č. 1, s. 11-15.

⁷⁵ URBANCOVÁ, Hana: Ref. 73.

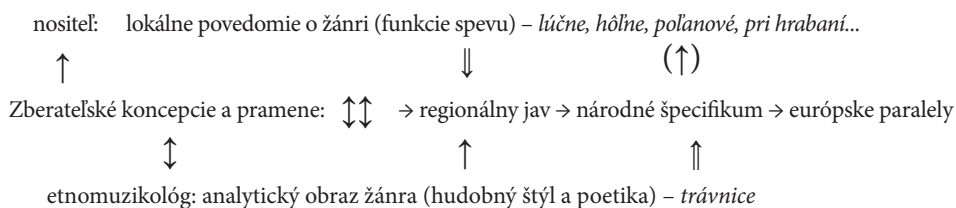
Východiskom žánrovej monografie bolo zhodnotenie širokej pramennej základne, ktorá bola k dispozícii: odráža v kontexte dobových myšlienkových prúdov dejiny recepcie piesňového žánru, ako ich dokladajú písomné aj zvukové pramene. Pomocou nich sa sledoval proces konštrukcie obrazu o žánri v pohľade príslušníkov inteligencie, smerujúci od pracovnej piesne cez národný a kultúrny symbol až po environmentálny znak.

Trávnice predstavujú lyrické piesne žien, ktoré sa spievali pri sezónnej práci v letnom období na lúkach v horskom prostredí. Genéza trávnic a kryštalizácia dominantných žánrových znakov prebiehali v oblastiach, kde lúčne hospodárenie tvorilo jednu z hlavných hospodárskych aktivít. Na tomto území sa trávnice formovali pod vplyvom dvoch zložiek tradičnej vokálnej kultúry: jednak v kontexte piesňových žánrov roľníckej kultúry, jednak pod vplyvom spevu v horskom prostredí. Na proces kryštalizácie týchto znakov mali podstatný vplyv funkcie spevu pri práci v horskom prostredí a jeho dialogický charakter. Podľa geneticko-vývinovej teórie slovenskej ľudovej piesne možno na základe analýzy hudobnoštýlových znakov predpokladať, že jadro tohto piesňového žánru sa viaže jednak na fázu kulminácie štýlovej vrstvy roľníckej kultúry (14. – 15. stor.), ktorá časovo spadá do obdobia začiatku rozširovania lúčneho hospodárenia na našom území, jednak sa viaže na viaceré vývinové fázy štýlovej vrstvy horskej pastierskej kultúry (14. – 18. stor.), ktoré sa časovo prekrývajú s príchodom kolonizácie na valašskom práve.

Ťažiskom monografie sa stala konfrontácia obrazu o žánri v povedomí jeho nositeľiek a obrazu získaného prostredníctvom etnomuzikologickej analýzy materiálu. Opis pracovných situácií spolu s akustickými vlastnosťami horského prostredia pomohol pochopiť funkcie spevu, hudobnú štruktúru, spôsob prednesu a poetiku textov. Typológia vokálnych útvarov pomohla hypoteticky určiť genézu a vývinové fázy formovania samotného piesňového žánru. Stala sa vstupom k analýze žánrových znakov trávnic, ktoré sa udržiavali za stabilných prednesových podmienok ako relatívne nemenné. Podstatným zmenám začali podliehať až pri zásadných premenách v spôsobe života tradičnej rurálnej spoločnosti.

V dejinách recepcie slovenskej ľudovej piesne sú trávnice príkladom emblematickej regionálnych a lokálnych foriem do podoby celonárodného symbolu. Piesňový žánr s územne ohraničeným výskytom, s rôznou mierou žánrovej homogénnosti v centrálnych a v okrajových zónach rozšírenia, s rozmanitými názvami v lokálnej ľudovej terminológii zjednotili pod spoločný názov trávnice v priebehu 19. storočia až zberatelia a vzdelanci národného obrodovania. Ich zásluhou sa pôvodne regionálna forma povýšila na celoslovenskú a v tejto podobe sa prezentovala vo vzťahu k iným etnickým (národným) kultúram ako slovenské špecifikum. Analogické procesy prebiehali aj v iných európskych kultúrach.

Model I:

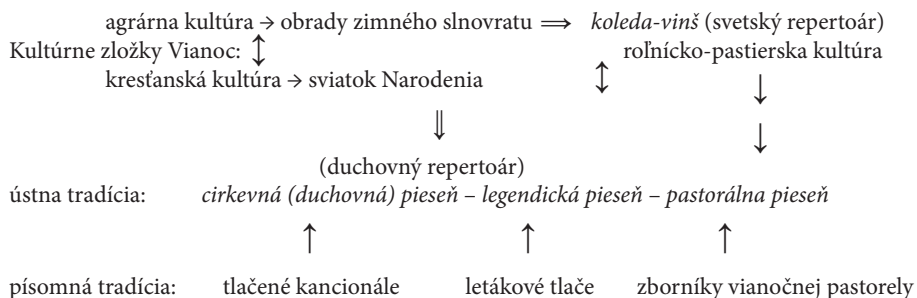


Ďalšie dve monografie vznikali v rozmedzí rokov 2000 – 2006. Sú medzi sebou úzko prepojené, hoci sa venujú odlišným druhovo-žánrovým kategóriám. Dokumentujú presahy medzi piesňovými druhmi a žánrami, ktoré sú výsledkom reálneho fungovania piesní v živote tradičnej spoločnosti a ich začlenenia do aktuálneho systému spevných príležitostí. Ich historické väzby sú doložené rozsiahlym fondom historických prameňov, pomocou ktorých bolo možné sledovať pôsobenie ústnych a písomných foriem tradície na genézu a vývin konkrétnych piesňových typov.

Monografická štúdia *Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii* (2001)⁷⁶ vznikla so zámerom dospieť k obrazu o vianočných piesňach (koledách), ktorý by zohľadnil jeho vnútornú diferenciáciu a zároveň definoval väzby na historické vrstvy vianočného repertoáru.

Vianočné koledy z ústnej tradície predstavujú heterogénny repertoár, ktorý v komparácii s historickými prameňmi umožnil vytvoriť *návrh historicko-vývinovej typológie piesňového žánru*. Táto typológia vymedzila príslušnosť piesňového repertoáru vianočného obdobia k dvom kultúrnym vrstvám sviatkov, spojeným s agrárnou a kresťanskou tradíciou (zimný slnovrat, Narodenie), pričom zároveň diferencovala historicko-vývinové pozadie tohto piesňového repertoáru (svetský a duchovný). Pomohla objasniť genetické väzby vianočného repertoáru z ústnej tradície jednak na vokálne útvary obyčají koledovania (koleda-vinš), jednak na oficiálny kancionálový repertoár (cirkevná pieseň), letákové tlačé (legendická pieseň) a na rukopisné repertoárové zborníky vianočnej pastorely (pastorálna pieseň). Analýza štýlových znakov v hudobnej zložke a poetike textov tieto kultúrne a historické väzby vianočných kolied potvrdila a odhalila ich vzájomnosť s viacerými typmi tvorby (ľudová, umelá, pololudová).

Model II:



V monografii *Mariánske legendy v ľudovom speve* (2007)⁷⁷ je zachytený žáner náboženskej spievanej epiky ako súčasť historických vrstiev európskej kresťanskej kultúry. Východiskom bolo zhodnotenie archívnych a publikovaných prameňov a ich konfrontácia s letákovými tlačami pochádzajúcimi z 19. a 20. storočia. Na rozdiel od starších prác, ktoré evidovali piesňové legendy len s kompletným príbehom, akceptovali sme aj redukované verzie, fragmenty a epizodické celky. Na tomto základe sa sledovali viaceré stupne variačnej premeny piesňových typov: ukázalo sa, že na jednej strane

⁷⁶ URBANCOVÁ, Hana: Ref. 24.

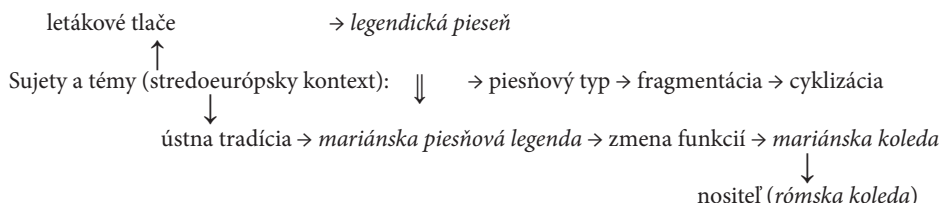
⁷⁷ URBANCOVÁ, Hana: Mariánske legendy, Ref. 60.

prechádzali fragmentarizáciou, na druhej strane zoskupovaním do väčších cyklických celkov. Kľúčovou otázkou sa stalo sledovanie variačných premien jednotlivých piesňových typov na pozadí funkcií spevu, formulované v podnadtise monografie (*príspevok k typológii variačného procesu*).

Legendické piesne presahujú do dvoch okruhov tradície, ktoré majú pre pochopenie týchto piesní kľúčový význam. Mariánske legendy z ústnej tradície na jednej strane súvisia s médiom letákových tlačí, na druhej strane majú silné väzby na spev v období Vianoc (mariánska koleda). Rozšírením záberu aj na varianty pochádzajúce z týchto dvoch zdrojov vznikla široká porovnávacia báza, pomocou ktorej sa dali sledovať genetické aj typologické väzby mariánskych legend v tlačenej forme aj v tradičnom slovenskom speve, spolu s náčrtom vzťahov k viacerým stredoeurópskym regiónom.

Prostriedkom na sledovanie týchto vzťahov bol sujet a piesňový typ. Variabilita sujetu prináša informáciu o výskyte legendických tém a príbehov. Variabilita piesňového typu umožnila sledovať variačný proces až na hranice piesňového žánru. Jednotlivé piesňové varianty dokladajú súvislosť s konkrétnymi podmienkami a situáciami spevu. V tomto pohľade boli piesňové zlomky a sujetovo neúplné verzie interpretované ako dôsledok začlenenia piesní do spevnej príležitosti, v kontexte ktorej fungovali ako jej plnohodnotná zložka. Tento variačný proces sa dal sledovať na príklade spevu počas vianočného obdobia – pri presune mariánskych legendických piesní do obvyčajnej koledovania po domoch, kedy dochádzalo k najradikálnejšiemu skracovaniu a redukcii epických textov. Príslušnosť týchto fragmentov k legendám dokladá pretrvávajúce niektorých kľúčových žánrových znakov, ale tiež povedomie o kontexte – o príbehu, na pozadí ktorého tieto fragmenty tvorili funkčnú súčasť spevu.

Model III:



Monografia *Jánske piesne na Slovensku* (2010)⁷⁸ vznikala v priebehu niekoľkých výskumných fáz, ktoré smerovali od základnej žánrovej charakteristiky týchto obradových piesní výročného cyklu až po rekonštrukciu ich obradového kontextu. Prvá žánrová sonda na príklade regionálnej tradície Liptova z roku 1993 sa stala východiskom ďalšieho spracovania jednak z hľadiska podielu jánskych piesní v hudobnosťových vývinových vrstvách piesňovej kultúry na Slovensku, jednak z hľadiska regionálnych a interetnických väzieb.

Štúdium vzťahu piesne a obradu vyústilo do rekonštrukcie obradového kontextu. Táto rekonštrukcia sa opierala o analýzu a interpretáciu žánrových znakov piesní na

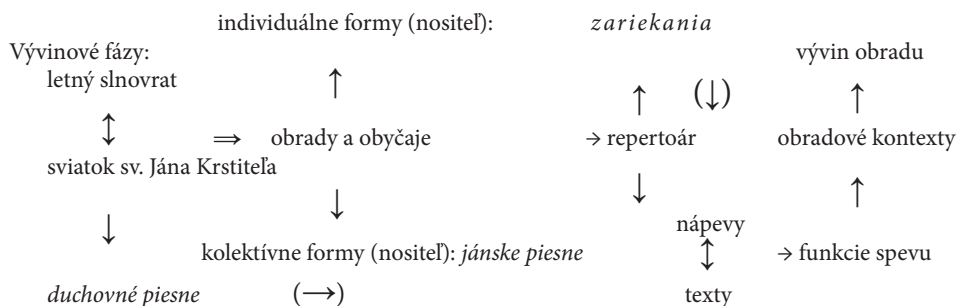
⁷⁸ URBANCOVÁ, Hana: *Jánske piesne na Slovensku : Štruktúra, funkcia, kontext*. Bratislava : AEPress, 2010.

pozadí sémantiky a formy obradu, ako ich dokladajú historické pramene a staršie terénne výskumy nielen na Slovensku, ale aj v ďalších európskych regiónoch. Vzhľadom na ústup tradície sa poznatky o obradovom kontexte pomocou terénneho výskumu na Slovensku už nedali získať. Ostali však zakonzervované v štruktúre piesní – v ich textovej aj hudobnej zložke. Prostredníctvom rekonštrukcie funkcií spevu sa potvrdili úzke genetické aj vývinové väzby obradových jánskych piesní na obrad, z ktorého vznikli a ktorého vývin a premeny sprevádzali – na obyčaj pálenia ohňov v predvečer sviatku sv. Jána Krstiteľa. Cieľom monografického spracovania piesňového žánru bolo štúdium týchto väzieb, naznačených v podnápise práce (*štruktúra, funkcia, kontext*).

Jánske piesne patria na Slovensku k piesňovým žánrom výročného cyklu, ktoré boli dokumentované len v obmedzenom množstve a prevažne v podobe zlomkového repertoáru – patria k obradovým piesňovým žánrom, ktoré sa v období terénnej dokumentácie nachádzali v štádiu rozkladu. Spievali sa v období letného slnovratu ako súčasť kolektívnej obýčaje pálenia ohňov popri prednese zariekaní a speve duchovných piesní. V súčasnosti predstavujú historicky uzavretý jav, ktorý pretrvával prevažne v pamäti spevákov ako zložka latentného repertoáru a v separácii od súčasných foriem obýčaje pálenia ohňov. Rôznorodé typy prameňov k týmto piesňam, pochádzajúce zo širokého časového obdobia od prvej tretiny 19. storočia až po začiatok 21. storočia, sa spájali s rozmanitými prístupmi zberateľov k ich dokumentácii. Po kritickom zhodnotení sa stali súčasťou reprezentatívneho korpusu jánskych piesní z celého územia Slovenska. Po doplnkových terénnych výskumoch sa tento repertoárový korpus stal predmetom žánrovej analýzy, ktorá musela vziať do úvahy špecifiká tohto materiálu a zvoliť odlišný prístup k jeho analýze než v prípade piesňových žánrov s relatívnu životnosťou v čase ich dokumentácie.

Žánrová charakteristika jánskych piesní sa opiera o analýzu hudobnej a textovej zložky ako dvoch relatívne samostatných vrstiev piesňovej štruktúry. Predstavujú dva špecifické výrazové systémy, ktoré sa vo vzťahu k obradovému kontextu správajú odlišne. Napriek tomu bolo možné analýzu hudobnej aj textovej zložky uviesť do vzájomnej korelácie a prispieť tak k hypotetickému náčrtu viacerých vývinových fáz obradového spevu. Ukázalo sa, že hudobnoštýlové znaky jánskych piesní, melodické typy, motivická skladba piesňových textov a ich veršová forma sa utvárali nielen dlhodobým vývinom, ale aj regionálnymi väzbami a vzťahmi k ďalším piesňovým žánrom. Obraz o územnom rozšírení jánskych piesní a ich štýlových znakov sa stal dôležitou súčasťou žánrového profilu.

Model IV:



Súčasťou všetkých štyroch syntéz je materiállová príloha – piesňové antológie (pri dvoch monografiách aj so zvukovou prílohou). Výber a radenie ukážok ilustrujú riešenú problematiku, pričom spôsob predstavenia materiálu je podriadený metóde analýzy, použitej v práci. Oddelené publikovanie nápevov a textov – v slovenskej etnomuzikológii menej bežné – bolo v prípade trávnic dané princípom obecnej noty, na báze ktorej tieto piesne fungujú. V ďalších troch prípadoch sa rešpektuje celok piesňovej štruktúry. Antológie sa v zásade orientujú buď na prezentáciu hudobnoštylových vrstiev (v ich rámci prípadne aj melodických typov), alebo na piesňové typy, viazané na stabilný základ textu (prípadne na jeden melodický typ).

Všetky štyri monografie prinášajú syntézy na národnej úrovni, ktoré sú príspevkom k vlastivedne koncipovanému výskumu. Zároveň sú vkladom do európskeho výskumu piesňových žánrov tak z pohľadu regionálno-národných kultúr, ako z hľadiska konceptu piesňového žánru a tvorby individuálnych modelov žánrového výskumu.

7. Perspektívy žánrového výskumu

Výskum tradičných piesňových žánrov na Slovensku má v sebe zakomponované dve hľadiská. Na jednej strane je súčasťou domáceho, vlastivedne orientovaného bádania. Prístup k piesni ako k hudobno-textovej štruktúre rozšíril poznávacie možnosti etnomuzikologických prác, ktoré takto prispievajú k štúdiu nielen hudobnej, ale aj slovesnej kultúry, spojenej s domácim jazykom. V tomto zmysle je výskum piesňových žánrov príspevkom k dokumentácii, poznávaniu a sprístupňovaniu tradičnej piesne ako súčasti kultúrneho dedičstva a kultúrnej histórie Slovenska. Vo vzťahu k predloženým žánrovým syntézam sú dôležité poznatky, ktoré sa týkajú domácich špecifik, európskych väzieb a historického rozmeru tradičných piesňových žánrov:

1. **Trávnic** ako piesne s bohatou históriou dokumentácie aj teoretickej reflexie sa stali osobitne príťažlivým predmetom štúdia. Za najvýznamnejší možno považovať získaný poznatok o regionálne ohraničenom rozšírení žánru na území stredného a severného Slovenska, s okrajovými zónami v priľahlých oblastiach. V prostredí slovenskej inteligencie 19. storočia sa regionálny jav začlenil do procesov konštrukcie slovenskej národnej identity a povýšil sa na národný symbol. To sa spätne odrazilo na preferovaní dokumentácie trávnic v tradičnom prostredí, na lokálnom povedomí o hodnote tohto žánru aj na jeho začlenení do umeleckej, najmä hudobnej tvorby druhej polovice 19. a 20. storočia. Komparácia v interetnických súvislostiach odhalila síce prítomnosť žánrových paralel v horských oblastiach viacerých európskych regiónov roľnícko-pastierskej kultúry, ale zároveň potvrdila špecifikum trávnic pre územie Slovenska.

2. **Mariánske legendy** ako najpočetnejší repertoár náboženskej piesňovej epiky u nás odrážajú prostredníctvom jednotlivých piesňových typov väzby na viaceré európske areály. Zároveň dokladajú významný podiel slovenského prostredia na tvorivej recepcii týchto piesní aj na ich ďalšom variačnom pretváraní. Súvisia nielen s uctievaním mariánskeho kultu, ale aj s antropologicky podmieneným záujmom človeka o príbeh s tajomstvom – vďaka nemu tieto piesne prekračovali úzke konfesijné hranice a stali sa súčasťou všeobecne rozšíreného piesňového fondu, a to najmä v speve počas vianočného obdobia.

3. **Vianočné koledy** z ústnej tradície predstavujú vnútorne diferencovaný repertoár, ktorý v komparácii s historickými prameňmi umožnil vytvoriť historicko-vývinovú typológiu piesňového žánru. Táto typológia pomohla objasniť genetické väzby vianočného repertoáru z ústnej tradície jednak na tradičné obyčaje koledovania, jednak na kancionálový repertoár, rukopisné repertoárové zborníky vianočnej pastorely a na letákové tlač.

4. **Jánske piesne** predstavujú štýlovo aj funkčne heterogénny repertoár, ktorý dokladá viaceré vývinové fázy obradu a jeho piesňového repertoáru. Žánrová analýza jánskych piesní prispela k rekonštrukcii obradového kontextu a potvrdila predpoklad, že piesne s obradovou funkciou konzervujú mnohé kontextové súvislosti spevu, ktoré spätne osvetľujú zaniknuté formy obradu.

Okrem vlastivedného zamerania sa sledovala nastolená problematika z teoreticko-systematického hľadiska. Z tejto pozície je práca vkladom do európskej etnomuzikológie. Nadväzuje na práce z oblasti žánrového štúdia a na príklade domáceho materiálu rieši problematiku žánrových syntéz ako individuálnych modelov slúžiacich na poznávanie špecifik daného piesňového žánru.

1. Základom monografií je rozpracovanie konceptu piesňového žánru na štyroch typovo odlišných prípadoch. Z hľadiska funkcií a spevných príležitostí je to kategória piesní spojených s prácou žien v prírode (trávnice), obradových piesní výročného cyklu (piesne obdobia zimného a letného slnovratu: vianočné koledy a jánske piesne) a legendických piesní (mariánske legendy). Tieto piesňové kategórie obsahujú prvky lyrického, epického a dramatického druhu.

2. Monografie vznikli so zámerom tvorby žánrových syntéz, ktoré sú orientované na mapovanie žánrových špecifik – znakov, ktoré daný piesňový žáner vyčleňujú z kontextu ostatných a jeho jedinečné, individuálne znaky zároveň prezentujú v širších, najmä sociálno-kultúrnych a historicko-vývinových súvislostiach. Prinášajú modelové riešenia štúdia žánrových špecifik. V druhom pláne zohľadňujú kritériá, vedúce k zoskupovaniu do piesňových skupín a žánrových sústav – tieto kritériá však tvoria východiskový, spoločný rámec, na báze ktorého sa štúdium individuálnych prípadov diferencuje.

Perspektívy žánrového výskumu vidíme v troch okruhoch problematiky:

- a) Pokračovanie v spracovaní jednotlivých piesňových žánrov prostredníctvom žánrových syntéz. Výber je plánovaný tak, aby sa doplnil obraz žánrovej sústavy proporčne podľa všetkých žánrových kategórií (piesne funkčne viazané, funkčne podmienené a funkčne voľné). V stave rozpracovania sa nachádzajú monografické práce o ďalších obradových piesňach výročného a rodinného cyklu; pozornosť sa bude venovať prehĺbenému spracovaniu tzv. pololudových žánrov z pomedzia písomnej a ústnej tradície; pripravujú sa sondy do piesňových žánrov ľudového duchovného spevu a do vybraných tematických piesňových skupín.
- b) Rozšírenie metodológie výskumu o nové aspekty, ktoré sa týkajú medzižánrových presahov. Majú jednak podobu prelínania jednotlivých piesňových žánrov a druhov, jednak podobu oscilácie piesňových segmentov, ktoré získavajú žánrové určenie až po začlenení do kontextu konkrétnej piesňovej skupiny. Tento prístup prinesie poznatky k zoskupovaniu piesňových žánrov do väčších celkov na základe príbuznosti v piesňovej štruktúre aj vo funkciách spevu.
- c) Otvorenie výskumu žánrových systémov (sústav) ako výskumnej oblasti, ktorej je potrebné venovať zvýšenú pozornosť. Návrhy žánrovej sústavy slovenských ľudov-

vých piesní dosiaľ ostávali prevažne v podobe schém s celoslovenskou platnosťou, ktoré sa aplikovali na regionálny a lokálny materiál s dodatočným zapracovaním regionálnych špecifik. Táto problematika sa bude riešiť na viacerých úrovniach od terénneho výskumu až po teoretické zhrnutie poznatkov. Na rozdiel od syntéz na báze jednotlivých žánrov k štúdiu žánrových sústav bude potrebné pristupovať s inou metodikou, ktorá sa premietne najmä do terénneho výskumu. Teoretická reflexia sa bude opierať o metodologické zásady, vypracované v rámci doterajšieho žánrového štúdia.

Orientácia na spracovanie jednotlivých piesňových skupín, vyčlenených na niekoľkých úrovniach žánrového štúdia (druh – žáner – subžáner), priniesla možnosť sústrediť sa najmä na špecifické znaky každej z vymedzených piesňových skupín. Žánrové syntézy sa stali prostriedkom hĺbkového štúdia, zameraného vo väčšej miere na špecifiká a odlišnosti medzi jednotlivými žánrami. Diferencujúce znaky sú však zároveň aj jedným z prostriedkov konštrukcie žánrových sústav. Ďalším prostriedkom je štúdium spoločných a príbuzných znakov, ktoré pomáhajú zoskupovať jednotlivé žánre do väčších skupín – tematických, funkcionálnych, hudobnoštýlových. Žánrové syntézy preto možno považovať za určitý predstupeň tvorby žánrových sústav.

V slovenskej etnomuzikológii sa dosiaľ pozornosť sústredila najmä na spracovanie vybraných piesňových skupín – piesňových druhov a žánrov. Táto výskumná línia sa dlhší čas rozvíjala bez toho, aby sa priebežne a rovnako intenzívne riešila aj otázka žánrového systému slovenskej ľudovej piesne. Ak spracovanie jednotlivých piesňových žánrov smerovalo k žánrovým syntézam založeným na komplexnom prístupe s interdisciplinárnym zázemím, problematika žánrových sústav ostávala v úzadí, pričom pri aktuálnom výskume sa aplikovali schémy žánrovej sústavy bez hlbšieho vnútorného rozpracovania. Táto nerovnomernosť vo vývine poznania naznačuje, že v budúcnosti bude potrebné sústrediť väčšiu pozornosť práve na problematiku žánrových sústav.⁷⁹

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA 2/0165/10.

⁷⁹ Text štúdie je rozšírenou a upravenou verziou autoreferátu doktorskej dizertačnej práce.

SUMMARY

SONG GENRES IN TRADITIONAL MUSICAL CULTURE IN SLOVAKIA

MODELS OF GENRE SYNTHESIS IN ETHNOMUSICOLOGY

Research into traditional song in Slovakia has been conducted in the context of two scholarly disciplines: ethnology (ethnography) and musicology (especially musical theory). On this basis two independent lines of research have developed, which at certain stages have had overlapping fields of interest and have worked closely together. Traditional song genres became a common ground where ethnology and (ethno)musicology combined in the closest co-operation.

Two standpoints are involved in the study of traditional song genres. On the one hand, this is specifically Slovak research, mapping the cultural history and cultural heritage of Slovakia. On the other hand, it is a theoretical contribution to the study of song genres in contemporary ethnomusicology. Taking Slovak material as an example, the study addresses the question of genre syntheses as individual models which contribute to knowledge of the specificities of the given song genre.

Conceptions of genre syntheses are based on a common outline which is adapted to the conditions of the particular material, taking genre specificities into account. The syntheses have a common content schema: history of documentation and the current state of research (sources and collectors' concepts); singing occasions and functions of singing (socio-cultural context); definition of the song genre and terminology; song repertoire; song structure and function (musical and textual components); local-regional forms; genre characterisation in the ethnic/national context; interethnic and intercultural relations. The methodology of the genre syntheses consists in a combination of various premises: confrontation of local awareness of the song genre with its analytical profile (emic/etic); the relation of stable and variable genre features; the relation between song structure and function of singing; delimitation of the song genre (core and surroundings, primary and secondary components).

Taking the example of selected song genres, we illustrate four models of genre syntheses. They relate to song categories which are distinct in terms of genesis and evolution, function of singing and links with singing occasions: songs connected with the work of women in the countryside (hay-making songs), traditional religious songs (legends of the Virgin Mary), and ritual songs of the yearly cycle (Christmas carols, Midsummer songs). While the genre syntheses are based on a common framework definition of the song genre, they are orientated mainly towards capturing the individual features of each genre in particular. They provide data about Slovak specificities, European links, contextual relations, and historical background.

The hay-making songs (*trávnice*), with a rich history of documentation and theoretical reflection, became a peculiarly attractive object of study from a number of aspects. One may judge the most significant finding to be the regional delimitation of the genre's diffusion in central and northern Slovakia, with peripheral zones in adjacent areas. 19th century Slovak intellectuals integrated the hay-making songs, as regional phenomena, into the Slovak national identity which was in process of construction and elevated them to a national symbol. While interethnic comparison has revealed the presence of genre parallels in mountain areas of a number of European regions, at the same time it has confirmed the specificity of hay-making songs for the territory of Slovakia.

Marian legends, as the most numerous repertoire of religious song epic in Slovakia, through individual song types reflect linkages with broader European contexts. At the same time, they document the important contribution of the Slovak setting to the creative reception of these songs and their further variant reworking. The songs are connected not only with devotion to the Marian cult but also with an anthropologically conditioned interest of man in an event with a mystery – thanks to this, these songs went beyond narrow confessional boundaries and became part of a generally diffused

song fund, especially for singing during the Christmas period. The transformation of legendary songs to Marian carols results from the fact that the singing of these songs was concentrated in the Christmas period.

Christmas carols from the oral tradition represent a heterogeneous repertoire, which it was possible to compare with the historical sources so as then to create a historical-evolutionary typology of the song genre. This typology helped to clarify the genetic links of the Christmas repertoire from oral tradition, on the one hand with traditional customs of carol-singing, and on the other hand with the official hymnbook repertoire, manuscript repertoire volumes of Christmas pastorelas, and songsheets with song legends.

The Midsummer songs belong to the oldest layers of traditional song culture and offer a close-up view of the interpenetration of pre-Christian and Christian elements. Analysis of the musical and textual components of this song genre has contributed towards reconstructing the ceremonial context. It has confirmed the assumption that songs with a ceremonial function conserve many contextual associations of singing which throw light upon vanished forms and semantics of ritual.

In Slovak ethnomusicology hitherto, attention has been focused on the study of selected song groups. This line of research has evolved without addressing the question of genre system. In future it will be necessary to focus more attention precisely on this area of genre study.

VIACHLASNÉ SLOVENSKÉ DUCHOVNÉ PIESNE V RUKOPISNOM EVANJELICKOM KANCIONÁLI SK-MMS, B III/107 ZO 17. STOROČIA

PETER RUŠČIN

*Mgr. Peter Ruščin, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 06 Bratislava;
e-mail: peter.ruscin@savba.sk*

ABSTRACT

The four four-part hymn adaptations in a manuscript Slovak Lutheran hymnbook without title page (SK-Mms, B III/107) are among the few documented examples of choir adaptations of Slovak hymns in the 17th century. This source, of Central Slovakian provenance, which has not been known hitherto, documents liturgical singing by Slovaks in one of the church choirs of that region at the close of the 17th century.

Keywords: Slovak Lutheran hymnbook, baroque, multi-part adaptation of Slovak hymn, boys' choir

Úvod

Evanjelický rukopisný slovenský kancionál z druhej polovice 17. storočia, uložený vo fondoch Archívu literatúry a umenia Slovenskej národnej knižnice v Martine pod signatúrou B III/107 je zaujímavý okrem iného tým, že obsahuje niekoľko zápisov viachlasných úprav slovenských duchovných piesní. Tým rozširuje doposiaľ skromný okruh rukopisných prameňov zo 17. storočia, v ktorých môžeme nájsť doklady viachlasného spevu duchovných piesní v slovakizovanej češtine. K prvým známym prameňom obsahujúcim viachlasné úpravy duchovných piesní, resp. liturgických spevov v bohoslužobnom jazyku slovenských evanjelikov patril po *Banskobystrickej agende* najmä *Lubický spevník*. Medzi notovanými jednotkami s podpísaným slovenským textom sa v ňom nachádza 5 štvorhlasných duchovných piesní, jedno päťhlasné *Te Deum*

a úvodné responzóriá k prefácii v štvorhlase.¹ Nepriamy impulz pre výskum viachlasných piesní v slovakizovanej češtine vzišiel aj z prípravy kritickej edície *Prešovského graduálu*.² Okrem evidentnej príbuznosti s *Lubickým spevníkom* a ďalšími spišskými prameňmi sa objavili aj prekvapujúce súvislosti tohto maďarského prameňa so slovenským katolíckym prameňom, tzv. *Rukopisnou podobou Cantus Catholici*.³ Iným vzácnym prameňom viachlasných úprav duchovných piesní v slovakizovanej češtine je *Spevník z Hôrky* pri Poprade, ktorý sa však zachoval v torzovitej podobe.⁴ Pramene tohto typu sa muzikologickej verejnosti postupne sprístupňujú iba v posledných desaťročiach a krok za krokom revidujú náš pohľad na tradíciu slovenskej duchovnej piesne v 17. storočí, vnímanú najmä cez tlačene kancionály *Cithara Sanctorum* a *Cantus Catholici*, kde sú notované len melódie duchovných piesní. V skutočnosti práve v tomto období doznievali podnety bohatej tradície zborovej polyfónie, ktorá sa u okolitých národov (Nemcov, Čechov i Poliakov) premietla do praxe viachlasného spevu duchovných piesní (chorálov) pri bohoslužbách. Je prirodzené, že táto prax mala odozvu aj u Slovákov či Maďarov, dokladajú ju však výlučne rukopisné pramene, nakoľko tlačene kancionály s viachlasnými piesňami sa na území Slovenska nevydávali.⁵

¹ Richard Rybář pristupoval k týmto dokladom viachlasnej praxe slovenského etnika s obozretnosťou, upozorňoval na primitívne harmonizácie, početné chyby v zápise, dodatočné vpisovanie slovenského textu k latinskej či nemeckej verzii, čím do určitej miery marginalizoval ich význam. Porovnaj: RYBARIČ, Richard: Zur Frage des sogenannten slowakischen Bestandteils in dem mehrstimmigen Gesangbuch aus Lubica (17. Jh). In: *Musicologica Slovaca*, 7, 1978, s. 218-220. Na druhej strane štvorhlasná polyfonická verzia vianočného cantia *Nastal nám den veselý z Lubického spevníka* sa dostala do antológie ukážok, ktoré tvoria prílohu jeho syntézy dejín staršej hudby na Slovensku. Porovnaj: RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 197-198.

² Okrem už skôr známych súvislostí viachlasných piesní Prešovského graduálu so slovenskými prameňmi (*Cithara Sanctorum*, *Cantus Catholici*, *Vietorisova tabulatúra*) uviedla maďarská hudobná historička Ilona Ferenczi pozoruhodnú konkordanciu torza 4-hlasnej piesne, ktorá je v *Prešovskom graduáli* zaznamenaná bez textu. Vo väzbe jednej z tlačí ostrihomskej katedrálnej knižnice sa našiel zápis 5-hlasnej verzie tej istej piesne s textom „A na zemi budiž lidem“. FERENCZI, Ilona (ed.): *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635* (Musicalia Danubiana 9). Budapest : MTA, Zenetudományi Intézet, 1988, zv. 1, s.103

³ Ide o niekoľko zápisov v *Rukopisnej podobe Cantus Catholici*, ktoré majú notovaný vrchný a spodný hlas, medzi ktorými sú 2 prázdne notové osnovy. V dvoch prípadoch tieto krajné hlasy zodpovedajú maďarským viachlasným verziám týchto piesní v *Prešovskom graduáli*. Porovnaj: FERENCZI, Ilona: Die Sätze eines ungarischen lutherischen Graduals im handschriftlichen Cantus Catholici (17. Jahrhundert). In: KAČIC, Ladislav (ed.): *Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei*. Konferenzbericht. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 2000, s. 265-273.

⁴ *Spevník z Hôrky* bol pôvodne vo vlastníctve Ľudovíta Vajdičku, dnes je v depozite Hudobného múzea Slovenského národného múzea v Bratislave. Bližšie informácie o tomto prameni pozri: HULKOVÁ, Marta: *Spevník z Hôrky a spišské rukopisné spevníky zo 17. a 18. storočia*. In: *Ad honorem Richard Rybář* (Musicologica historica I), zborník z konferencie ÚHV SAV (Bratislava, máj 2010) v tlači.

⁵ Na území Uhorska vyšla nototlač s viachlasnými školskými humanistickými ódami už v roku 1548 (zbierka *Odae cum harmonis*, ktorú vydal Johannes Honterus v sedmohradskom Brašove), napriek tomu v tlačiarňach na Slovensku nototlače s viachlasmi nevyšli ani v 17. storočí. Pokus o generálnobasovú notáciu (melodický hlas + číslovaný bas) zaznamenávame v *Cithare Sanctorum 1696*, vydané u Samuela Brewera v Levoči. Ide o pieseň Izáka Plorantia *Jezu cesto pravdivá*. Porovnaj: PETŐCZOVÁ, Janka: Slovenský prvok v hudobnom živote Levoče v 17. storočí. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XIX*, Bratislava : ASCO Art & Science, 1994, s. 71, 76-77.

K otázke autorizácie viachlasných úprav duchovných piesní

Z hľadiska tradovania viachlasných úprav duchovných piesní a ich zaznamenávania v rukopisných prameňoch je rozhodujúce diferencovať medzi autorizovanými a neautorizovanými verziami. Je to obdobný problém ako v prípade viacerých verzií textu piesne. V otázke autenticity danej verzie je vzorom práve najstarší autorizovaný tlačný prameň, ktorý v jednotlivých prípadoch môžeme považovať za „Urtext“ týchto malých kompozícií. V prípade rukopisných prameňov, aj keď sa zachoval ich titulný list a poznáme osobu pisateľa, je však situácia dosť odlišná, nakoľko musíme počítať s použitím tlačných alebo iných rukopisných predlôh. Treba vziať do úvahy aj okolnosť, že do rukopisov často zapisovali ďalšie piesne ich neskorší používatelia. Prípadný údaj o autorstve konkrétnej piesne v rukopisnom prameni spravidla nevymedzuje, či ide o autorstvo textu, nápevu, alebo zaznamenanéj úpravy. Vzhľadom na rozšírenú prax kontrafaktúr často môžeme počítať skôr s prvou možnosťou.

V dôsledku absencie kancionálových tlačí s viachlasnými úpravami slovenských duchovných piesní v 17. storočí môžeme na jednej strane tieto úpravy len veľmi ťažko autorizovať, na druhej strane je v podstate nemožné určiť pôvodnejšiu (autentickejšiu) verziu, aj keď máme k dispozícii viac prameňov na porovnanie. Výnimku tvoria kontrafaktúry úprav, ktorých autori sú známi. Spravidla však ide o kontrafaktúry nemeckých duchovných piesní, prípadne latinských hymnov.⁶

Viachlasné úpravy duchovných piesní regionálneho významu v rukopisoch z územia Slovenska

Porovnávaci výskum viachlasných duchovných piesní s nemeckým, českým alebo maďarským textom v rukopisných prameňoch 17. – 18. storočia z územia Slovenska vyselektoval okruh repertoáru, ktorý je nepochybne regionálneho pôvodu. Mená autorov týchto úprav sú až na ojedinelé výnimky neznáme.⁷ Ide zrejme o diela miestnych kantorov, pričom ich kompozičná úroveň je rozdielna. Niektoré boli inšpirované známymi úpravami z nemeckých kancionálov či všeobecne rozšírenými Goudimelovými štvorhlasnými úpravami francúzskych žalmov. Často sa v nich stretáme s primitívnym vedením hlasov s kvintovými a oktavovými paralelizmami.⁸ Špecifickým

⁶ V *Lubickom spevníku* sú takými príkladmi slovenská pieseň *Welmi milugi te pane* pri Gesiovej štvorhlasnej úprave nemeckej verzie *Herzlich lieb hab ich dich o Herr*, alebo text „Stala se gest wec přediwna“ pri štvorhlasnej úprave latinského hymnu *Fit porta Christi pervia*, ktorý je doložený v jednej norimberskej tlači z roku 1561. Porovnaj: RYBARIČ, Ref. 1, s. 218, 220; HULKOVÁ, Marta: *Lubický spevník*. In: *Musicologica slovacica XII. K prameňom hudby na Slovensku v 17. a 18. storočí*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1988, s. 30, 97.

⁷ V *Lubickom spevníku* sa ojedinele objavujú mená autorov viachlasných úprav, napríklad Martin Fabri, Karl Otto Stangen, pôsobiaci vo Švedlári, alebo bližšie neznámy And. Frant. de Hethars, ktorého pohrebná pieseň *Zu dir o Herr Gott alleine* sa zachovala v štvorhlasnej úprave v *Kruczayho spevníku* a *Kancionáli z Veľkej*. Porovnaj: HULKOVÁ, Ref. 6, s. 109-110; tá istá: Pohrebné piesne v repertoári Lubického spevníka (17. – 18. storočie). In: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, s. 221.

⁸ FERENCZI, Ref. 2, s. 98.

javom sú úpravy určené pre žiacky chlapčenský zbor, kde spodný hlas mohol byť posilnený mužským tenorom. Takéto úpravy sa vyskytujú v *Prešovskom graduáli*, *Lubickom spevníku*, *Spevníku z Veľkej*, ba aj v niektorých odpisoch v *Rukopisej podobe Cantus Catholici*, kde nájdeme basový part notovaný vo vyššej polohe. Pri porovnaní niektorých takýchto úprav z *Lubického spevníka* s verziami tých istých piesní pre klasický štvorhlas v *Kruczayho spevníku* sa ukázalo, že spravidla ide o kvartové transpozície.⁹ Princíp transpozície melódie alebo viachlasnej sadzby o kvartu nižšie bol v cirkevnej hudbe 17. storočia veľmi rozšírený a dokumentujú ho aj ďalšie pramene tohto obdobia doby z územia Slovenska.¹⁰

Charakteristika rukopisu, otázka jeho proveniencie

Kancionál B III/107 bez titulného listu z Archívu literatúry a umenia SNK v Martine má rozmery 195 x 155 mm. Obsahuje 162 listov (324 strán), na ktorých sú rukami viacerých pisateľov zaznamenané texty, v niektorých prípadoch aj melódie, resp. viachlasné úpravy duchovných piesní. Z obsahu vyplýva, že viacero pôvodných listov chýba. Neskôr bola ceruzkou doplnená foliácia (2-165), pričom na liste 7 boli napísané čísla 7 aj 8, čím sa číslovanie posunulo. Autor foliácie omylom vynechal aj číslo 66. V čase výskumu bola pamiatka pred reštaurovaním, pričom pôvodná väzba bola už značne poškodená. Je však zreteľné, že ako materiál pre väzbu poslúžili podľa bežnej praxe zvyšky starých rukopisov. Vzhľadom na to, že zlomok textov pôvodného rukopisu je ešte čitateľný, predpokladáme, že išlo o latinský breviár, pravdepodobne zo 16. storočia (obr. 1). Na zadnom prídošti je zaujímavý, žiaľ, zle čitateľný záznam: „Scriptum... [Ad]am In[st]itoris Tarcz[o] [A]nno 1655.“ Podpis „Tarczo“ nájdeme aj pod ďalším textom na tej istej vnútornej strane zadného prídoštia. Ďalej sú tu aj staršie, relatívne dobre čitateľné poznámky kronikárskeho typu, písané inou rukou, s datovaním 1599, 1609 a 1619. Pri prvom zázname sa uvádza: „Anno 1599 et 1609. Drahoty welyka byla w Uhrych. Żarnowytska čztwrt byla in summa fl.26, kr.40.“ Zrejme sa tu spomína niektorá z lokálnych mier. Z nášho pohľadu tieto poznámky, hoci staršie ako samotný kancionál, môžu naznačovať provenienciu a obdobie vzniku rukopisu. Aj keď rukopis nemusí pochádzať priamo z lokalít v blízkosti Žarnovice, prikláňame sa k možnosti, že vznikol v regióne na západ od stredoslovenských banských miest. Ako ďalšiu okolnosť v prospech tejto hypotézy môžeme spomenúť poznámku nad piesňou *Vím ja jeden stromiček jest pekna oliva* na fol. 129'-130: „Anno 1666 à Domino Tarnocio Episcopo Martini Superintendent Prividiensi.“ (obr. 2). Autora tejto slovenskej piesne,

⁹ Porovnaj: RUŠČIN, Peter: Repertoár Kruczayho spevníka v stredoeurópskom kontexte. In: *Štylotvorné prvky vo vokálnej a inštrumentálnej hudbe 16. – 18. storočia*. Prešov : Súzvuk, 2003, s. 69-70.

¹⁰ Napríklad v polychorických skladbách zapísaných v spišských tabulatúrnych zborníkoch je často uvedený pokyn na transpozíciu celej sadzby spôsobom „General per 4tam“, pričom sa občas vyskytujú aj pokyny na transpozíciu v inom intervale, avšak vo výrazne menšej miere. Porovnaj: PETŐCZOVÁ, Janka: Vokálna polyfónia v spišských tabulatúrnych rukopisoch (poznámky k vybraným problémom notácie, transkripcie, inštrumentácie a interpretácie). In: RUŠČIN, Peter – MEDŇANSKÁ, Irena (eds.): *De Musica. Zborník Katedry hudby Prešovskej univerzity v Prešove*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, 2010, s. 51-52.

ktorú nachádzame aj vo vydaní *Cithary Sanctorum* z roku 1696, slovenská hymnológia doposiaľ neidentifikovala.¹¹ Vzhľadom na to, že ju pisateľ rukopisu pripísal Martinovi Tarnóciemu a uvádza aj rok jej vzniku, je pravdepodobné, že pôsobil v oblasti, kde bol spomínaný superintendant dobre známy. Ako je známe, Martin Tarnóci, rodák z Beckova, bol od roku 1656 až do bratislavských súdnych procesov biskupom nitrianskej, tekovskej a bratislavskej župy.¹² Do úvahy by teda prichádzali aj lokality z oblasti Hornej Nitry, alebo pomedzia medzi nitrianskou, turčianskou a tekovskou stolicou.

Zatiaľ nemôžeme zodpovedať otázku, či spomínaný Adam Institoris (s prírmením Tarczo), ktorého tožnosť nám nie je bližšie známa, bol naozaj prvým zapisovateľom kancionálu a či by sme mohli rok 1655 považovať za *terminus a quo* vzniku jeho najstaršej časti. V súvislosti s prírmením „Tarczo“ by prichádzal do úvahy jeho poľský pôvod. Je zaujímavé, že na fol. 39 je zapísaná pôstna pieseň *Rozmýšľajmež dnes* v pôvodnej, poľskej verzi *Rozmysslaymyż dyss wyerni Christyane* s notovanou melódiou, aj keď text českej verzie (bez nápevu) je zapísaný už predtým, na fol. 30. Pokiaľ ide o dobu vzniku, do rukopisu zapisovalo viacero pisateľov (identifikovali sme 3 – 4 ruky), posledný z nich pravdepodobne až koncom 18. alebo začiatkom 19. storočia. Najstaršia časť bola zapísaná zrejme v 2. polovici 17. storočia. Do tejto časti patria aj štvorhlasné úpravy niektorých duchovných piesní. Presnejšie datovanie rukopisu môže objasniť detailnejší filologický rozbor pamiatky, sekundárne aj komparácia piesní starších častí kancionálu, z ktorých viaceré poznáme až z neskorších vydaní *Cithary Sanctorum* na sklonku 17. storočia.

Obsah rukopisu

Členenie kancionálu vcelku rešpektuje základnú osnovu evanjelických spevníkov tej doby:

- piesne na hlavné sviatky roka vrátane chorálnych antifón, hymnov a sekvencií;
- piesne cez rok, najmä na evanjelium, pred a po kázni;
- žalmy (strofické úpravy, aj v próze);
- príležitostné piesne (s prevahou kajúcnych);
- ranné a večerné piesne.

Väčšia časť piesní rukopisu je známa z vydaní *Cithary Sanctorum* zo 17. storočia. Špecifikum predstavuje početná skupina piesní na evanjeliové čítania rozdelená na jednotlivé nedele cez rok, počnúc sviatkom sv. Trojice. Šlo o tematicky zamerané piesne, v ktorých je tlmočená ústredná myšlienka недеľného čítania a kázne. V zásade plnili tieto piesne tú istú funkciu ako duchovné koncerty a neskôr chrámové kantáty v cirkevnej hudbe vyššieho žánru: koncentrovali účastníkov bohoslužby na hlavné evanjeliové posolstvo nedele. Väčšinu piesní tejto skupiny nepoznáme z kancionálo-

¹¹ Cithara Sanctorum... W Lewočky... 1696, s. 746.

¹² V tejto súvislosti je zaujímavé, že pisateľ uvádza M. Tarnóciho ako superintendanta z Prievidze. Martin Tarnóci pôsobil v Prievidzi ako farár v rokoch 1652 – 1660, keď ho vyhnala grófka F. Pálfiová. V roku 1666 už teda v Prievidzi farárom nebol, v tom čase spravoval faru v Diviakovciach nad Nitricou. Titul „superintendant z Prievidze“ mu zrejme zostal ako pripomínka nespravodlivého vyhostenia z úradu správcu prievidzskej fary. Porovnaj heslo „Tarnóci, Martin“. In: *Slovenský biografický slovník*, zv. 6, Martin : Matica slovenská, 1994, s. 28-29.

vých tlačí, sú to kontrafaktúry na známe nápevy, najčastejšie na obecné nôty. Vo vydaniach *Cithary Sanctorum* táto skupina piesní nie je natoľko výrazná, avšak zdá sa, že v slovenských evanjelických cirkevných obciach existovala potreba poriadku piesní k liturgickým čítaniam počas roka, nakoľko v druhom vydaní kancionála *Písniční knížečka* od Eliáša Mlynárových (Kežmarok, 1707) bola k obsahu predchádzajúceho vydania pridaná samostatná skupina piesní s titulom „Nedelnj Pjsničky na Ewangelia“. V porovnaní s rukopisom B III/107 ide o odlišné texty, aj keď sú to tiež kontrafaktúry na známe melódie. Na rozdiel od nášho rukopisu tu nájdeme piesne na všetky nedele cirkevného roka od adventu až do 27. nedele po sv. Trojici, zatiaľ čo v rukopisnom prameni táto skupina zahŕňa len nedele po veľkonočnom období, končiac adventom.¹³

Rozpis piesní rukopisu B III/107

- Fol. [číslo piesne]¹⁴ Incipit
- 2 *Pjsne Adwentnj.*
[1] *Prwnj. O čtwwm prjchodu Pane. Menschen Kindt merck Wesele zpjwegme*
- 2' [2] *Kyrie Adwentnj. Hospodine Otče žadaucy*
Et in terra. Muže se spjwati obecné gako: Ay Panna gest pozdrawená
[3] *Pjsen o poselstwj Andelskem. Poslan gest Archanděl*
- 3 [4] *Veni redemptor gentium. Prid' pohanůw Spasenj*
- 3' [5] *Gjna o padu prwnjch rodičůw. Moc Božj diwna*
- 4 [6] *Gako: Prid' pohanůw Spasenj. Nun komm der hei[den] Chwala Bohu wečnemu*
[7] *Gjna. Gako: Wessele spjwegme, Boha etc. Gottes Sohn Syn Božj gediný*
- 4' [8] *Dominica II. Adv. Gako: Ma dusse se nespusteg... Wzhuru! wernj krestiane*
- 5 [9] *Pro Dominica II. Adventus. Giž nastawa ten čas prawe*
[...]
- 6 *Pjsne, o narozenj Pana Krysta.*
[10] *Podekugmež wssickni, spolu, Panu Bohu nassemu*
[11] *Kyrie, Fons bonitatis. Hospodine, Studnice dobroti*
- 6' [12] *Patrem. Gako: Zwestugem wam radost. Werjme srdečne, w gedineho Boha*
- 7 [13] *Gjna Pjsnička. Nastal nam čas welmi wesselj*
- 7' [14] *Gjna. Mé srdce tobe darugi negmilssj Gežissj*
[15] *Gjna. Gelobet seystu Jesu Christ etc. Pochwálen buď Gezu Kryste*
- [číslo 8 vynechané]
- 9 [dokončenie „Pochválen buď...“]
- [...]
- 10 [16]? ... Alleluja, radugme se tomu hosty
[17] Gyž slunce z hwezdy wyslo

¹³ KENDROVÁ, Zlatica: *Príspevok k výskumu hudobných prameňov barokovej evanjelickej duchovnej piesne na Slovensku – Spevník Eliáša Mlynárových* (rigorózna práca). Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2011, s. 30; 41-44.

¹⁴ Číslované sú len strofické piesne, nie prozaické texty. Piesne alebo texty v próze, pri ktorých sú notované nápevy, označujeme hviezdičkou. V prípade, že ide o chorálnu notáciu, je za hviezdičkou v zátvorke skratka „ch“. V prípade, že ide o viachlasnú úpravu, počet hlasov je uvedený v zátvorke.

- 10' [18] Ey Panenka, premyleho Synka
 11 [19] Nastal nam den weseli, bezewsseho smutku
 11' [20] *Matutina*. Gežyssy narozeny, Dytatko premyle
 12 [21] *Alia matutina*. Syn Božj se nam narodyl
 12' [22] Krystus Syn Božy narodyl se nyny
 13 [23] Angelowe, ty poslowé su spywali
 [24] Bůch se nam nini narodyl
 13' [25] *In Novo Anno canenda*. Wesel se lydske Stworenj
 14 [26] *Alia*. Každy krestan ma se slussne radowatj
 14' [27] Puer natus in Betlehem, unde gaudet
 [28] Powecte Pastyrowe, co gste wydeli nowe
 [...]
 15 [29] ?... narodyl Spasitel weliky. Radugte se y wy nedużywy lyde
 15-16 [30]* *Vel ad notam. Djtě se nam narodilo etc.* Prychazym k wam z Nebe ninj
 16-17 [31]* Na Božj Narozenj, radugy se Angele
 [32] *Ad Notam: Von Hymmel etc.* Z Nebe pryssedssj Angele
 17-18 [33]* *In Summa I. Ferie* Weselim hlasem spywegme
 18-19 [34]* *In Festo Trium Regum*. Try kraly znamenali
 19-20 [35]* *In Novo Anno*. Chwaltež wy dytky se mnu sweho Stworitele
 20-21 [36] Slawne budem spywaty, nowinu zwestowaty
 22 [37]* Wssem wec dywna neslichana
 [38] *De Cana Galilaea*. Mesyass pryssel na swet prawdywy
 22' *(ch) *Antiphona ad Psal. de Nativitatis Domini*. Dominus dixit ad me
 23 [*Psalmus* 2.] Quare fremuerunt gentes
 23 *(ch) [*Antiphona*] Tanquam sponsus procedens, de thalamo suo
 [*Psalmus* 19.] Coeli enarrant gloriam Dei
 24 *(ch) *Antiphona ad Psal. in Resurr. Domini* Ego sum qui sum
Psalmus Primus. Beatus vir qui non abiit
 25-26 [39]*(4) Čas k radostj weselosti
 26'-27 [prázdne]
 27-28 [40]* Hospodyne Otče žaducj
 28-29 [41]* *Patrem*. Wermež w Boha gedneho
 30 [42] Rozmysleggmež dnes, o werni krestane
 30' [43] Krystus pryklad pokory Bůch nass mylostywy
 31' [44] O welika mylost Syna Božyho
 32 [45] Gestyt psano dawnym rokem
 33 [46] O Gezu Kryste, Spasyteli nass
 [47] Ach, Otče můg wzhledniž z Nebe
 33' [48] Podekugmež Krystu Panu
 34 [49] *In Matutinis...* Genž gsy trpel za nas
 34' [50] *Dominica Invocavit, ex Evangelio*. Stworytel Nebe y Zeme, chtel tomu sam
 35 [51] *Dominica Reminiscere. ad notam Deg nam pokog Hosp.* Byla žena kananegska
 36 [52] *Dominica Laetare, Dominica Palmarum*. Nebesky Pan, aby dokazal k nam
 36' [53] *In die viridum*. Pan Gežyss k lydu wernemu
 37 [54] *Sub Communion*. Wzal chleb telem swym gest nazwal

- 37' *(ch) *Ad Praefationem*. Amen. Amen. I z Duchem twym
 38 [55] *De Sept. Verbis Chr...* *Nota Rozmisslegmež dnes*. Pan Gežiss Krystus Syn Božy
 [...]
 39 [56] ?... O Beranku newynnj na drewe kryže umrtwen
 [57]* = [42] *Rozmysslaymyž dyss wyerni Christyane*
 40 [58] *Ad Notam Žalostne kwylým na tento...* Co gsy učinyl negssladssy Gežyssy
 41 [59]* *Salve mundi Salutare...* Zdraw bud predrahy Gežyssy
 41-42 [60]*(3) Ach ya Matka zarmucena
 42' [61] *Gjna*. Kryste pro nasse spasenj
 [...]
 43 [62]*(3) ?... Ach mŭg Gežyssy ya sem ya
 [63] *Suspirium, post sacra!* O Pane Gežissy Kryste nasse potessenj
 44 [64] *Piseň o umučenj Pane*. O lasko ma uslyss mne te milugjcyho
 [65] *Gjna*. Umučenj nasseho Pana Gezu Krysta, waž každeho
 45 [66] *Gjna*. O Pane, genž sy trpel
 46 [67] *Et in terra, Paschale*. Slawa Bohu na wisosti
 [68] *Credo*. *Jako Krystus Gežjss Nazaretský*. Weryme w wsemohucyho
 47 [69] *Alia*. Den wzkryssenj Gezu Krysta
 [70] *Alia*. Bŭh nass wssechmohaucy
 48 *(ch) [Introitus] Syn Božy umrel z mrtwych wstal na zemj
 48-49 [71]* Pane mocny Bože wečny
 49-50 [72]* Slawa na wysostech Bohu
 [73] Tak gest tento den slawnj
 50-51 [74]* *Surrexit Christus hodie*
 [75] Den Wzkryssenj Gezu Krysta
 51-52 [76]*(ch) *Prosa Victimae paschali...* *In Matutinis...* Nuž welikonočny chwalu
 52-53 [77] Wzkryssenemu, Krystu Panu
 53' [78] Gežyss Krystus Spasytel nass
 [79] Wstal gest tegto chwyle
 54' [80] Wzkryssenj Spasytele sweho
 55 [81] Radugme se wssycknj nini
 56 [82] Tretyho dne wstal Stworytel
 57 [83] Gezukryste Wykupytelj, genž wstal
 58 [84] Leto chwyle tegto
 58' [85] *Pro pluvia...* Bože Abrahamŭw
 59-60 [86]*(4) Zkrussenosty srdce sweho
 60-61 [87]* Krystu Panu k gehu chwale
 [88] *Alius textus ad hanc melodiam*. Slawne wssyckni pospewugme
 61-62 [89]* *Patrem* Otce Negmylostywegssyho
 62' [90] *Ad notam Slawa na wysostech Bohu etc.* Ke cty Krysta Spasitele
 63 [91] *De Ascensione Christi*. *Gako: Bŭh nass wssemohaucy*. Gjž na Nebe wstupil
 63' [92] *Gako: Wstaupil gest Krystus na Nebe: Z wytezstwj Gežisse Pána*
 64 *(ch) *Introitus de Ascensione Domini...* Mužy Galylegssty, co se dywyte
 64-65 [93]* *Kyrie de Ascensione Domini in Coelum*. Hospodyne Wečnj Otče

- 65' [94] Wstupyl gest Krystus na Nebe dokonal
[číslo 66 vynechané]
- 67 [95] *Ad notam Wzkrisenij Spasitele sweho etc.* Wstupenij gyž pamatugme
- 68 [96] *Ad notam Gežyss K: Spasytel nass smrt etc.* Gežyss Krystus wssechmohucj
- 68-69 [97]* Wstupyl na Nebe Rek prawy
- [98] *Alius textus.* Wstupil gest Krystus na Nebe, Alla, genž gest Kral
- 69-70 [99] *Et in terra. Ad notam Tretyho dne wstal Stworitel etc.* Slawa Bohu na wysosty
- [100] Wstupyl gest Krystus na Nebe, Alla, aby werne
- 70' [101] *Ad Notam Wzkryssenemu Krystu...* Wstupenemu, Krystu Panu
- [102] Wstupyl gest Krystus na Nebe, Alla, aby werne (oproti č.100 viac strof)
- 71' [103] *Kyrie Swatodussnj. Gako O Kryste knjže pokoge.* Bože smilug se nad nami
- 72-73 [104]* *Kyrie Pentacostale.* O Nebesky Bože Otče wečnj
- 73-74 [105]* *Prosa. De Spiritus Sancti.* Nawsstew nas Dusse Swaty
- 74-75 [106] Spiritus Sancti gratia
- [107] Duch Pane swu Swatu mylostj
- [108] *Gina pjsnička.* Prygdiž Dusse Swatj
- 75' [109] Poprosmež Ducha Swateho
- [110] Poprosmež my Pana nasseho Gezu Krysta
- 76 [111] Dnessniho dne splnylo se
- 77' [112] *Ad melodiam Wskrisenij Spasitele sweho etc.* Zeslani Ducha Swateho slawic
- 78 [113] *Invocavit Spiritus Sancti...* Otče nass mily Pane
- 78' [114] *Patrem. Gako: Duch Pane swu s. Mylosty.* Weryme wssyckny w Boha
- 79 [115] Tessytely Dusse Swaty w darych Nebesky bohaty
- 79' [116] *Nota Poprosmež Ducha Sw.* Wytag sladky Tessytelj
- 80 [117 = 109] *Gjna.* Poprosmež Ducha Swateho
- 80' [118] *Gjna.* Požadegmež Ducha Swateho, za dar wjri
- 81' [119] *Credo. Gako: Duch Swaty swau Preswatau milostj...* Werjme wssicknj w Boha
- [120] *Gjna, Gako: Ach Bože pohled z Wysosti.* Dusse Swaty, pomožiss nám
- 82 [121] *Gjna gako: Gak pekne swjti Dennice.* Ach prigdiž k nam Dusse Swaty
- 83-84 [122]*(4) Hospodyne Wssechmohucy
- 84-85 *(4) Kryste z Nebe poslany
- 86 *(ch) *Introitus Sacro Sanctae Trinitatis.* Požehnana bud welebna
- 86-87 [123]* (iný nápev) Hospodine Wssechmohucy
- 87-88 [124] A na Zemi budiž lidem
- [125] Veni Sancte Spiritus, reple tuorum
- 88' [126] *Patrem Commune.* My wssyckni weryme w gedneho Boha
- 89 [127] *Patrem Festivale.* Wermež w Boha Otce wsseho Stworitele
- 90 [128] *Aliud Patrem.* Weryme w Boha gedneho
- 90' [129] *Dominica 1. Trinitatis. q. Buch ohnem...* Chwalen bud wečne Hospodyn
- 91 [130] *Alia tono eadem.* O Trogice negswategssi, o gednoto negslawnegssj
- 91' [131] *Dominica 1. Trinitatis.* Swaty Lukač we čžtenj, o Bohačj zmyňku činj
- 93 [132] *Dominica 4. Trinitatis.* Gežyssy wečnj Bože, wssecka ma nadege
- 93' [133] *Dominica 5. Trin: ad melodiam: Zdrž nas...* Zastupowe z lasky k Bohu
- 94 [134] *Dominica 6. Trinitatis.* O blahoslawenij čžlowek

- 95 [135] *Dominica 7. Trin: & Laetare.* U tebet gest darůw dosty
 96 [136] *Dominica 8. Trinitatis, ad notam: O Kryste knjže...* Bože smutnych potessenj
 96' [137] *Dominica IX. & 22. q. Bůch ohnem etc.* Bože Wečnj Hospodine
 97 [138] *Dominica X. Trinitatis. Aufer immensam...* Odwrat o Bože, hnew swůg
 97 [139]* *O yak hrozna trapeňj prissla na krestanj*
 99 [140] *Dominica 13. Trinitatis.* Wolam k tobe we dne w nocj
 100 [141] *Dominica 14. Trinitatis.* Wssechmohucj Wečnj Bože, w sameho te duffam
 100' [142] *Wssechmohucj Wečnj o Bože můg*
 101 [143] *Dominica 15. Trinitatis.* Y proč se tak rmutiž o srdce me
 102 [144] *Alia. q. Chwaltež wy wssicknj se mnůw.* Ma dusse se nespusteg
 103 [145] *Dominica 16. Trin: de Calamitate...* Čžlowek hryssnj w Swete
 103' [146] *Dominica 17. Trinitatis.* Pamatug čžloweče proč te Pan Bůch stworyl
 104' [147] *Dominica 18. Trinitatis.* Pan Bůch gest syla ma
 105 [148] *Dominica 19. Trinitatis.* Pane w prchliwosty tweg
 105' [149] *Dominica 20. Trinitatis.* Yakt pekne swyty dennice
 106' [150] *Dominica 21. Trinitatis.* Když gsme w negwetssym suzenj
 107 [151] *Alia.* Takliž ya predce w uskosty
 107' *Dominica 22. Trinitatis. Quaere sub D[ominica] 9.* Bože Wečnj Hospodine
 [152] *Dominica 23. Gestlit Bůch s namy nebude*
 108 [153]* *Dominica 24. Trinitatis.* Pane Bože, Wečnj Otče, prosym tebe
 109 [154] *Alia.* Usliss prozby moge Bože lytostywy
 109' [155] *Dominica 25. Trinitatis. De extremo judicis...* Gyž poslednj časowe
 110' [156] *Dominica 26. Trinitatis.* Blyžit se gyž wečne leto
 111' [157] *Dominica 27. Trinitatis.* Gdyž ten prygde prehroznj den
 112 [158] *De Oratione Dominica.* Otče nass genž w Neby bydliś
 112' [159] *Alia de Oratione Domini.* Modleme se Otcj swemu
 113' [160] *Alia de Oratione Dominica.* Bože Otče nass genž gsy na Nebesich
 114 [161] *Bůch ohnem Swateg swetlosty*
 114' [162] *Hospodyn račyž, sam Pastyr mug byty*
 [163] *O Kryste, Kniže pokoge*
 115' [164] *Pysen nabožna.* Jezu pryspeg k spomoženj
 116 [165] *Dominica 9. Trin: q. Bůch ohnem.* Poslysste, co dnes k wam prawy
 117 [166] *Dominica 10. Trin: q. Dobrotj lasky plnj.* Když se Krystus približal
 118 [167] *Dominica 20. Trin: q. Pamatiž čłoweče proč.* Krystus w podobenstwy
 118' [168] *Dominica 8. Trin. ad melodiam O blahoslaweny...* Dobrotywe dytky slysste
 119' [169] *Dominica 16. Trin: ex Germanico Ich hab mein Sach...* Bože tobe se pod-
 dawam
 121 [170] *Za pokog... ad melodiam: Zachowag nas pry swem...* Bože Otče Nass ne-
 besky
 122 [171] *Contra belli furorem...* Darug nas Pane mudrosty
 123' [172]* *Yak žywyh wod gelen žada*
 124' [173] *Dominica 2. Trin: Dekugemet Obrance...* Bůch nass Wečnj a Nebesky
 125' [174] *Dominica 7. Trin:... O blahoslaweny...* Nykdy Bůch sprawedliwego, neo-
 pussty

- 126 [175] *Dominca 8. Trin:.... Pane B. smilŭg se* Mame se warowaty falessnych pro-
rokŭw
- 127 [176] *Dominica 11. Eadem Melodia.* Dwa lyde stupowaly do Chramu Bożyho
- 128-129 [177]*(4) *Patientia* gest bylyna
- 129' [178]* *Anno 1666 à Dno Tarnocio...* Wym ya geden stromiček
- 131 [179]* Wolam k Tobe myly Pane
- 131' [180]* Ach Bože mŭg, ya sluha twŭg
- 132-133 [181]*(3) Bože Stworytelj Otče nass premyly
- 133-134 [182]* Chwaltež Pana neb slussy
- 134' [183] *Ad notam Patientia.* Fides wyborna, spasytedlna
- 135-136 [184]*(3) Ach yak prežalostne Cyrkew Swata kwyly
- 136-137 [185]* Bože sylny, yak su mnozy
- 137' [186] *Ad notam Uslyss prozby.* Wssechmohucy Bože w nynejssy tesskosty
- 138 [187]* Gežyssy Bože mŭg, ya geden hryssnyk twŭg
- 138' *Antiphona ad Parasceves.* Popreg mi sstatneho potem, z sweta odebrany
- 139 [188] *Pysne nyektere po kazanj Słowa B. Dominica 1. Trin:* O Bože mŭg my-
lostywy
- 139' [189] Zachoweg nas pry swem Slowu
- 140 [190] Zdrž nas Pane pry swem slowu
- [191] Uslyss nasse Modlytby, Wssechmohucy Pane
- 140' [192] Dobrorečmež Panu Bohu
- [193] Bŭch pro nasse zlosty
- 141 [194] *In Festo Petri & Pauli.* O Bože slyss me wolanj
- 141' [195] Dobroty lasky plny
- 142 [196] *Poenitentialis.* Wssechmohucj wečnj Bože, ya se sam wyznawam
- [197] *Dominica 9. et 22. Trin...* O mylosrdnj Bože nass, kteriž neposlussnich
- 142' [198] Ne w prchlywosty twogeg Pane
- [199] Bože uslyss modlytbu mu
- 143 [200] *Yako: Bŭch ohnem swate swetlosti.* Požehneg nas Bože Otče
- 143' [201] Myly Pane deg hodne slyssety
- [202] *Pro pacem.* Pane Bože Wssechmohucj, k tobe my wssyckny
- 144 [203] *Alia pro pacem...* Deg nam pokog Hospodyne, tebe prosyme
- [204] *Alia pro pacem tono eadem.* Deg nam pokog Hospodyne, w nasseg kragyne
- 144' [205] *Dominica 2. Trin: q. Zdrž nas Pane.* Mocnj Bože pohled na nas
- 145 [206] Otče nass w Nebj s tebu, wsse učyneno
- [207] *Dominica 6. Trin: q. Zachowag nas pri swem...* Człoweče chcessli dogyty
- 145' [208] *Dominica 7. Trin...* Dekugte Panu z gehu dobrodenj
- 146 [209] *Alia versio ejusdem melodie:* Dekugte Panu neb gest dobrotywy
- 146' [210] *Alia versio ad tono eadem.* Dekugte Panu neb gest gyste dobry
- [211] *Pro pacem.* Rač nam popryty Otče nass pokoge
- 147 [212] *Ad notam. Pane B. budiž chwala.* Chwala tobe Pane Bože
- [213] Poděkugmež wssycknj Panu Bohu na wysosty
- 147' [214] O Pane smylug se nad nami
- 148 [215] Acž mne Pan Bŭch račy trestaty

- 148' [216] Chwaltež Hospodina wssecko stworenj
[217] *Na den blahosl. Trogyce. Yako: Yak pekne swyty...* Pochwalmež Boha nasseho
- 149 [218] Psallite voce Deo
- 149' [219] Sprawedliwi plesagte, w Panu Bohu dadegy megte
[220=216] Chwaltež Hospodina wssecko stworenj
- 150 [221] *Ad notam Zachoweg nas pri swem S: Wssechmohucy wekŭw kraly*
- 150' [222] *Gina... Gako: O yak smutna trapeňj. Smilug se a slitŭg se*
[223] *Gjna. Yako: Když gsme w negwetssjm sauženj: O dobrotiwy Otče mŭg ja gsem*
- 151 [224] *Pokanj Pjsnička. Yako: Yat' w Boha mileho: Kam se utěci mám, gsuc skličěn*
- 151' [225] *Gjna. Yako: Ach Gott und Herr... Ach mŭg Bože wjss gak mnohe*
- 152 [226] *Auff meinen lieben Gott etc. Yat w Boha mileho*
[227] *Ach Gott erhör mein Seüftzen etc. Ach Bože slyš me lkani*
- 152' [228] *Gjna... Ach Bože pohleď z wysosti*
- 153 [229] *O Krjži. Kdo gen na Boha se spoljha*
- 153' [230] *Hrjssnj. Poenitentialis. Ach co smutny mam činitj?*
[231] *Aus tieffer Noth. Z hlubokostj wolam k tobe*
- 155 *(ch) *Žalm CIX. Rekl Pan k Panu memu*
- 155' *Žalm CX. Chwality budu tebe Pana w celem srdcy swem*
- 156 *Žalm CXI. Blahoslawenj muž kterýž se bogy Pana*
- 156' *Žalm CXIII. Chwaltež Služebnicj Pana*
- 157 *Žalm CXIX. Chwalte Pana wssyckni Narodowe*
Žalm 23. Hospodin gest Pastyr mug
- 157' *[Žalm] CXX. Nebudeli Hospodin stawety*
- 158 *[Žalm] CXXVIII. Blahoslawenj každý kdo se bogy Hospodina*
[Žalm] CXXXIII. A yak gest to dobre a yak utessene
- 158' [232] *Wečerny Pysne. Dekugemet Obrance nass*
- 159 [233] *Kryste swetlo wssech temnosty*
- 159' [234] *Podwečer twa čeladka*
- 160 [235] *Den se sklonuge k skonanj*
- 160' [236] *Na lŭže gduce*
- 161 [237] *Zustan s namy Kryste myly*
[238] *Pochwalmež Pana Boha, za dobrodenj mnoha*
- 161' [239] *Kryste genž gsy swetlo y den*
- 162 [240] *Ad notam Zachoweg nas pry swem slowu etc. O nass mili Otče z Nebe*
[241] *Alia... Pry skonanj dne toho za ochranu*
- 162' [242] *Gyž se prybližil čas nočni*
- [... Písně ranné]
- 163 [243] *... Degž to z milosti otcowské*
[244] *Gjna. Ay wstáwágjce rano z sweho lŭže*
- 163' [245] *Gjna. Otče Bože wssemohaucy, slawni a diwny w swe moci*
[246] *Gjna. Dekugiť milý Pane, zdaru Otcowske pomocy*
- 164' [247] *Gjna. Chwala buď na wysosti otci laskawemu*
- 165 [dokončenie „Chwala buď na wysosti“]

Štvorhlasné úpravy piesní z rukopisu B III/107

Ide o štvorhlasné verzie duchovných piesní *Čas k radosti veselosti*, *Zkrušenosti* (*Z skrušenosti?*) *srdce svého*, *Hospodine všemohúci* a *Patientia jest bylina*. Sú zapísané na fóliách 25-26, 59-60, 83-85, 128-129. Na základe duktov písma predpokladáme, že ich zapísal jeden pisateľ, od ktorého pochádza väčšina zápisov najstaršej časti kancionála. Azda kvôli použitiu iného brka resp. atramentu sú navonok viditeľné určité rozdiely medzi týmito zápsmi, čo by mohlo viesť k domnienke, že ich zapisovali dvaja rôzni skriptori. Hoci nemožno vylúčiť ani túto možnosť, na základe spomínaných spoločných duktov obidvoch verzií písma sa skôr prikláňame k názoru, že všetky štvorhlasné úpravy zapisoval ten istý pisateľ, avšak s určitým časovým odstupom. Na základe porovnávania s písmom prvotných a dodatočných zápisov v kancionáli by sa dalo predpokladať, že najstaršie sú úpravy piesní *Zkrušenosti srdce svého* a *Hospodine všemohúci*, ktoré boli zapísané približne v rovnakom období. O niečo mladší je záznam štvorhlasnej úpravy piesne *Čas k radosti veselosti* a zrejme ako posledná bola zapísaná úprava piesne *Patientia jest bylina*. Samozrejme, táto úvaha je len hypotézou a čas zápisu viachlasnej úpravy piesne nemusí súčasne znamenať dobu jej vzniku, iba ak by sme jej autorstvo mohli jednoznačne pripísať skriptorovi.

Zaujímavou okolnosťou je slovenský pôvod textov upravovaných piesní. S výnimkou nápevu *Omnis mundus jucudentur* platí to isté aj o melódiách. To podčiarkuje ich význam práve v súvislosti s viachlasným cirkevným spevom Slovákov. V každom prípade niet pochyb, že ich autor pôsobil a tvoril v slovenskom etnickom prostredí.

Čas k radosti veselosti

Text piesne je doložený v *Cantus Catholici* 1655 ako najstaršom doposiaľ známom prameni. Jeho autora nepoznáme. Domnienky o ľudovom pôvode sú zatiaľ

Príklad 1: *Čas k radostj weselosty* (f 25-26)

Čas k ra - do - sti, ve - se - lo - sti,
Neb Bůh več - ný, ne - ko - neč - ný

Čas k ra - do - sti, ve - se - lo - sti,
Neb Bůh več - ný, ne - ko - neč - ný

Čas k ra - do - sti, ve - se - lo - sti,
Neb Bůh več - ný, ne - ko - neč - ný

Čas k ra - do - sti, ve - se - lo - sti,
Neb Bůh več - ný, ne - ko - neč - ný

sve - tu na - ro - dil se z Pan - ny. R: V mes - te Be - tle - he - me,
 sve - tu na - ro - dil se z Pan - ny. R: V mes - te Be - tle - he - me,
 sve - tu na - ro - dil se z Pan - ny. R: V mes - te Be - tle - he - me,
 sve - tu na - ro - dil se z Pan - ny. R: V mes - te Be - tle - he - me,
 v jes - lič - kách na sla - me le - ži ma - lé Pa - cho - lá - tko na zi - me. na zi - me
 v jes - lič - kách na sla - me le - ži ma - lé Pa - cho - lá - tko na zi - me. na zi - me
 v jes - lič - kách na sla - me le - ži ma - lé Pa - cho - lá - tko na zi - me. na zi - me
 v jes - lič - kách na sla - me le - ži ma - lé Pa - cho - lá - tko na zi - me. na zi - me

1 v origináli: h

2 v origináli: f¹

3 v origináli: d¹

málo podložené.¹⁵ Skutočnosťou však je, že pieseň sa neskôr udomácnila v slovenskej folklórnej tradícii a stala sa jednou z najrozšírenejších vianočných piesní u nás.¹⁶

¹⁵ V kontexte celej skupiny vianočných piesní v Cantus Catholici je evidentné, že niektoré z nich mali väzbu na ľudovú tradíciu, veď okrem iného sa tu nachádza aj pieseň na trojkráľovú obchôdzku *Dejž Pán Bůh večer vždy veselý*. Ladislav Burlas pred vyše polstoročím v súvislosti s CC 1655 definoval piesne „ľudového domáceho pôvodu“ medzi ktorými spomína aj *Čas radosti veselosti*, usiloval sa ich však vymedziť na základe tonality, melodiky či formy melódie a nevychádzal primárne z textu. Porovnaj: BURLAS, Ladislav: *Duchovná pieseň*. In: BURLAS, Ladislav, FIŠER, Jan, HOŘEJŠ, Antonín (eds.): *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Bratislava, 1954, s. 93. Pôvod textu zostáva naďalej neobjasnený, pričom nemožno vylúčiť autorský podiel Szöllősiho, ani inšpiráciu z ústnej ľudovej tradície.

¹⁶ K variantom tejto piesne v ľudovej tradícii porovnaj: URBANCOVÁ, Hana: *Vianočné piesne medzi písomnou a ústnou tradíciou. Vzťah folklórneho materiálu k historickým prameňom 17. – 19. storočia*. In: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Vianoce a hudba* (Studia ethnomusicologica II), Bratislava, Ústav hudobnej vedy SAV, 2002 s. 124-125.

V tlačennom katolíckom spevníku má iba 2 strofy. *Cithara sanctorum* obsahuje túto vianočnú pieseň až od vydania 1674, tu je však minimálne upravený text z *Cantus Catholici* rozšírený o tretiu strofu. Zaujímavé je, že v *Cithare* je pieseň radená bezprostredne za latinským cantiom *Omnis mundus jucundetur* s nadpisom „Bohemice“, aj keď zjavne nejde o preklad latinského textu, iba o príbuznosť nápevu. Potvrďuje to aj skutočnosť, že *Cantus Catholici* má pri tomto latinskom cantiu slovenský preklad *Vesel se dnes lid krestianský* a pieseň *Čas radosti* sa nachádza na inom mieste kancionálu, mimo kontextu tejto latinskej verzie. Zápis v B III/107 má podobne ako v *Cithare Sanctorum* tri strofy, prvé dve však majú bližšie k staršej verzii v *Cantus Catholici*:

CC 1655	CS 1696	B III/107
1. Čas Radosti, weselosti Swetu nastal ňynj. Neb Bůh večný, nekonečný Narodil se z Panny. R: W Měste Betleheme, W gesličkách na slame Ležý malé pacholátko na zimě. 2. Co gsme vssychňj Lidé hřýssňj z radosti čekali. To Angelé dnes vesele, nám gsú zwěstowali. R: A protož plesagme, wssychňj se radüğme. Pacholátku, nemluvnátku spýwagme. -	1. Čas radosti weselosti Swětu nastal nynj: Neb Bůh večný nekonečný narodil se s Panny: R/ W Městečku Betlemě w Gesličkách na slamě ležj male Pacholátko na zymě. 2. To gsme wssyckni lidé hřýssnj radostně čekali: Co Angele dnes wesele Nám gsau zwěstowali: R/A protož plesegme wssyckni se radugme Pacholátku Nemluvnátku spjwegme. 3. Spasyteli Kwjtku mily Páne náss Gežissy: Z čisteg Panny narozeny Pokladě neydražssj: R/Králi náss Páne náss skloň se k nám gako Pán deg milosti tweg radosti dogiř nám.	1. Čas k radostj, weselostj, Swetu nastal nynj Neb Bůh wtečnj nekonečnj, Narodil se s Pannj. R: W Meste Betleheme w gesličkach na slame ležy male Pacholatko na zyme. 2. Co sme wssicknj lyde hryssnj z radostj čekali To Angele dnes wesele gsu nam zwestowali R: A protož plesagme, wssicknj se radugme Pacholatku nemluvnatku spywegme. 3. Spasitely Kwytka mily Pane nass Gežissj Z čisteg Pannj narozenj Poklade negdrachssj R: Kraly nass Pane nass, sklon se k nam yakžto Pan deg z mylostj tweg radostj dogyt nam.

Viachlasná úprava je variantom štvorhlasných verzií cantia *Omnis mundus jucundetur*, ktoré poznáme z rukopisných prameňov z územia Slovenska. V rukopisoch spišsko-šarišskej proveniencie (*Lubický spevník*, *Kruczayho spevník*, *Kancionál z Veľkej*, *Prešovský graduál*) sa stretávame so štvorhlasnou, prípadne päťhlasnou úpravou cantia *Omnis mundus jucundetur*, s podpísaným latinským, nemeckým alebo maďarským textom. Možno predpokladať, že istým prototypom

týchto úprav je verzia *Seid fröhlich und jubiliert* Michaela Praetoria (*Musae Sionae* V, 1607, č. 94). Pri porovnaní so štvorhlasnou verziou v *Kancionáli z Velkej*, ktorá zodpovedá spodným štyrom hlasom päťhlasných úprav v *Lubickom* i *Kruczayho spevníku*,¹⁷ vidíme odlišnú koncepciu vo vedení spodných troch hlasov, avšak harmonizácia je príbuzná.

Příklad 2: *Kancionál z Velkej* (f 30-31)

The image displays a musical score for a four-part vocal setting, likely a Kyrie or Mass, from the 'Kancionál z Velkej' (f 30-31). The score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Latin and are repeated across four systems of music. The first system of lyrics is: 'Om-nis mun-dus ju-cun-de-tur na-to Sal-va-to-re. Cas-ta-ma-ter quem con-ce-pit Gab-ri-e-lis o-re.' The second system of lyrics is: 'Sin-ce-ris men-ti-bus So-no-ris vo-ci-bus Ho-di-e ho-di-e Ho-di-e ho-di-e Vir-gi-ne Vir-gi-ne Vir-gi-ne Vir-gi-ne I-ta-que i-ta-que i-ta-que i-ta-que'. The third system of lyrics is: 'Sin-ce-ris men-ti-bus So-no-ris vo-ci-bus Ho-di-e ho-di-e Ho-di-e ho-di-e Vir-gi-ne Vir-gi-ne Vir-gi-ne Vir-gi-ne I-ta-que i-ta-que i-ta-que i-ta-que'. The fourth system of lyrics is: 'Sin-ce-ris men-ti-bus So-no-ris vo-ci-bus Ho-di-e ho-di-e Ho-di-e ho-di-e Vir-gi-ne Vir-gi-ne Vir-gi-ne Vir-gi-ne I-ta-que i-ta-que i-ta-que i-ta-que'. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

¹⁷ Porovnaj: FERENCZI, Ilona – HULKOVÁ, Marta: Gemeinsame ein- und mehrstimmige Stücke in dem Gradual von Eperjes und in dem Gesangbuch aus Lubica (17.Jh.). In: *Studia musicologica Academiae scientiarum Hungariae*, 22, 1980, s. 378-379.

ho - to slav - ně - ho ča - su. ne - cha - jíc sta - ré - ho kva - su.

ho - to slav - ně - ho ča - su. ne - cha - jíc sta - ré - ho kva - su.

ho - to slav - ně - ho ča - su. ne - cha - jíc sta - ré - ho kva - su.

ho - to slav - ně - ho ča - su. ne - cha - jíc sta - ré - ho kva - su.

1 v origináli G

2 v origináli a¹

Text tejto veľkonočnej piesne nám doteraz nebol známy. Nemáme ho doložený v kancionálových tlačiarňach z územia Slovenska, ani v dosiaľ spracovaných rukopisných prameňoch. Jeho metaforický charakter s využitím motívov prebúdajúcej sa prírody korešponduje s obdobnými motívmi v nemeckej i českej duchovnej poézii baroka.¹⁸ Aj keď metaforám v tomto prípade chýba vyššia miera štylizácie, čo naznačuje nižšiu literárnu hodnotu textu, vplyv barokovej poetiky je zjavný.

1. Zkrussenosty srdce sweho Alleluja,
wytagmeż Reka sylneho, Alleluja,
tohto slawneho času,
nechagyc stareho kwasu.
2. Neb hle yak s nym powstawagj, Alleluja,
a żywlowe radost magy, Alleluja,
wzdawagice slawu gemu,
Wykuptelj slawnemu.
3. Slunečko lybe zahrywa, Alleluja,
wetryček teple prowýwa, Alleluja,
kwytek roskossnj powstawa,
lybežnu wúnj wydawa.
4. Stromowe se otwyragj, Alleluja,
trawýčky se zelenagy, aleluja,
ptačkowe pekne spywagj,
čest chwalu Bohu vzdawagj.

¹⁸ Princíp idealizovanej typizácie sa v barokovej poézii uplatnil často práve v súvislosti s vykreslením idyllickej krajiny a prírody. Tento obraz stupňoval emocionálne napätie, zvýraznené kontrastným, protikladným podtextom. Porovnaj: RICHTEROVÁ, Ludmila: *Ke srovnání přírodních motivů v díle Bridelové a Michnové*. Magisterská diplomová práca. Brno : Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a knihovnictví, 2010, s. 11-12. http://is.muni.cz/th/145433/ff_m/DP-Ke_srovnani.doc

5. Smrtný mraz gest rozpalen, Alleluja,
a drak pekelní přemožen, Alleluja,
skrz něhož byl člověk ranen,
již gest skrz Krysta uzdraven.
6. Roskossného Ráje brána, Alleluja,
gest nám zase otevřena, Alleluja,
kteružto náš hrych byl zavřel,
Krystov kříž již zase otevřel.
7. Protož my lidské stvoření, Alleluja,
rozumem gsuc obdání, Alleluja,
za tak velká dobrodění,
chvalme jeho bez přestání.
8. Dekugyc mu z ochotnosti, Alleluja,
nasemu mylemu hosty, Alleluja,
neb gest gyste chvalj hoden,
až na věky věkův Amen.

Název i štvorhlásná úprava piesne bez ďalších pramenných dokladov.

Hospodine všemohúci

Príklad 4a: *Hospodyne wsschemohucy* (f 83-85)

Hos-po-di-ne všech-mo - hú - ci, Pa - ne mi - lý pre - ža - dú - ci,
Hos-po-di-ne všech-mo - hú - ci, Pa - ne mi - lý pre - ža - dú - ci,
Hos-po-di-ne všech-mo - hú - ci, Pa - ne mi - lý pre - ža - dú - ci,
Hos-po-di-ne všech-mo - hú - ci, Pa - ne mi - lý pre - ža - dú - ci,

pro své mi-lo-sr-den - ství smi - luj se nad na - mi.
pro své mi-lo-sr-den - ství smi - luj se nad na - mi.
pro své mi-lo-sr-den - ství smi - luj se nad na - mi.
pro své mi-lo-sr-den - ství smi - luj se nad na - mi.

Príklad 4b

Kris - te z ne-be po-sla-ný, na ro - ze - ný z čis-tej Pan-ny.

Kris - te z ne-be po-sla-ný, na ro - ze - ný z čis-tej Pan-ny.

Kris - te z ne-be po-sla-ný, na ro - ze - ný z čis-tej Pan-ny.

Kris - te z ne-be po-sla-ný, na ro - ze - ný z čis-tej Pan-ny.

z mi lo - sti svej smi - luj se nad na - mi.

z mi lo - sti svej smi - luj se nad na - mi.

z mi lo - sti svej smi - luj se nad na - mi.

z mi lo - sti svej smi - luj se nad na - mi.

1. v origináli v 2. hlase (pod úpravou zapísané správne)

2. v origináli v 1. hlase

Text tohto trópaného *Kyrie* je voľnou českou parafrázou latinského trópu *Kyrie magnae Deus potentiae*. Podľa bežného úzu obsahuje trikrát po tri invokácie, ktoré vzhľadom na ustálené metrum a štruktúru verša môžeme chápať ako strofy. Preklad podľa Jana Kouby vznikol v pohusitskom období, jeho autor je však neznámy.¹⁹ V slovenských evanjelických aj katolíckych kancionáloch sa toto *Kyrie* uvádza medzi všeobecnými piesňami, na obdobie cez rok.

Melódia je doložená okrem tohto prameňa aj v tzv. *Rukopisnej podobe Cantus Catholici*, kde sa uvádza ako ďalší nápev na toto *Kyrie*, okrem chorálnej verzie.²⁰

¹⁹ KOUBA, Jan: Kancionály Václava Miřinského. In: *Miscellanea musicologica*, roč. 8, 1959, s. 100.

²⁰ Porovnaj: RUŠČIN, Peter: Rukopisná podoba Cantus Catholici. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 3-4, s. 223, 230. Ten istý: *Duchovné piesne notovaných slovenských katolíckych spevníkov 17. storočia* (dizertačná práca). Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 1999, 2. časť – Prílohy, s. 166 (tu aj transkripcia verzie z *Rukopisnej podoby Cantus Catholici*).

V tlačенých českých a slovenských kancionáloch sa text „Hospodine všemohoucí“ spája výlučne s chorálnou melódiou.²¹ Nápev, ktorý nachádzame v našich rukopisných prameňoch, je vo voľnom variantnom vzťahu k chorálnej verzii, predstavuje jej „spevnejší“, melodicky pohyblivejší variant, s náznakmi paralelných postupov (pozostatok organálneho hlasu?). Zjednodušenie nachádzame aj vo formovej štruktúre. Chorálny nápev obsahuje tri invokačné frázy, kde posledná je variantná voči prvej (A B A'). Každá z týchto invokácií sa spievala na tri strofy. Verzia z rukopisných prameňov má krajné frázy identické (A B A), takže prvé tri a záverečné tri strofy sa spievali na rovnaký nápev, čo bolo pri kolektívnom speve praktickejším riešením.

Viachlasná úprava v rukopise B III/107 pozostáva z oboch invokačných fráz, pričom na prvú z nich sa spievali prvé tri aj záverečné tri strofy. Ide o úpravu pre žiacký zbor, takže tretí aj spodný hlas sú notované v altovej polohe. V druhej fráze dochádza viackrát ku kríženiu vrchných dvoch hlasov. Pôvodne autor zapísal úpravu tak, že melódia prechádzala z prvého do druhého hlasu a naspäť, pod úpravou je však naskicovaný správny postup, ktorý sme vzali do úvahy napriek oktavovému paralelizmom (obr. 3). Tým sa zrejme autor úpravy chcel pôvodne vyhnúť, avšak za cenu narušenia kontinuity melódie. Navyše sa nevedel vyhnúť kríženiu hlasov v úvode i závere, čo vyplýva jednak z relatívne širokého ambitu hlavnej melódie v tejto fráze, ako aj z obmedzeného priestoru úzkej sadzby.

Hoci štvorhlasnú úpravu tohto *Kyrie* nemáme doloženú v iných prameňoch, veľmi zaujímavý záznam nachádzame vo *Vietorisovej tabulatúre*, kde je menzurálnou notáciou zapísaný basový part obidvoch fráz v c-transpozícii.²² Ten presne zodpovedá basu štvorhlasnej úpravy z rukopisu B III/106. Vychádzajúc z tejto verzie by bola štvorhlasná úprava v transpozícii o kvartu vyššie, čo vyplýva z obsadenia školského zboru. Melódia v *Rukopisnej podobe Cantus Catholici* je oproti polohe basu z *Vietorisovej tabulatúry* transponovaná o sekundu vyššie. Po vyrovnaní transpozičnej odchýlky môžeme túto melódiu ľahko koordinovať s basovým partom z *Vietorisovej tabulatúry*, čím získame krajné hlasy štvorhlasnej úpravy transponované do prirodzenej polohy: diskant–bas. V druhej invokačnej fráze „Kriste z nebe poslaný“ nájdeme v melódii z *Rukopisnej podoby Cantus Catholici* malú melodickú odchýlku v úseku „...narozený z čistej Panny“, čiže na tom istom mieste, kde došlo k výmene vrchných dvoch hlasov štvorhlasnej verzie v rukopise B III/106. Basový part však s touto zámenou nekorešponduje, preto sme melódiu upravili do podoby známej z viachlasnej úpravy a medzi oboma hlasmi ponechali skryté paralelné oktávy.

²¹ *Graduale Romanum*. Romae : Tornaci, 1910, Kyriale: Ordinarium V. Tento chorálny nápev sa tradioval s českým textom už v spevníkoch českobratskej edície a neskôr aj v iných protestantských prameňoch. Porovnaj aj databázu MHB/388 (<http://www.firmadat.cz/melodiarium/index.php>). Prevzali ho aj hlavné slovenské kancionálové edície 17. storočia – *Cithara Sanctorum* a *Cantus Catholici*.

²² Porovnaj faksimile fol. 95'–96, in: FERENCZI, Ilona – HULKOVÁ, Marta, eds.: *Tabulatura Vietoris saeculi XVII*. (Musicalia danubiana 5). Bratislava : Opus, 1986, s.72.

Príklad 5: Rukopisná podoba *Cantus Catholici*, f 202'

Tabulatura Vietoris, f 95-96

Kris - te z ne - be po - sla - ný, z čis - tej Pan - ny na - ro - ze - ný

z mi - lo - sti tvé smí - luj se nad na - mi.

1 v origináli:

*Patientia jest bylina*Príklad 6: *Patientia jest bylyna* (f 128-129)

Pa - ti - en - ti - a jest by - li - na ho -

Pa - ti - en - ti - a jest by - li - na ho -

Pa - ti - en - ti - a jest by - li - na ho -

Pa - ti - en - ti - a jest by - li - na ho -

[b] ji - tel - ná, všem ne - moc - ným spa - si - tel - ná.

ji - tel - ná, všem ne - moc - ným spa - si - tel - ná.

ji - tel - ná, všem ne - moc - ným spa - si - tel - ná.

ji - tel - ná, všem ne - moc - ným spa - si - tel - ná.

Kdo chce svůj ne - duh do - jí - ti, mu - si

tú ze - li - nu mi - ti, chce - li zdra - vý bý - ti.

tú ze - li - nu mi - ti, chce - li zdra - vý bý - ti.

tú ze - li - nu mi - ti, chce - li zdra - vý bý - ti.

1 v origináli: a¹

2 v origináli: c¹

Text piesne je aj s nápevom doložený od levočského vydania *Cithary Sanctorum* 1674 (s. 473). Jeho autorom je Juraj Zábojník, senior veľkohontského seniorátu. V Klejchovom kancionáli je pri mene autora textu aj datovanie: 1651 d[iae] 27. Maj.²³ V tomto čase pôsobil ako farár v Diviakoch nad Nitricou. V porovnaní s vydaniaми *Cithary* je v rukopise vynechaná 11. strofa.

Nápev v dórskom mode je notovaný už v spomínanom vydaní *Cithary* z roku 1674.²⁴ Jeho autorom by mohol byť taktiež Juraj Zábojník, ktorý mal primerané hudobné vzdelanie a v prvých rokoch po štúdiách pôsobil aj vo funkcii organistu.²⁵ Pokiaľ

²³ KLEJCH, Václav: Ewangelický kancýonal... Žitava, 1717, s. 680-682.: Porovnaj databázu HTB. <http://www.clavmon.cz/htb/>

²⁴ VAJDIČKA: Notované vydania *Cithary Sanctorum* v 17. storočí. In: KOVAČKA, Miloš, AUGUSTÍNOVÁ, Eva (eds.): *Cithara Sanctorum 1936 – 2006*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 127.

²⁵ Post organistu zastával zrejme pred nástupom za kaplána v Prievidzi v roku 1638, prípadne až do vykonávania úradu farára v Diviakoch (1645). Porovnaj heslo „Zábojník, Juraj“, in: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 6, s. 383.

ide o štvorhlasnú úpravu, zaujímavý materiál na porovnávanie nám poskytuje partičelový zápis piesne vo *Vietorisovej tabulatúre*. Odhliadnuc od metrickej zmeny v prvej fráze je identicky vedený melodický hlas aj bas, v rovnakej g-transpozícii.

Príklad 7: *Tabulatura Vietoris*, f 99-100

The image displays three systems of musical notation. The first system features a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef) in a 3/4 time signature. The vocal line includes the lyrics "[Pa-ti-en - ti - a...]" under the first few notes. The second and third systems continue the musical notation for both parts, showing various note values and rests across the staves.

Trojhlasné úpravy

V kancionáli sa nám zachovali tri úplné zápisy duchovných piesní s troma hlasmi – *Ach ja Matka zarmúčena*, *Bože Stvoriteli*, *Otče náš premilý* a *Ach jak prežalostne Cirkev svatá kvíli*. Okrem nich sa zachovalo jedno torzo trojhlasného zápisu piesne s pravdepodobným začiatkom jednej zo strof *Ach můj Ježíši, ja jsem ja*. Tieto trojhlasý sú zapísané dvoma typmi písma, v tomto prípade by mohlo byť skôr pravdepodobné, že ich zapisovali dvaja skriptori. Prvý skriptor je totožný s predpokladaným zapisovateľom štvorhlasných úprav. Pochádzajú od neho zápisy piesní *Ach ja Matka zarmúčena* a *Bože Stvoriteli*. Boli zapísané zrejme v rovnakom období ako štvorhlasná úprava *Patientia*. Druhým typom písma je zapísaný trojhlas *Ach jak prežalostne* a spomínané torzo.

Pokiaľ ide o tieto úpravy, je namieste otázka, či nejde skôr o dva vokálne hlasy so sprievodom generálneho basu, nakoľko vo väčšine prípadov je to triová sadzba s exponovanými dvoma vrchnými hlasmi. Navyše pri lamente *Ach ja Matka zarmúčena* je text konzekventne podpísaný pod notáciu len u dvoch vrchných hlasov, čo je v kontexte obsahu piesne pochopiteľné.

V prípade piesne *Bože Stvoriteli* je však situácia odlišná, vzhľadom na vysokú polohu spodného hlasu (chlapčenský trojhlas), takže v tomto prípade jednoznačne môžeme predpokladať, že všetky tri hlasy boli určené na spev.

*Ach ja Matka zarmúcena*Príklad 8: *Ach ya Matka zarmucena* (f 41-42)

Ach, ja Mat-ka zar - mú - ce-na, ach, ja Mat-ka zar-mú - ce-na, pro smrt Sy - na skor-mú - ce-na, bo-lest je - ho mne do - tý - ka, meč os - trý srd - ce pro - ni - ka.

¹ v origináli: ♪² 1. a 2. diskant v origináli: ♪

Text tohto pôstneho lamentu máme doložený vo vydaniach *Cithary Sanctorum* od roku 1674. Jeho autorstvo sa v minulosti pripisovalo Danielovi Sinapiovi-Horčíčkovi.²⁶ Verzia v rukopise B III/107 má oproti verzii v *Cithare* okrem drobných odchýliek prida-

²⁶ Ján Mocko k tejto piesni uviedol: „Totožný počiatok a nadovšetko spoločný s predošlou piesňou refrain stavajú pôvodcovstvo Jána Horčíčku-Sinapiusa nad všetku pochybnosť.“ MOCO, Ján: *Historia posvätnéj piesne slovenskej a historia kancionálu*. Liptovský sv. Mikuláš, 1909, s. 111. Ide o porovnanie s lamentom prenasledovanej cirkvi *Ach já Matka zarmoucena, a ode všech opuštěná!*, ktorý zaznamenávame v tom istom vydaní *Cithary* a text odkazuje na rovnakú melódiu. Zatiaľ čo k lamentu prenasledovanej cirkvi potvrdzuje Horčíckovo autorstvo aj Václav Klech vo svojom kancionáli (vyd. 1717, s. 561), pri pôstnom lamente (tamtiež, s. 235) tento odkaz chýba. Porovnaj databázu HTB, Ref. 18.

ných viacero strof, naopak, záverečné strofy kancionálovej verzie s pozitívnym zamieraním na pominuteľnosť pozemského trápenia a večnú nebeskú radosť boli vynechané.

CS 1674, s. 151-153	B III/107, f 41-42
1. Ach gá Matka zarmaucena :/ pro smrt Syna skormucena R: Bolest gehu mne dotyka meč ostrý srdce pronika. 2. Ktereho sem bez bolestj :/ splodila, trpjm bolesti. R: Bolest geho... 3. Widim Synačka milého :/ ukrutně roztaženého. R: Bolest geho... 4. Widim Tělo zohawěne :/ ruce nohy prowrtane. R: Bolest geho... 5. Ranny gehu ty mne boli :/ cytjm co on cytj kolj. R: Bolest geho... 6. Ach, rmautim se, ach omdliwam :/ na křži když ho uhlidam. R: Bolest geho... 7. Nenj kdoby Syna mého :/ s se mnau plakal stryžněného. R: Bolest geho... 8. Litugte mne aspon ženy :/ z bolesti rodice Syny. R: Bolest geho... 9. Litug mne Slunce spanile :/ dnes nad mym Synem zemdlene. R: Bolest geho... – 10. Litugte mne twrde skály :/ ktere ste se popukaly: R: Bolest geho... – 11. Ach politug mych bolesti :/ wsse což gen máss cytedlnosti: R: Bolest geho... – – – – – – 12. Hle žyznj, wola, umira :/ dussy pusska bok otwjrja: R: Bolest geho...	1. Ach ya Matka zarmucena :/ pro smrt Syna skormucena R: Bolest gehu mne dotyka meč ostrý srdce pronyka. 2. Ktereho sem bez bolesty :/ splodyla, trpym bolestj. R: Bolest geho... 3. Wydym Synačka myleho :/ ukrutne roztaženého. R: Bolest geho... 4. Wydym telo zohawene :/ ruce nohy probodene. R: Bolest geho... 5. Rany gehu ted mne byly :/ cytym co on cyty koly. R: Bolest geho... 6. Ach rmutym se ach omdlewam :/ na križ gehu když pohljdam. R: Bolest geho... 7. Neny kdoby Syna meho :/ se mnu plakal stryžnenedého. R: Bolest geho... 8. Lytugte mne aspon ženj :/ z bolesty rodyče syny. R: Bolest geho... 9. Lytug mne Slunce spanyle :/ dnes nad Synem mym zatmene. R: Bolest geho... 10. Lytug mne tež slunce skwucy :/ Dnes na obloze yasneny. R: Bolest geho... 11. Lytugte mne twrde skály :/ Ktere su se y pukaly. R: Bolest geho... 12. Lytug me wssecko stworeny :/ patryc na gehu tryznenj. R: Bolest geho... 13. Ach polytugž mych bolesty :/ wsse co nemůž cytedlnosti. R: Bolest geho... 14. Žadny z lydy lytowaty :/ nechce se mnu zaplakaty. R: Bolest geho... 15. Ach hryssniče což dokonal :/ Synas meho zamordowal. R: Bolest geho... 16. Procz nezabył Matku z Synem :/ gednym mordem ty gsy wynen. R: Bolest geho... 17. Pohljed na to a rozważug :/ Synačka meho polytug. R: Bolest geho... 18. Wycz na rany gymž ho ranył :/ Wycz na hreby gymž ho prybył. R: Bolest geho... 19. Pohljed na kryž korunu krutu :/ na stłup kryže meg dobrotu. R: Bolest geho... 20. Hle żyżny, wola, zemdlewa :/ dussy twe bok swug otwyrja. R: Bolest geho...

CS 1674, s. 151-153	B III/107, f 41-42
13. Pristup každý hřjchy litug :/ Smrt gehu bude żywot twůg. R: Bolest gehu...	21. Prystup k nemu z hrychu lytug :/ Smrt gehu bude żywot twůg. R: Bolest gehu...
–	22. Wola hely hely k Otcy :/ a dussy swu mu poručj. R: Bolest gehu...
–	23. Prygmyž Otče ducha meho :/ Pro spasenj lydu wssého. R: Bolest gehu...
14. Po tegto bjdneg těžkostj :/ Uvwede tě do radostj. R: Bolest gehu...	–
15. Kdež budess gehu chwaliti :/ z Angely gemu spjwati. R: Bolest gehu...	–

Nápev piesne zaznamenávame rovnako ako text vo vydání *Cithary sanctorum* z roku 1674, v otázke pôvodu však nemáme zatiaľ dostatok informácií, aj keď nemožno vylúčiť ani Horčíckovo autorstvo.²⁷ Melódia má v kancionáli párne metrum a charakteristický bodkovaný rytmus, rukopisná verzia má vrchný hlas úpravy v podstate totožný a v rovnakej transpozícii ako kancionálová verzia. Trojhlasná úprava je jednoduchá, vrchné dva hlasy v diskantovej polohe postupujú v terciách, čo zodpovedá barokovej triovej sadzbe, takže predpokladáme, že basový part nebol primárne určený na spev. Z hľadiska notácie je zaujímavé, že bas je v strofe notovaný v odlišnej menzúre a trojdobom metre, zatiaľ čo v refréne má menzúru aj metrum totožné s vrchnými hlasmi.

Ach můj Ježíši, ja jsem ja

Príklad 9: *Ach můj Gežissy ya sem ya* (f 43, torzo)

Ach, můj Ježíši, ja jsem ja strýznení tvé - ho pří - či - na.

Ach, můj Je - ži - ši, ja jsem ja strý - zne - ni tvé - ho pří - či - na.

hrí - chy mo - je tě ra - ni - li a na kri - ži po - ve - si - li.

hrí - chy mo - je tě ra - ni - li a na kri - ži po - ve - si - li.

²⁷ Ludovít Vajdička uviedol k tomuto nápevu iba všeobecnú informáciu: „slovenská zo 17. stor.“. Porovnaj: VAJDIČKA, Ref. 24, s. 120.

Text tohto pôstneho lamentu sa nám zatiaľ nepodarilo identifikovať. Na zachovanom liste sú zaznamenané 4 strofy, prípadne časti strof. Zdá sa, že by mohlo ísť o úplné 4 posledné strofy piesne, kvôli ustálenej strofickej štruktúre zodpovedajúcej obecnej nôte (8 8 8 8).

Ach můg Geżyssy ya sem ya
Ztryznenj tweho pryčyna
Hrychy moge te ranyly,
A na kryžy powesyly

Čym se ty odplatym za to
A co ty nawratym za to
Ey oddam srdce skrussene
A krwy twu pokropene

Wyz šecko telo zbyčowane
Stryznene ukrwawene
Nohy ruce powrtane,
Na kryž prybyte zlehčene.

W krwy tve se zahružugem
Tweg smrti se duwerugem
Deg my hrychu odpusteny,
Pro tve horke umučenj.

Melódiu piesne zatiaľ nedokážeme rekonštruovať. Trojhlasná úprava sa nezachovala celá, zaujímavosťou je odsadenie basu v predposlednom verši strof.

Bože Stvoriteli, Otče náš premilý

Príklad 10: *Bože Stworytelj, Otče nass premyly* (f 132-133)

Bo-že, Stvo-ri-te-li, Ot-če, náš pre-mi-lý, Tys Pán moc-ný, tys
Bo-že, Stvo-ri-te-li, Ot-če, náš pre-mi-lý, Tys Pán moc-ný, tys
Bo-že, Stvo-ri-te-li, Ot-če, náš pre-mi-lý, Tys Pán moc-ný, tys

Pán slav-ný, vrúc-ne ža-dam, k to - be vo-lám, v mej bi-de spo-mož mi.
Pán slav-ný, vrúc-ne ža-dam, k to - be vo-lám, v mej bi-de spo-mož mi.
Pán slav-ný, vrúc-ne ža-dam, k to - be vo-lám, v mej bi-de spo-mož mi.

Pán slav-ný, vrúc-ne ža-dam, k to - be vo-lám, v mej bi-de spo-mož mi.
Pán slav-ný, vrúc-ne ža-dam, k to - be vo-lám, v mej bi-de spo-mož mi.
Pán slav-ný, vrúc-ne ža-dam, k to - be vo-lám, v mej bi-de spo-mož mi.

I v origináli: ♪

Text piesne spolu s nápevom sa nachádza vo vydani *Cithary* 1674 (s. 648). Jeho autora nepoznáme, rovnako ani pôvod melódie.²⁸ Verzia textu v rukopise B III/107 má k 11 strofám známym z vydani *Cithary* pridané na záver 2 ďalšie strofy, ktoré boli neskôr preškrtnuté:

Amen att se stane,
Wssemohucj Pane,
Otče Synu Dusse Swaty,
Swaty Swaty Bůch gedynj,
Pro Gežysse Rannj.

Att z meg smrtedlnosty
Prygdem do radostj,
Kdež slawyty, tebe ctyty,
Welebyty budu wždycky,
na Wečne wečnosti.

Melódia je doložená v notovaných vydaniach *Cithary* z rokov 1674 a 1684, v ďalšom notovanom vydani *Cithary* už bola vynechaná.

Trojhlasná úprava je minimálne prepracovaná, prvé dva verše spievajú vrchné dva hlasy unisono, zvyšok tvoria jednoduché akordické postupy. Melódia v prvom hlase má oproti verzii v *Cithare* len minimálne odchýlky (rytmizácia posledných slabík strofy v záverečnej kadencii). Bas je notovaný v tenorovom kľúči a relatívne vysokej polohe, takže predpokladáme, že úprava bola určená pre žiacky trojhlas (obr. 4).

Ach jak prežalostne Cirkev svatá kvíli

Príklad 11: *Ach yak prežalostne Cyrkew swata kwyly* (f 135-136)

Ach, jak pre-ža-lost-ne Cír-kev sva-tá kvi-li, od-ni-kud ne-ma-je
 Ach, jak pre-ža-lost-ne Cír-kev sva-tá kvi-li, od-ni-kud ne-ma-je
 Ach, jak pre-ža-lost-ne Cír-kev sva-tá kvi-li, od-ni-kud ne-ma-je

po-moc v tu-to chví-li, po-hleď, po-hleď, ó, Je-ži-ši po-moc-ní-ku mi-lý.
 po-moc v tu-to chví-li, po-hleď, po-hleď, ó, Je-ži-ši po-moc-ní-ku mi-lý.
 po-moc v tu-to chví-li, po-hleď, po-hleď, ó, Je-ži-ši po-moc-ní-ku mi-lý.

²⁸ Ján Mocko tento text uvádza medzi piesňami slovenského pôvodu, ktorých autori nie sú známi. Porovnaj: MOCKO, Ref. 26, s. 114.

Text tohto lamentu prenasledovanej cirkvi je doložený vo vydaní *Cithary Sanctorum* z roku 1674. Jeho autorom by mohol byť podľa mienky Jána Mocku Daniel Sinapius Horčíčka.²⁹ Verzia v rukopise B III/107 má oproti predlohe z *Cithary* len malé odchýlky, inak zachováva poradie i počet strof.

Nápev v dórskom mode poznáme z notovaných levočských vydaní *Cithary Sanctorum* z rokov 1674, 1684 a 1696. Nesporný je slovenský pôvod a určitá príbuznosť s ľudovou piesňou *Kopala studienku*.³⁰ Trojhlasná úprava v rukopise B III/107 má vrchné dva hlasy exponované v diskantovej polohe, s ich občasným križením.

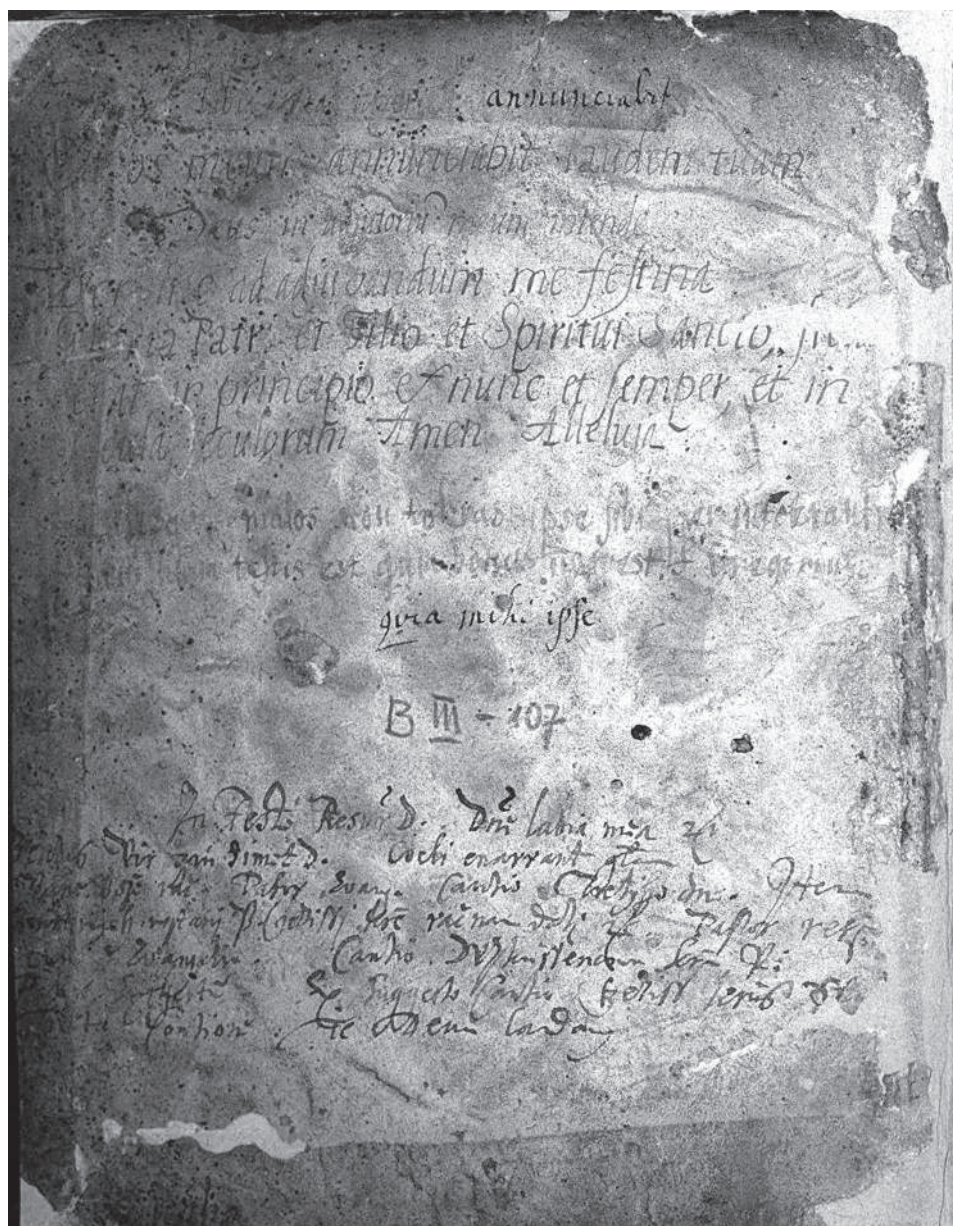
Záver

Viachlasné úpravy duchovných piesní v kancionáli SK-Mms, B III/107 sú s najväčšou pravdepodobnosťou dielom anonymného kantora, prípadne viacerých autorov. Ich hodnota spočíva najmä v tom, že nie sú doložené v iných známych prameňoch, aj keď v dvoch prípadoch sú basy štvorhlasných úprav zhodné s basmi zaznamenanými vo *Vietorisovej tabulatúre* k rovnakým melódiám. Z kompozičného hľadiska sa štvorhlasné úpravy vyznačujú jednoduchým, homofónnym vedením hlasov a vychádzajú z princípu diskantovej sadzby (*cantus firmus* vo vrchnom hlase). Trojhlasné verzie rešpektujú barokovú triovú sadzbu a súvisia zrejme s modernejšími štýlovými tendenciami, hoci treba evidovať rozdiel medzi duetami so sprievodom generálneho basu a trojhlasom žiackeho zboru. Autor týchto úprav zrejme nemal patričné kompozičné zručnosti, nakoľko sa nevyhol križeniu hlasov a postupom v paralelných kvintách či oktávach. V zápisoch sa navyše vyskytujú niektoré chyby. Vo vzťahu k doposiaľ známym viachlasným verziám duchovných piesní v našich prameňoch zo 17. storočia sa aj v týchto úpravách objavuje všeobecne rozšírená prax prispôsobovania úprav žiackym zborom transpozíciou celej sadzby o kvartu vyššie. Je otvorenou otázkou, nakoľko mali tieto viachlasné verzie širší regionálny dosah, najmä s ohľadom na vyššie spomínané súvislosti s *Vietorisovou tabulatúrou*. Vzhľadom na to, že v tomto prípade ide zrejme o prameň stredoslovenskej proveniencie, príbuznosť niektorých úprav s verziami vo *Vietorisovej tabulatúre* môže naznačovať istý spoločný regionálny kontext viachlasného cirkevného spevu, podobne ako sa to už v minulosti konštatovalo v spišsko-šarišskej oblasti. Túto domnienku by mohli potvrdiť len ďalšie pramenné doklady viachlasnej praxe zo stredoslovenskej oblasti. Vo všetkých spomínaných prípadoch je pozoruhodné, že aj keď nepoznáme autorizovanú verziu týchto úprav, ich variabilita v rámci skromných konkordancií v rukopisných prameňoch je veľmi malá. Na druhej strane odlišná koncepcia štvorhlasnej úpravy *Čas k radosti veselosti* vo vzťahu k verziam *Omnis mundus jucundetur* zo spišských a šarišských prameňov poukazuje na obmedzenú možnosť šírenia týchto regionálnych verzií do vzdialenejších oblastí, súvisiacu s viac-menej autonómnym hudobno-kultúrnym vývojom väčších regionálnych celkov a jednotlivých etník územia Slovenska.

²⁹ „Jemu (totiž Sinapiovi, pozn. P.R.), ktorý tak dojemne ospieval „žalostivé naříkání církve svaté“ možno snáď pripísať i pieseň: Ach jak přežalostně církev svatá kvílí, v nejjí sa ona ku Pánu Ježíšovi, pomocníku jedinému prosbami a žádostmi, túžbami a vzdychami svojimi utíeka.“ MOCKO, Ref. 22, s. 115. Napriek tejto domnienke uvádza Mocko túto pieseň medzi slovenskými piesňami kancionálu, ktorých pôvodcovia nie sú známi. Tamtiež, s. 113.

³⁰ VAJDIČKA, Ref. 24, s. 121.

PRÍLOHA



Obr. 1: Pôvodná väzba rukopisu B III/107

[illegible]

Obr. 2: Duchovná pieseň „Vím já jeden stromiček“, f 129-130

[illegible]

Obr. 4: Trojhlasná úprava piesne „Bože Stvoriteli“ pre chlapčenský trojhlas, f 132-133

SUMMARY

MULTI-PART SLOVAK HYMNS IN THE MANUSCRIPT LUTHERAN HYMNBOOK SK-Mms, B III/107, FROM THE 17TH CENTURY

The manuscript Slovak Lutheran hymnbook SK-Mms, B III/107, from the second half of the 17th century, is a moderately large hymnbook containing 247 hymn texts, choral antiphons, psalms in prose, and 46 recorded melodies. Meriting particular attention are four hitherto unknown four-part adaptations of the hymns *Čas k radosti veselosti* (*Omnis mundus jucundetur*), *Zkrúšeností srdca svého*, *Hospodine všemohúci* (a Slovak melodic variant of the choral *Kyrie magnae Deus potentiae*, known only from manuscript sources), and *Patientia jest bylina*. Apart from these, the manuscript also contains further four adaptations in simpler three-part (one of which is preserved as a torso). From the hitherto known 17th century manuscript sources we know of some tens of polyphonic adaptations of hymns with texts in Slovakised Czech. Some were evidently regionally diffused, given that they occur in a number of sources, sometimes also with a German or Hungarian text. The majority of them, including the polyphonic adaptations of manuscript B III/107, are the work of local cantors in a simple homophonic arrangement, sometimes with incorrect voice-leading procedures (voice crossing, parallel fifths and octaves) and faulty notation. An interesting feature is the adaptations for boys' choir, transposed a fourth higher than in the normal choral arrangement. In manuscript B III/107 there is an adaptation for boys' four-part of the *Kyrie Hospodine všemohúci* and for boys' three-part of the hymn *Bože Stvoriteli, Otče náš premilý*.

ANALÝZA RYTMICKÉHO SPRIEVODU V ĽUDOVÝCH HUDBÁCH NA SLOVENSKU

JANA AMBRÓZOVÁ

*Mgr. Jana Ambrózová, PhD.; Katedra etnológie a etnomuzikológie, Filozofická fakulta
Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, Hodžova 1, 949 74 Nitra; jambrozova@ukf.sk*

ABSTRACT

Mainly thanks to an improvement in recording techniques and the technical feasibility of a more thorough analysis of field recordings, research of traditional ensemble music has extended its range to include analysis of the style features of harmonic-rhythmic accompaniment in traditional string bands. In an analysis of the interpretation styles of selected accompanists (viola and double bass players) the key objective was to define the fundamental features of the rhythmic component of their music. This was achieved by examining the rhythmic motifs forming its inner structure. The core of the analysis consists in the search for relevant differences between the notational and the actually-sounding form of individual rhythmic patterns. Theoretical and methodological premises of the analysis are presented, taking particular note of the findings of music psychologists researching rhythm perception and cognition, and acknowledging the musical-structural complexity of harmonic-rhythmic accompaniment in traditional string music in Slovakia. One of the results of the analytic work is a systematisation of the rhythmic models identified, with a system of alphanumeric codes which replaces their graphic musical representation.

Keywords: traditional string bands, harmonic-rhythmic accompaniment, style features of rhythmic accompaniment, style of music interpretation, systematisation, model of rhythmic accompaniment, type and variant of rhythmic accompaniment

Počas niekoľkých desaťročí vývoja slovenskej etnomuzikológie sa menili alebo kryštalizovali koncepcie výskumu tradičnej inštrumentálnej hudby, jeho hlavné ciele a náhľady na ľudový hudobný nástroj ako zdroj zvuku (tónu), ale aj ako funkčný článok v systéme rurálnej kultúry či širšieho sociálno-kultúrneho systému. Hoci začiatky sústredného a systematického výskumu ľudových hudobných nástrojov možno hľadať v 50. rokoch 20. storočia, problematika nástrojových združení a tradičnej ansámblovej

hudby sa výraznejšie pertraktovala v slovenskej odbornej literatúre až v neskoršom období 70. – 80. rokov 20. storočia.

Témy a výskumné okruhy, ako napríklad proces historického vývoja inštrumentálnych zoskupení na našom území, typológia ľudových hudieb z hľadiska nástrojového obsadenia, regionalizácia hudobných interpretačných štýlov a pod., našli svoje teoretické spracovanie v odborných výstupoch rôzneho typu. Najmä dizertačné práce z posledných rokov¹ svojím tematickým zameraním pomerne jasne poukazujú na to, že otázka špecifickosti interpretačného stvárnenia hudobného materiálu rôznymi ľudovými hudbami, resp. problematika herného štýlu jednotlivých hráčov je stále jednou z ťažiskových tém štúdia tradičnej ansámbovej hudby.

V kontexte zámerov tejto štúdie je významné podotknúť, že v prípade výskumu interpretačných štýlov hráčov v ľudových hudbách sa donedávna hlavná pozornosť venovala hre primáša (prípadne druhého huslistu). Hráčom *sprievodnej funkcie*,² predovšetkým v sláčikových ľudových hudbách alebo ľudových hudbách, ktoré tvoria okrem sláčikových aj iné typy hudobných nástrojov, sa na Slovensku primárne venovali len dvaja autori,³ a to v pomerne nedávnej minulosti.

Relatívne malé zastúpenie precíznejších analýz hudobného sprievodu v doterajších etnomuzikologických prácach slovenských autorov má svoje dôvody. Na jednej strane sa sprievodní hráči ocitli na periférii cieleného bádania z dôvodu veľkého záujmu o hudobnoštýlovú analýzu hry primášov ľudových hudieb. Na druhej strane sa harmonicko-rytmický sprievod analyzoval v menšej miere predovšetkým pre značné technické nároky na kvalitu zvukového záznamu hráčov a s tým priamo súvisiacu úroveň a spektrum využiteľných metód analytickej práce.

Cieľom tejto štúdie je prezentovať výsledky dlhodobejšieho výskumu zameraného na analýzu štýlových znakov hudobného sprievodu v tradičných sláčikových hudbách. Výskumnú vzorku tvorili kontráši a hráči na kontrabase v piatich rómskych ľudových hudbách z obce Poniky, Hrochoť, Valkovňa a Telgárt (čiastočne tiež z Ponickej Huty a Šumiaca). Komparatívny hudobný materiál sme rozšírili o zvukové a audiovizuálne záznamy nahraté v uvedených lokalitách v 60. a 70. rokoch 20. storočia. Vzhľadom na

¹ Napríklad GAŠPAR, Igor: *Inštrumentálna improvizácia a variácia ľudových piesní Podpoľania v sláčikových ľudových hudbách*. [Dizertačná práca] Bratislava : Univerzita Komenského, 2002; OBUCH, Peter: *Tradičné sláčikové združenia na Myjavsku*. [Diplomová práca] Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006; prípadne LÁBSKY, Miroslav: *Variačná technika predníkov Podpoľania*. [Dizertačná práca]. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2007.

² Hráči *sprievodnej funkcie* majú v tradičných sláčikových hudbách za úlohu realizovať hudobný sprievod k vedúcim melodickým nástrojom, reprezentovaným primášom alebo ďalšími huslistami. Veľmi zjednodušene je možné povedať, že základ jeho štruktúry tvorí jeden krátky, opakujúci sa rytmický motív s určitým tónovým/viaczvukovým obsahom. Preto možno *hudobný sprievod* nazvať aj sprievodom *harmonicko-rytmickým*. Z hľadiska nástrojového obsadenia sú sprievodnými hráčmi najčastejšie: tzv. *kontráš* (hráč na husliach alebo viole), hráč na kontrabase, cimbale alebo akordeóne. Termíny *rytmický sprievod* a *harmonický sprievod* sú výsostne pracovné. Využívajú sa v prípadoch, keď sa pertraktuje len jedna z dvoch parciálnych zložiek hudobného sprievodu.

³ AMBRÓZOVÁ, Jana: *Štýlové znaky hry sprievodných nástrojov v ľudových hudbách na Slovensku : So zreteľom na typy rytmického sprievodu*. [Dizertačná práca]. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010; FALTUS, Róbert: *Harmónia v ľudovej hudbe inštrumentálnych zoskupení na Slovensku*. [Dizertačná práca]. Bratislava : Univerzita Komenského, 2004.

šírku danej problematiky a veľkú hudobnoštruktúrálnu komplexnosť harmonicko-rytmického sprievodu sme vedeckej analýze podrobili výlučne jeho rytmickú zložku, a to prostredníctvom analýzy krátkych, tradíciou ustálených rytmických motívov, ktoré sú základom jej štruktúry. V nasledujúcom texte budeme tieto rytmické tvary označovať pojmom *modely rytmického sprievodu*.

Pohnútkou k realizácii výskumu bola potreba vytvoriť východiskovú teoretickú bázu pre ďalší, podobne koncipovaný výskum. Dôležitým stimulom analytickej práce bola dostupnosť technického vybavenia, potrebného na relatívne presné grafické zobrazovanie atribútov skúmaných hudobných vzoriek a výrazný teoretický rozmach v ďalších vedných disciplínach (konkrétne v hudobnej psychológii, resp. v hudobnej percepcii a kognícii), ktorý nastal v poslednej tretine 20. storočia a pokračuje dodnes. Niektoré z poznatkov hudobnej psychológie totiž výrazne ovplyvnili náhľady na skúmané javy (najmä hudobný rytmus) a spôsob vedeckej interpretácie výsledkov analýz.

Vzhľadom na veľké množstvo informácií a javov, o ktorých môžeme v súvislosti s práve predstavovaným výskumom na tomto mieste hovoriť (ktoré však táto štúdia nemôže svojím rozsahom obsiahnuť v ich úplnosti), sme za jej obsahové ťažisko zvolili predstavenie metodologickej časti výskumu a teoretických východísk, ktoré ho pomohli koncipovať.⁴

Rytmický sprievod v kontexte etnomuzikologickej literatúry

V etnomuzikologických prácach slovenských autorov⁵ sa v súvislosti s rytmickým sprievodom v sláčikových hudbách najčastejšie operuje zjednodušenými, notačne definovanými rytmickými modelmi. Každý z nich sa považuje za tradíciou ustálenú rytmickú štruktúru, funkčne zviazanú s konkrétnou tanečnou vrstvou (či konkrétnym tanečným typom) alebo s fázou tanca, charakteristickou istým tempom interpretácie.

V prípade kontrášov ide o tieto základné rytmické tvary (každý z nich tiež demonštruje zjednodušený rytmický zápis, Príklad 1):

- a) pohyb v neviazaných štvrtových hodnotách, späť s krúživými tancami starého štýlu; tento rytmický model sa považuje za jeden z najarchaickejších,
- b) *osminový duvaj*,⁶ späť s tanečnou vrstvou starého štýlu, ktorého štruktúru tvoria štyri osminové hodnoty, zviazané hrou *legato* po dve,
- c) rytmický model štyroch neviazaných osminových hodnôt,

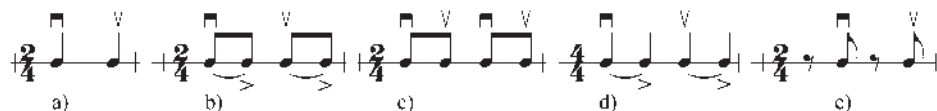
⁴ Práve veľký dôraz na predstavenie zvoleného aspektu práce spôsobil, že v štúdiu nie je možné nájsť veľkú časť kvalitatívneho materiálu, ktorý by sa priamo týkal skúmaných ľudových hudieb. Ten bude zverejnený prostredníctvom iných publikačných výstupov.

⁵ Napríklad: DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001.

⁶ V literatúre je možné stretnúť sa s pomenovaniami ako *dvojitý duvaj* (v prípade *osminového duvaja*) alebo *jednoduchý duvaj* (v prípade *štvrtového duvaja*). Provnaj: DÚŽEK – GARAJ, Ref. 5, s. 63-67. Snahou tejto práce nie je spôsobiť „terminologický zmätok“, aktuálne termíny však považujeme za výstižnejšie práve vzhľadom na rytmickú stavbu východiskových typov rytmického sprievodu, ktoré denominujú.

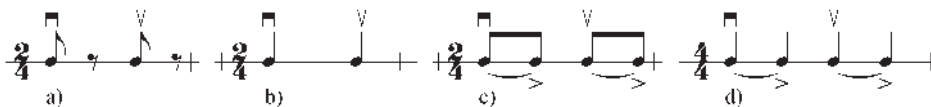
- d) *štvrtťový duvaj*, späť s tanečnými formami tzv. nového štýlu; základ jeho rytmickej štruktúry tvoria štyri štvrtťové hodnoty, zviazané hrou *legato* po dve,
 e) *es-tam*, využívaný pri hre tanečnej hudby v skočnom (rýchlom) tempe; model je však späť aj s niektorými typmi párových, ženských či mužských tancov mierneho tempa.

Príklad 1



Rytmické modely, ktoré využívajú hráči na kontrabase (Príklad 2), čiastočne korešpondujú s hrou kontrášov. Pre skočné tempo, do veľkej miery tiež pre rôzne tanečné typy starého a nového štýlu, je charakteristický rytmický pohyb v osminových hodnotách (na každú dobu pripadá jedna osminová hodnota s pomlčkou) (a). V miernom tempe sa stretávame takisto so „štvrtťovou“ podobou predošlého modelu (b) a v spojení s krúživými tancami starého a nového štýlu s duvajovým pohybom, či už v osminových (najmä staršie tanečné vrstvy) (c) alebo štvrtťových hodnotách (tance tzv. nového štýlu) (d).

Príklad 2



Pri analýze sme všetky spomenuté rytmické modely vnímali ako východiskové rytmické tvary, pričom za jeden z kľúčových kvalitatívnych znakov sme považovali ich vnútornú časovú symetriu. To znamená, že časový úsek jednej metrickej jednotky (= dĺžky jednej rytmickej štruktúry) sa vždy delí rytmickými jednotkami na párny počet rovnako dlhých úsekov, resp. na rovnako dlhé úseky.

Fundamentálnou teorémou vedeckého skúmania rytmického sprievodu je, že každá z týchto východiskových rytmických štruktúr nadobúda v procese svojej hudobnej interpretácie jednotlivými hráčmi individualizovanú, z časovo-dynamického hľadiska špecifickú podobu. V takom prípade je podstatou analýzy komparácia dĺžkovo-dynamických parametrov znejúcej verzie rytmických modelov s ich východiskovým typologickým tvarom s cieľom určiť rozdiely medzi nimi a pokúsiť sa tieto rozdiely zdôvodniť a uviesť do súvisu s ďalšími aspektmi herného štýlu a ansámblovej hry.⁷

⁷ Je veľmi dôležité poznamenať, že rozdiely medzi znejúcou a notačne definovanou východiskovou podobou modelu rytmického sprievodu sa netýkajú **zmeny počtu** konštitutívnych rytmických jednotiek, ale najmä variability ich dĺžkových a dynamických vzťahov v rámci modelu.

Na tomto mieste sa javí ako efektívne a pracovne veľmi užitočné terminologicky od seba odlíšiť dve kategórie rytmických tvarov, a to cez prizmu dichotómie *typ* a *variant* rytmického sprievodu. Pod *typom* rytmického sprievodu budeme chápať východiskové, reprezentatívne podoby rytmických modelov tak, ako sme ich predstavili v úvode tejto časti štúdie. Máme na mysli *osminový duvaj*, *štvrtový duvaj*, modely neviazaných štvrtových a osminových hodnôt a *es-tam*. Možno sem však zaradiť aj rytmický model k valčíku, tangu a k ďalším, z hľadiska hudobného sprievodu osobitým tancom, ktorých melódie sú súčasťou repertoára skúmaných muzík. Na základe dĺžkovo-dynamic- kých odchýlok budeme za *varianty* považovať odlišné podoby jednotlivých typov.

Jedným z krokov pri voľbe vhodných metód vedeckej práce bolo kriticky prehodnotiť a tvorivo nadviazať na metodologické postupy využité v už publikovaných prácach. Po bližšom štúdiu dostupnej literatúry bolo možné rozdeliť odborné práce, zaoberajúce sa aspoň sčasti touto problematikou, na dve skupiny. Autori diel prvej skupiny použili na grafické uchopenie rytmického sprievodu notovú znakovú sústavu, autori druhej skupiny využili na demonštráciu niektorých vlastností herných prejavov iné zobrazovacie prostriedky.

Do prvej skupiny patrí publikácia Bernarda Garaja (v spoluautorstve so Stanislavom Dúžekom), Jozefa Hrušovského a Miroslava Lábskeho.⁸ Odborné články a štúdie, primárne zamerané na rozbor rytmického sprievodu, reprezentujú práce Petra Michaloviča a Jaromíra Gelnara. Viacero cenných zmienok o charaktere hudobného sprievodu k rôznym typom tanca sprevádzaných detailnými notovými zápismi sa nachádza v prácach Cyrila Zálešáka.⁹

B. Garaj sa v kapitole *Slovenské ľudové tance z hľadiska hudobného*¹⁰ okrem iného cielene zameriava na klasifikáciu rytmických sprievodov na úrovni ich základných, tradíciou ustálených typov, a to cez prizmu typológie ľudového tanca alebo jeho vývinových vrstiev. Obsah práce týkajúci sa rytmiky hudobného sprievodu vždy dopĺňajú informácie rôzneho charakteru. Tie pomáhajú osvetliť existenciu rôznych rytmických variantov, či už vo vzťahu k rôznym hráčom, lokalitám, alebo k charakteru spevného či tanečného prejavu. V prácach J. Hrušovského a M. Lábskeho možno nájsť aj smerodajné odkazy na technický stav hudobných nástrojov, spôsob ich držania, alebo samotné zdôraznenie významu techniky pravej ruky ako dôležitých faktorov ovplyvňujúcich interpretáciu rytmického sprievodu. V porovnaní s mierou koncentrácie na interpretačné štýly predníkov je však záujem obidvoch autorov o charakter hudobného sprievodu výrazne nižší, a to aj napriek tomu, že mali k dispozícii analytické zvukové záznamy jednotlivých hráčov.

P. Michalovič sa okrem všeobecného úvodu do problematiky obmedzil na stručnú charakterizáciu rytmickej štruktúry osminového duvaja kontráša J. Ovšaka zo Zámu-

⁸ DÚŽEK – GARAJ, Ref. 5; LÁBSKY, Ref 1; HRUŠOVSKÝ, Jozef: *Sláčikové ľudové hudby regiónov východného Slovenska : Ľudová hudba a piesne Zámutova*. Prešov : Prešovská univerzita, Fakulta humanitných a prírodných vied, 2007.

⁹ GELNAR, Jaromír: *Kontrovaní v hrčavské lidové hudbě*. In: *Radostná země*, roč. 8, 1958, s. 14-28; MICHALOVIČ, Peter: *Krúživé tance na východnom Slovensku z hľadiska hudobného sprievodu*. In: *Slovenský národopis*, roč. 44, 1996, č. 4, s. 449-453; ZÁLEŠÁK, Cyril: *Ľudové tance na Slovensku*. Bratislava : Osveta, 1964.

¹⁰ DÚŽEK – GARAJ, Ref. 5, s. 61-100.

tova (okr. Vranov nad Topľou). Predostrel návrh notového zápisu rytmického variantu, zohľadňujúci jeho príznačné rytmické zvláštnosti, a pomerne výstižne vyvodil zistené špecifiká z techniky držania a ťahu sláčikom. Súčasťou štúdie nie sú rozsiahlejšie notové transkripcie.

J. Gelnar analyzoval hru kysuckého kontráša Petra Benka z Čierneho (okr. Čadca). Na základe zvukových záznamov jeho hry sa pokúsil identifikovať všetky rytmické varianty hudobného sprievodu k dvom tancom a následne ich transkribovať. Autor sa zameral aj na kvalitatívnu zmenu zistených variantov počas hry sprievodu k jednotlivým piesňam, čo možno z metodologického hľadiska vnímať ako výrazné pozitívum. V štúdiu ponúka veľavravnú synoptickú partitúru, obsahujúcu zjednodušený prepis vokálnej formy nápevu a viacnásobné uvedenie hudobného sprievodu kontráša.

Príklad 3: Časť partitúry zachytávajúca hudobný sprievod k tanču *Do kulanego* k piesni *Zavunzali Cygunovi oči*. Transkriboval F. Dobrovolný (In: GELNAR, Ref. 11, s. 18).

The image displays a musical score for a dance accompaniment, organized into two systems. The first system, labeled 'I.', consists of five staves. The second system, labeled 'II.', consists of four staves and is marked '(se zpěvem)'. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The score is transcribed by F. Dobrovolný, as indicated in the caption.

Zvolený zámer autora, teda čo najkomplexnejšie interpretovať povahu rytmického sprievodu (zasadiť ho do lokálneho folklórneho prostredia, identifikovať, čo najdôkladnejšie zachytiť jeho variantné podoby a na príkladoch poukázať na spôsob jeho používania vo vzťahu k repertoáru a hernej príležitosti), nie je síce pre obmedzený rozsah štúdie realizovaný dostatočne vyčerpávajúco, štúdia je však metodologicky v mnohom prínosná a inšpiratívna.

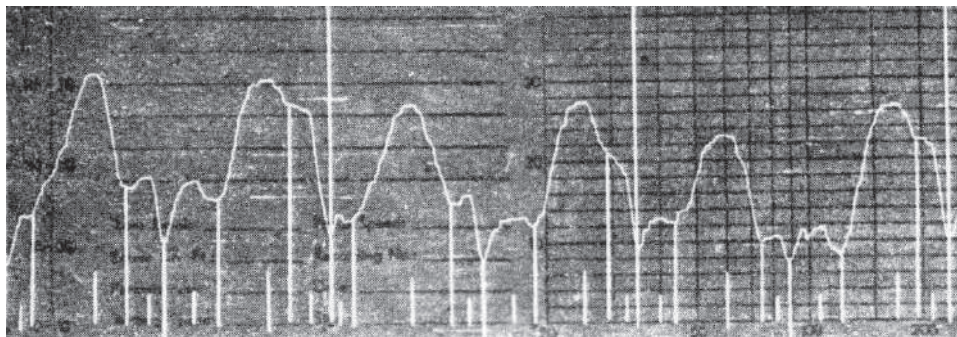
Inovatívne prístupy k výskumu rytmického sprievodu zaznamenávame v prácach troch či štyroch autorov.¹¹ Vo viacerých z nich sa autori sústredili na riešenie otázky,

¹¹ HOLÝ, Dušan: *Probleme der Entwicklung des Stils der Volksmusik : Volkstümliche Tanzmusik auf der mährischen Seite der Weissen Karpaten*. Brno : Universita J. E. Purkyně, 1969; HOLÝ, Dušan: Rytmické zvláštnosti v ľudovej tanečnej hudbe na Hornácku. In: *Slovenský národopis*, roč. 8, 1965, č. 1, s. 57-65; HOLÝ, Dušan – POKORNÝ, Otakar: O přesnou a přehlednou notační fixaci rytmu. In: *Český lid*, roč. 51, 1964, č. 5-6, s. 317-319; AMBRÓZOVÁ, Ref. 3; GAŠPAR, Igor: *Štýlové osobitosti ľudových hudieb na Podpolaní*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2006; LUKÁČOVÁ, Alžbeta: *Samko Dudík a jeho kapela : Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2010.

ako postaviť analýzu rytmu, ťažko graficky uchopiteľného hudobného parametra, na exaktnejšiu, stabilnejšiu platformu. Akýmsi pomyselným krokom vpred bol v ich prípade iný spôsob grafického zobrazenia hudobného priebehu.

Isto najkonštruktívnejší a najinšpiratívnejší prístup k tejto problematike predostrel vo svojich etnomuzikologických prácach Dušan Holý, ktorý sa venoval hudobnému sprievodu kontrášov na Hornácku.¹² Vychádzal z premisy, že ľudová inštrumentálna hudba¹³ sa v tejto regionálnej oblasti herne produkuje v špecifických „metricko-rytmických mierach“, ktoré podliehajú istému – pre danú oblasť typickému – vnútornému časovému zákonu. Rytmike hudobného prejavu pripisoval – popri viachlase, ornamentike a niektorých znakoch prednesu ľudovej hudby – celkovo štýlotvorný význam.¹⁴

V rámci analýz interpretačných štýlov miestnych muzikantov sa okrem iného sústredil na štúdium „dvojsmyku“ (t. j. osminového duvaja). Porovnával predovšetkým trvanie a mieru dynamického zvýraznenia jednotlivých osminových hodnôt, čo mu s istou odchýlkou umožnila krivka, zaznamenaná pomocou prístroja značky Brüel&Kjær.¹⁵ Už po prvých meraniach (v milimetroch) zistil, že dĺžky poltaktí (predstavujúce v podstate dĺžky jednotlivých ťahov sláčikom) sa nezhodujú, avšak realizujú sa v pomerne stabilne zachovávaných dĺžkových pomeroch. To isté platilo aj v prípade dĺžok jednotlivých „osminových“ hodnôt duvajového modelu. Tieto hodnoty neboli v interpretovanom modeli rovnako dlhé (ako naznačuje notový zápis východiskového tvaru tohto typu sprievodu), ale dĺžkovo výrazne asymetrické (Obr. 1).



Obr. 1: Krivka zaznamenávajúca osminový duvaj v priestore troch taktov, vytvorená hladinovým zapisovačom Brüel&Kjær (In: HOLÝ, *Probleme der Entwicklung*, Ref. 11, s. 168).

Na základe meraní vybraných dĺžkových intervalov v rámci grafickej reprezentácie zaznamenaných rytmických variantov vytvoril niekoľko reprezentatívnych modelových kriviek duvajového sprievodu, reprezentujúcich herný štýl každého skúmaného

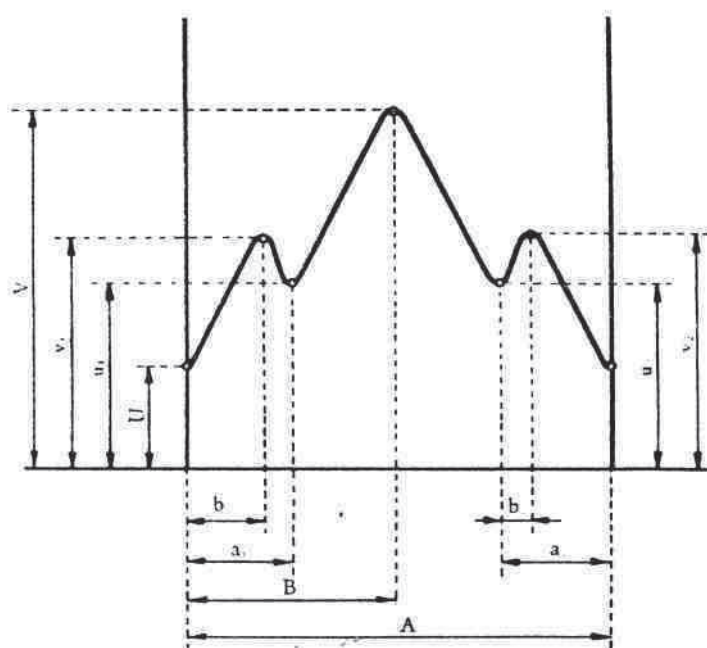
¹² Jeho metódu práce využil aj K. Dvořák, a to v záverečnej práci o hrochotskej tradičnej ansámblovej hudbe. Pozri: DVOŘÁK, Karel: *Sdružená lidová nástrojová hudba v Hrochoti pod Polanou*. [Diplomová práca]. Brno: Universita J. Ev. Purkyně, 1968.

¹³ A v úzkom vzťahu s ňou v rôznej miere aj ľudový tanec a vokálny prejav.

¹⁴ HOLÝ, *Probleme der Entwicklung*, Ref. 11, s. 125.

¹⁵ Prístroj simultánne reagoval na amplitúdové zmeny vo vstupnom akustickom signále, ktoré následne plynule v čase zaznamenával pomocou prídavného zapisovača na pásku (Obr. č. 1). Hráči boli snímaní sólovo, bez inštrumentálneho sprievodu.

hráča. Okrem viacerých iných prínosných zistení je v prípade riešenia tejto problematiky smerodajné jednoznačné stanovisko, ktoré formuloval v jednej zo svojich štúdií: „Táto nerovnakosť rytmického vnútri dvoch štvrtí [osminových rytmických hodnôt] je v ľudových hudbách s duvajovým sprievodom jedným zo základných elementov, ktorými sa od seba vzájomne odlišujú, vedľa prvkov dynamických a prednesových, ktoré s rytmickými tvoria najvyššiu jednotu.“¹⁶ Dodáva, že lokálne obyvateľstvo je schopné tieto rozdiely vnímať a vedome či podvedome ich v rozličnej miere zohľadňuje aj pri tanci či speve, čím celkom jednoznačne poukázal na mimoriadne tesnú rytmickú prepojenosť všetkých parciálnych zložiek hernej či hudobno-tanečnej príležitosti.



Obr. 2: Modelová krivka dynamického priebehu v úseku jedného poltaktia (dve viazané osminové rytmické hodnoty) a jej jednotlivé parametre, na ktoré sa autor pri meraní sústredil (In: HOLÝ, Probleme der Entwicklung, Ref. 11, s. 170).

Výskumné metódy D. Holého a jeho náhľady na problematiku sú v mnohom nadčasové a mimoriadne prínosné. Podarilo sa mu odkryť nové možnosti poznávania vnútorných zákonitostí tvorby osobitých rytmických tvarov, výraznou mierou prispel k definovaniu významu pojmu *štýlový znak* v rytmickom sprievode a celkom jednoznačne poukázal na potrebu interdisciplinárneho prístupu k skúmaniu tejto problematiky. Je pozoruhodné, že napriek tomu, že práce publikoval v pomerne dávnej dobe, ostali jeho pracovné postupy dlhé obdobie nerozvinuté a neaplikované v ďalších výskumoch.

V súvislosti s analytickými postupmi D. Holého nie je možné obísť niekoľko ďalších odborných prác, ktorých autori postupovali pri analýzach sprievodnej hry podob-

¹⁶ HOLÝ, Rytmické zvláštnosti, Ref. 11, s. 62

ným spôsobom, z rôznych dôvodov však neprekonali hranicu väčšej presnosti a hlbšej koncentrácie na okruh problémov spätých s rytmickým sprievodom (akým je, napríklad, zmena rytmických modelov v priebehu hudobnej interpretácie, vzťah rytmickej a harmonickej zložky hudobného sprievodu a pod.).¹⁷ Pomocou počítačového editora zvuku znázorňovali oscilogramové priebehy zvukových vzoriek a metricko-rytmické zvláštnosti sprievodnej hry vyvodzovali na základe sluchového vnemu a vizuálnej reflexie krivky oscilogramu. Na základe obsahu sprievodného textu ku grafom možno povedať, že oscilogramami len graficky demonštrovali už predtým auditívne zistené zvláštnosti. To, napríklad, I. Gašparovi neskôr pomohlo k diferenciacii jednotlivých rytmických variantov duvajových podôb podpolianskej oblasti.¹⁸ Ním navrhnutý spôsob kategorizácie rytmických tvarov však možno len veľmi obmedzene aplikovať na materiál z iných lokalít Slovenska.

Bližší pohľad na koncepčné aspekty niektorých práve predstavených prác jasne poukázal na to, že analyzovať rytmické špecifiká hudobného sprievodu prostredníctvom notových zápisov nie je vhodným postupom. Pri vnímaní a následnej analýze rytmu sa totiž autori obmedzujú na zobrazovacie možnosti notového písma, čo vzhľadom na povahu hudobného rytmu vonkoncom nestačí. Okrem toho v prípade skúmania sprievodu na úrovni minucióznych špecifik rytmických modelov nie je veľmi efektívne pracovať s kolektívnymi nahrávkami ľudových hudieb. V takých prípadoch je totiž k dispozícii najmä oscilogram (resp. frekvenčná obálka so svojimi parametrami), ktorý vo všeobecnosti neodráža finálny percipovaný model herného prejavu, len jeho fyzikálne parametre (a už vôbec nie v prípade, keď sú v zázname eliminované, či upravené isté frekvenčné oblasti s cieľom auditívne zvýrazniť hru sprievodných nástrojov).¹⁹

Na základe uvedeného prehľadu sa javí miera poznania vo sfére danej problematiky pomerne vysoká. Môžeme povedať, že všetky práce pomohli do určitej miery zodpovedať viaceré dôležité otázky spojené s daným objektom skúmania a poukázali na existenciu mimoriadne širokého spektra rôznych variantných podôb východiskových typologických tvarov rytmického sprievodu. Spomenutý súbor náhľadov je však do veľkej miery metodologicky nekonzistentný, v niektorých ohľadoch povrchný, roztrieštený medzi viaceré parciálne tematické okruhy, a preto je vhodné pokúsiť sa ho vo viacerých aspektoch prepojiť do komplexnejšieho celku.

Ciele analýzy rytmického sprievodu

Unifikácia metód výskumu rytmického sprievodu v prostredí slovenskej a českej etnomuzikológie doteraz nebola predmetom intenzívnejšieho vedeckého diskurzu.

¹⁷ LUKÁČOVÁ, Ref. 11; GAŠPAR, Ref. 11.

¹⁸ GAŠPAR, Ref. 11, s. 112-114.

¹⁹ Autorom sa však niektoré postupy nedajú vôbec zazlievať, ak sú pre daný typ analýzy k dispozícii výlučne archívne záznamy ansámbovej hry. V takom prípade je ale nutné uviesť si, čo v daných grafických zobrazeniach vlastne je a čo nie je možné vidieť, resp. ktoré parametre oscilogramu ponúkajú pre analýzu rytmického sprievodu relevantné informácie (v prípade záznamov kolektívnej hry ich nie je mnoho).

Napriek zjavnej originalnosti a progresívnosti niektorých prác nie je otázka vedeckej metódy v rámci tejto oblasti výskumu uspokojivo vyriešená. Okrem toho aj niektoré skúsenosti s prvotným spracovaním terénnych nahrávok poukázali na to, že analýza rytmu v hudobnom sprievode sláčikovej ľudovej hudby je vzhľadom na povahu tohto hudobného elementu celkovo „epistemologickým“ problémom, a to bez ohľadu na to, na akej úrovni alebo z akej východiskovej platformy sa na rytmický sprievod nazerá.²⁰

Jednou z hlavných výskumných otázok nie je preto len otázka „Ktoré a aké rytmické motívy sa využívajú v hudobnom sprievode v skúmaných ansámblach?“, ale najmä otázka „Ako rytmické, resp. časovo-dynamické vlastnosti hudobného sprievodu vedecky poznávať a klasifikovať tak, aby boli saturované požiadavky etnomuzikológie?“. Z toho následne vyplýva potreba stanoviť, ktoré aspekty interpretácie a výslednej podoby rytmického sprievodu by sa mali považovať za konštitutívne prvky interpretačného štýlu sprievodných hráčov.²¹ Kľúčové otázky udávajúce charakter rytmickej analýzy by sa dali zhrnúť do nasledujúcich bodov:

1. Ktoré/„aké“ rytmické motívy sa využívajú v hudobnom sprievode v skúmaných ansámblach a akým spôsobom ich analyzovať a systematizovať?
2. Ktoré časovo-dynamické atribúty využívaných rytmických tvarov v hudobnom sprievode by sa mali podrobiť analýze z hľadiska potrieb etnomuzikologickej teórie?
3. V akom vzťahu stojí rytmický aspekt sprievodnej hry voči harmonickej zložke a akým spôsobom sa vzájomne ovplyvňujú?
4. Ako sa menia určité časovo-dynamické kvality hudobného sprievodu vo vzťahu k hudobnému kontextu v rámci samotného herného prejavu v čase/v procese mezigeneračnej transmisie?
5. V akom vzťahu stoja jednotlivé verzie rytmického sprievodu voči tradičným tanečným typom, piesňovým typom/žánrom?
6. Ktoré časovo-dynamické aspekty hudobného sprievodu sa javia ako štýlotvorné z pohľadu samotných hráčov?

Charakter položených otázok naznačuje, že kategóriu osobitosti chápeme najmä cez prístup *etic*, čo znamená, že štruktúra prvkov, ktorá vedie k vnímaniu osobitosti interpretačného štýlu, je určená na základe náhľadov a poznania autora práce (do veľkej miery vychádzajúceho z poznávacích nástrojov hudobnej teórie). Napriek tomuto prístupu sme počas celého výskumu vnímali rôzne poznámky týkajúce sa subjektívnych postojov, motivácií a náhľadov samotných hráčov na podobu a podstatu vlastných herných štýlov či štýlov hry ostatných muzikantov ako mimoriadne dôležitý, komplementárny informačný materiál.

²⁰ Niektoré dôležité poznatky, súvisiace s vnímaním, konceptualizáciou a vytváraním rytmických štruktúr, predstavíme v inej časti tejto štúdie.

²¹ V tomto prípade je východiskovou definícia *interpretačného štýlu* ako funkčného systému hudobnoštruktúrnych a technicko-interpretáčnych prvkov, ktoré spôsobujú osobitosť herného prejavu v určitom hudobnom kontexte. (Porovnaj: LENG, Ladislav: *Slovenské hudobné nárečia*. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1993, s. 4.)

Metodologické aspekty analýzy rytmického sprievodu

I. Terénny výskum

Náhľady na dĺžkovo-dynamické vlastnosti rytmických tvarov, obsiahnuté v prácach D. Holého, a precíznosť v meraní rytmických odchýlok v osminovom duvaji výrazne ovplyvnili niektoré dôležité časti celej výskumnej práce. Prvou z nich bolo zvukové a audiovizuálne snímanie hráčov vybraných ľudových hudieb v teréne. To muselo priniesť jednak dostatočné množstvo technicky kvalitných vzoriek sólového (= akusticky v najväčšej možnej miere izolovaného od ostatných hráčov) herného prejavu jednotlivých muzikantov, jednak záznamy ich hry počas kolektívnej súhry s ostatnými členmi ľudovej hudby. Druhou nevyhnutnosťou bol videozáznam herného prejavu každého hráča. Dôraz sa kládol na najzreteľnejšie zachytenie týchto javov: používané prstoklady, pohyby hráčov počas hrania, ich komunikácia počas hrania a počas herných páuz, spôsob držania hudobných nástrojov. Treťou podmienkou bolo získanie vyčerpávajúcej vzorky rytmických tvarov, ktoré majú jednotliví hráči vo svojom aktívnom aj latentnom repertoári, resp. ktorými reagujú na neštandardný hudobný repertoár.²²

Pamäťovým médiom bol minidisk, technické zabezpečenie nahrávania mal na starosti profesionálny zvukový technik. Spôsob ukladania dát na médium paralelne s nahrávaním sme zvolili tak, že hudobný prejav každého hráča sa umiestnil do jednej z dvoch stôp stereo-fonického záznamu na každom z minidiskov (o výhodách takéhoto spôsobu snímania hovoríme na inom mieste). Tomu sa prispôbilo technické vybavenie záznamovej techniky.

II. Grafická reprezentácia skúmaných aspektov rytmických štruktúr

Jednu z najvýznamnejších fáz vo výskume predstavovalo spracovanie zvukových záznamov a grafická reprezentácia zaznamenananej hudby. Téma obmedzenosti notového znakového systému je v etnomuzikologickej diskusii dlhotrvajúcim, doteraz nie celkom vyriešeným problémom.²³ Technické možnosti, ktoré ponúka výpočtová tech-

²² Počas každého nahrávania sme pri interpretácii piesní sledovali nasledujúci model:

1. jedna strofa piesne v interpretácii všetkých hráčov (*tutti*),
2. jedna strofa v interpretácii primáša,
3. jedna strofa v interpretácii kontráša, v prípade väčšieho počtu sprievodných hráčov nasledovali postupne sólové interpretácie jednej strofy každým z nich,
4. jedna/dve strofy piesne v interpretácii všetkých hráčov (*tutti*).

Každá pieseň sa v pôvodnom dramaturgickom modeli nahrávala osobitne (tento model sa v niektorých prípadoch prispôboval okolnostiam nahrávania). V zozname nápevov dominovali ľudové piesne z miesta pôsobenia daného ansámbľu. Okrem piesní ľahko dostupných na komerčných alebo rozhlasových nahrávkach (pre väčšie možnosti komparácie herných štýlov) sme muzikantov požiadali aj o interpretáciu špecifických inštrumentálnych foriem ako *svadobný marš* či o interpretáciu skupiny piesní, označovaných názvom *skríža* (v prípade podpolianskych muzík). Pieseň z iných lokalít boli do pracovného zoznamu zaradené predovšetkým kvôli odlišnosti rytmického sprievodu, ktorý sa k nim všeobecne hráva (išlo o jednu celoslovensky známu čardášovú pieseň, pieseň ku krútivému tancu z Vyšných Raslavic *Dzifče počarovne*, známejší repertoár z iných slovenských obcí, polku, valčík, rómsky repertoár, tango a pod.).

²³ BĀLAŠA, Marian: Who actually needs transcription? Notes on the modern rise of a method and the postmodern fall of an ideology. In: BAUMANN, Max Peter (ed.): *The World of Music*, roč. 47, 1995, č. 2, s. 5-29.

nika, spolu s editormi zvuku či inými softvérmí, samozrejme, okrem mnohých iných technických prístrojov, schopných zobraziť rôzne fyzikálne parametre digitalizovaného zvukového signálu, sú však tiež do istej miery obmedzujúce. Je preto nutné vedieť zobrazené vlastnosti signálu správne interpretovať. Všeobecne môžeme povedať, že žiadny doteraz použitý spôsob grafickej reprezentácie hudby nie je (z pohľadu snahy o holistické zobrazenie hudobných parametrov) jej „úplným“ znázornením. Pomocou ktoréhokoľvek z nich však možno pomerne hodnoverne zobraziť čiastkové kvality hudby, resp. inštrumentálneho prejavu. Preto sme využili hneď viacero spôsobov, priamo podmienených povahou sledovaného interpretačného aspektu:

- širokopásmový spektrogram (aspekt časový),
- krivka hladiny akustickej energie (aspekt dynamický, príp. časový),
- oscilogram (sekundárna verifikácia meracích postupov, príp. aspekt dynamický),
- notový zápis.

III. Hudobný rytmus – definícia pojmu a náčrt primárnych teoretických náhľadov

Skôr, ako priblížime metódy analýzy grafických reprezentácií skúmaných rytmických tvarov, musíme objasniť podstatu hudobného rytmu ako nanajvýš zaujímavého a technickými prostriedkami mimoriadne ťažko uchopiteľného hudobného parametra. Práve poznanie podstaty tohto hudobného elementu relativizovalo význam niektorých použiteľných analytických postupov a celkom jednoznačne udávalo charakter vedeckej interpretácie získaných kvantitatívnych a kvalitatívnych dát.

Ešte než predstavíme základné definície týkajúce sa aspektov hudobného rytmu, je potrebné osvetliť hlavné motivácie, ktoré viedli k rozšíreniu záberu teoretickej prípravy o poznatky hudobnej psychológie, psychofyziky, najmä však tzv. hudobnej kognície a percepcie [*music cognition and perception*]. Prvým impulzom bola – pre muzikologický výskum nevyhnutná – potreba vnímania jednak sémantickej diferencie medzi hudbou ako zvukom a hudbou ako percipovaným javom, jednak ich vzájomného vzťahu, postulovaná Bengtssonom spolu s jeho významnou koncepciou tzv. *náhodných a systematických deviácií* (neskôr *systematických variácií*), týkajúcou sa opakujúcich sa časových diskrepancií, ktorými sa rytmická štruktúra každej znejúcej hudby líši od svojej (potenciálnej/reálnej) notovej predlohy.²⁴ Druhým impulzom pre evidovanie poznatkov spomenutých vedných disciplín boli pomerne exaktné merania D. Holého, ktorými sa (jasne si uvedomujúc psychologickú povahu rytmu) snažil poukázať na špecifické, opakujúce sa časové odchýlky v rytmickej realizácii osminového duvaja, a to predovšetkým ako na významný štýlotvorný činiteľ ansámbovej hudby na Hornácku.²⁵

V súvislosti so snahou tvorivo nadviazať na jeho postupy, uskutočňovať merania na hudobných vzorkách, najmä však vďaka komparácii rytmických modelov nastaviť

²⁴ BENGTSSON, Ingmar – TOVE, Per Arne – THORSÉN, Stig Magnus: Sound Analysis Equipment and Rhythm Research Ideas at the Institute of Musicology in Uppsala. In: STOCKMANN, Erich (ed.): *Studia instrumentorum musicae populari II*. Stockholm : Musikhistoriska museet, 1972, s. 52-73.

²⁵ HOLÝ, Rytmické zvláštnosti, Ref. 11, s. 62.

metódu ich systematizácie, som počas prvých fáz spracovávania materiálu narazila na niekoľko problémov či otázok, bez zodpovedania ktorých nebolo možné pokračovať v práci. Mali približne takýto charakter:

- Keďže oscilogram, resp. spektrogram demonštruje časový priebeh a vlastnosti hudobného signálu s veľkou presnosťou, ktorá de facto komplikuje hľadanie začiatkov a koncov rytmických jednotiek, s akou maximálnou odchýlkou je možné vykonávať meranie, tzn. aký dlhý hudobný úsek ešte nie je percipovaný ako navštievenie/skrátenie cieľovej dĺžky rytmickej jednotky?²⁶
- Aké závery možno zo získaných dĺžkových pomerov vôbec vyvodzovať, resp. sú zistené časové odlišnosti medzi poltaktami či jednotlivými rytmickými jednotkami naozaj jedinečným konštitutívnym znakom individuálneho či lokálneho herného štýlu, alebo ide o javy spôsobené perцепčno-motorickými limitmi človeka (tieto dve možnosti sa nemusia navzájom vylučovať, otázkou však stále ostávalo, ako sa postaviť k danému problému v súvislosti s objektom skúmania)?
- Kde leží hranica, po ktorú dve susediace rytmické jednotky ešte vnímame ako rovnako dlhé (vzhľadom na často sa objavujúci prípad dĺžkovej odlišnosti rytmických jednotiek modelu z hľadiska ich fyzikálneho priebehu, avšak súčasne pretrvávajúci subjektívny vnem ich dĺžkovej zhody)?
- Akú odbornú váhu má meranie dĺžkových vzťahov v rámci existujúcich podmienok a pracovných cieľov?²⁷

Bez toho, že by obsah podkapitoly zbytočne tematicky skĺzol k aspektom len nepriamo sa týkajúcim problémov tejto práce, pozornosť sme cielene upriamili na načrtnuté otázky a niektoré z primárnych odborných náhľadov, ktoré mohli predstaviť ďalšie, či korigovať existujúce poznatky o vybraných špecifikách spätých s rytmom, metrom, tempom a ich funkčným postavením a významom v hernom prejave skúmaných muzikantov.

V úvode predstavujeme vybrané aspekty ľudskej percepcie rytmu, v druhej časti sú obsiahnuté informácie späté s procesom interpretácie, vytvárania rytmických štruktúr. V závere tejto časti štúdie sú všetky – na prvý pohľad možno nekompaktne pôsobiace informácie – zosumarizované a uvedené do priameho vzťahu s objektom skúmania (rytmický sprievod v sláčikovej hudbe) a s niektorými významnými metodologickými aspektmi práce.

Formulovať definíciu hudobného rytmu nie je jednoduché. London napríklad pomerne opisne, v zmysle výšky tónu a rytmu ako dvoch primárnych parametrov hudobnej štruktúry, uvádza, že „ak je výška tónu spätá s frekvenčnou dispozíciou tónov, rytmus sa týka deskripcie a chápania ich dĺžok a dĺžkových štruktúr [*patterns*]“.²⁸ Po-

²⁶ Porovnaj: HOLÝ, Probleme der Entwicklung, Ref. 11, s. 317.

²⁷ Meranie rozličných parametrov hudobných vzoriek je jedným zo samozrejmych postupov kognitívneho a perцепčného výskumu. Spravidla sa však realizuje v experimentálnych podmienkach, s pomocou cielene generovaných hudobných ukážok, so zameraním na konkrétne formy reakcie subjektu na danú zvukovú vzorku.

²⁸ LONDON, Justin: Rhythm. [Heslo] In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music & Musicians. Volume 21. Recitative to Russian Federations*. London : Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 277.

dobnú definíciu, avšak viac v intenciách percepčnej psychológie, prezentuje Bruhn: „Rytmus [...] sa chápe ako štruktúrovaná kognitívna reprezentácia sledu auditívnych objektov v rámci stanovených časových úsekov.“²⁹ Z uvedených citácií vyplýva, že jedným z hlavných hudobných parametrov vzťahujúcich sa na rytmus je dĺžka, dĺžková organizácia tónov či zvukových javov. Bruhn spresňuje, že všeobecne ide skôr o mentálnu predstavu o dĺžkach, o dĺžkových vzťahoch, než o ich reálnu, fyzikálnu dĺžkovú kvalitu. Túto skutočnosť zdôrazňuje aj Bengtsson: „Rytmus v hudobnom momente/úseku je absurdita! Nie je nič merateľné v sériách fyzikálnych hudobných javov [events], čo by mohlo byť pomenovateľné ako *rytmus*. Rytmus je viac-menej komplexná kvalita; treba ho skúmať na strane reakcie.“³⁰

Viacerí autori definujú rytmus vo vzťahu k metru. Napríklad, Kresánek chápal metrum ako „mieru časových proporcií“, pokým rytmus podľa neho „označoval konkrétny rytmický tvar“.³¹ Metrum je v zmysle jeho náhľadov relatívne pravidelná sieť časových intervalov, v rámci ktorých sa realizujú rozličné rytmické vzťahy. Podobne ako rytmus aj pravidelné striedanie ťažkých a ľahkých dôb, ktoré je podstatou metrickej pulzácie, je výlučne subjektívnym pocitom, reakciou na isté vlastnosti hudobného prúdu. Vnímanie pravidelného metra nielenže poskytuje poslucháčovi/hráčovi temporálnu základňu pre interpretáciu hudby, ale zohráva tiež významnú rolu pri spätnom vnímaní celkovej rytmickej stavby hudobného celku.³²

Než rozvinem práve spomenuté náhľady, bude užitočné vysvetliť ďalší z dôležitých termínov: *akcent*. V prezentovanej práci sa akcent chápal ako hudobný „jav/úsek [event], ktorý vyniká/vyčnieva a upútava poslucháčovu pozornosť.“³³ Každý akcent sa v práci považoval za mentálny konštrukt, teda jav, ktorý vznikol na strane percepcie. Termín *akcentovanie* na označenie situácie, keď hráč technikou hry cielene spôsobí dojem akcentu, sa nepovažoval za adekvátny. Nahradil ho termín *prízvukovanie*. Pod *prízvukom* rozumiem akciu náhlej zmeny techniky hry s cieľom vyvolať dojem fenomenálneho (dynamického) akcentu.

Veľmi zaujímavý a z hľadiska pochopenia rytmicko-motorických aktivít človeka dôležitý je proces tzv. *zoskupovania*/spájania do skupín [*grouping*], ktorý je charakteristický pre rôzne oblasti ľudskej kognície. Všeobecne možno povedať, že keď je človek konfrontovaný so sledom, v tomto prípade hudobných elementov, alebo sériou zvukových javov, spontánne tieto delí, „dávkuje“ do skupín istého charakteru. Zoskupovanie sa môže vnímať ako najzákladnejší komponent hudobného chápania. Fraisse v prípade zoskupovania rytmických hodnôt hovorí o *objektívnej rytmizácii*.³⁴ Nastáva automaticky vtedy, keď je subjektu predstavený sled impulzov/rytmických jednotiek, v rámci ktorých sa objavuje istá zmena fenomenálnej povahy (predovšetkým predĺženie alebo

²⁹ BRUHN, Herbert: Zur Definition von Rhythmus. In: MÜLLER, Katharina (ed.): *Rhythmus : Ein interdisziplinäres Handbuch*. Bern : Huber, 2000, s. 41.

³⁰ BENGTSSON – TOVE – THORSÉN, Ref. 23, s. 68.

³¹ KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco Publishing, 1994, s. 61.

³² PALMER, Caroline: Music Performance. In: *Annual Reviews of Psychology* 48, 1997, s. 122. Dostupné na internete: <<http://www.iapsych.com/articles/Palmer1997.pdf>>

³³ DRAKE, Carolyn – PALMER, Caroline: Accent structures in music performance. In: *Music Perception*, roč. 10, 1993, č. 3, s. 344.

³⁴ FRAISSE, Paul: Rhythm and Tempo. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. London: Academic Press, 1982, s. 157.

pauza, zmena výšky či intenzity tónu a pod.), ktorá vo vnímaní následne spôsobuje to, že človek automaticky rozdelí tento sled pod vplyvom spomínaných kvalitatívnych zmien na adekvátne skupiny jednotiek nasledujúce plynulo za sebou.³⁵

Vzťah medzi metrickou štruktúrou a štruktúrou zoskupovania je veľmi dôležitý. Napriek fundamentálnej rozdielnosti ich podstaty obidve štruktúry charakterizuje ich hierarchická povaha. Znamená to, že v prípade metrickej štruktúry, ako aj v prípade štruktúry zoskupovania možno hovoriť o viacerých úrovniach ich dosahu v rámci hudobného celku. V prípade prvej štruktúry sa poslucháč sústreďí prevažne len na jednu alebo dve z týchto úrovní – ide predovšetkým o úroveň základných dôb taktu a úroveň celého taktu, vo vyšších úrovniach sa pocit metrickej váhy postupne oslabuje. V zmysle základných jednotiek procesu zoskupovania možno takisto hovoriť o viacúrovňovom vývoji. Od skupín najnižšej úrovne (povedzme rozsahu dvoch, troch alebo štyroch tónov) prechádza človek postupne k vnímaniu vzťahov väčších a väčších formálnych častí hudobného útvaru, čím sa na základe vnímania vnútorných vzťahov medzi danými celkami a miery súladu týchto vzťahov s vlastnými očakávaniami, prípadne už v minulosti vytvorenými a memorovanými mentálnymi reprezentáciami vytvára celkový dojem o hudbe, ktorej je auditívne vystavený.

* * *

Dôvodom tohto pomerne obsérneho, aj keď značne zostručeného výkladu je to, že nielen v oblasti kognície a percepcie rytmu, ale aj vo sfére hudobnej interpretácie rytmu bol pozorovaný veľmi tesný vzťah medzi mentálnym modelom metrickej štruktúry, najmä však štruktúry zoskupovania, a výslednou podobou rytmicko-dynamického riešenia herného prejavu na úrovniach, ktoré boli v práve predstavovanom výskume rytmického sprievodu predmetom skúmania. Tento vzťah sa prejavuje najmä v tendencii zvýrazňovať hranice medzi skupinami, najmä frázami, transformáciou hudobnej štruktúry (zmenou dĺžky tónu/tónov, prízvukovaním a pod.). Druhým aspektom týkajúcim sa spomenutých štruktúr je ten, že práve „hudobné obsahy na najvýznamnejších úrovniach metrickej štruktúry aj zoskupovania sa môžu v hre produkovať a percipovať najpresnejšie a najprecíznejšie“.³⁶ V prípade metra ide o už spomínanú úroveň jednotlivých taktov, v prípade zoskupovania o úroveň fráz.

S percepciou atribútov konkrétnych rytmických štruktúr sa spája ďalší významný aspekt týkajúci sa percepcie – tzv. *kategoriálna percepcia* [*categorical perception*]. Ide vo všeobecnosti o mechanizmus, ktorý v prípade rytmu charakterizuje spôsob vnímania komplexných, či zložitejších dĺžkových pomerov konštitutívnych jednotiek rytmických vzorcov. Sloboda uvádza: „Ľudia si nepamätajú jednoduché melódie v zmysle presných výšok tónov a ich dĺžok, ale v zmysle vzorcov [*patterns*] a vzťahov. [...] Hudba, ktorá neobsahuje povedomé vzorce a štruktúry, sa nedá ľahko reprezentovať v poslucháčovej pamäti.“³⁷ Práve táto skutočnosť poukazuje na bazálny fakt, ku ktorému

³⁵ London uvádza, že základnými princípmi, ktoré pomáhajú pri zoskupovaní hudobných segmentov, sú princíp ich podobnosti a princíp (časopriestorovej) blízkosti. Aj preto je človek schopný vnímať štruktúru hudby, ktorá nie je metricky viazaná. In: LONDON, Ref. 27, s. 280.

³⁶ PALMER, Ref. 31, s. 122-123.

³⁷ SLOBODA, John: Music performance. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. London : Academic Press, 1982, s. 385.

mu smeruje obsah tohto odseku, a to, že subjekty v rámci percepcie rytmu neoperujú konkrétnymi minucióznymi dĺžkami a intervalovými vzťahmi, ale sústreďujú podobné dĺžky do spoločnej skupiny – *kategórie* (napríklad do kategórií *krátky* – *dlhý*), čo je fenomén spôsobený výraznými limitmi kognitívneho systému.³⁸

Odlíšnosť znejúcej hudby od jej notovej podoby, resp. od externej, notovej či abstraktnej normy, ktorú by mala reprezentovať, je fenomén spadajúci do oblasti výskumu hudobnej interpretácie [*performance*]. Je predmetom skúmania už od začiatku minulého storočia. Intenzívny záujem o túto problematiku prejavili postupne od 60. rokov 20. storočia mnohí odborníci, čo priamo súviselo s rapidným rozvojom výpočtovej techniky, mimoriadne nápomocnej pri tomto type experimentálneho bádania.

Švédí Ingmar Bengtsson a Alf Gabrielsson vo svojich fundamentálnych prácach³⁹ prezentujú koncepciu tzv. *systematických variácií* charakteristických pre rytmickú štruktúru každého herného prejavu. Ide o dĺžkové odchýlky jednotlivých tónov od danej normy (notový zápis, sled zvukových pulzov a pod.). Východiskovou hypotézou ich prvých výskumov bolo, že v hernom prejave je možné rozlišovať medzi *náhodnými odchýlkami* a *systematickými odchýlkami*, a že určitá časť *systematických odchýlok* (alebo *systematických variácií*) do veľkej miery súvisí s vnímaním rytmu. Spomenuté systematické odchýlky (ďalej len SYVAR) považuje Bengtsson za jeden z významných prvkov participujúcich na formovaní hudobných štýlov.⁴⁰ Základnou črtou SYVAR je podľa nich to, že sa v rytmickej štruktúre objavujú opakované,⁴¹ na rozdiel od náhodných časových diskrepancií, ktorých veľkosť a výskyt neimplikuje nejaký systém. Oba typy časových

³⁸ Franěk, nadväzujúc na Fraissove experimenty, nechal subjekty reprodukovat' komplexné intervalové pomery (1:0,7 alebo 1:1,4 a pod.). Zistil, že v rámci interpretácie boli tieto modulované smerom k jednoduchším, napríklad 1:1, 2:1 a pod. Uvádza, že hráči sú presnejší pri produkovani hudobných rytmov, ktorých dĺžkové pomery sú postavené na celých číslach. Na druhej strane je však nutné zdôrazniť, že celočíselné dĺžkové pomery medzi rytmickými jednotkami sa v „živej“ hudbe nevyskytujú. Pozri: FRANĚK, Marek: Time structure of musical performance from the point of view of experimental psychology : The difference between a norm and its realisation. In: *Systematische Musikwissenschaft*, roč. 3, 1995, s. 271. Viacerí autori poukázali na to, že dvojica rytmických jednotiek napríklad v pomere 2:1 má v interpretácii tendenciu smerovať skôr k pomeru 1,75:1 alebo že dvojica osminových hodnôt nie je nikdy dĺžkovo vyrovnaná, prevláda vzťah S(hort)-L(ong). Pozri: GABRIELSSON, Alf: Performance of rhythm patterns. In: *Scandinavian Journal of Psychology*, roč. 15, 1974, s. 72.

³⁹ BENGTSSON – TOVE – THORSÉN, Ref. 23.; GABRIELSSON, Ref. 38.; GABRIELSSON, Alf: Timing in music performance and its relation to music. In: SLOBODA, John (Ed.): *Generative processes in music*. Oxford : Clarendon Press, 2005, s. 27-51.

⁴⁰ Súčasne však postulovali otázku: „z čoho taký dialekt v súvislosti s rytmickým prejavom pozostáva a ako ho môžeme opísať? Na problém sa treba pozrieť z dvoch strán. Jednou je analýza (meranie vlastností) zvukových javov, ktoré sú akustickými výsledkami zreteľného ,hudobného' správania; druhou je deskripcia našej reakcie na rovnaké zvukové deje“. Pozri: BENGTSSON – TOVE – THORSÉN, Ref. 23, s. 72. Už v primárnych fázach výskumu v danej oblasti bol význam sluchovej evaluácie postavený do minimálne rovnocenného vzťahu s analýzou fyzikálnych parametrov hudobných dejov.

⁴¹ Gabrielsson, podobne ako jeho kolegovia, v jednej zo svojich štúdií prichádza k záverom, že pri interpretácii jednoduchých rytmických vzorcov sú niektoré dĺžkové vzťahy systematicky modifikované v zmysle princípu nazvaného *vzťah L-S / vzťah S-L* (dlhý-krátky/krátky-dlhý), čo znamená, že v rámci skupín rytmických jednotiek dochádza pri jednej z nich k relatívnemu predĺženiu, pri druhej, naopak, k relatívnemu skráteniu jej dĺžky. Pozri: GABRIELSSON, Ref. 38, s. 75. Prítomnosť podobných vzťahov pozoroval v teoreticky symetrickom modeli osminového duvaja D. Holý a K. Dvořák, pričom vzťah S-L nadobudol v prípade duvajového sprievodu jednoznačnú dominanciu.

diskrepancií sú však vlastné každému hernému prejavu. Rozsiahlym výskumom rytmickej realizácie mnohých štruktúrou odlišných rytmických modelov dospeli k poznaniu, že ani systematické variácie nie sú rovnaké a že ich kvalita a kvantita vo výslednom hernom prejave sa menia nielen podľa interpretovaného rytmického vzorca, ale aj podľa hráča a hudby (hudobného štýlu), ktorá je predmetom interpretácie.

Výskumu problematiky časovania v hudobnom predvedení sa intenzívne venoval aj Eric F. Clarke.⁴² Operoval však termínom *výrazové odchýlky*. Kľúčovou axiómou Clarkovho výskumu je, že štruktúrna (mentálna) reprezentácia hudobného tvaru slúži hráčovi pri hudobnej interpretácii ako východisko jednak pre motorický systém kontrolujúci pohybový aparát zapojený do hry, ale aj pre škálu rôznych výrazových transformácií, napríklad, v dynamickej, rytmickej úrovni interpretovanej hudby.⁴³ Druhým Clarkovým fundamentálnym predpokladom je skutočnosť, že „výrazové odchýlky svedčia o hráčovej percepcii hudobnej štruktúry, do istej miery pomáhajú tomu, aby vďaka nim poslucháči túto štruktúru jednoduchšie uchopili“⁴⁴. Práve z toho dôvodu sa na hudobnú interpretáciu nazerá predovšetkým ako na výsledok hráčovej percepcie hudobnej štruktúry, a to predovšetkým vo vzťahu k metru a zoskupovaniu (najmä na úrovni hudobných fráz).⁴⁵ Autor poukazuje tiež na faktory, ktoré narúšajú či ovplyvňujú charakter kľúčovej mentálnej reprezentácie hudobného tvaru, čo sa – ako na to poukázali výsledky experimentov – odráža na prehodnotení umiestnenia prízvukov, vnútorného dĺžkového usporiadania jednotlivých rytmických hodnôt, avšak primárne na zmene v štruktúre skupín. Medzi takéto faktory sa zaraďuje predovšetkým tempo interpretácie a miera znalosti interpretovanej hudby

⁴² CLARKE, Eric F.: The Perception of Expressive Timing in Music. In: *Psychological Research*, roč. 51, 1989, č. 1, s. 2-9; CLARKE, Eric F.: What is conveyed by the Expressive Aspect of Musical Performance? In: BEHNE, Klaus-Ernst (ed.): *Musikpsychologie*. Band 6. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, 1989, s. 7-20;

CLARKE, Eric F.: Rhythm and timing in music. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. San Diego : Academic Press, 1999, s. 473-500; CLARKE, Eric F.: Generative principles in music performance. In: SLOBODA, John (ed.): *Generative processes in music*. Oxford : Clarendon Press, 2005, s. 1-26; CLARKE, Eric F.: Timing in the Performance of Erik Satie's "Vexations". In: *Acta Psychologica*, roč. 50, 1982, č. 1, s. 1-19; CLARKE, Eric F.: Imitating and Evaluating Real and Transformed Musical Performances. In: *Music Perception*, roč. 10, 1993, č. 3, s. 317-341; CLARKE, Eric F.: Structure and Expression in Rhythmic Performance. In: *Musical structure and Cognition*. London : Academic Press, 1985, s. 209-236.

⁴³ CLARKE, What is conveyed, Ref. 42, s. 14.

⁴⁴ CLARKE, Timing in the Performance, Ref. 42, s. 5.

⁴⁵ Podobne ako iní autori (GABRIELSSON, Ref. 38; SLOBODA, Ref. 37) aj Clarke dospel experimentálnym skúmaním k záveru, že temporálne odchýlky sú často späté s dôležitými úsekmi hudobnej štruktúry. Napríklad, predĺženie rytmickej hodnoty je často späté so záverom skupiny (resp. dlhá nota rytmickej sekvencie sa často percipuje ako záver skupiny), pozri: DRAKE – PALMER, Ref. 32, s. 344-345, fundamentálny akcent (dynamicú zmenu, prípadne predĺženie) veľmi často nesie prvá z hodnôt skupiny (ak je daná rytmická hodnota okrem toho ešte umiestená na ťažkej dobe, prízvukovanie má tendenciu byť intenzívnejšie). Zaujímavým dôkazom tejto skutočnosti bol experiment, pri ktorom subjektom predstavili istú rytmickú sekvenciu, ktorú mali následne zahráť v dvoch odlišných taktových členeniach. Zmenu metrickej štruktúry subjekty reflektovali automaticky, a to v odlišnom výrazovom (teda aj temporálno-dynamicom) riešení jednotlivých sekvencií. Pozri: CLARKE, Structure and Expression, Ref. 42, s. 213.

(vo vzťahu k „použiteľným“ výrazovým modelom, s ktorými hráč môže operovať na základe svojej skúsenosti).⁴⁶

* * *

Časť venovaná analýze rytmického sprievodu nemá byť pokusom o pokračovanie vo výskume hudobnej interpretácie rytmu cestou špecifického skúmania. Všetky vybrané poznatky skôr využívame ako teoretický rámec na prepojenie viacerých zistení či etnomuzikológmi už dávnejšie implicitne vnímaných poznatkov do istého celku.

Ako som naznačila už v úvode kapitoly, pomerne značné ťažkosti sme v práci znamenali v súvislosti s meraním, hlavne však s posudzovaním dĺžkových hodnôt modelu rytmického sprievodu (ďalej len MRS) a nastavovaním kritérií, na základe ktorých by bolo najvhodnejšie všetky jeho variantné formy systematizovať.

Hudobno-percepčný výskum a výskum hudobnej interpretácie poukazuje na to, že rytmické hodnoty sa na základnej úrovni metrickej štruktúry percipujú a vytvárajú s vysokou presnosťou. Priemerná hodnota mierneho tempa krúživých tancov sa v skúmanom materiáli pohybuje v rozmedzí MM = 100 – 140. Dĺžka jedného poltaktia, teda jednej polovice MRS v naznačenom tempe, je potom 430 – 600 ms. Temporálne okolie 500 – 700 ms (niekedy 600 ms) sa považuje za optimálne na percepčnú organizáciu hudby. Motorické úkony sa v tomto intervale realizujú najpresnejšie.⁴⁷ To naznačuje, že merania, napriek ich pomerne komplikovanej realizácii v rámci zvolených zobrazovacích prostriedkov (širokopásmový spektrogram), je nutné robiť s čo najmenšou odchýlkou, hoci v niektorých experimentoch bolo dokázané, že schopnosť človeka detegovať časové nezrovnalosti v rámci sledu pulzov pomerne jasne kolíše. Deje sa tak najmä vzhľadom na hudobný kontext, v rámci ktorého sa temporálna odchýlka vyskytuje – v niektorých prípadoch môže nadobudnúť hodnotu 5 ms, v niektorých až 15 ms.

D. Holý svojimi meraniami dospel k nasledujúcim priemerným hodnotám dĺžkových pomerov v skúmanom osminovom duvaji: 12:13 medzi poltaktiami, 1:3 a 1:2 v rámci oboch poltaktí. V úvode tejto časti štúdie som sformulovala otázku, ako sa k daným číslam postaviť, v čom je ich informačná hodnota. Končí sa výskum MRS získaním týchto údajov? Obsah celej state smeroval k tomu, aby bolo aspoň sčasti možné vidieť za týmito číslami sieť významných kognitívnych a motorických procesov, ktoré by z nich spravili skôr akési čiastkové „ukazovatele“ než finálne enumerácie rytmickej podstaty MRS – teda nie finálny krok, ale jeden z významných komplementárnych krokov k uchopeniu celkovej podstaty štýlovosti rytmického sprievodu.⁴⁸ Tento náhľad sa týka tiež zaujímavého problému pri posudzovaní rytmickej povahy

⁴⁶ CLARKE, *Imitating and Evaluating*, Ref. 42, s. 318.

⁴⁷ FRAISSE, Ref. 34, s. 82.

⁴⁸ Napríklad, nevyvážený dĺžkový pomer medzi poltaktiami, daný vzťahom S-L, nachádzame v rôznej miere a v rôznych kontextoch v prípade každého kontrášmi interpretovaného MRS. Takisto jasný dĺžkový rozdiel medzi rytmickými jednotkami poltaktí je spôsobený predovšetkým výrazným prízvukovaním párných jednotiek a absenciou väčšieho vedomého prízvuku na nepárnych, a to vo výrazovom prieniku so vzťahom S-L medzi jednotlivými dvojicami, čo je v prípade herného štýlu mimoriadne dôležitý interpretačný atribút atď. Rovnako členenie druhého poltaktia v pomere, aký naznačuje výpočet, má niekoľko relatívne jednoduchých vysvetlení, ktoré možno vyvodiť z už skôr uvedenej sumy náhľadov týkajúcich sa vytvárania/interpretácie rytmu.

MRS. Ako sme už naznačili, hoci sme v niektorých prípadoch namerali časové rozdiely medzi rytmickými jednotkami, na strane percepcie sa zachovával vnem ich dĺžkovej zhody. Podľa Gabrielssona⁴⁹ by mali byť všetky merania fyzikálnych vlastností signálu doplnené hodnoteniami na základe počúvania s cieľom potvrdiť/vyvrátiť väzbu výpočtov s percipovanou artikuláciou. Táto skutočnosť, ako aj významná rola hudobného kontextu, charakter kategoriálnej percepcie, spôsob percepčnej indikácie začiatkov tónov (čo je tiež pozoruhodný fenomén) a povaha, resp. limity produkcie rytmických jednotiek v celočíselných dĺžkových pomeroch viedli k nezanedbaníu subjektívnej verifikácie akustického priebehu MRS. Bola zohľadnená aj pri vytváraní kódovacieho systému rytmických modelov (pozri prílohu B a význam symbolu na úrovni 3. kritéria: „.../...“).

Obsah celej časti štúdie mal za úlohu naznačiť najvýznamnejšie úrovne herného prejavu skúmaných hráčov, v ktorých sa danosti a limity ľudskej percepcie a performancie môžu odrážať najexplicitnejšie a na ktoré je v tomto zmysle upriamená väčšia pozornosť. Najväčmi vystupujú do popredia tieto úrovne a aspekty:

- úroveň taktov; z hľadiska fenoménu zoskupovania sa za hlavnú skupinu rytmických jednotiek v tejto práci považuje samotný model rytmického sprievodu, pokrývajúci rozsahom spravidla práve úsek jedného taktu;
- úroveň hudobných fráz, v ľudovej piesni často zhodných s formovými dielmi piesne;
- tempo interpretácie;
- časovanie herných prejavov v rámci nástrojovej súhry;
- spôsob manipulácie s hudobným nástrojom.

K poslednému bodu je nutné dodať, že v celej práci považujeme techniku hry a typ využívaného hudobného nástroja za významné faktory, ktoré výrazne vplývajú na proces a výsledok hudobnej interpretácie rytmických štruktúr. V prípade tejto práce sa uvedené poznatky týkajú najmä toho, že niektoré artikulčné či rytmické nuansy v podobe variantov rytmického sprievodu je možné do istej miery alebo úplne vysvetliť pohybovými aspektmi hry či hernou technikou hráčov.

IV. Metodologické aspekty práce s grafickými reprezentáciami rytmických modelov

Na grafické znázornenie dĺžkovo-dynamických vlastností rytmického sprievodu sme využili počítačový softvér CoolEditPro (Verzia 2.0) a Praat (verzia 4.4.25).

Vizuálne a auditívne skúmanie časovej obálky oscilogramu bolo prvým krokom pri skúmaní všetkých zvukových ukážok. V tomto prípade je takýto graf výbornou pomôckou na optické rozlíšenie medzi výrazne odlišnými rytmickými modelmi.

Orientačné merania rytmických modelov sa realizovali v rámci zobrazenia širokopásmového spektrogramu, v niektorých prípadoch sme číselné údaje získali na báze povahy krivky akustickej energie. Pri posudzovaní dĺžkových kvalít rytmických jednotiek skúmaných modelov rytmického sprievodu sa za východiskové parametre považovali:

- dĺžka taktu,
- dĺžka poltaktia,

⁴⁹ GABRIELSSON, Ref. 29., s. 39.

- dĺžka jednotlivých rytmických jednotiek modelu (v prípade hry *es-tam* sa merala aj vzdialenosť osmín od miesta začiatku taktu, ktoré udával svojou hrou hráč v druhom kanálovom znení; samozrejme, vzhľadom na vyskytujúcu sa veľkú rytmickú variabilitu v hre druhého hráča sme aj tento ukazovateľ vnímali veľmi kriticky).

Na tomto mieste je nutné zdôrazniť, že získavanie kvantitatívnych údajov nebolo pri skúmaní jednotlivých hráčov primárnou náplňou práce. Prostredníctvom spektrogramového zobrazenia sa skúmali všetky relevantné vlastnosti hudobného sprievodu a ich zmeny v čase. Vychádzajúc z podstaty hudobného rytmu a zákonitostí, ktoré sa s ním v súvislosti s ľudským vnímaním spájajú, jasne vyplýva, že všetky výpočty ostanú napriek ich veľavratnosti a užitočnosti pre tento typ vedeckej práce v suplementárnej pozícii.

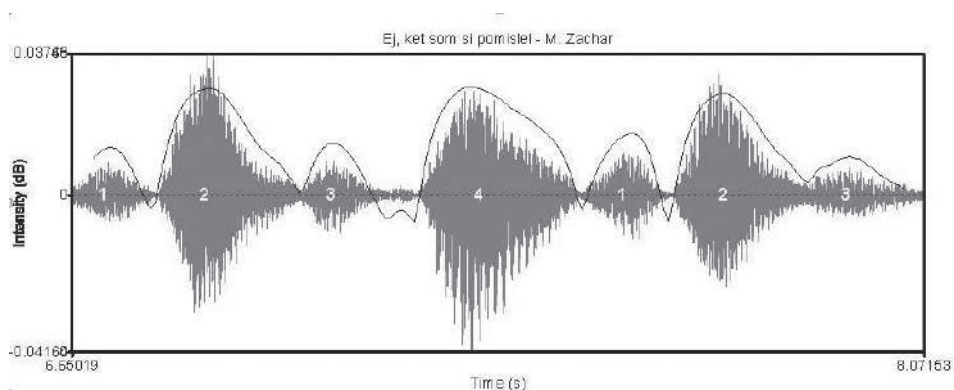
Už niekoľkokrát sme zdôraznili, že tak ako sú notovému systému vlastné niektoré obmedzenia spomínané v predošlej kapitole, aj grafické vyobrazenia vlastností digitalizovaného hudobného signálu prinášajú svojou podstatou niekoľko dôležitých obmedzení, determinujúcich niektoré metódy uplatnené v tejto práci. Totiž akékoľvek grafické znázornenie určitých parametrov signálu je holým vyobrazením jeho fyzikálnej podstaty. Hudobná akustika už vo svojej základnej terminológii diferencuje v súvislosti s vnemom tónov, resp. zvukov medzi tzv. *objektívnymi* veličinami (frekvencia, amplitúda, teda intenzita, spektrálna štruktúra signálu) a veličinami *subjektívnymi*, ktoré sú psycho-fyzickou reakciou na objektívne veličiny. V súčinnosti s ďalšími akustickými dejmi sú to: výška, hlasitosť a farba tónu.⁵⁰

Práve spomenutá limitácia je spätá predovšetkým s posudzovaním miery prízvukovania určitých úsekov rytmických modelov na základe oscilogramu. Ako jasne naznačuje nasledujúci graf, jednotlivé lokálne maximá frekvenčnej obálky výrazne nekorelujú s kulminačnými oblasťami akustickej intenzity.⁵¹ Hodnotenie tohto parametra na základe priebehu oscilogramovej krivky musí byť preto opatrné (v najlepšom prípade úplne vynechané). (Pozri Obr. 3.)

Dĺžka jednotlivých rytmických hodnôt sa odvodzovala z priebehu širokopásmového spektrogramu, tzn. odlišným spôsobom, ako to bolo v prípade meraní D. Holého. Za začiatok každej z hodnôt sa určilo miesto prvej výraznej zmeny vo frekvenčnej oblasti zvukového signálu. Nepoužili sme Holého postup, ktorý by výrazne uľahčil prácu kvôli pomerne jednoduchej obsluhu Praat-u. Dôvodom bolo, že už v prvých fázach výskumu sme pri porovnávaní krivky hladiny akustickej energie a širokopásmového spektrogramu pozorovali pomerne významné diskrepancie. Ako ukazuje obrázok, predovšetkým v miestach nasadenia tónu po časovo výraznom zastavení sláčika sa

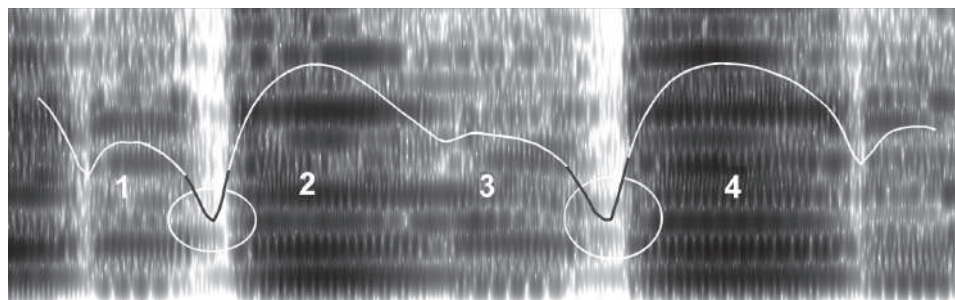
⁵⁰ SYROVÝ, Václav: *Technické základy elektroakustickej hudby*. Praha : Akademie múzických umění, 1990, s. 10.

⁵¹ Okrem toho je nutné brať do úvahy rezonančné vlastnosti korpusov hudobných nástrojov – ich schopnosť amplifikovať/eliminovať niektoré frekvenčné pásma, ďalej charakter skladania viacerých tónov do výsledného súzvuku, spektrálnu povahu akustického signálu a pod. To všetko sú činitele, ktoré spôsobujú, že jednotlivé tóny, resp. viaczvuky sú v prípade strunových nástrojov šírené odlišným akustickým tlakom pri rovnakom tlaku sláčika na struny.



Obr. 3: Oscilogram a krivka akustickej energie, znázorňujúca model osminového duvaja v interpretácii M. Zachara (nar. 1984) z Hrochote. Číslice naznačujú poradie osminových hodnôt rytmického modelu. Nápadné rozdiely vidíme v úseku nepárnych osmín modelu.

jeho „reálny“ začiatok nezhoduje s miestom, ktoré mu prisudzuje lokálne minimum krivky akustickej energie.⁵²



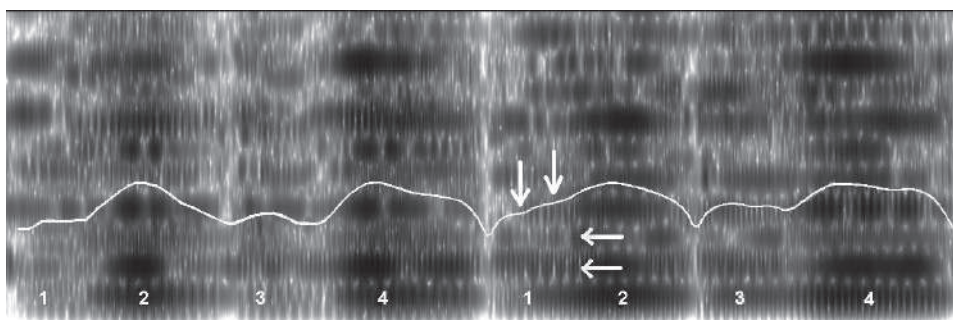
Obr. 4: Spektrogram a krivka akustickej energie na príklade osminového duvaja. Elipsy označujú ambivalentné úseky začiatkov párnych osminových hodnôt. (Nízke rozlíšenie grafu je spôsobené prenosom obrázku do textového dokumentu. V prípade softvéru, s ktorým sa pracovalo, boli všetky grafické vyobrazenia neporovnateľne zreteľnejšie.)

Z časového hľadiska sa pomocou výslednej krivky akustickej energie prezentuje pomerne skreslená informácia, preto sme jej temporálny vývoj vnímali ako doplnkový ukazovateľ. Tento spôsob grafickej reprezentácie však efektívne poslúžil pri skúmaní miery prízvukovania rytmických jednotiek jednotlivých MRS. Z dôvodu pomerne veľ-

⁵² Príčina, prečo dochádza k týmto odchýlkam, spočíva pravdepodobne najmä v tom, že, zjednodušene povedané, krivka hladiny akustickej energie je výsledkom zjednotenia mnohých výpočtov okamžitej energie v rámci menších úsekov [frames] signálu tzv. metódou posuvného priemeru [moving average], ktorá ich „zleje“ do plynulo sa odvíjajúcich hodnôt. Výsledkom je súvislá („oblá“) krivka hladiny energie. Pri výrazných okamžitých energetických zmenách (napríklad pri náhlom nasadení tónu) sa takéto výrazné rozdiely medzi hodnotami susediacich úsekov „vykompenzujú“ spriemerovaním – to sa následne na krivke prejaví v tom, že energetické zvýšenia nastupujú skôr ako v reálnom priebehu signálu, energetické maximá sú oproti skutočnosti o čosi oneskorené.

kej miery subjektivity vo vnímaní dynamických zmien v hudobnom dianí sa veľkosti jednotlivých maxim nemerali, len sa vzájomne porovnávali v rámci jednotlivých rytmických modelov, čím sa pracovný postup znova čiastočne odklonil od postupov D. Holého.⁵³

Ako naznačuje doteraz prezentovaný materiál, technické prostriedky síce pomáhajú do veľkej miery uspokojiť potrebu exaktnosti v analytickej práci, paradoxne však na druhej strane svojou exaktnosťou či detailnosťou v analýzach zvukového signálu vo viacerých prípadoch neumožňujú dospieť k jednoznačným výsledkom (Obr. 5). Okrem toho, ani povaha niektorých využívaných rytmických modelov, technický stav a tónotvorné vlastnosti hudobných nástrojov (predovšetkým kontrabas a niektorých viol) nepomohli pri získavaní kvantitatívnych údajov.⁵⁴



Obr. 5: Príklad nejednoznačnosti v rytmickom členení prvého poltaktia duvajúceho modelu. Vertikálne šípky naznačujú absenciu výraznejšieho minima v krivke akustickej energie, horizontálne šípky poukazujú na miesta prvých významných zmien v spektrálnej štruktúre signálu. Z grafu preto nie je možné jednoznačne vyčítať miesto hráčom želaného nástupu druhej osminovej hodnoty. Rozdelenie poltaktia na dve rytmické hodnoty sa realizuje v percepčnej oblasti.

Použitie viackanálové snímanie riešilo veľký problém, spojený s analýzami niektorých rytmických modelov. Umožňovalo totiž bližšie skúmať časové aspekty hry *es-tam* u kontrášov. Daný rytmický model u týchto hráčov nemá hranú rytmickú hodnotu na ťažkej a ľahkej dobe. Vymedzenie jednotlivých taktových úsekov a následné posúdenie umiestnenia obidvoch osminových hodnôt v priestore poltaktí sa v grafe určovalo na základe hry huslistu či kontrabasistu v druhom kanálovom znení (samozrejme, s rešpektovaním všetkých možných faktorov, ktoré relativizujú daný postup).

⁵³ HOLÝ, Probleme der Entwicklung, Ref. 11, s. 171.

⁵⁴ Dĺžkové merania (nemyslí sa interpretačná analýza) sa nerealizovali v celej šírke v prípade hry na kontrabase, v niektorých prípadoch interpretácie štvrtového, osminového duvaja a v prípade niektorých verzií sprievodu *es-tam*. Veľkú časť spomenutých obmedzení je možné pomerne značne eliminovať zmenou techniky záznamu hráčov.

V. Voľba štýlových znakov rytmického sprievodu

Jedným z dôležitých cieľov štúdia rytmických tvarov bola jednak ich systematizácia a modelové znázornenie frekvencie ich výskytu v repertoári jednotlivých hráčov, jednak kvantifikácia väzieb konkrétnych tvarov s piesňovým a tanečným repertoárom. Selektácia kritérií, na základe ktorých sa všetky ustálené rytmické formy rozpoznávali, kategorizovali a identifikovali ako svojrázne štruktúry, je výsledkom zohľadnenia hernej funkcie hráčov, technických aspektov hry na daných hudobných nástrojoch a kauzálnych vzťahov medzi niektorými hudobnými elementmi v rámci rytmickej štruktúry. Medzi hlavné kritériá, ktoré vymedzovali najdôležitejšie štýlotvorné aspekty jednotlivých rytmických tvarov a ovplyvnili identifikáciu všetkých ustálených variantov rytmického sprievodu, sme v predkladanej práci zvolili tieto:⁵⁵

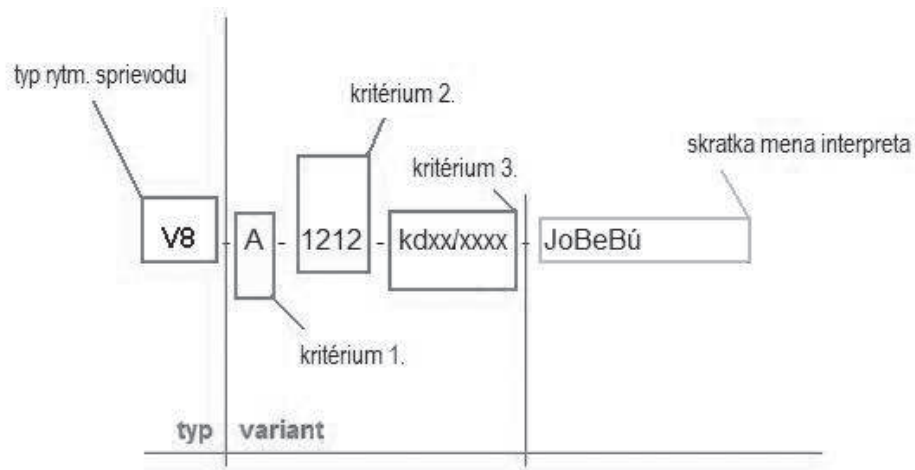
1. spôsob viazania rytmických hodnôt modelu, spôsob ťahu sláčikom;
2. miesto umiestnenia výrazného prízvuku/prízvukov, resp. miera prízvukovania rytmických hodnôt modelu;⁵⁶
3. vnútorné dĺžkové usporiadanie modelu v priestoroch poltaktí, či v priestore taktu;
4. vývoj, tendencia zmeny časovo-dynamickej štruktúry modelu v priebehu jeho interpretácie konkrétnym hráčom.

Pre zefektívnenie práce sme všetky typy/varianty rytmického sprievodu pomenovali pomocou jednoduchého číslícovo-písmenového kódu. Tým sa, samozrejme, neignorovali ich individuálne špecifiká na nižších úrovniach, či na akejkoľvek úrovni. Vytvorila sa len istá pracovná maketa všetkých tvarov, nevyhnutná a mimoriadne nápomocná pri ich poznávaní a vyvodzovaní niektorých všeobecných záverov. Presný význam všetkých používaných znakov v spätosti s typmi rytmického sprievodu uvádzame v Prílohe B. Základná forma kódu pozostáva zo štyroch alebo piatich častí, z ktorých každá reflektuje poznatok nadobudnutý aplikáciou jedného z už spomenutých štýlovo-identifikačných kritérií. Napríklad, kód V8-A-1212-kdxx/xxxx-JoBeBú, ako všetky ostatné kódy rytmických modelov mierneho tempa, pozostáva z článkov uvedených na Obr. 6.

Výhodou tohto spôsobu generovania jednotlivých kódov je, že priamo vo svojom obsahu odrážajú kvalitatívne vlastnosti rytmického modelu. Sú teda spätne interpretovateľné „prečítaním“ jednotlivých kódových častí (a teda aj ľahšie využiteľné v notových transkripciách – Príklad 4).

⁵⁵ Poradie ich uvádzania je zámerné. V prípade typov rytmického sprievodu, akými sú osminový, štvrtový duvaj, platia dané kritériá v plnom rozsahu. V prípade modelu *es-tam* a jeho variácií sa obíšiel druhý bod, na význame získal bod tretí.

⁵⁶ V prípade posudzovania miery prízvukovania rytmických jednotiek skúmaných modelov sa veľkosti lokálnych maxim akustickej energie medzi sebou porovnávali v rámci taktu, teda v rámci jedného taktového článku každého modelu, a to v zmysle vzťahu *väčší – menší* prízvuk (t. j. nie v zmysle konkrétnych veľkostí intenzít prízvukov).



Obr. 6: Štruktúra kódu využívaného na symbolickú reprezentáciu jednotlivých variantov rytmického sprievodu.

Príklad 4: Notová ukážka hry J. Berkyho-Lita (husle) a J. Berkyho-Búdana (husľová kontra; dve repetície sprievodu) k piesni *Ta ja puojdem, g dieučatu švarnímu* (takt 1–10, MP FSAV 1173/1965). Poukazuje na možnosti využitia kódového značenia pri notových transkripciách sprievodnej hry. Notový zápis tak nie je preplnený/zafažený doplnkovými artikulačnými značkami a komplikovanými rytmickými tvarmi.

V8-A-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V8-A-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V8-A-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V8-B-1212-xxxx

V súvislosti s osminovým a štvrtovým duvajom je nutné poukázať na skutočnosť, že sú v systéme kódového značenia zrovnoprávnené s ostatnými modelmi na úrovni 1. kritéria. Znamená to, že im v tejto časti kódu nie je pridelený odlišný znak (napríklad osminový duvaj je označený symbolom V8 rovnako ako, povedzme, iný rytmický tvar typologicky vychádzajúci z osminových rytmických hodnôt, len viazaných iným spôsobom). MRS typu osminového a štvrtového duvaja sú identifikovateľné na základe údajov v 2. kritériu (pozri Prílohu C).

Stručný prehľad výsledkov analýzy rytmického sprievodu

Spôsob nastavenia kritérií rozlišovania ustálených rytmických štruktúr od prechodných rytmických tvarov viedol k identifikácii vysokého počtu variantov rytmického sprievodu u všetkých hráčov (Príloha A demonštruje veľkú rozmanitosť rytmických tvarov v repertoári náhodne vybraných hráčov).⁵⁷ Ukážkou tejto skutočnosti môže byť tabuľka všetkých identifikovaných foriem MRS, pozostávajúcich z viazaných osminových hodnôt (typ V8) rytmických variantov u 14 kontrášov (Príloha C). Veľký počet rytmických tvarov situáciu vôbec nekomplikoval, naopak, pomohol pri skúmaní vývoja vnútornej stavby rytmického sprievodu v priebehu hernej interpretácie; na druhej strane bolo možné vďaka vysokému počtu identifikovaných variantov lepšie pochopiť niektoré významné kauzálne vzťahy medzi rytmickým sprievodom a piesňami, ku ktorým sa tvoril, alebo medzi rytmickým sprievodom a rôznymi formami tanečných prejavov.

Viacúrovňová komparácia rytmických tvarov umožnila definovať hlavné činitele, ktoré v prípade jednotlivých hráčov v rôznej miere ovplyvňujú voľbu konkrétneho rytmického variantu k určitej piesni. V skúmanom materiáli sme identifikovali všetky nasledujúce činitele:

- typ tanca,
- regionálny pôvod piesne,
- hudobno-štruktúrna povaha piesne/hudby; v tomto prípade možno spomenúť niektoré konkrétne hudobné parametre, ktoré spomedzi všetkých zohrali vo výbere vhodného MRS pravdepodobne najvýznamnejšiu úlohu:
 - tonalita piesne,
 - rytmická štruktúra piesne,
 - formálna štruktúra piesne,
- tempo interpretácie,
- MRS zvolené ostatnými sprievodnými hráčmi,
- rytmicko-dynamický charakter celkovej súhry v ansámblu,
- tradíciou ustálený úzus, určujúci väzbu konkrétneho MRS na určitú pieseň,
- spôsob rytmického sprievodu odpočúvaný zo zvukových nahrávok.⁵⁸

⁵⁷ V tejto súvislosti možno podotknúť, že v Hrochoti a Ponikách boli okrem iného identifikované špecifické formy rytmického sprievodu (v práci pomenované ako *komplementárny typ* a *evolučný typ* rytmického sprievodu), zjednocujúce v sebe hneď niekoľko rôznych rytmických variantov.

⁵⁸ Nie je mojím zámerom trvať na všeobecnej platnosti všetkých uvedených bodov. Dovolím si dokonca tvrdiť, že vývoj hudobného myslenia a hernej zručnosti niektorých skúmaných hráčov je taký intenzívny, že viaceré práve načrtnuté aspekty nadobudnú v ich prípade časom iný kvalitatívny rozmer: buď stratia na aktuálnosti, alebo sa ich význam ešte viac posilní.

Okrem ustálených motívov rytmického sprievodu obsahovala hra skúmaných interpretov ďalšie špecifické rytmické štruktúry, ktoré sa v hernom prejave nevyskytovali na ploche dlhších úsekov, alebo v konkrétnej hre daného hráča nedominovali, napriek tomu v ňom spĺňali špecifickú funkciu: buď samotnú hru iniciovali/finalizovali, alebo ju v jej priebehu ozvlášťňovali svojou odlišnou rytmickou stavbou. Na pomenovanie týchto ustálených rytmických foriem (kvôli nízkej frekvencii ich výskytu v hre a z hľadiska ich hudobnej funkcie) sme zvolili termín *sekundárna rytmická štruktúra (hudobného sprievodu)*. Otázka ich podrobnej systematizácie ostáva zatiaľ otvorená, a to vzhľadom na prekvapujúce množstvo identifikovaných osobitých rytmických tvarov.

Z metodologického hľadiska bolo významným prínosom poznanie veľkej dĺžko-vo-dynamickej premenlivosti niektorých rytmických variantov počas interpretácie rytmického sprievodu. Táto variabilita v niektorých prípadoch veľmi úzko súvisela so zmenami v harmonickom, resp. tónovom obsahu jednotlivých rytmických jednotiek variantov⁵⁹ a s tempom interpretácie hudobného sprievodu. Javy, ktoré sme v tejto súvislosti pozorovali, poukázali na veľmi dôležitú úlohu spôsobu nahrávania hráčov v teréne. Naznačujú, napríklad, potrebu nahrávať interpretáciu jednotlivých typov/variantov rytmického sprievodu hneď v niekoľkých tempách s cieľom potvrdiť/vyvrátiť závislosť ich štrukturálnej podoby od tempa interpretácie a identifikovať tie štýlotvorné aspekty jednotlivých variantov, ktoré v takýchto podmienkach podliehajú zmene.

Záver

Povaha a množstvo poznatkov, ktoré sme získali v priebehu výskumu a z pomerne veľkej časti prezentovali v tejto práci, sú jedným z ukazovateľov relevantnosti celkového koncepcného uchopenia problematiky. V procese voľby základných metodologických postupov a osvojovania si istých náhľadov na objekt výskumu zohrala kľúčovú úlohu odborná literatúra. Potreba zdôraznenia tohto prirodzeného aspektu pramení v tom, že okrem mimoriadne inšpiratívnych prác D. Holého neboli k dispozícii také odborné práce, v ktorých by sa systematickejšie skúmal rovnaký objekt výskumu (aspoň nie na úrovni, na ktorej pracoval D. Holý). Aktuálne hudobno-psychologické poznatky týkajúce sa problematiky hudobného rytmu či odlišné technické vybavenie, ktorým sme disponovali, vytvárali relatívne široký priestor na formulovanie hlavných cieľov práce, koncipovanie základného ideového rámca, cez prizmu ktorého by sa následne na problematiku rytmu v hudobnom sprievode nazeralo. Vo viacerých aspektoch sa preto náš výskum odklonil od Holého postupov.

Charakter náhľadov na rytmický sprievod viedol k tomu, že analýza štruktúry MRS nebola odkázaná na vyhodnocovanie kvantitatívnych údajov získaných meraním. Psychologické aspekty týkajúce sa vnímania a produkcie rytmu pomohli do veľkej miery obhájiť daný postup. Parametre, na základe ktorých sa všetky rytmické modely analyzovali a následne uviedli do vzájomných vzťahov prostredníctvom systému kódového

⁵⁹ Vzhľadom na obmedzený rozsah štúdie nie je možné prezentovať výsledky analýzy kauzálneho vzťahu týchto dvoch zložiek. Ich väzba sa však ukázala ako významný faktor, ovplyvňujúci rytmickú kvalitu niektorých variantov.

označovania, súviseli viac s hernou technikou, či so spôsobom manipulácie s hudobným nástrojom.

Povaha a ďalšia využiteľnosť získaných dát potvrdili vhodnosť nastavenia kritérií pre naplnenie cieľov tejto práce. Sporným by sa mohol zdať proces určovania vnútorného dĺžkového usporiadania rytmických štruktúr (úroveň 3. kritéria) alebo relatívne obmedzený počet znakov v jednotlivých kódoch. Domnievam sa, že prvý problém nie je možné vyriešiť jednoznačne vzhľadom na skutočnosť, že povaha rytmu závisí od ľudského vnímania, dojem o jeho kvalite môže byť v niektorých prípadoch veľmi ľahko v istom rozpore s parametrami grafického vyobrazenia. Túto skutočnosť nie je možné ovplyvniť v prospech uľahčenia analýzy. Druhý problém je možné vyriešiť po konfrontácii systému s ďalšími rytmickými tvarmi. V každom prípade môžeme povedať, že využitý spôsob triedenia a systematizácie rytmických tvarov umožňuje do veľkej miery zodpovedať kľúčovú otázku celého výskumu: Aké/Ktoré rytmické tvary sa využívajú v hudobnom sprievode?

Keďže intenzívny výskum hudobného sprievodu nemá na Slovensku dlhšiu tradíciu – a táto štúdia nielenže neprezentuje všetky výsledky prebiehajúceho výskumu, ale vonkoncom neodpovedá na všetky otázky späté s rytmickým sprievodom – v tejto fáze odborného skúmania existuje reálny priestor pre ďalšie výskumy a analýzy. Za najdôležitejšie problémy, ktoré ešte len čakajú na objasnenie, možno považovať tieto:

- spôsob rytmickej synchronizácie hráčov v ansámblí,
- interpretačné štýly akordeonistov,
- problém adekvátneho zvukového snímania hráčov na účely rytmickej analýzy,
- problém interpretácie metricky neviazaného hudobného sprievodu,
- problematika imitácie cudzích herných štýlov,
- problematika harmonicko-rytmického sprievodu v jeho celistvosti.

PRÍLOHA A

Varianty rytmického sprievodu identifikované v repertoári dvoch vybraných hráčov.

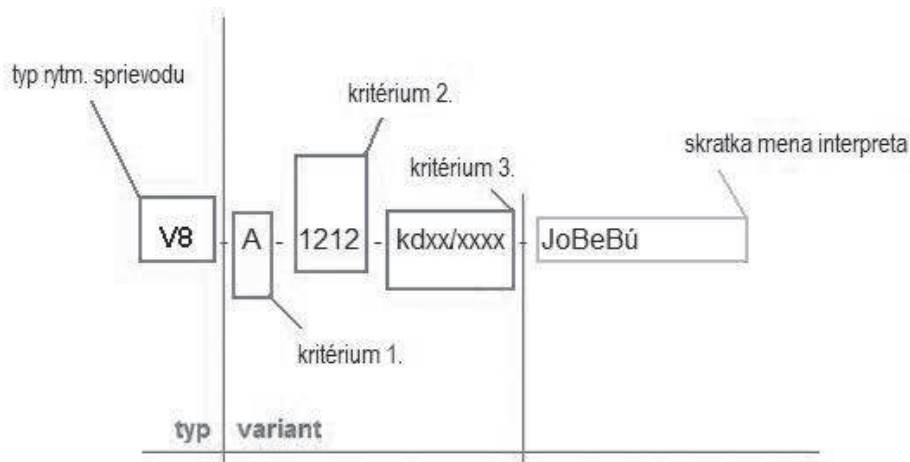
Michal Zachar (*1984) = MiZa				viola		
TYP	1. kritérium	2. kritérium	3. kritérium	OSCILOGRAM	SPEKTROGRAM AKUSTICKÁ ENERGIA	tempo (♩=)
V8	A	1212	xxkd/xxxx			96-100
	A	1212	xxxx/kdxx			140
	B	1212	kdxox			130
	B	2222	xxxx			110
V4	B	2222	xxxx			126
E	T	—	—			190
	P	—	—			80
valčík	S	—	—			150
Jozef Berky-Búďan (*1920) = JoBeBú				husle/viola		
TYP	1. kritérium	2. kritérium	3. kritérium	OSCILOGRAM	SPEKTROGRAM AKUSTICKÁ ENERGIA	tempo (♩=)
V8	A	1212	xxxx/kdxx			154
	B	1212	xxxx/kdxx			150
V4	B	2222	xxxx			140
E	T	—	—			180
	S	—	—			100
	P	—	—			100

PRÍLOHA B

Legenda k používaným znakom

Interpretácia kódu:

Osminový duvaj, zviazané rytmické jednotky sú v rámci ťahu oddelené pozastavením sláčika (pozri poznámku uvedenú v rámciku), väčší prízvuk nesú párne rytmické jednotky, v miernom tempe je najkratšia prvá z nich, druhé poltaktie je dĺžkovo súmerné. Za istých okolností (tempo, herný návyk) má vnútorné usporiadanie modelu tendenciu smerovať k dĺžkovému vyrovnaniu všetkých rytmických jednotiek. Model bol interpretovaný Jozefom Berky-Búďanom (*1928).



Typ rytmického sprievodu

V4 = viazané štvrtové hodnoty

V8 = viazané osminové hodnoty

V = viazané rozličné rytmické hodnoty

N4 = neviazané štvrtové hodnoty

N8 = neviazané osminové hodnoty

E = es-tam

Kritérium 1

(1234) = (platí pre V4, V8) = všetky čísla uzavreté v zátvorke predstavujú poradie rytmických jednotiek modelu, ktoré sú zahraté v rámci **jedného smeru ťahu sláčika**

(12)′(3′4) = (platí pre V4, V8) = apostrof naznačuje, že za danou rytmickou jednotkou došlo k pozastaveniu/ výraznému nadvihnutiu sláčika (či už v momente zmeny smeru ťahu –)′(, alebo v rámci ťahu sláčika – (′)

$(1 \neq 23 \neq 4) = (V4, V8)$ = dvojité podčiarknutie apostrofu naznačuje, že hráč neoddeľuje rytmické jednotky MRS pozastavením, alebo nadvihnutím sláčka, ale jeho nadvihnutím a rýchlym posunutím smerom k miestu blízkeho začiatku ťahu, teda nadvihnutím a „vrátením“ sláčka. **Smer ťahu jednotiek ostáva rovnaký.**

(41)(23)alebo 1)(23)(4 = Číslo 4 na začiatku kódu naznačuje prípad, keď hráč pri ťahu sláčka smerom od žabky začína – z hľadiska metrického pulzu vedúceho hlasu, ku ktorému sa sprievod tvorí – rytmickou hodnotou „z predošlého MRS /taktu/“. Preferuje sa zápis uvedený tučným písmom – všetky MRS sú tak písané v zhode s metrickým usporiadaním ansámblovej hry.



Vzhľadom na prevládajúci výskyt dvoch verzií MRS s konkrétnym spôsobom viazania rytmických hodnôt bol v ich prípade kód v časti druhého kritéria zjednodušený nahradením písmenami A a B:

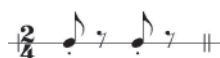
A = (1' 2)(3' 4)

B = (12)(34)

4, 8, 16 = (len v prípade V) = štvrtová, osminová, šestnástinová rytmická hodnota

■ = (len v prípade V) = v spojení so 4, príp. 8 je východisková rytmická hodnota predĺžená o polovicu (ekvivalent noty s bodkou), napr. 4■.

S = (platí pre E, V, N) = daná rytmická hodnota (hodnoty) je hraná *staccato* (sekom).
Např. v prípade hry kontrabasu by sa nasledovný model zapísal ako N4-S:



Sx = (platí pre E, valčík) = hráč pri hre E-S opakovane prikladá v mieste herných páуз sláček na struny, čím vzniká počuteľný „škrt“ medzi hranými osminovými notami

S (II/V) = es-tam hraný výlučne od žabky/od špičky

T = (E, V, valčík) = daná rytmická hodnota (hodnoty) je hraná *tenuto*

P = (E, V, valčík) = dĺžka rytmických jednotiek presahuje (v porovnaní s východiskovým typom) do miesta nasledujúcej rytmickej hodnoty, resp. pauzy

TP = (E, V) = spojenie písmen S, T alebo P naznačuje, že rytmické jednotky MRS majú odlišný charakter v poradí, aké naznačuje skupina znakov. Napríklad symbolické vyjad-

renie es-tam-ového sprievodu E-P (príloha B_E-P) variant, typický pre interpretáciu odzemkových tancov v Hrochoti. Uvádzame veľmi zjednodušený notový zápis:



.../... = znak lomky medzi príbuznými symbolmi naznačuje tendenciu k zmene, resp. rytmickej transformácii východiskového modelu v úrovni daného kritéria (počas hry)

...+... = hráč v hre rovnocenne kombinuje dva varianty/typy rytmického sprievodu

Kritérium 2

0 = rytmická jednotka nenesie prízvuk, auditívne zaniká (často v spojení s iným číslom, najmä s číslom 2, t.j. 20). Tento tvar sa vyskytuje v Telgárte a je spojený s variantom V8-B.

1 = rytmická jednotka nie je zdôraznená výrazným prízvukovaním tak ako v zmysle znaku 2. Dojem jej prítomnosti vzniká zmenou ťahu sláčika, jeho pozastavením, resp. pritlačením o struny s cieľom oddelenia rytmických jednotiek

2 = **východisková úroveň** = vedomé prízvukovanie rytmickej jednotky

3 = najväčší prízvuk, znak používaný výlučne v prípade počuteľne odstupňovaného prízvukovania jednotiek v rámci modelu (čiasťočne doložiteľné pozorovaním krivky akustickej energie). Prípad sa vyskytol napríklad vo variante V4 u hráča z Poník.

.../... = znak lomky medzi príbuznými symbolmi naznačuje tendenciu k zmene, resp. rytmickej transformácii východiskového modelu v úrovni daného kritéria (počas hry)

Kritérium 3

xx/xxxx = rytmické jednotky delia priestor **poltaktia/taktu** na percepčne rovnako dlhé časti

k = percepčne kratšia jednotka **poltaktia**

d = percepčne dlhšia jednotka **poltaktia**

Xxx, Xkd = (V, /V8/) = prvé poltaktie zaplňa jedna rytmická hodnota, druhé poltaktie je tvorené dvomi osminovými jednotkami, písmená naznačujú ich dĺžkové vzťahy

.../... = znak lomky medzi príbuznými symbolmi naznačuje tendenciu k zmene, resp. rytmickej transformácii východiskového modelu v úrovni daného kritéria (počas hry)

PRÍLOHA C

	Typ	Variant/Verzia			
	Typ	1. kritérium	2. kritérium	3. kritérium	Interpret
1	V8	A = (1'2)(3'4)	1212	xxxx	JáBePa
3				xxkd/xxxx	MiZa
4				xxxx/kdxx	MiZa, JoBeBú
5				kdxx/xxxx	BraZa
6			1212 /0212	kdxx/xxxx/-xxx	AlZa
7			2222	xxxx/kdxx	AlZa, PeKo
8			2222 /1111	xxxx	ŠiMa
9		B = (12)(34)	1212	kdxx	MiZa
11				xxxx/kdxx	JoBeBú
12				kdxx/xxxx	BraZa
13			1212/1211	xxxx/kdxx	JáBePa
14			1210 /1211	kdX/kdxx	MiBeLi
15			2222	xxxx	MiZa, PeKo, RaPo, AnHa
16				xxxx/kdxx	BraZa
17			2222 /1111	kdxx/xxxx	MiBeLi,
18			2222 /2122	xxxx	ŠiHa
19			3232	xxxx/kdxx	RaPo
20			2222/3232	xxxx	VlaPo
21			2021	Xxx	AnHa
22	V8	(12)(34)'	2222 /2223	xxxx	AnHa
23		(12)')(34)'	2222	xxxx	BraZa, PeKo
24		(12)')(34)'/B	2222	xxxx	AlZa
25		(12)(3'4)	2222	xxxx	LaHa
26		B/(12)(3'4)	2022 /3232	Xkd/kdkd	LaHa
27	V8	1)')(23)')(4	2121	xxxx	BraZa, PeKo, RaPo, AnHa, VlaPo
28			2121 /2222	xxxx	RaPo
29		1)(23)(4	2121	dkdk	RaPo
30		1 $\neq$ 23)')(4	2121	xxxx	RaPo
31		(1'2'3'4)	2222	xxxx	PeKo
32		(1'23'4')	2222/2121	xxxx	BraZa
33		123)')(4 + 1'23)')(4	2121 + 2121	xxxx	PeKo

Skratky mien hráčov:

Skratky mien v tabuľke uvedené **tučným** písmom označujú hráčov podpolianskej proveniencie, skratky uvedené obyčajným písmom hráčov horehronskej oblasti.

AlZa = Alexander Zachar (*1953)

AnHa = Anton Harvan (*1969)

BraZa = Branislav Zachar (*1976)

JáBePa = Ján Berky Paláč (*1909)

JoBeBú = Jozef Berky Búďan (*1920)

PeKo = Peter Kováč (*1975)

ŠiHa = Šimon Harvan (*1928)

RaPo = Radoslav Pokoš (*1985)

LaHa = Ladislav Harvan st. (*1947)

MiBeLi = Mikuláš Berky Lito (*1908)

SiPo = Šiman Pokoš (*1927)

ŠiMa = Šimon Matúch (*1921)

VlaPo = Vladimír Pokoš (*1986)

MiZa = Michal Zachar (*1984)

SUMMARY

ANALYSIS OF RHYTHMIC ACCOMPANIMENT IN TRADITIONAL STRING ENSEMBLES IN SLOVAKIA

Systematic research of interpretative styles in traditional ensemble music was initiated in Slovakia in the 1950s. Until recently, analyses dealing with the musical expression of traditional bands focused above all on the performance styles of the violinists, or at any rate those musicians whose function in the band was to play the tune. Musicians whose primary task was to produce harmonic-rhythmic accompaniment to the melody were for a long time confined to the margins of ethnomusicological research. In terms of the instrumental lineup, the accompanists in string or “dulcimer” bands were these: the so-called “kontráš” (violinist or viola player), double bassist, cimbalist and/or accordeonist.

This scholarly study presents part of a longer-term research project on the rhythmic component of musical accompaniment in selected traditional string bands. Simplifying greatly, one may say that in the music of the accompanists one brief, recurring rhythmic pattern with a certain tonal/polyphonic content forms the basis of the rhythmic structure. In ethno musicological works by Slovak authors there is reliance on a number of oversimplified, notationally defined rhythmic models. Each of these is considered a rhythmic structure established by tradition and functionally bound up with a particular dance stratum (or a particular dance type) or phase of dance, characteristically performed in a certain tempo.

An important source of inspiration, on the level of methodology, was the work of Dušan Holý, who addressed the question of musical style in traditional vocal and instrumental music in the Hornácko region in Moravia, Czech Republic. This author’s scholarly writings may be regarded as the most important ethnomusicological works addressing that particular issue. It is remarkable that since the 1960s his working procedures have not been applied and developed systematically in researching traditional music. Otherwise, it was the research of rhythm perception and cognition and rhythm performance which most significantly influenced the entire conception and methodology of the project.

The analysis of rhythmic patterns, designated in the work as “models of rhythmic accompaniment”, while partly carried out before systematising them on the basis of their inner rhythmic structure, on the other hand also followed this systematisation, i.e. in the phase where attention was focused on the nature and extent of intergenerational transmission of rhythmic accompaniment style features in particular localities. A further result of the work was the systematisation of rhythmic forms using alphanumeric codes.

The method of setting criteria for distinguishing the enduring, systematic rhythmic structures from irregular rhythmic patterns led to the identification of a large number of variants of rhythmic accompaniment among all the musicians. A multi-layered comparison of rhythmic forms made it possible to define the principal factors which influence the choice of a particular rhythmic variant on a given song or dance type by individual musicians.

„SAMUEL MARCKFELNER BIN ICH GENANDT“

JANKA PETŐCZOVÁ

PhDr. Janka Petőczová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: jana.petoczova@savba.sk

ABSTRACT

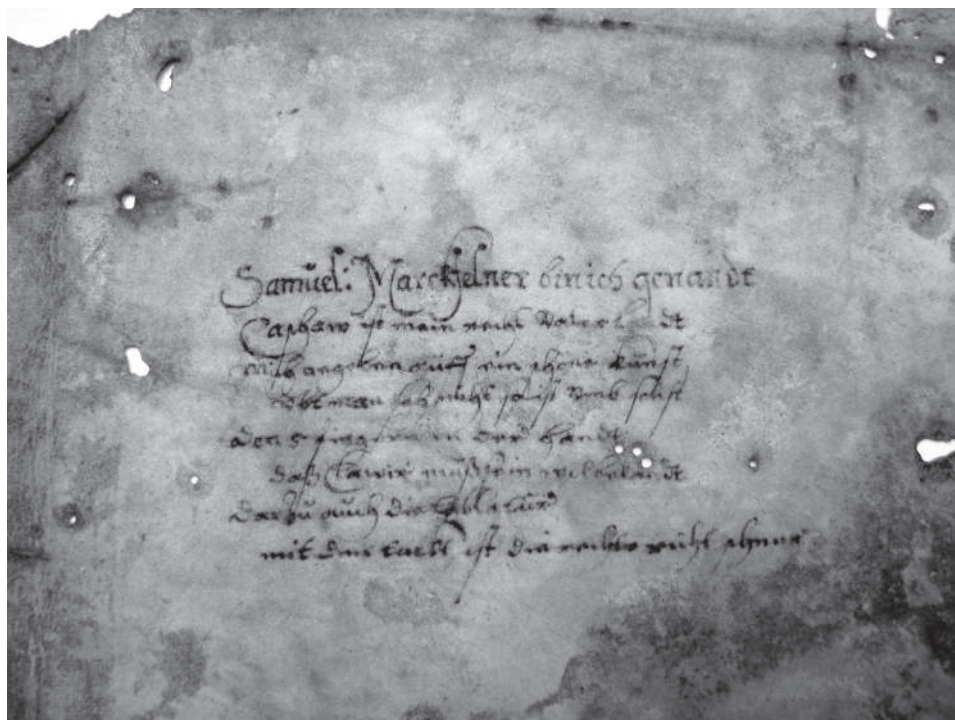
The aim of the study is to analyse and evaluate the newly-discovered poem *Samuel Marckfelner bin ich genandt*, written by the Levoča organist and composer Samuel Marckfelner (1621 – 1674). The autobiographical manuscript poem occurs on the parchment cover of the front board of the tablature book sign. SK-Le 5A (13994) in the historical library of the Evangelical (Lutheran) Church community in Levoča. The poem is unique from the point of view of musical history (researching the composer's biography), musical theory, organology, and also literary historiography investigating the multilingual culture of Spiš county in the 17th century.

Hudobné dedičstvo organistu a skladateľa Samuela Marckfelnera je slovenskej muzikologickej verejnosti dostatočne známe.¹ Jeho krátke organové skladby, zachované v historickej knižnici Evanjelickej a. v. cirkevnej obce v Levoči ako autografné zápisy v jednom z tabulatúrnych zborníkov, sú dnes samozrejmosťou súčasťou koncertného repertoáru organistov, interpretujúcich historickú hudbu 17. storočia. Marckfelnerova hudba sa začala zaraďovať do nášho hudobného dedičstva od roku 1981, kedy vydal prešovský hudobný historik a vysokoškolský pedagóg František Matúš publikáciu *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera*. V tejto pramenno-kritickej edícii predložil transkripcie Marckfelnerových organových skladieb, zapísaných v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 5A (13994). Základom jeho identifikácie Marckfelnerovho rukopisu v tomto vzácnom levočskom hudobnohistorickom prameni sa stali dovtedy nepovšimnuté rukopisné poznámky, z ktorých viaceré mali jednoznačnú výpovednú hodnotu – *Gemacht ihm Jahr 1.6.4.8. den 20 Sontag Trinit. Von Sa: Mar: zu Schössburg ihn Siebenbürgen ...* (f. 77r), *wie man zu Krohn in Siebebürgen pflegt zu süngen* (f. 27r), *Anno Domini 1643 Coronae* (f. 142r), *Leützsch* (f. 9v), pri textovom incipite sklad-

¹ V staršej hudobnohistorickej literatúre bolo meno Samuela Marckfelnera známe v súvislosti s tzv. II. zborníkom anonymných pisateľov, v ktorom sa vyskytovali krátke organové skladby uvedené skratkou S. M., pričom hypoteticky sa predpokladalo, že ide o meno levočského organistu Marckfelnera; nepovažoval sa však za pisateľa zborníka. HOŘEJŠ, Antonín: *Levočské tabulaturné zborníky*. In: BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1954, s. 119. ŠEDIVÁ, Viera: *Polyfónna hudba*. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV 1957, s. 107.

by *Sieh mein Herr Gott* zapísal Marckfelner celé svoje priezvisko *Sa: Marckfelner* (f. 126v-127r), pri iných uviedol skratky – *Singet und ruhmert Gott den Herren Sa: Mar;* (f. 27r), *Praeambulum S: M:* (f. 84v-85r) a *Fuga in uno Sono S: M:* (f. 85v).²

Až v súčasnosti, teda po troch desaťročiach, sa podarilo v tomto unikátnom tabulatúrnom zborníku odhaliť ďalšie zaujímavé svedectvo hudobnej minulosti: na vnútornej strane pergamenového poťahu prednej dosky sa po rozobratí väzby ukázal rukopisný text. Ide o báseň napísanú v nemčine, úhľadným, relatívne dobre čitateľným písmom. Jej obsah nenecháva nikoho na pochybách, že ide o autograf Samuela Marckfelnera. (Obr. 1)



Obr. 1. Autograf Samuela Marckfelnera, tabulatúrny zborník sign. SK-Le 5A (13994)

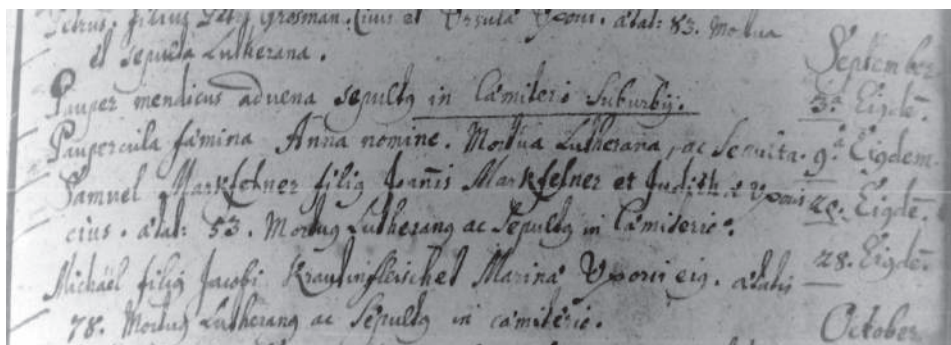
*Samuel: Marckfelner bin ich genandt
Caschaw ist mein recht Vaterlandt
Mich angeben auff ein schone kunst
obt man sah nicht sonst vmb sonst
den 5 fingern in der handt
daß Clawir muß sein wolbekandt
darzu auch die tablatur
mit der tackt ist die rechte richt schnur.*

² Na základe týchto rukopisných poznámok, ako aj vyhodnotenia všetkých archívnych dokumentov, predložil František Matúš nový pohľad na život a dielo Samuela Marckfelnera i na celý hudobnohistorický prameň nazývaný dovtedy *Druhý anonymný zborník* a premenoval ho na *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera*. MATÚŠ, František (ed.): *Tabulatúrny zborník Samuela Marckfelnera*. (= Stará hudba na Slovensku 4). Bratislava : OPUS, 1981.

Báseň je unikátna hneď z viacerých hľadísk. Z hudobnohistorického hľadiska ide o jediná autobiografickú báseň hudobného skladateľa 17. storočia zachovanú v slovenských archívoch; v kontexte špecializovaného bádania k biografii skladateľa je tento autograf o to cennejší, že doteraz sa nenašla žiadna korešpondencia Marckfelnera, ani iný jeho rukou písaný text v sekundárnych archívnych prameňoch k dejinám Spiša, a to i napriek skutočnosti, že v Levoči bol dlhoročný a vážený mešťan a dosiahol významné postavenie v správe mesta (senátor). Z hľadiska organologického a hudobnoteoretického sú dôležité v básni použité termíny *Clawir*, *tablatur*, *tackt* a hudobno-interpretáčn detaily (*den 5 fingern in der handt / daß Clawir muß sein wolbekandt*). Nemenej zaujímavá bude báseň zaiste aj pre literárnovednú historiografiu, skúmajúcu multilingválnu jazykovú kultúru Spišskej stolice v 17. storočí.

Caschaw ist mein recht Vaterlandt

Explicitné uvedenie miesta narodenia Samuela Marckfelnera v Košiciach je jednou z dôležitých autobiografických výpovedných myšlienok básne. Presný dátum jeho narodenia nepoznáme. V levočskej matrike krstených a zomrelých sa zachoval dátum jeho smrti – 20. september 1674. Rok jeho narodenia je vypočítaný podľa tohto údaja, keďže v archívnom zázname je uvedené, že zomrel v 53. roku svojho života: *Samuel Markfelner filius Joannis Markfelner et Judithae uxoris eius aetatis 53. Mortuus Lutheranus ac Sepultus in Caemiterio*.³ (Obr. 2) Marckfelnerove verše sú tak trochu aj poetickým vyjadrením jeho vzťahu k rodnému mestu. Zrejme bol hrdý na to, že bol Košičan, lebo svoj pôvod zdôrazňoval aj inde. V archívoch mesta Levoča sa zachoval ešte jeden záznam s uvedením jeho pôvodu z roku 1649, kedy Marckfelner získal meštianske právo a mestský pisár poznamenal k jeho menu do úradných spisov aj miesto narodenia: 29. Novembris Auff vorbitt Hans Schwartz vndt Andrea Kellers ist dem Samuel Marckfelner von Kaschau bürtig, vndt dero Zeit allhie Organisten, da



Obr. 2. Štátny archív v Levoči, pobočka Levoča, *Matrica Baptizatorum et Defunctorum*

³ Záznam obsahuje dôležité informácie o rodičoch Samuela: Ján a Judita Marckfelnerovci. Štátny archív v Levoči (ďalej ŠA-L), pobočka Levoča, *Matrica Baptizatorum et Defunctorum Eccl. S. Jacobi* 1674-1700, inv. č. 162 (katolícka matrika mesta Levoča, od roku 1674 evanjelici nemohli vykonávať svoje obrady).

burgrecht Conferiret.⁴ V levočských archiváliách sa zachovalo niekoľko biografických údajov k pôsobeniu Samuela Marckfelnera, ktoré nám – spolu s údajmi v tabulatúrnom zborníku – vytvárajú relatívne ucelený obraz o jeho živote a diele.⁵

Vieme, že pred príchodom do Levoče pôsobil v Sedmohradsku, určite v rokoch 1643 a 1648 (nemáme informácie o tom, ako dlho pôsobil v Sedmohradsku, ani čo bolo hlavným cieľom jeho cesty). Svedčia o tom jeho už spomínané poznámky v tabulatúrnom zborníku sign. SK-Le 5A, z ktorých je jasné, že melódie piesní zapisoval v mestách dnešného Rumunska Brašov a Sighișoara (Brašov, nem. Kronstadt, 1643; Sighișoara, nem. Schäßburg (Schössburg), 1648). Nie je to vôbec prekvapujúce; dnešná Sighișoara patrila v 17. storočí k významným strediskám sedmohradských Sasov a sedmohradskí Nemci udržiavali mnohé kultúrne kontakty so spišskými Nemcami. Marckfelner tu mohol rovnako študovať, ako aj pôsobiť vo funkcii organistu, keďže v roku 1643 bol už 22-ročný. V jeho biografii nám však chýba hlavná informácia o tom, kde a u koho študoval. Báseň potvrdzuje hypotézu, že svoje prvé vzdelanie získal v Košiciach a podľa vtedajších zvyklostí si ho akiste doplnil na ďalších uhorských, resp. stredoeurópskych školách. Mohol navštíviť aj viaceré uhorské, sliezské, resp. nemecké hudobné centrá a putovať za vzdelaním a poznaním i viac rokov. Jeho prvým známym miestom pôsobenia sú však až Spišské Vlachy, kde bol od roku 1647 organistom. V nasledujúcom roku 1648 bol istý čas v už spomínanom Sedmohradsku a koncom toho istého roka vymenil miesto organistu v Spišských Vlachoch za „lukratívnejšie“ miesto v Levoči, v centre Spiša. 30. decembra 1648 nastúpil na miesto organistu v Chráme sv. Jakuba, čo tamojší kronikár Gašpar Hain poznačil do levočskej kroniky: *Ist also den 29 Decembris Herr Samuel Marckfeldner von Wallndorff, welcher ohngefähr anhero kommen, zu einen Organisten angenommen worden*.⁶

Všetky ďalšie informácie zo života Marckfelnera sa viažu na Levoču. V nasledujúcom roku sa v Levoči oženil, získal majetok i meštianske právo. V priebehu rokov 1650 – 1664 bolo do evanjelickej matriky krstených zapísaných 5 jeho detí: *Samuel* (1650), *Johannes* (1652), *Juditha* (1656), *Susana* (1658) a *Anna Maria* (1664). Najstarší syn dostal meno po otcovi, druhý syn po otcovi Samuela Marckfelnera a najstaršia dcéra po jeho matke. Jeho manželka sa volala Margaréta, ale jej priezvisko sa v archiváliách nenachádza, pretože ju uvádzali v písomnostiach vtedy bežným spôsobom: *F(rau) Margaretha Samuel Marckfelnerin*.⁷ Meštianske právo v Levoči mu zabezpečilo osobné práva (slobodu pohybu, dedičské práva, právo predávať i kupovať, právo na ochranu osobnej bezpečnosti) i práva politické, čiže mohol voliť a byť volený do orgánov mestskej samosprávy.⁸ V Levoči patrila k váženým a bohatým občanom, bol organistom početnej nemeckej evanjelickej cirkevnej obce a po desiatich rokoch sa výraznejšie zapojil aj do verejných funkcií v správe mesta. Stal sa tribúnom a neskôr od roku 1670

⁴ ŠA-L, pobočka Levoča, *Acta publica seu Protocolla Regiae ac Liberae Civitatis Leuchoviensis ab Anno 1621 usque Annum 1660 presenti Libro inserta*, sign. XXI/4, nefol.

⁵ MATÚŠ, František: Samuel Marckfelner. Príspevok k poznaniu života a diela levočského organistu, hudobného skladateľa a senátora. In: ŽIFČÁK, František (ed.): *Z minulosti Spiša IX-X*. Levoča : Spišský dejepisný spolok Levoča 2002, s. 137-149.

⁶ BAL, Jeromos – FÖRSTER, Jenő – KAUFFMANN, Aurél: *Hain Gáspár Lőcsei Krónikája*. Lőcse : Reiss Józ. T. Könyvnyomó Intézete, 1910-1913, s. 239.

⁷ Samuel Marckfelner a jeho manželka boli uvádzaní v evanjelickej matrike krstených medzi krstnými rodičmi. ŠA-L, pobočka Levoča, *Matrica Baptizatorum 1625-1669*, inv. č. 174.

⁸ SUCHÝ, Michal: *Dejiny Levoče 1*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1974, s. 277-283.

aj senátorom a školským inšpektorom. Zomrel za dramatických udalostí rekatolizácie mesta roku 1674. Ako senátor bol priamo zodpovedný za obranu protestantskej Levoče, ktorej obyvatelia sa nechceli vzdať svojej skoro 150-ročnej tradície Lutherizmu, svojich evanjelických duchovných a učiteľov. O príčine jeho smrti archívne pramene mlčia. Vieme len, že od 3. septembra boli v meste zakázané evanjelické bohoslužby. O týchto ťažkých septembrových dňoch sú v levočskej kronike Gašpara Haina len dve vety: *Die 11 Septembris Ist ein sehr schweres gewitter Morgensz gewesen, mit groszem plitzen donner vnd krachen, dergleichen in vill Jahren nicht erhöret worden, hatt auch an unterschiedlichen orthen vor der Stadt eingeschlagen, jedoch Gott lob ohne schaden. Die 12 deto Ist H. Obrister De la Porte von Zackmar mit 100 Mann ankommen, vnd auch bald wieder fort.*⁹ Dňa 20. septembra 1674 Samuel Marckfelner zomrel a pochovaný bol na mieste cintorína.

Mich angeben auff ein schone kunst

Rukopisná báseň Samuela Marckfelnera na pergamenovom potahu prednej dosky tabulatúrneho zborníka sign. SK-Le 5A bola vlastne vstupným mottom k reálnej umeleckej práci človeka, ktorému bol svet hudby všetkým. Marckfelner považoval hudbu za *ein schone kunst*, ako zdôraznil v treťom verši. Keďže páry veršov na seba nadväzujú, tretí verš vlastne rozvíja predchádzajúcu myšlienku, že v Košiciach, v Marckfelnerovom rodnom meste, bol „vovedený“ do tajov krásneho umenia (*ich mich angeben auff ein schone kunst*). Akceptovanie hudby ako umenia, ako esteticky krásneho, výnimočného umenia, bolo prirodzenou súčasťou barokového hudobného myslenia vtedajších hudobníkov, umelcov, literátov, pedagógov a duchovných vzdelancov v prostredí rozvinutej lutherovskej evanjelickej kultúry hornouhorských miest polovice 17. storočia. Hudba tu mala vysokú spoločenskú vážnosť, čo bolo prirodzeným dôsledkom tradície, založenej na vyše storočnom vývine reformačného humanizmu. Veď už základný kameň tohto vývinu – myšlienky z textu *Encomion musices* / *Chváloreč hudby* dr. Martina Luthera (1483 – 1546) – sa rozšírili v počiatočných reformácii v preklade *Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica* (1564).¹⁰

Marckfelnerova báseň je zároveň jednoznačným svedectvom jeho kvalitného všeobecného, a predovšetkým literárneho vzdelania (nepochybne na úrovni dosahujúcej univerzitnú). Zodpovedá parametrom príležitostného veršovania, ktoré malo v tom období silnú tradíciu predovšetkým v latinskej umeleckej literárnej tvorbe. V porovnaní s latinskou tvorbou sú zachované nemecké básne menej početnejšie, v nemeckých sídelných oblastiach Spiša a Šariša však bola táto jazyková rovina prirodzená. Od aktívnych hudobníkov (rovesníkov Marckfelnera) sa zachovalo málo podobných poetických diel umeleckej i príležitostnej tvorby. Vo veľmi podobnom duchu ako Marckfelner ospevuje hru na hudobnom nástroji ako *eine feine Kunst* aj Andrej No-

⁹ BAL, Jeromos – FÖRSTER, Jenő – KAUFFMANN, Aurél: Ref. 5, s. 430.

¹⁰ BLANKENBURG, Walter: Überlieferung und Textgeschichte von Martin Luthers „Encomion musices“. In: *Martin Luther-Jahrbuch*, roč. 39, 1972, s. 103.

vák (*Andreas Novak*, pravdepodobne bardejovský hudobník)¹¹ v krátkej štvorveršovej básni *Instrument slagen ist eine feine Kunst*, zachovanej v jednom z hudobných konvolútov bardejovskej historickej knižnice Evanjelickej a. v. cirkevnej obce. Rukopisná báseň sa nachádza v tenorovom hlasovom zošite konvolútu sign. Mus. pr. Bártfa 17, zloženom z hudobnej tlače *Recueil des Fleurs* (1569) a z rukopisného príväzku, obsahujúceho duchovnú hudbu 16. a 17. storočia. Do tenorového zošita je vložených 6 listov, na prvom z nich sú napísané krátke latinské a nemecké sentencie a verše, na nasledujúcom liste je nemecká báseň *Instrument slagen ist eine feine Kunst* a latinská sentencia:¹²

Andreas Novak

Quid quid agis prudenter age et respice finem.

Was du thust das thue mitt Verstand

Und bedencke das Ende gar wohl.

Die Junii Anno 1648.

Instrument slagen ist eine feine Kunst

Ubstu dich nicht ess umbsonst

Wer wass wil lernen der ube sich

Den ubung bringet Kunst gewisiklich.

Sub sordida veste saepe est scientia.

Unter einen heslichen Kleid ist oft Wissenschaft.

Verše Andreja Nováka sú ďalšou dobovou reflexiou o vysoko hodnotenom hudobnom umení, ktoré je potrebné trpezlivo sa učiť – navyše *mitt Verstand* – a potvrdzuje nám, že vynikajúci organisti a umelci vtedajšej doby boli rovnako ako dnešní presvedčení o rozvíjaní talentu a „remeselnej“ umeleckej zručnosti vytrvalým cvičením na hudobnom nástroji, čo dozaista (*gewisslich*, zast.) prinesie žiadané umelecké výsledky – *Den ubung bringet Kunst gewisiklich*. Do celého procesu navyše vstupuje *scientia*; aj hudba sa chápala ako výsledok racionálneho uvažovania, zaodetého neraz do *heslichen Kleid* (*hässlichen* = škaredých šiat).¹³ Pedagogicko-interpretatívny aspekt hry na klávesových nástrojoch je evidentný aj v tretej dvojici veršov v básni Samuela Marckfelnera *den 5 fingern in der handt / daß Clawir muß sein wolbekandt*. Táto myšlienka o hre piatimi prstami je sama

¹¹ V historiografickej literatúre sa spomína Ondrej Novák ako učiteľ v evanjelickej škole v Dobšinej roku 1626. REZIK, Ján – MATTHAEIDES, Samuel: *Gymnaziológia*. Bratislava : SPN, 1971, s. 501. V Prešove pôsobil v roku 1614 ako organista Juraj Novák (*Georg Novak*), podľa mestských účtovných kníh dostával týždenný plat 1 florén. PETŐCZOVÁ, Janka: Prešovskí mestskí hudobníci v 17. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 1993, č. 3-4, s. 359.

¹² MURÁNYI, Róbert Árpád: *Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa)*. (= *Deutsche Musik im Osten 2*) Bonn : Gudrun Schröder Verlag, 1991, s. XXXII, 173, 174. ŠEDIVÁ, Viera: *Polyfónna hudba*. Ref. 1, s. 112.

¹³ Išlo o dedičstvo chápania hudby ako súčasti *quadrivia*, čiže súčasti štyroch prírodovedných disciplín (aritmetika, geometria, astrológia, hudba), ktoré boli – spolu s disciplínami *trivia* (gramatika, dialektika, rétorika) – súčasťou humanistického vzdelania v mestských latinských hornouhorských školách.

osebe cenná, a navyše je znásobená dôležitosťou, akú prikladal technickej (remeselnej) dokonalosti interpretácie a zručnosti pri hre. Marckfelner ako titulárny organista bol akiste v Levoči aj pedagogicky činný, detaily o jeho pedagogickom pôsobení sa však nezachovali. O vyučovaní hry na hudobných nástrojoch v 17. storočí si môžeme urobiť veľmi dobrú predstavu z hudobnopedagogického diela *Grund-richtiger ... Unterricht der Musicalischen Kunst* (Ulm 1697) Daniela Speera (Daniel Georg Speer, 1636 – 1707), ktorý v čase svojich študentských tovarišských rokov prešiel aj hornouhorské (východoslovenské) slobodné kráľovské mestá a jeho chápanie hudby ako *Musicalische Kunst* je pre vtedajšiu dobu charakteristické.

Den 5 fingern in der handt / daß Clawir muß sein wolbekandt

Marckfelnerova myšlienka rozvíjania umeleckej zručnosti *den 5 fingern in der handt / daß Clawir muß sein wolbekandt* jednoznačne vyjadruje jeho primárnu špecializáciu na hru na klávesových nástrojoch. Termín *Clavier* (z lat. *clavis* = kľúč) bol v polovici 17. storočia relatívne ustáleným pojmom so širším významom pre celú skupinu klávesových nástrojov – patrili sem organ s pedálmi, čembalo (spinet, virginal) a klavichord. V základnom hudobnoteoretickom diele Michaela Praetoria *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1619) v II. zväzku *De Organographia* sa nachádzajú aj vyobrazenia detailov nástrojov *Discant-clavier*, *Clavier* a *Pedal Clavier* (tab. XXV). Je známe, že čembalo neslúžilo len ako koncertný nástroj svetovej hudby, ale používalo sa aj v kostoloch. Dokonca hra na klávesových nástrojoch bola súčasťou výuky šľachtických detí. Termín *Clavier* sa bežne používal v spojeniach pedagogického zamerania *Clavier-Übung* a jeho naplnením bolo v 18. storočí dobre známe dielo Johanna Sebastiana Bacha *Das Wohltemperierte Clavier* (1722).¹⁴

Nevieme presne, aký klávesový nástroj okrem organa mal Samuel Marckfelner v Levoči k dispozícii, ale je zaujímavé, že práve v 40. rokoch, na sklonku ktorých Marckfelner prichádza do mesta, sa s termínom *Clavier* na Spiši stretávame aj v levočskej účtovnej knihe, kde sa nachádza medzi výdajmi za rok 1644 unikátna zmienka o existencii klavíra: *Den 1. februarij dem Lenhard Klimpko geben Klawir schiellung ... Fl. 50*.¹⁵ V doterajšej hudobnohistorickej spisbe sa tento záznam interpretoval nesprávnou transliteráciou posledného slova *spiellung*. Spôsobilo to chybné prečítanie nemeckého slova *schiellung* (*schalung* = debnenie). (Obr. 3) V podstate teda išlo o prácu tesársku, prácu výrobcu drevenej skrine nástroja. Akiste to nebola bežná tesárska práca, ale špecializovaná umelecká skriňa, čo potvrdzuje aj mimoriadne vysoká suma 50 florénov zaplatená za prácu. Tomuto tesárovi sa podľa účtovnej knihy zaplatilo i viacero iných položiek v uvedenom roku za klasické tesárske činnosti. Suma 50 florénov – to bola naozaj vysoká suma, takmer polovica ročného príjmu or-

¹⁴ RIEDEL, Friedrich Wilhelm: *Klavier*. [Heslo] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 5. Ed. Ludwig Finscher. Kassel, Basel, London, New York, Prag, Stuttgart, Weimar, 2004, stĺ. 283-286.

¹⁵ ŠA-L, pobočka Levoča, Magistrát mesta Levoča (ďalej MM-L), Účtovná kniha, sign. AML XXI A/423, s. 59.

Ab: 1644		
Auszgab. Im Monnath Lebricarij		
Dan 1. Lebricarij	Im Lebricarij	
Blum. Fiedlung	—	50
Dan 1. Lebricarij	—	3
Dan 3. Lebricarij	—	1
Dan 1. Lebricarij	—	10
Dan 1. Lebricarij	—	30 2/3
		4

Obr. 3. Štátny archív v Levoči, pobočka Levoča, Magistrát mesta Levoča, účtovná kniha za rok 1644

ganistu. V spomínanom roku 1644 ním bol v Levoči Marckfelnerov predchodca Ján Plotz (*Johann Plotz*), ktorý dostával ročne – rovnako ako potom jeho nástupca – 104 florénov.¹⁶ S najväčšou pravdepodobnosťou išlo o klávesový nástroj vo vlastníctve mesta (na radnici), na ktorom neskôr – teda od prelomu rokov 1648 / 1649 – mohol hrať aj Samuel Marckfelner.

Slovo *Clawir* v Marckfelnerovej básni je zaujímavé z hudobnoterminologického, ale i z jazykovedného hľadiska. Ide totiž o historickú podobu nemeckého slova utvoreného z latinského základu, skombinovaného s písmenom *w* zo slovakizovanej češtiny (resp. poľštiny). V historických písomnostiach sa popri slove *Clawir*/*Klawir* používal organologický termín *Clavicordium* v latinčine, *Clavichord*/*Clavicord* v nemčine a *Klawikord* v slovenčine, dokonca často v synonymickom vzťahu.¹⁷ Termín *Klawir* nepoužil ani Jan Amos Komenský v známom pedagogickom diele *Orbis sensualium pictus* (1. vydanie 1658, Norimberg); pri menovaní strunových nástrojov vyobrazil len klavichord a uviedol k nemu trojjazyčný opis: *Secundo, in quibus Chordae intenduntur et plectuntur, ut Nablum, 11 cum Clavicordio, 12 utraque manu / Darnach, an welchen die Saiten aufgezogen un geruhret werde als die Harfe 11 samt den Clavicord 12 mit beyden Händen / Potom na ktere struny natahugi a russegi gako Harffa 11 z Klawikordem 12 obe-*

¹⁶ Záznamy v rokoch 1646 – 1648: *dem Organisten Hansz Plotz vnd Calcanten F. 104*. ŠA-L, pobočka Levoča, MM-L, Účtovná kniha, sign. AML XXI A/423a-c. Za rok 1649: *Des Organisten Samuel Marckfelner v. Calcanten besoldung ... F. 104*, Účtovná kniha, sign. AML XXI A/423d.

¹⁷ Najstarší záznam o klavichorde z územia Uhorska pochádza z roku 1469 (Prešov), v 16. storočí sa spomínajú klavichordy v Banskej Štiavnici, Bratislave, Sklabíni a na Komjatickom hrade. Z 18. storočia máme záznam o klavichorde od trenčianskeho organára Jána Mandla: *Clavicordium concordare, chordisque applicare, Na Klawikord Struny aplicovat* (cca 1756-63). SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Historické klavíry na Slovensku*. (Klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry). Bratislava: Scriptorium Musicum, 2004, s. 11-17.

ma rukamy.¹⁸ Odrazilo sa to ešte aj v lexike predpisovného obdobia slovenského jazyka; v známom slovníku Antona Bernoláka *Slowár Slowenský-Česko-Latínsko-Nemecko-Uherský*, je uvedené: „Klawíkord. Syn. Klawír“ (s. 945).¹⁹

Darzu auch die tablatur / mit der tackt ist die rechte richt schnur

Marckfelner pôsobil teda v Levoči takmer 25 rokov ako uznávaný organista. Išlo o prestížnu funkciu mestského hudobníka v slobodnom kráľovskom meste, najvýznamnejšom a najbohatšom meste Spiša. Hral na vynikajúcom organe Jána Hummela a podľa dobovej konvencie prijatej na synode roku 1651 patrilo k jeho povinnostiam hrať nielen jednoduchý organový sprievod pri speve chorálov a pri zborovom viachlasnom speve, ale musel ovládať aj improvizáčne a kompozičné umenie. Tabulatúrny zborník sign. SK-Le 5A, v ktorom sa nachádza jeho báseň *Samuel Marckfelner bin ich genandt*, je najlepším priamym dôkazom o tejto umeleckej a kompozičnej aktivite.²⁰ Podstatu jeho umenia vyjadrujú – obrazne povedané – aj posledné dva verše básne *darzu auch die tablatur / mit der tackt ist die rechte richt schnur*. Termín *tabulatur* je ťažiskový. Marckfelner zapisoval nemeckou organovou tabulatúrnou notáciou intavolácie vokálnej a vokálnoinštrumentálnej polyfonickej hudby, ktoré potreboval k organovému generálnobasovému sprievodu speváckeho zboru vedeného kantorom. Zároveň zaznamenával tou istou tabulatúrnou notáciou aj krátke organové skladby (prelúdiá, interlúdiá, fugy), samozrejme výnimočne, pretože improvizáčný podiel takejto hudby bol veľmi vysoký.

Samotné dnešné pomenovanie ‚tabulatúrny‘ zborník obsahuje v sebe pojem *tabulatur*, ktorý Marckfelner použil vo svojej básni ako termín v hudobnom baroku už etablovaný. V praxi pojem *tabulatur* (z lat. *tabula* = list) označoval v užšom slova zmysle notačný systém 16. a 17. storočia, ktorý využíval písmená, číslice a znaky

¹⁸ SZÓRÁDOVÁ, Eva: Hudba v pedagogickom diele Jana Amosa Komenského. In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 177. Druhé vydanie učebnice *Orbis sensualium pictus* vyšlo roku 1685 u Samuela Brewera v Levoči a autorom drevorezov bol veľmi pravdepodobne levočský trubač a mestský hudobník Jonáš Bubenka.

¹⁹ Bernolákov *Slowár* vyšiel tlačou roku 1825 (do tlače bol pripravený 1796). Ako najznámejší hudobný nástroj predstavil Bernolák v slovníku organ. PETŐCZOVÁ, Janka: Hudobná terminológia v diele Antona Bernoláka v kontexte slovnej zásoby staršej slovenčiny. In: *Slovenská hudba*, roč. 17, 1991, s. 342-350.

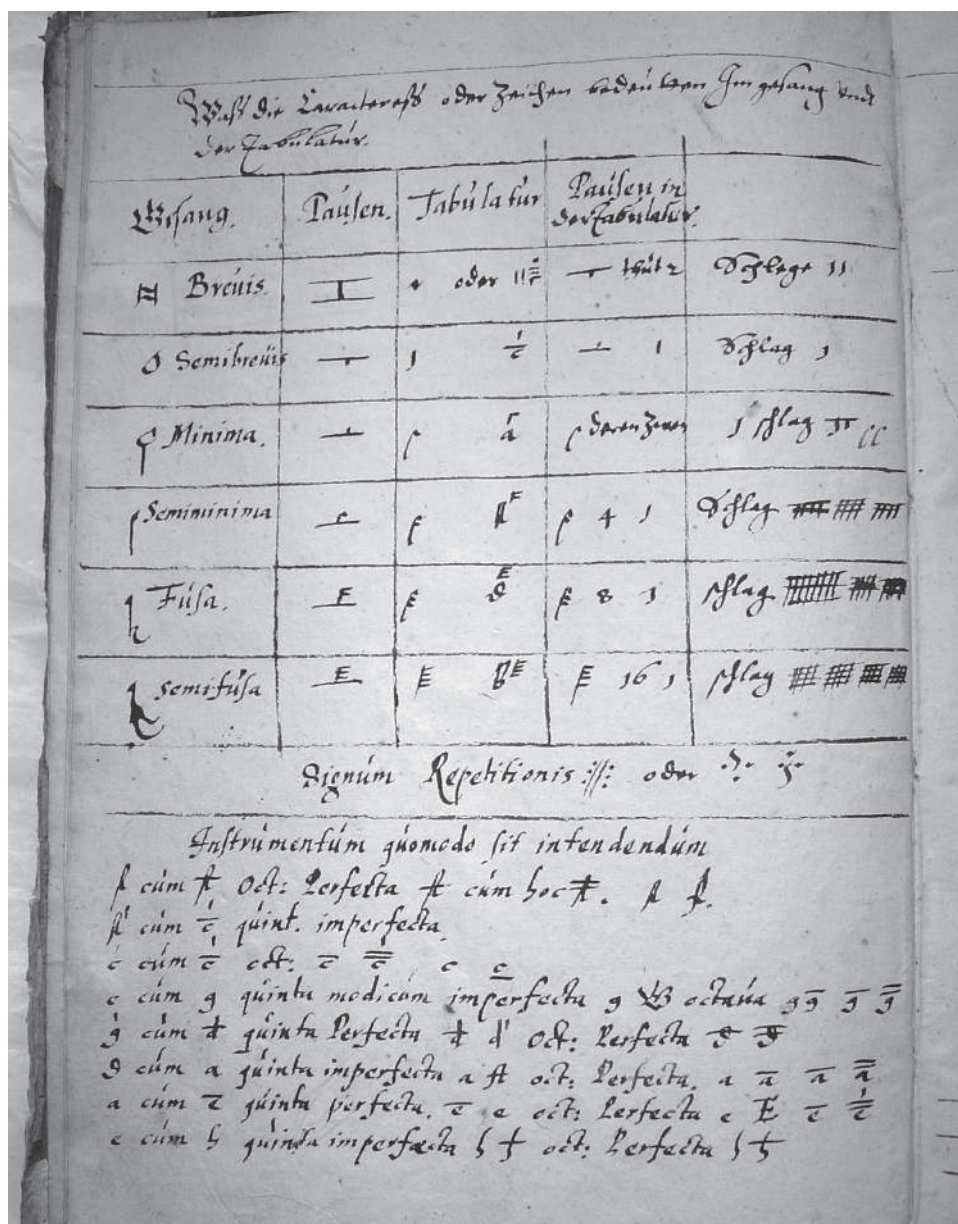
²⁰ Tabulatúrny zborník sign. SK-Le 5A (13994) pred rokom 1643 aj po roku 1648; kmeňový repertoár, čiže prvotnú časť zborníka vytvoril jeden (nateraz anonymný) notátor a v zapisovaní skladieb pokračoval Samuel Marckfelner (spolu 82 skladieb). Okrem tohto zborníka sa Marckfelnerove zápisy nachádzajú aj v zborníku sign. SK-Le 6A (13991), kde Marckfelner intavoloval spolu 14 skladieb (pri väzbe sa dostali na záver). V oboch zborníkoch je intavolovaná duchovná hudba (više 400 skladieb), ktorá sa v Levoči a v spišských mestách hrala pri evanjelických bohoslužbách. Ich výber je zároveň dôkazom o vynikajúcej Marckfelnerovej znalosti európskej hudby talianskej, nemeckej, sliezkej, poľskej, stredoeurópskej i domácej uhorskej. HULKOVÁ, Marta: Von der Forschung der Musikgeschichte in der Slowakei. Orgel-Tabulaturbücher der Musikaliensammlung von Levoča (17 Jh.). In: *Musaica*, roč. 18, Bratislava : SPN, 1987, s. 57-79. PETŐCZOVÁ, Janka. *Polychorická hudba I, v európskej renesancii a baroku, v dejinách hudobnej kultúry na Slovensku*. Prešov : František Matúš, 1998. PETŐCZOVÁ, Janka. *Polychorická hudba II, na Spiši v 17. storočí*. Prešov : František Matúš, 1999. PETŐCZOVÁ, Janka. *Polychorická hudba III, antológia*. Prešov : František Matúš, 1999.

v hudobnom notopise pre klávesové a strunové nástroje (organová, lutnová tabulatura).²¹ V širšom zmysle slova išlo o proces „prenosu“ vokálnej hudby do hudby inštrumentálnej a racionálny zápis tejto hudby na jeden list, resp. jednu stranu. Pojem sa bežne používal i pri názve hudobní; spomeňme aspoň tlačene tabulatury *Tabulatura nova* (Hamburg 1624) a *Tabulatur-Buch hundert geistlicher Lieder und Psalmen* (Görlitz 1650) Samuela Scheidta. V širšom zmysle slova použil pojem *tabulatur* aj Marckfelner vo svojej básni, i keď pochopenie, výklad a preklad dvojveršia nie sú jednoduché. Platí to aj pre nasledujúci hudobnoteoretický termín *tact* v spojení *mit der tactt*.

V dobovom ponímaní sa termínom *tactus*, *tact* (lat. *tactus* = úder, nem. Schlag) bežne označovalo odmeriavanie dĺžky noty a času v hudbe, udávané pohybom ruky, pričom jeden *tactus* sa chápal ako jeden celok (teda pohyb nadol i späť nahor). *Tactus* ako kľúčový hudobnoteoretický pojem sa však v 17. storočí stal základom dvojakého chápania: popri „klasickom“ odmeriavaní času (*Tactus aequalis* a *Tactus inaequalis*) sa postupne vykryštalizoval ako „modernejší“ pojem, ako jednotka metra, súvisiaca s notovým systémom a usporiadaním nôt podľa prízvuknosti, čo sa nepriamo odrazilo v charakteristike termínov v siedmej kapitole *De TACTus seu Notarum Mensura; (Italis Battuta) et Signis* v už spomenutej práci *Syntagma musicum* Michaela Praetoria (zv. III. *Termini musici*).²² Dokonca pri opisoch tvaru jednotlivých nôt a pomlčiek sa pre praktických hudobníkov znázorňovali aj pohyby pri taktovaní. Jednu z takýchto unikátnych tabuliek zo začiatku 17. storočia nájdeme dokonca v ďalšom z tabulatúrnych zborníkov, zachovaných v levočskej historickej knižnici (sign. SK-Le 1A, 13990a), kde je hneď na úvodnej dvojstrane „návod“ pre používateľov tabulatúrnej notácie s porovnaním rytmických hodnôt nôt menzurálnej notácie a rytmických znakov v tabulatúrnej notácii, pričom v poslednom stĺpci tabuľky je vyznačený počet „pohybov“ (*Schlagen*). (Obr. 4)

²¹ WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde* (2 zv.), Leipzig : Breitkopf & Härtel 1913, 1919. RIEDEL, Friedrich Wilhelm: *Tabulaturen (Notation)*. [Heslo] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 7. Ed. Ludwig Finscher. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar : 2004, stĺ. 358-367. RYBARIČ, Richard: *Vývoj európskeho notopisu*. Bratislava : OPUS, 1982, s. 126-170.

²² V *tactus simplex (aequalis)* bol pohyb nadol rovnako dlhý ako pohyb nahor, v *tactus proportionatus (inaequalis)* bol pohyb nahor dvakrát dlhší. M. Praetorius ďalej delí *tactus Aequalis* seu *Spondaicus* na *tardior* a *celerior* (*brevis*, *semibrevis*); *tactus Inaequalis* seu *Trochaicus* delí na *maior* (*tri semibrevis*) a *minor* (*tri minimy*). Uvádza notové príklady a sústavu znakov (*Signum*), umiestnených za notovým kľúčom, resp. v tabulatúrnej notácii ako úvodný znak, symbol metrického usporiadania nôt. PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum*, zv. III. *Termini musici*. In: GURLITT, Wilibald (ed.) *Documenta musicologica* XV. Kassel; Basel; Tours; London : Bärenreiter, 1987, f. 48-56. FROBENIUS, Wolf: *Tactus*. [Heslo] In: *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie* V. EGGBRECHT, Hans Heinrich (ed.) Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1971.



Obr. 4. Tabulaturný zborník sign. SK-Le 1A (13990a)

V tomto kontexte môžeme pri preklade posledného verša uvažovať o alternatívnych možnostiach významu posledných slov *ist die rechte richt schnur*. Najjednoduchšia možnosť je uvažovať o doslovnom preklade verša *mit der tackt ist die rechte richt schnur* vo význame „taktovej čiary“ (*richt Schnur* = lúnia, priamka), ale núka sa nám aj poetickejší preklad, zohľadňujúci základnú ideu celej básne *Samuel Marckfelner bin ich genandt*. Tou ideou je postavenie hudby ako centrálnej aktivity špičkového orga-

nistu a chápanie hudby ako toho *pravého umenia*, resp. správneho *smerovania* hudby.²³ V tomto zmysle je posledné dvojveršie vyvrcholením celej básne:

*Samuel: Marckfelner bin ich genandt
Caschaw ist mein recht Vaterlandt
Mich angeben auff ein schone kunst
obt man sah nicht sonst vmb sonst
den 5 fingern in der handt
daß Clawir muß sein wolbekandt
darzu auch die tablatur
mit der tackt ist die rechte richt schnur.*

Dali mi meno Samuel Marckfelner
a moja pravá otčina sú Košice.
Odhalili mi krásne umenie;
či nevidieť, že to nebolo daromné?
Piatim prstom na ruke
klavír musí byť dôverne známy,
no a k tomu tabulatúra,
spolu s taktom – to je to *pravé umenie*.

Záver

Samotná existencia básne Samuela Marckfelnera je dôkazom vynikajúceho jazykového a literárneho vzdelania vtedajších organistov (skladateľov), ktorí sa bezpochyby bezpečne pohybovali v bilingválnom latinsko-nemeckom prostredí. Z pohľadu literárnej historiografie ide o dobovú poéziu označovanú ako príležitostná tvorba, ktorá bola mimoriadne rozšírená vo vyšších humanisticky vzdelaných spoločenských kruhoch evanjelikov. Išlo o malé literárne formy, o rôzne oslavné básne (enkómia), gratulačné básne k sobášom (epitalamiá), kondolenčné verše k pohrebným príležitostiam (epicédiá) a rôzne iné veršované parafrázy, básne a ódy, ktoré boli neraz (alebo výlučne) určené na hudobný prednes.²⁴ K dôležitej dobovej poézii patrili predovšetkým latinské básne oslavného charakteru, ktoré sporadicky nachádzame v hudobninách a ktoré oslavujú buď autora hudby, hudobného skladateľa alebo darcu hudobnín pre mestskú, resp. cirkevnú knižnicu, pričom išlo takmer s istotou o hudobne vzdelaných darcov. Unikátna je latinská báseň rektora kežmarskej školy Dávida Praetoria *Non nex, non Zwe, non Styx, non mundus*, zapísaná v polovici dvojzborovej skladby v tabulatúrnom

²³ Skutočnosť, že posledné dvojveršie si nevyžaduje doslovný preklad spojenia *die rechte richt schnur* ako *pravá taktová čiara*, podporuje myšlienková gradácia veršov. Pri úvahe o primeranom preklade sa ponúka aj výstižnejšie spojenie *spolu s taktom to ide ako po masle*, v češtine sa to dokonca dá vyjadriť ešte lepšie *s taktom to jde jak na drátkách*. V kontexte básne je však zrejme najvýstižnejšie uvažovať o *smerovaní* hudby v zmysle správnej interpretácie a precítenia hudby. Nasvedčoval by tomu aj pôvodný latinský význam slova *tactus* = *cit, schopnosť zachycovať vonkajšie dojmy*. V súčasnej spisovnej slovenčine sa používa popri hudobnoteoretickom aj druhý význam slova *takt* = *ohľaduplnosť, šetrnosť, jemnosť vo vystupovaní*.

²⁴ KALINAYOVÁ, Jana: Hudba na spoločenské príležitosti. Príspevok k otázkam amatérskemu muzicírovania na Slovensku v 17. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, č. 4, 1998, s. 345-361.

zborníku sign. 3A (13994) z levočskej historickej knižnice, ktorú venoval svojmu priateľovi, školskému inšpektorovi, notárovi a hudobnému skladateľovi Tomášovi Goslerovi (*Thomas Gosler*, ? – cca 1646). Zaujímavé sú aj latinské básne rektora bardejovskej školy Martina Weigmanna zo začiatku 17. storočia, nachádzajúce sa v hudobninách bardejovskej historickej knižnice, oslavujúce bardejovského richtára Jána Farscha (*Johann Farsch*) a senátora a školského inšpektora Wolfganga Seidenschwantza, ktorí darovali škole a cirkvi pomerne drahé hudobniny.²⁵

Báseň *Samuel Marckfelner bin ich genandt* má však v sebe unikátnu črtu a tou je výrazná autobiografickosť veršov, ktoré sú svojím umiestnením v úvode rozsiahleho tabulatúrneho zborníka na pergamenovom poťahu prednej dosky istým „podpisom“. Je to „podpis“ organistu Samuela Marckfelnera, „podpis“ hudobníka – a zdá sa, že aj literárne talentovaného hudobníka – ktorý odhaľuje, že si bol vedomý svojho majstrovstva a hrdý na svoje umenie. Umiestnenie básne, samozrejme, nie je náhodné. Zborníky vznikali postupným zaplňaním papierových hárkov prikladaných k sebe a vždy sa zväzovali do tvrdej väzby dodatočne, báseň teda vznikla paralelne s Marckfelnerovými tabulatúrnymi zápismi, najneskôr v čase, keď už bol zborník koncepčne uzavretý a v pergamenovom poťahu nachystaný do väzby. Je to v istom zmysle aj svedectvo o cieľavedomej práci profesionálneho mestského organistu, ktorý ukončil dokumentáciu toho, čo pravidelne hral na evanjelických bohoslužbách. V neposlednom rade je to autografný záznam o tvare, v ktorom písal svoje osobné meno, čo by nám mohlo uľahčiť spôsob písania jeho priezviska v dnešnej hudobnohistorickej spisbe. Úvaha o písaní historických osobných mien hudobníkov a skladateľov z uhorského obdobia slovenských dejín je však natoľko závažná, že si vyžaduje samostatnú štúdiu.

Štúdiu je súčasťou riešenia projektu č. 2/0026/10 Vedeckej grantovej agentúry Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky a SAV (VEGA).

²⁵ PETŐCZOVÁ, Janka: Tomáš Gosler – neznámy spišský skladateľ 17. storočia. (Venované nedožitým 65. narodeninám Richarda Rybariča). In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 228-262. PETŐCZOVÁ, Janka (Ed.): *Thomas Gosler: Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?/ Keď Boh za nás, kto proti nám? [1642]*. In: *Musica Scepūsii Veteris* I/1. Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2003. PETŐCZOVÁ, Janka: Bardejovskí mestskí hudobníci v 16. a 17. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 29, 2003, č. 3-4, s. 353-380.

PAUL HINDEMITH: UNTERWEISUNG IM TONSATZ

JANKA KUBANDOVÁ

Mgr. art. Janka Kubandová, Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava, e-mail: janka.kubandova@gmail.com

ABSTRACT

Paul Hindemith (1895 – 1963) is one of the most impressive representatives of 20th century German music. In the late 1930s he wrote an extensive musical-theoretical text *Unterweisung im Tonsatz* (1937 – 1970). In this text he presents a detailed proposal for a new system of organisation of music, proceeding from his own compositional technique which was tonal, focused on a tonal centre, but non-diatonic, i.e. using all the twelve tones of the chromatic scale without being bound to the diatonic scale foundation. While there are a number of contentious passages in Hindemith's musical-theoretical text, for the study and analysis of his work it is indispensable to acquaint oneself also with the principles of this theory.

Predkladaná štúdia sa venuje výkladu teoretických názorov nemeckého skladateľa Paula Hindemitha, ktoré prezentoval vo svojom najdôležitejšom hudobno-teoretickom diele, *Unterweisung im Tonsatz* (UWT). Hindemithovu kompozičnú tvorbu – predovšetkým tú, ktorá vznikala po vytvorení UWT, t. j. koncom 30. rokov a neskôr – nemožno objektívne skúmať bez toho, aby sme nepoznali skladateľove hudobno-teoretické názory. Veľkú pozornosť tejto téme venuje predovšetkým nemecká a americká muzikologická spisba; v česko-slovenskej muzikológii sa touto problematikou zaoberal najmä český muzikológ Emil Hradecký, v ktorého známom spise *Paul Hindemith – Svár teorie s praxí* (Editio Supraphon, 1974) prevláda určitá nedôvera v platnosť Hindemithom navrhovaného systému.¹ Pohľad na Hindemitha v kontexte európskej hudby sa však medzičasom i vďaka záujmu interpretov o jeho dielo zmenil a aj napriek určitým nedostatkom, ktorými Hindemith svoju teóriu zaťažil, priniesol v UWT aj množstvo cenných podnetov. Preto je dôležité aktualizovať pohľad na problematiku a konfrontovať Hindemithove názory aj s názormi iných významných domácich a zahraničných hudobných teoretikov alebo skladateľov, ktorí sa takisto pokúsili prepojiť svoju kompozičnú poetiku s vlastnými hudobno-teoretickými konceptmi.

¹ Hudobno-teoretický spis *Unterweisung im Tonsatz* nie je zatiaľ dostupný v slovenskom alebo českom preklade. V českom preklade Martina Pokorného vyšiel v roku 2008 súbor Hindemithových prednášok na Harvarde z rokov 1950 – 1951 pod názvom *Skladatelov svet. Jeho hranice a obzory* (Praha : Akademie muzických umění).

Paul Hindemith (1895 – 1963) bol už počas svojho života rešpektovaný hudobný skladateľ, violista a vyhľadávaný pedagóg. Pritom jeho hudobno-teoretická tvorba – v porovnaní s rozsiahlym skladateľským odkazom – nie je u nás až taká známa. V podstate ju môžeme rozdeliť do dvoch základných oblastí: a) práce zaoberajúce sa otázkami teórie hudby v užšom zmysle slova, a b) práce presahujúce do oblasti hudobnej estetiky, sociológie, filozofie a pod. Nepochybne najdôležitejším skladateľovým hudobno-teoretickým dielom je obsažný trojzväzkový spis *Unterweisung im Tonsatz*. Prvé dva zväzky tohto spisu vydal Hindemith v Nemecku ešte pred svojím odchodom do Švajčiarska; prvý zväzok v roku 1937 s podtitulom *Theoretischer Teil* a v roku 1939 druhý zväzok pod názvom *Übungsbuch für den zweistimmigen Satz*. Oba zväzky následne vyšli ešte počas vojny aj v angličtine pod názvom *Craft of Musical Composition*.² Hindemithovým zámerom bolo zostaviť akúsi hudobno-teoretickú a kompozičnú príručku, ktorá by pozostávala z výkladu teoretických princípov a z ich následnej praktickej aplikácie. Sám skladateľ to naznačuje aj v predhovore k druhému dielu, ktorý sa začína slovami: „V tejto knihe nadväzujem prvými jedenástimi kapitolami na teoretickú časť svojej knihy. Zaoberajú sa iba dvojhlasnou sadzbou.“³

Na uskutočnení svojho zámeru pracoval Hindemith paralelne popri vlastnej kompozičnej činnosti. Keď sa však na niekoľko rokov presťahoval do Spojených štátov, kde prijal miesto na Univerzite v Yale, musel si zvyknúť na odlišný systém amerického vysokého hudobného školstva a na tlak každodenných nových pedagogických povinností, kvôli ktorým prácu na príprave pokračovania UWT musel na čas prerušiť. Aj napriek tomu, že sa svojim hudobno-teoretickým zámerom intenzívne venoval počas celého života, nebol schopný UWT dokončiť – jednak kvôli spomínanej vyčerpávajúcej pedagogickej práci, ale i kvôli chorobe, ktorá ho prekvapila uprostred neuveriteľne aktívneho obdobia. Pokračovanie knihy vyšlo až po Hindemithovej smrti, a to najmä zásluhou jeho troch žiakov z Univerzity v Zürichu – Andreasa Brinera, P. Daniela Meiera a Alfreda Rubeliho, ktorí tu pod jeho vedením absolvovali celý kurz trojhlasnej hudobnej sadzby.⁴ Na základe skrípt, ktoré pre svojich študentov Hindemith vždy starostlivo vypracoval (spôsob práce, na aký si zvykol v Amerike) a materiálov z jeho rukopisnej pozostalosti, doplnili jeho UWT tretím dielom pod názvom *Übungsbuch für den dreistimmigen Satz*.

Už z Hindemithových slov v úvode UWT je jasné, že jeho cieľom bolo dať vtedajšej, podľa neho ničím nekoordinovanej hudobnej tvorbe pevný teoretický základ, ktorý by nahradil už nepostačujúce princípy tradičnej hudobnej náuky univerzálnym systémom, vychádzajúcim z prírodou daných hudobných zákonitostí. Hindemith bol presvedčený, že ak bude nový systém hudby vybudovaný na objektívnych princípoch, bude mať nevyhnutne i univerzálnu platnosť. Tým nevylúči platnosť toho, čo je už v hudobnej teórii a praxi stáročiami overené, ale zároveň otvorí možnosti súčasným

² Prvý diel *Book I, Theoretical Part* preložil Arthur Mendel (London u. a. : Schott, 1945), druhý diel *Book II, Exercises in Two-Part Writing* Otto Orthmann (New York : Associated Music Publishers, 1941).

³ HINDEMITH, Paul: *Craft of Musical Composition. Book II, Exercises in Two-Part Writing*. New York : 1941, s. vii. „In this book I follow the theoretical part (Book I) of my textbook with the first eleven chapters of the practical part. They deal only with two-voice setting.“ (prel. J. K.)

⁴ HRADECKÝ, Emil: *Paul Hindemith – Svár teorie s praxí*. Praha : Editio Supraphon, 1974, s. 70.

skladateľom vymaniť sa z pút tradície v prospech *nového*, avšak na systematicky organizovanom a teoreticky podchytenom základe. Zdá sa však, že Hindemithovým zámerom nebolo vytvoriť len akúsi univerzálnu *teóriu hudby*; oveľa dôležitejším cieľom jeho snaženia je zrejme *hudobná tvorba*, čo naznačuje už samotný názov spisu (UWT by sme do slovenčiny mohli preložiť ako *Náuka*, resp. *Poučenie o hudobnej sadzbe*). Ako skladateľ kládol dôraz predovšetkým na poznanie a dôkladné osvojenie si kompozičného remesla, vlastností tónového materiálu a síl, ktoré v ňom fungujú. Preto sám zdôrazňoval, že jeho cieľom bolo vytvorenie objektívnej teórie založenej na prírodných zákonitostiach, ktorá však bude zdôrazňovať i znalosť kompozičnej techniky.

Ako sme už spomenuli vyššie, UWT tvoria tri diely – jeden „teoretický“ a dva „praktické“. V úvodnej kapitole teoretického dielu opisuje Hindemith svoje zámery a vysvetľuje vlastné vnímanie zákonitostí hudby. Ťažiskovú časť celého spisu tvoria potom nasledujúce kapitoly – II. *Der Werkstoff* (Surovina / *The Medium*), III. *Eigenschaften der Bausteine* (Vlastnosti stavebného materiálu / *The Nature of the Building Stones*), IV. *Harmonik* (Harmónia / *Harmony*), V. *Melodik* (Melódia / *Melody*), v ktorých vysvetľuje princípy návrhu nového systému, doplneného o hudobné príklady a analytické ukážky (kapitola VI.). Ostatné dva diely UWT predstavujú v podstate už konkrétnu aplikáciu teoretických princípov, Hindemithovu vlastnú náuku o hudobnej sadzbe.

V teoretickej časti UWT Hindemith riešil najmä na dva problémy:

- 1) „surový“ materiál hudby, t. j. tónového systému, a
- 2) hierarchizáciu, resp. organizáciu tejto „suroviny“ – najskôr v rámci intervalových väzieb, postupne akordických, až po väzby harmonické.

Východiskom skúmania je v oboch prípadoch všadeprítomný rad alikvotných tónov. Ostrej kritike autor podrobuje hudobných teoretikov, ktorí pokladajú za všeobecný základ hudby durové a molové stupnice, pretože tie sa viažu len na geograficky ohraničený a časovo relatívne krátky úsek vo vývoji hudby. Na inom mieste síce Hindemith pripúšťa, že rad alikvotných tónov sa kvôli niektorým svojim vlastnostiam ako vzor pre univerzálnu hudobnú stupnicu takisto úplne nehodí, nakoniec však z neho predsa len odvodzuje dvanásťtónovú chromatickú stupnicu, ktorá má jednak vyhovovať požiadavkám čistého ladenia, určovať vzťahy medzi tónmi a byť tiež finálnou vývojovou fázou, keďže systém nemožno založiť na intervaloch menších ako poltón (aj keď sa v praxi objavujú). Zdá sa, že Hindemithovi tu zrejme nešlo len o chromatické vyplnenie priestoru čistej oktávy, ale i o stanovenie presnej výšky jej jednotlivých stupňov. Môžeme preto povedať, že v podstate rieši aj otázku systému ladenia. Napriek všetkému však Hindemith ostáva zástancom tonálnej hudby a temperovaného ladenia, hoci kritizuje všetky jeho nedostatky: na jednej strane ho označuje za jeden z „*najgeniálnejších vynálezov ľudského ucha*“, na inom mieste zase za „*najmenšie zlo*“ a za systém, ktorý sa najviac približuje „čistému“ zneniu intervalov, a to i napriek tomu, že hudbu sluchu predkladá v „*akusticky znečistených zvukoch*“.⁵ Temperované ladenie preto nemohol prijať za základ svojho vlastného teoretického systému.

Riešením prvého z dvoch problémov je vytvorenie nového stupnicového útvaru, tzv. *Radu I* (*Reihe I* / *Series I*), ktorý by mal dokonalosťou svojho vyladenia predčiť tra-

⁵ HINDEMITH, Paul: *Skladateľov svet. Jeho hranice a obzory*. Praha : Akademie muzických umění, 2008, s. 129.

dičné stupnice i temperované ladenie. Pomerne zložitými matematicko-akustickými operáciami dospieva k jeho zostaveniu postupným „využitím“ prvých šiestich tónov alikvotného radu. Samotné komplikované odvodzovanie jednotlivých tónov však nesie znaky značnej rozporuplnosti a podľa Hradeckého i určitej ľubovôle. Napriek všetkému však Hindemith dospieva k dvanásťtónovému radu, ktorý označuje za *univerzálny princíp hudby*. Rad I od tónu c ako základného tónu (kvinta predstavuje najbližšiu príbuznosť dvoch tónov, tritón najvzdialenejšiu) potom vyzerá takto:

C – [c] – G – F – A – E – Es – As – D – B (Hes) – Des – H – Ges / Fis

Hradecký upozorňuje na fakt, že v skutočnosti tu ani tak nejde o vypočítanie stupnice, ktorá by mohla slúžiť ako norma pre vyladenie nejakého hudobného nástroja, ale skôr o vypočítanie sústavy vzťahov k momentálne platnému východiskovému tónu: ak sa totiž zmení centrálny tón, t. j. ak dôjde k modulácii, prispôsobí sa mu celá štruktúra tohto útvaru. Podľa neho Hindemith túto „odyseu“ podnikol len preto, aby dokázal, že všetkých dvanásť tónov chromatickej stupnice je možné odvodiť z jediného tónu „podľa odvekých prírodných zákonov“ a aby tak nahradil „permanentne rozladenú temperovanú sústavu“.⁶

Keďže hudba vzniká až pri spolupôsobení najmenej dvoch tónov, venuje sa Hindemith v ďalšej kapitole s názvom *Kombinačné tóny* problematike intervalov. Po univerzálnom Rade I prichádza s novým princípom klasifikácie intervalov, ktoré usporadúva do tzv. Radu II (*Reihe II / Series II*): „Rad I sme vypočítali z radu alikvotných tónov. Aby sme vytvorili Rad II, musíme pristúpiť k preskúmaniu druhého prírodného javu a tým sú tzv. kombinačné tóny.“⁷ Hindemith pracoval na príprave svojho teoretického spisu približne v tom čase, keď v Berlíne vynášali trautionium,⁸ ktoré umožňovalo okrem iného vytvárať spomínané kombinačné tóny a ktoré Hindemitha doslova uchvátilo (svedčia o tom i viaceré skladby napísané pre tento „nástroj“). Začlenením kombinačných tónov, ktoré sa objavujú vždy pri znení dvoch tónov súčasne, odvodzuje Hindemith z Radu I Rad II, v ktorom sú systematicky usporiadané intervaly z hľadiska ich rôznej hodnoty a harmonického napätia. Hindemith je tiež presvedčený, že zo súznenia týchto kombinačných tónov so zahrnutými intervalmi, ale aj z ich súznenia medzi sebou navzájom, môžu vznikať ďalšie, „sekundárne“ kombinačné tóny, ktoré ľudské ucho síce nepočuje, ale ktoré dotvárajú konkrétny daný interval. Vzhľadom na to, že sú tieto „sekundárne“ kombinačné tóny len ťažko dokázateľné i ťažko počuteľné, ich existencia medzi sebou navzájom je za normálnych okolností potom len čisto teoretickou záležitosťou.

Podľa tejto teórie unisono a oktáva ako najdokonalejšie intervaly zaznievajú bez kombinačných tónov a tým sa od všetkých ostatných intervalov aj odlišujú. Hindemith

⁶ HRADECKÝ, Ref. 4, s. 120.

⁷ HINDEMITH, Paul: *Craft of Musical Composition. Book I, Theoretical Part*. London u. a. : Schott, 1945, s. 58. „We derived Series 1 from the overtone series. For Series 2 we must proceed to the examination of another natural phenomenon: combination tones.“ (prel. J. K.)

⁸ Trautionium je monofónny elektronický hudobný nástroj, ktorý vynášiel okolo roku 1929 Friedrich Trautwein na berlínskej Musikhochschule a v rozhlasovom štúdiu v Rundfunkversuchsstelle. Zvuk vzniká dotykom prstov na kovový plátok, čím sa rozozvučí rezistorový drôt a vytvorí sa zvuk. Hindemith napísal niekoľko trií pre tri trautionia s rôznym ladením.

ich zoskupuje do samostatnej intervalovej dvojice. Poradie ďalších intervalových dvojíc je dané počtom kombinačných tónov: čím väčší počet, tým „znečistenejší“ a menej „dokonalejší“ je interval, až dospieva k rozdeleniu intervalov do nasledujúcich dvojíc (tradičné intervalové obraty): kvinta a kvarta, veľká tercia a malá sexta, malá tercia a veľká sexta, veľká sekunda a malá septima, malá sekunda a veľká septima. Tieto dvojice neskôr podľa vlastného výpočtového vzorca rozdeľuje ešte na dve skupiny: 1) kvinta, kvarta, tercia a sexta a 2) sekunda a septima. Rozdelenie je v podstate zhodné s tradičným delením intervalov na konsonancie a disonancie:

1. skupina $c^1 - c^1, c^1 - c^2; c^1 - g^1, g^1 - c^2; c^1 - e^1, e^1 - c^2; c^1 - es^1, es^1 - c^2;$
2. skupina $c^1 - d^1, d^1 - c^2; c^1 - des^1, des^1 - c^2; c^1 - ges^1, fis^1 - c^2$

Súhrnne povedané: v *Rade I* sa miera príbuznosti jednotlivých tónov postupne plynulo znižuje, a preto sa miera disonantnosti intervalov v *Rade II*, ktorá z neho vychádza, postupne zvyšuje. Hindemithova intervalová klasifikácia tak v podstate súhlasí nielen s tradičným teoretickým výkladom, ale i s javom omnoho dôležitejším – s používaním intervalov v skladateľskej praxi a s prirodzeným hudobným cítením.

Zvláštnu pozornosť si zasluhuje Hindemithov postoj k molovému trojzvuku a k jeho teoretickému zdôvodneniu. Najskôr sa podrobne venuje popísaniu viacerých neuspokojivých pokusov o jeho výklad, ktoré rázne zamietá, aby predstavil svoje vlastné vysvetlenie. Molový trojzvuk považuje za „zahmlenie durového trojzvu. Pretože nie je možné presne určiť miesto vzájomného rozhrania medzi veľkou a malou terciou, neverím ani v polaritu týchto dvoch akordov. Sú vysokou a nízkou, silnou a slabou, svetlou a tmavou, jasnou a tlmenou formou toho istého zvuku.“⁹ Z vyššie uvedeného vyplýva, že Hindemith nepovažoval molový trojzvuk za samostatný útvar ako durový trojzvuk, čo je – v porovnaní s hudobnou skúsenosťou, ktorá týmto dvom akordom (i tonalitám) priznáva protikladnosť – minimálne prekvapujúce. Zaráža iste i fakt, že ak doteraz svoje tvrdenia starostlivo podkladal matematicko-akustickými výpočtami, pri vysvetlení molového trojzvu sa obmedzil len na akési psychologické opísanie problému.

Hindemith kritizuje tiež zásady tradičnej náuky o harmónii, ktorá zdôrazňuje terciovú stavbu akordov, schopnosť vytvárať obraty, možnosť tzv. alterácií akordických tónov či ich funkčnú viacznačnosť. Túto kritiku odôvodňuje faktom, že hudba jeho doby dospela k akordickým útvarom, ktorých stavbu nie je možné uspokojivo vysvetliť terciovým mechanizmom a ani nie je možné vytvárať z týchto akordov obraty bez toho, aby nedošlo k strate ich zvukového charakteru. Výsledkom Hindemithovej kritiky klasickej akordiky sú potom tieto tri zásady:

1. terciová stavba nesmie byť naďalej pravidlom, ktorému sa podriaďuje stavba akordov,
2. namiesto akordických obrátov musí nastúpiť všeobecne platnejší princíp,

⁹ HINDEMITH, Ref. 7, s. 78. „It is a clouding of the major triad. Since one cannot even say definitely where the minor third leaves off and the major third begins, I do not believe in any polarity of the two chords. They are the high and low, the strong and weak, the light and dark, the bright and dull forms of the same sound.“ (prel. J. K.)

3. viacznačnosť akordov sa musí vylúčiť. Toto je základ, na ktorom následne stavia celú svoju akordiku ako „*predsieň k náuke o harmónii*“.

Hindemith definuje akord ako „*zoskupenie aspoň troch súčasne znejúcich rôznych tónov*“ a akordy ďalej rozdeľuje na dve skupiny. Skupinu A tvoria troj- a viaczvuky bez tritónu, skupinu B všetky akordy s tritónom. Ďalší spôsob klasifikácie akordov súvisí so zvukovou kvalitou intervalov, z ktorých sú akordy zložené. Ak sa akordy tvoria len z intervalov prvej skupiny (t. j. len z intervalov kvinty, kvarty, tercie alebo sexty), nutne sa v dôsledku konsonantnosti svojich zložiek zoskupujú do skupiny akordov, ktoré majú jednoduchšiu a čistejšiu povahu než akordy, ktoré obsahujú septimy a sekundy. Tretí princíp vychádza zo základného tónu a jeho pozície v akorde. Základný tón Hindemith určuje na základe vyhľadania „najlepšieho“ intervalu, pričom táto kvalita sa meria opäť podľa *Radu II*. Spodný tón tohto intervalu je potom základným tónom celého súzvuku. To znamená, že ak akord obsahuje napríklad kvintu, jej spodný tón je základným tónom celého akordu. Rovnako by to bolo v prípade tercie, ak by sa v súzvuku nenachádzal „lepší“ interval (t. j. kvinta alebo kvarta). Súzvuky, ktorých základné tóny sa zhodujú s basovým tónom, sú podľa Hindemitha nadradenejšie súzvukom, v ktorých táto zhoda nie je (tieto útvary chápe ako obraty akordov). Výsledok tejto systematiky podľa neho odstraňuje akúkoľvek viacznačnosť akordov. Ako však ďalej uvidíme, i tu narážame na niekoľko nezrovnalostí.

Doteraz sa Hindemith príliš nezaoberal problematikou tritónu – samostatný výklad mu venuje až v závere celej kapitoly o akordoch. Tritón chápe ako „*interval neurčitosti*“, ktorého neurčitosť môže byť v akordoch paralyzovaná len súčasnou prítomnosťou harmonicky „najsilnejších“ intervalov, t. j. kvinty, kvarty, veľkej tercie alebo malej sexty. V týchto prípadoch hovorí o tzv. „*útvarech s podradeným tritónom*“. Ostatné prípady, t. j. súzvuky s malou terciou alebo veľkou sextou, nemajú podľa neho dost harmonickej sily, aby dokázali transformovať neistotu tritónu na harmonicky určitý súzvuk, a preto ich chápe ako akordy s nadradeným tritónom. Takéto súzvuky sú podľa neho len štyri: zmenšený kvintakord so svojimi dvoma obratmi a zmenšený septakord. Podľa Hindemitha chýba týmto akordom základný tón, čo je však v rozpore s vyššie spomenutým pravidlom určovania základného tónu podľa spodného tónu „najlepšieho“ intervalu prítomného v súzvuku – v tomto prípade by to bola malá tercia. Podľa Hindemitha sú však tieto akordy neurčité a určitými sa stávajú až v kontexte svojho okolia, t. j. až v kontexte nasledujúceho útvaru, do ktorého sú rozvedené. K týmto akordom priraduje ešte dva súzvuky, ktoré tritón neobsahujú vôbec a ktorým podľa Hindemitha takisto chýba základný tón: zväčšený kvintakord a kvartový trojzvuk. Rovnaký otáznik vyvoláva zaradenie útvarov ako *c – d – e – gis* alebo dokonca *c – d – e – fis – gis – ais* do prvej skupiny akordov, pričom určenie základného tónu je najmä v druhom prípade azda najproblematickejšie, keďže ide o celotónovú stupnicu, ktorá patrí k najosvedčenejším prostriedkom „vyhľadania“ tonálnej určitosti.

Nech sa akordika v Hindemithovom poňatí javí akokoľvek problematická, predstavuje dôležitý oporný bod pri jeho výklade harmónie. Zhrňme si teda ešte raz princípy Hindemithovej kategorizácie akordov:

1. podľa prítomnosti, resp. neprítomnosti tritónu v akordoch rozlišuje triedu A (súzvuky bez tritónu) a triedu B (súzvuky s tritónom),

2. obe triedy možno ďalej podľa intervalového zloženia rozdeliť na tri skupiny (pozri tabuľku nižšie),
3. tretím princípom je určovanie polohy základného tónu.

Hindemith teda odvodil svoju akordiku z intervalov a zároveň ju „oslobodil“ od závislosti od tradičnej tóniny, ktorá podľa neho akordom „bráni v rozvinutí ich životného pudu“, pretože diatonická stupnica „so svojou zásobou akordov nie je od prírody daným predpokladom tonálneho vývoja. [...] Prírodou sú dané intervaly a až z konfrontácie intervalov alebo akordov, ktoré sú ich rozšírením, vzniká tónina.“¹⁰

Trieda A

I. súzvuky bez tritónu, bez sekúnd a septím (durový a molový kvintakord + obraty)

III. súzvuky bez tritónu so septimami a/alebo sekundami

V. zväčšený trojzvuk, kvartový trojzvuk

Trieda B

II. súzvuky s podradeným tritónom, bez malých sekúnd a veľkých septím

IV. súzvuky s podradeným tritónom, s v. 7 a/alebo m. 2

VI. súzvuky s nadradeným tritónom, zm. 5 s dvomi obratmi, zm. 7

Najrozsiahlejšou kapitolou UWT je kapitola o *harmónii*. Hindemith si tu kladie za cieľ vybaviť študenta hudobnej sadzby dokonalejšou orientáciou, než akú mu je schopná poskytnúť tradičná náuka. Východiskom jeho náuky o harmónii je *akordický spoj*, ktorý vytvára harmonický pohyb a ktorý chápe ako počiatok akéhokoľvek harmonického diania. Do svojho výkladu zaraďuje niekoľko ďalších pojmov. Tzv. *nadriadený* (príp. *nadradený*) *dvojhlas* (*übergeordnete Zweistimmigkeit / the two-voice framework*) – bežne chápaný ako dvojica vedúceho melodického hlasu a basovej línie, vysvetľuje ako pozostatok z čias raného viachlasu a zdôrazňuje funkciu vnútorných hlasov, ktorým prisudzuje hlavný podiel na harmonickom pohybe. Ďalším pojmom je *harmonický spád* (*harmonisches Gefälle / harmonic fluctuation*), ktorý je daný príslušnosťou jednotlivých akordov k skupinám jeho klasifikácie. Ak po akorde umiestnenom v klasifikácii vyššie nastúpi akord umiestnený nižšie, harmonické napätie stúpa a naopak (povedané v termínoch tradičnej náuky – ak po konsonantnom akorde nastúpi akord disonantný, harmonické napätie sa zväčšuje a naopak). Harmonický spád je potom buď plynulý alebo strmý v závislosti od „vzdialenosti“ jednotlivých skupín, do ktorých akordy harmonického pohybu patria. Ďalším pojmom je tzv. *výpočet základných tónov* (*Grundtonberechnung*, resp. *Grundtonverrechnung / root-succession*). Tento pojem bude predstavovať ťažisko Hindemithovej náuky o harmónii, pretože práve postup základných tónov (namiesto celých akordov) vyjadruje podľa neho pohyb v akordických spojoch a hodnotu danú postavením intervalového vzťahu v rámci *Radu II*. Z toho vyplýva, že najvyššiu hodnotu majú spoje so základnými tónmi v pomere čistej kvinty, naopak, najnižšiu hodnotu spoje so základnými tónmi v pomere tritónu.

¹⁰ HINDEMITH, Ref. 7, s. 106-107. „[The familiar theory of harmony] prevents chords from the free unfolding of their vital urge. [...] The diatonic scale with its limited possibilities determines the position and rank of the chords, which are the mere satellites of this power. [...] It means that the key and its body of chords is not the natural basis of tonal activity. What Nature provides is the intervals. The juxtaposition of intervals, or of chords, which are the extensions of intervals, gives rise to the key.“ (prel. J. K.)

Na rozpor narazíme pri skúmaní ďalšieho pojmu, a to je tzv. *rozvodný tón* (*Führungston* / *guide-tone*). Tento pojem používa Hindemith v súvislosti s objasnením spojov súzvukov obsahujúcich tritón, v prípade ktorých je problematické určiť základný tón a ktorý môže byť určený až vo vzťahu k jeho kontextu. Preto svoj výpočet *základných tónov* rozširuje o výpočet tzv. *rozvodných tónov*, ktoré by mali byť vo vzťahu k základnému tónu nasledujúceho akordu takisto v „dobrom pomere“ (podľa *Radu II*). Tu nastáva spomínaný rozpor, pretože pri výklade tritónových spojov v akordike pokladá Hindemith za ideálne, ak postupuje rozvodný tón k základnému tónu nasledujúceho akordu poltónovým krokom, ktorý je však v *Rade II* až na konci.

V súvislosti s akordickými spojmami uvádza Hindemith ešte dva ďalšie dôležité pojmy, *vzťah príbuznosti* (*Verwandschaftsbeziehung* / *family relationship*) a *vytváranie tonálnych okruhov* (*Bildung tonaler Kreise* / *the construction of tonal spheres*), pričom použitie pojmu „tonálny“ po predchádzajúcom výklade a polemizovaní s tradičnou predstavou tóniny vyznieva minimálne otázne. V skutočnosti však Hindemith odmietal len diatonický základ tradičného tonálneho myslenia a svoj návrh univerzálnej chromatickej stupnice považoval za výraz „vyššieho vývojového stupňa hudobného jazyka“. Opäť rozlišuje medzi tonálnym okruhom vytvoreným zo súzvukov z triedy A a tonálnym okruhom vytvoreným zo súzvukov z triedy B. V prvom prípade sú na vytvorenie tonálneho okruhu potrebné tri súzvuky, v ktorých treba najskôr vyhľadať ich základné tóny. Tieto základné tóny následne treba chápať ako jeden trojzvuk, ktorého základný tón určený podľa vyššie spomínaných pravidiel znamená i základný tón celého tohto základného trojčlenného tonálneho okruhu, t. j. jeho *toniku*. Toto pravidlo však platí len zriedka a vlastne len v prípade, ak základné tóny týchto akordov vytvoria tradičné trojzvuky terciovej stavby. Ak však základné tóny trojčlenného sledu nevytvárajú „*ľahko identifikovateľný*“ trojzvuk, musí sa podľa Hindemitha prihliadnuť k ďalším faktorom, ako je rytmický priebeh (základný tón akordu s väčšou rytmickou hodnotou alebo na ťažkej dobe má prednosť), hodnota akordov podľa predchádzajúcej klasifikácie (základný tón akordu z „hodnotnejšej“ skupiny sa ľahšie presadí ako centrálny tón) alebo umiestnenie akordu v slede (základný tón koncového akordu sa môže javiť ako cieľ pohybu, teda ako *tonika*). Týmto sa však jednoznačnosť prvého pravidla v podstate úplne rozplýva a určovanie tonálnych okruhov podľa týchto pravidiel je v podstate opäť len potvrdením prirodzeného hudobného cítenia.

Akordy z triedy B sa podľa Hindemitha chovajú inak a na vytvorenie pocitu tonálneho vzťahu, resp. tonálneho okruhu stačí len jediný z nich. To však nestačí pre určenie tonality, ktorú možno určiť až po rozvedení akordu z triedy B do akordu z triedy A. K tomuto vzťahu môžeme takisto nájsť paralelu v tradičnej náuke o harmónii, ktorá dvojčlenný kadenčný spoj vysvetľuje zlúčením dvoch harmonických funkcií do prvého akordu, čím sa i počet členov kadenčného vzťahu zníži. Miroslav Filip tomuto javu hovorí *kontrakcia* a akordy so zlúčenými dvoma (resp. i viacerými) funkciami nazýva *bisonancie* (resp. *trisonancie*).

Hindemith narába i s tradičným pojmom *kadencia*, ktorú chápe úplne v tradičnom význame ako trojčlenný harmonický postup, schopný uzavrieť hudobnú časť, resp. jej úsek a pokladá ju za najdôležitejší úsek skladby. Ak by sme však mali dôsledne dodržať Hindemithom dané pravidlá, ukazovala by sa kadencia S – D – T podľa pravidla *Radu II* menej hodnotná než, napríklad, kadencia III – V – T. Hindemith bol však zrej-

me predsa len viac praktickým hudobníkom než exaktným hudobným teoretikom, aby zo svojich teoretických postulátov úplne vyradil psychologické a empirické aspekty. Uznáva preto „ideálnosť“ tradičnej trojčlennej kadenčnej formulky a aby si to i teoreticky zdôvodnil, odvoláva sa po prvýkrát v súvislosti s akordmi opäť na *Rad I* (v poradí tónov vo vzťahu k základnému tónu je v *Rade I* tento vzťah naozaj „lepší“ než druhý spomínaný).

Napriek tomu, že Hindemith od začiatku zdôrazňoval exaktnosť svojich metód, v závere teoretickej časti UWT konštatuje, že „*presné vymedzenie princípov tonálnej organizácie je za hranicami teoretickej diskusie a patrí skôr do sféry výučby kompozície samotnej.*“¹¹ Možno túto vetu chápať ako Hindemithovo zlyhanie? Asi by to nebolo korektné. Potvrdzuje sa tu však, že hudobné univerzum je príliš mnohotvárne, aby mohlo byť organizované výlučne princípmi na matematicko-akustickom základe. Možno konštatovať, že stanovený cieľ sa Hindemithovi nepodarilo úplne dosiahnuť napriek tomu, že jeho teoretická práca obsahuje množstvo cenných podnetov. Možno tiež súhlasiť s názorom Emila Hradeckého, ktorý UWT vníma ako „*svár teórie s praxou, v ktorom prax zvíťazila.*“¹² Napriek tomu si Hindemithove teoretické postuláty zaslúhujú našu pozornosť, a to nielen kvôli tomu, že bol významnou osobnosťou v hudbe 20. storočia, ale najmä preto, že jeho hudobno-teoretické dielo svedčí okrem iného aj o potrebe skladateľa vyjadriť sa k otázkam smerovania hudobného vývoja a k riešeniu situácie, v ktorej sa hudba na konci 19. storočia ocitla. Je zjavné, že Hindemitha trápila otázka skladateľskej techniky a že jeho raná tvorba poznačená princípmi negácie predchádzajúceho hudobného vývoja mu čoskoro prestala vyhovovať. K napísaniu UWT ho zrejme viedlo i jeho intenzívne pedagogické pôsobenie a skutočnosť, že sa jeho kompozičná technika odlišovala od kompozičnej techniky jeho súčasníkov a videl v nej potenciál systematizácie. Napriek tomu, že v snahe preniknúť do prapodstaty organizácie hudby dôsledne odmietal princípy dané tradičnou hudobnou náukou, v konečnom dôsledku nezostal až taký exaktný a dospel k záverom, nepochybne ovplyvneným vlastnou rozsiahlou hráčskou skúsenosťou a prirodzeným hudobným cítením. Napokon sa môžeme stotožniť i so závermi amerického muzikológa Williama Thomsona, ktorý hovorí, že „*Hindemith napriek všetkým nedostatkom, ktorými svoj systém zaťažil, ponechal hudobnú teóriu po istých stránkach v lepšom stave, než v akom ju našiel.*“¹³ Thomson tým narážal predovšetkým na to, že Hindemith opäť sústredil pozornosť harmónie na obyčajný interval.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0877/10.

¹¹ HINDEMITH, Ref. 7, s. 151. „*Exact statement of the principles of tonal organization is outside the bounds of theoretical discussion, and belongs rather to the teaching of composition itself.*“ (prel. J. K.)

¹² HRADECKÝ, Ref. 4, s. 181.

¹³ THOMSON, William: Hindemith's Contribution to Music Theory. In: *Journal of Music Theory*, roč. 9, 1965, č. 1., s. 52-71.

K životnému jubileu Ladislava Kačica

Každé okrúhle životné jubileum je malou, ale vítanou príležitosťou ohliadnuť sa za uplynulými rokmi a pozrieť sa z perspektívy času na prácu, ktorú muzikológovia vykonávajú. V máji tohto roku oslávil okrúhle životné jubileum hudobný historik Mgr. art. Ladislav Kačic, PhD. (nar. 27. 5. 1951 v Novom Meste nad Váhom), ktorý už roky neúnavne a s nadšením pracuje vo svojom odbore v Slovenskej akadémii vied v Bratislave. Výsledky práce tohto skromného vedca narastajú priam geometrickým radom každým desaťročím a od pozície vedeckého redaktora v OPUS-e sa dnes prepracoval k špičkovému stredoeurópskemu muzikológovi a vysokoškolskému pedagógovi, nositeľovi viacerých významných spoločenských ocenení (*Cena Jozefa Kresánka* za mimoriadny prínos k výskumu hudby baroka na Slovensku, 1990; *Cena Fra Angelica* za dlhodobý výskum hudby reholí na Slovensku, 2009; *Čestná plaketa SAV Ludovíta Štúra* za zásluhy v spoločenských vedách, 2010). Ladislav Kačic je v súčasnosti samostatným vedeckým pracovníkom Slavistického ústavu Jána Stanislava SAV a pedagógom Katedry teórie hudby HTF VŠMU. Začiatky jeho vedeckej kariéry sú však spojené s Ústavom hudobnej vedy SAV (bývalá Sekcia Umenovedného ústavu SAV), kde začínal roku 1982 v atmosfére kolegiálnej súdržnosti a vysokého vedeckého niveau popri starších kolegoch Dr. Richardovi Rybaričovi a Dr. Pavlovi Polákovi.

Profesionálna životná dráha Dr. Ladislava Kačica sa rozvíjala postupne v spolupôsobení viacerých činiteľov a od ukončenia jeho vysokoškolského štúdia (HF VŠMU, odbor hudobná teória, 1969 – 1974) ju významne formovala spoluúčasť v privátnom muzikantskom a muzikologickom kruhu Jána Albrechta (pôsobil ako hráč na husliach a viole). Už vtedy prevažoval v jeho muzikologickom obzore záujem o starú hudbu, bol pravidelným návštevníkom koncertov starej hudby, aktívnym kritikom a publicistom, zaujímal sa o vydávanie starej hudby na Slovensku. Do prostredia Slovenskej akadémie vied prišiel v čase, keď sa v Oddelení hudobnej histórie podarilo vypracovať a predložiť verejnosti modernú koncepciu dejín hudobnej kultúry na Slovensku, ktorú reprezentovala rovnomenná monografia Richarda Rybariča (1984). Touto novou syntézou sa v hudobnej historiografii začínala nová vlna základného heuristického výskumu a jeho ciele sa stanovili v súlade s potrebami rozpracovávať tie konkrétne okruhy vedeckých problémov, ktoré sa pri realizácii syntetických dejín ukázali ako nosné a málo spracované. Takto sa Ladislav Kačic dostal k výskumu zborníkov P. Pantaleóna Rošovského a k problematike františkánskych rádov. Richard Rybarič podporoval tieto výskumy mladého kolegu, ktorý bol ochotný cestovať aj do archívov v okolitých štátoch, čo vo vtedajšom čase vôbec nebolo jednoduché.

Trpezlivé heuristické výskumy priniesli prvé ovocie, prvé monografické spracovanie vzácných rukopisných zborníkov P. P. Rošovského *Musaeum Pantaleonianum* a *Cymbalum jubilationis* uložených v Budapešti (štúdia *Zborníky Pantaleona Rošovského pre klávesové nástroje*, Musicologica slovacica 1988), prvé objavy intavolácie skladieb J. C. Horna v *Pestrom zborníku* a prvé prevratné informácie o tvorbe P. Paulína

Bajana a P. Edmunda Paschu (článok Juraj Zrunek – *autor harmonie Pastoralis?*, *Hudobný život* 1989). Vďaka výsledkom svojich výskumov získal Ladislav Kačic aj medzinárodné kontakty a uznanie (*Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz 1988). Tu niekde pramení jeho celoživotný záujem o hudbu františkánskeho rádu, ktorý vyústil roku 2004 do profesionálneho výstupu – medzinárodnej vedeckej konferencie „*Plaude turba paupercula*“ – *Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst* (rovnomený zborník z konferencie vyšiel roku 2005, štúdia L. Kačica: *Harmonia unisona – Franziskanische Bearbeitungen der Figuralmusik des 17. und 18. Jahrhunderts*).

Bádateľská práca Ladislava Kačica a jeho pramenné hudobnohistorické výskumy išli ruka v ruku s prácou transkripčnou, prepisovaním historickej hudby do modernej notácie, so selektovaním hodnotných skladieb a prípravou pramennno-kritických edícií do tlače. Postupne vznikali vydania dnes už koncertne úspešne uvedených skladieb z jeho notových publikácií *P. Georgius Zrunek OFM: Missa I pro Festis Natalitiis (ex Harmonia pastoralis)* 1993, *P. Pantaleon Rošovský OFM: Vesperae bachanales* 1994, *Organová hudba na Slovensku v 17. a 18. storočí* 1996, *Pestrý zborník (Tabulatura Miscellanea)* 2005, dokonca v niektorých prípadoch verejné nahrávky predbehli jeho neskoršie vydané edičné tituly, ako je to napríklad pri unikátnej *Vianočnej omši G dur P. Petrusa Peťka a Sancto Martino SP z roku 1759 (Missa ex G Jesuli Nati)* 2009). Akiste neprezradím žiadne tajomstvo, keď spomeniem, že Dr. Kačic má mnoho spartovanej hudby, čakajúcej na vydanie v zásuvkách pracovného stola, a že samozrejmosťou jeho práce je permanentná spolupráca so súbormi starej hudby a písanie sprievodných textov ku CD; spomeňme aspoň vynikajúce nahrávky v spolupráci s renomovaným súborom *Solamente Naturali* – CD *Pestrý zborník. Tabulatura Miscellanea* (2007), *Joseph Umstatt – Concerti* (2006) a ď.

Ladislav Kačic je dnes už vyhľadávaným špecialistom na výskum hudobnej kultúry 17. a 18. storočia na Slovensku. Cieľom jeho bádania je hudobná kultúra rehoľných spoločností – františkánov, jezuitov a piaristov. O tejto problematike napísal množstvo štúdií ako vedecký pracovník Ústavu hudobnej vedy SAV a roku 1998 obhájil v Slavistickom ústave Jána Stanislava dizertačnú prácu *Hudba reholí na Slovensku v 16. – 18. storočí*. Neobmedzuje sa pritom len na úzku hudobnohistorickú analýzu hudby domácich skladateľov, ale jeho bádania sú komplexné; vyjadruje sa k recepcii hudby významných európskych skladateľov v hudobných centrách na území dnešného Slovenska (*Františkánske „haydniana“ na Slovensku* 2009, *Franziskanische Bearbeitungen Mozartscher Werke* 2010). K mimoriadne zaujímavým v tomto smere patria, napríklad, jeho nálezy v podolínskej zbierke hudobnín (*Inventarium Chori Anni 1754*) a tiež hlasové zošity, obsahujúce unikátne diela hudobníkov poľskej a uhorskej provincie piaristov, talianske husľové koncerty, a dokonca jeden doteraz neznámy koncert Antonia Vivaldiho *Concerto 6 a 5 ex F Authoris Vivaldi (Italienische Konzerte aus der Musikaliensammlung der Piaristen in Podolínece)* 2003, *Vivaldiana in der Sammlung der italienischen Konzerte der Piaristen in Podolínece* 2006, *Nové poznatky k dejinám hudby u piaristov v Podolínci* 2008).

Na súčasnom pracovisku Ladislava Kačica v Slavistickom ústave Jána Stanislava SAV sa prehĺbil jeho transdisciplinárny záber. V akademickom prostredí spolupracuje s kolegami slavistami, jazykovedcami, literárnymi vedcami a umenovedcami, všeobecnými historikmi, ale aj špecialistami na cirkevné dejiny a kultúru. Dokáže okolo

seba vytvoriť čínorodé pracovné interdisciplinárne kolektívy na riešenie jednotlivých výskumných projektov, spomeňme aspoň tie najzávažnejšie: *Cantus Catholici – prvý slovenský katolícky spevník*, *Piaristi a školstvo, veda, kultúra na Slovensku v 17. – 19. storočí*, *Dejiny hudobnej kultúry františkánov na Slovensku (od najstarších čias do roku 1950)*, *Jezuiti v dejinách slovenskej kultúry*, *Kultúra rehoľných spoločenstiev na Slovensku z hudobného, jazykového a literárneho hľadiska*; zároveň Dr. Kačic úzko spolupracuje aj s bývalými kolegami Ústavu hudobnej vedy SAV vo viacerých spoločných výskumných projektoch (*Duchovná hudba v 19. storočí*, *Zbierka vianočných piesní a pastorel Andreja Kmeťa*, *Vianoce v hudobnej kultúre na Slovensku*, *Musica Scephusii Veteris – Hudobnokultúrne dedičstvo Spiša a jeho začlenenie do dnešných tradícií a ď.*).

Za základ jeho úspechu pri týchto dlhodobých a rôznorodých pracovných aktivitách si dovoľm označiť dôkladný porovnávaci výskum v stredoeurópskom kontexte, povedané inými slovami, komplexné archívne bádania, ktoré umožnili Dr. Kačicovi vnímať javy v súvislostiach a nadobudnúť široký muzikologický, umenovedný a filozoficko-historický rozhľad nad skúmaným predmetom. Zúročilo sa to v jeho syntetizujúcich prácach, v teoreticko-syntetickej kapitole *Hudba baroka* v súhrnnej akademickej monografii *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť* (ed. Oskár Elsček 1996) a najnovšie v knižnej publikácii *Dejiny hudby III. Barok* (2008), v ktorej sa odrazili jeho paralelné skúsenosti akademického vedca i vysokoškolského pedagóga. V tejto publikácii už ide o syntetizujúcu hudobnohistoriografickú monografiu s predstavením samostatného štýlového obdobia v dejinách hudby, s analýzou jeho vývoja v širokom teritoriálnom vymedzení. Dôležitým atribútom knihy je adekvátne začlenenie etnických slovenských hudobných dejín a dejín hudby v krajinách strednej a východnej Európy, Škandinávie či Rakúska do dejín celoeurópskej hudby.

Široké spektrum pracovných aktivít Ladislava Kačica by bolo neúplné, keby sme nespomenuli jeho úspešné propagačné aktivity, organizovanie významných medzinárodných konferencií, profesionálnu edičnú činnosť, členstvo v domácich organizáciách (*Slovenská muzikologická asociácia*) i medzinárodných vedeckých organizáciách (*Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft*, *Internationale Arbeitsgemeinschaft für Hymnologie*). V neposlednom rade je tu ešte jeho nezištný a obetavý vzťah k študentom na HTF VŠMU, kde prednáša študijné predmety *Dejiny slovenskej hudby* a *Dejiny európskej hudby (stredovek, renesancia, barok)*, vedie semináre, diplomové práce a je školiteľom doktorandov. Niekedy sa až natíska otázka, či títo študenti vedia vôbec doceniť vedecké a ľudské kvality svojho pedagóga.

Na záver nám ostáva len milá „povinnosť“, a to popriať Dr. Ladislavovi Kačicovi veľa trpezlivosti v ďalších archívnych bádaniach, veľa síl a tvorivej energie do ďalších muzikologických projektov, ale aj trochu šťastia na zaujímavé hudobnohistorické objavy, ktoré nám prinášajú novú, doteraz neznámu hudbu oživenú z historických archívov a unikátne umelecké zážitky.

Janka Petőczová

Výberová bibliografia prác Ladislava Kačica

Monografie a kapitoly v monografiách

- Od stredoveku po renesanciu. In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1996, s. 54-74.
- Hudba baroka. In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1996, s. 75-138.
- P. Gaudentius Dettelbach OFM (1739 – 1818) – Leben und Werk. In: *Musicologica actualis 2.* (=Series musicologicae) Bratislava : ASCO Art & Science, 1998, s. 65-124.
- From the Middle Ages to the Renaissance. In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *A History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present*. Bratislava : Veda, Publisher of the Slovak Academy of Sciences, 2003, s. 54-79.
- Baroque Music. In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *A History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present*. Bratislava : Veda, Publisher of the Slovak Academy of Sciences, 2003, s. 80-154.
- Dejiny hudby III. Barok. Bratislava : Ikar, 2008, 384 s.
- Dějiny hudby III. – Baroko. Praha : Ikar, 2009, 384 s.

Štúdie a encyklopedické heslá

- 250 rokov od narodenia Pantaleona Roškovského. In: *Hudobný život*, roč. 16, 1984, č. 6, s. 8.
- Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica a problém autorstva v zborníkoch Pantaleona Roškovského. In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, č. 11, s. 8.
- Pôsobenie Pantaleona Roškovského v Bratislave. In: *Bratislavský hudobný barok.* (=Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia) Bratislava : Obzor, 1987, s. 49-54.
- K žriedlam tvorby P. Bajana a E. Paschu (dvestoročníci H. Gavloviča) In: *Hudobný život*, roč. 19, 1987, č. 24, s. 8.
- Zborníky Pantaleona Roškovského pre klávesové nástroje. In: *K prameňom hudby na Slovensku v 17. a 18. storočí.* (=Musicologica Slovaca XII) Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1988, s. 145-211.
- Die Musikkultur der Franziskaner in der Slowakei während des 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Musica Antiqua Europae Orientalis VIII.* Zv. 1. Bydgoszcz : Filarmonia Pomorska, 1988, s. 467-477.
- Pantaleon Roškovský. In: *Hudobný život*, roč. 21, 1989, č. 9, s. 10-11.
- Peter Petko, skladateľ na rozhraní dvoch epoch. In: *Hudobný život*, roč. 21, 1989, č. 21, s. 11.
- Juraj Zrunek – autor Harmonie Pastoralis? In: *Hudobný život*, roč. 21, 1989, č. 26, s. 10.
- Pestovali bratislavskí františkáni v 17. storočí polyfóniu? In: *Hudobný život Bratislavy od stredoveku po barok.* (=Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 18) Bratislava : Obzor, 1989, s. 105-114.
- Hudba na Slovensku na prelome baroka a klasicizmu v svetle nových výskumov. In: *Slovenská hudba*, roč. 1, 1990, č. 1, s. 6-12.
- Pramene spornej omše J. Haydna, Hob.XXII:B 13 na Slovensku. In: *Európske súvislosti slovenskej hudby.* (=Musicologica Slovaca XIII) Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1990, s. 137-144.
- Neznáma skladba F. P. Riglera. In: *Hudobný život*, roč. 23, 1991, č. 10, s. 5.

- Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, 1991, č. 1/4. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1991, s. 5-107.
- P. Paulín Bajan a Hlohovec. In: Zborník „500 rokov františkánskeho kláštora v Hlohovci“. Hlohovec : Vlastivedné múzeum, 1992, s. 57-62.
- Opus franciscanum v zápise a zvukovej podobe. In: *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 1, s. 136-145.
- Neznáma skladba F. P. Riglera – príspevok k problematike virtuózneho klávesového štýlu v cirkevnej hudbe 18. storočia. In: *Hudobná kultúra na Slovensku v dobe W. A. Mozarta. (=Musicologica Slovaca et Europaea XVII)* Bratislava : ASCO Art & Science, 1992, s. 78-84.
- Život a hudobná tvorba P. Paulína Bajana. In: KAČIC, Ladislav (ed.): P. Paulín Bajan OFM (1721-1792) a slovenská hudba, literatúra, jazyk 18. storočia. Bratislava : Serafín, 1992, s. 51-64.
- Ján Levoslav Bella ako „vydavateľský problém“. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): Ján Levoslav Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry. (=BMN 1.) Banská Bystrica : Nadácia Jána Levoslava Bellu, 1993, s. 199-204.
- Inventárny zoznam hudobní a hudobných nástrojov piaristického kláštora v Podolínci z rokov 1691 – 1702. In: KALINAYOVÁ, Jana (ed.): Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16. – 17. storočí. Bratislava : Hudobné múzeum SNM, 1993, s. 97-130. / Inventarverzeichnis der Musikalien und Musikinstrumente des Piaristenklosters in Podolínec aus den Jahren 1691 – 1702. In: *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*. Bratislava : Hudobné múzeum SNM, 1995, s. 110-144.
- Kto bol František Xaver Budinský? Úvahy o živote a diele slovenského skladateľa. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 1993, č. 3-4, s. 376-396.
- Die Parodievertonung der Psalmen aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *Musica Antiqua Europae Orientalis X*. Bydgoszcz : Filarmonia Pomorska, 1994, s. 230-246.
- Vom Klavierdivertimento zur Sonate, Zur Genese des klassischen Stils in der Slowakei. In: POLÁK, Pavol (ed.): *Musik Mitteleuropas in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. (=Congresus Internationales Musicologici Bratislavienses 1)* Bratislava : ASCO Art & Science, 1994, s. 79-86.
- Hudba a hudobníci piaristického kláštora v Podolínci v 17. a 18. storočí. In: *Hudobná kultúra Spiša. (=Musicologica Slovaca et Europaea XIX)* Bratislava : ASCO Art & Science, 1994, s. 79-107.
- K folklórnym žriedlam vianočnej omše a pastorely 18. storočia na Slovensku. In: *Ethnomusicologicum 2*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1995, s. 155-167.
- Hudba františkánov na Slovensku v 19. storočí. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Duchovná hudba v 19. storočí. (=BMN 2.)* Banská Bystrica : Nadácia Jána Levoslava Bellu, 1995, s. 57-63.
- Hudba v školských hrách trenčianskych jezuitov In: *Slovenské divadlo*, roč. 44, 1996, s. 439-446.
- Die Suiten Johann Caspar Horns im Pestrý zborník, einem Tabulaturbuch aus dem 17. Jahrhundert. In: FLEISCHHAUER, Günter – RUF, Wolfgang – SIEGMUND, Bert – ZSCHUCH, Frieder (eds.): *Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert: bedeutende Interpreten des 18. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlung auf Komponisten, Kompositionsschulen und Instrumentenbau. (Gedenkschrift für Eitelfriedrich Thom, 1933 – 1993)* Michaelstein : Institut für Aufführungspraxis, 1996, s. 169-178.
- Mehrstimmiger Gesang der Franziskaner in Mitteleuropa im 17. Jahrhundert. In: *Slovenská hudba (Traditionen der europäischen Mehrstimmigkeit und die Musik Mitteleuropas im 15. – 18. Jahrhundert)*, roč. 12, 1996, č. 3-4, s. 450-454.

- Medzi omšou a betlehemskou hrou. In: SKLADANÁ, Jana (ed.): Slovenská kresťanská a svet-ská kultúra. (=Studia Culturologica Slovaca 1) Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV 1996, s. 66-94.
- Ludové prvky v hudbe 17. a 18. storočia. In: Pamiatky a múzeá, roč. 46, 1997, č. 2, s. 36-39.
- Der Barockstil in der Slowakei (Konzeptionen – Periodisierung – Probleme) In: POLÁK, Pavol (ed.): Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik. (=Historia Musicae Europae Centralis 2) Bratislava : Slowakische Musikunion; Academic Electronic Press, 1997, s. 25-28.
- Figuralmusik der Franziskaner in Mitteleuropa – Repertoire und Aufführungspraxis. In: KAČIČ, Ladislav (ed.): Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 1997, s. 163-174.
- P. Marcus Repkovič OFM a národnostný spor františkánov mariánskej provincie v rokoch 1727 – 1735. In: Slavica Slovaca, roč. 32, č. 2, 1997, s. 59-71.
- Hudobnohistorický výskum na Slovensku. In: Slovenská hudba, roč. 24, 1998, č. 3, s. 416-421.
- Roky 1670 – 1674 – medzník v dejinách slovenskej hudby? In: DORULA, Ján (ed.): Obdobie protireformácie v dejinách slovenskej kultúry z hľadiska stredoeurópskeho kontextu (z príležitosti 300. výročia úmrtia Tobiáša Masníka) Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 1998, s. 229-238.
- Die Musik der Jesuitendramen in der Slowakei (1600 – 1773) Ein Beitrag zur Geschichte der Provincia Austriae SJ. In: FÖDERMAYR, Franz – BURLAS, Ladislav (eds.): Ethnologische, historische und systematische Musikwissenschaft (Oskár Elschek zum 65. Geburtstag) Bratislava : ASCO Art & Science, 1998, s. 319-334.
- Čermák, Fr. Jozef. [Heslo.] In: FINSCHER, Ludwig (ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zv. 4. Kassel; Basel; London; New York; Prag : Bärenreiter; Stuttgart; Weimar : Metzler, 2000, s. 568.
- Tlačené a rukopisné pramene z knižnice a chóru podolíneckých piaristov. In: DOMOVÁ, Miroslava (ed.): Kniha 1997 – 1998. Martin : Matica slovenská, 2000, s. 252-256.
- Blasinstrumente in der Franziskanermusik. In: SUPPAN, Armin (ed.): Konferenzbericht Banská Bystrica 1998. (=Alta Musica 22) Tutzing : Verlag Hans Schneider, 2000, s. 219-237.
- Dittersdorf und die Slowakei. In: TARLINSKI, Piotr – UNVERRICHT, Hubert (eds.): Carl Ditters von Dittersdorf – z życia i twórczości muzycznej. Materiały z międzynarodowego interdyscyplinarnego sympozjum, Nysa, 24-26 września 1999. Opole : Uniwersytet Opolski 2000, s. 57-67.
- Unbekannte musikalische Quellen zur Geschichte des Schuldramas in der Provincia Austriae SJ. In: DEMETER, Júlia – KILIÁN, István (eds.): A Magyar színház szülése. Miskolc : Egyetemi kiadó, 2000, s. 146-153.
- Musiker bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert. In: Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 41, 2000, č. 1/3. Budapest : Akadémiai Kiadó, 2000, s. 177-198.
- P. Gaudentius Dettelbach. [Heslo.] In: FINSCHER, Ludwig (ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zv. 5. Kassel; Basel; London; New York; Prag : Bärenreiter; Stuttgart; Weimar : Metzler, 2001, s. 930-932.
- P. Juraj Zrunek OFM ako kazateľ. In: SKLADANÁ, Jana (ed.): Slovenská kresťanská a svet-ská kultúra. (=Studia Culturologica Slovaca 2) Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2001, s. 64-78.
- Tvorba Adama Michnu z Otradovic na Slovensku v 17. a 18. storočí. In: Hudební věda, roč. 38, 2001, č. 1-2, s. 103-105.
- Andreas Renner – Sänger und Komponist, Schwiegervater von Carl Ditters von Dittersdorf. In: UNVERRICHT, Hubert v spolupráci s KOUKAL, Petr a BEIN, Werner (eds.): Musikkultur in Schlesien zur Zeit von Telemann und Dittersdorf. (Berichte der musikwissenschaftlichen Konferenzen in Pszczyna/Pless und Opava/Troppau) Sinzig : Studio Schewe Verlag, 2001, 181-189.

- Zur Frage der sog. „Franziskanermesse“ von Carl Ditters von Dittersdorf. In: FINK, Monika – GSTREIN, Rainer (eds.): *Musicologica Austriaca* 20. Innsbruck : Leopold Franzens Universität, 2001, s. 24-39.
- Stilmittel franziskanischer Messenkomposition – ihre Wurzeln und Entwicklungen. In: RIEDEL, Friedrich W. (ed.): *Anton Bruckner – Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts.* (=Kirchenmusikalische Studien 7) Sinzig : Studio Verlag, 2001, s. 189-206.
- Franziskanermesse. [Heslo.] In: FLOTZINGER, Rudolf (ed.): *Österreichisches Musiklexikon.* Zv. 1. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, s. 482-483.
- Hudobné pamiatky františkánskych knižníc na Záhori. In: DOMOVÁ, Miroslava (ed.): *Kniha 2001 – 2002.* Martin : Matica slovenská, 2002, s. 171-175.
- K „rekonštrukcii“ Bajanovho zborníka *Jubilus Cordis III.* Piesne z repertoáru P. Paulína Bajana OFM v zbierke Andreja Kmeťa *Prostonárodné vianočné piesne.* In: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Vianoce a hudba.* (=Studia Ethnomusicologica 2) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Ister Science 2002, s. 75-94.
- Jesuiten in der slowakischen Musikgeschichte. In: ŠKULJ, Edo (ed.): *Dolarjev zbornik.* Ljubljana : Družina, 2002, s. 105-120.
- Fuxiana bei P. Pantaleon Roškovský OFM. Ein Beitrag zur Rezeption der Musik für Tasteninstrumente von Johann Joseph Fux in der Slowakei. Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft. Roč. 25. Graz : Jahresgabe der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, 2002, 24 s.
- Český preklad učebnice generálneho basu J. D. Heinichena (1711) z prostredia slovenských františkánov. In: *Hudební věda*, roč. 39, 2002, č. 1, s. 29-56.
- Ladislav Mokřý und die slowakische Musikhistoriographie. In: MARTINÁKOVÁ, Zuzana (ed.): *Filozofické koncepcie v hudbe a umení II.* 2. medzinárodné sympóziu Jána Albrechta, venované Ladislavovi Mokrému. Bratislava : VŠMU, 2003, s. 111-115.
- Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1563 – 1830) In: HULKOVÁ, Marta (ed.): *Musicologica Istropolitana II* (2003) Bratislava : Filozofická fakulta Komenského univerzity – STIMUL, 2003, s. 31-50.
- K otázke slovenských prekladov latinských piesní v zborníkoch P. Paulína Bajana OFM. In: ŽEŇUCH, Peter (ed.): *Život slova v dejinách a jazykových vzťahoch* (Na sedemdesiatiny profesora Jána Doruľa) Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 2003, s. 226-234.
- Italianische Konzerte aus der Musikaliensammlung der Piaristen in Podolíneč. In: *Early Music – Context and Ideas, International Conference in Musicology* (Kraków, 18. – 21. September 2003) Kraków : Institute of Musicology, Jagiellonian University, 2003, s. 253-262.
- Evangelische und katholische Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts in der Slowakei und ihre Verbreitung in Südosteuropa. In: METZ, Franz (ed.): *Die Kirchenmusik in Südosteuropa. Historische und typologische Studien zur Musikgeschichte der südosteuropäischen Regionen.* Kongreßbericht Temeswar/Timisoara. Tutzing : Verlag bei Hans Schneider, 2003, s. 34-42.
- Melódie v Rešetkovom vydaní Valaskej školy. In: GÁFRIKOVÁ, Gizela (ed.): *Literárne dielo Hugolína Gavloviča (1712 – 1787) v súradniciach dobovej duchovnej kultúry a vzdelanosti.* Bratislava : Serafín, 2004, s. 14-18.
- Vianočná omša františkánov na Slovensku v 17. – 18. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 3, s. 249-272.
- Eine franziskanische Particella-Bearbeitung der Missa Sancti Nicolai Tolentini von Johann Michael Haydn. In: LINDMAYR-BRANDL, Andrea – HOCHRADNER, Thomas (eds.): *Auf eigenem Terrain, Beiträge zur Salzburger Musikgeschichte* (Festschrift Gerhard Walterskirchen zum 65. Geburtstag) Salzburg : Selke Verlag, 2004, s. 223-236.

- Mitteleuropäische Kontexte der Franziskaner-Musikkultur im 17. – 19. Jahrhundert. In: KLEMENČIČ, Ivan (ed.): Muzikološki zbornik. (=Musicological Annual XI, 2004) Ljubljana : SAZU-ZRC, 2004, s. 13-120.
- Slovenská hudobná historiografia na európskych cestách. Richard Rybářič a hudobnohistorický výskum na Slovensku. In: Slovenská hudba, roč. 31, 2005, č. 2, s. 113-121.
- Muffatiana in der Slowakei. In: HULKOVÁ, Marta (ed.): Musicologica Istropolitana IV (Universitas Comeniana Facultas Philosophica) Bratislava : Filozofická fakulta; STIMUL, 2005, s. 61-80.
- Petko, P. Petrus a S. Martino. [Heslo.] In: FINSCHER, Ludwig (ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zv. 13. Kassel; Basel; London; New York; Prag : Bärenreiter; Stuttgart; Weimar : Metzler, 2005, č. 396-397.
- Poznámky k polychórii Jána Šimbrackého a Zachariáša Zarevutia. In: MATÚŠ, František – PETÖCZOVÁ, Janka (eds.): Zachariáš Zarevúcky (Zarevutius), 400 rokov od narodenia bardejovského ev. organistu a skladateľa. Prešov : Súzvuk, 2005, s. 103-116.
- Zene a Pozsonyi koronázási ünnepségek idejében (1563 – 1830) In: Magyar zene, roč. 18, 2005, č. 4, s. 447-460.
- Thumar, P. Henricus SP. [Heslo.] In: FINSCHER, Ludwig (ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zv. 16. Kassel; Basel; London; New York; Prag : Bärenreiter; Stuttgart; Weimar : Metzler, 2006, s. 902-803.
- Vivaldiana in der Sammlung der italienischen Konzerte der Piaristen in Podolíneč. In: Studi vivaldiani. Venezia : Fondazione Giorgio Cini, roč. 6, 2006, s. 17-39.
- Josephinische Reformen und ihr Einfluss auf die Kirchenmusik in der Slowakei. In: RIEDEL, Friedrich W. (ed.): Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration. (=Kirchenmusikalische Studien 10) Sinzig : Studio Verlag, 2006, s. 195-206.
- Leopold I.: cisár-skladateľ (skladateľ-cisár?) In: Prezentácie a konfrontácie (Zborník príspevkov z medzinárodných seminárov usporiadaných Katedrou teórie hudby na HTF VŠMU v Bratislave v rokoch 2004 – 2006) Bratislava : HTF VŠMU, 2006, s. 83-86.
- Zrunek, P. Georgius OFM. [Heslo.] In: FINSCHER, Ludwig (ed.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Zv. 17. Kassel; Basel; London; New York; Prag : Bärenreiter; Stuttgart; Weimar : Metzler, 2007, s. 1562-1563.
- „Klosterkomponist“ und „Kleinmeister“ des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa. Waren alle Ordenskomponisten Kleinmeister? In: HINRICHSSEN, Hans-Joachim – LÜTTEKEN, Laurenz, v spolupráci s URCHVEGUÍA, Cristina (eds.): Passagen – 18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft / Transitions – 18th Congress of the International Musicological Society (Zürich, 10. – 15. 7. 2007) Kassel, Basel, London, New York, Praha : Bärenreiter, 2007, s. 57.
- Nové poznatky k dejinám hudby u piaristov v Podolínci. In: PETÖCZOVÁ, Janka (ed.): Stará hudba na Spiši. (=Musica Scepusii veteris) Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie. Prešov : Súzvuk, 2008, s. 113-126.
- Hudobníci a Slovenské učené tovarišstvo. In: DORULA, Ján (ed.): Pohľady do vývinu slovenského jazyka a ľudovej kultúry. Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2008, s. 150-155.
- Nemecké školské divadlo na Slovensku v 17. – 18. storočí. In: DORULA, Ján (ed.): Z histórie slovensko-nemeckých vzťahov. Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2008, s. 184-191.
- Richard Rybářič a „zaľudnenie“ slovenských hudobných dejín. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta – PO-KOJNÁ, Katarína (eds.): Prezentácie – konfrontácie 2009 (Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie) Bratislava : Divis-Slovakia, 2009, s. 41-43.
- Františkánske „haydniana“ na Slovensku. In: Slovenská hudba, roč. 35, 2009, č. 4, s. 335-345.

- Das Kirchenlied der Franziskaner in der Slowakei – Stand der Forschung und Perspektiven. In: PRAßL Franz Karl – TARLINSKI, Piotr (eds.): *Bene cantate ei – Festschrift 50 Jahre I.A.H. / Commemorative Volume for 50 Years of the I.A.H.* (I.A.H. Bulletin Nr. 27/2009) Graz – Opole : Selbstverlag der IAH, 2009, s. 155-163.
- Die Musik in den franziskanischen Klöstern des Burgenlands im 17. und 18. Jahrhundert. In: ARINGER, Klaus – ARINGER-GRAU, Ulrike – HABLA, Bernhard (eds.): *Musica Pannonica 5 – Kulturelle Identität durch Musik? Das Burgenland und seine Nachbarn.* Wien : Johann Kliment KG, 2009, s. 25-36.
- Új adatok a Piaristák Podolini zenetörténetéhez. In: FARGÓ, András (ed.): *A Piarista Rend Magyarországon.* Budapest : Szent István Társulat – Az Apostoli Szentszék Könyvkiadója, 2010, s. 531-539.
- Musik und Tanz im Jesuitendrama Mitteleuropas des 17. und 18. Jahrhunderts. In: CEMUS, Petronilla (ed.): *Bohemia Jesuitica 1556 – 2006.* Zv. 2. Praha : Univerzita Karlova – Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 1053-1060.
- Franziskanische Bearbeitungen Mozartscher Werke. In: RIEDEL, Friedrich W. (ed.): *Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland. Die Kirchenwerke von Leopold Mozart und Wolfgang Amadeus Mozart im Spannungsfeld zwischen klösterlicher Musiktradition und aufklärerischem Staatskirchentum.* (=Kirchemusikalische Studien 12) Sinzig : Studio Verlag, 2010, s. 261-274.

Notové pramenno-kritické edície

- Spevník Pátra Paulína. Zv. 1.– 2. Eds. Ladislav Kačic, Gizela Gáfriková. Bratislava : Hudobný fond, 1992 (²1994).
- Ján Matejovič: Sinfonia a 3. Bratislava : Hudobný fond, 1993.
- P. Georgius Zrunek OFM: *Missa I pro Festis Natalitiis (ex Harmonia pastoralis)* Bratislava : Hudobný fond, 1993.
- Johann Kusser: *Laudate Dominum omnes gentes.* In: KALINAYOVÁ, Jana (ed.): *Žalmy 17. a 18. storočia zo Slovenska.* Bratislava : Hudobné múzeum SNM, 1993, s. 43-62.
- P. Pantaleon Roškovský OFM: *Vesperae bachanales.* Bratislava : Veda, Publishing House of Slovak Academy of Sciences, Bratislava 1994.
- Organová hudba na Slovensku v 17. a 18. storočí. Bratislava : Music forum, 1996.
- Pestrý zborník (Tabulatura miscellanea) (=Monumenta Musicae Slovaca) Bratislava: Hudobné centrum, 2005, 128 s.
- P. Petrus Peťko a Sancto Martino SP – *Missa ex G Jesuli Nati (Vianočná omša G dur) (=Musica Sceousii Veteris)* Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV – Slavistický ústav Jána Stanislava SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2009, 108 s.

Recenzie

- Sehnal, Jiří: Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži. Kroměříž 1993. In: *Musicologica Slovaca et Europaea XVIII.* Bratislava : ASCO Art & Science, 1993, s. 166-167.
- Múdra, Daria: Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch / *Musikalische Klassik in der Slowakei in den Zeitdokumenten.* In: *Slovenská archivistika*, roč. 32, 1997, č. 1, s. 102-104.
- Caroli de Liechtenstein-Castelcorneo Episcopi Olomucensis Operum Artis Musicae Collectio Cremsiri reservata. Composuerunt Jiří Sehnal et Jitřenka Pešková. Praha : Bärenreiter – Supraphon, 1999. In: *Hudobný život*, roč. 31, 1999, č. 7-8, s. 59-60.

- Murányi, Róbert Árpád: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen in der Franziskaner Handschriften in Ungarn. Budapest 1997. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 40, 1999, č. 1/3. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1999, s. 303-309.
- Slovenská liturgická hudba na nových cestách. (=Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI) Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV; Ústav hudobnej vedy SAV, 2000. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 1, s. 143-148.
- Sehnal, Jiří: Barokní varhanářství na Moravě. Prameny k dějinám a kultuře Moravy č. 9, 10. In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 3, s. 420-422.
- Sehnal, Jiří: Pavel Vejvanovský and the Kroměříž Music-Collection (Perspectives on Seventeenth-Century Music in Moravia), Palacký University, Olomouc 2008. In: *Hudební věda*, roč. 47, 2010, č. 2-3, s. 302-305.

Kriticko-publicistická činnosť

- Albrecht, Ján: Podoby barokovej hudby. In: *Pravda*, roč. 64, 31. 3. 1983, č. 76, s. 76.
- Dvestopädesiat rokov od narodenia Pantaleona Roškovského. In: *Hudobný život*, roč. 16, 1984, č. 6, s. 8.
- Intermédiá – pokus alebo výzva? In: *Hudobný život*, roč. 17, 1985, č. 6, s. 6.
- Domenico Scarlatti – „len“ vrchol ladovca. In: *Hudobný život*, roč. 17, 1985, č. 22, s. 8.
- Komorný súbor Flauto dolce. In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, č. 9, s. 4.
- Za Richardom Rybárikom (19. 2. 1930 – 30. 11. 1989) In: *Hudobný život*, roč. 21, 1989, č. 26, s. 7.
- Popolušky, mamuty a Šípkové Ruženky. Stará hudba – stále problém? In: *Literárny týždenník*, roč. 2, 1989, č. 48, s. 15.
- Opus – veľryba na plytčine? In: *Literárny týždenník*, roč. 3, 1990, č. 22, s. 15.
- Dni starej hudby – Šopron 1990. In: *Hudobný život*, roč. 22, 1990, č. 21, s. 10.
- Dobre utajený London Baroque. O jednom z najlepších koncertov starej hudby. In: *Večerník*, roč. 36, 2. 12. 1991, č. 234, s. 5.
- Majú mŕtvi právo na svoje meno? In: *Literárny týždenník*, roč. 4, 1991, č. 47, s. 5.
- Jana M. Terrayová. In: *Hudobný život*, roč. 24, 1992, č. 15, s. 3.
- Za dr. Kornéлом Bárdosom (1. 11. 1921 – 8. 11. 1993) In: *Hudobný život*, roč. 25, 1993, č. 22, s. 8.
- Ako ďalej? O hudbe v Matici slovenskej. In: *Literárny týždenník*, roč. 6, 1993, č. 26, s. 14-15.
- Jubilant Pavol Polák. In: *Hudobný život*, roč. 27, 1995, č. 3, s. 2.
- Reakcia na reakciu. In: *Hudobný život*, roč. 30, 1998, č. 8, s. 2.
- Dni starej hudby '98. In: *Slovenská hudba*, roč. 14, 1998, č. 4, s. 573-577.
- Musica aeterna. In: *Hudobný život*, roč. 31, 1999, č. 7-8, s. 22.
- Bratislavské hudobné slávnosti. Mozarabské spevy. In: *Hudobný život*, roč. 31, 1999, č. 11, s. 21-22.
- Medzinárodné sympóziu venované životu a dielu C. Dittersa von Dittersdorfa (1739 – 1799) Nysa, 24. – 26. september 1999. In: *Hudobný život*, roč. 32, 2000, č. 1-2, s. 40-41.
- Musica sacra – Nitra. In: *Hudobný život*, roč. 32, 2000, č. 7-8, s. 20.
- Trnavské organové dni 2000. In: *Hudobný život*, roč. 32, 2000, č. 10, s. 24.
- Absencia poznatkov. Ad: Slovenský komponista Samuel Capricornus. In: *Hudobný život*, roč. 33, 2001, č. 9, s. 37, 40.
- Mozartov týždeň 2001. In: *Hudobný život*, roč. 33, 2001, č. 3, s. 20-22.

- Darina Múdra. In: Hudobný život, roč. 34, 2002, č. 2, s. 4.
- Malé jubileum Mozartovho týždňa. In: Hudobný život, roč. 34, 2002, č. 4, s. 10-11.
- Dunajskostredské hudobné dni. Solamente naturali. In: Hudobný život, roč. 35, 2003, č. 6, s. 23.
- Cavalliho La Calisto vo Viedni („eroica“ in musica) In: Hudobný život, roč. 35, 2003, č. 7, s. 42-43.
- „Musica sacra“ v St. Pölten. Capella nova Graz & Solamente naturali. In: Hudobný život, roč. 35, 2003, č. 10, s. 27.
- Alcina bez (režisérskeho) čarov. Dva pohľady na poslednú premiéru sezóny Opery SND 2003/2004. In: Hudobný život, roč. 36, 2004, č. 7-8, s. 34-35.
- Z muzikologických konferencií. In: Hudobný život, roč. 36, 2004, č. 12, s. 8.
- Händlova Agrippina v Opere SND. In: Hudobný život, roč. 36, 2004, č. 12, s. 28-29.
- Fúga je aj harmónia protikladov. Rozhovor s Mirom Bázlikom o Temperovanom klavíri J. S. Bacha. In: Slovenská hudba, roč. 31, 2005, č. 2, s. 195-204.
- Mozartov týždeň (Mozartove dni?) 2005. In: Hudobný život, roč. 37, 2005, č. 4, s. 27-28.
- Joseph Umstatt – Concerti. (=ORF Edition Alte Musik.) ORF CD 436, Wien : ORF, 2006. (Dramaturgia a sprievodný text k CD)
- Anton Zimmermann: Symphonies. Musica aeterna, artistic leader Peter Zajíček. In: Hudobný život, roč. 38, 2006, č. 2, s. 36.
- Pestrý zborník / Tabulatura miscellanea. HC 10015. Bratislava : Hudobné centrum, 2007. (Dramaturgia a sprievodný text k CD)
- Anton Zimmermann: Missa pastoralis D dur. In: Hudobný život, roč. 40, 2008, č. 1-2, s. 59.
- Franz Paul Rigler: Sonatas for Fortepiano and Harpsichord. DK 0127-2 131. Bratislava : Diskant, 2009. (Sprievodný text k CD)
- Juraj Družický: Divertissement. In: Hudobný život, roč. 42, 2010, č. 7-8, s. 55-56.
- K životnému jubileu Pavla Poláka. In: Musicologica Slovaca, roč. 1 (27), 2010, č. 1, s. 146-148.

Editorská činnosť

- KAČIC, Ladislav (ed.): P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra, jazyk 18. storočia. Bratislava : Serafin, 1992, 180 s.
- KAČIC, Ladislav (ed.): Hudobná kultúra Spiša. (=Musicologica Slovaca et Europaea XIX) Bratislava : ASCO Art & Science, 1994, s. 79-107.
- KAČIC, Ladislav (ed.): Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 1997, 315 s.
- KAČIC, Ladislav (ed.): Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa / in der Slowakei. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 200, 328 s.
- KAČIC, Ladislav (ed.): Plaupe turba paupercula – Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst (Konferenzbericht) Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV 2005, 368 s.
- KAČIC, Ladislav – ZAVARSKÝ, Svorad (eds.): Aurora Musas nutrit – Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16. – 18. Jahrhundert. (=Acta conventus, Bratislavae 26. – 29. Septembris 2007) Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV – Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008, 330 s.

Zostavené podľa on-line zdrojov: <<http://www.slavu.sav.sk/pracovnici/kacic.php>>
a <<http://www.hc/src/muzikolog.php?lg=sk&oid=188>>

Andrej Čepec

Hana Urbancová (ed.): Lament v hudbe. (= Studia Ethnomusicologica IV)

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV – Academic Electronic Press, 2009, 266 s. ISBN 978-80-89135-25-7

Štvrtý zväzok série *Studia Ethnomusicologica* z tvorivej editorskej dielne Hany Urbancovej prináša deväť štúdií k zaujímavej, navyše u nás málo prebádanej problematike lamentu v hudbe a tvorí určitý pendant najmä k 2. zväzku (*Vianoce a hudba*) celej tejto kvalitnej série. Ako píše editorka v úvode publikácie (s. 5), 4. zväzok série „pod názvom *Lament v hudbe* približuje smútočnú hudbu v historicko-vývinovom, druhovo-žánrovom, štýlovom, liturgicko-obradovom, religióznom a sémantickom kontexte“. Cieľom bolo teda zmapovanie problematiky v čo najväčšej možnej šírke a pestrosti tak z oblasti hudobnej historiografie, ako aj etnomuzikológie. Štúdie sú rozdelené logicky do dvoch veľkých tematických skupín (blokov): 1. hudobné druhy a štruktúra lamentu a 2. pramene a repertoár.

Prvý blok otvára prepracovaná staršia štúdia Sone Burlasovej *Slovenské pohrebné narietania*, ktorá vznikla pôvodne v rámci príprav 8. medzinárodného zjazdu slavistov v Záhrebe (1976), v zjazdových materiáloch však bola publikovaná bez notových príkladov (*K poetike a štýlu slovenských pohrebných narietaní*, in: Československé prednášky pro VIII. sjezd slavistů v Záhřebu, Praha, Academia 1978). Autorka zastáva v tejto štúdii – podobne ako v ďalších svojich prácach, dnes už právom považovaných za klasické (napríklad *Slovenské ľudové balady* 2002, *Vojenské a regrútske piesne* 1991 a i.) – veľmi komplexný prístup, zahŕňajúci tak historické aspekty (najstaršia písomná správa v tzv. Muránskych artikuloch z roku 1585, ďalej cituje Notície M. Bela, J. Čaploviča, J. Kollára, P. Dobšínskeho a ďalšiu staršiu literatúru s hodnotou prameňa), ako napríklad aj dôležitý sociologický kontext, teda to, čo sa v etnomuzikológii nazýva „spevná príležitosť“, tiež funkcie a for-



mu pohrebných narietaní. Na prvom mieste sleduje literárno-textovú stránku slovenských pohrebných narietaní (vzťah prozaických a veršovaných prvkov), pričom viackrát sa dostáva aj k dôležitému javu ich paródií. Okrem iného konštatuje, že v prípade záznamov pohrebných narietaní nešlo väčšinou o autentické príležitosti (tie, ako uvádza autorka, sú v podstate jedinečné a neopakovateľné), ale o tzv. sekundárne záznamy (t. j. v rámci výskumov vyvolané príležitosti autentických interpretiek – v našom priestore išlo totiž výlučne o ženy). Sú to dôležité metodologické poznámky týkajúce sa danej problematiky. S. Burlasová sa zaoberá aj terminologickými otázkami: najčastejšie termíny pre pohrebné narietania sú v slovesnom tvare „vykladať“, „narietať“, „plakať“ a „vyčítovať“ a od nich odvodené substantíva („vykladanie“ a pod.). Štúdia obsahuje tiež presahy do slavistiky, sleduje odlišnosti, ale i zhody materiálu zo Slovenska, napríklad s materiálom južných

Slovanov. Cennou súčasťou štúdie je príloha, ktorá prináša početné notové príklady; čitateľ tak dostáva nielen presnejší obraz o danom jave, ale môže sledovať (a overovať si) aj rôzne textové „toposy“ skúmaného materiálu (deravá kabanica, fajka na kozube a pod.).

Rozsiahla štúdia Hany Urbancovej *Vokálny štýl a intonačné modely pohrebných plačov* nadväzuje priamo na predchádzajúci text, ale aj na paralelnú štúdiu autorky *Pohrebné plače a duchovné piesne-odobierky: dva piesňové žánre v jednom obradovom kontexte* (in: Posledné veci človeka, ed. G. Gáriková, 2010), v ktorej o. i. tieto dva piesňové žánre jasne vymedzuje. V recenzovanej štúdii vychádza autorka z rozsiahlej literatúry, z veľkej časti zahraničnej. Zameriava sa na štrukturálne prvky rituálneho plaču/lamentu (v ľudovej terminológii „pohrebných nariekaní“), a to v jeho základnej podobe plaču za mŕtvym, keďže „pohrebný obrad si zachoval najviac archaických prvkov“ (s. 34). Ďalšími podobami, ktoré však už autorka, samozrejme, nesleduje (navyše ich nemáme prakticky dokumentované), sú rituálny plač v svadobnom ceremoniáli a tzv. regrútsky plač, ktorého unikátna inštrumentálna podoba sa zachovala napríklad vo *Vianočnej omši* (Crucifixus) P. Petra Peška a S. Martino SchP. Štúdia H. Urbancovej sa vyznačuje obdivuhodnou komplexnosťou od metodologických otázok (v nadväznosti na A. L. Lloyda, C. Sachsa a ďalších autorov), cez skúmanie štýlu na báze rétoriky, terminológiu, či problémy transkripcie, pričom autorka upozorňuje na jej osobitnú náročnosť (transkripcia pohrebného plaču patrí v etnomuzikológii k najzložitejším a je nevyhnutne viac zjednodušujúca než v ostatných prípadoch, nie je vlastne ani možné uspokojivo zachytiť všetky detaily prednesu). V centrálnej kapitole štúdie (K vokálnemu štýlu slovenských pohrebných plačov) H. Urbancová prináša na základe analýz konkrétnych záznamov a transkripcií pre vedu také potrebné (rozhodujúce) zovšeobecnenia, t. j. charakteristiku základných znakov skúmaného fenoménu: charakteristiku melodiky, intonačné jadrá, formuly a pod. Na základe tejto štúdie získava čitateľ veľa inšpirácie; možno si, napríklad, všimnúť až zarážajúcu podobnosť

Sachsovhov hudobno-systematického delenia štýlov na báze rétoriky (logogenický, patogenický, melogenický) a Doniho originálneho historického delenia monodického recitatívneho štýlu zo začiatku 17. storočia – v poradi zodpovedajúcom Sachsovmu deleniu – na *stile narrativo*, *stile espressivo* a vlastné *stile recitativo*. H. Urbancová opäť raz v tejto štúdii zúročila svoj veľký rozhľad v literatúre, ako aj schopnosti vyjadrovania – jasne formulovaný text sa preto číta i v náročných teoretických pasážach veľmi dobre.

Fakt, že recenzovaná publikácia obsahuje hneď dve kvalitné etnomuzikologické štúdie, je odrazom miesta a významu, ktoré má táto disciplína hudobnej vedy na Slovensku a patrí rozhodne k viacerým pozitívam recenzovanej publikácie. V medzinárodnom meradle totiž v problematike lamentu a hudby jasne prevážujú historiografické texty (o čom sa možno presvedčiť napríklad v každom serióznejšom vyhľadávaci vedeckých prác na internete).

Štúdia Markéty Štefkovej *Umelecká štylizácia lamento-toposu v hudbe* má názov, ktorý je možno príliš široký (vymedzenie napríklad na problematiku baroka, alebo iný podtitul by mu rozhodne neuškodili), ale autorka si výskumný terén vymedzuje niekoľkými vybranými dielami, typickými príkladmi zo starších hudobných dejín: dvomi geniálnymi skladbami C. Monteverdiho a Bachovou kantátou *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12). M. Štefková je analytička *par excellence*, a to dokazuje aj v tejto štúdii. Jej text obsahuje veľa výborných postrehov, autorka sa suverénne pohybuje v teréne hudobnej rétoriky (ako jedna z mála sa u nás venuje systematicky hudobnorétorickej analýze). Recenzent je však presvedčený, že autorka by vôbec neuškodila menšia závislosť od literatúry, lebo aj to, čo niekedy napíšu veľikáni muzikológie (napríklad H. H. Eggebrecht), platí iba v obmedzenej miere, resp. neplatí vôbec – napríklad tvrdenie, že v nemeckej hudbe sa „neuplatnilo štýlové rozlišovanie medzi svetskou a duchovnou hudbou“ (s. 79) tak ako v talianskej hudbe. Tvorba H. Schütza a ďalších nemeckých skladateľov baroka (Schein, Nauwachove monódie a i.) svedčí o niečom inom. Štefkovej analýza Monteverdiho *Lamenta d'Arianna* (samostatne vyd. 1623, nezachovaná

opera *Arianna* 1608) a *Lamenta della Ninfa* (1638) však dokazuje, že patrí k najlepším analytickám u nás, s potrebnou teoretickou výbavou a invenciou. Pravda, *Lamento della Ninfa* ako druhá (stredná) časť dramatického madrigalu *Non havea Febo ancora* („in genere rappresentativo“) je geneticky staršie než *Lamento d'Arianna*, a teda nie je typickým barokovým lamentom. Štvrtónový klesajúci bas molového tónorodu je typický skôr pre barokovú passacagliu než pre lamento (nachádzame ho veľakrát práve v passacagliách, teda v skladbách, ktoré nemajú nič spoločné s lamentom, napríklad v tej istej podobe ako u Monteverdiho v Biberovej *Passacaglii* pre sólové husle a inde), ako sa to dosť nekriticky traduje a preberá od čias legendárnej štúdie Ellen Rosandovej *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament* (Musical Quarterly 1979). Typickým barokovým lamentovým basom je v skutočnosti chromatický klesajúci bas v rozsahu kvarty („passus duriusculus“), ktorý sa vyskytuje v mnohých operách 17. storočia (Cavalli, Lully, Purcell a i.). Čo sa týka analýzy vybraných častí z uvedenej Bachovej kantáty, porovnávanie postupov s Monteverdim je trochu otáznne, hoci práve úvodný zbor vychádza z typického lamentového (chromatického) basu. Za sto rokov sa toho totiž v hudbe udialo veľmi veľa. Tým však nechceme spochybniť ani potrebu teoretického zovšeobecnia, ani ďalšie výborné analytické postrehy autorky. Na druhej strane, štúdia M. Štefkovej naznačuje aj podstatne širšie súvislosti problematiky, napríklad v piesňovej tvorbe Schumanna či v hudbe 20. storočia. Problém lamenta v hudobných dejinách je naozaj veľmi široký (dokonca len v jeho „zlatom veku“, v baroku, by sme ťažko hľadali jednu operu 17. storočia bez lamenta; rovnako ťažké je spočítať inštrumentálne formy lutnovej a čembalovej hudby ako tombeaux, lamentations a pod.; Lamentácie proroka Jeremiáša sú základnou bázou početných *leçons de ténèbres* francúzskych skladateľov atď.). Treba obdivovať autora, ktorý si trúfne raz spracovať celé dejiny lamentu/lamenta už len v tzv. artificálnej hudbe.

Janka Petőczová sa vo svojej štúdii *Prvky lamentu v hudbe Jána Šimráka (Johanna Schimracka)* venuje skladbám jedného z naj-

významnejších skladateľov 17. storočia na Slovensku. Autorka je bezpochyby najlepšou znalkyňou života a diela tohto autora a v uvedenej štúdii kráča v stopách svojich analýz, ktoré obsahujú jej úvody k súbornému vydaniu jednotlivých skladieb J. Šimráka. Aj táto štúdia vhodným spôsobom kombinuje hudobnoteoretickú reflexiu polychórickej techniky (cori spezzati) a jej špecifiká u Šimráka s podrobnou hudobnorétorickou analýzou vybraných diel (*Ach Herr wie sind meine Feinde so viel*, šesťhlasné moteto a 8-hlasné polychórické spracovanie textu *Da Jesus an dem Kruze stund*, chorálové moteto *Christ lag in Todesbanden*), pričom autorka nestráca zo zreteľa porovnanie konkrétnych kompozičných riešení s ďalšími majstrami polychórie (S. Scheidt, J. H. Schein alebo Šimrákovi štýlovo osobitne blízky M. Apelles von Löwenstern). Práca pripomína – podobne ako texty J. Petőczovej v posledných rokoch všeobecne – svojou kvalitou dôkladné hudobnorétorické analýzy poľských kolegov.

Rozsiahla štúdia Jany Lengovej *Requiem aeternam dona eis, Domine – k tradícii rekviem na Slovensku v období romantizmu* jasne dokladá, že autorka je najlepšou znalkyňou hudby 19. storočia u nás. Štúdia má síce viac historiografický charakter než predchádzajúce texty zborníka, ale ani v nej nechýbajú mnohé cenné analytické postrehy, ktoré vyúsťujú do čo možno najobjektívnejšieho hodnotenia konkrétnych skladieb ako konečného cieľa práce hudobného historika. V úvode štúdie nechýba celoeurópsky kontext tradície rekviem v 19. storočí (Berlioz, Brahms, Cherubini, Verdi, Dvořák, Liszt). Podstatnú časť však tvorí analýza a hodnotenie konkrétnych, takmer bez výnimky doteraz neznámych skladieb domácich skladateľov: *Novénske rekviem Odpočinutí večne* (1846) Františka Peregrína Hrdinu, *Requiem c mol* Alexandra Kappa, *Requiem g mol* Jána Egryho, *Requiem c mol* Jána Levoslava Bellu a *Requiem Es dur* (1888) Josepha Thiarda-Laforesta (autorka spomína okrajovo aj nezachované skladby E. Kulku a F. Janečka). J. Lengová sleduje a hodnotí historický kontext jednotlivých diel (okolnosti vzniku, predvedenia) ako aj pramennú situáciu, osobitne komplikovanú napríklad

v jedinej zachovanej skladbe J. L. Bellu z toho hudobného druhu. Za vrcholné dielo, hodné nielen liturgického (dobovo, nie dnes!), ale aj koncertného predvedenia, považuje skladbu J. Thiarda-Laforesta s osobitými kvalitami v melodike, inštrumentácii (napríklad originálne použitie tamtamu) a pod. Je výborné, že v prílohe štúdie je unikátny slovenský text rekviev F. P. Hrdinu; autorka síce uvádza (stručné) zásady prepisu, transkripcia je však kompromisom medzi zložkovým a diakritickým prepisom, t. j. medzi transliteráciou a transkripciou (lepšie by bolo zvoliť jednu z metód, nie ich kombináciu). Vzorovej štúdií J. Lengovej však nechýba predovšetkým hodnotiaci aspekt, čo možno pokladať za jednu z jej cenných stránok.

Mladá, ale už skúsená hudobná mediavalistka Eva Veselovská prispela do zborníka kvalitnou štúdiou *Lamentatio Jeremiae v stredovekých prameňoch so vzťahom k územiu Slovenska* (názov je trochu nepresný, resp. nie je celkom správny, začiatok by mal znieť správne buď iba „Jeremiášove *Lamentationes*“ – podľa moderného, súčasného vydania Vulgáty, resp. podľa starších predkoncilových vydání „[*Threni, id est*] *Lamentationes Jeremiae Prophetæ*“). Text E. Veselovskej upútava svojou komplexnosťou: autorka sa zaoberá nielen liturgickým kontextom či domácimi (uhorskými, resp. slovenskými) prameňmi, ktoré tak výborne pozná (nielen bratislavské *Antifonáre II, III, IV*, pričom za reprezentatívny rukopis pokladá *Antifonár IV* z polovice 15. storočia, ale aj ďalšie pramene tzv. ostrihomskej tradície – *Istanbulský antifonár*, *Ostrihomský notovaný breviár* z Prahy), predovšetkým však robí minucióznu porovnávaciu analýzu konkrétneho hudobného materiálu. Ako vynikajúca znalkyňa problematiky notácie latinského jednoglasného bohoslužobného spevu má k nej tie najlepšie predpoklady. Štúdia je pre recenzenta najprijemnejším prekvapením z celého zborníka, E. Veselovská by sa mala venovať témam podobného charakteru oveľa častejšie.

Jana Kalinayová-Bartová prispela do zborníka cennou štúdiou *Nárek Adama – k prameňom a historickým kontextom*. Táto téma je totiž u nás dokonale nespracovaná (kedysi sa

jej venovala dr. J. Terrayová, žiaľ, ako v mnohých ďalších prípadoch, prakticky nič k tejto problematike nepublikovala). Autorka sa venuje tak textovej, ako aj hudobnej stránke nápevov *Když Adám z ráje vyhnán* a *O přežalostném pádu*, veľmi obľúbených v 17. – 18. storočí v Evanjelickej a. v. cirkvi, ich pôvodu, výskytu a transformáciám v evanjelických pašionáloch a kancionáloch (*Husitský kancionál*, *Spevník Mikuláša Simonidesa*, pašionály z Lyceálnej knižnice, *Cithara Sanctorum* atď.), ich historickému, liturgickému kontextu, ba i súvislostiam s dramatickými formami. Opäť teda ide o komplexný prístup, ktorý charakterizuje vlastne všetky štúdie recenzovanej publikácie. Aj táto štúdia, otvárajúca záverečnú triádu hymnologických textov, má – podobne ako štúdia E. Veselovskej – potrebné prílohy, čo len zvyšuje jej úroveň.

Marta Hulková je autorkou základnej štúdie o dôležitom prameni duchovnej piesne z prelomu 17. storočia zo Spiša – o *Lubickom spevníku*. Do zborníka prispela štúdiou *Pohrebne piesne v repertoári Lubického spevníka (17. – 18. storočie)*. Ako vynikajúca znalkyňa tohto prameňa nielenže vyberá skladby viažuce sa na danú problematiku, ale aj načrtáva súvislosti s ďalšími prameňmi, nemeckými spevníkmi, najmä významným *Cantionalom* (1627) J. H. Scheina. Osobitnú pozornosť venuje originálnym viachlasným úpravám duchovných piesní domácich autorov – M. Teschnera a A. F. de Hethars. Nevedno však, prečo skúsená autorka a najlepšia znalkyňa spišských prameňov zo 17. storočia zotrváva na používaní mena „Šimbracký“. Skladateľ s týmto menom neexistoval (pravdepodobne ani všeobecne takáto podoba priezviska), existoval iba Ján Šimrák (v nemeckej ortografii písaný ako Johann Schimrack); v minulosti zle prečítané jeho meno je iba obyčajným genitívnym tvarom. Nie je potom ani dôvod používať zastarané a neaktuálne názvy dvoch najznámejších zborníkov z Evanjelickej knižnice a. v. v Levoči (navyše ich pisateľom vôbec nebol J. Šimrák), ale na dokonalú identifikáciu levočských prameňov stačí používať označenie „Tabulatúrny zborník 13.993“ a pod., alebo aj nové signatúry, ktoré pridelil prameňom logicky doc. František Matúš.

Záverečná štúdia Petra Ruščina *Pôstne, pohrebné a kajúčne piesne vo vydaniach kancionálov Cithara Sanctorum a Cantus Catholici zo 17. storočia* je svojím charakterom vlastne dokonalým pendantom autorovho príspevku z „paralelného“ 2. zväzku série *Studia Ethnomusicologica II (Vianoce a hudba)*. Náš najskúsenejší a najplodnejší hymnológ použil v podstate rovnaké postupy a metodológiu ako v štúdiu z tohto zborníka. Vychádzajúc zo svojich dlhoročných a systematických výskumov navrhuje žánrovú klasifikáciu pestrej palety duchovných piesní z danej problematiky, obsiahnutých v reprezentatívnom evanjelickom a katolíckom spevníku 17. storočia. Táto paleta je naozaj obdivuhodná: pôstne piesne, pašiové piesne a pôstna pašiová lyrika, pohrebné piesne, kajúčne piesne, piesne privátnej úzkosti a útechy, žalmové piesne, lament nad skazenosťou a pomínutelnosťou sveta a apokalyptické piesne, lament prenasledovanej cirkvi a exultantský lament. Nasleduje súpisová časť (katalóg piesní) s kompletným hymnologickým aparátom textových a nápevových odkazov.

Publikácia *Lament v hudbe* je seriózne redakčne spracovaná, predsa sa však v jednotlivých príspevkoch vyskytujú jazykové prehrešky. Okrem hovorových výrazov („sláčiky“ namiesto „sláčikové nástroje“, „generálbas“ namiesto „generálny bas“, „luterán“, resp. „luteránsky“ namiesto „evanjelický a. v.“) či nesprávneho skloňovania (nom. pl. „formule“ namiesto „formuly“, podobne „artikule“ namiesto „artikuly“ – pozn.: nemožno, okrem

citácie, zachovávať gramatický tvar z 20. rokov 20. storočia!) a nesprávnych tvarov („varianta“ namiesto „variant“) sa vyskytujú občas drobné chyby v menách (Christoph „Bernard“ namiesto „Bernhard“) i v terminológii (neodlišovanie termínu „graduál“ ako označenie bohoslužobnej knihy a „graduale“ ako označenie časti omšového propria). Z hľadiska slovenského jazyka je nesprávne utvorený aj dôležitý termín „lamento-bas“ (správne má byť „lamentový bas“); rozlišovanie pre túto publikáciu najpodstatnejších termínov „lament“ a „lamento“ (prípadne „lamentácia“) je však korektné.

Celkovo možno hodnotiť zborník štúdií *Lament v hudbe* veľmi pozitívne. Ide o jednu z najzaujímavejších a najprínosnejších publikácií slovenskej muzikológie v poslednom čase. Jednotlivé príspevky majú vzácne vyrovnanú, vysokú kvalitu, vo väčšine nechýba potrebné teoretické zovšeobecnenie a čitateľa môžu v mnohom inšpirovať. Hľadanie ešte všeobecnejších princípov „lamentu v hudbe“ (descendenčný typ melodiky, úzky ambitus, mólový tónorod a pod.) by bolo v súčasnosti azda ešte predčasné. Zborník sa zaoberá prakticky bez výnimky vokálnou hudbou, resp. hudbou s textom; z inštrumentálnej hudby by boli zaujímavé iste nielen lutnové alebo čembalové skladby baroka, ale, napríklad, aj záznamy unikátnej rómskej hudby na pohreboch, pokiaľ existujú, autor týchto riadkov ich má v živej pamäti ešte z mladosti...

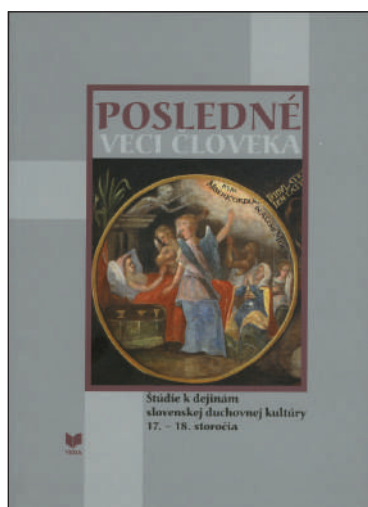
Ladislav Kačic

Gáfríková, Gizela (ed.): *Posledné veci človeka. Štúdie k dejinám slovenskej duchovnej kultúry 17. – 18. storočia*

Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2010, 255 s. ISBN 978-80-224-1124-0

Zborník Ústavu slovenskej literatúry SAV tematicky zameraný na eschatologické prvky duchovnej kultúry na Slovensku, zvlášť v období baroka a osvietenstva, sumarizuje štúdie z rôznych umenovedných disciplín:

literárnej histórie, teológie, dejín výtvarného umenia, historickej jazykovedy, dejín knižnej kultúry a etnomuzikológie. Interdisciplinárny charakter tejto publikácie umožnil reflektovať problematiku štyroch posledných vecí člove-



ka (smrť, súd, nebo, peklo) v rôznych umeleckých prejavoch neobyčajne komplexným spôsobom. Voľba tejto témy vyplynula z potreby kompenzovať desaťročia obchádzanú, zaznávanú i obávanú oblasť funerálnej kultúry a náboženskej eschatológie. Na jej hlbšie pochopenie však chýbala ateistickej vede nadčasová perspektíva smrti a posmrtného života, ktorá je pre kresťanskú kultúru prirodzená.

Zostavovateľka zborníka štruktúrovala jeho obsah do piatich kapitol a zoskupila tak príspevky s príbuzným tematickým alebo disciplinárnym zameraním. Prvá séria príspevkov je venovaná menej známej básnickej skladbe františkánskeho autora Hugolína Gavloviča *Škola kresťanská* (1758), ktorá tvorí pozoruhodnú paralelu jeho oveľa známejšej Valaskej školy. Zmysluplným vstupom do problematiky genézy tohto literárneho diela je štúdiu P. Juraja Andreja Mihályho OFM *Posledné veci a františkánska spiritualita*, kde okrem iného čitateľ nájde vysvetlenie pozitívneho vnímania tzv. druhej smrti, neškodnej pre človeka premeneného pokáním. Gizela Gáriková sa v štúdiu *Život a smrť v Gavlovičových básnických skladbách* konfrontuje s interpretáciami slovenských literárnych historikov predchádzajúcich generácií ohľadom neskôr objavného a zaznávaného Gavlovičovho diela, vnímajúcich tento typ eschatologických

skladieb ako menej zaujímavý, negujúci pozemskú existenciu človeka a pasívne odvrátený k záhrobiu. Gáriková prezentuje *Valaskú školu i Školu kresťanskú* vo vzájomnej jednote, kde prvá z nich bola v súlade s intenciou autora povzbudením čitateľa k morálnej integrite (statečnosti) a druhá k mravnej a duchovnej celistvosti (svatosti). Tieto dve stránky osobnosti človeka sa navzájom podmieňujú. Na pozadí spomínanej jednoty obidvoch diel vyniká aj literárna hodnota a originalita *Školy kresťanskej*, ktorá sa nám, žiaľ, nezachovala v kompletnej podobe, na čom má svoj podiel aj problematický prístup bádateľov minulého storočia k jej obsahu. Ďalším príspevkom venovaným Gavlovičovi je štúdiu Lenky Riškovej *Názornosť ako jeden z autorských postupov v Škole kresťanskej*. Autorka bližšie analyzuje Gavlovičov poetický štýl, v ktorom vyniká jeho majstrovstvo varírovania prevzatých motívov a obrazov ilustrujúcich realie posmrtného života.

Druhý tematický blok otvára štúdiu Zuzany Dzurnákovej venovaná otázke štyroch posledných vecí v jezuitskej spiritualite. Východiskom jej úvah je predovšetkým dielo jezuitskeho učenca a teológa Roberta Belarmina „De arte bene moriendi“ (1620), ako aj ilustrovanie posmrtných reálií v jezuitských meditatívnych a emblematických knihách, predovšetkým z obdobia baroka. Svorad Zavarský v štúdiu *Eschatologické motívy v náboženskej polemike* venuje pozornosť latinským polemickým spisom významného slovenského jezuitu Martina Sentivániho, z ktorých najmä dielo *Quinquaginta rationes* zaznamenalo výrazný ohlas aj za hranicami Uhorska a bolo preložené do viacerých jazykov. Zavarský dôkladne analyzuje tematiku smrti, súdu a večného života v Sentivániho polemických spisoch, konštatujúc jej ukotvenie v racionálnej, sylogickej argumentácii, kde napríklad otázky týkajúce sa svedomia jednotlivca a problematika osobnej spásy sú determinované príslušnosťou k tej-ktorej cirkvi. Erika Brtánová prispela do tohto bloku príspevkom štúdiu *Obraz smrti v pohrebnej homiletike 17. – 18. storočia*. Venuje sa v nej porovnaniu dvoch tlačí z rozdielneho konfesiónal-

neho i sociálneho prostredia, obsahujúcich pohrebné kázne. Prvá, *Vale Tranoscianum* (Trenčín 1637) zahŕňa Smrtníkovu a Lochmanovu rozlúčkovú kázeň pri pohrebe Juraja Tranovského. Ďalšou tlačou sú Fándlyho *Príhodné a svätečné kázne* (Trnava 1795 – 1796), obsahujúce okrem iného aj tri pohrebné reči k úmrtiu roľníka, tehotnej ženy a farára. Tieto kontrastné príklady literárnej žánrovej formy pohrebných homílií prezentujú špecifiká funerálnej kultúry vyšších a nižších vrstiev, ako aj dvoch odlišných období – baroka a osvietenstva.

Jednotiacim prvkom tretieho bloku príspevkov venovaného ďalším smútočným literárnym žánrom je ich poetická forma, ale aj problém vymedzenia a historickej premenlivosti literárnych žánrov. Príspevok *Epitaf Petronely Zmeškalovej a eschatologické témy v protestantskom umení 17. storočia na Slovensku* od Jozefa Medveckého reflektuje literárnu i výtvarnú stránku diela bansko-bystrického maliara Jacoba Khiena. Epitaf z rímsko-katolíckeho kostola v Brezovici, ktorý dal zhotoviť Jób Zmeškal z Leštín na pamiatku svojej predčasne zosnulej manželky Petronely (zomrela ako 27-ročná pri pôrode 17. 6. 1600) obsahuje okrem zaujímavých iluminácií rozsiahle latinské texty. V nich je zahrnutý aj fiktívny dialóg zúfalého manžela, ktorému namiesto manželky odpovedá len ozvena vlastných slov. Vychádzajúc z širších stredoeurópskych kontextov vníma Jozef Medvecký symbiózu slova a jeho obrazového vyjadrenia ako typický prvok protestantskej (nielen funerálnej) kultúry 17. storočia. Jednu z najrozšírenejších poetických literárnych foriem spätých s úmrtím predstavovalo u nás v 16. a 17. storočí epicédium. Marta Keruľová v štúdiu *Epicédium – atribút konečna a prísľub nekonečna (Latinská príležitostná poézia 16. a 17. storočia na Slovensku a motív smrti)* sledovala vývoj a premenu tohto žánru v širokom spektre – od antického vzoru, cez éru humanizmu smerujúcu k synkretizmu antických (mytologických, pohanských) a stredovekých (kresťanských) prvkov až po barokový odklon od antickej mytológie a uvoľnenie prísnych formálnych konvencií. Autorka analyzuje epicédiá Jána

Bocatia z jeho básnickej zbierky *Päť kníh uhorských básní* (tlač Bardejov, 1599) vo vzťahu k dielam tohto žánru od iných neskorých humanistov – Jakuba Jakobeá či Juraja Koppaya, ako aj mladších autorov éry baroka – Jána Simonidesa, Tobiáša Masníka a Pavla Šramka. V príspevku *Téma posledných vecí človeka v pohrebnej tlači Srdečné a veľmi žalostivé slzy* venuje Timotea Vráblová pozornosť žánrovej diferenciácii a analýze básnických skladieb spomínanej tlače, vydané v žilinskej oficíne v roku 1700. Tlač sa stala známou vďaka transkripcii a rozsiahlejšej štúdii Ruda Brtáňa vydané v roku 1948. Tieto básnické skladby vytvoril anonymný autor pri príležitosti pohrebu Kataríny Ujfalušiovej. V doterajších príspevkoch literárnych historikov sa označovali buď ako valedikcie alebo ako epicédiá. Podľa názoru Vráblovej tlač obsahuje dve epicediálne a dve valedikčné básnické skladby. Prvé dve tvorí oplakávanie dcéry Alžbety a utešujúce odpovede zosnulej matky. V ďalších dvoch, ktoré tvoria druhú časť tlače, dominuje téma odobierky od sveta, príbuzných, priateľov, ba aj služobníkov a poddaných. Sériu príspevkov venovaných poetickým literárnym žánrom funerálnej kultúry uzatvárajú *Poznámkami na margo knihy Pavla Šramku Života i Smrti požehnaná Památka* od Petra Mráza. Autor kladie čitateľovi otázku, či by sme mohli Šramkovu básnickú skladbu považovať za román, podobne ako to definoval autor obrany „Potěšení smutnému Pavlovi Šramkovi“, reagujúc na Čerňanského ostrú kritiku Šramkovho diela. Bolo to azda v súlade s chápaním spomínaného literárneho druhu jeho súčasníkmi? Hoci je nesporné, že Šramkov veršovaný životopis zosnulej manželky sa nesie do značnej miery v narátiivnom duchu, vrátane vsuviek príbehového charakteru, podľa názoru Mráza otázka žánrového určenia tohto diela zostáva naďalej otvorená.

Štvrtý diel publikácie tvoria štúdie analyzujúce pohrebné tlače z hľadiska dejín knižnej kultúry na Slovensku. Ivona Kollárová v príspevku *Pohrebné kázne a epicédiá v segmente príležitostných vydání* sa venuje okolnostiam a súvislostiam, v akých tie-

to pohrebné tlače u nás vychádzali v 18. storočí. Spomedzi viacerých zaujímavých otázok, ktoré rieši, možno spomenúť napríklad problematiku časového odstupe medzi aktuálnou udalosťou (úmrtím, pohrebom) a vydaním kázne, či epicédií inšpirovaných touto udalosťou. Hoci na území Uhorska vzniklo v spomínanom období veľké množstvo príležitostných tlačí s touto tematikou, ich bibliografické spracovanie ešte nie je komplexné. O tom, že stále máme čo objaviť, svedčí aj ďalšia štúdia *Neznáma príručka duchovnej starostlivosti o umierajúcich* od Gabriely Žibritovej a Jany Skladanej venovaná tlačí *Zlatý pramen vedúcy k životu večnému*, ktorej exemplár vydania z roku 1695 bol objavený iba nedávno v Rumunsku. V príspevku sa čitateľ môže dozvedieť nové a zaujímavé informácie týkajúce sa ďalších eventuálnych vydaní tejto tlače, ako aj problému jej autorstva. Žibritová a Skladaná poukazujú na súvislosť tejto tlače s dielom *Holtig-való barátság* jezuitského profesora Štefana Tarnóciho, hoci maďarská verzia je kratšia. Z porovnania oboch diel je evidentné, že nejde o totožný text, pravdepodobne zostavovateľ, resp. zostavovatelia slovenského vydania len použili niektoré časti Tarnóciho knihy. Zatiaľ zostáva otvorenou aj otázka, či nebola použitá iná predloha (česká). Novoobjavené vydanie *Zlatého prameňa* je zaujímavé aj z jazykového hľadiska, nakoľko jeho porovnanie s druhým vydaním z roku 1716 ukazuje viaceré odlišnosti v zmysle bohemizovania textu druhého vydania.

Záverečnú kapitolu zborníka tvoria dve štúdiá zaoberajúce sa duchovnou piesňou pohrebného charakteru z pohľadu dvoch odlišných vedných disciplín – muzikológie a slavistiky. Etnomuzikologička Hana Urbancová prispela do zborníka štúdiou *Pohrebné plače a duchovné piesne-odobierky: dva piesňové žánre v jednom obradovom kontexte*. Vychádzajúc z precíznej definície týchto folklórnych piesňových žánrov Urbancová poukazuje na ich kontrastnosť, danú nielen odlišnou genézou (pohrebné plače sú reliktom predkresťanskej kultúry, odobierky majú svoj vzor v barokových va-

ledikciách), ale aj na odlišné poňatie lyrickeho subjektu, kategórie času, kompozície textu, či postoja k smrti. Kontrast je evidentný aj na hudobnej zložke plačov a odobierok, nakoľko sa na ňom podpísal odlišný vývojový stupeň hudobného myslenia – u plačov sú v rámci nestrofickej formy základom dve štýlové modalities, vychádzajúce z elementárnych štruktúr vokálnej hudby známej z kultúr tzv. prírodných národov a etnických skupín. Odobierky majú výlučne strofickú formu a zväčša vznikali ako kontrafaktúry známych nápevov rôzneho pôvodu (chrámový cirkevný spev, regionálna ľudová tradícia). Štúdiu dopĺňajú viaceré notované príklady plačov a niekoľko texty pohrebných odobierok. Byzantológ Peter Žeňuch uzatvára zborník štúdiou *Pohrebné paraliturgické piesne v cyrilských rukopisoch z 18. a 19. storočia na východnom Slovensku a Zakarpatskej Ukrajine*. Žeňuch vychádza už tradične z jasne formulovaných teologických východísk, kde poukazuje na rozdiely v chápaní pekla a očistca v teológii latinskej (katolíckej) a byzantskej cirkvi. Rozdiely sú prirodzené aj vo formách liturgie – byzantská cirkev okrem tradičných zádušných liturgií pozná aj obrad posväcovania kutije, ktorý súvisí s tradíciou obradnej hostiny v blízkosti hrobu zosnulého (koliva – obradné jedlo konzumované v blízkosti hrobu zosnulého). Žeňuch uvádza početné príklady textov piesní v cyrilských rukopisoch spomínaných oblastí, dokumentujúc vplyvy slovenského jazykového prostredia a odlišnej cirkevnej kultúry (eschatologickej tradície) na cirkev byzantského obradu.

Zborník *Posledné veci človeka* je aktuálnou, modernou vedeckou publikáciou, obsahujúcou okrem hodnotných štúdií aj bohatý ikonografický materiál – časť z neho tvorí farebnú obrazovú prílohu v závere zborníka. Pripojené sú aj profily autorov štúdií a mený register. Kniha vzhľadom na svoj interdisciplinárny záber môže byť obohatením pre široký okruh bádateľov z oblasti spoločenských vied.

Peter Ruščin

Jana Kalinayová-Bartová: Úvod do hudobnej muzeológie

Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2010, 96 s. ISBN 978-80-970553-5-6

Práca Jany Kalinayovej-Bartovej *Úvod do hudobnej muzeológie* je priekopníckym dielom nielen v slovenských podmienkach.¹ Všeobecná muzeológia nepatrí k často reflektovanému odboru a ako vedná disciplína sa radí k najmladším v systéme vied. Autorka prináša v práci základné informácie nielen o všeobecnej muzeológii, ale venuje sa problematike jej špecializovanej časti, ktorá sa zaoberá entitami a javmi hudobnej povahy. Možno konštatovať, že hudobná muzeológia sa nachádza takrečeno v štádiu svojho zrodu. Vzhľadom na to, že text je určený poslucháčom štúdia muzikológie, autorka pristupuje k spracovaniu témy práce ako k muzikologickej disciplíne – muzeológiu chápe ako aplikovanú vedu.

Koncepcia práce teda vychádza z cieľa definovaného v úvode publikácie – má slúžiť ako učebný text. Zodpovedá tomu aj jej štruktúra. Prvá kapitola sa venuje predmetu skúmania muzeológie, vysvetľuje základné muzeologické pojmy. Z tohto aspektu zase poníma hudobnú muzeológiu ako aplikovanú disciplínu muzeológie. Upozorňuje tak na vzájomný prienik oboch disciplín. Pri logickom výbere základného pojmoslovía (udomácného už v priebehu 2. polovice 20. storočia v Československu zásluhou Zbyňka Stránského) a jeho vysvetľovaní uplatňuje nielen poznatky z vlastnej múzejnej praxe, ale i z kompendia Friedricha Waidachera,² už osvojeného v komunitе slovenských múzejníkov.

Pomerne obsiahlou druhou kapitolou nazvanou *Historické podoby muzeality* autorka vzbudí záujem o tému najmä tým, že známe historické procesy nazerané z pohľadu muzeo-



lógie ponúkajú čitateľovi nový rozmer a hlbšie kontexty. Upozorňuje na rozličné motivácie zberateľských činností v priebehu vývoja spoločnosti (napríklad kultové, didaktické účely, prezentácia bohatstva a moci, narastajúce úsilie o racionalistické poznávanie sveta), ktoré vyústili do potreby sprístupňovať kolekcie zbierok. V priebehu 18. a 19. storočia aj prostredníctvom nových inštitucionalizovaných foriem sa už začínali prezentovať zbierky ako národné kultúrne dedičstvo.

V tretej kapitole sa využitím konkrétnych príkladov muzeológia opäť dostáva do pozície aplikovanej disciplíny muzikológie, upozorňuje na vývoj „procesu muzealizácie“, ktorý de facto súvisí s procesom vývoja historického vedomia. Vo vzťahu k hudobným artefaktom dlhodobo prevládal pragmatický prístup a hudba (najmä fixovaný záznam) nebola primárnym dôvodom na tezauráciu predmetov. Najskôr sa pozornosť začala venovať hudobným nástrojom (v Európe oveľa neskôr ako v Ázii), zápisy hudobných diel sa sústreďovali skôr v knižniciach či archívoch. Špecializované hudobné múzeá začali postupne vznikať až v 20. storočí.

¹ Tejto problematike sa na Slovensku priebežne venovala najmä PhDr. Marianna Bárdiová, PhD.

² Waidacher, Friedrich: *Príručka všeobecnej muzeológie*. Bratislava : SNM – Národné múzejné centrum, 1999. Prel. Habovštiak, Alojz (pôv. vydanie 1993).

Informáciu o inštitucionalizovaní hudobného múzejníctva a rôznom chápaní „sortimentu“ zbierkového fondu hudobnej povahy autorka dopĺňa prehľadom základných profesných medzinárodných organizácií a na doplnenie poznatkov o pramennej báze (predovšetkým z hľadiska organológie) aj prehľadom významných hudobných múzeí a zbierok sveta.

Nasledujúce kapitoly sa zaoberajú aktivitami, ktoré tvoria základ múzejných činností a ich rozvrstvenie autorka schematicky uviedla už na začiatku práce. V tejto časti vysvetľuje základné princípy a postupy, ktoré sprevádzajú praktický výkon práce hudobného múzejníka. Zoradenie kapitol podmieňuje samotný proces práce v múzeu.

Štvrtá kapitola sa venuje tvorbe zbierkového fondu; selekcii, koncepcii, hodnotovému systému, metódam a formám akvizície, čo je prvým krokom na ceste k zmysluplnej tezaurácii. Upozorňuje na špecifikum chápania hudobných fondov z hľadiska primárnych a sekundárnych prameňov, čo zodpovedá metódam hudobnej historiografie. Venuje sa aj typológii zbierkového fondu hudobného múzea, vychádzajúc z úrovne doterajšej praxe a zvyklostí. Upozorňuje na možný vývoj v rámci typológie zbierkového fondu, najmä v členení primárnych zbierkových predmetov, ktorý sa dá očakávať predovšetkým v oblasti organológie, a to najmä pri narastajúcom a akcelerujúcom vplyve elektronických zariadení a médií na hudobnú tvorbu a interpretáciu.

Na ochranu zbierok z hľadiska ich materiálovej podstaty sa zameriava piata kapitola. Svoje opodstatnenie má pomerne podrobný popis nepriaznivého vplyvu vonkajších faktorov na rôzne druhy predmetov, vzhľadom na to, že často pozostávajú z kombinácií rozličných materiálov. Ak totiž predmet deštrukciou stratí svoju podstatu či kvalitu, jeho tezaurácia stratí zmysel. (Keď hovoríme o ochrane zbierok všeobecne, tak by bolo potrebné upozorniť aj na dôležitosť ochrany predmetov z hľadiska zabezpečenia priestorov či budov.) Neodmysliteľnou súčasťou ochrany zbierok je ich odborná ochrana. I keď sa už ošetrene predmetu považuje za najjednoduchší postup odbornej ochrany, autorka uvádza iba konzervovanie a reštaurovanie. Spôsob ochrany reštaurovaním (v súvislosti so zásahmi

do predmetu a permanentným procesom vývoja stavu poznania) je najdiskutovanejší práve pri zbierkových predmetoch charakteru primárneho prameňa – pri hudobných nástrojoch, na čo pisateľka jasne poukazuje a upozorňuje na absenciu všeobecne akceptovanej metodiky.

Ďalšej závažnej činnosti – dokumentácii a konečne s ňou súvisiacemu výskumu – sa venuje šiesta kapitola. Dokumentácia zabezpečuje nielen evidenciu predmetu ako majetku (prvostupňová dokumentácia), ale predovšetkým dokladá a zdôvodňuje zmysel jeho tezaurácie (druhostupňová dokumentácia – katalogizácia). Táto odborná dokumentácia zároveň vypovedá o stave aktuálneho poznania predmetu a súvislostí, do ktorých je zasadený, teda sa bezprostredne viaže na vedecko-výskumnú prácu. (Často sa môže stať, že na základe nových výskumov sa mení zhodnocovanie predmetu.) Katalogizácia má však predmet predovšetkým identifikovať a zároveň zabezpečiť jeho nezameniteľnosť. Preto vyžaduje zaznamenať najdôležitejšie identifikačné údaje. Pri výpočte údajov obsahovej vety druhostupňovej dokumentácie autorka vychádzala z praxe dlhodobo uplatňovanej v SNM-Hudobnom múzeu. Hudobní múzejníci na Slovensku patrili medzi prvých, ktorí sa zapojili do riešenia rezortnej úlohy centrálnej evidencie zbierok už v 80. rokoch 20. storočia a v nasledujúcom desaťročí začali prakticky využívať výpočtovú techniku. V súvislosti s elektronickou dokumentáciou vytvorili štruktúru obsahovej vety, na čom sa významnou mierou podieľala aj autorka práce. Avšak použitie tejto obsahovej vety je aplikovateľné na určitý typ zbierok hudobnej povahy (napríklad grafický záznam hudobného diela) a prezrádza, že postoj hudobných múzejníkov (neorganológov) bol jednoznačne ovplyvnený muzikologickým a hudobnohistorickým náhľadom úzko korešpondujúcim s archívnu praxou. Pri katalogizácii muzeálie, ktorá (ako autorka správne v prvej kapitole uvádza) je múzejný artefakt, teda predmet materiálnej povahy, treba medzi dôležité identifikačné údaje (tie v obsahovej vete chýbajú) uviesť jeho materiálovú podstatu (papier, drevo, pergamen ap.) a rozmery. Upozornením na problémy vyplývajúce z mnohých konkrétnych situácií však potvrdzuje, že proces nadobúdania, ochrany a spracovania zbierko-

vého predmetu je súčasťou otvoreného systému. V ďalších subkapitolách prináša stručnú informáciu o súčasnom jednotnom postupe elektronickej katalogizácie (pre múzeá na Slovensku platný modul ESEZ, novší ESEZ 4G v rámci projektu CEMUZ – Centrálna evidencia múzejných zbierok) a priamo nadväzuje na informácie o národnom projekte Digitálneho informačného systému v kontexte s medzinárodnými projektami. V procese neustáleho a rýchleho vývoja informačných technológií sa mnohé systémy transformujú či zdokonaľujú, pre adresáta učebného textu je dôležitá iba základná orientácia. Pre budúcich muzikológov by v tejto súvislosti možno bolo vhodné spomenúť aj medzinárodnú databázu projektu RISM <http://opac.rism.info>. Súčasťou kapitoly sú aj informácie o kultúrnom dedičstve a legislatívnych normách, ktoré upravujú jeho ochranu a správu. Problematika sa síce bezprostredne neviaže na múzejné činnosti (podľa nadpisu kapitoly), sprostredkované však s nimi súvisí a je možné toto členenie subkapitol akceptovať.

Posledná siedma kapitola sa zaoberá prezentáciou zbierkového fondu, jej typom, formami a spôsobmi. Upozorňuje i na praktickú stránku realizačných postupov, odhaľuje čitateľovi možnosti, ktoré si tvorca výstavy môže zvoliť a zároveň podmienky, ktorými je limitovaný. Azda by bolo vhodné upozorniť aj na algoritmus procesu tvorby výstavy (námet, libreto, scenár – technický scenár – grafický a architektonický

návrh – realizácia). Autorka neopomína uviesť aj špecifické nároky na prezentáciu hudobných výstav (mnohé technické vymoženosti dneška už umožňujú prezentovať ich aj v „zvukovej“ podobe). Tak ako v predchádzajúcich kapitolách upozorňuje na problémy, ktoré sa týkajú ochrany zbierok, najmä v súvislosti s požiadavkami na interaktivitu výstav.

Problematika hudobného múzejníctva je vo všetkých oblastiach múzejnej práce špecifická, vyžaduje si zvýšené nároky nielen na odborných pracovníkov ako muzikológov, zároveň s predpokladom ich špecializácie ako muzeológov, ale aj zvýšené nároky na ochranu i prezentáciu s možnosťou využitia špecifických technických riešení.

Publikácia Jany Kalinayovej-Bartovej *Úvod do hudobnej muzeológie* je prácou, ktorá bezo zbytku napĺňa účel: poskytnúť poslucháčom hudobnej vedy základné informácie o hudobnom múzejníctve, uviesť ich do problematiky vednej disciplíny – muzeológie, ponúknuť orientáciu v odporúčanej literatúre. Jej hodnotu zvyšuje skutočnosť, že práca doplnená grafickou časťou a vhodne voleným výberom obrazových dokumentov je výsledkom nielen teoretického štúdia autorky, ale aj jej vlastných skúseností získaných múzejnou praxou a poznatkov nadobudnutých zo zahraničných študijných ciest.

Edita Bugalová

Marian Alojz Mayer: Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť

Bratislava : Vydavateľstvo Divis – Slovakia, s.r.o. a VŠMU Bratislava, 2009, 218 s. ISBN 978-80-969354-8-2

Organologickej literatúry je na Slovensku oproti iným krajinám ako šafranu, takže každý takejto novej publikácii sa môžeme len tešiť. Čo sa týka dejín organa na Slovensku, treba konštatovať, že okrem známej publikácie *Historické organy na Slovensku* autorov Otmara Gergelyiho a Karola Wurma, ktorá vyšla v druhom doplnenom vydaní v roku

1989, a ďalších čiastkových štúdií dosiaľ chýbala práca syntetického charakteru, ktorá by sumarizovala dejinný vývoj historických aj novších organov vôbec. Okrem existujúcej literatúry je pre napísanie takejto práce predpokladom rozsiahly výskum, poznanie nástrojov po ich konštrukčnej stránke, ako aj štúdium archíválií a historických súvislostí.



Knižná monografia *Dejiny organa na Slovensku od najstarších čias po súčasnosť* od Mariana Alojza Mayera, vydaná roku 2009, posúva naše poznanie o dejinách organa od doterajších základných informácií ku koncíznejšiemu celku. V úvode autor prináša prehľad o doterajšom bádani k problematike organov na Slovensku a upozorňuje na tri aspekty výskumu v organárstve: aspekt hudobno-akustický (dispozícia, stavba a menžúrovanie registrov, tónové rozsahy a pod.), technický (druhy hracej a registrovej traktúry, typy vzdušníc, zásobovanie vzduchom a pod.) a architektonicko-výtvarný (umiestnenie nástrojov, usporiadanie jednotlivých strojov a pod.). Na základe vyššie uvedených skutočností autor rozvrhol koncepciu práce do deviatich kapitol: *Organy a organári na Slovensku, Vzdušnice, Traktúry, Hracie stoly a hracie skrine, Žalúziiové skrine, Dispozície, Registre, Mechy a Architektonicko-výtvarné riešenie*. Vlastnú prácu dopĺňa záver, prílohy s popisom a dispozíciami 46 organov a anglický súhrn (Summary). Pre lepšiu orientáciu v práci by sa bol ešte žiadal aj menší a vecný register.

Prvá kapitola *Organy a organári na Slovensku* sa zameriava na časové rozpätie od 17. storočia až po súčasnosť. Táto kapitola nadväzuje na doterajšie informácie o historických aj súčasných organoch a koncíznejším spôsobom ponúka prehľad o vývoji organa na na-

šom území. Kapitola hodnotí najvýznamnejšie organy každého obdobia. Najstaršie nástroje, ako napríklad Hummelov organ v Levoči či organ na chóre „malomocných“ v Štítniku, sú po historickej stránke špecifikované detailnejšie, pri ostatných obdobiach od 18. storočia sa publikácia obmedzuje na isté taxatívne vymenovávanie organov a organárov, ale oveľa viac prináša rôzne dobové súvislosti a podmienky stavieb nástrojov či ich historické osudy, ako sú napríklad súvislosti rekvirácie organových písťal v období 1. svetovej vojny na Slovensku.

V prvej kapitole sa uplatňuje periodizácia dejín organa podľa jednotlivých storočí a v 20. storočí sa ďalej periodizačné obdobia vymedzujú svetovými vojnami. Nasledujúce kapitoly o technických parametroch nástrojov sú však už špecifikované na základe hudobno-štýlových období, a tak s prvou kapitolou vytvárajú typ kombinovanej, respektíve zmiešanej periodizácie.

Už spomínaná prvá kapitola sa končí hodnotením veľkosti našich organov. Takýmto spôsobom systematickejšie či sumarizačne zhodnocuje doterajšie predpoklady a čiastkové poznatky o tom, že sa na celom našom území hlavne do 19. storočia stavali prevažne menšie nástroje. Zmena nastáva až od roku 1864, kedy organár Karl Buckow postavil trojmanuálový organ pre Kostol sv. Ondreja v Komárne. Následne sa začali stavať väčšie nástroje aj inde na Slovensku. Toto hodnotenie nástrojov má súvis aj s hodnotením vplyvov na slovenské organárstvo, kde sa rovnako sumarizačne dozvedáme, kde sa naši organári vyučili. Uvedená skutočnosť dovoľuje vyhodnotiť tento vplyv na ich rukopis, prípadne provokuje k ďalšiemu porovnávaniu jednotlivých organárov vyškolenných „len“ doma organármi vyučenými (z hľadiska dnešného teritória) v zahraničí.

V nasledujúcich kapitolách sa veľmi jasným spôsobom poukazuje na jednotlivé prvky organov, a to nielen popisnou metódou, ale aj podrobnými technickými náčrtmi doplnenými fotografiami konkrétnych nástrojov a ich prvkov. Takéto informácie nájdeme hlavne v kapitole *Vzdušnice*, kde sú uvedené všetky typy vzdušníc: nielen vzdušnice s tónovými či s registrovými kancelami, ale aj formy unit a rôzne výnimky či neštandardné riešenia.

Kapitoly, ktoré sa zaoberajú traktúrami, hracími stolmi, klaviatúrami a pomocnými zariadeniami, nadväzujú a dopĺňajú pomyselnú mozaiku informácií o technickom riešení jednotlivých nástrojov. Predovšetkým sa tým vytvára istá uzavretá štruktúra, ktorá nehovorí len o technickom riešení, ale podvedome nás dostáva bližšie k prepojeniu technickej a interpretačnej stránky nástroja. Traktúry nástrojov sú rozdelené štandardne na hracie a registrové a ich vývoj publikácia dokumentuje od klasických mechanických až po pneumatické a elektrické, vrátane rôznych kombinácií.

Pri hracích stoloch a klaviatúrach publikácia prináša dôležité informácie o technických možnostiach registrovania podľa umiestnenia registrových pák. Súčasne štýlovým špecifikovaním klaviatúr dostávame informáciu o vývoji rozsahu nástrojov, a tým dochádza k prepojeniu na interpretáciu. Okrem toho je pre súčasnú reštaurátorskú oblasť organológie zaujímavé technické riešenie klaviatúr alebo hracích stolov, ako aj používanie dobového materiálu na ich výrobu. Pomocné zariadenia sú rozdelené na spojky, a síce od tzv. posuvných manuálových, ktoré boli najstaršie, až po bodcové spojky pri organoch Martina Šaška. Autor tiež napríklad uvádza, že od 30. rokov 19. storočia sa v slovenskom organárstve stretávame už aj so spojkami oktavovými. Pedálové spojky sú definované až od 19. storočia – aj tie sú len v jednoduchšej forme. Tieto štýlové zmeny sa dajú dokumentovať aj na používaní pevných a voľných kombinácií, ktoré vychádzajú z požiadavky romantizmu, rovnako ako aj registrové crescendo. Objasnenie používania žalúziových skríň na Slovensku, ktoré sú vo svete známe aj v starších obdobiach, publikácia zaznamenáva len od roku 1864 pri už vyššie spomínanom organe v Komárne. Zachytenie štýlových zmien nástrojov môžeme jasne badať vo vyššie uvedených kapitolách, čo je nevyhnutným predpokladom aj pre poznanie štýlovej interpretácie našej dobovej organovej literatúry.

Detailne spracované sú aj ďalšie dve kapitoly *Dispozície a Registre*. V nich sa už dostávame od technických možností nástrojov, a teda aj problematiky týkajúcej sa interpretov, k zvukovému riešeniu našich organov. Dispozície predstavuje autor komplexne: od pozitívov s menším poč-

tom registrov cez dispozície hlavných strojov až po dispozície pedálov či štvrtých manuálov, ktoré máme na Slovensku len od 20. storočia. Táto otázka súvisí hlavne s veľkosťou našich organov a ich dispozičnými možnosťami, ako sa to detailne špecifikuje v príslušných kapitolách.

Kapitola *Registre* sa zaoberá princípovými, flautovými, sláčikovými a výchvevnými registrami a podobne, pričom zahŕňa aj samotný materiál, z ktorého sú jednotlivé píšťaly vyrobené. Typy registrov následne predstavuje na základe zhrnutia poznatkov o jednotlivých organoch, čím sa ponúka ich štýlové zaradenie aj s vytváraním istej periodizácie. Okrem toho sa pri jednotlivých typoch registrov sčasti spomína aj otázka menzúr, hoci len v miniatúrnej podobe. Pre súčasnú reštaurátorskú oblasť organológie je zároveň podnetná aj subkapitola o materiáloch píšťal, kde sa okrem archívnych záznamov k danej problematike uvádza na malej vzorke aj analýza kovov. Napriek tomu sú informácie, ako napríklad používanie organového kovu s vysokým obsahom cínu v prospektových píšťalách a ich následná zmena na zinkové píšťaly, zaujímavé; prirodzene, v danej oblasti bude potrebné urobiť ešte hlbšie analýzy. Rovnako to platí aj pre oblasť drevených píšťal a ich materiálov, ktorých analýza môže aktívne slúžiť pre spomínanú súčasnú reštaurátorskú prax, alebo aj pre stavbu nových nástrojov.

V kapitole o mechoch sa na príkladoch rozoberajú rôzne typy mechoch a spôsobov vzduchového hospodárstva organov. Nájdeme tu, hlavne pri historických organoch, príklady ako klinové alebo magazínové mechy, ale publikácia neobchádza ani zavedenie elektromotora na zásobovanie organa vzduchom. Dôležitými sú poznatky ohľadom používania rôznych tlakov v priebehu vývoja organov na našom území a ich možná dnešná identifikácia, keďže nie je problém zmeniť tlak v nástroji.

Posledná kapitola o architektonicko-výtvarnom riešení sa zameriava na architektonické členenie z pozície postavenia jednotlivých organových strojov, ktoré súvisí aj so štýlovými obdobiami stavby nástrojov, ale aj so špecifikami jednotlivých organárov či s možnosťami priestoru a akustického riešenia. Takéto podmienky sa prejavili napríklad pri stavbe historického pozitívu v Katedrále sv. Martina v Bratislave. Kapi-

tola upozorňuje najmä na výnimočné riešenia, prezentované na príkladoch rozmiestnenia organov v Pruskom, na oltárnom organe v Žiline a ďalších. Vyzdvihuje sa tiež originálne výtvarné riešenie našich barokových organov. Autor ďalej rozoberá postavenie hracích stolov a používanie neznejúcich píšťal, ktoré sú uložené ako falošné pozitívy práve v hracích stoloch. Druhá časť tejto kapitoly sa venuje kunsthistorickému popisu vývoja našich organov počas jednotlivých štýlových období. Tieto poznatky sa dajú veľmi dobre využiť pri identifikácii organárov, ale zároveň môžu slúžiť aj na ďalší výskum v oblasti akustického riešenia stavby historických či nových nástrojov.

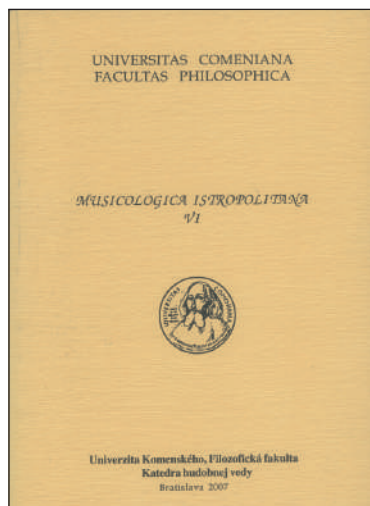
Mnohé európske krajiny majú dnes spracovanú problematiku vlastných organov, a to z pozície rôznych koncepcií zameraných nielen na dejiny, ale aj na technické či iné aspekty. Publikáciu *Dejiny organa na Slovensku od najstarších*

čas po súčasnosť môžeme z tohto hľadiska zaradiť medzi koncepčnú európsku vedeckú prácu, zohľadňujúcu princíp interdisciplinaritu a zahŕňajúcu celú škálu poznatkov o našich organoch. Práca vychádza z vlastných výskumov autora a zohľadňuje, prirodzene, aj doterajšie výskumy, najmä nestorov slovenskej organológie Dr. Wurma a Dr. Gergelyiho. Podľa údajov v publikácii ide o materiál, ktorý je výsledkom výskumu z približne 60 percent spracovaného územia. Týmto sa posúva nazeranie na danú problematiku aj organologický výskum na Slovensku vôbec výrazne dopredu. Na záver treba povedať, že publikácia definuje postavenie našich organov v európskom priestore, čo dáva množstvo podnetov na ďalší výskum, ktorý na tento vedecký základ o histórii organov na našom území môže s dobrou perspektívou nadviazať.

Andrej Štafura

Musicologica Istropolitana VI. Ed. Marta Hulková

Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2007, 245 s. ISBN 978-80-89236-43-5



dobnej vedy Univerzity Komenského v Bratislave – zaujímavé výsledky z rozmanitých oblastí muzikológie. Úvodné štúdie v ročenke z roku 2007 už tradične patria historickým témam, ďalšie články sa venujú hudobno-matickej analýze, slovenskej i mimoeurópskej etnomuzikológii a výskumu populárnej hudby.

Eve Veselovskej sa úspešne darí zaplňať biele miesta v skúmaní stredovekých pamiatok. Tentoraz sa zamerala na hudobné pamiatky zapísané českou chorálovou notáciou. Jej príspevok má názov *Die böhmische Notation in der Slowakei im 14. und 15. Jahrhundert / Česká notácia na Slovensku v 14. a 15. storočí*. Podľa najnovších výskumov stojí česká notácia na treťom mieste v počte zachovaných notovaných materiálov z nášho územia, a dokonca vysoko prevyšuje množstvo zachovaných zlomkov s ostrihomským notačným systémom, ktorý by sa – vzhľadom na liturgické súvislosti – mal na našom území objavovať oveľa

Ako každý rok, aj v roku 2007 ponúkla *Musicologica Istropolitana* – ročenka Katedry hu-

častejšie. Výsledkom bádania sú otázky, či boli dané pamiatky notované na objednávku v českých dielnach, alebo či na Slovensku pôsobili českí, prípadne v Čechách vyškolení notári.

Len nedávno sa Andrejovi Šubovi podarilo objaviť pomerne rozsiahlu hudobnú zbierku z obdobia klasicizmu v Liptovskom Hrádku. Je spojená s pôsobením niekoľkých hudbymilovných pedagógov tamojšej lesníckej školy, ktorí sa stali významnými šíriteľmi hudobnej kultúry a viedli k nej aj svojich zverencov. Zatiaľ ide najmenej o 83 muzikáľí, ktoré autor objavil v spolupráci s miestnym farárom. Zbierku tvoria diela prevažne viedenských (Mozart, Joseph a Michael Haydnovci, Dittersdorf, Vaňhal...) a českých (Brixi, Koželuh...) autorov, ale aj talianskych, nemeckých, maďarských a domácich majstrov, okrem iných napríklad niekoľko skladieb Antona Zimmermanna. Do hudobnej zbierky prispeli aj skladateľsky činní pedagógovia školy a jej odchovanci. Zbierka hudobnín je momentálne uložená na farskom úrade v Liptovskom Hrádku a je skatalogizovaná pre potreby RISM (Serie A/II. Šuba v štúdiu *Das Musikleben in Liptovský Hrádok (Hradek) Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts / Hudobný život v Liptovskom Hrádku na konci 18. a začiatkom 19. storočia* referuje o doteraz neznámej kapitole z dejín hudobnej kultúry na Slovensku v období klasicizmu.

Lubomír Chalupka v článku *Die Zelle als Model und Impuls – zur Genese der Entwicklung des slowakischen Komponisten Ilja Zeljenka in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts / Bunka ako model a impulz – ku genéze vývoja slovenského skladateľa Ilju Zeljenku v 70. rokoch 20. storočia* vzdáva hold tejto vedúcej osobnosti slovenskej hudobnej avantgardy. Chalupka analyzuje Zeljenkove diela a identifikuje štvortónovú bunku a prácu s ňou, ktorú prvýkrát Zeljenka konzekventne využíva v *Elégii pre sláčikové nástroje a sólové husle* z roku 1976. Autor príspevku sleduje jej genézu až ku skladateľovým raným dielam a postupné dozrievanie a spresňovanie tejto mikroštruktúry a techniky práce s ňou v 60-tych rokoch. Vďaka svojmu osobitému kompozičnému prístupu a racionálne koncipovanej melogenéze prispel Zeljenka originálnym spôsobom do kontextu vývoja európskej hudby 20. storočia.

V príspevku *The Classification of Melodies with Finite Algebraic Fourier Transformation – Possibilities and Limitations / Konečná algebraická Fourierova transformácia – možnosti a obmedzenia* poukazuje Marek Žabka na konkrétnych príkladoch na výhody i nevýhody danej metódy pri triedení melódií. Využitie tejto metódy, známej pod skratkou FAFT, v muzikológii je pomerne široké (napríklad v hudobnej akustike) a inšpirovali sa ňou aj Ľuba Ballová, Igor Ballo a Rudolf Chmúrny v 70-tych a 80-tych rokoch minulého storočia, keď ju aplikovali na triedenie starej tanečnej hudby. Žabka v úvode štúdie užitočne vysvetľuje základné matematické pojmy spojené s touto metódou a v ďalšej časti ju aplikuje na triedenie melódií. Melódie sú modelované pomocou konečných číselných vektorov a korpusy melódií sú podmnožinami číselných vektorových priestorov. Obmedzenie tejto metódy spočíva v tom, že s nárastom dimenzie použitých vektorových priestorov, ktorá približne zodpovedá nárastu dĺžky triedených melódií, narastá i dimenzia tried ekvivalencie. To môže spôsobiť, že aj nepodobné melódie môžu byť umiestnené v rovnakej triede.

Štúdia slovenského muzikológa z oblasti mimoeurópskej etnomuzikológie je z pochopteľných dôvodov raritou, preto je príspevok Moniky Dornej *The Concept and Evolution of the Tone System in Indian Classical Music / Koncept a vývin tónovej sústavy v indickej klasickej hudbe* jedinečným a veľmi prínosným počínom. Autorka posledné roky strávila štúdiom tejto jedinečnej hudobnej kultúry priamo v Indii a tak podáva túto nám vzdialenú problematiku zasvätené a zároveň prístupne európskemu čitateľovi. Indická hudba používa 7 základných tónov, s ktorými sú spojené rôzne mimohudobné asociácie týkajúce sa božstiev, farieb, čakier či afektov. Podobne ako európska hudba aj indická používa odvodené tóny a oktávu delí na 12 poltónov. Okrem toho narába ešte s mikrintervalmi, nazývanými šruti.

Kritickú rekapituláciu doterajšieho etnomuzikologického bádania ponúka štúdia Hany Urbancovej *Research on Folksong Tradition in Slovakia: Contexts and Results / Výskum ľudovej piesňovej tradície na Slovensku: kontexty a výsledky*. Upozorňuje na dva základné prístupy v skúmaní ľudovej piesne: muzikologic-

ký s dôrazom na hudobný text a etnologický s dôrazom na kontext. Autorka v stručnosti sumarizuje poznatky, ku ktorým aplikácia týchto modelov skúmania v jednotlivých obdobiach dospela. V závere je pripojená užitočná výberová bibliografia najdôležitejších prác z oblasti etnomuzikológie v chronologickom poradí.

Jedným z dôležitých aspektov skúmania tradičnej hudby etnických menšín je komparácia s hudobnou tradíciou okolitého väčšinového etnika. V štúdiu pod názvom *Interethnic Relations of Hungarian Wedding Tunes in the Nitra Region – Slovak-Hungarian Context / K interetnickým súvislostiam svadobných nápevov maďarského etnika v okolí Nitry – slovensko-maďarský kontext* sa Andrea Hriagyeľová-Pelle zameriava na pomerne úzky okruh piesňového repertoára. Autorka rozdeľuje piesne podľa geografického rozšírenia konkrétnych melodických typov, pričom vytvára štyri skupiny nápevov: a) nápevy, ktorých priame varianty sa nenašli v slovenskom materiáli; b) melódie, ktoré majú väčšie rozšírenie v maďarskom a menšie v slovenskom repertoári; c) melódie, ktoré sú rovnako zastúpené u oboch etník a majú širšie európske súvislosti; d) melódie, ktorých maďarské varianty sa takmer výlučne vyskytujú v nitrianskom regióne. Poslednú skupinu zastupuje najväčší počet piesní (589). Z tejto skupiny autorka vyčleňuje a detailne analyzuje 7 melodických typov.

V príspevku *The Periodization of Slovak Pop Music and Jazz / Periodizácia dejín slovenskej populárnej hudby* upozorňuje Yvetta Kajanová na potrebu vytvorenia periodizácie dejín slovenskej populárnej hudby pre potreby ďalšieho výskumu v jednotlivých etapách

a jeho vyústenia do syntetických dejín. Navrhované riešenie zohľadňuje vnútorný vývoj jednotlivých žánrov populárnej hudby ako je jazz, rock, folk, šansón, kabaret, elektronická tanečná hudba, kultúrno-politický vývoj a vývoj organizácie a riadenia hudobného života. Zároveň načrtáva základné historické obdobia, významné pre celkový charakter slovenskej populárnej hudby, ktoré zachytávajú vývojové zmeny prebiehajúce v jednotlivých periódach. Vychádza z existencie hlavného prúdu populárnej hudby, do ktorého sa včleňujú jednotlivé žánre.

Autorky záverečného príspevku *Slovak Scene of World Music / World music na slovenskej scéne* Yvetta Kajanová a Ľubica Záborská podávajú zaujímavý obraz o tomto žánri. V úvode sa snažia zhrnúť problematické chápanie samotného pojmu world music v zahraničnej i domácej literatúre. Podávajú stručne aj vývoj tej časti nonartificialnej hudby, ktorá sa stáva základom pre súčasnú scénu world music na Slovensku. Druhú časť práce tvorí stručný prehľad najdôležitejších interpretov a hudobných projektov z oblasti tohto žánru (napríklad *PaCoRa Trio*, *SpaceBoys*, *Hrdza*, *Banda*, *Pressburger Klezmer Band*, *Remedios*, *Mango Molas* a i.). Autorky porovnávajú jednotlivé zložky a východiskové materiály, kde sa jednotlivé nonartificialne štýly pomocou transformácie navzájom ovplyvňujú.

Musicologica Istropolitana je vďaka prišpietateľom i zastrešujúcej inštitúcii a v poslednom rade vďaka editorke dôstojným reprezentantom slovenskej muzikológie v kruhu zahraničnej odbornej verejnosti.

Anna Kňazíková

Musicologica Istropolitana VII. Ed. Marta Hulková

Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2008, 197 s. ISBN 978-80-89236-60-2

Ďalší zväzok zborníka *Musicologica Istropolitana* nadväzuje na tradíciu v prezentácii výsledkov rôznych hudobnovedných odborov. Okrem interných a externých pedagógov ka-

tedry poskytuje priestor aj študentom doktorského štúdia.

Úvodný príspevok Jany Kalinayovej-Bartovej s názvom *Problémy hudobnej iko-*

nografie stredoveku na príklade skúmania nástennej maľby v Martinčeku je pokračovaním výskumov autorky týkajúcich sa len nedávno odkrytej, zatiaľ najstaršej nástennej maľby s hudobnými motívmi u nás. Štúdiá sa usiluje odpovedať na otázky súvisiace s historicko-organologickou analýzou zobrazených nástrojov, motiváciou výmalby kostola, hľadáním iniciátora maľby, s cieľom ponúknuť čitateľovi množstvo zaujímavých informácií. Hoci viacero z odpovedí možno klasifikovať ako hypotézy, príspevok je bezpochyby ďalším rozšírením poznatkov nielen k danej téme.

Problematiku ikonografie sleduje vo svojej štúdii aj Hana Urbancová. *Ikonografia pohrebných obradov. Lament, gesto a rituálna rola* je príspevkom k výskumu divadelných zložiek pohrebného lamentu pomocou dvoch typov ikonografických prameňov: pamiatok európskeho sakrálneho výtvarného umenia (11. – 16. storočie) a etnografickej fotografie z územia Slovenska (20. storočie). Okrem opisu vizuálnych zložiek obradu je štúdiá doložením spoločnej európskej tradície v prednese pohrebného plaču, ktorá súvisela najmä s procesom christianizácie.

Rukopis „Ms. mus. Bártfa 17“ Bardejovskej zbierky hudobní je témou rovnomeného príspevku Moniky Dornej. Okrem vonkajších znakov (písmo, papier, dobové záznamy) si všima repertoár signatúry (štýlové a autorské zastúpenie), pričom poukazuje aj na otázky súvisiace s komparáciou (zhody s ďalšími bardejovskými signatúrami a spišskými prameňmi) a provenienčným zaradením.

Tému z okruhu slovenskej hudby 20. storočia rieši Lubomír Chalupka. Pod názvom *Formovanie slovenskej hudobnej avantgardy v 60. rokoch 20. storočia* sleduje spoločenskú situáciu, vývojové trendy, všeobecné i generačné východiská skladateľských osobností, diela a ich prienik do prostredia vtedajšej európskej hudby. Prostredníctvom štyroch etáp (latentnej, aktivačnej, konfrontačnej a kulminačnej) podrobne rozoberá formovanie generácie slovenskej hudobnej avantgardy a svoje tvrdenia dokladá početnými notovými a grafickými ukážkami.



Piaty príspevok Yvetty Kajanovej *Gospel music na Slovensku* prezentuje gospelovú hudbu ako nový cirkevný žáner 20. a 21. storočia. Autorka sa v ňom dotýka pojmov patriacich pod širšie terminologické označenie „kresťanská hudba“ (sacropop, gospel music a nová duchovná pieseň), pričom si všima vplyvy nonartificialnej hudby a súčasnú konfrontáciu s dedičstvom staršej duchovnej piesne. V súvislosti s hudobnými skupinami a zbormi etablovanými v 40. – 80. rokoch 20. storočia poukazuje aj na dôležitú rolu, ktorú zohrali pri zrode súčasnej kresťanskej hudby s koncertnou produkciou gospelových skupín.

V závere ročenky *Musicologica Istropolitana VII.* prezentuje výsledky svojho výskumu z oblasti kultúrológie, sociológie a manažmentu Martin Šimčík v práci *Ekonomická hodnota kultúry: vybrané prístupy a perspektívne smerovania*. V rámci interdisciplinárnych súvislostí sa zaoberá definíciou pojmov z oblasti kultúrológie (kultúrne prostredie, kultúrna hodnota, kultúrne plánovanie, kultúrne potreby a i.). V druhej časti príspevku vysvetľuje ekonomickú hodnotu kultúry prostredníctvom jednotlivých vedeckých prístupov a vymedzuje pojem „tvorivý sektor“ s cieľom podnietiť odbornú diskusiu.

Lenka Antalová

Opera and Nation / Opera és nemzet. Medzinárodná muzikologická konferencia pri príležitosti dvestoročného jubilea Ferencu Erkelu. Budapešť, 28. – 30. október 2010

Konferencia *Opera a národ*, ktorej hlavným organizátorom bol profesor Tibor Tallián, riaditeľ Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied, nebola zďaleka prvým vedeckým podujatím, zameraným na vzťah operného druhu a nacionálnych hnutí a ideí v 19. storočí. Avšak šírkou časového záberu („dlhé 19. storočie“ v duchu Erica Hobsbawma), rovnovážnym zastúpením tém z východu i západu Európy, a napokon aj výberom referentov a celkovou odbornou úrovňou konferencia ľahko rozptýlila prípadné pochybnosti o svojej zmysluplnosti či tematickej aktuálnosti.

Na trojdňovom podujatí v krásnych priestoroch inštitútu na budínskom hradnom vršku sa aktívne zúčastnilo vyše päťdesiat referentov, takže rokovanie muselo byť rozdelené do troch paralelných sekcií. Poslucháč-smrteľník stál pred voľbou, na ktorej sekcii sa zúčastní a musel sa zriecť nejedného príspevku a diskusie, ktoré by ho boli zaujímali. To by bola asi jediná výhrada, ktorú by ku konferencii ako celku bolo možné vzniesť.

Rozptýl tém možno ilustrovať ich selektívnym výpočtom: *Rossini a operná publicistika obdobia biedermeieru* (Arnold Jacobshagen), *Giuseppe Verdi a „risorgimento“* (Philip Gossett), *Meyerbeerove opery a ich adaptácia na menších nemeckých scénach 19. storočia* (Carolin Bahr), viedenské diskusie o opere v revolučnom roku 1848 (Barbara Boisits), lokálny kolorit v Čajkovského *Panne Orleánskej* (Marina Frolova-Walker), Smetanov *Dalibor* (Marta Ottlová a Ivana Rentsch), Ivana Zajc a chorvátska opera (Vjera Katalinić), Dvořákova *Vanda* a jej poľské zdroje (Jarmila Gabrielová), Sergej Tanejev a jeho opera *Orestia* (Anastasia Belina), Sullivanov *Ivanhoe* ako pokus o anglickú národnú operu (Arne Stollberg), Gustav Mahler ako cieľ rasistických útokov vo viedenskej tlači (Hartmut Krones), recepcia ruskej opery v Taliansku (Vincenzi-

na C. Ottomano), „uhorský štýl“ v mylnej interpretácii J. Bellmana (Pál Richter), opery na ruské predlohy od Franca Alfana a Umberta Giordana (Mattias Nikolaidis), opery Leoša Janáčka v kontexte idey českej národnej opery (Vladimír Zvara) atď.

Vzhľadom na vysoký počet referátov, ktoré na tomto mieste nie je možné v úplnosti ani len vymenovať (napokon, vyjdú ešte tento rok v časopise *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*), bude asi zmyslupľnejšie vrátiť sa pár slovami k niektorým príspevkom, ktoré sa pisateľovi tejto správy najsilnejšie vryli do pamäti. Prvým z nich bol príspevok Anselma Gerharda z Bernu, ktorý začiatkom roku 2011 vystúpil s prednáškou aj na pôde Katedry hudobnej vedy FiF UK v Bratislave. Gerhard hovoril v Budapešti o Straussovom *Netopierovi* (1874), ktorého s otáznikom a s úsmevnou nadsádzkou nazval „rakúskou národnou operou“. Analýzou vybraných miest v diele sa snažil doložiť svoju hypotézu o odraze rakúskej mentality a reality v slávnej operete. Ide najmä o prvky kompromisu (ani-ani, aj-aj), rezignácie (melódie, ktoré niekam smerujú, ale napokon tam nedôjdu) a celkovej „veselej apokalypsy“ (H. Broch) rakúskeho *fin de siècle*.

Autorom ďalšieho mimoriadne podnetného referátu bol Sieghart Döhring z Bayreuthu, ktorý si na mušku vzal Meyerbeerovu operu *Tábor v Sliezsku* (1844), skomponovanú k otvoreniu berlínskej Kráľovskej opery. Dieľo, v ktorom je umne prepojená slávna minulosť a prítomnosť Pruska, zohľadňuje potreby reprezentácie a pruskú národnú ideológiu danej doby. Dej prezentuje historickú postavu Friedricha II., kráľa a hudobníka, ktorého majestátnosť spočíva v jeho štátnických, vojenských i umeleckých úspechoch. Döhring poukázal na subtilnú symboliku deja i zhudobnenia, či už vo vzťahu medzi sedliakmi a vojakmi,

komplementárnymi, aj keď nie rovnocennými súčasťami národa, alebo pokiaľ ide o zväzok ľudu a panovníka (ako spieva zbor v opere: „Pod tvojím vedením budeme slobodní!“).

Veľmi presvedčivé bolo aj vystúpenie mladého muzikológa Stefana Schmidla z Viedne, ktorý sa venoval rakúsko-uhorskej operete „strieborného veku“, umeniu výrazne komerčnému a zároveň ideologickému. Na operetnom repertoári demonštroval rôzne predsudky a „nálepky“, ako aj širší spoločenský diskurz o odlišnostiach a identite národnosti mocnárstva. Presvedčivo spájajúc kultúrno-historické, teatrologické a muzikologické metódy poukázal Schmidl na dosiaľ nepovšimnuté nuansy sémantizácie hudobných prvkov a tanečných foriem, ktorá sa výrazne mení v závislosti od toho, či predmetom charakteristiky sme v danej chvíli „my“ alebo „oni“.

Hlavnou hviezdou konferencie bol Richard Taruskin, Američan ruského pôvodu, ktorý hovoril o verziách Musorgského *Borisa Godunova*, najmä o rozdieloch medzi pôvodnou verziou a verziou z rokov 1871 – 1872. Provokatívny podtitul jeho referátu „Ako to Musorgskij myslel – a záleží na tom?“ sa viaže predovšetkým na 4. časť (dejstvo) opery, kam Musorgskij pôvodne umiestnil výjav s davom pokorne prosiacim Godunova o chlieb, ktorý vo verzii 1871 – 1872 nahradil scénou odohrávajúcou sa mimo Moskvy, s davom volajúcim na slávu pretendentovi Dimitrijovi.

Neskoršie naštudovania, v rámci ktorých sa uvádzali obe uvedené scény, spôsobujú vrásky na čelách historikov. Avšak lpenie na ideovej dôslednosti a pôvodných zámeroch autora, ako ich chápeme my, historici, nemusí byť podľa Taruskina jedinou správnu cestou. To by mohla byť užitočná lekcia aj pre nás, napríklad, pokiaľ ide o chápanie verzií Suchoňovej *Krútnavy*.

Napokon, nemožno nespomenúť príspevok Tibora Talliána, šarmantného a duchaplného hostiteľa, ktorý bol dušou celej konferencie. Ten svoj príspevok venoval, ako inak, Ferencovi Erkelovi, jeho umeleckej kariére, genéze jeho diel a širšiemu kontextu operného života Erkelovej doby. Hlboká znalosť repertoáru, ale aj dramaturgických postupov európskej opery 19. storočia umožnila referentovi triezvo a presne, bez kvetnatosti či glorifikácie, postihnúť vplyvy, ktoré Erkelova tvorba odráža, ale aj jej osobitosť a neoddeliteľný spoločenský kontext. Talliánov referát i ďalšie dva konferenčné príspevky, venované Erkelovi, boli navyše pôsobivo ilustrované veľkou erkelovskou výstavou, ktorá vznikla na pôde inštitútu a ktorú si účastníci konferencie so záujmom prezreli. Nepoviem nič nové, keď poznamenám, že pokiaľ ide o vzťah ku kultúrnemu dedičstvu a o jeho prezentáciu, máme sa od našich maďarských susedov ešte veľa čo učiť.

Vladimír Zvara

Musik in der ‚Lebenswelt‘: Immaterielle Dimensionen der Musik-Kultur von Deutschen in (und aus) den südosteuropäischen Siedlungsgebieten / Music in the ‘life world’: Immaterial dimensions of the music culture of Germans in (and from) the South-East European settlement areas. Bonn, 11. – 13. novembra 2010

Na muzikologickom pracovisku Univerzity v Bonne (Universität Bonn, Abteilung für Musikwissenschaft/Sound Studies) sa vyprofilovala v ostatnom desaťročí pracovná skupina na výskum nemeckej hudobnej kultúry v európskych krajinách na východ od Nemecka. Od roku 2004 sa špecializuje na interkultúrne výskumné projekty, zamerané na bohatú minulosť hudobnej kultúry

nemeckého etnika a národa v premenlivých dejinách európskych štátnych útvarov, ako aj súčasnú kultúru a hudbu nemeckých menších na dnešných územiach krajín bývalého „východného bloku“. Muzikológovia si prizývajú do pracovných kolektívov historikov, etnológov, lingvistov, umenovedcov a ďalších špecialistov. Tímovú prácu vedie profesor Erik Fischer. Výskum prebieha vo viacerých

etapách a k presne stanoveným výskumným témam; v rokoch 2004 – 2006: *Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs* (2004), *Musiksammlungen, Musikbibliotheken und musikbezogene Archivbestände als Phänomene deutscher Musikkultur und deren Wechselwirkungen im östlichen Europa* (2005), *Das deutsche ‚Chorgesangswesen‘ und das östliche Europa* (2006); v rokoch 2007 – 2010: *Die Geschichte der Musikkultur in Danzig und Westpreußen. Perspektiven einer transnationalen Forschung* (2008), *Das immaterielle Kulturgut Musik im Spannungsfeld von ‚Lebenswelt‘ und ‚Monument‘* (2009), *Fallstudie Südosteuropa: Immaterielle Dimensionen der Musik-Kultur der Donauschwaben und Siebenbürger Sachsen* (2010).

K súčasnému riešenému projektu sa v závere minulého roka konalo v Oddelení pre hudobnú vedu v Univerzite v Bonne medzinárodné pracovné stretnutie na tému *Musik in der ‚Lebenswelt‘: Immaterielle Dimensionen der Musik-Kultur von Deutschen in (und aus) den südosteuropäischen Siedlungsgebieten* (Hudba vo svete ‚života‘: nehmotné dimenzie hudobnej kultúry Nemcov v ich sídelných oblastiach na území (i mimo územia) juhovýchodnej Európy, 11. – 13. 11. 2010). V centre podujatia boli rokovania k problémom rozmanitých foriem hudby (existujúcich do súčasnosti, alebo len v minulosti), analyzovaných z aspektu napätia medzi „súčasným“ (svetom živých ľudí) a „historickým“ (svetom ľudskej pamäti). Špeciálna pozornosť sa venovala historiografickým a pamäťovo-kultúrnym rozmerom hudobnej kultúry Nemcov v regiónoch na územiach (i mimo území) juhovýchodnej Európy, v areálových kultúrach reflektujúcich bohatú umeleckú diverzitu v historickom prehľade jednotlivých udalostí, s hlavným zameraním na regióny osídlené podunajskými Švábmi. Cieľom diskusií bolo stanoviť možnosti poznania regionálnych, resp. skupinových praktík v hudobnej kultúre z hľadiska „zásob“ archívneho materiálu a možnosti základného (heuristického, terénneho) výskumu. Do úvahy sa pritom brali historické a časovo-dejinné súvislosti a ich súvzťažnosť k súčasnej kultúre a možnosti hudobného dejepisectva vytvárať modely doku-

mentácie nehmotného kultúrneho dedičstva hudby v procese kultúrnej migrácie.

Na pracovnom stretnutí odznelo počas troch dní 20 vyžiadaných prednášok odborníkov z celej Európy. Rokovalo sa v rámci troch tematických okruhov. Referáty v prvom z nich *Fundus* analyzovali historické a súčasné situačné modely a kontexty hudobných aktivít Nemcov v dvoch sekciách: v prvej sekcii išlo o rekonštrukcie hudobného života, charakteristiky hudobného repertoáru a štýlovej analýzy hudby v historických prameňoch v troch významných regiónoch bývalého Uhorska (1. *Rekonstruktionen*: Janka Petöczová, Bratislava/SK: *Deutsche mehrhörige Musik im multiethnisch geprägten Milieu der Zips*; Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach/D: *Großwardein (Oradea) – Zum Musikleben einer Stadt im historischen Umfeld von Michael Haydn und Carl Ditters von Dittersdorf*; Agnes Watzatka, Budapest/H: „Mit frohem Herzen will ich singen“ – *Deutsche Gesangspraxis in katholischen Kirchen Ungarns 1800 – 1867*), v druhej sekcii išlo o hudobný život z hľadiska sociálno-funkčných premien hudby a jej recepcie v procese interkultúrnych výmen (2. *Kulturelle Transfers/Fortschreibungen*: Marijana Kokanović, Novi Sad/RS: *Salonmusik des 19. Jahrhunderts bei den Serben*; Dirk Kohlhaas, Bonn/D: *Figurationen ‚donauschwäbischer Blasmusik‘ in Westdeutschland*). Záverečný ťažiskový príspevok v sekcii predniesol Franz Metz, München/D: *Zu Fragen und Problemen der Erforschung der Musikkultur deutscher Minderheiten Südosteuropas zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Profesor Metz zdôraznil historický rozmer skúmanej problematiky, nadväznosť rozkvetu hudobnej kultúry na ekonomický rozvoj a spoločenské podmienky pre šírenie hudobných kultúr v Európe v mierovo priaznivých obdobiach. Rovnako je to zrejme z osudu hudobnej kultúry Spiša, ktorá stratila vo vojnových časoch 20. storočia priamych potomkov nositeľov rozvinutej unikátnej evanjelickej hudobnej tradície 17. storočia, ako aj z hudobnej kultúry Nemcov juhovýchodnej Európy (napríklad Temešvár/Timișoara ako bývalé rozvinuté nemecké centrum v rumunskom Banáte). Dedičstvo dychovej hudobnej tradície týchto podunaj-

skošvábskych Nemcov (*Donauschwäbische Blasmusik*) žije samostatným životom mimo historického regiónu svojho vzniku a je ukážkou snahy oživovania historickej tradície (kapela *Donauschwäbische Musikanten*). Muзикologický výskum tohto fenoménu predpokladá nanovo skúmať archívne materiály paralelne s aktuálnym terénnym regionálnym výskumom v multietnických dimenziách, s dôrazom na výskum identity a migrácie (z Banátu do Nemecka a vice versa).

Druhý tematický okruh *Feld* bol venovaný výsledkom základného terénneho výskumu a areálových štúdií hudobnokultúrnej praxe konkrétnych nemeckých menšín v Maďarsku, Rumunsku a Srbsku z hľadiska hudobnokultúrnej „pamäti“ príslušnej komunity a ich meniacich sa životných podmienok v súčasnom „novom“ domove. V sekcii *Räume-Orte* odznelo šesť príspevkov, z ktorých ťažiskové sa týkali osídľovania južných oblastí podunajskými Švábmi (Györgyi Bindorffer, Budapešť/H: „*Ich bin mit Kodály aufgewachsen, aber mein Herz beginnt zu klopfen, wenn wir Militärmarsch blasen*“. *Musik, Tanz und Gesang – Repräsentationsformen ungarndeutscher Identität*; Vesna Ivkov, Novi Sad und Stapar/RS: *Quellen zur gegenwärtigen Musikkultur der Deutschen in der Vojvodina*; Melinda Marinka, Debrecen/H: *Zur Musik- und Erinnerungskultur der Sathmarer Schwaben*; Viktor Pócsik, Budapešť/H: *Ungarisch und/oder Deutsch? Zum Musikleben in der Ortschaft Soroksár*; Balázs Balogh, Budapešť/H: *Musik, Tanz und Identität in ungarndeutschen Dorfgemeinschaften: Die Beispiele Pusztavám und Geretsried im Vergleich*; Agnes Koblenzer, Bonn/D: *Musik im Alltag und Verein. Eine Feldstudie zur Musik- und Erinnerungspflege der Donauschwaben in Iserlohn und Rastatt*). Jednotlivé vystúpenia referujúcich vyústili do podnetnej diskusie k rôznym aspektom: k vyjasňovaniu identity, k terminologickým otázkam (napríklad analýzy pojmov: Deutschungarn, Ungarndeutscher, Magyardeutscher, Donauschwabe); ďalej k charakteristike pojmu *etnické mimikry* a k nezrovnalostiam geografického chápania areálov menšín v jednotlivých štátoch, ktoré ústia do nejednotnosti oficiálnych historických máp skúmaných regiónov.

Posledný tematický okruh (*Re*)*Präsentationen* bol zameraný na štruktúru a formy organizácií, ktoré sú spojené s vytváraním kultúrnej identity a pamäti a ich priamym i mediálnym šírením. V úvode sa referenti sústredili na prezentáciu národnostného školstva a inštitúcií v Maďarsku a bývalej Juhoslávii a na systém uchovávania, dokumentácie a digitálneho spracovania nemeckých ľudových piesní (1. *Institutionalisierung*: Ibolya Hock-Englender, Pécs/H: *Das Fortleben Ungarndeutscher Volksmusiktraditionen im schulischen und außerschulischen Unterricht*; Leni Perenčević, Freiburg i. Brsg./D: „*Eine Welt an der Donau*“. *Zur Identitätskonstruktion der Donauschwaben im ehemaligen Jugoslawien*; Ulrich Hägele, Tübingen/D: *Musik im Fokus: Anmerkungen zur Visualisierung eines volkskundlichen Themas*; Eckhard John, Freiburg i. Brsg./D: *Mit gespaltener Zunge. Zweisprachige Lieder als Forschungsfeld*). Závereční referenti predstavili aktívnu kultiváciu súčasnej nemeckej hudobnej kultúry Nemcov žijúcich v diaspórach, resp. žijúcich ako menšinové etniká v historických regiónoch (2. *Medialisierungen*: Éva Gerner, Pécs/H: *Retten, bewahren, weitergeben: Anmerkungen zur Präsentation von Lied- und Musikgut der Ungarndeutschen im Kontext der Fernsehsendung „Unser Bildschirm“*; Andrea Kiszt, Pécs/H: *Zu Fragen der Identitäts- und Sprachbewahrung am Beispiel der ungarndeutschen Rundfunksendung „Wunschkonzert“*; Annelie Kürsten, Bonn/D: *Musik ‚zeigen‘. Zu Tendenzen der Pflege, Dokumentation und Musealisierung einer kulturellen Praxis*; Witja Frank, Berlin/D: *Remake, remix, rearchive – Einblick in Recherche und Stoffentwicklung des Filmprojekts „Donautanz“*). V diskusii k tejto téme sa ukázala potreba aktívnejšieho oživovania nemeckého folklóru, tesnejšieho spojenia diaspóry s Nemeckom, intenzívnejšie uvádzanie nemeckej hudby v oficiálnych televíziách a rozhlasoch, potreba budovať neexistujúce múzeá nemeckej kultúry, ale aj potreba eliminovať tzv. *etnobusiness*. Ako o jednom z aktuálnych problémov sa hovorilo aj o zanikajúcej nemeckej kultúre vo Vojvodine, čo je spôsobené i ekonomicky sociálne slabým zázemím príslušníkov minorít, pri ktorom vzájomná

komunikácia (taká nevyhnutná pre uchovanie jazykovej i hudobnokultúrnej identity) viazne na elementárnych problémoch (neexistencia televízorov v sociálne slabých domácnostiach).

Záverečná diskusia v posledný deň rokovania dokázala, že konferencia bola mimoriadne podnetná pre rozvoj výskumu nemeckej hudobnej kultúry v európskych krajinách. V jednotlivých geograficko-historických lokalitách je potrebné zohľadňovať individuálne spoločenské podmienky pre rozvoj nemeckej hudobnej kultúry, pri via-

cerých spomínaných regiónoch sa hovorilo dokonca o potrebe nanovo prepísať doterajšie „oficiálne“ dejiny hudby, začleniť do nich adekvátne poznatky z archívnych prameňov i súčasných výskumných aktivít. Viacerí diskutujúci poukázali na skutočnosť, že vôbec nie je ľahké byť objektívny v otázkach histórie a súčasnosti umenia v bývalých sídelných oblastiach Nemcov a zároveň mať reálny pohľad na multietnickú hudobnú kultúru strednej a juhovýchodnej Európy.

Janka Petőczová

Etnomuzikológ „v teréne“: Pramene ľudovej hudby na Slovensku a ich recepcia. Bratislava, 10. novembra 2010

V rámci *Týždňa vedy a techniky na Slovensku 2010* usporiadal Ústav hudobnej vedy SAV v Pálffyho paláci na Zámočkej ul. podujatie, na ktorom tentoraz predstavil najnovšie výsledky výskumu pracovníkov Oddelenia etnomuzikológie. Napriek rozmanitosti a šírke výskumných tém tieto pracovné výsledky spája dôsledná systematická práca s prameňom ako východiskom etnomuzikologického bádania. Prezentácia pod názvom *Etnomuzikológ „v teréne“: Pramene ľudovej hudby na Slovensku a ich recepcia* bola určená pre odbornú aj širšiu verejnosť, pre kolegov z príbuzných vedných disciplín a pre poslucháčov vysokých škôl.

Za pramene ľudovej piesne a hudby sa v súčasnosti považujú nielen ich aktuálne, živé formy, ale aj celý doposiaľ zhromaždený materiál uzavretý v archívoch, zbierkach a starších publikáciách. S nárastom zberateľských aktivít jednotlivcov a systematickou dokumentáciou s inštitucionálnym zázemím vznikol objemný pramenný fond, ktorý dnes čaká na primerané spracovanie a sprístupnenie odbornej aj širšej verejnosti. Toto spracovanie nemá len podobu základnej evidencie a katalogizácie, ale – najmä v prípade zvukových a audiovizuálnych dokumentov – aj technickej obnovy a rekonštrukcie. Vďaka tejto „predpríprave“ môže byť historický prameň integrovaný do

aktuálnych výskumných tém. Historické pramene sú pre nás fragmentárnym dokladom starších vývinových fáz ľudovej piesne a hudby a zároveň svedčia o rôznych koncepciách zberu a dokumentácie. Výskumný „terén“ pre etnomuzikológa dnes predstavujú nielen cesty do prostredia, kde tradičná pieseň a hudba žijú vo svojich aktuálnych, primárnych či sekundárnych formách. Rovnako je to aj cesta za historickým dokumentom – práca v archívoch a v zbierkach, ktorá sa dostáva na pomezie etnomuzikológie a historiografie.

Klasický terénny výskum ako objaviteľská cesta do málo známeho prostredia, pri ktorej je nevyhnutné prekonávať bariéry, a to nielen kultúrne a sociálne, ale niekedy aj etnické a jazykové, predstavuje pre nás čoraz zriedkavejšiu výskumnú situáciu. Ale ak sa s ňou ešte stretneme, poskytnie nám veľa prekvapení, nových poznatkov, osobných skúseností a nečakaných konfrontácií. Na našom území k takýmto prostrediam patria najmä spoločenstvá etnických minorít.

Na podujatí, ktoré sa uskutočnilo v rámci Dňa otvorených dverí Ústavu hudobnej vedy SAV, sa prezentovali dva odlišné typy etnomuzikologických prameňov, ich odborné spracovanie a zhodnotenie v interpretačnej praxi. Prostredníctvom dvoch ciest do odlišných „terénov“ sa priblížili v rámci dvoch

samostatných blokov výsledky najnovšieho výskumu jednak v oblasti historických prameňov ľudovej hudby, jednak v oblasti štúdia súčasných nositeľov piesňovej tradície. Ak v prvom prípade išlo o hĺbkové štúdium jednej z kľúčových osobností slovenskej ľudovej inštrumentálnej hudby – myjavského primáša Samka Dudíka (1880 – 1967), v druhom prípade išlo o spevákov z rómskeho prostredia, ktorí nám sprostredkujú málo známu tradíciu spevu rómskych piesní starej vrstvy.

V prvom bloku s názvom „Historické pramene a ich oživovanie: Samko Dudík a jeho kapela“ predstavila Alžbeta Lukáčová výsledky vlastného výskumu, zameraného na netradičnú osobnosť tradičnej hudobnej kultúry – primáša Samka Dudíka s jeho mnohostranným pôsobením na pomedzí viacerých hudobných štýlov a žánrov, viacerých etnických kultúr a sociálno-kultúrnych prostredí. Blok bol koncipovaný ako multimediálna prezentácia hovoreného slova, power-pointu, filmu a živej hudby. Na úvod prvého bloku sa premietol vzácny historický dokument – film *Myjavský muzikant* (1956) scenáristu a režiséra Ladislava Kúdelku. Vo svojom vystúpení A. Lukáčová priblížila typy historických prameňov, vznik a pôsobenie kapely, jej zloženie, repertoár, otázky transkripcie zvukových nahrávok, štýlové znaky hry a úlohu výraznej osobnosti vo vývine tradičnej hudobnej kultúry aj vo folklorizme. Ide o poznatky, ktoré autorka zhrnula vo svojej knižnej monografii *Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre* (2010). Výklad striedali ukážky z repertoáru Samka Dudíka v podaní súčasných muzikantov – kapely Banda pod vedením primáša Sama Smetanu.

Druhý blok s názvom „Súčasní nositelia tradície: Phurikane gila – starodávne piesne Rómov“ viedla Jana Belišová. Priblížila

svoje skúsenosti a zážitky z terénneho výskumu v prostredí rómskych osád, kontakty s rómskymi spevákmi a ich životnými osudmi, piesňový repertoár a jeho vrstvy, problém oživovania zabudnutých piesní a príbehy ukryté v piesňach. Jej rozprávanie sa striedalo so živým spevom – výberom z repertoáru rómskych piesní starej vrstvy *phurikane gila* v podaní rómskych spevákov Ireny Pokutovej a Vojtecha Pokutu zo Žehry. Súčasťou bloku boli ukážky zo snímky *Cigarety a pesničky* (2009) scenáristu a režiséra Mareka Šulíka a Jany Kovalčíkovej. Je to filmový dokument o projekte medzikultúrneho dialógu prostredníctvom spevu a hudby: dokumentárny film zaznamenáva týždenné stretnutie profesionálnych hudobníkov a rómskych spevákov vo Veľkom Slavkove, ktorí v auguste 2009 v miestnom evanjelickom kostole nahrávali piesne pre CD *AfterPhurikane Gila*.

Konečným zmyslom práce etnomuzikológa je sprístupnenie materiálu „z terénu“ verejnosti: v prípade historických prameňov je to ich rekonštrukcia a interpretácia v podaní súčasných muzikantov; v prípade súčasných nositeľov tradície je to stimul k oživeniu starých piesní z pamäti ich pôvodných interpretov a sprístupnenie týchto piesní formou rôznych typov edícií. Uvedenie rómskych spevákov na koncertné pódium oslovilo profesionálnych hudobníkov-umelcov z odlišného žánru a z ich stretnutia vznikol autentický hudobný dialóg. Účasť etnomuzikológa v takýchto aktivitách už presahuje hranice základného výskumu. Dostáva sa na terén tzv. aplikovanej etnomuzikológie, ktorá v súčasnosti zažíva veľký rozmach práve pre integrovanie poznatkov základného výskumu do širokého sociálno-kultúrneho kontextu.

Hana Urbancová

POKYNY PRE AUTOROV

Časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z oblasti muzikológie a jej subdisciplín – hudobnej historiografie, 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 štúdii je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, tituly, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem *STN ISO 690 (Dokumentácia. Bibliografické odkazy)* a *STN ISO 690-2 (Elektronické dokumenty alebo ich časti)* je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame vzory:

Odkaz na monografiu:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.

²DÚŽEK, 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) 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, podobne ako v prípade viacerých vydavateľstiev a jedného miesta vydania:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009.
- 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.