
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 4 (30)

2013

Číslo 1

Bratislava 2013

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 4 (30), 2013, číslo 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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: K variabilite balady v ľudovom speve	5
Markéta ŠTEFKOVÁ: <i>Balada g mol</i> E. H. Griega v kontexte vývoja klavírnej balady	33
Jana LENGOVÁ: Princíp baladickosti v dielach Jána Levoslava Bellu a Tadeáša Salvu	58

Materiály

Eva VESELOVSKÁ – Marek ĎURČO: Diecézny archív v Nitre a neznáme liturgické rukopisy z 15. a 16. storočia	77
Miriám TIMKOVÁ: Piesne z Lazov pod Makytou v zápisoch Karola Plicku	104
Hana URBANCOVÁ: Piesne letného slnovratu na Slovensku ako súčasť slovanskej kultúrnej tradície.....	137

Profily

K životnému jubileu Dariny Múdrej (Eva Veselovská)	151
--	-----

Recenzie

Markéta Štefková: O hudobnom čase (Lubomír Chalupka)	165
Ladislav Burlas – Renáta Beličová: Zvuk – problém hudobnej estetiky aj hudobnej pedagogiky (Jana Lindtnerová).....	167
Jana Belišová: Bašav, more, bašav. Zahraj, chlapče, zahraj : O piesňach slovenských Rómov (Hana Urbancová)	171

Správy

Hudobné inštitúcie na Slovensku: vznik – vývoj – poslanie – perspektívy – medzinárodné kontexty, Bratislava, 24. októbra 2012 (Andrej Čepec).....	174
Hudba – výskum – kontexty. Regionálna muzikologická konferencia, Jelšava, 29. novembra 2012 (Peter Ruščin).....	175

CONTENTS

Studies

Hana URBANCOVÁ: On the Variability of the Ballad in Folk Singing.....	5
Markéta ŠTEFKOVÁ: E. H. <i>Grieg's Ballade in G minor</i> in the Context of the Development of the Piano Ballad	33
Jana LENGOVÁ: The Ballad Principle in the Works of Ján Levoslav Bella and Tadeáš Salva.....	58

Materials

Eva VESELOVSKÁ – The Diocesan Archive in Nitra and Unknown Liturgical Manuscripts of the 15 th and 16 th Centuries.....	77
Miriam TIMKOVÁ: Songs from the Village of Lazy pod Makytou in Karol Plicka's Transcriptions	104
Hana URBANCOVÁ: Midsummer Songs in Slovakia as Part of Slavonic Cultural Tradition	137

Profiles

Life Jubilee of Darina Múdra (Eva Veselovská)	151
---	-----

Reviews

Markéta Štefková: O hudobnom čase (Lubomír Chalupka).....	165
Ladislav Burlas – Renáta Beličová: Zvuk – problém hudobnej estetiky aj hudobnej pedagogiky (Jana Lindtnerová).....	167
Jana Belišová: Bašav, more, bašav. Zahraj, chlapče, zahraj : O piesňach slovenských Rómov (Hana Urbancová)	171

Reports

Music Institutions in Slovakia: Origin – Development – Mission – Perspectives – International Contexts, Bratislava, October 24, 2012 (Andrej Čepce).....	174
Music – Research – Contexts. Regional Musicological Conference, Jelšava, November 29, 2012 (Peter Ruščin).....	175

K VARIABILITE BALADY V ĽUDOVOM SPEVE¹

HANA URBANCOVÁ

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

ABSTRACT

The traditional Slovak repertoire includes two groups of ballads, differing in terms of genesis and development: ballads from the oral tradition, and ballads with a model in printed song sheets. The category of song type provided the starting point for a study of their variability, making it possible to follow the variational process in a broader circle of song variants. In three selected cases the author has been able to illustrate the forms in which the variational process affected several layers of the song structure, the textual poetics, and the musical style. Besides variational changes of the action and its episodes, there was also a regrouping of features relating to type and musical style, resulting from the song's adaptation to a different singing occasion. These changes prove that the ballad's variability is closely connected with the genesis and development of the song type and also with the social function of singing.

Keywords: ballad, folk singing, variational process, song type, medium

V tradičných európskych kultúrach sa sformovali dva základné typy naratívneho spevu: heroický (hrdinský) spev viazaný na stichickú formu a strofická balada.² S ďalšími žánrami naratívneho folklóru (mýtus, sága, legenda, povest', rozprávka atď.) ich spájajú spoločné témy, sužety a motívy, ktoré boli tiež prameňom spievaného príbehu. Heroický spev nadviazal na antickú tradíciu eposu a vo viacerých geograficko-kultúrnych areáloch (Balkán, východné Stredomorie, východná a severná Európa) vyústil do tradície veľkej spievanej epiky, ktorá sa v regionálnych podmienkach rozvinula do

¹ Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol prednesený na medzinárodnej interdisciplinárnej konferencii „Balada a baladické v literatúre a umení. Žáner balady v slovenskej literatúre 19. a 20. storočia a jeho presahy do iných umení,“ usporiadanej Ústavom slovenskej literatúry SAV v dňoch 3. – 4. mája 2012 v Bratislave.

² STOCKMANN, Doris (Hg.): *Volks- und Populärmusik in Europa*. (=Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 12.) Laaber : Laaber Verlag, 1992, s. 97.

piesňových žánrov hrdinského spevu (*bylina, duma, runa, rímur* atď.).³ Hoci genéza balady dodnes nie je plne objasnená, predpokladá sa, že vznikla v stredoveku zo synkretickej formy spevu a tanca.⁴ V ústnej tradícii balada prešla samostatným vývinom, ktorý je dokladom formovania piesňového žánru v podmienkach regionálnych kultúr. V regionálnych kontextoch sa vyvíjala odlišne nielen s ohľadom na typ kultúry, mentalitu a spôsob života, ale aj s ohľadom na prítomnosť či absenciu ďalších žánrov naratívneho spevu. Tam, kde dominovali žánre tzv. veľkej hrdinskej epiky, tam mala balada zúžený priestor na vývin; v kultúrach, v ktorých veľká hrdinská epika chýbala, balada tvorila ťažisko naratívneho spevu.⁵

Základom balady je naratívna funkcia – rozprávanie príbehu. Vo všeobecnosti balada spája v sebe prvky epiky, lyriky a drámy do jedného celku, ich hierarchia sa však mení podľa historických, kultúrnych aj autorských kontextov.⁶ Ľudová balada sa v európskych regiónoch diferencuje do viacerých žánrových modalít, ktoré sa odlišujú rozsahom vlastného epického jadra a podielom ďalších dvoch druhových zložiek – lyrických a dramatických prvkov. Vzhľadom na pretrvávajúcu otvorenosť definície európskych ľudových balád sa používa veľmi voľné vymedzenie: sú to „piesne s dejovým obsahom, odohrávajúce sa v dramatickej forme (dialógy) a koncentrujúce sa na jednu centrálnu rozpracovanú tému alebo na jeden ústredný konflikt“.⁷ Je to tým, že v regionálnych a národných kultúrach sa vyskytujú rôzne vývinové vetvy epických a naratívnych piesní, ktoré boli zjednotené pod spoločný názov „balada“ až dodatočne, prostredníctvom literárne orientovaných bádateľov v 18. storočí. Legendické piesne ako spievané príbehy zo života svätcov predstavujú samostatnú žánrovú skupinu, ale spolu s baladami tvoria súčasť spoločnej tradície naratívnych piesní, hoci niektorí bádatelia ich zahrňujú pod baladický repertoár.⁸

Podľa štylovej príbuznosti sa európske ľudové balady zoskupujú do niekoľkých teritoriálnych oblastí: románskej, anglicko-škótskej, škandinávskej, nemecko-holandskej, ruskej, južnoslovanskej a západoslovanskej. Spoločnú európsku tradíciu tvoria viaceré baladické typy a sujety, ktoré migrovali zásluhou putujúcich spevákov, tlačенých predlôh a kontaktov medzi etnikami. Národné repertoáre sú spracované do katalógov, ktoré umožňujú vyhľadávanie spoločných baladických námetov, sujetov a piesňových typov, čím slúžia na interetnickú komparáciu.⁹

Národné katalógy balád a ďalších naratívnych piesní predstavujú výsledok základnej evidencie piesňových typov podľa sujetov. Na jednej strane prináša ďalší výskum nové poznatky k repertoáru, ktorý stál v minulosti z rôznych príčin mimo systematickejšieho záujmu bádateľov (napr. legendické piesne), na druhej strane sa naše poznanie

³ STOCKMANN, Ref. 2, s. 98-112.

⁴ CHOMIŃSKI, Józef – WILKOWSKA-CHOMIŃSKA, Krystyna: *Pieśni*. (=Formy muzyczne 3.) Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1974, s. 113.

⁵ BURLASOVÁ, Soňa: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Scriptorium musicum, 2002, s. 9.

⁶ MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Litomyšl : Paseka, 2004, s. 37-39.

⁷ KOSOVÁ, Mária: Katalóg európskych balád. In: *Slovenský národopis*, roč. 18, 1970, s. 649.

⁸ STOCKMANN, Ref. 2, s. 105.

⁹ Prípravu národných katalógov koordinuje študijná skupina Kommission für Volksdichtung pôsobiaca pri medzinárodnej spoločnosti SIEF (Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore). Národné katalógy sú východiskom prípravy Katalógu európskych balád v budúcnosti.

obohacuje aj vďaka rozšíreniu metód výskumu (napr. porovnávanie motiviky textov, monografické štúdium piesňových typov, melodická typológia, mentálne obrazy a stereotypy v textoch, interetnický a areálový výskum). Osobitná pozornosť sa sústreďuje na štúdium variability a premien balady v priestorových a časových súradniciach. Variabilita poskytuje informácie k mnohým aspektom a podmienkam života balady, tak ako sa odrážajú v jej piesňovej štruktúre – v textoch aj v nápevoch.

Balada v ľudovom speve na Slovensku

Podobne ako v ďalších európskych krajinách aj na Slovensku sa balade venovala pozornosť od začiatku systematického záujmu o ľudovú pieseň – v porovnaní s inými piesňovými žánrami má u nás zbieranie a vydávanie balád najdlhšiu tradíciu. Najstaršie rukopisné zápisy slovenských balád pochádzajú z 18. storočia. Hoci prvé ukážky sú uverejnené už v prvej tlačenej zbierke textov slovenských ľudových piesní *Písne světské lidu slovenského v Uhřích* (1823, 1827), prvý rozsiahlejší súbor textov balád sa nachádza v druhom diele piesňovej zbierky Jána Kollára *Národné zpíevanky* (1834, 1835). Kompletné zápisy balád spolu aj s nápevmi sa síce publikovali už v zborníkových edíciách zo začiatku 70. rokov 19. storočia (1870, 1874), vo väčšom rozsahu boli uverejnené až vo viacdielnej zbierke *Slovenské spevy* (1880 – 1926).

Prvým samostatným vydaním slovenských ľudových balád je monograficky zameraná piesňová zbierka Karola Antona Medveckého *Sto slovenských ľudových balád* (1923), ktorá predstavuje u nás zároveň aj prvé materiálové vydanie venované jednému piesňovému žánru. Piesňová zbierka *Slovenské ľudové balady* (1948) od Márie Kolečányi prináša síce pokračovanie edícií piesňových textov bez nápevov, obsahuje však viaceré nové varianty. Prvou rozsiahlou zbierkou balád s celoslovenským záberom, v ktorej sa uverejnil dovtedy najväčší počet piesňových typov, sú *Slovenské ľudové balady* (1956) od Jiřího Horáka. Piesňová zbierka *Ľudové balady na Horehroní* (1969) od Sone Burlasovej vznikla v rámci monografického výskumu regiónu Horehronia. Okrem regionálneho obrazu žánru je jej osobitným prínosom prezentovanie piesňových typov prostredníctvom viacerých variantov. Príspevkom k interetnickým súvislostiam slovenských balád v západoeurópskej oblasti je *Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte* (1978) od Oresta Zilynského. Pokusom o vydanie prvej antológie je dvojdielna publikácia Sone Burlasovej *V šírom poli rokyta* (1982, 1984); nevýhodou tohto vydania bol obmedzený počet ukážok s kompletným záznamom textu aj nápevu.

Balada patrí na Slovensku k najviac reflektovaným piesňovým žánrom z pohľadu viacerých vedných disciplín – etnológie a folkloristiky, etnomuzikológie, literárnej vedy a histórie. Popri materiálových edíciách sa venovali vybraným problémom jej štúdia domáci autori aj bádatelia zo zahraničia, najmä zo susedných krajín (B. Beneš, S. Burlasová, L. Droppová, J. Horák, Z. Horáľková, J. Hvičš, B. Kálmánfi, M. Kerulová, J. Komorovský, M. Kosová, C. Kraus, E. Krekovičová, P. Liba, K. A. Medvecký, A. Melicherčík, K. Plicka, O. Sirovátka, M. Šrámková, S. Švehlák, O. Zilynskyj, Z. Zimová a ďal.). Soňa Burlasová zosumarizovala svoje dlhoročné systematické výskumy sloven-

skej ľudovej balady pri príprave národného katalógu naratívnych piesní.¹⁰ Katalóg zahŕňa slovenské balady a ďalšie naratívne piesne, zaznamenané na území Slovenska a v prostredí slovenských enkláv v zahraničí. V slovenskom repertoári bolo identifikovaných 11 tematických skupín, ktoré sa prostredníctvom tém a sujetov členia do jednotlivých piesňových typov. Paralelou katalógu je antológia *Slovenské ľudové balady* (2002) od tej istej autorky. Oproti starším vydaniám obsahuje aj ukážky legendických piesní. Prináša výber piesňových typov, zoradený podľa tematických skupín, pričom každý piesňový typ je zastúpený reprezentatívnou ukážkou.¹¹

Výskum legendických piesní po roku 1989 priniesol nové poznatky nielen k ďalším variantom, ale aj k novým sujetom a piesňovým typom slovenských naratívnych piesní, ktoré neboli zastúpené v katalógu.¹² Napriek publikovaným edíciám a materiálom vydaniam sa najväčšie množstvo rukopisných a zvukových záznamov balád v súčasnosti nachádza v zbierkových fondoch a archívoch viacerých inštitúcií, ale aj v rukopisných zbierkach súkromných zberateľov. Tento dosiaľ nepublikovaný materiál stojí k dispozícii na ďalšie štúdium.

Vznik balád západoeurópskeho typu, ku ktorým patrí okrem slovenskej aj česká, poľská a ukrajinská balada, sa hypoteticky kladie do 13. – 14. storočia, obdobie jej kultivácie sa spája s obdobím 16. – 18. storočia.¹³ Pri tvorbe a rozširovaní balád v minulosti zohrali dôležitú úlohu potulní muzikanti, študenti, remeselníci, vojaci, jarmoční speváci a žobráci, ktorí tieto piesne šíрили v mestskom aj rurálnom prostredí. V tradičnom dedinskom prostredí sa o ďalšie kultivovanie balád zaslúžili výrazné spevácke osobnosti s dobrými pamäťovými dispozíciami. Letákové tlače, pochádzajúce z produkcie domácich tlačiarň aj tlačiarň v susedných krajinách (Čechy, Morava, Maďarsko), znamenali dôležitý impulz pre vývin slovenských ľudových balád a legendických piesní najmä v 18. a 19. storočí.¹⁴

Na základe štúdia naratívnych piesní v slovenskom repertoári bola vymedzená definícia, ktorá sa viaže na územne a etnicky ohraničený materiál: „Slovenské ľudové balady sú epickými piesňami podávajúcimi dramatický príbeh s jedným ústredným konfliktom.“¹⁵ Z hľadiska druhovej skladby sa balady charakterizujú ako epicko-lyrické piesne so silným zastúpením dramatického princípu. Tomu zodpovedajú základné

¹⁰ BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. / Typenindex slowakischer Erzähllieder. Zv. 1–3.* (=Etnologické štúdie, zv. 2 – 4.) Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1998.

¹¹ V porovnaní s vydaním dvojdielnej publikácie *V šírom poli rokyta z rokov 1982 a 1984* antológia *Slovenské ľudové balady* z roku 2002 dôsledne uverejňuje zápisy textov spolu s nápevmi. Možno ju považovať za dosiaľ najreprezentatívnejšiu antológiu slovenských ľudových balád – v úvodnom texte sumarizuje všetky dovtedajšie výsledky výskumu a vo vyváženej podobe publikuje ukážky zo všetkých tematických skupín naratívnych piesní, zastúpených v slovenskom repertoári.

¹² URBANCOVÁ, Hana: *Mariánske legendy v ľudovom speve. Príspevok k typológii variačného procesu.* Bratislava : AEPRESS, 2007.

¹³ BURLASOVÁ, Ref. 5, s. 15.

¹⁴ DROPOVÁ-MARKOVIČOVÁ, Ľubica: Jarmočná pieseň v našej národnej kultúre. In: *Slovenský národopis*, roč. 8, 1960, s. 529-553. DROPOVÁ, Ľubica – KREKOVIČOVÁ, Eva: *Počúvajte paniny, aj vy mládenci... Letákové piesne zo slovenských tlačiarň.* Bratislava : Eterna; Ústav etnológie SAV, 2010.

¹⁵ BURLASOVÁ, Ref. 5, s. 12.

stavebné prvky v ich kompozícii, ktoré zohľadňujú funkciu rozprávača, reflexívne pasáže, monológy a dialógy.

Balady sa vo všeobecnosti sústreďujú na výnimočné príbehy. Odhaľujú vzťahy ľudí vo vypätých a krízových situáciách, v ktorých dochádza ku konfrontácii životných postojov a etických hodnôt.¹⁶ Sú to spievané príbehy strofickej formy, ktoré sa v slovenskom ľudovom speve spájajú s nápevmi viacerých historických štýlových vrstiev a regionálnych hudobných dialektov. Vo všeobecnosti sú balady svojou hudobnou zložkou situované na rozhranie medzi starou a novou piesňovou kultúrou. V tradičnom ľudovom speve nepoznajú princíp tzv. obecnej noty – spev piesne na putujúci alebo všeobecne rozšírený nápev. Výnimkou je spoločný melodický typ, ktorý spája viaceré piesňové typy balád,¹⁷ čím potvrdzuje fungovanie princípu putujúcej melódie vo vnútri jedného piesňového žánru.

Variačný proces a piesňový žáner balady

Variabilita patrí k substanciálnym znakom ľudovej piesne, tradovanej a rozširovanej prevažne ústnou formou. Premeny sú prirodzenou súčasťou jej existencie. Prebiehajú v časovom aj priestorovom rámci: odohrávajú sa v procese tradovania piesne cez viaceré generácie a tvoria súčasť jej teritoriálneho šírenia. Variabilita pomáha sledovať piesňový organizmus v procese zmien a prináša dôležité informácie k začleneniu piesne do rôznych kontextových súvislostí spevu.

Variačný proces v ľudovej piesni zahŕňa viaceré stupne zmien, ktoré sú výsledkom mnohých vplyvov. Rámcovo možno vymedziť niekoľko všeobecných tendencií, ktoré variabilitu piesne podmieňujú. Patria k nim: prednesové podmienky (tvorivá schopnosť spevákov, typ speváckej osobnosti, spevná príležitosť a situácie spevu), obsah a charakteristika celého piesňového fondu v lokalite a regióne (rozsah piesňového repertoáru, sústava piesňových druhov a žánrov, štýlové vrstvy) a tzv. ekologický kontext (geografické podmienky, historicko-spoločenské súvislosti, hospodársko-ekonomické podmienky, sociálno-kultúrne zázemie).¹⁸ K nim možno pripojiť ďalšie faktory: funkcie spevu (odvŕajúce sa od spevnej príležitosti), druhovú príslušnosť piesne (epický, lyrický, dramatický princíp) a majoritno-minoritné vzťahy.¹⁹ Sú to faktory, ktoré vo vzájomnej súhre podmieňujú špecifiká variačného procesu v konkrétnej piesni, piesňovom žánri, regionálnom štýle a pod.²⁰

Variabilitu možno sledovať osobitne v piesňových textoch a osobitne v nápevoch. Variačné postupy sa v nich realizujú síce odlišným spôsobom a v odlišnom materiáli, ale typologicky sa môžu zhodovať. Z tohto hľadiska sa rozoznávajú určité všeobecné typy variability, ktoré sa vymedzujú na základe rozsahu, stupňa a intenzity zmien

¹⁶ BURLASOVÁ, Ref. 5, s. 7.

¹⁷ BURLASOVÁ, Soňa: *Ludové balady na Horehroní*. (=Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry, zv. 2.) Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1969, s. 197.

¹⁸ GELNAR, Jiří – SIROVÁTKA, Oldřich: Faktory variačného procesu v lidové písni. In: *Slovenský národopis*, roč. 35, 1967, č. 2, s. 183-198.

¹⁹ URBANCOVÁ, Ref. 12, s. 114-122.

²⁰ BURLASOVÁ, Soňa: K variabilite ľudových piesní. In: *Lidová píseň, hudba a tanec. Místo, funkce, proměny*. Ed. Dušan Holý, Andrej Sulitka. Brno : Krajské kulturní středisko, 1987, s. 86-96.

a pomocou nich možno variačný proces charakterizovať (kontaminácia, deštrukcia, konštrukcia, mutácia, kontrakcia, fragmentarizácia a pod.).

Piesňovú štruktúru strofickej stavby variačný proces zasahuje v dvoch rovinách: vertikálnej a horizontálnej. V piesňových textoch sa pod vertikálnou variabilitou chápu zmeny v poradí strof a v ich nadväznosti; za horizontálnu variabilitu sa považujú zmeny, ktoré sa vyskytli vo viacerých piesňových variantoch medzi tými istými strofami alebo veršami piesne.²¹ V piesňových nápevoch možno sledovať vertikálne zmeny v podobe tzv. medzistrofických variácií – zmien, ktoré sa odohrávajú v nápeve pri ďalších strofách danej piesne. Horizontálne variácie sa zasa vzťahujú na zmeny medzi variantmi jedného melodického typu. Patria k nim aj zmeny medzi viacerými interpretáciami tej istej piesne v podaní rôznych spevákov alebo v podaní toho istého speváka po časovom odstupe, ktoré predstavujú tzv. akcidentálne variácie.²²

Hoci základné znaky variability majú všeobecný a univerzálny charakter, v jednotlivých piesňových žánroch sa môžu prejavovať špecificky. Piesňový žáner predstavuje kategóriu, ktorá je osobitne senzitívna na kontextové väzby, preto aj štúdium variability v jeho rámci musí zohľadniť jednak vonkajšiu, formálnu stránku variačných zmien, jednak príčiny a sémantické pozadie týchto zmien.

Balada je naratívnu piesňou s výrazným zastúpením epického princípu. Práve táto jej podstata sa stala faktorom, ktorý do určitej miery v baladách obmedzoval mieru a rozsah variability. Epické piesňové druhy podliehajú iným formám variability než lyrické piesne, v ktorých nie je dôležité poradie strof, vzájomné sklbenie epizód a logika deja tak, ako v baladách. V epických piesňach je následnosť strof pomerne záväzná a ak dochádza k prehodeniu ich poradia, často ide o strofy, ktoré svojím obsahom nemajú zásadný dosah na dej. Texty epických piesní, balád a legendických piesní vo všeobecnosti preukazujú malé rozpätie variačných zmien, využívajú len nepatrné obmeny slov a veršov. Pre epické piesne je skôr príznačné vypúšťanie určitých epizód a motívov, redukcia rozsahu textu piesne.²³ Radikálne skracovanie epických piesní môže spôsobiť ich premenu na lyrickú pieseň.²⁴ Všetky typy radikálnejších zásahov do textov balád znamenajú narušenie dominantného epického princípu a posilnenie ďalších dvoch druhových princípov – lyrického alebo dramatického – a spôsobujú zmeny v konfigurácii týchto princípov.²⁵

V baladách možno sledovať variabilitu v dvoch rovinách: z hľadiska sujetu a z hľadiska piesňového typu.²⁶ Variabilita sujetu spočíva zväčša v obmene, redukcii či rozšírení hlavných alebo vedľajších epizód príbehu. Sujet sa zvyčajne odvodzuje od dejovo najkompletnejších piesňových variantov. Realizuje sa prostredníctvom piesňového

²¹ HOLÝ, Dušan: Variační postupy v lidové písni a jejich proměňování. In: *O životě písně v lidové tradici. Variační proces ve folkloru*. Ed. Bohuslav Beneš. Brno : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1973, s. 19.

²² BURLASOVÁ, Ref. 20, 1987, s. 135.

²³ GELNAR – SIROVÁTKA, Ref. 18, s. 189.

²⁴ SIROVÁTKA, Oldřich: K variabilitě balady. Proměna balad v lyrické písně. In: *O životě písně v lidové tradici. Variační proces ve folkloru*. Ed. Bohuslav Beneš. Brno : Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1973, s. 77-91.

²⁵ URBANCOVÁ, Ref. 12, s. 105-106.

²⁶ Piesňový typ predstavuje variantnú skupinu piesní, ktorá zahrnuje blízke piesňové texty, pričom nápevy sa môžu líšiť podľa regionálno-lokálnych tradícií.

typu a jeho variačnej šírky, pričom táto šírka je zvyčajne ohraničená epickým, resp. naratívnym charakterom piesne. Variabilita piesňového typu môže ísť až za hranice druhového a žánrového ukotvenia piesne.²⁷ Variačný proces môže spôsobiť deštrukciu piesňového typu, ale aj vznik nového piesňového typu. Prostredníctvom piesňových typov sa dajú sledovať genetické aj typologické súvislosti v piesňovom materiáli, a síce bez ohľadu na to, či ide o vzťah písomných a ústnych foriem tradície, o internetnícké vzťahy či o relácie medzi konkrétnymi piesňovými variantmi.

V tradičnom speve sa vyskytujú dve skupiny balád, odlišné z hľadiska genézy: autochtónne typy (folklórna balada) a typy prevzaté z literárnej tradície a z iného sociálno-kultúrneho prostredia (folklorizovaná balada). Tieto dve skupiny balád sa odlišujú aj vo variabilite. Základom sledovania variačného procesu, ktorým prechádzajú, je komparácia – porovnávanie piesňových variantov, resp. verzií.

Pri porovnávaní verzií zaznamenaných výlučne z ústneho podania (folklórna tradícia) sa zvolil za model porovnávania najkompletnejší variant textu piesne, ktorý podľa možnosti najlepšie zodpovedal logickému priebehu deja (tzv. základný typ). Ostatné varianty sa potom chápali ako odchýlky – tak v zmysle zmnoženia niektorých motívov, ako aj v zmysle ich redukcie. Nepostupovali sme teda cestou vytvárania modelu ako zoskupovania viacerých variantov do ideálnej podoby.²⁸ Týmto spôsobom by sa mohli kumulovať v modeli vzájomne nezlučiteľné alebo zmnožené motívy, epizódy, ktoré sú výsledkom horizontálnych variačných premien piesňového textu.

Pri porovnávaní súboru variantov z ústnej tradície a súboru variantov z literárnej tradície (letákové tlače) slúžila ako základný model tlačaná verzia. Bolo to z toho dôvodu, že tlačaná verzia bola zároveň aj najkompletnejším variantom a – ako ukázali výsledky porovnávania – vo väčšine prípadov ústne verzie nielen chronologicky (historicky) predchádzala, ale bola priamo ich predlohou.²⁹ Tento spôsob komparácie umožňuje sledovať variačné zmeny, ktorým podliehala naratívna pieseň pri prechode z písomnej do ústnej tradície, kde buď existovala ako priebežne korigovaná písomnou formou, alebo sa ďalej rozvíjala nezávisle od tejto predlohy.

Variabilita piesňového typu a médium

Prostredníctvom troch vybraných piesňových typov zo slovenského repertoáru možno priblížiť šírku variačných zmien, ktorými balada v ústnej tradícii prechádzala. Kategória piesňového typu umožňuje sledovať variačný proces v širokom okruhu piesňových variantov. Pri sledovaní variability piesňového typu boli východiskom texty piesní a až druhotne sa zohľadnila ich väzba na určitý nápev, nápevový typ či hudobnosťlovú vrstvu.

²⁷ THOŘOVÁ-STIBOROVÁ, Věra: Kvalitativní proměny české lidové balady v posledních destiletích. In: *Český lid*, roč. 56, 1969, s. 139-144. ŠIROVÁTKA, Ref. 24. URBANCOVÁ, Hana: Vom Erzähl lied zur „Koleda“: Marien-Legendenlieder im slowakischen Weihnachtsrepertoire. In: *Musicologica Istropolitana III*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK, 2004, s. 147-197.

²⁸ HOLÝ, Ref. 21, s. 22.

²⁹ URBANCOVÁ, Ref. 12, s. 46-66.

Piesňové typy z ústnej tradície

Pieseň *Išli hudci horou* sa často uvádza ako klasický príklad folklórnej balady z najstaršej vrstvy slovenskej piesňovej epiky (Príloha, **Príklad 1A**). Téma balady vymedzená v katalógu naratívnych piesní pod názvom „Matka zaklaja dcéru na javor“³⁰ má mytologické pozadie: viaže sa na pôsobenie nadprirodzených síl a odráža ľudovú vieru v magickú moc slova. Balada obsahuje poetický motív premeny človeka na strom, z ktorého sa vyrobí hudobný nástroj, spievajúci ľudským hlasom. Na Slovensku patrí k najrozšírenejším ľudovým baladám a od druhej tretiny 19. storočia bola postupne dokumentovaná v 10 regiónoch: centrom jej výskytu je západné a stredné Slovensko s presahom na Gemer. K tejto balade bolo dosiaľ evidovaných okolo 70 slovenských variantov. Jej rozšírenie zasahuje aj územie Sliezska, Moravy a Čiech.³¹ Ukrajinské varianty sujetu sú pravdepodobne odvodené od samostatnej verzie, odlišnej od slovensko-moravsko-českej verzie (ktorá má podľa niektorých bádateľov slovenský pôvod).³²

Základom balady je strohý príbeh s nejasnou motiváciou konania, príznačný pre balady najstaršej vrstvy: (Matka posíla dcéru po vodu a keď sa dcéra s vodou nevráti včas, matka ju prekláje.)³³ Muzikanti si v lese vyhliadnu strom na výrobu huslí. Keď strom začnú stínať, prehovorí k nim hlasom dievčaťa, ktoré matka zakliala na javor. Dievča posíla muzikantov hrať pod matkine okno, aby jej pripomenuli hrou na husliach jej krutú kliatbu. Matka muzikantov odháňala, lebo aj tak už dlho žiali za svojou dcérou. (Matka pri hre muzikantov umiera.)

Výskyt balady na rozsiahlom území Slovenska a jej variabilita v regionálno-lokálnych podmienkach sa prejavujú vo zvýšenej variabilite textového incipitu. Na tomto základe sa sformovali dve variantné skupiny piesní. Jedna obmieňa vstupný motív putujúcich muzikantov (*Išli dvaja hudci, Šli hudci cez horu, Vandrovali hudci, Vandrovali žiaci, Idú hudci horou, Idú že len idú* atď.). Druhá, málo početná skupina vysúva do úvodu motív matky a jej kliatbu (*Mati dievča zháňa, Bola jedna mati*). Práve variant z tejto druhej skupiny je najstarším známym zápisom uvedenej balady – nachádza sa v zbierke Jána Kollára *Národné zpievanky* (1835).³⁴ Nemožno vylúčiť, že táto druhá skupina predstavuje staršie varianty, ktoré zastupujú samostatný piesňový podtyp. Koncom 19. storočia sa obidve variantné skupiny vyskytujú v zápisoch paralelne vedľa seba a v takejto koexistencii boli dokumentované v regióne Horehronia ešte na prelome 50. a 60. rokov 20. storočia.³⁵ Ak druhá skupina variantov umiestňuje motív matkinej kliatby do úvodu balady, kde tvorí

³⁰ BURLASOVÁ, Ref. 10, s. 55-58.

³¹ ŠRÁMKOVÁ, Marta – SIROVÁTKA, Oldřich: *Katalog českých lidových balad. I. Demonologické náměty. II. Legendární náměty*. Brno : Ústav slavistiky ČSAV, 1990, s. 15-20.

³² HORÁK, Jiří: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 18. BURLASOVÁ, Ref. 17, s. 43. ZYLINSKI, Orest: *Slovenská ľudová balada v interetnic-kom kontexte*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1978, s. 49.

³³ Epizódy deja, uvedené v zátvorke, v niektorých variantoch chýbajú, preto sa pre úplnosť uvádzajú ako variabilná časť sujetu.

³⁴ KOLLÁR, Ján: *Národné zpievanky. II. diel*. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 14-16.

³⁵ BURLASOVÁ, Ref. 17, s. 88-93.

súčasť expozície príbehu, prvá, početnejšia skupina variantov umiestňuje tento motív v podobe reminiscencie do epizódy stínania stromu, keď prehovorí dievčina zakliata na javor:

Bola jedna maťi,
mala ona Hanu.

Ona ju poslala
pre vodu studenu.

A tak ju zaklala,
bi kameňom stala.

Kameňom ňestala,
javorkom zelenim,
peknim premilenim.
(Závadka 1956)

Ňerubajte do mňa,
jako v hore do pňa.

Mňa maťi preklala,
na vodu poslala.

Na vodu poslala,
tak mi povedala.

Že bi drevom stala,
drevom javorovim,
listom omanovim.
(Polomka 1960)

Všetky slovenské varianty tejto balady si zachovali jadro príbehu. Odchýlky sa zokupujú prevažne teritoriálne a príbeh podstatne nemenia. Len malá skupina variantov prináša zásadnejšiu zmenu deja tým, že mení jeho vyústenie, pričom dokumentuje aj proces deštrukcie piesňového typu. Pre niektoré varianty je príznačné časové sprítomnenie deja, navodené využitím prítomného času v incipite, ktoré poslucháča vŕha priamo do deja (Liptov, Podpoľanie). Tieto varianty redukovú úlohu rozprávača a zdôrazňujú pasáže s priamym dialógom. Zriedkavo sa vyskytuje otvorený koniec príbehu, komponovaný ako návrat k úvodnému motívu putujúcich muzikantov (Liptov, Podpoľanie). Za novší vývinový nános možno považovať ojedinelú zmenu deja, ktorý sa končí žiaľom mládencov nad zakliatou dievčinou s tým, že pokračujú ďalej v hľadaní iného stromu na výrobu huslí (Turiec).

Motív zakliatia patrí ku kľúčovým epizodám balady. Vo variantoch sa však situačný rámec tohto motívu obmieňa, čím sa zvyšuje jeho tajomné pozadie. Len zriedkavo sa objaví príčina kliatby, ktorá uzemňuje tajomný príbeh na reálnejší základ: matka dievča preklala, lebo jej nenažalo trávu (Liptov), stretlo sa s milým (Tekov), neskoro prinieslo vodu (Podpoľanie). Časť variantov má v sebe zakomponované ponaučenie z príbehu, vyjadrené explicitne:

Chtorá dobrá maťi,
nak ňeklaje deti.
(Magurka 1961)

Beda tej materi,
ktorá deti klaje.
(Machulince [?])

Variabilnou súčasťou balady sú emočne vypäté motívy paralelizmov medzi korpusom husieľ a telom dievčaťa, ktoré sú zaujímavé aj z hľadiska lokálnej ľudovej hudobnej terminológie (*bičik* – sláčik, *podstánka* – hlava husieľ, *kolčoki* – kolíky a pod.). Objavujú sa v sekvencii o hre muzikantov pod oblokom matky. Tieto motívy sú vo variantoch buď celkom zredukované, alebo sú rozvinuté do početných enumerácií.

K najstabilnejším znakom balady patrí trojstupňová gradácia, spojená s epizódou stínania stromu. Skracuje sa len vo variantoch, ktoré celkovo redukovujú text a zhutňujú dej príbehu do podoby dramatickej skratky. V ojedinelom prípade sa tento prvok kompozičnej stavby rozšíril aj na ďalšie dve epizódy (muzikanti hľadajú strom na výrobu hudobného nástroja; muzikanti hrajú pod oknom matke), čím výnimočne dochádzalo k zdvojeniu princípu trojstupňovej gradácie v kompozícii jednej piesne.

Napriek tomu, že variabilita textov balady je pomerne vysoká, pohybuje sa vo vymedzenom okruhu, ohraničenom sujetom a logikou deja. Zriedkavo dochádza k nadmernej kumulácii motívov, a tým aj k obohateniu príbehu. V tomto prípade však pôsobí princíp vyvažovania kompozície: ak dôjde k rozšíreniu určitej epizódy, toto rozšírenie je kompenzované v danom variante piesne zároveň zúžením inej epizódy. Radikálne skracovanie deja balady (deštrukcia piesňového typu) súviselo s celkovým ústupom piesne zo živej tradície.

Balada si vo všetkých variantoch zachovala 6-slabičnú stavbu verša v dvojriadkovej, resp. s opakovaním v štvorriadkovej (len ojedinelo trojriadkovej) strofe.³⁶ Forma 6-slabičného verša je v starších štýlových vrstvách slovenskej ľudovej piesne základom fluktuácie textov a melódií, príznačnej najmä pre lyrické piesňové žánre. Táto 6-slabičná stavba a regionálny žánrový kontext spôsobili, že do textu balady sa vsúvali reflexívne motívy pochádzajúce z iných piesňových žánrov, najmä zo zbojníckych piesní a piesní z prírody (Liptov, Gemer). Tieto motívy (strofy) v balade zvyšujú podiel lyrických prvkov.

Podobne variabilná je aj hudobná zložka piesne (**Príklad 1B**), hoci väčšina variantov si zachováva základné kontúry spoločného melodického typu. Najviac rozšírený je melodický typ štvordielnej formy otvoreného aj uzavretého typu, ktorý využíva transpozíciu prvého dielu o terciu nahor (AA_v^3BA , AA_v^3BC). Hoci častejšie ide o variačne voľnejší vzťah medzi prvým a druhým dielom hudobnej formy, tektonický prvok posunu o terciu nahor medzi obidvoma dielmi je latentne prítomný vo väčšine nápevov tejto skupiny. Ak medzi prvým a druhým dielom prevláda vzťah odlišnosti, v tomto prípade sa často využíva princíp sekvencie o sekundu nadol medzi druhým a tretím dielom hudobnej formy (ABB_vA_v). Melodický typ charakterizuje oblúková melodika, ambitus stredného rozsahu a kvarttonálno-kvinttonálny základ. Tonálnu ambivalentnosť nápevov zvyšuje presun tonálneho centra medzi spodnou sekundou a základným tónom (VII–1), resp. medzi základným tónom a druhým stupňom (1–2), čím sa zvyšuje tonálna variabilita uvedeného melodického typu (**Príklad 1B**, varianty a–e).

Premený melodického typu v regionálno-lokálnych tradíciách dokladajú niekoľko variačných procesov: obmieňa sa archaická verzia nápevu, nápev sa adaptoval na regionálne štýly (ťahavý spev, viachlas, prvok zväčšenej kvarty a zväčšenej sekundy), v ojedinelých prípadoch splynul s vrstvou starej harmonickej piesne. Za novšie vývinové štádium možno považovať skupinu variantov, ktoré využívajú v štvordielnej forme uzavretého typu tektonický prvok transpozície prvého dielu o kvintu vyššie (AA_v^5BA), čím sa mení tonálny základ nápevu a rozširuje sa jeho ambitus (Novohrad, Gemer).

³⁶ Výnimkou je najstarší záznam tejto balady zo zbierky Jána Kollára (1835), kde je zapísaný síce v pravidelnom 6-slabičnom verši, ale bez členenia na strofy, čo zrejme spôsobila nepravidelnosť až absencia rýmových schém. Pozri: KOLLÁR, Ref. 34, s. 14–16.

Spoločný metricko-rytmický pôdorys symetrického typu zjednocuje väčšinu melodických variantov. Odchýlkou od tohto pôdorysu je presadenie descendenčného rytmu, ktoré sa vyskytuje v nápevoch tejto balady ako súčasť vokálneho štýlu predharmonických vrstiev (Gemer, Liptov, Záhorie). Ojedinelý trojdielny variant zo Záhoria (AA_v³B) predstavuje z tohto hľadiska prechodný typ (Príklad 1B, variant f), ktorý je kontamináciou obidvoch rytmických modelov – descendenčného (diel A) a symetrického (diel C). Za výraznú regionálnu adaptáciu balady možno považovať varianty z Liptova, ktoré splynuli s miestnymi melodickými typmi kvarttonálnej a kvinttonálnej vrstvy (Príklad 1B, variant h). Charakterizuje ich descendenčný rytmus a descendenčná melodika, zviazané v tomto regióne s piesňovými žánrami spevu v prírode. Regionálne nápevy z Liptova vzdialene spája s rozšíreným melodickým typom tejto balady prvok labilného tonálneho centra (spodného tónu tonálnej kostry, resp. základného tónu), ktorý je príznačný pre prechodné tonálne útvary.

Variabilita balady sa koncentruje do ohraničeného okruhu variantov, v ktorých sa obmieňajú jednotlivé komponenty textu a nápevu pri zachovaní identity piesňového typu. Fragmenty, ktoré terénny výskum zachytil, súviseli zväčša s nedostatočnou pamäťou speváka a s ústupom piesne z aktívneho spevu. Variačné premeny sú výsledkom zmien spojených s ústnou formou tradovania pri zachovaní pôvodnej funkcie spevu – rozprávania príbehu. Hoci terénny výskum dokumentoval baladu pri viacerých spevných príležitostiach neobradového aj obradového typu (svadba), jej naratívna funkcia vždy ostala zachovaná.

Pieseň *Išla Anička na trávu* je súčasťou staršej vrstvy ľúbostných balád (Príklad 2A). S predchádzajúcim piesňovým typom ju spája viacero spoločných znakov, ktoré sú dokladom príslušnosti k staršej vrstve naratívnych piesní. Téma „Žiarlivý mládenec zotne milej hlavu“³⁷ zaraďuje tento piesňový typ do širokej tematickej skupiny balád o ľúbostných vzťahoch. Príčina žiarlivosti ostáva vo všetkých variantoch zamlčaná, o to viac vynikne jej drastický záver – smrť milej sťatím hlavy. Kompozícia textu využíva princíp trojstupňovej gradácie (tri otázky – tri odpovede). Balada sa vyskytuje iba v niektorých regiónoch západného Slovenska (Záhorie, región Malých Karpát, Ponitrie, Považie) a na moravsko-slovenskom pomedzí. Na slovenskom území je evidovaná v 11 variantoch. Najstaršie známe varianty tejto balady pochádzajú z prelomu 19. a 20. storočia, ich najväčší počet bol zaznamenaný v prvej polovici 20. storočia.

Balada obsahuje strohý dej: Dievčina ide nažať trávu do vinohradu, kde mládenec pasie svojho koňa. Mládenec sa jej spytuje, či má frajera. Dievčina odpovie, že okrem neho nemá nikoho iného. Po opakovaní tej istej otázky odpovedá vždy rovnako, ale mládenec dievčine zotne hlavu šablou. Keď jej letí hlava dolu, ešte opakuje, že nemá iného. (Mládenec obviaže dievčine ranu a posiela ju domov.)

Zúženú variabilitu tejto balady dokladá stereotypný textový incipit s variačnou obmenou mena dievčiny (*Išla Kačenka na trávu*), v ojedinelom variante s motívom mládenca v úvode (*Ide Janko cez hory*). Variačný proces túto baladu zasiahol v dvoch líniách: jednak v podobe skrátenia piesňového textu, jednak v podobe jeho rozšírenia. Skrátené varianty redukovali trojstupňovú gradáciu a záverečnú epizódu. Rozšírené varianty vznikli pripojením nových textov v závere balady, ktoré voľne nadväzujú na

³⁷ BURLASOVÁ, Ref. 10, s. 276-278.

predchádzajúci dej motívmi ľubostných a zbojníckych piesní – ide o kontamináciu balady lyrickými piesňovými žánrami.³⁸

V baladách staršej vrstvy sa naturalizmy podieľali na dramatickom vystupňovaní deja. Za emocionálne vypätú epizódu v balade možno považovať hrôzostrašný motív v závere, ktorý sa vyskytuje v dvoch verziách: buď odťatá hlava opakuje odpoveď, že dievčina nemá nikoho iného, alebo žiarlivý milý ošetrí milej po stáťi hlavy ranu šatkou a posielal ju domov:

Kej jej už hlávka lecela,
ešče za milím volala:
Ej, nemám, nemám milého,
len ťeba, milí, samého.
(Dohňany 1947)

Vitáhel z pošvi šabličku,
odetal milej hlavičku.

A obvázal ju ručníčkom,
a posielal ju chodníčkom.

Ej, tašké moje idení,
keď je hlavička na zemi.
(Dolné Srnie 1959)

Všetky varianty zachovávajú 8-slabičný verš v dvojriadkovej strofe; štvordielny nápev túto dvojriadkovú formu rozširuje pomocou opakovania veršov na štvorriadkovú strofu. Hoci sa nápevy viažu na viaceré hudobnoštýlové vrstvy, obsahujú niekoľko spoločných znakov vo formovej štruktúre a v tvare melodiky, ktoré naznačujú spoločné melodické jadro (Príklad 2B). Varianty sa podstatnejšie odlišujú v metrico-rytmickom priebehu: zahŕňa párne aj nepárne metrum, jeho striedanie, descendenčný rytmus aj výskyt prvku jambického rytmu novouhorského typu. Rytmico-metrická zložka svedčí o prieniku rôznorodých hudobnoštýlových prvkov do spevu tejto balady v lokálnych tradíciách.

Okrem okruhu variability, ktorú dokumentoval predchádzajúci piesňový typ *Išli hudci horou*, táto balada prináša príklad žánrovej transformácie, založenej na zmene spevnej príležitosti a dominantnej funkcie spevu: epická pieseň s naratívnuou funkciou sa v speve pri práci v prírode zmenila na lyrickú pieseň s funkciou komunikácie na dialku – na trávnicu. V tomto novom funkcionálnom kontexte prešla mnohostrofická balada (11 – 12 strof) radikálnym skrátením textu na prvé dve strofy. Ponechal sa len vstupný, bezkonfliktný úvod a ďalší text, počnúc trojstupňovou gradáciou, bol vynechaný. Navyše, vstupný motív balady (žatie trávy) fungoval ako asociačný spoj k novej spevnej príležitosti (práca v prírode), ktorá zmenila tragický baladický príbeh na lyrickú ľubostnú pieseň. V kontexte piesňového žánru trávnic sa táto balada začlenila do okruhu sekundárneho repertoáru, dodatočne pričleneného k práci v prírode.³⁹

Na príklade mikroregionálnej tradície (oblasť Púchovskej doliny) možno ilustrovať, ako proces žánrovej transformácie podporila hudobná zložka piesne. Nápev balady, pôvodne v trojdobom metre, sa zmenil na melódiu ametrickej stavby so štýlový-

³⁸ V ukázkach balád z Prílohy sú kontaminácie inými žánrami vyznačené kurzívou.

³⁹ URBANCOVÁ, Hana: *Trávnicie – lúčne piesne na Slovensku: Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPress, 2005, s. 187-189.

mi znakmi spevu do dialky v akustických podmienkach horskej prírody (Príklad 2B, varianty a-b). Technika tejto premeny odhaľuje podstatu tzv. ťahavého spevu.⁴⁰ Významným prostriedkom regionálno-lokálnej adaptácie piesne bol viachlasný prednes. Začlenenie ľubostných balád do spevu pri práci v prírode bolo bežným prostriedkom, ako rozšíriť a obohatiť piesňový repertoár. Definitívna žánrová premena sa však realizovala až pomocou hudobnej zložky, resp. jedného jej parametra – časových vzťahov v štruktúre nápevu. Na prelome 50. a 60. rokov 20. storočia sa podarilo v tomto mikroregióne zdokumentovať paralelnú existenciu obidvoch verzií tohto piesňového typu: naratívnej balady aj ťahavej trávnicke.

Na premenu balád na krátke ľubostné piesne upozornili viacerí bádatelia, ktorí tieto zmeny spájajú s premenami piesňového žánru v druhej polovici 20. storočia.⁴¹ Na príklade piesňového typu *Išla Anička na trávu* možno ilustrovať nielen samotný proces žánrovej premeny textovej aj hudobnej zložky balád, ale aj príčiny tejto premeny, kotviace v zmene spevnej príležitosti piesne.

Piesňový typ s predlohou v letákovvej tlačí

Viacere piesňové typy balád majú predlohy v letákových tlačiach – predstavujú tzv. letákové piesne,⁴² ktoré prešli do ústnej tradície až dodatočne, resp. fungovali na pomedzí dvoch médií: písomného (tlačeného) a ústneho. Zo všetkých piesňových žánrov na Slovensku boli pod najväčším vplyvom letákových tlačí balady a legendické piesne. Ľudové balady staršej vrstvy ostali voči vplyvom letákových piesní rezistentné.⁴³ Letákové tlače však podstatne ovplyvnili formovanie novej vrstvy balád a prispeli k jej rozšíreniu novými piesňovými typmi.

Pieseň *Na hranici mesta nemeckého* patrí do novej vrstvy ľubostných balád sentimentálneho typu, ktoré sa šírili pomocou letákových tlačí (Príklad 3A). Téma „Spoločenské postavenie sa stáva prekážkou lásky“⁴⁴ zaraďuje túto pieseň do tematickej skupiny balád o ľubostných vzťahoch, pričom – v porovnaní s baladou *Išla Anička na trávu* – reprezentuje ich novšiu vrstvu. Balada je rozšírená v ojedinelých záznamoch vo viacerých regiónoch na západnom Slovensku (Záhorie, okolie Trnavy, okolie Trenčína, Ponitrie, Tekov), na rozhraní západného a stredného Slovenska (Hont), s presahom na severné Slovensko (Liptov).

Vzhľadom na predlohu piesne v letákových tlačiach, ktoré sa mohli ľahko šíriť na rozsiahlom území, je táto balada dokumentovaná len v malom množstve 9 variantov. Tento nízky počet záznamov nie je svedectvom o obmedzenom rozšírení tejto balady v ústnej tradícii. Je skôr dôsledkom nedostatočnej pozornosti, ktorú venovali na Slovensku zberatelia piesňového repertoáru s pôvodom v letákových tlačiach. Selektívny prístup k dokumentácii súvisí s konceptom ľudovej piesne, ktorý aplikovali pri svojej zberateľskej práci v teréne nielen príležitostní a amatérski zberatelia, ale aj profesionálni bádatelia. Pri tzv. genetickej definícii ľudovej piesne sa zaznamenával len

⁴⁰ URBANCOVÁ, Ref. 39, s. 190-191.

⁴¹ THOŘOVÁ-STIBOROVÁ, Ref. 27, s. 140; SIROVÁTKA, Ref. 24.

⁴² DROPOVÁ, Lubica – KREKOVÍČOVÁ, Eva: *Počúvajte panny, aj vy mládenici... Letákové piesne zo slovenských tlačiarň*. Bratislava : Eterna; Ústav etnológie SAV, 2010.

⁴³ DROPOVÁ-MARKOVÍČOVÁ, Ref. 14, s. 546.

⁴⁴ BURLASOVÁ, Ref. 10, s. 180-182.

piesňový repertoár, ktorý v tradičnom prostredí vznikol, pričom piesne iného pôvodu (tzv. umelé a pololudové) sa vylučovali. Iba niektorí zberatelia a bádatelia svoj záujem rozšírili na celý piesňový repertoár, ktorý v tradičnom prostredí fungoval bez ohľadu na pôvod piesní. Vďaka nim máme dnes k dispozícii záznamy letákových piesní aj z ústnej tradície.

Najstarší známy zápis uvedenej balady z ústnej tradície pochádza z 30. rokov 20. storočia, ďalšie ojedinelé záznamy pochádzajú z obdobia od 40. do 80. rokov. Do starších publikovaných edícií slovenských ľudových balád však táto pieseň zaradená nebola a jej prvá publikovaná ukážka pochádza až zo začiatku 80. rokov.⁴⁵ Letáková tlač s predlohou tejto piesne pod názvom *Historická píseň o hraběti Frindolinu* je doložená z produkcie tlačiarne v Skalici z roku 1878 s takmer totožným textovým incipitom *Na hranicích města německého*. Táto jarmočná balada sa širila na územie Slovenska z Čiech a Moravy, kde sa nachádzala na letákových tlačiarňach od polovice 19. storočia. Ide o umelú pieseň, ktorej autorstvo sa pripisuje Františkovi Haisovi (1818 – 1899), pražskému spevákovi a hudobníkovi, autorovi mnohých dobových populárnych pesničiek, ktorý pôsobil aj ako podomový obchodník s letákovými tlačami.⁴⁶

Dej sentimentálnej balady je zasadený do šľachtického prostredia. Tlačená predloha prináša najkompletnejšiu verziu príbehu: Bohatý gróf sa zamiluje do krásnej, ale chudobnej devy. Opustí ju však pre bohatú nevestu, ktorú si vybral primerane k svojmu stavu. Keď sa jeho milá dozvie, že si ide po svoju nastávajúcu, od žiaľu ochorie a zomrie. O polnoci sa grófovi vo sne zjaví jeho mŕtva milá a uisťuje ho, že mu odpustila. Gróf nadránom od výčitiek svedomia umiera (lúči sa so svojou manželkou a pred smrťou vysloví želanie, aby bol pochovaný spoločne so svojou mŕtvou milou).⁴⁷ Nadránom zvoní pohrebné zvony a zalúbený pár pochováajú do spoločného hrobu.

Ústne verzie balady sa vyskytujú v dvoch podobách textového incipitu, ktoré sa zoskupujú teritoriálne: *Na hranici mesta nemeckého* (západné Slovensko) a *Nedálekо mesta nemeckého* (Hont).⁴⁸ Porovnanie variantov z ústnej tradície odhalilo dva variantné okruhy balady. Jeden okruh je bližší verzii z letákového tlače, druhý okruh vykazuje väčšie odchýlky od tejto tlačenej predlohy. Potvrzuje to najmä horizontálna variabilita textov, t. j. sledovanie odchýlok v spoločných strofách piesní. Ide síce len o drobné zmeny v lexike a motívoch, ale aj tie potvrdzujú príslušnosť k dvom variantným skupinám balady, pričom druhý variantný okruh pôsobí ako čiastočne folklorizovaný, resp. adaptovaný na tradičné prostredie. To naznačuje, že buď má táto balada predlohu v dvoch odlišných variantoch letákových tlačí, z ktorých jedna mohla byť

⁴⁵ BURLASOVÁ, Soňa: *V šírom poli rokyta I. Balady a iné epické piesne*. (=Ľudové umenie na Slovensku, zv. 5.) Bratislava : Tatran, 1982, s. 81.

⁴⁶ VEČERKOVÁ, Eva: *Poslouchajte, mládenci a panny... aneb O české písni kramářské*. Brno : Moravské zemské muzeum, 1995, s. 15, 19. RYŠAVÁ, Eva: *Ženy v životě a tvorbě písničkáře Františka Haise*. In: HOLUBOVÁ, Markéta a kol.: *Obrazy ženy v kramářské produkci*. Praha : Etnologický ústav AV ČR, 2008, s. 7-16.

⁴⁷ Epizóda deja, uvedená v zátvorke, chýba v ústnych verziiach balady.

⁴⁸ Katalóg naratívnych piesní eviduje túto baladu pod druhým variantom textového incipitu (*Nedálekо mesta nemeckého*), ktorý je obsahovo zrozumiteľnejší. Pozri: BURLASOVÁ, Ref. 10, s. 180.

väčšmi adaptovaná na domáce prostredie, alebo sa táto balada šírila v dvoch fázach: spočiatku prostredníctvom letákov tlačí a po adaptovaní na tradičné prostredie sa ďalej šírila ústnou formou. Potvrďuje to aj rozdiel v interpretácii záverečného motívu balady: ak letáková tlač zdôrazňuje kresťanský motív vzkriesenia pre tých, ktorým sa zabráňovalo v pozemskej láske, verzie z ústnej tradície tento motív transformovali do podoby ponaučenia z príbehu:

Nyní leží spolu s Vilhelmínou,
Pod jednou zemí svatou skrytý,
Očekávaj blažené vzkříšení,
Až je vzbudí andělské zvuky.
(letáková tlač, Skalica 1878)

Tuto leží jeden pár pod zemou,
bohatý pán s chudobnou pannou,
ňedali im v sveťe tom milovať,
museli sa na druhý pobrat.
(Podhájska 1947)

V porovnaní s tlačnou verzou, ktorá je dlhšia (16 strof), varianty z ústnej tradície sa vyznačujú čiastočným skrátením textu (10 – 12 strof). Toto skrátenie však nemá vplyv na dej a jeho hlavné kontúry sú zachované. Strofy, ktoré speváci v tradičnom prostredí vynechali, možno rozdeliť do dvoch skupín. Prvú skupinu tvoria strofy, ktoré sú vo všetkých ústnych variantoch dôsledne vylúčené (12. – 14. strofa tlačenej predlohy). Z hľadiska základnej línie príbehu ide o vedľajšie motívy, ktoré nemajú dosah na dej a práve tie ľudový spevák považoval za nadbytočné. Patria k nim aj strofy s kresťanskými motívmi (motív posledného súdu, motív pokánia). Možno sa domnievať, že tieto prvky ľudový spevák zo svetskej balady vylúčil preto, že v tradičnom prostredí boli súčasťou iných žánrov naratívneho spevu – legendických piesní.

Druhú skupinu tvoria strofy, ktoré v ústnych variantoch chýbajú striedavo, t. j. v niektorých variantoch sa nachádzajú, z iných sú vypustené (5., 7., 8. strofa tlačenej predlohy). Je zaujímavé, že v tomto prípade ide o strofy, ktoré prispievajú k detailnejšiemu podaniu príbehu. Ľudový spevák však ako by túto detailnosť chcel eliminovať v prospech dramaticky koncentrovaného deja, čo pripomína balady staršieho typu. To znamená, že letákové piesne sa pri prechode do ústnej tradície v rurálnom prostredí čiastočne adaptovali na estetické normy a vkus, spojené so staršou vrstvou ľudových balád, pre ktoré bola stručnosť a rudimentárnosť deja príznačná.

Predlohy z letákových tlačí sa na tradičné prostredie adaptovali aj z jazykového hľadiska. Ústne verzie sú prispôbosené regionálno-lokálnym jazykovým dialektom, zachovali si však prvky čechizmov a predpisovných foriem slovenského jazyka, ktoré samy osebe indikujú pôvod piesne buď v literárnej (umelej, resp. pololudovej) predlohe, alebo v českej jazykovej predlohe.⁴⁹ Je príznačné, že súčasťou procesu jazykovej adaptácie bola aj zmena slov a slovných spojení, ktorá súvisela s nezrozumiteľnosťou určitých výrazov pre ľudového speváka (čechizmy, cudzie slová). V tomto procese vznikali buď nové významové obmeny, alebo významové deformácie, čo dokladajú aj ústne verzie piesne *Na hranici mesta nemeckého*.

⁴⁹ BENČÍKOVÁ, Ivona: Príspevok k štúdiu jarmočných piesní na Slovensku. In: *Slovenský národopis*, roč. 41, 1993, č. 1, s. 44-54.

Tlačené aj ústne verzie tejto balady i všetky jej varianty spája spoločná stavba textu: striedanie 10- a 9-slabičného verša v štvorriadkovej strofe. Letákové tlače obsahujú len text piesne. Väčšina variantov z ústnej tradície však bola zaznamenaná spolu s nápevom, ktorý umožňuje dotvoriť obraz o balade aj z hudobnej stránky. Porovnávanie ukázalo, že všetky nápevy balady sú variantmi spoločného melodického typu, ktorý je súčasťou najnovšej vývinovej vrstvy slovenských ľudových piesní (Príklad 3B). Patrí k nápevom tzv. západoeurópskeho typu, ktoré obsahujú viaceré charakteristické znaky, cudzie štýlovému základu tradičného slovenského ľudového spevu (predtaktie, nepárne metrum, široký ambitus, veľké melodické skoky, rozvíjanie melodiky v priestore pod základným tónom a pod.). Časť nápevov tejto štýlovej vrstvy sa šírila spolu s piesňami z letákových tlačí, zodpovedala stereotypom sentimentálnej melodiky a obsahovala idiomy triviálnej melodiky.⁵⁰ Ak v prípade piesňových textov uvedenej balady išlo o proces estetickéj a jazykovo-sémantickej adaptácie, melodické varianty tejto balady dokumentujú proces hudobnej adaptácie (striedanie párneho a nepárneho metra, zúženie širokého ambitu nápevu, výmena predtaktia za ťažkú dobu atď.).

Uvedená balada ilustruje variačný proces pri prechode piesne medzi dvoma odlišnými typmi médií: medzi tlačeným textom a spievaným slovom, medzi písomnou a ústnou tradíciou. Tlač v úlohe predlohy ústnych verzií je len jedným špecifickým prípadom ich vzájomných vzťahov.⁵¹ Variabilita tejto balady je dokladom procesu folklorizácie pôvodom autorskej predlohy, ktorá po začlenení do ústnej tradície začne podliehať variabilite, príznačnej pre ústne formy tradovania a rozširovania piesní. Jednotlivé ústne varianty balady dokladajú vždy určité štádium tohto procesu. Zahŕňajú redukciu piesňového textu, jazykovú adaptáciu, zmeny v sujete a odlišný výklad niektorých epizód deja. Variačný proces v tomto prípade dokumentuje presuny piesne nielen medzi dvoma odlišnými výrazovými systémami, ale aj medzi odlišnými sociálno-kultúrnymi prostrediami.

Pomocou variability možno sledovať dva procesy, pre ktoré folkloristika a etnomuzikológia nemecko-rakúskeho okruhu zaviedli dva samostatné termíny: „Umsingen“ a „Zersingen“.⁵² Tieto dva termíny sa vzťahujú rovnako na textovú aj na hudobnú zložku piesne. Pojem „Umsingen“ označuje variabilitu piesne z hľadiska regionálnych, lokálnych a individuálnych znakov, teda variačný proces, ktorý nerozkladá typovú a žánrovú homogenitu piesní, ale je prirodzenou súčasťou života ľudovej piesne v ústnej tradícii za relatívne stabilných funkcionálnych podmienok spevu. Tento typ variability je obrazom flexibilitnosti piesňovej štruktúry, ale spravidla neprekračuje určitú variačnú šírku. Pri zmene kontextových väzieb piesne (zmena v hierarchii sociálnych funkcií piesne, presun k typovo odlišnej spevnej príležitosti a spevnej situácii, zmena kate-

⁵⁰ KARBUSICKÝ, Vladimír: *Mezi lidovou písní a šlágrem*. Praha : Supraphon, 1968.

⁵¹ MEIER, John: *Kunstlied im Volksmunde*. Halle : M. Niemeyer, 1906. MELICHERČÍK, Andrej: Funkcia nefolklornej piesne v dedinskom prostredí. In: *Národopisný zborník*, roč. 8, 1947, č. 2, s. 69-80. LINDER-BEROU, Waltraud: *Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit? Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied*. Frankfurt am Main : Verlag Peter Lang, 1989.

⁵² MEIER, Ref. 51. WIORA, Walter: Systematik der musikalischen Erscheinungen des Umsingens. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, roč. 7, 1941, s. 128-195. DANCKERT, Werner: *Das Volkslied im Abendland*. Bern – München : Francke, 1966.

górie interpreta, presun piesne do iného sociálno-kultúrneho či etnického prostredia a pod.) dochádza k variačným premenám, ktoré zasahujú hlbšie do piesňovej štruktúry a spôsobujú jej zásadnejšie premeny. Pomocou tohto typu variability, označovanej ako „Zersingen“, sa sleduje prechod umelej piesne do ústnej tradície v ľudovom prostredí, ktorý smeruje k redukcii, prípadne až k rozkladu jej pôvodného tvaru. Konečnou fázou tohto procesu je deštrukcia piesne, zapríčinená pamäťou speváka.

Slovenský repertoár naratívnych piesní obsahuje dve základné skupiny balád, odlišné z hľadiska genézy a vývinu: typy z ústnej tradície (folklórna balada) a typy s predlohou v letákových tlačiarach (folklorizovaná balada). Východiskom štúdia ich variability bola kategória piesňového typu, ktorá umožnila sledovať variačný proces v širokom okruhu piesňových variantov. Na troch vybraných príkladoch pochádzajúcich zo staršej aj novejšej vrstvy slovenských balád bolo možné ilustrovať, v akých podobách variačný proces zasahuje do viacerých vrstiev piesňovej štruktúry, do poetiky textov a hudobného štýlu. Dochádza pritom nielen k variačným obmenám sujetu a jeho epizód, ale aj k preskupovaniu žánrovo-druhových znakov, ktoré sú výsledkom adaptácie piesne na konkrétne podmienky spevu. Hudobná zložka balád prináša obraz o historicko-vývinových, regionálno-lokálnych a funkcionálnych obmenách nápevu, ktorý sa spravidla šíril v spojení s určitým piesňovým typom a sujetom. Poukazujú na skutočnosť, že variačné premeny určitého melodického typu nepostupovali lineárne, ale difúzne, pričom ich súčasťou boli aj prechody na úroveň archaickejších foriem hudobného myslenia. Všetky tieto premeny dokladajú, že variabilita balady úzko súvisí nielen s genézou a vývinom piesňového typu, ale aj s regionálnym a funkcionálnym kontextom piesne.

Štúdia je výstupom operačného programu Výskum a vývoj pre projekt Európske dimenzie umeleckej kultúry Slovenska (ITMS: 26240120035).

Resumé

ON THE VARIABILITY OF THE BALLAD IN FOLK SINGING

This paper aims to draw attention to the importance of the variational process, which in the traditional setting ensured the vitality of the ballad and its capacity to adapt to the particular requirements of singing. Reliance has been placed on methods of researching the variational process in the folk song (in its textual and musical components) which have been elaborated in Central European folkloristics and ethnomusicology (Moravian and Slovak school, German-Austrian school). At the same time, the author has applied procedures which she herself came to favour during her study of the variability of song structure in relation to the traditional written and oral forms.

The traditional Slovak repertoire includes two groups of ballads, distinct in terms of their genesis and development: types from the oral tradition (folklore ballads), and types with a model in printed song sheets (folklorised ballads). The category of song type provided the starting-point for a study of their variability, making it possible to track the variational process in a wide circle of song variants. In comparing versions recorded exclusively from oral transmission (folklore ballad), a fundamental model was chosen: the most complete variant of the text of the song, which corresponded best to the logical progress of the action (the so-called fundamental type). Other variants were subsequently regarded as deviant forms. In comparing a group of variants from oral tradition with a group of variants from the literary tradition (song sheets), the printed version served as the fundamental model. The printed version was also the most complete variant of the given song type, and in the majority of cases it not only preceded the oral versions chronologically (historically) but was also their direct model.

In three selected cases of secular ballads this has been illustrated, showing the forms in which the variational process affected several layers of the song structure, textual poetics, and musical style. The selection took account of both the folklore ballad and folklorised ballad: attention was focused on song types coming from the older and more recent developmental layers of ballads which contain a mythological theme (*Išli hudci horou*) or a love theme (*Išla Anička na trávnu, Na hranici mesta nemeckého*). Tracking the variability of the chosen song types showed that it involved not only variational changes of the subject and its episodes (extension, reduction, destruction etc.) but also a regrouping of the genre-type features, resulting from the ballad's adaptation to a different singing occasion (e.g. changing a ballad to a lyrical work song). The ballad tunes, which were firmly attached to historical style layers and regional dialects, also progressed through an analogous variational process. This highlights the fact that the variational changes of a certain melodic type proceeded not in a linear but rather in a diffused manner: there were even transitions to the level of more archaic forms of musical thinking. These transformations prove that the variability of the ballad is connected not only with the genesis and development of the song type but also with the regional and functional context of performance. Having tracked the stable and variable elements, the results indicate that the variational process on the one hand preserves the homogeneity of the song genre while on the other hand causing its decomposition, which may culminate in a change of the song's genre profile.

PRÍLOHA

Príklad 1A: Balada *Išli hudci horou* a jej textové varianty:

Variant II (obmena)	Variant I (základný typ)	Variant III (deštrukcia typu)
Záblatie, spev M. Zajacová (nar. 1906), zápis J. Kováčová 1974, RÚHV 41321	Slatinské Lazy, spev Z. Chovancová (nar. 1894), zápis J. Kováčová 1972, RÚHV 38087	Partizánska Lupča, spev K. Holá (nar. 1916), zápis F. Polczek 1961, RÚHV 38087
1. /:Vandruvali hudci,:/	1. /:Išli hudci horou,:/	1. /:Idu hudci horou,:/
/:trié švární mládenci.:/	/:horou javorovou.:/	/:samou javorovou.:/
2. /:Vandruvali horú,:/		
/:horú javorovú.:/		
3. /:Prví raz obešli,:/		
/:javora nenašli.:/		
4. /:Druhí raz obešli,:/		
/:javora nenašli.:/		
5. /:Tretí raz obešli,:/	2. /:Našli oni drevo,:/	
/:tam javorček našli.:/	/:drevo javorovo.:/	
6. /:Ked ho oni našli,:/		
/:začali ho rúbat.:/		
	3. /:To je drevo krásno,:/	
	/:na husličke hlasno.:/	
	4. /:To si mi zotníme :/	
	/:a domou vezníme.:/	
7. /:Prví raz zatali,:/	5. /:Prví raz zataľi,:/	
/:do kože zatali.:/	/:íverčok zotali.:/	
8. /:Druhí raz zatali,:/	6. /:Druhí raz zataľi,:/	
/:krv im viskočila.:/	/:do krvi preťali.:/	
9. /:Tretí raz zatali,:/	7. /:Tretí raz zataľi,:/	
/:javor prehovoril.:/	/:drevo prevravelo.:/	
		2. /:Ňerubajte do mňa:/
		/:ako v hore do pňa.:/
10. /:Neni som ja drevo,:/	8. /:Ňeni som ja drevo,:/	3. /:Veď ja som nie cera:/
/:drevo javorovo.:/	/:drevo javorovo.:/	/:v hore virastena.:/
11. /:Ale som ja dieuča,:/	9. /:Ale som ja diouča:/	4. /:Ale som ja cera:/
/:od manki zaklano.:/	/:z domu richtárovo.:/	/:pana richtarova.:/

Variant II (obmena)

12. /:Ked som kravi pásla,:/
/:manka ma zakľála:/

13. /:Bodaj si, céra má,:/
/:javorom ostala:/

14. /:Ked ma máte rúbat,:/
/:naraz ma zetnite:/

15. /:A z toho javora:/
/:huslički si spraute:/

16. /:A mojej mamičke:/
/:pod okienkom hrajte:/

17. Ah, nehrajte, hudci,
nehrajte, nehrajte,
/:a mne žal nerobte:/

18. /:Šag já ho dosti mám,:/
/:ked Anički nemám:/

Variant I (základný typ)

10. /:Manka ma zakľála,:/
/:bi kameň ostala:/

11. /:Kameňom meravím,:/
/:drevom javorovím:/

12. /:Ta vi, hudci, chojťe,:/
/:pred mej manki dvere:/

13. /:A tak jej zahrajte,:/
/:žiaľik jej dodajte:/

14. /:Toto sa husličke:/
/:z tej tvojej ďioučičke:/

15. /:A tento bičičok:/
/:z jej bielih ručičuok:/

16. /:A táto podstánka:/
/:tá jej biela hláuка:/

17. /:A tieto strunočke:/
/:jej žlté vlásočke:/

18. /:A tieto kolčoke:/
/:jej biele prštoke:/

19. /:Ta vi, hudci, chojťe,:/
/:žiaľik mi ňerobte:/

20. /:Dost' ho ja veľkí mám,:/
/:že ja ďiouki ňemám:/

21. /:Že som ju zakľála,:/
/:bi kameň ostala:/

22. /:Kameňom meravím,:/
/:drevom javorovím:/

Variant III (deštrukcia typu)

5. /:Čo ma mať zakľála,:/
/:po vodu poslala:/

6. /:Idu hudci horou,/
/:samou javorovou:/

Príklad 2A: Balada *Išla Anička na trávu* a jej textové varianty:

Variant II (rozšírený typ)

Sobotište, spev M. Čedrlová,
zápis E. Hula 1924, RÚHV
3599

1. /:Išla Anička na trávu,;/
/:do vinohradu, do sadu.:/
2. /:Pásol tam Janko koničky,;/
/:nažal Aničke trávičky.:/
3. /:A keď jej nažal, naviazal,;/
/:ej, tak sa on jej opýtal.:/
4. /:Povedz, Anička, po prvé,;/
/:máš ty frajera, lebo nie.:/
5. /:Nemala som ja žiadneho,;/
/:len teba, Janko, samého.:/
6. /:Povedz, Anička, po druhé,;/
/:než ti hlavenku odrúbem.:/
7. /:Jaj, nemala som žiadneho,;/
/:teba, Janičko, samého.:/
8. /:Povedz, Anička, po tretí,;/
/:než ti hlavenka odletí.:/
9. /:Jaj, nemám, nemám
žiadneho,;/
/:teba, Janičko, samého.:/
10. /:Vytiahol z pošvy šablenku,;/
/:odťal Aničke hlavenku.:/
11. /:Poviazal jej hu ručníčkom,;/
/:poslal ju domov chodníčkom.:/
12. /:Jaj, horké moje idení,;/
/:keď je hlavenka na zemi.:/

Variant I (základný typ)

Dolné Srnie, spev J. Polasek
(nar. 1883), zápis F. Poloczek
1959, RÚHV 21580

1. /:Išla Anička na trávu,;/
/:do vinohradu, do sadu.:/
2. /:Postretla ona Janička,;/
/:čo tam napásal konička.:/
3. /:Ej, povec, povec, má milá,;/
/:kerého ti máš frajera.:/
4. /:Ej, nemám, nemám iného,;/
/:teba, Janičko, samého.:/
5. /:Ej, povec, povec po druhé,;/
/:lebo hlavičku odrúbem.:/
6. /:Ej, nemám, nemám iného,;/
/:teba, Janičko, samého.:/
7. /:Ej, povec, povec, po trecí,;/
/:lebo hlavička odlecí.:/
8. /:Ej, nemám, nemám iného,;/
/:teba, Janičko, samého.:/
9. /:Vitáhel z pošvi šabličku,;/
/:odetal milej hlavičku.:/
10. /:A obvázal ju ručníčkom,;/
/:a posielal ju chodníčkom.:/
11. /:Ej, tašké moje idení,;/
/:keď je hlavička na zemi.:/

Variant III (redukovaný typ)

Brezová pod Bradlom, spev
A. Gabrižová (nar. 1924),
zápis O. Kovačičová 1964
(1986: 52)

1. /:Ide Janenko cez hory,;/
/:nese Kačenku na koni.:/
2. /:Pýta sa jej on prvý raz,;/
/:máš-li frajera, či nemáš.:/
3. /:Nemám, Janenko, iného,;/
/:len teba, duša, samého.:/
4. /:Opýtal sa jej po tretí,;/
/:tvoja hlavička odletí.:/
5. /:Vytiahel z pošvy šabličku,;/
/:odetal milej hlavičku.:/

Variant II (rozšířený typ)

Variant I (základný typ)

Variant III (redukovaný typ)

13. /:Odkážte mojej materi,:/
/:nech ma nečaká k večeri,:/

14. /:Ani na zajtra k obedu,:/
/:lebo ma vešať povedú,:/

15. /:Kade Anička nesená,:/
/:tade ružička červená,:/

16. /:Kade Janičko vedený,:/
/:tade rozmajrín zelený,:/

6. /:Tu máš, Kačenko neverná,:/
/:žes bola taká falešná,:/

Príklad 3A: Jarmočná balada *Na hranicích mesta německého* a textový variant z ústnej tradície:

Variant I (predloha)

Variant II (odvođený typ)

Historická píseň o hraběti Frindolínu. V Skalici u dědičů J. Škarnicla 1878 (Droppová – Krekovičová 2010: 433-434)

Podhájska (okr. Nové Zámky), spev M. Valachy (nar. 1929), zápis B. Valáštan 1947, RÚHV 9308

1. Na hranicích města německého,
Stojí tam skvostný hrad na skále,
V němž hrdinská rota v kole pjeje,
Kdež přebýval Frindolín hrabě.
2. Podél hradu malý potok plyne,
Teče voda velmi ztichounka,
Mezi skály v překrásném údolí,
Stojí chaloupečka malinká.
3. V té chaloupce dívka přebývala,
Nejkrásnější z toho údolí,
Ta se Vilhelmína jmenovala,
Nejchudší však byla z vůkolí.
4. Hrabě Frindolín ji zamiloval,
Hořel pro ní láskou nejprudší,
To si ale nepřipamatoval,
Že se pro jeho stav nesluší.

1. Ňedaľeko mesta německého,
stojí tam krásny hrad na skale,
a tam dole biela ruža kvitňe,
prebýva tam Frindolín v hrade.
2. A pod hradom tečie voda mutná,
teče ona veľmi zľichúčka,
a tam dole, f tom krásnom údolí,
stojí tam chalúпка maličká.
3. V tej chalúpkce cérka prebývala,
bola ona veľmi chudobná,
Vilhemia menovaná bola,
f tom údolí najkrajšia bola.
4. Frindolín sa do nej zamilovau,
a to z lásky jeho največšej,
aňi sa on ňerozpamatoval,
že je dieuča preňho nesľušné.

Variant I (predloha)

5. Uznat ji však za nevěstu sprostnou
Hrabě Frindolín se zastyděl,
Vilhelmínu v jejím krásném věku
Opustil, by ji víc neviděl.
6. Vybral sobě z rodu šlechtného
Spanilou a sličnou nevěstu,
S ní se oddal k stavu manželskému,
Vydal se hned pro ni na cestu.
7. Vilhelmína jak to uslyšela,
Hned velkou bolestí omdlela,
Pak do velké nemoce upadla,
Až konečně hořem zemřela.
8. Frindolín svůj sňatek slavně strojil,
Na to strašná noc mu nastala,
Však se ale nad tím pozastavil,
Že ta dívka pro něj zemřela.
9. Dříve než se půlnoc přiblížila,
Svědomy mu ani spát nedá,
A než dvanáctá hodina bila,
Zjeví se mu postava bledá.
10. Bylať jest to mrtvá Vilhelmína,
V rouše bílém celá oděná,
Tiše kráčí k loži Frindolína,
Z ní zavála zima studená.
11. Jen se netrap, praví hlasem temným,
Že jsem já tvou vinou zemřela,
Odpustila jsem ti dávným časem,
Když se duše s tělem loučila.
12. Požívej zde času blaženého,
V náručí tvé věrné manželky,
A když přijdeš před trůn nejvyššího,
On ti na věčnosti odpustí.
13. Frindolína vnitřní bolest jala,
Leč doufal boží odpuštění,
Dříve než se noc s dnem rozdělila,
Vzal hořem života skončení.

Variant II (odvozený typ)

5. Vybrau si on z rodu bohatého,
krásnu a spaňilú ňevestu,
a oddau sa stavu manželskému
a vybrau sa pre ňu na cestu.
6. Vilhemia keď sa dozvedela,
hneď od žiaľu zomretá bola,
a do takej ňemoci upalla,
až koňečne ona zomrela.
7. Frindolín si na své lůzko líhal,
svedomie mu aňi spať ňedá,
uđerila dvanásta hoďina,
zjaví sa mu postava bledá.
8. A to bola mŕtva Vilhemia,
v bielom rúchu odiata bola,
tíško kráča k lóžku Frindolína,
jeho triasla zima studená.
9. Ňeľakaj sa, milý Frindolíňe,
že som pre tvú vinu zomrela,
ja som ti to dávno odpustila,
keď sa duša s ťelom lúčila.

Variant I (predloha)

14. Ty poslední slova jeho byly:
Žádám si s ní býti pod zemí.
Pak jsa smířen s svojí věrnou chotí,
Skonal mezi svými dvořany.
15. Ihned na to temně zvony zněly
Z věže hradu Frindolínova,
Až donesli na místo rakev,
Poddaní věrní svého pána.
16. Nyní leží spolu s Vilhelmínou,
Pod jednou zemí svatou skrytý,
Očekávaj blažené vzkříšení,
Až je vzbudí andělské zvuky.
Konec.

Variant II (odvozený typ)

10. Zavčas rána smutně zvony zvoňia,
a to v městě Frindolínovom,
na cintore nové hroby stoja,
oplakáva rodina celá.
11. Tuto leží jeden pár pod zemou,
bohatý pán s chudobnou pannou,
ňedali im v sveťe tom milovať,
museli sa na druhý zobrat.

Príklad 1B: Balada *Isli hudci horou* a jej melodické varianty:

a) Tisovník, Slovenské spevy I, 1972: 164

(Andantino)

I - šli hud-ci ho - rou, i - šli hud-ci ho-rou, ho - rou ja - vo-ro-vou, ja-vo-ro - vou.

b) Podkonice, B. Bartók: Slovenské ľudové piesne I, 1959: 373-374, 376

Tempo giusto

Van-dro - va-li hud - ci, van - dro - va-li hud-ci, ti šva - mi šu-haj - ci, ti šva - mi šu-haj - ci.

c) Vieska-Bezdedov, RÚHV 24025

$\text{♩} = 56$

Van - dro - va - li hud - ci, van - dro - va - li hud-ci, tria švá - mi mlá-dzen - ci, tria švár - ni mlá - dzen - ci.

d) Slatinské Lazy, RÚHV 38087

$\text{♩} = 116$

I - šli hud-ci ho - rou, i - šli hud-ci ho-rou, ho-rou ja-vo-ro-vou, ja-vo-ro - vou.

e) Stará Huta, RÚHV 14939

I - šli hud-ci ho - rou, i - šli hud - ci ho-rou, ho - rou ja-vo-ro-vou, ja - vo-ro - vou.

f) Kútov, Slovenské spevy V, 1981: 126

Adagio

Van-dro - va - li hud - ci, van-dro - va - li krás - ni mua-den - ci.

g) Kokava nad Rimavicou, RÚHV 2034

[Volne] Largo

Van-dro - va - li hu - dei, van-dro - va - li tria švár-ni mlá - d'en - ci, tria švár-ni mlá - d'en - ci.

h) Liptovské Sliace, RÚHV 24412

$\text{♩} = 69$

I - šli hud-ci ho-rou, ho-rou ja - vo - ro-vou, i - šli hud-ci ho-rou, ho-rou ja - vo - ro-vou.

Príklad 2B: Balada *Išla Anička na trávu* a jej melodické varianty:

a) Dohňany, S. Burlasová 2002: 106

$\text{♩} = 120$

I - šla Ka - čen - ka na trá - vu, i - šla Ka - čen - ka na trá - vu, do ví - no - hra - du, do ví - no - hra - du, do sa - du, do sa - du, do sa - du.

b) Mestečko, RÚHV 21927

♩ = cca 68

I - šla A - ni - čka na trá - - - vu, i - šla A - ni - čka na trá - - - vu.

do vi - no - hra - du, do vi - no - hra - du, do sa - - - du, do sa - - - du.

c) Záblatie, RÚHV 41206

$\text{♩} = 176$

A - ni - šla i - šla A - ni - ška na trá - vu,
do vi - no - hra - du, do sa - du, do sa - du.

d) Sobotište, RÚHV 3599

Mierne – rubato

The musical score is written on two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody, also in treble clef and one flat key signature, with a common time signature. The lyrics are written below the notes.

l - šla A - nič - ka na trá - vu.
do ví - no - hra - du, do sa - du,
vi - no - hra - du, do sa - du,
do ví - no - hra - du, do sa - du.

Príklad 3B: Melodické varianty jarmočnej balady *Na hranicích města německého* z ústnej tradície:

a) Důbravka, A. Elscheková 2006: 98

$\text{♩} = 140/27^{\text{th}}$ (20th)

Na hra - ní - ci mje - sta ne - me - cké - ho, krás - ni hrad na ska - le, v ňom hr -
din - ská lás - ka v te - le pe - je. pre - bí - va v ňom Frin - do - lin hra - bě.

b) Podhájska, RÚHV 9308

Ně - d'á - le - ko me - sta ně - mec - ké - ho, krás - ny hrad na ska - le, a tam do - le
bie - la ru - ža kví - tře. pre - bý - va tam Frin - do - lin v hra - dře.

c) Dechtice, RÚHV 9968

$\text{♩} = 84$

Na hra - ní - ci mes - ta ne - mec - ké - ho, krás - ny hrad na ska - le, ko - lo
hra - du bie - la ru - ža kvít - ne, tam pre - bý - va Frin - do - lin hra - dc.

BALADA G MOL E. H. GRIEGA V KONTEXTE VÝVOJA KLAVÍRNEJ BALADY¹

MARKÉTA ŠTEFKOVÁ

Doc. Markéta Štefková, PhD., Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava; e-mail: marketa.stefkova@savba.sk; marketa.stefko@gmail.com

ABSTRACT

This paper aims to highlight certain features of the use of the ballad genre and poetics in music, with particular reference to the piano literature of the 19th century. Based on a definition of epic, lyrical and dramatic poetics in literature, their analogies in the field of music have been indicated also. After close consideration of the genesis and formation of the piano ballad genre, attention is focused on the *Ballade in G minor* op. 24 by the Norwegian composer Edvard Hagerup Grieg, which represents a distinctive synthesis of two types: the virtuoso piano ballad and the ballad inspired by literature. Typical of the latter, apart from its inspiration by a particular source of folk provenance, is the use of folklore elements for the purpose of idealising a certain ethnic group and nationality. Based on analysis of Grieg's work, the author demonstrates the use of epic, lyrical and dramatic poetics in music and the methods by which the composer integrates folklore idiom within their context, as well as the specifically musical strategies by which he seeks to evoke the ballad character and the tragic rupture at the work's conclusion.

Keywords: ballad, literature, music, epic, lyric, drama, tragic character

Ak hovoríme o Griegovi v súvislosti s klavírnou hudbou, vybaví sa nám predovšetkým *Koncert pre klavír a orchester* op. 16 z roku 1868, ktorý je popri Čajkovského *Koncerte pre klavír a orchester b mol* op. 23 najpopulárnejším klavírnym koncertom všetkých čias, a *Lyrické kusy* (spolu 10 zošitov písal Grieg takpovediac „celoživotne“ 1867–1901), z ktorých mnohé sa stali skutočnými „evergreenmi“ v žánri programových, resp. charakteristických skladieb (napr. *Uspávanka* č. 1 z op. 38; *Raj škriatkov*,

¹ Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol prednesený na medzinárodnej interdisciplinárnej konferencii „Balada a baladické v literatúre a umení. Žáner balady v slovenskej literatúre 19. a 20. storočia a jeho presahy do iných umení,“ usporiadanej Ústavom slovenskej literatúry SAV v dňoch 3. – 4. mája 2012 v Bratislave.

č. 3 z op. 54; *Svadobný deň v Trolldhaugene*, č. 6 z op. 65). Za Griegov najvýznamnejší opus v oblasti literatúry pre sólový klavír však znalci jeho tvorby považujú *Baladu g mol* op. 24, ktorá v našom kultúrnom kontexte nie je natoľko známa. Ide o jedno z vrcholných diel zrelého umelca, kde sa prezentuje jednak ako majster veľkej formy bravúrne ovládajúci klavírne techniky 19. storočia (interpretáciu *Balady* zvládne len profesionálny interpret), ale aj ako tvorca idiomatiky nórskej, respektíve škandinávskej hudby a jej charakteristickej elegicko-melancholickej, baladической výrazovej atmosféry. Dielo má súčasne významné postavenie aj v kontexte vývoja klavírnej balady. Okrem snahy o reflektovanie Griegovej skladby z vyššie naznačených hľadísk sa v tejto štúdii pokúšam súčasne postihnúť aj jedinečný príbeh, posolstvo tohto diela.

Venujme teraz pozornosť niektorým charakteristickým črtám literárnej balady a poetike literárnej baladickosti za účelom vytvorenia si platformy na identifikáciu ekvivalentných výrazových prostriedkov v oblasti hudby.

Zrod balady ako literárneho žánru je zviazaný s hudbou. Termín *ballare*, ktorý má talianske korene, označoval lyrickú tanečnú pieseň. Vo svojej piesňovej podobe mala ustálenú strofickú stavbu, bola rýmovaná a využíval sa v nej refrén.² Korene balady v novodobom zmysle slova siahajú do Veľkej Británie, konkrétne ide o škótske ľudové balady, ktoré spievali potulní speváci so sprievodom harfy. V Európe sa začala balada pestovať až pod vplyvom zbierky staroanglických balád biskupa Percyho, ktorú vydal roku 1765.³ Táto zbierka ovplyvnila najmä nemeckých, poľských a ruských básnikov (Herder, Goethe, Schiller, Mickiewicz a ďalší). Popularita umelej balady výrazne stúpila v 19. storočí a pretrváva dodnes.

Balada býva charakterizovaná ako „dráma rozprávaná vo forme piesne“ alebo „tragédia vyrozprávaná básňou“⁴ a je pre ňu charakteristické spojenie všetkých druhov literárnej poetiky – lyrickej, epickej i dramatickej.

Z hľadiska koncepčného a časového je pre baladu príznačný zhustený dej, hutné dialógy a tragické vyústenie, pričom dramatický spád je zadržávaný lyricko-subjektívnymi reflexiami a epizódami, v ktorých sa vyskytujú štylistické figúry na báze opakovania, refrény a pod.⁵

Lyrická, epická a dramatická poetika v literatúre a hudbe

V poézii, literatúre a dramatickom umení sa vyvinulo niekoľko spôsobov časovej organizácie, ktoré sa od seba odlišujú špecifickým spôsobom radenia udalostí a preferovaním určitých kompozičných postupov. Tieto môžeme zhruba rozlíšiť ako lyrický, epický a dramatický princíp.

² FINDRA Ján – GOMBALA Eduard – PLINTOVIČ Ivan (ed.): *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladatelství, 1987, s. 44.

³ ŠTRAUS, František: *Průručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2002, s. 44.

⁴ ŠTRAUS, Ref. 3, s. 44.

⁵ ŽILKA, Tibor: *Vademecum poetiky*. Nitra : UKF, 2006, s. 77.

O ich systematizáciu sa pokúsil nemecký autor Emil Staiger v knihe *Základní pojmy poetiky*.⁶ V nadväznosti na ideu slovenského skladateľa Juraja Beneša (1939 – 2004), ktorý sa Staigerom nechal inšpirovať pri výklade princípu beethovenovskej sonátovosti ako „realizácie dramatického časového princípu v tele hudby“,⁷ sú nasledujúce úvahy pokusom o vymedzenie základných črt nielen dramatickej, ale aj lyrickej a epickej poetiky na pôde hudby, ktorú s literatúrou a dramatickým umením spája práve časovosť.

Lyrický hudobný čas

Základnou doménou lyricnosti je poézia, pričom lyrická báseň v nás určitú náladu evokuje už samotnou voľbou zoskupenia hlások. K charakteristickým znakom lyrickej poézie patrí preto jednota významu slov a ich znenia; inak povedané každé slovo a každá hláska má v lyrickej básni svoju špecifickú a nenahraditeľnú funkciu.

Nakoľko sú to práve lyrické, a nie epické alebo dramatické verše, pomocou ktorých je možné odovzdať posolstvo bez ohľadu na konkrétny obsah slov, má lyrická poézia veľmi blízko k piesni. Hudba len umocňuje to, čo rozohrávajú už lyrické verše samotné: nie obsah slov, ale ich melodickú líniu a rytmus.

Metrum, rytmus a rýmy lyrických básní sa tak rodia súčasne s ich obsahom a výpoveďou. Na rozdiel od epickej a dramatickej poézie, v ktorej je možné rozlišovať medzi obsahom a istou vopred existujúcou formou, v lyrickej poézii formu často zovšeobecniť a abstrahovať nemožno. Podobnou tendenciou k nerozlučiteľnosti formy a obsahu sa vyznačuje aj lyrická hudobná kompozícia.

Na rozdiel od epiky či dramatiky v lyrickom básnictve nejde o logické súvislosti a zreteľnosť, ale o jednotné naladenie. S tým súvisí aj obmedzený rozsah lyrických útvarov. Lyrický tvorca sa musí takpovediac poddať vnuknutiu; snahou dotiahnuť či do dôsledku objasniť zdroj svojej inšpirácie by vlastne protirečil povahe lyricnosti. K tej patrí aj plynulosť, s ktorou súvisí tendencia k nesamostatnosti jednotlivých častí, resp. úsekov básne a obmedzené používanie interpunkcie, v dôsledku ktorej by sa jej tok nevyhnutne zdrhával. Pôsobenie lyrickej zložky umocňujú návraty rozmanitého charakteru: opakovanie slov, refrény a rýmy. Na rozdiel od epickej a dramatickej poetiky, ktoré smerujú odnikiaľ niekam, v lyrike čas „zastal“.

Pokiaľ príbeh či konflikt v rámci epického alebo dramatického diela vzbudzujú skôr našu pozornosť, lyrické verše nás buď oslovia, t. j. vzbudia v nás vnútornú odozvu, „sympatetickú rezonanciu“, alebo nás nechajú chladnými. Kto je naladený lyricky, nezaujímá stanovisko, ale necháva sa očariť kúzlom okamihu, „súzní“ s autorom básne.

Pri porozumení lyrickej básni teda poslucháč rezonuje bez toho, že by chápal diskurzívne, t. j. chápe bezdôvodne (intuitívne). Lyrická poézia nás totiž nechce ani upútať, tak ako je tomu v prípade epiky, ani vzrušovať a napínať, ako je tomu v prípade dramatickosti. Je poéziou osamelosti, ktorú dokáže vnímať len rovnako cítiaci a naladený jedinec. Keďže lyrický autor sa nezaujímá o pôsobenie svojich diel, určených rovnako naladeným jedincom, a teda skôr menšiemu okruhu poslucháčov, nesnaží sa na nich pôsobiť rétoricky.

⁶ STAIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1969.

⁷ BENEŠ, Juraj: O sonátovosti. In: *Tempo*, 2005, č. 1. Bratislava : HTF VŠMU, s. 6-8.

Svojou bezprostrednou viazanosťou na médium zvuku sa poetika lyrickej poézie najviac blíži hudbe. Táto koncentrácia na zvukový aspekt ako charakteristický znak lyrickej poetiky je však v hudbe ešte oveľa silnejšia. Na fakt, že tón v hudbe je dôsledne oslobodený od pojmovosti, čím sa hudba zásadne odlišuje od akéhokoľvek rečového prejavu, upozornil Eduard Hanslick v slávnom spise *O hudobnom krásne*: „Podstatný zásadný rozdiel spočíva v tom, že v reči je tón iba znakom, to znamená prostriedkom na dosiahnutie účelu – to znamená, že vo vzťahu k vyjadrenému je tón celkom cudzí; kým v hudbe je tón vecou, to znamená, že vystupuje ako *samoúčel*.“⁸ Táto charakteristická vlastnosť tónov v hudbe sa zásadným spôsobom premieta aj do sféry „hudobného významu“ a mechanizmov „rozumenia hudbe“, ako na to poukázala známa poľská muzikologička Zofia Lissa: pokiaľ v poézii sa jazykový znak mení na znak poetický a v určitom kontexte iných slov získava na mnohoznačnosti, v hudobnom kontexte sa motív v kontexte iných motívov stáva čoraz jednoznačnejším vo svojej informácii a jeho význam v priebehu skladby čoraz zrozumiteľnejším. Informačný náboj poetického fragmentu je tým hlbší, čím viac asociácií je v nás schopný vzbudiť daný komplex výrazov. V hudbe je to naopak: estetický zmysel výpovede hudobného diela chápeme len postupne; rovnako postupne prenikáme aj k chápaniu zmyslu a funkcie jednotlivých fragmentov v kontexte celku. Čím častejšie hudobné dielo počujeme, tým lepšie a jednoznačnejšie mu rozumieme.⁹

Lyrická poetika sa v hudbe presadila predovšetkým v období romantizmu, ktorého estetika mala tendenciu potláčať väzby medzi hudbou a rétorikou. Práve preto romantickí hudobní skladatelia – v nemeckej hudbe Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, v ruskej hudbe Peter Iljič Čajkovskij, v českej hudbe Antonín Dvořák, v slovenskej hudbe Ján Levoslav Bella a ďalší prostredníctvom svojej piesňovej tvorby nanovo umocnili odkaz ukrytý v skvostoch lyrického básnictva.

Lyrická poetika sa však v hudbe 19. storočia uplatnila aj v oblasti klavírnej miniatúry. Množstvo lyrických a intímne ladených opusov Roberta Schumanna, Fryderyka Chopina, Johanna Brahmsa, Felixa Mendelssohna-Bartholdyho, Edvarda Griega, Franza Liszta, Bedřicha Smetanu, Zdeňka Fibicha, ktoré boli dovtedy skôr okrajovou oblasťou záujmu výrazných skladateľských osobností, je podľa jedného z najvýznamnejších muzikológov 19. storočia Carla Dahlhausa do istej miery aj výsledkom pocitu vyčerpania možností „veľkých“ foriem symfónie, sláčikového kvarteta, sonáty a pod., ktoré dominovali v epoche klasicizmu.¹⁰

Epický a dramatický hudobný čas

Na základe inšpirácie Staigerovými teóriami sa Beneš snažil vymedziť rozdiel medzi epickým a dramatickým hudobným časom.

Za epické považoval Beneš princípy barokovej suitovosti a stavebnosti, preferujúce adíciu (t. j. číre priradovanie). Podstatu dramatickej hudobnej poetiky spájal Beneš

⁸ HANSLICK, Eduard: *O hudobnom krásne. Príspevok k revízii estetiky hudobného umenia*. Bratislava : Hudobné centrum, s. 82.

⁹ Pozri in: LISSA, Zofia: *Nové studie z hudební estetiky*. Praha : Editio Supraphon, 1982, s. 96.

¹⁰ DAHLHAUS, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber : Laaber-Verlag, 1988, s. 20.

s vynálezom „sonátového hudobného myslenia“ a „sonátového princípu“ a objavom „tematickej práce“, ktorý chápal ako „realizáciu dramatického času, t. j. sonátového hudobného myslenia, v tele hudby na rôznych úrovniach skladby“¹¹. Vynález sonátového hudobného myslenia, sonátového princípu, sonátovej formy a sonátového cyklu sa všeobecne spája s menom Josepha Haydna, pričom Beethoven vo svojej hudbe podľa Beneša tieto princípy „doviedol k vrcholnej dokonalosti.“¹²

Haydnovsko-beethovenovskú sonátovosť a princíp „tematickej práce“ považoval Beneš za realizáciu dramatického času ako hierarchicky najvyššieho spôsobu časovej organizácie v oblasti hudby. Týmto spôsobom sa tak podľa Beneša konečne aj na pôde hudby realizujú ideály, ktoré sa v iných oblastiach európskej kultúry presadili už v období humanizmu a renesancie: napríklad zrod individualizmu ako historicky novej osobnostnej kvality Európanov,¹³ s ktorou súvisí aj zdôrazňovanie idey modernosti, avantgardnosti a pokrokovosti. Podstatu štandardného sonátového cyklu vysvetľoval Beneš ako zjednotenie všetkých troch typov hudobného času: dramatický – prvá a posledná časť; lyrický – pomalá časť; epický – menuet, resp. scherzo.

Čo Beneša na Beethovenovi fascinovalo, bola zjavne jeho schopnosť neustáleho vyvodzovania dôsledkov z úvodnej témy, či skôr úvodného „výroku“. To vyjadruje napríklad jeho definícia podstaty sonátovej formy ako útvaru, ktorý „spočíva v organizovaní viacerých úsekov tak, že nasledujúci je logickým vyústením predošlého.“¹⁴

Staigerovo vymedzenie rozdielu medzi princípmi epickej a dramatickej poetiky je však bezprostredne podnetné aj pri snahe o rozlíšenie medzi Mozartovým a Beethovenovým poňatím sonátovosti.

Mozartovo úsilie o balans a architektonickú vyváženosť zreteľne korešponduje s rovnomernosťou a symetrickou podstatou epických veršov. Uplatnenie princípov epického umenia je veľmi zreteľné na báze Mozartovej opernej tvorby. Podobne ako epický básnik, ani Mozart vo svojej hudbe neposkytuje priestor na vyjadrenie extrémnych výkyvov nálady či emócií protagonistov svojich opier a zachováva si odstup od ich diania. Akákoľvek prenikavá a v dejinách hudby azda jedinečná je jeho schopnosť charakterizovať hudbou psychologické stavy svojich hrdinov od najhlbšej bolesti po najčistejšiu radosť, Mozart svoje postavy nediferencuje na dobré a zlé, nedáva najavo svoje sympatie či antipatie a nesúdi ich. Podobne ako Homér vo svojich eposoch, pozoruje aj Mozart s prenikavou jasnozrivosťou dianie akoby z jedného bodu, z určitej neutrálnej perspektívy.

Tak ako epický básnik, ani Mozart nechce byť považovaný za nikoho iného než rozprávača, ktorý veci vidí a ukazuje také, aké sú.

Základnou potrebou epického umelca je schopnosť vidieť a zreteľne rozlíšiť jednotlivé postavy. Preto epický umelec obľubuje svetlo. Aj v tomto ohľade je Mozart takmer prototypom – jeho hudba často priam vyžaruje jas, ba až svetelnú energiu. Temnota, smrť či tragická osudová láska, to všetko Mozarta rovnako ako epicky ladeného básnika zaujíma len potiaľ, pokiaľ nehrozí „roztavenie“ obrysov existencie jednotlivca.

¹¹ BENEŠ, Ref. 7, s. 7.

¹² BENEŠ, Ref. 7, s. 7.

¹³ BENEŠ, Ref. 7, s. 7.

¹⁴ BENEŠ, Ref. 7, s. 7.

Pokiaľ Beethovenovou ambíciou je upínať nás od samého začiatku permanentne na koniec diela, uprednostňuje Mozart rovnako ako epickí básnici adíciu ako základný kompozičný princíp tak v malých detailoch, ako aj pri skladaní samostatných častí.

K ďalším charakteristickým znakom dramatických diel podľa Staigera patrí, že v centre pozornosti ich autorov stojí problém a vlastným motorom ich vývoja je naliehavý vzdor a boj o zmenu daného stavu vecí, sprevádzaný urputným vypätím vôle. V dôsledku permanentného vedomia, že predchádzajúcim častiam čosi chýba, že nevyhnutne potrebujú ešte nejaké doplnenie, aby nadobudli zmysel a boli zrozumiteľné, sa preto priebeh každého dramatického diela vyznačuje nepokojom, napínaním a netrpezlivosťou. Ťažiskovým momentom, ku ktorému sa v dramatickom diele od začiatku smeruje a od ktorého závisí všetko, je koniec.¹⁵

Je zrejmé, že týmito vlastnosťami sa vyznačuje nielen dramatická poézia alebo Shakespearove divadelné hry, ale aj Beethovenova hudba. To všetko sa uňho organicky snúbi s ďalším charakteristickým aspektom dramatického umenia, ktorý Staiger vymedzuje ako „patetický“ a ktorý už Aristoteles vyžadoval aj od každého rétorického prejavu: schopnosťou vzbudiť ľudské vášne.¹⁶

Ako upozorňuje Staiger, pohyb patetického človeka smeruje proti tomu, čo je. K jeho podstate preto neodmysliteľne patrí rozohňujúci rytmus, ktorý nami otriasa ako neodbytná výzva a ktorý ťaží z napätia medzi prítomným a budúcim. Staigerove tézy opäť mimovoľne vyvolávajú aj predstavu Beethovenových gest a koncentrovaných výrokov, nasýtených rétorickým pátosom a obklopených pomlčkami, ktoré sa nám do mysle vrývajú po prvom počutí.

Ako pravý „problematický“ autor si Beethoven v koncepcii svojich sonátových cyklov najskôr určí bod, ku ktorému všetko smeruje. Následne zväži, ako je vzhľadom na tento bod potrebné usporiadať stavbu celého cyklu a stanoví povahu a rozsah jeho jednotlivých častí. Počína si teda rovnako ako Dostojevskij alebo Balzac, ktorí problematiku intríg svojich románov sledujú do najmenších podrobností, pričom sú nútení vynaložiť maximálnu obozretnosť, sústredenie a úsilie na to, aby všetko vonkajšie bolo len naznačené niekoľkými ťahmi, a naopak, všetko podstatné vyzdvihnuté a koncentrované v niekoľkých „pregnantných momentoch“.

Nevyhnutnosť, s akou dramatik hľadá riešenie problému a odpoveď na bytostné otázky ľudskej existencie, prirovnáva Staiger dokonca k súdnemu procesu. Podobne ako sudca musí aj dramatik „vyriešiť“ či „rozsúdiť“ určitý prípad. Preto je povinný všetko, čo k veci patrí, podrobiť dôkladnému skúmaniu. Musí kombinovať aj tie najvzdialenejšie možnosti. Upletie sieť vzťahov, starostlivo rozváži premisy, vyvodí reťazce dôsledkov, a nakoniec vynesie pokiaľ možno čo najspravodlivejší rozsudok. Aj striedanie dialógu a monológu, také príznačné aj pre Beethovenovu hudbu, pripomína súd. Monológ vyjadruje zámer, skryté motívy konania a vnútorný konflikt subjektu. V dialógu a replikách sa diskutuje. Jeden sa pýta, druhý odpovedá; jeden obžaláva, druhý obhajuje. V dráme i na súde sa teda na rozdiel od epickej optiky život nepredstavuje ani neznázorňuje, ale súdi.

¹⁵ Por.: STAIGER, Ref. 6, s. 87.

¹⁶ STAIGER, Ref. 6, s. 105.

Žáner balady v klavírnej literatúre

Žáner balady sa v hudbe uplatnil nielen vo vokálno-inštrumentálnych, ale aj inštrumentálnych, predovšetkým klavírných kompozíciách.

Tvorcom žánru balady v klavírnej literatúre je poľský skladateľ Fryderyk Chopin (1810 – 1849), ktorý je autorom spolu štyroch balád (op. 23 g mol, op. 38 F dur, op. 47 As dur a op. 52 f mol). Tieto diela vznikli v rozmedzí rokov 1831 až 1842 a patria nielen k najhrávanejším, ale aj obsahovo najzávažnejším a formovo najkomplexnejším skladbám autora. Hoci sa traduje, že Chopina k napísaniu týchto skladieb inšpirovali básne Adama Mickiewicza a bádatelia venovali pozornosť aj hľadaniu konkrétnych básní, ktoré Chopinovi slúžili ako predloha,¹⁷ jeho zámerom nebolo komponovať programovú hudbu, ani opierať sa o predobraz vokálno-inštrumentálnych žánrov.

Chopinovi išlo o adaptáciu umeleckých prostriedkov využívaných v literatúre do reči inštrumentálnej hudby 19. storočia, resp. o nájdenie vhodného spôsobu hudobného vyjadrenia troch foriem poetického básnictva – lyrickej, epickej a dramatickej. Pri hľadaní hudobnej idiomatiky na vyjadrenie týchto troch polôh sa však Chopin mohol oprieť o svoje predošlé skladby vytvorené v iných žánroch (pozri Prílohu, Príklad 1: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 1 – 16).

Skladbu otvára recitatívna parlando-rubatová melódia (typ melodiky, ktorý je odvodený od deklamácie hovoreného slova), ktorá evokuje naratívny charakter a asocjuje osobu rozprávača prednášajúceho v patetickom štýle (dramaticky zvrásnená melódia zdvojená v oktávovom unisone ústi do dvoch patetických generálnych páuz; charakter závažnosti umocňuje Chopin prednesovou inštrukciou *pesante* – závažne, s dôrazom). Pokračovanie v rytme valčíka sa nesie v duchu epického priradovania.

Lyricko-kantabilné úseky sú príbuzné Chopinovým nocturnám, v ktorých sa preslávil ako majster spevu na klavíri (pozri Prílohu, Príklad 2: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 68 – 82).

V nich sa širokodychá melódia klenie nad rozloženými akordmi podobne ako v opernej árii; v ďalšom priebehu sa objavuje aj v bohato varírovanej podobe, s mnohými melodickými ozdobami, kde sa Chopin nechal výdatne inšpirovať technikami talianskeho operného spevu *belcanto*. Vokálnu provenienciu tohto motívu potvrdzuje aj pokyn *sotto voce* (polohlasom) – ide o jeden z termínov, ktoré Chopin prevzal z vokálnej literatúry a ako jeden z prvých uplatnil ako prednesové inštrukcie v klavírnej literatúre.

Dramatickú výrazovú polohu vyjadruje Chopin spôsobom príbuzným jeho klavírnym *Etudám* op. 10 a op. 25 – tu však treba upozorniť na špecifický charakter Chopinových etúd. Etudy boli pôvodne „cvičnými“ skladbami, t. j. boli to technické cvičenia, ktoré mali klaviristovi pomôcť pri zvládnutí určitých problémov predovšetkým v rýchlom tempe, ako ťažké skoky, pasážové behy a pod. Tieto technické cvičenia však Chopin ako prvý skladateľ v dejinách hudby pozdvihol na úroveň virtuózných poetických skladieb, ktoré dnes tvoria neodmysliteľnú súčasť klavírneho repertoáru, keď

¹⁷ BROWN, Maurice J. E.: Ballade ii [Heslo]. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 1. Ed. Stanley Sadie a John Tyrrell. London : MacMillan, 2001, s. 554. WAGNER, Günther: Klavierballade [Heslo]. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, Bd. 1. Ed. Ludwig Finscher. Kassel : Bärenreiter Verlag, 1999, stlpec 1153.

nesmierne zintenzívnil ich výraz zásluhou poetiky ich melodického a harmonického náboja. Dramatickú výrazovú polohu nachádzame v závere Chopinovej *Balady* (pozri Prílohu, Príklad 3: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 208 – 264).

V prvom úseku – *Presto con fuoco* (čo najrýchlejšie a ohnivo) musí klavirista zdolať rýchle skoky oboma rukami súčasne, v pravej navyše náročné striedanie polôh ruky, charakter dramatického zápasu podčiarkujú prudké harmonické zmeny, akordické údery a synkopické akcenty (t. j. prízvukovanie „ľahkých“ dôb taktu). V nasledujúcom úseku (od t. 245) sú rýchle pasážové behy v príkrom kontraste konfrontované s akordickými údermi toniky, ktoré zaznievajú v hlbokom registri klavíra v monumentálnej akordickej sadzbe a rytme smútočného pochodu (tónina g mol sa v hudbe tradične spája so symbolikou smrti). Dráma vrcholí „ľadovou sprchou“ chromatických oktáv (pohyb v chromatickom teréne, t. j. v nehierarchickom prostredí všetkých tónov bez ohľadu na východiskovú durovú alebo molovú tóninu, sa v hudbe od čias baroka spája s negatívnymi afektmi, bolesťou, drámou, nepokojom, vzrušením, od čias 19. storočia aj s démonickým a diabolským charakterom a pod.).

Chopin sa literárnou baladou nechal inšpirovať aj z hľadiska celkovej dramaturgickej stratégie: takisto ako pre literárne balady, je aj pre Chopinove balady charakteristická tendencia k prudkému rozvíjaniu dejovej línie, ktorej dramatickosť sa zvyšuje na jednej strane na základe využitia techniky preskakovania, resp. dramatického skracovania na báze tematickej práce a prudkou konfrontáciou rozmanitých virtuózných hudobných udalostí, ktoré dejový spád posúvajú vpred; na druhej strane na základe techniky hypnotického zadržiavania dejového spádu v lyricko-kantabilných úsekoch. To nakoniec vnímame ako neustále sa zvyšujúce tempo, ktoré vedie k bravúrnemu, avšak tragickému vyvrcholeniu (v *Balade g mol* op. 23 symbolizované idiómom smútočného pochodu, chromatickou „smršťou“ a definitívnym utvrdením neoblomnej tragickej tóniny g mol záverečnými akordickými údermi).

Popri virtuózne ladenom type balady, ktorého prototypom sú Chopinove balady a ktorý ďalej rozvinul predovšetkým Franz Liszt v *Baladách Des dur* (1845 – 1848) a *h mol* (1853), sa v 19. storočí vyvinul aj typ orientovaný skôr na predobraz vokálnej balady.

Jeho prototypom sú *Štyri balady* op. 10 Johanna Brahmsa z roku 1854. Skladateľ samotný súčasne poukázal na literárny predobraz, škótsku baladu „*Edvard*“ z Herderových *Stimmen der Völker* (Hlasy národov).¹⁸ Brahmsove balady sa od Chopinových odlišujú aj jednoduchším členením formy, prevažuje trojdielna piesňová forma. Existujú domnienky, že Brahms pôvodne zamýšľal napísať vokálne dielo v strofickej forme charakteristickej pre baladu a až počas práce na skladbe sa rozhodol skomponovať čisto klavírne dielo.¹⁹ Hudba sa okrem tragického charakteru vyznačuje archaizujúcimi črtami a drsným „severským tónom“. Pre tento typ klavírnej balady je okrem inšpirácie konkrétnym literárnym zdrojom typická aj snaha o využitie folklórnych prvkov v záujme idealizácie určitého etnika a národnosti, príznačná pre umenie v 19. storočí.

Tvorca idiómu nórskej, v širšom zmysle slova škandinávskej umeleckej hudby Edvard Hagerup Grieg skomponoval *Baladu g mol* op. 24 roku 1876. Skladba je odozvou

¹⁸ WAGNER, Ref. 17, stĺpec 1154.

¹⁹ BROWN, Ref. 17, s. 554.

na smrť skladateľových rodičov na jeseň 1875. Z hľadiska vyššie načrtnutej typológie klavírnej balady predstavuje syntézu oboch typov, virtuóznej chopinovsko-lisztovskej balady na jednej strane a brahmsovskej literárne a folkloristicky orientovanej na druhej strane. Z hľadiska hudobnej formy je kompozícia súčasne cyklom variácií na tému nórskej ľudovej piesne *Den nordlanske Bondestand* (Nórsky stav sedliacky), ktorú Grieg objavil v zbierke najvýznamnejšieho zberateľa nórskeho folklóru Mathiasa Ludwiga Lindemana. Variačná forma je v hudbe analógiou strofickej formy, využíva sa v literárnych baladách.

Text piesne som do slovenčiny preložila podľa nemeckého prekladu v próze:²⁰

Ich weiß so manches feine Lied über schöne ferne Lande,	<i>Poznám tolko ušľachtilých piesní o krásnych cudzích krajinách</i>	a (4 takty) molovosť chromatika
aber noch nie hörte ich ein Lied über das Land, das uns umgibt.	<i>ale ešte nikdy som nepočul pieseň o krajine, ktorá nás obklopuje.</i>	a (4 takty) stupňovanie chromatiky a diso- nantnosti, kontinuálne klesajúci bas
Und deshalb will ich nun ver- suchen eine Weise zu machen, die den Menschen sagt,	<i>A preto sa chcem teraz pokúsiť vytvoriť pieseň, ktorá ľuďom po- vie,</i>	b (4 takty) kontrast: dur diatonika
daß es auch hier im nördlichen Land schön ist, wenngleich der Süden es ver- achtet.	<i>že aj tu v severskej krajine je pekne, hoci juh ňou opovrhuje.</i>	a (4 takty) široká harmónia stupňuje temný charakter

(Pozri Prílohu, Príklad 4: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 1 – 16 (téma).

Z hľadiska formálnej štruktúry má táto melódia pôdorys piesňovej formy, schému **aaba**, ktorú nájdeme v tisíckach ľudových piesní a ktorá tvorila východisko aj pre skladateľov umelých piesní, napríklad pre Schuberta.

Už melódia ľudovej piesne sa vyznačuje melanchóliou a pochmúrnou baladickou atmosférou typickou pre nórske piesne. To spôsobuje predovšetkým neustále prízvu-
kovanie molového charakteru (molovosť je v hudbe tradične výrazom smútku, tragiky, lamentózneho charakteru).²¹ Molovú terciu, tón *b*, melódia navyše najčastejšie dosahuje na báze klesajúceho pohybu, zostupu: ten je v hudbe takisto ako v bežnom živote spätý s ochabovaním a zoslabovaním, a teda s výrazom rezignácie. Bolestno-tragický charakter je „zakódovaný“ aj v línii jej melodickej kresby: jeden zo základných prvkov stavby melódie, sled dvoch klesajúcich tónov, je v hudbe od nepamäti výrazom vzlykov a vzdychov. Rytmizovanie jedného tónu v bodkovanom rytme sme už v Chopinovej *Balade g mol* identifikovali ako idióm smútočného pochodu.

Temný charakter a baladickú atmosféru melódie Grieg umocňuje rafinovane chromatickou harmonizáciou. Nápadné sú predovšetkým chromaticky klesajúce línie: jednak v spodnom hlase, ale aj v línii ostatných hlasov, ktoré sa postupne „odšepujú“, najskôr na tretej dobe prvého taktu a následne na prvej dobe druhého taktu, kde na-

²⁰ Cit. podľa BROCK, Hella: *Edvard Grieg. Eine Biographie*. Schott : Atlantis Verlag, 1989, s. 207.

²¹ Viď ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. Bratislava : VŠMU, 2011, s. 141-142.

stupuje štvorhlas. Ľudová melódia je tak postupne akoby čoraz viac „paralyzovaná“ („rozožieraná“, beznádejne „ťahaná ku dnu“) uplatnením klesajúcej chromatiky vo všetkých hlasoch. Klesajúca chromatika je od čias baroka známa a využívaná ako jedna z najsilnejších hudobno-rétorických figúr, *passus duriusculus* a vyjadruje smútok, nárek, žiaľ, bolesť, smrť a beznádej. Najznámejšou podobou tejto figúry je tzv. *lento-bas*.²²

Negatívny, resp. lamentózný charakter témy skladby Grieg umocňuje výrazným uplatnením chromatiky aj v oblasti vertikály, t. j. akordov, ktoré sú výslednicou vyššie zmienených lineárnych procesov. Jednotlivé hlasy majú totiž tendenciu napredovať prevažne v spoločnom rytme (syrytmicky), takže túto hudbu vnímame jednak ako sled línií, ale aj ako sled harmónií: a nakoľko syrytmické vedenie hlasov je typické pre rané vývinové štádiá európskeho viachlasu v rámci sprievodu chorálových melódií, zvykneme hovoriť aj o „chorálovej“ sadzbe. Neobyčajne expresívny výrazový účinok dosahuje Grieg na základe využitia alterovaných akordov, predovšetkým štvorzvukov, typických pre neskororomantickú harmóniu. Štvorzvuky sú v hudbe vždy „dynamickej“ povahy, t. j. vytvárajú tenziu, naliehavosť, napätie. Toto napätie spôsobujú tzv. „smerné“ (alebo „citlivé“) tóny; v spoji dominantný septakord (= najfrekvencovanejší „smerný“ štvorzvuk) → tonika v tónine g mol je „smerným“ tónom *fis*, t. j. tento tón v nás vyvoláva potrebu rozvedenia do základného tónu g – tento harmonický spoj sa najčastejšie vyskytuje na mieste závažných tektonických cezúr; tak aj v téme Griegovej *Balady*, viď takty 8 a 16, spoj súzvukov *d-fis-a-c* → *g-b-d*. Môžeme si však všimnúť, že tón *fis* v altovom hlase nie je rozvedený nahor, t. j. do základného tónu toniky g, ale klesá cez *e* ku *d*. Tento melodický postup, ktorého podstata spočíva v tom, že tenzii smerného tónu, ktorý si žiada byť vedený nahor, sa nevyhovie a melodická línia klesá, na základe čoho nadobúdame pocit čohosi neuspokojivého a bolestného, je v skutočnosti typickým postupom v nórskej ľudovej hudbe. Grieg ho chápal ako jeden z charakteristických prostriedkov vyjadrenia drsného elegicko-melancholického nórskeho koloritu a využil ho nespočetnekrát vo svojej hudbe, čím idiómu nórskej umeleckej hudby dodal svojráznu „pečať“.

V harmónii romantickej hudby je tenzia „smerných“ troj- a štvorzvukov vystupňovaná zavádzaním ďalších (umelých, nedoškálnych) smerných tónov; to sa v notovom zázname témy Griegovej balady prejavuje množstvom posuviek, t. j. krížikov a bé.

Venujme napokon pozornosť „príbehu“ témy Griegovej *Balady*: v už spomínanom pôdoryse piesňovej formy **aaba** sú zakódované archetypálne princípy rozvíjania časových priebehov v hudbe, ktoré sú často základom aj tých najsofistikovanejších hudobných foriem:

- a – nastolenie myšlienky,
- a – opakovanie,
- b – kontrast,
- a – návrat známeho.

²² Viď ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Na ceste k zmyslu (štúdie k hudobnej analýze)*. Bratislava : Divis, 2007, s. 36 a ŠTEFKOVÁ, Ref. 21, s. 138-139.

Spôsob, akým Grieg zhudobňuje melódiu ľudovej piesne, rafinovane predznamena pribeh skladby ako celku, konkrétne

- 1) prehľbovanie dramatickosti pri opakovaní a: kontinuálne klesajúci bas, pribúdanie chromatických línií, vyhrocovanie disonantného charakteru v taktach 5 – 8;
- 2) nádej na vykúpenie v úseku b: kontrast dur a mol, odhodlanej diatoniky s bolestnou chromatikou v taktach 9 – 12;
- 3) predznamenanie tragického zlomu a beznádejného vyústenia pri návrate a; aranžovanie akordov v širokej harmónii umocňuje temný, tragický charakter v taktach 13 – 16.

Skôr než sa budeme venovať analógii priebehu motta a celej skladby však ešte poukážem na svojráznosť epickej a lyrickej poetiky Griegovej skladby, ktorá súvisí so zakotvením skladateľovej poetiky v nórskej ľudovej hudbe.

Tanečnú idiomaticku nórskej ľudovej hudby, ktorá sa vyznačuje bujarými rytmami a ostrými disonanciami, nachádzame v 4. variácii (Pozri Prílohu, Príklad 5: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 66 – 73; 4. variácia).

Grieg sa tu nechal inšpirovať nórsym ľudovým tancom zvaným *springar* („skočná“), pre ktorý je typická rytmická bujarosť. Tá sa v melódií týchto tancov prejavuje náhlým striedaním nôt v rôznych rytmických hodnotách (celé, osminové, trioly) a synkopickými akcentmi. Drsný charakter týchto tancov je umocnený zásluhou výskytu disonantných zhlukov na rytmicky akcentovaných dobách, čím je súčasne vystupňovaná ich údernosť. Grieg tu nadväzuje na nórsky ľudový kolorit, konkrétne sa nechal inšpirovať hrou na známom ľudovom nástroji, tzv. „hardangerských husliach“ s dvojitém ostrunením, takže pri hre na tomto nástroji sa často vyskytujú disonantné intervaly ako tritóny, sekundy, septimy a pod. Mimoriadne charakteristické v tomto zmysle sú predovšetkým súzvuky v ľavej ruke, imitujúce techniku husľovej hry, pričom súzvuky *g-cis* a *d-b* v danom harmonickom kontexte (*g mol*) pôsobia ako deformácia konsonantných kvínt *g-d* a *d-a*.

Tým Griegova hudba nadobúda aj neobyčajne moderný charakter: jeho štylizované úpravy nórsych ľudových tancov boli napríklad významnou inšpiráciou pre Bélu Bartóka, ktorý je považovaný za jedného z najvýznamnejších skladateľov 20. storočia a ktorému sa zvykne pripisovať „vynález“ idiómu *Allegro barbaro* (Bartókova slávna skladba z roku 1911), v intenciách ktorého sa klavír chápe skôr ako bicí nástroj.

Aj v tejto „springarovej variácii“ Grieg napokon využíva prvok chromaticky klesajúcich pasáží, ktoré v rýchlom šesťnástinovom pulze „križujú“ melódiu a disonujúce súzvuky v bujarom tanečnom rytme, a ktoré v tomto kontexte evokujú výraz grimasy, úšľabku a pod., diametrálne sa odlišujúci od východiskovej lamentóznej polohy (*passus duriusculus*). Grieg tu našiel osobitý výraz tradície nórskeho folklóru, v ktorej sa vyskytujú aj „trollovia“ – škriatkovia trpasličieho alebo aj obrovského vzrastu. V tejto súvislosti je zaujímavé podotknúť, že samotný Grieg meral len 151 cm a jeho manželka Nina bola ešte o niekoľko centimetrov nižšia, takže pár, ktorý si na fjorde v najkrajšej štvrti Bergenu „Paradis“ postavil sídlo od tých čias nazývané *Troldhaugen* (Vršok Trollov), prezývali „dvaja Trollovia“ – v Griegovej tamojšej vile sa dnes nachádza Múzeum

Edvarda Griega, kde je možné zhliaďnúť aj obraz „Dvaja Trollovia“, zachytávajúci prechádzku manželskej dvojice zozadu obklopenej nádhernou prírodou Trolldhaugenu.

Ako v dosiaľ najvýznamnejšej publikácii o Griegovom živote a diele podotýkajú poprední nórski znalci Finn Benestad a Dag Schjelderup-Ebbe, Grieg bol človekom s rozpoltenou, konfliktnou povahou: „Die eine [Natur, p. a.] strebte nach Kontemplation, um Kreativität zu finden, die andere trieb es ständig fort von der Ruhe, in einem unbefriedigten, beinahe unersättlichen Bedürfnis nach Stimuli in Form von neuen, bunten Erlebnissen. Grieg war sich dieses Konfliktes schmerzlich bewußt. [...] Trolldhaugen wurde [...] für Grieg ein Ort mit Sonne und Schatten. Gegenüber Beyer drückte er sich am 24. Oktober 1892 folgendermaßen aus: ‚Der Trolldhaug, der Trolldhaug, der birgt sowohl gute als auch böse Trolle.‘ Offensichtlich hatte Grieg seine innere Gespaltenheit auf das Heim und die Umgebung übertragen.“²³

Existujú teda dva typy trollov: dobrí a zlí, t. j. dobrosrdeční, milí a ústretoví na jednej strane a ostrovtipní a uštipační, zlostní až zlomyseľní na strane druhej. Tento „idióm zlého Trolla“ pretavil Grieg do veľmi osobitej a až démonickej hudobnej poetiky – napríklad vo svojej slávnej skladbe *Tanec škriatkov* z cyklu *Lyrické kusy*.

Originálnu a špecificky „škandinávsku“ pečať nesie aj Griegov lyrický idóm, čo teraz demonštrujem na 5. variácii.

Táto variácia spočíva v prvku konfrontácie, resp. dialógu. Ľavá ruka nastoľuje otázku v lisztovsky rapsodickom, naliehavo vystupňovanom rytme recitatívu (*recitando stretto*); pravá odpovedá fragmentmi motta kompozície.

V lyrických pasážach stredného *dolce*-úseku akoby sa odrážala krásna, ale súčasne aj chladne neprístupná a melancholická atmosféra nórskeho fjordov (pozri Prílohu, Príklad 6: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 99 – 102 (stredný úsek 5. variácie)).

Širokodyché rozklady klavíra nasmerované do výšky evokujú nekonečný horizont; ozdobné prvky v klesajúcej línii melódie (nátrily vyznačené notami menších hodnôt) nórske ľudové kolorit. Typický melancholicko-elegický výraz však melodickú krivku prepožičiava predovšetkým melodický postup, ktorý Grieg považoval za najcharakteristickejší znak melódie nórskeho ľudového piesne a ktorý si osvojil natoľko, že sa v odbornej literatúre zvykne označovať ako jeho „podpis“: zostupný melodický sled od vrchného tónu stupnice na citlivý, resp. smerný tón, ktorý však v rozpore s pravidlami „klasickej“, ale aj tradičnej ľudovej európskej hudby nielenže nie je rozvedený do príslušného základného tónu, ale navyše neorganickou prerývkou, melodickou trhlinou klesá na piaty tón stupnice. Najslávnejším príkladom uplatnenia tohto postupu je úvodné motto Griegovho *Koncertu pre klavír a orchester a mol* op. 16.

Vráťme sa napokon k procesuálnej analógii medzi témou Griegovej *Balady* (t. j. „príbehovému“ spôsobu zhudobnenia melódie v podobe *aaba*) a celkovým pôdorysom jej formálneho priebehu. V duchu koncepcií sonátovej formy a sonátového cyklu, ktoré boli rozvinuté v klasicistickej európskej hudbe počnúc Beethovenom, skladatelia 19. storočia uplatňovali v procesuálnom vývoji svojich kompozícií veľmi často koncept „per aspera ad astra“, nocou k svetlu, t. j. priebeh nasmerovaný od východiskovej

²³ BENNESTAD, Finn – SCHJERDERUP-EBBE, Dag: *EDVARD GRIEG. Mensch und Künstler*, Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1993, s. 205.

osudovo-tragickej situácie k záverečnej apoteóze symbolizujúcej prekonanie prekážok, víťazstvo a triumf (prototypom je Beethovenova „*Osudová symfónia* č. 5 alebo *Symfónia* č. 9 s *Ódou na radosť*). Vývojový oblúk *Balady g mol* počnúc 11. variáciou Grieg akoby skutočne nasmeroval k záverečnému koncipovanému v duchu tohto „vzorca“ (pozri Prílohu, Príklad 7: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 224 – 343 (variácie 11 – 14 a záverečný návrat témy)).

Klavírny part tu štylizuje do podoby akoby prípravnej fázy, rozbehu veľkolepého, grandiózneho „symfonického“ finále (evokácia vírenia tympanov v ľavej ruke, chorálu dychových nástrojov a husľových pizzicat v pravej ruke ako východiskový model v prvých dvoch taktach; následná gradácia, t. j. sekvencovité posúvanie modelu smerom nahor, a napokon „tematická práca“, t. j. odštepovanie fragmentov východiskového dvojtaktového modelu v 2. až 4. riadku Príkladu č. 7). Gradácia a priestorová expanzia vrcholí v 12. variácii, keď východisková téma v durovej modifikácii zaznieva v rozšírenej podobe (augmentácii) ako majestátny hymnický chorál, fanfára (počnúc 5. riadkom Príkladu č. 7). V tejto „línii“ nasmerovania na záverečnú apoteózu, korešpondujúc so štandardnými očakávaniami, Grieg rafinovaným uplatnením prostriedkov symfonickej gradácie v klavírnej sadzbe navodzuje dlhým procesom stupňovania a logikou harmonického vývoja na konci 14. riadku Príkladu č. 7 jednoznačné očakávanie záverečného víťazného triumfu, apoteózy a katarzie a definitívneho víťazstva nad východiskovým *g mol* v podobe nástupu finálneho súzvuku v *G dur*.

Namiesto tohto vrcholného súzvuku však na začiatku 15. riadku nastupuje „šokujúca“ generálna pauza a vpád divokého a horúčkovo sa stupňujúceho tanca v *g mol*, ktorý vrcholí zúfalými *fff*- a *fffz*-výkrikmi v 20. riadku Príkladu č. 7. Nasledujúca 14. variácia v zúrivom *Prestissime*, ktorá je frenetickým stupňovaním démonického tanca, vrcholí zlovestnou extázou. Horúčkovité vyvrcholenie napätia pretína v 25. riadku „osudová“ generálna pauza, ktorá v hudbe od čias baroka slúži ako symbolický výraz smrti, tragického zlomu.²⁴ Zlovestné ticho pretína úder ľavej ruky vo fortissime v hlbokom registri, oktavovo zdvojený tón *es*, ktorý sa láme v bolestnom poltónovom vzlyku. V posledných dvoch riadkoch sa nad doznievajúcou basovou zádržou vracia východisková melódia, ktorá však nezaznie celá vo východiskovej podobe *aaba*, t. j. so symbolikou nádeje stelesnenej kontrastným dielom *b*, ale len v podobe opakovania úvodného štvortaktia (*aa*), čo evokuje výraz beznádeje a rezignácie.

V *Balade g mol* dokázal Grieg prepožičať osobitý umelecký výraz baladickému, melancholicko-elegickému idiómu nórskej a v širšom zmysle slova aj škandinávskej ľudovej hudby, ale aj osobitej lyrike a drsnej tanečnej bujarosti. Toto dielo považoval Grieg súčasne za jednu zo svojich najosobnejších výpovedí. O tom svedčí okrem iného fakt, že Grieg, ktorý bol vynikajúcim klaviristom a interpretom svojich skladieb, predovšetkým *Koncertu pre klavír a orchester a mol* op. 16, *Baladu g mol* nikdy neinterpretoval verejne. Keď si Grieg skladbu viac ako dvadsať rokov po jej vzniku vypočul na koncerte klaviristu Eugéna d'Alberta v koncertnej sále slávneho „Gewandhausu“ v Lipsku, napísal o tom svojmu priateľovi Frantzovi Beyerovi: „Hral dielo tak vynikajúco, že všetkých ľudí strhlo. [...] Pritom splnil pravdepodobne všetky požiadavky, tak nežnosť,

²⁴ K rozmanitým funkciám páuz v hudbe v intenciách barokovej hudobnej rétoriky viď ŠTEFKOVÁ, Ref. 22, s. 30-31.

ako aj štýlovosť, mohutné stupňovania až do úplnej zúrivosti. A mal by si počuť tú dlhú odvážnu fermátu na hlbokom Es. Myslím si, že ju držal celú minútu! Ale účinok bol kolosálny. A potom skladbu uzavrel tou starou smutnou piesňou tak pomaly, tak pokojne a prosto, že ja sám som z toho bol úplne vo vytržení.“²⁵

Štúdia vznikla v rámci grantových projektov VEGA 2/0078/12, 2012–2015 a VEGA 2/0143/11, riešených v Ústave hudobnej vedy SAV.

²⁵ BROCK, Ref. 20, s. 211. Preklad do slovenčiny Markéta Štefková.

Resumé

E. H. GRIEG'S BALLADE IN G MINOR IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE PIANO BALLAD

The author's aim, based on a specification of the distinctive features of the ballad genre in the field of literature and music, is to highlight the characteristic features of the use of ballad poetics and the ballad genre in music, with particular reference to their application in 19th century piano literature. In this context she outlines the significance of *Ballade in G minor* op. 24 by the Norwegian composer Edvard Hagerup Grieg, who created the idiom of Norse (or indeed in the wider sense of the word, also Scandinavian) art music. Based on a specification of the features of epic, lyric and dramatic literary poetics, as defined by Emil Staiger in *Basic Concepts of Poetics*, analogies to these poetics in the field of music are described in outline. While the Slovak composer Juraj Beneš has already found analogies in the application of dramatic literary poetics in Beethoven's music, the author also highlights analogous applications of lyrical and epic literary poetics in the work of prominent European composers of the 18th and 19th centuries. Subsequently she addresses the genesis and formation of the piano ballad genre, which crystallised in the 19th century in the work of Fryderyk Chopin and Franz Liszt on the one hand and Johannes Brahms on the other. Having specified the difference between the two divergent types of piano ballad, she focuses attention on Grieg's *Ballade in G minor* op. 24, which is his most important work for piano solo and represents a distinctive synthesis of two ballad types: the virtuoso piano ballad and the ballad inspired by literature. Typical of the latter, apart from its inspiration by a specific literary source, is the use of folklore elements for the purpose (characteristic of the 19th century) of idealising a particular ethnic group and nationality. Based on analysis of Grieg's work and the procedures used, there is an illuminating demonstration of the use of epic, lyric and dramatic musical poetics, and the author further shows how Grieg integrates Norse folklore idiom into their context in a sophisticated manner. The composer conceived the work as a theme with variations, founded upon the melody of a Norse folk song. Grieg accentuates the song's elegiac character, using descending chromatic procedures in the accompanying voices, an extended spatial ambit, and alternating chords. Taking as his point of departure the archetypal song-form schema *aaba*, Grieg thus lends a narrative character to the theme of the composition, surpassing the elementary musical schema of the original folk song. In a contrasting section he evokes the hope of redemption, or the idea of "per aspera ad astra", characteristic of the conception of great musical forms from the time of Beethoven (the prototype of Beethoven's *Symphony No. 5 "Fate"* and *Symphony No. 9 with the "Ode to Joy"*). Although Grieg's musico-dramatic procedures in the final variations, conceived as a bloc, evoke the entrance of a hymnic finale, apotheoses, "victory", what occurs instead, at the very moment when one expects the opening of the decisive climax, is a tragic and fateful rupture. Hence the composition eventually culminates in impotent resignation, typical of the ballad poetics and genre.

PRÍLOHA

Príklad 1: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 1 – 16

BALLAD.

parlando melódia Fr. Chopin, Op. 23.

Largo.

pesante **f**

Moderato. $\text{♩} = 60$

A *p* valčíkový charakter

Príklad 2: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 68 – 82

lyrická nokturnová idiomatika

meno mosso $\text{♩} = 54$.

sotto voce

pp

D *sempre pp*

Příklad 3: Chopin: *Balada g mol* op. 23, t. 208 – 264

dramatická výrazová poloha příbuzná Chopinovým etudám

Presto con fuoco. $\text{♩} = 120$.

The musical score is presented in a single system with two staves. The key signature is G minor (three flats: Bb, Eb, Ab). The time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Presto con fuoco.' with a metronome marking of 120 quarter notes per minute. The score begins with a forte (ff) dynamic. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages and chords, often with slurs and accents. The bass line provides harmonic support with chords and occasional moving lines. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, cresc.), articulation (accents, slurs), and fingerings. The piece concludes with a final cadence in G minor.

This page contains seven systems of musical notation for piano. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The systems are as follows:

- System 1:** Features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a more rhythmic bass line. Dynamics include *f* and *cresc.*
- System 2:** Continues the melodic development in the right hand. Dynamics include *ff* and *2co.*
- System 3:** Shows a descending melodic line in the right hand. Dynamics include *2co.* and *ff*. A marking *(non dimin.)* is present.
- System 4:** Includes a *p riten.* section followed by an *acceler.* section. Dynamics include *ff* and *2co.*
- System 5:** Continues the melodic line in the right hand. Dynamics include *ff* and *2co.*
- System 6:** Features a *p* section followed by an *acceler.* section. Dynamics include *ff* and *2co.*. Markings include *riten.*, *acceler.*, *ff*, *poco riten.*, and *acceler.*
- System 7:** The final system on the page, ending with a double bar line and a *2co.* marking.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The page number 13 is visible in the bottom right corner.

Príklad 4: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 1 – 16 (téma)

Ballade

Op. 24

Andante espressivo
a molovosť, chromatika

p molto legato

vzlyky, vzdychy

Poco animato
b

pp kontrast: durovosť, diatonika

kontinuálne klesanie

Tempo I

poco rit. *p*

rit. *pp*

široká harmónia: stupňuje temný, tragický charakter

Príklad 5: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 66 – 73 (4. variácia)

disonantné zhľuky

Allegro capriccioso

p

springar: bujarý tanečný rytmus, synkopy

leggiere



Príklad 6: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 99 – 102 (stredný úsek 5. variácie)

melancholická atmosféra nórskeho fjordov — nátrily: kolorit nórskej ľudovej hudby

pp dolce

Griegov motiv

stúpajúca melodická krivka: nekonečný horizont

Príklad 7: Grieg: *Balada g mol* op. 24, t. 224 – 343 (variácie 11 – 14 a záverečný návrat témy)

11. variácia: prípravná fáza, rozbeh grandiózneho finále

sempre più animato

p tre corde

poco a poco cresc.

gradácia, priestorová expanzia

12. variácia: víťazoslávna durová modifikácia témy Balady, hymnický chorál, fanfáry

Meno Allegro e maestoso

più f

poco rit.

fff con tutta forza

The musical score is written for piano and voice. The piano part is in G major, 4/4 time, and features a complex, rhythmic accompaniment with many triplets and sixteenth notes. The voice part is in G major, 4/4 time, and features a melody with many triplets and sixteenth notes. The score is divided into four systems, each with a piano part on the left and a voice part on the right. The first system is marked 'L'Espresso' and the second system is marked 'L'Espresso'. The third system is marked 'L'Espresso' and the fourth system is marked 'L'Espresso'. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef for the piano part and a single treble clef for the voice part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef for the piano part and a single treble clef for the voice part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef for the piano part and a single treble clef for the voice part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

First system of musical notation, featuring a piano (p) and a right-hand part with eighth-note patterns. Dynamic markings include *ff*. There are asterisks (*) under the piano part and a circled 'X' under the right-hand part.

gradácia vrcholí, jubiloso

Second system of musical notation, featuring a piano (p) and a right-hand part with eighth-note patterns. Dynamic markings include *p*, *molto cresc.*, and *ff*. There are asterisks (*) under the piano part and a circled 'X' under the right-hand part.

nástup dominanty, avizuje zavŕšenie víťazoslávneho triumfu, apoteózu

Third system of musical notation, featuring a piano (p) and a right-hand part with eighth-note patterns. Dynamic markings include *ff*, *p cresc. molto e strepitoso*, and *ff*. There are asterisks (*) under the piano part and a circled 'X' under the right-hand part.

13. variácia - prudký vpád molovosti a divokého tanca

Fourth system of musical notation, featuring a piano (p) and a right-hand part with eighth-note patterns. Dynamic markings include *mf cresc.* and *f*. There are asterisks (*) under the piano part and a circled 'X' under the right-hand part.

generálpauza namiesto očakávanej toniky: signál, že apoteóza a katarzia sa nekoná

Fifth system of musical notation, featuring a piano (p) and a right-hand part with eighth-note patterns. Dynamic markings include *f*. There are asterisks (*) under the piano part and a circled 'X' under the right-hand part.

sempre più furioso

molto al ff

sostenuto fff

14. variácia: frenetické stupňovanie divého tanca

Prestissimo

ff sempre e furioso

molto pesante e furioso

zlovestná extáza

trem.

ffz generálpauza: tragický zlom

Andante espressivo

il canto ben tenuto p molto legato

poltónový vzlyk

hrozivý basový úder

poco a poco riten.

pp

PRINCÍP BALADICKOSTI V DIELACH JÁNA LEVOSLAVA BELLU A TADEÁŠA SALVU¹

JANA LENGOVÁ

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

ABSTRACT

This analysis of selected works on ballad poetry by Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) and Tadeáš Salva (1937 – 1995) addresses structural-formal aspects, the relationship of texts and music, semantics, and musical symbolism. J. L. Bella composed three ballad songs for voice and piano: *Sehnsucht* (ca. 1905) in German, *Románc* (ca. 1905) in Hungarian and *Gajdoš Filúz* (Filúz the Bagpiper, 1927) in Slovak. They are distinguished by a through-composed form, integrity of the vocal and instrumental components, and rich musical symbolism. T. Salva created the first Slovak television opera *Margita a Besná* (Margita and the Fury) for soprano, contralto, sixteen-voice mixed choir and a silent dancer (1971), on the model of a ballad by J. Botto. He worked freely with the musically arranged text, in the typical manner of literary adaptations. Salva used the technique of limited aleatory, sound blocks, and the timbral capacities of the human voice. The differentiated compositional approaches of both authors stem from their individual musical poetics, the different genre form, and the change of musico-stylistic paradigm.

Keywords: Ján Levoslav Bella, Tadeáš Salva, ballad, song, TV opera, analysis, semantics, musical symbolism

Balada ako jeden z najstarších lyricko-epických žánrov zohrala vo vývoji piesňovej kultúry význačnú rolu. Od čias Johanna Wolfganga Goetheho sa všeobecne akceptuje, že v balade koexistuje v osobitej syntéze lyrika, epika a dráma. Goethe je tiež autorom výstižného výroku, že balada má v sebe niečo mysteriózne bez toho, aby bola mystická.² Inak povedané, existenciálny rozmer, tajomstvo ľudského osudu a smrti je to mystérium, ktoré sa v baladách v mnohorakých témach a ich variantoch prezentuje.

¹ Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol prednesený na medzinárodnej interdisciplinárnej konferencii „Balada a baladické v literatúre a umení. Žáner balady v slovenskej literatúre 19. a 20. storočia a jeho presahy do iných umení“, usporiadanej Ústavom slovenskej literatúry SAV v dňoch 3. – 4. mája 2012 v Bratislave.

² Por. DÜRR, Walther: *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Sprache und Musik*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel Verlag, ²2002, s. 185.

Pojmom balada zvykneme v hudbe označovať rozmanité typy hudobnej tvorby, vrátane inštrumentálnej balady. Autonómia kompozično-technických postupov, hudobných foriem a interpretačného média – v korelácii s baladickými textami – vytvára z balád hudobné útvary, ako sú umelé piesne so sprievodom klavíra, zbory, kantáty, vokálno-orchesterálne skladby, melodrámy, prípadne aj operné diela, alebo dochádza k parciálnemu využitiu baladického fenoménu v rámci väčšieho hudobno-kompozičného celku. Najväčší rozmach v komponovaní balád pre spev a klavír nastal v 19. storočí, pričom podstatný príspevok k dejinám hudobnej balady znamenali balady nemeckých a rakúsko-nemeckých tvorcov ako Johann Rudolf Zumsteeg, Franz Schubert, Carl Loewe, Johannes Brahms či Hugo Wolf.³

V slovenskej artificialnej hudbe sa balade a baladickému princípu dostalo väčšej pozornosti od hudobných tvorcov až v 20. storočí. Na analýzach diel dvoch slovenských hudobných skladateľov Jána Levoslava Bellu a Tadeáša Salvu by som chcela demonštrovať nielen ich osobnostný prístup k zhudobneniu baladických textov, ale aj skutočnosť, ako zmena hudobnoštýlovej paradigmy vplývala na výber kompozično-technických prostriedkov. Hudobný vývoj na synchrónno-diachrónej osi totiž priamo zasahuje aj do samotnej autorskej poetiky.

Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) je výnimočnou osobnosťou slovenského hudobného romantizmu. Jeho kompozičná dráha zahŕňa takmer sedem desaťročí aktívnej činnosti, počas ktorých vytvoril rad svetských aj cirkevných diel. Rodák z Liptovského Mikuláša, študoval v Levoči, Banskej Bystrici a Viedni, pôsobil v Banskej Bystrici, Kremnici, sedmohradskej (dnes rumunskej) Sibíni, na sklonku života žil vo Viedni a v Bratislave. Väčšinu svojich diel vytvoril v čase rakúsko-uhorskej monarchie, a tak je prirodzené, že jeho vokálna hudobná tvorba obsahuje kompozície na slovenské, české, latinské, nemecké i maďarské textové predlohy. Vo filozofii a estetike tvorby vychádzal z axiómy, že umenie musí byť nielen krásne, ale aj pravdivé.⁴ Jeho hudobné myslenie prešlo z hľadiska osobného, individuálneho štýlu vývojom od klasicizujúceho romantizmu a cecilianizmu po novoromantizmus, resp. neskorý romantizmus. Bellova hudobná predstavivosť inklinovala k programovej hudbe, v ktorej sa predpokladalo úzke spojenie hudby a mimohudobných podnetov.

Po zhudobnení textov typu balady a romance siahol skladateľ iba výnimočne. V piesňovej tvorbe mám na mysli tri umelé piesne pre spev a klavír, ktoré vytvoril v prvej

³ K vývoju balady v 19. a 20. storočí por. WAGNER, Günther: *Ballade – IV. Vokalballade nach 1700.* [Heslo.] In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 1. Ed. Ludwig Finscher. Kassel etc. : Bärenreiter; Stuttgart; Weimar : Metzler, ³1994, sp. 1142-1152, z tvorby slovanských autorov sa tu vyzdvihuje ruská (najmä M. P. Musorgskij) a česká balada (najmä L. Janáček a O. Ostrčil); ďalej JOHNSON, Graham (with Eric Sams) – TEMPERLEY, Nicholas: *Ballad – II. The 19th- and 20th-century art form.* In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. Stanley Sadie, executive ed. John Tyrell. Vol. 2. Oxford etc. : Oxford University Press, 2001, s. 548-551; DÜRR, Ref. 2, s. 181-243.

⁴ Túto Bellovu axiómu vyjadril Gustáv Koričánsky nasledovne: „Zásada, ktorou sa J. L. Bella v Sibíne [t. j. Sibíni – pozn. JL] pri umeleckých veciach riadil, znela: umenie musí byť nielen krásne [!], ale i pravdivé; ten, čo ho pestuje, má byť pokorným a oddaným jeho služobníkom a nemá ho pokladať za prostriedok k získaniu akýchkoľvek výhod.“ KORIČÁNSKY, Gustáv: *Sibínske spomienky na Jána Levoslava Bellu.* In: *Ján Levoslav Bella. Sborník prác o jeho živote a diele.* Ed. Ivan Ballo. Turčiansky Sv. Martin : 1928, s. 62. (Separát zo *Slovenských pohľadov*, roč. 44, 1928, č. 11.)

tretine 20. storočia, pričom každá z nich zachováva pôvodný jazyk básne – nemčinu, maďarčinu a slovenčinu. Pozoruhodné je tiež, že každá reprezentuje tematicky odlišný baladický typ s tomu zodpovedajúcim kompozičným riešením. Najnovšie poznatky k Bellovej piesňovej tvorbe sú prezentované v súbornom vydaní autorových piesní pre spev a klavír z roku 2007.⁵ Kompletne sa zachovalo 37 umelých piesní v štyroch rôznych jazykoch, prevažuje ľúbostná lyrika. Bellove tri baladické piesne patria časom vzniku aj štýlovo do skladateľovej zrelej, resp. neskoršej hudobnej tvorby.

V starších⁶ aj novších⁷ analytických skúmaníach sa zdôrazňuje úzky súvis medzi poéziou a hudbou, charakteristický pre Bellovu piesňovú lyriku. V tomto kompozičnom prístupe sa odráža piesňový estetický kánon 19. storočia, ktorý verbálne formulovali aj dvaja významní nemeckí piesňoví tvorcovia, Robert Schumann a Robert Franz. Robert Schumann chápal pieseň v zmysle úplného preniknutia básne hudbou,⁸ Robert Franz zasa zdôrazňoval, že v piesni hudba vyrastá z poézie.⁹ V Bellových piesňach pre spev a klavír dochádza k jedinečne štruktúrovanému celku poézie a hudby, v ktorom integrita vokálnej a inštrumentálnej zložky preukazuje takú vzájomnú podmienenosť, že pôsobivosť vokálneho hlasu často plne vynikne až v súčinnosti s klavírnym partom. Substanciálnym znakom Bellových piesní v rovine výrazu je využívanie hudobnej symboliky, alebo inak povedané ikonizácia básnického textu.¹⁰

Nemeckú baladu *Sehnsucht* (Túžba) s textovým incipitom „Es war ein Land, geheim und märchentief“ („Bol zvláštny kraj – temný, rozprávkový“) na poéziu bližšie neznámeho Ericha Langer skomponoval Bella pre alt a klavír roku 1905 alebo nie-

⁵ BELLA, Ján Levoslav: *Súborné dielo C:I Piesne pre spev a klavír*. Eds. Jana Lengová, Marek Spusta a Peter Zagar. Bratislava : Hudobné centrum, 2007, 242 s., z toho noty s. 10-143, komentár k vzniku diel napísala Jana Lengová, popis prameňov a revíziu správu vypracovali Jana Lengová a Marek Spusta, nemecké a maďarské texty piesní prebásnila Jela Krčméry-Vrteľová. Preklady názvov aj vokálne prebásnenie textov piesní uvádzame podľa tohto vydania. Náš príspevok sa opiera o autorský text komentára k piesňam, publikovaný v tejto edícii.

⁶ ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955, s. 169-174, 311-312; KRESÁNEK, Jozef: Piesňová tvorba Jána Levoslava Bellu. In: *Hudobný archív* 9, 1985, s. 43-51.

⁷ LENGOVÁ, Jana: I. Ján Levoslav Bella a jeho piesne. In: Ref. 5, s. 144-153; LENGOVÁ, Jana: K fenoménu ikonizácie v piesňovej tvorbe 19. storočia – demonštrované na piesňach Jána Levoslava Bellu. In: *Prezentácie – konfrontácie 2009*. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie, Katedra teórie hudby a Centrum výskumu na HTF VŠMU v Bratislave. Eds. Markéta Štefková, Katarína Pokojná. Bratislava : DIVIS Slovakia spol. s r. o., 2009, s. 45-47; LENGOVÁ, Jana: Bellove klavírne piesne ako predmet pramenného bádania a muzikologickej interpretácie. In: *Vznik a vývin umelej piesne na Slovensku od 19. storočia a jej integrácia vo vzdelávacích a prezentačných programoch umeleckého školstva*. Zborník z muzikologickej konferencie konanej 20. októbra 2009 v Banskej Bystrici. Eds. Marianna Bárdiová, Ján Zemko. Banská Bystrica : Katedra vokálnej interpretácie Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici; ŠVK – Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, 2009, s. 53-54; LENGOVÁ, Jana: České literárne inšpirácie v hudobnej tvorbe Jána Levoslava Bellu. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 3 [29], 2012, č. 1, s. 61-63.

⁸ BRINKMANN, Reinhold: Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert. In: *Musikalische Lyrik* 2. Ed. Hermann Danuser. (=Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 8,2. Ed. Siegfried Mauser.) Laaber : Laaber-Verlag GmbH, 2004, s. 32.

⁹ PFORDTEN, Hermann v. d.: *Robert Franz*. Leipzig : 1923, s. 35, cit. podľa DÜRR, Ref. 2, s. 92.

¹⁰ Bližšie por. LENGOVÁ, Jana: I. Ján Levoslav Bella a jeho piesne. In: Ref. 7, s. 144-145; LENGOVÁ: K fenoménu ikonizácie, Ref. 7, s. 53-54 ; LENGOVÁ: Bellove klavírne piesne, Ref. 7, s. 45-47.

kedy po tomto roku.¹¹ Možno ju zaradiť k typu magicko-mýtických balád,¹² ktorých genéza často preukazuje staršie európske korene. V baladickom príbehu sa mladý pocestný, pútnik či tovariš na vandrovke (Wanderer, Weggeselle) ocitol v tajomnej krajine. V záhrade s bielym stĺporadím za mesačnej noci sladko šepotali cyprusy a z diaľky akoby zaznievala sladkobôlna melódia a tichý zvuk zvonov. Svetlovlasá víla, obkolesená vôňou kvetín a strieborným svetlom, vytiahla z vlasov ružu a hodila ju cez zlatú mrežovanú bránku mladíkovi k nohám. Mladík pocítil nepoznanú blaženosť a túžbu, avšak ráno, keď zaspievalo vtáča, vidina zmizla a pocestný ležal na ceste mŕtvy zvierajúc v rukách ružu.

Balada *Sehnsucht* obsahuje veľa tradičných symbolov, pričom väčšina z nich je polysémantická, prípadne ambivalentná, a tak treba starostlivo vyhodnocovať kontexty. Záhrada je symbolom raja, duše a jej vlastností, či panenskosti.¹³ V mimoriadne bohatšej symbolike mesiaca a noci je nášmu kontextu najbližšie poňatie mesiaca ako symbolu iracionálnosti a intuitívnosti ľudského konania, ale aj periodickej obnovy času a poňatie noci ako symbolu temnoty pred narodením či iniciáciou, ale aj symbolu smrti.¹⁴ Ruža ako značne komplexný, ale ambivalentný symbol predstavuje tak nebeskú dokonalosť, ako pozemskú náruživosť, čas i večnosť, život i smrť, je kvetinou raja.¹⁵ Brána je známym symbolom prechodu, komunikácie medzi dvoma svetmi – svetom živých a mŕtvych.¹⁶ V dekódovaní symbolov balady sa javí previazanosť motívov osudu a spirituality. Človek je vystavený pôsobeniu tajomných nadprirodzených síl a zatúži po šťastí a blaženosti, preto aj názov balady: *Túžba*. Ak sa však nepripravený dotkne tajomstva nadmyslového sveta, vedie to k jeho smrti.

Pri muzikologickej interpretácii, ale aj prednese piesne je nevyhnutné poznať poéziu v originálnom jazyku, nakoľko vokálne prebásnenie (v našom prípade do slovenčiny), ktoré musí zohľadňovať rozdiely medzi prozódiami pôvodného jazyka a prebásnenia, ako aj verzologické a metrické požiadavky, môže výborne vystihnúť celkovú atmosféru a ideu básne, ale dôležité detailné sémantické väzby vo vzťahu slovo a hudba sa nedajú vždy dosť dobre zachovať. Ak porovnáme doslovný preklad a vokálne prebásnenie prvej a piatej strofy analyzovanej balady,¹⁷ tak sa v prebásnení stratili dôležité symboly ako záhrada, ktorá je nahradená výrazmi s inou symbolikou (hradby, zámok),

¹¹ Noty por. BELLA, Ref. 5, s. 83-88, slovenské prebásnenie textu s. 242. V notovom texte je názov balady doplnený o dvojku v hranatých zátvorkách *Sehnsucht* [2] na odlíšenie od inej rovnomennej piesne *Sehnsucht* op. 5 č. 4 („Als mein Auge sie fand“, text J. N. Enders?) zo skladateľovej piesňovej zbierky *Vier Lieder* op. 5, publikovanej v Lipsku roku 1880.

¹² Autori hesla balada v *Slovníku české hudební kultury* uvádzajú, že podľa medzinárodnej katalogizácie sa baladická tvorba člení podľa tematických okruhov na balady: magicko-mýtické, legendárne, lúboštné, rodinné, sociálne, historické, bojové a hrdinské, žartovné a tragické (nešťastia, ukrutné činy). Por. JF (FUKAČ, Jiří) – BBn (BENEŠ, Bohuslav) – JVI (VYSLOUŽIL, Jiří): balada. [Heslo.] In: *Slovník české hudobní kultury*. Eds. Jiří Fukač, Jiří Vysloužil. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 59.

¹³ COOPEROVÁ, Jean C.: *Ilustrovaná encyklopedie tradičních symbolů*. Praha : Mladá fronta, 1999, s. 215-216 (1. anglické vyd. 1978).

¹⁴ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 114, 121.

¹⁵ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 160.

¹⁶ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 19.

¹⁷ Doslovný preklad autorka JL, vokálne prebásnenie Jela Krčméry-Vrteřlová in BELLA, Ref. 5, s. 242.

noc (presnejšie mesačná noc), biele stĺporadie, ranná zora ako prechod noci do dňa. Niektoré básnické spojenia v origináli okrem toho umocňujú javovú stránku vecí a situácií (1.2 *záhrada, tichá a svetom zabudnutá*; 5.3 *Pútnik ležal na ceste studený a mŕtvy*; 5.4 *stuhnuté ruky*). Napokon aj pomenovanie lyrického hrdinu, v nemeckom origináli *Wanderer, Weggeselle* (*pútnik, pocestný*), nevystihuje preklad mládenec, mladík, lebo v balade sú výrazy pútnik, pocestný sémantickým odkazom na človeka ako takého a jeho život, metaforicky povedané púť života/životnú púť, počas ktorej hľadá vyšší zmysel svojej existencie.

1. strofa

Es war ein Land, geheim und märchentief,
da lag ein Garten, still und weltvergessen;
im weißen Säulengang die Mondnacht schlief,
gehegt vom Dunkel flüsternder Zypressen.

Doslovný preklad:

Bola jedna krajina, tajomná a nesmierne rozprávková,
tam sa nachádzala záhrada, tichá a svetom zabudnutá;
v bielom stĺporadí spala mesačná noc,
rozmažnávaná v tme šepotajúcimi cyprusmi.

Vokálne prebásnenie:

Bol zvláštny kraj – temný, rozprávkový,
no jeho krásu, lesk dnes nikto nezná;
za jeho hradbami len mesiac spí,
vôkol si v temne cyprus tíško šeptá.

5. strofa

Doch als ein Vöglein sang ums Morgenrot,
verschwand der Garten in den Duftgelände. –
Der Wanderer lag am Wege kalt und tot;
ums Röslein pressten sich die starren Hände.

Doslovný preklad:

Keď však vtáčik zaspieval za rannej zory,
zmizla záhrada do voňajúcej krajiny. –
Pútnik ležal na ceste studený a mŕtvy;
stuhnuté ruky sa pritískali okolo ružičky.

Vokálne prebásnenie:

No potom odrazu deň zasvitol –
zmizol zámok, rozprávková lúka.
Náš mládenec ten ale mŕtvy bol;
len ružu, ružu jej si držal v rukách.

Verzologicky je Langerova báseň vystavaná pravidelne: ide o päť tetrastichov, v každej strofe sa pravidelne strieda desaťslabičný a jedenástslabičný verš s uplatnením striedavého rýmu.

V balade *Sehnsucht* sa prelína reálne s ireálnosťou, pričom dominuje imaginárny svet krásy a tajomna. Jedinou reálnou bytosťou je postava mladého pocestného. Ján Levoslav Bella zhudobnil básnický text tak, že ireálny svet tajomna povýšil na kľúčový kompozičný moment a vyjadril ho prostredníctvom harmónie ako najmarkantnejšieho znaku zhudobnenia. Pieseň má síce v predznamenaní dve bé, ale ani tónina B dur ani g mol nie sú upevňované. V popredí stojí *oscilačný kánon*¹⁸ ako prejav rozkladu harmonickej tonality a centrom harmonickeho priebehu v piesni v prvých ôsmich taktoch je vlastne len tón *d* (*d² / d¹*) v spodnom hlase klavírneho partu. Navyše aj v tomto

¹⁸ Termín podľa KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982, s. 343.

diele Bella účinne využil chromatické prechodné tóny ako výrazový prvok, ktorým dosahoval osobitú subtilnosť a mäkkosť výsledného zvuku.

Notový príklad 1: J. L. Bella: *Sehnsucht*, začiatok piesne, t. 1 – 9 (in BELLA, Ref. 5, s. 83)

Moderato (♩ = 80)

8^{va}-----

Es war ein Land, ge-heim und mär - chen - tief, da lag ein Gar-ten,

rit. a tempo

p rit. a tempo

Harmonický proces v piesni *Sehnsucht* tak osciluje medzi dur a mol, vytvárajúc dojem neurčitosti a premenlivosti. Jeho krehkú subtilnosť a premenlivý charakter umocňujú modulačné vybočenia a otvorené závery hudobných fráz. Jedinou výnimkou je zhudobnenie štvrtej strofy (t. 48 – 64) s jednoznačným upevnením durovej tonality B dur → D dur. V tomto diele piesňovej kompozície s gradačným vrcholom sa hudobným médiom vyjadruje očarenie pocestného zázračnou krajinou a vílou. Hudba sa chveje a spieva v sladkom omámení (*dolce*) až do gradujúcej krátkej vášnivej extázy (*appassionato*, t. 60 – 63).

Súdržnosť prekomponovanej piesňovej formy zabezpečuje motivicko-harmonický model, exponovaný v klavírnej introdukcii a opätovne aj v záverečnom diele piesne. Prekvapujúci durový záver, kvintakord na tóne *d* – D dur, patrí do súboru typických kompozičných postupov, ktoré Bella uplatňoval v svojej piesňovej tvorbe. Vokálnu melódiu charakterizuje expresívno-deklamačný typ melodiky, ktorý má v strofách rámcujúcich baladu (1. a posledná 5. strofa) väčšmi naratívny charakter. Skladateľ zvolil pre dielo nízky ženský hlas alt s rozsahom *b* – *d*², resp. v náročnejšej verzii *b* – *f*^{is2}, ktorý svojím tmavším farebným spektrom obohacuje sonorizmus aj sémantický roz-

mer kompozície. Fenomén dramatickosti, napriek smrti lyrického hrdinu, je v balade zatlačený do úzadia.

Druhá Bellova pieseň *Románc (Romanca)*,¹⁹ vytvorená na básnickú predlohu maďarského spisovateľa a básnika Gusztáva Lauka (1818 – 1902), navodzuje otázku, či ide žánrovo o ľúbostnú baladu alebo romancu. V nemeckých hudobných lexikónoch zo začiatku 19. storočia sa pojem romanca definoval ako piesňová lyrika, ktorá zahŕňa rozprávanie tragického alebo ľúbostného príbehu v jednoduchom až naivnom štýle s tomu zodpovedajúcou, primerane naivnou a dojímavou piesňovou melódiou.²⁰ Bellova *Romanca* bola skomponovaná v časovej blízkosti jeho nemeckej balady *Sehnsucht*, to znamená, niekedy okolo roku 1905 a možno na ňu iba čiastočne aplikovať túto staršiu definíciu romance. Tematicky tu síce ide o jednoduchý ľúbostný príbeh, ale skladateľovo zhudobnenie by skôr vystihovalo pomenovanie dramatický piesňový obraz či piesňová mikrodráma. Už v minulosti jestvovali rôzne hudobnodruhové a žánrové prieniky či hybridné formy, navyše hudobný romantizmus značne uvoľnil a individualizoval tradičné hudobné formy aj komponenty hudobného myslenia. Z tohto hľadiska Bellovu *Romancu* možno rovnako dobre považovať za romancu ako za baladu.

Už samotný textový incipit *Romance* – „Meghalt az ifju leány virágvasárnapon“ („Raz dievča dokonalo vo kvetnej nedeli“) – naznačuje tragický sujet. Dojímavý príbeh o láske dvoch mladých ľudí siahajúcej až za hrob sa odohráva cez Veľký týždeň a vo veľkonočnom čase: v Kvetnú nedeľu dievčina zomrie, v pondelok ju dajú do truhly, v utorok ju kňaz pochová, v stredu pri jej hrobe mládenec spomína, na Veľký piatok sa dievčina zjaví milému v sne a pobožká ho na líce, v sobotu má mládenec opäť krásny sen o svojej milej, vo veľkonočný piatok zomrie aj on a v utorok ho kňaz pochová pri jeho milej. Reťazenie udalostí tohto jednoduchého príbehu v konkrétnom čase najvýznamnejšieho kresťanského sviatku dodáva romanci rozmer tajuplného mystéria smrti a zmŕtvychvstania.

Bellovo zhudobnenie *Romance* vysúva do popredia výrazovú kategóriu tragickej, dramatickej, smútku a bolesti. Prekomponovaná koncentrická oblúková hudobná forma zodpovedá oblúkovému vývoju deja (smrť milej na začiatku a smrť milého na konci príbehu). Emocionálny obsah textu vyjadruje hudba veľmi účinne prostredníctvom výraznej deklamačno-expresívnej vokálnej melodiky, dynamických a farebných kontrastov a špecifických hudobno-tvarových postupov. V okrajových dieloch, prvom a záverečnom, prevládajú vo vokálnej melodike recitatívne postupy a tento recitatívny spev v hlbších polohách (*h*, *d*¹) je konotátom afektu smútku.

Rovnako účinným médiom výrazu je klavír: skladateľ využíva takmer celú klaviatúru, presnejšie rozsah takmer šiestich oktáv, a to od najnižších polôh subkontra oktávy (hra oktáv v ľavej ruke) po *gis*³. Ďalšie výrazové prostriedky v inštrumentálnom médiu sú zahusťovanie a zriedňovanie klavírnej faktúry, dramatickosť oktávových a akordických postupov, bodkovaný rytmus, tremolo a melodické ozdoby.

¹⁹ BELLA, Ref. 5, noty s. 98-103, slovenské prebásnenie textu s. 242. Pieseň sa zachovala v dvoch rovnocenných autografných prameňoch zapísaná v rozdielnej tónine e mol a fis mol. V našom príspevku pracujeme s piesňou v tónine e mol.

²⁰ DÜRR, Ref. 2, s. 181-182. Dürr tu cituje príslušnú pasáž z lexikónu *Musikalisches Lexikon* od Heinricha Chr. Kocha z roku 1802.

Notový príklad 2: J. L. Bella: *Románc*, koniec 3. a začiatok 4. strofy piesne, t. 33 – 40 (in BELLA, Ref. 5, s. 100)

Sen mládenca s bozkom (zmŕtvychvstalej) milej skladateľ majstrovsky ikonizoval ako jemnú impresívnu víziu v stíšenej dynamickej hladine *piano* až *pianissimo*. V kontraste k tomuto zjasneniu inklinuje celá pieseň skôr k tmavým a temným farbám, zodpovedajúc základnej tónine e mol a prirodzene aj obsahu baladickéj romance. Prekvapivý je preto záver piesne, končiaci durovým akordom paralelnej tóniny E dur. Durové závery sú však pre Bellove piesne typické, ako sme na to upozornili aj pri analýze nemeckej balady *Sehnsucht*. V prípade *Romance* by sme tento zjasnený záver mohli chápať ako sémantický prvok, ktorým sa vyjavuje duchovno transcendentálnej lásky.

Obe balady pre alt a klavír, *Sehnsucht* [2] aj *Románc*, venoval Ján Levoslav Bella svojej dcére Guste Krafftovej-Bellovej (1884 – 1961), ktorá bola koncertnou speváčkou a neskôr vokálnou pedagogičkou. V dobových prameňoch sa vyzdvihuje jej zamatovo krásny hlas.

Treťou Bellovou piesňovou baladou je *Gajdoš Filúz* pre tenor a klavír na poéziu Ludmily Podjavorinskej (1872 – 1951).²¹ Z dvojčastovej balady, ktorú poetka publikovala v *Slovenských pohľadoch* roku 1926 a venovala ju Jozefovi Škultétymu,²² Bella zhudobnil len prvú časť, aj keď pôvodne zamýšľal skomponovať kompletne znenie. Skladateľa, ktorý žil vtedy vo Viedni, musela Podjavorinskej poézia mimoriadne oslo-

²¹ BELLA, Ref. 5, noty s. 125-128.

²² PODJAVORINSKÁ, Ludmila: Gajdoš Filúz. In: *Slovenské pohľady*, roč. 42, 1926, č. 12, s. 705-706. Vo vydaniach Podjavorinskej balád počínajúc rokom 1930 sa začala používať spresnená ortografia priezviska Filúz, ktorú zachováваме.

viť, na čo poukazuje aj jeho list synovi Rudolfovi z 23. marca 1927, kde píše: „Teraz práve zamestnávam sa myšlienkou na utešenú skladbu, ktorou by som chcel osláviť národného virtuóza na gajdy.“²³ Podobné nadšenie skladateľ prejavil aj v liste Milošovi Ruppeldtovi z 25. marca 1927: „Gajdoš Filúš“ ma hneď pri prvom prečítaní tak uchvátil, že mi v ušiach spevom zaznel. Hneď som si zaznačil gajdový úvod na klavír.“²⁴

Gajdoš Ján Filúš nebol žiadnou fiktívnou postavou, ale reálnou historickou osobou, ľudovým hudobníkom. Ján K. Garaj uvádza, že Filúš pochádzal z lubinských kopaníc pod Javorinou a ako hudobník žal úspechy svojou pôvabnou hrou na gajdách, veselostou a pohotovosťou v skladaní príležitostných piesní.²⁵ V dobových časopiseckých prameňoch zo 60. až 80. rokov 19. storočia sa spomína ako obľúbený gajdoš, ktorý hrával slovenskej inteligencii na jej letných výletoch a stretnutiach na Javorine. Jeho vynikajúca hra podnecovala ľudovú tvorivosť mýtizovať jeho osobu aj hráčske schopnosti, tradovalo sa, že svojimi gajdami vedel aj čarovať. Ľudmila Podjavorinská čerpala z týchto ľudových zdrojov a vytvorila mimoriadne vydarené filúzovské žartovné balady.²⁶ Baladický prvok tu reprezentuje zázračná gajdošova hra, ktorú – podľa ľudovej tradície – vraj získal ako dar od bytostí z nadprirodzeného sveta.

Bellova pieseň *Gajdoš Filúš* má prekomponovanú formu. V porovnaní s predchádzajúcimi dvoma baladami sa odlišný sujet a baladický typ prejavili tak v štruktúre kompozície, ako aj vo voľbe vokálneho média – vyššieho mužského hlasu tenoru. Živá, pohyblivá melódia tenoru v rozsahu *e* – *fis*¹ obsahuje aj melizmy, typické pre Bellovu slovenskú piesňovú tvorbu z 20. rokov 20. storočia.

V staršej muzikologickej literatúre sa Bellovo používanie meliziem hodnotilo dosť kriticky. Napríklad Jozef Kresánek napísal, že v slovenských piesňach „melodické koloratúry majú trocha strojený charakter negujúci do značnej miery tú prísnu väzbu textu a výrazu, ktorú [Bella] uplatňoval v kremnickom období“²⁷. V skutočnosti však Bella naďalej zachovával úzky vzťah medzi slovom a hudbou, ale riešil ho iným spôsobom ako v minulosti. Napríklad dve malé melizmy na prvých dvoch slabikách slova „gajdence“ treba odvodiť z kontextu „gajdy, gajdence“ (t. 15, 16), kde slovo „gajdence“ je deminutívom k prvému slovu gajdy. Ako štylistický výrazový prvok potom Bella vyjadril toto slovné deminutívum hudobnou diminúciou, keď namiesto osminových nôt („gajdy“) použil melizmu s diminuovanými rytmickými hodnotami šestnástin („gajdence“). Ako ďalší príklad uvedieme známu ikonizáciu smerovania melodickej línie nahor a nadol *ascensus* a *descensus*, ktorú možno aplikovať na melizmatickú melódiu textu „Hej, hore háj, dolu háj“ (t. 19 – 21, 30 – 32, 83 – 85). Vkusné drobné melizmy Bella používal aj za účelom zvýraznenia prostého diatonického melosu, či dosiahnutia hravého, grációzneho, leggierového charakteru melódie.

²³ BOKESOVÁ, Zdenka: *Návrat J. L. Bellu na Slovensko. Listy k synovi*. Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscius, 1944, s. 40.

²⁴ NOVÁČEK, Zdeněk: Korešpondencia Jána Levoslava Bellu s Milošom Ruppeldtom. In: *Hudobnovedný zborník*, roč. 1, 1953, s. 125.

²⁵ In PODJAVORINSKÁ, Ľudmila: *Výbor z balád*. (=Čítanie študujúcej mládeže XL.) Úvod a poznámky napísal Ján K. Garaj. Turčiansky Sv. Martin : Vydavateľstvo MS, 1936, s. 79.

²⁶ PODJAVORINSKÁ, Ľudmila: *Balady*. Doslov napísala Viera Prokešová. Bratislava : Vydavateľstvo SSS spol. s r.o., 1998, s. 129-130.

²⁷ KRESÁNEK, Ref. 6, s. 46

Tanečný charakter a základnú náladu piesne navodzuje rozsiahly 10-taktový klavírny úvod, v ktorom sa využívajú typické prvky gajdošskej hry ako bourdonová zádrž v base, prázdna kvinta, charakteristické melodické figurácie a ozdoby a sporadicky aj lýdická kvarta. Tieto prvky sa ako spojovací činiteľ objavujú v klavírnom parte počas celej piesne, pričom ich dopĺňujú aj nové postupy ako komplementárny rytmus alebo akordická výplň. Tanečnosť podporuje aj prevaha durových tónin s východiskovou tóninou D dur. Melodika inklinuje k diatonike.

Vtipná hudobná sémantika sa spája s básnickým textom, v ktorom sa tvrdí, že pri Filúzovej hre sám Jozef Miloslav Hurban „zakrepčil si zrezka“ (t. 68 – 71). Bella tu citoval začiatok melódie známej valaško-pastierskej tanečnej piesne *Po valašsky od zeme*. Na túto pieseň sa tancoval mužský tanec odzeme (odzemok), uctievaný v 19. storočí ako „najnárodnejší“ slovenský tanec.

Oslava gajdoša Filúza ako tvorcu hudby mocného účinku priliehavo rezonuje v zmysle sémantického konotátu v 2., 3. a 8. strofe (2. a 8. strofa sú totožné). Básnická anafora prvého verša týchto strof „Hej, hore háj, dolu háj“ inšpirovala skladateľa k vytvoreniu paralely, akejsi hudobnej anafory. Nepoužil však citát známej zbojníckej piesne, ale text opatril samostatným hudobným motívom, ktorý sa pri návratoch opakuje (takty 19 – 21, 30 – 32, 83 – 85). O hudobnej ikonizácii textu prvého verša týchto strof sme hovorili vyššie pri problematike meliziem.

- | | |
|---|--|
| 2. Hej, hore háj, dolu háj...
tvoje „dudi, dudi“
biedu v kúty plašilo
veselilo ľudí. | 3. Hej, hore háj, dolu háj...
zvečera i zrána
roztancovals' chuďasa,
rozveselil pána. |
|---|--|

Notový príklad 3: J. L. Bella: *Gajdoš Filúz*, záverečný úsek piesne, t. (81) 82 – 91 (in: BELLA, Ref. 5, s. 128)

The musical score is for the piece "Gajdoš Filúz" by J. L. Bella, measures 82-91. It is written in D major and 2/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a 10-measure introduction featuring a bourdon-like pattern in the bass and a quint in the treble. The vocal line has lyrics in Slovak. Dynamics include *p*, *mf*, *cresc. molto*, *ff*, *f*, and *sf*. There are also markings for "Lea" at the bottom of the piano part.

Všetky tri Bellove baladické piesne sú z formového hľadiska prekomponované, avšak každá z nich prezentuje individuálne hudobné riešenie a prostredníctvom hudobného jazyka jedinečne vystihuje sémantiku poézie. Hudobne tak pomáha dešifrovať sémantickú rovinu básne a zároveň umocňuje jej výrazové kvality. Bellove balady patria v jeho piesňovej tvorbe k rozsiahlejším piesňovým útvarom (počet taktov v jednotlivých piesňach je 85, 86 a 91), ale v porovnaní s časovou dĺžkou nemeckých balád zo začiatku 19. storočia možno hovoriť o štandardnom piesňovom rozsahu.

Ján Levoslav Bella v svojich zhudobneniach balád nadväzoval na piesňovú tradíciu 19. storočia a plne rešpektoval sémantiku básnického textu a slova. Nové prístupy narábania so slovom priniesol v 20. storočí už literárny dadaizmus. Postupne sa aj v hudobnom umení stával text vo vokálnej hudbe predmetom konštrukčných prístupov bez ohľadu na jeho sémantické a deklamačné kvality. Tento prístup je v systematike vokálnej hudby Adolfa Feckera začlenený do kategórie konštruovanie (*Konstruieren*). „Konstruieren heißt: Bei der Textvertonung tritt an die Stelle sinn- und bedeutungsgerechter Deklamation die tektonisch organisierte Strukturbildung. Damit ist nicht unbedingt gesagt, daß der aus dem Textinhalt resultierende Ausdruck unbeachtet bleibt.“²⁸

Zmena hudobnoštylovej paradigmy v druhej polovici 20. storočia predstavila ako jednu z možností práce s textom radikálny variant, v ktorom sa všetky pojmo-logicke štruktúry jazyka rozkladajú a fonetická jazyková oblasť sa stáva samostatnou hudobnou kvalitou. Vo Feckerovej systematike vokálnej hudby je táto kategória nazvaná manipulovanie (*Manipulieren*). Podľa Feckera manipulujúce narábanie s textom zasahuje do významovej štruktúry jazyka tak, že rozkladá text do slovných skupín, slov, slabík a hlások, až sa napokon pojmo-významová funkcia jazyka úplne vylúči.²⁹

Autonómny prístup k básnickému textu, kde už nie je relevantná ani faktúra básne, ani sila básnickej autority, uplatnil Tadeáš Salva (1937 – 1995) v televíznej opere *Margita a Besná* na libreto Veroniky Vrbkovej. Opera je komponovaná výlučne pre vokálne médium, a síce pre soprán, alt, šesťnásťhlasný miešaný zbor a pre tanečníka. Salva patrila ku skladateľskej generácii tvorivo sa formujúcej v 60. rokoch 20. storočia a označovanej ako slovenská hudobná avantgarda.³⁰ Skladateľ vytvoril svoju televíznu operu *Margita a Besná* ako 34-ročný roku 1971, hudobné naštudovanie sa uskutočnilo roku 1972, prvú verziu televízneho filmu natočili roku 1974 a druhú verziu roku 1976.³¹ Touto prvou slovenskou televíznou operou autor reagoval na výdobytky modernej techniky a televízneho média. Problematika televízneho stvárnenia opery nie je však predmetom našich skúmaní, pozornosť chceme zamerať na otázky zhudobnenia diela, jeho dramaturgie a vzťahu slova a hudby.

²⁸ FECKER, Adolf: *Sprache und Musik 2. Systematik der Vokalmusik*. Hamburg : Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1989, s. 244.

²⁹ FECKER, Ref. 28, s. 261.

³⁰ CHALUPKA, Lubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štylotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK v Bratislave, 2011, (k Salvovi tu por.) s. 86, 367-384.

³¹ VAJDA, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava : Opus, 1988, s. 178.

V podtitule rozmnoženiny autografnej partitúry sa uvádza: „Pôvodná televízna opera na námet balady J. Bottu.“³² Tento podtitul tiež naznačuje, že tak libretistka, ako aj skladateľ predpokladali značnú voľnosť v narábaní s textovou predlohou. Nejde tu teda o zhudobnenie textu v jeho komplexnosti, ale o adaptáciu básnickej predlohy.

Pri adaptácii pôvodnej literárnej predlohy jestvujú v princípe dva prístupy: buď sa posilní jej žánrový charakter, alebo sú zásahy do predlohy natoľko význačné, že dôjde k transformácii na iný žáner. Prirodzene, medzi týmito dvoma krajnými pólmi sa nachádza celý rad hybridných útvarov. Salvova adaptácia známej Bottovej balady³³ patrí k prvému typu, to jest, umocnila autonómnymi prostriedkami hudobného média baladický žáner a baladickú výrazovosť. Aby však adaptácia bola aj hudobno-dramaticky úspešná, bolo treba prispôbiť literárnu predlohu žánru opery. Bottov text bol pre Salvovo uchopenie príliš naratívny a sústredený na príbeh mladej vdovy, macochy. Absentoval v ňom väčší zástoj lyrickej zložky, ktorej protagonistkou je nevlastná dcéra Margita. Salva ako vynikajúco cítiaci hudobný dramatik posilnil v dramaturgii operného diela lyrickú zložku tým, že pre dramatickú osobu Margity vyčlenil väčší hrací priestor, ako je to v balade. Kým v Bottovej balade sa príbeh Margity viac-menej len komentuje, Margita je teda skôr pasívnou postavou deja, v Salvovej koncepcii sa stáva konajúcou dramatickou osobou, činným aktérom príbehu. Skladateľ zväčšil tiež dramatickú váhu postavy mládenca, Margitinho milého, postavu však nekreoval hudbou, ale prostredníctvom vizuálno-pohybového, resp. tanečného média.

Tadeáš Salva bytostne inklinoval k balade, ako o tom svedčí rad jeho inštrumentálnych i vokálnych diel s týmto názvom pre sólový hudobný nástroj, vokálne obsadenie a rôzne kombinované hudobné médiá.³⁴ Intenzívne sa zaoberal štúdiom literárnej balady, najmä ľudovej, aj jej zobrazením vo výtvarnom umení. Hľadal odpoveď na substanciálne otázky o balade a baladickosti a dospel k názoru o jej dualistickom princípe. Podľa Salvu podstata balady spočíva v zobrazení dvoch krajností – ako sú napríklad narodenie a smrť, svetlo a tma, deň a noc, teplo a zima, radosť a nenávisť – a tento nekompromisný dualizmus je v svojej prapodstate odrazom samotných prírodných zákonov, vzťahujúcich sa na všetko živé v prírode, vďaka čomu má účinnosť balady trvalú hodnotu.³⁵ Salva dodáva, že v realite sa, prirodzene, okrem extrémneho kontrastu vyskytujú aj medzistupne na spôsob tieňohry farieb.

³² SALVA, Tadeáš: *Margita a Besná*. Pôvodná televízna opera na námet balady J. Bottu. Libreto napísala Veronika Vrbková. Partitúra. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1972, 109 s. (Rozmnoženina.) Archivovanie: Bratislava, Hudobný fond, sign. P-169. V analytickej časti uvádzame kvôli názornosti odkaz na strany partitúry priamo v texte (Salva 1972).

³³ Ján Botto publikoval baladu *Margita a Besná* po prvýkrát roku 1879. V našom príspevku sa opierame o najnovšie vydanie balady *Margita a Besná* in BOTTO, Ján: *Básnické dielo*. (=Knihnica slovenskej literatúry 6.) Výber zostavil, komentár, vysvetlivky, kalendárium života a diela a doslov napísal Ľubomír Kováčik. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 268-274.

³⁴ K tomu por. zoznam diela in KG [GODÁROVÁ, Katarína]: Salva, Tadeáš. [Heslo.] In: *100 slovenských skladateľov*. Eds. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 238-240.

³⁵ DÚBRAVSKÝ, Ján: Folklórne inšpirácie v tvorbe Tadeáša Salvu. In: *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II*. Zborník príspevkov z tretieho a štvrtého seminára Tadeáša Salvu, Lúčky pri Ružomberku 2003 a 2004. Eds. Zuzana Martináková, Egon Krák. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2006, s. 103; tiež STEINECKER, Anton: Tadeáš Salva. K charakteristike jeho vokálno-inštrumentálnej tvorby. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 3-4, s. 272. Autor tu uvádza, že skladateľove citáty sú prevzaté z rozhovoru T. Salvu pre Nedelnú Pravdu z 23. 12. 1994.

Hoci Salvov pozoruhodný názor zdanlivo mieri od civilizovaného človeka k prírodnému človeku, v skutočnosti jeho úvahy možno dobre interpretovať aj v rámci vzťahov medzi archaickou a modernou psychológiou, keď – parafrázujúc Carla Gustava Junga – nehľadiac na mieru civilizovanosti a výšku vedomia zostáva aj civilizovaný človek v hlbších vrstvách svojej duše/psyché stále archaickým človekom.³⁶ Z tohto dôvodu aj moderný človek dokáže dobre dešifrovať symboly a archetypy, zakódované v balade.

Je pozoruhodné, že s názorom Tadeáša Salvu na baladu ako takú v mnohom korešpondujú úvahy Cyrila Krausa o charaktere Bottových balád:

„[...] ľudová slovesnosť [bola] základným inšpiračným zdrojom Bottovej tvorby. [...] Pritom Botto neaktualizuje ľudové povesti, nič neorganické do nich nevnáša, pozitívny princíp nie je v „posolstve“, vyústení príbehu, ale vo výbere, začlenení a motivovaní často diametrálne odlišných morálnych kvalít. [...] Vo svete povestí pôsobia temné sily, zoči-voči nim stojí baladický hrdina, ktorý im nevládze vzdorovať a padá za obeť. V baladách vystupujú „zlé“ i „dobré“ moci; protichodnými morálnymi kvalitami (dobro – zlo, láska – nenávisť, vernosť – nevera, mierumilovnosť – násilie) básnik navodzuje konfliktné situácie i baladickú atmosféru, vlastný príbeh však vyúsťuje do tragických polôh. Preexponúva hrôzu, utrpenie, bezvýchodiskovosť, životnú tragiku dramaticky rozvíja do konfliktných, neriešiteľných situácií. Sugestívne a plasticky zobrazuje hrôzostrašné udalosti i cesty, ktoré vedú k záhube, následky nemorálnych činov [...] V Bottových baladách [...] je určujúca hra osudu, proti ktorej je človek bezmocný.“³⁷

Povešť o Margite bola v 19. storočí veľmi rozšírená a v próze ju už pred Bottom spracovali a publikovali iní autori.³⁸ Nevieme však, či boli Salvovi známe tieto staršie tlačené pramene. Domnievame sa skôr, že povesť o Margite mohol poznať aj z rozprávania svojho starého otca pltníka alebo otca, čo nepriamo vyplýva z jeho autobiografických zápiskov³⁹ a z rozhovoru.⁴⁰

Z detstva si skladateľ odniesol vzťah k vokálnej hudbe aj k tradičnej hudobnej kultúre. V jeho hudobnej imaginácii tak mocne rezonovali podvedome (aj vedome) spomienky na detstvo a mladosť, podobne ako u niektorých iných hudobných tvorcov minulosti i súčasnosti. Jeho rodisko Lúčky, rázovitá liptovská obec, sa vyznačovalo rovnako rázovitou hudobnou tradíciou. V živjej pamäti si Salva uchoval, ako sa pri kosení a hrabaní sena spievalo: „Lúky v údoliach obkolesené horami takto vytvárali neopakovateľný prírodný

³⁶ Por. JUNG, Carl Gustav: *Človek a duše*. Z celého diela 1905 – 1961 vybrala a vydala Jolande Jacobi. Praha : Academia, 1995, s. 27. (Prvé nemecké vydanie 1945, český preklad urobený podľa tretieho nemeckého vydania z roku 1971.)

³⁷ KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 120.

³⁸ Napríklad MEDNYANSKY, [Alois]: *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern. Pesth : Verlag von Konrad Adolph Hartleben, 2. vyd. 1844, s. 70-75 (1. vyd. 1826)*. Povešť sa tu uvádza pod názvom *Margita*. V slovenčine ju publikoval v *Sokole* Viliam Pauliny-Tóth – V. P. T. [PAULINY-TÓTH, Viliam]: *Margyta a Strečno*. In: *Sokol*, roč. 1, 1862, č. 3, s. 89-91.

³⁹ DÚBRAVSKÝ, Ján: Autentické svedectvo úvah Tadeáša Salvu, zachytených v jeho Kronike. In: *Osobnosti slovenskej hudobnej tvorby II*. Zborník príspevkov z tretieho a štvrtého seminára Tadeáša Salvu, Lúčky pri Ružomberku 2003 a 2004. Eds. Zuzana Martináková, Egon Krák. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2006, s. 43. Podľa Dúbravského Salva v Kronike uvádza, „že pri písaní [Margity a Besnej] mu pomohli informácie a pltnícke príhody jeho otca, ako aj viacerých občanov Lúčok.“

⁴⁰ STEINECKER, Ref. 35, s. 272.

amfiteáter. Tradícia lúčanských spevov bola taká silná, že ľudia aj v kostole spievali celkom prirodzene viachlasne. [...] harmonické štruktúry viachlasného spevu mali Lúčania odkukané od alikvotných tónov, ktoré vznikali na lúkach ozvenou. Preto pri speve aj tak nastupovali, čo na mňa urobilo silný dojem a nedá mi to pokoj doteraz.“⁴¹

Uprednostňovanie tvorby pre vokálne médium malo však ešte ďalšie dôvody, ktoré skladateľ objasnil takto: „Mám veľmi málo inštrumentálnej tvorby, lebo všetko sa u mňa spája s ľudským hlasom. Považujem ho za najdokonalejší výrazový prostriedok v hudbe preto, lebo žiaden hudobný nástroj nedokáže prechádzať z jedného kontrastu do druhého tak rýchlo ako ľudský hlas. Môže prejsť od spievania k parlandu-recitácii a vytvárať rýchlo rozličné situácie, čo žiaden hudobný nástroj nedokáže.“⁴²

V kontexte Salvových výrokov vystupujú špecifiká jeho televíznej opery *Margita a Besná* a jej určenie výhradne pre vokálne médium ako logický výsledok jeho tvorivej intencionality a originálneho osobnostného hudobného štýlu.

Rozsahovo a obsadením ide o komornú operu, ktorej dramaturgia aj hudobný proces sú budované nesmierne koncízne. V opere vystupujú tri hudobnodramatické osoby: Margita (soprán), Besná (alt) a zbor ako kolektívna hudobnodramatická osoba, ktorej je zverená rola narátora a komentátora. Mládenec, ktorý ľúbi Margitu a do ktorého je zaľúbená aj macocha, je nemou rolou, je pôvodcom konfliktu, ale nie hudobnodramatickým aktérom. V opere sa líči tragický osud týchto troch postáv. Je symptomatické, že skladateľ áriu macochy explicitne označuje ako áriu Besnej. Dve krajnosti, lásku a nenávisť, čiže Salvov dualistický baladický princíp tu zosobňujú ženské protagonistky ako dve typologicky rozdielne osoby: milujúca žena a nenávisťná žena pomstiteľka a vrahyňa. Šestnásťhlasný zbor, v ktorom každá hlasová skupina (soprány, alty, tenory, basy) má po štyri speváčky/štyroch spevákov, oboznamuje diváka v náznakovej forme s tým, čo sa stalo, anticipuje to, čo sa prípadne udeje a komentuje dej aj duševné pohnútky oboch hlavných postáv v ich sólových výstupoch. Funkciu zboru výstižne charakterizoval Igor Vajda ako vizuálno-ritornelového činiteľa a komentátora, inšpirovaného zjavne antickou drámou.⁴³ V početnosti dramatických výstupov zaujíma zbor prvé miesto, a tak sa najintenzívnejšie podieľa na vytváraní dramatických situácií. Zbor v Salvovej opere integruje funkcie, zverené v tradičnej opere opernému orchestru a opernému zboru.⁴⁴

Kompozične skladateľ originálne využil v diele modelový princíp malej aleatoriky, v ktorej sa preferuje prvok náhody, ametriky a polymetriky, ďalej zvukové pásma a timbrové možnosti ľudského hlasu: „jedna skupina hlasov opakuje určitý útvar, druhá sa pridáva s inými tónmi, ďalšia s novou hudbou atď. Tento princíp sa strieda a kombinuje s atomizovaním slov.“⁴⁵

⁴¹ STEINECKER, Ref. 35, s. 270.

⁴² STEINECKER, Ref. 35, s. 270.

⁴³ VAJDA, Ref. 31, s. 178.

⁴⁴ LENGOVÁ, Jana: Die Medienopern von Tadeáš Salva. In: *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri. 100-letnica rojstva skladatelja Danila Švare. 17. slovenski glasbeni dnevi 2002. / Musical Theatre – Yesterday, Today, Tomorrow. The 100th Anniversary of the Birth of Composer Danilo Švara. 17th Slovenian Musical Days 2002*. Collection of papers of the Symposium, Ljubljana 2002. Ed. Primož Kuret. Ljubljana : Festival, 2003, s. 143.

⁴⁵ VAJDA, Ref. 31, s. 179.

V porovnaní s Bottovou baladou sa text libreta vyznačuje aforistickou stručnosťou, z Bottovej básne zostal len textový skelet či sémantický substrát balady. Epické pasáže sú zostrúchnené na minimum vzhľadom na potreby operného žánru, v ktorom dominuje dramatickosť. Ako sme už spomenuli, autor posilnil v opere lyrický fenomén: pridal áriu Margity s pôvodným novým textom, rovnako ako vyčlenil lyrickú pasáž s pôvodným novým textom aj pre zbor, ktorý personifikujúc dramatickú osobu mládenca odpovedá na Margitin ľúbostný spev. Okrem slov ako plnovýznamových sémantických jednotiek skladateľ účinne využíva aj farbu vokálov a konsonantov v zmysle zvukových kvalít, čím dosahuje jedinečne nuansovanú sonorickosť a expresívnosť.

Vlastný hudobno-dramatický dej rámcuje vstupný prológ a záverečný epilóg, ktorých interpretom je zbor. Vstupný prológ zboru (Salva 1972, s. 1-20) obsahovo zodpovedá Bottovým prvým trom veršovým radom (12 + 12 + 6 veršov).⁴⁶ Skladateľ tu využíva techniku opakovania a kombinovania slov, slabík a hlások, čo mu umožňuje vytvárať prekvapivé zvukové kontexty a štruktúry: *ta li la luk klu / Ej, dolu veselo ako to letí húska / Pozor / t k t i j k l m n / to je tá dolina tie tri skaly*. Voľba hlások a slabík nie je náhodná, napríklad slabika *ta*, ktorou dielo začína, je poslednou slabikou v mene Margita.

Jediná priama reč Margity v Bottovej balade „Hejže, Váhu, veštec náš! / kam ja pôjdem na sobáš?!“⁴⁷ je na vyjadrenie citu lásky v hudobnodramatickom diele emocionálne mdlá a vlastne úplne nepoužiteľná. Ľúbostná ária Margity v Salvovej opere dostala preto nový text s mocným aj keď nežným citovým afektom lásky. Text pozostáva z 11 slov: *milý, kde si mi ty môj, láska, čakám, ja volám, nepočuješ* (Salva 1972, s. 21-33), ako aj z vokaliz *a, va, da, ba*. Citovú naliehavosť skladateľ vystupňoval prostredníctvom repetície slov. Základné sémantické jadro tvorí otázka: *kde si, môj milý*, ktorú rozvíjajú ďalšie sémantické spoje. Najfrekventovanejším slovom je opytovacie zámeno *kde* (celkovo 15-krát), z toho ďalej významové spojenie *kde si* (11-krát). Vysokú frekvenciu má slovo *milý* (11-krát), ktoré sa objavuje buď samostatne (7-krát), alebo sa zintenzívňuje privlastňovacím významom na *milý môj* (3-krát), *milý môj si* (1-krát). Naproti tomu slová *láska, čakám, ja volám, nepočuješ* sa vyskytnú len raz.

Margita je pohyblivý ľahký lyrický, prípadne mladodramatický soprán s rozsahom *es*¹ až *c*³, jej spev sa z väčšej časti pohybuje vo vyššej, dvojčiarkovanej oktáve a niekoľkokrát sa dotkne aj „vyššieho *c*“. Vyššia hlasová poloha a využitie melizmatiky, bohato zvlnená melodická krivka so striedaním intervalových krokov a apelatívnych veľkých intervalov vytvárajú sonoristický fenomén svetlej, striebistej farby. Áriu Margity možno charakterizovať ako spev túžby mladej lásky. Mládenec odpovedá na Margitinu ľúbostnú áriu – podľa partitúry – analogicky tancom túžby, resp. tanečnou kreáciou a jeho ľúbostné city vypsieva zbor na text, ktorý je oproti literárnej predlohe takisto nový a doplnený: *moja milá ty si, kde si, šaliem, pýtam sa, bežím, milovaná* (Salva 1972, s. 27-37, 31-37). Táto invenčná, moderne stvárnená scéna Margity, mládenca a zboru korešponduje v nomenklatúre tradičnej opery s typom ľúbostného dueta sopránu a tenoru.

⁴⁶ BOTTO, Ref. 33, s. 268-269.

⁴⁷ BOTTO, Ref. 33, s. 270.

Notový príklad 4: Tadeáš Salva: *Margita a Besná*, ukážka z árie Margity (Salva, 1972, s. 27)

27

Besni na

mi iý mi iý môj kde si mi

a le si do lu

ty a le si do lu kde

do lu a le si ty do lu kde

kde si kde si a le ty a le si ty

ty si do lu a le si a le si a le si

do lu do lu do lu a le si a le si do lu a le si

a le si a le si a le si kde si kde si ty do lu do lu

ty kde si ty a le kde si kde si a le ty a le ty a le si

do lu kde si kde si kde si kde si do lu kde si kde si do lu a le si a le si

kde si kde si a le si kde si kde si a le si kde si kde si a le si do lu kde si kde si

va

MLÁDENEC TANCUJE TÁNEC TŮŽBY

Áriu *Besnej* pripravuje recitatív zboru na nekompletné dvojveršie z Bottovej básne: *pekná vdova, ale krajšia dievčina Margita, pastorkyňa*.⁴⁸ Má explikujúci charakter. Na rozdiel od árie *Margity* s jedným koncentrovaným citovým afektom – láskou, je dramaticko-expressívny výstup alebo monológ *Besnej* viacdimenzionálny, zahrnujúc

48 BOTTO, Ref. 33, s. 239.

tri citové aspekty: nenávisť, strach a zvodné vábenie. Tomu zodpovedá bohatá zvrásnenosť jej spevu s tromi diferencovanými blokmi hudby (Salva 1972, s. 43-44, 49-56 / 67-72 / 73-75). Obe árie, Margity aj Besnej, hudobne tlmočia citové hnutia dramatických postáv, ich hudobná ústrojnnosť je však už nanajvýš moderná. Dramatický konflikt ženských protagonistiek hudobne vyjadrený protipostavením oboch árií možno považovať za hudobnú projekciu dualistického baladického princípu.

Spev Besnej v prvom diele árie tlmočí utajenú nevyslovenú nenávisť a nevraživosť macochy voči pastorkyni, lebo text tejto časti árie je svojím spôsobom neutrálny: *Margito, ber si sviatočné šaty i partu* (Salva 1972, s. 43-56).⁴⁹ Ale temné úmysly macochy prezrádza už samotné oslovenie pastorkyne *Margito* s vokálom „o“, nie „a“ na konci – v korešpondencii s Bottovou básňou. Zrejme i básnik cítil rozdiel v sonórnosti: v porovnaní s jasnejším „a“ má vokál „o“ širšie afektové kvality od vyjadrenia údivu cez bolesť až po hrôzu. Besná je alt tmavého sfarbenia. V prvom diele s textom *Margito...* sa rozsah árie Besnej pohybuje od *g* po *es*², pričom po počiatocnom rozmachu k najvyššiemu tónu árie prevláda stredná a nižšia poloha, v melodike sú nápadné oktavové a kvintové skoky, ako aj interval tritónu. Áriu Besnej dopĺňa a prerušuje spev zboru. Nástup basovej skupiny s textom *Hej, domová* (Salva 1972, s. 47-56) pridáva ďalšiu tmavú farbu do zvukového spektra.

Na prvý sólový vstup Besnej nadväzuje na pomerne rozsiahlej ploche zbor (Salva 1972, s. 57-66). Jeho stupňujúca sa apelatívna expresivita graduje v prvom dynamickom vrchole opery na text z prológu. Gradácia je obsahovo varovanie a kompozično-technicky ju vytvárajú simultánne deklamačné superpozičné pásma celého zborového ansámblu v najvyššej hlasitosti *fff* (*forte fortissimo*) ako chaos kriku (Salva, 1972, s. 66). Abruptívny druhý nástup sólového altu bez zboru s textom, z ktorého je zrejmé, že Besná dokonala svoj hrozný čin vraždy Margity a že chce umlčať svoje svedomie (Salva, 1972, s. 67-72), je otriasajúci svojou hudobnou sémantikou: Besná stratila svoju ľudskosť a zostala sama, osamelá. Posledný krátky tretí vstup Besnej, podfarbený zborom, predstavuje neúspešné zvodné vábenie Margitinho milého: *hej šuhajko poď, zoberme sa spolu* (Salva, 1972, s. 73-75).

Ďalší hudobný priebeh až do konca opery patrí už výlučne zboru (a vizuálnej zložke). K textu *hej, domová* sa pridáva slovný koncentrát *tu si, aha tu si* a postupne ďalšie slovné a jazykové segmenty. Zborová kreácia tu dotvára vizuálnu kreáciu s obrazom mládenca, ktorý zúfalo hľadá svoju milú Margitu. Mohutný druhý dynamický vrchol opery (Salva, 1972, s. 90-92) je svojím účinkom obdobný katastrofe v stavbe antickej tragédie. Skladateľ v ňom ešte vystupňoval kompozično-technické prostriedky z prvej gradácie a pridal k nim také postupy ako intonácia tónov najvyššej neurčitej výšky v každej hlasovej skupine, klesajúce glissandá, interjekcie *jaj, joj, haj* a sentenciu, zverenú hĺbkam hlasu basso profundo: „To veľiké hrozné bralo, hriech skamenelý“ (Salva, 1972, s. 92). Po krátkom spojovacom úseku nastúpi záverečný diel kompozície (Salva, 1972, s. 97-109), naratívny epilóg, v ktorom zbor uzatvára tragický príbeh v zmysle nadčasového etického kódexu.

Možno uvažovať aj o tom, že Bottova balada lákala Salvu aj svojím pozoruhodným uplatnením tradičných symbolov. Samotné ženské meno Margita, orientálneho pôvo-

⁴⁹ Por. tiež BOTTO, Ref. 33, s. 270.

du s významom perla, poukazuje na element vody a môže v našom prípade symbolizovať „nevinnosť, čistotu, panenskosť, dokonalosť, pokoru a zdržanlivosť“.⁵⁰ Rieka zasa symbolizuje „plynutie života“⁵¹ a živel vody, ktorý preniká celý baladický príbeh, je symbolickým prazákladom všetkého: „Vody sú zdrojom všetkých možností existencie; sú prameňom a hrobom všetkých vecí vo vesmíre“.⁵²

Tadeáš Salva v svojej televíznej opere *Margita a Besná* vytvoril jedinečné hudobno-dramatické dielo moderného razenia. Modernými kompozično-technickými prostriedkami na princípe idey totálneho umeleckého diela so zohľadnením výdobytkov technických médií aktualizoval romantický baladický príbeh, ktorý má však ďaleko staršie korene. Salvova hudba nezostáva na povrchu, odhaľuje skryté archetypové vrstvy človeka, lebo jej tvorca je presvedčený, že umenie aj v modernej dobe má prinášať etické posolstvá.

Namiesto záveru. Na margo slovenskej hudby 20. storočia sa niekedy zvyklo konštatovať, že jedným z jej príznačných znakov je baladickosť, pričom tento pojem celkom voľne zahrnoval hudobné diela s prejavmi pochybnosti, smútku, bolesti, tragiky, ale aj apelatívnej expresivity. Zatiaľ čo u Jána Levoslava Bellu, tvorivo ukotveného v romantizme, predstavujú jeho piesňové balady len jedno z tvorivých východísk jeho hudobnej poetiky, v hudobnom odkaze Tadeáša Salvu je baladický princíp esenciálnou súčasťou jeho tvorivého naturelu. Nech už sú dôvody na zhudobnenie baladického textu akékoľvek, isté je, že sémantický apel dešifrovať stopy archaických vrstiev vedomia človeka v baladách predstavuje pre novodobého hudobného tvorca – intuitívne či vedome – veľkú výzvu.

Štúdiá vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0165/10, 2010 – 2013, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

⁵⁰ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 139.

⁵¹ COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 163.

⁵² COOPEROVÁ, Ref. 13, s. 210.

Resumé

THE BALLAD PRINCIPLE IN THE WORKS OF JÁN LEVOSLAV BELLA AND TADEÁŠ SALVA

The term ballad in music designates a variety of types of musical work, taking their departure from the poetic genre of the ballad. In Slovak art music the ballad and ballad principle acquired some prominence only in the 20th century. Composers who have set ballad texts to music include Ján Levoslav Bella (1843 – 1936) and Tadeáš Salva (1937 – 1995).

J. L. Bella created three ballad songs for voice and piano, which thematically represent three distinct types of the ballad: magico-mythical, tragical-amorous, and jocose. In his musical arrangement he associated himself with the song tradition of the 19th century and fully respected its semantics, with frequent application of musical symbolism. The through-composed form of each of the ballads is achieved individually. The composer exalted the unreal world of mystery in *Sehnsucht* (German text by E. Langer, ca. 1905) to a dominant status in the composition and expressed it by means of a mutable harmony, oscillating between major and minor. In the musically arranged ballad *Románc* (Hungarian text by G. Lauka, ca. 1905) what takes prominence is the expressive category of tragic drama and grief, marked by a striking declamatory melody and also by strong contrasts in dynamics and timbre. As a song, *Románc* also raises the question of the genre permeation of ballad and romance. In the jocose ballad *Gajdoš Filúz* (Slovak text by E. Podjavorinská, 1927) there is a tribute to the wonderful folk bagpiper Ján Filúz, who according to folk tradition received marvellous musical abilities as a gift from supernatural beings. Dominant here is the dance quality and the musical allusion to bagpipes playing.

Tadeáš Salva is the author of the first Slovak TV opera *Margita a Besná* (libretto by Veronika Vrbková, 1971) for soprano, contralto, sixteen-voice mixed choir and silent dancer, which is based on the theme of an eponymous ballad by the romantic poet Ján Botto. In this work the composer was responding to the achievements of modern technology and the televisual medium. There is original use of limited aleatory, sound blocks, and the timbral capacities of the human voice. The ballad principle is pointedly presented as an expression of two sharply contrasting forces: love and hatred. These are personified in the two typologically opposing musico-dramatic personalities of the stepchild Margita and her stepmother (the Fury). Salva regarded the portrayal of two extremes as the primal basis of the ballad, reflecting the actual laws of nature. The function of the choir, as commentator on the action, is evidently inspired by ancient drama.

Stylistically, Ján Levoslav Bella had his anchorage in romanticism, and he devoted himself to the ballad genre occasionally. By contrast, in Tadeáš Salva's work the ballad principle is an essential part of his creative disposition. Their differentiated approaches to the musical arrangement of ballad texts stem from the personal styles of both composers, as well as their differing musico-stylistic paradigms. Both authors laid emphasis on the ethical message of art, whose topicality in the ballad is based on deciphering traces of archaic layers of consciousness in the human being and hidden archetypes.

DIECÉZNY ARCHÍV V NITRE A NEZNÁME LITURGICKÉ RUKOPISY Z 15. A 16. STOROČIA

EVA VESELOVSKÁ – MAREK ĎURČO

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

PhDr. Marek Ďurčo, PhD, Katedra histórie, Filozofická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku, Hrabovská cesta 1, 034 01 Ružomberok; e-mail: marekdurco@gmail.com

ABSTRACT

In the assessment of liturgical musical codices from the territory of Slovakia dating from the medieval period and the early modern period, the town of Nitra has a special status. From Nitra's church institutional funds only one liturgical manuscript has been preserved in its original place – the *Nitra Codex* from the 12th century (ekphonetic symbols, elements of German adiastrumatic neume notation). From the subsequent period (12th to 16th centuries) religious books with notation have not been preserved. All the more surprising, then, is the discovery of 7 antiphony fragments from the turn of the 16th century with the Esztergom notation system in the Nitra Diocesan Archive, which is one of the oldest church archives in the Slovak Republic. On account of the historic status of the Nitra diocese and its church archive, we regard the finding of these fragments as an exceptional discovery in the field of medieval musical research in Slovakia.

Keywords: Slovakia, Nitra, Bishop archive, medieval times, fragment, notation, liturgy

Mesto Nitra

V slovenských dejinách zastáva mesto Nitra (nem. *Neutra*, maď. *Nyitra*, najstaršia písomná zmienka *Nitraua*, lat. roku 880 *episcopus sanctae ecclesie Nitrensis*, v rokoch 906 – 1200 *castrum Nitra*, *civitas Nitria* etc.) zvláštne postavenie. Od 9. storočia do roku 1248 bola najvýznamnejším mestom starého typu (pred udeľovaním kráľovských mestských privilégií). Od roku 1248 do 1288 bola kráľovským privilegovaným mestom a od roku 1288 do konca stredoveku bola zemepanským (biskupským) mestom.

Mimoriadne intenzívne bola Nitra osídľovaná už v období Veľkej Moravy, keď bola rezidenčným mestom údelných vojvodov z dynastie Mojmiróvcov. V tomto čase vznikla v Nitre sústava opevnených hradísk (napríklad na hradnom kopci je doložená vyspelá karolínska kamenná sakrálna architektúra, hradisko na Martinskom vrchu so sakrálnou stavbou z 9. storočia a i.).¹

Výnimočnému postaveniu Nitry v slovenských dejinách zodpovedá cirkevná organizácia v meste. Roku 828 nechal knieža Pribina na svojom sídelnom majetku v Nitrave postaviť a vysvätiť prvý kresťanský chrám v naddunajskom priestore.² Druhým významným medzníkom v dejinách Nitry bolo zriadenie Nitrianskeho biskupstva v roku 880, keď pápež Ján VIII. na žiadosť Svätopluka vysvätil prvého nitrianskeho biskupa – Wichinga. Krátko na to bola na hrade postavená katedrála sv. Emeráma. V rokoch 880 – 890 bolo neďaleko Nitry založené najstaršie benediktínske opátstvo na území Slovenska, zasvätené sv. Hypolitovi. Obe najstaršie nitrianske patrocíniá sú juhonemeckého (bavorského) pôvodu. Ešte pred príchodom byzantskej misie sa v okolí Nitry začala kristianizácia, čo dosvedčuje napríklad Kostolík sv. Juraja v Kostolčanoch pod Tríbečom, ktorého stavba sa na základe dendrochronologickej analýzy datuje do roku 861.

Napriek zániku nitrianskeho biskupstva v 10. storočí (zánik Veľkej Moravy) a určitej kultúrnej regresii v 11. storočí kresťanstvo v Nitriansku pretrvalo. V Nitre bol obnovený kostol sv. Emeráma a benediktínske opátstvo zrejme v časoch, keď tu sídlil mladší brat veľkokniežata Gejzu – Michal. Svätému Štefanovi tradícia pripisuje zriadenie Nitrianskej kapituly (novoveké falzum, ktoré odráža stredovekú tradíciu). Začiatkom 12. storočia bolo Nitrianske biskupstvo obnovené. Nitrianska kapitula mala v tomto čase 12 kanonikov a kapitulskú školu. V roku 1111 sa zachoval údaj o učiteľovi Willermusovi Gramaticovi, ktorý vystupoval ako svedok v spore o mýtnu poplatky Zoborského kláštora. Dôležitým vzdelanostným a kultúrnym centrom bol i samotný Zoborský kláštor sv. Hypolita, v ktorom existovalo vlastné skriptorium.³ Okrem spomínaných cirkevných inštitúcií existovali v 13. storočí v Nitre aj 3 farské kostoly (Farský kostol blahoslavenej Panny Márie – na Vršku, Kostol sv. Mikuláša, Kostol sv. Jakuba – „extra muros“). V rokoch 1229 – 1238 je v Nitre doložená aj existencia žobravých reholí (františkáni, dominikáni). V žiadnych súpisoch sa ale priamo neuvádza napríklad františkánsky kostol Panny Márie (Dolné mesto). Jeho polohu nám približuje len sťažnosť Nitranov na predstaviteľov šľachtickej župy, ktorí zbojníckym spôsobom vnikli do mesta a nerešpektovali právo azylu v kostole sv. Mikuláša a na cintoríne pri františkánskom kostole. O kláštore je známe, že začiatkom 14. storočia vyhorel a v jeho sakristii zhoreli aj mnohé listiny, ktoré tam mali uložené šľachtici z okolia.⁴ Ďalšie dôležité písomnosti a privilégia mesta zhoreli roku 1553, keď požiar zasiahol väčšinu mesta a zhorel aj dom richtára, v ktorom boli uložené takmer všetky výsady mesta. Pravdepodobne časť liturgických rukopisov zhorela, alebo bola zničená už po-

¹ LUKAČKA, Ján: Nitra. In: ŠTEFÁNIK, Martin – LUKAČKA, Ján (eds.): *Lexikón stredovekých miest na Slovensku*. Bratislava : Historický ústav Slovenskej akadémie vied, 2010, s. 54-78, s. 283-293.

² Tamže s. 289.

³ Zoborský kláštor bol násilne zrušený bulou pápeža Pavla II. zo dňa 17. 9. 1468 na podnet Mateja Korvína. Majetky kláštora boli odovzdané nitrianskej kapitule.

⁴ *Monumenta Ecclesiae Strigoniensis* III (1321 – 1349). DEDEK, Ludovicus Crescens (ed.). Strigonii : Gustavus Buzárovits, 1924, s. 401, č. 578.

čas plienenia Nitry vojskom Přemysla Otakara II. v rokoch 1271 – 1273, keď zhorela biskupská katedrála a archív.⁵

Diecézny archív v Nitre a jeho význam

Diecézny archív v Nitre bol od svojho počiatku umiestnený na Nitrianskom hrade. V období stredoveku ho postihli viaceré vojnové pohromy, napríklad vpád vojsk Přemysla Otakara II. v 13. storočí,⁶ ako aj pustošenie Matúša Čáka v 14. storočí.⁷ Tento archív sa konštituoval predovšetkým z dvoch cirkevných inštitúcií: z písomnej (diplo-matickej) produkcie biskupského úradu v Nitre a z úradnej aktivity Nitrianskej kapitul-y. Staršiu časť archívu (približne do roku 1860) teda tvoria dva archívne fondy, ktoré sú dodnes umiestnené v depozitároch na prvom a druhom poschodí nad Katedrálou svätého Emeráma na hrade. Vnútnú štruktúru týchto fondov určili jednotlivé funkcie ich pôvodcov. Jeden archívny fond tvoria písomnosti biskupského úradu v Nitre a správy biskupských majetkov a druhý fond pozostáva z písomností Nitrianskej kapitul-y. Počas pôsobenia nitrianskeho biskupa Augustína Roškovániho (1807 – 1892) približne roku 1860 kancelária biskupského úradu v Nitre vyčlenila pre archív tri nové miestnosti na prízemí biskupského paláca. Uskutočnilo sa to z bežných praktických a administratívnych dôvodov. Tieto nové priestory vyčlenené pre archív sú priamym kontinuálnym pokračovaním starších archívnych fondov uložených nad Katedrálou svätého Emeráma v Nitre. Vo vedení administratívnej agendy sa od konca 18. storočia uplatňoval systém základného čísla. Spisy sa členili pertinenčným a chronologickým spôsobom podľa vecných a tematických skupín. Ide o členenie abecedným spôsobom podľa farností, nasleduje členenie podľa fasciklov a naposledy podľa konkrétnych spisov. Tento spôsob ukladania spisov (archívnych dokumentov) v archíve pretrval až do konca roku 1937. Od roku 1938 do súčasnosti sa novodobá registratúra biskupskej kancelárie v Nitre vnútorne takmer nečlení na vecné skupiny (oddelenia), ale tvorí kompaktný homogénny celok v systéme základného čísla (pre rýchle vyhľadanie sú k dispozícii registratúrne protokoly a indexy kancelárie).

Prvé pokusy vnútorne usporiadať fondy Diecézneho archívu v Nitre siahajú do prvej polovice 18. storočia. Už koncom 18. storočia boli fondy usporiadané kanonikom Jurajom Krpelecom (1761 – 1825) na základe inštrukcie ostrihomského arcibiskupa a kardinála Jozefa Baťániho (1727 – 1799). Ďalšie indexovanie a manipulácie v 19. sto-

⁵ FUSEK, Gabriel – ZEMENE, Marián (eds.): *Dejiny Nitry*. Od najstarších čias po súčasnosť. Nitra : Mesto Nitra, 1998, s. 162.

⁶ *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis VII-2*. FEJER, Georgius (ed.). č. 45, s. 151-152. O vypálení Nitrianskeho hradu vojskami Přemysla Otakara II. hovorí aj listina zo dňa 17. 8. 1285. Porov. *Monumenta ecclesiae Strigoniensis II*. KNAUZ, Ferdinandus (ed.) Strigonii : typis Aegydius Horák, 1882, č. 182, s. 202-203; *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis V-3*. FEJER, Georgius (ed.). Budae 1830, s. 296-299; VURUM, Josephus: *Episcopatus Nitriensis eiusque praesulum memoria*. Posonii : typis haeredum Belnay, 1835, s. 217-223; *Adalékok a nyitrai székes káptalan történetéhez*. VAGNER, József (ed.) Nitra : István Huszár, 1896, č. 7, s. 381-383.

⁷ KRISTÓ, Gyula: *Csák Maté*. Budapest : Gondolat, 1986, s. 195.

ročí vykonal kanonik Ján Krajčík (1804 – 1890) a právnik Maximilián Šlachta.⁸ Z fondov čerpal veľa poznatkov aj nitriansky biskup a historik Jozef Vurum (1763 – 1838) pri zostavovaní prvej historickej monografie o Nitrianskej diecéze (1838).⁹ Naposledy roku 1934 fondy v Diecéznom archíve v Nitre zhmotnil do generálneho registra Jozef Mittuch. Počiatky vnútorného usporiadania fondu Nitrianskej kapituly siahajú do 18. storočia. Tento fond bol počas stáročí vystavený viacerým pohromám, presunom i pustošeniu. Možno ho rozčleniť na niekoľko častí: písomnosti Hodnoverného miesta (*locum credibile*), spisy usporiadané kanonikom Jánom Krajčíkom (1861) a písomnosti premanipulované Jozefom Mittuchom (1935), ktorý vypracoval k tomuto fondu generálny index. Jozef Mittuch svojím zásahom prispel k zmiešaniu a premanipulovaniu archívnych dokumentov archívu Nitrianskej kapituly a archívu Hodnoverného miesta Nitrianskej kapituly (*locum credibile capituli Nitriensis*). Z tohto fondu napísal historicky hodnotnú prácu kanonik Jozef Vagner (1833 – 1910) o dejinách Nitrianskej kapituly.¹⁰ Po spoločenských zmenách roku 1948 Diecézny archív v Nitre prešiel do operatívnej starostlivosti štátnych archivárov v Nitre. Po uvoľnení spoločensko-politických pomerov v roku 1990 sa historické písomnosti Diecézneho archívu v Nitre vrátili späť do rúk Katolíckej cirkvi. Vo všeobecnosti možno povedať, že Diecézny archív v Nitre na Biskupskom úrade v Nitre sa vnútorne člení na tieto štyri základné archívotvorné zložky:

1. Archív nitrianskych biskupov,
2. Archív Nitrianskej kapituly,
3. Archív Hodnoverného miesta Nitrianskej kapituly,
4. tzv. dolný archív (založený za biskupa Augustína Roškovániho cca roku 1860).

Praktické využitie fondov Diecézneho archívu na vedecký výskum

V Diecéznom archíve v Nitre sa dnes nachádzajú zaujímavé a mimoriadne pozoruhodné archívne dokumenty.¹¹ V rámci vedeckého výskumu vzniklo niekoľko vedeckých štúdií, ktoré čerpali z dokumentov Diecézneho archívu v Nitre, napríklad k osobe Andreja Hlinku,¹² samostatná pramenná edícia¹³ a odborné práce k dejinám cirkev-

⁸ ZEMENE, Marián: Nitrianske biskupstvo 1111 – 1939. In: WATZKA, Jozef – ZEMENE, Marián (eds): *Štátny archív v Bratislave. Sprievodca po archívnych fondoch III*. Bratislava : Slovenská archívna správa, 1966, s. 192-206. Porov. ZEMENE, Marián: Sídlna kapitula v Nitre (1006) 1229 – 1950. In: WATZKA, Jozef – ZEMENE, Marián (eds). *Štátny archív v Bratislave. Sprievodca po archívnych fondoch III*. Bratislava : Slovenská archívna správa, 1966, s. 206-214.

⁹ VURUM, Josephus: *Episcopatus Nitriensis eiusque praesulum memoria*. Posonii : typis haeredum Belnay, 1835.

¹⁰ VAGNER, Jozef: *Adalékok a nyitrai székes káptalan történetéhez*. Nitra : István Huszár, 1896.

¹¹ Prístup k archívnym fondom je možný iba so súhlasom diecézneho biskupa.

¹² NEMEŠ, Jaroslav – ZMÁTLO, Peter: Listy Andreja Hlinku biskupovi Karolovi Kmeťkovi z rokov 1919 – 1928. In: *Historický časopis*, roč. 51, č. 3, 2003, s. 501-527.

¹³ ĎURČO, Marek – NEMEŠ, Jaroslav (eds.): *Miscellanea ecclesiastica Nitriensia I. Quellen zur Geschichte des Bistums Neutra*. Kraków : Wydawnictwo i Drukarnia Towarzystwo Słowaków w Polsce, 2007.

nej administratívy a k problematike patrocínií Nitrianskej diecézy.¹⁴ Diecézny archív v Nitre ponúka na odborné a vedecké štúdium veľké množstvo vzácných dokumentov. Pred rokom 1945 v Nitre na hrade fungoval aj diecézny školský úrad. Z toho dôvodu sa množstvo archívnych dokumentov týka školských regionálnych dejín.¹⁵ Nachádzajú sa tu pramene najmä k dejinám rímskokatolíckych farností,¹⁶ dekanátov¹⁷ a k cirkevným osobnostiam i predstaviteľom.¹⁸ V menšej miere sú tu dokumenty k novodobým politickým vzťahom cirkvi a štátu, čiastočne k dejinám vojenským, rehoľným a rádo-
vým, misijným, ako aj k charitatívnym (chudobince a sirotince).¹⁹ V Diecéznom archíve v Nitre sú písomnosti k dejinám Kňazského seminára svätého Ladislava v Nitre²⁰ a ku Kapitulnému opatrovníctvu náboženských základín.²¹ Zároveň za cenné považujeme pramene k organológii a kampanológii (súvisiace s rekviráciou organových píšťal a zvonov počas prvej svetovej vojny), ku Katolíckej akcii v tridsiatych rokoch 20. storočia a iné. Vzácné sú odpisy z matrik, ktoré sú vhodné na genealogický, heraldický, štatistický a demografický výskum.²² Pre výskum moderných a novodobých dejín Slovenska od roku 1948 je mimoriadne cenný samostatný fond s písomnosťami druhej polovice 20. storočia.²³

Miesto objavenia stredovekých notovaných fragmentov

Fragmenty latinskej pamiatky hudobného charakteru z prelomu 15. a 16. storočia sme našli pri systematickom archívnom spracovávaní dokumentov v lete roku 2001. V tom

¹⁴ ĎURČO, Marek: Príspevok k dejinám správy Nitrianskej diecézy. In: *Historické rozhľady*, roč. 3, 2006, s. 69-101; ĎURČO, Marek: Patrocíniá kostolov v Nitrianskej diecéze do konca 18. storočia ako prejav miestnej úcty. In: *Ružomerský historický zborník*, roč. 2, 2008, s. 95-131; ĎURČO, Marek: Kostoly ako sakrálne objekty vo farnostiach na strednom a hornom Považí na prelome 17. a 18. storočia. In: *Vlastivedný zborník Považia*, roč. 24, 2009 s. 9-50; ĎURČO, Marek: Cirkevná správa farností v rámci dekanátov Veľké Topoľčany a Vestenice od roku 1763 do konca 18. storočia. In: *Konštantínove listy*, roč. 3, 2010, s. 99-116.

¹⁵ Diecézny archív v Nitre (ďalej ako DAN), fondové oddelenie *Scholaria*.

¹⁶ DAN, fondové oddelenie *Parochiae dioecesis Nitriensis* (predstavuje to cca 149 farností na bývalom jurisdikčnom území Nitrianskej diecézy) za časové obdobie cca (1802) 1828 – 1937. Fondové oddelenie je rozčlenené abecedne podľa farností a farnosti sú aspoň čiastočne usporiadané podľa pertinenčných skupín: *Schola, Ecclesia, Parochia, Congrua, Varia Mixta*, etc. Je k nemu vypracovaná orientačná pomôcka.

¹⁷ DAN, fondové oddelenie *Districtus*. Ide o písomnosti dekanátov bývalej Nitrianskej diecézy z obdobia rokov cca 1900 – 1937. Fondové oddelenie je nahrubo rozčlenené podľa bývalého dekanátneho administratívneho členenia Nitrianskej diecézy.

¹⁸ DAN, osobné fondy nitrianskych biskupov, kanonikov a kňazov (napr. Karol Kmetko, Jozef Pásztor, Ján Hodál a iní).

¹⁹ DAN, fondové oddelenie *Acta* (cca 1900-1937), ktoré predstavuje cca 85 vecných pertinenčných skupín.

²⁰ DAN, *Kňazský seminár svätého Ladislava v Nitre (1624) 1715 – 1950*. Archívny fond je nahrubo roztriedený z rozsypu. Ide cca o 50 archívnych škátúl.

²¹ DAN, *Kapitulné opatrovníctvo náboženských základín* (cca 1890 – 1952). Archívny fond má vypracovaný len čiastkový inventárny súpis.

²² DAN, fondové oddelenie *Copiae matriculae* (1782) 1825 – 2007.

²³ DAN, *Slovenský úrad pre veci cirkevné* (1948 – 1989). K tomuto archívnemu fondu je vypracovaný samostatný inventár, zatiaľ len v rukopisnej podobe.

čase sme spracovávali archívny fond Kapitulné opatrovníctvo náboženských základín priamo v priestoroch Diecézneho archívu v Nitre v biskupskom paláci. Išlo o niekoľko pergamenových veľkorozmerných foliantov, ktoré boli v niektorých častiach obhorené. V čase nálezu (2001) sa tieto liturgické hudobné latinské texty nachádzali v prútenom koši, v ktorom bolo veľké množstvo písomností práve z tohto archívneho fondu. Predpokladáme, že čiastočné poškodenie pamiatky spôsobili aj vojnové pohromy najmä v novoveku. Napríklad v roku 1805 Ondrej Halás, rodák z Predmiera, počas vojny Rakúska s Francúzskom dal preniesť archív Nitrianskej kapituly spolu s pokladnicou katedrálneho chrámu do Domaníže, kde ho po celý rok starostlivo uschovával v pivniciach a opätovne ho vrátil do Nitry.²⁴ Výskum cirkevných archívov môže poskytnúť ešte veľa zaujímavých informácií ku kultúrnym, spoločenským i sakrálnym dejinám Slovenska.²⁵ Historická veda na Slovensku sa postupne obohacuje aj o poznatky z cirkevných archívov na Slovensku,²⁶ čo je na všeobecný prospech odbornej i laickej society.

Perspektívy ďalšieho výskumu

Cirkevné archívy podľa dnešného zákona o archívoch a registratúrach NR SR č. 395 z roku 2002 možno považovať za archívy právnických osôb súkromného charakteru. Cirkevným diecéznym ako aj farským archívom sa doteraz venovala len malá pozornosť.²⁷ Prieskum vo farských archívoch na území historickej Nitrianskej diecézy sa konal ešte v čase socializmu v rokoch 1958 a 1974.²⁸ Od toho času systematický prieskum absentuje. Cirkevné archívy možno považovať za neoceniteľný prameň k poznaniu sakrálnych a duchovných dejín Slovenskej republiky (napríklad na úrovni obce, farnosti, dekanátu, diecézy, ale aj cirkevnej provincie). Archívy rímskokatolíckej cirkvi na Slovensku rozdeľujeme do dvoch základných úrovní: archívy farností a archívy diecéz (tzv. diecézne archívy). Existenciu farských archívov možno datovať už do 14. storočia, napríklad dosvedčuje to zachovaná základacia listina fary v Ponikách z roku 1310.²⁹ Každý archívny dokument z farského alebo diecézneho archívu považujeme za

²⁴ DAN, fond *Parochiae dioecesis Nitriensis*, 105/I, k. 250, kanonická vizitácia farnosti Rajec zo dňa 19. 6. 1831, pozri latinskú zmienku v kapitolke pod názvom *Origo parochiae*.

²⁵ Na dôležitosť farských a diecéznych archívov pri výskume historickej demografie regiónov poukazuje aj MAUR, Eduard: *Základy historickej demografie*. Praha : Univerzita Karlova, 1983, s. 58-62. Porov. CHALUPECKÝ, Ivan: Archívy katolíckej cirkevnej správy na Slovensku. In: *Slovenská archivistika*, roč. 27, č. 1, 1992, s. 14-29.

²⁶ MACKO, Martin: Prvé pastoračné angažmán redemptoristov medzi slovenským obyvateľstvom v roku 1874 a kauza podpory spolku striezlivosti. In: *Kultúrne dejiny*, roč. 3, č. 1, 2012, s. 60-75.

²⁷ CHALUPECKÝ, Ivan: Problematika ochrany cirkevných archívov. In: *Slovenská archivistika*, roč. 19, č. 2, 1984, s. 201-207.

²⁸ V tomto čase prebiehala rekvirácia cirkevných matrik na území Nitrianskej diecézy. Problematikou cirkevných matrik sa zaoberali napr. SARMÁNYOVÁ, Jana: *Cirkevné matriky na Slovensku zo 16. – 19. storočia*. Bratislava : Odbor archívnictva Ministerstva vnútra Slovenskej republiky, 1991; KOHÚTOVÁ, Mária: Odraz mestského života v cirkevných matrikách. In: *Historické štúdie*, roč. 42, 2002, s. 133-138; DOBROTKOVÁ, Marta: Cirkevné matriky a ich vplyv na spoločenské pomery v ranom novoveku. In: *Studia Historica Tyrnaviensia*, roč. 8, 2009, s. 145-154.

²⁹ ŠOTNÍK, Stanislav: Základacia listina fary v Ponikách z roku 1310. In: *Slovenská archivistika*, roč. 34, č. 1, 1999, s. 36-54.

jedinečný a neopakovateľný, pretože dokumentuje a zrkadlí sa v ňom historický vývoj farnosti.

V perspektíve do budúcnosti by bolo azda vhodné vynaložiť úsilie na porovnanie výsledkov historického bádania v cirkevných archívoch na Slovensku s písomnosťami vo Vatikánskom archíve v Ríme³⁰ a v archívoch jednotlivých reholí a kongregácií.³¹ Domnievame sa, že Diecézny archív v Nitre by mal byť systematicky spracovaný v podobe spievodcu po archívnych fondoch a v takejto podobe bude raz azda prístupný odbornej verejnosti, pretože výskum cirkevných dejín má svoje nezastupiteľné miesto v historickej vede na Slovensku.³²

Stredoveké notované rukopisy z Nitry

Pri celkovom hodnotení stredovekých a ranonovovekých kódexov a fragmentov z územia Slovenska zastáva pramenný materiál mesta Nitra zvláštne postavenie. Zo stredovekého fondu cirkevných inštitúcií Nitry sa do dnešných dní zachoval na svojom pôvodnom mieste len *Nitriansky kódex*. Ide o benediktínsky lekcionár, ktorý Július Sopko datoval do 11. storočia. Jaroslav Nemeš najnovšie presúva dátum vzniku prameňa do 30. rokov 12. storočia. Rukopis obsahuje ekfonetické znaky – prvky nemeckej bezlinajkovej neumovej notácie.³³ Táto najstaršia liturgická kniha z územia Slovenska pochádza podľa najnovších výskumov Jaroslava Nemeša z nemeckého Aachenu (Burtscheid, benediktínsky kláštor zasvätený Jánovi Krstiteľovi).³⁴ O osudoch kódexu a jeho

³⁰ PAGANO, Sergio et al.: *Indice dei Fondi e relativi mezzi di descrizione e di ricerca dell' Archivio Segreto Vaticano*. Città del Vaticano 2011. Porov. DUBOVSKÝ, Ján: Výskum slovacík vo Vatikánskom archíve I. časť. In: *Slovenská archivistika*, roč. 28, č. 1, 1993, s. 21-53; DUBOVSKÝ, Ján: Výskum slovacík vo Vatikánskom archíve II. časť. In: *Slovenská archivistika*, roč. 28, č. 2, 1993, s. 33-58.

³¹ MORIŠOVÁ, Viera: Z prameňov kongregácie pre šírenie viery v Ríme k dejinám rekatolizácie na Slovensku v 17. a 18. storočí. In: *Slovenská archivistika*, roč. 34, č. 2, 1999, s. 89-99; DUBOVSKÝ, Ján: Pramene k cirkevným dejinám Slovenska v archíve Viedenskej nunciatúry do roku 1792. In: *Slovenská archivistika*, roč. 30, č. 2, 1995, s. 67-77; DUBOVSKÝ, Ján: Štúdium prameňov k dejinám Slovenska v archíve Viedenskej nunciatúry. In: *Slovenská archivistika*, roč. 31, č. 2, 1996, s. 27-36; DUBOVSKÝ, Ján: Správa o vedeckom výskume v archíve Kongregácie pre šírenie viery v Ríme a vo Vatikánskom archíve v roku 1996. In: *Slovenská archivistika*, roč. 32, č. 1, 1997, s. 148-155; DUBOVSKÝ, Ján: Správa zo študijnej cesty vo Vatikáne v roku 1997. In: *Slovenská archivistika*, roč. 33, č. 1, 1998, s. 202-207.

³² LOPATKOVÁ, Zuzana: Výskum slovenských cirkevných dejín – stav a perspektívy. In: *Studia Historica Tyrnaviensia*, roč. 2, 2002, s. 137-148. Porov. ZEMENE, Marián Róbert: Cirkevné archívy na Slovensku. In: *Historické štúdie*, roč. 43, 2004, s. 257-268.

³³ SOPKO, Július – VALACH, Július (eds.): *Nitriansky kódex*. Martin : Matica slovenská, 1987. NEMEŠ, Jaroslav: *Nitriansky kódex a jeho posolstvo : Aachen. Óbuda. Nitra*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2006. NEMEŠ, Jaroslav: *Kodex von Neutra : Geistige Erbschaft der italienisch-griechischen Mönche und ihrer Nachfolger von Aachen*. Győr : Palatia Nyomda és Kiadó Kft., 2007. KÁČERÍK, Adrián: *Codex Nitriensis latinus*. Edizione critica del codice. Romae : Pontificium Athenaeum S. Anselmi de Urbe Pontificium Institutum Liturgicum, 1998.

³⁴ Základ sanktorálu kódexu pochádza z byzantského prostredia juhu Talianska. Obsahuje neobvyčajne veľký počet sviatkov (140 sviatkov s 244 oslavami). Bol napísaný podľa viacerých predlôh. Medzi sviatky sanktorálu, ktoré sú typické pre ostrihomský rítus, sú okrem sviatku sv. Vojtecha zaradené aj sviatky sv. Alexia (17. 7., začiatok slávania tohto sviatku v Uhorsku sa pripisuje práve sv. Vojtechovi), sv. Václava (28. 9.), sv. Demetera (26. 10.) a sv. Mikuláša (6. 12.). K týmto sviatkami ale nie je pridaný úplný text čítania, vigília alebo oktáva. NEMEŠ: *Kodex von Neutra*, Ref. 33.

existencii máme prvý doklad zo 16. storočia (1577), keď sa spomínal v testamente nitrianskeho biskupa Pavla Bornemisu. O osudoch rukopisu štyri storočia predtým nemáme žiadne písomné správy.³⁵

Žiaľ, z ďalších storočí (12. – 16. storočie) sa nezachovali žiadne úplné liturgické knihy (kódexy ani fragmenty), viažuce sa dokázateľne na Nitru. O to prekvapujúcejšou skutočnosťou je, že okrem ranonovovekého kódexu – tzv. *Nitrianskeho graduálu* (Slovenský národný archív, sign. 67),³⁶ bolo v nedávnej minulosti v Diecéznom archíve v Nitre objavených 7 fragmentov s ostrihomským notačným systémom z časového obdobia od konca 14. do začiatku 16. storočia (xeroxové kópie Dr. Ďurča, rozsyp fondu kapitulné opatrovníctvo náboženských základín *Liber continens* 47, 48, 50, 53, 56, A. 1510-1520). Pri digitalizácii fragmentov počas výskumov v roku 2012 sme okrem 6 fragmentov, ktoré sa nachádzali na xerochoch Dr. Ďurča, spracovali aj ďalšie bifólio antifonára s časťou oficiových spevov na sviatok sv. Trojice a zo sviatku Božieho tela.³⁷ Na fóliu 1r bifólia je t. č. prilepená papierová odpustková listina pápeža Inocenta XI. z 13. decembra roku 1685. Za pomoc a identifikáciu listiny ďakujeme Dr. Miriam Hlaváčkovej z Historického ústavu SAV a Dr. Janovi Hrdinovi z Výskumného centra pre dejiny vedy (Ústav dejín Univerzity Karlovy v Prahe a Archív Univerzity Karlovy).³⁸

Fragmenty z Diecézneho archívu v Nitre (Miscellanea)

Fragmenty z Diecézneho archívu v Nitre (7 fólií) pochádzajú z troch antifonárov. Obsahujú oficiovú liturgiu na sviatok Narodenia Pána, Svätej Trojice (De Trinitate), Božieho tela (Corpus Christi – takmer kompletne oficium), sv. Jána Krstiteľa (Joannis Baptistae) a Nanebovstúpenia Panny Márie (Assumptio BMV).³⁹

Zlomky *Antifonára Miscellanea 1* (bifólio), 2 a 3 dokladajú vzácny príklad ostrihomskeho systému poslednej tretiny 15. storočia (problematické datovanie Juraja Šedivého).⁴⁰ Prvky ostrihomskej notácie majú esovitý, plynulý tvar a sú poznačené

³⁵ TAKÁCS, Sándor: Nádasdy Ferenc gróf sárvári kincstára. In: *Archaeologiai értesítő* 22, 1902, s. 202-211. NEMES: Nitriansky kódex, Ref. 33, s. 17.

³⁶ KNAUZ, Nándor: *A Pozsonyi káptalannak kéziratai*. Esztergom : Nyomatott Horák Egyed betűivel, 1870, Kn 71. SOPKO, Július: *Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1986, č. 509.

³⁷ Za spoluprácu a povolenie štúdia fragmentov by sme sa veľmi radi poďakovali nitrianskemu biskupovi Mons. Prof. ThDr. Viliamovi Judákovi, PhD. a Dr. Romanovi Geršimu z Diecézneho archívu v Nitre.

³⁸ Dr. Jan Hrdina identifikoval základné údaje z listiny: Roma, 1685 dec. 13. Innocent XI. udeľuje na žiadosť benátskeho dóžu a senátu plnomocné odpustky (plenissimam et amplissimam omnium peccatorum suorum etc.) všetkým, ktorí podporia svätú vojnu (sacrum bellum) proti Turkom či už osobne alebo almužnami (príspevkami). Pápež zároveň poveruje ordinára (ordinarii locorum, t. j. miestnych biskupov a nimi určené osoby), aby sa postarali o zverejnenie odpustkov v listinnej forme a kázaním.

³⁹ Pôvodne sme na analýzu použili 12 čiernobielych fotoreprodukcí Dr. Ďurča (označenia A1-B7). Na základe výskumu z roku 2012 sme fragmenty zoradili podľa systému uloženia (označenie *Miscellanea* 1-7).

⁴⁰ Keďže sme k prvej analýze fragmentov mali k dispozícii len čiernobiele reprodukcie, datovanie jednotlivých paleografických štruktúr môže byť mierne skreslené. Juraj Šedivý vyslovil názor, že najmä v prípade fragmentov A2-AB2 a B4-B5 išlo buď o písmo z konca 15. storočia alebo o mimoriadne progresívny rukopis z konca 14. storočia. Notačné štruktúry smerujú podľa nášho názoru skôr k staršiemu datovaniu z prelomu 14./15. storočia.

gotizáciou základných tvarov. Ovplyvnené sú dobovými módnymi prvkami, ktoré sa do ostrihomského systému dostali z métskej notácie (v niektorých prípadoch nastal rozpad scandicu na dve časti, ojedinele nie je dodržaný prísne vertikálny rad klesajúcich punctov v climacu, ale punkty smerujú doprava). Tri najstaršie zlomky (4 fóliá) prekvapujúco používajú custos, 5-linajkovú notovú osnovu a kľúče C, F, G (kľúč G je v kvintovom postavení nad kľúčom C, kľúč F je v tvare písmena F). Mimoriadne príbuzný systém dokladá zlomok *Antifonára MUS 1-11* zo Slovenského národného múzea, ktorý Janka Szendrei datuje do druhej polovice 14. storočia.⁴¹ *Antifonár Miscellanea 1* s odpustkovou listinou pápeža Inocenta XI. obsahuje liturgiu na ranné chvály, tzv. malé hodinky (prímu, terciu, sextu a nónu) a druhé večery sviatku sv. Trojice (f. 1r). Nasledujú spevy na sviatok Božieho tela, ktoré dokumentujú typický ostrihomský poriadok prvých večier tohto sviatku. Fólio 2r a 2v, ktoré tvorí druhú polovicu bifólia *Miscellanea 1*, je zo sviatku sv. Jána Krstiteľa (spevy od druhého nokturna až po antifónu na Magnifikat z oktávy slávania sviatku sv. Jána Krstiteľa). Prvá časť matutína na sviatok Božieho tela chýba (prvé a začiatok druhého nokturna), ale koniec oficia už úplne dokladajú dva nasledovné fragmenty *Miscellanea 3* (tretie nokturno a antifóny 1 – 4 na ranné chvály). Radenie responzórií a antifón tohto sviatku zodpovedá všeobecne zaužívanému radeniu, pričom sa napríklad ostrihomský a pražský rítus od seba neodlišujú. Zlomok *Miscellanea 2* pokračuje v antifóne 4 a spevmi na druhé večery sviatku Božieho tela. Nasleduje officium na sviatok Jána Krstiteľa (sviatok sa slávi 24. júna, prvé večery antifóny *Descendit angelus Domini* až po prvé nokturno – prvé responzorium *Fuit homo*), pričom fragment *Miscellanea 1* v ňom pokračuje a uzatvára antifónou *Pro eo quod non* z oktávy sviatku Jána Krstiteľa. Radenie je podľa ostrihomskej liturgickej tradície.⁴²

Rozpad ostrihomskej formy scandicu dokumentuje aj druhá, o niečo mladšia písárska ruka ďalších troch príbuzných fólií (cca okolo roku 1500, *Miscellanea 4 – 6*). Notácia nepoužíva custos. Namiesto plynulého esovitého tvaru pesu a scandicu sa používa métsky, dvojdielny tvar. Climacus sa už takmer vôbec neobjavuje vo vertikálnej podobe, ale s bipunctom a radom doprava smerujúcich, klesajúcich punctov. Notácia je prekvapujúco umiestnená na 5-linajkovú notovú osnovu, pričom práve tento fakt môže svedčiť o adaptácii ostrihomského systému v skriptóriu v Nitre. V ostrihomských rukopisoch sa totiž uplatňoval skôr 4-linajkový systém bez použitia custos. Mimoriadne podobný systém sa nachádza v *Ostrihomskom kapitulári Clmae 408*,⁴³ ktorý pochádza z roku 1370. Notačný systém je – podobne ako v prípade nitrianskych zlomkov – umiestnený do 11 riadkov notovej osnovy. Radenie responzórií a antifón *Antifonára Miscellanea 5* na druhé a tretie nokturno, ranné chvály a druhé večery štvrtej adventnej nedele presne zodpovedá liturgickému poriadku ostrihomského

⁴¹ SZENDREI, Janka: *Középkori hangjegyzések Magyarországon*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1983, F 606. VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche Liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*. (=Musaeum Musicum.) Bratislava : Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2002, č. 37. VESELOVSKÁ, Eva: *Notatio Strigoniensis – ostrihomská notácia na Slovensku*. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 [27], č. 1, 2010, s. 46-79, 2010, s. 60.

⁴² KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae, V/B Strigonium (Sanctorale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2006, s. 102, 5.0624.0010-5.0624.0160.

⁴³ SZENDREI: *Középkori hangjegyzések Magyarországon*, Ref. 41, C 99.

rítu. Podobne je pre ostrihomskú liturgickú tradíciu typické aj zoradenie tzv. „Ó“ antifón štrvtého adventného týždňa z *Miscellanea* 4. Antifóny v poradí *O Clavis David*, *O Oriens*, *O Rex gentium*, *O Emmanuel*, *O Virgo virginum*, *O mundi Domina*, *O Gabriel nuntius*, *O Jerusalem civitas* (v edícii CAO-ECE V/A *Strigonium* číslované ako 4 – 8, 12, 9, 11)⁴⁴ čiastočne zodpovedajú poradiu v *Bratislavskom antifonári III* (Str-1 / SQ-BRm Archív mesta Bratislavy EC Lad. 6; radenie: 1 – 8, 12, 9), *Bratislavskom antifonári IV* (Str-2 / SQ-BRm Slovenský národný archív 2, radenie: 1 – 8, 12, 9) a v *Breviári MR* 67 zo Záhrebu (Str-67 / HR-Zu *Breviarium saec. XIII*. Záhreb MR 67, radenie: 1 – 8, 12). Nasleduje časť oficiá na decembrový sviatok sv. Tomáša apoštola (notovaná antifóna *O Thoma Didyme*) Toto zvláštne postavenie sa objavuje za „Ó“ antifónami vďaka podobnej formovej výstavbe antifóny na sviatok sv. Tomáša (taktiež „Ó“ antifóna), pričom takéto vsunutie spevu sviatku zo sanktorálu v časti temporálu nie je ojedinelé.⁴⁵ Podobne sa tento sviatok objavuje i v *Bratislavskom antifonári IV* (SNA 2), f. 27v. Poslednými spevmi na fragmente sú spevy z nokturna na vigíliu sviatku Narodenia Pána. *Antifonár Miscellanea* 6 obsahuje časť spevov na druhé a tretie nokturno sviatku Narodenia Pána. Responzóriá a antifóny sú radené podľa ostrihomskej liturgickej tradície. Pražskej liturgii sa približuje jedine tretie responzórium tretieho nokturna *Verbum caro*, ktoré má okrem verša *In principio erat* aj verš *Puer natus*.⁴⁶

Posledná dvojica zlomkov (*Miscellanea* 7, spevy zo sviatku Nanebovstúpenia Panny Márie)⁴⁷ pochádza z polovice 16. storočia. Notačný systém ostrihomskej notácie je zachovaný v rovnakej forme ako v prípade *Nitrianskeho graduálu*. Domnievame sa, že mohlo ísť o rovnakého notátora. Kurzívna forma má vertikálny tvar, ostrihomské formy sú doplnené niektorými prvkami métskej notácie. Použitý je métsky pes so samostatným úvodným punctom, za ktorým nasleduje virga s hlavicou doprava, ktorá má vertikálny driek. V celom kódexe sa používa custos, čo môžeme opäť považovať za typický prvok rukopisov skriptorských dielní z územia Slovenska.

Štúdia bola vypracovaná v rámci projektu „Európske dimenzie umeleckej kultúry Slovenska“ kód ITMS 26240120035.

⁴⁴ KOVÁCS, Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae, V/A Strigonium (Temporale)*, Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2004, s. 80.

⁴⁵ Do tejto skupiny spevov sa zvyknú zaraďovať aj komemoračné spevy *de beata Virgine*. KOVÁCS: Ref. 44, s. 18.

⁴⁶ KOVÁCS: Ref. 44, s. 88, 10740-10750. CZAGÁNY, Zsuzsa: *Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae, III/A Praha (Temporale)*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1996, s. 71, 107540-10751.

⁴⁷ Liturgické zaradenie spevov k určitej tradícii je žiaľ ťažko rekonštruovateľné kvôli torzovitosti fragmentu.

PRÍLOHA

Fragmenty z Diecézneho archívu v Nitre

Miscellanea 1

Antifonár

pergamenový fragment antifonára je prelepený listinou pápeža Innocenta XI. z 13.12.1689
perg., ilum., not., bifólio (1r-v + 2r-v)

rozmery: 410 x 289 mm (1 fólio), bifólio: 658, zrkadlo: 320 x 210 mm, výška notovej
osnovy: 16 – 17 mm, medzera: 4 mm, punktum: 2 x 2 mm

písmo: gothica textualis

notácia: ostrihomská, 11 riadkov červenej 5-linajkovej notovej osnovy bez rámovania,
klúče C, F a G, custos !/ v tvare punktu

f. 1r:

A. Tibi laus tibi gloria tibi [gratiarum actio in saecula saeculorum o beata trinitas] (cao5148 Cantus ID 005148 L). A. Miserere miserere miserere nobis (caox).⁴⁸ A. O beata bene-[dicta glo-]riosa trinitas pater filius et spiritus sanctus (cao3990, Cantus ID 003990 EM HRDFSL). A. O vera [summa sempiterna tri-]nitas pater et filius et spiritus sanctus (cao4086, Cantus ID 004086 EM HRDFSL). A. Te jure [laudant te adorant te] glorificant omnes creaturae tuae o beata trinitas (cao5120, Cantus ID 005120 EM HRDFSL). H.*Ecce jam noctis (cao8297, Cantus ID 008297 S). A. Benedicta sit creatrix et gubernatrix omnium sancta et individua trinitas et nunc et semper et per infinita saeculorum saecula (cao1707, Cantus ID 001707 B M HR FSL). ad i A.*Gloria tibi Trinitas (cao2948, Cantus ID 002948 GBEMVHRDFS). R.* Deus in nomine (cao6421 Cantus ID 006421 L). ad iii A.*Laus et perennis (cao3601, Cantus ID 003601 BEMVHRDFSL). R. Benedicamus patrem et filium cum sancto spiritu (cao6238, Cantus ID006238 R). V. Laudemus et superexaltemus eum in saecula (cao6238a Cantus ID006238a R). Ad vi A.*Gloria laudis (cao2947, Cantus ID002947 GBEMVHRDFS). W.*Benedictus es Domine (cao7977 Cantus ID 007977 M RD S). R. Benedictus es domine infirmamento caeli (ist0683, Cantus ID600278). V. Et laudabilis et gloriosus in saecula (ist0683a, Cantus ID 600278a). ad ix A.*Ex quo omnia (cao2751, Cantus ID 002751 GBEMVHRDFSL). W.*Benedicat nos (cao7967, Cantus ID 007967 R F). R. Benedicat nos deus deus noster benedicat nos deus (ist0685, Cantus ID 600281). V. Et metuant eum omnes fines terrae (ist0685a Cantus ID 600281a). ad vs. A.*Gloria tibi. H.*O lux beata (cao8358, Cantus ID 008358 SL). W.*Sit nomen (cao8199, Cantus ID 008199 G E V L). A.*Te jure laudant.

De Trinitate, L: A1-V2: Am.

f. 1v:

A. Sacerdos in aeternum Christus dominus secundum ordinem Melchisedech panem et vinum obtulit (ist0395, Cantus ID 204335) A. Miserator dominus escam dedit timent-

⁴⁸ KOVÁCS: Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae, III/A Praha (Temporale), Ref. 44, 40461 v4, s. 162.

bus se in memoriam suorum mirabilium (ist0354, Cantus ID 203126) A. Calicem salutaris accipiam et sacrificabo hostiam laudis (ist0239, Cantus ID 200722) Sicut novellae olivarum ecclesiae filii sunt in circuitu mensae domini (ist0408, Cantus ID 204661) A. Qui pacem ponit fines ecclesiae frumenti adipe satiat nos dominus (ist0391, Cantus ID 204127) R. Homo quidam fecit cenam magnam et misit servum suum hora cenae dicere invitatis ut venirent quia parata sunt omnia (ist0727, Cantus ID 601068). V. Venite comedite panem meum et et bibite vinum quod miscui vobis (ist0727a, Cantus ID 601068a). Gloria. H. Pange lingua (cao8367, H FSL Cantus ID 008367) W.*Panem de caelo prestitisti eis. R. Omne delectamentum in se habentem (ist0932, Cantus ID 800331). H.*Sacris sollemniiis (ist0958, Cantus ID 830301).⁴⁹ A. O quam suavis est domine spiritus tuus qui ut dulcedinem tuam in filios demonstrares pane sua-[vissimo de caelo praestito esurientes replens/reple bonis fastidiosos divites dimittens inanes] (ist0369, Cantus ID 203554)

Corporis Christi, V1: A1-Am.

f. 2r:

R. Praecursor domini venit de quo ipse testatur nullus major inter natos mulierum Joanne Baptista (cao7420, Cantus ID 007420 C BEMVHRDFSL). V. Ipse praeibit ante illum in spiritu et virtute Eliae (cao7420a, Cantus ID 007420a C BEMVHR). R. Gabriel angelus apparuit Zachariae dicens nascetur tibi filius nomen ejus Joannes vocabitur et multi in nativitate ejus gaudebunt (cao6757, Cantus ID 006757 C BEMVHRDFSL). V.*Iste puer (cao6409a, Cantus ID 006409a C BEMVHR). R. Inter natos mulierum non surrexit major Joanne Baptista qui viam domino praeparavit in eremo (cao6979, Cantus ID 006979 C BEMVHRDFSL). V. Fuit homo missus a deo cui nomen Joannes erat (cao6979a, Cantus ID 006979a C BEM HRDF). A. Elisabeth Zachariae magnum virum genuit Joannem Baptistam praecursorem domini (cao2639, Cantus ID 002639 C BEMVHRDFSL). A. Innuebant patri ejus quem vellet vocari eum et scripsit dicens Joannes est nomen ejus (cao3353, Cantus ID 003353 C BEMVHRDFSL). A. Johannes vocabitur nomen ejus et in nativitate ejus multi gaudebunt (cao3504, Cantus ID 003504 C BEMVHRDFSL). A. Joannes est nomen ejus vinum et siceram non bibet et multi in nativitate ejus gaudebunt (cao3498, Cantus ID 003498 C BEMVHRD L).

f. 2v: *neskorší nápis Saeculi Millesimi Quadringentesimi*

A. Iste puer magnus coram domino nam et manus ejus cum ipso est (cao3431, Cantus ID 003431 C BE HRD). H.*O nimis felix (cao8406h, Cantus ID 008406h B SL). W.* (?) A. Apertum est os Zachariae et prophetavit dicens benedictus deus Israel (cao1448, Cantus ID 001448 C BEMVHRDFSL). ad vs. A. *Elizabeth. R. Iste est de sublimibus caelorum praepotentibus unus quem manus domini consecravit matris in visceribus cujus nos meritis adjuvari supplices deposcimus (cao6998, Cantus ID 006998 R L). V. Iste est enim Joannes cujus tanta est meritorum praerogativa ut ejus simul per angelum Gabrielem praenuntiaretur nativitas nomen victus officium et meritum (cao6998b, Cantus ID 006998b R). Gloria. H.*Ut queant laxis (cao8406, Cantus ID 008406 B SL). W.*Fuit homo missus (cao8075, Cantus ID 008075 C RD SL). A. Puer qui natus est [nobis] plus quam propheta est hic est enim de quo salva-

⁴⁹ Dopísané neskoršou rukou.

tor ait inter natos mulierum non surrexit major Joanne Baptista (cao4412, Cantus ID 004412 C BEM HRDFSL). A. Pro eo quod non credidisti verbis meis eris tacens et non poteris loqui usque in diem nativitatis ejus (cao4382, Cantus ID 004382 C BEMVHR FSL).

Joannis Baptistae M: N3-R1 – V2: Am, J. Baptiste i. oct. V1: Am.

Miscellanea 2

Antifonár (Ďurčo B4 – B5)

neskoršou rukou dopísané 1400 Fasciculus 4tus Continens in se Literas initiales Familiarum S T U V Z (56 ?/), 45.6.

perg., ilum., not.

rozmary: 390 x 288 mm, zrkadlo: 308 x 210 mm, výška notovej osnovy: 16 – 17 mm, medzera: 4 mm, punktum: 2 x 2 mm, pôvodná foliácia iiii (?)

písmo: gothica textualis

notácia: ostrihomská, 11 riadkov červenej 5-linajkovej notovej osnovy bez rámovania, klúče C, F a G, custos !/ v tvare punktu

f. 1r:

[A. Sacerdotes sancti incensum et pa-]nes offerunt deo alleluia (ist0396, Cantus ID 204341). A. Vincenti dabo manna absconditum et nomen novum alleluia (ist0425, Cantus ID 205202). H. Pange lingua (cao8367, H FSL Cantus ID 008367) W.*Panem de caelo (ist0932, Cantus ID 800331). A. Ego sum panis vivus qui de caelo descendi dicit dominus si quis manducaverit ex hoc pane vivet in aeternum alleluia (cao2594, Cantus ID 002594 R). R. Caro mea vere est cibus et sanguis meus potus qui manducat ex hoc pane vivet in aeternum (ist0815, Cantus ID 604900). V. Dixit Jesus turbis Judaeorum ego sum panis vivus qui de caelo descendi (ist0815a, Cantus ID 604900a). A. O sacrum convivium in quo Christus sumitur recolitur memoria passionis ejus mens impletur gratia et futurae gloriae pignus datur alleluia (ist0372, Cantus ID 203576). ad vs. a. De sancto iohanne. A. Descendit angelus domini ad Zachariam dicens accipe puerum in senectute tua et habebit nomen Joannes Baptista (cao2156, Cantus ID 002156 BE HR). R. Tu puer propheta altissimi vocaberis praeibis enim ante faciem domini parare

f. 1v:

vias ejus (cao7791, Cantus ID 007791 C HRDFSL). V Ad dandam scientiam salutis plebi ejus in remissionem peccatorum eorum (cao7791a, Cantus ID 007791a C HRDFSL). *Hymn. Ut queant laxis. *W. Fuit homo missus. Am. Ingresso Zacharia templum domini apparuit ei Gabriel angelus stans a dexteris altaris incensi (cao3338, Cantus ID 003338 C BEMVHRDFSL). Invit. A. Regem praecursoris dominum venite adoremus (cao1140, Cantus ID 001140 C BEMVHR F L). A. Priusquam te formarem in utero novi te et antequam exiret⁵⁰ sanctificavi te (cao4381, Cantus ID 004381 C BEMVHRDFSL). A. Ad omnia quae mittam te dicit dominus ibis ne timeas et quae

⁵⁰ SZENDREI, Janka (ed.): *The Istanbul Antiphonal (about 1360)*. (=Musicalia Danubiana 18.) Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2002. Ďalej iba IA. IA uvádza slovo *progredieris*.

mandavero tibi loqueris ad eos (cao1249, Cantus ID 001249 C BEMVHRDFSL). A. Ne timeas a facie eorum quia ego tecum sum dicit dominus (cao3862, Cantus ID 003862 C BEMVHRDFSL). *W. Gloria et honore. R. Fuit homo missus a deo cui nomen Joannes erat hic venit ut testimonium perhiberet de lumine et parare domino plebem perfectam (cao6750, Cantus ID 006750 C BEMVHRDFSL). V. Erat Joannes in deserto praedicans baptismum paenitentiae (cao6750a, Cantus ID 006750a C BEMVHRDFS).

Corporis Christi L:A4-V2: Am,⁵¹ s. Joannis Baptistae, V1: A-M: N1-R1/V1.⁵²

Miscellanea 3

Antifonár (Ďurčo A2 – AB2)

Fasciculus ... Continens Literas Initiales N O P R(48)

perg., ilum., not.

rozmary: 402 x 285 mm, zrkadlo: 310 x 210 mm, výška notovej osnovy: 16 – 17 mm, medzera: 4 mm, punktum: 2 x 2 mm, pôvodná foliácia iiii (?)

písmo: gothica textualis

notácia: ostrihomská, 11 riadkov červenej 5-linajkovej notovej osnovy bez rámovania, kľúče C, F a G, custos /!/ v tvare punktu

f. 1r:

R. Cenantibus autem accepit Jesus panem et benedixit ac fregit deditque discipulis suis et ait accipite et comedite hoc est corpus meum (ist0691, Cantus ID 600338).⁵³ V. Dixerunt viri tabernaculi mei quia det de carnibus ejus ut saturemur (ist0691, Cantus ID 600338). R. Accepit Jesus calicem postquam cenavit dicens hic calix novum testamentum est in meo sanguine hoc facite in meam commemorationem (ist0673, Cantus ID 600019). V. Memoria memor ero et tabescet in me anima mea (ist0673a, Cantus ID 600019a). A. Introibo ad altare dei sumam Christum qui renovat juventutem meam (ist0333, Cantus ID 202624). A. Cibavit nos dominus ex adipe frumenti et de petra melle saturavit nos (ist0242, Cantus ID 200786). A. Ex altari tuo domine Christum sumimus in quem cor et caro nostra exsultavit (ist0281, Cantus ID 201674). R. Qui manducat meam carnem et bibit meum sanguinem in me manet et ego in eo (ist0775, Cantus ID 601948). V. Non est

f. 1v:

alia natio tam grandis quae habeat deos appropinquantes sibi sicut deus noster adest nobis (ist 0775a, Cantus ID 601948a). R. Misit me pater vivens et ego vivo propter patrem et qui manducat me vivet propter me (ist0752, Cantus ID 601442). V. Cibavit eum dominus pane vitae et intellectus (ist0752a, Cantus ID 601442a). R. Unus panis et unum corpus multi sumus omnes qui de uno pane et de uno calice participamus (ist0794, Cantus ID 602384). V. Parasti in dulcedine tua pauperi deus qui habitare facis unanimes in domo (ist0794a, Cantus ID 602384a). Gloria. Te Deum. A. Sapientia

⁵¹ KOVÁCS: Ref. 44, s. 204-206.

⁵² KOVÁCS: Ref. 42, s. 102.

⁵³ IA, f. 118r.

aedificavit sibi domum miscuit vinum et posuit mensam alleluia (ist0403, Cantus ID 204549). A. Angelorum esca nutritisti populum tuum et panem de caelo praestitisti eis alleluia (ist0220, Cantus ID 200280). A. Pinguis est panis Christi et praebebit delicias regibus alleluia (ist0382, Cantus ID 203845). A. Sacerdotes sancti incensum et pa-[nes offerunt deo alleluia] (ist0396, Cantus ID204341). – pokračovanie ff. 9-10 (B4-B5)

Corporis Christi, M: N2 R/V2-R/V3; N3 A1-A3, R/V1-R/V3; L: A1-A4.⁵⁴

Miscellanea 4

Antifonár (*Ďurčo B3 – A3*)

1600 a 50.

perg., ilum., not.

rozmary: 398 x 284 mm, zrkadlo: 316 x 210 mm, výška notovej osnovy: 16 mm, medzera: 4 mm, punktum: 2 x 2 mm

písmo: gothica textualis

notácia: ostrihomská, 11 riadkov 5-linajkovej notovej osnovy, čiastočne viditeľné dvojité čierne rámovanie, vertikálny smer notácie, kľúče C a F, custos nie je

f. 1r:

[A. O clavis David et sceptrum domus Israel qui aperis et nemo claudit claudis et nemo aperit veni et educ vincunt] de domo carceris sedentem in tenebris et umbra mortis (cao4010, Cantus ID 004010 CGBEMVHRDFSL). A. O oriens splendor lucis aeternae et sol iustitiae veni et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis (cao4050, Cantus ID 004050 CGBEMVHRDFSL). A. O rex gentium et desideratus earum lapisque angularis qui facis utraque unum veni salva hominem quem de limo formasti (cao4078, Cantus ID 004078 CGBEMVHRDFS). A. O Emmanuel rex et legifer noster expectatio gentium et salvator earum veni ad salvandum nos domine deus noster (cao4025, Cantus ID 004025 CGBEMVHRDFS). A. O virgo virginum quomodo fiet istud quia nec primam similem visa est nec habere sequentem filiae Jerusalem quid me admiramini divinum est mysterium hoc quod cernitis (cao4091, Cantus ID 004091 CGBEMVHRDFSL). A. O mundi domina regio ex semine orta ex tuo jam Christus processit alvo tamquam sponsus de thalamo hic jacet in praesepio qui et sidera regit (cao4048, Cantus ID 004048 BEM HR). A. O Gabriel nuntius caelorum qui januis clausis ad me intrasti et verbum nuntiasti con-

f. 1v:

cipies et paries Emmanuel vocabitur (cao4028, Cantus ID 004028 BEM HR). A. O Jerusalem civitas dei summi leva in circuitu oculos tuos et vide dominum deum tuum quia jam veniet solvere te a vinculis (cao4034, Cantus ID 004034 BEMVHR). *De s. apli. Thome. *Hymn. Exsultet (cao8301, Cantus ID008301 SL). *R. Haec est praeceptum (sam 0295, Cantus ID 202079). *A. Excelsus super (Cantus ID 909999). A. O Thoma Didyme per Christum quem meruisti tangere te precibus rogamus altissonis

⁵⁴ Radenie responzórií a antifón sviatku Božieho tela presne zodpovedá ostrihomskému rítu: KO-VÁCS: Ref. 44, s. 204, 40980-41160.

succurre nobis miseris ne damnemur cum impiis in adventu iudicis (cao4083, Cantus ID 004083 GBEMV RDFSL). *A. Nolite timere (cao3896, Cantus ID 003896 C HRD). *R. Ecce ego mitto (cao6588, Cantus ID 006588 C EMVHRDFSL). R. De illa occulta habitatione sua egressus est filius dei descendit visitare et consolari omnes qui eum de toto corde desiderabant (cao6393, Cantus ID 006393 GBEMVHRDF L). V. Ex Sion species decoris ejus deus noster manifeste veniet (cao6393a, Cantus ID 006393a CGBEM HRD). Gloria. *In vigilia nativitate domini I. vs. A. Hodie sciatis quia veniet dominus et mane videbitis gloriam ejus (cao3119, Cantus ID 003119 CGBEMVHRDFSL). A. Levate capita vestra ecce appropinquabit redemptio vestra (cao3608, Cantus ID 003608 CGBEMVHRDFS). * Psalmi feriales *W. Hodie. R. Sanctificamini [hodie et estote parati quia die crastina videbitis majestatem dei in vobis] (cao7594, Cantus ID 007594 CGBEMVHRDFSL)

Antiphonae Majores, Adv. 4f, V;⁵⁵ s. Thomae apost.; Vigilia Nativitatis Domini: Invit. A., A, W, R1.

Miscellanea 5

Antifonár (Ďurčo A1 – B2)

neskoršou rukou pripísané Fasciculus primus. Continens Literas Initiales Cognomnum A B C D E F (47)

perg., ilum., not., vlastná foliácia xi (prípadne xl)

rozmery: 405 x 290 mm, zrkadlo: 320 x 215 mm, výška notovej osnovy: 16 mm, medzera: 3 – 4 mm, punktum: 2 x 2 mm

písmo: gothica textualis

notácia: ostrihomská, 11 riadkov 5-linajkovej notovej osnovy, bez rámovania, kľúče C a F, custos nie je

f. 1r:

[R. Virgo Israel revertere in civitates tuas usquequo dolens averteris generabis dominum salvatorem oblationem] novam in terra ambulabunt homines in salvationem (cao7903, Cantus ID 007903 CGBEMVHRDFSL) V. A solis ortu et occasu ab aquilone et mari (cao7903a, Cantus ID 007903a C BEMVHR). Amb. R. Me oportet minui illum autem crescere qui post me venit ante me factus est cujus non sum dignus corrigiam calciamenti ejus solvere (cao7137, Cantus ID 007137 CGBEMVHRDFSL). V. Hoc est testimonium quod perhibuit Joannes (cao7137a, Cantus ID 007137a CGBEMVHRD). Qui. R. Intuemini quantus sit iste qui ingreditur ad salvandas gentes ipse est rex justitiae cujus generatio non habet finem (cao6983, Cantus ID 006983 CGBEMVHRDF L). V. Et dominabitur a mari usque ad mare et a flumine usque ad terminos orbis terrae (cao6983a, Cantus ID 006983a.1 C BEMVHRD). R. Nascetur nobis parvulus et vocabitur deus fortis ipse sedebit super thronum David patris sui et imperabit cujus potestas super humerum ejus (cao7195, Cantus ID 7195 GBEMVHRDFSL). V. Ecce advenit dominator dominus et regnum in manu ejus et potestas et imperium (cao7195a, Cantus ID 7195a BEMVHRD). *Ad laudes ant. A. Canite tuba

⁵⁵ KOVÁCS: Ref. 44, s. 80, 3080-3160.

f. 1v:

in Sion quia prope est dies domini ecce veniet ad salvandum nos alleluia alleluia (cao1757, Cantus ID 1757 CGBEMVHRDFSL). A. Ecce veniet desideratus cunctis gentibus et replebitur gloria domus domini alleluia (cao2548 Cantus ID 002548, CGBEMVHRDFSL). A. Erunt prava in directa et aspera in vias planas veni domine et noli tardare alleluia (cao2676, Cantus ID 002676 CGBEMVHRDFSL). A. Dominus veniet occurrere illi dicentes magnum principium et regni ejus non erit finis deus fortis dominator princeps pacis alleluia alleluia (cao2423, Cantus ID 002423 CGBEMVHRDFSL). A. Omnipotens sermo tuus domine a regalibus sedibus veniet alleluia (cao4144, Cantus ID 004144 CGBEMVHRDFSL). Ab. Dixerunt pharisaei ad Joannem quis ergo es ut responsum demus his qui miserunt nos et ait illis ego vox clamantis in deserto parate viam domini sicut dixit Isaias propheta (cao2264, Cantus ID 002264 R). Am. Ave Maria gratia plena dominus tecum benedicta tu in mulieribus alleluia (cao1539, Cantus ID 001539 CGBEMVHRDFSL). R. Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet et erit justitia [cingulum lumborum ejus et fides cinctorium renum ejus] (cao6641, Cantus ID 006641 C BEMVHR FS).

Dom. 4 Adv., M: N2 R/V3, N3: R/V1-R/V3, L: A1-A5, Ab, V2: Am, R/V.⁵⁶

Miscellanea 6

Antifonár (Ďurčo A4 – A5)

1400 Fasciculus 2dus. Continens. Cognomina sub Literis G H J K L M (53 /?/)

perg., ilum., not., na dolnom margu je nápis *secundum* /?/

rozmary: 406 x 290 mm, zrkadlo: 320 x 215 mm, výška notovej osnovy: 16 mm, medzera: 3 – 4 mm, punktum: 2 x 2 mm

písmo: gothica textualis

notácia: ostrihomská, 11 riadkov 5-linajkovej notovej osnovy, bez rámovania, vertikálny smer notácie, kľúče C a F, custos nie je

f. 1r:

[R. O magnum mysterium et admirabile sacramentum ut animalia viderent] dominum natum jacentem in praeseptio beata virgo cujus viscera meruerunt portare dominum Christum (cao7274, Cantus ID 007274 CGBEMVHRDFSL). V. Domine audivi auditum tuum et timui consideravi opera tua et expavi in medio duum animalium (cao7274a, Cantus ID 007274a C BEMVHRDFSL). R. Beata dei genetrix Maria cujus viscera intacta permanent hodie genuit salvatorem saeculi (cao6162, Cantus ID 006162 CGBEMVHRDFSL). V. Ave Maria gratia plena dominus tecum (cao-ece 10650).⁵⁷ A. Ipse invocabit me alleluia pater meus es tu alleluia (cao3402, Cantus ID 003402 CGBEMVHRDFSL). A. Laetentur caeli et exsultet terra ante faciem domini quoniam venit (cao3567, Cantus ID 003567 CGBEMVHRDFSL). A. Notum fecit dominus alleluia salutare suum alleluia (cao3964, Cantus ID 003964 CGBEMVHRDFSL). *W. Benedictus qui venit. R. Sancta et immaculata virginitas quibus te laudibus referam

⁵⁶ Radenie responzórií a antifón štvrtej adventnej nedele presne zodpovedá ostrihomskému rítu: KOVÁCS: Ref. 44, s. 78, 2270-3040.

⁵⁷ IA uvádza verš *Beata quae credidisti*.

nescio quia quem caeli capere non poterant tuo gremio contulisti (cao7569, Cantus ID 007569 CGBEMVHRDFSL). V. Benedicta tu in

f. 1v:

mulieribus et benedictus fructus ventris tu (cao7569a, Cantus ID 007569a CGBEMVHRDFSL). R. Beata viscera Mariae virginis quae portaverunt aeterni patris filium et beata ubera quae lactaverunt Christum dominum quia hodie pro salute mundi de virgine nasci dignatus est (cao6171, Cantus ID 006171 CGBEMVHRDFSL). V. Dies sanctificatus illuxit nobis venite gentes et adorate dominum (cao6171b, Cantus ID 006171b G RDFSL). R. Verbum caro factum est et habitavit in nobis cujus gloriam vidimus quasi unigeniti a patre plenum gratia et veritate (cao7840, Cantus ID 007840 CGBEMVHRDFSL). V. In principio erat verbum et verbum erat apud deum et deus erat verbum (cao7840a, Cantus ID 007840a GB MVHRDFSL). V. Gloria patri et filio et spiritui sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum amen (can9000, Cantus ID 909000). V. Puer natus est nobis et filius datus est nobis (cao7840b, Cantus ID 007840b B HR L). *Ad angelicus. *Liber generationis. *Te Deum laudamus te dominum. *Ad laudes a.

Nativitas Domini, M: N2: R-V2, N3, R-V3, W.⁵⁸

Miscellanea 7

Antifonár (Ďurčo B6 – B7)

perg., ilum., not.

neskoršou rukou dopísané 1510 ad 1520

rozmary: 280 x 248 mm, neúplné zrkadlo: 256 x 202 mm, výška notovej osnovy: 22 mm, medzera: 5 mm, punktum: 3 x 3 mm

písmo: cursiva

notácia: ostrihomská zmiešaná (métske prvky: pes), f. B6: 3 riadky čiernej 5-linajkovej notovej osnovy s dvojitém rámovaním, f. B7: 6 riadkov 5-linajkovej notovej osnovy, kľúče C, F, custos //

f. 1r:

R. Ista est speciosa inter filias Jerusalem sicut vidistis eam plenam caritate et dilectione in cubilibus et in hortis aromatum (cao6994, Cantus ID 006994 C BE HRDFSL). Gloria.

f. 1v:

R. Quae est ista quae ascendit per desertum sicut virgula fumi ex aromatibus myrrhae et thuris et universi pulveris pigmentari (caoX). V. Ista est speciosa inter filias Jerusalem sicut vidistis eam plenam caritate et dilectione in cubilibus et in hortis aromatum (caoX). Gloria.

Assumptio Mariae

⁵⁸ KOVÁCS: Ref. 44, s. 88, 10620-10750.

Skratky

A. (1 – 5)	antifóna (1 – 5)
Ab	antifóna na Benedictus
Adv.	adventus / advent
Am	antifóna na Magnificat
Apost.	apostolus / apoštol
BMV	Beatae Mariae Virginis
Cao	Corpus antiphonarium officii
Dom.	Dominica / nedela
f	feria
f.	fólio
IA	<i>The Istanbul Antiphonal (about 1360)</i> , SZENDREI, Janka (ed.) (=Musicalia Danubiana 18.) Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 2002.
i.oct.	infra octavam
ilum.	iluminovaný
Invit. A.	antifóna k invitatóriu
L	laudes / ranné chvály
M	matutinum
N.	nokturno
N1	prvé nokturo
N2	druhé nokturno
N3	tretie nokturno
not.	notovaný
perg.	pergamen
R.	responzórium
R1	prvé responzórium
R2	druhé responzórium
R3	tretie responzórium
s.	sanctus / svätý
SNA	Slovenský národný archív
V	vešpery / nešpory
V1	prvé vešpery
V2	druhé vešpery
V.	verš
W.	versiculus
*	in rubro

Označenie	sviatok
Miscellanea 1 – f. 1r	De Trinitate L: A1- V2: Am
Miscellanea 1 – f. 1v	Corporis Christi V1: A1-Am
Miscellanea 1 – f. 2r-v	Joannis Baptistae M: N3 R1-V2, J. B. i.oct. V1: Am
Miscellanea 2 – f. 1r-v (Ďurčo B4 – B5)	Corporis Christi L: A4-V2: Am, Joannis Baptistae V1-M: N1 R1/V1

Označenie	sviatok
Miscellanea 3 – f. 1r-v (Ďurčo A2 – AB2)	Corporis Christi, M: N2 R2-L: A4
Miscellanea 4 – f. 1r-v (Ďurčo B3 – A3)	Adv. 4 f, Antiphonae Majores, s. Thomae ap., Vigilia Nativitas Domini V1: Invit.A.-R.
Miscellanea 5 – f. 1r-v (Ďurčo A1 – B2)	Dom. 4 Adv. M: N2 R3-V2: Am, R/V.
Miscellanea 6 – f. 1r-v (Ďurčo A4 – A5)	Nativitas Domini M: N2 R2-R3, W.
Miscellanea 7 – f. 1r-v (Ďurčo B6 – B7)	Assumptio BMV

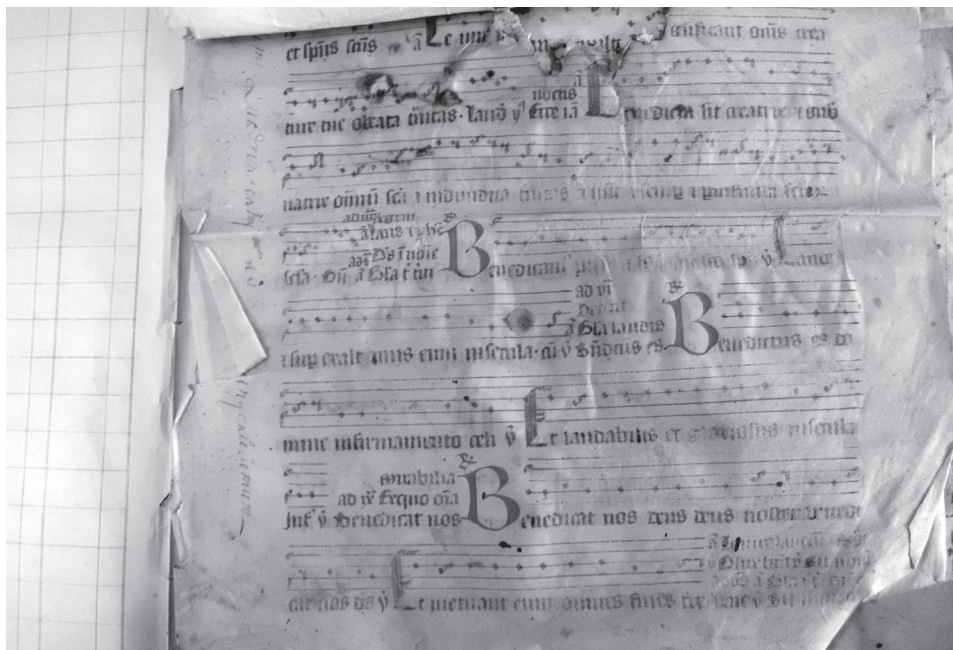
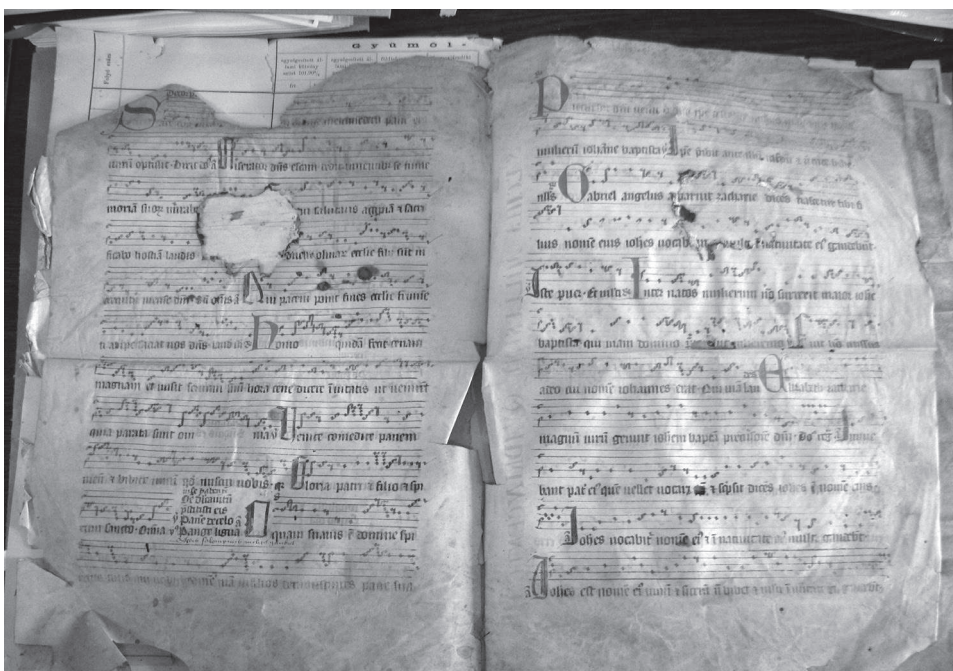
CAO-konkordancie:

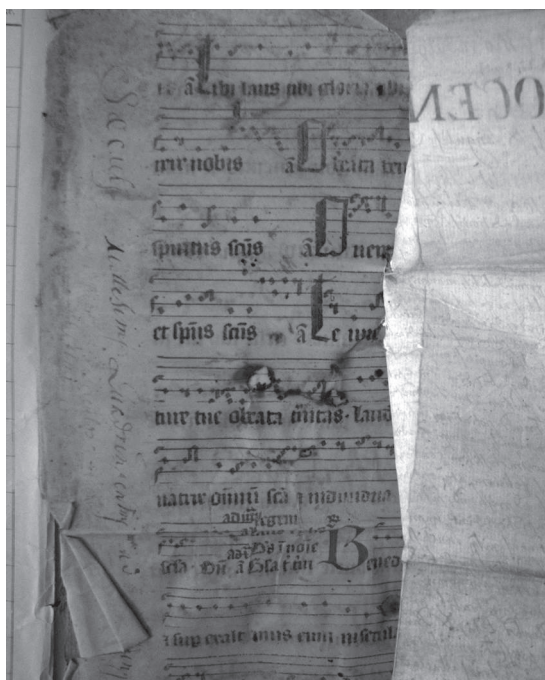
- C Paris Bibliothèque nationale de France lat. 17436 (Compiègne, 9. storočie)
 G Durham Cathedral Library B. III. 11 (Severné Francúzsko, 11. storočie)
 B Bamberg Staatsbibliothek lit. 23 (Bamberg, 11/12. storočie)
 E Ivrea Biblioteca Capitolare 106 (Ivrea, 11. storočie)
 M Monza Basilica di S. Giovanni Battista – Biblioteca Capitolare e Tesoro C. 12/75 (Monza, 11. storočie)
 V Verona Biblioteca Capitolare XCVIII (Verona, 11. storočie)
 H St. Gallen Stiftsbibliothek 390 – 391 (Hartkerov antifonár, okolo roku 1000)
 R Zürich Zentralbibliothek Rh 28 (Rheinau, 13. storočie)
 D Paris Bibliothèque nationale de France lat. 17296 (St-Denis, 12. storočie)
 F Paris Bibliothèque nationale de France lat. 12584 (St-Maur-les-Fossés, 12. storočie)
 S London The British Library Add. 30850 (San Domingo de Silos, 11. storočie)
 L Benevento Biblioteca Capitolare V. 21 (San Lupo Benevento, 12. storočie)
 ist Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Deissmann 42 (TR-Itks 42, okolo roku 1360)
 sam Valenciennes, Bibliothèque municipale, 114 (F-VAL 114)

CAO-ECE konkordancie:

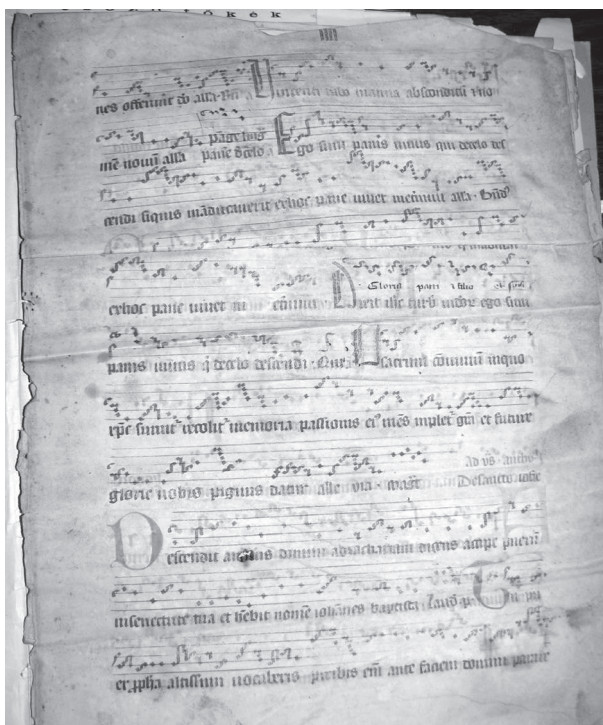
- Str-1 / SQ-BRm Bratislavský antifonár III Archív mesta Bratislavy EC Lad. 6
 Str-2 / SQ-BRm Bratislavský antifonár IV Slovenský národný archív 2
 Str-67 / HR-Zu Breviarium saec. XIII. Metropolitanska Knjiznica Záhreb MR 67

OBRAZOVÁ PRÍLOHA

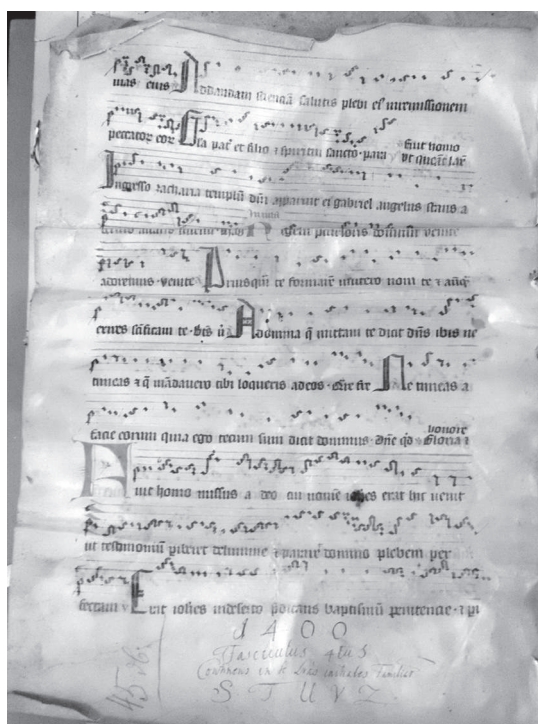
Obr. 1: *Antifonár* (Miscellanea 1, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1r, spodná časť)Obr. 2: *Antifonár* (Miscellanea 1, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1v-2r)



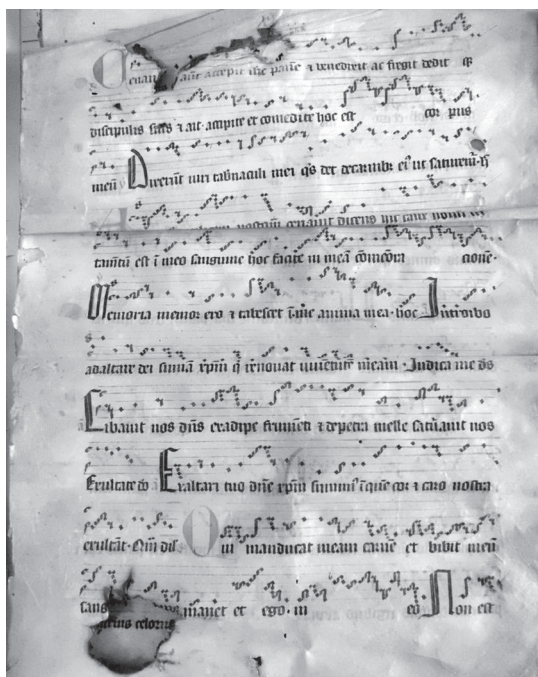
Obr. 3: Antifonár (Miscellanea 1, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1r, vrchná časť)



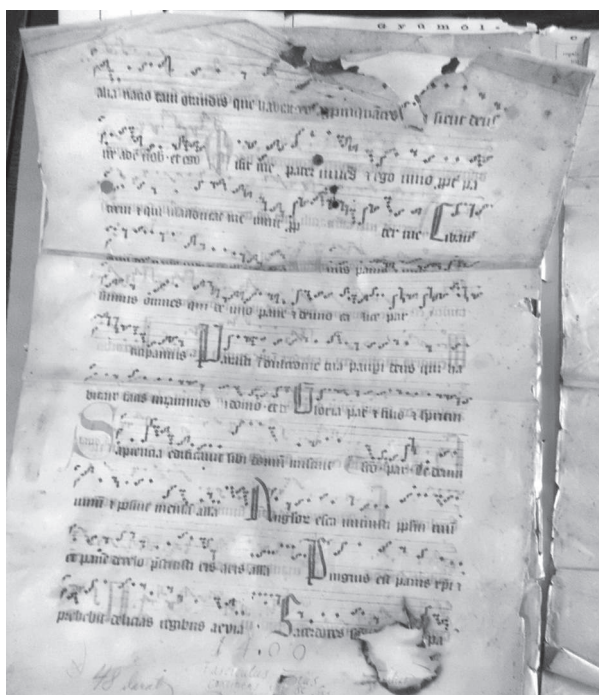
Obr. 4: Antifonár (Miscellanea 2, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1r)



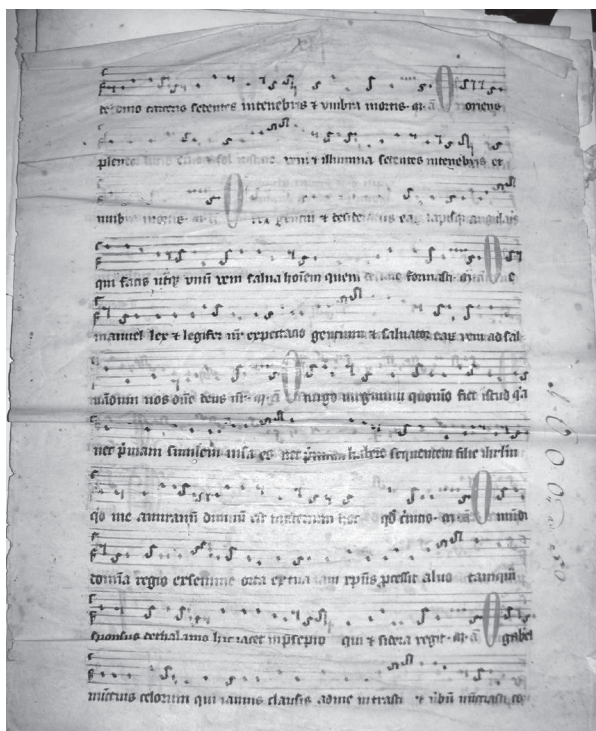
Obr. 5: Antifonár (Miscellanea 2, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1v)



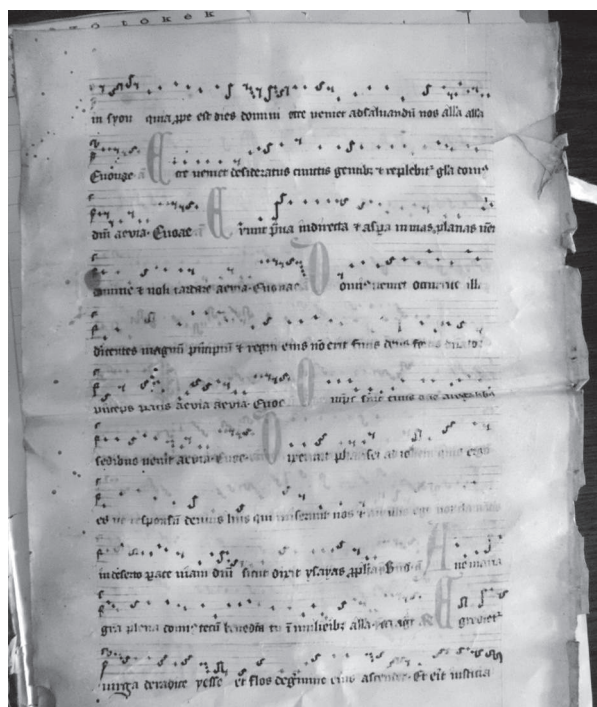
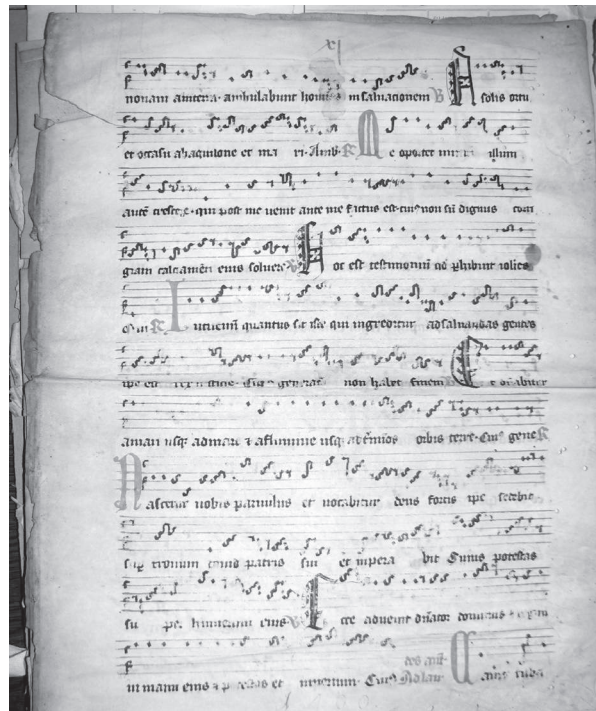
Obr. 6: Antifonár (Miscellanea 3, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1r)

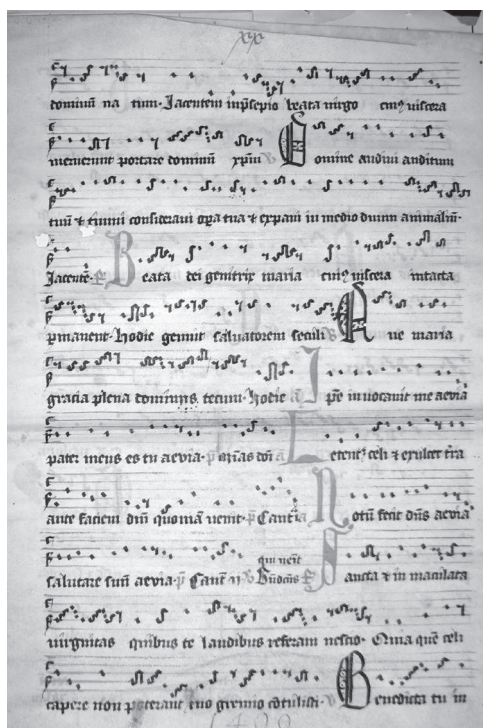


Obr. 7: Antifonár (Miscellanea 3, fol. 1v)

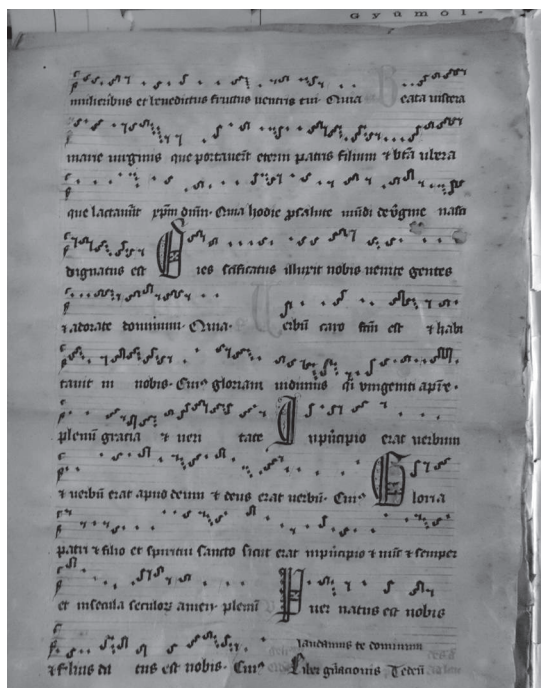


Obr. 8: Antifonár (Miscellanea 4, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1r)

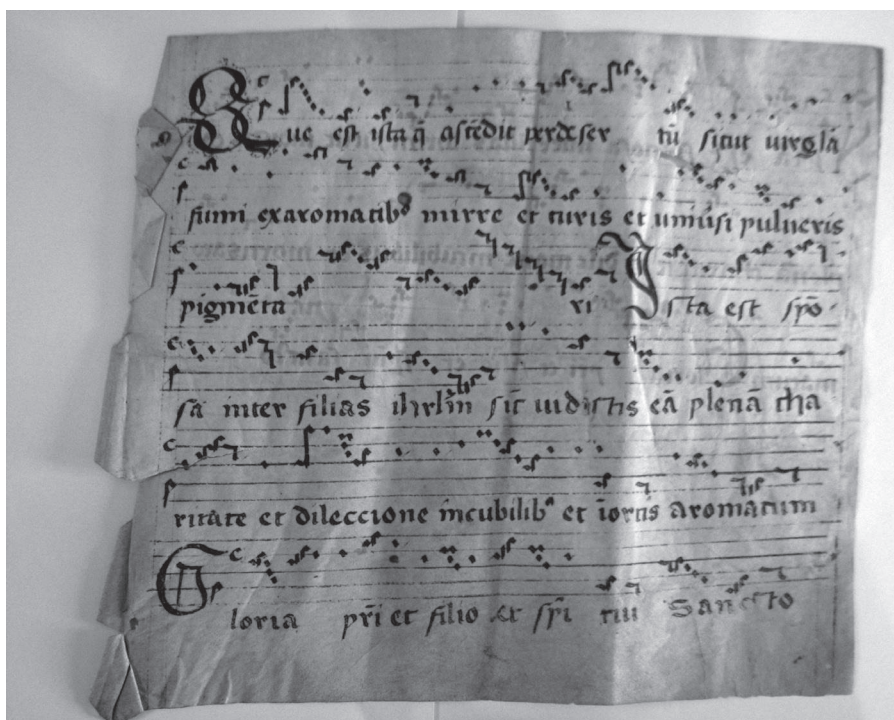
Obr. 9: *Antifonár* (Miscellanea 5, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1v)Obr. 10: *Antifonár* (Miscellanea 5, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1r)



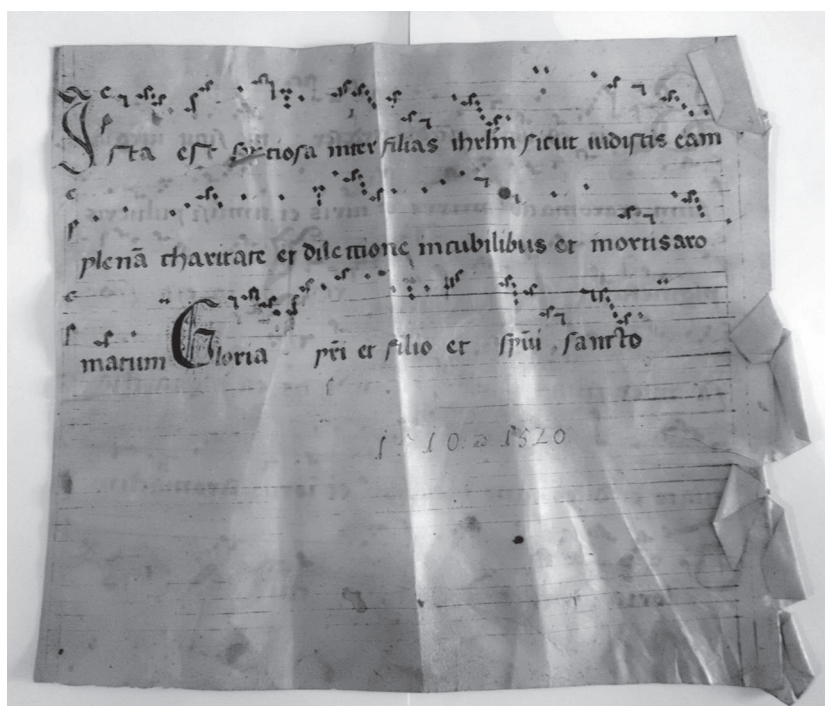
Obr. 11: Antifonár (Miscellanea 6, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1r)



Obr. 12: Antifonár (Miscellanea 6, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1v)



Obr. 13: Antifonár (Miscellanea 7, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1r)



Obr. 14: Antifonár (Miscellanea 7, Diecézny biskupský archív Nitra, fol. 1v)

PIESNE Z OBCE LAZY POD MAKYTOU V ZÁPISOCH KAROLA PLICKU

MIRIAM TIMKOVÁ

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

ABSTRACT

The manuscript collection of Karol Plicka (1894 – 1987) is one of the most important historical sources for Slovak folk songs from the first half of the 20th century. Based on manuscript records from the village of Lazy pod Makytou (in the Trenčín region) Plicka's method of field work and mode of recording songs (melodic and textual rough copy, melodic fair copy) are analysed. Source criticism of his records not only became the starting point for reconstruction of the song repertoire collected in this village but also laid the basis for editing Plicka's records of the musical component of the songs.

„Každý napísaný riadok znamená večnosť, každá zapísaná melódia trvácnosť.“¹

Úvod

Z rozsiahlej rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní Karola Plicku sa v tejto štúdií venujeme zápisom piesní z obce Lazy pod Makytou. Pokračujeme tým v postupnom zverejňovaní výsledkov dizertačnej práce, predmetom ktorej bol výskum Plickovej pozostalosti uloženej v Slovenskom národnom múzeu v Martine vo vzťahu k jeho rukopisnej zbierke slovenských ľudových piesní.² Na príklade zápisov piesní z Trenčianskej stolice sa autorka pokúsila charakterizovať spôsob Plickovho zápisu ľudových piesní s vyhodnotením výsledkov jeho dokumentačnej činnosti v teréne. Poznatky z dizertačnej práce boli zatiaľ čiastkovo zverejnené vo forme dvoch analytických štúdií, publikovaných v zborníku *Hudobný archív* (Plickove rukopisné zápi-

¹ PLICKA, Karol: *Eva Studeničová spieva*. Martin : Osveta, ²1984, s. 8.

² TIMKOVÁ, Miriam: *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku a Plickova pozostalosť*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy, Slovenská akadémia vied, 2011.

sy z lokality Mariková)³ a v časopise *Musicologica Slovaca* (Plickove rukopisné zápisy z obce Dohňany).⁴

V stručnosti treba pripomenúť niekoľko faktov: autorka pracovala pri výskume Plickovej rukopisnej zbierky hlavne s rukopisnými zápsmi piesní z Plickovej pozostalosti uloženej v Slovenskom národnom múzeu v Martine (ďalej SNM). Tento zbierkový fond bol najmenej prebádaný, nakoľko bol dlhé roky neprístupný pre chýbajúce, aspoň predbežné spracovanie. Na doplnenie a overenie zápisov ľudových piesní z Plickovej pozostalosti bolo však potrebné pracovať aj s ďalším zbierkovým fondom Plickových rukopisných zápisov, ktorý je uložený v čiastočne spracovanej podobe v Archíve literatúry a umenia Slovenskej národnej knižnice v Martine (ďalej SNK). Roztrieštenosť Plickovej rukopisnej zbierky medzi viaceré inštitúcie a rôzny stav jej spracovania dodnes spôsobujú nemalé problémy pri určení skutočného rozsahu Plickom zapísaných ľudových piesní na Slovensku a v neposlednom rade sťažujú využitie týchto historicky hodnotných záznamov v ďalšom výskume.

Plicka zapisoval piesne prevažne priamo v teréne, čo znamená, že ich netranskriboval na základe zvukovej nahrávky. V rámci tohto spôsobu dokumentácie ľudových piesní si vytvoril vlastný prístup, ktorý spočíval v zhotovení viacerých zápisov k jednej piesni. Pri práci so zápsmi slovenských ľudových piesní z Plickovej pozostalosti bolo preto nevyhnutné rozlíšiť medzi viacerými typmi záznamov, ktoré Plicka používal. Ide o tieto typy záznamu: melodický prvopis, melodický čistopis⁵ a textový prvopis piesne. Porovnávaním sme totiž zistili, že na záznam (dokumentáciu) jednej piesne sa vzťahujú minimálne dva, resp. tri samostatné záznamové lístky, ktoré zvyčajne neboli k sebe priradené, ale často sa nachádzali oddelene od seba, čo mimoriadne komplikuje rekonštrukciu a vyhodnotenie celej zbierky. **Melodický prvopis** (zápis melódie realizovaný priamo v teréne) a **melodický čistopis** (t. j. čitateľný zápis vyhotovený Plickom dodatočne podľa prvopisu) tvoria dva samostatné záznamové lístky, ktoré sa vzťahujú na jednu a tú istú pieseň. Dopĺňa ich **textový prvopis** – zápis textu piesne, realizovaný priamo v teréne, ktorý Plicka už druhý raz neodpisoval.⁶ (Pozri Obrazová príloha, Obr. č. 1 – 3) Tieto tri typy zápisu môžeme rozšíriť o ďalší, štvrtý typ záznamu – tzv. **auto-rizovanú tlač**, ktorá označuje publikované zápisy, editované a pripravené na vydanie samotným Plickom.⁷

³ TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Mariková z rukopisnej zbierky Karola Plicku. In: *Hudobný archív* 16. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 246-290.

⁴ TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Dohňany zo zápisov Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 2, s. 251-273.

⁵ Na označenie tohto typu zápisu sme pôvodne používali pojem „prepis“, ktorého sme sa držali aj v dvoch už publikovaných štúdiách o Plickových zápsoch z obce Mariková a Dohňany. Po zvážení vhodnosti tohto pojmu sme sa rozhodli pre korektnjší termín „čistopis“, nakoľko s termínom „prepis“ hudobná textológia v uvedenom význame nepracuje. Za podnet k spresneniu uvedenej terminológie ďakujeme PhDr. Jane Lengovej, CSc.

⁶ TIMKOVÁ, Ref. 2.

⁷ URBANCOVÁ, Hana: Written Records and Source Criticism: A Collection of Slovak Folk Songs Collected by Karol Plicka. In: *Historical Sources and Source Criticism*. ICTM Study Group on Historical Sources: Proceedings from the 17th International Conference in Stockholm, Sweden, May 21–25, 2008. (=Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 29.) Eds. Susanne Ziegler, Urban Bareis. Stockholm : Svenskt visarkiv, 2010, s. 219-220.

Pri rekonštrukcii Plickových zápisov z obce Lazy pod Makytou sme postupovali podobne ako pri materiáli z ďalších dvoch lokalít Trenčianskej stolice – z obcí Mariková a Dohňany. Na začiatku sme priradili k sebe vzájomne oddelené záznamové lístky vzťahujúce sa na jednu pieseň, nakoľko Plicka mal každý typ záznamu uložený osobitne (t. j. texty zvlášť a melódie zvlášť, podobne aj prvopisy osobitne a čistopisy osobitne). Ďalšou otvorenou otázkou Plickových zápisov z obce Lazy pod Makytou je obdobie ich vzniku, nakoľko Plicka svoje zápisy prevažne vo všeobecnosti nedatoval. Takto môžeme uviesť iba široké časové rozpätie, počas ktorého Plicka na Slovensku pôsobil. Okrem pätnásťročného obdobia Plickovej intenzívnej zberateľskej činnosti na Slovensku, keď tu pôsobil ako pracovník Matice slovenskej (1924 – 1939, resp. 1923 – 1938)⁸ máme k dispozícii aj ďalšiu možnosť časového vymedzenia, pochádzajúcu od samotného Plicku: v piesňovej zbierke *Slovenský spevník I* (1961)⁹ uvádza časové rozpätie svojej zberateľskej činnosti na Slovensku na roky 1919 – 1955. Pri spracovaní Plickom zaznamenaného piesňového repertoáru z obce Lazy pod Makytou sme vychádzali z predpokladu, že tieto zápisy vznikli v medzivojnovom období.

Podobne ako obec Dohňany aj Lazy pod Makytou patria do mikroregiónu Púchovskej doliny, ako často uvádzal na svojich zápisoch z týchto lokalít aj sám Plicka. Pred Plickom, ale aj po ňom v mikroregióne Púchovskej doliny zbierali piesne ďalší zberatelia, a to nielen zo Slovenska, ale aj z Moravy: v prvej polovici 90. rokov 19. storočia zapisoval viachlasný spev v tejto oblasti Anton D. Svoboda, roku 1910 nahrala na fonograf priamo v obci Lazy pod Makytou výber z miestneho repertoáru Františka Kyselková, v 20. rokoch 20. storočia v Púchovskej doline zapisoval piesne Ján Geryk, Emil Hula a Anton Cíger, na prelome 50. a 60. rokov uskutočnil monografický výskum Púchovskej doliny Ondrej Demo, po ňom dokumentovala piesne tejto oblasti Alica Elscheková, Juliana Kováčová a mnohí ďalší.¹⁰

⁸ „Veľmi ťažké je presne zistiť rok prijatia a odchodu K. Plicku zo služieb Matice slovenskej. V liste zo dňa 24. 9. 1924 (Archív MS, príř. č. 516/27, 1924) píše tajomník MS, že K. Plicka už v decembri 1923 uskutočnil prvé cesty za slovenskou ľudovou piesňou. Podobne je to aj s odchodom K. Plicku. Podľa Zápisník Národopisného odboru z rokov 1933 – 1941 nemáme priame doklady. Medzi údajmi zo zápisník z roku 1938 nie je zmienka o jeho odchode zo služieb MS a v roku 1939 sa už medzi prítomnými na zasadnutiach jeho meno neuvádza. Preto považujeme roky 1923 – 1938 za roky pôsobenia K. Plicku v MS v Martine. Pozri aj list Štefana Krčméryho Alici Masarykovej (zo dňa 22. 1. 1924, v ktorom píše o prijatí K. Plicku do služieb MS a o prvých zberateľských cestách na Liptov a Oravu a do Nadlaku na Dolnú zem).“ SEDLÁKOVÁ, Viera: Odras výskumov Karola Plicku (1923 – 1938) v korešpondencii. 1. časť. In: *Hudobný archív 15*. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2005, s. 202.

⁹ PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I*. Praha – Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961, s. 10.

¹⁰ Napr.: PROCHÁZKOVÁ, Jarmila – URBANCOVÁ, Hana – LUKÁČOVÁ, Alžbeta – UHLÍKOVÁ, Lucie – LECHLEITNER, Gerda – LECHLEITNER, Franz – FÜGNER, Milan – MACH, Václav – ŠKOPÍK, Michal: *Vzaty do fonografu : slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. I. Studie a zprávy. II. Transkripce textů. III. CD 1-3, DVD. Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha – pracoviště Brno, 2012. GERYK, Ján: *Slovenské ľudové piesne z Púchovskej doliny*. Zošit 1 – 2. Bratislava : 1922, 1926. DEMO, Ondrej: *Ľudová vokálna a inštrumentálna hudba v Púchovskej doline*. Bratislava : Osvetový ústav, 1961.

Z histórie obce

Lokalita Lazy pod Makytou (okr. Púchov) sa nachádza v severnej časti Trenčianskeho kraja, na úpätí pohoria Javorníky, v blízkosti slovensko-moravskej hranice. V historických prameňoch sa obec po prvý raz spomína roku 1598 ako *Lieszkowecz penes Dubkowa*, čo znamená, že spočiatku patrila k obci *Dubková* pod správu lednického panstva, podobne ako Dohňany. Obec sa osamostatnila roku 1773 a v análoch sa už spomína pod názvom *Lazy*. Od roku 1927 nesie súčasný názov *Lazy pod Makytou*. V tomto prevažne hornatom kraji sa obyvateľstvo zaoberalo okrem poľnohospodárstva aj pastierstvom, najmä chovom dobytky a oviec. Okrem toho sa obyvatelia venovali práci s drevom – drevorubačstvu, košíkárstvu, v 19. storočí boli zamestnaní aj v miestnej píle. Tradičný typ kultúry podmienil rozšírenie tkáčskeho remesla. Pod vplyvom prvej aj druhej svetovej vojny sa množstvo obyvateľstva odsťahovalo, čím sa postupne narúšala homogénnosť miestnej kultúry a jej špecifický ráz.¹¹ Obyvatelia viacerých lokalít začali dochádzať okrem sezónnych prác za pracovnými príležitosťami nielen do blízkych miest (Púchov), ale aj na Moravu a do Čiech, čo sa neskôr odrazilo v postupnom prijímaní novších vrstiev piesňového repertoáru aj hudobnoštylových prvkov do tradičného spevu v tomto regióne.

Pramene, počet zápisov a rozsah piesňového repertoáru

Za východisko našej práce sme zvolili zápisy, ktoré sa nachádzajú v Plickovej pozostalosti uloženej v SNM v Martine. Cieľom našej práce bola rekonštrukcia Plickom zapísaného piesňového repertoáru v tejto obci. Podobne ako pri ďalších lokalitách aj v prípade zápisov z obce Lazy pod Makytou sme postupovali tým istým spôsobom. Rekonštrukcia sa opierala o priradenie viacerých typov záznamov, ktoré Plicka používal, k sebe: o priradenie melodického prvopisu, melodického čistopisu a textového prvopisu, patriacich k jednej a tej istej piesni. Takto zoradené zápisy sme následne porovnali s materiálom, ktorý je uložený a sprístupnený ako časť Plickovej rukopisnej zbierky v SNK v Martine. Zistili sme, že z Lazov pod Makytou sa tu nenachádzajú žiadne zápisy, preto zápisy z Plickovej pozostalosti v SNM v Martine môžeme pokladať za ucelený, dosiaľ neznámy a nespracovaný piesňový materiál.

Z obce Lazy pod Makytou sa v Plickovej pozostalosti nachádzalo spolu **71 záznamových lístkov**. Z tohto celkového počtu 71 záznamových lístkov predstavuje 66 lístkov záznam kompletných, celých piesní (24 lístkov tvorí melodické prvopisy, 20 melodické čistopisy, 22 textové prvopisy); 5 lístkov tvoria nekompletné, fragmentárne záznamy (3 textové prvopisy, 1 melodický čistopis a 1 melodický prvopis). Na základe vzájomného porovnávania a priradovania, pri ktorom nám pomohlo do veľkej miery aj Plickovo vlastné číslovanie zápisov, sa podarilo rekonštruovať **repertoár v rozsahu 28 piesní**. Keďže Plickova pozostalosť v SNM zatiaľ nie je ani predbežne spracovaná a materiál chýba základná evidencia vrátane signovania záznamových lístkov, zoraďovali sme piesňové zápisy podľa Plickovho vlastného systému číslovania (ďalej KP

¹¹ Lazy pod Makytou. [Heslo] In: *Vlastivedný slovník obcí na Slovensku II*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1977, s. 136.

plus príslušné číslo). Predpokladáme, že zmysel tohto číslovania súvisel s radením zápisov do spoločného celku Púchovskej doliny, nakoľko číslovanie zápisov z obce Lazy pod Makytou sa vzťahuje na číselné poradie v rozpätí od 165 po 295. Tento predpoklad potvrdí, alebo vyvráti až spracovanie Plickových zápisov z ďalších lokalít Púchovskej doliny.

Výsledky pramenokritickej analýzy zápisov sme sústredili do tabuľky pod názvom „Zoznam piesňových zápisov z obce Lazy pod Makytou“. (Príloha, Tabuľka č. 1)

Pri rekonštrukcii zápisov z Lazov pod Makytou sme sa stretli s niekoľkými výnimkami, ktoré sa odchyľujú od záznamových postupov, ktoré Plicka bežne používal. Napríklad, v dvoch prípadoch Plicka zapísal dve samostatné piesne na jeden záznamový lístok (v tabuľke ich však kvôli zrozumiteľnosti uvádzame ako dve samostatné piesne). Pri piesňach *Pane kmotre* (KP č. 291) / *Berem list, berem list* (KP č. 292) sú melodické prvopisy piesní zapísané na jednom spoločnom lístku, ale so samostatným číslovaním (Obrazová príloha, Obr. č. 5), pričom ich melodické čistopisy sú už zapísané samostatne, na dvoch záznamových lístkoch (Obr. č. 6 a 7). Textový prvopis oboch piesní je znovu na spoločnom lístku, pričom ten istý lístok (textový prvopis) obsahuje aj text tretej piesne *Jahoda, jahoda* (KP č. 293). Piesne *Pane náš, pane náš* (KP č. 271) / *Pila by som vodu* (KP č. 271) využívajú princíp tzv. obecnej noty. Na melodickom čistopise prvej z nich (*Pane náš, pane náš*) má Plicka vľavo dolu poznámku „Pila by som...“, čo značí v tomto prípade odkaz na druhú pieseň. Tá je síce zapísaná na samostatnom lístku, ale má rovnaké číslovanie ako melodický čistopis prvej piesne, hoci melodický čistopis, melodický prvopis a textový prvopis tejto piesne sa nachádzajú na samostatných lístkoch. Tieto dva opísané prípady však tvoria skôr výnimku v Plickovom spôsobe dokumentovania piesní, nakoľko Plicka zapisoval jednotlivé piesne prevažne samostatne, na jednotlivé záznamové lístky.

Priradené typy zápisov z Lazov pod Makytou poskytli obraz o celkovom rozsahu piesňového repertoáru, ktorý Plicka v tejto obci zapísal. Uvedený repertoár sme následne porovnali s dvoma publikovanými prameňmi – s tlačеныmi piesňovými zbierkami.

Porovnanie s Plickovou publikovanou zbierkou *Slovenský spevník I* (ďalej SS)¹² ukázalo, že sa v nej vyskytujú **3 publikované zápisy piesní**, ktoré sa nachádzajú aj medzi rukopisnými zápsmi z Lazov pod Makytou z Plickovej pozostalosti. Pri týchto troch zápisoch v tlačennom spevníku je uvedená tá istá lokalita („Lazy, Trenčianska, z vlastných zápisov“). Pri porovnávaní rukopisných a tlačенých verzií sme zistili, že medzi nimi sa môžu vyskytnúť menšie rozdiely. Ide o tieto piesne:

Ej, žala som ja žala (SS, č. 140, s. 152; KP č. 165)

V Plickovej pozostalosti sa k tejto piesni nachádza melodický a textový prvopis, ktorého znenie je také isté ako v tlačenej zbierke, tlačená verzia piesne je však transponovaná o m.2 vyššie oproti rukopisnému originálu.

Načo sce ma, má mamičko (SS, č. 282, s. 233; KP č. 274)

Melodický čistopis piesne z pozostalosti sa zhoduje s tlačенým zápsom v zbierke.

¹² PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I*. Praha – Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.

Pila by som vodu (textový variant piesne *Pane náš, pane náš* v Plickovej pozostalosti) (SS, č. 320, s. 255; KP č. 271)

Text a melódia publikovanej piesne je tá istá ako v Plickovom melodickom aj textovom prvopise, ale melodický zápis je v zbierke transponovaný o č.4 vyššie v porovnaní s rukopisným zápisom.

Druhým publikovaným prameňom, s ktorým sme porovnali Plickove zápisy z obce Lazy pod Makytou, je dvojzväzková piesňová zbierka Jána Geryka *Slovenské ľudové piesne z Púchovskej doliny* (ďalej G1, G2), publikovaná v 20. rokoch 20. storočia, ktorá obsahuje zápisy z obce Záriečie.¹³ V porovnaní s Plickovými zápismi z obce Lazy pod Makytou ide o časovo aj územne blízky materiál, ktorý však pochádza od iného zberateľa. Výsledok porovnávania rekonštruovaných Plickových piesňových zápisov z Lazov pod Makytou (spolu 28 kompletných zápisov) s Gerykovou zbierkou (spolu 200 zápisov piesní) uvádzame v tabuľke „Zoznam piesňových zápisov z obce Lazy pod Makytou“, v stĺpci „Prameň“. (Príloha, Tabuľka č. 1). Na základe komparácie obidvoch piesňových repertoárov sme našli 9 spoločných piesňových variantov:

Na zelenej lúčke (KP č. 271); var.: *Na zelených lúčkach šibeničky* (G1, č. 18, s. 13)

Táto pieseň v Plickovom zápise nemá kompletný text, len textový incipit. Melodický je Plickov zápis síce príbuzný zápisu v Gerykovej zbierke, jeho hudobná forma však naznačuje odlišnú stavbu textu.

Okolo Ivanky vodenka teče (KP č. 267); var.: *Okolo Ivanky vodzenka čeče* (G1, č. 46, s. 27) Gerykov zápis piesne je melodicky príbuzný Plickovmu zápisu, text prvej strofy je temer identický s Plickovým textovým zápisom. Jednotlivé odchýlky sa týkajú najmä nárečových tvarov slov (napr. *vodenka* – *vodzenka*).

Berem list, berem list (KP č. 292); var.: *Berem list, berem list* (G2, č. 9, s. 6)

Pri tejto piesni uvádza Plicka iba jednu strofu, ktorá je skoro identická s Gerykovou druhou strofou tejto piesne (opäť len drobné rozdiely v slovách z hľadiska nárečia danej lokality). Geryk okrem prvého textového variantu (s piatimi strofami) uvádza ešte ďalšie dva textové varianty tejto piesne (každý s dvoma ďalšími strofami).

Jahoda, jahoda (KP č. 293); var.: *Jahoda, jahoda* (G2, č. 8, s. 5)

Plicka uvádza pri tejto piesni šesť strof (jedna strofa má 2 verše), ktoré sú v podstate identické s Gerykovým zápisom, hoci s inou stavbou strofy (jedna strofa má 4 verše). Okrem drobných nárečových odchýlok ide takmer o totožný text. Melodická, a najmä rytmická stavba piesne je však u Plicku podstatne odlišná od Gerykovej verzie, navyše Plicka uvádza až dva melodické varianty tejto piesne (Obrazová príloha, Obr. č. 1 – 2). V Gerykovom zápise má pieseň osem strof, s uvedením spevnej príležitosti „pri sbieraní jahôd“.

Kej sme sa tak zišli spolu (KP č. 281); var.: *Kej sme sa tak zešli spolu* (G2, č. 22, s. 10)

V Gerykovom zápise ide len o textový variant, pri tejto piesni nájdeme v jeho zbierke odkaz na obecnú notu uverejnenú pri piesni *Také sa mi dzievča páči* z prvého zväzku zbierky („spieva sa ako v 1. sošite č. 97“). Melodický je táto pieseň skoro totožná

¹³ GERYK, Ján: *Slovenské ľudové piesne z Púchovskej doliny*. Diel I. Zošit 1 – 2. Bratislava 1922, 1926.

s piesňou u Plicku, text z 2. zošita Gerykovej zbierky je v prípade prvej strofy vzácné identický s Plickovým zápisom textu, u Geryka je však pieseň dlhšia o ďalšie 2 strofy. *Okolo Ivanky vodenka teče* (KP č. 267); var.: *Okolo Ivanky voda čee* (G2, č. 99, s. 46) Geryk má pri tejto piesni uvedený odkaz ako v predošlom prípade („spieva sa ako v 1. soš. č. 18“). V podstate ide len o textový variant piesne na tú istú melódiu, v tomto prípade s Plickovým textovým zápisom piesne nesúvisí.

Pásel Janko voly (KP č. 279); var.: *Pásel Janko ovce* (G2, č. 68, s. 31)

Plickov melodický zápis prvej polovice piesne je takmer identický s Gerykovým zápisom, druhá polovica piesne je u Plicku viac zdobená, ale rozsah a základná melodika piesne sa zhodujú. Táto pieseň v Plickovom zápise nemá kompletný text, len textový incipit, nakoľko k nej chýba textový prvopis. Keďže textový incipit piesne u Plicku a Geryka nie je totožný, je otázne, či možno doplniť chýbajúci piesňový text v Plickovom zápise podľa tejto verzie, nakoľko môže ísť nielen o iný variant, ale aj o odlišnú pieseň.

Zachoj, slunko, zachoj (KP č. 272); var.: *Zachoj, súnko, zachoj* (G2, č. 20, s. 9)

Text obidvoch zápisov je v podstate identický, iba poradie strof je u Plicku iné. Rozdielne sú najmä melodické zápisy piesní: u Plicku sa kladie väčší dôraz na detailné vypísanie ťahavých, predĺžených rytmických hodnôt, u Geryka je prednes piesne naznačený výrazom „zvoľna“. Plicka k tejto piesni uvádza aj melodický a rytmický variant. Pri porovnaní zápisov obidvoch zberateľov zaujme Plickova snaha podrobne zachytiť nielen melodické, ale aj rytmické nuansy.

Žala som (KP č. 275); var.: *Žala som ja, žala* (G2, č. 12, s. 7)

Táto pieseň v Plickovom zápise nemá kompletný text, len textový incipit, nakoľko chýba jej textový prvopis. Melodické odchýlky v zápisoch od obidvoch zberateľov sú síce výrazné, ale napriek tomu možno Gerykov text piesne podložiť pod Plickov melodický zápis. Pravdepodobne ide o variant chýbajúceho textu.

Pri rekonštrukcii piesňového repertoáru z obce Lazy pod Makytou z Plickovej pozostalosti sme narazili pri niektorých piesňach na problém chýbajúceho kompletného textu. Sú to piesne, pri ktorých sme mali k dispozícii zápisy len formou melodického prvopisu, resp. melodického čistopisu, s uvedením textového incipitu, pričom chýbal ich textový prvopis. Išlo o tieto 4 piesňové zápisy z Plickovej pozostalosti: *Na lazovskej fare* (KP č. 270), *Na zelenej lúčke* (KP č. 271), *Pásel Janko voly* (KP č. 279) a *Žala som* (KP č. 275). Porovnanie Plickových zápisov so zápismi Jána Geryka nám pomohlo v jednom prípade doplniť chýbajúci text (*Žala som*, KP č. 275). Otázny je variant textu v prípade druhej piesne (*Pásel Janko voly*, KP č. 279). K ďalším dvom piesňam z Plickových zápisov z tejto obce (*Na lazovskej fare*, KP č. 270; *Na zelenej lúčke*, KP č. 271) sme v Gerykovej zbierke variant nenašli.

Komentáre k zápisom a sprievodné údaje

Pri porovnaní rozsahu rekonštruovaného repertoáru z obci Dohňany (72 piesní) a Mariková (196 piesní) môžeme skonštatovať, že výsledný počet rekonštruovaných záznamov piesní z Lazov pod Makytou je podstatne menší (28 piesní). To ale neznamená, že v tejto malej vzorke zápisov sa nenachádzajú pre nás zaujímavé informácie.

Medziiným sme tu napríklad našli zápis rozšírenej balady *Dávala mamka, dávala céru* (KP č. 284) v podobe melodického a textového prvopisu; táto balada sa stala základom Plickovej štúdie *Ta dala mamka* publikovanej v Slovenských pohľadoch.¹⁴ Plicka v uvedenej štúdii opisuje rozšírenosť tejto balady na celom Slovensku a porovnáva jej varianty z jednotlivých regiónov.

Na svojich zápisoch z Lazov pod Makytou vo všeobecnosti Plicka uvádza iba mená dvoch speváčok. Od týchto speváčok zapísal spolu 11 nápevov piesní: na zápisoch sa nachádza údaj o ich mene, zriedkavejšie aj údaj o ich veku. Mená obidvoch spomenutých speváčok spolu s údajom o ich veku sa nám podarilo nájsť na 6 melodických prvopisoch, resp. melodických čistopisoch piesní:

Jankesova Kat.[arina], 64-ročná (*Jahoda, jahoda*, KP č. 293; *Pane kmotre*, KP č. 291; *Berem list*, KP č. 292)

Jankesova Kat.[arina], 28- / 29-ročná¹⁵ (*Jahoda, jahoda*, KP č. 293; *Na lazovskej fare*, KP č. 270; *Dávala mamka, dávala ceru*, KP č. 284; *Zahrajce mi muzikanci*, KP č. 295)

V prípade ďalších piatich zápisov piesní Plicka uvádza iba meno speváčky Kataríny Jankesovej, ale bez udania veku, čo neumožňuje zistiť, o ktorú z dvoch speváčok s rovnakým menom a priezviskom ide:

Kat.[arina] Jankesova (*Na zelenej lúčke*, KP č. 146; *Pásel Janko voly*, KP č. 279; *Poj hore, poj hore*, KP č. 280; *Zachoj, slunko, zachoj*, KP č. 272; *Žala som*, KP č. 275)

Nie je vylúčené, že tieto dve speváčky Plickovi spievali aj ďalšie piesne z tejto obce, hoci na nich Plicka neuvádza nijaký bližší údaj o interpretovi. Na dvoch melodických prvopisoch piesní *Ďe sme žali* (KP č. 273) a *Počul som novinu* (KP č. 285) sa však nachádza údaj k rodovej a vekovej kategórii spevákov: „dēvč.[ata]“.

Podobne ako pri predchádzajúcich dvoch lokalitách Mariková a Dohňany aj pri obci Lazy pod Makytou sme piesňové zápisy zoraďovali podľa Plickovho vlastného číslovania, ktoré sa nachádza v záhlaví jednotlivých zápisov. Na označenie lokality Plicka používal často skratku danej lokality plus poradové číslo piesne – v prípade Lazov pod Makytou písmeno „L“ (občas aj s vypísaním celého názvu „Lazy“) a príslušné poradové číslo. Pri štyroch zápisoch sme našli v ich záhlaví uvedené aj odkazy na iné lokality. Ide o tieto odkazy:

Na lazovskej fare (KP č. 270)

Okrem uvedeného číslovania v rámci zápisov z Lazov pod Makytou v podobe „L 270“ Plicka uvádza aj ďalšie dva údaje: „N 270“ a „Šv = 150“. Toto viacnásobné odkazovanie je rovnaké na melodickom čistopise, ako aj prvopise tejto piesne.

¹⁴ PLICKA, Karel: *Ta dala mamka*. In: *Slovenské pohľady* 41, 1925, s. 460-465. Ukážku piesne v podobe melodického prvopisu viď v prílohe pod č. 4.

¹⁵ Na melodickom prepise piesní *Jahoda, jahoda* a *Na lazovskej fare* uvádza Plicka vek speváčky Kataríny Jankesovej 28 rokov, na melodickom prvopise piesne *Dávala mamka, dávala céru* zase 29 rokov. Z tohto dôvodu uvádzame oba údaje o veku, nakoľko nepredpokladáme, že ide o dve rozdielne osoby.

Na tom našom [nášem] nátoni (KP č. 278)

Pieseň má okrem označenia „L 278“ aj údaj „Š 158“ s poznámkou „též“ (t. j. tiež). Pravdepodobne ide o odkaz na piesňový variant, ktorý mal Plicka zapísaný pod uvedeným číslom z inej lokality. Pri porovnaní melodického čístopisu s textovým prvopisom sme zistili, že na textovom prvopise Plicka uvádza aj nárečový variant začiatku piesne v podobe *Na tom nášem nátoni*.

Pásel Janko voľy (KP č. 279)

Pieseň má takisto dve označenia: „L 279“ a taktiež „Šv 126“, ktoré sú uvedené rovnako na melodickom čístopise aj na melodickom prvopise.

Na zelenej lúčke (KP č. 271)

Pri piesni sú uvedené dva údaje, ktoré sa nachádzajú na melodickom čístopise aj na melodickom prvopise: „L 271“ a takisto „Šv. 146“. Napriek tomu, že „L 271“ Plicka preškrtol, na melodickom čístopise aj prvopise uvádza meno speváčky Kataríny Janeksovej a údaj o lokalite „Lazy (trenčianska ž.[upa])“. Z tohto dôvodu sme uvedený zápis zaradili medzi piesne z lokality Lazov pod Makytou, a to i napriek tomu, že pod číslom „L 271“ má Plicka zapísané aj dve ďalšie piesne: pieseň *Pane náš, pane náš* (KP č. 271) a jej textový variant *Pila by som vodu* (KP č. 271).

Pri komparácii Plickových zápisov z jeho pozostalosti sme náhodne objavili pri jednej piesni vysvetlenie skratky „Š = Šv = Švajnsbach“, čo znamená staršie označenie lokality Viničné pri Bratislave.¹⁶ Význam skratky „N“, ktorá sa vyskytla v záhlaví jednej z piesní, zatiaľ nepoznáme. Možno sa domnievať, že tieto údaje v Plickových zápisoch plnili úlohu odkazov na textové a melodické varianty z iných lokalít, prípadne boli súčasťou komparačnej práce k pripravovanej štúdii.

Na niektorých zápisoch sa nachádzajú Plickove poznámky, ktoré sa nevzťahujú na konkrétny zápis piesne, ale na jej širšie súvislosti. Naznačujú záujem zberateľa o život piesní aj o život lokálneho spoločenstva. Takýto záujem prezrádza napríklad poznámka na melodickom prvopise piesne *Lastovenka čiká* (KP č. 296): „Pjesničky se zakopaly, keď sa vojna započala.“ Dá sa predpokladať, že spolu s piesňami speváci Plickovi poskytovali rôzne komentáre, ktoré si zberateľ občas zaznačil spolu s piesňou.

Na problém datovania Plickových zápisov vo všeobecnosti sme už upozornili. Na melodickom prvopise piesne *Ej, žala som ja žala* (KP č. 165) je zápis preškrtnutý pomocou znaku v tvare M (čo znamená, že zberateľ pieseň z melodického prvopisu odpísal do melodického čístopisu). Pri tomto znaku je ceruzkou dopísaný údaj „1936“, ktorý pravdepodobne označuje rok zhotovenia čístopisu. Predpokladáme, že Plicka melodické čístopisy zhotovil onedlho po príchode z terénneho výskumu. Tento malý písomný nález je jediným časovým údajom uvedeným na Plickových zápisoch z Lazov pod Makytou. Ak tento údaj označuje aspoň približne dobu zápisu, potvrdzoval by naše predpoklady o časovom zaradení zápisov z tejto obce do medzivojnového obdobia.

¹⁶ Porovnané aj s rovnomenným heslom in: *Retrospektívny lexikon obcí Československej socialistickej republiky*. (Kol. autorov). Praha : Federálny štatistický úrad, 1978.

Spôsob zápisu melódie a textu

Počas svojej zberateľskej a zapisovateľskej činnosti si Plicka vypracoval pracovné postupy, ktoré charakterizujú jeho dokumentačnú prácu v teréne a spôsob zápisu piesní. Pri porovnávaní viacerých typov záznamov k jednej piesni (melodický prvopis, melodický čistopis, textový prvopis) je evidentné, že Plicka mal poznatky o piesňovom repertoári aj o hudobnom štýle danej lokality či mikroregiónu. Pri zapisovaní vychádzal nielen z prednesu jednotlivých piesní, ale aj z poznatkov, ktoré mal o danej lokálnej hudobnej kultúre – záznam piesne preto realizoval v kontexte týchto svojich poznatkov.¹⁷ Melodické prvopisy, ktoré zhotovil priamo v teréne, korigoval a dopĺňal o ďalšie údaje pri dodatočnom vyhotovení melodického čistopisu. Pri niektorých prvkoch piesňovej štruktúry a prednesu teda počítal s ich dopracovaním v melodickom čistopise. Porovnávaním melodického prvopisu a melodického čistopisu sme preto sledovali aj doplnky a odchýlky medzi nimi.

Zápis melódie piesne využíva dobové zápisové techniky, ktoré Plicka prispôbil svojim potrebám. Hoci pri hudobnom zápise vychádzal z klasickej európskej notácie, vytvoril si vlastný postup záznamu. Jeho súčasťou bol aj určitý systém znakov a symbolov, ktoré používal.

Pri zápise piesne na základe bezprostredného kontaktu so spevákmi je osobitným problémom označovanie tempa a prednesu. Plicka vo väčšine svojich zápisov údaj k tempu neuvádza vôbec. Len pri niektorých zápisoch udáva metronomické číslo, ktoré uvádza na melodickom prvopise piesne, ale na melodickom čistopise tej istej piesne tento údaj už chýba, ako to je napríklad pri piesni *Idzeme, idzeme* (KP č. 283), *Ej, žala som ja žala* (KP č. 165) a ďalších. Tento spôsob označenia je však v Plickových rukopisných zápisoch skôr vzácnosťou. Plicka vo svojich zápisoch zvykol používať aj talianske značenie (napr. „tenuto“, „sostenuto“, „alla mov.“ a pod.). Na príklade prednesového prvku tenuto možno znovu poukázať na rozdiely medzi melodickým prvopisom a melodickým čistopisom tej istej piesne. Napríklad, na melodickom prvopise piesne *Pásel Janko voly* (KP č. 279) je tejto prvok zaznačený slovne ako „ten.[uto]“, na melodickom čistopise však chýba, čo možno považovať buď za odpisovú chybu, alebo za snahu zjednodušiť zápis. Na melodickom prvopise piesne *Na lazovskej fare* (KP č. 270) je vyznačené nad notovou osnovou slovne ako „ten.[uto]“, na melodickom čistopise je vyznačené grafickým symbolom.

Ďalším okruhom problémov spojeným so zápisom nápevov je záznam tzv. ťahavých piesní, ktoré Plicka vo svojich zápisoch z viacerých regiónov zapisoval rôznym spôsobom.¹⁸ Pri ťahavých piesňach z obce Lazy pod Makytou použil buď ametrický zápis s delením do melodických fráz, alebo striedanie metra, prípadne symbol korunky na označenie predĺžených tónov v záveroch melodických fráz V jedinom prípade, v záhlaví piesne *Poj hore* (KP č. 280), nad notovú osnovu napísal: „volný přednes“.

Pri komparačnej práci s prvopismi a čistopismi bolo možné pochopiť viaceré Plickove slovné komentáre, ktoré sprevádzali notový záznam. Napríklad, na melodickom

¹⁷ Potvrďuje to aj spôsob záznamu viachlasu z obce Dohňany. TIMKOVÁ, Ref. 4, s. 263-264.

¹⁸ URBANCOVÁ, Hana: Volný rytmus v lúčnych piesňach-trávniciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 28, 2002, č. 3-4, s. 341-342.

čistopise piesne *Berem list* (KP č. 292) sa vľavo dolu nachádza poznámka „behy triol v prvém taktu!“. Pri porovnaní melodického prvopisu a melodického čistopisu tejto piesne je evidentné, že táto poznámka sa vzťahovala na detailnejšie zapísanie rytmického priebehu melódie, ako o tom svedčí aj umiestnenie triolového pohybu v melodickom čistopise presne podľa inštrukcie z poznámky. Týmto spôsobom si Plicka uľahčoval zápis v teréne.

Rytmické a melodické varianty Plicka zvykol vypisovať viacerými spôsobmi. V melodickom prvopise často variačné zmeny vypisoval nad notovú osnovu nad taktom, ktorého sa daná rytmická zmena týkala, ako napríklad v melodickom prvopise *Ďe sme žali* (KP č. 273). Ak išlo o rozsiahlejší variant, Plicka ho rozpísal na samostatnom riadku, resp. na osobitnej notovej osnove, ako napríklad v melodickom prvopise piesne *Zachoj, slunko* (KP č. 272). Pri piesni *Dávala mamka* (KP č. 284) použil obidva spôsoby (Obr. č. 4). Menšie variačné odchýlky vpisoval pri melodickom prvopise priamo do notovej osnovy, kde ich uviedol v zátvorke, ale na melodickom čistopise na túto drobnú variačnú odchýlku odkazoval, ako napríklad pri piesni *Berem list* (Obr. č. 5 a 7, 11. tón). Pri piesni *Poj hore* (KP č. 280) Plicka na jednom záznamovom lístku vypísal tri varianty danej piesne (Obr. č. 8). Zapisovanie variability v Plickových záznamoch si bude vyžadovať v budúcnosti samostatný výskum.

Pri vyhotovení melodického čistopisu (ale aj pri publikovaní svojich zápisov) Plicka občas piesne transponoval. Napríklad, pri piesni *Na tom našom nátoni* (KP č. 278) je melodický prvopis piesne zapísaný od tónu d^1 , pričom melodický čistopis piesne je transponovaný o čistou kvartu vyššie, od g^1 . Pri piesni *Idzeme, idzeme* (KP č. 283) sa melodický prvopis piesne začína od tónu g^1 , ale melodický čistopis je transponovaný o kvartu vyššie – začína sa od tónu c^2 . V obidvoch transponovaných verziách piesní sa nápevy končia na tóne g^1 , čo zodpovedá väčšine Plickom zapísaných piesní z tejto obce.

Z uvedených poznámok je evidentné, že Plickovi slúžili melodické prvopisy ako skice, ktoré v melodických čistopisoch pomerne často po pamäti alebo z poznámok dotváral, prípadne niektoré prvky vynechal, alebo ich upravil inak.

V zápise textov piesní môžeme nájsť drobné odchýlky medzi piesňovým textom uvedeným na textovom prvopise a na melodickom čistopise. Napríklad, pri piesni *Sunečko za hore / nad horú* (KP č. 287) je na melodickom čistopise aj na melodickom prvopise zhodná podoba „Sunečko za hore“, ale na textovom prvopise je zapísaný text v podobe „Sunečko nad horú“. Na melodickom prvopise tejto piesne je pri uvedení lokality a poradového čísla aj Plickova poznámka „už text zaps.[aný]“. Ostáva otvorená otázka, či išlo o iný variant textu, ktorý mal Plicka už zaznamenaný, alebo textový incipit na melodickom prvopise zapísal chybné. Preto pri odkazoch na túto pieseň uvádzame obidva textové varianty ako dve alternatívy. Podobný jav sme našli pri piesni *Načo sce ma, má mamičko* (KP č. 274): na melodickom čistopise sa nachádza zámeno v podobe „ma“, v textovom prvopise v podobe „mňa“. V prípade tejto druhej piesne ide však skôr o drobnú odchýlku bez dosahu na význam textu, preto pri odkazoch na túto pieseň používame len jednu podobu textového incipitu. Takéto odchýlky sú však minimálne, vznikli buď pri odpisovaní a následnom korigovaní textov piesní, alebo pri zápise iného textového variantu piesne.

Súhrnne môžeme povedať, že Plicka zapisoval piesňový text v troch formách:

1. Text sa nachádza na samostatnom záznamovom lístku ako textový prvopis.
2. Ak je piesňový text samostatne zapísaný (textový prvopis), melodický prvopis a melodický čistopis majú zvyčajne uvedený len textový incipit piesne. Občas sa na melodickom prvopise alebo melodickom čistopise piesňový text nenachádza vôbec, ale možno ho doplniť z textového prvopisu tej istej piesne.
3. Melodický prvopis a melodický čistopis majú kompletne podpísaný text pod nápev. V niektorých prípadoch môže byť text na týchto záznamových lístkoch vypísaný samostatne, a to nielen text prvej strofy piesne, ale aj text (všetky strofy) celej piesne (čo v tomto prípade často nahrádza chýbajúci textový prvopis).

Je škoda, že Plicka nevypísal text pod nápevy na všetkých melodických prvopisoch, alebo aspoň na melodických čistopisoch kompletne (t. j. aspoň prvú strofu piesne), pretože pri chýbajúcom textovom prvopise nebolo možné pieseň identifikovať. V takomto prípade sme využili možnosť komparácie so zápismi iných zapisovateľov s tým cieľom, aby sme aspoň určili piesňový typ, na ktorý sa Plickov zápis vzťahuje.

Snaha lepšie pochopiť spôsob zápisu piesní, ich melódií aj textov, je dôležitá pri pokuse o korektné sprístupnenie týchto zápisov verejnosti. Pochopenie spôsobu zápisu má veľký vplyv aj na porozumenie obsahu záznamov – teda samotných piesní, ktoré Plicka zapisoval a ktoré sú pre nás dnes významným historickým dokumentom.

Žánrová a hudobnoštýlová charakteristika repertoáru

Východiskom charakteristiky žánrovej skladby Plickových piesňových zápisov z obce Lazy pod Makytou bola pre nás klasifikácia Alice a Oskára Elschekovcov.¹⁹ Z celkového počtu 28 piesní, ktoré Plicka prostredníctvom svojich zápisov v tejto obci zdokumentoval, sme mohli určiť žánrovo-druhovú a tematickú príslušnosť pri 26 piesňach; text zvyšných 2 piesní sa nám nepodarilo rekonštruovať, preto vymedzenie ich žánrovo-druhovej a tematickej príslušnosti ostalo otvorené. Pri hudobnoštýlovej charakteristike sme vychádzali z etnomuzikologickej analýzy nápevov a ich zaradenia do historických štýlových vrstiev slovenskej ľudovej piesne.²⁰ Výsledky analýz a získané údaje sme sústredili do tabuľky pod názvom „Analýza piesňového repertoáru z obce Lazy pod Makytou“. (Tabuľka č. 2)

Piesňový repertoár, zapísaný Plickom v obci Lazy pod Makytou, možno zadeliť do 7 skupín:²¹

1. piesne obdobia detstva (1 zápis),
2. piesne výročného cyklu (2 zápisy),

¹⁹ Východiskom na určenie charakteristiky žánrovo-druhovej skladby bola publikácia: ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1980, s. 31-286.

²⁰ ELSCHÉKOVÁ Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie IV.* Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1963, s. 117-178. ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2005, s. 63-124.

²¹ Číslo v zátvorke pri každej skupine udáva počet zapísaných piesní, a nie počet typov zápisov.

3. piesne životného cyklu človeka (5 zápisov),
4. piesne spojené s prácou a zamestnaním (7 zápisov),
5. epické piesne a balady (3 zápisy),
6. lyrické ľúbostné piesne (5 zápisov),
7. humoristické piesne (3 zápisy).

Napriek pomerne malému počtu dokumentovaných piesní z tejto obce sa Plickovi podarilo zachytiť pomerne širokú vzorku piesní z lokálneho repertoáru. Hoci Plicka často vo svojich zápisoch spevnú príležitosť či žánrové zaradenie piesne neuvádzal, aj tu môžeme nájsť niekoľko výnimiek. Napríklad, na melodickom prvopise aj čistopise piesne *Berem list* (KP č. 292) Plicka uviedol poznámku „prvá jarná pieseň“; podobne (t. j. na melodickom prvopise aj čistopise) pri piesni *Pane kmotre* (KP č. 291) uviedol odkaz „krst.[inová] nôta“.

Ako z klasifikácie piesní podľa žánrovo-druhovej a tematickej príslušnosti vyplýva, v zaznamenanom repertoári z tejto obce sa vyskytuje najväčší počet piesní spojených s prácou a zamestnaním (7 zápisov), po nich nasledujú piesne spojené so životným cyklom človeka a lyrické ľúbostné piesne (po 5 zápisov). Ostatné piesňové skupiny sú dokumentované v malom množstve (1 až 3 zápisy).

Zo skupiny **piesní obdobia detstva** sa medzi Plickovými zápsmi z tejto obce nachádza iba jedna pieseň, ktorá súvisí s detskou hrou: *Seje Peter proso* (KP č. 286). Pieseň je kvinttonálna, s tonálnou kostrou kvintakordu, pričom hudobná forma sa vyznačuje motivickou stavbou (**ababaacc**). Melodika je descendenčná, s ambitom malej sexty, s rytmickým členením, ktoré Plicka zasadil do štvordobého metra. (Piesňová príloha, Príklad 20)

Piesne výročného cyklu reprezentujú 2 zápisy: jeden zápis piesne-trávnice spojenej s jarným obdobím *Berem list* (KP č. 292) a jeden zápis dožinkovej piesne *Pane náš, pane náš* (KP č. 271), ktorá má svoj textový ekvivalent aj ako lúčna pieseň-trávnica v podobe textu *Pila by som vodu* (KP č. 271), čo poukazuje na využitie obecnej noty. Kvaritonálna štruktúra zaraďuje obidve piesne do hudobnoštyľovej vrstvy roľníckej kultúry, čo potvrdzuje aj ich aditívna otvorená trojdielna a štvordielna hudobná forma (ABC, ABCD). Jarná pieseň je zachytená v sólovom prednese; dožinková pieseň je zaznamenaná ako súčasť skupinového spevu so sólovým predspevom – faktúra piesne je dvoj- a trojhlasná, prednes využíva striedanie sóla a tutti, charakteristické okrem iných regiónov aj pre vokálnu kultúru Púchovskej doliny. Ťahavý spôsob prednesu obidve piesne zaraďuje do piesňového repertoáru spievaného v prírode. (Piesňová príloha, Príklady 1, 16a)

Piesne životného cyklu človeka patria k piesňovým žánrom, ktoré Plicka zaznamenal v tejto obci vo väčšom rozsahu (5 zápisov). Medzi nimi sa vyskytuje krstinová pieseň *Pane kmotre* (KP č. 291). Zápis tejto piesne je o to vzácnejší, že v slovenskom repertoári sa krstinové piesne vyskytujú len v obmedzenej miere.²² Pieseň v rámci Plickových zápisov z tejto obce predstavuje jeden z mála prípadov nápevov prechodného kvart-kvintakordálneho typu, ktorý túto krstinovú pieseň zaraďuje na rozhranie hudobnoštyľových vrstiev roľníckej a valasko-pastierskej kultúry (Príklad 15). Hudobná

²² ELSCEKOVÁ – ELSCEK, Ref. 19, s. 154.

forma je dvojdielna (AB), text využíva 8-slabičný verš. Ostatné piesne predstavujú svadobný repertoár, ktorý sa viaže na viaceré fázy svadobného ceremoniálu.²³ Tri svadobné piesne sú kvinttonálne, s tonálnou kostrou kvintakordu, ktorá ich radí medzi piesne valasko-pastierskej kultúry (*Idzeme, idzeme* – KP č. 283, *Načo sce ma, má mamičko* – KP č. 274, *Na zelenej lúčke* – KP č. 271). Hudobná stavba týchto piesní patrí k typu aditívnej a aditívno-repetitívnej otvorenej formy (AA'BC, AABc, AA³BC). K týmto piesňam možno priradiť aj pieseň *Sľubovali sce nám* (KP č. 282) s kvart-sextakordálnou kostrou a štvordielnou otvorenou hudobnou formou (ABCD).

Svadobné piesne *Sľubovali sce nám* (KP č. 282) a *Idzeme, idzeme* (KP č. 283) sa nachádzajú v zápisoch iba v jednohlasnej podobe, hoci patria do repertoáru, ktorý sa spieval v skupine, pričom pre túto obec je príznačný skupinový spev vo viachlase. Môže to súvisieť s faktom, že v niektorých prípadoch Plicka zrejme nestihol viachlas zapísať, prípadne ho zapisoval dodatočne, tak ako sme sa s týmto jeho spôsobom zápisu stretli v prípade lokality Dohňany.²⁴ Túto hypotézu môže podporiť aj pieseň *Na zelenej lúčke* (KP č. 271), ku ktorej sme našli melodický prvopis v jednohlasnej podobe a melodický čistopis vo viachlase. (Piesňová príloha, Príklad 13 a, 13b)

Piesne spojené s prácou a zamestnaním v Plickových zápisoch z obce Lazy pod Makytou predstavujú najmä piesne spievané pri práci v prírode: lúčne piesne (3 zápisy) a žatevné piesne (4 zápisy).²⁵ Spoločným znakom týchto piesní je ich dvoj- až trojhlasný prednes, typický pre viachlasný spev z tohto regiónu. Všetky piesne z tejto skupiny patria k predharmonickým hudobnoštýlovým vrstvám. Prevláda v nich kvarttonalita, napríklad v trávnicích *Zachoj, slunko* (KP č. 272), *Jahoda, jahoda* (KP č. 293), či plagálne spojenie dvoch kvartových kostier, napríklad v žatevnej piesni *Ďe sme žali* (KP č. 273). Hudobná forma patrí k typu otvorenej aditívnej formy dvojdielnej a trojdielnej (AB, ABC). Tieto piesne patria do vrstvy roľníckej kultúry. Jedine žatevná pieseň *Žala som* (KP č. 275) má kvintonálny nápev s tonálnou kostrou kvinty. Uvedená piesňová skupina potvrdzuje Plickov záujem o piesne starých štýlových vrstiev, ktoré obsahujú viaceré archaické znaky v melodike aj prednese. (Piesňová príloha, Príklad 3, 7, 26, 27)

Epické piesne predstavujú dve balady a jeden fragment epickej/jarmočnej piesne. Balada *Dávala mamka* (KP č. 284)²⁶ má nápev s lýdickou kvartou, ktorá je súčasťou regionálneho štýlu. Melódia balady *Sunečko za hore / nad horú* (KP č. 287)²⁷ má zaujímavý modálny charakter. Zápis piesne *Počul som novinu* (KP č. 285) obsahuje na textovom prvopise len fragment textu (prvú strofu). Plicka pri tejto piesni uvádza ako

²³ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Ludové hudobné a tanečné zvykoslovie*. (=Musicologica Slovaca XIV.) Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1989, s. 72-122.

²⁴ TIMKOVÁ, Ref. 4.

²⁵ HRABALOVÁ, Olga – DEMO, Ondrej: *Žatevné a dožinkové piesne*. Bratislava : Opus, 1969. Oblasť Púchovskej doliny patrí k regiónom, kde sa repertoár lúčnych a žatevných piesní prelínal. Pozri: URBANCOVÁ, Hana: *Trávnicie – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPress, 2005, s. 142-144.

²⁶ BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. / Typenindex slowakischer Erzähllieder*. Zv. 1–3. (=Etnologické štúdie, zv. 2 – 4.) Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1998, s. 339-344.

²⁷ BURLASOVÁ, Ref. 26, s. 384-387.

informátorky „děvč.[ata]“. Ide o epickú pieseň z letákových tlačí – jarmočnú baladu,²⁸ s kvinttonálnym nápevom v jednoduchej dvojdielnej hudobnej forme. (Piesňová príloha, Príklad 2, 18, 22)

Lyrické piesne sú zastúpené repertoárom ľúbostných piesní bez pevnej funkčnej väzby (5 zápisov). Ide o skupinu piesní s rôznorodými hudobnoštýlovými znakmi z novších aj starších štýlových vrstiev. V tomto repertoári majú prevahu nápevy harmonickej tonality, s oblúkovou melodikou, otvorenou aj uzavretou trojdielnou a štvordielnou hudobnou formou (*Okolo Ivanka*, KP č. 267; *Lastovenka čiká*, KP č. 296). Dve piesne sú kvinttonálne, ale ich melodika, forma a spôsob prednesu sa zásadne odlišujú. Kým nápev piesne *Horička zelená* (KP č. 276) je jednoduchý, so základom vo fanfárovovej melodike, ktorá je v prednese zdobená (Príklad 5), pieseň *Poj hore, poj hore* (KP č. 280) obsahuje archaický nápev s variabilnou terciou a intervalom zväčšenej sekundy medzi tretím a štvrtým stupňom tónového radu (Príklad 19).

Humoristické piesne sú piesňovou skupinou, ktorú Plicka dokumentoval v menšom rozsahu (3 zápisy). Prinášajú spoločenský repertoár, ktorý je rôznorodý.²⁹ Plickove zápisy humoristických piesní z tejto obce obsahujú dve piesne k tancu a jednu pijanskú pieseň. Do tejto skupiny patrí pieseň k tancu *Zahrajce mi muzikanci* (KP č. 295), ktorá patrí do roľníckej kultúry – jej nápev je kvarttonálny, forma je jednoduchá dvojdielna (AB). Žartovná pieseň *Kej sme sa tak zišli* (KP č. 281) má kvinttonálny základ a štvordielnu otvorenú hudobnú formu (ABCD). Do vrstvy novších piesní harmonickej tonality patrí žartovná pijanská pieseň *Šenkerečka, šenkerečka* (KP č. 288), ktorá má trojdielnú hudobnú formu (ABC). (Piesňová príloha, Príklad 8, 23, 25)

Viachlasný spev Plicku osobitne zaujal vo viacerých regiónoch. V obci Lazy pod Makytou tento zberateľ dokumentoval miestny viachlasný štýl vo viacerých piesňových žánroch a tematických piesňových skupinách (žatevné a dožinkové piesne, lúčne piesne, svadobné a ľúbostné piesne). Hoci Plicka priamo v zápisoch z tejto obce (na rozdiel napríklad od zápisov z obce Mariková)³⁰ neoznačoval nástup sólového predspevu a spevu skupiny (sólo – tutti), viaceré jeho zápisy viachlasných piesní tento spôsob prednesu latentne zachytávajú: obsahujú úvodnú frázu v unisone a po nej je zaznamenaný nástup ďalších hlasov. Pri väčšine ženských viachlasných piesní z tejto lokality nastupuje v úvode jedna speváčka, pričom ostatné hlasy sa pripoja v spodnej tercii pod hlavnou melódiou, na niektorých miestach sa hlasy rozšíria na trojhlas, alebo sa stretnú v unisone, čím vzniká heterofónia.³¹ Tento spôsob viachlasného spevu Plicka zachytil napríklad pri žatevných piesňach *Ďe sme žali* (KP č. 273), *Ej, žala som ja žala* (KP č. 165), *Žala som* (KP č. 275), *Zachoj, slunko* (KP č. 272), ktoré využívajú najviac dvojhlasný spev, alebo v dožinkovej piesni *Pane náš, pane náš* (KP č. 271) a v svadobných piesňach *Na zelenej lúčke* (KP č. 271) a *Načo sce ma, má mamičko* (KP

²⁸ BURLASOVÁ, Ref. 26, s. 109-110. KREKOVÍČOVÁ, Eva: Barokový obraz Smrti-nevesty vo folklóre alebo putovanie jednej jarmočnej balady. In: *Národopisné informácie*, 1993, č. 1, s. 20-30.

²⁹ BIČANOVÁ, Katarína: Humoristické piesne tradičnom speve na Spiši. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (=Studia Ethnomusicologica I.) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science; Ústav hudobnej vedy SAV, 1999, s. 148-176.

³⁰ TIMKOVÁ, Ref. 3.

³¹ DEMO, Ondrej: Viachlasné spevy z Púchovskej doliny. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 1-2, s. 58-66.

č. 274), ktoré využívajú aj trojhlasnú faktúru. Z celkového počtu 28 zápisov, ktoré sa nám podarilo z tejto lokality z Plickových záznamov zrekonštruovať, je viachlasných piesní tretina (9 zápisov, z toho 5 piesní s využitím dvojhlasu a 4 piesne s využitím dvojhlasu aj trojhlasu).

Z prehľadu analytických údajov k vybraným hudobnoštýlovým znakom zapísaného piesňového repertoáru z obce Lazy pod Makytou je zrejmé, že Plicka sa orientoval prevažne na piesne starších vývinových vrstiev: na piesne roľníckej kultúry (11 zápisov) a na piesne valasko-pastierskej kultúry (13 zápisov). Vrstva novej piesňovej kultúry je v Plickových zápisoch z tejto obce zastúpená minimálne (4 zápisy). To dokazuje Plickovu snahu o zaznamenávanie starších vrstiev piesňového repertoáru tak, ako si to kedysi na začiatku svojej zberateľskej práce predsavzal.

Poznámky k editovaniu Plickových rukopisných zápisov

Piesňový repertoár, ktorý sme zrekonštruovali na základe Plickových zápisov z obce Lazy pod Makytou v počte 28 piesní, je pomerne malého rozsahu. Obsahuje však piesňový materiál, ktorý je zaujímavý z viacerých aspektov – nielen z hľadiska žánrovo-tematickej skladby, ale najmä z hľadiska hudobnoštýlových znakov. Predchádzajúce štúdie, ktoré sme publikovali, priblížili Plickove zápisy z obcí Mariková a Dohňany s ukážkami Plickových rukopisných záznamov.³² V prípade piesňového repertoáru z obce Lazy pod Makytou sme sa rozhodli Plickove hudobné zápisy zverejniť v graficky prístupnejšej forme – v editovanej podobe. Nakoľko ide o našu prvú skúsenosť s editovaním Plickových rukopisných hudobných záznamov, vytvorili sme pracovný postup, ktorý sa bude v budúcnosti ďalej overovať, prípadne korigovať.³³

Viacerí bádatelia v minulosti upozorňovali na problém s porozumením Plickových rukopisných záznamov, hlavne v prípade notových zápisov.³⁴ Tento problém súvisí s metodikou dokumentácie v teréne aj so spôsobom notového zápisu v období, keď neboli ustálené dokumentačné postupy a technika zvukového záznamu sa používala len zriedkavo.

Pri štúdiu a editovaní Plickových zápisov – melodických prvopisov aj melodických čistopisov – bolo pre nás najťažšie v niektorých prípadoch pochopiť význam znakov, skratiek, symbolov a poznámok, ktoré Plicka pri zápise hudobnej zložky piesní používal. Najväčšou pomôckou pri štúdiu Plickových zápisov bola možnosť porovnania melodických čistopisov s prvopismi, čo pre nás v mnohých prípadoch znamenalo jediný spôsob, ako pochopiť niektoré Plickove skice a skratky. Pri našom editovaní sme preto využívali obidva záznamové typy: melodické prvopisy aj melodické čistopisy, ktoré sme vzájomne porovnávali. Za východisko editácie sme ale vzali melodické čistopisy, t. j. Plickom dodatočne vyhotovené zápisy na základe melodických prvopisov. Predpokladali sme, že tieto verzie predstavujú akýsi autorizovaný záznam, ktorý Plicka zhotovil nielen pre potreby

³² TIMKOVÁ, Ref. 3, s. 246-290. TIMKOVÁ, Ref. 4, s. 251-273.

³³ Ďakujem PhDr. Hane Urbancovej, DrSc. za konzultácie a odbornú pomoc pri riešení problematiky súvisiacej s editovaním Plickových rukopisných zápisov.

³⁴ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 19, s. 41. URBANCOVÁ, Hana: Historické nahrávky hudobného folklóru a prednesový štýl. In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 3, s. 289.

archivovania zapísaných piesní, ale aj na účely svojej ďalšej práce so zápismi. Ak melodický čistopis piesne chýbal, vychádzali sme z melodického prvopisu. Ak sa medzi melodickým čistopisom a melodickým prvopisom vyskytovali zásadnejšie odchýlky, v takom prípade sme sprístupnili obidva záznamové typy súčasne.

Plickove hudobné zápisy sme dopĺňali len v nevyhnutných prípadoch, a to prevažne na základe analógií (napr. oblúčiky). Pri posuvkách sme sa riadili súčasnou platnou normou, t. j. platnosťou posuvky v rámci taktu (pri ametrických piesňach melodickéj frázy). Pri zápise viachlasu Plicka nemal zjednotený spôsob zápisu notových nožičiek. Nakoľko v tomto prípade by korekcia mohla znamenať zásadnejšiu zmenu (sólo – tutti), ponechali sme zápis podľa originálu.

Ak bol na melodickom čistopise, resp. melodickom prvopise uvedený iba textový incipit, ďalší text (prvá strofa) sa doplnil pod melódiu na základe textového prvopisu. V jedinom prípade piesne *Žala som* (KP č. 275) sa chýbajúci text doplnil z iného prameňa – z publikovanej piesňovej zbierky Jána Geryka (*Žala som ja, žala* (G2, č. 12, s. 7). Tento postup sme zvolili na základe výsledku komparácie zápisov (pozri vyššie).

Piesňová príloha obsahuje spolu 34 ukážok, nakoľko v niektorých prípadoch bol pre nás prameňom editovania melodický čistopis osobitne a melodický prvopis osobitne. Zápisy v prílohe sú číslované od 1 do 27³⁵ a sú zoradené za sebou na základe abecedného poradia textových incipitov. Tento spôsob radenia piesní umožňuje najrýchlejšiu a najjednoduchšiu orientáciu v piesňovom materiáli. Zároveň zodpovedá aj radeniu piesní v tabuľkách v prílohe. Pri každom zápise uvádzame základné údaje o piesni: názov lokality; funkcia alebo spevná príležitosť podľa Plickovej poznámky; spevák; prameň v podobe odkazu na Plickovo číslovanie piesní aj s uvedením typu záznamu (prvopis, čistopis), z ktorého sa čerpalo pri editovaní piesne.

Cieľom Piesňovej prílohy je v prvom rade predstavenie hudobnej zložky Plickom zapísaných piesní. Uvádzajú sa tu preto len notové zápisy s textom, ktorý je uvedený pod melódiou. Ak bol prameňom pre nás melodický prvopis alebo melodický čistopis, ktoré obsahovali len krátky textový incipit, v takom prípade sa celý text (text prvej strofy piesne) doplnil z textového prvopisu danej piesne. Doplnené úseky textu uvádzame v hranatej zátvorke. Len v prípade dvoch piesní chýbajúci text nebolo možné doplniť, nakoľko textový prvopis k nim chýba.

Ak sa melodický čistopis odlišoval od melodického prvopisu v zásadnejších údajoch, zvolili sme editovanie obidvoch typov zápisov. Týmto spôsobom sme chceli poukázať na zložitosť editovania Plickových zápisov v prípadoch, ak obidva typy zápisu – melodický prvopis a melodický čistopis – prinášali v detailoch rozdielne informácie. Toto riešenie je zatiaľ iba predbežné. Ďalšia práca s Plickovými rukopisnými zápismi ukáže, ako ďalej postupovať v sprístupňovaní Plickovej rukopisnej zbierky pre verejnosť.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0165/10, 2010 – 2013, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

³⁵ Keďže pieseň *Pila by som vodu* je len textovým variantom piesne *Pane náš, pane náš* na princípe „obecnej noty“, jej melodický zápis nanovo neuvádzame, iba text.

Použité skratky

- G1, G2 GERYK, Ján: Slovenské ľudové piesne z Púchovskej doliny. (Zarieč [-ie], 1. diel), zošit 1 – 2. Bratislava : 1922, 1926.
- KP Značenie číslovania, ktoré používal Karol Plicka.
- SNK Slovenská národná knižnica v Martine.
- SNM Slovenské národné múzeum v Martine.
- SS Karol Plicka: Slovenský spevník I. Praha – Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.

PRÍLOHY

Tabuľky

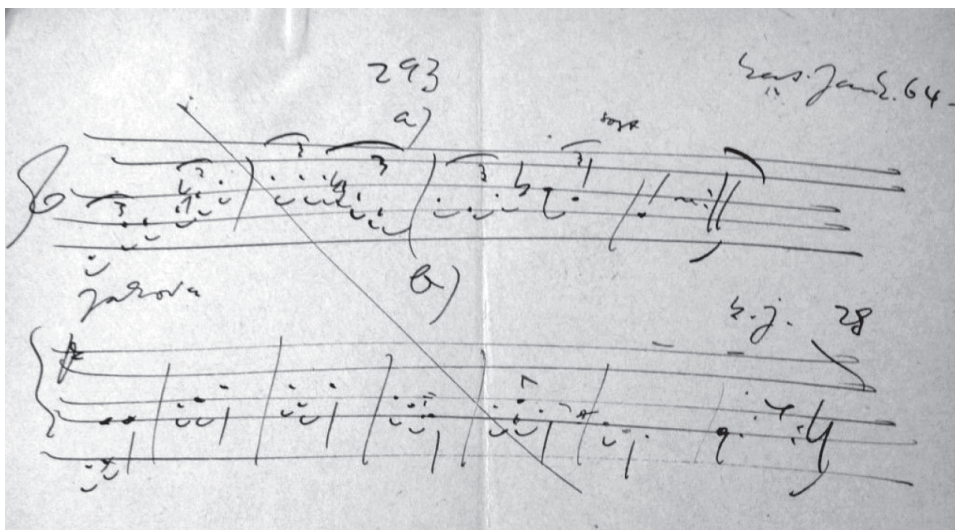
Tabuľka č. 1: Zoznam piesňových zápisov z obce Lazy pod Makytou

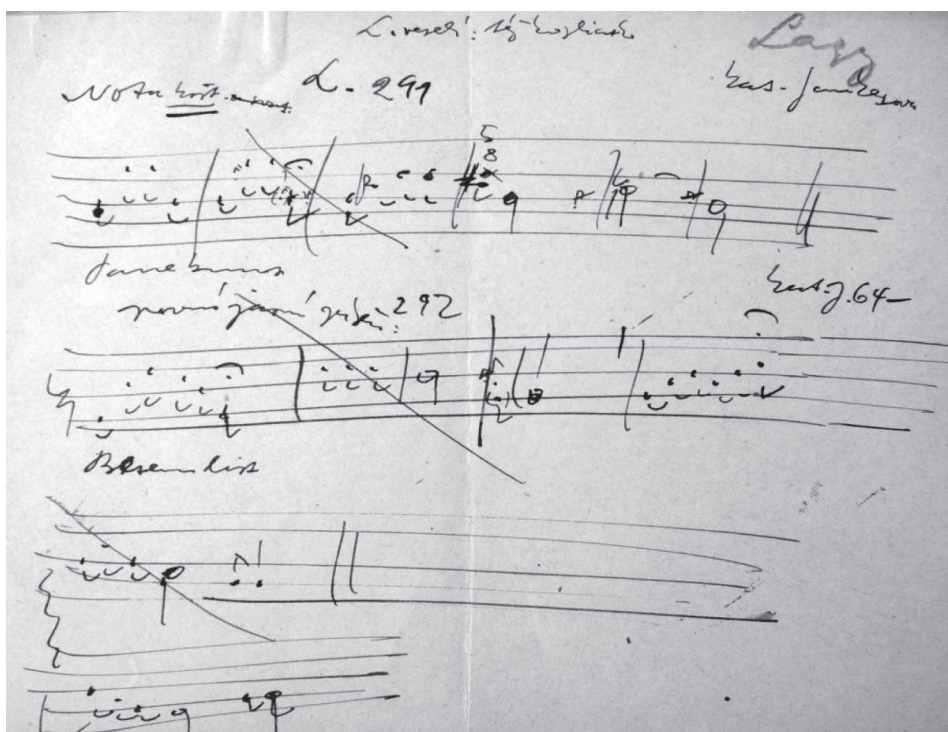
Textový incipit	Prameň	Melodický čistopis	Melodický prvopis	Textový prvopis
Berem list, berem list	SNM/varG2	KP č.292	KP č.292	KP č.292
Dávala mamka, dávala ceru	SNM	–	KP č.284	KP č.284
Ďe sme žali, tam sme žali	SNM	–	KP č.273	KP č.273
Ej, žala som ja žala	SNM/SS	–	KP č.165	KP č.165
Horička zelená, kebys bola moja	SNM	KP č.276	KP č.276	KP č.276
Idzeme idzeme, chodníčka nevieme	SNM	KP č.283	KP č.283	KP č.283
Jahoda, jahoda	SNM/varG2	KP č.293	KP č.293	KP č.293
Kej sme sa tak zišli spolu	SNM/varG2	KP č.281	KP č.281	KP č.281
Lastovenka čaká, poveda, že svitá	SNM	KP č.296	KP č.296	–
Načo sce ma, má mamičko	SNM/SS	KP č.274	–	KP č.274
Na lazovskej fare	SNM	KP č.270	KP č.270	–
Na tom našom nátoni	SNM	KP č.278	KP č.278	KP č.278
Na zelenej lúčke	SNM/varG1	KP č.271 (146)	KP č.271 (146)	–
Okolo Ivanky vodenka teče	SNM/varG1,2	KP č.267	–	–
Pane kmotre	SNM	KP č.291	KP č.291	KP č.291
Pane náš, pane náš	SNM	KP č.271	KP č.271	KP č.271
Pásel Janko voly	SNM/varG2	KP č.279	KP č.279	–
Pila by som vodu	SNM/SS	KP č.271	KP č.271	KP č.271
Počul som novinu	SNM	KP č.285	KP č.285	KP č.285
Poj hore, poj hore	SNM	–	KP č.280	KP č.280
Seje Peter proso	SNM	KP č.286	KP č.286	je, KP č.286
Sľubovali sce nám	SNM	KP č.282	KP č.282	je, KP č.282
Sunečko za hore / nad horú	SNM	KP č.287	KP č.287	je, KP č.287
Šenkerečka, šenkerečka	SNM	KP č.288	KP č.288	je, KP č.288
Večeriček čirý	SNM	–	KP č.277	je, KP č.277
Zahrajce mi muzikanci	SNM	KP č.295	KP č.295	je, KP č.295
Zachoj, slunko, zachoj, za hory zelené	SNM/varG2	–	KP č.272	je, KP č.272
Žala som	SNM/varG2	KP č.275	KP č.275	–

Tabuľka č. 2: Analýza piesňového repertoáru z obce Lazy pod Makytou

Textový incipit	Žáner, tematická skupina	Tonalita	Hudobná forma	Faktúra
Berem list, berem list	trávnica / „jarná pieseň“	4	ABCD	1-hl
Dávala mamka, dávala ceru	balada	53	ABCD	1-hl
Ďe sme žali, tam sme žali	žatevná	44	AB	2-hl, sólo-tutti
Ej, žala som ja žala	žatevná	5	ABA 'C	2-hl, sólo-tutti
Horička zelená, kebys bola moja	ľúbostná	53	ABCD	1-hl
Idzeme idzeme, chodníčka nevieme	svadobná	53	AA 'BC	1-hl
Jahoda, jahoda	trávnica	4	ABC	1-hl
Kej sme sa tak zišli spolu	žartovná	53	ABCD	1-hl
Lastovenka čaká, povedá, že svitá	ľúbostná	8	ABCD	1-hl
Načo sce ma, má mamičko	svadobná-žartovná	53	AABc	2-/3-hl, sólo-tutti
Na lazovskej fare	[?]	44	ABAC	1-hl
Na tom našom nátoni	ľúbostná-záletnícka	8	ABC	1-hl
Na zelenej lúčke	[svadobná]	53	AA ³ BC	2-/3-hl, sólo-tutti
Okolo Ivanky vodenka teče	ľúbostná	8	AABC	1-hl
Pane kmotre	krstinová-žart. / „krst. nôta“	4-5	AB	1-hl
Pane náš, pane náš	dožinková	4	ABC	2-/3-hl, sólo-tutti
Pásel Janko voly	[?]	53	ABCD	1-hl
Pila by som vodu	trávnica	4-5	ABC	2-/3-hl, sólo-tutti
Počul som novinu	epická-jarmočná	53	AB	1-hl
Poj hore, poj hore	ľúbostná	5	ABCD	1-hl
Seje Peter proso	jarná hra	53	ababaacc	1-hl
Sľubovali sce nám	svadobná	64	ABCD	1-hl
Sunečko za hore / nad horú	balada-fragment	53 (7)	ABCD	1-hl
Šenkerečka, šenkerečka	žartovná-pijanská	8	(a)ABC	1-hl
Večeriček čirý	trávnica	44	ABC	2-hl, sólo-tutti
Zahrajce mi muzikanci	tanečná	4	AB	1-hl
Zachoj, slunko, zachoj, za hory zelené	trávnica-žatevná	5	ABCD	2-hl, sólo-tutti
Žala som	žatevná	53	ABC	2-hl, sólo-tutti

OBRAZOVÁ PRÍLOHA

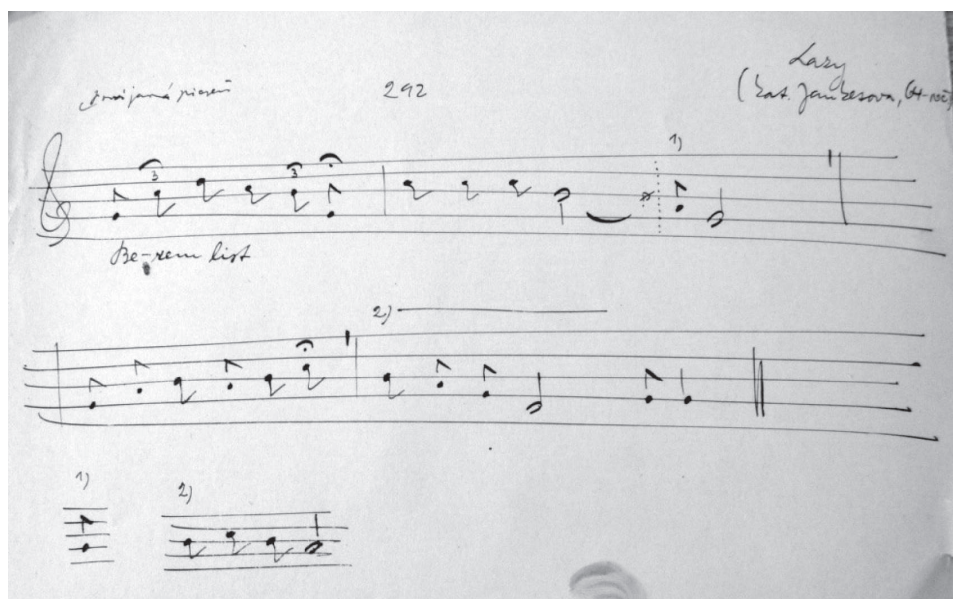
Obr. č. 1: Melodický prvopis piesne *Jahoda, jahoda* – variant a, b (KP č. 293)Obr. č. 2: Melodický čistopis piesne *Jahoda, jahoda* – variant a, b (KP č. 293)



Obr. č. 5: Melodické prvopisy piesní *Pane kmotre* (KP č. 291) a *Berem list* (KP č. 292), zápis dvoch piesní na jednom záznamovom lístku



Obr. č. 6: Melodický čistopis piesne *Pane kmotre* (KP č. 291)



Obr. č. 7: Melodický čistopis piesne *Berem list* (KP č. 292)



Obr. č. 8: Melodický prvopis piesne *Poj hore* (KP č. 280), zápis troch melodických variantov piesne na jednom záznamovom lístku

PIESŇOVÁ PRÍLOHA

Príklad 1: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), „prvá jarná pieseň“, spev Katarína Jankesová (64-roč.), KP č. 292, podľa melodického čistopisu

Be - rem list, [be - rem list. ništ mi ne - pri - bý - va. 1)

Bo - že moj, O - čej moj, šu - haj sa mi di - vá.]

1) 2)

Príklad 2: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová (29-roč.), KP č. 284, podľa melodického prvopisu

Da - va - la ma - mka, dá - va - la cé - ru, naj - star - šiu od se - be. a)

Za - ká - za - la hej, pri - ká - za - la hej, a - by ne - pri - šla k nej.

a)

Príklad 3: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev dievčatá, KP č. 273, podľa melodického prvopisu

Ďe sme za - li, [tam sme za - li, na do - - - 8)

li - ne, na do - - - li - ne.]

8)

Príklad 4: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 165, podľa melodického prvopisu

Ej, ža-la som ja. ža-la. [po-re-za - la som sa.
ej, na te - ba, šu - haj - ko. o - zie - ra - la som sa.]

Príklad 5: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 276, podľa melodického čistopisu

Ho - ri - čka ze - le - ná, [ke - bys bo - la mo - ja.
dal bych ca o - ko - vac ze - le - zom do - ko - la.]

Príklad 6a: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 283, podľa melodického čistopisu

I - dze - me. [i - dze - me, chod - ni - čka ne - vie - me.
do - bri ľu - dzia ve - dzia, o - ni nám po - ve - dzia.]

Príklad 6b: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 283, podľa melodického prvopisu

I - dze - me. [i - dze - me, chod - ni - čka ne - vie - me.
do - bri ľu - dzia ve - dzia, o - ni nám po - ve - dzia.]

Príklad 7: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová (64-roč.), Katarína Jankesová (28-roč.), KP č. 293, podľa melodického čistopisu

Ja - ho - da. [ja - ho - da. ja - ho - do - vý lí - stek. ja - ho - do - vý lí - stek]

[Ja - ho - da. ja - ho - da. ja - ho - do - vý lí - stek. ja - ho - do - vý lí - stek.]

Príklad 8: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 281, podľa melodického čistopisu

Kej sme sa [tak zi - šli spo - lu. vy - vol - me si do - brú vo - lu.]

vy - vol - me si a - ble - gá - ta, mo - jej že - ny. se - stry. bra - ta.]

Príklad 9: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 296, podľa melodického čistopisu

La - sto - ve - nka či - ká. po - ve - da. že svi - tá,

choj do - mou, Ja - ní - čku, le - bo bu - jem bi - ta.

Príklad 10: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 274, podľa melodického čistopisu

Na - čo sce ma, má ma - mi - čko. tak mla - dú vda - la, kej som si ja ho - spo - dár - stvi ne - ro - zu - me - la?

A včil mňa už muž u - bi - je. čo vy - ro - bi. to pre - pi - je.

ma - mi - čko mo - ja!

Príklad 11a: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová (28-roč.), KP. č. 270 (Šv. 150, N 270), podľa melodického čistopisu



Príklad 11b: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová (28-roč.), KP. č. 270 (Šv. 150, N 270), podľa melodického prvopisu



Príklad 12: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP. č. 278, podľa melodického čistopisu



Príklad 13a: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová, KP. č. 271 (Šv. 146), podľa melodického čistopisu



Príklad 13b: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová, KP č. 271 (Šv. 146), podľa melodického prvopisu

Na ze - le - nej lú - čke [ko - pa se - na.
na ze - le - nej lú - čke ko - pa se - na.
vče - ra bo - la die - vka, vče - ra bo - la die - vka
dnes je že - na. dnes je že - na.]

Príklad 14: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 267, podľa melodického čistopisu

O - ko - lo I - van - ky vo - den - ka če - če. a kej mňa ty ne - chceš,
po - ve - dal šo - haj - ko, že mňa už nie - chce.
u - rob se - be jak chceš, ta - ké - ho dziev - ča - ca nig - daj mac ne - bu - ješ.

Príklad 15: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), „krsťinová nôta“, spev Katarína Jankesová (64-roč.), KP č. 291, podľa melodického čistopisu

Pa - ne [kmo - tre z rie - dkú bra - dú,
v tom pá - le - ním má - lo ma - du.]

Príklad 16a: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 271, podľa melodického čistopisu

Pa - ne náš, [pa - ne náš, da - jú nám ol - do - máš,
da - jú nám ol - do - - - - máš.]

Príklad 16b: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spieva zbor, KP č. 271, podľa melodického prvopisu

Pa - ne náš, [pa - ne náš, da - ju nám ol - do - máš,
da - ju nám ol - do - - - máš.]

Príklad 17: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová, KP č. 279 (Šv. 126), podľa melodického čistopisu

Pá - sel Jan - ko vo - ly...

Príklad 18a: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 285, podľa melodického čistopisu

Po - čul som no - vi - nu zlú, ne - do - bru,
že prí - je ke mňa smrť na ná - mlu - vu.

Príklad 18b: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev dievčatá, KP č. 285, podľa melodického prvopisu

Po - čul som no - vi - nu zlú, ne - do - bru,
že prí - je ke mňa smrť na ná - mlu - vu.

Príklad 19: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), „volný prednes“, spev Katarína Jankesová, KP č. 280, podľa melodického prvopisu

Po - ho - re. [po - ho - re. ne - mo - zem sa do - čkať za - zra - da - lo sa mi tvo - jo - ho - li - čka ho - škac]

Príklad 20: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 286, podľa melodického čistopisu

Se - je Pe - ter [pro - so a pše - ni - ce, na - šli sme si tam dve pre - pe - li - ce,
pre - pe - li - ce má - me, pre - pe - la ne - má - me, poj s ná - mi, hraj s ná - mi.]

Príklad 21a: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 282, podľa melodického čistopisu

[Sľu - bo - va - li sce nám ka - či - cu pe - če - nú,
a - le sce nám da - li ka - šu po - han - če - nú.]

Príklad 21b: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), „alla mov. [imento?]“, KP č. 282, podľa melodického prvopisu

Sľu - bo - va - li sce [nám ka - či - cu pe - če - nú,
a - le sce nám da - li ka - šu po - han - če - nú.]

Príklad 22: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 287, podľa melodického čistopisu

Su - ne - čko za ho - re, [me - siac nad ko - mo - rú,
smu - tné ro - zlu - čie - nie mo - ja mi - lá s te - bú.]

Príklad 23: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 288, podľa melodického čistopisu

Šen - ka - re - čka, šen - ka - re - čka [zbo - hom buj - ce.
čo som du - žen ne - za - buj - ce, čo som du - žen ne - za - buj - ce.]
1)

Príklad 24: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), KP č. 277, podľa melodického prvopisu

Ve - če - ri - ček či - rý, [ne - ký - vaj mi e - - - šče.
ne - ký - vaj mi e - - šče.]
1)

Príklad 25: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová (28-roč.), KP č. 295, podľa melodického čistopisu

Za - hra - je mi [mu - zi - kan - ci dám vám du - kát,
ne - mám ho tu mám ho do - ma v sta - rých ga - cách.]

Príklad 26: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová, KP č. 272, podľa melodického prvopisu

a) Za-choj, [slu-nko, za-choj, za ho - ry ze - le - - - né.]
sost.

b)

c)

Príklad 27a: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová, KP č. 275, podľa melodického čistopisu

Ža - la som [ja ža - la, po - re - za - la so - - m sa,
po - re - za - la so - - m sa.]

Príklad 27b: Lazy pod Makytou (okr. Púchov), spev Katarína Jankesová, KP č. 275, podľa melodického prvopisu

Ža - la som [ja ža - la, po - re - za - la so - - - m sa,
po - re - za - la so - - - m sa.]

PIESNE LETNÉHO SLNOVRATU NA SLOVENSKU AKO SÚČASŤ SLOVANSKEJ KULTÚRNEJ TRADÍCIE¹

HANA URBANCOVÁ

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

ABSTRACT

The territory of Slovakia belongs to one of those regions of Europe where there is an extant repertoire of ritual songs which are associated with the celebration of Midsummer and St. John's Day. Analysis of the textual and musical components of the Midsummer songs *jánske piesne* has enabled a reconstruction of the ritual context. It has confirmed the assumption that songs with a ritual function conserve many contextual associations of singing, which retrospectively illuminate the vanished forms of ritual. A comparative sounding of the song repertoire of selected Slavonic ethnic groups (Czech/Moravian, Polish, Croatian, Ruthenian, White Russian) has contributed to the study of common elements and semantic analogies in Midsummer rituals. It helps to verify data on the relationship of the "text" (song) and "context" (ritual), acquired by analysis of song material which is territorially/ethnically delimited, as well as to study Slavonic tradition of the celebration of summer solstice.

Slavistický výskum v etnomuzikológii a folkloristike je v súčasnosti aktuálny najmä na báze žánrovo orientovaných prác, ktoré poskytujú bohaté možnosti komparácie piesní a hudby v širokom spektre ich kontextových vzťahov. Najväčšiu pozornosť dlhodobo pútajú obradové piesňové žánre výročného cyklu a životného cyklu človeka: sú ukotvené v starších vrstvách tradičnej kultúry a aj napriek poznatkom o ich historicko-vývinovej, typologickej, regionálnej a etnickej diferenciácii možno u nich

¹ Príspevok je publikovaným referátom pre XV. medzinárodný zjazd slavistov organizovaný v dňoch 20. – 27. augusta 2013 v Minsku (Bielorusko).

predpokladať stopy spoločného slovanského kultúrneho dedičstva.² Predmetom komparácie sa potom stáva nielen separovaná textová a hudobná zložka určitého piesňového žánru, ale aj väzby na obrady a obyčaje, v kontexte ktorých možno lepšie pochopiť nielen funkcie, symboliku a sémantiku obradových piesní, ale aj ich miesto v obrade či spätosť s obyčajovou praktikou. Tieto väzby poskytujú možnosť uplatniť rôznorodé prístupy, ktoré môžu vychádzať tak z tradične orientovaného slavistického výskumu, ako zo zapojenia podnetov kultúrnej a sociálnej antropológie.

Na príklade jedného z kľúčových piesňových žánrov výročného cyklu z územia Slovenska možno ilustrovať možnosti komparatívneho štúdia obradových piesňových žánrov nielen v súvislosti s obradmi a obyczajami určitého výročného obdobia, ale aj vo väzbe na ľudovú vieru a náboženstvo. Ide o žáner obradových piesní, ktorý je spojený s jedným z najstarších výročných obradov tradičného agrárneho kalendára – so slávením letného slnovratu a s dňom sv. Jána Krstiteľa. Keďže z pohľadu kultúrnej histórie a etnológie oslavy letného slnovratu patria k najstaršej zložke tradičných slovanských kultúr,³ poskytujú vhodnú príležitosť na štúdium „spoločného základu“, ktorý sa špecifickým spôsobom premieta aj v piesňovom materiáli.

Piesne a obrady letného slnovratu a naň nadväzujúceho dňa sv. Jána Krstiteľa na Slovensku boli predmetom monografického spracovania v podobe žánrovej syntézy.⁴ Priniesla obraz o obradovom žánri jánskych piesní v historicko-vývinovom, regionálnom, hudobnoštýlovom a obradovo-obyčajovom kontexte. Príspevok nadväzuje na poznatky z tejto práce, ktoré ďalej rozvíja na báze slavistických porovnávacích štúdií.

Územie Slovenska patrí k tým európskym regiónom, kde sa zachoval vývinovo a regionálne diferencovaný repertoár obradových piesní letného cyklu. Tradičný spev v období letného slnovratu obsahoval tri základné žánrové kategórie: 1. zaklínania a veštby, ktoré boli súčasťou magicko-rituálnych praktík a prednášali sa individuálne; 2. obradové piesne, ktoré sa spievali kolektívne pri obrade pálenia jánskych ohňov v predvečer (resp. večer) dňa sv. Jána; 3. duchovné piesne kancionálového repertoáru, ktoré boli doložené v niektorých regiónoch ako súčasť spevu tohto obdobia. Keďže zaklínania a veštby patria k univerzálnym hudobno-poetickým štruktúram a v prípade duchovných piesní ide o novšiu repertoárovú vrstvu, ktorá je navyše aj konfesiónálne podmienená, predmetom porovnávacieho štúdia sa stala žánrová kategória obradových *jánskych piesní*.

Na Slovensku jánske piesne priťahovali pozornosť zberateľov od začiatku 19. storočia ako archaický piesňový žáner, ktorý odkazuje k najstarším vrstvám tradičnej piesňovej kultúry a zároveň reprezentuje špecifické formy prieniku predkresťanských a kresťanských prvkov. Terénny výskum v priebehu druhej polovice 20. storočia tieto

² BURLASOVÁ, Soňa: A Slavonic Comparative Study in Slovak Ethnomusicology. In: *Ethnologica Slavica*, roč. 20, 1988, s. 215-226. HORÁKOVÁ, Jadranka: Možnosti a perspektívy hudobno-slavistického výskumu na Slovensku. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 143-152. URBANCOVÁ, Hana: Slavistický aspekt slovenskej etnomuzikológie. In: ŽEŇUCH, Peter (ed.): *Slovenská slavistika včera a dnes*. Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV; Slovenský komitét slavistov, 2011, s. 251-260.

³ NIEDERLE, Lubor: *Život starých Slovanů*. Díl II. Zvazek 1. Praha 1924, s. 254-255. HORVÁTHOVÁ, Emília: *Rok vo zvykoch nášho ľudu*. Bratislava : Tatran, 1986, s. 217.

⁴ URBANCOVÁ, Hana: *Jánske piesne na Slovensku. Štruktúra, funkcia, kontext*. Bratislava : AEPress, 2010.

piesne dokumentoval už len ako zlomkový piesňový repertoár bez väzieb na obradový kontext – hoci obyčaj pálenia jánskych ohňov ostala u nás zachovaná do konca 20. storočia, obradové piesne, ktoré boli s pálením jánskych ohňov pôvodne neoddeliteľne spojené, pod vplyvom premien tradičnej spoločnosti postupne z prednesovej praxe ustupovali a pretrvávali prevažne len ako súčasť latentného repertoáru. Súvisí to so skutočnosťou, že s obradom pálenia ohňov tvorili jeden sémantický a štrukturálny celok – bez obradového kontextu ich prednes strácal zmysel. Dokladá to aj ich ústup z manifestného repertoáru vtedy, ak dochádzalo k zásadným premenám alebo zániku obradu: tieto piesne sa nepresunuli k inej spevnej príležitosti, ale postupne ustúpili ako nefunkčná súčasť aktuálnych foriem spevu. Zachovali sa už len v pamäti miestnych spevákov a dokladajú vývinové štádium obradového piesňového žánru vo fáze jeho rozpadu.

Napriek tomu sa podarilo na území Slovenska z takmer všetkých regiónov dokumentovať zlomkový repertoár jánskych piesní v celkovom rozsahu do 380 kompletných zápisov (t. j. piesňových textov spolu s nápevmi).⁵ Záznamy pochádzajú z časového obdobia od 80. rokov 19. storočia až po koniec 20. storočia. Tento materiálový korpus sa stal predmetom analýzy, klasifikácie a vyhodnotenia jednak v kontexte jednej etnicko-regionálnej kultúry, jednak v kontexte obradovej tradície Slovanov.

Obyčaje a obrady výročného cyklu predstavujú zložité synkretické formy, v ktorých mala slovesná zložka riadiacu sémantickú platnosť.⁶ Ak nápev dokáže stimulovať asociatívne väzby a emočno-psychologické stavy, slovo je prostriedkom na odovzdanie informácie obradu.⁷ Texty obradových piesní plnili preto v obrade kľúčový význam, hoci ich pozícia voči obradu mohla byť dominantná, komplementárna, či poriadenná. Pri štúdiu **textovej zložky** jánskeho repertoáru bolo nevyhnutné konfrontovať sa s problémom, že texty jánskych piesní sú málo zrozumiteľné, majú zlomkový charakter, často im chýba myšlienková logika. Podľa stavu regionálnej tradície sa potom konštatovala buď filiácia jánskych piesní s inými piesňovými žánrami, alebo ich vysoká fragmentárnosť a heterogénnosť.⁸ Príčinou bolo na jednej strane vývinové štádium, počas ktorého sa tieto piesne začali vo väčšom rozsahu zbierať – štádium ústupu a rozpadu piesňového žánru. V tejto fáze zberu a dokumentácie jánskym piesňam prevažne chýbal zodpovedajúci obradový kontext, ktorý by pomohol lepšie pochopiť obsah ich textov.

Z celoslovenského pohľadu texty jánskych piesní obsahujú niekoľko motivicko-tematických vrstiev. Umožňujú vymedziť niekoľko motivických okruhov, ktoré sa stali základom pre typológiu motívov v regionálnom kontexte. Tieto motívy sa zoskupujú jednak okolo rôznych aspektov obradu (tzv. obradové motívy), jednak okolo asociač-

⁵ URBANCOVÁ, Ref. 4, s. 159.

⁶ BENEŠ, Bohuslav: Žánrové príznaky slovesných projevů zvykoslovného cyklu. In: *Slovenský národopis*, roč. 29, 1981, č. 1, s. 51-57.

⁷ TAVLAJ, G. V.: *Beloruskoje kupalje. Obrjad, pesnja*. Minsk : Nauka i technika, 1986, s. 64.

⁸ Napr. KOVÁČOVÁ, Juliana: Ľudová pieseň na Podpoľaní. In: *Podpoľanie. Tradície a súčasnosť*. Ed. Svetozár Švehlák, Igor Kovačevič. Bratislava : Obzor, 1979, s. 59-60. BURLASOVÁ, Soňa: *Ľudová pieseň na Horehroní*. Bratislava : Opus, 1987, s. 29-31. BURLASOVÁ, Soňa: Ľudová pieseň. In: *Hont : Tradície ľudovej kultúry*. Ed. Ján Botík. Banská Bystrica : Osveta, 1988, s. 553.

ných väzieb na obrad (tzv. voľné motívy a motívy prevzaté z iných žánrov). Možno ich rozčleniť do niekoľkých skupín:

- obrad pálenia ohňov a jeho fázy,
- predstavy spojené s letným slnovratom,
- opis magicko-rituálnych praktík,
- obradový smiech,
- kresťanské prvky,
- ľúbostná lyrika.

Najtesnejšie väzby na obradový kontext a najväčší počet obradových motívov majú jánske piesne na východnom Slovensku, ktoré zároveň tvoria plynulý prechod k poľským a ukrajinským piesňam letného slnovratu. V jánskych piesňach stredného a severného Slovenska sa zachovali obradové motívy v podobe menej početnej vrstvy, pričom sa často vzťahujú skôr k javovým formám obradu pálenia ohňov, než k jeho vnútornej sémantike. Na západnom Slovensku jánske piesne obsahujú archaické obradové motívy, ktoré sú prestúpené v najvyššej miere kresťanskými prvkami, čím vytvárajú charakteristické motivicko-sémantické synkretizmy. Popri nich dominujú vo všetkých regiónoch ľúbostné a humoristické motívy.

Obradové piesne majú tendenciu konzervovať prvky starších vývinových fáz obradu. Jánske piesne ako žáner s predpokladanou dlhou kontinuitou vývinu nakumulovali v textoch doklady k viacerým vývinovým fázam obradu a jeho piesňového repertoáru. Zároveň odkazujú na funkcionálnu diferenciaciu piesní v obrade, ktorú pomocou iných výrazových prostriedkov dokladajú aj nápevy.

Jánske piesne sa spievali bez sprievodu hudobných nástrojov – predstavujú čisto vokálny obradový žáner.⁹ Za najarchaickejšiu zložku možno považovať relikty rituálneho spevu, ktorý má v sebe zakomponované dva aspekty: jednak pôsobenie mágie slova prostredníctvom textu, jednak pôsobenie mágie zvuku, a to buď prostredníctvom určitých interpretačných charakteristík (hlasový register, spôsob tvorenia tónu, dynamika, viachlas), alebo pomocou využitia asémantického textu.¹⁰ Analýza **hudobnej zložky** jánskych piesní ukázala, že okrem vývinových (historické hudobnoštýlové vrstvy) a regionálnych (hudobné dialekty) aspektov možno v jánskom repertoári určiť aj znaky jeho vnútorného funkcionálneho rozvrstvenia. Z tohto hľadiska sa piesňový repertoár zoskupuje do hudobnoštýlových okruhov, ktoré zodpovedajú trom základným vokálnym štýlom:

- recitatívno-deklamačný štýl,
- ťahavý štýl,
- štýl tempo giusto.

V ich rámci sa vyskytujú melódie, ktoré majú charakter ustálených melodických typov – tzv. obradových nôt (*jánske nôty*). Majú znakový charakter a prispievajú k zjednoteniu heterogénnych piesňových textov do rámca spevu pri obyčaji pálenia jánskych

⁹ Inštrumentálny sprievod sprevádzal spev pri pálení jánskych ohňov len vo fáze zábavy a pri piesňach, ktoré nemali primárne obradový charakter – pri tanečných piesňach a piesňach zábavnej funkcie.

¹⁰ ZACHARIEVA, Svetlana: Bulgarische Volksmehrstimmigkeit, semantische und funktionelle Aspekte. In: *Volks- und Kunstmusik in Südeuropa*. Hg. Cornelius Eberhardt, Günter Weiss. Regensburg : Bosse, 1989, s. 176.

ohňov. V jánskych piesňach boli identifikované dva typy obradových nôt, ktoré zodpovedajú dvom rôznym vývinovým štádiám obradového spevu: 1. nápev-formula sa viaže na recitatívno-deklamačný štýl, spája sa s úzkorozsahovými nápevmi prevažne motivickej a riadkovej formy, ktoré sa v lokálnom repertoári prispôsobujú jánskym textom rovnakej alebo odlišnej veršovej stavby; 2. nápev individuálneho tvaru sa viaže na ťahavý štýl a štýl tempo giusto, tvorí súčasť vrstiev predharmonickej piesňovej kultúry s prevahou kvarttonálneho a kvinttonálneho princípu, v lokálnom repertoári má stabilný tvar s minimálnymi variačnými obmenami, spája sa s textami identickej veršovej stavby, môže sa však prispôbovať aj textom s určitým podielom improvizácie, vyplývajúcej zo situačného rámca obradu.

Poznatky získané na základe územne a etnicky ohraničeného materiálu sme sa pokúsili konfrontovať s obradovou tradíciou obdobia letného slnovratu u vybraných slovanských etník. Vychádzali sme z predpokladu o existencii určitých analógií a paralel v piesňovom repertoári aj vo vzťahoch piesne a obradu. Východiskom komparácie piesní letného slnovratu v širšom interetnickom kontexte sa stala motivika textov jánskych piesní a základné hudobnoštýlové kategórie nápevov.

V slovanských kultúrach bol spev obdobia letného slnovratu súčasťou cyklu obradov a obyčají so spoločnou bázou v tradičnej agrárnej kultúre a kresťanskej viere (*kres, kresnica, świętojanki, kupala, kąpielnocka, sobutka, svätý Ján, Ján Krstiteľ, Jan Krčenie, svätý Ivan, Ivan dan, Eňovden, Ivanjska svečanost, Ivan Kupalo* a ď.). Patrili k nim individuálne aj kolektívne formy magicko-rituálnych praktík, rituálne obchôdzky polí a chotára, svätenie úrody, koledovanie po domoch, pochovávanie alebo obradné ničenie symbolických figúr, kúpanie sa v riekach, privolávanie dažďa a rituálne pálenie ohňov. Zakladanie ohňov na vyvýšených miestach v predvečer sviatku sv. Jána Krstiteľa tvorilo dominantu slávania letného slnovratu v strednej Európe u slovanských aj neslovanských etník; piesňový repertoár spojený s týmto obradom bol predmetom interetnickej komparácie v kontexte regionálne diferencovaného jánskeho repertoáru z územia Slovenska.¹¹ Tentoraz sme sa zamerali na hľadanie väzieb v piesňovom repertoári vybraných slovanských etník nielen vo vzťahu k obradu pálenia ohňov, ale aj v širšom kontexte obradov a obyčají tohto výročného obdobia. To umožnilo identifikovať na širšom území spoločné vrstvy motívov a hudobnoštýlových znakov, ktoré súvisia so sémantikou slávania letného slnovratu.

Pri výbere etnicko-regionálnych tradícií sme postupovali tak, aby sme mohli doložiť viaceré komparačné situácie: jednak väzby prostredníctvom priamych interetnických kontaktov, ktoré vznikali na základe vzájomného preberania piesňového repertoáru, jednak väzby medzi izolovanými etickými tradíciami, ktoré poskytujú viaceré možnosti interpretácie vzťahov v piesňovom materiáli.

1. Spoločný repertoár, ktorý sa formoval v kontaktných zónach, možno ilustrovať v regiónoch východného Slovenska na príklade slovensko-rusínskych vzťahov. Blízke variantné väzby v piesňovom repertoári dokladajú spoločné variantné skupiny obradových piesní. Ide o repertoár vychádzajúci z úzkeho okruhu textovej motiviky

¹¹ 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, 1999, s. 13-50.

a z niekoľkých melodických typov, ktoré sa obmieňajú v lokálnych tradíciách slovenských a rusínskych obcí.

Do tohto repertoáru patria aj piesne, ktoré obsahujú v celoslovenskom kontexte raritný motív kúpania a topenia sa. Poetický symbol topiacej sa lastovičky, ktorá prosí o záchranu, má niekoľko interpretácií. Odvodzujú sa od binárnych predstáv o pôsobení vody ako užitočného aj nebezpečného živlu. Tento motív zastupuje symbolický obraz kúpania a umývania sa v riekach, potokoch, studniach s očistným, liečivým, ochranným aj estetickým účinkom.¹² Podľa predstáv o vode, ktorá si hľadá svoje obete, možno tento motív považovať aj za relikť archaických rituálov letného slnovratu – za ohlas na ľudské obete, ktoré sa prinášali vode.¹³ Zákaz zachraňovať topiaceho, rozšírený v niektorých kultúrach, sa spájal s predstavami o obeti, ktorú si vyžiadala samotná voda.¹⁴ V textoch jánskych piesní patrí kúpanie a topenie sa v rieke k motívu s nejasnou alebo zahmlenou sémantikou.

Piesne s týmto motívom sa vyskytovali pri viacerých spevných príležitostiach letného slnovratu: variant zo zemplínskej obce Parchovany sa spieval pri pálení ohňov, variant z rusínskej obce v Šariši sa spája s obradom svätenia zelene. Nápevy patria k spoločnej variantnej skupine so širokým variačným rozptylom, ktorá reprezentuje typ obradovej jánskej nôty s väzbou na tanec, resp. chôdzu (chorovod), s obmenou v podobe ťahavého prednesu.¹⁵ Jej základom je 8-slabičná stavba verša, dvojdielna alebo trojdielna otvorená forma, kvarttonálny alebo kvinttonálny pôdorys a pravidelná pulzácia štvrtovej rytmickej hodnoty, v niektorých lokálnych tradíciách v spojení s heterofonickými formami viachlasného prednesu. V uvedených ukážkach rusínsky variant predstavuje archaickejšiu dvojdielnu verziu nápevu v trojštvrťovom metre; slovenský variant prináša rozvinutejšiu trojdielnu formu nápevu, v zápise prezentovaného ako ametrická štruktúra voľného rytmu s pravidelnou pulzáciou základnej štvrtovej rytmickej hodnoty. Nápevy v obidvoch prípadoch dôsledne uplatňujú kvarttonálny princíp (Príloha, Príklad č. 1a, 1b).

/:A na Jana, na Jaňička,:/
kupala še lastovička.

/:Kupala še, murjala še,/
na Jaňočka volala še.

/:A ti, Jaňe, svati Jaňe,/
maš ti irju na koľeňe.

Parchovany, okr. Trebišov (Demo 1981: 377)

A na Jana, na Janoňka
kupalasja lastivoňka.

¹² ZÍBRT, Čeněk: Lidové zábavy, obyčaje a pověry na den sv. Jana Křtitele. In: *Časopis Musea království českého*, roč. 65, 1891, s. 473–475. VÁCLAVÍK, Anton: *Výroční obyčaje a lidové umění*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1959, s. 123.

¹³ GANEVA-RAJČEVA, Valentina: *Eňovden. Bălgarski praznici i običaji*. Sofia, 1990, s. 16.

¹⁴ TOKAREV, Sergej Alexandrovič (ed.): *Kalendarnyje obyčaji i obriady v stranach zarubežnoj Jevropy IV. Istoričeskije korni i razvitije obyčajev*. Moskva: Nauka, 1983, s. 142.

¹⁵ URBANCOVÁ, Ref. 4, s. 82–82.

Kupalasja, kupalasja,
a na matku volalasja.

Matko moja, podaj ručku,
ne daj zginuc moj serdečku!

Tvarožec, okr. Bardejov (Kolessa 1983: 236-237)

2. Reliktné historické väzby na pozadí kultúrnych areálov, ktoré sa zachovali v podobe izolovaných lokálnych tradícií. Tieto väzby možno dokumentovať na príklade slovensko-moravských a slovensko-poľských vzťahov v rámci repertoáru obradových piesní spojených s rituálnym pálením ohňov. V obidvoch prípadoch piesne obsahujú motívy spojené s obradom a jeho fázami.

Blízke slovensko-moravské vzťahy dokladá spoločný motív zapálenia a pálenia ohňa, ktorý patrí na Slovensku vo všeobecnosti k centrálnym motívom jánskych piesní. Súčasťou tejto motivickej vrstvy sú texty, ktoré sa pôvodne spievali v určitej fáze obradu. Fáza zapalovania ohňa má v piesňových textoch viacero podôb, ktoré sa síce v aktuálnom obradovom kontexte už nemuseli vyskytovať, ale v piesňových textoch sa zachovali ako paralela k starším vývinovým štádiám obradu: oheň zapalovali buď slobodné dievčatá alebo slobodní mládenci. Motivické varianty pochádzajúce z nusediacich regiónov (moravsko-slovenské pomedzie a dolné Ponitrie) obsahujú blízke, takmer totožné verzie motívu horiaceho ohňa. Tento motív je situovaný do prvej strofy piesne a hoci ďalší text sa v obidvoch variantoch odchyľuje a rozvíja samostatne, obidve piesne motivicky zblížuje vstupná strofa. Spoločné štýlové pozadie obidvoch piesní dokladá nielen identický princíp slabičnej stavby verša (4+4+3) v jednoriadkovej strofe, ale aj nápev typu obradovej formuly, oscilujúci na rozhraní terctonality a kvartttonality (Príloha, Príklad 2a, 2b).

Horí, horí svatojanskí ohníček.
Zapáleu ho černoookí Jaňíček.
Založili zme ohníčka širokíeho.
Napečeme pri ňom chleba vysokíeho.
Aňi višší, aňi nižší od taňiera.
Však to buďe dobrí chleba pre frajera.
Chrenová, okr. Nitra (RÚHV 17793)

Hoří, hoří svatojanský ohníček.
Nakládal ho ten volací syneček.
Hoří, hoří svatojánska lalija.
Nakladla jí ta volačja Marina.
Březová, Morava (Sušil 1998: 661)

Slovensko-poľské väzby v repertoári letného slnovratu sa prejavujú nielen v goralskom repertoári, ale objavujú sa aj poľskom materiáli z ďalších regiónov. Obradná rozlúčka a odchod od ohňa patria v jánskych piesňach vo všeobecnosti k zriedkavejšie uplatneným motívom, nakoľko vo viacerých regiónoch bol rozšírený spev piesní z tzv. voľného repertoáru, ktoré sa v tejto záverečnej fáze obradu zvykli spievať namiesto špecifických obradových piesní. Raritné jánske motívy rozlúčky s ohňom a odchodu

domov sú v piesňových textoch spojené podľa regionálnej tradície s využitím gramatickej formy prítomného alebo minulého času. Uplatnením minulého času motívy získavajú reminiscenčný charakter, zvyčajne napojený na určitú životnú situáciu. Motív odchodu z obradu pálenia ohňov v spojení s motívom spálenej (zničenej) sukne dievčiny obsahuje skrytú symboliku. Vyskytuje sa na slovenskom území v goralských obciach na hornom Spiši, pričom jeho paralelu sme našli v piesni z regiónu Lubelskie na juhovýchode Poľska. Hoci sa tento motív v obidvoch piesňach dostáva do odlišných tematických aj kompozičných súvislostí (v slovenskej verzii je súčasťou ďalších strof piesne s incipitom *Paňenko Marejo*), ich spoločnú štýlovú bázu dokladá 6-slabičná (resp. 12-slabičná) stavba verša a väzba na regionálne nápevy predharmonickej vrstvy. Ak v slovenskom repertoári ide o kvarttonálny melodický typ jánskej obradovej nôty, rozšírený na hornom a strednom Spiši, v poľskom variante ide o regionálny kvinttonálny nápev lokálnej väzby, s archaickým prvkom finály na druhom stupni (Príloha, Príklad 3a, 3b).

Na sobotce bela, ej, fartusek spořela,
ñepudem do domu, ej, matka be mñe bjela.

Relov – Hágý, okr. Keřmarok (Sulitka 1977: 283)

Na sobótce była, fartuszek spaliła,
przyszła do domajku, matka jo wybiła.

Piotrków, Poľsko (Bartmiński ed. 2011: 476-477)

3. Typologické väzby medzi územne vzdialenými etnicko-regionálnymi tradíciami bez kontaktných zón možno považovať za doklad spoločnej sémantickej bázy obradovej kultúry Slovanov. Nachádzajú sa v starších vrstvách motiviky textov piesní, ktoré odkazujú na predstavy spojené so slávením letného slnovratu.

Motív o úkryte sv. Jána (resp. symbolickej postavy) na vzdialenom či neznámom mieste patrí k archaickej vrstve obradového spevu vo výročnom cykle. Motív má formu otázky a odpovede. Dialogická forma v obradových piesňach evokuje symbolický konflikt, ktorý sa týka vnútorného sveta človeka aj celého spoločenstva.¹⁶ Vo výročných obradových piesňach symbolizuje stret dvoch rozdielnych princípov, svetov, živlov. Tento motív je v jánskych piesňach rozšírený len na západnom a severozápadnom Slovensku, má však širšie východoslovanské paralely.¹⁷ Na Slovensku sa analogický motív nachádza zastúpený vo väčšom rozsahu najmä v jarných obradových piesňach k vynášaniu zimy (Moreny) a prinášaniu leta.¹⁸ Sémantika tohto motívu sa opiera o predstavy o privolávaní leta, pričom spev obradovej piesne mal zabezpečiť a podporiť jeho príchod. Ak v tomto dialogickom motíve je otázka formulovaná schematicky (kde si prebýval/nocoval/zimoval?), odpovede sa variabilne obmieňajú v závislosti od lokál-

¹⁶ TOMEŠ, Josef: Folklórni žánry v obyčejové tradici : K charakteristice výrazových prostředků lidových obyčejů a divadelních projevů. In: *Slovenský národopis*, roč. 24, 1976, č. 3, s. 362-363.

¹⁷ LISA, A. S. – ASTAKEVIČ, S. T. – TAVLAJ, G. V.: *Kupalskija i pjatrovskija pesni*. Minsk : Nauka i tehnika, 1985, s. 307.

¹⁸ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Vynášanie zimy a prinášanie leta v Gemeri : Funkcia, tematika a hudobná charakteristika. In: *Gemer*. (=Národopisné štúdie 2.) Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta, 1976, s. 235-311.

nej a mikroregionálnej tradície. Slovenské a bieloruské verzie sa síce líšia štýlovými znakmi (stavbou textu aj nápevmi), spája ich variabilný výskyt archaického typu refrénu, umiestneného v závere strofy. Ak slovenská verzia prináša nápev typu obradovej nôty-formulky, bieloruská verzia prináša regionálny nápev vo viachlasnom prednese (Príloha, Príklad 4a, 4b).

A ti milí svatí Ján,
 Ťes tak dlho prebíval,
 Vojano?

Prebíval som na hore,
 svatojánskej komore,
 Vojano.

Kubrá, okr. Trenčín (RÚHV 45645)

Kupala, Kupala,
 dze ty prabyvala?
 /:U goradze, na rynke:/
 ja targavala.

Sirocinski r., Bielorusko (Lisa – Astakevič – Tavljaj 1985: 126)

Dze, Kupala, dze, Kupala, načavala?
 Kupala na Ivana.

Pjatravič, Bielorusko (Lisa – Astakevič – Tavljaj 1985: 399)

Vytváranie párov (mládenec – dievča) patrí do kategórie motívov z okruhu predstáv spojených so sémantikou letného slnovratu. Piesne s motívom skladania dvojíc sa sformovali v niektorých piesňových kultúrach do podoby špecifického piesňového žánra ako tzv. párujúce piesne.¹⁹ Na Slovensku má motív vytvárania párov v jánskych piesňach širokú variabilitu, ktorá je diferencovaná podľa regiónov. Tento motív sa nachádza najmä v súvislom severno-južnom páse stredného Slovenska (Orava, Liptov, Podpoľanie, Novohrad), pričom celkom chýba na západnom aj východnom Slovensku. Motívy párovania sú variačne najpestrejšie na Liptove, kde sa prelínajú s prekáravými motívmi. Slovensko-chorvátske väzby sa prejavili v hudobno-slovných útvaroch volaní s vyvolávaním párov, ktoré sa vyskytovali v speve pri obrade pálenia ohňov. Tieto útvary predstavujú spojenie recitatívno-deklamačného princípu a ťahavého štýlu v speve do diaľky. Súviseli s magickým účinkom zvuku šíreného v priestore – tam, kde zvuk spevu dosiahol, tam sa šírili spolu s ním aj jeho magické účinky;²⁰ podobne aj dym a svetlo rituálneho ohňa boli prostriedkom šírenia magických účinkov obradu do širokého okolia.²¹ Motívy vytvárania párov v jánskych piesňach na Slovensku sú prítomné v ľudovej terminológii ako tzv. *žeňeňie*, *vivolávaňie*, v Chorvátsku ako tzv. *ozov*,

¹⁹ Napr. v maďarskej piesňovej kultúre piesne *párosító* spievané na deň sv. Jána aj na svadbe. PEL-LEOVÁ, Andrea: Slovak and Hungarian Ethnomusicological Research of Folksongs of Hungarians Living in Slovakia. In: *Musicologica Istropolitana V*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK, 2006, s. 185-186.

²⁰ ZACHARIEVA, Ref. 10, s. 176.

²¹ VÁCLAVÍK, Ref. 12, s. 132.

ozavanie. Predstavujú univerzálny typ volaní do diaľky, ktoré sa opierajú o asymetrický trichord, descendenčný rytmus a predĺžené rytmické hodnoty v závere jednotlivých fráz textu (Príklad 5a, 5b). Pripojenie asémantických vokálnych útvarov húkaní jednak súvisí s archaickejšou funkciou mágie zvuku, jednak naznačuje uplatnenie komunikačnej funkcie v speve.

K nám, k nám, Janko Dlhošoje, k nám,
veď ťi ja tú Anku Čerínoje dám. Hú-jú!
Horná Mičiná, okr. Banská Bystrica (RÚHV 40173)

Žeňime, žeňime
Dušana Jančovie.
Kohože mu dame?
Tu Lucku Hricovie.
Sokolče, okr. Liptovský Mikuláš (RÚHV 31901)

Debanov Ivo ženi se.
Lajtmanova Aga za muš ide.

Kralić Đuri ženi se,
Marica Gajnikova zamuš ide! Ihihi!
Vratišinec, Chorvátsko (Žganec 1990: 167)

Ženise, ženi Tuksar Đura.
Jemle si, jemle Zadravec Baru.
Vratišinec, Chorvátsko (Žganec 1990: 167)

Porovnávacie sondy do vybraných tradícií spevu v období letného slnovratu naznačili, že blízke väzby sa objavujú najmä v starších vrstvách piesňových textov a nápevov. Novšie vrstvy piesňového repertoáru sú výsledkom regionálno-lokálnych nánosov, ktoré čerpali z vývinových špecifik miestnych tradícií. Zmyslom komparačnej sondy bolo poukázať na širšie slovanské väzby a paralely jánskych piesní zo Slovenska, ktoré odkazujú na širší obradovo-obyčajový kontext letného slnovratu. Najmä v prípadoch, keď kontext spevu piesní netvoril len jeden typ obradu, súvisia spoločné motivické a štýlové znaky najmä so spoločným sémantickým zázemím, ktoré kotví v spoločnej báze ľudovej viery a náboženských predstáv. Piesne spojené s obdobím letného slnovratu poskytujú cenný materiál na štúdium archaických vrstiev regionálnych kultúr. Ďalší komparačný výskum si však bude vyžadovať porovnávanie väčších repertoárových celkov, ktoré prinesú obraz o stratifikácii piesňového repertoáru letného slnovratu slovanských etník na pozadí regionálno-etnických špecifik.

Štúdiá vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0165/10, 2010 – 2013, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Pramene

- BARTMIŃSKI, Jerzy (ed.): *Polska pieśń i muzyka ludowa. Źródla i materiały. Lubelskie. Część 1 – 6*. Lublin : Polihymnia, UMCS, 2011.
- DEMO, Ondrej: *Z klenotnice slovenských ľudových piesní*. Bratislava : Opus, 1981.
- KOLESSA, Filaret: *Ukrajinska usna slovesnist'*. Edmonton : Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta, 1983.
- LISA, A. S. – ASTAKEVIČ, S. T. – TAVLAJ, G. V.: *Kupalskija i pjatrovskija pesni*. Minsk : Nauka i technika, 1985.
- Rukopisný archív ľudových piesní*. Oddelenie etnomuzikológie, Ústav hudobnej vedy SAV.
- SULITKA, Andrej: *Výročné zvykoslovie a ľudová pieseň*. Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1977.
- SUŠIL, František: *Moravské národní písně*. Praha : Argo, Mladá fronta, ⁵1998.
- ŽGANEC, Vinko: *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja*. Ed. Jerko Bezić, Grozdana Marošević. Zagreb : Zavod za istraživanje folkloru, 1990.

PRÍLOHA

Príklad č. 1a: *Na sobutki – pri pálení jánských ohňov*. Parchovany, okr. Trebišov (Demo 1981: 376)

Moderato

A na Ja - na, na Ja - nič - ka, a na Ja-na,
na Ja - nič-ka, — ku-pa-la še las - to - vič - ka.

Príklad č. 1b: *Svjačenia zilja*. Tvarožec, okr. Bardejov (Kolesa 1983: 236-237)

А на Я-на, на Я - нонь - - - ка Ку-па-ла-ся ла-сті-
- вонь - - - ка.

Príklad č. 2a: *Na sv. Jána*. Chrenová, okr. Nitra (RÚHV 17793)

Ho - ri, ho - ri sva - to - jan - skí o - hní - ček.

Príklad č. 2b: *Při pálení ohně na sv. Jána*. Březová, Morava (Sušil 1998: 661)

Ho - ři, ho - ři sva - to - jan - ský o - hní - ček.

Příklad č. 3a: *Sobotka*. Relov – Hágý, okr. Kežmarok (Sulitka 1977: 283)

Parlando $\text{♩} = \text{ca } 88$

Pa - ňen - ko Ma - re - jo,
ej, i te švjen - te Jo - ňe, po - zeg - noj nom gru-fi,
ej, na na - sim zo - go - ňe!

Příklad č. 3b: *Sobótka*. Piotrków, Poľsko (Bartmiński ed. 2011: 476-477)

$\text{♩} = 74$ 13"

Na so bó-tce by - ła. fa-rtu-szek spa - li - ła.
przy-szła do do - ma - jku. ma-tka jo wy - bi - ła.

Příklad č. 4a: *Na Vojano – pri ohni*. Kubrá, okr. Trenčín (RÚHV 45645)

A ti mi - lí sva - tí Ján, d'es tak dl - ho pre - bi - val, Vo - ja - no?
Pre - bi - val som na ho - re, sva - to - ján - skej ko - mo - re, Vo - ja - no.

Příklad č. 4b: *Kupalje*. Pjatravič, Bielorusko (Lisa – Astakevič – Tavljaj 1985: 399)

$\text{♩} = 138$ Кармянскі р., в. Пятравічы

2. Дзе, Ку_ па_ ла,
Дзе, Ку_ па_ ла, на_ ча_ ва_ ла?
Ку_ па_ ла на_ йва_ на.

Príklad č. 5a: *Vajana*. Horná Mičiná, okr. Banská Bystrica (RÚHV 40173)

$\text{♩} = 50$

K nám, k nám, Ja - nko Dl - ho - šo - je, k nám,

ved' ťi ja tú A - nku Če - rí - no - je dám. Hú - jú!

Príklad č. 5b: *Ivanjski krijes – ozov*. Vratišinec, Chorvátsko (Žganec 1990: 167)

3

De - ba - nov I - vo že - ni se.

Laj - tma - no - va A - ga za - muž i - de.

K životnému jubileu Dariny Múdrej

Vo februári 2012 oslávila významné životné jubileum dlhoročná pracovníčka Ústavu hudobnej vedy SAV a vedúca Oddelenia hudobnej histórie PhDr. Darina Múdra, DrSc., ktorá svoj profesionálny život zasvätila hudobnému klasicizmu. Tomuto veľkolepému obdobiu novovekej európskej hudby venovala celú svoju výskumnú prácu. Publikované vedecké výstupy Dariny Múdrej predstavujú základné piliere hudobnej historiografie Slovenska. Ako prvá hudobná historička na Slovensku pripravila ikonografické dejiny hudby klasicizmu (*Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch / Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten*) a prvé syntetické dejiny klasicizmu na Slovensku (*Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku – Klasicizmus*), druhý zväzok viaczväzkových dejín hudby. Je autorkou mnohých kľúčových vedeckých prác, ktoré zastávajú mimoriadne postavenie v slovenskej i v európskej muzikológii, napríklad tematický katalóg diela Antona Zimmermanna (*Anton Zimmermann [1741 – 1781] Thematisches Werkverzeichnis*) a zhodnotenie jeho diela (*Anton Zimmermann [1741 – 1781] und die europäische musikalische Klassik*), prvé syntetické regionálne dejiny klasicizmu v strednej Európe. Realizované muzikologické dielo Dariny Múdrej reprezentuje dnes obrovský a mimoriadne komplexne spracovaný priestor, ktorý prezentuje hudobný klasicizmus na Slovensku v európskom kontexte a v medzinárodných súvislostiach.

Darina Múdra (nar. 10. februára 1942 v Bratislave) absolvovala Štátne konzervatórium v Bratislave (odbor klavír). Následne pokračovala v štúdiu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, kde študovala hudobnú vedu u prof. Jozefa Kresánka (1961 – 1966). Počas štúdia sa začala vedecky orientovať na výskum klasicizmu na Slovensku v európskom kontexte (diplomová práca o F. X. Zombovi). Po skončení vysokoškolských štúdií nastúpila do Hudobného oddelenia Slovenského národného múzea (dnes Hudobné múzeum Slovenského národného múzea), kde sa ako prvá muzikologička na Slovensku špecializovala výlučne na obdobie hudobného klasicizmu (1967 – 1989, vedecko-dokumentačný aspekt). Ašpirantské štúdium absolvovala v Ústave hudobnej vedy SAV v rokoch 1974 – 1979 u dr. Richarda Rybariča. Od roku 1990 do roku 2011 pôsobila ako samostatný vedecký pracovník Oddelenia hudobnej histórie Ústavu hudobnej vedy SAV. Počas celej svojej výskumnej činnosti akcentovala prezentáciu výskumu klasicizmu na Slovensku v európskych súvislostiach.

Muzikologické výstupy Dariny Múdrej (vyše 200 bibliografických titulov: samostatné a kolektívne knižné publikácie, tematický katalóg, monografické štúdie, referáty, články, heslá v lexikografickej spisbe, pramenné notové a zvukové vydania uverejnené doma a v zahraničí) významne ovplyvnili niekoľko vedecko-výskumných oblastí.

V prípade muzikologickej dokumentácie sa Darina Múdra zásadne pričínila o profiláciu a charakter centrálnej hudobno-historickej databázy na Slovensku (*Slovenský katalóg hudobnohistorických prameňov*). V rokoch 1967 – 1989 bola vedúcou Medzinárodného inventára hudobných prameňov RISM (Répertoire International des Sour-

ces Musicales) na Slovensku a v rokoch 1972 – 1978 aj v bývalom Československu. S centrálou RISM aktívne spolupracovala na kodifikácii katalogizačných princípov série A/II RISM. V rokoch 1975 – 1989 bola hlavnou koordinátorkou výmeny informácií o hudobných prameňoch medzi Československom, Rakúskom a Maďarskom. Priebežne spolupracovala s mnohými významnými osobnosťami a inštitúciami historickej hudobnej vedy a dokumentácie. Slovensko zastupovala napríklad v *Neue Mozart-*, *Neue Schubert-Ausgabe*, *Gluck Gesammtausgabe* a v rámci výskumných aktivít v Haydn-Institut.

Zásadný prínos pre hodnotenie dejín hudobného klasicizmu na Slovensku priniesli výsledky detailnej práce s primárnymi i sekundárnymi prameňmi. Vedecko-výskumná činnosť a publikované práce muzikologicky boli vždy postavené na premyslenej koncepcii, ktorú podopieral komplexný systém dôkazov. Výskum klasicizmu na Slovensku bol vybudovaný na detailnej analýze, komparácii a vyhodnotení niekoľkých základných oblastí. Syntetické i čiastkové práce Dariny Múdrej spracovali detailnú topografiu klasicizmu na Slovensku, pričom veľkú pozornosť venovala hudbe regiónov a miest. Dôležitým bodom výskumu bol štýlový aspekt a jeho vývojové premeny v domácej hudobnej tvorbe.

Ďalšou oblasťou vedeckej práce Dariny Múdrej bol výskum repertoáru, ktorý okrem stredoeurópskych nadnárodných platných znakov špecifikovala podľa geografických oblastí (západoslovenská, stredoslovenská, spišská a východoslovenská) a podľa regionálnych oblastí (štruktúra repertoáru). Najdôležitejším výsledkom výskumov repertoáru hudobného klasicizmu na Slovensku bolo faktické poznanie, že na jeho profilovaní mala rozhodujúci podiel tvorba vedúcich európskych skladateľských osobností (J. Haydn, W. A. Mozart, J. B. Schiedermayr, A. Diabelli, J. K. Vaňhal, M. Haydn a i.) s akcentom na kvalitu. Realizované bolo kompletne materiálové spracovanie súpisov skladieb J. Haydna, W. A. Mozarta a L. van Beethovena.

Na základe analýzy štýlových znakov a kvality tvorby rozdelila Darina Múdra skladateľské osobnosti klasicizmu na Slovensku (viac ako 160 skladateľsky činných hudobníkov) do troch skupín (významné skladateľské osobnosti, skladatelia regionálneho a lokálneho významu). Veľkú pozornosť venovala analýze a hodnoteniu skladateľských osobností európskeho významu (A. Zimmermann, H. Klein, F. P. Rigler, J. M. Sperger, F. X. Tost a i.). Prezentácia kompozičného diela najvýznamnejšieho reprezentanta hudby klasicizmu na Slovensku a hudobníka európskeho významu Antona Zimmermanna prostredníctvom monografickej práce *Anton Zimmermann (1741 – 1781) und die europäische musikalische Klassik* a tematického katalógu jeho diela *Anton Zimmermann (1741 – 1781) Thematisches Werkverzeichnis* tvorí absolútny vrchol muzikologických výskumov autorky, ktorý zároveň patrí k osobitne významným výsledkom slovenskej muzikológie vôbec.

Komplexný pohľad Dariny Múdrej na dejiny hudobného klasicizmu na Slovensku bol prezentovaný v dvoch syntetických monografiách *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch / Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten* a *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku – Klasicizmus* a v jednej kapitole *Classicism* v kolektívnom diele *A History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present* (ed. Oskár Elschek). Dôkladná analýza hudobného života, skladateľských osobností a repertoáru prispela k zmene celkového hodnotenia klasicizmu na Slovensku.

Za hlavný prínos systematických pramenných výskumov a publikovaných výsledkov je možné v konečnom dôsledku považovať hlavne vyvrátenie mýtu o periférnosti hudobnej kultúry doby klasicizmu na Slovensku na základe dobových dokumentov. Prezentované údaje doplnili zásadné informácie o charaktere hudobného repertoáru hudobno-kultúrnych okruhov na Slovensku, o známych kultúrnych centrách a poukázali na neznáme strediská hudby. Práce Dariny Múdrej vyvrátili mýty o prevahe vplyvu tzv. *kleinmeistrov* a do popredia posunuli analýzu a vyhodnotenie osobného vplyvu a tvorby hlavných reprezentantov európskej kultúry klasicizmu.

Neodmysliteľnou súčasťou prenosu nových vedeckých informácií a dôkazov Múdrej do kultúrneho povedomia bola príprava a publikovanie notových edícií (kritické vydania a vydania pre praktické interpretačné účely). Darina Múdra realizovala 21 notových vydaní vo viacerých edíciách (Stará hudba na Slovensku, *Musica Antiqua Slovaca*, *Monumenta Musicae Slovacae*, Národné osvetové centrum, *Doblingers Reihe alter Musik*), v rámci ktorých boli sprístupnené diela A. Zimmermanna, J. M. Spergera, J. I. Danika, F. X. Tosta, A. J. Hiraya a J. Kossovitsa.

Zlatou čerešničkou na torte muzikologického bádania bola realizácia zvukových nahrávok diel majstrov hudobného klasicizmu na Slovensku. Darina Múdra sa podieľala na príprave 15 titulov diel F. X. Zomba, J. M. Spergera, F. X. Tosta a A. Zimmermanna v slovenských i zahraničných hudobných vydavateľstvách a v nahrávacích spoločnostiach.

Vďaka komplexnej vedeckej práci jubilantky sa hudobný život a tvorba skladateľských osobností na Slovensku organicky začlenili medzi aktívne súčasti európskeho klasicizmu.

Výsledky bádania tejto láskavej, ľudskej, charakternej a čestnej osobnosti slovenskej hudobnej vedy budú zastávať vždy mimoriadne, nezmazateľné a nenahradiťelné miesto v precíznom a objektívnom hodnotení hudobnej kultúry Slovenska v období klasicizmu. Metodologická koncepcia výskumov, systematika analýz a hodnotenia primárnych i sekundárnych prameňov (hodnotenia skladateľských osobností, hudobného repertoáru a štýlu), všetky dostupné formy prezentácie (antológia hudobného klasicizmu je pripravená v rukopise na publikovanie) a invenčná koncepcia syntetických výstupov zostanú ťažiskovým inšpiračným momentom pre ďalších nasledovníkov slovenskej muzikológie.

Bibliografia prác Dariny Múdrej za roky 1969 – 2011¹

Knižné monografie

- Die Musik in Spišská Kapitula in der Zeit der Klassik. Bratislava : Obzor, 1971, 167 s.
- Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1993, 316 s.
- Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch. Bratislava : Ister Science, 1996, 277 s.
- Anton Zimmermann (1741 – 1781) und die europäische musikalische Klassik. Schriftenreihe der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 3. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien : Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2006, 237 s.
- Anton Zimmermann (1741 – 1781) Thematisches Werkverzeichnis. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien : Peter Lang. Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2011, 715 s.

Kapitoly v monografiách

- Topografia hudby klasicizmu. In: Pramene slovenskej hudby. Ed. Ivan Mačák. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1977, s. 63-74.
- Tvorba obdobia klasicizmu. In: Pramene slovenskej hudby. Ed. Ivan Mačák. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1977, s. 75-82.
- Klasicizmus. In: Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art and Science, 1996, s. 139-194.
- Classicism. In: A History of Slovak Music from the Earliest Times to the Present. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : VEDA, Publisher of the Slovak Academy of Sciences, 2003, s. 155-221.

Štúdie a články v časopisoch a zborníkoch

Európske kontexty

- Problematika hudby klasicizmu na Slovensku vo svetle najnovších výskumov. In: Muzikologické bilancie. Ed. Terézia Ursínyová. Bratislava : Zväz slovenských skladateľov, 1984, s. 51-54.
- Hudobný klasicizmus na Slovensku. Vývoj bádania – stav poznania – aktuálne problémy. In: Musicologica Slovaca et Europaea XVII. Ed. Darina Múdra. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO, 1992, s. 11-34.
- Europäische Zusammenhänge der Musikkultur Bratislavas in der Zeit der Klassik. In: Musical Culture and the “Kleinmeister” of Central Europe 1750 – 1820 (Ed. Vjera Katalinič, Koraljka Kos, Stanislav Tuksar), Razred za glazbenu umjetnost i muzikologiju HAZU, Zagreb 1995, s. 203-212.
- Pressburg in der Zeit der Klassik. Anschaulicher Abriss der Musikkultur in den Jahren 1760 – 1830. In: Ethnologische, Historische und Systematische Musikwissenschaft. Oskár Elschek zum 65. Geburtstag. Ed. Franz Födermayr, Ladislav Burlas. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO, 1998, s. 335-347.

¹ Bibliografia nezahŕňa prednesené nepublikované referáty z vedeckých konferencií; programy koncertov s publikovanými sprievodnými textami; vedecko-popularizačné príspevky, ktoré odzneli v televízii a v rozhlase a prednášky prezentované na rôznych odborných podujatiach.

- Bedingtheit der Eigenart im Musikrepertoire. Zur Problematik der Entwicklung der musikalischen Klassik in der Slowakei. In: *Zagreb and Music 1094 – 1994*. Ed. Stanislav Tuksar. Zagreb : Hrvatsko muzikološko društvo, 1998, s. 195-203.
- Regionale Entwicklungszüge der Musikkultur in der Slowakei zwischen 1760 und 1830. In: *Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südeuropa*. Ed. Hubert Unverricht. Maarbug : Edition IME, 1999, série 1, zv. 1., s. 171-186.
- Entwicklungswandlungen in der Musikkultur der Klassik in der Slowakei. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Ed. Helmut Loos, Eberhard Möller. Chemnitz : Gudrun Schröder Verlag, 1999, zv. 4, s. 125-147.
- Die musikalische Klassik in der Slowakei. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Ed. Helmut Loos, Eberhard Möller. Chemnitz : Gudrun Schröder Verlag, 2000, zv. 6, s. 227-266.
- Kompozície Antona Zimmermanna v európskom dobovom repertoári. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 2-3, s. 265-292.
- Zum Einfluss der tschechischen Musikkultur in der Slowakei. In: *Musicologica Istropolitana I*. Ed. Marta Hulková, Ľubomír Chalupka. Bratislava : Stimul, 2002, s. 103-109.
- Anton Zimmermann a „repertoárový život“ jeho diel v českých zemiach. In: *Slovenská hudba*, roč. 29, 2003, č. 1, s. 30-56.
- Musikalische Klassik in der Slowakei im mitteleuropäischen Kontext – Anteil der autonomen und heteronomen Faktoren an den Spezifika des Musikrepertoires. In: *Early Music – Context and Ideas*. Kraków : Institut of Musicology Jagiellonian University, 2003, s. 168-171.
- Das europäische Musikrepertoire der Klassik und Anton Zimmermann. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Ed. Helmut Loos, Eberhard Möller. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2004, zv. 9, s. 1-26.
- Die Musikkultur in der Slowakei (1760 – 1830) – typische und spezifische Zeichen. In: *Glazbene kulture na Jadranu u razdoblju klasicizma*. Ed. Vjera Katalinič, Stanislav Tuksar. Zagreb : Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, zv. 10, s. 121-131.
- Kresánkovo videnie histórie a jeho žiaci. In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 1-2, s. 64-69.
- Niekoľko poznámok o slovenskej historickej muzikologickej spisbe (fakty-smerovanie-znaky-očakávania). In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 4, s. 552-559.
- Repertoárové kontakty Slovenska so strednou Európou v zrkadle hudobných zbierok klasicizmu. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 330-335.
- Anton Zimmermann und Österreich. In: *Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag*. Ed. Ingrid Fuchs. Tutzing : Hans Schneider Verlag, 2006, s. 57-70.
- Európsky klasicizmus a Anton Zimmermann – ku genéze zimmermannovského bádania a poznania. In: *Slovenská hudba*, roč. 33, 2007, č. 3-4, s. 369-379.
- Die Musikklassik in der Slowakei. In: *Slowakische Musik*, Slovenský hudobný fond, 1981, č. 3, s. 10, 1982, č. 1, s. 7-9.
- F. X. Brixi a dobová hudobná kultúra Slovenska. In: *Hudobný život*, roč. 16, 1984, č. 15, s. 8.
- Ignorované hodnoty našej hudobnej histórie. In: *Národná osveta, Príloha Etuda*, roč. 5, 1995, č. 1, s. 6-7.
- O európskych kontextoch slovenskej hudobnej kultúry klasicizmu. In: *Magazín Slovensko*, roč. 21, 1997, č. 3, s. 48-50.

Hudobná kultúra na Slovensku

- Hudobný profil Spišskej Kapitulky v období vrcholného klasicizmu. In: *Slovenská hudba*, roč. 15, 1971, č. 8, s. 312-318.

- Príspevok k hudobnej histórii západného Slovenska. In: Zborník Slovenského národného múzea, História 20. Ed. Belo Polla. Bratislava : Osveta, 1980, s. 281-301.
- Odraz hudobného života Bratislavy obdobia klasicizmu v Preßburger Zeitung. In: Musicologica Slovaca VIII. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Veda SAV, 1982, s. 59-87.
- Hudba a hudobníci Považia v období prechodu od baroka ku klasicizmu. In: Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 14. Ed. Katarína Horváthová. Bratislava : Mestský dom kultúry a osvet, 1987, s. 79-85.
- Hudobný klasicizmus na Slovensku. In: Muzikologické bilancie IV. Ed. František Matúš. Prešov : Univerzita P. J. Šafárika, 1988, s. 104-106.
- Hudobná kultúra na západnom Slovensku v 18. storočí. In: P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská literatúra a jazyk 18. storočia. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992, s. 118-125.
- Špecifiká hudobného repertoáru Spiša v období klasicizmu. In: Musicologica Slovaca et Europaea XIX. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO, 1994, s. 109-121.
- Hudobná kultúra Rožňavy v zrkadle dobových dokumentov. In: Kniha '93 – 94. Martin : Matica slovenská, 1996, s. 232-237.
- Znaky hudobnej kultúry južného Spiša v období klasicizmu. In: Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul, 2010, s. 211-221.
- Z hudobnej minulosti Prešova. In: Hudobný život, roč. 10, 1978, č. 20, s. 3.
- K hudobnej histórii Bratislavy. In: Hudobný život, roč. 10, 1978, č. 21, s. 8; č. 22, s. 8.
- K hudobnej histórii Trnavy v období klasicizmu. In: Hudobný život, roč. 12, 1980, č. 24, s. 1.
- Hudba a hudobníci na Záhorí. In: Hudobný život, roč. 13, 1981, č. 12, s. 8.
- Pozoruhodné dokumenty k hudobnej histórii Nitry. In: Hudobný život, roč. 15, 1983, č. 13, s. 8.
- K hudobnej kultúre Liptova. In: Hudobný život, roč. 15, 1983, č. 16, s. 8.
- Niekoľko faktov k hudobným dejinám východného Slovenska. In: Hudobný život, roč. 16, 1984, č. 8, s. 8.
- Hudobný život a tvorba v Rožňave. In: Hudobný život, roč. 19, 1987, č. 7, s. 8.
- Hudba v Banskej Štiavnici. In: Hudobný život, roč. 19, 1987, č. 9, s. 8.
- Bratislava a hudobný klasicizmus. In: Hudobný život, roč. 20, 1988, č. 5, s. 10.
- Orava v kontexte hudobnej kultúry Slovenska (v 18. storočí a na začiatku 19. storočia). In: Hudobný život, roč. 22, 1990, č. 18, s. 8.
- Hudobná kultúra klasicizmu na Slovensku I., II., III. In: Hudobný život, roč. 23, 1991, č. 7, s. 5; č. 8, s. 6; č. 9, s. 5.
- Hudobný miestopis Slovenska v období klasicizmu I. In: Národná osвета, Príloha Etuda, roč. 5, 1995, č. 3, s. 3-4.
- Hudobný miestopis Slovenska v období klasicizmu II. In: Národná osвета, Príloha Etuda, roč. 5, 1995, č. 4, s. 7-8.
- Hudobný miestopis Slovenska v období klasicizmu III. In: Národná osвета, Príloha Etuda, roč. 6, 1996, č. 1, s. 7-8.
- Hudobný miestopis Slovenska v období klasicizmu IV. In: Národná osвета, Príloha Etuda, roč. 6, 1996, č. 2, s. 11-12.
- Hudobný miestopis Slovenska v období klasicizmu V. In: Národná osвета, Príloha Etuda, roč. 6, 1996, č. 3, s. 7-8.
- Hudobný miestopis Slovenska v období klasicizmu VI. In: Národná osвета, Príloha Etuda, roč. 6, 1996, č. 4, s. 17-18.
- Historické centrá hudby na východnom Slovensku. In: Národná osвета, Príloha Etuda, roč. 7, 1997, č. 1, s. 7-8.

Historické centrý hudby na Spiši. In: Národný osveta, Príloha Etuda, roč. 7, 1997, č. 2, s. 13-14.
Historické centrý hudby stredného Slovenska. In: Národný osveta, Príloha Etuda, 7, 1997, č. 3, s. 7-8.

Historické centrý hudby na západnom Slovensku. In: Národný osveta, Príloha Etuda, 7, 1997, č. 4, s. 12-13.

Hudobné mecenstvo

Odras hudobného života Bratislavy v Pressburger Zeitung na prelome 18. a 19. storočia. In: Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 3. Ed. Stanislav Bachleda a Katarína Horváthová. Bratislava : Mestský dom kultúry a osvety, 1976, s. 119-125.

Hudobná kultúra reholí na Slovensku. In: Dejiny a kultúra rehoľných komunít na Slovensku. Ed. Jozef Šimončíč. Trnava : Trnavská univerzita, 1994, s. 97-108.

K niektorým aspektom vývoja sakrálny hudby rímskokatolíckej cirkvi na sklonku 18. storočia. In: Duchovná hudba v 19. storočí. Ed. Jana Lengová. Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu, 1995, s. 26-31.

Die Musik bei den Pressburger Ursulinen vom Ende 17. bis Anfang 19. Jahrhundert. In: Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentium und Josephinismus. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 1997, s. 213-232.

Die Kirchenmusik und ihre Institutionen in der Musikkultur der Slowakei im 18. Jahrhundert. In: Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Ed. Helmut Loos, Klaus-Peter Koch. Bonn : Edition IME, Studio Verlag, 2002, zv. 7, s. 409-419.

Der Wandel des Mäzenatentums und sein Einfluss auf die Musikkultur der Klassik in Pressburg. In: Deutsche Sprache und Kultur im Raum Pressburg. Ed. Wynfried Kriegleder, Andrea Seidler, Jozef Tancer. Bremen : Edition Lumière, 2002, zv. 4, s. 41-52.

Die Musik bei den Ursulinen in Pressburg, Raab und Ödenburg (Bratislava, Győr, Sopron). In: Deutsche Sprache und Kultur, Literatur und Presse in Westungarn/Burgenland. Ed. Wynfried Kriegleder, Andrea Seidler. Bremen : Edition Lumière, 2004, zv. 11, s. 135-145.

Das Ensemble des Zipser Gespans Stephan Csáky. In: Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa. Ed. Friedhelm Brusniak, Klaus-Peter Koch. Bad Arolser : Studio Verlag, 2004, zv. 10, s. 119-129.

Hudobná kultúra bratislavských palácov aristokratov v druhej polovici 18. storočia. In: Zborník Documenta Pragensia XXVIII., Život pražských paláců. Ed. Václav Ledvinka, Jiří Pešek. Praha : Archiv hlavního města Prahy, Univerzita Karlova v Praze, Scriptorium, 2009, s. 647-657.

Premeny mecenstva hudby na Slovensku v dobe klasicizmu. In: Fenomén mecenášství v hudební kultuře Kabeláč-Ištván. Ed. Jitka Bajgarová. Praha : Nakladatelství Agora, 2010, s. 63-73.

Hudobné tradície Trenčína I., II. Tendencie, rehole, osobnosti. In: Hudobný život, roč. 26, 1994, č. 17, s. 10; č. 18, s. 10.

Výpovedný historický dokument. In: Hudobný život, roč. 27, 1995, č. 16-17, s. 7.

Uršulínky a hudba. In: Katolícke noviny, roč. 121, 1997, č. 11, s. 15.

Hudobníci

František Xaver Zomb (monografia). In: Musicologica Slovaca V. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Veda SAV, 1974, s. 51-193.

Musikrepertoire, ausübende Musiker und Kopisten der Jesuiten- und Piaristenkirche in Trenčín in den Jahren 1733 – 1859. In: Musicologica Slovaca VII. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda SAV, 1978, s. 117-170.

- Heinrich Klein, bratislavský hudobník obdobia klasicizmu. In: Vlastivědný sborník Severní Morava. Ed. Karel Janíček. Šumperk 1984, zv. 48, s. 13-30.
- Heinrich Klein. Príspevok k biografii a tvorbe. In: Hudobný archív 10. Ed. Emanuel Muntág. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 84-130.
- Eudovít Skalník – štýlová charakteristika skladateľa. In: Hudobný archív 11. Ed. Emanuel Muntág. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 7-46.
- Piaristi ako hudobníci – P. Norbert Schreier SchP a Fr. Alojz Schlieszter SchP. In: Slovenská hudba, roč. 19, 1993, č. 3-4, s. 97-405.
- Anton Aschner a hudobná kultúra Kremnice. In: Slovenská hudba, roč. 19, 1993, č. 3-4, s. 406-410.
- Hudobné prostredie rokov mladosti (1853 – 1859). In: J. L. Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry. Ed. Jana Lengová. Bratislava : Nadácia J. L. Bellu, 1993, s. 27-32.
- „Kleinmeisteri“ alebo vedúce skladateľské osobnosti? In: Slovenská hudba, 25, 1999, č. 2-3, s. 304-319.
- Vedúce osobnosti hudobnej kultúry mesta Bratislavy v období klasicizmu. In: Podiel osobností na vývoji profesionálnej hudobnej kultúry. Ed. Ľubomír Chalupka. Bratislava : Stimul, 2007, s. 369-379.
- Komponisten in Pressburg/Bratislava – zu Zeiten der Kindheit und Jugend von J. N. Hummel. In: Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel. Ed. Markéta Štefková. Bratislava : Hummel-Gesellschaft-Weimar Divis, 2009, s. 11-22.
- Joseph Haydn a dobová hudobná kultúra Slovenska. In: Hudobný život, 11, 1979, č. 11, s. 3.
- František Xaver Zomb – vedúca osobnosť košického hudobného života obdobia klasicizmu. In: Hudobný život, roč. 11, 1979, č. 21, s. 8.
- Bratislavské pôsobenie J. M. Spergera. In: Hudobný život, roč. 12, 1980, č. 5, s. 8.
- Jozef Zomb – zabudnutý košický hudobník. In: Hudobný život, roč. 13, 1981, č. 4, s. 7.
- Anton Zimmermann – najvýznamnejší reprezentant hudobnej kultúry klasicizmu na Slovensku. In: Hudobný život, roč. 13, 1981, č. 19, s. 8.
- Obdobie hudobného klasicizmu. J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert. In: Osobnosti európskej hudby. Katalóg k výstave. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1981, s. 59-82.
- Venované Haydnovi. In: Hudobný život, roč. 14, 1982, č. 15, s. 6.
- Heinrich Klein – mnohostranná osobnosť hudobných dejín Bratislavy. In: Hudobný život, roč. 14, 1982, č. 18, s. 8.
- Eudovít Skalník – jeden z kleinmeisterov východného Slovenska. In: Hudobný život, roč. 15, 1983, č. 24, s. 8.
- Prínos Augustína Smehlíka. In: Hudobný život, roč. 17, 1985, č. 13, s. 8.
- Bratislavský rodák Johann Nepomuk Hummel. In: Vlastivedný časopis, roč. 36, 1987, č. 3, s. 130-134.
- Hudobník bratislavského klasicizmu – František Xaver Tost. In: Hudobný život, roč. 22, 1990, č. 16, s. 10-11.
- Výročie skladateľa – Anton Aschner. In: Hudobný život, roč. 25, 1993, č. 19, s. 8.
- Výročie pre rozpomätanie sa – kto bol F. X. Zomb. In: Literárny týždenník, roč. 6, 1993, č. 39, s. 14-15.
- František Xaver Zomb (1779 – 1823). In: Národná osveta, Príloha Etuda, roč. 8, 1998, č. 2, s. 8-9.
- Anton Zimmermann (1741 – 1781). In: Národná osveta, Príloha Etuda, roč. 8, 1998, č. 3, s. 7-9, č. 4, s. 14-16.

- Johann Matthias Sperger (1750 – 1812). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 8, 1998, č. 5, s. 7-8.
- František Xaver Tost (1754 – 1829). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 8, 1998, č. 6, s. 14-16, 9, 1999, č. 1, s. 14-15.
- Franz Paul Rigler (1748 – 1796). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 9, 1999, č. 2, s. 7-9.
- Heinrich Klein (1756 – 1832). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 9, 1999, č. 3, s. 13-15.
- P. Ludovít Skalník, OPraem (1783 – 1848). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 9, 1999, č. 4, s. 15-16.
- Anton Aschner (1732 – 1793). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 9, 1999, č. 6, s. 14-16.
- P. Norbert Schreier SchP (1744 – 1811). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 10, 2000, č. 1, s. 9-10.
- Frater Alojz Schlieszter SchP (1746 – 1823). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 10, 2000, č. 2, s. 9-10.
- Jozef Zomb (1791 – 1850). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 10, 2000, č. 3, s. 9-10.
- P. Gaudentius Dettelbach OFM (1739 – 1818). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 10, 2000, č. 4, s. 14-15, č. 5, s. 9.
- Anton Július Hiray (1770 – 1842). In: *Národná osveta*, Príloha Etuda, roč. 10, 2000, č. 6, s. 12-13.
- Mater Mária Stanislava Seydlová OSU (250 rokov od narodenia skladateľky). In: *Hudobný život*, roč. 34, 2002, č. 7-8, s. 45-47.
- Spoločné jubileum – odlišný historický význam. In: *Hudobný život*, roč. 35, 2003, č. 7-8, s. 48-51.

Hudobná tvorba

- Joseph Haydn a Slovensko. In: *Musicologica Slovaca VIII*. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Veda SAV, 1982, s. 89-144.
- Wolfgang Amadeus Mozart a Slovensko. In: *Musicologica Slovaca – Európske súvislosti slovenskej hudby*. Ed. Ladislav Burlas. Bratislava : Veda SAV, 1990, s. 37-136.
- Haydns Opern in der Slowakei. In: *Joseph Haydn und die Oper seiner Zeit*. Eisenstadt : Universal Edition, 1992, Heft 90, s. 48-56.
- Das heimische Schaffen im Zeitalter der Klassik. In: *Historia musicae Europae centralis*. Ed. Pavol Polák. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO, 1994, s. 87-93.
- Bratislavskí hudobníci v úlohe interpretov-skladateľov (1760 – 1830). In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 263-284.
- Pressburger Interpreten als Komponisten in der 2. Hälfte des 18. Jahrhundert. In: *Bedeutende Interpreten des 18. Jahrhundert*. Ed. Bert Siegmund. Michaelstein : Institut für Aufführungspraxis, 1996, s. 184-189.
- Miera vplyvu skladateľa. In: *Hudobno-historický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I*. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul, 2007, s. 85-97.
- Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.
- Joseph Haydn a Anton Zimmermann – k problému podobností a vplyvu. In: *Slovenská hudba*, roč. 35, 2009, č. 4, s. 346-357.
- Joseph Haydn a Slovensko – miera a formy vplyvu. In: *Händel-Haydn-Mendelssohn a jejich „druhý život“ v českých zemích a na Slovensku v 18. a 19. století*. Ed. Michaela Freemanová, Praha, 2012 (v tlači).

Das Musikschaffen zur Zeit der Klassik auf dem Gebiete der Slowakei. In: Slowakische Musik. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1990, č. 1, s. 12-14.

Tvorba skladateľov na Slovensku v období klasicizmu. In: Národná osveta, Príloha Etuda, roč. 8, 1998, č. 1, s. 8.

Mária Stanislava Seydlová OSU (250 rokov od narodenia skladateľky). In: Katolícke noviny, roč. 117, 2002, č. 43, s. 24.

Recepcia hudby

Die Entwicklung des klassischen Musik-Repertoires in Trenčín. In: Das Haydn-Jahrbuch X. Ed. Stefan Harpner, H. C. Robbins Landon. Eisenstadt : Universal Edition, 1978, s. 90-110.

Hudobný repertoár Slovenska obdobia klasicizmu vo svetle Kresánkovej Sociálnej funkcie hudby. In: Muzikologické bilancie. Ed. Terézia Ursínyová. Bratislava : Zväz slovenských skladateľov, 1986, s. 37-38.

Die frühe Rezeption der Musik W. A. Mozarts in der Slowakei. In: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa – Mozart-Rezeption in Mittel-Osteuropa. Ed. Helmut Loos. Chemnitz : Gudrun Schröder Verlag, 1997, zv. 1, s. 105-111.

Haydn oder Mozart? In: Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag. Ed. Josef Gmeiner. Tutzing : Verlag Hans Schneider, 1999, s. 245-255.

Ku koreňom profesionálnosti. In: Slovenská hudba, roč. 25, 1999, č. 4, s. 414-419.

K problematike vzťahu sakrálnych a profánnych hudobných druhov a foriem doby klasicizmu. In: Duchovná hudba v premenách času. Hudobné druhy a žánre. Ed. Jana Lengová. Prešov : Súzvuk, 2001, s. 11-19.

Spezifika der zeitgenössischen Verwendung des Schaffens Anton Zimmermanns in der Slowakei. In: Musicologica Istitopolitana III. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul, 2004, s. 87-126.

Skladateľské dielo Antona Zimmermanna – nové poznatky a aktuálne formy prezentácie. Medzinárodné sympóziu Ad honorem Jiří Sehnal Nové poznatky ke staré hudbe. (=Acta musicologica 2/2006.) Dostupné na internete: <<http://acta.musicologica.cz/0602s03.html>>

Augsburské hudobné tlače 18. storočia na Slovensku. In: Hudobný život, roč. 13, 1981, č. 16, s. 8.

Wolfgang Amadeus Mozart a Slovensko. In: Hudobný život, roč. 13, 1981, č. 24, s. 1.

Dobová recepcia hudby W. A. Mozarta na Slovensku. In: Hudobný život, roč. 23, 1991, č. 13, s. 5.

Charakter repertoárového záujmu. In: Hudobný život, roč. 36, 2004, č. 7-8, s. 46-50.

Edície

Notové edície

SPERGER, Johann Matthias: Triá č. 1-3. Ed. Darina Múdra. Stará hudba na Slovensku, zv. 5. Bratislava : Opus, 1982, 52 s.

SPERGER, Johann Matthias: Triá č. 4-6. Ed. Darina Múdra. Stará hudba na Slovensku, zv. 7. Bratislava : Opus, 1992, 42 s.

SPERGER, Johann Matthias: Symphonia B dur. Ed. Darina Múdra. Musica Antiqua Slovaca. Bratislava : Hudobný fond, 1993, 59 s.

ZIMMERMANN, Anton: Duetto B dur a F dur. Ed. Darina Múdra. Musica Antiqua Slovaca, Bratislava : Hudobný fond, 1994, 21 s.

DANIK, Ján Ignác: 2 Árie pre spev a orchester F dur a C dur. Ed. Darina Múdra. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1995, 17 s.

- TOST, František Xaver: Nemecké tance. Ed. Darina Múdra. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1995, 17 s.
- HIRAY, Anton Július: 12 ländlerov pre husle. Ed. Darina Múdra. Z pokladov starej slovenskej hudby. Bratislava : Hudobný fond, 1996, 5 s.
- HIRAY, Anton Július: 12 nemeckých tancov pre flautu. Ed. Darina Múdra. Z pokladov starej slovenskej hudby. Bratislava : Hudobný fond, 1996, 4 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Sechs Sonaten für obligates Cembalo und Violine op. 2. Ed. Darina Múdra. Diletto musicale. Doblingers Reihe alter Musik DM 1338. Wien-München : Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), 1997, zv. 1, 50 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Sechs Sonaten für obligates Cembalo und Violine op. 2. Ed. Darina Múdra. Diletto musicale. Doblingers Reihe alter Musik DM 1338. Wien-München : Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), 1998, zv. 2, 27 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Partita F Dur für 2 Oboen, 2 Hörner und Fagott. Erstdruck. Ed. Darina Múdra. Diletto musicale. Doblingers Reihe alter Musik DM 1338. Wien-München : Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), 1999, 12 s.
- KOSSOVITS, Joseph: Serenata. Ed. Darina Múdra. Musica Antiqua Slovaca. Bratislava : Hudobný fond, 2001, 14 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Notturmo-Quartetto. Ed. Darina Múdra. Musica Antiqua Slovaca. Bratislava : Hudobný fond, 2001, 30 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Quartetto in Dis für 2 Violinen, Viola und Violoncello op. 3/1. Ed. Darina Múdra. Diletto musicale. Doblingers Reihe alter Musik DM 1338. Wien-München : Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), 2002, 23 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Trio B. Trio G à Violino, Viola et Violoncello. Ed. Darina Múdra. Musica Antiqua Slovaca. Bratislava : Hudobný fond, 2002, 33 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Cassatio 1 in D per 2 Violini, Viola, 2 Corni, Basso. Ed. Darina Múdra. Musica Antiqua Slovaca. Bratislava : Hudobný fond, 2002, 41 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Cassatio 2 in D per 2 Violini, Viola, 2 Corni, Basso. Ed. Darina Múdra. Musica Antiqua Slovaca. Bratislava : Hudobný fond, 2003, 25 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Quartetto in B für 2 Violinen, Viola und Violoncello op. 3/2. Ed. Darina Múdra. Diletto musicale. Doblingers Reihe alter Musik DM 1338. Wien-München : Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky), 2004, 20 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Symphonia E major. Ed. Darina Múdra. Monumenta musicae slovacae. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, 29 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Sinfonia G-major. Ed. Darina Múdra. Monumenta musicae slovacae. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, 31 s.
- ZIMMERMANN, Anton: Missa pastoralis in D. Ed. Darina Múdra. Monumenta musicae slovacae. Bratislava : Hudobné centrum, 2006, 240. s.
- ZIMMERMANN, Anton: Six Duos op. 1 for two violins. Ed. Darina Múdra. Monumenta musicae slovacae. Bratislava : Hudobné centrum, 2008, 86 s.

Zvukové edície

- ZOMB, František Xaver: Chrámová hudba. Ed. Darina Múdra. Praha : Supraphon, Gramofónový klub, 1971.
- Music of the Classical Period in Slovakia. Ed. Darina Múdra. World premiere recording. Bratislava : Opus, 1986.
- Music from Maria Theresa's Time. Ed. Darina Múdra. Bratislava : Opus, 1991.
- SPERGER, Johann Matthias: Six Trios Ed. Darina Múdra. Artis Musicae Monumenta Slovaca, World premiere recording. Bratislava : Slovak Treasures, 1991.

- ZIMMERMANN, Anton: Six Sonatas for Harpsichord and Violin op. 2. Ed. Darina Múdra. *Artis Musicae Monumenta Slovaca*, World premiere recording. Bratislava : Slovak Treasures, 1991.
- SPERGER, Johann Matthias: Symphonies for Strings C major, F major, B flat major. Ed. Darina Múdra. *Artis Musicae Monumenta Slovaca*. Bratislava : Slovak Treasures, 1992, CD TREC 4-0006.
- ZIMMERMANN, Anton: Cassations in G, D, D. Ed. Darina Múdra. *Artis Musicae Monumenta Slovaca*, World premiere recording. Bratislava : Slovak Treasures, 1992.
- ZIMMERMANN, Anton: Instrumental Concertos. Ed. Darina Múdra. *Artis Musicae Monumenta Slovaca*. Bratislava : Slovak Treasures, 1992.
- TOST, František Xaver: Six Duets. Ed. Darina Múdra. *Artis Musicae Monumenta Slovaca*. Brebbia : Ducale, 1993.
- ZIMMERMANN, Anton: Six Quartets op. 3, Nos. 1-3, Vol. 1. Ed. Darina Múdra. World premiere recording. Brebbia : Ducale, 1995.
- ZIMMERMANN, Anton: Six Quartets op. 3, Nos. 4-6, Vol. 2. Ed. Darina Múdra. World premiere recording. Brebbia : Ducale, 1996.
- Musical Classicism in Bratislava. Ed. Darina Múdra. World premiere recording. Bratislava : Opus, 1996.
- ZIMMERMANN, Anton: Symphonies. Symphonia C-major, Symphonia E-major, Sinfonia G-major. *Musica Aeterna*, Conducted by Peter Zajíček. Ed. Darina Múdra. Bratislava : Music Centre Slovakia, 2005.
- ZIMMERMANN, Anton: Missa pastoralis in D. *Vox Aeterna*, *Musica Aeterna*, Conducted by Peter Zajíček. Ed. Darina Múdra. Bratislava : Music Centre Slovakia, 2006.
- ZIMMERMANN, Anton: Chamber Music, Sonatas-Duos-Trios. Ed. Darina Múdra. Bratislava : Music Centre Slovakia, 2008.

Lexikálne heslá

- MÚDRA, Darina – POŠTOLKA, Milan: Zimmermann (Johann) Anton. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, Second Edition. London : Macmillan Publishers Limited, 2001, zv. 27, s. 835-836.
- Pressburg. In: *Österreichisches Musiklexikon*. Ed. Rudolf Flotzinger. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005, zv. 4, s. 1818-1821.
- Rigler, Franz Xaver (Paul). In: *Österreichisches Musiklexikon*. Ed. Rudolf Flotzinger. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005, zv. 4, s. 1932.
- Rigler, Franz Paul. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher. Kassel etc. : Verlag Bärenreiter, 2005, zv. 14, stĺpec 112.
- Sperger, Johann Matthias. In: *Österreichisches Musiklexikon*. Ed. Rudolf Flotzinger. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006, zv. 5, s. 2259.
- Zimmermann, (Johann) Anton. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Ludwig Finscher. Kassel etc. : Verlag Bärenreiter, 2007, zv. 17, stĺpec 1492-1495.

Hudobnohistorická dokumentácia

- Slovenský katalóg hudobnohistorických prameňov. In: *Museologické sešity III*. Brno : Moravské museum, 1971, s. 133-135.
- Lexikón hudobných pamiatok. In: *Hudobný život*, roč. 5, 1973, č. 5, s. 6.
- Slovenský katalóg hudobnohistorických prameňov. In: *Bulletin Čs. skupiny AIBM č. 1*, Praha : Státní knihovna ČR, 1973, s. 21-22.

- Slovenský katalóg hudobnohistorických prameňov. In: Zborník Slovenského národného múzea. História 14. Ed. Belo Polla. Bratislava : Osveta, 1974, s. 309-318.
- BALLOVÁ, Ľuba – ČÍŽIK, Vladimír – MAČÁK, Ivan – KUCHÁROVÁ, Eva – MÚDRA, Darina – PECIAROVÁ, Mária – ZÁTHURECKÁ, Viera: Zbierky hudobného oddelenia Slovenského národného múzea v Bratislave. Ed. Ivan Mačák. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1975, 172 s.
- Kompletizácia hudobnohistorickej dokumentácie. In: Hudobný život, roč. 9, 1977, č. 22, s. 2.
- Vo svetle najnovších výskumov. In: Hudobný život, roč. 9, 1977, č. 23-24, s. 1, 8.
- Niekoľko poznámok o súčasnom stave a perspektívach hudobnohistorickej dokumentácie v ČSSR. In: Zborník. Sympóziu predstaviteľov hudobnodokumentačných inštitúcií zo socialistických krajín. Ed. Emanuel Muntág. Martin : Matica slovenská, 1978, s. 92-103.
- Sen hudobnej vedy skutočnosťou. In: Hudobný život, roč. 15, 1983, č. 1, s. 8.
- Haydnovské notové materiály obdobia klasicizmu na Slovensku. In: Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 11. Ed. Katarína Horváthová. Bratislava : Mestský dom kultúry a osvety, 1984, s. 54-61.
- RISM – Lexikón prameňov hudby. In: Hudobný život, roč. 16, 1984, č. 22, s. 3.
- Hudobné umenie a archívy SSR. In: Slovenská archivistika, roč. 20, 1985, č. 2, s. 170-178.
- Hudba a archívy SSR. In: Hudobný život, roč. 17, 1985, č. 4, s. 8.
- Hudba a múzeá SSR. In: Hudobný život, roč. 17, 1985, č. 11, s. 8.
- Hudobnohistorická databáza výnimočnej hodnoty. In: Slovenská archivistika, roč. 34, 1999, č. 1, s. 107-120.
- Skladateľské dielo Antona Zimmermanna (1741 – 1781) v archívoch na Slovensku. Ed. Viera Sedláková. In: Hudobný archív 15. Martin : Slovenská národná knižnica, 2005, s. 49-98.

Rôzne

Kvalifikačné práce

- František Xaver Zomb – život a dielo. Diplomová práca. Bratislava : Univerzita J. A. Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 1966, 216 s.
- Hudobný klasicizmus na Slovensku, Kandidátska dizertačná práca. Slovenská akadémia vied, Umenovedný ústav, Bratislava 1979, 241 s.

Recenzie

- Musikethnographische Jahresbibliographie Europas. In: Slovenská hudba, roč. 13, 1969, č. 9-10, s. 381-382.
- Musica viva historica. In: Slovenská hudba, roč. 13, 1969, č. 9-10, s. 382.
- Prínos muzikológov k oslavám L. v. Beethovena. In: Hudobný život, roč. 2, 1970, č. 24, s. 8.
- O prostriedkoch komunikácie hudby. In: Hudobný život, roč. 4, 1972, č. 14, s. 8.
- Rok činnosti AIBM. In: Hudobný život, roč. 4, 1972, č. 15, s. 6-7.
- O práci hudobných knižníc. In: Hudobný život, roč. 4, 1972, č. 22, s. 6.
- Londýnske zasadnutie. In: Hudobný život, roč. 5, 1973, č. 24, s. 8.
- O hudobných dejinách Kremnice. In: Hudobný život, roč. 8, 1976, č. 15, s. 5.
- Hudobný archív II. In: Hudobný život, roč. 10, 1978, č. 14, s. 8.
- S hudbou na prázdniny. In: Večerník, roč. 17, 1972, č. 130, zo dňa 4. júla.

Výstava Joseph Haydn in seiner Zeit. In: Múzeum, roč. 28, 1983, č. 3, s. 64-65.

Šanca pre študentov. In: Hudobný život, roč. 23, 1991, č. 9, s. 2.

Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei. In: Slovenská hudba, roč. 27, 2001, č. 4, s. 580-582, ISSN 1335-2458.

Práce v rukopise

Augsburské hudobné tlače na Slovensku.

Klasicizmus. In: Notová antológia k Dejinám hudby na Slovensku.

Pamiatky hudobnej povahy v múzeách na Slovensku.

Dejiny Hudobného oddelenia Slovenského národného múzea v rokoch 1965 – 1985.

Prehľad činnosti Slovenského katalógu hudobnohistorických prameňov (v rokoch 1965 – 1985).

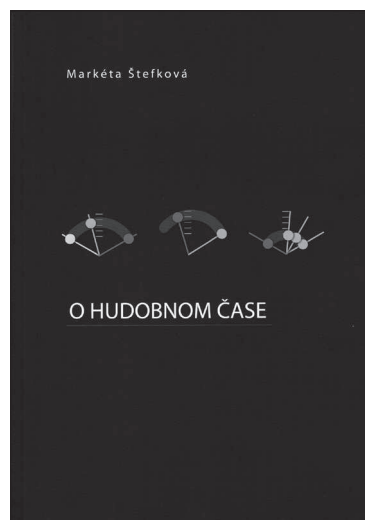
Eva Veselovská

Markéta Štefková: O hudobnom čase

Bratislava : Divis Slovakia s. r. o. – Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, 155 s. ISBN 978-80-89454-06-8

Keď sa nám dostala do rúk ďalšia práca z pera Markéty Štefkovej, uvedomili sme si, že nielen vonkajší dizajn obálok, ale najmä vnútorný obsah tlmočiaci spôsob uvažovania autorky, spája jej tretí z monografických titulov *O hudobnom čase* s predchádzajúcimi zväzkami – prostredníctvom hudobnej analýzy sa rozmanitým spôsobom približuje k vystihnutiu zapísanej a znejúcej hudby. Ak najprv išlo o „hľadanie zmyslu“ skúmaných diel (*Na ceste k zmyslu: štúdie k hudobnej analýze*, 2007), neskôr sa tento ušľachtilý bádateľský cieľ stal súčasťou subdisciplíny interpretácie (*Teória hudobnej interpretácie*, 2011) ako vrcholnej úrovne teoretického prieniku k hudbe. V rámci svojho uvažovania si tu už Štefková vyčleňovala tie vrstvy, ktoré jej mali pomôcť postihnúť hudobný čas ako ontologický rozmer existencie hudby na úrovni špecifického umenia. V retrospektívnom pohľade na publikované tri autorkine knihy je zrejмый jednotný metodologický rukopis – hudobná teória sa tu vymaňuje z pozície prostej „technickej“ disciplíny, ktorej ambíciou je pomenovať vhodnými termínmi štrukturálne celky, „rozobrať“ ich na súčiastky a izolované poznatky spájať. Hudobná analýza sa v najnovšej knihe znovu stavia ako kľúčový prostriedok k odhaľovaniu nových vrstiev zmyslu hudby, hudobného diela ako výsledku skladateľskej a dobovej intencie, schopná sa funkčne obohacovať hudobno-estetickými i hudobno-filozofickými pohľadmi. Zároveň Štefková chápe analýzu – už od svojej prvej knihy – ako dôstojnú oporu a službu hudobno-interpretáčnej praxi, čo organicky súvisí s jej pedagogickým postavením na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU, lebo teoretici i výkonní umelci sa svojím spôsobom, analogicky i komplementárne vyslovujú k hudobnému dielu ako výzve k zmysluplnej interpretácii jeho procesuality.

Autorka potvrdzuje svoje pozitíva – dobrú rozhľadenosť v relevantnej literatúre, vhodné



postavenú dramaturgiu textu i kvalitné muzikantské „nasadenie“ pri konkrétnych kontaktoch s vybranými dielami. Vzhľadom na svoj študijný pobyt v Nemecku sa zámerne germanocentricky opiera o autority, ktorých myšlienky sú jej od počiatku sympatické: H. H. Eggebrecht, H. Danuser, T. W. Adorno, resp. dvojica J. Uhde – R. Wielandová, ku ktorým pripája aj H. Schenkera. Hudobný čas, resp. čas hudby v introdukcii svojho textu adoruje prostriedkami eggebrechtovskej hermeneutiky, anotuje náročné filozoficko-estetické pozadie Adornových úvah smerujúce k hudbe ako prieniku „myslenia a hrania“, prihovára sa za jednotu hudobného času a priestoru. Príznačné je chápanie času ako dôležitého východiska tektonickej, teda procesualnej analýzy, ktorého jadrom je harmonická tonalita. V tomto zmysle oceňujem Štefkovej poukaz v úvode na teóriu štruktúry klasickej harmónie predčasne zosnulého Miroslava Filipa, jeho formuláciu harmónie ako protirečivej sústavy vertikálnej a horizontálnej stránky, pri-

čom prvotnou je horizontálna, teda vzťahová, kde do pomeru medzi akordmi vstupuje v špecifickom mikroharmonickom priestore časová dimenzia. Spomínaný germanocentrický výber inšpirácií poznačuje aj iné selektívne postupy čitateľné v práci – pozornosť by si zaslúžilo vymedzenie hudobného času z hľadiska hudobnej psychológie, resp. prieniku psychológie a estetiky, na dôležitosť ktorého pred vyše 100 rokmi poukázal priekopníckym spôsobom Otakar Zich, česká muzikológia sa napokon k problematike „chronometrickej regulácie“ vyslovila v rade ďalších prác (pars pro toto spomeniem *Tektoniku* Karla Janečka, ale aj estetické štúdie Jaroslava Zicha skúmajúce časovú podstatu hudobnej interpretácie, či dva zaujímavé tematické zborníky interdisciplinárneho charakteru), inšpiratívne sú aj štúdie poľskej muzikológie (J. Chomiński, M. Tomaszewski), ako aj klasický vzťah E. Kurth – B. V. Asafjev pod egidou dynamikkej koncepcie hudobnej formy. Hudobný čas má síce ontologicky generálnu platnosť, ale spôsob jeho využitia sa vyvíjal v historickej následnosti, ako aj v určitej konkrétnej vnútornej dištinktivnosti – ako ju v príslušnej kapitole svojej *Tektoniky* predstavuje náš Jozef Kresánek.

Ďalšou vrstvou Štefkovej selektivity je výber príkladov, viazaných len prostriedkami harmonickej tonality. Preto aj pri analýze 1. prelúdia J. S. Bacha využila metódu H. Schenkera (mimochodom, ako aj autorka uvádza, R. Scruton kritizuje Schenkerovu „Schichten-teorie“ oprávnene!). Myslím si, že namiesto Schumannových skladieb by si rozsiahlejšiu pozornosť zaslúžili skladby L. v. Beethovena. Dôkazom je Štefkovej užitočný poukaz na predposlednú časť *Sonáty B dur*, op. 106, kde skladateľ dokumentuje svoju nesporne novátorskú stratégiu narábania s hudobným časom v rozmanitých variantoch. Hoci vývoj hudby v 20. storočí je sprevádzaný prevratnými zmenami v organizácii času, Štefková nesiahla k reflexii takých „udalostí“, ako je webernovský typ koncentrácie, aleatorická metóda, Stockhausenova „momentová forma“, Xenakisov „stojaci zvuk“ či koncepcia „mimimal music“. To by znamenalo vyžadovať od pisateľky komplexnosť, jej právom však bolo vybrať si príklady. Potešilo ma, že svoj text korunuje vytríbeným pohľadom na tvor-

bu Leoša Janáčka, ktorý v podstate tiež patrí už do 20. storočia. Štefkovej štúdie k fenoménu „Janáček“ poznám a vysoko oceňujem jej evidenciu etnomuzikologickej vrstvy inšpirácie (napríklad práce Hany Urbancovej), vrstvy, bez ktorej nemožno Janáčkovu hudbu pochopiť. Pri analýze a interpretácii *Zápisníka zmizelého* autorka naplno prejavuje svoju teoreticko-exegetickú invenciu a erudíciu.

Podobne ako v predchádzajúcich publikáciách, aj tu funguje prepojenie všeobecnejšie formulovaných problémov zviazaných s „chronometrickou reguláciou hudobného materiálu“ s konkrétnymi analytickými exkurzmi. Od spomínanej pocty veľkým zjavom nemeckej muzikológie, ako aj európskej filozofie (H. Bergson) sa prechádza k potrebnému rozlíšeniu objektívneho a subjektívneho času (teda astronómického a hudobného), ďalej k vymedzeniu kontrastu ako kľúčového základu procesuálneho charakteru hudobnej formy. Tu sa Štefková inšpirovala nesporne zaujímavými myšlienkami z habilitačnej prednášky kolegu z Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU, skladateľa Jevgenija Iršaja. Neobišla ani systematicko-historicky dôležité rozlíšenie tanečného a deklamačného typu segmentácie hudobného času (podľa klasickej nemeckej muzikológie melogenického a logogenického princípu, či u Kresánka princípu aditívneho a proporčného), a v súvislosti s konštatovaním záslužného orientovania jej teoretických formulácií k živej interpretačnej praxi sa obracia aj k okruhom súvisiacim s tempom ako závažnej realizačnej dispozície znejúcej hudby (napríklad rešpektovanie originálnych metronomických údajov, poňatie rubát, princíp vnútornej tempovej jednoty). Je to nevyhnutná kapitola, veď postihnutie tempa v hudbe ako špecifického napätia medzi objektívnym a subjektívnym časom sa viaže na vnútornú muzikalitu každého, kto siahne k hudbe a hudobným dielam.

Markéta Štefková nanovo poukázala, do akej miery sa teória hudobnej analýzy môže prezentovať ako „vzrušujúca“ disciplína, lebo v súvislosti s prieskumom hudobného času je inšpiratívne dotýkať sa podstatných vlastností hudby ako usporiadaného a komunikatívneho organizmu.

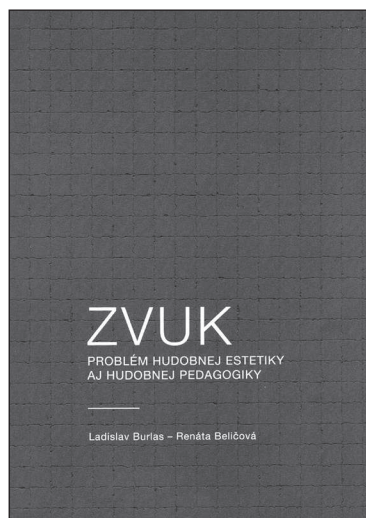
Lubomír Chalupka

Ladislav Burlas – Renáta Beličová: *Zvuk – problém hudobnej estetiky aj hudobnej pedagogiky*

Žilina : EDIS, vydavateľstvo Žilinskej univerzity v Žiline, 2012, 142 s. ISBN 978-80-554-0613-8

Recenzovaná kniha *Zvuk – problém hudobnej estetiky aj hudobnej pedagogiky* je dielom dvoch autorov, ktorí patria medzi výrazné osobnosti slovenskej hudobnovednej a vysokoškolskej hudobnopedagogickej scény – Ladislava Burlasa a Renáty Beličovej. Publikácia je určená predovšetkým študentom hudby, ako aj pedagógom pôsobiacim na rôznych stupňoch (nielen) hudobného školstva, ale aj ďalším profesionálnym i neprofesionálnym záujemcom o problematiku hudobnej estetiky a hudobnej pedagogiky. Charakter knihy je do veľkej miery predurčený tým, že publikácia vznikala počas viacerých rokov ako výsledok vzájomných rozhovorov autorov. V spoločných diskusiách sa snažili pomenovať súčasný stav niektorých oblastí hudobného života na Slovensku na základe aktuálnych estetických konceptov. Kniha je rozdelená do troch častí: 1. *Aktuálnosť zvuku v hudobnej estetike*, ktorá tvorí akési východisko k nasledujúcim častiam – 2. *Aktuálnosť hudobnej pedagogiky* a 3. *O improvizácii*. Publikáciu netvorí jednoliaty text, ale množstvo kratších kapitol a podkapitol, pričom kontinuita výkladu mohla byť v niektorých prípadoch plynulejšia. Tým, že texty vznikali dlhoročne, sa niektoré myšlienky na viacerých miestach opakujú.

V úvode prvej časti *Aktuálnosť zvuku v hudobnej estetike* pripomína Renáta Beličová dlhodobo diskutovaný problém podstaty hudby, respektíve definície hudby. Poukazuje na to, že z povahy hudby samotnej vyplýva nemožnosť stanovenia jedinej všeobecne platnej definície hudby, a teda aj „hudobnosti“. Každý pokus o definíciu sa vzťahuje vždy len na určité užšie alebo širšie spektrum hudby a vyjadruje len jedno z viacerých možných ponímaní fenoménu hudby. Ešte v nedávnej



minulosti vznikali stále nové a nové pokusy o vytvorenie jedine platnej definície hudby. Ako však autorka výstižne poznamenáva, keď sa celá spoločnosť ocitla v tzv. dobe postmodernity – ktorej podstatou je všeobecná pluralita – môže byť snaha o vytvorenie všeobecne platnej definície hudby jedine snahou utopickou. V súčasnom svete totiž neexistuje len jedna pravda o akejkoľvek veci, ale právd je niekoľko, ba niekedy až príliš mnoho...

V podkapitole „Koexistencia“ predznamenáva už Beličová vyústenie knihy do textov, ktoré sa venujú hudobnej pedagogike. Tu sa zameriava najmä na problematiku štýlu. Na príklade baroka poukazuje na to, že pri vyučovaní často dochádza k oklieštenému charakterizovaniu jednotlivých štýlov. Upozorňuje na príliš schematické vysvetľovanie štýlových znakov; stáva sa totiž, že sa za znaky celého barokového štýlu označujú také znaky, ktoré sú v skutočnosti len znakmi určitého

umeleckého prúdu. Vo vyučovaní teda chýba súhrn štýlových charakteristík určitého obdobia v celom spektre. Tento problém, ako je všeobecne známe, vyvrcholil v 20. storočí, keď „inakosť rôznych hudobných poetík začala byť skutočne nápadná a teoreticky značne iritujúca“ (s. 19). V súvislosti so stupňovaním zámernej koexistencie rozmanitosti v hudbe od 19. storočia používa Beličová zaujímavý termín „zrýchľovanie umeleckého času“. Má na mysli rýchle nástupy jednotlivých smerov, fúzie medzi nimi, súčasnú existenciu viacerých smerov. Napriek divergentnosti vývoja hudby v 20. storočí, keď sa hovorí často o opakoch, popieraní predchádzajúceho, vidí Beličová istý dôkaz nadväznosti hudobného vývoja v tom, že aj túto hudbu môžeme hudobnovedne pomenúvať v podstate rovnakým slovníkom ako predchádzajúcu hudbu. Za centrálny bod všetkých rozmanitých smerov moderny považuje autorka skutočnosť, že hudba sa snaží podávať správu o stave doby. Hudba má teda komunikovať. K tomu uvádza Beličová viaceré výroky Pierra Schaeffera, podľa ktorých je základnou požiadavkou jeho hudby sluchová skúsenosť (v kontexte jeho tvorby to môže na prvý pohľad pôsobiť celkom nečakane...), pri ktorej je práve komunikácia hudobných štruktúr medzi skladateľom a recipientom zásadnou. Beličová v nadväznosti na ďalšie odkazy Schaeffera poukazuje aj na zmenu požiadaviek na poslucháča: začalo sa od neho vyžadovať sústredené načúvanie hudbe ako zámerná estetická činnosť. Pri tom je dôležité, aby recipient vedome odložil doposiaľ osvojené hodnotiace vzorce, aby bol schopný bez predsudkov prijať sluchový vnem avantgardy. Modernisti teda začali klásť nové nároky na poslucháča – aby hľadal význam počutej hudby.

Beličová sa v tejto časti knihy zaoberá aj problémom postmodernity v hudbe. V úvode jej uvažovania mi chýbalo určité vymedzenie pojmu postmoderna, v akom zmysle ho bude autorka používať, keďže ten zatiaľ stíha podobný osud ako definíciu hudby – nejednoznačnosť. Beličová v nadväznosti na Habermasove výroky rozvádza úvahu o „profanácii“ hudby v postmoderne. Na rozdiel od modernistov, postmodernisti už nemajú jednoznačnú po-

žiadavku originality ako znaku kvality umeleckého diela. Tvrdí, že postmoderna „hudbu zbavila povinnosti výpovede, postavila ju na roveň zvukom prostredia a vytrhla ju z priestoru umenia“ (s. 27). Aj keď s mnohým súhlasím, považujem za málo zdôraznené, že oslobodenie hudby od povinnosti výpovede je len jednou z možností postmoderného vyjadrovania sa hudbou. Pretože práve v postmoderne viaceré skladateľské koncepty kladli naopak veľký dôraz na komunikatívnosť hudby a jej výpovednú hodnotu, pozri napríklad len Beriov prepracovaný obraz chaotického a nezmyselného sveta v *Sinfonii* alebo mnohé skladby Arva Pärta skomponované v štýle tinnabuli, ktorých hĺbka výpovede o rôznych stavoch ľudskej duše je nepopierateľná.

V závere svojich úvah o postmoderne apeluje Beličová na „stály boj hudobnej vedy s aktuálnosťou“. Pojmy moderna a postmoderna považuje v hudbe za málo reflektované, zatiaľ čo v iných humanitných vedných disciplínach, ako napríklad vo filozofii, sú tieto fenomény oveľa lepšie spracované a definované. Aktualnosť, respektíve neaktualnosť hudobnej vedy autorka považuje za odraz „nevyhnutného rozporu v samej jej podstate, nevyriešeného rozporu medzi potrebou adekvátneho teoretického t. j. verbálneho pomenovania hudobných fenoménov a faktom, že ich zmysel sa naplňa významovým bohatstvom prameniacim v ich ne-pojmovosti. Ide o zásadnú odlišnosť, semiotickú neporovnateľnosť hudobnej reči a jednoznačnej určenosti jej teoretického pojmového výkladu“ (s. 29).

Autorka má teda požiadavku aktualizácie hudobnej estetiky, ktorá by sa mala zaoberať oveľa širším spektrom hudobnej produkcie než len „tradičným európskym konceptom autorského hudobného diela“. Hudobných estetikov vyzýva k reflexii všetkého, čo vzniká, teda aj konceptov otvorených umeleckých diel, grafických partitúr, konceptov hudby nášho okolia a pod. Aj keď sú tieto prúdy už vyše polstoročia staré, podľa Beličovej je ich reflexia stále nedostatočná. Jedno z možných riešení vidí v tzv. recepčnom prístupe k interpretácii diela, ktorý podľa Hansa Roberta Jaussa „neodmieta jej objektivistické aspekty, ale výsledky štrukturálnej analýzy diela

verifikuje na základe poznania historickej premenlivosti jeho recepcie. Tento rys recepcnej estetiky sa významne premietol aj do formulovania recepcnej hudobnej estetiky“ (s. 36). (Beličová sa problematike recepcnej hudobnej estetiky podrobne venuje vo svojich dvoch monografiách *Recepcná hudobná estetika – introdukcia* a *Recepcná hudobná estetika – teória*, ktoré vydal Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre roku 2002 a 2003.)

Beličová navrhuje, aby sa teda základná kategória muzikologických skúmaní naďalej neoznačovala ako hudba, ale ako tzv. „auditívny objekt“, pričom nie je ozrejmene, či tento termín pochádza od autorky samotnej alebo od iného muzikológa. Auditívny objekt zahŕňa zvukové materiály najrôznejšej povahy, a zároveň široké spektrum prijímania týchto zvukových materiálov recipientom od počúvania ako zvukovej kulisy po sústredené počúvanie s porozumením.

Okrem požiadavky aktualizácie hudobnej estetiky hovorí Beličová aj o rovnakej potrebe v oblasti hudobnej pedagogiky, a to na všetkých úrovniach. Upozorňuje, že hudobná pedagogika sa takmer výhradne orientuje na hudbu ako umenie a ignoruje hudbu dneška v celej jej komplexnosti. V tomto kontexte bol pre mňa prekvapujúci autorkin názor, že sa hudobná pedagogika bežne „nevníma [...] ako samozrejmalá a legitímna súčasť hudobnej kultúry, ale považuje sa za platformu, ktorá je hudobnej kultúre akoby nadradená. Predpokladá sa, že hudobná pedagogika v skutočnosti hudobnú kultúru určuje, že ju vlastne riadi tým, ako plánovane programuje hudobno-kultúrny svet vo svojom rámci“ (s. 40). Nemyslím si, že by väčšina ľudí mala tento názor. Hudobná pedagogika stojí totiž na konci viacfázového procesu: ako prvá (takmer) vždy existuje hudobná prax, čo potvrdzujú celé dejiny hudby a ich teoretická reflexia. Z praxe sú následne abstrahované určité poznatky, ktoré sú väčšinou sformulované do určitej teórie až s väčším či menším odstupom času. Až následne si pedagóg hudby tieto teórie osvojuje a môže ich ďalej podávať svojim študentom. Hudobná pedagogika teda nemôže byť nadra-

dená hudobnej kultúre, ale je len jednou z jej súčastí.

Jadro druhej časti knihy *Aktuálnosť hudobnej pedagogiky* tvoria prednášky z umeleckej didaktiky, ktoré prof. Burlas prezentoval pri vyučovaní na VŠMU v 90. rokoch 20. storočia. To, že sú tieto poznámky ešte stále aktuálne, hovorí podľa Beličovej o konzervatívnosti prostredia na Slovensku. Burlas uvádza stručný súhrn trendov hudobnej pedagogiky. Za najdôležitejšie považuje orientáciu na hudobné dielo, výchovu k počúvaniu hudby, didaktickú interpretáciu hudby, činnostnú hudobnú výchovu, rôzne esteticky orientované a integratívne smery v hudobnej pedagogike, skúsenostné usmerňovanie, orientáciu na žiaka. Podľa oboch autorov je dôležité nastaviť správne metódy a ciele, ktoré sú iné vo všeobecnej hudobnej pedagogike a v profesionálnej hudobnej pedagogike. Tieto metódy a ciele sa zároveň s časom vyvíjajú a menia. Ako dôvod potreby zmeny v oblasti všeobecnej hudobnej pedagogiky sa uvádza fakt, že ešte v nedávnych dobách hralo veľkú úlohu domáce muzicírovanie, čím sa oveľa viac rozvíjala hudobnosť ľudí než je tomu dnes, keď je väčšina už len prijímateľmi hudby, a to z najrôznejších, často málo kvalitných zdrojov.

Burlas ďalej prináša rekapituláciu niektorých známych vyučovacích zásad a princípov, napríklad význam názornosti – v prípade hudby teda pozorného počúvania, utváranie priaznivej atmosféry medzi pedagógom a žiakom, spájanie a striedanie činností, samostatná aktivita žiaka, rôznorodé, avšak primerané podnecovanie ku kreativite žiaka a pod. Autor uvádza aj historický prehľad systémov hudobného vzdelávania, ktoré zovšeobecnene povedané smerovalo od zamerania sa najmä na techniku hry na nástroji v 18. storočí čoraz viac k psychologickým, fyziologickým a emocionálnym aspektom hudobnej pedagogiky.

Beličová vyzýva pedagógov k väčšiemu využívaniu „hry so zvukom“, ktorá sa podľa jej názoru uplatňuje výhradne na elementárnom stupni. Beličová síce celkom presne nedefinuje, čo všetko zahrnuje pojem „hra so zvukom“, ale je zrejme, že ju chápe ako určitú zábavnú, hravú funkciu hudby. Nemôžem však celkom súhlasiť s tým, že by sa akási forma hry so

zvukom nepestovala aj na vysokoškolskom stupni hudobného vzdelávania. Pre mnohých skladateľov – (nielen) študentov – je práve hra so zvukom základom ich kompozičnej práce. Túto rovinu významu hry so zvukom v knihe aj autorka sama spomína, avšak jej uplatňovanie v realite považuje za veľmi zriedkavé. V súčasnosti však existuje viacero platforiem na stredoškolskom aj vysokoškolskom stupni hudobného vzdelávania, kde sa praktiky hry so zvukom v tomto zmysle využívajú a majú k nim prístup rovnako skladatelia, ako aj inštrumentalisti. Radosť z hry so zvukom môže pociťovať aj interpret – (nielen) študent – pri hľadaní adekvátneho zvuku konkrétneho miesta interpretovanej skladby, aj keď táto forma určitej hudobnej „zábavy“ vedie k profesionálnym hudobným cieľom a uvažovanie o hre so zvukom v zmysle profesionálnych cieľov nebolo Beličovej zámerom.

V tejto časti knihy sa uvádzajú aj ďalšie významné poznatky týkajúce sa umeleckej pedagogiky a didaktiky. Burls spomína viacero modelov hudobného vývoja dieťaťa, napríklad modely Jeana Piageta, Kurta W. Fischera či špirálovú teóriu hudobného vývoja Keitha Swanwicka a June Tillmanovej. Ďalej sa formulujú názory na podstatu muzikality, nadania a talentu. Spomína sa aj Ecov koncept otvoreného umeleckého diela, ktorý je v hudbe nazeraný z pohľadu kompozičnej a interpretačnej otvorenosti. Na základe toho obaja autori vyzývajú k hľadaniu viacerých možných a správnych alternatív, či už sa to týka kompozičných konceptov, interpretačného stvárnenia jedného umeleckého diela viacerými interpretmi alebo slovnej reflexie hudby.

Nakoľko je hudobné dielo základom hudobnej didaktiky, vracajú sa autori knihy opäťovne aj v tejto stati k problematike hudobného diela. Pojem hudobné dielo sa tu chápe jednak ako samotný proces vzniku diela, jednak ako jeho následná osamostatnená existencia nezávislá od skladateľa. Autori si kladú otázky, aké hudobné tvary je možné považovať za hudobné dielo, či aj iné, než zapísané. Skúmanie hudobného diela zahŕňa otázky jeho vzniku, vnútornú hudobnú štruktúru, problematiku štýlu, a to všetko sa následne

prejaví v akte interpretácie hudobného diela. Takisto sa uvádza stručný historický prierez zmien vo vnímaní hudobného diela, ako aj základné parametre, ktoré by malo hudobné dielo spĺňať. Autori spomínajú aj úlohu hudobnej analýzy v pedagogickom procese, ktorá je dôležitá na všetkých stupňoch, pretože vedie k hlbšiemu poznaniu diela.

Autori sa venujú tiež zásadám individuálnej práce so žiakom, ktorého treba viesť najmä k samostatnosti, aby sa naučil sám hľadať riešenia. Kniha sa dotýka aj problematiky zvládania trémy, dôležitosti uvedomelého dýchania pri hraní či prípravy žiaka na vystúpenie. Ponúka napríklad tip, ako pripraviť žiaka na možné rušivé elementy, ktoré sa pri jeho verejnom vystúpení môžu v sále vyskytnúť: žiak má občas cvičiť tak, že má mať pri svojej hre na nástroji zapnutý magnetofón, ktorý má fungovať ako sprostredkovateľ rušivých zvukov. Burls pridáva aj na užitočné rady Yehudiho Mehunina pre tréning fyzického tela, napríklad cvičenia na zvládnutie správneho postoja pri držaní nástroja alebo možnosti predchádzania ochoreniam z hry.

V tretej časti knihy *O improvizácii* načrtávajú autori prehľad zastúpenia rôznych foriem improvizácie v hudbe v jej historickom priereze. V podstate hudobný vývoj smeroval od väčšej miery zastúpenia improvizácie (napríklad generálbas), cez maximálnu fixáciu všetkých pokynov v notovom texte (napríklad partitúry G. Mahlera), opäť k väčšej miere improvizácie (aleatorika, grafické partitúry). Burls uvádza niektoré dôvody, prečo sa improvizácia postupne z oblasti tzv. vážnej hudby vytrácala: v 19. storočí virtuózov (napríklad Franza Liszta) vysoko oceňovali aj za ich improvizčné umenie. To sa však neskôr stalo manierou, čím došlo k zníženiu umeleckej kvality improvizácie. Ďalším dôvodom bol aj vznik súborov a orchestrov, v ktorých bolo potrebné znásobiť jeden hlas viacerými hráčmi, čo si, samozrejme, vyžadovalo jednoznačné pokyny fixované v notách, aby celok pôsobil jednoliato. Pritom zohrala nemalú úlohu aj rola dirigenta, ktorý má viesť množstvo hráčov k jednote hudobného predvedenia. V súvislosti s improvizáciou upozorňuje Beličová na problém inštitucionálne školených

a neškolených hudobníkov. Zvykne sa totiž často tvrdiť, že medzi neškolenými hudobníkmi sa často vyskytujú nadanejší improvizátori než medzi školenými hudobníkmi. Podľa Beličovej ide ale o to, že základom každej improvizácie sú predsa len určité pravidlá, a rozdiel je v tom, ako ich ktorý hudobník získava. Neškolený tieto pravidlá nadobúda tréningom, pričom zväčša používa jednoduché zaužívané pravidlá a konvenčné postupy.

Recenzovaná publikácia, aj keď je pomerne útla, má ambíciu zahrnúť široké spektrum hudobnej problematiky týkajúcej sa najmä hudobnej estetiky a hudobnej pedagogiky. V závislosti od skúmaných oblastí majú niektoré state viac filozofický, úvahový charakter, iné sú, naopak, vecnejšie. Publikácia je akýmsi zhrnutím mnohých problematik, ktorými by sa mala najmä hudobná pedago-

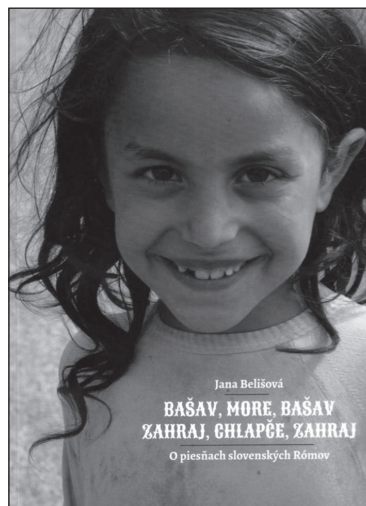
gika zaoberať. Skôr než o autorský výskum a prínos nových myšlienok pisateľov knihy ide teda o všeobecnejší náhľad a generálne pomenovanie problémov hudobnej pedagogiky aj hudobnej estetiky. Čitateľ si tak môže uvedomiť a zrekapitulovať, čím všetkým sa tieto dve oblasti hudby zaoberajú. Škoda len, že viaceré problémy ostali iba v rovine konštatovania, bez návrhov konkrétnych riešení. Kniha je každopádne podnetnou publikáciou, a to najmä v zmysle určitého „vhladu“ do problematiky hudobnej estetiky a pedagogiky. Obsahuje dostatok podnetov, o ktorých môže čitateľ ďalej uvažovať, a nie zriedka sú uvedené aj zaujímavé zdroje, po ktorých sa dá ďalej siahnuť so zámerom prehĺbiť si vedomosti v oblasti určitej problematiky.

Jana Lindtnerová

Jana Belišová: Bašav, more, bašav. Zahraj, chlapče, zahraj : O piesňach slovenských Rómov

Bratislava : Žudro v spolupráci s Ústavom hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2012, 231 s. ISBN 978-80-970748-1-4

Tradičné rómske piesne a hudba tvoria súčasť spoločného, regionálne diferencovaného európskeho kultúrneho dedičstva. Z tohto hľadiska sú predmetom osobitnej pozornosti vo väčšine regiónov, kde patria k jednej z významných zložiek nielen domácej hudobnej kultúry, ale aj minoritnej hudobnokultúrnej tradície. Najmä v tomto druhom význame v súčasnosti rómske piesne a hudba vstupujú do rôznych sociálno-kultúrnych kontextov aj umelecko-estetických programov, ktoré prispievajú k vytváraniu dialógu medzi majoritnou spoločnosťou a minoritou. V tomto dialógu zohrávajú dôležitú sprostredkujúcu úlohu odborníci-špecialisti – etnológovia a etnomuzikológovia, ktorí na jednej strane pomáhajú dokumentovať tradičný piesňový repertoár Rómom samotným, na druhej strane poskytujú majoritnej spoločnosti poznatky o minoritnej kultúre, ktoré môžu prispievať k prelamovaniu bariér medzi nimi.



Na Slovensku sa hudobnej, a najmä piesňovej tradícii Rómov venuje dlhodobo Jana Belišová – spočiatku na pôde občianske-

ho združenia Žudro, ktoré založila a vedie, a od roku 2010 v Oddelení etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy SAV. Počas uplynulých dvoch desaťročí paralelne uskutočňovala viaceré formy výskumu a výstupov do praxe, ktoré sa vzájomne účelne dopĺňali: od terénnej dokumentácie (chápanej v komplementarite etnologických, antropologických a etnomuzikologických východísk) cez založenie dokumentačného zbierkového fondu rómskych piesní, publikovanie materiálových prác a vedeckých štúdií až po úspešné pokusy začleniť rómske piesne a hudbu spolu s jej nositeľmi do širších hudobnožánrových a spoločensko-kultúrnych väzieb (spolupráca s Jozefom Luptákom, s hudobným festivalom Pohoda, organizovanie polyžánrových koncertov, workshopov a pod.). Tým jej práca nadobudla vzácnu komplexný charakter, ktorý je prínosom tak pre rómsku komunitu, ako pre majoritnú spoločnosť. Významná je aj jej spolupráca s filmovým režisérom Markom Šulíkom na umeleckých dokumentoch z rómskeho prostredia, ktoré získali rad domácich aj medzinárodných ocenení.

Východiskovou bázou aj ťažiskom práce Jany Belišovej však ostáva terénny výskum, ktorý realizovala za posledné vyše dve desaťročia v niekoľkých časových rezoch. To jej umožnilo sledovať vývinové premeny v štruktúre repertoáru, v štýlových a prednesových znakoch aj v širších sociálno-kultúrnych kontextoch života piesní v rómskych osadách, prevažne na východnom a strednom Slovensku. Terénna dokumentácia a priame kontakty s rómskymi spevákmi a hudobníkmi boli základom viacerých jej publikácií, ktoré stoja na rozhraní vedeckých materiálových prác a aplikačno-popularizujúcich edícií. Po sérii materiálových vydání, ktoré zahŕňujú zborníky s prílohami, notové edície, resp. piesňové zbierky aj samostatné zvukové vydania (*Phurikane gíla. Starodávne rómske piesne*, 2002; *Hoj na nej na. Phurikane gíla 2. Tanečné rómske piesne*, 2006; *Odi kaľi mačička. Čierna mačička. Rómske piesne pre deti*, 2007; *Neve gíla. Nové rómske piesne*, 2010), pripravila syntetizujúcu prácu, ktorá sumarizuje výsledky jej doterajšej činnosti v podobe vedeckej monografie. Ak materiálové vydania

tvoria dôležitú súčasť hudobnej literatúry pre odbornú aj širšiu verejnosť, vedecká syntéza poskytuje v koncentrovanej podobe obraz najnovšieho stavu poznania tradičnej piesňovej kultúry slovenských Rómov – je určená jednak pre tých, ktorí majú záujem nadviazať na doterajšie výsledky domáceho výskumu, jednak pre hudobných romistov v zahraničí, ktorí nevyhnutne potrebujú pre svoju prácu širší kontext poznatkov, presahujúci územne ohraničený materiál, ktorému sa prednostne venujú.

Monografia Jany Belišovej *Bašav, more, bašav. Zahraj, chlapče, zahraj : O piesňach slovenských Rómov* (2012) je výsledkom dlhoročného, systematicky rozvíjaného záujmu najmä o problematiku rómskych piesní – záujmu nielen úzko odborného, ale aj ľudského, v ktorom sa stretáva empatia poslucháča s nadhľadom etnomuzikológa a etnológa. Vypracovala si pritom svoj vlastný prístup k terénnej dokumentácii, ktorý spočíva v kombinácii zvukového, obrazového a literárneho média v interdisciplinárne zostavenom pracovnom tíme. Tento prístup nepochybne obohatil aj proces poznávania, pričom zároveň zodpovedá výskumným modelom kultúrnej a sociálnej antropológie, ktoré sú preferované v súčasnosti.

Autorka sa v monografii zamerala najmä na priblíženie skrytej podoby rómskych piesní v intímnom prostredí rómskych rodín a menších rómskych komunit. Najdôležitejším zdrojom informácií boli jej vlastné terénne výskumy, ktoré uskutočnila vo vyše 70 rómskych lokalitách prevažne na východnom a strednom Slovensku v rokoch 1988 – 2012. V niekoľkých lokalitách realizovala aj opakované výskumy. Autorka sa v monografii venuje histórii a súčasnosti bádania rómskych piesní na Slovensku v kontexte analogických výskumov v strednej Európe a na Balkáne, metodológii výskumu, hudbe Rómov ako zaumestnaniu, ako prejavu etnickej a kultúrnej identity i ako prostriedku kooperácie, integrácie a inklúzie. Jadro práce je sústredené na vlastnú piesňovú kultúru Rómov v kontexte spevných príležitostí, nositeľov tradície s poukazom na význam jednotlivcov pre udržanie a šírenie piesňovej tradície, a napokon

základnej typológii piesňového materiálu. Monografia je doplnená piesňovou prílohou (výber 122 piesní), fotografiami z výskumov, súpisom interpretov a lokalít.

Typológia piesňového repertoáru slovenských Rómov približuje aktuálny stav stratifikácie piesňového materiálu. Do veľkej miery sa opiera o repertoárové členenie z pohľadu Rómov samotných. Využitie ich vlastnej terminológie pomáha preniknúť do rozlišovania jednotlivých repertoárových vrstiev z pozície Rómov. Repertoárová typológia si však bude v budúcnosti vyžadovať detailnejšie spracovanie z pohľadu etnomuzikológa, spojené s hľadaním adekvátnych klasifikačných kritérií. Dynamické zmeny v tomto repertoári – ako upozorňuje aj autorka – zabrahujú konštrukcii stabilných klasifikačných systémov a presuny medzi jednotlivými kategóriami a vrstvami piesní sú prirodzenou súčasťou ich vnímania z pohľadu nositeľov samotných. Etnomuzikologické kritériá majú však svoje limity v málo rozpracovanej hudobnoštýlovej analýze a poetike textov rómskych piesní, nehovoriac o jazykovom porozumení. Porovnávacie štúdium rómskych piesní z ďalších regiónov strednej Európy a Balkánu by mohlo prispieť k hľadaniu adekvátnych prístupov aj k analýze materiálu z územia Slovenska. Pri tomto hľadaní bude kľúčové, či si autorka zvolí za východisko široko chápané kontextové väzby piesní, alebo hudobnú štruktúru piesní, či znaky v poetike textov.

Jana Belišová sa v priebehu vyše dvadsaťročnej práce vyprofilovala na odborníčku na piesňovú kultúru Rómov na Slovensku, u nás zatiaľ jedínú. Zaplnila tým biele miesto v oblasti, ktorá má v iných krajinách inštitucionálne zabezpečený výskum už niekoľko desaťročí – v tomto výskume sa v zahraničí etabloval celý rad významných osobností hudobnej romistiky (Svanibor Pettan, Iréne Kertész-Wilkinson, Katalin Kovalcsik, Ursula Hemetek, Eva Davidová, Zuzana Jurková a d.). Prácu J. Belišovej charakterizuje prienik etnologického, antropologického a etnomuzikologického aspektu, ktorý prispôsobila svojmu naturelu a vlastným predstavám. V centre jej záujmu stojí na jednej strane pieseň a hudba Rómov, ktoré vníma nielen ako prejav etnicko-kultúrnej identity, ale aj ako prostriedok integrovania do majoritnej spoločnosti. Na druhej strane sleduje sociálny rozmer života Rómov v osadách, ktorý vníma nielen ako etnologička, ale aj ako dlhoročná pracovníčka s praxou z práce v oblasti tretieho sektora. Svoj zámer prispieť k dokumentácii piesňovej kultúry Rómov v jej vývinovej, žánrovej a štýlovej diferenciacii a sprostredkovať širšej verejnosti vzácny, donedávna málo známy materiál a jeho reflexiu sa autorka v syntetizujúcej monografii podarilo úspešne naplniť.

Hana Urbancová

Príspevok je výstupom operačného programu Výskum a vývoj pre projekt Európske dimenzie umeleckej kultúry Slovenska (ITMS: 26240120035).

Hudobné inštitúcie na Slovensku: vznik – vývoj – poslanie – perspektívy – medzinárodné kontexty. Bratislava, 24. októbra 2012

Hudobné múzeum Slovenského národného múzea usporiadalo dňa 24. októbra 2012 konferenciu s názvom *Hudobné inštitúcie na Slovensku: vznik – vývoj – poslanie – perspektívy – medzinárodné kontexty*. Podujatie sa uskutočnilo vo Výstavnom pavilóne Podhradia SNM, pričom bolo realizované v spolupráci so Slovenskou muzikologickou asociáciou a s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR. Tematicky sa konferencia zamerala na fenomén hudobných inštitúcií pôsobiacich na území Slovenska. Počas jedného dňa si účastníci mohli vypočuť 18 referátov pracovníkov viacerých inštitúcií. Podujatie otvorila príhovorom PhDr. Gabriela Podušelová, odborná námestníčka GR SNM, a PhDr. Edita Bugalová, PhD., riaditeľka hudobného múzea SNM. Na úvod Edita Bugalová prezentovala historický prierez formovania hudobných inštitúcií v rokoch 1918 – 1989 z aspektu štátnopolitického vývinu.

Referáty boli zaradené do troch tematických okruhov. Prvý okruh sa zamerával na históriu a vývin hudobných inštitúcií. Jana Lengová priblížila pôsobenie bratislavského Cirkevného hudobného spolku a jeho členov v období *biedermeieru* v kontexte utvárania dobového repertoáru. Anton Viskup prezentoval históriu Slovenskej filharmónie, ako aj pôsobenie hudobného telesa doma a v zahraničí. Juraj Ruttkay ozrejmil činnosť vybraných subjektov severozápadného Slovenska v rámci dejinno-kultúrnych súvislostí. Referát Olgy Smetanovej poukázal na aktivity a smerovanie Hudobného centra s vyzdvihnutím jeho organizačnej a publikačnej činnosti. Zuzana Martináková predstavila súkromnú Hudobnú a umeleckú akadémiu Jána Albrechta v Banskej Štiavnici. Matúš Jakabčic priblížil históriu a činnosť Hudobného fondu. Sylvia Urdová prezentovala zbierkové fondy Hudobného múzea SNM. Imrich Šimig predostrel aktivity

Literárneho a hudobného múzea v Banskej Bystrici z obdobia rokov 1969 – 2009 ako špecializovaného organizačného útvaru Štátnej vedeckej knižnice. Ingrid Guzmická predstavila aktivity Hudobného átria ŠVK.

Referáty druhého tematického celku sa zaoberali činnosťou a zhodnotením aktivít pracovísk hudobných inštitúcií. Eva Veselovská prezentovala výsledky doterajších výskumov stredovekej hudobnej kultúry Historického oddelenia Ústavu hudobnej vedy SAV, ako aj jeho kooperáciu s ďalšími domácimi a zahraničnými pedagogickými a vedeckými pracoviskami. Poukázala na sprístupnenie bádania formou notových edícií, analytických prác a internetových databáz. Tomáš Boroš predstavil hudobné relácie Slovenského rozhlasu v kontexte ich vývoja. Alena Čierna vo svojom referáte priblížila aktivity a technické vybavenie Experimentálneho štúdia Slovenského rozhlasu v Bratislave, ako aj elektroakustickú tvorbu. Anna Kucianová prezentovala výsledky pôsobenia a aktivity slovenskej národnej skupiny IAML.

Záverečný tematický okruh bol venovaný fenoménu jednotlivcov, ktorí svojou dlhoročnou činnosťou významnou mierou prispeli k rozvoju inštitúcií. Referát Martiny Božekovej o činnosti Ladislava Galku počas jeho pôsobenia v Matici slovenskej síce nebol prezentovaný, ale je sprístupnený v konferenčnom zborníku. Ľubomír Chalupka priblížil dlhoročnú pedagogickú a vedeckú činnosť Jozefa Kresánka na Katedre hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK. Zlatica Kendrová predstavila pedagogickú a skladateľskú činnosť Michala Vileca počas jeho pôsobenia na Štátnom konzervatóriu v Bratislave. Marta Hulková priblížila pôsobenie Dariny Múdrej ako pracovníčky dvoch inštitúcií – Ústavu hudobnej vedy SAV a Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty UK.

Na záver konferencie prebehla diskusia, ktorá poukázala na nevyhnutnosť vzájomnej kooperácie inštitúcií. Účastníci konferencie nadobudli cenné informácie o vývoji a aktivitách hudobných inštitúcií pôsobiacich na území Slovenska. Konferencia naplnila pôvodné očakávania usporiadateľov a vo viacerých ohľadoch bola prínosná. Sprístupnila informácie o etablovaní sa a formovaní hudobných inštitúcií v priebehu hektického 20. storočia. V jednotlivých referátoch sa

preukázal aj priamy vplyv formovania inštitúcií na základe historického kontextu ich vývinu podliehajúceho sčasti vonkajšiemu vplyvu štátnopolitického vývoja so zmenami právnych systémov. Zborník z konferencie je dostupný v elektronickej podobe na internete: www.snm.sk/swift_data/source/hudobne_muzeum/pdf_dokumenty/Hudobne_institucie_2012_komplet.pdf

Andrej Čepec

Hudba – výskum – kontexty. Regionálna muzikologická konferencia, Jelšava, 29. novembra 2012

Tradícia regionálnych muzikologických konferencií na Gemeri mala svoje pokračovanie tentoraz v Jelšave, v zrekonštruovaných priestoroch Osvetového centra vyšehradskej kultúry. Okrem Ústavu hudobnej vedy SAV bola spoluorganizátorom podujatia regionálna nezisková organizácia Quirinius, ktorá už desať rokov organizuje hudobné festivaly v Revúcej a jej okolí.

Kľúčovými organizátormi boli hudobná historička Jana Lengová a mladý muzikológ a organista Andrej Štafura, ktorí sa usilovali spojiť v rámci tejto akcie propagáciu výsledkov výskumu hudobnej kultúry regiónu s atraktívnym koncertným podujatím. Muzikologická konferencia bola venovaná 100. výročiu narodenia Františka Zagibu (20. 10. 1912, Rožňava – 12. 8. 1977, Viedeň), jedného zo zakladateľov modernej slovenskej muzikológie. V duchu tejto témy sa niesol aj úvodný referát *Príspevok Františka Zagibu k výskumu slovenskej ľudovej piesne* od Hany Urbancovej. V ňom okrem iného pripomenula, že František Zagiba stál pri zrode Hudobnovedného ústavu Slovenskej akadémie vied a umení, pričom od roku 1943 bol jeho prvým riaditeľom (Slovenská akadémia vied a umení z obdobia vojnového Slovenského štátu bola predchodkyňou dnešnej Slovenskej akadémie vied, založenej v roku 1953). Táto inštitúcia predznamenalala vznik neskoršieho Ústavu hudobnej vedy SAV. Prínos Františka Zagibu pre slovenskú muzikológiu dodnes nie

je docenený, na čom sa podpísalo aj vynútené ukončenie jeho vedeckej kariéry na Slovensku po roku 1948 a málo zdokumentované pôsobenie tejto osobnosti v ďalších rokoch, už ako profesora Viedenskej univerzity. Hana Urbancová analyzovala vo svojom príspevku staršie Zagibove štúdie zo 40. rokov 20. storočia, venované slovenskej ľudovej piesni. Hoci ide o príspevky rôznorodého zamerania (regionálna piesňová monografia, syntetizujúci pohľad na slovenskú ľudovú pieseň ovplyvnený štrukturalizmom, lingvisticky zameraná štúdia o vzťahu melodiky piesne a reči), vytvárajú hodnotnú myšlienkovú bázu pre odbornú etnomuzikologickú reflexiu slovenského ľudového spevu. Tú o niekoľko rokov neskôr jedinečným spôsobom, aj keď z odlišných metodologických východísk, sformuloval Jozef Kresánek vo svojej práci *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*.

Eva Veselovská vo svojom príspevku *Stredoveké hudobné pramene Gemera a Malohontu* informovala o zachovaných fragmentoch stredovekých kódexov zo spomínaných regiónov. Svoju pozornosť zamerala na novoidentifikované zlomky antifonárov z knižnice kaštieľa v Betliari a z Historickej knižnice biskupstva v Rožňave. Vzhľadom na bohatú kultúrnu minulosť tohto regiónu, ktorú dosvedčujú aj architektonické pamiatky, sú zachované zlomky dokladajúce ostrihomskú liturgickú tradíciu iba veľmi skromným torzom niekdajšej bohatej hudobnej kultúry. Otázku,

či ide o zlomky kódexov, ktoré vznikli v regióne Gemera, nemožno za týchto okolností uspokojivo zodpovedať.

Pozornosť poslucháčov vzbudila ikonografická problematika, ktorou sa zaoberal referát Jany Bartovej. Táto bádatelka sa hudobno-ikonografickým pamiatkam z nášho územia venuje sústredene už dlhšiu dobu a aj tentoraz prispela novými, zaujímavými výsledkami. Jej téma *Ars musica v zobrazení Septem artes liberales v rámci výmalby evanjelického a. v. kostola v Štítniku* vhodne nadviazala na problém nedostatku hudobných prameňov zo starších období, nastolený Evou Veselovskou. Vyobrazenie siedmich slobodných umení vo výmalbe kostola evanjelickej cirkvi a. v. v Štítniku je síce v súčasnosti značne poškodené, avšak ars musica sa dá na ňom zreteľne rekonštruovať. Jej vyobrazenie je v istom zmysle originálne a popri všeobecných črtách typických pre západoeurópsku tradíciu výtvarného umenia obsahuje aj netradičné prvky, čo umožňuje ich interpretáciu v kontexte hudobno-kultúrnych špecifik regiónu.

Problematike historických organov v gemerskom regióne sa venovali dva príspevky. V prvom z nich referoval Vladimír Bahýľ z Katedry fyziky, elektrotechniky a aplikovanej mechaniky Drevárskej fakulty TU vo Zvolene o využití dendrochronológie pri datovaní organového pozitívu z už spomínaného kostola evanjelickej cirkvi a. v. v Štítniku a u hudobných nástrojov všeobecne. Dendrochronológia ako špecifická metóda vyhodnocuje obraz letokruhov v dreve a na základe špecifických výpočtov zohľadňujúcich aj vplyvy externých faktorov dokáže so značnou presnosťou stanoviť vek dreva, z ktorého boli príslušné časti nástroja vyrobené. Tým prispieva k overovaniu hypotéz o predpokladanom veku hudobných nástrojov. V druhom referáte *Menzurácia píšťalového fondu historických organov stredného Gemera* sa Andrej Štafura venoval porovnávaniu menzuračných pomerov u píšťal vybraných registrov z organových pozitívov v Mokrej Lúke, Sáse, Chyžnom a Ratkovom Bystrom. Menzurácia organov významne vplyva na ich celkovú zvukovosť a rešpektuje tak zvukový ideál určitého hudobnoštyľového obdobia. Z porovnania menzuračných po-

merov u spomínaných nástrojov a následnej konfrontácie s obdobnou analýzou u vybraných nástrojov iných lokalít vyvodil Štafura určité zovšeobecnenia, týkajúce sa historických zmien a univerzálnych črt menzurácie organov v regióne a na Slovensku od neskorkej renesancie po klasicizmus. Táto metóda môže v budúcnosti napomôcť štyľové datovanie nástrojov. Obidva príspevky poukázali na značný potenciál exaktných pomocných vied a príslušných disciplín systematickej hudobnej vedy pre historickú muzikológiu, aj pre interpretáciu starej hudby.

Interpretačné aspekty hry na klávesových nástrojoch dominovali v dvoch nasledujúcich príspevkoch. Známa slovenská organistka Anna Predmerská-Zúriková sa v referáte *Postrehy interpretky k vybraným gemerským hudobným pamiatkam* venovala dvom zborníkom pre klávesové nástroje z 18. storočia, ktoré majú vzťah ku gemerskému regiónu. Ide o zborník J. A. Šantracha, nájdený v Štítniku, a zborník z Lubeníka. Obsahujú rôznorodý repertoár, nielen z hľadiska rozsahu a charakteru skladieb, ale aj pokiaľ ide o ich štyľový diapazón. Interpret potrebuje pristupovať k týmto pamiatkam s patričným rešpektom a dôvernou znalosťou európskych a regionálnych štylov. Anna Predmerská-Zúriková venovala značnú časť svojho príspevku aj uplatneniu skladieb z týchto pamiatok v súčasnej koncertnej praxi, ktoré zatiaľ nepodáva príliš lichotivý obraz o oživovaní našej vlastnej hudobnej tradície. Iný typ pamiatky bol predmetom referátu Andreja Čepca, ktorý predložil zaujímavú analýzu jednej z rukopisných učebníc klavírnej hry, zachovaných na našom území. O príručke „Anleitung zum Klavierschlagen“, ktorá sa pripisuje Michalovi Godrovi st. a jeho synovi, existujú v odbornej literatúre len všeobecné informácie. Andrej Čepce svojou analýzou potvrdil, že predlohou tohto rukopisu z pozostalosti Michala Godru ml. bolo najskôr vydanie Rieglerovej učebnice klavírnej hry z roku 1798 a priklonil sa k názoru, že rukopis vznikol medzi rokmi 1802 až 1830. Zrejme ho používal Michal Godra st. a po jeho smrti v roku 1815 aj jeho syn, ktorý v praktickej časti doplnil viacero skladieb. Príručka je určená pre elementár-

ny stupeň výučby a okrem toho, že obsahuje dobový repertoár skladieb obľúbených v meštianskom a šľachtickom privátnom prostredí, dokumentuje úroveň pestovania klavírnej hry v regiónoch Uhorska v prvých desaťročiach 19. storočia.

Záverečné príspevky konferencie patri-li duchovnej piesni. Peter Ruščin v referáte *Veľká Fialka – ľudový kancionál 19. storočia* venoval pozornosť nenotovanému katolíckemu spevníku, ktorý od roku 1835 vyšiel vo viacerých vydaniach a hojne sa využíval najmä na teritóriu severného a východného Slovenska. V roku 1864 ho vydali aj v Rožňave, zrejme pre potreby tunajšej diecézy. Obsah tohto výberu duchovných piesní prezrádza väčšiu obľubu starších duchovných piesní a niektorých špecifických žánrov, napríklad vianočných pastorel, než by sa to mohlo javiť na príklade oficiálnych spevníkov prvej polovice 19. storočia a z piesňovej prílohy modlitebnej príručky Ondreja Radlinského. Jana Lengová vo svojom príspevku *Jozef Bahéry a jeho kancionál adventných a vianočných piesní* analyzovala jednu z dvoch publikovaných zbierok duchovných piesní autora, ktorá vyšla pod názvom *Adventné a vianočné piesne* v roku 1894. Jozef Bahéry, významný národný buditeľ a rodák z Muráňa, prežil väčšinu svojho aktívneho života v Pohorelej ako organista a učiteľ. Jeho autorská zbierka, ktorá obsahuje aj organové sprievody k piesňam, odráža kvalitné hudobné vzdelanie pôvodcu, ako aj jeho rozhľad v problematike cirkevnej hudby a gregoriánskeho chorálu. O kvalite jeho vlastných duchovných piesní svedčí aj to, že šesť z nich prevzal Schneider-Trnavský do *Jednotného katolíckeho spevníka*.

Na muzikologickú časť podujatia nadviazal večerný koncert v rímskokatolíckom kostole sv. Petra a Pavla v Jelšave, ktorý bol súčasťou hudobného festivalu *Revúcke adventné koncerty* s niekoľkoročnou tradíciou. V podaní súboru Solamente naturali a spoluúčinkujúcich vokalistov Miroslavy Trávníčkovej (soprán), Angeliky Zajícovej (mezzosoprán),

Davide Maggioniho (tenor) a Matúša Trávníčka (bas) zaznel výber cirkevných skladieb W. A. Mozarta a Pavla Neumüllera. Z dnešného pohľadu je popularita týchto autorov neporovnateľná, avšak dielo P. Neumüllera, ktorý zastával na prelome 18. a 19. storočia funkciu regenschoriho biskupského chrámu v Rožňave, do kontextu tematiky konferencie vhodne zapadalo. Na druhej strane Mozartova cirkevná hudba predstavuje z dnešného pohľadu referenčnú hodnotu dobovej produkcie tohto žánru. Samozrejme, myšlienka postaviť spomínaných dvoch súčasníkov a protagonistov hudby príbuzného štýlu vedľa seba v podobe dvojautorského koncertu je určite výzvou, najmä z hľadiska dramaturgie. Z viacerých možností si súbor Miloša Valenta zvolil najoptimálnejší variant – nepostavil týchto dvoch autorov vedľa seba v konkurenčnej pozícii, ale ich diela spolu vytvorili zmysluplnú, podľa možnosti pestrú mozaiku prezentujúcu širšie spektrum štýlových platforiem v rámci hudby vymedzeného obdobia a žánru. Klasickým prípadom bola kvázi-renesančná polyfonická sadzba úvodnej skladby koncertu, nie príliš známej Mozartovej antifóny *Cibavit est* KV 22 v stile antico, či inštrumentálna cirkevná hudba Mozarta (cirkevné sonáty, krátke organové skladby), ktorá tvorila vhodný doplnok k prevažujúcim vokálno-ansámblovým číslam na podklade obligátneho cirkevného tria od obidvoch autorov. Z pohľadu znalcov boli zaujímavé fakticky neznáme ukážky z cyklu *Vesperae in C* a dve árie pre soprán, alt a bas *Ave regina coelorum* Pavla Neumüllera, reprezentujúce solídnu úroveň dobovej regionálnej tvorby. Interpretácia súboru Solamente naturali bola vitálna, už tradične účinne zvýrazňovala kontrast jednotlivých výrazových polôh, takže sa vyhla zvukovej „monotónnosti“, ku ktorej koncepčne priamočiara, konvenčne determinovaná hudba obdobia klasicizmu v úzko vymedzenom komornom cirkevnom žánri môže viesť.

Peter Ruščin

POKYNY PRE AUTOROV

Časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z hudobnej histórie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. Redakcia predkladá štúdie na posúdenie jednému lektorovi, v prípade interdisciplinárneho zameralia príspevku podľa zváženia dvom lektorom. O prijatí štúdie na publikovanie rozhoduje redakcia na základe lektorských posudkov a rozhodnutia redakčnej rady časopisu do troch mesiacov od doručenia príspevku. Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Príspevky prosíme zasielať na adresu redakcie v elektronickej forme v textovom editore Word. Poznámky sa uvádzajú pod čiarou, rozsiahlejšie materiálové prílohy sa pripájajú za príspevok. V prípade vkladania materiálových ukážok priamo do textu štúdie (noty, obrázky, grafy, tabuľky) prosíme zaslať jednu verziu príspevku s vloženými ukážkami, druhú verziu v úprave bez ukážok, s označeným miestom ich vloženia, a ukážky zaslať osobitne. Obrázky prosíme posilať v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzií 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K štúdii je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, tituly, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem STN ISO 690 (*Dokumentácia. Bibliografické odkazy*) a STN ISO 690-2 (*Elektronické dokumenty alebo ich časti*) je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbosené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.

²DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, s. 416-417.

Pozn.: Čísla strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitole v kolektívnej práci:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.