
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 4 (30)

2013

Číslo 2

Bratislava 2013

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 4 (30), 2013, číslo 2

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

IČO: 00586978

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

Zalomenie a tlač: AEPress

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPress a redakcia časopisu

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

OBSAH

Úvodom	185
--------------	-----

Jozef Kresánek (1913 – 1986) a integrujúci model muzikológie

Hana URBANCOVÁ: Interdisciplinárne kontexty Kresánkovej teórie o slovenskej ľudovej piesni	187
Jana LENGOVÁ: Od hudobnej histórie k hudobnej teórii	197
Janka PETŐCZOVÁ: Kritické edície hudobných prameňov (Reflexia problematiky v diele Jozefa Kresánka)	209
Peter RUŠČIN: Hudobná historiografia Jozefa Kresánka	216
Marianna BÁRDIOVÁ: Hudobná muzeológia z pohľadu muzikologického diela Jozefa Kresánka	224
Miriám TIMKOVÁ: Zbierka Karola Plicku ako jeden z prameňov Kresánkovej práce o slovenskej ľudovej piesni	235
Markéta ŠTEFKOVÁ: Kresánkova koncepcia „hudobného myslenia“ a možnosti jej využitia pri reflexii hudby 20. storočia	246
Jana LINDTNEROVÁ: Kresánkov pohľad na hudobný tvar a jeho zobrazovacie schopnosti na príklade Mahlerovej piesne <i>Das irdische Leben</i>	265

Materiály

Andrej ČEPEC: Ludmilla Gižycka-Zamoyska a jej hudobná tvorba	276
Jana BELIŠOVÁ: Pastorácia Rómov a jej vplyv na piesňový repertoár	306

Profily

Katalin Kovalcsik (1954 – 2013) (Jana Belišová)	330
---	-----

Recenzie

Darina Múdra: Anton Zimmermann (1741 – 1781). Thematisches Werkverzeichnis (Ladislav Kačic)	332
Slávka Kopčáková: Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí (Markéta Štefková)	337
Hudební a taneční folklor v ediční praxi (Jana Ambrózová)	340

Správy

Česko-nemecké hudobné vzťahy v minulosti a súčasnosti. 3. webová konferencia s medzinárodnou účasťou, 15. – 30. novembra 2012 (Branko Ladič)	343
Material – Acoustics – Place 2013, 8th International Conference, Zvolen 18. – 20. septembra 2013 (Andrej Štafura)	344
Jozef Kresánek – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry. Medzinárodná muzikologická konferencia, Bratislava, 9. – 11. októbra 2013 (Michal Ščepán)	345

CONTENTS

Preface.....	186
--------------	-----

Jozef Kresánek (1913 – 1986) and Integrating Model of Musicology

Hana URBANCOVÁ: Interdisciplinary Contexts of Kresánek's Theory of the Slovak Folk Song	187
Jana LENGOVÁ: From Music History to Music Theory	197
Janka PETÖCZOVÁ: Critical Editions of Music Sources (Reflection on Theoretical Questions in Jozef Kresánek's Work)	209
Peter RUŠČIN: The Music Historiography of Jozef Kresánek	216
Marianna BÁRDIOVÁ: Music Museology in the Light of Jozef Kresánek's Musicological Work.....	224
Miriám TIMKOVÁ: Karol Plicka's Collection as a Source for Kresánek's Monograph on Slovak Folk Song	235
Markéta ŠTEFKOVÁ: Kresánek's Conception of Musical Thinking and Its Potential Use in Reflection on the Music of the 20th Century	246
Jana LINDTNEROVÁ: Kresánek's View of Musical Form and its Depictive Capacities as Exemplified by Mahler's Song <i>Das irdische Leben</i>	265

Materials

Andrej ČEPEC: Ludmilla Giżycka-Zamoyska and Her Musical Work.....	276
Jana BELIŠOVÁ: Pastoral Work Among Romas and Its Influence on the Song Repertoire	306

Profiles

Katalin Kovalcsik (1954 – 2013) (Jana Belišová).....	330
--	-----

Reviews

Darina Múdra: Anton Zimmermann (1741 – 1781). Thematisches Werkverzeichnis (Ladislav Kačic).....	332
Slávka Kopčáková: Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí (Markéta Štefková)	337
Hudební a taneční folklór v ediční praxi (Jana Ambrózová).....	340

Reports

Czech-German Music Relations in the Past and in the Present. 3 rd Web International Conference, November 15 – 30, 2012, (Branko Ladič)	343
Material – Acoustics – Place 2013, 8 th International Conference, Zvolen, September 18 – 20, 2013, (Andrej Štafura)	344
Jozef Kresánek – Inspiring Personality of the Slovak Music Culture. International Musicological Conference, October 9 – 11, 2013, (Michal Ščepán)	345

ÚVODOM

Druhé tohtoročné číslo časopisu *Musicologica Slovaca* má čiastočne monotematické zameranie. Publikujeme v ňom výber príspevkov, ktoré odznali na seminári konanom dňa 26. júna 2013 v Bratislave pod názvom *Jozef Kresánek (1913 – 1986) a integrujúci model muzikológie*. Seminár usporiadal Ústav hudobnej vedy SAV pri príležitosti 100. výročia narodenia zakladateľskej osobnosti modernej slovenskej muzikológie – prof. PhDr. Jozefa Kresánka, DrSc. (20. december 1913 Čičmany – 14. marec 1986 Bratislava).

Prof. Kresánek úzko spolupracoval s Ústavom hudobnej vedy od jeho založenia roku 1951 v rámci Slovenskej akadémie vied a umení, od roku 1953 v rámci Slovenskej akadémie vied. Patril zároveň medzi jeho prvých riaditeľov (1956 – 1964). Pôsobenie prof. Kresánka v Ústave hudobnej vedy SAV nasmerovalo vedecký program tejto inštitúcie k profilovaniu základného výskumu vo všetkých troch oblastiach muzikológie: hudobnej historiografie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. Svojím vedeckým dielom presadzoval integrovaný model muzikológie, ktorý spočíval v spolupráci a vzájomných presahoch všetkých troch muzikologických disciplín. Seminár sa sústredil na kľúčové aspekty Kresánkovho vedeckého diela, s ohľadom aj na aktuálnosť tohto modelu nielen v súčasnej muzikológii, ale aj vo vzťahu k perspektívam rozvoja našej inštitúcie ako pracoviska základného výskumu.

Hana Urbancová

INTRODUCTION

This year's second issue of *Musicologica Slovaca* is in part monothematic. We are publishing a selection of papers read at a seminar held in Bratislava on 26 June 2013, entitled *Jozef Kresánek (1913 – 1986) and the Integrative Model of Musicology*. The seminar was organised by the Institute of Musicology SAS on the occasion of the 100th anniversary of the birth of Prof. PhDr. Jozef Kresánek, DrSc. (20/12/1913, Čičmany – 14/03/1986, Bratislava), the founding father of modern Slovak musicology.

Prof. Kresánek cooperated closely with the Institute of Musicology from its foundation in 1951 as part of the Slovak Academy of Sciences and Arts, from 1953 the Slovak Academy of Sciences. He was one of its first directors (1956 – 1964). Prof. Kresánek orientated the scholarly programme of the Institute towards a profiling of fundamental research in all three fields of musicology: music historiography, ethnomusicology and systematic musicology. In his own work he promoted an integrated model of musicology, based on collaboration and mutual overlaps in all three musicological disciplines. The seminar focused on the key aspects of Kresánek's musicological work, having regard to the topicality of this model not only in contemporary musicology but also in relation to the prospective development of our institute as a centre of fundamental research.

Hana Urbancová

INTERDISCIPLINÁRNE KONTEXTY KRESÁNKOVEJ TEÓRIE O SLOVENSKEJ ĽUDOVEJ PIESNI

HANA URBANCOVÁ

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

ABSTRACT

Jozef Kresánek's 1951 monograph *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* [The Slovak Folk Song from the Musical Standpoint] (1951, ²1997) is of fundamental significance for Slovak musicology. Here the author summarised the currently existing findings on Slovak folk song and music and re-evaluated them on a modern methodological basis, forming a systematically compact genetico-historical theory. Its foundation is the concept of "folk musical thinking" and its development on the territory of Slovakia. He synthesises insights from a number of scholarly disciplines: musical folkloristics and comparative musicology of the first half of the 20th century, music theory, music historiography, musical sociology, and partly also musical aesthetics and musical psychology. The interdisciplinary context of his research has already incorporated all the attributes of an integrated model of musicology. Jozef Kresánek afterwards applied this model in the entirety of his scholarly work and thus influenced the further evolution of Slovak musicology.

Keywords: Slovak folk song, genetico-historical theory, interdisciplinary context, folk musical thinking, integrative model of musicology

Významné výročie prof. Jozefa Kresánka je príležitosťou nielen na to, aby sme si pripomenuli jeho prínos pre rozvoj viacerých muzikologických disciplín na Slovensku, ktoré svojou vedeckou a pedagogickou prácou formoval. Rovnako užitočné, ale aj inšpiratívne je poukázať na Kresánkov mnohoaspektový a viacvrstvový prístup k hudbe ako zložitej štruktúre s bohatými mimohudobnými väzbami. V jeho muzikologickom diele sa organicky spája šírka disciplinárneho ukotvenia, kontextové uvažovanie a schopnosť nadhľadu a syntézy na jednej strane s hĺbkovým analytickým prienikom do hudobnej štruktúry a záujmom o detail na druhej strane. Na tomto základe sa od začiatku v jeho prácach uplatňovali tendencie k integrujúcemu mysleniu, ktoré neskôr vyústili do monumentálneho vedeckého projektu – knižnej trilógie o hudobnom mys-

lení *Základy hudobného myslenia* (1977), *Tonalita* (1982) a *Tektonika* (1994). Model integrujúceho myslenia o hudbe, ktoré nie je ohraničené rámcom jednej disciplíny či špecializácie, ale ich neustále prelína, premostuje a spája, patrí k výskumným modelom, ktoré v súčasnosti v muzikológii opäť rezonujú, hoci príčina tkvie vo väčšej miere v aktuálnom stave výskumu, izolovaného do množstva subdisciplín a špecializácií, bez vzájomného dialógu a výmeny poznatkov.

Mohlo by sa zdať, že znaky integrujúceho spôsobu myslenia v Kresánkových prácach zo skoršieho obdobia boli len prirodzeným dôsledkom vývinového štádia slovenskej muzikológie, keď sa bádatelia v snahe o zaplnenie bielych miest venovali súčasne viacerým oblastiam výskumu. Ukázalo sa však, že v prípade vedeckého diela prof. Kresánka išlo o základnú, východiskovú bázu, na ktorej sa formoval jeho prístup k výskumu hudby.

Etablovanie etnomuzikológie ako vednej disciplíny na Slovensku sa spája so vznikom monografickej práce, ktorá priniesla originálnu, komplexne uchopenú a na korektných princípoch uvažovanú vybudovanú teóriu o slovenskej ľudovej piesni. Kresánkova monografia *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* (1951)¹ predstavuje prvú významnú prácu tohto autora, ktorá má zároveň zakladateľský význam nielen pre slovenskú etnomuzikológiu, ale v širšom zmysle aj pre slovenskú hudobnú vedu: v domácych podmienkach predstavuje prvé vedecké dielo, ktoré spĺňalo kritériá modernej muzikologickej práce, zasadenej do širšieho európskeho výskumného priestoru. Autor sa v tejto práci vyrovnal s aktuálnymi podnetmi vychádzajúcimi z viacerých vedných disciplín: okrem muzikológie aj z etnológie, kultúrnej histórie, estetiky a vied o umení. Práca má charakter modernej vedeckej syntézy, v ktorej autor sumarizoval výsledky celého dovtedajšieho bádania v oblasti slovenského hudobného folklóru (vrátane zbierkových fondov a publikovaného materiálu) a tieto výsledky prehodnotil na modernej metodologickej báze do podoby systémovo kompaktnej geneticko-historickej teórie slovenskej ľudovej piesne.² Podstatou tejto teórie bola hypotetická (re)konštrukcia genézy a viacerých vývinových fáz ľudového hudobného myslenia na území Slovenska. Čerpala impulzy z viacerých vedných odborov, pričom tieto impulzy autor zhodnotil na báze etnicky a teritoriálne ohraničeného materiálu. Dokázal sa úspešne vyrovnáť s obmedzeniami porovnávacej hudobnej vedy prvej polovice 20. storočia, podobne ako Béla Bartók vo svojej koncepcii tzv. porovnávacej hudobnej folkloristiky.³

Napriek tomu, že výskum ľudovej piesne u nás od prelomu 19. a 20. storočia prebiehal v dvoch líniách, ktoré sa rozvíjali v kontexte dvoch odlišných vedných disciplín – muzikológie (najmä hudobnej teórie) a etnografie, práve vďaka tejto Kresánkovej práci sa výskum hudobného folklóru na Slovensku sformoval na báze muzikológie, hoci so zohľadnením ďalších, najmä etnografických a historických súvislostí.⁴

¹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951.

² ELSCHKEK, Oskár: *Genetické teórie ľudovej hudby a Kresánkova klasifikácia*. In: *Ethnomusicologium*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 11-25.

³ BARTÓK, Béla: *Porovnávací hudobná folkloristika* (1912). In: *Postrehy a názory*. Ed. Oskár Elschkek. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 179-183.

⁴ URBANCOVÁ, Hana: *Ľudová pieseň a disciplinárne kontexty jej štúdia na Slovensku*. In: *Polski Rocznik Muzykologiczny*, zv. 11, 2013. (v tlači)

Vo svojom príspevku sa chcem venovať interdisciplinárnemu zázemiu Kresánkovej priekopníckej práce o slovenskej ľudovej piesni. Tentoraz nebudem brať do úvahy podnety vychádzajúce z vedných disciplín mimo muzikológie, ktorým som čiastočne venovala pozornosť v súvislosti s vplyvom umenovedného štrukturalizmu.⁵ Zameriam sa na zhodnotenie Kresánkovo prístupu k hudobnému folklóru z pohľadu muzikológie a jej viacerých oblastí. Už v tejto práci sa presadili prvky integrujúceho prístupu k výskumu hudby, ktorý neskôr Kresánek uplatnil aj vo svojich ďalších prácach a v širšej koncepcii rozvinul v už spomínanej trilógii o hudobnom myslení. Tento prístup spočíval v prekračovaní hraníc medzi vednými disciplínami/subdisciplínami hudobnej vedy a v ich vzájomných presahoch, ktoré boli však ukotvené na jasne a korektne vymedzenej metodologickej platforme.

Kresánkova práca o slovenskej ľudovej piesni je zameraná na hudobnofolklorný materiál – na ľudovú pieseň jednej etnicko-regionálnej tradície ako súčasti národnej kultúry. V období vzniku tejto práce (t. j. v závere prvej polovice 20. storočia) sa hudobnému folklóru venovala **hudobná folkloristika**, zameraná na štúdium európskych regionálnych kultúr, resp. na štúdium domácej ľudovej hudby, ľudovej hudby vlastného etnika.⁶ V krajinách západnej Európy sa objavili pokusy o celoeurópske syntézy už v medzivojnovom období, hoci sa zakladali vo väčšej miere na konštrukciách s ideologickým pozadím než na korektnom poznaní materiálu a vyváženom pohľade na všetky regionálne kultúry a kultúrne areály. V krajinách stredovýchodnej a východnej Európy bola hudobná folkloristika orientovaná na štúdium ľudových hudobných tradícií v ich živých, aktuálnych formách, a to prevažne v kontexte jednotlivých etnicko-regionálnych kultúr. Z jej výsledkov Kresánek čerpal podnety v dvoch smeroch: jednak z materiálových prác (zbierky, antológie, edície), jednak z odbornej reflexie nakumulovanej v európskej hudobnej folkloristike do polovice 20. storočia.

Vzhľadom na predmet záujmu – slovenskú ľudovú pieseň a hudbu – Kresánek vychádzal v prvom rade z dôkladného štúdia poznatkov domácich autorov, ktorí pôsobili v širokom časovom rozpätí od 30. rokov 19. storočia po súčasnosť, t. j. do polovice 20. storočia. Názory a poznatky týchto autorov kriticky prehodnocoval, pričom zbierky a edície mu slúžili ako dôležitá materiálová opora na demonštrovanie vlastných názorov. Pracoval s najdôležitejšími edíciami slovenských ľudových piesní s celoslovenským, resp. nadregionálnym záberom (*Sborník slovenských národných piesní...* 1870, 1874; *Slovenské spevy* 1880 – 1926, *Slovenské spevanky* 1940 a ď.), so zbierkami s regionálno-lokálnym ukotvením (Ján Geryk, Pavol Socháň, Ladislav Berka, Augustín Deršák, Karol Medvecký, Anton Václavík), žánrovým vymedzením (Karol Medvecký, Teodor Hirner) a repertoárom speváckych osobností (Karol Plicka, vlastná publikovaná zbierka).

Z viac ako storočného obdobia mal k dispozícii jednak štúdie a články týkajúce sa parciálnych tém, jednak prvé práce sumarizujúceho typu. Jednotlivé príspevky sa sústredili na hudobno-textovú štruktúru ľudových piesní (stupnice, formová a rytmicko-metrická stavba, vzťah textu a nápevu), spočiatku prevažne vo vzťahu ku kom-

⁵ URBANCOVÁ, Hana: Doslov. In: KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. [Reprint z roku 1951.] Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997. [nestr.]

⁶ CZEKANOWSKA, Anna: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Bydgoszcz : Pomorze, 1988, s. 43.

pozičnej praxi a k ideí národnej/slovenskej/slovanskej hudby (Ladislav Füreďy, Ján Levoslav Bella, Štefan Fajnor, Ján Kadavý, Ľudovít Reus, Milan Lichard); venovali sa vybraným ľudovým hudobným nástrojom (Ján Krasko, Andrej Polonec) a piesňovým žánrom (Karol Anton Medvecký). Z pohľadu domácich autorov mapovali interetnické vzťahy (Štefan Fajnor, Mikuláš Schneider-Trnavský, Milan Lichard).⁷ Zo začiatku 20. storočia, najmä však z medzivojnového obdobia pochádzajú prvé pokusy o súhrnný a syntetickjší pohľad na slovenský hudobný folklór: z dvadsiatych rokov články *O slovenské písni lidové* (1925) od Otakara Zicha a *Teorie o lidové písni slovenské* (1928) od Dobroslava Orla, ktoré však boli poznačené nedostatočným poznaním materiálu, ďalej rozsiahla štúdia *Príspevky k teorii slovenskej ľudovej piesne* (1934) od Milana Licharda, ktorá s didaktizujúcim zámerom sumarizuje s časovým odstupom takmer dvoch desaťročí pohľady autora na stupnice slovenských ľudových piesní,⁸ a *Priestorová a funkčná povaha slovenskej ľudovej piesne* z roku 1942 od Františka Zagibu.⁹ Všetky uvedené práce poskytli Kresánekovi nielen informačné zázemie, z ktorého mohol vychádzať, ale v niektorých prípadoch aj myšlienkové systémy, s ktorými mohol z hľadiska formovania vlastnej názorovej sústavy polemizovať. Kriticky sa vyrovnával s viacerými, často aj protichodnými ideami, ktoré boli v týchto starších prácach obsiahnuté (prienik tzv. cirkevných stupníc do ľudového spevu, vplyv duchovnej piesne, vplyv hudobného inštrumentára na vokálnu melodiku, otázky interetnických vzťahov a pod.).

Popri domácich sa Kresánek opieral o autorov pochádzajúcich z iných kultúr, prevažne zo susedných krajín, ktorí na Slovensku realizovali vlastný terénny výskum a zhodnocovali ho v odborných prácach, štúdiách, úvahách. O slovenský hudobný folklór sa zaujímali z pozície zberateľov, upravovateľov, pedagógov či vedcov.

Z nich najväčší význam mali preňho rozsiahle rukopisné zbierky slovenských ľudových piesní Bélu Bartóka a Karola Plicku, uložené v Matici slovenskej (dnes Slovenská národná knižnica) v Martine. Na tieto zbierky dokonca osobitne upozorňuje v úvode monografie o slovenskej ľudovej piesni.¹⁰ Paralelne s týmito zbierkami sa Kresánek oboznamoval s názormi obidvoch autorov, publikovanými na Slovensku a v zahraničí, a práve títo autori – každý z inej metodologickej platformy – priniesli do obrazu o slovenskej ľudovej piesni a hudbe novú optiku a zásadný vklad. Vzácnu fonografickú zbierku nahrávok slovenských ľudových piesní, ktorú realizoval Leoš Janáček a jeho spolupracovníci, významné osobnosti moravskej hudobnej folkloristiky (Hynek Bím, Františka Kyselková),¹¹ Kresánek k dispozícii nemal. Súviselo to so skutočnosťou, že

⁷ URBANCOVÁ, Hana: Interetnické vzťahy a ich reflexia v slovenskej hudobnej folkloristike prvej polovice 20. storočia. In: *Recepcia súčasnej európskej hudobnej tvorby v slovenskej hudobnej kultúre 1. polovice 20. storočia*. Ed. Ľubomír Chalupka. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK; Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, 2003, s. 93-116.

⁸ URBANCOVÁ, Hana: Milan Lichard a jeho teória slovenskej ľudovej piesne. In: *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. (=Musicologica Slovaca et Europaea 23.) Ed. Jana Lengová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV; Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 68-116.

⁹ URBANCOVÁ, Hana: *Príspevok Františka Zagibu k výskumu slovenskej ľudovej piesne*. In: *Hudba – výskum – kontexty*. Zborník príspevkov z regionálnej muzikologickej konferencie k 100. výročiu narodenia Františka Zagibu, Jelšava, 29. 11. 2012. (v tlači)

¹⁰ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 6-7.

¹¹ PROCHÁZKOVÁ, Jarmila – URBANCOVÁ, Hana – LUKÁČOVÁ, Alžbeta – UHLÍKOVÁ, Lucie – LECHLEITNER, Gerda – LECHLEITNER, Franz – FÜGNER, Milan – MACH, Václav –

vo svojej práci využíval v oveľa väčšej miere písomné zápisy než zvukové pramene.¹² Príspevky a články Leoša Janáčka týkajúce sa aj slovenskej ľudovej piesne a nástrojovej hudby však poznal. Janáčkovské názory na slovenský hudobný folklór – podobne ako Bartókove a Plickove – boli významnou súčasťou východoeurópskej hudobnej folkloristiky prvej polovice 20. storočia.

Dôležitým prameňom poznatkov boli pre Kresánka autori, ktorí patrili k predstaviteľom formujúcich sa národných výskumných škôl vo východnej Európe: najmä finskej (Ilmari Krohn), poľskej (Oskar Kolberg, Adolf Chybiński), maďarskej (Béla Bartók, Zoltán Kodály), českej a moravskej (Otakar Hostinský, Ludvík Kuba, Leoš Janáček, František Bartoš, Jan Kunc, Josef Černík), ukrajinskej (Filaret Kolessa), ruskej (Peter Panoff), bulharskej (Dobri Christov, Vasil Stoin), chorvátskej (Vinko Žganec, Božidar Širola), srbskej (Vladimir Georgevič) a rumunskej (Emil Riegler). Materiálové edície týchto autorov boli preňho cenným zdrojom hľadania štrukturálnych paralel so slovenskou ľudovou piesňou. Osobitne významné boli predovšetkým práce, ktoré sa venovali otázkam analýzy a klasifikácie ľudových nápevov, spravidla ohraničené repertoárom určitého etnika. Kľúčový význam pre Kresánka mali práce maďarských autorov: *Das ungarische Volkslied* (1925) od Bélu Bartóka a *A magyar népzene* (1943) od Zoltána Kodálya, na ktoré sa často odvoláva. Nielen pre teritoriálnu blízkosť slovenskej a maďarskej ľudovej hudobnej kultúry, ale najmä pre viaceré metodologické podnety a poznatky, ktoré tieto práce prinášajú. Štrukturálny jav viacerých centrálnych tónov, resp. tonálnych kostier v predharmonických piesňových vrstvách mu potvrdili práce bulharských autorov, ktorí na túto myšlienku prišli samostatnou cestou a na domácom piesňovom materiáli, najmä monografia *Techničeskija strojež na bǎlgarskata narodna muzika* (1928) od Dobri Christova. Na tejto idei rozvíjal svoje úvahy o spoločných princípoch stavby nápevov balkánskych a východných Slovanov aj Peter Panoff v práci *Die altslavische Volks- und Kirchenmusik* (1930).

Západoeurópska hudobná folkloristika priniesla v prvej polovici 20. storočia viaceré publikácie teoretického zamerania, týkajúce sa základných problémov formujúceho sa vedného odboru. Kresánek sa oboznámil najmä s nemeckými autormi, ktorí v tomto období publikovali niekoľko prác zásadného významu; hoci všetky publikácie vo svojej monografii priamo necituje, zapojenie názorov týchto autorov do myšlienkového osnova jeho práce potvrdzuje, že bol s nimi dobre oboznámený (John Meier, Hans Naumann, Viktor Geramb, Fritz Metzler). Priamo sa však odvoláva na reprezentatívnu prácu *Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung* (1922, 1924) od Hansa Mersmanna, hoci v súvislosti s touto prácou zároveň upozorňuje na problém teoretického zovšeobecnenia poznatkov, získaných na etnicky ohraničenom materiáli nemeckej ľudovej piesne.¹³ Pri preberaní poznatkov od nemeckých autorov si bol Kresánek vedomý typologických rozdielov medzi piesňovými kultúrami západnej a vý-

ŠKOPÍK, Michal: *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v.v.i., Praha – pracoviště Brno, 2012.

¹² URBANCOVÁ, Hana: Jozef Kresánek ako etnomuzikológ. In: *Jozef Kresánek (1913 – 2013) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie v rámci BHS 2013. Ed. Ľubomír Chalupka. (v tlači)

¹³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 269.

chodnej Európy, a teda aj obmedzených možností aplikácie niektorých poznatkov na náš materiál.

Na druhej strane, pokusy o celoeurópske syntézy, ktoré sa objavili v západoeurópskej hudobnej folkloristike, boli prínosom skôr vďaka zverejnenému materiálu s komparačným využitím, než vďaka poznatkom o hudobnoštýlovej a hudobnokultúrnej charakteristike európskych regiónov. V čase svojho vzniku prinášali o slovenskej ľudovej hudbe a jej umiestnení do širších teritoriálnych a interetnických kontextov len minimum informácií, dokonca bez zohľadnenia tých nemnohých odborných prác, ktoré v danom čase boli záujemcom zo zahraničia k dispozícii v cudzojazyčných vydaniach.¹⁴ Objemná syntéza nemeckého autora Wernera Danckerta *Das europäische Volkslied* (1939) priniesla o slovenskej ľudovej piesni a hudbe (začlenenej do kapitoly s príznačným názvom „Die östlichen Randvölker“) iba krátku stať s poukázaním na nemecko-slovenské a maďarsko-slovenské vzťahy.¹⁵ Na mylné Danckertove interpretácie niektorých hudobnoštruktúrnych javov v slovenskom hudobnom folklóre (podhalanská stupnica ako výsledok vplyvov pochádzajúcich z alpského regiónu) Kresánek pochopiteľne upozorňoval, spolu s výhradami voči uplatnenej komparačnej metodike.¹⁶

Práce autorov európskej hudobnej folkloristiky viedli Kresánka k názorovej konfrontácii pri nevyhnutnom hľadaní špecifických prístupov k analýze slovenských ľudových nápevov a podnietili ho aj ku komparačným sondám. Tie obsahovali už zárodky slavisticky orientovaných štúdií, ale tiež väčší dôraz na význam štúdia interetnických vzťahov slovenského hudobného folklóru, najmä väzieb na susedné kultúry. Ako kľúčové sa mu javili vzťahy slovensko-maďarské, slovensko-poľské, slovensko-moravské a slovensko-ukrajinské. Pre Kresánkov systematický prístup bolo príznačné, že sa neopieral len o komparáciu hudobného materiálu, ale v súvislosti s ním aj o komparáciu teoretických systémov, ktoré boli vypracované v národných školách a slúžili na analýzu a klasifikáciu národných repertoárov.

Porovnávacia hudobná veda prvej polovice 20. storočia, rozvíjaná v niekoľkých inštitucionálnych centrách krajín západnej a stredozápadnej Európy, bola zameraná na výskum mimoeurópskej hudby v porovnávacej perspektíve.¹⁷ Kresánek viaceré práce jej predstaviteľov nielen poznal, ale podnety z nich aj zakomponoval do svojej teórie o slovenskej ľudovej piesni. Priamo odkazuje však len na niektoré z nich. Pri štúdiu archaických hudobnoštýlových vrstiev argumentuje poznatkami z monografie Richarda Wallascheka *Anfänge der Tonkunst* (1903, preklad z angl. verzie *Primitive Music* 1893) – jednej z prvých väčších monografických prác porovnávacej hudobnej vedy.¹⁸ Od Curta Sachsa uvádza najmä lexikografickú prácu o hudobných nástrojoch z roku

¹⁴ Napr. LICHARD, Milan: Slovak Popular Melodies. In: SCOTUS VIATOR (=R. W. Seton-Watson): *Racial Problems in Hungary*. London, 1908, s. 372-382. JURKOVIČ, Dušan – HURBAN, Svetozár – LICHARD, Milan – KOLÍSEK, Alois: *Slovak Peasant Art and Melodies*. London, 1911.

¹⁵ DANCKERT, Werner: *Das europäische Volkslied*. Bonn : H. Bouvier u. Co. Verlag, ²1970, s. 403-406.

¹⁶ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 23, 173-174.

¹⁷ CZEKANOWSKA, Ref. 6, s. 9.

¹⁸ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 24.

1913 a zväzok dejín hudby *Die Musik der Antike* (1928), ktorý mu poskytol historický doklad o existencii jedného kvintakordálneho tonálneho typu.¹⁹ Niektoré tonálne osobitosti podopiera prácami z mimoeurópskej hudby, napríklad poznatkami zo štúdie *Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik* (1910 – 1911) od Ericha Fischera.²⁰ Práce Carla Stumpfa síce priamo necituje, ale s jeho vymedzením melodických štýlov bol oboznámený a na jeho názory sa odvolával.

Pomocou výberu a komparácie hudobných útvarov pochádzajúcich z rôznych hudobných kultúr sveta porovnávala hudobná veda vytvárala klasifikačno-typologické systémy v podobe usporiadania hudobných štruktúr od jednoduchších k zložitejším. Tieto systémy interpretovala ako súčasť evolučných schém, čím sa snažila dospieť k rekonštrukcii genézy a globálneho vývinu hudby. Kresánek nahradil rekonštrukciu vývinu na základe analógií medzi kultúrami rekonštrukciou na základe domáceho materiálu, teda v zúženom etnicko-regionálnom priestore. Nadviazal tým na Bartókovu koncepciu tzv. porovnávacej hudobnej folkloristiky, predstavenú v štúdiu *La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins* (1936), na ktorú sa vo svojej monografii často odvoláva. Bartók v maďarskej ľudovej hudbe rozlíšil dve základné štýlové kategórie, vyčlenené na základe štrukturálnych znakov a interpretované vo vývinovej následnosti: *starý štýl* – *nový štýl*. Tieto štýlové kategórie sa stali aj východiskom interetnického porovnávania.²¹ Kresánek túto koncepciu prevzal a aplikoval na slovenský materiál: podľa nápevov slovenských ľudových piesní identifikoval na základe analýzy tonálnych systémov tzv. *staré piesne* (predharmonické) a *nové piesne* (harmonické). Pri rekonštrukcii dejín slovenskej ľudovej piesne a hudby však veľmi dôsledne rozlišoval dva prístupy, ktoré pomenoval ako „rad vývinový“ (dejiny ako rekonštrukcia na základe hudobnej štruktúry) a „rad chronologický“ (dejiny ako rekonštrukcia na základe historických dokumentov).

Pri hľadaní vhodného prístupu k analýze a klasifikácii nápevov slovenských ľudových piesní Kresánek do veľkej miery ťažil z európskej **hudobnej teórie**. Klasická európska hudobná teória mu poskytovala dôležitý nástroj nielen na uchopenie, ale aj na opis základných parametrov hudobnej štruktúry – najmä základnú terminológiu a základné analytické techniky. Uľahčovala to skutočnosť, že východiskom hudobnej analýzy pre Kresánka nebol zvukový záznam (v etnomuzikológii v zásade ako primárny prameň), ale transkripcia – písomne fixovaný notový zápis ľudovej piesne pomocou klasickej európskej notácie. Hudobnú štruktúru ľudových nápevov Kresánek teda odvodzoval od notového zápisu, ktorý bol preňho primárnym zdrojom informácie.²² Tam, kde mu normatívna hudobná teória nedokázala poskytnúť vhodný pojmový aparát, čerpal najmä z podnetných hudobnoteoretických prác Josefa Huttera (*Melodický princíp stupnicových řad* 1929, *Hudební myšlení* 1943), ale aj zo spomínaných prác

¹⁹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 186.

²⁰ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 88.

²¹ BARTÓK, Béla: Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov. In: *Hudobnovedný sborník*, roč. 2, 1954, s. 95-149. (preklad štúdie *La musique populaire...* z roku 1936)

²² URBANCOVÁ, Hana: Hudobné myslenie a dva modely jeho štúdia v etnomuzikológii: Jozef Kresánek a Alan P. Merriam. In: *Prezentácie – Konfrontácie 2009*. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie. Red. Markéta Štefková, Katarína Pokojná. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009, s. 55-64.

európskej hudobnej folkloristiky a z porovnávacej hudobnej vedy. Okrem Hutterových prác bola pre Kresánka významným teoretickým prameňom ojedinelá štúdia Huga Riemanna *Folkloristische Tonalitätsstudien* (1916), najmä pri sledovaní pentatonických štruktúr a ich rozšírenia v európskej hudbe. Táto práca stojí vo výskume tonality ľudových nápevov európskych regiónov na pomedzí hudobnej teórie a hudobnej folkloristiky; Kresánek ju dokonca považoval za jeden z pilierov porovnávacej hudobnej vedy pri skúmaní hudobnej štruktúry ľudových nápevov.²³

V monografii o slovenskej ľudovej piesni sa Kresánek opiera o viaceré práce z oblasti **hudobnej historiografie** – ide nielen o štúdie domácich autorov (Dobroslav Orel, Konštantín Hudec, Zdenka Bokesová-Hanáková), ale aj o práce k dejinám hudby susedných kultúr (Kornel Ábrányi, Emil Axman, Dénes Bartha, Zdeněk Nejedlý a d.). Tieto práce mu poskytovali poznatky dôležité pre pochopenie niektorých teritoriálnych kontextových súvislostí vývinu slovenskej ľudovej piesne a hudby, významné vývinové paralely z iných kultúr a cenný pramenný materiál. Navyše, sám sa od začiatku profiloval aj ako hudobný historik a táto jeho dvojdomá orientácia sa nemohla neprejavíť aj v syntéze o slovenskej ľudovej piesni.

Osobitne významné, a pritom špecifické miesto má v Kresánkovej práci z hudobno-folklórnej problematiky využitie postupov hudobnej historiografie. V prvej tzv. všeobecnej časti tejto práce hudobnohistorické dokumenty slúžia na rekonštrukciu historickej bázy slovenského hudobného folklóru v chronologickej postupnosti historických prameňov: sekundárnych (najstaršie správy o ľudových hudobných nástrojoch a piesňach z územia Slovenska), a najmä prameňov primárnych, notových záznamov. Tie obsahujú jednak najstaršie známe zápisy ľudových piesní (napr. *Kancionál Jána Silvána*) a nápevy štruktúrne blízke slovenskej ľudovej piesni (*Cantus Catholici*), jednak záznamy dobovej tanečnej hudby (*Zbierka Anny Szirmay-Keczerovej*, *Vietorisova tabulatúra*, *Levočská zbierka*, pramene novouhorského štýlu a pod.). V štruktúrálnej časti práce slúžia odkazy na hudobnohistorické pramene ako podporné argumenty a prostriedky na verifikáciu hypotézy o vzniku a vývine slovenského ľudového hudobného myslenia. Určité hudobnoštruktúrne javy a prvky Kresánek často dokladá okrem záznamov ľudových piesní z novšieho obdobia aj ukážkami z historických prameňov a bezprostredne ich porovnáva. Pri tejto komparačnej práci v najväčšom rozsahu uvádza ukážky zo zbierky Anny Szirmay-Keczerovej, ktorú neskôr pripravil na vydanie v podobe pramenno-kritickej edície.²⁴ Zapojením historických prameňov do Kresánkovo klasifikačno-typologického systému vznikol veľmi premyslený komplementárny systém verifikácie, ktorý spolu s ďalšími údajmi a dátami dodáva Kresánkovej geneticko-historickej teórii, založenej na hypotetickom uvažovaní, vysokú mieru pravdepodobnosti.

Súčasťou takýchto verifikačných údajov sú Kresánkom často využívané odkazy na sociálnu funkciu piesní a prostredníctvom nej aj na piesňové druhy a žánre. Vďaka tomu sú v jeho monografii o slovenskej ľudovej piesni latentne prítomné prvky **hudobnej sociológie**. Tieto odkazy sú osobitne významné v štruktúrálnej časti práce, kde

²³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 88-89.

²⁴ KRESÁNEK, Jozef (ed.): *Zbierka tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej*. Praha; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, ¹1967. KRESÁNEK, Jozef (ed.): *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer* (=Fontes Musicae in Slovacia 1.) Bratislava : Opus, ²1983.

autor systematicky ilustruje určité hudobnoštýlové javy nápevov slovenských ľudových piesní v kontexte ich sociálnej funkcie a druhovo-žánrovej príslušnosti. Konštatovanie väzby medzi určitým hudobným štýlom a určitým okruhom piesňových žánrov, resp. sociálnych funkcií spevu boli potom len prirodzeným dôsledkom tohto spôsobu interpretácie hudobného elementu v sociálnom kontexte (napr. tetrachordálny systém v spojení s piesňami obradovými, žatevnými a svadobnými; plagálne spojenie tetrachordov v žatevných piesňach; tzv. žalobná nôta na vyjadrenie smútku a žiaľu v regrútskych plačoch a pod.). Kresánek sa síce priamo na žiadnu z prác z okruhu hudobnej sociológie neodvoláva, štúdium nápevov ľudových piesní v sociálno-kultúrnom kontexte bolo však od začiatku integrálnou súčasťou jeho prístupu k hudbe.

V období, keď vznikala práca o hudobnej štruktúre slovenských ľudových piesní, si Kresánek ešte len utváral názor na podstatu hudobného myslenia a na obsahovú náplň tohto pojmu – jeho nosnosť a adekvátnosť overoval na úzko vymedzenom hudobnofolklornom materiáli. Pripojením adjektíva „ľudové“ Kresánek zdôraznil nielen toto užšie etnické, teritoriálne a sociálno-kultúrne ohraničenie hudobnej matérie, ale aj špecifickosť hudobného myslenia v súradniciach tohto vymedzenia. Pomerne voľné používanie termínu „ľudové hudobné myslenie“ sprevádza v Kresánkovej monografii aj jeho častá substitúcia, resp. zámena termínom „ľudová hudobná predstavivosť“. Navyše, obidva termíny sa často uvádzajú do úzkej súvislosti s pojmom „ľudový hudobný vkus“. Kľúčové kategórie tejto trojice termínov „myslenie – predstavivosť – vkus“ sa v Kresánkovi uvažovaní o slovenskej ľudovej piesni objavujú v tesnej blízkosti, prekrývajú sa, presahujú jeden do druhého a vzájomne na seba odkazujú. Naznačujú tým, že Kresánek k fenoménu (ľudového) hudobného myslenia od začiatku pristupoval z hľadiska širšej perspektívy, ktorá zasahovala aj do ďalších oblastí muzikológie: do **hudobnej estetiky a hudobnej psychológie**.

Hoci bibliografický súpis v závere Kresánkovej monografie neodkazuje na žiadnu odbornú prácu z týchto dvoch oblastí, pre niektorých citovaných autorov boli takéto presahy príznačné. Napríklad, Carl Stumpf, významný predstaviteľ porovnávacej hudobnej vedy, na ktorého sa Kresánek odvoláva pri otázkach vzťahu melodiky a slovnej intonácie,²⁵ bol vo svojich prácach do veľkej miery inšpirovaný podnetmi z psychológie, venoval sa okrem iného aj otázkam hudobnej percepcie.²⁶ Napokon, s psychológiou zvuku sa spájajú aj začiatky porovnávacej hudobnej vedy.²⁷ Zásadné impulzy z oblasti všeobecnej estetiky a hudobnej estetiky Kresánek získal počas vysokoškolského štúdia v Prahe. Pre niektorých predstaviteľov hudobnej folkloristiky bolo príznačné inklinovanie k estetickému hodnoteniu a naopak, muzikológovia s profilovaním v oblasti estetiky do svojho záujmového poľa zahrnuli aj hudobný folklór. Napríklad, z prác Otakara Zicha Kresánek síce priamo cituje len dve štúdie o slovenskej ľudovej piesni, viaceré Zichove práce z hudobnej estetiky však nepochybne poznal.²⁸

²⁵ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 198.

²⁶ Napr. HORNBOSEL, Erich Moritz – STUMPF, Carl: Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst. In: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, roč. 6, 1911, s. 102 a ď.

²⁷ CZEKANOWSKA, Ref. 6, s. 35.

²⁸ Napr. ZICH, Otakar: *Hudební estetika*. Praha, 1924.

V polovici 20. storočia splynuli obidva odbory – hudobná folkloristika a porovnávacia hudobná veda – do spoločnej vednej disciplíny s názvom **etnomuzikológia**. Tento názov použil po prvý raz holandský etnomuzikológ Jaap Kunst roku 1950 v syntetizujúcej práci, ktorá zhrňala dobový stav poznania európskej ľudovej hudby aj mimoeurópskej hudby.²⁹ Z pohľadu tejto prvej významnej etnomuzikologickej syntézy Kresánkova monografia o slovenskej ľudovej piesni predstavuje jednu z prác národných škôl, ktoré uzatvárali významnú etapu vo vývine európskej hudobnej folkloristiky. Komplexným prístupom k hudobnej štruktúre ľudových piesní, spojením synchronného a diachrónneho princípu, dôsledne rozpracovaným teoretickým systémom a zapojením širky podnetov zo štúdia tradičnej hudby túto Kresánkovu prácu možno považovať za jednu z vrcholných syntéz východoeurópskych hudobnofolkloristických škôl.

Bohato štruktúrované interdisciplinárne kontexty Kresánkovej prvej významnej práce, monografie o slovenskej ľudovej piesni, vyplynuli zo špecifického spôsobu uvažovania. Ide o prístup, ktorý neizoluje od seba prvky, aspekty, postupy, ale ich neustále zhodnocuje, konfrontuje a uvádza do vzájomných vzťahov. Tieto postupy, ktoré Kresánek neskôr rozvinul aj v ďalších svojich prácach, zabezpečili komplexnosť poznania – jeden z charakteristických znakov jeho muzikologického diela. Na pozadí Kresánkovho bádateľského postoja bol navyše stále prítomný zážitok dobrodružstva z poznávania, ktorý dokázal jeho vedecké texty silne humanizovať a z čitateľa jeho prác vytvára dodnes vďačného spolupútника a partnera na ceste za týmto dobrodružstvom.

Štúdia je súčasťou grantu VEGA č. 2/0165/10 riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

²⁹ KUNST, Jaap: *Ethnomusicology. A study of its nature, its problems, methods and representative personalities*. Hague : Martinus Nijhoff, ³1959.

OD HUDOBNEJ HISTÓRIE K HUDOBNEJ TEÓRII

JANA LENGOVÁ

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

ABSTRACT

The most important works of Jozef Kresánek (1913 – 1986) include the scholarly trilogy *Základy hudobného myslenia* [Fundamentals of Musical Thinking] (1977), *Tonalita* [Tonality] (1982) and *Tektonika* [Tectonics] (1994). This sequence gives proof of the lifelong effort he devoted to music theory as a musicological discipline, which enabled him to explore, within the category of musical thinking, the developmental laws of European art music in all their complexity. Jozef Kresánek began as a music historian, and in his scholarly studies, monographs, surveys and musical editions he devoted himself especially to the problems of the modern history of Slovak music from the 18th to the 20th century. In terms of methodology, he applied a synthesis of the musico-historical and musico-theoretical approaches. This paper makes a close analysis of the lasting contribution, as well as the period residues, in the conception of two of his works: *Dejiny hudby* [History of Music] (1942) and *Vznik národnej hudby v 19. storočí* [The Birth of National Music in the 19th Century], in: *Dejiny slovenskej hudby* [History of Slovak Music] (1957).

Keywords: historical musicology, music theory, musical thinking, 19th century, Slovak music

Pripomenutie si stého výročia narodenia hudobného vedca, profesora Jozefa Kresánka (1913 – 1986) je príležitosťou vzdať hold jednej z najvýznamnejších osobností slovenskej hudobnej vedy, posilniť historickú pamäť nášho spoločenstva, ako aj uvažovať o metodologických a koncepcných otázkach muzikológie, ktorým sa bežne venuje len sporadická pozornosť.

Je pozoruhodné, že tak Ladislav Mokří v príspevku ku Kresánkovým 65. narodeninám,¹ ako Richard Rybář o pár rokov neskôr v nekrológu² vyzdvihovali Jozefa Kresánka ako zakladateľskú osobnosť modernej slovenskej muzikológie. Za zakladate-

¹ MOKRÝ, Ladislav: Tvorcovi modernej slovenskej muzikológie. In: *Hudobný život*, roč. 10, 1978, č. 24, s. 3.

² RYBARIČ, Richard: Odišla zakladateľská osobnosť slovenskej muzikológie – univ. prof. PhDr. Jozef Kresánek, DrSc. In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, č. 7, s. 1.

la slovenskej muzikológie sa bežne zvykne považovať profesor Dobroslav Orel. Mohlo by sa teda paradoxne zdať, že slovenská muzikológia má dve zakladateľské osobnosti, a síce Dobroslava Orela aj Jozefa Kresánka. Existuje však viacero dôvodov, prečo sa Jozef Kresánek reálne vníma ako zakladateľská osobnosť modernej slovenskej muzikológie.

Keď bol roku 1921 zriadený Seminár hudobnej vedy (od roku 1953 Katedra hudobnej vedy) na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, jeho prvým ordinárom sa stal prof. Dobroslav Orel (1870 – 1942), ktorý ako prvý inštitucionálne zaštitil štúdium vedného odboru muzikológia na Slovensku. Dobroslav Orel pôvodne študoval teológiu a z odboru hudobná veda sa neskôr habilitoval u profesora Quida Adlera na viedenskej univerzite. Jeho vedecko-výskumné záujmy boli však orientované na vybrané oblasti historickej hudobnej vedy, špeciálne na výskum problematiky českej hymnológie, slovenskej biografistiky (J. L. Bella, Š. Fajnor, M. Lichard), recepcie (F. Liszt a Bratislava) a heuristiky (výskum františkánskych prameňov). Za jeho pôsobenia na bratislavskej univerzite (1921 – 1938) obhájili doktorskú dizertačnú prácu iba štyria absolventi hudobnej vedy (A. Hořejš, Z. Hanáková-Bokesová, K. Hudec a F. Zagiba),³ hoci na štúdium hudobnej vedy boli zapísaní aj ďalší záujemcovia. Penzionovanie prof. Orela a zložité pomery počas vojnového slovenského štátu síce nespôsobili zrušenie hudobnovedného odboru na univerzite, ale ani neprispeli k upevneniu jeho kontinuity. Orlova vyhranená hudobnohistorická špecializácia, aj nedostatočne ukotvená tradícia odboru napokon vytvorili situáciu, že sa pocítovala potreba akoby zdvojiť rolu inštitucionálneho zakladateľa vedného odboru a posilniť ju o ďalšiu zakladateľskú osobnosť modernej orientácie.

Tou sa stal práve prof. Jozef Kresánek, ktorý univerzalitou svojej osobnosti bol schopný vedecky stimulovať všetky tri oblasti muzikologického bádania, a síce oblasť historickej a systematickej hudobnej vedy, ako aj etnomuzikológie. Šírka jeho vedeckých záujmov, typická pre zakladateľské osobnosti vôbec, kvalitatívny aj kvantitatívny prínos výsledkov jeho vedeckej práce dovoľujú preto zhodne s Richardom Rybaričom konštatovať, že to bol „profesor Kresánek, ktorý slovenskú hudobnú vedu ako modernú metodologicky reflektovanú a koncepcnú muzikológiu konštituoval a založil“.⁴ Richard Rybarič síce v nekrológu spomína, že sa Kresánek dotkol prakticky všetkých disciplín muzikológie, avšak v súlade so svojim vedným zameraním najviac pozornosť venoval Kresánkovým zásluhám ako hudobného historika a etnomuzikológa.

Ťažiskové opusy Kresánkovej muzikologickej trilógie *Základy hudobného myslenia* (1977), *Tonalita* (1982) a posthumne publikovaná *Tektonika* (1994) sú dokladom toho, že Kresánkovo celoživotné úsilie smerovalo k hudobnej teórii ako muzikologickej disciplíne, ktorá mu umožnila v istej komplexnosti na horizontálnej aj vertikálnej osi hudobného univerza skúmať zákonitosti vývoja hudby. Táto Kresánkova orientácia bola však jednoznačne daná jeho systemizáciou hudobnej vedy, ktorú členil na štyri vedné oblasti,⁵ a síce na systematickú oblasť, hudobnohistorickú oblasť, hudobnoteoretickú

³ CHALUPKA, Lubomír: 80 rokov Katedry hudobnej vedy na FFUK. In: *Slovenská hudobná veda (1921 – 2001): minulosť, súčasnosť, perspektívy*. Zborník k 80. výročiu Katedry hudobnej vedy FiF UK. Bratislava : STIMUL, 2001, s. 10-11.

⁴ RYBARIČ, Ref. 2, s. 1.

⁵ KRESÁNEK, Jozef: *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava : SPN, 1980, s. 29.

oblasť a etnomuzikológiu.⁶ Sám Kresánek považoval svoj postoj do značnej miery za návrat ku koncepcii Huga Riemanna.⁷

Pre systematickú oblasť bolo podľa Kresánkových kritérií dôležité, aby každá disciplína systematickej hudobnej vedy mala svoju pomocnú disciplínu a aplikované disciplíny.⁸ V hudobnohistorickej oblasti zdôraznil väčšiu jednotu jej disciplín a poukázal aj na jej substanciálne postavenie v rámci celého vedného odboru najmä vo vzťahu k dejinám európskej umeleckej hudby: „Historicky usporiadané fakty sú základňou, na ktorej budujú ostatné oblasti hudobnej vedy, a teda celá hudobná veda ako historicko-filozofická (teoretická) disciplína.“⁹

Hudobnoteoretickú oblasť svojej systematiky, vytvorenú vyčlenením hudobnej teórie z historiografickej aj systematickej oblasti, zdôvodnil Kresánek tým, že predmetom skúmania hudobnej teórie sú fenomény, v ktorých sa systematický aspekt ustavične prelína s hudobnohistorickým aspektom, resp. tvoria jednotu. V úvahách o hudobnej teórii ako samostatnej vednej oblasti muzikológie Kresánek neustále poukazoval na vzájomný prienik historickej a systematickej oblasti a sčasti aj hudobnej pedagogiky, kde rozlišoval medzi náukovým zameraním a vedeckým poznaním. Zdôraznil tiež jestvovanie systematicky usporiadateľných princípov a zásad v hudbe ako základnej bázy morfológie (tvaroslovia) hudby.¹⁰ Väčšmi ako samostatnosť jednotlivých disciplín vyzdvihoval ich súvzťažnosti, pričom špecifickú relevanciu v teórii aj praxi prisudzoval hudobnému mysleniu.¹¹

Fenomén hudobného myslenia nie je v súčasnej muzikológii neznámym pojmom. Pod rôznymi názvami sa skúmal už oddávna. Oskár Elschek, v ktorého systemizácii hudobnej vedy má hudobná teória svoje miesto medzi disciplínami systematickej hudobnej vedy, vyčlenil v rámci subdisciplinárnej štruktúry hudobnej teórie samostatnú stať kategórii hudobná logika, pričom z definície predmetu jej skúmania je podobnosť až totožnosť s kategóriou hudobného myslenia viac ako zrejmá. Autor konštatuje:

„Hudobná logika je čo do významu neobyčajne dôležitá oblasť hudobnoteoretického výskumu. Skúma hudbu ako znakový, jazykový, resp. metajazykový, komunikatívny systém. Skúma logické modely, štruktúry, ktoré majú v hudobnom diele komunikatívnu, významovú funkciu; [...] Predmetom hudobnej logiky nie sú len ustálené väzby, ale najmä proces vzniku logického hudobného väziva; [...] Hudobná logika chce postrehnúť zákonitosti existencie hudobnej matérie, hranice a možnosti jej uplatnenia, preto analyzuje konkrétne jestvujúce logické hudobné modely v konkrétnych umeleckých dielach.“¹²

⁶ Rozpracovanie koncepcie por. in KRESÁNEK, Ref. 5, s. 30-40.

⁷ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 29.

⁸ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 30. Do systematickej hudobnej vedy zaradil Kresánek týchto sedem disciplín: hudobná akustika, organológia, hudobná fyziológia, hudobná psychológia, hudobná sociológia, hudobná estetika a hudobná pedagogika. Pomocnou disciplínou napríklad pre hudobnú psychológiu je všeobecná psychológia a aplikovanými disciplínami pedopsychológia, muzikoterapia a pod.

⁹ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 33.

¹⁰ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 34.

¹¹ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 37.

¹² ELSCHKE, Oskár: *Hudobná veda súčasnosti. Systematika, teória, vývin*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1984, s. 242.

Podobne Georg Feder, skúmajúc paralely a divergencie medzi hudbou a jazykom, poukázal na to, že hudba je zo semiotického hľadiska „komunikačný systém, jazyk“.¹³ Výskum hudobných štruktúr sa podľa Federu uskutočňuje už od pradávna buď prostredníctvom matematicko-fyzikálnych operácií, alebo – oveľa častejšie – podľa analógií k jazyku, pričom sa od paralel s rétorikou a poetikou postúpilo vo všeobecnosti k vysvetľovaniu hudby vo vzťahu k citu, mysleniu a jazyku. Feder tiež konštatoval, že už od čias weimarského a viedenského klasicizmu sa hovorilo o hudobných frázach (musikalische Wendungen), ideách a myšlienkach, o hudobnej logike a gramatike a že v 19. storočí sa zvykli používať slovné spojenia hudobné myslenie a myslenie v tónoch.¹⁴ Napokon však dospel k záveru, že spoločné teoretické pojmy z oblasti hudby a jazyka je možné používať v rovnakom význame iba podmienene, nakoľko ich hranice sú v hudbe nezreteľné:

„An sich wäre es wünschenswert, die Parallelen zwischen Musik und Sprache, musikalischer Kunst und Dichtkunst, musikalischem Werk und Sprachwerk so genau wie möglich zu ziehen, so daß gemeinsame theoretische Begriffe möglichst präzise angewendet werden könnten. Leider ist dies nur bedingt möglich, denn einige der Parallelen überschneiden sich, vielleicht weil schon die Grenzen zwischen musikalischer Logik (als der Lehre vom musikalischen Denken), musikalischer Grammatik (als der Lehre von der Musiksprache) und musikalischer Poetik, Rhetorik und Stilistik (als den Lehren von der Struktur musikalischer Werke) unklar sind.“¹⁵

Idea hudobného myslenia bola prítomná v rôznych pojmoch a konceptoch aj v českej muzikológii a priamo alebo nepriamo ju v medzivojnovom období reflektovali aj učitelia Jozefa Kresánka na pražskej univerzite Otakar Zich, Zdeněk Nejedlý a Josef Hutter. Inšpiratívne boli pre Kresánka aj semináre štrukturalistu Jana Mukařovského. Josef Hutter publikoval počas vojnových rokov teoreticky fundamentálnu monografiu k téme s názvom *Hudební myšlení : od pravýkřiku k vícehlasu* (1943).¹⁶ Podľa Ľubomíra Chalupku Hutter „podobne ako Zich považoval hudobné myslenie za zvláštny druh myslenia v špecifickej látke. [...] Podobne ako u Helferta aj u Huttera tvorí pojem ‚hudobné myslenie‘ východisko k sledovaniu historicko-slohového vývoja európskej hudby.“¹⁷

V 60. a 70. rokoch 20. storočia, v čase, keď Jozef Kresánek koncipoval a publikoval svoje *Základy hudobného myslenia*,¹⁸ bol pojem hudobné myslenie v európskej muzikológii už natoľko etablovaný, že ho nájdeme v názvoch niekoľkých ďalších prác, hoci zhoda je skôr len v pojme, samotné zameranie aj koncepcia sú odlišné, tak napríklad u Pierra Bouleza,¹⁹ Victora Zuckermandla,²⁰ Petra Rummenhölle-

¹³ FEDER, Georg: *Die Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, s. 1.

¹⁴ FEDER, Ref. 13, s. 4.

¹⁵ FEDER, Ref. 13, s. 4.

¹⁶ HUTTER, Josef: *Hudební myšlení : od pravýkřiku k vícehlasu [I]*. Praha : Václav Tomsa, 1943.

¹⁷ CHALUPKA, Ľubomír: Ku koncepcii hudobného myslenia v muzikologickom diele Jozefa Kresánka. In: KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : ASCO Art & Science, 1994, s. 560.

¹⁸ KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : Opus, 1977.

¹⁹ BOULEZ, Pierre: *Musikdenken heute 1, 2*. [=Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik.] Mainz; London; New York; Tokyo : Schott, 1963, 1985.

²⁰ ZUCKERMANDEL, Victor: *Vom musikalischen Denken*. Zürich : Rhein-Verlag, 1964.

ra,²¹ Jozefa Burjanka,²² či Hansa Heinricha Eggebrechta.²³ Samotný Kresánek podal v predhovore svojej práce základný prehľad literatúry k danej problematike.

Kresánkova snaha o celostné uchopenie hudobných javov a procesov viedla k tomu, že sa pokúsil nájsť a definovať isté univerzálne vývojové hudobné zákonitosti a tie činitele, ktoré sú určujúce pre vývoj európskej umeleckej hudby. Centrálnou kategóriou, ktorá mala subsumovať jednotlivé hudobné zložky, sa Kresánkovi stala kategória *hudobného myslenia*. Ňou syntetizoval systematický aj historicko-vývojový aspekt: „Nemožno pochopiť podstatu hudobného myslenia bez rešpektovania jeho vývojovosti ako základnej črty. Hudobné myslenie sa stále vyvíja, neustále prechádza inými vývojovými štádiami, a preto sa ani nemožno zmocňovať tejto reality inak než metódami, sledujúcimi tento vývoj od prvopočiatkov, od jeho genézy.“²⁴ Holistický prístup, ktorý Jozef Kresánek uplatnil v postulovaní pojmu *hudobné myslenie*, vyjadril aj tým, že pojem hudobné myslenie nechápal len ako kategóriu, ale povýšil ho v neskoršej fáze svojho vedeckého vývoja na *vedeckú disciplínu*.²⁵

Hudobné myslenie podľa Kresánkovej koncepcie pozostáva z dvoch tematických okruhov, a to autonómneho a heteronómneho.

K autonómnnemu okruhu patrí sonoristika, dynamizmus a tematika (tvarovosť),²⁶ teda imanentne hudobné fenomény, ktoré sú vlastné hudobnej matérii a jej aplikácii v hudobnom diele a iných hudobných útvaroch. Podľa Kresánka napríklad oblasť sonoristiky v európskej hudbe spočíva vo zvukovom ideáli doby, inštrumentácii a princípe tonality.²⁷ Kresánek sumarizujúc zdôraznil, že v rámci dialektickej jednoty sonorickej, dynamickej a tematickej sféry sa v každej dobe a v každom hudobnom štýle uplatňujú všetky tri sféry, ale ich vzájomný pomer sa mení v škále od dominancie po takmer nulový zástoj.²⁸ Toto upozornenie na korelácie medzi jednotlivými oblasťami v zmysle premenných, čiže nie konštantných veličín je závažné pre výklad hudby 20. a 21. storočia, ktorá v tomto období prešla značnými paradigmatickými zmenami. Teoretické východiská, ktoré Kresánek predostrel v *Základoch hudobného myslenia*, rozpracoval v rozsiahlych monografických prácach *Tonalita*²⁹ a *Tektonika*,³⁰ pričom zachoval členenie podľa hudobnoštýlových období. Pojmy tonalita a tektonika chápal v univerzálnejšom vymedzení ako kategórie princípov.

²¹ RUMMENHÖLLER, Peter: *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie*. [=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 12.] Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1967.

²² BURJANEK, Josef: *Hudební myšlení. Dvě studie k psychologii a estetice problému*. Brno; Praha : SPN, 1970.

²³ EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik in der Musik*. Wilhelmshaven : Florian Noetzel GmbH, Verlag der Heinrichshofen-Bücher, ³2004 (¹1977).

²⁴ KRESÁNEK, Ref. 18, s. 38.

²⁵ KRESÁNEK, Ref. 18, s. 9. Kresánek sporadicky používa aj označenie náuka o hudobnom myslení (s. 8, 9).

²⁶ KRESÁNEK, Ref. 18, s. 38.

²⁷ KRESÁNEK, Ref. 18, s. 38, 39, 53.

²⁸ KRESÁNEK, Ref. 18, s. 318.

²⁹ KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982.

³⁰ KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : ASCO Art & Science, 1994. (Vedecký redaktor Ľubomír Chalupka.)

Do heteronómneho okruhu Kresánek zahrnul individuálnosť, emocionálnosť a ho-meoastázu,³¹ čiže fenomény, ktoré s hudobnou materiálou súvisia sprostredkované a stoja vo väzbách na hudobnú psychológiu, antropológiu, estetiku či sociológiu, ale bez nich by neboli možné logické operácie hudobného myslenia.

Podobne aj v ďalších Kresánkových vedeckých prácach je markantná prítomnosť historicko-vývojového aspektu. Napríklad pri vymedzení problematiky sociálnej funkcie hudby Kresánek postuloval tri základné sociálne funkcie hudby, a to mobilizačnú, zjednocovaciu a výchovnú, a ďalšie funkcie dal do súvisu s jednotlivými hudobnosť-lovými epochami, kde sa prejavovala v istom zmysle dominantná rola príslušných so-ciálnych funkcií hudby v spoločnosti.³² Tým sa jeho poňatie tejto problematiky líši napríklad od koncepcie dvojice muzikológov Jiřího Fukača a Ivana Poledňáka, ktorí funkcionalitu hudby a jej pôsobenie na človeka skúmali nielen zo sociálneho, ale aj psychologického aspektu, z čoho im vyplynulo kvantitatívne oveľa väčšie množstvo rôzne determinovaných funkcií hudby.³³

Jozef Kresánek však začínal ako hudobný historik a etnomuzikológ. V jeho roz-sahovo i myšlienkovy impozantnom vedeckom odkaze patrí hudobnohistorickým prácam takisto dôležité miesto. Na etnomuzikologické témy sa tvorivo koncentro-val najmä v rokoch 1939 až 1956. Už z prvých príspevkov a publikácií je zrejmé, že v centre Kresánkovho hudobnovedeckého záujmu je samotná hudba, tak opusované ako neopusované dielo, hudba začleňujúca sa do písomnej aj orálnej tradície. Oproti imanencii hudby zohrávali všeobecné historické a kultúrno-historické kontexty v jeho prácach síce nevyhnutnú, ale skôr sekundárnu rolu.

Kresánkov potenciálny záujem o etnomuzikológiu sa prejavil už v príspevku *Spe-vavý Trenčín*, uverejnenom roku 1939,³⁴ v ktorom reflektoval krátko, asi na ploche jednej štvrtiny príspevku cirkevnú hudbu 18. až 20. storočia v Trenčíne, zvyšné tri štvrtiny boli venované ľudovej piesni z Trenčína a okolia. Autor vybrané ľudové piesne krátko analyzoval a skúmal aj ich etnogenézu. Konštatoval, že aj keď výskumy ešte nie sú ukončené, je už možné určiť charakter piesní z Trenčianska aj ich genézu, ktorá spočíva vo vokálnom štýle. Na komparáciu uviedol českú pieseň a názory Otakara Hostinského, ktorý väčšine českých ľudových piesní pripisoval inštrumentálny pôvod. V ťažiskovej práci z oblasti etnomuzikológie *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hu-dobného* položil Jozef Kresánek fundamentálne základy slovenskej etnomuzikológie.³⁵

³¹ KRESÁNEK, Ref. 18, s. 319.

³² KRESÁNEK, Jozef: *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1961.

³³ Funkce hudby. [Heslo.] In: POLEDŇÁK, Ivan: *ABC Stručný slovník hudební psychologie*. Pra-ha : Editio Supraphon, 1984, s. 70-75. Ako v predhovore autor poznamenal, niekoľko hesiel, medzi nimi aj *funkce hudby*, je prevzatých zo starších spoločných prác s Jiřím Fukačom (s. 10).

³⁴ KRESÁNEK, Jozef: *Spevavý Trenčín*. In: *Slovák*, roč. 21, č. 167, 23. 7. 1939, s. 6, cit podľa Jozef Kresánek (1913 – 1986): *Z hudobnej minulosti i prítomnosti Slovenska. (Príspevky – štúdie – lite-ratúra)*. Z príležitosti 10. výročia úmrtia zostavil Juraj Potúček. Bratislava 1995, s. 4-8 (strojopis). Jozef Kresánek študoval v rokoch 1924 – 1932 na gymnáziu v Bratislave a Trenčíne, z čoho vy-plýva, že téma o hudbe v Trenčíne nebola zvolená náhodne.

³⁵ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : SAVU, 1951 (NHC ²1997). Ďalšie dve Kresánkove dôležité etnomuzikologické práce sú: monografia *Zuzka Selecká spieva*. Martin : 1943 a štúdia Bartóks Sammlung slowakischer Volkslieder. In: *Studia memoriae B. Bartók sacra*. Budapest : 1956, s. 51-53.

Ako hudobný historik sa Jozef Kresánek venoval najmä problematike novodobých dejín hudby od 18. po 20. storočie, pričom šlo tak o práce typu vedeckých štúdií, prehľadov, monografií, ako aj o notové vydania. Prevažovala orientácia na dejiny slovenskej hudby, ale napísal aj prehľadové dejiny európskej hudby a príspevky typu profilov o Josephovi Haydnovi, Wolfgangovi Amadeovi Mozartovi, skladateľoch tzv. mocnej hárky, Vítězslavovi Novákovi či Josefovi Sukovi.³⁶ V našom príspevku sa budeme podrobnejšie zaoberať – aj keď v širších kontextoch – len dvomi Kresánkovými hudobnohistorickými prácami.

Prvou knižnou monografiou Jozefa Kresánka boli všeobecné *Dejiny hudby*, ktoré zverejnil ako dvadsaťdeväťročný roku 1942.³⁷ Kresánek nimi obohatil slovenskú hudobnohistorickú spisbu k univerzálnym dejinám hudby, v ktorej pioniersku prácu v tejto oblasti medzi slovenskými autormi vykonal Ján Fišer publikáciou *Dejiny hudby* z roku 1933. V úvode Kresánek predostrel metodologické východiská, kde zdôraznil, že v práci mu ide o zachytenie *zmyslu hudobného vývoja*, ktorý však podľa neho možno zachytiť iba nepriamo ako dejiny hudobnotechnickej predstavivosti, nakoľko večným prameňom hudby je *hudobná invencia* a dejiny hudobnej invencie sa nedajú napísať, podobne ako zostávajú nedocenení aj najväčší géniovia hudobnej invencie.³⁸ Metodologicky autor čerpal inšpirácie nielen z pražského štrukturalizmu, ale aj – čo by som chcela zdôrazniť, lebo tieto skutočnosti sa doteraz opomínali – zo slovenského filozofického a vedeckého prostredia, konkrétne z práce filozofa Igora Hrušovského *Invenčia a vývoj* (1935).³⁹ Podľa Igora Hrušovského, ktorý bádateľskú pozornosť obracia na biologickú, psychologickú a sociálnu oblasť, je *invencia* ako *súčasť syntetickej tvorivosti* podstatným iniciatívnym činiteľom vývoja. Kresánek v svojich *Dejinách* vývoj hudby chápal navyše aj z pozície filozofického idealizmu a ľudskú tvorivosť odvodzoval z božského aktu stvorenia.

Typovo patria Kresánkove *Dejiny* ku krátkym alebo koncíznym dejinám a dejinný vývoj prezentujú v zhutnenej podobe abstrahujúc od menej podstatných fenoménov. Podľa dobového úzu sú zamerané na problematiku európskej hudby počínajúc starovekou gréckou hudbou po hudbu prvej polovice 20. storočia, prirodzene, so zreteľom na súveký stav poznania a súveké kritériá hodnotenia najmä tvorcov prvej polovice 20. storočia. Moderný prístup sa v Kresánkovej koncepcii prejavil aj v tom, že autor sa nesústredil len na profesionálne hudobné dejiny, ale do svojich reflexií zahrnul tiež ľudovú a duchovnú hudbu.

V Kresánkovej knižke nájdeme však aj disproporcie v rozsahu spracovania tém, či už ako dôsledok osobných preferencií alebo dobovej determinácie. Kresánkovi bol evidentne blízky hudobný romantizmus, ktorý rozpracoval najmä ako malé profily hudobných skladateľov-géniov. Čisto kvantitatívne udiví dominujúca reflexia života a diela Richarda Wagnera – aj v porovnaní s Ludwigom van Beethovenom alebo inými veľikánmi. Na pomerne veľkej ploche je rozpracovaný Bedřich Smetana a Josef Suk, skromnejší priestor aj keď s koncíznym vyzdvihnutím významu dostali Hector Ber-

³⁶ Výber príspevkov k spomínanej tematickej oblasti, ale aj k ďalším témam z rokov 1945 až 1961 je vydaný v knihe KRESÁNEK, Jozef: *Úvahy o hudbe*. Bratislava : Panton 1965.

³⁷ KRESÁNEK, Jozef: *Dejiny hudby*. Martin : Matica slovenská, 1942.

³⁸ KRESÁNEK, Ref. 37, s. 5

³⁹ HRUŠOVSKÝ, Igor: *Invenčia a vývoj*. Bratislava : J. Otto, s. s. r.o. fil., 1935.

lioz, Fryderyk Chopin a Franz Liszt, naproti tomu sa prínos Giuseppe Verdiho hodnotí len v skratke. Ako poslednú kapitolu knihy autor chvályhodne pripojil aj prehľad dejín slovenskej hudby.⁴⁰ Avšak prekvapujúco sa tu problematizuje významová pozícia Jána Levoslava Bellu tým, že skladateľ okrem kapitoly o slovenskej hudbe figuruje časťou tvorby aj v subkapitole *Ostatné národy* vedľa Edvarda H. Griega, Josefa Bohuslava Foerstera či Zdenka Fibicha. Nepochopiteľné je tiež konštatovanie, že Bellova symfonická báseň *Osud a ideál*, ktorá vznikla v Kremnici, komorná tvorba či ďalšie diela na nemecké texty (piesne, kantáty, opera *Wieland der Schmied* a pod.), sa údajne nedajú zaradiť do slovenskej hudobnej histórie, keďže nie sú slovenské duchom,⁴¹ hoci ich umelecká hodnota sa vysoko vyzdvihuje. Simplifikáciou danej problematiky Kresánek akoby zastával staršiu teóriu o národnej hudbe, založenú na uplatnení štylizácie ľudových prvkov v skladateľovej tvorbe. Tým sa dostal do úplného protikladu k Ivanovi Ballovi, ktorý v svojej slávnej kritike na jedno z prvých predstavení opery *Kováč Wieland* obhajoval slovenskosť *Wielanda* argumentáciou, že slovenská hudba to nie sú len *fujary a ľudové motívy*.⁴² Dnes Kresánkove *Dejiny hudby* majú predovšetkým historickú hodnotu ako svedectvo vývojových štádií slovenskej hudobnej historiografie.

Ťažiskovou Kresánkovou prácou zo slovenskej hudby 20. storočia je vedecká monografia o Eugenovi Suchoňovi, v druhom vydaní v spolupráci s Igorom Vajdom.⁴³ Ide síce žánrovo o hudobnú biografistiku, ale je to práca, v ktorej centre pozornosti stojí analýza Suchoňovej hudobnej tvorby a vývoja skladateľovho hudobného jazyka. Z ďalších prác o slovenskej hudbe 20. storočia sú pozoruhodné Kresánkove úvahy o Jánovi Cikkerovi či Andrejovi Očenášovi, ako aj príspevky k aktuálnym otázkam súvekeho hudobného života.

Podstatný prínos pre poznanie slovenskej hudby 19. storočia predstavovala v svojej dobe Kresánkova šiesta kapitola v syntetických akademických *Dejinách slovenskej hudby* (ďalej *DSH 1957*) reflektujúca *Vznik národnej hudby v 19. storočí*,⁴⁴ ako aj niekoľko štúdií k hudobnej tvorbe Jána Levoslava Bellu, najmä ku komornej hudbe a piesňam.

Pri hodnotení Kresánkovej koncepcie spomínanej kapitoly o slovenskej hudbe 19. storočia, ako aj niektorých jeho prác k dejinám hudby 19. storočia na Slovensku zo 40. a 50. rokov 20. storočia treba upozorniť na tri podstatné limitujúce skutočnosti:

a) Heterogénnosť vývoja hudby v stredoeurópskom priestore a obzvlášť v 19. storočí

⁴⁰ KRESÁNEK, Jozef: Ref. 37, s. 111-128.

⁴¹ KRESÁNEK, Ref. 37, s. 97.

⁴² BALLO, Ivan: Ján Levoslav Bella: Kováč Wieland. (Predvedené na SND dňa 27. októbra 1927.) In: *Slovenské pohľady*, roč. 43, 1927, č. 11, s. 745-749, cit. podľa *Ivan Ballo a Opera SND*. Ed. Ladislav Lajcha. Bratislava : NDC, 1995, s. 23. „Kováč Wieland je dielo, ktoré patrí kultúre svetovej. Ale tým je nie rečené, že by nebolo slovenským. Duch diela je slovenský. Veď Bella titulnou postavou symbolizuje svoj národ slovenský. Pravda, ak slovenskosť meriame podľa toho, či skladateľ užíva fujary a ľudových motívov, Kováč Wieland „neobstojí“. Toto kritérium patrí však minulosti. Etnografické drobnosti nerobia ešte dielo slovenským. Silná individualita tvorcova robí dielo takým, akým je. Preto, ak je umelec naozaj slovenský, jeho dielo hoc by malo i sujet neslovenský, je eo ipso slovenské.“

⁴³ KRESÁNEK, Jozef – VAJDA, Igor: *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : Opus, 1978 (1961).

⁴⁴ KRESÁNEK, Jozef: *Vznik národnej hudby v 19. storočí*. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokrá a Zdeněk Nováček. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1957, s. 217-339. Kresánek je tu aj autorom state o Viliamovi Figušovi-Bystrom (tamtiež, s. 376-388).

problematicovala koncepčný prístup. b) Kresánkove práce napísané v 40. a 50. rokoch 20. storočia – v porovnaní so súčasnými poznatkami – sa opierali heuristicky ešte vždy o fragmentárnu pramennú bázu. c) Ideologické reštrikcie obzvlášť v 40. a 50. rokoch 20. storočia markantne zasahovali do slobody vedeckého bádania a prejavu, čo možno identifikovať aj v Kresánkových textoch tej doby.

Ideologické reziduá sčasti poznačili Kresánkov príspevok *Ľudová pieseň v tvorbe slovenských skladateľov XIX. storočia* publikovaný roku 1952 v pražskom časopise *Hudební rozhledy*.⁴⁵ Autor v ňom síce výstižne poukázal na premeny prístupu k ľudovej piesni v našej hudobnej kultúre od 18. po 20. storočie ako dôsledku sociálnej funkčnosti hudby, avšak vzťah k ľudovej piesni a jej využitie v hudobnej tvorbe slovenských skladateľov v druhej polovici 19. storočia vymedzil bipolárne ako dva protikladné smery: jeden maloburžoázny a konzervatívny, ktorý reprezentovali tvorcovia úprav/harmonizácií ľudových piesní a malých foriem, a druhý pokrokový s reprezentantmi Jánom Levoslavom Bellom a Jánom Egrym. Bella aj Egry však podľa Kresánka zradili svoju programovú cestu. V Bellovej štúdii *Myšlienky o vývine národnej hudby a slovenského spevu* (1873) autor videl síce takisto mnohé progresívne podnety, ale tiež obžalobu Bellu ako slovenského skladateľa a zároveň obžalobu všetkých hudobníkov Slovákov až do začiatku 20. storočia. Pri čítaní takýchto príkrych formulácií napriek celkovo zaujímavému príspevku človeku nutne napadnú paralely so súvčným tragickým politickým dianím, keď v rokoch 1951 – 1952 vrcholili politické procesy s Rudolfom Slánskym a Vladimírom Clementisom, čo nevyhnutne muselo zanechať stopy aj v umenovedách.

Výskum k dejinám hudby na Slovensku prebiehal v prvej polovici 20. storočia nerovnomerne. Napriek tomu už v 50. rokoch 20. storočia boli k dispozícii pomerne bohaté výsledky bádania viacerých autorov týkajúce sa problematiky hudby 19. storočia na našom území. Z najdôležitejších publikácií a štúdií výberovo treba uviesť najmä práce Dobroslava Orla (*Ján Levoslav Bella*, 1924; *František Liszt a Bratislava*, 1925; *Milan Lichard*, 1933; *Štefan Fajnor, slovenský skladateľ*, 1935), Jindřicha Květa (*Hudba v starom Prešporku a poprevratovej Bratislave*, 1927), Konštantína Hudeca (*Život a dielo Františka Janečka*, 1935; *J. L. Bella*, 1937; *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*, 1949), Antonína Hořejša (*Slovenská hudba*, in *Československá vlastivěda*, 1935), Františka Zagibu (*K dejinám slovenských spevokolov*, 1938; *Literárny a hudobný život v Rožňave v 18. a 19. storočí*, 1947), Štefana Hozu (*Opera na Slovensku I*, 1953), Andreja Melicherčíka (*Spoločenský spev na Slovensku*, 1944) a Ernesta Zavarského (*Ján Levoslav Bella. Život a dielo*, 1955). Veľkú pomoc predstavovali aj bibliografické súpisy Jozefa Potúčka (*Súpis slovenských hudobníkov a literatúry o hudobníkoch*, 1952; *Súpis slovenských hudobnoteoretických prác*, 1955), prinášajúce bibliografické odkazy na ďalšiu početnú literatúru uverejnenú v časopisoch a periodikách. Na túto skutočnosť treba upozorniť preto, že celkovo v *DSH 1957* väčšinou absentuje poznámkový aparát a použitá literatúra.⁴⁶ Ich absencia sa v *Úvode DSH 1957* (bez uvedenia mena autora)

⁴⁵ KRESÁNEK, Jozef: Ľudová pieseň v tvorbe slovenských skladateľov XIX. storočia. In: *Hudební rozhledy*, roč. 5, 1952, č. 19, s. 4-6.

⁴⁶ Výnimkou sú kapitoly napísané Richardom Rybaričom a Ivanom Hrušovským.

odôvodňuje zámerom publikácie, aby neutrpela jej prístupnosť a tiež úsilím vyhnúť sa polemikám so staršími názormi.

Samotné *DSH 1957* ako kolektívna monografia vznikali od roku 1952 po apríl 1956, keď boli zadané do tlače, ako tieto údaje možno odvodiť z *Úvodu* a zadnej tiráže knihy. Boli teda koncipované a autorsky vypracovávané v období poznačenom stalinizmom a jeho doznievaním, čo sa odrazilo najmä v *Úvode DSH 1957*. Ako „povinné zaklínadlo“ musela byť do *Úvodu* začlenená veta, že metodologickým východiskom práce je „marxistické chápanie vývoja hudby a jej funkcie v živote spoločnosti“.⁴⁷ Rovnako z ideologického dôvodu boli podrobené kritike práce starších hudobných historikov, menovite Dobroslava Orla, Konštantína Hudeca a Františka Zagibu ako práce buržoáznej historiografie, ktoré sú údajne založené len na radení faktov. V koncepcii celej monografie sa zdôraznili väzby medzi ľudovou a umelou hudbou a z toho vyplývajúci väčší priestor venovaný slovenskej ľudovej hudbe. V *Úvode DSH 1957* sa teda prelínajú reálne metodologické a koncepcné východiská a ideologické nánosy, ktoré je dnes nutné od seba oddeliť.

V porovnaní s dovtedajšou spisbou rozpracoval Jozef Kresánek v kapitole *Vznik národnej hudby v 19. storočí* v *DSH 1957* danú tému najkonzekventnejšie a najobsiahlejšie. Jeho idey prezentované v kapitole možno stručne zhrnúť približne takto: a) Vývoj hudby v 19. storočí na Slovensku sa rozčleňuje na tri diferencované oblasti, ktoré sa vzájomne ovplyvňovali a prenikali: ľudová hudba, cirkevné a svetské umenie západoeurópskeho charakteru a slovenské obrodenské umenie. b) Vznik novouhorskeho štýlu sa spája s novým životným štýlom a meštianskym umením. c) Dôležitú rolu v slovenských maloburžoáznych pomeroch zohrávala ľudová pieseň. d) V národnostne zmiešaných mestách možnosť vyžitia sa v hudbe reprezentovala okrem svetskej aj duchovná hudba. e) Európska orientácia, vrátane hudobnej tvorby, k nám importovala osvietenké aj romantické myšlienky. V rámci nej sa skúma aj život a dielo Jána Levoslava Bellu. f) Ľudovýchvonná orientácia, vrátane hudobnej tvorby, bola nositeľkou národného obrodenia.

Formálne autor rozčlenil kapitolu do piatich subkapitol: 1. Charakteristika obdobia, 2. Ľudová hudba, 3. Európska hudba na Slovensku, 4. Šľachtický diletantizmus, 5. Vznik slovenskej národnej hudby. Posledná piata subkapitola sa ďalej členila nasledovne: 5. a) Európska orientácia, 5. b) Vývojové podmienky ľudovýchvonnej orientácie a 5. c) Skladatelia ľudovýchvonného zamerania.

Zhodne s názvom kapitoly najväčší priestor dostala piata subkapitola, približne štyri pätiny celého rozsahu textu, čo však vytvorilo neúmernú disproporciu medzi touto a prvými štyrmi subkapitolami. Hoci si Jozef Kresánek uvedomoval problém heterogenosti skúmaných javov, na čo aj výslovne upozornil,⁴⁸ nepodarilo sa mu dosiahnuť optimálne členenie danej problematiky. Napríklad v 3. subkapitole *Európska hudba* sa len celkom krátko, skôr akoby šlo o uvedenie do prezentovanej problematiky, píše z koncepcného aspektu o hudobnej kultúre vo väčších mestách na Slovensku a o katolíckej hudbe, 4. subkapitola *Šľachtický diletantizmus* sa stručne zaoberá pestovaním hudby v šľachtických rodinách v prvej štvrtine 19. storočia, ale aj hudobným živo-

⁴⁷ Úvod. In: Ref 44, s. 10.

⁴⁸ KRESÁNEK, Ref. 44, s. 217.

tom v jednotlivých slovenských mestách v celom 19. storočí, krátko charakterizujúc najvýznamnejších skladateľov katolíckej hudby, katolícke spevníky, Kmeťovu zbierku vianočných piesní a tiež evanjelické partitúry. Hoci bolo nevyhnutné predstaviť aj hudobný život v mestách, názov subkapitoly nekorešponduje s jej obsahom, navyše od 30. rokov 19. storočia sa šľachtický diletantizmus stáva už len marginálnym javom a do popredia vystupuje meštianske umenie a jeho pestovanie, t. j. meštiansky diletantizmus. Ak odhliadneme od nesúladu medzi názvom a obsahom, Kresánek podal vcelku prehľadný náčrt vývoja mestskej hudobnej kultúry v danom období.

Už Konštantín Hudec vymedzil v svojich dejinách hudby 19. storočia samostatnú kapitolu: *VI. Hudobná folkloristika – začiatky národnej hudby*.⁴⁹ V nej upozornil na dominanciu záujmu o ľudovú pieseň u slovenských hudobníkov, resp. folkloristov a na výnimočné postavenie Jána Levoslava Bellu, ktorý, ako výslovne konštatoval: „Do slovenskej hudby vniesol európske [...] náhľady a koncepciu veľkých foriem.“⁵⁰ V porovnaní s Hudecom spracoval Jozef Kresánek vývoj slovenskej hudby v 19. storočí oveľa podrobnejšie tak z hľadiska hudobných, ako aj mimohudobných fenoménov, jednotliví skladatelia sú prezentovaní formou drobných monografií s dôrazom na analýzu ich pôsobenia a hudobnej tvorby. Hudecov termín folkloristika, folkloristi bol sčasti nahradený podobným pomenovaním, avšak s akcentom na sociálnu funkčnosť skúmaného javu: ľudovýchvonná orientácia, skladatelia ľudovýchvonného zamerania.

Hudobná tvorba Jána Levoslava Bellu sa skúma v stati o európskej orientácii, čím Kresánek revidoval svoje predchádzajúce názory, že by Bellovo hudobné dielo v svojej komplexnosti nepatrilo do slovenskej hudby. Hoci celá piata subkapitola má názov *Vznik slovenskej národnej hudby*, jej vnútorné členenie vytvára dichotómiu európska verzus ľudovýchvonná orientácia, čím autor akoby postavil proti sebe dve línie v slovenskej hudbe, medzi ktorými v skutočnosti existovali mnohoraké väzby. Lahko tak dochádza ku konfúzii európska verzus slovenská orientácia v tom zmysle, že európska znamená známku kvality a slovenské ako lokálny fenomén niečo zaostané, menej hodnotné. S takýmto konfúznym chápaním kategórií európske verzus slovenské sa ako s pretrvávajúcim stereotypom stretávame aj v súčasnosti. Odvolávajúc sa na sociálne a politické pomery na Slovensku v 19. storočí Jozef Kresánek zastával tiež názor o takzvanom oneskorení sa Slovenska v hudbe v skúmanom období za európskym hudobným vývojom.

Jozef Kresánek predostrel v šiestej kapitole *DSH 1957* jedno z možných hodnotení a jednu z možných koncepcií vývoja slovenskej hudby v 19. storočí. V jeho muzikologickej interpretácii sú dnes rušivým prvkom dobou podmienené reziduá, ktorých si čitateľ musí byť vedomý. Jeho koncepcia je však tiež intelektuálnou výzvou pre ďalších bádateľov, ktorí sa zaoberali a zaoberajú rekonštrukciou, či novšie konštrukciou tohto významného obdobia našich hudobných dejín.

Otázka muzikologickej interpretácie dejinných skutočností nie je len otázkou nových a revidovania starších poznatkov, ale aj diferencovaných vývojových a koncepčných stanovísk. Prehodnocovanie vedeckých poznatkov je spojené s hľadaním historickej pravdy vo vede a platí to aj pre postmodernú, skepse naklonenú spoločnosť.

⁴⁹ HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : SAVU, 1949, s. 63-92.

⁵⁰ HUDEC, Ref. 49, s. 76.

Jozef Kresánek predpokladal, že „vedecká činnosť je hľadanie pravdy“, ⁵¹ hoci aspoň relatívne jednoznačnej. Hľadanie historickej pravdy sa však ukazuje ako zložitý proces, počínajúc pramennou bázou až po štádium pochopenia, výkladu, rekonštrukcie, či konštrukcie dejín. Fenomenológ Paul Ricoeur, ktorého storočnicu narodenia sme si zhodou okolností pripomenuli tiež tohto roku, konštatuje niečo podobné, keď tvrdí, že i keď v dejinách neexistuje žiadna definitívna pravda, tak je napriek tomu nesprávne, aby preto človek hovoril, čo sa mu zachce, každý historik má právo odvolávať sa vo vlastnej rozprave na hypotézu pravdepodobnosti, ktorá je hodna toho, aby bola v diskusii obhájená. ⁵²

Už od prvých hudobnohistorických prác Jozefa Kresánka vidno v nich syntézu hudobnohistorického a hudobnoteoretického aspektu. Nešlo tu len o uhol chápania a výkladu hudobnohistorických skutočností, ale bolo to dané tak jeho rozsiahlymi znalosťami samotnej hudby či hudobnej literatúry, ako aj vedomím súvislostí. Symbiózu horizontálneho a vertikálneho fenoménu v chápaní vývojovosti hudobných javov rozriešil napokon sám Kresánek v prospech hudobnej teórie, ktorej prisúdil rovnakú komplexnosť ako hudobnej historiografii, ako to vyplýva z jeho systemizácie hudobnej vedy, a ukotvil ju v kategórii – alebo podľa neho disciplíne – hudobného myslenia. Hoci paradoxne jeho hudobná teória nie je mysliteľná bez hudobnej histórie.

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

⁵¹ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 9.

⁵² RICOEUR, Paul: Wahrheit, historische. [Heslo.] In: *Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, s. 320. „Wenn es in der Geschichte auch keine definitive Wahrheit gibt, so ist es gleichwohl falsch, dass man deshalb sagen könne, was man wolle; jeder Historiker kann sich für seinen eigenen Diskurs auf eine Wahrscheinlichkeitsvermutung berufen, die es wert ist, in der Diskussion verteidigt zu werden.“

KRITICKÉ EDÍCIE HUDOBNÝCH PRAMEŇOV (REFLEXIA PROBLEMATIKY V DIELE JOZEFA KRESÁNK)

JANKA PETŐCZOVÁ

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

ABSTRACT

The paper is devoted to Professor Kresánek's scholarly work with one unique source, the manuscript Collection of Dances and Songs by Anna Szirmay-Keczer. He studied this source throughout his entire life, beginning with theoretical studies of the melodies in the collection's dance and folklore material, continuing with ethnomusicological comparative analyses and fundamental musico-historical research, and finally publishing a critical edition of the source, *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer* (1983), which is a complex scholarly monograph, evaluating one musico-historical source. Kresánek's work placed the critical editions of musical sources on a new, scholarly level. His researches were interdisciplinary and used the entire spectrum of musico-historiographical methods (analysis, comparison, evaluation, source interpretation, aesthetic judgment). He generalised the experience gained in his work in his published guidelines *Hudobná historiografia* [Music Historiography] (1981).

Keywords: Jozef Kresánek, *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer*, musico-historical source, source critical edition, music historiography

Hudobnohistorické pramene sú najvýznamnejším zdrojom poznatkov v oblasti základného výskumu v súčasnej historickej muzikológii. Metodologické postupy a techniky práce s prameňmi, vrátane ich kritických edícií, boli po prvýkrát v slovenskej muzikológii sformulované v teoretickej publikácii *Hudobná historiografia* (Bratislava 1981, 1992) profesora Jozefa Kresánka. Jeho filozoficko-teoretické zovšeobecnenia vychádzajú z vlastných dlhoročných výskumov hudobných prameňov, ktoré stáli na pomedzí historickej muzikológie a etnomuzikológie. Príspevok sa bude venovať vedeckej práci profesora Kresánka s jedným unikátnym prameňom, s rukopisnou *Zbierkou tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej* (ďalej ASK). Tento prameň skúmal prakticky po celý svoj život, počnúc teoretickými štúdiami melódií tanečného a folklórneho materiálu, končiac monografickým zhodnotením a kritickou edíciou prameňa, nazvanou

Melodiarium Annae Szirmay-Keczer / Zbierka tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej. Tú môžeme považovať za príklad celoživotnej hudobnohistorickej práce profesora Kresánka s jedným hudobnohistorickým prameňom.¹ Prameň a zároveň jeho vydanie považoval za natoľko závažné pre slovenskú muzikológiu, že ho pripravil ako prvý zväzok novozaloženej kritickéj edície *Fontes Musicae in Slovacia*.

Dlhoročné výskumy profesora Kresánka, v ktorých analyzoval hudbu v zbierke ASK, sa začali štúdiom dovtedajšej literatúry (prvá zmienka o prameni v *Letopise Matice slovenskej* 1866/1867, články v rokoch 1922 a 1934 venované textovým incipitom) a následnou analýzou hudobného obsahu zbierky z etnomuzikologického hľadiska.² Po nasledujúcich rokoch štúdia historických i etnomuzikologických fenoménov, predovšetkým melódií slovenských ľudových piesní a typológie tancov v zbierke, predstavil svoje poznatky v špecializovaných štúdiách (1959, 1964, 1966).³ Na záver jeho práca vyústila do prvého kritického vydania prameňa roku 1967 v Štátnom hudobnom vydavateľstve so sídlom v Prahe i Bratislave, s rozsiahlou nemeckou štúdiou a len krátkym slovenským resumé. Evidentne sa tu profesor Kresánek snažil o celoštátnu ťažiskovú hudobnohistorickú edíciu originálnych prameňov, ktorá mala mať československé zázemie a ambíciu vojsť so slovenskou hudobnou historiografiou do európskeho muzikologického priestoru.

Ani v ďalších desaťročiach sa záujem profesora Kresánka o tento prameň a unikátnu hudbu, ktorú obsahuje, nezmenšil. Naďalej sledoval všetky hudobnohistorické práce k problematike tanečnej hudby a kultúry v 18. storočí; novovznikajúce kritické edície iných, podobných prameňov a komparatívne štúdie kolegov doma i v zahraničí (Jana Mária Terrayová 1969, Žofia Steszewska 1970, Alexander Móži 1977 a ď.).⁴ Jeho rozhrľad bol mimoriadne široký; študoval aj práce k problematike z oblasti literárnej vedy (Ján Mišianik), všeobecnej histórie (*Monumenta Historiae Hungariae Scriptores*), etnológie a etnografie (Ester Plicková), k dejinám tanca v strednej Európe, a predovšetkým – primárne i sekundárne pramene k dejinám hudby a hudobnej kultúry 17. a 18. storočia.⁵

¹ KRESÁNEK, Jozef (ed.): *Zbierka tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej*. (Melodiarium Annae Szirmay-Keczer). Praha; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1967. KRESÁNEK, Jozef (ed.): *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer* (=Fontes Musicae in Slovacia 1.) Bratislava : Opus, 1983.

² KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : SAVU, 1951. KRESÁNEK, Jozef: IV. Baroková hudba 18. storočia: 2. Zbierky ľudových piesní: (a) Zbierka Anny Szirmay-Keczerovej. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1957, s. 136-139.

³ KRESÁNEK, Jozef: Historické korene hajdúskeho tanca. In: *Hudobnovedné štúdie III*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, s. 136-162. KRESÁNEK, Jozef: Die Sammlung von Szirmay-Keczer. In: *Studia Musicologica*, roč. 6, 1964, č. 1-2, s. 39-66. KRESÁNEK, Jozef: Tance a piesne zo zbierky Anny Szirmay-Keczerovej. In: *Hudobnovedné štúdie VII*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1966, s. 5-48.

⁴ TERRAYOVÁ, Jana Mária: K proveniencii zborníka Eleonory Susany Lanyi z roku 1729. In: *Musica slovacica I*, 1969, s. 123-130; STESZEWSKÁ, Žofia: Z zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej. In: SZWEYKOWSKI, Z. M. (ed.): *Z dziejów polskiej kultury muzycznej I*. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958, s. 230-262; MÓŽI, Alexander: Hajdúske tance z Uhrovskej zbierky piesní a tancov z roku 1730. In: *Hudobný archív 2*. Martin : Matica slovenská, 1977, s. 123-198.

⁵ KRESÁNEK, *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer*, Ref. 1, s. XXXII-XXXV.

Výsledkom jeho 15 rokov trvajúcej komparatívnej práce s tanečnou a piesňovou hudbou relevantnou k *Zbierke tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej* sa stalo druhé vydanie prameňa roku 1983, ktoré pripravil s revidovanou úvodnou štúdiou, tentokrát s rovnakým rozsahom v slovenčine i v nemčine, s opravami a doplnkami nielen v textovej časti, ale aj v notovej transkripcii. Jeho úvodná štúdia v tejto pramen-nokritickej edícii predstavuje monotematickú vedeckú prácu v rozsahu viac než tri autorské hárky a zverejňuje originálne výsledky vlastnej, dlhoročnej bádateľskej práce autora. Rovnako starostlivo je vypracovaná druhá, editorská časť, 88 strán notovej transkripcie so záverečnou revíznou správou (v nemčine), ktorá – a to treba tiež pripomenúť – tiež zverejňuje originálne výsledky práce autora.

Čo je na dlhoročnej práci profesora Kresánka so *Zbierkou tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej* cenné:

1. Postavil kritické edície hudobných prameňov na novú, vedeckú úroveň

V prvom vydaní zbierky ASK z roku 1967 išlo o prvú muzikologickú kritickú edíciu hudobnohistorického prameňa z územia Slovenska celoštátneho významu. Venovala sa jednej unikátnej pamiatke a mala štruktúru zodpovedajúcu relevantným zahraničným pramenným vydaniam. Dôležitosť vydávania prameňov zdôraznil aj v samotnom názve hneď v prvom slove: *Fontes Musicae in Slovacia*. Bol to veľký posun v porovnaní s uverejnením transkripcie štyroch prameňov v notovej časti publikácie *Hudba na Slovensku v 17. storočí* (Kapitoly: Vietorisova tabulatúra, Cithara Sanctorum, Cantus Catholici, Pestrý sborník piesní a tancov).⁶ *Fontes Musicae in Slovacia* sa stali vzorom pre ďalšie novovzniknuté edície. Od roku 1975 začala vychádzať v Sekcii hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV edícia *Stará hudba na Slovensku* v redakcii Richarda Rybariča a od roku 1982 *Musicalia Danubiana*. Keď vyšlo druhé vydanie zbierky ASK roku 1983, vo vedeckej redakcii Ladislava Kačica a Marty Földešovej, Richard Rybarič vydal v edícii *Fontes Musicae in Slovacia* už jej 7. zväzok, venovaný hudobnej tvorbe na latinské texty Jána Šimráka.⁷

2. Použil celé spektrum hudobnohistoriografických metód

Profesor Kresánek presne vedel, akými metódami je potrebné pracovať, nevynechal ani jednu a presne ich opísal už v Predhovore (1983, s. I): osobitne vyzdvihol analýzu a porovnávanie, charakteristiku vývojových črt a hodnotenie. Okrem toho poukázal na dôležité metodologické požiadavky umenovedy, teda aj muzikológie, o ktorých sa v súčasnej hudobnej historiografii len málo hovorí, a to je *interpretácia prameňa a estetický súd*,

⁶ BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1954, s. 155-418.

⁷ RYBARIČ, Richard (ed.): *Samuel Capricornus. Opus Musicum (1655) I.* (=Stará hudba na Slovensku 1.) Bratislava : Opus, 1975. RYBARIČ, Richard (ed.): *Samuel Capricornus. Opus Musicum (1655) II.* (=Stará hudba na Slovensku 2.) Bratislava : Opus, 1979. RYBARIČ, Richard (ed., spolueditor SZENDREI, Janka): *Missale notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio.* (=Musicalia Danubiana I.) Budapest : MTA, Zenetudományi Intézet, 1982. RYBARIČ, Richard (ed.): *Ján Šimbracký: Opera omnia I.* (=Fontes Musicae in Slovacia 7.) Bratislava : Opus, 1982. RYBARIČ, Richard (ed.): *Ján Šimbracký: Opera omnia II.* (=Fontes Musicae in Slovacia 8.) Bratislava : Opus, 1991 (posthumne, edičná poznámka Ladislav Kačic).

dôležitý predovšetkým pri hľadaní a posudzovaní variantov (²1983, s. XI). Priority metodologických postupov odzrkadľuje aj samotná štruktúra obsahu textovej časti v edícii zbierky ASK: **Predhovor**, **Charakteristika zbierky ASK**, **Tance a piesne zbierky ASK**, a) *Ludové tance a piesne*, b) *Mazúrky*, c) *Pomalé mazúrky*, d) *Hajdúske tance*, e) *Polonézy*, f) *Menuet a ländler*, g) *Janičiarske alebo cigánske piesne*, **Záver**, **Literatúra o zbierke ASK**, **Poznámky**. Zaujímavé je umiestnenie interpretácie prameňa hneď v predhovore, ktorý je vlastne rozsiahlou prvou kapitolou v štúdiu. To, čo považoval profesor Kresánek za najdôležitejšie, dal hneď na začiatok a kapitolu o doterajšom stave bádania umiestnil ako poslednú. Pre neho bolo hodnotiace stanovisko k prameňu alfou a omegou práce.

Pri štúdiu textu profesora Kresánka týkajúceho sa interpretácie prameňa z historického hľadiska vystupuje do popredia jeho vedecký nadhľad. Hneď na prvej strane doslova upozorňuje:

„v doterajšej literatúre nebol pohľad na problematiku našej tanečnej hudby správny, a preto vyústil do tendenčných nacionalistických skreslení. Prejavilo sa to najmä v tom, že zo zbierky ASK a z iných zbierok sa vydávali iba určité časti a na ich podklade sa robili povrchné zovšeobecnenia. Preto bolo nevyhnutné vydať zbierku in extenso.“⁸

Profesor Kresánek takto jasne odmietol nacionalistické predsudky a v nasledujúcom texte aj presne analyzoval dobové pojmy týkajúce sa etnických menšín v Uhorsku a významu označení tancov *Hungarico-Slavicus* (F35), *Hungarico-Slavica* Ej, za horami (F-37a), *Slovatzka* (F-37b), *Slavica* (F-38). V týchto opisoch tancov videl proces, pri ktorom sa „s nástupom uvedomovania si národnej osobitosti začínali v priebehu 18. storočia vyčleňovať z regionálneho uhorského štýlu tak maďarské ako aj slovenské prvky“.⁹ Hudobnohistorické výskumy, nasledujúce po profesorovi Kresánkovi, potvrdili správnosť jeho interpretácie prameňa a priniesli len mierne modifikácie, resp. doplnky, napríklad v oblasti identifikácie tanečného hudobného repertoáru (serra tance).¹⁰

3. Reflexia a sebareflexia

Profesor Kresánek celoživotne sledoval relevantné stredoeurópske výskumy súvisiace s problematikou v maďarských, poľských, nemeckých a ď. muzikologických prácach. Študoval ich, ale nepreberal poznatky mechanicky. Kriticky ich reflektoval pri formulovaní vlastných poznatkov. Sám bez problémov dokonca revidoval aj svoje vlastné omyly a dopĺňal svoje predchádzajúce hodnotenia. V druhom vydaní zbierky ASK (²1983) pri hodnotení vlastných štúdií a bádání v 50. rokoch napísal:

„V oboch príspevkoch [z rokov 1951, 1957, pozn. aut.] som vychádzal len zo zbierky ASK a jej hudobný materiál som porovnával so slovenskou ľudovou hudbou. Ostatný materiál som pokladal za cudzí, hlavne poľský. Nedostatočne som zohľadnil fakt, že zbierka ASK v podstate nebola ľudová, ale šľachtická. Boli to roky, keď sa ľudovosť povyšovala nad všetko ostatné a keď sa v súvislosti so šľachtou nedalo napísať nič pozi-

⁸ KRESÁNEK, Ref. 1, s. I.

⁹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. III.

¹⁰ KAČIC, Ladislav: Barok. In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 109; KOCH, Klaus-Peter: Serra. Taniec z XVII i XVIII wieku z obszarów nadbaltyckich. In: *Muzyka*, roč. 23, č. 2 (89), s. 35-57.

tívne. Až pri komplexnejšom pohľade na šľachtickú kultúru na Slovensku sa ukázalo, že k zbierke treba pristupovať z iného stanoviska, že ide v podstate o šľachtickú zbierku, do ktorej sa dostali ľudové melódie len dodatočne, akoby zadnými dvierkami.¹¹

Málokto dnes je schopný a ochotný opraviť verejne vlastné predchádzajúce omyly. Profesor Kresánek však dal najavo, že je to nevyhnutné, že omyly je potrebné presne opísať, nové poznatky predložiť, dokázať ich a chyby tak eliminovať.

4. Interdisciplinarita vo výskume

To, čo v citovanom texte nazval profesor Kresánek *komplexnejší pohľad*, to môžeme označiť za interdisciplinaritu v jeho výskume. Už vtedy si ju uvedomoval ako nevyhnutnosť. Dokazuje to aj pokračovanie vyššie citovaného textu:

„Naša šľachta, obdobne ako šľachta v iných krajinách žila svojším domácim kultúrnym životom – dokonca sa literárne prejavovala slovensky –, i keď mala sklon a príležitosť na to, aby čerpala z cudzích, internacionálnych zdrojov. Tento nový náhľad som si utvrdzoval pri výskume histórie hajdúskych tancov a načrtol som ho už v štúdií venovanej ich historickým koreňom.“¹²

Tu už hovorí o novom náhlade, čiže sám prezrádza, ako sa dokázal odpútať od počiatočného, úzko zameraného etnomuzikologického prístupu a spojiť ho s hudobnoteoretickým a zároveň s rýdzo hudobnohistoriografickým. Napokon, nútili ho k tomu hudobnohistoriografické metódy, ktoré používal, ale aj prehlbujúce sa poznatky z pomocných vied historických. Roku 1962 požiadal napríklad Ing. Viliama Deckera o identifikáciu vodoznaku jeleňa stojaceho na podstavci, ktorý obsahuje papier v zbierke ASK. Ten jednoznačne konštatoval, že vodoznak pochádza zo začiatku 18. storočia, konkrétne – že sa používal v rokoch 1730 – 1740.¹³ Tým sa definitívne potvrdila hypotéza, že pamiatka nemohla byť napísaná v 17. storočí; hypotéza, ktorú profesor Kresánek vyslovil – podotýkam, že na základe „hudobného rozboru“ – už v *Dejinách Slovenskej hudby* roku 1957.¹⁴

5. Teoretické zovšeobecnenie

Skúsenosti získané pri príprave kritickej edície zbierky ASK zovšeobecnil profesor Kresánek vo svojich skriptách *Hudobná historiografia*, ktoré vyšli na FF UK roku 1981, tesne pred druhým vydaním edície zbierky. Tu venoval problematike hudobnohistorických prameňov takmer polovicu celého textu; a to 7 samostatných kapitol: *Literatúra, pramene a ich rozdelenie, Heuristika a spracúvanie prameňov, Kritika prameňov, Hodnotenie, Určenie času, miesta a autora, Kritika hudobného zápisu, Edícia prameňa*.¹⁵ Hneď v prvej kapitole *Literatúra, pramene a ich rozdelenie* nájdeme dôležité konštatovanie, týkajúce sa kritických edícií prameňov, a to pri vymedzovaní pojmu literatúra:

¹¹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. XXXI.

¹² KRESÁNEK, Ref. 1, s. XXXI.

¹³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. VII.

¹⁴ KRESÁNEK, IV. Baroková hudba 18. storočia, 2. Zbierky ľudových piesní, (a) Zbierka Anny Szirmay-Keczerovej, Ref. 2, s. 137.

¹⁵ KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. Bratislava : FF UK, ¹1981, ²1992, s. 45-102.

„pri edíciách skladiieb môže ísť len o praktickú edíciu, o síce revidovanú, ale inak len pramennú, materiállovú edíciu. Môže ísť aj o kritickú edíciu s dôkladnou štúdiou o vydaní skladbe, s poznámkovým a porovnávacím aparátom a pod., keď sprievodný text vydavateľa predstavuje už literatúru.“¹⁶

Presne takýmto prípadom – keď úvodná štúdia dosahuje rozsah a atribúty vedeckej monografie – je kritická edícia zbierky ASK profesora Kresánka. Ak by sme to chceli povedať dnešnou terminológiou smernice č. 573/A/03/2007 o evidencii a kategorizácii publikačnej činnosti a ohlasov v Slovenskej akadémii vied, potom by *praktická edícia* patrila podľa „originálnosti (pôvodnosti) a druhovo-funkčnej charakteristiky dokumentu“ do kategórie G – popularizačné a iné práce, *materiálová edícia* do kategórie B – odborné práce a *kritická edícia* do kategórie A – vedecké práce.¹⁷

Z hľadiska teoretického zovšeobecnenia skúseností profesora Kresánka sú napokon dôležité myšlienky v práci *Hudobná historiografia*, týkajúce sa hodnotenia výsledkov práce muzikológov s notovými prameňmi. V kapitole *Literatúra, pramene a ich rozdelenie* upozorňuje: „Pre bádania by mali byť prvoradé záznamy živej hudby, lebo len tieto predstavujú skutočný predmet hudobnohistorického bádania.“¹⁸ V druhej kapitole *Heuristika a spracúvanie prameňov* pri delení dokumentov na priame a nepriame nájdeme tiež hodnotiaci moment: „Súčasný stav muzikológie dospel až tam, že za vrcholný cieľ historikovej práce musíme považovať zvukové oživenie ,historikovej hudby.“¹⁹ A napokon, v samotnej kapitole venovanej edícii prameňov profesor Kresánek hneď na prvom mieste zdôrazňuje myšlienku:

„Každá vedecká práca v našom odbore nevyhnutne končí edíciou, ináč by bola zbytočná. [...] Neprihádza do úvahy vydávať pamiatku ako fotokópiu alebo faksimile bez spracovania a bez komentára.“²⁰

Význam prípravy kritických edícií prameňov je možné vyčítať i z klasifikácie edícií, ktorú profesor Kresánek predkladá v súvislosti s opisom výberu pamiatok na vydanie. Osobitne sa venuje výberu podľa umeleckých a historických hodnôt, podľa znakových hodnôt (napríklad pre národnú kultúru), typu súborných vydaní diel a vydávaní podľa zamerania (pre historikov, pre koncertnú prax). Špeciálnu pozornosť venuje napokon antológiám dejín hudby, do ktorých sa vyberajú diela podľa historických hodnôt. Túto úvahu zakončuje jednoduchým konštatovaním, že prednosťou pri príprave kritickej edície je spojenie vedeckého zamerania edície s praktickým, aby vedecká edícia prameňa priamo slúžila na oživovanie starej hudby.²¹ Všetky tieto myšlienky neskôr predstavil vo vlastnom systéme hudobnej historiografie Richard Rybáříč, ktorý predstavil modernú, kritickú edíciu prameňov ako ideál práce hudobného historika:

¹⁶ KRESÁNEK, Ref. 15, ¹1981, s. 45.

¹⁷ Interná smernica č. 573/A/03/2007 o evidencii a kategorizácii publikačnej činnosti a ohlasov v Slovenskej akadémii vied (vydaná v súlade so Smernicou MŠ SR č. 8/2007-R z 31. mája 2007), s. 2, Čl. 6, kritériá kategorizácie publikovaných dokumentov, posudzovanie podľa prvého písmena (A – G).

¹⁸ KRESÁNEK, Ref. 15, ¹1981, s. 46.

¹⁹ KRESÁNEK, Ref. 15, ¹1981, s. 49.

²⁰ KRESÁNEK, Ref. 15, ¹1981, s. 98.

²¹ KRESÁNEK, Ref. 10, s. 99.

„Hoci ideálom hudobného historika je práca s modernou kritickou edíciou prameňov, ktorá je dielom špecializovaných editorov, často je hudobný historik nútený pripraviť z archívnych prameňov (dobových rukopisov a tlačí) takúto edíciu sám. Iste nie je potrebné osobitne akcentovať, že príprava kritických vydaní patrí medzi najdôležitejšie a najzávažnejšie úlohy muzikológov.“²²

Na záver nemožno nespomenúť, že teoretická monografia Richarda Rybariča má vlastne rovnomenný názov ako dielo Jozefa Kresánka – *Hudobná historiografia*. Dr. Rybarič sa v nej priamo hlásil ku kresánkovej škole, čo aj v úvode zdôraznil: „Prednášky z hudobnej historiografie a eventuálne knihu, ktorá z nich (ak?) vznikne, pripisujem pamiatke môjho vzácného učiteľa profesora Jozefa Kresánka“.²³ Richard Rybarič vo svojej práci v kapitole *Zmysel a ciele hudobnej historiografie* ďalej rozšíril myšlienku profesora Kresánka o zásadnom význame práce hudobného historika na príprave edícií:

„Hudobná historiografia neostala stáť pri teoretickom poznávaní minulosti, jej konečným produktom neboli knihy a štúdie, ale vždy smerovala k uplatneniu poznatkov o živote, úsilie previesť ich a zužitkovať v praxi je všade a vždy prítomné. Rozhodne sa nedá povedať, že napr. kritické edície diel významných skladateľov sú len akýmsi sekundárnymi či vedľajšími produktmi hudobnohistorického bádania, ale treba zdôrazniť, že sú to produkty rovnocenné, a to nielen čo do vyžadovaného stupňa odbornosti a vedeckosti potrebného k ich príprave, ale aj čo do ich významu a funkcie v kontexte hudobnej kultúry.“²⁴

Kritické edície hudobných prameňov majú v slovenskej muzikológii dlhú a bohatú tradíciu. Pri jej zrode stál i profesor Kresánek, ktorému sa podarilo v prípade vydania kritickej edície *Zbierky tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej* vytvoriť publikáciu rozsahom aj obsahom plne v súlade s potrebami jeho špecifického predmetu bádania. Dnes, po rokoch, si na neho s úctou spomíname. Ja som mala možnosť vnímať ho a spoznávať cez jeho prednášky k *Úvodu do štúdia hudobnej vedy* v prvom ročníku na Filozofickej fakulte v Bratislave. Obdivovali sme na ňom jeho vedecké myslenie, hlboké muzikologické vzdelanie, schopnosť kritickej revízie poznatkov (aj vlastných) a jeho morálne kvality. Dodnes na mňa „dýcha“ z jeho kníh jeho skromnosť, ktorá sa pretavila do viet vo vedeckom texte ako schopnosť jasne pomenovávať problémy, jednoducho formulovať myšlienky a komplexne riešiť nastolené otázky.

Štúdia je súčasťou projektov VEGA č. 2/0049/13 a VEGA č. 2/0082/12. Pracovisko riešiteľky: Ústav hudobnej vedy SAV.

²² RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia*. Ed. František Matúš, Janka Petőczová-Matúšová (posthumné vydanie). Prešov : Matúš Music, 1994, s. 36. Kritickej edícii prameňov sa R. Rybarič venoval v kapitole *Teória hudobnohistorického prameňa*.

²³ PETŐCZOVÁ, Janka: Hudobný historik Richard Rybarič v perspektíve jeho doby. In: PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Ad honorem Richard Rybarič : zborník z muzikologickej konferencie Musicologica historica I. venovanej nedožitým 80. narodeninám Richarda Rybariča (1930 – 1989)*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 17.

²⁴ RYBARIČ, Ref. 22, s. 120.

HUDOBNÁ HISTORIOGRAFIA JOZEFA KRESÁNKA

PETER RUŠČIN

*Mgr. Peter Ruščin, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4;
e-mail: peter.ruscin@savba.sk*

ABSTRACT

The pedagogic synthesis *Hudobná historiografia* [Music Historiography] (Bratislava 1981; ²1992) in the context of Jozef Kresánek's propaedeutic literature. The specifics of Kresánek's conception – the dual model (systematic procedures; the journey from musical source to synthesis). Comparison with Czech and Slovak propaedeutic literature of the 1980s and 1990s. The academic conception in the three-volume Czech publication *Hudební věda* [Musicology] (Prague 1988), the combined approach (structure of the scholarly discipline and method of work with the musical source) of Richard Rybář in his *Hudobná historiografia* [Music Historiography] (Prešov 1994). Correspondence and divergences in Kresánek's and Rybář's conceptions – the line of Slovak music historiography in the founding and older generation of music historians.

Keywords: music historiography, systematic musicology, propaedeutics, Jozef Kresánek, Richard Rybář

Úvod

V biografii Jozefa Kresánka dominuje jeho pedagogické pôsobenie vo vysokoškolskom prostredí. Venoval mu vyše štyri desaťročia svojho produktívneho veku. Výrazným spôsobom formoval prvú silnú generáciu slovenských muzikológov (L. Burlas, L. Mokrá, O. Elschek, R. Rybář), ktorá stanovila vysoký štandard ďalšieho vývoja tejto vednej disciplíny na Slovensku. Kresánek nepochybne garantoval kontinuitu muzikologického vzdelávania na Slovensku v citlivom spoločenskom období, vyznačujúcom sa zhoršujúcou situáciou vysokého školstva. Nešlo tu len o oklieštený priestor daný ideologickými mantinelmi marxisticky ponímaných spoločenských vied. Ekonomická nerovnováha a zužovanie komunikačného kanála medzi Východom a Západom,

na ktoré doplácť najmä geografický priestor na východ od železnej opony, priamo vplývali na zaostalú infraštruktúru našich vysokých škôl, na degradáciu seminárnych knižníc (nielen) kvôli nedostupnosti kvalitnej literatúry a pod. Neblahú úlohu zohrala aj stranícky podmienená kádrová politika tzv. normalizačnej éry, vďaka ktorej sa veľmi skomplikoval kvalifikačný postup mladších vysokoškolských pedagógov. Výsledkom bolo takmer zastavenie životne dôležitého „krvného obehu“ vysokého školstva, t. j. prirodzenej generačnej výmeny na postoch docentov a profesorov – garantov kvality vzdelávania. Z tohto pohľadu Kresánkova pozícia „doživotného profesora“ bez nároku na zaslúžený odpočinok, či čestný post emeritného pedagóga, logicky odrážajú status quo, ktorý bol na našich vysokých školách citelný v 80. rokoch minulého storočia a pretrvával aj v nasledujúcom období.

Ak vnímame tento spoločenský kontext, môžeme lepšie pochopiť narastajúci odstup medzi staršou a mladšou generáciou v elitnom vysokoškolskom prostredí. Jozef Kresánek sa musel postaviť do úlohy mentora, nespochybniteľnej autority, s nemalým bremenom zodpovednosti. Tento spoločensky podmienený status ľahko motivoval k potrebe zotrvať na zodpovednom poste čo najdlhšie, v čom nemusíme vždy vidieť prehnané osobné ambície, skôr vynútené uplatnenie zmyslu pre zodpovednosť. Apel na charakter bol v pokryteckej normalizačnej dobe paradoxne (alebo logicky) veľmi silný.

Jozef Kresánek ako pedagóg s dlhoročnými skúsenosťami si uvedomoval potrebu kvalitných učebných textov pre študentov muzikológie na Slovensku. Jeho pozícia a zodpovednosť ho predurčovali k tomu, aby sa postavil čelom k tejto výzve. Prípravou učebných textov pre študentov muzikológie sa začal intenzívnejšie zaoberať v druhej polovici 70. rokov. Vznikali v kontexte jeho dlhoročnej práce na syntéze *Základy hudobného myslenia* (Bratislava, Opus 1977). Začiatkom 80. rokov publikoval dve zásadné publikácie tohto typu. Prvá z nich, *Úvod do systematiky hudobnej vedy* (Bratislava, SPN 1980), bola schválená ako vysokoškolská učebnica Ministerstvom školstva SSR. O rok neskôr vyšli s obdobným schválením aj vysokoškolské skriptá *Hudobná historiografia* (Bratislava, FF UK 1981; 2. vydanie 1992). Tieto dve práce, pôvodne koncipované ako učebnice, nepochybne súvisia s Kresánkovými komplexnejšími úvahami o hudobnom myslení či o podstate hudby vôbec a v istom zmysle sa dopĺňajú. Mohli by sme povedať, že ide o dva diely širšie koncipovaného úvodu do hudobnej vedy, z ktorých prvý je venovaný systematickej a druhý tzv. historickej muzikológii.

V tradičnom chápaní vysokoškolské učebnice alebo skriptá len v obmedzenej miere presahujú primárnu propedeutickú funkciu. Z hľadiska študenta je ideálom praktické kompendium, úvod do vymedzenej vednej disciplíny či zásadnejšej problematiky, rozčlenený do prehľadných kategórií, v rámci ktorých autor definuje príslušné okruhy tém, ich historický kontext s odkazmi na odbornú literatúru. Spomínané Kresánkove vysokoškolské učebnice zreteľne presahujú takúto utilitárnu koncepciu. Sú skôr reflexiou témy – ich ambíciou je stimulovať komplexnosť myslenia čitateľa, vtiahnuť ho do vedeckého a filozofického chápania protirečivosti javov. Ideálna definícia a vtesnanie spoločenskej reality do pevne štruktúrovaného rámca sa nemôže vyhnúť istej miere zjednodušovania. Preto Kresánek riešil rozpor medzi ideálnym a reálnym v prospech čo najpravdivejšej informácie, bez konfliktu s vlastným pohľadom na vec. Sám to formuloval v *Úvode do systematiky hudobnej vedy* nasledovne:

„Zvyčajne sa v úvodoch vymedzujú jednotlivé disciplíny, často sa sledujú akoby priehradky v skrinách, aby sa všetko ukladalo po poriadku a získal sa prehľad. V tejto učebnici sa skôr kladie dôraz na spojitost medzi jednotlivými disciplínami, všetko sa sleduje z hľadiska ústrednej problematiky hľadania podstaty hudby...“¹

Takto koncipovaná učebnica je komunikáciou autorovho vnímania reality, konfrontáciou čitateľa-študenta s jeho myšlienkovým svetom. Kresánek argumentuje, obhajuje svoje tézy, predkladá ich ako určitý stupeň poznania, o ktorom sa nedá diskutovať. To predstavuje pre študenta nemalý problém. Ak chce uchopiť konkrétnu štruktúru vedomostí, minie cieľ, pretože autor neodovzdáva sumu vedomostí ako objekt, naopak, predkladá čitateľovi svoj subjektívny spôsob uvažovania nad jednotlivými témami. Navonok sa to deje vo forme výkladu, čo u povrchného čitateľa môže vyvolať dojem, že autor nedokáže látku zrozumiteľne vyložiť a odbočuje k zdanlivo nepodstatným veciam. V skutočnosti autor, ktorý hľadá na realitu s pokorou človeka zhrňajúceho svoje celoživotné skúsenosti, ťažko sa môže deliť o svoje poznanie s čitateľom, ktorý podobnú cestu neprešiel. Je pochopiteľné, že spomínané Kresánkove učebnice sa nestali obľúbenou literatúrou adeptov muzikológie. Na druhej strane však môžu byť inšpirujúcou výmenou skúseností pre každého, kto mal možnosť trochu hlbšie vniknúť do problematiky muzikologického bádania.

Hudobná historiografia

Koncepcia Kresánkových skrípt o hudobnej historiografii navonok smeruje k učebnému textu propedeutického charakteru, oveľa zreteľnejšie než v predchádzajúcom *Úvode do systematiky hudobnej vedy*. Hlavným zámerom autora však nie je definovať a vymedziť vednú disciplínu tak, ako by to naznačovali úvodné kapitoly. Pozornosť je zacielená na prácu hudobného historika a na jej výsledky. Kresánek uprednostňuje osobnú zaangażovanosť študenta do problémov, ktoré hudobný historik rieši, pred systematickým rozčlenením a charakteristikou jednotlivých odvetví hudobnej historiografie. Preto po krátkom vymedzení hudobnej historiografie a definovaní jej špecifik venuje hudobnohistorickým disciplínam a pomocným vedám len tri kratšie kapitoly a následne sa dotýka základných metód a definovania cieľa hudobného dejepisectva. Pre Kresánka sú tieto úvodné kapitoly akousi introdukciou k jadru výkladu, v ktorom približuje prácu hudobného historika s hudobnými prameňmi a úskalia ich spracovania až po kritickú edíciu. Strešnú problematiku periodizácie dejín hudby uvádza až v závere publikácie, stavajúc ju ako nadstavbu štýlovej kritiky hudobných historikov (teda nie východisko!), spolu s obligátnym náčrtom dejín hudobnej historiografie. Usporiadanie kapitol nás nenecháva na pochybách, že Kresánkovi sa prieči „akademický“, neosobný spôsob podávania látky a chce sprevádzať adepta muzikológie ako otec svojho syna, ukazujúc mu prácu, ktorú dôverne pozná. Otázkou je, či môže autor skrípt koncipovaných ako úvod do vedeckej disciplíny počítať s dychtivým čitateľom, ktorý je ochotný sa nechať takto „viesť za ruku“. Kresánkov pozitivistický prístup k vzdelávaniu v kontexte dnešného všeobecne proklamovaného pragmatizmu pôsobí naivne. Navyše, jeho výklad sa nesie v dobovom „naratívnom“ štýle, ktorý sa dnes už

¹ KRESÁNEK, Jozef: *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1980, s. 5.

taktiež nenosí. Niekedy sa stretneme s formuláciami, ktoré pôsobia neprehľadne, hoci sa autor pokúšal čo najpopisnejšie vyjadriť, o čo mu ide. Vymedzenie hudobných štýlov v kontexte chýbajúcich prameňov formuluje nasledovne:

„Takto však nemôže uvažovať ten, kto pristupuje k problémom z celkového hľadiska, teda tak, že vie spájať aj [...] náhodné fakty do štýlových celkov (homogénne štýlových). Potom tieto jednotlivé fakty predstavujú tých niekoľko do štýlu zaraditeľných skutočností, ktoré máme v predpoklade, že by sem bolo možné zaradiť aj viacej faktov, ak by sa našli.“²

Za takýmito formuláciami študent, neznalý hĺbky problematiky, nemusí vidieť konkrétny obsah.

Hoci Kresánkovou primárnou intenciou bolo načrtnúť prácu hudobného historika od prameňa cez jeho spracovanie k štýlovej syntéze, nemohol sa, prirodzene, vyhnúť definovaniu základných pojmov a načrtnutiu štruktúry jednotlivých disciplín. Preto svoje skriptá rozvrhol do dvoch obsahovo nadväzujúcich celkov so záverečným dodatkom. Prvá časť je usporiadaná v zmysle typického akademického výkladu od celku k jednotlivostiam, od všeobecného k špecifickému. V druhej časti nás autor, naopak, sprevádza od definovania čiastkového problému, od pôvodného prameňa, cez jeho kritiku až po syntézu štýlu a nadväzujúcu periodizáciu dejín hudby.

1. časť (obsah hudobnej historiografie, jej ciele – definície, východiská)	2. časť (etapy výskumu hudobného historika)	Dodatok
Hudobná historiografia a jej úlohy	Literatúra, pramene a ich rozdelenie	Dejiny hudobnej historiografie
O úlohe osobnosti v dejinách	Heuristika a spracúvanie prameňov	Výberová bibliografia
Typické a individuálne – problém noriem	Kritika prameňov	
Historické disciplíny a pomocné vedy	Hodnotenie	
Pomocné muzikologické vedy	Určenie času, miesta a autora	
Pomocné – nemuzikologické – vedy	Kritika hudobného zápisu	
Hudobné predpoklady a znalosti	Edícia prameňov	
Syntetické a monografické práce	Periodizácia dejín hudby	
Druhy a ciele dejepisectva		

V takto štruktúrovanej publikácii opäť presahujeme ciele tradičných úvodov do vedných disciplín. Čitateľ má dojem, že na konci prvej časti už obsiahol šírku problematiky, avšak očakáva sa od neho, že bude tieto základné poznatky aplikovať a rozširovať na modeloch práce hudobného historika, opísaných obsérnejšie v druhej časti knihy. Kresánkov postup je logický, avšak zďaleka nie ideálny pre povrchného čitateľa, ktorému sa látka môže

² KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. Bratislava : FF UK, ²1992, s. 44.

javiť ako neusporiadaná, o to viac, že niektoré čiastkové témy (štýlová kritika, hodnotenie prameňov, pomocná literatúra) sa riešia tak v prvej, ako aj v druhej časti publikácie, hoci v inom kontexte. Tretia časť skript – stručný prehľad dejín historickej reflexie hudby a výber literatúry – nie je spracovaná do hĺbky, je len stručným náčrtom, takže pôsobí skôr ako dodatok, než ako samostatná časť publikácie. V skromnom okruhu literatúry môžeme azda cítiť skeptický pohľad muzikológa z východného bloku, ktorý si je vedomý nedostupnosti veľkej časti zahraničných knižných titulov v našich knižniciach. Doba moderných informačných technológií a internetu bola v tých časoch ešte v nedohľadne...

V súčasnosti je spôsob koncipovania prednášok a seminárov k úvodu do hudobnej historiografie diametrálne odlišný. Môžeme to demonštrovať na sylabe *Úvod do hudební historiografie* od Jarmily Gabrielovej, určenom pre študentov muzikológie na Ústave hudební vědy Karlovej Univerzity v Prahe.³ Látka je rozvrhnutá do jasných tematických celkov s cieľom orientovať študenta v základnej literatúre k daným témam. V centre pozornosti je štruktúrovanie a hierarchizovanie informačných zdrojov, ktoré má navádzať adepta muzikológie na riešenie konkrétnych problémov metodologickými postupmi modernej hudobnej historiografie.

Dejiny hudobnej historiografie	Syntézy k dejinám hudby	Monografické štúdium	Hudobná lexika	Hudobná bibliografia	Odborné časopisy
--------------------------------	-------------------------	----------------------	----------------	----------------------	------------------

Táto koncepcia abstrahuje hudobnú historiografiu ako vednú disciplínu od primárnej heuristiky, čo je v zhode s jej akademickým chápaním a definovaním, o čom sa ešte zmienime. Vlastný obsah disciplíny je daný štruktúrou a typológiou literatúry k dejinám hudby v najširšom zmysle slova. Je to objektívne nazeranie na predmet – vednú disciplínu, čo je v protiklade s Kresánkovým subjektívnym pohľadom z pozície hudobného historika-bádateľa, ktorý stojí zoči-voči hudobnému prameňu, pamiatke hudobnej kultúry minulosti.

Kresánkove skriptá v kontexte českej a slovenskej propedeutickej literatúry o hudobnej historiografii z 80. rokov 20. storočia

Kresánek pri práci na svojich učebných textoch zrejme netušil, koľko publikácií tohto typu v českom a slovenskom jazyku prinesú najbližšie roky. Ak zoberieme do úvahy len problematiku hudobnej historiografie, zaznamenávame v krátkom odstupe ďalšie dve práce: pomerne obšírnu kapitolu o hudobnej historiografii v treťom diele viacsväzkovej českej publikácie *Hudební věda* a knihu Richarda Rybariča, ktorá vyšla pod rovnakým názvom ako Kresánkove skriptá päť rokov po smrti jej autora.⁴

V rámci českej trojdielnej publikácie o hudobnej vede kapitolu venovanú hudobnej historiografii spracovali traja autori – Tomislav Volek (*Charakteristika hudební his-*

³ Zdroj: <http://musicology.ff.cuni.cz/pdf/uvod-do-HV-Hud_histor.pdf>

⁴ Hudební historiografie. In: LÉBL, Vladimír – POLEDŇÁK, Ivan (eds.): *Hudební věda III*. Praha : SPN, 1988, s. 653-778; RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia*. Ed. František Matúš, Janka Petőczová-Matúšová. Prešov : Matúš Music, 1994.

toriografie – Vývoj hudební historiografie – Typy a tematické okruhy hudebně historiografických prací), Miroslav K. Černý (Česká hudební historiografie do roku 1945) a Zdeňka Pilková (Vývoj české hudební historiografie po roce 1945; tu je načrtnutý v krátkosti aj vývoj slovenskej hudobnej historiografie). Už v samotnej koncepcii spomínanej trojzväzkovej príručky sa prejavuje akademický prístup k hudobnej vede a jej disciplínam, známy aj u nás napríklad zo systematiky Oskára Elscheka, v ktorom sa abstrahujú jednotlivé subdisciplíny od širších kontextuálnych väzieb a spájajú sa do tematicky blízkych a logických štrukturálnych celkov. Výsledkom je, že napríklad heuristika a práca s hudobným prameňom nie je zahrnutá v hudobnej historiografii, ale jej príslušné fázy spadajú pod iné disciplíny: Teorie a dějiny notace (Otázky transkripční techniky a ediční praxe), Hudebněvědecká dokumentace (Ediční technika). V tomto chápaní je hudobná historiografia predmetom samým o sebe, ktorý reprezentuje špecificky vymedzená literatúra o hudbe, osobnostiach hudby, hudobných inštitúciách, hudobnej kultúre spoločenských skupín, národov a pod. Toto chápanie sa odráža aj v definovaní úlohy hudobnej historiografie „zjistit, popsat, analyzovat a v zobecňujících závěrech postihnout všechny způsoby, formy a produkty hudební aktivity společensky organizovaného člověka, a to v celé hloubce jejich dynamické kontinuální časovoprostorové existence“.⁵ Českí kolegovia, na rozdiel od Kresánka alebo aj Rybariča, oddelili dokumentačnú zložku práce hudobného historika od vlastného pojmu hudobná historiografia s cieľom vymedziť ju ako celostný, syntetizujúci pohľad, ako reflexiu historického rozmeru hudby a jej spoločenského kontextu. Takto sa nám hudobná historiografia javí v zásade ako súhrn literatúry (jej úlohou je totiž opísať, v zovšeobecňujúcich záveroch vystihnúť, vyrozprávať, vyložiť atď.), čiže v tom zmysle, ako sme videli pri spomínanom sylabe k *Hudobnej historiografii*. Takéto chápanie disciplíny je značne odľahčené a zbavené komplexnosti, s akou predkladal obdobnú tému Kresánek. Napokon, ide o rýdzo špekulatívny protiklad: je vedľajšie, či budeme metódy a postupy práce s hudobnými prameňmi chápať ako súčasť pomocných muzikologických disciplín, alebo ich zahrnieme do hudobnej historiografie, keď vieme, že hudobný historik sa bez nich tak či tak nezaobíde.

Rybaričova kniha vznikla na základe jeho prednášok na Filozofickej fakulte, ako to uvádza editorka Janka Petőczová v závere publikácie.⁶ Je zrejmé, že autor mohol vychádzať z Kresánkových skrípt, ktoré boli súčasťou obligátnej študijnej literatúry na vtedajšej Katedre estetiky a vied o umení Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Ako renomovaný hudobný historik, dôverne znalý problematiky dejín hudby na Slovensku, ktoré kreoval až do podoby syntézy, však zvolil vlastný postup štruktúrovania problematiky. Zdá sa, že jeho snaha čo najprehľadnejšie a zrozumiteľne vyložiť charakter a rozsah tejto kľúčovej muzikologickej disciplíny je reakciou na menej zreteľnú štruktúru Kresánkovho výkladu. Rybarič usporiadal svoj prehľad do tradičných triád na troch, výnimočne štyroch úrovniach:

⁵ VOLEK, Tomislav: Charakteristika disciplíny – Poslání, předmět a metody. In: LÉBL – POLEDNÁK, Ref. 4, s. 653.

⁶ RYBARIČ, Ref 4, s. 144.

Predmet a metódy hudobnej historiografie	Problémy historickej determinácie hudby	Podstata a zmysel hudobnej historiografie
Predmet hudobnej historiografie	Problém štýlu v hudbe	Vývojové cesty hudobnej historiografie
Hudobná historiografia v kontexte hudobnej vedy	Problém národnosti v hudbe	Špecifickosť hudobnohistorického poznania
Rozdelenie hudobnej historiografie 1. Dejiny hudobnej tvorby 2. Dejiny reflexie o hudbe 3. Dejiny hudobných inštitúcií	Problém osobnosti v hudbe	Zmysel a ciele hudobnej historiografie
Metódy hudobnej historiografie – Teória hudobnohistorického prameňa – Pracovné postupy hudobného historika (analýza, štýlová kritika, komparácia)	O štruktúre vývoja hudby	
	Problém periodizácie dejín hudby	

Rybaričova učebnica je viac orientovaná na exaktné vymedzenie vednej disciplíny (predovšetkým z hľadiska jej predmetu), čo je bližšie k systematickej koncepcii z českej trilógie o hudobnej vede. Na rozdiel od Kresánka sa venuje pracovným postupom hudobného historika iba v jednej, nie príliš rozsiahlej podkapitole (Metódy hudobnej historiografie) a v ďalšom sa pridrižiava tradičného chápania disciplíny v zmysle „hudobného dejepisectva“, teda spisby. Neabstrahuje však túto disciplínu radikálne od reálneho hudobnohistorického výskumu. Je zrejmé, že Rybarič hľadá, podobne ako Kresánek, rovnováhu medzi akademickým, abstraktným vymedzením disciplíny a kontaktom s praxou hudobnohistorického výskumu. V zásade by sme prvé dve časti mohli chápať ako alternatívu ku Kresánkovi výkladu v zmysle dvoch logicky štruktúrovaných celkov. Tretia časť je prepracovanejšou obdobou Kresánkovi „dodatku“, vrátane trochu obsiahlejšej výberovej bibliografie. Prekvapuje tiež názov záverečnej podkapitoly, ktorý by sme v tradičných úvodoch do problematiky hľadali skôr v úvode knihy. Je to pridaná hodnota, sumarizácia a zdieľanie osobnej skúsenosti, úprimné hľadanie odpovede na zásadné otázky, týkajúce sa zmyslu práce hudobných historikov v kontexte súčasnosti (t. j. v kontexte 80. rokov 20. storočia, keď rukopis vznikol). Teda opäť ten „poludšťujúci“ prvok subjektivismu, ktorý nachádzame aj u Kresánka. Je zrejmé, že otázky, ktoré si autor rečnícky kladie, sú v skutočnosti jeho vlastnými znepokojivými otázkami, ktoré ho prenasledujú aj po desaťročiach usilovnej práce:

„Je ona vôbec potrebná, je hudobná historiografia len exkluzívnou záležitosťou niekoľkých (či nemnohých) výstredných bádateľov, ktorých záľuby umožňuje realizovať blahobytná, s veľkými perspektívami disponujúca postindustriálna spoločnosť [...] alebo môže ona čosi poskytnúť – trebárs aj veľmi kľukatým a sprostredkovaným spôsobom – tzv. obyčajnému človeku?

Je vyvrcholením duchovnej aktivity hudobných historikov iba písanie ťažko zrozumiteľných hrubých kníh o problémoch (pre spomínaného obyčajného človeka vcelku irelevantných, ba ľahostajných), alebo hudobná historiografia slúži dajakým iným (mimo svojich hraníc stojacim) cieľom. Je organickým článkom v kultúre, je nepostrádateľná a ak áno, tak prečo a v čom?“⁷

⁷ RYBARIČ, Ref. 4, s. 99.

Napriek odlišnostiam nachádzame v Kresánkových aj Rybáričových textoch propeudeutického charakteru niečo spoločné, nielen v ich obsahu (veď sa zaoberajú rovnakou témou), ale aj v spôsobe, akým chcú „suchopárnu“ látku pozostávajúcu zväčša z definícií a faktografie tlmočiť novej generácii muzikológov. Okrem významu, ktorý obidvaja prikladajú práci s primárnymi hudobnými prameňmi, v snahe predísť zjednodušeným konceptom a zovšeobecneniam „od stola“, obidvaja svojím spôsobom zdôrazňujú motivačný aspekt práce hudobného historika, jej zmysel a étos. Pri porovnávaní ich prác s koncepciami českých kolegov netreba zabúdať na skutočnosť, že Kresánek aj Rybář patria k zakladateľským muzikologickým generáciám na Slovensku a bolo ich úlohou od základu vypracovať prvé syntézy hudobnej minulosti Slovenska. Na rozdiel od českých kolegov tu až na výnimky nemali na čo nadväzovať, preto pociťovali zodpovednosť za to, aby sa tento obraz odvíjal od reálneho, odborne spracovaného pramenného materiálu. Ich dôraz na prácu s primárnymi hudobnými prameňmi je preto pochopiteľný.

Záver

Hudobná historiografia Jozefa Kresánka, podobne ako všetky jeho učebnicové texty, patrí napriek elementárnemu charakteru niektorých tém k náročnejším študijným materiálom. Určite nespĺňa kritérium zrozumiteľnosti a prehľadnosti z pohľadu študenta oboznamujúceho sa s danou problematikou. Napriek tomu, odhliadnuc od neodmysliteľnej determinácie veľmi špecifickými spoločenskými podmienkami, niektoré podnety tejto Kresánkovej publikácie sú inšpiratívne a nadčasové. Náročné kritériá, stanovené pre prácu hudobného historika, požiadavka jeho dôvernej znalosti primárnych prameňov, vždy budú predpokladom kvalitných monografií a syntéz z oblasti hudobnej historiografie. Rovnako podmieňovanie štýlovej kritiky existujúcimi syntézami by mohlo znemožniť identifikáciu dôležitých štýlovo-konvenčných determinánt jednotlivých kapitol hudobnej kultúry našej minulosti. Je viac ako namieste zdôrazňovať tradičný, osvedčený postup od pramenného materiálu k syntéze. Koordinácia s medzinárodným výskumom a všeobecná dostupnosť literatúry, ktorá dnes otvára oveľa širšie možnosti, než za Kresánkových čias, nás môže v mnohom inšpirovať. Avšak nenahradí dôvernú znalosť domácich pamiatok hudobnej kultúry a ich špecifickosť. Nakoľko syntézy európskych dejín hudby vždy oscilovali medzi definovaním národných a regionálnych špecifik, vnímaním tzv. osobností a „kleinmeisterov“, je optika nazerania na konkrétne hudobné tradície v medzinárodnom kontexte rozdielna. Hudobný historik teda vždy bude odkázaný aj na vlastnú intuíciu a zdravý úsudok. Tieto schopnosti sa spravidla opierajú o poctivú, odborne aj technicky zvládnutú prácu s primárnymi hudobnými prameňmi. Línia slovenskej hudobnohistoriografickej školy, ktorú výrazne formoval Jozef Kresánek a Richard Rybář, by si mala tento akcent zachovať.

HUDOBNÁ MUZEOLÓGIA Z POHĽADU MUZIKOLOGICKÉHO DIELA JOZEFA KRESÁNK

MARIANNA BÁRDIOVÁ

PhDr. Marianna Bárdiová, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; Konzervatórium Jána Levoslava Bellu Banská Bystrica, Skuteckého 27, 974 01 Banská Bystrica; e-mail: m.bardiova@gmail.com; bardiova@hotmail.com

ABSTRACT

Musical museum-keeping plays an indispensable role in preserving the musical cultural heritage, which is part of the spiritual potential of society. This notwithstanding, its theoretical generalisation – *musical museology* – is currently still only seeking out its place in the systematics of museology and musicology. Valuable suggestions towards the formation of musical museology may be found in the musicological work of Jozef Kresánek. Particularly in *Hudobná historiografia* [Music Historiography] (1981) and *Úvod do systematiky hudobnej vedy* [Introduction to Systematic Musicology] (1980) he signals the importance of the existence and activity of musico-historical institutes and the monuments which they preserve, treat and present. He also mentioned the need for a formulation of the methodology and theory of this work and indicated circles of issues concerning the basic functions of museums – selection, storage of treasures, presentation and communication.

Keywords: Jozef Kresánek, cultural heritage, music historiography, musical museum-keeping, museology, musicology, systematics, musical museology

Do duchovného potenciálu spoločnosti patrí aj fenomén kultúrneho dedičstva ako doklad jeho národných tradícií, kultúrnej identity a reprezentácie voči iným spoločnostiam. S termínom kultúrneho dedičstva sa v legislatíve, v odbornej a vedeckej literatúre narába pomerne voľne, preto je potrebné ujasniť si jeho obsah. Muzeológ Marcel Lalkovič ho považuje za súhrn výsledkov vzdelanosti a hodnôt, ktoré vytvorilo ľudstvo počas svojho vývoja, a možno ho chápať ako dedičstvo s tendenciou jeho prechodu z pokolenia na pokolenie.¹ Každá spoločnosť potrebuje vecnú pamäť, teda

¹ Marcel Lalkovič sa zaoberal problematikou definovania termínu „kultúrne dedičstvo“. Vo viacerých prácach skúmal aj otázky „hudobného dedičstva“, napr.: Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí. In: DRLIČKOVÁ, Dana (ed.): *Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí. Zborník z 27. seminára hudobných knihovníkov*. Bratislava : Univerzitná knižnica, 2009, s. 7-18.

hmotné doklady a svedectvá o minulosti a súčasnosti, čo v dostatočnej miere nemôžu zastúpiť súkromní zberatelia determinovaní osobnými záujmami, preto si z hľadiska objektívnej spoločenskej potreby vytvára také inštitúcie, ktoré uchovávanie kultúrneho dedičstva zabezpečia. Sú to knižnice, archívy, galérie, ale najmä múzeá, ktoré spolu tvoria oblasť múzejníctva.² Treba pripomenúť, že *múzejníctvo* ako báza a jeho teoretické zovšeobecnenie *muzeológia* sa však netýkajú len spomenutých inštitúcií, ale môžu fungovať aj v nemúzejnom prostredí. Oblasť múzejnej praxe, muzeológie a muzikológie a ich vzájomných presahov je veľmi rozsiahla. Zaoberala som sa nimi podrobnejšie v dizertačnej práci *Vzťah muzeológie a muzikológie*,³ ako aj v ďalších citovaných prácach, v ktorých som z diachronno-synchronného hľadiska porovnávala názory muzeológov a muzikológov, pričom som sledovala ich vyústenie do novej špecializovanej vednej disciplíny – hudobnej muzeológie. V tomto príspevku sa sústredím najmä na východiskové podnety k formovaniu hudobnej muzeológie z diela Jozefa Kresánka a nebudem sa podrobnejšie zaoberať ich komparáciou s prácami ďalších muzikológov. Z dokumentačných inštitúcií sa budem venovať predovšetkým múzeu, osobitne hudobnému múzeu, bez hlbšej analýzy rozdielov medzi múzeom, archívom, knižnicou, galériou a oblasťou súkromného zberateľstva.

V práci *Hudobná historiografia*, v kapitole o heuristike a spracovávaní prameňov, poukazuje Jozef Kresánek na to, že tieto úlohy môžu zabezpečovať hlavne „hudobno-historické ústavy“, ktoré sú na to špecializované. Bližšie nešpecifikuje ich organizáciu a štruktúru, ale vidí základný rozdiel v tom, že jedny slúžia na deponovanie, spracovávanie a ochranu, prípadne aj na výskum a vydávanie hudobných prameňov, a v iných (domácich i zahraničných ústavoch akadémie vied, univerzitách a pod.) pracujú vedci zaoberajúci sa výskumom, a prípadne aj vydávaním edícií.⁴ V *Úvode do systematiky hudobnej vedy* v rámci state venovanej hudobnej historiografii o týchto inštitúciách napísal:

„Hudobná historiografia a historiografické školenia zverejňujú vedomosti ľudí pracujúcich v špeciálnych hudobnohistorických archívoch a iných výskumných ústavoch, kde sa evidujú, spartujú a odborne vedú pramenné edície, vedecky sa spracúvajú a i. Bez pomoci týchto inštitúcií by dnešný hudobný život s takou veľkou ‚historickou pamäťou‘ a s takou rozsiahlou renesanciou staršej hudby nebol mysliteľný.“⁵

Skutočnosť, že si zároveň uvedomoval potrebu teoretického zovšeobecňovania, možno nájsť o. i. aj v kapitole *Rozdelenie a systemizácia hudobnej vedy* v tejto publikácii, kde sa snaží hľadať „strešnú nadstavbu poznatkov“ a nachádza ju hlavne v „spoločne utvorenej metodológii historickej oblasti v rámci hudobnej historiografie.“⁶ Podobný názor vyslovil už roku 1970 Jiří Fukač v príspevku na muzikologickom seminári v Moravanoch, ktorý bol venovaný systematike hudobnej vedy. Pri hľadaní jednotia-

² BENEŠ, Josef. *Základy muzeologie*. Opava : Open Education & Sciences, 1997.

³ BĀRDIOVÁ, Marianna: *Vzťah muzeológie a muzikológie*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2006.

⁴ KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. [Skriptá.] Bratislava : FFUK, 1981, s. 49-55.

⁵ KRESÁNEK, Jozef: *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava : SPN, 1980, s. 33.

⁶ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 31.

ceho momentu muzikológie a muzeológie dospel k záveru, že by ním mohol byť práve historiografický aspekt.⁷

Problematicku dokumentačných fondových inštitúcií, ich zrod, vývoj, názory na ich rozdelenie a typológiu z rozličných hľadísk rieši v práci *Typológia múzeí* muzeológ Marcel Lalkovič.⁸ Jozef Kresánek, pokiaľ ide o „hudobnohistorické ústavy“, ktoré spomína v publikáciách *Hudobná historiografia* a *Úvod do systematiky hudobnej vedy*, si uvedomuje rozdielnosť hudobných prameňov ako písomných materiálov a iného materiálu, akým sú hudobné nástroje a ďalšie trojrozmerné predmety, ktoré si vyžadujú rozdielny spôsob uloženia. Konštatuje, že vo vtedajšom období sa uprednostňuje sústreďovanie oboch typov „pamiatok“⁹ v jednej inštitúcii a sám považuje za ideálne, keby bádatelia mohli skúmať na jednom mieste nielen samotné hudobné diela, ale aj doklady o ich predvedení a prijatí, súčasne aj hudobné nástroje, na ktorých sa hrali, a mať k dispozícii aj odbornú a vedeckú literatúru. Korešponduje to s jeho formulovaním hlavného cieľa hudobnohistorickej práce, za ktorý považuje vytvorenie čo najucelenejšieho obrazu vo vývoji hudobnej kultúry. Napriek tomu, že tu nereflektuje rozdiely medzi vedeckými ústavmi, múzeami, archívami, knižnicami a inými dokumentačno-prezentačnými inštitúciami, ale sa orientuje na hlavnú náplň a metodológiu ich bádateľskej činnosti, zreteľne oddelil jednotlivé druhy týchto činností a zoradil ich v premyslenej postupnosti tak, aby na seba nadväzovali. Spomenul tu aj akvizíciu pamiatok, potrebu ich centrálnej evidencie a dokumentácie, ako aj vydávanie literatúry, súpisov a edícií pamiatok.¹⁰

Inštitúcia, ktorá má všetky legislatívne, teoretické i praktické kompetencie sústreďovať v zmysle svojho poslania, obsahovej špecializácie alebo územného a zriaďovateľského ohraničenia všetky druhy materiálov, resp. objektov, vrátane dokumentov ústavnej knižnice, je múzeum. Na pôde hudobných múzeí sa v teórii i praxi prelínajú poznatky z oblasti muzeológie aj muzikológie. Latentne alebo viac vedome sú prítomné predovšetkým v názoroch tých muzikológov, ktorí pracovali či pracujú v hudobných múzeách alebo v iných hudobnodokumentačných inštitúciách. Je to aj prípad prof. Jozefa Kresánka, ktorý bol v rokoch 1940 – 1943 odborným pracovníkom Matice slovenskej v Martine a veľkú časť života venoval práci s hudobnými prameňmi, za ktoré považoval v prvom rade notový zápis hudobného diela, či už v autografe, rukopisnom odpise, v tlačenej podobe, prípadne zvukovú nahrávku hudobného diela. Vo svojich prácach sa však dotkol aj hudobných nástrojov, vrátane ľudových, ako aj teoretických disciplín, subdisciplín a prierezových odborov, ktoré sa ich týkajú (organológia, akustika) a veľkú pozornosť venoval oblasti etnomuzikológie.

Múzeum ako inštitúcia má tri základné funkcie, ktoré definuje teoretická muzeológia: 1. **selekcia**, 2. **tezaurácia**, 3. **komunikácia**, pričom sa medzi nimi prelína

⁷ FUKAČ, Jiří: Medze vedného poznania v muzikológii a problémy súčasného hudobného dejepisu. In: *Musicologica slovacica IV*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1973, s. 237-239.

⁸ LALKOVIČ, Marcel: *Typológia múzeí*. Banská Bystrica : Fakulta prírodných vied UMB, 2005.

⁹ J. Kresánek používa pojem „pamiatka“ ako synonymum pojmu „hudobný prameň“ bez jeho ďalšieho upresnenia, či ho považuje za priamy alebo nepriamy dokument. V súvislosti s hudobnými prameňmi nešpecifikuje bližšie ani terminologické rozlíšenie pojmov „dokument“ v zmysle písomného prameňa a „predmet“ v zmysle trojrozmerného materiálu.

¹⁰ KRESÁNEK, Ref. 4.

gnozeologický, ako aj axiologický aspekt. Selekcia predstavuje cielený výber zbierkových predmetov a sprievodných informácií tak, aby v dostatočnej miere v zbierkovom fonde zastupovali dokumentovanú skutočnosť, buď udržiavané *in situ* alebo vybraté *ex situ* a uchovávané *in fondo*. Tezaurácia sa týka budovania, uchovávanía, spravovania, usporiadania (systematizácie a klasifikácie) a zhodnocovania zbierkového fondu. Problematika komunikácie spočíva potom v sprístupňovaní a prezentácii zbierkového fondu, zbierkových predmetov a informačných databáz odbornej i širokej verejnosti.

Považujem za potrebné ešte sa bližšie pristaviť pri selekcii, ktorá sa v múzejnej praxi často zamieňa s pojmom „akvizícia“ a za synonymum sa považuje aj termín „zbierkotvorná činnosť“. Rozdiel medzi nimi spočíva v tom, že akvizícia (nadobudnutie, získanie) je plánovitá, súčasným požiadavkám vedy a spoločenskej praxe zodpovedajúce dopĺňanie zbierkového fondu múzea rozličnými formami – vlastnou činnosťou, nálezom, zberom, darom, kúpou, prevodom, výmenou atď. –, rozšírenie fondu o nové objekty-muzeálie, ktoré z rôznych dôvodov ešte neboli prevzaté. Pojem označuje tiež objekt alebo skupinu zbierkových objektov získaných do zbierkového fondu múzea. Zbierkotvorná činnosť na rozdiel od nadobudnutia alebo získania muzeálie je cieľavedomá a systematická tvorba zbierkového fondu v intenciách tezauračného procesu. Zbierkový fond predmetov je teda cieľavedome a systematicky vytváraný súbor muzeálií, zbierkových predmetov v nadväznosti na špecializáciu, profil a zameranie múzea. V súčasnosti sa pre zbierkový fond používa aj nejednoznačný termín múzejná zbierka. Tieto definície sú výsledkom dlhodobého teoretického výskumu v oblasti muzeológie, ale z rozličných dôvodov sa v múzejnej praxi ešte celkom neudomácnili a mnohé zostávajú skôr v rovine želaní ako výsledkov. Hlavnými príčinami sú dlhoročná absencia a nedostatočnosť možností muzeologického vzdelania na Slovensku a nerešpektovanie výsledkov muzeologického výskumu.

Vo svojich prácach sa Jozef Kresánek dotkol všetkých troch funkcií múzea, a to nielen v naznačení konkrétnych oblastí alebo úloh, ale aj v štruktúre jeho koncepčného, syntetického, hudobného a estetického myslenia.

Zo slovenských historikov ako jedna z prvých teoreticky formulovala prácu s hudobnými prameňmi Jana Terrayová roku 1957 v štúdiu *Metodologické problémy hudobnohistorickej dokumentácie*. Už v prvej časti venovanej úlohám hudobnohistorickej dokumentácie na Slovensku poukázala, aj keď inými slovami, na potrebu selekcie, tezaurácie a sprístupnenia prameňov, teda troch základných funkcií múzea.¹¹ Po tejto zásadnej štúdiu nasledovali ďalšie referáty a čiastkové príspevky v zborníkoch a periodikách, komplexnejšie tému hudobnej historiografie spracoval roku 1981 Jozef Kresánek a neskôr Richard Rybárik. Jozef Kresánek sa v práci *Hudobná historiografia* zaoberá predovšetkým historiografiou ako metodológiou, pričom definuje rozdiely medzi všeobecnou a hudobnou historiografiou a za základ historiografie považuje skúmanie umeleckého, osobitne hudobného diela, ktoré je predmetom skúmania a zároveň aj prameňom. Za hlavný záujem hudobného historika považuje teda priame pramene hudby, ktoré sú východiskom ich hudobného naštudovania a interpretácie. Tie, ktoré

¹¹ TERRAYOVÁ, Jana: Metodologické problémy hudobnohistorickej dokumentácie (so zvláštnym zreteľom k výskumu a generálnemu súpisu slovenských hudobných pamiatok). In: KRESÁNEK, Jozef (ed.): *Hudobnovedné štúdie II*. Bratislava : SAV, 1957, s. 56 -105.

vypovedajú o vývoji hudobnej kultúry inak, v širších súvislostiach, nazýva nepriamymi prameňmi. Tieto termíny muzeológovia i muzikológovia v neskoršom období nahradili pojmami „primárne a sekundárne pramene“. Za ťažiskové úsilie historicko-bádateľskej činnosti považuje Jozef Kresánek 1. heuristiku spojenú s evidenciou a systematickou ochranou prameňov, 2. úpravu prameňov pre ich výskum a zvukové oživenie, 3. kritiku prameňov, 4. výskum spojený s hodnotením hudobného diela, 5. edíciu prameňov.

V práci o hudobnej historiografii sa Jozef Kresánek dotkol mnohých oblastí, ktoré súvisia s vyššie uvedenými základnými funkciami múzeí. Poukázal na potrebu akvizície a sústreďovanie hudobných prameňov v špecializovaných ústavoch, čo obsahuje v sebe **múzejná selekcia**, zo všeobecného hľadiska teda výber prvkov podľa určitých kritérií z ich množiny a z muzeologického hľadiska cielavedomý výber muzeálií, v našom prípade hudobných muzeálií z dokumentovanej skutočnosti z minulosti a súčasnosti. Muzeáliu treba chápať ako selektovaný autentický objekt reprezentujúci muzeálnu kultúrnu hodnotu, označovaný aj ako múzejný predmet alebo objekt alebo zbierkový predmet. J. Kresánek ju nazýva hudobným prameňom alebo pamiatkou. Treba ešte pripomenúť, že muzeália je taký objekt alebo predmet, ktorý je nositeľom muzeality, osobitého poznávacieho, pamäťového a kultúrno-hodnotového vzťahu človeka k skutočnosti. Z hľadiska Kresánkoveho pohľadu na hlavný cieľ hudobnej historiografie je to predovšetkým priamy hudobný prameň, ktorý je základom pre zvukové oživenie hudby – či už z dávnej alebo nedávnej minulosti. Nechápe ho však izolovane, ale práve v spojení s heuristikou, čím naznačuje nevyhnutnosť jeho problémového a kontextuálneho chápania.

Hneď v prvej úlohe, ktorá vyplýva z práce hudobného historika, uvádza po heuristike aj evidenciu a systematickú ochranu prameňov. Upozorňuje na potrebu rozdielného prístupu usporiadania, uloženia a ochrany rozdielnych druhov pamiatok: tlačí, rukopisov, hudobných autografov, fotokópií, mikrofilmov, zvukových nahrávok a pod. Pritom pripomína aj skutočnosť, že v hudobnohistorických ústavoch sa sústreďujú aj dokumenty, ktoré by podľa jeho názoru patrili do iných ústavov – týkajú sa kulturológie, sociológie umenia, hudobnej pedagogiky, etnomuzikológie a pod. Muzeológia tieto veci rieši synteticky z pohľadu druhej múzejnej funkcie – **tezaurácie**. Tento termín vychádza z gréckeho slova tezauros (pôvodne kolekcia tvoriaca poklad) a v stredoveku latinizovaného termínu thesaurus (termín pre cirkevnú a svetskú kolekciu tvoriacu poklad, neskôr slovník termínov, analogicky v informatike heslár). Z pohľadu muzeológie vyjadruje tezaurácia proces systematického uchovávanía, zatriedňovania a vyhľadávania muzeálií a sprievodných informačných databáz. Ochranu prameňov, resp. zbierkových predmetov v systéme muzeológie rieši prezervácia ako súčasť muzeografie týkajúca sa komplexnej sústavy ochrany, uchovávanía a skladovania zbierkových fondov. Zahŕňa konzervovanie, reštaurovanie, systém signovania a uloženia zbierkových predmetov v depozitári, zápisy uloženia zbierok, depozitárny režim atď.

Tretou funkciou múzeí je **kommunikácia**. Muzeológia ju chápe ako odovzdávanie informácií rozličnými formami, prostriedkami, metódami, druhmi a spôsobmi, teda v sprístupňovaní a prezentácii zbierkového fondu, zbierkových predmetov a informačných databáz odbornej a širokej verejnosti. Predmetom záujmu Jozefa Kresánka nebola inštitucionálna základňa, ale metodológia práce hudobného historika, preto sa v tejto oblasti orientuje predovšetkým a hlavne na vydávanie hudobných prameňov,

ich súpisov, na edície zvukových záznamov a vedeckých informácií prostredníctvom bibliografických a biografických lexikónov a encyklopédií. Tým nás upozorňuje na dôležitú súčasť komunikačnej činnosti hudobných múzeí a hudobných vedeckých a dokumentačných inštitúcií. Pripomína najmä medzinárodné projekty, osobitne medzinárodný katalóg hudobných historických prameňov RISM (Répertoire International des Sources Musicales, od roku 1952). Na doplnenie treba uviesť aj medzinárodný katalóg hudobnej literatúry RILM (Répertoire International de Littérature Musicale, od roku 1966). Tretím, najnovším projektom je RIdIM (Répertoire International d'Iconographie Musicale). Treba doplniť, že tieto projekty zastrešuje organizácia hudobných knižníc, múzeí a iných dokumentačných pracovísk IAML, ktorá je začlenená v štruktúrach UNESCO. V rámci nej pracujú národné skupiny. Sídлом Slovenskej národnej skupiny IAML je Slovenská národná knižnica v Martine a na jej práci participuje aj ÚHV SAV a ďalšie inštitúcie.¹²

Do múzejnej komunikácie však patria aj ďalšie okruhy činností, ktoré sú od múzea neoddeliteľné. Sú to najmä expozície, dlhodobé, krátkodobé a putovné výstavy, edičná a publikačná činnosť, vedeckovýskumná činnosť, kultúrno-vzdelávacie a kultúrne voľnočasové aktivity. V súčasnosti sa preferuje koncentrácia takýchto aktivít na pôde jednej multifunkčnej kultúrno-vzdelávacej inštitúcie – múzea, knižnice, galérie a pod. –, ktorá v znalostnej spoločnosti nadobúda čoraz väčší význam.¹³ Do tejto sféry patrí aj oblasť múzejnej pedagogiky, v hudobných múzeách oblasť hudobnej múzejnej pedagogiky, prostredníctvom ktorej sa kompetentne naplňa výchovno-vzdelávacia funkcia múzeí. Jej etablovanie spôsobila najmä skutočnosť, že najväčšiu návštevnícku klientelu múzeí tvoria predovšetkým školské skupiny, ale čoraz viac aj marginalizované skupiny návštevníkov. Ide o tvorivé uplatňovanie pedagogických metód a foriem práce s rozličnými vekovými, sociálnymi a inými skupinami návštevníkov v mimoškolskom prostredí. Navyše v prostredí, ktoré vytvára množstvo pestrých podnetov na cielenú výchovno-vzdelávaciu prácu, a v konečnom dôsledku ide o zverejnenie, resp. interpretáciu výsledkov práce múzeí a obohatenie prijímateľov o nové informácie a zážitky. Jozef Kresánek sa vo svojom diele zaoberal aj otázkami estetiky a hudobnej estetiky, ale pozornosť venoval aj hudobnej pedagogike a mimoškolskej hudobnej výchove. Často pripomínal, že človek a jeho vnímanie musí byť na prvom mieste a že hudobný prameň nie je len historickým, ale aj estetickým fenoménom. Preto aj od hudobného historika žiadal, aby bol schopný nielen postrehnúť, ale aj hodnotiť ako historické, tak aj umelecké hodnoty diela. Pri interpretácii podnetov z diela Jozefa Kresánka pre hudobnú muzeológiu sa preto treba ešte pristaviť pri formulovaní hudobnej muzeálie, tak, ako to robí J. Kresánek pri definovaní hudobného prameňa. Vyššie som vysvetlila pojem muzeálie ako objekt dokumentovanej skutočnosti, ktorý je nositeľom muzeality. Hudobná mu-

¹² KRESÁNEK, Ref. 4. Pre nedostatočné personálne a finančné zabezpečenie nie je v súčasnosti spolupráca slovenskej strany s medzinárodnými katalógmi dostatočná.

¹³ Preto sa v zvýšenej miere akceptuje aj zlúčenie múzeí s inými inštitúciami, ako je to napríklad v prípade Slovenského národného literárneho múzea, ktoré je špecializovaným organizačným útvarom (ŠOÚ) Slovenskej národnej knižnice v Martine, ako aj Literárneho a hudobného múzea, ktoré je ŠOÚ Štátnej vedeckej knižnice v Banskej Bystrici. Riaditelia týchto právnych subjektov však musia rešpektovať legislatívne a obsahové aj organizačné odlišnosti práce jednotlivých organizačných zložiek.

zeália je tak selektovaný autentický objekt reprezentujúci muzeálnu kultúrnu hodnotu, ktorý je nositeľom hudobnej muzeality. Otázkami, čo možno považovať za hudobnú muzeáliu a ich zdôvodením som sa zaoberala o. i. v príspevku *Uplatnenie hudobnej muzeológie pri záchrane, ochrane a sprístupňovaní kultúrneho dedičstva*¹⁴ a v ďalších príspevkoch. Informácie v tomto príspevku, ktoré patria do oblasti teoretickej muzeológie a dokumentovala som ich aj na praktických príkladoch z múzejnej činnosti, treba zhrnúť do formulovania predmetu skúmania hudobnej muzeológie, ktorým je muzealizácia hudobnej kultúry ako javu historického, kultúrno-umeleckého, spoločenského a estetického. Ústredným cieľom hudobnomuzeologického výskumu je čo najobjektívnejšie poznanie dokumentačnej podstaty autentického predmetu, ktorý je nositeľom hudobnej muzeality ako svedectva konkrétnej reality.¹⁵

Od komunikačnej funkcie múzea a teoretickej muzeológie by bolo vhodné presunúť sa do oblasti systematiky. Aj v tejto oblasti možno v diele Jozefa Kresánka nájsť veľa inšpirácií. V *Úvode do systematiky hudobnej vedy* prezentuje názor na členenie hudobnej vedy na štyri oblasti – systematickú, hudobnohistorickú, hudobnoteoretickú oblasť a etnomuzeológiu.¹⁶ Do systematiky v citovanej knihe začlenil tieto hudobnovedné disciplíny: hudobnú akustiku, organológiu, hudobnú fyziológiu, hudobnú psychológiu, hudobnú sociológiu, hudobnú estetiku a hudobnú pedagogiku. Každé z nich v systéme určil patričné miesto v takom poradí, aby každá nasledujúca zahŕňala v sebe aj predchádzajúce disciplíny. Sleduje pritom logické vzťahy a prelínania jednotlivých disciplín, ako aj uhol pohľadu, podľa ktorého je jedna disciplína druhej pomocná alebo aplikovaná. Tento spôsob je inšpiratívny aj pri hľadaní miesta novej disciplíny – hudobnej muzeológie – v systéme muzeológie i muzikológie.

Pre stručné porovnanie uvediem niektoré názory ďalších slovenských a českých muzikológov na postavenie disciplín súvisiacich s hudobným múzeom a hudobnohistorickou prácou v rámci hudobnej vedy. Oskár Elschek do teoretickej hudobnej vedy zaradil v porovnaní s J. Kresánkom aj niektoré ďalšie disciplíny: hudobnú filozofiu, hudobnú teóriu, hudobnú grafiku, hudobnotextovú interpretáciu, hudobnú interpretáciu.¹⁷ Vladimír Lébl a Ivan Poledňák disciplíny hudobnej vedy rozdelili do dvoch okruhov: I. teoreticko-poznávacie disciplíny a II. prakticko-aplikačné vyústenie odboru. Medzi teoreticko-poznávacie disciplíny zaradili nasledovné: hudobná akustika, hudobná teória, hudobná psychológia, hudobná estetika a semiotika, hudobná sociológia, hudobná pedagogika, teória a dejiny hudobnej interpretácie, teória a dejiny notácie, organológia, hudobná ikonografia, hudobná historiografia, etnomuzikológia, teória a dejiny nonartificiálnej hudby.¹⁸ Z usporiadania a dopĺňania teoretických disciplín, ktoré títo autori zaradili do systematiky hudobnej vedy, je zreteľný postupný rozvoj

¹⁴ BÁRDIOVÁ, Marianna: Uplatnenie hudobnej muzeológie pri záchrane, ochrane a sprístupňovaní kultúrneho dedičstva. In: DRLIČKOVÁ, Dana (ed.): *Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí. Zborník z 27. seminára hudobných knihovníkov*. Bratislava : Univerzitná knižnica, 2009, s. 19-33.

¹⁵ BÁRDIOVÁ, Ref. 3, s. 48.

¹⁶ KRESÁNEK, Ref. 5, s. 30-40.

¹⁷ ELSCHKEK, Oskár: *Hudobná veda súčasnosti, systematika, teória, vývin*. Bratislava : Veda, 1984.

¹⁸ LÉBL, Vladimír – POLEDŇÁK, Ivan: *Hudební věda: historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj*. 2. díl. Praha : SPN, 1988, s. 349.

a prieniky medzi disciplínami, ako aj formovanie nových alebo formulovanie dovtedy okrajových disciplín (etnomuzikológia, hudobná ikonografia, hudobná semiotika, teória a dejiny nonartificiálnej hudby). Novšia práca autorov Ivana Poledňáka a Jiřího Fukača priniesla ďalšie rozvrstvenie i doplnenie dovtedajších disciplín hudobnej vedy: 1. medzi syntetické (komplexné) disciplíny zaradili hudobnú teóriu, hudobnú historiografiu a etnomuzikológiu, 2. medzi čiastkové (aspektové) disciplíny už dovtedy akceptované – hudobnú akustiku, organológiu, teóriu a dejiny notácie, hudobnú estetiku, hudobnú sociológiu, hudobnú psychológiu a hudobnú pedagogiku. Uvedomujú si potrebu viac otvoreného systému vytvorili tretiu skupinu novo sa kryštalizujúcich disciplín – 3. teória a dejiny nonartificiálnej hudby, teória a dejiny hudobnej interpretácie, hudobná semiotika. Do 4. skupiny – prakticko-aplikačné vyústenie odboru – zaradili hudobnú kritiku, hudobnú popularizáciu, hudobnú praxeológiu a muzikoterapiu.¹⁹ Z hľadiska predmetu nášho záujmu ma zaujalo ich zaradenie hudobnej historiografie medzi syntetické (komplexné) disciplíny.

Ivan Poledňák a Jiří Fukač v *Úvode do studia hudební vědy* venujú pozornosť aj terénu muzikologickej práce, ktorý považujú za neobyčajne rozľahlý a členitý (archívy, múzeá, hudobné školstvo, médiá). V rámci toho poukazujú na problematiku a typológiu prameňov, heuristiku a jej prelínanie s historiografiou, pričom pripomínajú nevyhnutnosť kritického prístupu historikov k prameňom. Uvedomujú si množstvo a rozmanitosť muzikologického materiálu (všetky druhy písomnej fixácie hudby, zvukové nahrávky, hudobné nástroje, obrazové dokumenty, literatúra o hudbe, rozličné písomnosti, trojrozmerné objekty, plagáty a koncertné plagáty atď.) a konštatujú: „Nelze se divit, že se tradičně uplatňují snahy takto bezbrehý materiál nějak třídit a vlastně tím i nějak hodnotit jeho výpovědní povahu. Nejběžnějším takovým **tříděním** je rozčlenění materiálu na **prameny** a **literaturu**.“²⁰ Približne v tom istom čase vznikalo rozsiahle dielo *Slovník české hudební kultury* autorov Jiřího Fukača a Jiřího Vysloužil. Hudobný archív tu autori považujú za „zastaralé pojmenování institucí provádějících sběr, dokumentaci a odborné zpracování muzikologických, zvl. hudebně historických pramenů.“²¹ Hudobné múzeum považujú za názov múzejných inštitúcií, ktoré sa zaoberajú špecificky zameranou hudobno-zberateľskou činnosťou a tvoria hudobné zbierky.²² Je zaujímavé, že hudobnú ikonografiu aj tu, aj v iných prácach venovaných systematike hudobnej vedy považujú za muzikologickú disciplínu, pričom o knihovede, archivistike alebo muzeológii ako o nových vedných disciplínach pochybujú.

Je zrejmé, že doteraz citovaní muzikológovia, pokiaľ ide o múzeá, majú zo všetkých ich funkcií zafixovanú predovšetkým zberateľskú, súpisovú a edičnú činnosť a že nechápu komplexne všetky vyššie citované základné funkcie múzea (selektívnu, dokumentačnú, tezauračnú, komunikatívnu a kognitívnu alebo gnozeologickú).

Za prínos považujem názor Oskára Elscheka na dôležitú úlohu etnografických múzeí pri získavaní a uchovávaní nástrojových zbierok, ktorý uverejnil už v roku 1969

¹⁹ POLEDŇÁK, Ivan – FUKAČ, Jiří: *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2001.

²⁰ POLEDŇÁK – FUKAČ, Ref. 19, s. 61.

²¹ FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří: *Slovník české hudební kultúry*. Praha : Editio Supraphon, 1997, s. 297.

²² FUKAČ – VYSLOUŽIL, Ref. 21, s. 320.

v príspevku *Hudobnovedná systematika a etnoorganológia*, v kapitole Muzeológia. Muzeológiu tu však poníma len v úzkom spojení s organológiou.²³ V práci *Hudobná veda súčasnosti* v kapitole o organológii tiež vyzdvihol hlavne zberateľskú, súpisovú a katalizačnú prácu múzeí, ale len v súvislosti s organológiou.²⁴

Komplexnejšie názory na problematiku prelínania muzikológie a muzeológie, resp. uplatňovania muzikológie v múzeách publikovali hudobní múzejníci Jiří Sehnal v príspevku *K dokumentaci hudební současnosti v muzeích* roku 1974 a Karel Boženek, ktorý chápal otázky dokumentácie súčasnej hudobnej kultúry komplexnejšie pri zohľadnení a uplatnení poznatkov a metodologického aparátu disciplín systematickej i historickej hudobnej vedy, teoretickej i praktickej muzeológie, ako aj sociologických aspektov.²⁵

Pri hľadaní miesta hudobnej muzeológie v systematike muzeológie i muzikológie sa v súčasnosti možno oprieť aj o poznatky z oblasti literárnej muzeológie²⁶ a etnomuzeológie.²⁷ Po preskúmaní súvislostí a rozličných názorov viacerých muzeológov, muzikológov a historikov som dospela k názoru, že vo vzťahu k muzeológii je hudobná muzeológia špecializovanou konkrétnou muzeologickou disciplínou. Vo vzťahu k muzikológii je možné chápať ju ako metodologicky autonómnu muzikologickú disciplínu. Ako špecializovaná konkrétna vedná disciplína s interdisciplinárnym uplatnením muzeológie a muzikológie zaoberajúca sa muzealizáciou hudobnej kultúry má šancu stať sa integrujúcim činiteľom muzikológie. Pochopiteľne, tento názor môže potvrdiť až ďalší systematický výskum, heuristika, hlbšia komparácia so zahraničnými skúsenosťami a postojmi, posúdenie divergencií, a najmä konvergencií muzeológie, muzikológie a ďalších vedných disciplín a ich gnozeologických, axiologických a metodologických aspektov a aparátov. Muzeológia má tiež svoje organizačnú bázu na pôde UNESCO, a to v rámci medzinárodnej rady múzeí ICOM, v štruktúre ktorej je aj ICOFOM – medzinárodná rada pre muzeológiu. Členmi ICOM sú aj slovenské múzeá.

Od čias vydania prác Jozefa Kresánka pokročil nielen vývoj v oblasti teoretického myslenia, ale aj v oblasti techniky. Éra počítačov má možnosti vytvárať centrálné evidencie zbierkových predmetov, resp. hudobných prameňov, ale aj sémantických databáz na vyššej úrovni, o ktorých ešte on v ére excerpovania a prehľadného usporiadania údajov v kartotékach nemohol uvažovať. Dnešné možnosti urýchľujú a uľahčujú vydávanie edícií i samotný výskum hudobných prameňov, resp. hudobných muzeálií pri ich vyhľadávaní, identifikácii, pri komparácii notových a textových incipitov, a podobne. Napriek tomu sú jeho názory – či už v oblasti hudobnej historiografie, systematickej hudobnej vedy alebo etnomuzikológie, dodnes veľmi aktuálne a podnetné aj pri ďalšom rozvoji hudobnej muzeológie. Dávajú nám do rúk metodologické nástroje a nabádajú nás nielen k poctivej hudobnohistorickej výskumnej práci na báze hodnoverných prameňov, ale aj k rozvíjaniu teoretického myslenia.

²³ ELSCHEK, Oskár: *Hudobnovedná systematika a organológia*. In: *Musicologica slovacica I*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1969, s. 5-41.

²⁴ ELSCHEK, Ref. 17.

²⁵ BOŽENEK, Karel: *Dokumentácia súčasného hudobného života*. In: ČÍŽIK, Vladimír (ed.): *Zborník referátov: zborník zo seminára k problematike dokumentácie súčasného hudobného života konaného dňa 13. 2. 1986 v Bratislave*. Bratislava : SNM a SHF, 1986, s. 65-72.

²⁶ KOVÁČ, Mišo Adamov: *Úvod do literárnej muzeológie*. Martin : Matica slovenská, 1982.

²⁷ MRUŠKOVIČ, Štefan a kol.: *Etnomuzeológia*. Martin : SNM-Etnografické múzeum, 1993.

Bibliografia

- BÁRDIOVÁ, Marianna: *Vzťah muzeológie a muzikológie*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2006.
- BÁRDIOVÁ, Marianna: Problematika špecializovaných muzeológií na príklade hudobnej muzeológie. In KRIŠKOVÁ, Zdena (ed.): *Muzeológia – teória – prax. Zborník príspevkov z muzeologickej konferencie 20. – 21. september 2006*. Banská Štiavnica : Spoločnosť pre pamiatky, 2006, s. 91-107.
- BÁRDIOVÁ, Marianna: Aktuálne otázky múzejnej pedagogiky. In: KRIŠKOVÁ, Zdena (ed.): *Múzeum a muzeológia – ich determinanty a perspektívy v kontexte súčasného sveta. Zborník príspevkov vedeckej konferencie 11. – 12. júna 2008 Banská Bystrica*. Banská Bystrica : FPV UMB, 2008, s. 90-104.
- BÁRDIOVÁ, Marianna: Uplatnenie hudobnej muzeológie pri záchrane, ochrane a sprístupňovaní kultúrneho dedičstva. In: DRLIČKOVÁ, Dana (ed.): *Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí. Zborník z 27. seminára hudobných knihovníkov*. Bratislava : Univerzitná knižnica, 2009, s. 19-33.
- BÁRDIOVÁ, Marianna: Cikkerova pozostalosť z pohľadu hudobnej muzeológie. In: *Slovenská hudba: revue pre hudobnú kultúru*, roč. 38, 2012, č. 1, s. 106-120.
- BENEŠ, Josef: *Základy muzeologie*. Opava : Open Education & Sciences, 1997.
- BOŽENEK, Karel: Dokumentácia súčasného hudobného života. In: ČÍŽIK, Vladimír (ed.): *Zborník referátov: zborník zo seminára k problematike dokumentácie súčasného hudobného života konaného dňa 13. 2. 1986 v Bratislave*. Bratislava : SNM a SHE, 1986, s. 65-72.
- ELSCHEK, Oskár: Hudobnovedná systematika a organológia. In: *Musicologica slovacica I*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1969, s. 5-41.
- ELSCHEK, Oskár: *Hudobná veda súčasnosti, systematika, teória, vývin*. Bratislava : Veda, 1984.
- ELSCHEK, Oskár: Systematische Musikwissenschaft und Persönlichkeitsgeschichte. In: ELSCHEK, Oskár a kol.: *Systematische Musikwissenschaft. Teoretische und methodische Aspekte*. Bratislava : ASCO Art & Science, 1993, s. 309-338.
- FUKAČ, Jiří: Medze vedného poznania v muzikológii a problémy súčasného hudobného dejpisu. In: *Musicologica slovacica IV*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1973, s. 229-239.
- KOVÁČ, Mišo Adamov: *Úvod do literárnej muzeológie*. Martin : Matica slovenská, 1982.
- KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997.
- KRESÁNEK, Jozef: Niekoľko poznámok k mimoškolskej hudobnej výchove. In: *Slovenská hudba*, roč. 3, 1959, č. 1, s. 4-11.
- KRESÁNEK, Jozef: *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : SAV, 1961.
- KRESÁNEK, Jozef: *Úvod do systematiky hudobnej vedy*. Bratislava : SPN, 1980.
- KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. [Skriptá.] Bratislava : FFUK, 1981, Druhé, nezmenené vydanie 1992.
- KRESÁNEK, Jozef: *Hudba a človek. Hudobné myslenie. Sociálna funkcia hudby. Hudobná psychológia*. Bratislava : Hudobné centrum, 2000.
- LÉBL, Vladimír – POLEDŇÁK, Ivan: *Hudební věda: historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj*. Praha : SPN, 1988.
- LALKOVIČ, Marcel: *Typológia múzeí*. Banská Bystrica : Fakulta prírodných vied UMB, 2005.
- LALKOVIČ, Marcel: Múzejný zbierkový predmet versus múzejný objekt. In: *Acta museologica V*. Banská Štiavnica : Fakulta prírodných vied UMB – Katedra ekomuzeológie, 2006.

- LALKOVIČ, Marcel: *Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí*. In: DRLIČKOVÁ, Dana (ed.): *Hudobné dedičstvo vo fondoch knižníc a múzeí. Zborník z 27. seminára hudobných knihovníkov*. Bratislava : Univerzitná knižnica, 2009, s. 7-18.
- MRUŠKOVIČ, Štefan a kol.: *Etnomuzeológia*. Martin : SNM-Etnografické múzeum, 1993.
- POLEDŇÁK, Ivan – FUKAČ, Jiří: *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2001.
- RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia*. Prešov : Matúš, 1994.
- SEHNAL, Jiří: *K dokumentaci hudební současnosti v muzeích*. In: STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav (ed.): *Muzeologické sešity V*. Brno : UJEP a Moravské muzeum, 1974, s. 64-70.
- STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav: *Úvod do studia muzeologie*. [Skriptá.] Brno : FFUJEP, 1980.
- STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav: *Muzealizace v kontextu ekologické a kulturní krize*. In: STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav (ed.): *Museologica II/2001*. Banská Štiavnica : UMB Fakulta přírodních věd, 2001, s. 206-213.
- STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav: *Archeologie a muzeologie*. Brno : Masarykova univerzita, 2005.
- TERRAYOVÁ, Jana: *Metodologické problémy hudobnohistorickej dokumentácie (so zvláštnym zreteľom k výskumu a generálnemu súpisu slovenských hudobných pamiatok)*. In: KRESÁNEK, Jozef (ed.): *Hudobnovedné štúdie II*. Bratislava : SAV, 1957, s. 56-105.
- WAIDACHER, Friedrich: *Príručka všeobecnej muzeológie*. Bratislava : SNM-NMC, 1999.

ZBIERKA KAROLA PLICKU AKO JEDEN Z PRAMEŇOV KRESÁNKOVEJ PRÁCE O SLOVENSKEJ ĽUDOVEJ PIESNI

MIRIAM TIMKOVÁ

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

ABSTRACT

During the period 1940 – 1943 Jozef Kresánek worked as an official of the Musical Section of Matica slovenská in Martin. Here he had the opportunity to make acquaintance, among other sources, with the extensive manuscript collection of Slovak folk songs by Karol Plicka. Kresánek, when processing this collection for the first time, gained knowledge which he afterwards put to use in his synthetic work *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* [The Slovak Folk Song from the Musical Standpoint] (1951, ²1997). Here he used Plicka's manuscript records of Slovak folk songs to illustrate individual styles in Slovak folk singing. Apart from adopting selected extracts, Kresánek relies in this work on the various studies by Plicka, establishing continuity and simultaneously reevaluating them in the light of his own knowledge.

Keywords: Jozef Kresánek, Karol Plicka's collection, the Slovak folk song

Jozef Kresánek (1913 – 1986) sa podieľal na formovaní slovenskej etnomuzikológie nielen svojou pedagogickou činnosťou, ale predovšetkým svojou výskumnou a zbieračskou prácou. Jej výsledky postupne rozvíjal vo svojich viacerých publikáciách: v monografickej syntéze *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* (1951, ²1997)¹, ktorá predstavuje pre slovenskú etnomuzikológiu prácu zakladateľského významu, ale aj v piesňovej zbierke *Zuzka Selecká spieva* (1943)² z repertoáru jednej speváckej osobnosti a vo vydaní hudobnohistorického prameňa z 18. storočia *Zbierka tancov a piesní*

¹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. Reprint Bratislava : Národné hudobné centrum, ²1997.

² KRESÁNEK, Jozef: *Zuzka Selecká spieva. Piesne z Dobrej Nivy*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1943.

Anny Szirmay-Keczerovej (1967),³ kde poukázal na ľudovú pieseň a hudbu v kontakte so šľachtickým prostredím. Problematiku ľudovej hudby okrajovo spomenul aj vo svojom diele *Sociálna funkcia hudby* (1961),⁴ kde vymedzil na základe sociálnej funkcie ľudovú tvorivosť na dve podvrstvy: tzv. ochotnícku činnosť a ľudovú tvorbu. Zároveň poukázal na subjektivismus vzťahu človeka a piesňovej tvorby v ľudovom prostredí – jedinec spieva pieseň, akoby ju zložil sám, a hoci autor ľudovej piesne nie je známy, pôsobí tu fenomén určitého kolektívneho subjektu.

Svoje poznatky o slovenskej ľudovej piesni, predovšetkým o jej hudobnej stránke, zhrnul Kresánek vo svojej priekopníckej monografii *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*, publikovanej začiatkom 50. rokov 20. storočia. Táto práca priniesla genetiko-historickú teóriu slovenskej ľudovej piesne, ktorá sa venuje vzniku a vývinu viacerých štýlov v slovenskom ľudovom speve.⁵ Obsahuje prvý syntetizujúci pohľad na slovenskú ľudovú pieseň, ktorý vznikol nielen na základe využitia širokého pramenného materiálu, ale aj na báze zhodnotenia názorov viacerých autorov – nielen domácich, ale aj z ďalších európskych regiónov. V zásade však táto práca smerovala k pochopeniu tzv. ľudového hudobného myslenia pomocou analýzy a klasifikácie hudobnej štruktúry slovenských ľudových piesní.⁶ Overovaniu výsledkov a hypotéz z Kresánkovej monografie o slovenskej ľudovej piesni sa venovali nasledujúce generácie slovenských etnomuzikológov a táto práca sa stala východiskom aj pre vznik ďalšej syntézy o slovenskej ľudovej hudbe.⁷

Pre práce syntetizujúceho zamerania je dôležitá široká pramenná báza, na základe ktorej možno určité poznatky zovšeobecňovať. Z tohto hľadiska malo pre Kresánka zásadný význam obdobie jeho pôsobenia vo funkcii referenta v Hudobnom odbore Matice slovenskej v Martine v rokoch 1940 – 1943. V tomto období mal možnosť detailne sa oboznámiť a pracovať s mnohými významnými prameňmi slovenských ľudových piesní, uloženými v Matici slovenskej, ktoré pochádzali hlavne z obdobia druhej polovice 19. a prvej polovice 20. storočia: zbierka piesňových textov Andreja Halašu, publikovaná zbierka *Slovenské spevy*, Bartókova rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní, rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku, ale aj menšie rukopisné aj publikované regionálno-lokálne zbierky domácich aj zahraničných zberateľov, pôsobiach na Slovensku (Ladislav Berka, Teodor Hirner, Jozef Valašťan-Dolinský, Karol Anton Medvecký, Jozef Emanuel Jankovec a ďalší).⁸

³ KRESÁNEK, Jozef (ed.): *Zbierka tancov a piesní Anny Szirmay-Keczerovej*. Praha; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, ¹1967, Bratislava : Opus, ²1983.

⁴ KRESÁNEK, Jozef: *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1961, s. 133-148.

⁵ ELSCHKEK, Oskár: Genetické teórie ľudovej hudby a Kresánkova klasifikácia. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 11-25.

⁶ URBANCOVÁ, Hana: Prínos Jozefa Kresánka k slovenskej etnomuzikológii a európsky kontext. In: *Slovenská hudobná veda (1921 – 2001). Minulosť, súčasnosť, perspektívy*. Zborník k 80. výročiu založenia Katedry hudobnej vedy FFUK. Ed. Ľubomír Chalupka. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK; Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, 2001, s. 131-143. URBANCOVÁ, Hana: Kategória hudobného myslenia v Kresánkovej teórii slovenskej ľudovej piesne. In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 1-2, s. 53-63.

⁷ ELSCHKEKOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2005, s. 63-124. (Bratislava : Osvetový ústav, ¹1961)

⁸ URBANCOVÁ, Hana: Jozef Kresánek ako etnomuzikológ. In: *Jozef Kresánek (1913 – 2013) – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie v rámci BHS 2013. Ed. Ľubomír Chalupka. (v tlači)

K mimoriadne hodnotným zbierkam, ktoré mali nadregionálny charakter, patrila aj rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku, uložená v Matici slovenskej (dnes Slovenská národná knižnica) v Martine. Táto zbierka vznikala v období rokov 1923 – 1938, keď bol Plicka zamestnaný v Matici slovenskej ako zberateľ hudobného folklóru. Pri svojej zberateľskej práci sa dostal do mnohých regiónov Slovenska a navštívil aj slovenské enklávy v zahraničí. Z jeho zberateľskej činnosti vznikla rozsiahla rukopisná zbierka, ktorá bola uložená v Matici slovenskej spočiatku bez predbežného roztriedenia a opisu.⁹

Kresánek sa s touto zbierkou oboznámil ako referent Hudobného odboru Matice slovenskej. Rozsah využitia Plickových rukopisných zápisov v syntéze o slovenskej ľudovej piesni naznačuje, že Kresánek musel s touto zbierkou hlbšie pracovať. Hoci pôsobil v Matici slovenskej iba krátko, vykonal tu prvú evidenciu Plickovej rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní, na ktorú neskôr mohli nadviazať ďalší bádatelia. Plickove rukopisné zápisy slovenských ľudových piesní, ktoré pochádzajú z väčšiny regiónov Slovenska, sa stali pre Kresánka aj dôležitou materiálou základňou na sformulovanie jeho téz v práci *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*.¹⁰

V tejto práci Kresánek poukázal na skutočnosť, že z dôvodu rozmachu zberateľskej činnosti v oblasti slovenských ľudových piesní postupne vyplýva aj nutnosť ich podrobnejšieho odborného spracovania a teoretického zhodnotenia. Preto je jeho syntetická monografia významná nielen z pohľadu sumarizovania poznatkov o ľudovej piesni v súčasných a historických súvislostiach, ale aj novým prístupom k analýze a klasifikácii ľudových piesní na základe ich hudobnej štruktúry.

Za základný parameter štrukturálnej analýzy slovenských ľudových piesní Kresánek vymedzil tonalitu. Pri riešení otázok tonality a tónového systému konfrontoval svoje názory a kriticky ich prehodnocoval aj so staršími teoretickými prácami domácich autorov (Štefan Fajnor, Ján Levoslava Bella, Mikuláš Schneider-Trnavský, Milan Lichard, Franišek Zagiba a ďal.). Na základe konfrontácie s autormi bulharskej, chorvátskej, srbskej, ukrajinskej, poľskej či maďarskej etnomuzikologickej školy (Béla Bartók, Zoltán Kodály, Leoš Janáček, Peter Panoff, Dobri Christov a i.) si Kresánek vytvoril vlastný systém analýzy a klasifikácie slovenskej ľudovej piesne. Pri mnohých ľudových piesňach si Kresánek všimol aj hudobnú štruktúru a text ľudovej piesne v komplexnom sociálnom a historicko-vývinovom meradle, nezriedka pri nich upozornil aj na ukážky od iných zberateľov a vzájomné súvislosti medzi piesňami v internetnom kontexte.

⁹ O osudoch tejto Plickovej rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní a o viacerých fázach jej základnej evidencie pozri: TIMKOVÁ, Miriam: *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku a Plickova pozostalosť*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2011.

¹⁰ URBANCOVÁ, Hana: Rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku – otázky evidencie a spracovania prameňov. In: *Od lidové písně k evropské etnologii. 100 let Etnologického ústavu Akademie věd České republiky. / Vom Volkslied zur Europäischen Ethnologie. 100 Jahre Ethnologisches Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik*. Ed. Jana Pospišilová, Jana Nosková. Brno : Etnologický ústav AV ČR, 2006, s. 235.

V Kresánkovej analýze a klasifikácii tonality ako základné kritérium triedenia ľudových piesní predstavuje prvý stupeň klasifikácie piesní. Pri jej vymedzení vychádzal z rozlíšenia dôležitosti jednotlivých tónov v tónovom systéme podľa ich funkcií, pričom sa opieral o myšlienku viacerých centrálnych tónov. Na základe tonality Kresánek vyčlenil tieto tri štýlové vrstvy slovenských ľudových piesní:

1. tetrachordálne piesne,
2. kvintakordálne piesne,
3. harmonické piesne.

Vo svojej práci ich prezentoval ako tri na seba nadväzujúce vývinové štádiá, vzájomne prepojené prechodnými piesňovými útvarmi. Tetrachordálne piesne spojil na základe historických a sociálnych kontextov so starou roľníckou kultúrou, kvintakordálne piesne s pastierskou (valaskou) a valašskou kolonizáciou a harmonickú pieseň hodnotil ako výsledok vplyvu umelej hudby na ľudovú pieseň.¹¹

Na ilustráciu jednotlivých štýlov a hudobnoštruktúrnych javov v slovenskom ľudovom speve Kresánek uviedol vo svojej práci množstvo hudobných ukážok slovenských ľudových piesní, ktoré vyberal z viacerých publikovaných aj rukopisných prameňov.

K publikovaným prameňom patrí v prvom rade jedna z našich najvýznamnejších zbierok slovenských ľudových piesní, viacdielna zbierka *Slovenské spevy* (1880 – 1926). Kresánek na ukážku vyberal aj zo zápisov z vlastnej publikovanej zbierky *Zuzka Selekcia spieva* (1943) a zo svojich rukopisných zápisov z terénu.¹² Dôležitým prameňom na vysvetlenie jeho teoretických úvah sa však pre neho stali zápisy z rukopisnej zbierky Karola Plicku, uložené v Matici slovenskej v Martine. V jeho publikácii *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* z celkového počtu 200 piesňových ukážok tvoria spolu 29 zápisov slovenských ľudových piesní, ktoré pochádzajú z rôznych regiónov Slovenska. Okrem zápisov z tejto zbierky Kresánek citoval niektoré piesňové ukážky aj z Plickových publikovaných štúdií.

V prvej časti svojej monografie („Časť všeobecná“) síce Kresánek uviedol menej hudobných ukážok ako v jej druhej časti („Časť štruktúrna“), ale napríklad z Plickovej rukopisnej zbierky tu citoval hneď tri piesne: *Pani mámo, peknú ceru máte* z Nesluše,¹³ žatevnú pieseň *Gazda náš, gazda náš* z Marikovej¹⁴ a obradovú pieseň „na Jána“ *Ej, o vanoci* z Trenčianskej Teplej.¹⁵ Pri viachlasnej piesni z Marikovej s prednesom na spôsob sólo – tutti Kresánek upozornil na problematiku viachlasu, typickú najmä pre severozápadné Slovensko. Obradovosť piesní a ich starobylosť spojil Kresánek na základe spoločného zborového spievania s ich štruktúrnou homogennosťou – stabilitou nápevu a textu, čo zapríčinilo malý výskyt piesňových variantov.

Prostredníctvom Plickových zápisov Kresánek riešil aj rozšírenie niektorých piesňových typov mimo územia Slovenska – názorným príkladom je vojenská balada *Pani mámo, peknú ceru máte*, ktorú porovnal aj so zápsmi od ďalších zberateľov a zapisova-

¹¹ URBANCOVÁ, Hana: Doslov. In: Ref. 1, [Reprint z roku 1951.] ²1997, [nestr.].

¹² URBANCOVÁ, Ref. 8.

¹³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 37.

¹⁴ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 42.

¹⁵ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 74.

teľov (Daniel Sinapius Horčíčka, Ján Kollár, Karol Anton Medvecký) a predpokladá jej rozšírenie aj v Poľsku, Rusku, na Morave a v Sliezske.¹⁶

V „Časti štruktúrálnej“ Kresánek využil celkovo 27 Plickových zápisov slovenských ľudových piesní. Veľmi často sa na ne odvolal pri piesňach staršej, predharmonickej kultúry. Napríklad, v prípade zbojníckej piesne *Temnička, temnička* (z Lihotky na Orave)¹⁷ Kresánek poukázal na nevhodnosť použitia Bartókovho systému triedenia piesní, nakoľko v našich piesňach nie je taká prísna zhoda finálnych tónov s centrálnymi tónmi. Preto je potrebné vytvoriť nový systém, ktorý bude vychádzať priamo zo štruktúry slovenskej ľudovej piesne. Podobnú situáciu centrálného tónu vysvetľoval aj pri obradovej piesni „na Vajana“ *Svätý Jano, svätý Jan* z Omšenia pri Trenčíne.¹⁸

V trávnicí *Ej, to moje hrdielko* z Rojkova¹⁹ upozornil na problematiku chromatických zmien určitých tónov (jav transmutácie) v piesni. Taktiež tu vyzdvihol prioritu hudobného myslenia nad technikou hry na hudobných nástrojoch, aj keď pri ukážke jánskej obradovej piesne *Jaka naša sobutečka jasna* z obce Babie pri Giraltovciach²⁰ kolísanie tónu $c^2 - cis^2$ pripísal vplyvu konštrukcie píšťal.

Podstatu funkčnosti tetrachordálneho systému piesní Kresánek vysvetlil na viacerých ukážkach Plickových zápisov piesní. Napríklad, na dvoch tanečných piesňach *De orali a kopali* a *A tá moja mladá žena* z obce Očovské Dúbravy²¹ objasnil autentické spájanie dvoch tetrachordov. Rôzne kombinácie spájania tetrachordov (autentické, plagálne) pokladal Kresánek za charakteristické práve pre piesne tanečné, ako ďalšie príklady uviedol pieseň *Ne do cirňa, ne do cirňa* z Radomy²² k tancu *do šaflika* či svadobnú pieseň *Ej, zahrajce mi, huci* z Párnice.²³

Z prechodného typu tetrachordálno-kvintakordálnych piesní Kresánek vyberal z viacerých Plickových zápisov, napríklad svadobnú pieseň *Ideme, ideme* z Ústia nad Oravou²⁴ či pieseň *Nehodivaj do nas* k tancu *zažrivská* z Rabčíc na Orave.²⁵ Nápevy týchto piesní charakterizujú skupinu piesní, keď sa (podľa Kresánka) prenikanie tetrachordálneho systému do kvintakordálneho dialo na základe stavby kvintakordu smerom zhora nadol. Obdobný funkčný princíp a tzv. kvintovanie pokladal Kresánek za typický jav najmä pri piesňach zbojníckych a trávnicích (ako príklady uviedol zbojnícku pieseň *Janošík, Janošik* z Vasilova na Orave²⁶ a trávnicu *Ej, spievala bych hlasom* zo Záskaľia.²⁷

Opačný princíp v tomto systéme (keď ide o stavbu kvintakordu smerom zdola nahor) definoval Kresánek na príklade obradovej jánskej piesne z Plickových zápi-

¹⁶ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 37.

¹⁷ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 88.

¹⁸ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 89.

¹⁹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 102.

²⁰ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 104.

²¹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 116-117.

²² KRESÁNEK, Ref. 1, s. 135.

²³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 136.

²⁴ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 141.

²⁵ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 142.

²⁶ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 143.

²⁷ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 143.

sov *Svätý Juričko, otvor poličko* z lokality Kochanovce pri Trenčíne.²⁸ Z piesní kvin-takordálnej vrstvy, pomocou ktorých Kresánek prezentoval rôzne problémy analýzy a klasifikácie na základe hudobnej štruktúry slovenských ľudových piesní, by sa mohol spomenúť Plickov zápis piesne *Či to zvony zvonja* z lokality Mariková.²⁹ Kresánek tu vysvetlil prípad tzv. sťahovania melódie na konci piesne (v uvedenej ukážke o kvartu nižšie) na základe tonálneho cítenia. Ide o jav, keď sa hyperiónické piesne postupne menili na lydicke, čo je charakteristické práve pre túto lokalitu.

Samostatnú kapitolu v Kresánkovej monografii predstavuje podhalanská tonali-ta, ktorú prezentoval aj na príklade Plickovho zápisu tanečnej piesne *Janičko maličky* z obce Lokca na Orave.³⁰ V tejto súvislosti vyslovil Kresánek predpoklad, že pieseň môže súvisieť s podobným typom piesní na území Poľska.

Hoci Kresánek venoval pozornosť hlavne piesňam starších vrstiev, medzi jeho zá-pismi sú zastúpené aj harmonické piesne novej kultúry. I keď v kapitole o tzv. nových piesňach neuviedol konkrétne notové ukážky z Plickových zápisov, na príklade ľú-bostnej piesne *A ta naša zahradečka* z Kardošovej zbierky (Spevy z východného Slo-venska) odkázal na viaceré varianty tejto piesne z Plickovej rukopisnej zbierky, ktoré pochádzajú z rôznych lokalít Slovenska (Cirocké Dlhé, Šamudovce, Ochtiná, Tisovec a mnohé ďalšie).³¹

Okrem tonality si Kresánek vo svojej práci podrobne všimol aj ďalšie parametre piesňovej štruktúry: melodiku, formu a rytmicko-metrickú zložku. Ako príklad by sme mohli uviesť Plickov zápis piesne *Gajdujte, gajdičky* k tancu *do krutu* z Važca.³² Kresánek tu poukázal na rytmickú dvojznačnosť tanečnej piesne, ktorá by pri zmene rytmickej štruktúry mohla byť vnímaná aj ako deklamačná pieseň, čiže pieseň neta-nečná, a uviedol oba Plickove zápisy tejto piesne – melodický aj rytmický.

Kresánek vo svojej monografii nepoužil pôvodnú rukopisnú podobu Plickových zápisov, ale publikoval ich vo svojom vlastnom „čistopise“, vďaka čomu bol vlastne pr-vým editorom Plickových rukopisných záznamov.³³ Hoci Plicka svoje zápisy spočiatku vydával v rukopisnej podobe, ako to dosvedčuje piesňová zbierka *Eva Studeničová spie-va* (1929),³⁴ ide len o veľmi malé množstvo vydaných piesní v porovnaní s celkovým počtom jeho rukopisných zápisov. Kresánek sa tak musel vysporiadať aj s problémom editovania Plickových rukopisných záznamov, ktorý rieši slovenská etnomuzikológia v súvislosti s jeho rukopisnou zbierkou prakticky až dodnes.

Podľa našich doterajších skúseností s Plickovou rukopisnou zbierkou uloženou v Slovenskej národnej knižnici v Martine a s pozostalosťou Karola Plicku uloženou v Slovenskom národnom múzeu v Martine môžeme opísať spôsob, akým Kresánek Plickove zápisy editoval. Na príklade zápisov z obce Mariková (Príloha, Príklady

²⁸ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 145.

²⁹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 151.

³⁰ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 176.

³¹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 260.

³² KRESÁNEK, Ref. 1, s. 203.

³³ URBANCOVÁ, Ref. 8.

³⁴ PLICKA, Karol: *Eva Studeničová spieva*. Turčiansky Sv. Martin : Matica slovenská, 1928. (Mar-tin : Osveta, 1984.)

1a,b,c; 2a,b) možno poukázať na spôsob práce Kresánka s Plickovými zápismi.³⁵ Keďže Plicka zhotovil ku každej zaznamenatej piesni niekoľko typov zápisov (melodický prvopis, textový prvopis, melodický čistopis), zaujímalo nás, akú predlohu si Kresánek zvolil na uverejnenie.³⁶ Na základe porovnania sa ukázalo, že ako ukážky si vyberal tie Plickove zápisy, ktoré mali aj melodický čistopis. Na porovnanie s publikovanou ukážkou v Kresánkovej monografii uvádzame podobu Plickovho melodického čistopisu a melodického prvopisu piesne *Gazda náš, gazda náš* (Príklad 1b), kde Plicka zapísal aj niekoľko melodických variantov. Tieto varianty však Kresánek nezverejnil, nakoľko pri danej piesni riešil vo svojej práci inú problematiku, než je otázka variability melódie.

Karol Plicka sa nevenoval iba zberateľskej činnosti v teréne. Svoje skúsenosti a postrehy, komentáre a názory publikoval aj v podobe kratších odborných textov. Ich významnou súčasťou boli aj piesňové ukážky, ktoré Plicka vyberal priamo zo svojej rukopisnej zbierky. Z týchto Plickových publikovaných štúdií čerpal príklady piesní aj Kresánek. Ako príklad by sme mohli uviesť ukážku vojenskej piesne *Taljansko, Taljansko* z obce Hrochoť,³⁷ ktorú vybral z Plickovej štúdie *Svetová vojna v ľudových piesňach slovenských* (1929).³⁸ V súvislosti so zápismi važtianskych piesní zase Kresánek upozornil na Plickovu štúdiu *Važtianske piesne* (1931).³⁹

Plickove štúdie a odborné články obsahujú mnohé poznatky a názory, s ktorými sa Kresánek názorovo konfrontoval. Preto okrem Plickových zápisov slovenských ľudových piesní, ktoré využil na ilustráciu svojich názorov, vo svojej práci citoval viacero Plickových odborných článkov. Z nich sa najviac odvolával na štúdiu *Pastýrská hudbní kultura v lidové písni slovenské*.⁴⁰ Je to jedna z ťažiskových Plickových prác, kde autor poukázal na vplyv ľudových nástrojov na vznik hudobnej predstavivosti. Autor tu vysvetlil, že je mylné pokladať cirkevné piesne alebo gregoriánsky chorál za základ ľudových stupníc, lebo v skutočnosti sú tónovým základom týchto stupníc píšťaly toho-ktorého kraja, ktoré podmieňujú preferenciu a používanie určitých tónin a stupníc v piesňach. Plicka svoje predpoklady potvrdil aj na príkladoch piesní z jednotlivých regiónov. Kresánek Plicku citoval doslovne: „Bezpečně tvrdím, že toniny slovenských písni jsou dány a určeny tónovými řadami píšťal tu užívaných“.⁴¹ Plicka vo svojej štú-

³⁵ Piesne z Marikovej z Plickovej rukopisnej zbierky (časť uložená v Slovenskej národnej knižnici v Martine a časť, ktorú obsahuje Plickova pozostalosť uložená v Slovenskom národnom múzeu v Martine) autorka spracovala a výsledky publikovala v štúdií: 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.

³⁶ K problému editovania Plickových rukopisných zápisov pozri: TIMKOVÁ, Miriam: Piesne z obce Lazy pod Makytou v zápisoch Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 1, s. 104-136.

³⁷ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 118.

³⁸ PLICKA, Karel: Svetová vojna v ľudových piesňach slovenských. In: *Slovenské pohľady*, roč. 45, 1929, č. 6-8, s. 460-465.

³⁹ PLICKA, Karel: Važtianske piesne. In: *Slovenské pohľady*, roč. 47, 1931, č. 9, s. 543-547.

⁴⁰ PLICKA, Karel: Pastýrská hudbní kultura v lidové písni slovenské. In: *Národopisní Věstník československý*, roč. 22, 1929, č. 4, s. 259-261.

⁴¹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 70 – cit.

dii ďalej poukázal na tieto konkrétne druhy píšťal a ich vplyv na slovenskú ľudovú pieseň:

1. Pre oblasť severozápadného Slovenska a tzv. poľských Goralov sú charakteristické najmä zobcové píšťaly bez dierok, pri ktorých sa rad tónov vytvára prefukovaním. Týmto spôsobom môžu píšťaly vytvoriť tónový rad: *g (h) d (f) g (a) h (cis) d (e) f*. Ako spomínal Plicka vo svojej štúdii, posledných 7 tónov tvorí tzv. podhalanskú stupnicu, ktorú tak nazval poľský muzikológ Adolf Chybiński. Na základe herných princípov píšťal sa tento sled tónov udomácnil v ľudovej hudbe aj na našej strane Karpát.
2. Pre oblasť z okolia Detvy a pre Zvolenskú župu je typická fujara / *fujera* – nástroj s 3 alebo 4 dierkami. Tvarovo je väčšia ako typ maďarského nástroja *furulya*, ktorý má však 5 až 6 dierok. Pri hre vytvára mixolydický rad tónov durového charakteru s typickou malou septimou.

V závere svojej štúdie Plicka rozdelil vplyv píšťal na stupnice ľudových piesní z jednotlivých krajov Slovenska nasledovne:

- lydický charakter piesní so zväčšenou kvartou je typický pre oblasť Trenčína a západné Slovensko;
- mixolydický charakter je príznačný pre okolie Zvolena a Zvolenskú stolicu;
- dórsky charakter piesní s veľkou sextou je typický pre regióny južného Slovenska (Gemery, Hont);
- podhalanská stupnica zasahuje oblasť Karpát a severných Tatier;
- výskyt neutrálnych tónov a intervalov Plicka odvodil z hry na píšťalách.

Kresánek s Plickovými názormi súhlasil a poukázal na to, že ľudový nástrojový inštrumentár má veľmi dôležitý vplyv na tvorbu piesní. Plickove poznatky však obohatil a rozšíril porovnaním s inými etnikami (Maďari, Rumuni) a uviedol ďalšie súvislosti: napríklad, na základe novších poznatkov z historiografie aj etnografie upozornil na podobnosť slovenských ľudových hudobných nástrojov s rumunskými (fujara, gajdy, píšťaly). Kresánek aplikoval tiež Plickov názor, že spomenutý postup výskumu – na základe existencie jednotlivých hudobných nástrojov poznávať hudobnú podstatu ľudových piesní daného národa – možno využiť aj pri výskume u iných národov, nielen u nás.⁴²

Plickove poznatky publikované v štúdiách tvorili súčasť širšieho spektra názorov na slovenskú ľudovú pieseň. Rozsiahla Plickova rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní poslúžila ako dôležitý hudobný materiál, na ktorom mohol Kresánek ilustrovať funkčnosť a podporiť logiku svojej geneticko-historickej teórie o vzniku a vývine hudobných štýlov ľudovej piesne na Slovensku. Súčasne mohol porovnávať Plickove zápisy so zápismi zo staršieho aj novšieho obdobia – buď so svojim vlastnými, alebo od iných zberateľov (napríklad od Jána Geryka, Karola Antona Medveckého, Bélu Bartóka či zo zbierky *Slovenské spevy*), a tak ich mohol na základe analýzy hudobnej štruktúry začleniť do celkového vývinového kontextu slovenskej aj európskej ľudovej piesne.

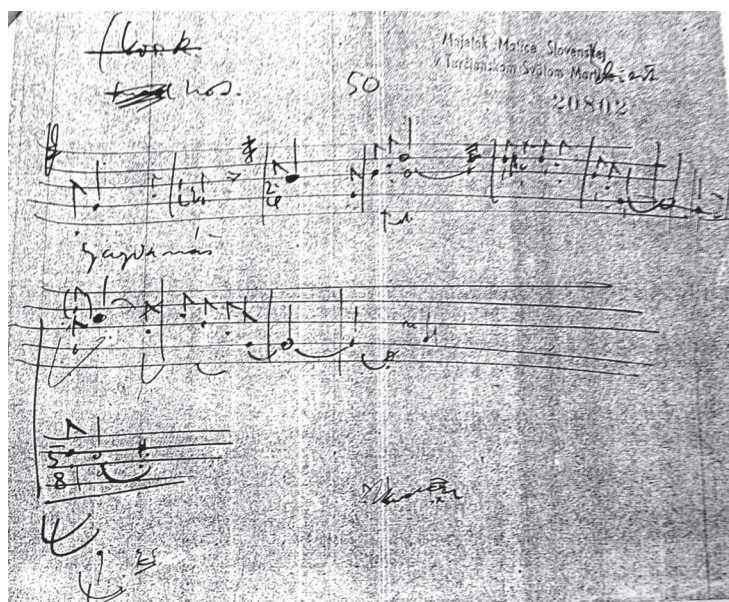
Štúdia je súčasťou grantu VEGA č. 2/0165/10 riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

⁴² KRESÁNEK, Ref. 1, s. 70-71, 119-120, 172-175.

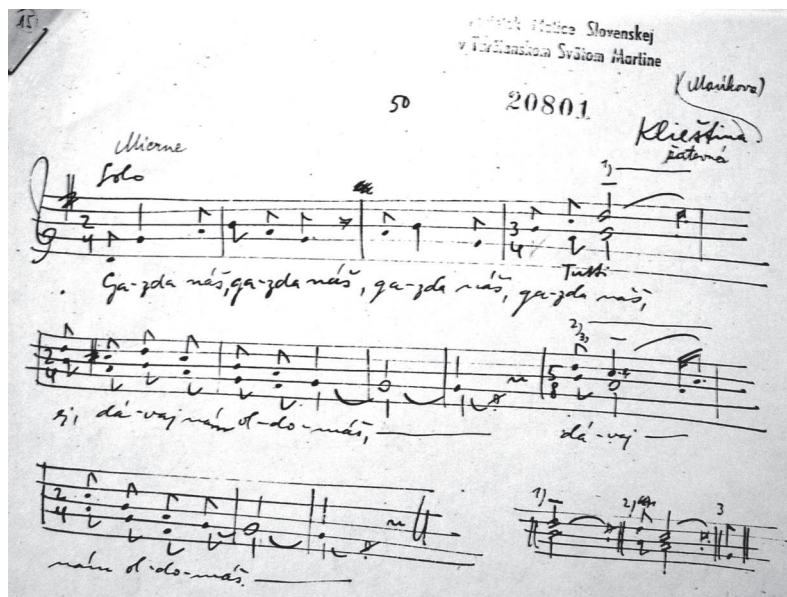
PRÍLOHA



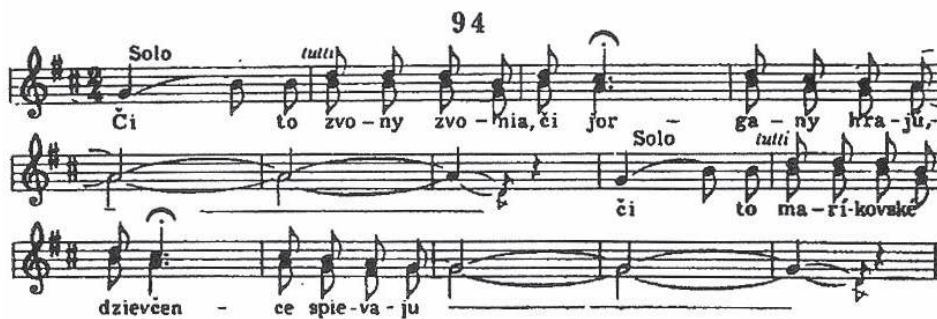
Obr. 1a: Ukážka Kresánkovho editovania Plickovho zápisu žatevnej piesne-trávnice *Gazda náš, gazda náš* z Marikovej (Kresánek 1951, s. 42).



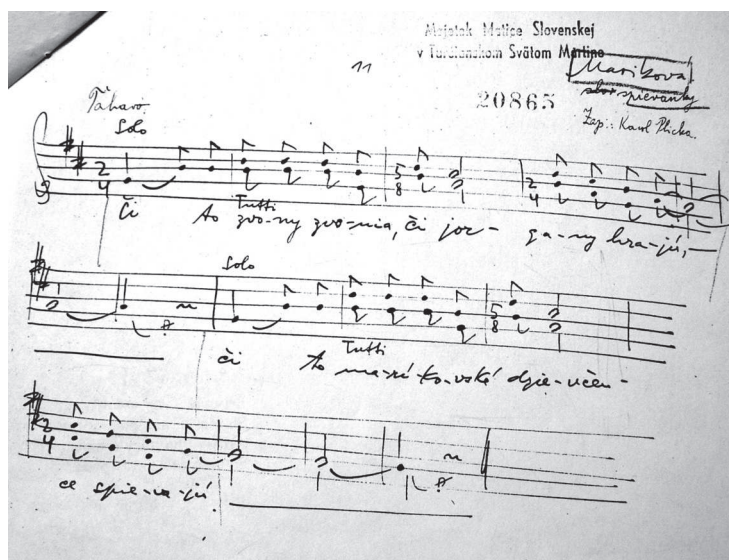
Obr. 1b: Ukážka Plickovho melodického prvopisu piesne *Gazda náš, gazda náš* z Marikovej z rukopisnej zbierky K. Plicku v Slovenskej národnej knižnici v Martine (Sign. A VII 20802).



Obr. 1c: Ukážka Plickovho melodického čistopisu piesne *Gazda náš, gazda náš* z Marikovej z ruko-pisnej zbierky K. Plicku v Slovenskej národnej knižnici v Martine (Sign. A VII 20801).



Obr. 2a: Ukážka Kresánkovo editovania Plickovho zápisu piesne-trávnice *Či to zvony zvonja* z Ma-rikovej (Kresánek 1951, s. 151).



Obr. 2b: Ukážka Plickovho melodického čistopisu piesne-trávnice Či to zvony zvonja z Marikovej z rukopisnej zbierky K. Plicku v Slovenskej národnej knižnici v Martine (Sign. A VII 20865).

KRESÁNKOVA KONCEPCIA „HUDOBNÉHO MYSLENIA“ A MOŽNOSTI JEJ VYUŽITIA PRI REFLEXII HUDBY 20. STOROČIA

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

Kresánek's trilogy *Fundamentals of Musical Thinking* (1977), *Tonality* (1982) and *Tectonics* (1994) is based on an original conception of musical thinking. He understands the basis and development of musical thinking as a cooperation of three components: sonoristics, dynamism and thematics. For clarification of Kresánek's ideas, the author points to parallel ideas in the concept of musical thinking of Hans Heinrich Eggebrecht. Taking as her foundation Kresánek's theory of an analogy between the phylogenetic development of the musical thinking of mankind and the ontogenetic development of musical thinking in the individual, the author presents a conception of the cycle *Musica ricercata* (1951 – 1953) by György Ligeti. Based on an extreme reduction of the material, Ligeti's work represents a noteworthy compositional concept, whose poetics "copies" the evolution of musical thinking.

Keywords: Kresánek, musical thinking, significance of music, Ligeti, *Musica ricercata*

1. Kresánkov pojem hudobné myslenie

V úvodných kapitolách knihy *Základy hudobného myslenia*¹ načrtáva Kresánek originálnu koncepciu hudobného myslenia, ktorá je východiskom aj jeho ďalších prác, *Tonalita*² a *Tektonika*.³ Podstatu hudobného myslenia a jeho vývoj uchopuje tak historicky, ako aj systematicky na základe súčinnosti troch zložiek, resp. sfér:

¹ KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : Opus, 1977.

² KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982.

³ KRESÁNEK, Jozef: *Tektonika*. Bratislava : Asco Art & Science, 1994.

**sonoristika,
dynamizmus,
tematizmus.**

Hoci táto postupnosť vyjadruje určitú hierarchiu a je v principiálnom súlade s historickým vývojom genézy hudobného myslenia zhruba do obdobia klasicizmu, jednotlivé sféry sa navzájom v rozmanitých konšteláciách uplatňujú neustále.

Sústredme sa teraz na objasnenie podstaty Kresánkovho konceptu:

1. 1 Sonoristika (zvukovosť)

sa viaže na oblasť akustickú, fyziologickú a psychologickú. Súvisí s elementárnym vnímaním hudby v zmysle príjemného znenia konsonancií a nepríjemného znenia disonancií. Nezastupiteľný podiel má sonoristika na formovaní zvukového ideálu doby, ktorý je formovaný jednak na báze heteronómnych prvkov, prichádzajúcich zvonka (mimohudobná oblasť), ako aj na báze autonómnych prvkov, prichádzajúcich zvnútra (zo sféry dynamizmu a tematizmu).

1. 2 Dynamizmus

člení Kresánek na dva poddruhy: **senzomotorický dynamizmus** a **hudobný dynamizmus**. Senzomotorický dynamizmus je elementárnejší a väčšmi závislý od mimohudobných činiteľov. Viaže sa na fyziologické a psychofyziologické, príp. deklamačné a interpunkčné momenty. Ide napríklad o súvislosť medzi vytváraním zvukov v ľudskom hrdle na základe napínania a uvoľňovania hlasiviek. Melodický pokles zodpovedá postupu od napätých hlasiviek k ich čiastočnému uvoľneniu, čoho výrazom je klesajúca (descendenčná) melodika. Stúpajúce intervaly, resp. sledy stúpajúcich intervalov, ktoré asociatívne spájame s pocitom stupňovania napätia v hlasivkách, sa prejavujú v stúpajúcej (ascendenčnej) melodike. Do oblasti senzomotorického dynamizmu patria aj elementárne prejavy človeka ako reakcie na emocionálne popudy zvonka, t. j. prejavovanie radosti výskaním, vyskakovaním, hlasnou rečou, vyšším hlasom a tancom a naopak, prejavovanie smútku hovorom hlbokým hlasom, prítlmene, kvílením v malých intervaloch a pod.

Hudobný dynamizmus sa prejavuje predovšetkým v podobe tzv. dynamického porušovania, ktoré Kresánek delí na päť skupín:⁴

a) porušovanie racionálnych hodnôt, resp. porušovanie intonačné a agogické

V nadväznosti na výskumy Carla Emila Seashora poukazuje Kresánek na to, že hráči a speváci nehrajú a nespievajú ani podľa temperovaného, ani podľa čistého ladenia, ale smerné a alterované tóny ešte zvyšujú, resp. znižujú. To isté je možné pozorovať aj v oblasti metro-rytmickej, t. j. interpreti nehrajú metronomicky presne, ale s flexibilnou agogikou.

b) porušovanie individuálnych tvarov a stereotypov

V prípade porušovania tvarov ide o komplexné jednotky, v prípade stereotypov len o elementy, napríklad o rytmický tvar, melos alebo stereotypne sa opakujúci sled harmónií.

c) porušovanie princípov hudobného myslenia

⁴ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 82-101.

Kresánek ho objasňuje na báze vzťahu medzi metrom a rytmom: pravidelný priebeh štvrtových hodnôt, podľa ktorých počítame noty, predstavuje statickú bázu bez nápätí. Dynamické porušovanie predstavujú rôznorodo členené individuálne rytmické útvary, ktoré sa vyhranujú na báze pravidelného metra. Čím je rytmus synkopickejší, nepravidelnejší a komplikovanejší, tým je strhujúcejší.

d) porušovanie noriem hudobného myslenia

Tieto normy môže „vytvárať len skladateľ, ktorý má dostatočne osvojený súčasný stav vývoja princípov hudobného myslenia“ a ktorý – na rozdiel od muzikanta – „žije vo všeumeleckej, etickej, filozofickej atď. realite, ktorá ho obkolesuje. Hudobní teoretici väčšinou už len ex post zisťujú tieto normy a zväčša až vtedy [...] keď už sa začali porušovať a prekonávať.“⁵

e) dynamické porušovanie v rámci výrazovej oblasti

Ide predovšetkým o oblasť konvencií, ktoré skladateľ buď rešpektuje, alebo popiera.

Ako je zrejmé, Kresánekov pojem „dynamické porušovanie“ úzko súvisí s problematikou tvorby zmyslu a významu hudby. Na tomto mieste tak považujem za vhodné konfrontovať Kresánekovu koncepciu hudobného myslenia s koncepciou Hansa Heinricha Eggebrechta, ktorú načrtáva v práci *Musikalisches Denken*,⁶ ktorá zhodou okolností vyšla v tom istom roku ako Kresánekove *Základy hudobného myslenia* (1977). Podľa Eggebrechta hudba ako zmysluplná organizácia zvukového materiálu je dejinným a súčasne sociálnym javom, nakoľko kolektívne hudobné povedomie vzniká v určitom geografickom priestore, prostredí určitého etnika, spoločenskej vrstvy a pod. Toto sú predpoklady dejinného procesu hudobnej komunikácie, ktorý Eggebrecht opisuje na základe kategórií *norma*, *konkretizácia* a *inovácia*.

Pod pojmom kolektívne hudobné povedomie chápe Eggebrecht sústavu abstraktných alebo abstrahovateľných noriem (pravidlá, vzorce, šablóny tonálnych systémov alebo operatívnych postupov), ktoré tvoria určitý systém. Na základe osvojenia si tohto systému si subjekt ako reprezentant dobového kolektívneho povedomia o hudbe vytvára určité recepčné očakávania a vzorce porozumenia. Zjednodušene povedané, v hudobnom povedomí každej hudobnej epochy existuje určitá hudobná *paradigma* (systém abstraktných alebo abstrahovateľných hudobných noriem), ktorú skladatelia príslušného obdobia vo svojich skladbách (jedinečný kompozičný výtvor, hudobná *syntagma*) konkretizujú, resp. inovujú.

Pod pojmom *konkretizácia* rozumie Eggebrecht „realizáciu noriem v organizácii určitého hudobného útvaru“;⁷ naproti tomu predstavuje pojem *inovácia* hierarchicky závažnejší, resp. celkom originálny spôsob vyrovnávania sa skladateľa s platnosťou momentálne záväzných noriem v konkrétnom hudobnom diele.⁸

⁵ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 97.

⁶ EGGEBRECHT, Hans Heinrich: *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik.* (=Taschenbücher zur Musikwissenschaft 46.) Wilhelmshaven : Heinrichshofen, 1977. Porovnaním Kresánekovej a Eggebrechtovej koncepcie hudobného myslenia sa zaoberala HRČKOVÁ, Nada, in: HRČKOVÁ, Nada (ed.): *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia* (2). Bratislava : Ikar, 2006, s. 20-24. Tu sa sústredila predovšetkým na odlišnosti oboch koncepcií, kým ja sa sústredím skôr na paralely.

⁷ EGGEBRECHT, Ref. 6, s. 118.

⁸ EGGEBRECHT, Ref. 6, s. 119.

Kresánkov termín dynamického porušovania je tak v kontexte Eggebrechtovej koncepcie do istej miery ekvivalentom pojmu *inovácia* noriem hudobného myslenia. Nakoľko termín „porušovanie“ má skôr negatívne konotácie, je možno Eggebrechtovo terminologické riešenie „inovácia“ (= netradičný, originálny postup; odchýlka, výnimočné riešenie v rozpore s aktuálnou sústavou noriem) o niečo šťastnejšie. Kresánkov pojem však na druhej strane vyjadruje zásadnú skutočnosť o podstate zmyslu hudby a o podstate generovania procesov hudobného významu a esteticko-výrazového pôsobenia hudby: tie sa totiž zásadne viažu na princíp porušovania noriem, stereotypov, rytmických modelov, tematických útvarov atď.

1. 3 Tematizmus

Hoci melodika je prejavom dynamických síl, zďaleka nie je len záležitosťou dynamizmu. Oveľa dôležitejšie je, že „sled tónov predstavuje fixovanú individuálnu jednotku ako základ tematickej výstavby.“⁹ V súvislosti s Kresánkovým poňatím tematizmu je potrebné objasniť pojem **miery tvarovosti**. Ide o miery pre usporiadanie výškových vzťahov a časových rozmiestnení tónov, t. j. o miery intervalov a o metroritmické miery. Kresánek ostro protestuje proti tomu, aby sa podstata hudobného myslenia hľadala len „v racionálnych vzťahoch, odkiaľ vedie cesta k akustike, matematike a do oblastí, ktoré nemajú nič spoločné s hudobným myslením“, nakoľko „základnými prvkami tematického hudobného myslenia sú horizontálne hudobné tvary.“¹⁰ Tak horizontálne, ako aj vertikálne a vertikálno-horizontálne tvary sú nemysliteľné bez mier tvarovosti a bez stvárňovacích prostriedkov, ktoré sú len „prostriedkom na racionálne usporiadanie veličín v rámci týchto tvarov.“¹¹ Pojem **stvárňovacie princípy** chápe Kresánek ako súbor objektívnych, až vedeckých poznatkov, ktoré si vo forme pokynov, kompozičných náuk, náuk o harmónii, kontrapunkte, inštrumentácii a pod. osvojujú skladatelia. Skladateľovi však ovládanie stvárňovacích princípov nestačí, lebo ako osobnosť je aj tvorcom nových tvarov, t. j. mal by mať „svojské **maqam**“,¹² ktoré by osobitým variačným princípom rozvíjal a ktoré by dávalo jeho všetkým dielam znaky individuality, a dokonca aj jeho subjektívnosti.“¹³ Táto metafora je veľmi dôležitá pre pochopenie nielen Kresánkovej, ale aj Eggebrechtovej koncepcie hudobného myslenia. Ide o to, že „dynamické porušovanie“ (podľa Kresánka) alebo „inovácia noriem“ (podľa Eggebrechta) majú u naozaj mimoriadne inovatívnych skladateľov špecifickú podobu. Ako príklad by som uviedla Stravinského, ktorý napriek všetkým štýlovým obdobiam vo svojej tvorbe porušoval súdobú hudobnú paradigmu mimoriadne osobitým spôsobom. Má teda špecifické „maqam“ v zmysle určitého modelu resp. súboru určitých aj pojmovovo definovateľných zákonitostí tohto „porušovania“ alebo tejto „inovácie“ noriem, podľa ktorého vyspelejší poslucháči okamžite vedia, že ide o Stravinského hudbu.

⁹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 106.

¹⁰ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 107.

¹¹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 107.

¹² Ide o variačný princíp, ktorý sa uplatňuje v arabskej hudbe, ale aj v hudbe ázijských a afrických národov. Maqam znamená melodický model, na ktorý sa improvizujú konkrétne melódie. Vid' KRESÁNEK, Ref. 1, s. 113.

¹³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 116.

2. **Fylogenéza a ontogenéza hudobného myslenia**

Hoci Kresánek vo svojej koncepcii opakovane poukazuje na rovnoprávnosť troch zložiek hudobného myslenia sonoristika – dynamizmus – tematizmus,¹⁴ predstavuje jeho koncept predsa len určitý hierarchický model tak z hľadiska historického, ako aj systematického. Na základe analýz materiálu z oblasti európskej, ale aj mimoeurópskej etnomuzikológie, ako aj materiálu pochádzajúceho z rozmanitých epoch vývinu európskej hudobnej histórie od počiatkov vývinu viachlasu až do súčasnosti, dokumentuje Kresánek postupný vývoj hudobného myslenia ľudstva v zmysle smerovania k porozumeniu tematickej oblasti ako špecificky hudobnej, najvyhranenejšej estetickej kategórie.¹⁵

V raných štádiách vývoja hudby, ktoré majú bádatelia možnosť sledovať „prostredníctvom etnomuzikologických výskumov v primitívnych a ľudových kultúrach a aj v rámci hudobnej histórie starogréckej hudby a v hudbe orientálnych kultúr“, je príznačná spojitosť s prejavmi slovnými a tanečnými.¹⁶ Identický vývoj pozorujeme aj v ranom štádiu vývoja hudobného myslenia jedinca. Analógiu nachádzame aj v ďalších štádiách medzi fylogenetickým vývojom hudobného myslenia ľudstva a ontogenetickým modelom vývoja hudobného myslenia jedinca, ktorý k tematickému hudobnému mysleniu dospieva taktiež len postupne:

„Neraz sa stretávame s málo muzikálnymi ľuďmi, ktorí radi spievajú i keď intonačne falošne a rytmicky nepresne. Aj napriek spomínaným nepresnostiam spievajú približne aspoň kontúry blížiacie sa k správnym tvarom, takže sa tvary dajú bez ťažkostí poznať. Zmysel pre tvar sa teda aj tu manifestuje, ale pritom chýbajú miery tvarovosti ako aj stvárňovacie princípy, prípadne sú len nedostatočne rozvinuté.“¹⁷

Rovnako sa jedinec ako poslucháč len postupne prepracováva k chápaniu tematizmu:

„Hudobne nevypelý poslucháč [...] pri prvom počúvaní diela býva zameraný iba alebo prevažne len na sonorickú a dynamickú zložku a k tematickému mysleniu sa prepracováva len postupne. Tematický prístup je oproti tomu charakteristický pre ľudí muzikálne vyspelých [...]“.¹⁸

Čo je však podstatné, vývoj od sonorizmu k tematizmu vôbec neznamená, že by hierarchicky vyššie štádium predstavovalo „prekonanie“ nižšieho:

„Vypelý poslucháč sa rovnako ako menej vyspelý neobíde bez sonorickej a dynamickej podstaty, ale cez tieto sa rýchle, prevažne súčasne prenáša aj ku chápaniu špecificky hudobnému, tematickému.“¹⁹

To platí aj pre vývoj hudobného myslenia vo všeobecnosti: ak by totiž tematizmus, dominujúci hudbe 18. storočia, predstavoval vrcholné štádium vývoja hudobného myslenia, museli by sme dve nasledujúce storočia nevyhnutne chápať ako dekadenciu, úpadok do „primitívnejších“ štádií: nakoľko 19. storočie sa nesie v znamení prevahy dynamizmu

¹⁴ Napr. KRESÁNEK, Ref. 1, s. 51.

¹⁵ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 46.

¹⁶ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 121.

¹⁷ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 117.

¹⁸ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 45.

¹⁹ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 45.

a dynamickej hudobnej formy a 20. storočie v znamení prevahy sonorizmu. Treba si uvedomiť, že návrat k dominancii týchto sfér sa deje na báze novej paradigmy hudobného myslenia a je teda nevyhnutne návratom na hierarchicky a kvalitatívne vyššej úrovni, vyššom stupni špirály vývoja. Za hierarchicky najvýznamnejšiu a najšpecifickejšiu zložku však Kresánek považoval predsa len tematizmus. Hoci v časoch vzniku Kresánkoveho spisu v hudbe avantgardných skladateľov v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch do popredia významne vystúpil sonorizmus, Kresánek predpokladal, že ide len o dočasný jav a domnieval sa, že v ďalšom štádiu vývoja hudby sa do popredia dostane jedna z iných zložiek.²⁰ Tento predpoklad sa celkom nenaplnil, takže v tomto ohľade sa Kresánkova koncepcia javí ako trochu anachronická, resp. jej platnosť nemôžeme absolutizovať, hlavne pokiaľ ide o hudbu posledných desaťročí 20. storočia a našej súčasnosti.

Musica ricercata

V súvislosti s Kresánkovými úvahami o podstate hudobného myslenia a jeho tézami o analogickom vývoji hudobného myslenia ľudstva (fylogénéza) a jedinca (ontogénéza) predstavuje klavírny cyklus Györgya Ligetiho *Musica ricercata* (hudba hľadania, hľadaná hudba) z rokov 1951 – 1953 pozoruhodný skladateľský koncept, ktorého poetika akoby „kopírovala“ genézu vývoja hudobného myslenia. Dielo pozostáva z jedenástich skladieb, v ktorých sa postupne uplatňujú tónové výšky chromatického radu od jednej, resp. dvoch tónových výšok až k využitiu chromatického totálu v č. 11, akejsi kvázi-fúge skomponovanej na tému Girolama Frescobaldiho.

Musica ricercata patrí k Ligetiho prelomovým dielam. Svet inšpirácií hudbou jeho predchodcov sa stretáva s anticipáciou budúceho sveta. Ligeti vzdáva hold svojmu najvýznamnejšiemu vzoru Bartókovi (názvuky na *Mikrokozmos* a cyklus štrnástich *Bagatel* op. 6), súčasne sa však od neho oddeľuje a objavuje svoju novú hudobnú identitu.

Obmedzenie, ktoré si Ligeti sám stanovil na báze striktnej redukcie tónového materiálu, ho mimovoľne prinútilo k tomu, aby v skratke načrtnol podobný proces, akým prešiel vývoj hudobnej fylogénézy a ontogénézy.

O tom, že Ligetiho cieľom bolo skutočne „ponoriť sa“ k samotným základom, k prapodstate hudby, svedčí aj jeho výrok:

„.... čo môžem urobiť s jedným jediným tónom? Čo s jeho oktavovými transpozíciami? Čo s jedným intervalom? Čo s dvoma intervalmi? Čo s určitými rytmickými vzťahmi, ktoré môžu slúžiť ako základné prvky rytmicko-intervalovej stavby?“²¹

Ligetiho návrat k „bodu nula“, k archetypálnym princípom hudobného myslenia však samozrejme prebieha na báze kompozičnej paradigmy, ktorá v sebe zahŕňa aj všetky doterajšie paradigmy. V každom prípade tento návrat inšpiroval Ligetiho fantáziu a podnietil ho k vynájdeniu vlastného kompozičného systému, vlastného „maqam“, ako hovorí Kresánek. V rozhovore s Constantinom Florosom, popredným reprezentantom súčasnej muzikológie

²⁰ KOPČÁKOVÁ, Slávka: *Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 199.

²¹ KOLÁŘ, Robert: Labyrint perfekcionizmu. Krása, humor, dokonalosť: György Ligeti. In: HRČKOVÁ, Naďa (ed.): *Dejiny hudby VI. Hudba 20. storočia (2)*. Bratislava : Ikar, 2006, s. 239.

a znalcom Ligetiho tvorby, sa skladateľ v deväťdesiatych rokoch minulého storočia vyjadril, že v čase vzniku diela bol jeho vzťah k Bartókovi značne ambivalentný. Na jednej strane voči nemu pociťoval hlbokú úctu ako k jednému z hlavných reprezentantov modernej hudby. Na druhej strane sa potreboval od Bartókovho vplyvu oslobodiť, nakoľko jeho afinita k Beethovenovi a patetickému charakteru mu pripadala bytostne cudzia.²² *Musica ricercata* tak súčasne manifestuje Ligetiho nový, „antipatetický“ estetický hudobný ideál. V kompozičnej štruktúre diela sa brilantná intelektualita snúbi s vtipom, humorom a duchaplnosťou.

V úvodných skladbách Ligeti načrtáva dva základné idiómy, resp. dve základné fyziognómie cyklu:

- rýchly, motorický, s dôrazom na perkusívny charakter klavíra; hudba ktorá súvisí s pohybom, tancom, inštrumentálnym charakterom;
- pomalý, parlando-rubato, lamentoso; hudba, ktorá sa viaže na slovo a spev.

Z hľadiska fylogenetického vývoja hudby môžeme konštatovať, že ide o archetypy. V súvislosti s Kresáňkovým poňatím tematizmu som už poukázala na pojem miery tvarovosti, pod ktorým chápe racionálne usporiadanie vzťahov v dvoch parametroch: výškovom a časovom. Výškový parameter sa prejavuje ako melos, resp. diastéma, ktorej podstatu definuje Kresánek ako

„sled horizontálne rozmiestnených intervalov, ktorý nemá presne fixované časové rozmiestnenie a ktorý i napriek metrrytmicky ľubovoľnej premenlivosti možno opäť poznať.“²³

Časový parameter sa prejavuje v metrrytmickom usporiadaní tónov. V raných štádiách vývoja hudby Kresánek konštatuje, že racionalizácia vzťahov v oblasti výškovej a časovej organizácie hudby neprebíha vo všetkých hudobných kultúrach rovnako:

„Sú prípady, že metrrytmická oblasť sa skôr vyvíja a dosahuje vyspelejšie riešenia, zatiaľ čo výškový element sa zanedbáva. Takto sa metrrytmický element vyvíjal predovšetkým v tanečnej a inštrumentálnej hudbe – pričom sa výdatne uplatňovali bicie nástroje. Častejšie sa však [...] stretáme s opačným vývojom; skôr sa dosahujú racionálne vzťahy v oblasti výškovej, kým v metrrytmickej sa ešte dlho zostáva v oblasti iracionálnych hodnôt. Zväčša sa stretáme s týmito tvarmi v úzkej väzbe k vokálnosti – parlando, recitativo, rubato a pod.“²⁴

Určite nie je náhoda, že Ligeti v *Musice ricercate* intuitívne nastoľuje ako východisko práve tieto dva hudobné archetypy:

Skladba č. 1: Je vystavaná na práci s jednou tónovou výškou, tónom *a*. Až celkom v závere sa objaví tón *d*. Dielo sa priam núka ako demonštrácia sonorizmu, a tak senzomotorického, ako aj hudobného dynamizmu. „Kompozičná práca“ s tónom *a* spočíva v oktavových transpozíciách a mimoriadnej diferenciacii v oblasti artikulácie, rytmu a dynamiky.

²² FLOROS, Constantin: *Neue Ohren für neue Musik. Streifzüge durch die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts*. Mainz : Schott, 2006, s. 151.

²³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 129. Tento termín sa v našej odbornej terminológii na rozdiel od nemeckej zatiaľ príliš neujal, hoci už Kresánek upozorňuje, že je lepšie používať pojem diastéma, „aby sa takto vyhlo zamieňaniu slov melos a melódia.“

²⁴ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 130.

Priebeh tejto skladby je priam vzorovou demonštráciou abstraktného procesu, na báze ktorého Kresánek načrtáva podstatu dynamického porušovania princípov hudobného myslenia:

„Pravidelný priebeh štvrtových nôt, podľa ktorých počítame doby, predstavuje v metrorytmickej oblasti statickú bázu bez napätí. Dynamické porušovanie začína vtedy, keď sa začnú vynárať rôznorodo členené individuálne rytmické tvary. Čím viac sa stávajú pravidelné štvrtové noty iba cíteným pozadím potrebným na pochopenie konkrétneho rytmického členenia, tým viac sa zvyšuje dynamické napätie. Bohato synkopovaný a značne nepravidelný rytmus, v ktorom sa pravidelné štvrtové a vôbec ťažké doby stierajú, pôsobí pregnantnejšie rytmicky než statické štvrtové noty. Číže komplikovaný rytmus je strhujúcejší rytmus, pokiaľ poriadok udrží v pozadí základná organizačná metrická báza. Po prekročení hranice, ako po pretrhnutí struny, nastúpi chaos. Časové hodnoty sa síce k sebe priradujú, ale už bez toho, že by sme v tom mohli cítiť nejaký metrorytmický poriadok.“²⁵

Súčasne tu v rytmickej oblasti dochádza k dynamickému porušovaniu stereotypov, t. j. k situáciám, v ktorých skladateľ na báze viacnásobného opakovania určitého rytmického tvaru navodí akoby dynamický stereotyp očakávaný aj naďalej a poruší ho kontrastným prvkom.²⁶

Sústredme pozornosť na priebeh skladby:

Príklad 1: Ligeti: *Musica ricercata*, č. 1, t. 1 – 21

Musica ricercata
per pianoforte
(1951 - 53)

György Ligeti
* 1923

I

Sostenuto ♩ = 66

6 Misurato ♩ = 106

²⁵ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 94.

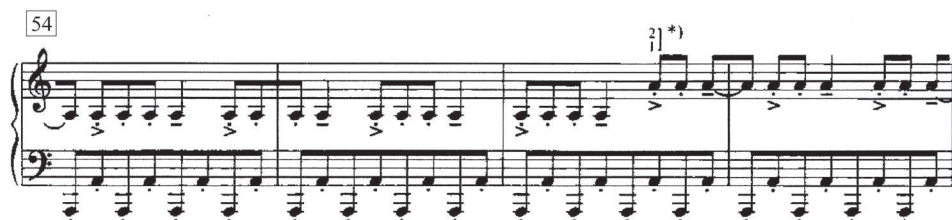
²⁶ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 87.



*1) Tasten stumm niederdrücken / depress keys without sounding.

© 1993 Schott Musik International, Mainz

t. 1 – 5: tremolo, „signálna“ introdukcia;
 t. 6 – 13: postupná inštalácia pulzu, „nahadzovanie“ motora, konštituovanie štvorštvrtového metra na báze pravidelného osminového pulzu;
 t. 14: expozícia „témy“, resp. základného motivického „tvaru“ alebo „modelu“ s charakteristickým rytmickým a artikulačným profilom (akcent – tenuto – staccato). Gradácia na báze vyhrocovania konfliktu medzi metrom (osminový pulz v base v rámci štvorštvrtového taktu) a rytmom (práca s tvarom, resp. modelom), v intenciách Kresánkovej terminológie teda uplatnenie princípu dynamického porušovania. Konkrétne príklady: v takte 16 dochádza k rozšíreniu pôvodne trojdobého modelu na štvordobý. Pri jeho následnom opakovaní v t. 17 a 18 sa rytmický model a metrická báza dostávajú do rozporu, nevieme, kde je ťažká doba. Na rozhraní 18. a 19. taktu sa v dôsledku posunu o osminu objavuje synkopa ako nový kontrastný prvok. V t. 19 sa ako nový prvok objavuje oktavová transpozícia, atď.

Príklad 2: Ligeti: *Musica ricercata*, č. 1, t. 52 – 85

*) mit beiden Fingern zugleich anschlagen / play note with both fingers at once.



72

8b

77

8b

80

Sostenuto

ca. 2'

*) Tasten stumm niederdrücken / depress keys without sounding.

**) Mit beiden Fingern anschlagen, dann mit einem Finger halten. / Play note with both fingers then hold with one.

V t. 52 sa ako výsledok vyššie načrtnutého spôsobu práce s modelmi v priestore malej oktávy objavuje rytmický novotvar v rozsahu šiestich osmín ($\rightarrow$ model 1). Dôraznosť tohto momentu Ligeti akcentuje dynamickým predpisom *ff* a požiadavkou úderu na klávesy palcom a ukazovákom pravej ruky súčasne. Model sa vzápätí zopakuje. Potom dochádza akoby k „zhltnutiu“ úvodnej osminovej pomlčky, takže pôvodne šesťosminový motív je redukovaný na päťosminový ($\rightarrow$ model 2; t. 53 – 54). V tejto podobe sa následne zopakuje ešte štyrikrát, potom nastupuje v oktávovej transpozícii a je ďalej redukovaný na štvorosminový ($\rightarrow$ model 3; t. 56 – 57). V tejto podobe sa následne zopakuje ešte trikrát, potom dochádza k ďalšej redukcii modelu na trojosminový, pričom Ligeti stupňuje gradačný účinok, keď motív necháva zaznieť vo vysokom registri troj- a štvorčiarkovej oktávy a v oktávovom zdvojení ($\rightarrow$ model 4; t. 58). Proces skracovania tu dosahuje vrchol, pričom model sa v nasledujúcom takte v trojštvrtovom metre opakuje ešte dvakrát. *Prestissimo* (t. 60), ktorým gradácia vrcholí, vyvoláva efekt tranzu, ktorý poznáme z kultúr, v ktorých hudba fungovala ešte hlavne na báze senzomotorického dynamizmu a spĺňala predovšetkým magickú a rituálnu funkciu. Ligeti však tento zdanlivo elementárny účinok dosahuje na báze rafinovaného uplatnenia

model 1



model 2



model 3



model 4



princípu dynamického porušovania. *Prestissimo* prináša víťazstvo rytmu nad metrom, „prevalcovanie“ štvorštvrtovej metrickej základne päťosminovým motívom v duchu Kresánkovho výkladu podstaty vzťahu medzi metrom a rytmom:

„Po prekročení hranice, ako po pretrhnutí struny, nastúpi chaos. Časové hodnoty sa síce k sebe priradujú, ale už bez toho, že by sme v tom mohli cítiť nejaký metrorytmický poriadok.“²⁷

Počnúc taktom 70 (*tutta la forza*) nastupuje kóda – sled oktávových úderov s maximálnym rozpätím ambitu na báze metricky nakomponovaného acceleranda, ktoré Ligeti notuje v štvorštvrtovom takte. V podstate tu ide o kontinuálne zhustovanie frekvencie úderov, kde predpísané metrum stráca reálnu platnosť: v rámci štvorštvrtového taktu zaznieva dvakrát úder vždy na 1. dobe taktu (t. 70 – 71); potom sa frekvencia úderov zvyšuje, keď tieto dvakrát za sebou nasledujú najskôr každú tretiu dobu (t. 72 – 73), ďalej päťkrát každú druhú dobu (t. 73 – 75). Ďalšie zvyšovanie frekvencie úderov dosahuje Ligeti na báze zrýchľovania pulzu v rámci štvorštvrtového taktu: trioly, kvartoly, kvintoly, sextoly, a napokon septola (t. 76 – 80).

²⁷ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 94.

V t. 82 nastupuje záver (*Sostenuto*): v *sfff* dynamike zaznieva nový tón, oktávovo zdvojené *d*; následne má klavirista na báze nemého stlačenia klávesov *d* a *a* rozozvučať alikvotné tóny. To prepožičiava doterajšiemu priebehu skladby akoby charakter dominanty, ktorá na záver dospieva do síce efemérneho, ale predsa len centra „in *d*“.

To, že si Ligeti vybral práve tóny *a* a *d*, je symptomatické z hľadiska fylogenetického vývoja hudobného myslenia; *a* ako akýsi „prazvuk“ (porovnaj začiatok Mahlerovej 1. symfónie); ladiaci tón. Kvinto-kvartová prázdna zvukovosť „in *d*“ v závere skladby evokuje stredovekú modalitu, resp. stredoveký tonálny systém s centrálnym postavením tónu *d* ako východiska modálneho systému.

Vzhľadom na dominanciu sonoristiky v 20. storočí venujme napokon pozornosť „zvukovému ideálu doby“, resp. v tomto prípade skôr zvukovému ideálu Ligetiho hudby. Ligeti nadväzuje na idióm Bartókovho „*allegro barbaro*“, t. j. na zvukový ideál, ktorý sa vedome dištancuje od klavírnej idiomatiky 19. storočia, ako ju v zmysle zvukového ideálu romantickej hudby vo svojej tvorbe kultivovali predovšetkým Chopin a Liszt a v intenciách ktorej sa klavír chápe skôr ako perkusívny nástroj. Vecný, akoby odosobnený charakter Ligeti upresňuje aj verbálnymi inštrukciami, napríklad pokynom *Misurato* (v presnom pulze), ktorý stojí v záhlaví motorického „rozbehu“ ostinátneho pulzu, alebo požiadavkou udierať mimoriadne silné tóny palcom a ukazovákom súčasne. Vzhľadom na to, že Ligeti nemá k dispozícii nijaké melodické ani harmonické prostriedky, ktoré by mu pomohli pri vytváraní gradácií a retrogradácií, snaží sa doceliť tieto efekty inak, predovšetkým na základe evokácie hudobného priestoru, preto motorické ostinato situuje do nižších, tematické prvky naproti tomu do vyšších registrov. V súlade s budovaním gradačného oblúka a čoraz výraznejším presadzovaním sa rytmických útvarov na úkor pravidelnej metrickej bázy narastá expanzívnosť gesta vrchného hlasu, ktorý sa postupne „vyštvára“ až do priestoru štvorčiarkovej oktávy. Vystupňovanie jeho intenzity napomáhajú oktávové zdvojenia. Popri priestorovom rozpínaní a zhustovaní frekvencie hudobných udalostí dosahuje Ligeti gradačný efekt aj na základe agogického zrýchlenia (pokyn v 22. takte *stringendo poco a poco sin al Prestissimo*).

Snaha o evokáciu priestorovej zvukovosti patrí k Ligetiho osobitému estetickému ideálu; prostriedky, ktoré na tento účel využíva a ktoré sme identifikovali na báze analýzy prvej skladby cyklu, sú súčasťou jeho „maqam“.

Sféra úderov sa z hľadiska sonorizmu odlišuje špecifickou zvukovosťou, konkrétne situovaním oktávových úderov v extrémne silnej dynamike do okrajových polôh najnižšieho a najvyššieho registra, čo umocňuje ich perkusívny charakter. Zvukovou osobitosťou sa vyznačujú miesta, v ktorých Ligeti požaduje najskôr silný úder na klávesy so súčasným stlačením pedála, čím sa rozochvejú alikvotné tóny. Do toho klavirista nemo stlačí ďalšie klávesy, čím sa docieľuje efekt flažoletov (na konci introdukcie a v závere skladby). Záluba v docieľovaní týchto efektov patrí taktiež k jedným z Ligetiho estetických ideálov a prostriedky na jeho dosiahnutie sú opäť súčasťou skladateľovho „maqam“.²⁸

Sústredme teraz pozornosť na skladbu č. 2:

²⁸ Vid' FLOROS, Ref. 22, s. 135.

Príklad 3: Ligeti: *Musica ricercata*, č. 2

1 *f* *non legato* *sim.*
 senza ped.

4 *pp* una corda
 con ped. *)

7 *f* tre corde
 senza ped. *non leg.*

10 *f* *quasi parlando*

13 *pp* una corda
 rigido e cerimoniale
 con ped.

*) Pedalwechsel bei jedem Ton / change pedal on each note.
 © 1995 Schott Musik International, Mainz

16 *Più mosso, pesante* ♩ = 126

ff *tutta la forza*
tre corde

Ped. bei jedem Ton
pedal on each note

21 *molto pesante, minaccioso*

cresc. molto

24 *Senza tempo, rapido*

sfpp *lunga*

perdendosi

ff *con ped.*

sfpp sfpp sfpp

25 *Intenso, agitato* ♩ = 76

ff *sfpp* *pp* (m.s.) *ff*

(sempre *ff*)

*) Mit beiden Fingern zugleich anschlagen / play note with both fingers at once.

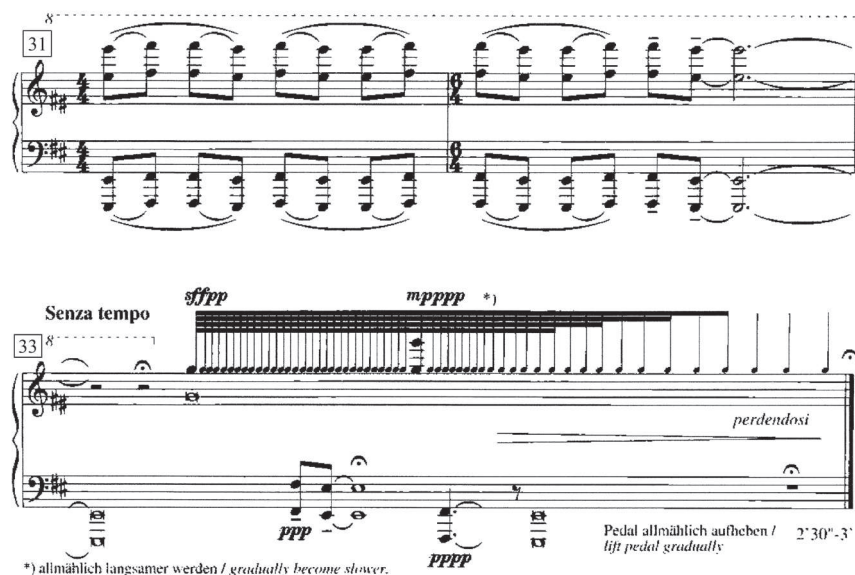
**) Tonrepetition so dicht wie möglich / repetition of tones as dense as possible.

27 *sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp sfpp*

(m.s.) *sf* *perdendosi*

29 *Tempo I* ♩ = 56

pp *una corda,*
rigido e cerimoniale



31

32 *Senza tempo* *sfpp* *mpppp* *)

33 *perdendosi* *ppp* *pppp*

Pedal allmählich aufheben / lift pedal gradually 2' 30"-3'

*) allmählich langsamer werden / gradually become slower.

V tejto skladbe sa po prvý raz objavuje parlando-rubato idiomatika. Ligeti využíva tri tónové výšky v poltónovej vzdialenosti: *eis*, *fis*, *g*. Aj v tejto skladbe dominuje sonorizmus a senzomotorický dynamizmus; oblasť metrorhythmckej organizácie je akoby iracionálna (striedanie taktov), tvarovosť je skôr latentná. Lamentózný charakter evokujú Ligetiho pokyny *Mesto, rigido e cerimoniale*. V intenciách Kresánkovej teórie som už poukazovala na to, že charakteristickým výrazom senzomotorického dynamizmu popri prejavoch zármutku, žiaľu a smútku je hovor hlbokým hlasom, pritlmene, kvilením v malých intervaloch a pod. Z hľadiska diastémy tak v hudobných tvaroch dominuje stenochorický princíp, t. j. úzkoambitovosť.²⁹

Ústrednú „tému“ skladby v prvých štyroch taktov tvoria sledy poltónových vzlykov a vzdychov; túto dikciu podčiarkuje Ligeti odťahovými oblúčikmi a pokynom *non legato*. Kontrast dosahuje na báze sonorizmu, keď konštruuje akýsi kvázi-dialóg, ktorého protagonistami sú akoby sólový predspevák (t. 1 – 4) a zbor (t. 5 – 8) v zmysle responzoriálneho modelu, ktorý patrí k archetypálnym modelom hudobného prednesu. Sólista spieva v jednočiarkovej oktáve, najbližšej polohe ľudskej reči. Kontúry jeho prejavu sú zreteľné, predpísaná dynamika je *forte* a klavirista má zreteľne artikulovať bez použitia pedálu. Kontúry zborovej odpovede majú byť naproti tomu zahmlené

²⁹ Autorom pojmov **stenochorický** a **konsonančný** princíp je opäť Kresánek. Stenochorický princíp, založený na pohybe v malom priestore, t. j. prevažne sekundovom, často chromatickom, sa prejavuje predovšetkým v melodickej oblasti: ako oscilačný, hybný, dynamický činiteľ, ktorý sa vo vyspelých prejavoch hudby často dostáva do konfliktu s harmonickou bázou, a tak posúva hudobný vývoj. Povedomie o konsonančnom princípe, ktorý je založený na uplatňovaní intervalov kvarty, kvinty a oktávy, sa etablovalo už v raných štádiách vývoja hudby, napr. pri prefukovaní na dychových nástrojoch. Je preň charakteristická stabilita, normotvornosť, systémtvornosť a vo vyspelých hudobných prejavoch sa uplatňuje predovšetkým v harmonickej oblasti.

a tak trochu mystické. Tento účinok dosahuje Ligeti na základe exponovania vzlykovej melódie v širokom rozpätí registrov a oktavovom zdvojení, predpísaná dynamika je *pianissimo*, klavirista má hrať s pedálom a *una corda*.

Nasleduje opakovanie úvodného dialógu, pričom v parte sólistu (t. 9 – 16) sa objavuje nový prvok – oktavová transpozícia tónu *fis* akcentovaná *sforzato* pôsobí ako neorganická trhlina, výkrik (exklamácia), čo stupňuje rétorický apel a expresivitu. Zborová odpoveď zaznieva bezo zmeny.

Po generálnej pauze nastupuje kontrastný diel (t. 18 – 24), ktorý je síce vybudovaný na jednom jedinom tóne, g^2 , ktorý sa však do kontextu doterajšieho diania nečakane „vrúti“ ako cudzí element. Dynamickú intenzitu tohto momentu podčiarkuje Ligeti pokynom *tutta la forza*, jeho dramatizmus stupňujúcim sa rytmickým naliehaním v crescendo dynamike, ktoré po dosiahnutí vrcholu vyústi do chvenia doznievajúceho v postupnom decrescende.

Nasleduje syntetická repríza (t. 25 – 32): návrat responzoriálneho modelu, pričom part sólistu je konfrontovaný s materiálom kontrastného úseku, avšak nie na spôsob dialógu, ale akýchsi „šokov“ (asymetrické sfpp „vpády“ tónu g^1 , príp. oktavových úderov g^3 - g^4 , anticipované exklamáciami v parte sólistu v rámci dielu a'), čo sugeruje výraz kolízie, konfliktu, napätia. Zborová odpoveď sa navracia v nezmenenej podobe.

Po generálnej pauze s fermátou nastupuje kóda (t. 33): v jej úvode zaznieva posledný raz kontrastný motív a skladbu uzatvára reminiscencia na vzlykový motív – klesajúca sekunda *fis* – *eis* v oktavovom zdvojení, najskôr v priestore malej a veľkej, a napokon veľkej a kontra oktávy, t. j. vo vôbec najhlbšom registri v tejto skladbe. Toto gesto jednoznačne sugeruje rozlúčku, resp. kadenciu.

V súvislosti s Kresánkovou koncepciou hudobného myslenia je táto záverečná kadencia napokon výstižným príkladom, na ktorom je možné demonštrovať rozdiel medzi kadenciou, v ktorej sa uplatňuje ešte senzomotorický a nie hudobný dynamizmus, ktorý je viazaný na tematickú sféru hudby. Tento rozdiel demonštruje Kresánek na nasledovnom príklade:

Príklad 4:

„Napätiu a uvoľňovaniu hlasiviek zodpovedá melodický pokles (tón vyšší – tón niž-

Teda nie		— čo končí v G dur polo- vičným záverom,	ale 	— čo končí v G dur na zá- kladnom tóne.
-------------	---	--	---	---

ší). Melodický pokles zodpovedá takto senzomotorickému dynamizmu, ovplyvnenému fyziologicky. S podobnými melodickými poklesmi sa často stretávame v rôznych primitívnych kultúrach. V rámci tonálneho chápania, a hlavne harmonického myslenia uplatňujú sa už gravitácie do tonálneho centra ako prejav hudobného dynamizmu, podľa ktorého gravitujú tóny do tonálneho centra nielen zhora, ale i zdola (napr. citlivý tón rozvádzaný smerom hore). Správnym rozvedením potom už nie je melodický pokles,

ako by to zodpovedalo uvoľneniu napätia hlasiviek, ale naopak, melodický vzostup, ktorý z hľadiska fyziologického predstavuje zvýšenie napätia hlasiviek.³⁰

Na báze vzťahu medzi tromi tónovými výškami v poltónovej vzdialenosti tak Ligeti dokázal evokovať hudobný proces zodpovedajúci archetypu piesňovej formy, ktorá je predobrazom formovania všetkých hudobných procesov:

úsek	takty	tónové výšky	hudobné udalosti
a	1 – 8	<i>eis, fis</i>	konfrontácia sólista – zbor (responzoriálny model)
a'	9 – 17	<i>eis, fis</i>	konfrontácia sólista – zbor (responzoriálny model s expresívnym vyhrotením v parte sólistu – <i>sf</i> -exklamácie)
b	18 – 24	<i>g</i>	kontrast: dramatický vpád, naliehanie, rezignácia
a' + b	25 – 32	<i>eis, fis, g</i>	konfrontácia sólista – zbor s dramatickými vpádmi kontrastného materiálu (responzoriálny model, vrchol expresívneho vyhrotenia – <i>sf</i> -exklamácií v parte sólistu)
kóda	33	<i>eis, fis, g</i>	rozlúčka, kadencia

Zhrnujúc: exponovanie prvku (a), varírované opakovanie (a'), kontrast (b), návrat k známemu, syntéza (a' + b), záver (kóda). Súčasne však tomuto procesu prepožičal dynamický charakter na základe vyhocovania expresivity v parte sólistu, najskôr na báze exklamácií v diele a', a napokon v rámci syntetickej reprízy na báze konfliktnéj konfrontácie s materiálom stredného dielu. Dynamizmus hudobnej formy tak vrcholí práve v tomto reprízovom návrate.

V rámci responzoriálneho modelu tak Ligeti využíva prednesové prvky, ktoré sa vyskytovali aj v archaických východoeurópskych lamentách, t. j. vo vokálnom žánri, ktorý sprevádzal pohrebné rituály. Podľa Alberta L. L. Loyda lamentá pozostávali z dvoch výrazových protipólov, náreku (*planctus*) a vlastného pohrebného spevu (*discourse*). Fázy náreku (*planctus*) predstavujú moment krízy, často zahŕňajú citoslovčia a zvolania, prípadne oslovenia zomrelých a v priebehu obradu sa vracajú. Vlastný pohrebný spev (*discourse*) reprezentuje relatívne racionálnu komunikáciu, príp. lyrickú reflexiu utrpenia.³¹ James Porter vo svojej charakteristike lamenta zdôrazňuje, že ide vždy o jedinečný prejav na pomedzí reči a spevu. Tento zahŕňa aj prvky momentálnej inšpirácie v dôsledku mimoriadneho intenzívneho emocionálneho rozpoloženia a obsahuje tak aj notopisom nezachytiteľné vzdychy, nádychy, výdychy, výkriky, vibrácie, záchvevy hlasu a pod.³²

Ligetiho zdanlivo elementárna kompozícia súčasne v zásade buduje aj na princípoch sonátovej formy ako vrcholného formového útvaru európskej hudby, založeného

³⁰ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 39-40.

³¹ LLOYD Albert L.: *Lament*. [Heslo.] In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. New York : Macmillan Publishing, 1980, Vol. 9, s. 407-410.

³² PORTER, James: *Lament*. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 14, Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell. London : MacMillan, 2001, s. 181-188. Pre ďalšie charakteristiky lamentu a pohrebných plačov viď URBANCOVÁ, Hana: *Vokálny štýl a intonačné modely pohrebných plačov*. In: *Lament v hudbe*, ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy : AEPRESS, 2009, s. 33-62.

na princípe hudobného tematizmu, ktorého filozofické pozadie sa zvykne objasňovať ako uplatnenie Heglovej triády téza – antitéza – syntéza: nastolenie hlavnej a kontrastnej témy, konflikt, evolúcia, syntetická (hoci „konfliktná“) repríza.

Záver

V rámci svojho pedagogického pôsobenia na HTF VŠMU od roku 2003 som konfrontovaná s nasledovným problémom: Kresánkova trilógia patrí k základným titulom povinnej literatúry pre poslucháčov VŠMU. Charakter jeho publikácií je však vedecký a ich rozsah tak enormný, že študenti, nielen umeleckých odborov, ale aj skladatelia a hudobní teoretici, sa s týmto materiálom jednoducho nedokážu vyrovnáť.

Pri hľadaní cesty, ako týmto mladým ľuďom priblížiť Kresánkov odkaz a prebudiť v nich záujem o idey, ktoré v čase vzniku Kresánkových diel (sedemdesiate až deväťdesiate roky minulého storočia) zásadným spôsobom formovali slovenskú skladateľskú a muzikologickú komunitu, sa mi osvedčila stratégia demonštrovať hudobno-teoretickú a hudobno-estetickú problematiku s pomocou analýzy hudobných diel, v ktorých sa príslušné princípy objavujú. Zo svojej skúsenosti môžem potvrdiť, že na báze dotyku so živým hudobným materiálom sú študenti nielen oveľa lepšie pripravení reflektovať podstatu vybraných hudobnoteoretických a hudobnoestetických problémov, ale aj záverečné principiálne zovšeobecnenia, v ktorých Kresánkovu koncepciu konfrontujeme nielen s koncepciami jeho generačných vrstovníkov, ale aj s názormi popredných reprezentantov súčasnej hudobnej vedy.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 2/0143/11, riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

KRESÁNKOV POHĽAD NA HUDOBNÝ TVAR A JEHO ZOBRAZOVACIE SCHOPNOSTI NA PRÍKLADE MAHLEROVEJ PIESNE *DAS IRDISCHE LEBEN*

JANA LINDTNEROVÁ

Mgr. art. Jana Lindtnerová; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: jana.lindtnerova@savba.sk

ABSTRACT

Musical thinking and its three spheres – the sonoristic, dynamic and thematic spheres – were among the most fundamental phenomena which Jozef Kresánek explored in his musicological research. Musical thinking is a fundamental phenomenon not only in composition but also in performance, listening, reception and reflection. Hence, musical thinking is thus a common factor in all musical activities, as well as in musicology itself and its disciplines. The paper is devoted particularly to thematic musical thinking, whose basis is musical forms. The author considers Kresánek's definition of musical forms, their division into three main groups, and the fundamental characteristics of musical forms, as well as the depictive capacities of music. Following on from these theoretical premises in the second part of the paper there is an analysis of structure and significance in Mahler's song *Das irdische Leben*.

Keywords: musical form, individuality of form, the emotional-expressive aspect of form, indexicality, *Das irdische Leben*

Jozef Kresánek sa celoživotne zaoberal výskumom hudobného myslenia ako jedného z najzákladnejších fenoménov uplatňujúcich sa pri vzniku, interpretácii, počúvaní i reflexii hudby. Zdôrazňoval, že hudobné myslenie je založené na dialektickej jednote sonoristiky, dynamizmu a tematiky (tvarovosti). Tento text sa zaoberá predovšetkým podstatou tematického hudobného myslenia, ktorá tkvie v hudobných tvaroch. Nasledujúce state o Kresánkových náhľadoch na fenomén

hudobného tvaru vychádzajú najmä z jeho publikácií *Základy hudobného myslenia*¹ a *Hudba a človek*².

Hudobným tvarom označuje Kresánek

„každú jednotku hudobného myslenia, ktorú tvorí súbor vzťahov, a ktorú dokážeme postihnúť a zapamätať si, a to nielen v jej nezmenenej, doslovne opakovanej podobe, ale i v transpozícii a variácii“³

Akýmsi predstupňom hudobných tvarov sú tvary zvukové, ktoré však nástupom tvarov hudobných neprestali existovať, ale naďalej predstavujú dôležitý fenomén, napríklad v ríši zvierat pri ich dorozumievaní.

„Vo zvukových tvaroch sa uplatňujú iracionálne vzťahy (nečistá, kolísavá intonácia, iracionálne časové hodnoty), zatiaľ čo u hudobných tvarov prevládajú vzťahy racionálne, merateľné mierami tvarovosti.“⁴

Zároveň sa však hudobné tvary tzv. dynamickým porušovaním (napríklad agogikou) blížia spätne tvarom zvukovým.

Samotný tón nepovažuje Kresánek za hudobný tvar, iba ak by sa brala do úvahy nielen jeho výška, ale aj farba či dynamika. Problémom je, že tón nemožno transponovať. Preto pre Kresánka predstavuje základný hudobný tvar interval v následnom aj súčasnom znení, ktorý je rozpoznateľný aj v transpozícii. Samotný interval však ešte nie je hudobným tvarom, ale len tzv. základnou mierou tvarovosti. Aby sa z intervalov stali tvary, musia intervaly ožiť pomocou dynamickej sféry, tzn., že sa v tvare nastolia napätia a uvoľňovania napätí, a tým javy statické a dynamické. Ako príklad uvádza Kresánek interval čistej kvinty, ktorá sa môže oživiť tonalizovaním a zapojením do určitej metrickej štruktúry.⁵

Kresánek rozoznáva tri základné skupiny hudobných tvarov: vertikálne, horizontálne, vertikálno-horizontálne. Za vertikálne tvary považuje Kresánek intervaly a akordy. Na tematickej výstavbe sa podieľajú oveľa menej než horizontálne tvary. Tie môžu byť tvorené dvojtónovým vzťahom až rozsiahlou témou. Majú výškový parameter, ktorý sa prejavuje ako melos či diastéma, a časový parameter, prejavujúci sa ako metroritmické usporiadanie tónov. V európskej hudbe sa zriedkavo nachádzajú čisto horizontálne tvary, pretože hudba je väčšinou viachlasná. Podľa Kresánka je teda otázne, či možno témy a motívy citovať či analyzovať len ako melódie bez ostatných hlasov. Preto hovorí o tvaroch vertikálno-horizontálnych. Práca s hudobným tvarom ako osobitnou jednotkou – teda s motívom či témou – je základom tematickej práce.

Kresánek pripisuje hudobným tvarom tri základné vlastnosti: tvarovú individuálnosť, citovo-výrazovú individuálnosť a homeostázu, pričom všetky tri by mali byť vo

¹ KRESÁNEK, Jozef: *Základy hudobného myslenia*. Bratislava : Opus, 1977, 349 s. Pozri najmä kapitoly: *Podstata hudobného myslenia*, s. 38-53; *K zrodu hudobných tvarov*, s.106-126; *Podstata hudobných tvarov*, 127-165.

² KRESÁNEK, Jozef: *Hudba a človek*. Bratislava : Hudobné centrum, 2000, 96 s., Pozri najmä kapitoly: *Umelecký zážitok, prvé a druhé kategoriálne prepočítanie*, s. 12-15; *Umelecký zážitok a druhé kategoriálne prepočítanie*, s 23-28; *Dynamický a procesuálny charakter hudby*, s. 35-41; *Zobrazovacie schopnosti hudby*, s. 41-44.

³ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 127.

⁴ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 118.

⁵ Pozri KRESÁNEK, Ref. 1, s. 110-111.

vzájomnej jednote. Individuálnosť tvaru „nie je daná len prvkami, ale hlavne ich zložením, nie tým čo, ale ako“⁶. Individuálnosť tvaru je nevyhnutná pre schopnosť určitý tvar si zapamätať a znovu ho rozpoznať. Individuálne znaky tvaru sú podstatné aj pre určitý sloh, pričom často hrajú podstatnú rolu drobné nuansy. Ani princíp kontrastu by nebol mysliteľný bez toho, aby boli dva tvary dostatočne individuálne.

V hudobných tvaroch sú obsiahnuté, Kresánek hovorí vyslovene „inkarnované“⁷, napätia a uvoľnenia napätí, pričom práve tieto inkarnácie dynamických procesov zohrávajú dôležitú úlohu v citovo-výrazovej oblasti hudobného tvaru. V hudobných tvaroch sú tieto inkarnované sily zmrazené v pevných podobách, ktoré sme schopní rozpoznať ako osobitné jednotky nielen v doslovnom znení, ale aj v transpozíciách a variáciách. Práve v hudobnom tvare ako základnej bunke tektonického hudobného myslenia Kresánek nachádza základ expresívnosti hudby. Hudba, ako aj zážitky sú evolučnej povahy, preto je dôležité uvedomovať si dynamický a procesuálny charakter hudby. Napätia narastajú a uvoľňujú sa podľa plánu, aký si vyžadujú zážitky a obsahovosť hudby; pritom treba brať zreteľ na dobové konvencie. S expresivitou hudby súvisí aj umelecký zážitok. Podľa Kresánka v človeku vyvoláva psychický zážitok citovej povahy práve syntagma umeleckého diela.

Expresivita hudby je úzko prepojená aj so zobrazovacími schopnosťami hudby, ako ich Kresánek nazýva. Kresánek v tejto oblasti nadväzuje na známu semiotickú znakovú typológiu Charlesa Peirca.⁸ Podľa nej sú možné tri základné vzťahy medzi označením a označovaným – ikon, index a symbol. Kresánek ich označuje ako tri možné prístupy dešifrovania hudobného obsahu a jednotlivé typy znakov pomenúva vlastnými názvami:⁹ 1. ikon – pre ktorý volí Kresánek termín asociácia, je založený na podobnosti; ako ikony môžeme v hudbe označiť napríklad vtáacie motívy; 2. index – ktorý Kresánek nazýva analógiou, je vzťah poukazujúci na stav objektu; 3. symbol – Kresánek ho označuje podobným termínom symbolika – má zastupujúcu funkciu, a s označovaným predmetom nemá nič spoločné; rozumieme mu na základe tradície či konvencie. V hudbe sú to najmä kryptogramy, podľa Kresánka napríklad aj leitmotívy v opere či citácie známych melódií viazaných na určitý ustálený význam.

Podľa viacerých muzikológov, ako aj podľa Kresánka, sú pre hudbu najdôležitejšie analógie, teda indexy, pretože sú „bezprostrednými reakciami na dynamickú a procesuálnu stránku hudby“.¹⁰ Kresánek hovorí, že v hudobnom tvare sú inkarnované pohybové gestá (skákanie, plazivosť...), ktoré majú spolu s ďalšími dynamickými priebehmi zásadný vplyv na výslednú expresivitu a zobrazovacie schopnosti hudby. Dynamické činitele sa v analógiách uplatňujú jednak potenciálne – tzn. prinášajú napätie nahromadenej energie napríklad v citlivých tónoch či akordoch –, ako aj kineticky – tzn. napätia sa anulujú v zmysle očakávaného smerovania, avšak to očakávané možno obísť, tzv. dynamicky porušiť, a to je zdrojom nových zážitkov. Ide o permanentný zápas medzi očakávaným, teda dynamickými stereotypmi, a medzi rozhodnutím skladateľa v súlade s jeho zobrazovacími cieľmi. Ak

⁶ KRESÁNEK, Ref. 1, s. 149.

⁷ KRESÁNEK, Ref. 2, s. 39, 43.

⁸ K problematike semiotickej znakovkej typológie Charlesa Peirca pozri ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Hudobná sémantika a semiotika*. [Učebné texty.] Rkp, s. 2.

⁹ Pozri KRESÁNEK, Ref. 2, s. 41.

¹⁰ KRESÁNEK, Ref. 2, s. 42.

chce vyjadriť niečo pokojné, uplatňuje málo dynamického porušovania, ak naopak niečo búrlivé, uplatní sa mnoho dynamických porušovaní.

Podrobnejšie zdôvodňuje význam indexikality pre hudbu muzikológ Vladimír Karbusický.¹¹ Indexikálne vzťahy súvisia s procesmi a priebehmi, majú teda dynamickú podstatu, o čom hovorí aj Kresánek. Karbusický však upozorňuje, že v hudbe ide o tzv. imaginovaný pohyb, tzn. aj keď hovoríme, že fráza smeruje k vrcholu, nejde o nijaký reálny pohyb frázy. Hudba je vďaka dynamickým procesom schopná vyjadrovať určité vlastnosti, a ak tieto vlastnosti budeme chápať ako akési príznaky, symptómy, môžeme rozpoznať aj vec, alebo jav, na ktorý príznaky bezprostredne poukazujú. Napríklad ak hudba pôsobí unavene a beználadovo, môže poukazovať na chorobu. Karbusický upozorňuje tiež na to, že jediné, čomu môže človek porozumieť pri počúvaní cudzej reči, ktorú neovláda, sú prejavy nonverbálnej komunikácie. Keďže reč primárne slúži na tlmočenie konkrétnych informácií, čoho hudba nie je schopná, vidí Karbusický práve v nonverbálnej zložke bežnej rečovej komunikácie, teda najmä v intonácii a zafarbení hlasu, styčný bod s hudobným jazykom. Spoločným bodom je teda tlmočenie citových výrazov.

Na nasledujúcej analýze Mahlerovej piesne *Das irdische Leben*¹² z cyklu *Des Knaben Wunderhorn* (Chlapcov zázračný roh) si priblížime niektoré aspekty problematiky hudobných tvarov. Textovým východiskom bola pre Mahlera báseň z rovnomennej literárnej zbierky *Des Knaben Wunderhorn*, ktorú vydali Achim von Arnim a Clemens Brentano. Päť strof pôvodnej básne skladateľ skrátil len na tri strofy piesne. Trojnásobné opakovanie, návrat či pokus o určitý zámer sa v hudbe vyskytuje veľmi často, zrejme zodpovedá najlepšie princípom hudobnej tektoniky a zmyslu pre pôsobivú gradáciu. Pôvodný názov básne *Verspätung* (Oneskorenie) Mahler zmenil na názov piesne *Das irdische Leben* (Pozemský život). Tým Mahler jednoznačne postavil túto pieseň do súvislosti s inou piesňou z rovnakého cyklu – s piesňou *Das himmlische Leben* (Nebeský život). Skladateľ tak jasne poukazuje na príkry kontrast hojnosti, radosti a šťastia nebeského života a utrpenia, bolesti, chudoby a smrti pozemského života. Text piesne *Das irdische Leben* je koncipovaný tak, akoby ho prednášali tri rôzne postavy – dieťa, matka a rozprávač, pričom každej postave zodpovedá charakteristický hudobno-tematický celok. Z koncepcie textu, ako aj vzhľadom na jeho tragický obsah môžeme pieseň právom označiť za baladu. V piesni dieťa trikrát narieka, že má hrozný hlad. Preto od svojej matky žiada chlieb, ale tej neostáva nič iné, ako dieťa neustále znova vybádať k tomu, aby ešte chvíľočku počkalo, že už zajtra budú žať, mlátiť zrna a piecť chlieb. Rozprávač prepája dialógy dieťaťa a matky v jednotlivých strofách komentárom, že akonáhle zožali a vymlátili obilie, dieťa nanovo kričí svoju prosbu. V poslednom dvojverší má rozprávač „v rukách“ aj pointu celej piesne: akonáhle sa chlieb konečne dopiekol, dieťa už ležalo na márach. Práve na slovo máry (Totenbahr) umiestnil Mahler aj hudobný vrchol celej piesne. Dieťaťu sa nedostalo toho najpotrebnejšieho tak dlho, až zomrelo – tesne pred splnením matkinho sľubu o vidine napečeného chleba. Pri interpretácii tejto piesne stojí

¹¹ Pozri ŠTEFKOVÁ, Ref. 8, s. 1-4, a KARBUSICKÝ, Vladimír: *Grundriß der musikalischen Semantik*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986, 316 s.

¹² Pri analýze tejto piesne sa odvolávam na notový materiál publikovaný v týchto zväzkoch: MAHLER, Gustav: *Des Knaben Wunderhorn*. Band 1. Wien : Universal Edition, 1999, a MAHLER, Gustav: *Des Knaben Wunderhorn für hohe Stimme und Klavier*. Wien : Universal Edition, 1980, UE 14786a.

spevák či speváčka pred náročnou úlohou – presvedčivo vyjadriť žalostný krik dieťaťa, upokojujúci matkin spev a objektívny komentár rozprávača.

Tri základné hudobnotematické úseky zodpovedajúce trom postavám možno vďaka ich hudobnej individualite navzájom dobre odlíšiť. Každý z úsekov sa v piesni objaví trikrát, pričom k najväčším dynamickým porušovaniam dochádza v oblasti melodiky, orchestrálneho sprievodu, harmónie i tektoniky pri ich treťom znení.

Príklad 1: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – predvetie úseku dieťaťa (1. strofa)

(mit beängstigtem Ausdruck)
(with a harassed expression)

„Mut - ter, ach Mut - ter, es hun - gert mich.
„Mot - her, o Mot - her so hung - ry I,

Hudobnotematický úsek charakteristický pre dieťa je symetricky rozdelený na štvortaktové predvetie a štvortaktové závetie.¹³ Melodika predvetia (Príklad 1) klesá po výhradne malo- a veľkosekundových postupoch. Pohybuje sa po tónoch východiskovej tóniny *es mol* od dominantného tónu *b* k tonike *es* (*es* nastúpi ako prvý tón závetia), pričom sa tieto hlavné tóny striedajú s melodickým tónom v podobe spodnej malej sekundy. Tento hudobný útvar sa v terminológii rétorických figúr označuje ako *pathopoeia*. V tretej strofe dochádza k pozmeneniu melodiky tohto predvetia – miesto poltónových vychýlení smerom nadol je línia vygradovaná kvartovými až sextovými skokmi k tónickému *es*². Bohatosť a dramatickosť orchestrálneho sprievodu sa v každej strofe stupňuje. V oblasti harmónie je dôležité uplatnenie frýgického tónu *fes* k základnému tónu *es* v druhom takte každej strofy. Stiesnenosť vychádzajúca z hudby tohto predvetia poukazuje na úzkostný pocit hladného dieťaťa.

Pre melodiku závetia (Príklad 2) úseku dieťaťa sú charakteristické veľké skoky – exklamácie smerom nahor i nadol a chromatické posuny medzi nimi. V prvej a druhej strofe ide o skoky oktávové, v tretej dokonca o decimové. Stavba melodiky predvetia a závetia je teda veľmi kontrastná. Vypätá melodika závetia je umocnená búrlivým inštrumentálnym sprievodom, založeným najmä na stupnicových behoch a akordických rozkladoch. Dynamika spevného hlasu, ako aj jednotlivých nástrojov je v tomto mieste veľmi dôsledne rozpísaná; to, že Mahler žiada prudké dynamické zmeny od *pp*

¹³ Pojmy „predvetie“ a „závetie“ nemyslíme v zmysle ich tradičného používania v oblasti klasicistickej hudby; majú vyjadriť dve časti, z ktorých sú úseky charakteristické pre postavy v tejto piesni zložené, bez toho, aby evokovali ďalšie hudobné charakteristiky vyplývajúce z použitia týchto termínov v oblasti klasicistickej hudby.

Príklad 2: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – závetie úseku dieťaťa (3. strofa)

gib mir Brot sonst ster - be ich
give me bread or I shall die!
daj mi chlieb inak zomrám

k *ff* v rámci jedného taktu, vyvoláva dramatické zvukové vlny. Závetie úseku dieťaťa je zdrojom veľkého napätia a jeho uvoľnenie príde až po medzihre v druhom hudobno-tematickom úseku charakteristickom pre matku.

Príklad 3: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – úsek matky

„Warte nur, warte nur, mein lie - bes -
„Wait a while, wait a while, my dar - ling
Kind! Mor - gen wol - len wir bak - ken ge - schwind!“
o, mor - row we will bake bread - go!”

U. E. 16913 38433

Ten sa vždy začína v dominantnej tónine B dur (Príklad 3). Jeho melodika je oveľa spevnejšia, často založená na akordických postupoch. Je tiež rozdelený na predvetie

a závetie. Zádrž na novej tonike *b* charakteristická pre úsek matky mu dodáva istú mieru stability. Dôležitým prvkom je to, že spev sa končí klamným záverom a uspokojivé harmonické uzatvorenie prichádza až v nadväzujúcom dvojtaktovom inštrumentálnom dopovedaní.

Príklad 4: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – úsek rozprávača

65

Und als das Korn ge - dra - schen
 When the corn was thras - hed next

70

war, sun, rief still das Kind noch in - mer dar:
 sun, still the child sad cry - went on:

V prvých dvoch strofách postupuje predvetie melodiky tretieho hudobno-tematického úseku charakteristického pre rozprávača (Príklad 4) po vzostupných tónoch *es mol*, čo tvorí istý protipól k predvetiu úseku dieťaťa. Mahler tu výrazne uplatňuje vzlykovú dikciu. V závetí sa ako v speve, tak aj v orchestrálnom sprievode vo veľkej miere uplatňuje chromatika a zmenšené a zväčšené akordy, ktorých energia a napätie sa stále stupňujú až do konca tohto úseku. Uvoľnenie, aj keď len chvíľkové, tak príde až s novým nástupom úseku dieťaťa.

V úsekoch rozprávača dochádza k najväčším dynamickým porušovaniám. Bezprostredne na jeho prvé a druhé uvedenie nadväzuje znovu úsek dieťaťa novej slohy. Odklon od pravidelnej schémy nastáva v tretej strofe, keď po úseku matky nastúpi namiesto štvortaktovej medzihry šesťtaktová medzihra s emfatickými skokmi v melodike. Nástup úseku rozprávača je ešte oddialený ďalšou medzihrkou, ktorá je príbuzná s charakterom predohry najmä vo faktúre a výraze. Na túto medzihru nadväzuje váhavý, spomalený spev rozprávača s prednesovým označením *Etwas zögernd* (trochu váhavo). Jeho predvetie je od závetia oddelené ešte ďalšou medzihrkou. Melodika tohto spevu rozprávača sa však od predchádzajúcich dvoch líši, a síce je variantom úseku dieťaťa. Závetie tohto posledného úseku rozprávača je o dva takty rozšírené a prináša

Príklad 5: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – záver úseku rozprávača (3. strofa)

118 zu 2

1.2. Fl. *ff*

1.2. Ob. *ff*

Eh. *ff*

1.2. Kl. *ff*

1.2. Fg. *ff*

zu 2

2.3. Hr. *ff*

Trp. *ff*

Sgsl. lag das Kind auf der To - ten - bahr!

VI. I. *ff*

VI. II. *ff*

Va. *ff*

Vc. *ff*

Kb. *ff*

ako hudobný, tak aj textový vrchol piesne, kde sa spieva, že dieťa ležalo na márach (Príklad 5). Práve na slovnej pointe „Totenbahr“ (máry) dosahuje pieseň svoj melo-

dický vrchol na tóne *ges*² držanom dva takty v dynamike *ff* na podklade zmenšeného septakordu *a-c-es-ges*. Tento vrchol je podporený aj vysokými tónmi drevených dycho- vých nástrojov a búrlivými rozkladmi sláčikových nástrojov. Toto miesto je príkladom toho, že hudobná syntagma je zdrojom najväčších citových zážitkov, ako to tvrdí aj Kresánek. Tým, že hudobno-tematický úsek rozprávača bol predtým dvakrát uvedený vo veľmi príbuznej podobe, nastolila sa pre poslucháča piesne akási paradigma tohto úseku. V jeho treťom znení však dochádza k najväčším zmenám v celej piesni, a práve toto syntagmatické porušenie nastolenej paradigmy sa stalo ako hudobným, tak aj ci- tovo-výrazovým vyvrcholením celej piesne.

V tejto piesni je aj zaujímavý príklad toho, ako sa hudobný dynamizmus prejavuje vo väčších celkoch než len v rámci určitej témy. Ide o striedanie celkového výrazu troch základných úsekov dieťaťa, matky a rozprávača. Charakter úseku rozprávača je príbuzný s atmosférou úseku dieťaťa, takže opakovaná schéma dieťa – matka – rozprá- vač vytvára určitú trojdielnosť aj vo výraze: napätie – uvoľnenie napätia – napätie.

Príklad 6: Gustav Mahler: *Das irdische Leben* – predohra

Unheimlich bewegt
♩ = 104

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

Kontrabass

Dôležitou súčasťou piesne je aj jej predohra (Príklad 6). Nielenže je predobrazom celkového charakteru piesne, ale jej hudobné prvky sa vyskytujú aj v hudobnotema- tických úsekoch jednotlivých postáv v sprievode, ako aj v medzihrách a dohre. Pre

predohru je charakteristické striedanie malých sekúnd a prázdneho intervalu kvinty (prípadne kvarty ako jej obratu). Mahler využíva spodný smerný tón *a* a vrchný smerný tón *ces* k dominantnému tónu *b*. Tie necháva zaznievať v rýchlom tempe ako v dvojzvukoch, tak aj rozložene. Striedajú sa s kvintami (alebo kvartami) na dominante *b-f* alebo na tonike *es-b* taktiež buď v dvojzvukoch alebo ako priznávky. Tým je už na krátkej ploche predohry nahromadené množstvo energie a napätia, ktoré v poslucháčovi hneď od začiatku vzbudzujú ďalšie hudobné očakávania.

Výskyt hudobného materiálu z predohry v orchestrálnom sprievode úseku dieťaťa, najmä ostrých smerných tónov, je dôležitý na umocnenie výrazu tohto úseku. Použitie dikcie z predohry v inštrumentálnych hlasoch úseku matky je ešte zaujímavejšie – svojím zlovestným charakterom nedovoľuje poslucháčovi nechať sa naozaj uchláchniť naoko upokojujúcim charakterom matkinho spevu, a stále tak dáva tušiť tragický koniec piesne. Prítomnosť podobného hudobného pradiava ako v predohre, tak i v dohre, navracia v závere pieseň do jej východiskovej roviny, čím je umocnená celková jednota piesne ako celku.

Charakterizovali sme individuálne znaky jednotlivých hudobno-tematických úsekov, na základe ktorých je možné tieto úseky navzájom odlíšiť. Vďaka tomu, že jednotlivé úseky sú individuálne jasne vyprofilované, sme schopní rozoznať aj to, keď sa v určitom úseku nachádzajú aj prvky iného úseku, čo zohráva dôležitú úlohu pri pochopení významu piesne.

Na záver si priblížime ešte niektoré aspekty, ktoré sa významne podieľajú na citovo-výrazovom obsahu tejto piesne. Samotná voľba *es mol* ako východiskovej tóniny má symbolický význam. Na jej charakter poukazuje Markéta Štefková v monografii *O hudobnom čase* pri analýze Bachovho *Prelúdia es mol*: „*es-mol* ako tónina so šiestimi *b* je dodnes spájaná so závažným, lamentóznym a elegickým charakterom“.¹⁴ Vo vyhrotenom výraze používa túto tóninu napríklad aj Leoš Janáček v klavírnej *Sonáte 1. X. 1905*, ktorej časti nesú príznačné názvy „*Předtucha*“ a „*Smrt*“. Zaujímavé je, že tónový priestor východiskovej tóniny piesne *es mol* aiolskej je zhodný s frýgickou stupnicou od tónu *b*. Symbolika frýgickosti, ktorú skladateľ v piesni často využíva, ešte viac umocňuje bolestný charakter piesne. Na bolestnom výraze piesne sa podieľa aj voľba anglického rohu ako jedného z orchestrálnych nástrojov. Nárekový charakter jeho farby zvuku Mahler necháva vyniknúť najmä na tých miestach, kde je mu zverená hlavná melódia.

Predzvestou piesne je už jej predohra, ktorá má vďaka svojej štruktúre a sadzbe bodavý, zlovestný charakter. Jej prvky sa vyskytujú nielen v ďalších dramatických úsekoch piesne, ale napríklad aj v charakterovo kontrastnom úseku matky. Tieto prvky predohry zasadené do chlácholivého spevu matky vyjadrujú istú klamlivosť matkinho upokojujúceho spevu a dávajú tak tušiť nešťastný koniec piesne. Rovnako aj dohra pracuje s týmito prvkami predohry a zanecháva tak v poslucháčovi akýsi osten bolesti ako pretrvávajúci pocit z tejto piesne ako celku.

¹⁴ ŠTEFKOVÁ, Markéta: *O hudobnom čase*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Divis-Slovakia, 2011, s. 61.

Nezastupiteľnú úlohu zohrávajú aj rétorické figúry, ktoré Mahler v tejto piesni hojne využíva.¹⁵ *Pathopoeia*, vyskytujúca sa v speve dieťaťa, je figúrou utrpenia. „Používa sa predovšetkým na vyjadrenie afektu smútku, obavy, strachu...“.¹⁶ Naliehavosť žiadosti dieťaťa o chlieb je podčiarknutá použitím figúry *exclamatio*, ktorá predstavuje v hudbe výkrik či zvolanie. Oktávové a decimové exklamácie spevu dieťaťa umocňujú ešte väčšmi exponovanú náladu piesne. Použitie rétorickej figúry *passus duriusculus* nazývanej výstižne aj *lamento-bas* v medzihrách medzi úsekmi dieťaťa a úsekmi matky, ktorú Mahler zveril zaliečavému zvuku hoboja, pomáha udržať rovinu významu piesne aj v čisto inštrumentálnych úsekoch. Táto figúra patrí medzi výrazovo najsilnejšie figúry vôbec. V oblasti melodiky patrí k dôležitým charakterovým prvkom aj vzlykový motív, ktorý sa viackrát vyskytuje v úsekoch rozprávača.

Pre výraz piesne je veľmi dôležitá aj oblasť harmónie. Okrem už spomínanej voľby tóniny es mol a využívania frýgickosti používa Mahler vo veľkej miere chromatiku, bolestné zmenšené septakordy, ako aj vypäté zväčšené kvintakordy. Na pochopenie významu piesne je na niektorých miestach dôležité aj porozumenie harmonickým postupom, napríklad v závere matkinho spevu. Závetie sa končí klamným záverom, čím je vyjadrená akási klamlivosť matkinho spevu, v ktorom sa snaží upokojiť svoje dieťa. Jej spev tým dostáva nádych len tušeného vedomia, že táto situácia (nedostatok jedla) sa neskončí dobre, aj keď sa naoko sebaisto (durová melódika, harmónia na základe jasného kadenčného postupu) snaží dieťa upokojiť.

Podľa spomienok Mahlerovej blízkej priateľky Natalie Bauer-Lechner vnímal skladateľ odkaz tejto piesne aj v širšom význame.¹⁷ Chlieb je metaforou toho najnutnejšieho, čo telo i duch človeka potrebujú k rastu. Jednotvárna odpoveď matky predstavuje osud, ktorý sa nepotrebuje ponáhľať, aby uspokojil krik človeka po „chlebe“, teda po tom najpotrebnejšom, a to môže pre každého znamenať niečo iné. Táto pieseň je zároveň prejavom Mahlerovho nesmierného súcitenia s utrpením sveta, ktoré dokumentuje aj jedno z jeho životných kréd – citát z Dostojevského románu *Ponížení a urazení*: „ako môžeme byť šťastní, dokiaľ čo i len jediný tvor na zemi trpí?“¹⁸...

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0143/11 (Ústav hudobnej vedy SAV).

¹⁵ K problematike charakteristiky rétorických figúr pozri publikácie: ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Na ceste k zmyslu (štúdie k hudobnej analýze)*. Bratislava : Divis-SLOVAKIA, 2007, s. 19-93, a ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Teória hudobnej interpretácie*. Bratislava : VŠMU, 2011, 172 s.,

¹⁶ ŠTEFKOVÁ, *Na ceste k zmyslu*..., Ref. 15, s. 36.

¹⁷ Pozri BAUER-LECHNER, Natalie: *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Ed. J. Killian. Leipzig; Wien; Zürich : E. P. Tal & Co. Verlag, 1923, s. 10-11.

¹⁸ EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Die Musik Gustav Mahlers*. München : Piper, 1982, s. 32.

LUDMILLA GIŽYCKA-ZAMOYSKA A JEJ HUDOBNÁ TVORBA¹

ANDREJ ČEPEC

*Mgr. art. Andrej Čepc; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;
e-mail: andrej.cepec@savba.sk*

ABSTRACT

The paper presents the compositional legacy of Countess Ludmilla Gižycka-Zamoyska (1829 – 1889) in the light of an evaluation of primary and secondary sources. It includes the most complete register hitherto of this composer's work. In terms of genre there are songs, compositions for piano, choral works, and chamber music. 38 works survive, part of which has the character of collections: this involves mainly song and piano work. The source material comprises autographs, copies and prints. An unusual feature of the manuscripts is that some of the composer's works survive only in the form of autographs by F. Liszt and J. v. Herbeck. Ludmilla Gižycka-Zamoyska's works often took their final form following consultations with such prominent personalities as F. Liszt, G. Nottebohm, C. Schumann, S. Heinze, J. v. Herbeck, C. F. Kahnt and others. This author's compositional activity is an indication of the high level of musical cultivation in aristocratic families of the second half of the 19th century in central Europe. The works capture the formation of the contemporary repertoire of concerts in aristocratic salons.

Formovanie a rozvoj hudobnej kultúry na území Slovenska boli v 19. storočí späté s kultúrnospoločenským a politickým vývojom doma a v zahraničí. Vďaka dobovým filozofickým a estetickým ideálom zastávalo hudobné umenie dôležitú funkciu pri výchove a v každodennom živote vtedajšej spoločnosti. Zintenzívnenie hudobného diania formou súkromných a verejných koncertov či domáceho muzikovania sa prejavovalo u aristokracie a vzdelaného meštianstva zvýšeným záujmom o pestovanie hudobného umenia. Dostatočné hudobné vzdelanie umožňoval okrem súkromného

¹ Štúdia predstavuje rozšírenú verziu textu úvodného príspevku z pripravovaného zborníka *Stretnutie s veľkou neznámou – Grófka Ludmilla Gižycka-Zamoyska*, ktorý prezentuje príspevky z odbornej konferencie *Ludmila Zamoyska – slovenská hudobná skladateľka 19. storočia* (Bratislava, Hudobné múzeum – SNM, 8. december 2009). Ďakujeme týmto editorke zborníka PhDr. Ludmile Michalkovej, PhD. za súhlas na uverejnenie štúdie.

vyučovania hudby vzdelaného meštianstva a aristokracie aj systém mestského a cirkevného školstva, pričom z rodového aspektu sa vo výučbe hudby nekládli zásadné rozdiely pri výchove. U chlapcov sa však predsa len väčšmi preferovalo ovládanie sláčikových nástrojov, najmä hry na husliach, u dievčat zasa spev a hra na klavíri. K problematike výchovy žien sa Jana Lengová vyjadrila takto:

„[...] v zmysle ideálu múzickej výchovy sa hudba stala aj na Slovensku nevyhnutnou súčasťou ženského vzdelania, pričom vôbec nerozhodovala miera talentu či záujmu. Pod hudobným vzdelaním sa rozumelo najmä ovládanie hry na klavíri a spevu, jeho účelom bolo pestovať u žien a dievčat zmysel pre krásno, kultivovať ich vkus a cibriť jemnosť. Hudobné vzdelanie patrilo v šľachtických a meštianskych kruhoch do komplexu „znalostnej výbavy“ ideálnej manželky, matky a domácej panej, avšak v súlade s dobovými rodovými stereotypmi štúdium hudby nemalo vyústiť do profesionálnej dráhy hudobnej umelkyne či virtuózky.“²

Vo vtedajšej spoločnosti sa pozvoľna presadzovala profesionalizácia hudobného umenia u žien, ktoré sa venovali hudobnému umeniu aj ako svojmu povolaniu. Činnosť hudobníčok na území Slovenska sa spájala predovšetkým s ich pedagogickým a interpretačným pôsobením, pričom komponovaniu sa venovali zvyčajne len príležitostne. Vzrastajúci počet hudobníčok, ktoré boli činné interpretačne, pedagogicky a skladateľsky, zaznamenávame predovšetkým v druhej polovici 19. storočia.

„Vplyv ženskej emancipácie na vývoj hudobného umenia na Slovensku v rokoch 1860 – 1918 bol pozvoľný. Na jednej strane sa naďalej uplatňoval zaužívaný model rodových rolí v hudbe, keď pre ženy bola vyhradená hra na určitých hudobných nástrojoch (najmä klavíri) a spev, ako aj pestovanie menších, prevažne klavírných a piesňových žánrov. Na druhej strane si nemožno nevšimnúť čoraz výraznejšie spoločenské a kultúrne presadzovanie sa hudobníčok v rámci verejných koncertných prezentácií a výnimočne aj v profesii skladateľky.“³

Tieto spoločenské trendy plne zodpovedali vtedajšiemu spoločenskému vývoju a emancipačným snahám v európskych krajinách a vo svete. K hudobníckam, ktoré sa aktívne podieľali na hudobnom dianí a ich pôsobenie bolo späté s územím Slovenska, radíme okrem iných napríklad klaviristku a pedagogičku Seraphine Tausigovú-Vrabélyovú (1840 – 1931), jej sestru klaviristku a skladateľku grófkú Stephanie Wurmbrand-Stuppachovú (rod. Vrabélyová; 1849 – 1919), či skladateľku grófkú Alexandrine Esterházyovú-Rossiovú (umelecký pseudonym Alex Ertis; 1844 – 1919). Kompozične činná bola aj šľachtická poľského pôvodu grófká Ludmilla Giżycka-Zamoyska (1829

² LENGOVÁ, Jana: Medzi profesiou a záľubou: hudobníčky na Slovensku 1860 – 1918. In: DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.): *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. (=Edícia Svet vedy. Zv. 18.) Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2011, s. 598-611; s. 598-599. Problematikou klavírnej pedagogiky a hudobného vzdelávania 19. storočia sa zapodieva napr. syntetická práca KRUČAYOVÁ, Alena: *Klavírna hra ako súčasť vzdelávania na Slovensku v 19. a na začiatku 20. storočia*. Nitra : Pedagogická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2009.

³ LENGOVÁ, Ref. 2, s. 610-611.

– 1889),⁴ pochádzajúca z Brestovian, ktoré sa nachádzajú neďaleko Trnavy. Počas života pôsobila vo viacerých európskych mestách, pričom sa často vracala do rodných Brestovian na Slovensko. Bola talentovaná hudobná diletantka, nadaná i v ďalších druhoch umenia, pričom jej profesijná činnosť bola spätá s organizovaním hudobných produkcií na cisárskom dvore vo Viedni v 60. a 70. rokoch 19. storočia, kde pôsobila ako dvorná dáma arcivojvodkyne Žofie.⁵ Vďaka tomuto pôsobeniu získala bohaté osobné kontakty s významnými predstaviteľmi politického a kultúrneho diania. Hudobnému umeniu sa aktívne venovala popri svojej literárnej činnosti, pričom vynikala v hre na klavíri a príležitostne sa venovala aj komponovaniu.

Predkladaný príspevok približuje kompozičný odkaz Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej z aspektu pramenného bádania a jeho stručnej charakteristiky. Cieľom príspevku je predložiť čo možno najkompletnejší prehľad o rozsahu tvorby a uložení skladieb, ktorý predstavuje východisko pre ďalší výskum a komparáciu prameňov. Diela skladateľky reflektujeme prostredníctvom vyhodnotenia primárnych prameňov, ako aj ich dobovej recepcie v periodikách, osobnej korešpondencie skladateľky a koncertných programov. V závere štúdie uvádzame súpis skladieb s komentárom, ktoré radíme podľa chronológie ich predpokladaného vzniku.

Základné poznatky o živote a umeleckom pôsobení Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej prinášajú encyklopedické heslá a niektoré hudobnohistorické práce.⁶ V rámci bádateľského záujmu Zoltána Hrabussaya,⁷ Zdenka Nováčka,⁸ ako aj Alexandry Tauberovej,⁹ vystupuje do popredia vzťah L. Gižyckej-Zamoyskej k Franzovi Lisztovi (1811

⁴ Pre prehľadnosť textu budeme používať nasledujúcu podobu mena skladateľky: Ludmilla Gižycka-Zamoyska (1829 – 1889), kvôli jej ľahšiemu rozlíšeniu od netere Ludmilly Zamoyskej (1864 – 1928).

⁵ Pojem hudobný diletant používame v jeho historickom význame, kde na rozdiel od pejoratívneho vnímania v súčasnosti sa pojem používal na označenie milovníkov hudby, pre ktorých hudobné umenie predstavovalo vedľajšiu činnosť.

⁶ Por. nasledujúce encyklopedické heslá: Gizycka-Zamoyska, Gräfin. [Heslo.] In: PAZDÍREK, František (ed.): *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Völker*. Zv. 10. Wien : Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur Pazdírek & Co., b. r. v., s. 260; EBEL, Otto: Gizycka-Zamoyska (Comtesse Ludmilla); Zamoyska (Comtesse Gizycka). [Heslo.] In: ROSIER, Paul (ed.): *Les Femmes Compositeurs de Musique. Dictionnaire Biographique. Dédié aux Ligues féministes*. Françaises Traduction Française de Louis Pennequin. Paris : Paul Rosier, 1910, s. 67, 191; Δ [=NOVÁČEK, Zdenko]: Zamoyska Ludmila. [Heslo.] In: ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDRONĚ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko (eds.): *Československý hudební slovník osob a institucí*. Zv. 2. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 967.

⁷ HRABUSSAY, Zoltán: Neznáme rukopisy Franza Liszta na Slovensku. In: *Hudobnovedné štúdie IV*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1960, s. 177-196.

⁸ NOVÁČEK, Zdenko: Der entscheidende Einfluss von Liszt auf die fortschrittliche Musikorientation in Preßburg. (=Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók. Budapest, 1961.) In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 5, 1963, č. 1/4, s. 233-239; s. 235-238.

⁹ TAUBEROVÁ, Alexandra: Franz Liszt in der zeitgenössischen Dokumentation und Ikonographie aus der Slowakei. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 28, 1986, č. 1/4, s. 225-236; s. 233. Alexandra Tauberoová v spolupráci s Jarmilou Martinkovou spracovali zbierkové predmety týkajúce sa osobnosti Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej a zhotovili aj inventár zbierky SK-BRnm: ZdoLZ, MUS XXVIII.

– 1886) a ďalším osobnostiam hudobnej kultúry 19. storočia. Zoltán Hrabussay vo svojich štúdiách upriamil pozornosť na výskyt notových autografov a listov Franza Liszta v pozostalosti rodiny grófov Zamoyski z Brestovian.¹⁰ Komparáciou notového textu poukázal na výskyt Lisztových úprav klavírných kompozícií skladateľky. Na výsledky výskumu Z. Hrabussaya nadviazali ďalší autori, ako Jonathan Kregor či Ben Arnold.¹¹ Zdenko Nováček sa zaoberal vzťahom F. Liszta k skladateľke a recepciou jej tvorby z hľadiska kultúrno-spoločenských kontextov. Pramenné bádanie Alexandry Tauberovovej prinieslo nové poznatky o kompozičnom odkaze skladateľky. Prostredníctvom korešpondencie poukázala na ďalšie skladby, ktoré neboli reflektované v muzikologickej spisbe, pričom uviedla stručnú charakteristiku jej tvorby.¹² Na výskum A. Tauberovej nadviazali bádatelky Ľudmila Michalková a Sylvia Urdová v príspevkoch, ktoré prezentovali na konferencii *Ľudmila Zamoyska – slovenská hudobná skladateľka 19. storočia*. Pri príležitosti usporiadania výstavy *Stretnutie s veľkou neznámou – Grófka Ľudmilla Giżycka-Zamoyska* (2011 – 2013) sme spolu s Ľudmilou Michalkovou doplnili doterajšie poznanie o nové poznatky a zhotovili predbežný súpis skladieb L. Giżyckej-Zamoyskej, ktoré sa zachovali v slovenských archívoch a knižniciach.

Počiatky kompozičnej tvorby Ľudmily Giżyckej-Zamoyskej spadajú do obdobia 50. rokov 19. storočia, približne do začiatkov jej pôsobenia na cisárskom dvore vo Viedni. Zatiaľ najskoršie doložené datovanie jej skladateľskej činnosti z dňa 12. júla 1857 je uvedené na autografe piesne s klavírnym sprievodom: *Frühlingslied*. Prezentovanú pieseň skomponovala Ľudmilla Giżycka-Zamoyska v rodných Brestovanoch. Z tohto obdobia sú v rámci žánrového zastúpenia zachované piesne so sprievodom klavíra a sólové klavírne skladby. Vznik komorných diel spadá do obdobia pôsobenia autorky ako dvornej dámy arcivojvodkyne Žofie na cisárskom dvore vo Viedni začiatkom 60. rokov 19. storočia.

Definitívna podoba vydaných diel skladateľky bola výsledkom konzultácie s významnými interpretmi, skladateľmi a vydavateľmi 19. storočia, ku ktorým patrili Franz Liszt,¹³ Gustav Nottebohm (1817 – 1882), Clara Schumannová (1819 – 1896),¹⁴ Chris-

¹⁰ Na základe výskumu korešpondencie rodiny grófov Zamoyských doložil Z. Hrabussay existenciu viacerých klavírných kompozícií skladateľky. HRABUSSAY, Zoltán: *Correspondence de Liszt avec des musiciens de Slovaquie. (=Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt, Bartók. Budapest, 1961)*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 5, 1963, č. 1/4, s. 125-129; s. 125-126.

¹¹ KREGOR, Jonathan: *Stylistic Reconstructions in Liszt's Late Arrangements*. In: *The Musical Quarterly*, roč. 91, 2008, č. 3-4, s. 200-239. ARNOLD, Ben (ed.): *The Liszt Companion*. Westport : Greenwood Press, 2002, s. 233.

¹² TAUBEROVÁ, Alexandra: *Über die Gemeinsamkeiten im Musikleben von Preßburg und Wien im 19. Jahrhundert*. In: *Aus der Geschichte Österreichs in Mitteleuropa. (=Kunstgeschichte.)* Zv. 4. Wien : Janineum, 2003, s. 264-299; s. 282-285; s. 283.

¹³ Predpokladáme, že skladateľka konzultovala svoje diela s F. Lisztom už v 60. rokoch 19. storočia. Skladateľka sa s F. Lisztom spoznala roku 1858, pri príležitosti konania koncertu „*grande soirée*“, ktorý usporiadala grófka Janette Bánffyová; LIPSIUS, Maria [La Mara] (ed.): *Lettres de Franz Liszt rassemblées et éditées par La Mara. Lettres a la Princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein avec deux portraits*. Zv. 4. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1900, list č. 317, s. 432-434; s. 433. Problematiku Lisztových úprav por. HRABUSSAY, Ref. 10, s. 125-126; TAUBEROVÁ, Ref. 12, s. 284.

¹⁴ Vzťah skladateľky s C. Schumannovou približuje korešpondencia zo 60. rokov 19. storočia, por. archivovanie listov: SK-BRa, ArZB, sign. 673/17.

tian Friedrich Kahnt (1823 – 1897),¹⁵ Joseph Hellmesberger (1828 – 1893), Johann von Herbeck (1831 – 1877)¹⁶ a Sara Heinzeová (1837 – 1901),¹⁷ ako aj s interpretmi, ktorí sú nám v súčasnosti neznámi, ako Elisabeth [Lisinka] Güntherová (1861 – 1932),¹⁸ jej spoluhráčka klavírnej štvorručnej hry, či pedagóg kompozície „Dr. J.“ Okrem toho je zachovaných aj niekoľko kompozičných cvičení s jeho korektúrami z rokov 1871 – 1875.¹⁹ Autorka konzultovala niektoré piesne a klavírne skladby s F. Lisztom, a to ešte pred ich vydaním, pričom sa zachovalo viacero Lisztových variantov jej klavírných skladieb z obdobia 70. rokov 19. storočia.²⁰ Prevažnú časť komorných diel L. Gižyckej-Zamoyskej inštrumentoval Johann von Herbeck, ale napr. aj Franz Liszt. O úpravách zborových kompozícií predpokladáme, že vznikli na základe pripomienok Gustava Nottebohma (1817 – 1882) a J. Hellmesbergera autorke.

Štúdium kompozície absolvovala L. Gižycka-Zamoyska u viacerých popredných pedagógov a hudobníkov pôsobiacich vo Viedni, ako J. v. Herbecka, G. Nottebohma, Roberta Fuchsa (1847 – 1927) a iných.²¹ Z tohto pohľadu je zaujímavé, že sa v pozostalosti šľachtickej rodiny Zamoyských nenachádzajú hudobno-teoretické učebnice a nauky o komponovaní, a to aj napriek zmienkam o nich v rodinnej korešpondencii. Naproti tomu sa zachoval cvičný zošit harmónie pripisovaný Ludmille Gízyckej-Zamoyskej s korektúrami Gustava Nottebohma z posledného obdobia jej života (1881 – 1882).²² Dlhšie časové obdobia medzi rokmi vzniku jednotlivých diel poukazujú na príležitostnú kompozičnú činnosť autorky. Okrem kompozičnej činnosti a klavírnej hry sa autorka venovala písaniu a ďalším druhom umenia, čo demonštrujú aj slová jej súčasníka Johanna von Herbecka:

¹⁵ Hudobný vydavateľ Christian Friedrich Kahnt sa spoznal s grófkou vďaka F. Lisztovi koncom 70. rokov 19. storočia. V SK-BRnm sa nachádzajú dva listy C. F. Kahnta adresované Ludmille Gižyckej-Zamoyskej (Drážďany, dňa 28. júna 1879; dňa 4. marca 1880), v ktorých vydavateľ navrhuje posledné zmeny diel pred ich vydaním, por. archivovanie: SK-BRnm, ZdLZ, sign. MUS XXVIII 80; 79.

¹⁶ Upravovanie a konzultovanie diel skladateľky s J. Herbeckom dokladá najmä ich vzájomná korešpondencia, por. HERBECK, Ludwig: *Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig*. Wien : A. J. Gutmann, 1885, s. 70, 190. Johann von Herbeck sa spoznal s L. Gižyckou-Zamoyskou na viedenskom cisárskom dvore už v 60. rokoch 19. storočia.

¹⁷ Sara Heinzeová dávala grófke súkromné lekcie klavírnej hry koncom 70. rokov 19. storočia. L. Gižycka-Zamoyska jej interpretovala niektoré svoje nové kompozície, por. skladateľkin list adresovaný matke Eleonore Zamoyskej (Drážďany, dňa 5. novembra 1878), archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 49.

¹⁸ Skladateľka sa spoznala s E. Güntherovou v 70. rokoch 19. storočia na svojich umeleckých cestách v Nemecku, pričom E. Güntherová bola taktiež žiačkou klaviristky S. Heinzeovej, por. Ref. 17.

¹⁹ V SK-BRnm (ZdoLZ, MUS XXVIII) sú zachované viaceré autografy a odpisy skladieb tohto pedagóga s poznámkami ohľadom spôsobu komponovania, por. archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 188; 189. Por. Prílohu č. 1.

²⁰ Lisztove úpravy diel L. Gižyckej-Zamoyskej, ako aj ďalších skladateľov (F. Schuberta, R. Schumann), uvádza Zoltán Hrabussay v spomínanej štúdii spolu s ich vzájomnou korešpondenciou, por. HRABUSSAY, Ref. 7, s. 178-188, 191-194.

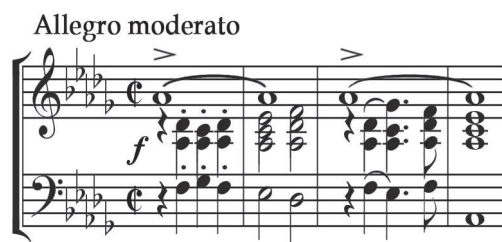
²¹ Por. NOVÁČEK, Ref. 6, s. 967; EBEL, Ref. 6, s. 67.

²² Por. archivovanie kompozičného zošita: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1477/99 (kartón č. 61). Súčasť pamiatky tvorí aj autograf piesne na text Heinricha Heineho, miesto predvedenia alebo vzniku piesne je uvedené rukou autorky ako Brestovany [Bresztovány].

„[...] Es war dies die Hofdame der Erzherzogin Sophie, Gräfin Ludmilla Zamoyska. In verschiedenen Zweigen der Kunst eine begabte Dilettantin, wußte diese fein gebildete und geistreiche Frau das Vertrauen, welches ihr die Erzherzogin [Sophie] in vollem Maße schenkte, nutzbringend für Kunst und Künstler in Anspruch zu nehmen.“²³

Pramenným bádáním sa nám podarilo preukázať uloženie 38 diel skladateľky (ak skladby v piesňových a klavírných cykloch budeme považovať za samostatné, tak ide o 64 skladieb; v tomto zmysle treba rozumieť číselným údajom v zátvorkách uvedeným v ďalšom texte) z predpokladaného počtu 44 diel (74 skladieb). Na základe absencie niektorých opusov (op. 4, 5, 20, 22) predpokladáme existenciu ďalších diel skladateľky. Do popredia kompozičnej tvorby skladateľky vystupujú piesne s klavírnym sprievodom (34 skladieb) a klavírne diela (32 skladieb), v menšej miere sú zastúpené zborové kompozície (3 skladby) a úpravy skladieb pre komorné obsadenie (5 skladieb). V rámci žánrovo-druhového zastúpenia klavírnej tvorby do popredia vystupujú charakteristické skladby (14 skladieb: rapsódia *Pusztá Wehmut*, *Impromptu polonaise*, *Jagdliedchen*, *Dumka*, *Volksmärchen*, romanca *Steppen-Romanze*, *Volkssage*, *Freund Dudelsack*, *Liedchen*, *Zur Theorbe*, *Rêve et Réveil*, 3 serenády) a štylizované tance (16 skladieb: 4 valčíky, 2 mazúrky, 4 krakoviaky, gavota, sarabanda s gavotou, menuet, ländler, kozácky tanec, sedliacky tanec), okrem toho skomponovala aj jednu klavírnú sonátu a baladu. Klavírne skladby sa vyznačujú najmä vplyvom poľskej hudby (štylizované tance a balady), ktorý sa prejavuje v štruktúre skladieb niektorými špecifickými postupmi v harmónii. Spôsob komponovania a hudobnej reči poukazuje na diela klavírnej literatúry významných predstaviteľov 19. storočia, predovšetkým na klavírnú tvorbu Felixa Mendelssohna-Bartholdyho, Frederika Chopina či Franza Liszta (pozri Príklad 1).

Príklad 1: Ludmilla Giżycka-Zamoyska: *Jagdliedchen* (1875),²⁴ t. 1 – 4.



Uprednostnenie výberu konkrétnych literárnych námetov a básní pri komponovaní skladieb či používanie prvkov ľudovej hudby poukazuje na autorkinu umeleckú orientáciu a schopnosť reagovať na podnety súdobej spoločnosti. Piesne sú písané vo francúzskom a nemeckom jazyku, pričom sú inšpirované nielen súdobými básnikmi, ale aj

²³ HERBECK, Ref. 16, s. 190. Aktivný záujem L. Giżyckej-Zamoyskej o literatúru, divadlo či celkovo o umenie dokumentujú zbierkové predmety uložené v ArZB SK-BRa, kde sa nachádzajú aj libretá divadelných hier s obsadením, v ktorých účinkovala, por. libreto Juliusa Benoniho: *Wunder Blume*; na pôvodný text Carla Tausenaua; archivovanie: SK-BRa, ArZB, sign. B. 1081/10.

²⁴ GIŻYCKA-ZAMOYSKA, Ludmilla: *Jagdliedchen*. Uloženie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XX-VIII 188.

autormi 18. storočia ako Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), Johann Ludwig Uhland (1787 – 1862), Franz Rudolph Hermann (1787 – 1823), Johann Ludwig Ferdinand von Deinhardstein (1794 – 1859), Heinrich Heine (1797 – 1856), August Heinrich Hoffmann (1798 – 1874), Cäcilie Zellerová (1800 – 1876), Nikolaus Lenau (vlastným menom Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau; 1802 – 1850), Karl Georg Reginald Herloszson (1804 – 1849), Alfred de Musset (1810 – 1857), Lorenz Kellner (1811 – 1892), Franz Ludwig Feodor Löwe (1816 – 1890), Dilia Helena (vlastným menom Thelyma Nelly Helene Branco; 1818 – 1894), Demeter Bolintinian (1819 – 1872), Claus Johann Groth (1819 – 1899), Oskar von Redwitz (1823 – 1891), Amélie Godinová (1824 – 1904), Sully Prudhomme (1839 – 1907). Použité námety piesní s ľúbostnou, ľudovou tematikou a prírodnými motívmi poukazujú na vplyv skoršieho romantického obdobia. Aj ich zhudobnenie zodpovedá spôsobu kompozičnej tvorby skladateľov 20. – 60. rokov 19. storočia, ako Franza Schuberta, Roberta Schumanna a iných. Pre zhudobnenie básní je charakteristické ich spracovanie formou strofických a prekomponovaných piesní, kde dochádza aj k úprave pôvodných textov (pozri Príklad 2).²⁵

Príklad 2: Ludmilla Gižycka-Zamoyska: *Stille*. Op. 1, č. 4,²⁶ s. 7.

Stille.
Dilia.

Andante.

1. Wie lie - be ich die stil - len See - len! Die Stil - le
2. dan - ken, Blu - men - trie - be, still wiegt der

ist des Him - mels Bild, wie ho - he Ga - ben ich mag wäh - len, die Stil - le
Schlaf den Kum - mer ein, still ist der Traum mit sei - ner Lie - be, bewegt und

²⁵ Charakteristikou piesní sa podrobnejšie zaoberá Pavla Reiffersová v príspevku: *Poznámky k charakteristike kompozičného rukopisu Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej na pozadí skladieb pre klavír z pripravovaného zborníka z konferencie* (2009), por. Ref. 1.

²⁶ GIŻYCKA-ZAMOYSKA, Ludmilla: *Acht Lieder*. Leipzig : C. F. Kahnt, [1880], s. 7. Uloženie: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1272 (kartón 55).

1. nur aus Heil. gem quillt.
still ein ed - les Still sind Ge - Sein! Drum lie - be ich die stil - len See - len!

2. pp

Dilia Helena: *Stille*.²⁷

Úprava textu básne:

Wie liebe ich die stillen Seelen!
Die Stille ist des Himmels Bild;
Wie hohe Gaben ich mag wählen
Die Stille nur aus Heiligem quillt.

Wie liebe ich die stillen Seelen!
Die Stille ist des Himmels Bild,
wie hohe Gaben ich mag wählen,
Die Stille nur aus Heiligen quillt.

Still ist die Einsamkeit, der Friede,
Es weint in Sehnsucht still der Schmerz,
Es waltet stille Glut im Liebe,
Das bringt am tiefsten in das Herz.

Still sind Gedanken, Blumentriebe,
Still ist der Schlaf, des Todes Schein,
Still ist der Traum mit seiner Liebe,
Bewegt und still ein edles Sein.

Still sind Gedanken, Blumentriebe,
still *wiegt* der Schlaf *den Kummer ein*,
still ist der Traum mit seiner Liebe,
bewegt und still ein edles Sein!
Drum liebe ich die stillen Seelen!

Pre komorné kompozície je charakteristické, že vznikli na základe dodatočného aranžovania klavírných skladieb a piesní pre komorné zoskupenie.²⁸ Zborová tvorba skladateľky predstavuje krátke kompozície pre štvorhlasné obsadenie. Výskyt neotextovaných variantov týchto skladieb naznačuje ich uvádzanie a interpretáciu na koncerte nielen a cappella, ale aj v sprievode klávesových nástrojov (napr. organom, fysharmonikou, klavirom).²⁹ Skladateľka komponovala predovšetkým profánne diela, s cirkevnou tematikou sú zachované len dve kompozície.³⁰ Chorál predstavuje príklad na použitie klasického spôsobu komponova-

²⁷ HELENA, Dilia: *Stille*. In: TIECK, Ludwig (ed.): *Lieder von Dilia Helena. Mit einem Vorworte von Ludwig Tieck*. Berlin : Nicolai'schen Buchhandlung, 1848, s. 7.

²⁸ HERBECK, Ref. 16. s. 152. Komorné diela skladateľky inštrumentoval J. v. Herbeck pre potreby dvornej kapely vo Viedni koncom 60. rokov 19. storočia. Problematiku úprav skladateľkiných diel F. Lisztom por. HRABUSSAY, Ref. 7, s. 189-195; ARNOLD, Ref. 11, s. 158, 226. HERBECK, Ref. 16, s. 152.

²⁹ Zborovú tvorbu reprezentujú skladby: *Choral „O Gott und Herr“*; zborová skladba na text básne H. Heineho: *Heine [Hör' ich das Liedchen Klingen]*. Do zborovej tvorby môžeme začleniť aj štvorhlasnú úpravu cirkevnej skladby so sólovými husľami *Ave maris stella*, ktorá bola pôvodne komponovaná pre spev so sprievodom klavíra.

³⁰ Cirkevnú tvorbu zastupujú skladby: *Choral „O Gott und Herr“*; *Ave maris stella*.

nia obdobia vrcholného baroka (Ch. Graupnera či J. S. Bacha), kde je použitý kontrapunkt celkom v duchu kompozičných náuk druhej polovice 18. a začiatku 19. storočia. Duchovná pieseň *Ave maris stella* sa vyznačuje použitím kompozičných postupov charakteristických pre autorkinu ostatnú piesňovú tvorbu, pričom skladba poukazuje na prienik svetskej hudby do cirkevnej. Zaujímavý je predovšetkým spôsob modulovania a celkový harmonický priebeh skladby poukazujúci na priamy skladateľský vplyv F. Liszta (pozri Príklad 3).

Príklad 3: Ludmilla Giżycka-Zamoyska: *Ave maris stella*,³¹ t. 8 – 16.

Larghetto (♩ = 80)

A-ve ma-ris stella, Dei ma-ter
alma, Et que semper virgo,
Fe-lix co-li per-ta!

Rôznorodé zastúpenie žánrov a druhov hudobného umenia naznačuje prispôbenie sa požiadavkám spoločnosti, v ktorej pôsobila, a súčasne odzrkadľuje invenčne dobový repertoár koncertov aristokratických salónov, podľa vyjadrenia Alexandry Tauberovej:

„Ludmila Gیزیcka Zamoyska schrieb Salonstücke für das Klavier, Klavier und Gesang sowie auch einige Chor- und zwei Orchesterwerke. Ihre Kompositionen, vor allem ihre Klavierwerke und Lieder, wurden oft in Konzerten gespielt.“³²

Ludmilla Giżycka-Zamoyska dedikovala niektoré kompozície osobnostiam hudobného života a príslušníkom aristokracie, s ktorými sa spoznala počas pôsobenia na ci-

³¹ GIŻYCKA-ZAMOYSKA, Ludmilla: *Ave maris stella*. Uloženie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 188.

³² TAUBEROVÁ, Ref. 12, s. 283. Por. Prílohu č. 2, kde uvádzame ukážku skladateľkinho rukopisu.

sárskom dvore vo Viedni a na umeleckých cestách po Nemecku. Spomedzi hudobníkov spomeňme vzťahy s klaviristami, spevákmi a skladateľmi, s ktorými osobne spolupracovala: Clara Schumannová, Franz Liszt, Elisabeth Lalmová, Seraphine Th. Dehrová (? – ?), Anna Schulzenová von Asten (1836 – 1903) a Désirée Artôt de Padillová (1835 – 1907). Medzi šľachticov a významné osobnosti politického, ako aj spoločenského života, ktorým autorka dedikovala diela, patria: Anton Haizinger (1827 – 1891), syn operného speváka Antona Haizingera (1796 – 1869), Maria Hohenloheová (rodená Wittgensteinová; 1837 – 1920), Elisabeth Schouwloffová (rodená Bariatinská; 1845 – 1924), Pauline Lucca (vlastným menom Pauline von Wallhofenová; 1841 – 1908), Martha de Lüttichauová (1834 – 1899), Paula Kollonitzová (1830 – 1890), pravdepodobne aj Elisabeth Güntherová. Pri dedikáciách týchto diel sa domnievame, že venovania neboli len čisto formálne, ale skladby boli konkrétne skomponované s cieľom ich prezentácie na koncerte milovníkmi hudby či profesionálnymi interpretmi.

Dôležitý doklad o recepcii kompozičnej tvorby Ludmily Gižyckej-Zamoyskej v 19. storočí predstavujú sekundárne pramene. V tomto kontexte patria k mimoriadne cenným zmienky o interpretovaní diel L. Gižyckej-Zamoyskej na verejnosti a v rámci hudobných produkcií šľachty, o ktorých sa dozvedáme prostredníctvom koncertných programov, korešpondencie a dobových periodík.³³ Diela interpretovala nielen sama skladateľka,³⁴ či ďalší členovia rodiny Zamoyských (napr. netere Ludmilla a Maria), ale aj poprední interpreti 19. storočia v mestách strednej Európy a v Nemecku (Bratislava, Viedeň, Drážďany, Mníchov a iné). Klavírne diela odznali v interpretácii Franza Liszta,³⁵ Sary Heinzeovej,³⁶ Juliusa Epsteina (1832 – 1926),³⁷ Elisabeth Güntherovej,³⁸ Marie Majewskej,³⁹ či Caroline de Serres (1843 – 1913).⁴⁰ Piesne boli uvedené v podaní Caroline von Gomperz-Bettelheim (1845 – 1925)⁴¹ a žiačkou viedenského konzervatória Elisabeth Rockeovou (1865 – 1951?).⁴² Komorné diela skladateľky odznali v podaní Dvornej kapely vo Viedni⁴³ a hudobného súboru Kráľovského saského prvého (strážneho) granatierskeho pluku č. 100

³³ Por. viedenské noviny: UHL, Friedrich (ed.): *Wiener Zeitung*, roč. 179, 19. marec 1882, č. 65, s. 5; HEINE, Gustav (ed.): *Fremden-Blatt*, roč. 36, 19. marec 1882, č. 78, s. 13; KUGEL, Ignaz (ed.): *Wiener Single. Wochenschrift für Theater und Musik*, roč. 5, 25. marec 1882, č. 12, s. 96-98.

³⁴ Napr. program klavírneho koncertu, na ktorom odznali diela skladateľky, J. S. Bacha, L. v. Beethovena, J. B. Cramera, F. Chopina, F. Liszta, F. Mendelsshona-Bartholdyho a úpravy opier G. Rossiniho (Drážďany[?], 8. február 1880), por. archivovanie programu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 197. Ďalšie koncertné vystúpenia L. Gižyckej-Zamoyskej reflektujeme na základe zachovanej korešpondencie s matkou, por. napr. list L. Gižyckej-Zamoyskej adresovaný matke (Drážďany, 8. február 1878?), kde odznali bližšie neurčené piesne a klavírne diela skladateľky, archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. Mus XXVIII 55, s. 2-5.

³⁵ F. Liszt interpretoval napr. skladbu *Liedchen* z klavírneho cyklu *Aus der Heimath. Polnische Weisen*. Por. archivovanie programu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 200.

³⁶ Por. Ref. 17.

³⁷ Na osobné vzťahy s klavírnym pedagógom viedenského konzervatória J. Epsteinom poukazuje korešpondencia autorky, por. list Elisabeth Güntherovej adresovaný L. Gižyckej-Zamoyskej (Drážďany, dňa 15. marca 1876); archivovanie listu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 60.

³⁸ Por. Ref. 18.

³⁹ HEINE, Ref. 33, s. 13.

⁴⁰ TAUBEROVÁ, Ref. 12, s. 283.

⁴¹ Por. archivovanie koncertného programu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 209.

⁴² Por. archivovanie koncertného programu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 198.

⁴³ HERBECK, Ref. 16, s. 70.

v Drážďanoch (*Musikchor des Kgl. Sächs. 1. (Leib-) Grenadier-Regiments Nr. 100*).⁴⁴ Väčšinu zmienok o autorkiných dielach v dobových periodikách predstavujú správy o vydaní nôt či uvedení skladieb na koncerte, pričom prevažne zachytávajú výkon umelcov. Ako ukážku uvádzame hodnotenie klavírneho koncertu M. Majewskej konaného 21. marca 1882 v sále Bösendorfera:

„Zwei Clavierconcerte von wesentlich heterogener Physiognomie spielten Montag und Dienstag im Saale Bösendorfer. [...] Tag darauf lauschte eine höchst elegante, größtentheils der polnischen Aristokratie angehörige Gesellschaft den pikanten und graziösen Clavier-Interpretationen der in dieser Saison schon wiederholt vor dem Publikum erschienenen jugendlichen Virtuosin Marie Majewska. Den herzlichsten Beifall erzielte Frl. Majewska mit zwei echt national componirten und ebenso reproducirten Charakterstücken („Dumka“, „Kosakentanz“) ihrer Landsmännin Gräfin Gyzicka-Zamoyska, ihre Liszt-Vorträge am Schlusse (F-moll-Etude, Mephisto-Walzer) machten aber durch technische Verve wahrhaft Furore.“⁴⁵

Z tohto pohľadu je cenná jedna z mála zistených kritik od Otta Müllera (1837 – 1920). Recenzent v nej reflektuje uvedenie skladateľkinej cirkevnej skladby *Ave maris stella* a k skladbe zaujíma značne kritické stanovisko:

„[...] Ein anderes am 25. März d. J. aufgeführtes Graduale, *Ave maris stella* von der Gräfin Gyzicka-Zamoyska, für Chor- und Violin-Solo scheint zwar um ein Komma besser, weil der Gesang sich auf einer vierstimmigen Grundlage ausbreitet, dennoch aber kann die Komposition keinen Anspruch auf Kirchenmusik erheben, da ihr der tiefe Ernst, die Würde und Erhabenheit, was durch kein Violinsolo, mag es noch so schön gespielt sein, ersetzt werden kann, mangelt. Romantik und Lyrik (Lied) müssen von der Kirche und deren Musik ausgeschlossen bleiben. Wir müssen uns aber die Frage erlauben, ob die Beurtheilungsgabe des Hrn. Hellmesberger auf so schwachen Füßen stehe, daß er nicht einmal in äußern Mache die innere Qualität zu unterscheiden vermag? [...]“⁴⁶

Notové pramene a ich archivovanie

Skladby Ludmily Giżyckej-Zamoyskej sa nachádzajú vo viacerých archívoch a knižniciach v Európe. Najväčší počet zachovaných notových prameňov sa nachádza v Bratislave (SK-BRa: 9 zbierok skladieb;⁴⁷ SK-BRnm: 13 skladieb),⁴⁸ Budapešti (H-Blem:

⁴⁴ Por. archivovanie koncertného programu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 210.

⁴⁵ Dr. Th. Helm [=HELM, Theodor]: Musik. Concerte. In: KUGEL, Ignaz (ed.): *Wiener Single. Wochenschrift für Theater und Musik*, roč. 5, 25. marec 1882, č. 12, s. 96-97; s. 97.

⁴⁶ M. [=MÜLLER, Otto]: Eine Studie über die Kirchenmusik in Wien. In: WITT, Franz Xaver (ed.): *Fliegende Blätter für das katholische Kirchen-Musik*, roč. 20, 1885, č. 1, s. 43-47; s. 45.

⁴⁷ Skladby uložené vo fonde ArZB SK-BRa pochádzajú z pozostalosti skladateľkinho brata Josefa Juliana Zamoyského a netere Ludmily Zamoyskej, por. TAUBEROVÁ, Alexandra: *Dokumenty o živote a diele skladateľky a klaviristky Ludmily Zamoyskej*. (=Zo zbierok Hudobného múzea; Buletin k výstave, Bratislava, bašta Luginsland, dňa 24. 6. 1997.) Bratislava : SNM Hudobné múzeum, 1997, s. 1.

⁴⁸ Za upozornenie na výskyt skladieb v SK-BRnm (Ba-ZhFFUK, MUS VIII) ďakujem Mgr. Sylvii Urdovej, PhD.

9 skladieb; H-Bmnm: 7 skladieb) a vo Viedni (A-Wgm: 6 skladieb;⁴⁹ A-Wn: 2 skladby), ďalej sú skladby uložené v Berlíne (D-Budka: 2 skladby),⁵⁰ vo Wiesbadene (D-Wil: 1 skladba), v Londýne (GB-Lbl: 1 skladba) a Gdansku (PL-GDam: 2 skladby). Notové pramene sú zachované vo forme autografov, odpisov a tlačí. Na základe vyhodnotenia pramenného bádania v archívoch a knižniciach môžeme preukázať výskyt 29 pôvodných diel skladateľky a troch úprav pre komorné obsadenie. Rozšírenie skladieb v rámci zbierkových fondov archívov a knižníc v Európe poukazuje na recepciu skladateľkinej tvorby a jej styky s hudobnými centrami.

Charakteristika rukopisov

Rukopisy skladieb Ludmily Giżyckej-Zamoyskej sa nachádzajú v knižničných a archívnych fondoch SK-BRnm, SK-BRa, H-Bmnm, A-Wn.⁵¹ Skladateľkine autografy, ktoré sa zachovali vo forme čistopisov, náčrtkov a fragmentov, sú uložené v Bratislave (SK-BRnm: 11 skladieb; SK-BRa: 4 skladby). Odpisy klavírnych skladieb a zbierok piesní sa nachádzajú v Bratislave (SK-BRnm: 9 skladieb; SK-BRa: 7 skladieb), Budapešti (H-Bmnm: 7 skladieb) a vo Viedni (A-Wn: 1 skladba; A-Wgm: 2 skladby). Väčšina zachovaných rukopisov nebola vydaná formou tlače.⁵² Pri datovaní skladieb, ktoré uvádzame v súpise autorkinej tvorby, sme vychádzali z údajov uvedených na prameni, alebo na základe údajov získaných zo sekundárnych prameňov – korešpondencie a korešpondenčných lístkov. Na prameňoch absenteje uvádzanie signatúr, pričom nie sú pôvodne paginované, taktiež absenteje uvádzanie opusových čísel skladieb. Uvádzanie týchto údajov na prameňoch by nám mohlo priblížiť migráciu pamiatok v minulosti, ako aj určiť ich prípadnú príslušnosť k zbierkovým fondom jednotlivých inštitúcií.

Autografy predstavujú okrem čistopisov aj skice a náčrty skladieb. Väčšina autografov je dobre čitateľná. V čistopisoch sa nachádzajú iba drobné varianty a zmeny urobené rukou skladateľky. Autorské varianty skladieb – piesní a zborov – uvádzajú zmenu tóniny, prípadne pozmenenie partu sprievodného nástroja. Fragmenty a náčrty diel preukazujú dodatočné zásahy do notového textu aj inou rukou. Tieto fragmenty predstavujú dôležitý doklad o spôsobe komponovania a poukazujú na genézu diela. Dodatočné varianty na autografoch inou rukou predstavujú drobné zásahy do hudobného textu vo forme korektúr s poznámkami. Tieto korektúry notového textu

⁴⁹ Pri výskyte rukopisov a tlačí uložených v A-Wgm predpokladáme, že sa dostali do zbierkového fondu prostredníctvom pedagógov viedenského konzervatória (napr. Josef Gänsbacher, Johann von Herbeck, Gustav Nottebohm a iní).

⁵⁰ Zbierky skladieb, ktoré sú uložené vo fonde NJJ D-Budka, pochádzajú z pozostalosti Josepha Joachima.

⁵¹ Pri zostavovaní sme vychádzali z inventárnych zoznamov TAUBEROVÁ, Alexandra – MARTINKOVÁ, Jarmila: *Inventárny súpis zbierky MUS XXVIII*. Bratislava : SNM Hudobné múzeum, b. r. v. [Strojopis.] BALOGH, Adam: *Archív rodiny Zamoyski z Brestovian 1572 – 1928. Inventár*. Bratislava : Štátny oblastný archív, 1979. [Strojopis.] LAVOTTA, Rezső: *Kéziratos hangjegyek. A Magyar nemzeti múzeum könyvtárának címjegyzéke VI.* (=Zenei Kéziratok.) [Catalogus bibliothecae musaei nat. hungarici VI. (=Manuscripta Musica.)] Zv. 2. Budapest : Kiadja a M. N. Múzeum Országos Széchényi Könyvtár, 1940, s. 58-59.

⁵² V poznámkovom aparáte uvádzame dopĺňujúce informácie ohľadom vydania skladieb.

s prípadnými rukopisnými poznámkami na prameňoch sú veľmi cenným dokladom reflektujúcim spôsob hudobného myslenia autorky.

V súbore skúmaných odpisov skladieb L. Gižyckej-Zamoyskej sa okrem rukopisu F. Liszta a J. v. Herbecka podarilo identifikovať napríklad ruku skladateľkinej netere Ludmilly Zamoyskej a pedagóga „Dr. J.“. Niekoľko skladieb Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej sa zachovalo len vo forme úprav Franza Liszta a Johanna von Herbecka. Domnievame sa, že tieto úpravy tvoria závažné zásahy do notového textu, ktoré predstavovali komfortnejší spôsob korekcie notového textu autormi, či prípadne sú základným prepracovaním skladieb.⁵³ Niektoré úpravy od F. Liszta či pedagóga „Dr. J.“ predstavujú posledné korektúry notového textu pred ich skompletizovaním a prípadným vydaním. Pri výskyte ďalších odpisov a náčrtov skladieb písaných inou rukou sa nepodarilo vždy určiť ich pisateľa. Domnievame sa, že tieto verzie vznikli na základe odpisu z tlačenej predlohy.

Charakteristika tlačí

Skladby vyšli počas života autorky tlačou vo viacerých významných hudobných vydavateľstvách v Berlíne (Eduard Bote & Gustav Bock), Lipsku (Christian Friedrich Kahnt), Paríži (Durand Schönewerk & Cie.) a vo Viedni (Emanuel Wetzler, Albert Ignaz Gutmann). Najviac skladateľkiných diel vyšlo u lipského vydavateľa Christiana Friedricha Kahnta (15 skladieb). Niektoré tlače sú zachované vo viacerých exemplároch v rôznych hudobných zbierkach domácich a zahraničných archívov a knižníc (A-Wgm, A-Wn, H-Blem, D-Budka D-Wil, GB-Lbl, PL-GDam, CH-Zz). Zo skladieb vydaných počas skladateľkinho života formou tlače sa nám podarilo zistiť uloženie len pätnástich tlačí (40 skladieb), ich rukopisné predlohy pritom nie sú známe. Tlače sú zachované prevažne bez dodatočných rukopisných poznámok ohľadom interpretácie. Predpokladáme, že notové vydania predstavujú konečnú verziu diela, s ktorej podobou bola stotožnená skladateľka, a že sú bez dodatočných neautorizovaných zásahov vydavateľa, napríklad podľa slov Jany Lengovej:

„[...] Prvotlače alebo pôvodné vydania vychádzajú spravidla ešte za života autora, ktorý udelením autorského súhlasu na tlač, vyjadruje zároveň aj svoj súhlas s tlačenou podobou diela. Odpisy a novodobé vydania sú zasa dokladom toho, ako sa dielo ďalej šírilo a recipovalo [...].“⁵⁴

Pri šiestich dielach vydaných počas skladateľkinho života sme nezistili ich uloženie, pričom predpokladáme, že sú v súčasnosti stratené. Pôvodné autografy vydaných

⁵³ Zachované skladby Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej písané rukou Ludmilly Zamoyskej (neter) a Zdenka Nováčka vznikli prostredníctvom ich odpisu z tlačených predloh, podrobnejšie informácie uvádzame v zozname tvorby pri jednotlivých prameňoch v závere štúdie.

⁵⁴ LENGOVÁ, Jana: Bellove klavírne piesne ako predmet pramenného bádania a muzikologickej interpretácie. In: BÁRDIOVÁ, Marianna – ZEMKO, Ján (eds.): *Vznik a vývin umelej piesne na Slovensku od 19. storočia a jej integrácia vo vzdelávacích a prezentačných programoch umeleckého školstva. 1. (Zborník z muzikologickej konferencie konanej 20. októbra 2009 v Banskej Bystrici.)* Banská Bystrica : Katedra vokálnej interpretácie Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici a ŠKV; Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici, 2010, s. 51.

skladiieb sa nám nepodarilo zistiť.⁵⁵ Informácie o dobových reedíciách skladiieb nie sú známe s výnimkou reedícií Lisztových úprav skladateľkiných kompozícií. Vydania skladiieb boli uverejňované formou oznamov v dobových periodikách. Pri zostavovaní súpisu tlačí sme zohľadnili údaje nachádzajúce sa v korešpondencii autorky, ako aj ďalšie dobové periodiká a katalógy hudobní.⁵⁶ Pri určení datovania skladiieb sme vychádzali predovšetkým z údajov uverejnených v katalógoch Adolpha Hofmeistera a Ernsta Challiera.⁵⁷

Stratené a dubiózne sklady

Medzi stratené kompozície Ludmilly Giżyckej-Zamoyskej môžeme dovedna začleniť deväť diel (samostatných skladiieb, ako aj cyklov), o ktorých uložení zatiaľ nemáme informácie, ale ich existencia je doložená vďaka sekundárnym prameňom. Na základe vyhodnotenia korešpondencie a korešpondenčných lístkov poukázal Zoltán Hrabussay na pôvodnú existenciu rukopisu štvorčasovej klavírnej sonáty, ktorú autorka mienila dedikovať Elisabeth Güntherovej.⁵⁸ Prostredníctvom pramenného výskumu Alexandry Tauberovej môžeme zaradiť do skladateľského odkazu autorky dve kompozície pre sólový klavír, o ktorých máme zachované údaje, že boli interpretované na koncerte koncom 19. a začiatkom 20. storočia: *Menuet*; *Impromptu polonaise*.⁵⁹ Predpokladáme, že sklady, ktoré boli uvedené na koncertoch, boli pôvodne vydané formou

⁵⁵ Na pôvodný výskyt čistopisov skladiieb v pozostalosti hudobných vydavateľov poukazuje korešpondencia skladateľky s vydavateľmi C. F. Kahntom a Eduardom Boteom, pozri listy C. F. Kahnta adresované L. Giżyckej-Zamoyskej, ktorých archivovanie uvádzame v Ref. 15. Bližšie informácie o archíve vydavateľa C. F. Kahnta por. DEAVILLE, James: The C. F. Kahnt Archive in Leipzig: A Preliminary Report. In: *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association*, roč. 42, marec 1986, č. 3, s. 502-517.

⁵⁶ Por. BOCK, Gustav (ed.): *Neue berliner Musikzeitung*, roč. 41. Berlin : Eduard Bote & Gustav Bock, 1887. Por. HOFMEISTER, Adolph: *C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch-geordnetes Verzeichniss der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise*. Leipzig : Fr. Hofmeister, 1845 – 1880. Por. CHALLIER, Ernst: *Ernst Challier's grosser Lieder-Katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss sämtlicher Einstimmiger Lieder mit Begleitung des Pianoforte sowie mit Begleitung des Pienoforte und eines oder mehrerer anderer Instrumente*. Dodatok 1. Berlin : Ernst Chellier's Selbstverlag, C. A. Challier & Co.; Zürich : Gebr. Hug; New York : G. Schirmer; Leipzig : C. F. Leede, 1885 [1886]. Katalóg uvádza piesne, ktoré vyšli u lipského vydavateľa C. F. Kahnta do roku 1885, skladateľka je pritom uvedená pod menom J. Giżycka-Zamoyska. Por. CHECHLIŇSKA, Zofia (ed.): *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku. Studia i materialy*. Zv. 5. Warszawa : Instytut Sztuki, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984, s. 274. V katalógu sa nachádzajú diela skladateľky, ktoré sú uložené v A-Wgm. Por. ECKHARDT, Mária (ed.): *Liszt Ferenc II. Zeneművek / Franz Liszt's estate. II. Music*. (=Acta Academiae artis musicae de Francisco Liszt nominate / A Liszt Ferenc Zeneművészeti főiskola tudományos közleményei.) Budapest : Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1993, č. 609, 616-618, 620-625.

⁵⁷ Por. HOFMEISTER, Adolf: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen*. Leipzig : Fr. Hofmeister, 1840 – 1889; katalóg je zverejnený formou internetovej databázy <<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk>>. Por. CHALLIER, Ref. 56.

⁵⁸ HRABUSSAY, Ref. 10, s. 125. Por. Ref. 18.

⁵⁹ TAUBEROVÁ, Ref. 12, s. 283.

tlače, aj napriek tomu, že sa v dobových zoznamoch informujúcich o vydaných dielach nenachádzajú.

Na základe vyhodnotenia oznamov hudobných nakladateľov ponúkajúcich diela na predaj sme získali doposiaľ nereflektované zmienky o pôvodnej existencii ďalších klavírných skladieb a piesní. Tieto oznamy uverejnené v periodickej tlači (novinách) a katalógoch nás informujú o existencii v súčasnosti neznámych šiestich diel Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej. Na ďalší možný výskyt autorkiných skladieb poukazuje absencia troch opusov (op. 4, 5, 20), ktorú sme zaevidovali pri zostavovaní konečného súpisu tlačенých diel. O uložení vyššie spomenutých diel autorky síce nemáme bližšie informácie, avšak predpokladáme, že by sa mohli nachádzať v niektorých domácich či zahraničných inštitúciách (napr. A-Whh; A-Whk; CZ-Pu; SK-TRm).

Okrem skladieb, ktorých archivovanie sa nám doposiaľ nepodarilo zistiť, sa v literatúre stretávame s dielami, ktorých autorstvo je pripisované Ludmille Gižyckej-Zamoyskej. Medzi tieto dubiózne skladby zaraďujeme *Valčík pre klavír*, ktorého autorstvo bolo odvodené na základe iniciálok skladateľov L. Z. & C. H. (L. Z. = Ludmilla Zamoyska) a výskytu tlače v SK-BRa (ArZB).⁶⁰ V inventárnom zozname SK-BRa (ArZB) sa skladateľke chybné pripisuje autorstvo ďalšieho klavírneho valčíka, pričom ide o skladbu jej matky Eleonory Zamoyskej, ktorá bola uvedená v rámci rodinného koncertu počas Vianoc v Kozlove v roku 1825.⁶¹ Na základe pramenného výskumu sme tieto diela vyčlenili zo súpisu tvorby, nakoľko nie je preukázaný priamy súvis s kompozičnou tvorbou Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej, alebo bolo preukázané iné autorstvo.

Zoznam skladieb Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej

Predkladaný zoznam kompozičnej tvorby Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej koncipujeme na základe predpokladanej časovej kontinuity vzniku skladieb. Súpis skladateľského odkazu rozčleňujeme na rukopisy a tlače. Pri skladbách uvádzame nasledujúce zistené údaje: pôvodcu rukopisu, prípadne vydavateľa; námet; dedikovanie; údaj o čase a mieste vzniku; pričom pramenný výskyt uvádzame len pri zachovaných skladbách. V rámci rukopisov uvádzame odpisy a úpravy tých skladieb Ludmilly Gižyckej-Zamoyskej, o ktorých uložení rukopisných alebo tlačéných predlôh sme nezistili bližšie informácie. Pri datovaní vychádzame z údajov, ktoré sú uvedené na autografoch skladieb a z oznamov vydavateľov v dobových periodikách, ako aj z vyhodnotenia korešpondencie skladateľky s rodinou, vydavateľmi, interpretmi či skladateľmi. Na koniec zoznamu autografov zaraďujeme skladby, pri ktorých sa nám nepodarilo určiť ich datovanie, autora rukopisu, prípadne o ich jestvovaní vypovedá korešpondencia. Zoradenie tlači podľa čísel opusov nepokladáme za relevantné, pretože nepoukazujú na kontinuálne poradie ich

⁶⁰ L. Z. & C. H.: *Walzer für Klavier*. Wien; Pest : Johann Nepomuk Dunkl; Rózsavölgyi & C° (vydavateľstvo rodiny Dunkl v Pešti); č. pl.: 45. HOFMEISTER (máj 1867), Ref. 57, s. 80. Por. archivovanie nôt: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1472 (kartón 61). Na titulnom liste prameňa je dodatočne napísaný text neznámou rukou: „*Hommage et mille compliments de la moitié des auteurs à l'autre! LM*“.

⁶¹ BALOGH, Ref. 51. E. Z.: *2 Valzer*. Rukopis Eleonory Zamoyskej, archivovanie: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1471 (kartón 61).

vzniku. Pri tlačiach nedokážeme hodnoverne určiť ich presné datovanie aj napriek zachovaným koncertným programom a oznamom v dobových periodikách, nakoľko tieto údaje informujú o ich interpretácii na koncerte alebo o vydaní. V súpise tlačí uvádzame okrem zachovaných diel s miestom ich uloženia aj skladby, o ktorých sa dozvedáme len prostredníctvom oznamov vydavateľov, pričom ich archivovanie je v súčasnosti neznáme. Na koniec zoznamu tlačí začleňujeme tie skladby, o ktorých existencii sa dozvedáme prostredníctvom koncertných programov, a to z dôvodu ich predpokladaného vydania.

A. Klavírna, piesňová a komorná tvorba – rukopisy

A.1 Klavírna tvorba

- Elfe und Nixe: Zwei Schwester; oder: Zwei Walzer.
 1. Elfe.
 2. Nixe.
 - autograf, čistopis; klavírne skladby sú dedikované Paule Kollonics [Kollonitz]; datovanie skladieb september 1857 Bresztován [Brestovany], kópia zhotovená v roku 1858; archivovanie: SK-BRnm, Ba-ZhFFUK, sign. MUS VIII 2.
- Dumka – Aus der Heimath. Polnische Weisen.
 - rukopis Franza Liszta, skladba predstavuje variant pôvodnej verzie; na prameni je rukou F. Liszta uvedené datovanie: „Avril 71.[apríl 1871] Sut.“; skladba vznikla približne v tomto období; pôvodný výskyt prameňa: SK-BRa, ArZB, originál je v súčasnosti stratený; archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 191 [fotokópia].⁶²
- Puszta-Wehmut.
 - rukopis Franza Liszta, skladba je pravdepodobne aj úpravou F. Liszta; skladba bola pôvodne považovaná za dielo F. Liszta (R 113; SW 246; NG2 A 255); datovanie klavírnej skladby dňa 28. júla 1871; klavírna skladba na námet básne Nikolausa Lenaua: Aus dem Kreise rauschen Klänge; pôvodný výskyt prameňa: SK-BRa, ArZB, originál je v súčasnosti stratený; archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 192 [fotokópia].⁶³

⁶² HRABUSSAY, Ref. 7, s. 190, 192-193; HRABUSSAY, Ref. 10, s. 125. Skladateľka uvádza v liste svojej matke (Pressburg, dňa 26. apríl 1871), že nejde len o korektúry notového textu, ale podľa slov F. Liszta ide o varianty skladby [„*Dumka von mir, die der lebenswürdigste aller Abbés (Liszt) einer Korrektur würdigte, die er ‚Variante‘ zu nennen geruht.*“]; por. archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. XXVIII 31, s. 3-4. Por. verziu tlače z roku 1879, ktorú uvádzame v zozname tlačí (klavírna tvorba). Skladba bola vydaná aj ako úprava pre sláčikové trio, por. zoznam tlačí (úpravy – komorná tvorba).

⁶³ HRABUSSAY, Ref. 7, s. 189-190; HRABUSSAY, Ref. 10, s. 125; TAUBEROVÁ, Ref. 12, s. 284. Ku skladbe je priložený list F. Liszta adresovaný L. Giżyckej-Zamoyskej (Wilhelmsthal, dňa 28. júna 1871). Ako autor skladby bol uvádzaný F. Liszt ešte v 50. rokoch 20. storočia, vydanie skladby por. LISZT, Franz: *Puszta-Wehmut. (Kleine ungarische Rhapsodie)*. KLEINPAUL, Alfred (Rev.). Leipzig : Carl Rühle's Musik-Verlag, 1900; archivovanie: GB-Lbl, sign. h.896.z. (1.); por. LISZT, Franz: *Puszta-Wehmut – A puszta keserve von Ludmilla Gizycka-Zamoyska*. In: BOZÓ, Péter – KACZMARCZYK, Adrienne (eds.): *Freie Bearbeitungen und Transkriptionen für Klavier zu 2 Händen*. (=Liszt. Klavierwerke II.) Zv. 13. Budapest : Editio Musica, 2005, s. 52; MEZŐ, Imre (ed.): *New Liszt Edition Catalogue / Neue Liszt-Ausgabe Katalog / Új Liszt-Összkiadás Katalógus*. Vyd. 3. Budapest : Editio Musica Budapest, s. 60, 95, 113. Problematikou Lisztovej úpravy pre klavír a husle (S 379b; NG2 A 255) sa zaoberal ARNOLD, Ref. 11, s. 158, 226, 233.

- Jagdliedchen. (2 Stropfen ohne Worte.)
 - autograf, čistopis; datovanie skladby dňa 16. mája 1875; archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 188.
- Air cosaque „Kosakisches Ständchen“.
 - rukopis Franza Liszta, skladba je pravdepodobne aj úpravou F. Liszta; datovanie skladby dňa 24. februára 1879; pôvodný výskyt prameňa: SK-BRa, ArZB, originál je v súčasnosti stratený; archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 191 [fotokópia].⁶⁴
- Ländler.
 - rukopis Franza Liszta, úprava skladby s dopísanou poznámkou a datovaním: „peur[?] Copie à peu près conforme F. Liszt (24 Février [18]79 Pest.)“; pôvodný výskyt prameňa: SK-BRa, ArZB, originál je v súčasnosti stratený; archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 191 [fotokópia].⁶⁵

Na základe pramenného výskumu Zoltána Hrabussaya rodinnej korešpondencie grófov Zamojských a skladateľky s Franzom Lisztom uvádzame nasledujúcu skladbu, o ktorej predpokladáme že je v súčasnosti stratená.

- Sonate. (e mol; časti: Allegro; Scherzo; Adagio; Presto).
 - prvá kompletná verzia klavírnej sonáty vznikla začiatkom roku 1878; na základe korešpondencie predpokladáme, že skladba je dedikovaná Elisabeth Güntherovej.⁶⁶

A.2 Piesňová tvorba

- Zwei Lieder.
Frühlingslied.
Die Lerchen.
 - autograf, čistopis; text: Johann Ludwig Uhland; datovanie prvej piesne dňa 12. júla 1857 Bresztován [Brestovany], druhej piesne dňa 16. januára 1858 Tyrnau [Trnava], kópia skladieb zhotovená v apríli 1858 vo Viedni; archivovanie: SK-BRnm, Ba-ZhFFUK, sign. MUS VIII 10; archivovanie druhej piesne: H-Bmm, sign. Ms. Mus. 1293 [rukopis zatiaľ nezisteného autora].⁶⁷
- Amarat's Herbstlied. (Redwitz.) (Monolog.)
 - autograf, čistopis; text: Oskar von Redwitz; datovanie skladby dňa 23. decembra 1858 Bresztován [Brestovany]; archivovanie: SK-BRnm, Ba-ZhFFUK, sign. MUS VIII 9.

⁶⁴ Bližšie informácie ohľadom vydania skladby uvádzame v zozname tlačí klavírnej tvorby. HRABUSSAY, Ref. 7, s. 190, 194-195; HRABUSSAY, Ref. 10, s. 125.

⁶⁵ HRABUSSAY, Ref. 7, s. 190, 193, 195; HRABUSSAY, Ref. 10, s. 125.

⁶⁶ HRABUSSAY, Ref. 10, s. 125. Posledná časť je skomponovaná na základe požiadaviek technickej náročnosti pre Elisabeth Güntherovú, por. list skladateľky adresovaný jej matke (Dresden[?], dňa 2. februára 1878), archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. XXVIII, s. 2-3.

⁶⁷ LAVOTTA, Ref. 51, s. 58.

- Bitte. (Lenau.) (Skizzl.).
 - autograf, čistopis; text: Nikolaus Lenau; datovanie skladby dňa 16. januára 1859 Tyrnau [Trnava]; archivovanie: SK-BRnm, Ba-ZhFFUK, sign. MUS VIII 9; H-Bnm, sign. Ms. Mus. 1297.⁶⁸
- Könnt' ich ein Vöglein sein!
 - autograf, čistopis; text: Johann Ludwig Uhland; datovanie skladby dňa 4. januára 1859 Tyrnau [Trnava]; archivovanie: SK-BRnm, Ba-ZhFFUK, sign. MUS VIII 11.
- Scheiden. Clavierlied.
 - autograf, čistopis; text: Johann Ludwig Uhland; skladba je dedikovaná Seraphine Th. Dehr [Dehn?]; datovanie skladby dňa 9. februára 1859 Tyrnau [Trnava]; archivovanie: SK-BRnm, Ba-ZhFFUK, sign. MUS VIII 11.
- Choral „O Gott und Herr“. Bußgesang (neuphrygisch).
 - autograf, čistopis; cirkevná štvorhlasná skladba pre soprán, alt, tenor, bas, vydanie nôt nebolo zistené; datovanie skladby dňa 15. mája 1875; okrem čistopisu sú zachované viaceré varianty a fragmenty skladby; archivovanie: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1266 (kartón 55); SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 188 [odpisy a náčrty skladby].
- Ave maris stella!
 - autograf, varianty skladby; cirkevná skladba pre soprán so sprievodom klavíra; datovanie spadá do obdobia roku 1875; okrem čistopisu je zachovaných viacero fragmentov skladby; archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. Mus XXVIII 188 [čistopis a náčrty skladby]; 189 [odpis a úprava skladby s poznámkami Dr. J.].⁶⁹
- Lieder von Tante Ludmilla Gizycka-Zamoyska. No. 43.
Das erste Lied.
Tauthropfen.
 - odpisy skladiieb vyhotovené skladateľkinou neterou Ludmillou Zamoyskou, datovanie 16. a 17. júla 1879; piesne pre alt s klavírnym sprievodom; archivovanie: SK-BRa, ArZB, sign. 1265 (kartón 55).
- Heine [„Hör' ich das Liedchen Klingen“].
 - autograf, náčrt skladby; štvorhlasná skladba pre soprán, alt, tenor a bas; text: Heinrich Heine (*Lyrisches Intermezzo XL*); datovanie skladby dňa 18. januára 1882; skladba sa nachádza v cvičnom zošite harmónie s korektúrami a poznámkami Gustava Nottebohma; archivovanie: SK-BRa, ArZB, sign. 1477 (kartón 61).
- Romanze: „Si tu savais[!] comme on pleure de vivre seul“. No. 37.
 - tiež odpis skladby Ludmilly Zamoyskej; text: René-François Sully Prudhomme; piesne pre alt s klavírnym sprievodom; datovanie skladby dňa 20. júna 1885; pred-

⁶⁸ LAVOTTA, Ref. 51, s. 58.

⁶⁹ Podľa kritiky Otta Müllera bola skladba interpretovaná dňa 25. marca 1885 vo Viedni. Skladba odznela v úprave pre 4-hlasný zbor so sólovými husľami, ktorú dirigoval a interpretoval huslista J. Hellmesberger. Por. M. [=MÜLLER, Otto], Ref. 46, s. 45. Nakoľko je zatiaľ nezistené uloženie notového materiálu úpravy pre zbor a sólové husle, s určitosťou nevieme preukázať použitie danej skladby ako jej predlohy.

pokladáme, že rukopis vznikol na základe tlačenej predlohy *Petite Romance*, op. 17; odpis skladby sa nachádza v konvolúte: *L. Z. Cahier No. 4[?]* *Ludmilla Zamoyska Bresztován* [1]885; por. archivovanie: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1432 (kartón 60).

- [Zwei Lieder]. Op. 23.
Die Harfenistin. (C. J. Groth).
Lindenlaub. Altdeutsches Tanzlied (ľudový námet).
– odpis G. Gurretzkeho-Körnitz z roku 1964; odpis piesňovej zbierky je vyhotovený na základe tlačenej predlohy, o ktorej uložení sme zatiaľ nezistili žiadne bližšie údaje; archivovanie: A-Wn, sign. Mus. Hs.31808. Mus.

Ďalšie zistené rukopisy piesní Ludmily Giżyckej-Zamoyskej, ktoré sa nachádzajú v H-Bmnm, sú nedatované. Predpokladáme, že pochádzajú z obdobia 50. rokov 19. storočia. Pri piesňach sa nám zatiaľ nepodaril určiť ich pisateľ.⁷⁰

- Frage!
– odpis neznámeho autora; text: Nikolaus Lenau; archivovanie: H-Bmnm, sign. Ms. Mus. 1292.
- Der Nebel!
– odpis neznámeho autora; text: Nikolaus Lenau; archivovanie: H-Bmnm, sign. Ms. Mus. 1294.
- Melancholie.
– odpis neznámeho autora; text: Nikolaus Lenau; archivovanie: H-Bmnm, sign. Ms. Mus. 1295.
- Nachtgesang.
– odpis neznámeho autora; text: Nikolaus Lenau; archivovanie: H-Bmnm, sign. Ms. Mus. 1296.
- Ta voix!
– odpis neznámeho autora; archivovanie: H-Bmnm, sign. Ms. Mus. 1298.

A.3 Komorná tvorba – úpravy

- Lied: Weil auf mir du dunkles Auge.
– rukopis Johanna von Herbecka; na titulnom liste je dodatočne dopísané modrou ceruzou: „*autographes de Herbeck*“; text: Nikolaus Lenau (1802 – 1850); dielo predstavuje úpravu piesne „*Bitte. (Lenau). (Skizze)*.“ pre komorné obsadenie; skladba je dedikovaná Elise Lalmovej; na titulnom liste je datovanie rok 185[0] Tyrnau [Trnava]; party: flauta, hobo, klarinet in B, dva lesné rohy in F, fagot, husle I, husle II, viola, violončelo, kontrabas; archivovanie: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1268 (kartón 55); A-Wgm, sign. XIII 4 S. 409/ F. Stock.⁷¹

⁷⁰ LAVOTTA, Ref. 51, s. 58-59.

⁷¹ Por. Ref. 28. Oba rukopisy komorných skladieb uložených vo Viedni tvoria úpravy Johanna von Herbecka, ktorý tieto skladby pôvodne inštrumentoval, por. napr. lístok, na ktorom sú medzi uvádzanými úpravami a aranžmánmi J. v. Herbecka uvedené aj tieto komorné skladby: „orchestrit[!] von Herbeck“; archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 166; HERBECK,

- Fantasiestück: Bei Vollmond.
 - rukopis Johanna von Herbecka; komorná skladba je dedikovaná Clare Schumannovej; na titulnom liste skladby je uvedené datovanie rok 1860 Burg [Viedeň, cisársky dvor]; party: flauta, hoboje, klarinet in B, dva lesné rohy in F, fagot, husle I, husle II, viola, violončelo, kontrabas; archivovanie: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1264 (kartón 55); A-Wgm, sign. XIII 4 S. 409/ F. Stock.⁷²

B. Klavírna, piesňová a komorná tvorba – tlač

B. 1 Klavírna tvorba

- Aus der Heimath. Polnische Weisen. [Op. 1.]⁷³
 - No. 1. Dumka.⁷⁴
 - No. 2. Volkssage.
 - No. 3. Kosakentanz.⁷⁵
 - No. 4. Volksmärchen.
 - No. 5. Bauerntanz.
 - No. 6. Steppen-Romanze.
 - No. 7. Liedchen.⁷⁶
 - No. 8. Freund Dudelsack.
 - No. 9. Zur Theorbe.
 - No. 10 – 13. Krakowiak. No. 1 – 4.
- Leipzig : Kahnt [č. pl.: 2273]; námet: Johann Wolfgang von Goethe: „Westöstliches Divan – Nordöstliche Weisen“; vydanie nôt bolo ohlasované v novembri 1879; archivovanie: D-Budka, NJJ, sign. RB 1195; H-Blem, sign. Z 6481 (LH).⁷⁷

Ref. 16, s. 152. Pre rukopis skladieb uložených v Bratislave je charakteristické, že titulné listy sú písané rukou skladateľky Ludmily Giżyckej-Zamoyskej a partitúry s jednotlivými partmi sú písané rukou ich upravovateľa Johanna von Herbecka. Na stranách fólia partov sú uvádzané jednotlivé nástroje pre obidve komorné diela, čo poukazuje na dobovú interpretačnú prax uvádzať spolu na koncertoch tieto komorné diela.

⁷² Ohľadom úprav skladieb pre komorné obsadenie por. Ref. 16; s. 70.

⁷³ Číslo opusu zbierky klavírných skladieb uvádzame na základe nasledujúcich encyklopedických hesiel PAZDÍREK, Ref. 6, s. 260 [Op. 1 Aus der Heimat, polnische Weisen]; EBEL, Ref. 6, s. 67 [Polish melodies, op. 1].

⁷⁴ Por. Ref. 62.

⁷⁵ Klaviristka Marie Majewska (žiačka F. Liszta) uviedla skladbu spolu s *Dumkou* (op. 1, č. 1) a dielami F. Liszta (*Etuda f mol*; *Mefistov valčík*) na sólovom koncerte dňa 21. marca 1882 vo Viedni v koncertnej sále Bösendorfera. Koncert bol ohlasovaný vo viedenskom periodiku Fremden-Blatt dňa 19. marca 1882, HEINE, Ref. 33, s. 13. Recenziu na koncert uviedol Theodor Helm vo viedenskom periodiku Wiener Single dňa 25. 3. 1882, KUGEL, Ref. 33, s. 97.

⁷⁶ Skladba bola pôvodne upravená aj pre orchestrálny alebo komorný súbor, bližšie informácie o úprave uvádzame v zozname tlačí (úpravy – komorná tvorba). Klavírna skladba bola uvedená aj dňa 5. decembra 1881 na komornom koncerte pod názvom: *Polnisches Liedchen*. Archivovanie koncertného programu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 201. Skladbu interpretoval F. Liszt na komornom koncerte v januári 1881 vo Viedni, por. archivovanie koncertných programov: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 200; 209.

⁷⁷ Por. HOFMEISTER (november 1879), Ref. 57, s. 330. Predpokladáme, že čistopisy klavírných skladieb sa môžu nachádzať v pozostalosti vydavateľa; por. DEAVILLE, Ref. 55, s. 502-517; por. list hudobného vydavateľa C. F. Kahnta adresovaný skladateľke (Drážďany, dňa 28. júna 1879), archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 80. Viaceré skladby zo zbierky boli

- Trois petites Sérénades. Op. 3.
Sérénade allemande.⁷⁸
Sérénade polonaise.
Sérénade cosaque.⁷⁹
 - Leipzig : Kahnt [č. pl.: 2351]; skladby sú dedikované Franzovi Lisztovi; vydanie nôt bolo ohlasované v júni 1880; archivovanie: D-Budka, NJJ, sign. RB 1194; H-Blem, sign. Z 6473 (LH).⁸⁰
- Sarabande und Gavotte. Op. 10.
 - Leipzig : Kahnt [n. č. pl.]; vydanie nôt bolo uverejnené v auguste 1883; archivovanie: H-Blem, sign. Z 6476 (LH).⁸¹
- Ballade polonaise. Op. 11.
 - Leipzig : Kahnt [n. č. pl.]; vydanie nôt bolo uverejnené v auguste 1883; archivovanie: H-Blem, sign. Z 6477 (LH).⁸²
- Petite Valse. Op. 12.
 - Leipzig : Kahnt [n. č. pl.]; skladba je dedikovaná grófkke Marguerite de Stuers; vydanie nôt bolo uverejnené v júli 1884; archivovanie: D-Wil, sign. 4^o Qt. 8 (27, 18).⁸³
- Deux Mazourkas. Op. 14.
 - Wien : Wetzler [č. pl.: J. 182 E]; vydanie nôt bolo uverejnené v auguste 1885; archivovanie: A-Wgm, sign. VII 41208.⁸⁴

pravdepodobne dodatočne aranžované pre komorný súbor F. Lisztom a J. v. Herbeckom, pričom rukopisy partitúr a jednotlivých partov sú v súčasnosti stratené, bližšie informácie o úpravách týchto skladieb uvádzame v zozname tlačí (úpravy – komorná tvorba), por. Ref. 28.

⁷⁸ TAUBEROVÁ, Ref. 12, s. 282. Skladba odznela na klavírnom koncerte dňa 8. februára 1880 pod názvom *Deutsches Ständchen* spolu s ďalšími skladbami *Menuetom* a *Sérénade cosaque* (Kosakisches Ständchen) v interpretácii skladateľky. Na klavírnom koncerte sa L. Giżycka-Zamoyska predstavila nielen ako sólová interpretka, ale aj ako spoluhráčka svojej pedagogičky klavírnej hry Sary Heinzeovej. Na koncerte debutovala aj 14-ročná Edith [de] Lüttichau (1866 – 1946), por. archivovanie programu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 197.

⁷⁹ HRABUSSAY, Ref. 7, s. 190. Por. rukopis skladby *Air Cosaque* (odpis F. Liszta, zoznam autograf – klavírna tvorba); por. Ref. 64.

⁸⁰ HOFMEISTER (jún 1880), Ref. 57, s. 172. Alexandra Tauberová určila pôvod zbierky skladieb na základe listu skladateľky adresovaného jej matke (Lipsko, dňa 29. apríla 1880), kde uvádza že vznikli v Brestovanoch začiatkom roku 1880; list sa nepodarilo identifikovať; TAUBEROVÁ, Ref. 12, s. 282-283. K tomu por. list hudobného vydavateľa C. F. Kahnta adresovaný skladateľke (Dražďany, dňa 4. marca 1880); archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 79. Dedikovanie uvádzame na základe titulného listu: A MONSIEUR L' ABBÉ LISZT; ako aj korešpondencie F. Liszta, ktorý píše: „La gracieuse artiste C^{se} Gیزیcka-Zamoyska a bien voulu me dédier 3 charmantes Sérénades. Elle-même me les a remises ici, la semaine passée, et reviendra probablement en Juin.“. Por. LIPSUS, Maria [La Mara] (ed.): Franz Liszt's Briefe. Zv. 7. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1902, s. 287.

⁸¹ HOFMEISTER (august 1883), Ref. 57, s. 190.

⁸² HOFMEISTER (august 1883), Ref. 57, s. 190.

⁸³ HOFMEISTER (júl 1884), Ref. 57, s. 188.

⁸⁴ HOFMEISTER (august 1885), Ref. 57, s. 207. Podľa Alexandry Tauberovej mazúrky vznikli v Brestovanoch v roku 1880, TAUBEROVÁ, Ref. 12, s. 282-283. Na dobovú reedíciu nôt poukazuje zoznam odporúčaných hudobnín viedenského vydavateľstva L. Doblingera [*Empfehlenswerte Musikalien aus dem Verlage von Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky). Claviermusik*] na obale nôt BRÜLL, Ignaz: Rhapsodie für Pianoforte mit Orchesterbegleitung. Op. 65.

- Rêve et Réveil. Deux Croquis. Op. 16.
– Leipzig : Kahnt [n. č. pl.]; vydanie nôt bolo uverejnené vo februári 1886; archivovanie: H-Blem, sign. 6479 (LH).⁸⁵
- Silhouette. Valse. Op. 19.
– Leipzig : Kahnt; skladba je dedikovaná grófkke Elisabeth Schouwloffovej (rode nej Bariatinska); vydanie nôt bolo uverejnené v júni 1887.⁸⁶
- Rococo-Gavotte. Op. 18.
– Berlin; Posen : Bote & Bock [b. č. pl.]; vydanie nôt bolo uverejnené vo februári 1888; archivovanie: A-Wnk, sign. II-59863; GB-Lbl, MC, sign. h.3281.h. (36).⁸⁷

Na základe údajov čerpaných zo sekundárnych prameňov (koncertných programov a korešpondencie) uvádza Alexandra Tauberová vo svojej štúdii ďalšie nereflexované skladby Ludmily Giżyckej-Zamoyskej. Bližšie informácie o uložení diel sa nám nepodarilo získať. Predpokladáme, že skladby, ktoré boli uvedené na koncertoch, boli pôvodne vydané tlačou.

- Menuet.
– skladba odznela spolu s dvoma Serenádami (op. 3) v klavírnej interpretácii autorky; na programe klavírneho koncertu je uvedený dátum 8. február 1880; archivovanie programu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 197.⁸⁸
- Impromptu polonaise.
– skladba pravdepodobne odznela na klavírnom recitáli Caroline de Serres v roku 1887 v Bratislave.⁸⁹

B.2 Piesňová tvorba

- Acht Lieder. [Op. 2.]⁹⁰
No. 1. Wiegenliedchen: „Schlaf“ ein, mein liebes Kindlein“ (A. H. Hoffmann).⁹¹
No. 2. Der Hannes (Volkslied): „Warum sieht mich so verstohlen“ (ľudový námet).⁹²

(=Compositionen von Ignaz Brüll.) [č. pl.: D. 1729]. Wien : Ludwig Doblinger, [1892], s. 28; ako aj slovník F. Pazdírka, por. Zamoyska-Gizycka Komtesse de. [Heslo.] In: PAZDÍREK, Franz (ed.): *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Als Nachschlagewerk und Studienquelle der Welt-Musikliteratur*. Zv. 1. Wien : Pazdírek & Co., s. 8.

⁸⁵ HOFMEISTER (február 1880), Ref. 57, s. 42.

⁸⁶ HOFMEISTER (jún 1887), Ref. 57, s. 276. Vydanie diela bolo pôvodne ohlasované v periodiku *Neue berliner Musikzeitung*, por. BOCK, Ref. 56, s. 245.

⁸⁷ HOFMEISTER (február 1888), Ref. 57, s. 53.

⁸⁸ Por. Ref. 64, 78, 79. Na koncerte vystúpila autorka spolu s E. Lüttichen a učiteľkou klavírnej hry S. Heinzeovou, por. Prílohu č. 3.

⁸⁹ TAUBEROVÁ, Ref. 12, s. 283. Alexandra Tauberová uvádza dané skutočnosti na základe listu Caroline de Serres adresovaného Johannovi Batkovi (1845 – 1917).

⁹⁰ Číslo opusu zbierky piesní sme určili na základe katalógu E. Challiera, por. CHALLIER, Ref. 56, s. 39; ako aj encyklopedického hesla, por. PAZDÍREK, Ref. 6, s. 260 [2 Acht Lieder].

⁹¹ CHALLIER, Ref. 56, s. 723, 971.

⁹² CHALLIER, Ref. 56, s. 339, 917.

- No. 3. Morgens: „Mein Herz ist fröhlich“ (D. H. [= C. Zellerová]).⁹³
- No. 4. Stille: „Wie liebe ich die stillen Seelen“ (H. Dilia).⁹⁴
- No. 5. Die Blumen: „Blumen, freundliche Kinderchen ihr“ (L. Kellner).⁹⁵
- No. 6. Mein Wunsch: „Ich wollt' ich wär' die Eiche dort“ (K. G. R. Herlossohn).⁹⁶
- No. 7. Vögleins Freude: „In blauer Luft, über Berg“ (J. L. F. von Deinhardstein).⁹⁶
- No. 8. Die Alpenrose: „Hoch auf dem Berg im braunen Moose“ (K. L. F. Löwe).⁹⁷
- Leipzig : Kahnt [č. pl.: C. F. Kahnt 2284]; piesne pre mezzosoprán s klavírnym sprievodom; skladba je dedikovaná A. Schulzenovej von Asten; vydanie zbierky bolo uverejnené v januári 1880; tlač sa nachádza v konvolúte Cahier N°. II. Ludmilla Zamoyska Bresztován [1]881, archivovanie: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1272 (kartón 55); H-Blem, sign. Z 6480:1 (LH), Z 6480:2, Z 2377 (LH).⁹⁸
 - Der Sänger: „Ein Sänger wohnt im dunklen Thal“. Op. 6.
 - Leipzig : Kahnt [n. č. pl.]; pieseň pre alt s klavírnym sprievodom; vydanie nôt bolo uverejnené v apríli 1881; archivovanie: H-Blem, sign. Z 6474 (LH); PL-G-Dam, sign. Ak.Muz 78(0.068).⁹⁹
 - Marie: Wenn du im Garten träumend stehst. Romance. Op. 7.
 - Leipzig : Kahnt [č. pl.: C. F. Kahnt 2469]; pieseň pre soprán s klavírnym sprievodom; skladba je dedikovaná Marthe de Lüttichau; vydanie nôt bolo uverejnené v apríli 1881; archivovanie: A-Wgm, sign. VI 40455; H-Blem, sign. Z 6475 (LH).¹⁰⁰
-
- ⁹³ CHALLIER, Ref. 56, s. 601. Skladateľka uvádza ako autora básne iniciály D. H., podľa komparácie textu prisudzujeme autorstvo básne Cäcilie Zellerovej, por. [ZELLER, Cäcilie]: *Aus den Papieren einer Verborgenen*. Zv. 2. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1848, s. 55. Odpis piesní *Morgens* a *Stille* (op. 2, č. 3-4) sa nachádza v konvolúte skladieb Ludmily Zamoyskej pod názvom: Nr. 23. *Morgens Stile- 2 Lieder mit Klavierbegleitung von Gräfin Gizycka-Zamoyska*. In: L[udmilla]. Z[amoyska]. Cahier N°. II. Ludmilla Zamoyska Bresztován [1]881. Nachádzajú sa tu aj ďalšie odpisy piesní L. Gizyckej-Zamoyskej. Rukopis sme identifikovali ako ruku skladateľkinej netere Ludmily Zamoyskej. Por. archivovanie konvolúty: SK-BRa, ArZB, sign. C. 1272 (kartón 55).
- ⁹⁴ CHALLIER, Ref. 56, s. 804, 974. Por. Ref. 93. Elisabeth Rockeová uviedla pieseň *Stille* (op. 2, č. 4) spolu s piesňou *Der Sänger* (op. 6) na verejnom koncerte, ktorý usporiadal profesor viedenského konzervatória Josef Gänsbacher so svojimi žiakmi, dňa 6. apríla 1881 v malej sále Spolku priateľov hudby (Wien, Kleine Musikvereins-Saal), archivovanie programu uvádzame v Ref. 42.
- ⁹⁵ CHALLIER, Ref. 56, s. 123, 124.
- ⁹⁶ CHALLIER, Ref. 56, s. 436, 886.
- ⁹⁷ CHALLIER, Ref. 56, s. 39.
- ⁹⁸ HOFMEISTER (január 1880), Ref. 57, s. 41. V zbierke ZdoLZ SK-BRnm sa nachádza odpis tlače, ktorý zhotovil Zdenko Nováček približne v 70. rokoch 20. storočia, por. archivovanie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 190.
- ⁹⁹ CHALLIER, Ref. 56, s. 709; HOFMEISTER (apríl 1881), Ref. 57, s. 98. Skladbu interpretovala Caroline von Gomperz-Bettelheimová (alt) na koncerte vo Viedni (Augarten) v januári 1881. Na koncerte zazneli okrem piesne diela Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta, Fryderyka Chopina, F. Liszta a Karla Goldmarka (1830 – 1915) v interpretácii F. Liszta (klavír), Marcely Czartoryskej (klavír), Josepha Hellmesbergera (husle) a Josepha Sulzera (violončelo); por. archivovanie koncertného programu: uvádzame v Ref. 76. Pieseň uviedla aj Elisabeth Rockeová na verejnom koncerte viedenského konzervatória, archivovanie koncertného programu uvádzame v Ref. 42; por. Ref. 94.
- ¹⁰⁰ CHALLIER, Ref. 56, s. 560, 944; HOFMEISTER (apríl 1881), Ref. 57, s. 98.

- „Si tu voyais“ / „Sah'st du am Weg“. Romance. Op. 8.
 - Leipzig : Kahnt [n. č. pl.]; pieseň pre soprán s klavírnym sprievodom; pieseň na text básne Sullyho Prudhomma; vydanie nôt bolo uverejnené v auguste 1883.¹⁰¹
- Von einer Maid. Treulieb. Op. 9.
 - Leipzig : Kahnt [n. č. pl.]; pieseň pre soprán s klavírnym sprievodom; pieseň na text básne Franza Rudolpha Hermanna; vydanie nôt bolo uverejnené v auguste 1883.¹⁰²
- Conseil. Op. 13.
 - Patis : Durand Schönewerk & Cie. [č. pl.: D.S.L.Cie 3419]; pieseň pre soprán s klavírnym sprievodom; text: Alfred de Musset; skladba je dedikovaná Désirée Artôt de Padilla; predpokladaný rok vydania 1884; archivovanie: A-Wgm, sign. VI 37145; H-Blem, sign. Z 6478 (LH); PL-GDam, sign. Ak.Muz 78(0.068).
- Petite Romance: Si tu savais comme l'on pleure / Ahntest du nur wie oft ich weine. Op. 17.
 - Leipzig : Kahnt [č. pl.: C. F. Kahnt 2781]; pieseň pre soprán s klavírnym sprievodom; vydanie nôt bolo uverejnené vo februári 1885; archivovanie: A-Wgm, sign. VI 37 146.¹⁰³
- Dumka: „Wo der Jatron krumm sich windet“. Op. 15.
 - Leipzig : Kahnt; pieseň pre tenor s klavírnym sprievodom; vydanie nôt bolo ohlasované v auguste 1885.¹⁰⁴
- Leb' wohl, auf Wiederseh'n: „Leb' wohl, leb' wohl, kurz ist das Wort“. Op. 21.
 - Leipzig : Kahnt [n. č. pl.]; pieseň pre soprán s klavírnym sprievodom; text: A. Godinová; skladba je dedikovaná Pauline Lucca; vydanie nôt bolo ohlasované v júni 1887.¹⁰⁵
- Zwei Lieder. Bez opusového čísla.
 - No. 1. „Seeliges Traumbild, wo ist dein Weilen?“ (D. Bolintinian)
 - No. 2. Tanzliedchen: „Elselein! ach! wie gern wär' ich bei dir“ (ľudový námet).
 - Wien : A. I. Gutmann [č. pl.: A. J. G. 649]; pieseň pre tenor s klavírnym sprievodom; zbierka je dedikovaná A. Haizingerovi; vydanie nôt bolo ohlasované v auguste 1887; archivovanie: A-Wn, sign. MS 4537-4⁰. 16,9 Mus.¹⁰⁶

B.3 Komorná tvorba – úpravy

- Aus der Heimath: Dumka.

¹⁰¹ CHALLIER, Ref. 56, s. 713, 771; HOFMEISTER (august 1883), Ref. 57, s. 201.

¹⁰² CHALLIER, Ref. 56, s. 894; HOFMEISTER (august 1883), Ref. 57, s. 201.

¹⁰³ CHALLIER, Ref. 56, s. 33, 674, 771; HOFMEISTER (február 1885), Ref. 57, s. 47.

¹⁰⁴ CHALLIER, Ref. 56, s. 185; HOFMEISTER (august 1885), Ref. 57, s. 223.

¹⁰⁵ HOFMEISTER (jún 1887), Ref. 57, s. 286. Oznam o vydaní nôt bol pôvodne uverejnený v periodiku *Neue berliner Musikzeitung*; BOCK, Ref. 56, s. 64, 164.

¹⁰⁶ HOFMEISTER (august 1887), Ref. 57, s. 361. V A-Wn sa nachádza odpis tlače, ktorý zhotovil G. Gurretzky-Körnitz v roku 1964, por. archivovanie: A-Wn, sign. Mus.Hs.31808. Mus. V niektorých muzikologických prácach je chybné uvádzané číslo opusu zbierky ako Op. 1; CHECHLIŇSKA, Ref. 56, s. 247.

- dielo predstavuje úpravu rovnomennej klavírnej skladby (Op. 1, č. 1) pre sláčikové trio; v súčasnosti poznáme len novodobú reedíciu sláčikového tria, por. GIZYCKA-ZAMOYSKA, Zofia[!]: *From the Motherland. Dumka for string trio*. Louisville : Editions Ars Femina, 1993 [kópia]; archivovanie: CH-Zz, sign. Mus BG 14938; GB-Ob, sign. Mus. 174 d.8 (6).¹⁰⁷
- Pusztá-Wehmut.
 - dielo tvorí úpravu F. Liszta (S 379b) rovnomennej skladby pre klavír a husle (prípadne aj s violončelom); por. LISZT, Franz: Pusztá-Wehmut. A Pusztá Keserve. Budapest : Táboroszy & Parsch, 1885. V súčasnej dobe je uloženie tlače neznáme.¹⁰⁸

Podľa pramenného bádania Sylvie Urdovej zbierky koncertných programov, ktoré sú uložené v ZdoLZ SK-BRnm, sa nám podarilo preukázať ďalšie komorné diela skladateľky.

- Aus der Heimath. Polnische Weisen: Liedchen.
 - dielo predstavuje úpravu rovnomennej klavírnej skladby (Op. 1, č. 7); na koncerte ju interpretovala vojenská kapela Hudobný zbor prvého kráľovského saského delostreleckého pluku, č. 100 [*Musikchor des Kgl. Sächs. 1. (Leib-) Grenadier-Regiments Nr. 100*] v Drážďanoch v komornej alebo orchestrálnej úprave; koncert sa uskutočnil pravdepodobne koncom roku 1878; archivovanie koncertného programu: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 210.¹⁰⁹

Záverečné zhrnutie

Kompozičná tvorba Ludmily Gižyckej-Zamoyskej poukazuje na kvalitatívnu úroveň pestovania hudby v šľachtických rodinách na území Slovenska v druhej polovici 19. storočia. Skladby približujú nielen úroveň interpretačného umenia skladateľky, ale aj súdobé trendy hudobnej kultúry a dobový repertoár aristokratických salónov. Väčšina skladieb vystihuje z pohľadu druhov a foriem hudobného umenia preferovanie používania charakteristických miniatúr. Do popredia tvorby vystupujú piesne s klavírnym sprievodom a kompozície pre sólový klavír, pričom v menšej miere sú zastúpené aj komorné a zborové skladby. Pri hodnotení prínosu v rámci formovania dobového repertoáru a hudobnej reči druhej polovice 19. storočia tvorbu autorky síce nemôžeme zaradiť k formotvorným, ale je dôležitým dokladom o jej všestrannom nadaní a talente. Ludmilla Gižycka-Zamoyska komponovala svoje diela príležitostne, pričom konečná podoba skladieb bola výsledkom konzultácií s viacerými osobnosťami hudobného života (S. Heinzovou, J. v. Herbeckom, F. Lisztom, C. Schumannovou, a inými).

Pramenné bádanie a rešerš v zbierkových fondoch európskych archívov a knižniciach preukázali existenciu 38 diel (64 skladieb) z pôvodne skomponovaného množstva približne 44 diel (74 skladieb). Výskyt kompozičnej tvorby v archívoch a knižniciach

¹⁰⁷ Bližšie informácie uvádzame v Ref. 62, 74, 77.

¹⁰⁸ ARNOLD, Ref. 11, s. 217, 226. Bližšie informácie uvádzame v Ref. 63.

¹⁰⁹ Bližšie informácie uvádzame v Ref. 76, 77.

domácich a zahraničných inštitúcií poukazuje nielen na lokálne rozšírenie jej diela, ale aj v rámci širšieho európskeho priestoru (Maďarsko, Nemecko, Poľsko, Rakúsko, Slovensko, Švajčiarsko, Veľká Británia). Na základe výskumu recepcie tvorby skladateľky predpokladáme, že jej diela sa uvádzali nielen v prostredí aristokratických salónov, ale i na verejných koncertoch. Kompozičný odkaz Ludmily Gižyckej-Zamoyskej možno považovať za prínosný aj z aspektu formovania a recepcie dobového repertoáru aristokratických salónov.

Príspevok je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0278/12 riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Skratky

b. r. v. – bez roku vydania
 b. u. v. – bez uvedenia vydavateľa
 č. pl. – číslo platne
 n. č. pl. – nezistené číslo platne
 op. – opus
 rod. – rodená
 s. – strana

A-Wgm – Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Viedeň
 A-Whh – Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Viedeň
 A-Whk – Hofburgkapelle (In: A-Wn), Viedeň
 A-Wn – Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Viedeň
 A-Wnk – Universitätsbibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst, Viedeň
 D-Budka – Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv, Berlín
 D-Wil – Hessische Landesbibliothek, Wiesbaden
 GB-Lbl – The British Library, Music Collections, Londýn
 GB-Ob – Bodleian Library, Oxford
 H-Blem – Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, Liszt kottatára, Budapešť
 H-Bmnm – Magyar Nemzeti Múzeum, Budapešť
 CH-Zz – Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung, Zürich
 PL-GDam – Biblioteka Główna Akademii Muzycznej, Gdańsk
 SK-BRa – MV SR Štátny archív v Bratislave (ŠABA), Bratislava
 SK-BRn – Archív hlavného mesta SR Bratislavy, Bratislava
 SK-BRnm – SNM Hudobné múzeum, Bratislava
 SK-TRm – Západoslovenské múzeum, Trnava

ArZB – Archív rodiny Zamoyski z Brestovian, 1572 – 1928; SK-BRa
 Ba-ZhFFUK – MUS VIII Bratislava, zbierka hudobnín z Filozofickej fakulty Univerzity Komenského; SK-BRnm
 NJJ – Nachlass Joseph Joachim; RB; D-Budka
 OfjNB – Osobný fond Ján Nepomuk Batka, 1820 – 1919; SK-BRn
 ZdoLZ – MUS XXVIII Zbierka dokumentov k osobnosti Ludmily Zamoyskej; SK-BRnm

PRÍLOHY

Príloha 1: Kompozičné cvičenie L. Giżycka-Zamoyska s opravou „Dr. J“ (15. mája 1875): *Cantus infirmus (neuphrygisch)*; uloženie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. MUS XXVIII 188.

Cantus infirmus. (neuphrygisch)

I

S. u. A.

Bass.

Ich und Gott sind eins, wie groß und wunderbar

Zünden - Octaven!

sind unser heiliges Leben, das ist unser Leben

bedenklich!

Keine gute Harmonie

selbst hier, auf dieser Welt, niemanden selbst

Octaven!

kein auf dieser Welt zu finden, niemanden selbst hier!

Octaven!

nicht gut

sostenuto

ling

15. mája 1875

Príloha 3: Koncertný program; uloženie: SK-BRnm, ZdoLZ, sign. Mus XXVIII 197.

II.

PROGRAMM

Sonntag, den 8. Februar 1880.

gut sehr gut. sehr gut. gut. dies courage mit auf sehr sehr zuerst voll. sehr sehr sehr.	+	1. Sechs Etuden für zwei Pianoforte Cramer-Henselt 2. a) Sarabande und Gavotte } . . J. S. Bach. b) Arie und Prémambule } (a. d. auserles. Stücken v. Sara Heinze.) 3. Türkischer Marsch für zwei Pianof. Beethoven. (a. d. „Ruinen von Athen.“) 4. a) Lied ohne Worte Mendelssohn b) Nocturne h. dur Chopin. c) Auf Flügeln des Gesanges Liszt. 5. a) Menuett b) Deutsches Ständchen } . . Ludm. Gizeyka. c) Kosakisches Ständchen } 6. a) Arie aus „Wilhelm Tell“ Rossini. b) Serenade Gounod. 7. Larghetto und Finale 2. Piano. Chopin. (a. d. F-moll-Concert.) 8. Faustwalzer Liszt.	sehr H. in if. sehr Heinze sehr Heinze Edith Luthichan Edith (18) sehr if. Luthi Chau - sehr. gleich sehr Heinze in if sehr Heinze
---	----------	--	---

+ sehr Heinze Cramer, in Henselt
in sehr Henselt 1, 2, 5, 8, 9, 10.

PASTORÁCIA RÓMOV A JEJ VPLYV NA PIESŇOVÝ REPERTOÁR

JANA BELIŠOVÁ

*Mgr. Jana Belišová, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;
e-mail: jana.belisova@savba.sk*

ABSTRAKT

The spiritual and religious life of the Roma is, for the majority, little known. In the past the Roma ordinarily tended to affiliate to whatever church denomination was dominant in their surroundings. The situation in the religious field has been changing since 1990 and various church societies have begun to conduct missionary activity among the Roma. Missionary activity has an influence also on the song repertoire, where religious song has found a place. Many of these songs are composed by Roma themselves, with a part taken from the repertoire of church hymns or from the repertoire of so-called praises and adapting either the music or the lyrics of the work. They call these songs *praises* or *gospels*. They understand them as prayer, a celebration of God. The singing is accompanied by a strong emotional expression, with gestures of the hands and movements of the body. The songs are sung at common church ceremonies, at home prayers within the family, and at festivals of religious song, but they also penetrate the repertoire of everyday life.

Úvod

Duchovný a náboženský svet Rómov je pre majoritu neznámy, podobne ako iné oblasti ich života. O náboženskom cítení Rómov panujú tri zovšeobecnené názory. Jeden predpokladá, že Rómovia nemajú žiadne náboženské cítenie, ďalší u nich hľadá pozostatky prírodných náboženstiev a tretí sa prikláňa k tvrdeniu, že takmer všetci Rómovia na Slovensku sú katolíci. V minulosti sa väčšina usadených Rómov vyznačovala v duchovnej oblasti zmesou prebratých kresťanských názorov a zvykov a pozostatkom ich vlastnej prirodzenej viery.¹

¹ DAVIDOVÁ, Eva: Lidové náboženství Třebišovských Cikánů-Romů koncem padesátých let 20. století, před rozpadem jejich tradiční komunity. In: *Slovenský národopis*, roč. 36, 1998, č. 1, s. 93-104.

Slovenskí Rómovia nazývajú Boha slovom Devla. Rómske označenie boha *De(ve)l*, *Devla*, ktoré sa často vyskytuje aj vo svojej stiahnutej podobe *Del*, patrí do najstaršej vrstvy slovnej zásoby rómskeho jazyka. Svoj pôvod má v staroindickom *déva*, *dévatá* a je príbuzný s názvami bohov u ostatných indoeurópskych národov. U Rimanov to bolo slovo *deus*, jeho grécky ekvivalent je *theos* a u starých Germánov *teiwa*. Staroanglická podoba je *tív*, starí Prusovia ho nazývali *deivs* a ich potomkovia, dnešné baltické národy *diévas* (Litovci) a *dievs* (Lotyš).²

Devla je v tradičnom ponímaní Rómov prísny a vzdialený. Pozná ich myšlienky a skutky, všetko vidí, zlé potrestá a Rómovia sa ho preto boja. Takého Boha poznávame aj cez ich ľudové piesne. V starej žalostnej piesni nahranej v Žehni-Hurke aj v Bystranoch sa spieva o trestajúcom Bohu:

Joj, marel, o Del marel,	[Joj, trestá Boh, trestá,
kas kamel, te marel.	koho chce, trestá.
Joj, man o Del marda,	Aj mňa Boh potrestal,
na džanav vaš soske.	neviem prečo.]

Žehňa-Hurka (okr. Prešov). Spev Ilona Mačová. Nahrála Jana Belišová, 1988.

Bystrany (okr. Spišská Nová Ves). Spev Pavlína Kandráčová. Nahrála Jana Belišová, 2001.

V piesni z Humenného-Podskalky sa spomína Boh, ktorý odopiera spevákov byť s deťmi a ženou:

Na diňan man o gulo Del	[Nedal mi sladký Boh
de mire čhavorencu.	byť s mojimi deťmi.
Na kamel man miri romňi,	Neľúbi ma moja žena
aňi mire čhaven.	ani moje deti.]

Humenné-Podskalka. Spev Róbert Ferko. Nahrála Jana Belišová, 2000.

Rómovia sa v minulosti obvykle prikláňali k tej cirkevnej denominácii, ktorá prevládala v ich najbližšom okolí. Na Slovensku prevážovala rímskokatolícka cirkev, ale príslušnosť Rómov k nej sa prejavovala často iba účasťou na najvýznamnejších sviatosťoch – krste, pohrebe, prípadne na svadbe. Inak boli vo vzťahu k cirkvi pasívni a Boha vnímali skôr ako akéhosi strážcu poriadku. Rómovia-katolíci majú veľkú úctu k Panně Márii. Jej obrázky a oltáriky nájdeme v mnohých domovoch. Zároveň k nej majú bezprostrednejší a nežnejší vzťah než k veľkému a prísnemu Devlovi. Jej podobizeň je umiestnená na rodinných oltárikoch a na stenách spolu s fotografiami príbuzných. Mária pomáha, netresce. Aj v piesni, s ktorou chodili Rómovia koledovať Nerómom v období Vianoc, je zobrazená veľmi poeticky:

Ket Panna Marija po švece chodzila
svojego Sinačka za ručku vodzila.

² KOSTIČ, Svetislav: Jak je starý Bůh Romů. In: *Romano džaniben*, roč. 2, 1995, č. 4, s. 39-41.

Vodzila vodzila do jedného lesa,
tam še mu sklaňalo drevo i koreňe.

Drevo i koreňe i božske stvorene,
žolta pšeničečka, za tebu še rodzi.

Žehra-Dreveník (okr. Spišská Nová Ves). Spev Vojtech Pokuta (nar. 1956). Nahrála Jana Belišová, 2003.

Mariánska téma sa objavuje aj v súčasnej piesňovej tvorbe Rómov. Autorkou nasledujúcej piesne je Magdaléna Miková z Bardejova-Poštárky, ktorá asi dvadsať rokov aktívne pomáha Saleziánom a vedie hudobnú a spevácku skupinu v kostole.

Marija, tu sal miri daj	[Mária, ty si naša matka,
predal tute me giľavav.	pre teba spievam.
E Marija, tu sal miri daj,	Mária, ty si naša matka,
predal tute me bašavav.	pre teba hrám.

Ave Marija, ave Marija...	Ave Marija, ave Marija...]
---------------------------	----------------------------

Bardejov-Poštárka. Spev a gitara Magdaléna Miková (nar. 1985). Nahrála Jana Belišová, 2012.

Hoci Rómovia prejavujú všeobecne úctu k Bohu i k duchovným – kňazom i rehoľným sestrám či bratom, katolícka cirkev túto skutočnosť využívala minimálne. Mnoho Rómov má negatívnu skúsenosť, keď chceli navštevovať obecný kostol. Nerómski veriaci boli proti tomu, hnevali sa, vyhánali Rómov, až kým neprestali chodiť do kostola: „... nezaujímam niektorých kňazov a pohrdanie niektorých farníkov. To sú tie hlavné faktory, prečo vlastne sa nechajú Rómovia vyobcovať z cirkvi“³. O svojej osobnej skúsenosti porozprávala aj Etela Turtáková (nar. 1984), ktorá dnes navštevuje zbor Devleskero kher (Boží dom) v Košiciach:

„Ja som chodila do katolíckeho kostola, vyrastali sme kresťansky, s tým, že babka nás vychovala v tom, že je Boh a že Boh je dobrý, že nás stvoril a tak. A modlila som sa. Ale potom sa raz stalo také, že som si povedala, že už nebudem chodiť do kostola. Lebo prišli tam rómske deti, ktoré robili cirkus, hej? No a potom začali také staršie panie nadávať na tie deti, ale aj tak trochu vulgárne, tak som si povedala, že to proste neni možné. Je samozrejmé, že človek sa nazlostí. Ale naozaj len do istej miery všetko, hej? No tak som potom mala zatvrdnuté srdce, že proste nebudem chodiť do kostola.“⁴

Podobnú skúsenosť mali napríklad v Jarovniciach či v Bardejove na Poštárke, v štvrti s prevahou rómskych obyvateľov. O to zaujímavejší je fakt, že po vybudovaní „rómskych“ kostolov v týchto rómskych lokalitách ich po určitom čase začali navštevovať aj Nerómovia. Kostol na Poštárke stojí na začiatku osady, ale v Jarovniciach je

³ *Džavas ke tu mende – Ideme k vám. Rómovia vranovského regiónu*. Ed. Eugen Tatár, Miroslav Pollák, Katarína Bugatová. Vranov nad Topľou, 2002, s. 17.

⁴ Rozhovor som nahrála na výskume uskutočnenom roku 2012 v Košiciach v zbore Devleskero kher.

uprostred osady, takže návštevníci omše nemajú inú voľbu, ako prejsť takmer cez polovicu rómskej osady, čo bolo pre mnohých dovtedy tabu.

Pastorácia, misijná činnosť cirkví

Situácia v oblasti náboženstva a vzťah Rómov k Bohu a k cirkvi sa od roku 1990 vďaka uvoľnenej náboženskej slobode začal výrazne meniť tým, že rôzne cirkevné spoločenstvá začali vykonávať aktívnu misijnú činnosť medzi Rómami. Jednou z príčin môže byť prinavrátená náboženská sloboda, ale ďalšou možnou príčinou je očakávanie, že Rómovia sa vďaka viere v Boha viac integrujú do spoločnosti a že sa potlačia negatívne javy v rómskych osadách. Rómska pastorácia je odvtedy čoraz intenzívnejšia, pripájajú sa ďalšie cirkevné denominácie a čoraz viac Rómov sa stáva aktívnymi, praktizujúcimi kresťanmi. Už pri mojich výskumoch roku 1995 som zaznamenala zvýšenú aktivitu gréckokatolíckej cirkvi medzi Rómami v obciach Prešovského okresu – v Žehni, Ab-ranovciach, Varhaňovciach.

S týmto oživením prišla aj vlna rómskych kresťanských piesní, ktoré sa rýchlo ší- rili z lokality do lokality, hudobného vystupovania rómskych hudobných a tanečných zoskupení v kostoloch a mini-festivalov duchovnej piesne. Nie vždy boli tieto aktivity ocenené oficiálnou cirkvou či miestnymi veriacimi. Za spomínaným pastoračným úsi- lím stál mladý kňaz Martin Mekel, ktorý má dnes za sebou obrovské množstvo práce v tejto oblasti a v súčasnosti aktívne pastoračne pôsobí medzi Rómami v obci Čičava. Keďže má veľmi dobrý vzťah k hudbe, jeho misie sú vždy spojené s veľkým priestorom pre piesne a hudbu. Detailnejšie o ňom budem písať neskôr.

Pri výskumoch v rokoch 2000 – 2001 som pozorovala, že Rómovia boli väčšinou pasívnymi katolíkmi. Iba v okolí Sniny som stretla medzi Rómami pomerne veľa čle- nov Náboženskej spoločnosti Jehovových svedkov. Podobné pozorovanie mala v tých- to rokoch aj Zuzana Palubová pri skúmaní ľudového náboženstva v okolí Levoče:

„V súčasnej dobe niektorí jednotlivci podliehajú vplyvu nových náboženstiev (done- dávna označovaných za sekty, napríklad Jehovových svedkov), ale sú to výnimky. Nové myšlienky Rómovia neradi prijímajú, nedôverujú tomu, čo stojí mimo tradície a veľký dôraz kladú na vieru svojich predkov.“⁵

Súčasná situácia medzi Rómami, hlavne na východnom Slovensku, však už nezod- povedá tomuto pozorovaniu. Celé rodiny, niekedy takmer celé osady konvertujú na vieru prevažne evanjelikálnych cirkví,⁶ pravidelne navštevujú bohoslužby aj ďalšie ná- boženské stretnutia počas týždňa. Najviditeľnejšie výsledky dosahuje kresťanská misia Maranata na čele s rómskym pastorom Emilom Adamom v okolí Spišskej Novej Vsi a v súčasnosti výrazne narastá význam a pôsobenie Apoštolskej cirkvi.

⁵ PALUBOVÁ, Zuzana: Ľudové náboženstvo Rómov z Levoče a okolia na prelome 20. a 21. storo- čia. In: *Etnologické rozpravy*, roč. 8, 2001, č. 2, s. 80-94.

⁶ V slovenskom kontexte sa „evanjelikálne hnutie“ odlišuje od „Evanjelickej cirkvi ausburgské- ho vyznania“, ktorá je predstaviteľkou luteránskej reformácie. K evanjelikálnej tradícii sa hlásia najmä cirkvi vychádzajúce z tradície metodizmu, baptizmu a pietizmu (ale aj iné). Niekedy sa evanjelikálne cirkvi označujú aj pojmom slobodné prebudenecké cirkvi.

Po prvýkrát bolo pôsobenie cirkví a náboženských hnutí medzi Rómami komplexne zmapované v projekte „Sociálna inklúzia Rómov náboženskou cestou“ (SIRONA 2010), ktorý realizoval Ústav etnológie. Na Slovensku v súčasnosti aktívne pôsobí 14 registrovaných cirkví a 6 neregistrovaných náboženských subjektov v približne 130 lokalitách.⁷ Rómske misie ovplyvnili život približne 10 000 Rómov, pričom do tohto počtu nie sú započítaní formálni, tzv. matrikoví kresťania, prevažne z veľkých cirkví, rímskokatolíckej, gréckokatolíckej a pravoslávnej, ktorých viera zodpovedá už spomínaným poznatkom. Z hľadiska dosahu pastoraácie na Rómov má najväčší význam päť náboženských spoločností: Rímskokatolícka cirkev, Náboženská spoločnosť Jehovovi svedkovia, Gréckokatolícka cirkev, Kresťanská misia Maranata a Apoštolská cirkev.⁸

Na rozdiel od minulosti (približne pred rokom 1990), keď sa väčšina Rómov hlásila oficiálne k rímskokatolíckej alebo gréckokatolíckej cirkvi, avšak v praxi využívali cirkevnú inštitúciu hlavne na slávnostné doplnenie či potvrdenie svojich vlastných rodinných obradov (krst, pohreb, občas aj svadba), súčasné náboženské oživenie medzi Rómami inklinuje k letnično-charizmatickým cirkvám a k letničným prejavom aj v prípade, že ostávajú vo veľkých tradičných cirkvách.⁹

Dôvodov, prečo je Rómom také blízke letničné hnutie, môže byť niekoľko. Oproti prísnej liturgickosti tradičných cirkví priebeh letničných bohoslužieb je veľmi spontánny. Pastor aj veriaci sa nechávajú inšpirovať momentálnymi pocitmi a túžbou niečo povedať, zaspievať, hýbať sa, vzdychnúť si a pod. So spontánnym priebehom bohoslužieb úzko súvisí veľká emocionálna, ktorá je opäť v ostrom kontraste s chladnou atmosférou tradičných omší a bohoslužieb. V takejto atmosfére je samozrejme veľký priestor na vyjadrenie emócií práve prostredníctvom hudby a tanca. Rómske letničné bohoslužby sú niekedy celé podfarbené hudbou a spevom. Keďže hudba je taká významná, vytvárajú sa možnosti pre aktívnych ľudí, autorov a interpretov, ktorí skladajú nové piesne, vymýšľajú aranžmány, nacvičujú spolu a to v nich posilňuje pocit spolupatričnosti k duchovnému spoločenstvu. Rómom pravdepodobne viac vyhovuje aj neformálne prostredie, v ktorom obvykle prebiehajú letničné bohoslužby. Nie je to krásny historický, pritom chladný a odcudzený kostol, ale civilná budova či obyčajný dom, kde sa nemusia správať obradne.

Veľký význam majú osobnosti pastоров, kňazov či kazateľov. Misijná práca medzi Rómami nie je niečo, čo sa dá mechanicky naučiť a už vôbec sa nedá účinne robiť len na základe pridelenia do rómskej lokality. Skúsenosti ukazujú, že misijné rómske centrá vznikajú tam, kde sú pastori pre prácu s Rómami vnútorne motivovaní a pre-

⁷ PODOLÍNSKA, Tatiana – HRUSTIČ, Tomáš (eds.): *Boh medzi bariérami. Sociálna inklúzia Rómov náboženskou cestou*. Bratislava : Fond sociálneho rozvoja; Ústav etnológie SAV, 2010, s. 27-28.

⁸ PODOLÍNSKA – HRUSTIČ, Ref. 7, s. 45-46.

⁹ Letničné hnutie odvodzuje svoj názov od židovského sviatku Letnice, keď bol na prvých kresťanov zoslaný Duch svätý a začali hovoriť neznámymi, mystickými jazykmi. Táto schopnosť sa v náboženstve označuje pojmom „glosolalia“. Podstatnými znakmi letničných cirkví je práve glosolalia a ďalšie dary Ducha svätého, napríklad zázračné uzdravovanie a pod. Počiatky letničného hnutia nájdeme v 19. storočí v protestantských cirkvách. Pre letničné bohoslužby boli v tom čase typické dynamické kázne založené na doslovnom výklade Biblie, s prejavmi nadšenia, tieskania, kričania, padania, pochodovania a vyhánania démonov. Pozri bližšie: <http://sk.wikipedia.org/wiki/Letni%C4%8Dn%C3%A9_hnutie>

žívajú túto prácu ako svoje poslanie. Na začiatku môže ísť o umiestnenie cirkvou, ako v prípade saleziána Petra Bessenyeiho, ale časom sa v jeho prípade pridalo aj vnútorné presvedčenie. Vo svojej knihe píše:

„K Rómom neposielajme nikoho nasilu, lebo sa vytratí zmysel, účinnosť a misijná dynamika našej prítomnosti [...] Ja nemám žiadne mimoriadne dary, nikdy som netúžil pracovať s Rómami, ale keď prišla takáto ponuka, nepovedal som nie – to je všetko. Môj život by bol bez Rómov možno pokojnejší, ľahší, ale prázdnejší.“¹⁰

Vo viacerých spoločenstvách sme stretli rómskych pastorov. Napríklad Emil Adam, v súčasnosti pastor spoločenstva Maranata na Spiši, bol predtým pastorom v Rómskom kresťanskom spoločenstve Radost v Ostrave. Na Slovensko prišiel na základe vnútornej túžby pomôcť Rómom v chudobných osadách na východnom Slovensku. Ladislav Duna je kazateľom Apoštolskej cirkvi v Košiciach na sídlisku Luník IX a Marián Kaleja v Apoštolskej cirkvi v Sabinove. Letničné cirkvi vytvárajú priestor aj pre laikov, ktorí môžu kázať a rôzne sa angažovať v biblických či modlitebných skupinkách i bez teologického vzdelania. To je opäť ďalší prvok, ktorý vytvára silnejší pocit spolupatričnosti s duchovným spoločenstvom. V rómskej pastorácii na Slovensku pracuje aj niekoľko zahraničných misionárov, napríklad Pierre A. Jansen van Vuuren, misionár z Juhoafrickej republiky, ktorý pôsobí pod záštitou Cirkvi bratskej v Hlinnom. Mnoho Rómov cestovalo za prácou do Anglicka, Švajčiarska a iných krajín, kde spoznali letničné cirkvi a po návrate začali doma šíriť letničné kresťanské myšlienky a spôsoby.

Pri rozhovoroch s kňazmi, kazateľmi či pastormi, ktorí pracujú s rómskou komunitou, sme sa stretli s dvoma odlišnými názormi na to, či je dobré, aby bol rómsky duchovný Róm. Jednak máme rómskych duchovných na Slovensku veľmi málo, ale často s Rómami ani nechcú pracovať. Napríklad František Kačo sa stal rímskokatolíckym kňazom a jeho sestra Mária rehoľnou sestrou. Obidvaja mali možnosť pracovať s Rómami a zdieľajú rovnaký názor, že väčšiu úctu a ocenenie dostávajú nerómski duchovní.¹¹ Misionár Pierre A. Jansen si naopak myslí, že je veľmi dobré, ak je kazateľ Róm, a ak ním nie je, mal by sa čo najviac priblížiť rómskej mentalite, cíteniu a rozmyšľaniu podľa biblického verša, ktorý parafrázoval vo svojej ordinačnej práci: Židom Žid, Grékom Grék a Rómom Róm. Myslí si, že nerómski vodcovia môžu hrať dôležitú úlohu v procese založenia rómskych zborov, ale rómski vodcovia sú kľúčoví pre rozkvet týchto zborov. Na základe vlastných skúseností sa domnieva, že zbory, ktoré nie sú vedené Rómami, sa stávajú závislé od Nerómov, Rómom vtedy chýba pocit spoluvlastníctva a spoluzodpovednosti za zbor.¹²

Domnievam sa, že podkladom pre tieto odlišné názory môže byť aj rozdiel medzi charakterom bohoslužieb. Pri vysoko liturgickom a slávnostnom priebehu katolíckej omše v pozícii kňaza, ktorý má odstup od veriacich, je slávnostne oblečený, je lepšie prijímaný Neróm. V evanjelikálnych zbormi s letničnými prejavmi, s vysokou mierou neformálnosti

¹⁰ BEŠENYEI, Peter: *Rómske ticho. Poštársky „zázrak“ alebo dvadsať rokov medzi Rómami*. Bratislava : Don Bosco, 2009, s. 8.

¹¹ Rozhovory uskutočnené v rokoch 1988 a 1995.

¹² JANSEN VAN VUUREN, Pierre A.: *Židom Žid, Grékom Grék, Rómom Róm? Kontextualizácia, Cirkev a Rómovia na Slovensku*. [Ordinačná práca.] Bratislava : Cirkev bratská na Slovensku, 2011.

a spontánnosti, s možnosťou kázať aj laickým kazateľom je naopak rómsky pastor prijímaný veľmi dobre. V týchto zboroch je väčší priestor pre kazateľa, aby sa, v prípade, že to chce, stal súčasťou komunity. V prípade katolíckych kňazov ostáva vždy väčší odstup.

Letničné hnutie oslovuje Rómov aj v iných krajinách. Ak sú kresťanmi a stretnú sa s letničnými prejavmi, buď ľahko konvertujú k takejto cirkvi, alebo sa snažia letničné prvky vnášať do tradičných omší a bohoslužieb. Známa je cirkev Gypsy Evangelical Church vo Francúzsku. Anglický názov poukazuje na americký pôvod letničného hnutia. V Čechách a v Maďarsku aktívne pôsobi niekoľko cirkví. V Česku sa letničnému hnutiu medzi Rómami a rómskym kresťanským piesňam, nazývaným podobne ako na Slovensku *chvály*, venuje etnomuzikologička Zuzana Jurková, ktorá urobila sondu do repertoáru jednej rómskej letničnej hudobnej skupiny.¹³ V Maďarsku uskutočnila mnoho výskumov Barbara Rose Lange, ktorá prednáša na Univerzite v Houstone. Už roku 1992 ju zaujímal vplyv kresťanstva na Rómov v Maďarsku, neskôr tento záujem prerástol do záujmu o gospelovú hudbu, ktorá vzniká v prostredí veriacich Rómov.¹⁴ V roku 2005 vydala publikáciu o rómskej hudbe v maďarskej letničnej cirkvi spolu s notovou prílohou.¹⁵

Hudba a piesne ako súčasť cirkevných obradov

Misijná činnosť má vplyv na zmenu života Rómov, ale výrazne ovplyvňuje aj ich spevný repertoár – v spevnom repertoári Rómov sa udomácnila náboženská pieseň.¹⁶ Prvé takéto piesne som nahrala ešte roku 1995 v Žehni, v Abranovciach a vo Varhaňovciach v okrese Prešov. V rokoch 2000 – 2012 som nahrala pomerne veľké množstvo duchovných piesní v rámci viacerých projektov. Mnohé z týchto piesní si skladajú samotní Rómovia, časť prevezmú z repertoáru cirkevných piesní alebo z repertoáru tzv. chvál a upravujú ich buď po textovej, alebo po hudobnej stránke. Z letničného spoločenstva prevzali terminológiu, piesne nazývajú tiež *chvály*, stretla som sa aj s označením *gospely*. Tieto piesne chápu ako modlitbu, oslavu Boha. Ich spievanie je spojené s veľkým emocionálnym nasadením, s dvíhaním rúk a hojdavými pohybmi tela. Piesne sa spievajú na spoločných bohoslužbách, na domácich pobožnostiach v rodinách, ale prenikajú aj do repertoáru všedného dňa. Tí, čo spievajú chvály, sa nazývajú *chváličí*.

Pri jednotlivých zboroch vznikajú hudobné kapely. Nástrojovým zložením, ale aj štýlom hry pripomínajú súčasné tzv. rom-popové kapely. Tie za posledných dvadsať rokov prešli od obľúbenej akustickej gitary k elektronickým zostavám: klávesové nástroje, sólová a basová elektrická gitara a bicie nástroje. Táto zostava je pomerne často

¹³ JURKOVÁ, Zuzana: Rómske letniční hnutí v Čechách a na Moravě: letný dotek tématu. In: *Romano džaniben*, roč. 11, 2004, júl, s. 56-65. JURKOVÁ, Zuzana: Sonda do repertoáru jedné rómské letniční hudební skupiny. In: *Romano džaniben*, roč. 12, 2005, júl, s. 56-64.

¹⁴ LANGE, Barbara Rose: Globalization, Missionization, and Romani Gospel Music. In: *Rómská hudba na přelomu tisíciletí. Zborník z konferencie*. Ed. Zuzana Jurková. Praha : Studio Production Saga, 2003, s. 111-117.

¹⁵ LANGE, Barbara Rose: *Holy Brotherhood: Romani Music in a Hungarian Pentecostal Church*. New York : Oxford University Press, 2003.

¹⁶ Napr. MINÁČ, Jakub: Rómske nové duchovné piesne v obci Rankovce. In: Boh všetko vidí. Duchovný svet Rómov na Slovensku. Ed. Milan Kováč – Arne B. Mann. Bratislava : Chronos, 2003.

doplnená nejakým akustickým nástrojom – saxofónom alebo akordeónom. Keďže by týmto kapelám nemalo ísť o ich vlastnú slávu a popularitu, často si nedávajú žiadny názov, ale vystupujú alebo nahrávajú CD pod názvom „Chvály zo Žehry“, „Chvály zo Sabinova“, z Ostrovan a pod. Alebo ich názvy vyjadrujú určitý biblický odkaz, ako „Lačho lav“ (Dobré slovo) z Apoštolskej cirkvi Michaloviec, chlapčenská gospelová kapela „F6“ (skratka 6. kapitoly listu Efezanom z Biblie, kde sa píše o Božej výzbroji – pravde, spravodlivosti, ochote, radosti, viere) a „GPS“, ktorú založil gréckokatolícky kňaz Martin Mekel v Čičave, skupina „Lond“ (Sol) pri gréckokatolíckej cirkvi v obci Sol, „Chváliaci tím“ pri Cirkvi bratskej v Hlinnom, ktorý založil Pierre A. Jansen van Vuuren. Rómske chvály sú niekedy inšpiráciou aj pre nerómske chváliace skupiny, napríklad skupina „Tretí deň“ z Košíc má v repertoári veľa piesní od rómskej skupiny „F6“.

Hudba a piesne sú veľmi dôležitou súčasťou liturgie v rôznych denomináciách, pričom aj časovo sa im venuje významná časť náboženského stretnutia. Počas výskumov som sa zúčastnila viacerých bohoslužieb, ktoré boli v niečom podobné, v niečom odlišné. Napríklad, pri bohoslužbách Kresťanskej misie Maranata v kultúrnom dome v Spišskej Novej Vsi roku 2009 stál na pódiu rómsky pastor, niekoľko rečníkov a modlitebníkov s ním, za nimi stál spevokol oblečený jednotne v dlhých rúchach a s dlhými štólami v kontrastnej farbe. Celé bohoslužby boli veľmi bohato prestúpené spevmi, pri ktorých nespieval len zbor v popredí, ale celá sála sa nadšene pridávala k chválam. Sprevádzané boli klasickou elektronickou zostavou: klávesové nástroje, elektrické gitary a bicie.

Veľmi podobný priebeh malo mládežnícke stretnutie Apoštolskej cirkvi vo vlastnom novom kostole v Sabinove roku 2012 alebo nedeľná bohoslužba v zbore Devleskero kher v Košiciach roku 2012. Bohoslužbu v Devleskero kher viedol rómsky aj nerómsky kazateľ, a tak zreteľne vynikol rozdiel medzi tým, ako osoba pastora a jeho etnicita ovplyvňujú charakter náboženského stretnutia. Počas kázne nerómskeho kazateľa boli ľudia disciplinovanejší, sedeli na stoličkách, nezapájali sa, len počúvali. Hudobná skupina zahrala na konci niekoľko piesní. Potom sa vedenia ujal Róm a sála ožila. Samotný jeho prejav bol živší, stišoval a zosilňoval hlas, gestikuloval, mal výraznú mimiku. Ľudia naňho reagovali, súhlasne prikyvovali, prípadne sami polostíšeným hlasom niečo hovorili, modlili sa. Občas niekto niečo povedal úplne nahlas, ostatní na to tiež zareagovali, zaznel aj spontánny úryvok pesničky. Rómska kázeň bola hudbou a piesňami doslova prepletená, na rozdiel od nerómskej časti, kde kázeň a piesne boli jasne oddelené.

Roku 2012 som sa zúčastnila menšej bohoslužby Apoštolskej cirkvi v priestoroch bývalej rómskej krčmy v Markušovciach, ktorú si miestni Rómovia prerobili na modlitebňu. Plánujú si postupne vybudovať novú budovu na stretávanie. Vpredu stáli hudobníci (elektrický klavír a elektrické gitary), speváci a pastor. Hudba hrala po celý čas. Pastor počas kázne pôsobil, že improvizuje, resp. že sa v náboženskom jazyku nechal zmocniť Duchom Svätým. Rozprával a modlil sa, až sa dostával takmer do vytrženia. Podľa emocionálneho rozpoloženia pastora a veriacich aj hudba bola buď tichšia, alebo dramatickejšia, podfarbovala hovorené slovo. Pastor občas prechádzal do akejsi spevavej modlitby a občas nechal priestor hudobnej kapele zahrať a zaspievať celú jednu pieseň. Prítomní ľudia mali zavreté oči, zdvihnuté ruky a občas niečo zašepkali alebo vykriekli, niekto sa rozplakal...

Okrem nedeľných stretnutí v kostoloch, modlitebniach či iných bohoslužobných priestoroch mávajú Rómovia bohoslužobné a modlitebné stretnutia vo svojich domovoch, kde sa tiež veľa spieva. Sväté omše u Saleziánov v Košiciach na Luníku IX alebo v Bardejove na Poštárke sa však už výraznejšie odlišujú od vyššie uvedených letničných stretnutí. Hudba a pieseň tam majú tiež veľký význam, ale je ich menej, majú presne určené miesto v rámci liturgie, spôsob interpretácie je menej spontánny a emocionálny, v repertoári je menej rómskych piesní. Z toho, čo som mala možnosť pozorovať, som nadobudla dojem, že čím viac sa v cirkvi angažujú samotní Rómovia, či už ako pastori, laici alebo kresťanskí lídri, tým viac v repertoári prevažujú rómske piesne.

Hudba a výber piesní odrážajú hudobný vkus pastora. Niekedy aj nerómsky kňaz či kazateľ dokáže vytvoriť dobré podmienky na rozvoj rómskej hudobnej tvorivosti. Napríklad v lokalitách, kde pôsobil gréckokatolícky kňaz Martin Mekel, bolo vždy veľa hudby. Začínal v obci Varhaňovce v okrese Prešov, nadchol mnohých mladých ľudí pre kresťanstvo, ktoré vyjadrovali aj hudbou a spevom. Keď videl, aké je to pre nich dôležité, vytváral im priestor na vystupovanie počas omše, aj na vystupovanie v iných obciach, organizoval akési malé festivaly, kde sa prezentovali jednotlivé hudobné skupiny.¹⁷ V súčasnosti vyvíja množstvo zaujímavých aktivít v Rómskom pastoračnom centre v Čičave. Stál pri vzniku dvoch hudobných skupín – F6 a GPS, v roku 2006 založil rómsky gospelový festival Festrom, na ktorom sa môžu prezentovať rómske gospelové či chváliace skupiny z rôznych denominácií, vydal spevník s rómskymi chválami pre potreby veriacich. Založil občianske združenie Horúci tím, cez ktoré organizuje a vedie Centrum voľného času, za čo dostal v roku 2010 ocenenie Gypsy Spirit. So svojimi spolupracovníkmi založil chránené dielne, v ktorých vytvára pracovné príležitosti pre miestnych Rómov, vedie zbor rómskeho skautingu. Široký záber Martina Mekela a odhodlanie, s akým sa púšťa do rôznych aktivít, o ktorých je presvedčený, že môžu pomôcť Rómom zlepšiť ich život, nenechal bez odozvy ani Rómov, ktorí sa cítili stabilizovaní vo svojom náboženskom presvedčení v inej cirkvi.

Ako príklad uvediem príbeh Daniely,¹⁸ s ktorým som sa stretla pri svojich terénnych výskumoch. Daniela vo svojom živote urobila v duchovnej oblasti veľkú zmenu. Po dlhoročných stretávaníach s Jehovovými svedkami sa rozhodla vymaniť z ich vplyvu. Svedkov poznala od malička, chodili k nim do rodiny. Nepremýšľala nad tým príliš, prijímala to, ako jej matka hovorila. Problémy začala mať vtedy, keď sa vydala. Svokrovci ju kvôli tomu veľmi neznášali. Po niekoľkých rokoch však sami konvertovali k Náboženskej spoločnosti Jehovovi svedkovia a stali sa z nich tí najprísnejší dodržiavatelia a kontrolóri pravidiel. Hnevali sa na Danielu napríklad aj preto, že sa nevedela zbaviť fajčenia. Keď Daniela vydávala dcéru, kvôli príslušnosti k rôznym denomináciám sa svadba nekonala v kostole, ale iba na úrade a príbuzní zo ženíchovej strany neprišli na svadbu, čo je (nie len medzi Rómami) prejav veľkej neúcty a nesúhlasu. Po mnohých rokoch stretávania s Jehovovými svedkami sa začala na nich dívať kritickejšie a videla, že v realite žijú úplne iný život, ako by mali žiť podľa Biblie. Príslušnosť k nim začala vnímať ako obmedzovanie svojej slobody. A tak sa rozhodla od Jehovových svedkov odísť. Nebolo to ľahké, keďže manžel a ďalšia rodina ostali naďalej Svedkami. Bývalí spoluveriaci ju prestali

¹⁷ Výskum som uskutočnila v obciach Žehňa, Abranovce, Varhaňovce roku 1995.

¹⁸ V súlade s dodržaním etiky terénneho výskumu som meno zmenila.

zdraviť. Vnútna potreba slobody však bola silnejšia. Dva roky žila bez náboženského spoločenstva a v súčasnosti začala navštevovať gréckokatolícke bohoslužby v Čičave, ktoré vedie Martin Mekel. Na začiatku jej konvertovania stáli CD nahrávky s kresťanskými piesňami skupiny F6 a s kázňami. Najprv ich odmietala, ale jedného dňa si ich s dcérou vypočula a povedala si, že nemôže ďalej žiť bez Boha. Vnímala to tak, že Boh nechce, aby v nej ostalo prázdne miesto. Myslí si, že všetko malo v jej živote význam, že ju Boh viedol, aj keď chodila k Jehovovým svedkom, aj keď sa rozhodla od nich odísť a vylúčili ju, aj v súčasnosti, keď chodí ku gréckokatolíkom. Zo všetkého niečo prijala a naučila sa. Po mnohých sklamaníach a odmietnutiach dnes uprednostňuje samotu v tichu:

„Ja som teraz slobodná. Mne nechýbajú absolútne vôbec. Ja môžem celý deň tu sedieť sama. A keby mne niekto povedal: Ideš do lesa tam bývať? Hej, idzem, teraz, ta het. Mne nechýbajú tote ľudze absolútne. Ja radšej pujdzem na kolena a že poviem Bohu, a viem, že nevie o mne nikto, len Boh vie.“¹⁹

K charakteristike rómskych kresťanských piesní

Hlavná funkcia rómskych kresťanských piesní je liturgická. Veľká obľúbenosť týchto piesní a ich nárast úzko súvisia s rómskou misiou a pastoraáciou. Piesne sa spievajú hlavne na bohoslužbách či omšiach, ale prenikajú aj do repertoáru všedného dňa, predovšetkým v letnične orientovaných cirkvách, kde sa spievajú tzv. chvály. Piesne sa stávajú súčasťou bežného repertoáru aj vďaka tomu, že si ich Rómovia skladajú sami a prevzaté piesne si prispôbujú.

Pri výskumoch v rokoch 1995 a 2000 – 2001 som zaznamenala niekoľko náboženských piesní, hoci výskumy boli orientované na inú tému. Bolo to obdobie, keď cirkvi s misijnou prácou medzi Rómami iba začínali a na to, aby sa im priblížili, využívali aj hudbu a piesne. Boli to buď mládežnícke náboženské piesne v slovenskom jazyku, alebo sa snažili niektoré piesne preložiť do rómskeho jazyka. V tomto duchu bol spracovaný aj rómsko-slovenský spevník, ktorý vydala Evanjelická cirkev pre potreby práce s Rómami. Z 54 piesní je v rómskom jazyku len 33 piesní a z nich veľkú časť tvoria preložené mládežnícke piesne.²⁰ Rómovia spočiatku v tejto tendencii pokračovali a sami skladali texty na prevzaté melódie kresťanských piesní a chvál. Alebo preberali piesne od rómskych kresťanov z iných krajín. Napríklad, v Bardejove na Poštárke majú dobré vzťahy a kontakty s talianskymi rómskymi veriacimi a s donom Máriom Riboldim, ktorý celý svoj život zasvätil pastoraácii Rómov a Sintov v Taliansku. Od nich prebrali napríklad piesne o svätom Zefyrínovi (Príklad 2 z Prílohy, *Sas jekh Rom*, Príklad 3, *O bachtalo Zefyrino*). Veľmi populárny je nemecký gospelový autor a pastor Ricardo Kwiek, od ktorého tiež prevzali mnoho piesní.

Avšak hudobne citiaci Rómovia sa čoraz viac ujímali iniciatívy a začali si skladat vlastné piesne. V týchto piesňach cítiť vplyv nerómskych kresťanských piesní, ale aj tradičných rómskych piesní. Ich miešaním vznikajú nové piesne, ktoré môžeme zjednodušene rozčleniť do troch skupín:

¹⁹ Soľ, terénny výskum z roku 2012.

²⁰ FRONKOVÁ, Viola (ed.): *Gila nevo dživipen. Piesne nového života. Rómsko-slovenský spevník*. Bratislava : Slovenské evanjelizačné stredisko pre masmédiá, 2000.

1. Piesne preberajú melódiu inojazyčných kresťanských piesní a pôvodný text nahrádzajú rómskym. Inojazyčné kresťanské piesne, tzv. chvály, tvoria najmä piesne v slovenskom alebo anglickom jazyku.

Igen Devla tut kamav
lavenca našti me phenav.
Tu džanes miro jilo
sar tu Devla me kamav
Me tut kamav, me tut kamav

[Veľmi ťa, Bože, ľúbim,
Ty poznáš moje srdce.
Slovami nemôžem vypovedať
ako ťa, Bože, milujem.
Ja ťa ľúbim, ja ťa ľúbim.]

Hlinné (okr. Vranov nad Topľou). Spev Chváliaci tím Hlinné. Nahrála Jana Belišová, 2009.

V Bardejove na Poštárke napísali rómsky text na populárnu pieseň *Hallelujah* od Leonarda Cohena:

Te man hin pharipen,
so man del o dživipen,
hazdav o vast o pre kijo ňebos.
Te pošunel našaviben,
so man del o dživipen,
visarav man pale kijo ňebos.

[Keď mám ťažkosti,
čo mi dáva život,
dvíham ruky k nebu.
Keď pocítim straty,
čo mi dáva život,
opäť sa obrátim k nebu.

Aleluja...

Aleluja...

Sar me rači na sovav,
sar me rači man darav,
hazdav o vast opre kijo ňebos.
Pre dal šukar givesa,
pre dal amare čhavore
pre dal feder berša ka jte dživas.

Keď v noci nespím,
keď sa v noci bojím,
dvíham ruky k nebu.
Pre krajšie dni,
pre naše deti,
pre lepšie roky aby sme žili.

Aleluja...

Aleluja....]

Bardejov-Poštárka. Spev a gitara Magdaléna Miková (nar. 1975), spev Štefan Drevenák (nar. 1985). Nahrála Jana Belišová, 2012.

2. Tradičné rómske piesne s novým, kresťanským textom v rómskom jazyku. Napríklad, *Devla, tu sal miro Devla* na melódiu *Evo, bičav mange fotka*, ktorá sa stala populárnou nielen medzi Rómami vďaka obľúbenej rómskej kapele Sendreiovci, *Oda bijav hino lenge* (Príklad 11), ktorá hlavne v refréne parafázuje tradičnú rómsku pieseň *Mačilom, mačilom*, alebo pieseň *Šukar lava palo Del hin*, ktorá sa spieva na melódiu populárnej tanečnej piesne *Šukar jakha lača hin* takisto z repertoáru Sendreiovcov.

Šukar lava palo Del hin
aven te šunel.
Aven Romale,
aven te šunel,
hoj o Del tumen kamel.

[Pekné slová o Bohu
poďte počúvať.
Poďte Rómovia,
poďte počuť,
že vás Boh miluje.]

Košice. Spev Etela Turtáková (nar. 1984). Nahrála Jana Belišová, 2012.

3. Vznik nových (autorských) piesní, s novou melódiou a s novým, kresťanským textom. Pri mnohých piesňach je autorstvo známe. Ide o jednotlivca z náboženskej komunity (pieseň *Tu sal o Del, tut pačav*, Príklad 13, zložila Magdaléna Miková z Bardejova-Poštárky, pieseň *Palikerav tuke Devla*, Príklad 10, zložili súrodenci Ďuďovci z obce Sol'), o tvorbu niektoej z gospelových kapiel (*Miro Devla, miro Devla* od skupiny F6, *Khangerate džav* od Chváliaceho tímu, *O dživipen igen pharo* hin od skupiny Lond), alebo piesne skladajú kazatelia, rehoľné sestry (pieseň *O Ježiš pro križos mere-las*, Príklad 1, zložila sestra Atanázia od Saleziánov, pieseň *Sako džives phirav palo Del*, Príklad 9, zložil pastor Emil Adam z náboženského hnutia Maranata, pieseň *O Del dživel, o Del dživel*, Príklad 12, zložil otec Martin Mekel z gréckokatolíckej cirkvi). Napríklad:

Miro Devla, miro Devla,
me tut kamav,
bo tu sal amaro Del,
bo tu sal paš mande.
Tu muľav vaš amenge,
počindžav vaš savore.

[Môj Bože, môj Bože,
milujem ťa,
lebo si náš Boh,
lebo si pri mne.
Ty si zomrel za nás,
zaplatil za všetkých.]

Autorstvo: skupina F6

Sol' (okr. Vranov nad Topľou). Spev Martina Ďuďová (nar. 1985) a František Ďuďa (nar. 1975).
Nahrála Jana Belišová, 2012.

Khangerate džav
le Devleskero lav šunav.
Sar les šunava,
me les pačav.
Na kamav te bisteren,
na kamav te na šavel
o kamiben le Devleskero
andal miro jilo.

[Do kostola idem
Božie slovo počúvať.
Keď ho počujem,
ja mu verím.
Nechcem zabudnúť,
nechcem stratiť
lásku k Bohu
z môjho srdca.]

Autorstvo: skupina Chváliaci tím

Sol' (okr. Vranov nad Topľou). Spev Martina Ďuďová (nar. 1985) a František Ďuďa (nar. 1975).
Nahrála Jana Belišová, 2012.

O dživipen igen pharo hin,
kana na som paš tute.
Kana pherav, kana merav,
imar me na birinav.

[Život je veľmi ťažký,
keď nie som pri tebe.
Keď spadnem, keď zomriem,
už nevládzem.

Tiro duchos avel pre mande
tu mange sikhavel, so tu kerdžal,
sar tu vaš mange muľav
sar tu vaš mange
tu počindžav miro Ježiš
me tut kamav.

Tvoj duch prichádza na mňa,
aby mi ukázal, čo si ty urobil,
že si za mňa zomrel,
že si za mňa
zaplatil svojím životom, môj Ježiš,
ja ťa milujem.]

Autorstvo: skupina Lond

Soľ (okr. Vranov nad Topľou). Spev Martina Ďudová (nar. 1985) a František Ďuďa (nar. 1975).
Nahrála Jana Belišová, 2012.

V piesňach sa veriaci často prihovárajú Bohu alebo Ježišovi: môžu mu ďakovať ako v piesni *Palikerav tuke Devla* (Príklad 10), môžu prosiť Boha ako s piesni *Ke tu Devla man modľinav* (Príklad 4), alebo oslavovať Boha ako v piesni *Šun Devla, šun tu man* (Príklad 6).

V niektorých piesňach je obsiahnutá výzva obrátiť sa k Bohu, počúvať ho. Napríklad:

Dikh pro Del, so tuke phenel.
Na trapin tut, ale zmuKh tu pre leste.

[Pozri na Boha, čo ti hovorí.
Netráp sa, ale zlož to na neho.

Na trapin tut, ale zmuKh tu pre leste
Kana ov avela,
te phenes hoj leha dživehas.
Ov tuke phenla,
hoj tu manca dživehas,
me tut prindžarav.

Netráp sa, ale zlož to na neho.
Keď príde,
tak povieš, že si s ním žil.
On ti povie,
ty si žil so mnou,
ja ťa poznám.]

Melódiu a text zložil gréckokatolícky kňaz Martin Mekel.

Bardejov-Poštárka. Spev a gitara Magdaléna Miková (nar. 1975). Nahrála Jana Belišová, 2012.

Ďalšiu skupinu tvoria piesne, ktoré sa síce neprihovárajú Bohu, ale sa v nich spieva o Bohu, a to znova buď formou chvály ako v piesni *O Del dživel, o Del dživel* (Príklad 12), alebo sa text odvoláva na úryvok z Biblie ako v piesni *O Ježiš pro križos merelas* (Príklad 1).

Zaznamenali sme aj niekoľko piesní o svätých, resp. o blahoslavených, napríklad o blahoslavenom Zefyrínovi a o Panne Márii. Piesne o blahoslavenom Zefirínovi Jiménezovi Malla sa viažu predovšetkým k Bardejovu-Poštárke, kde počas pôsobenia otca Petra Bessényeiho postavili Kostol blahoslaveného Zefirína.

Zefirín Jiménez Malla je prvým blahoslaveným Rómom, mučeníkom zo Španielska. Za blahoslaveného ho roku 1997 vyhlásil pápež Ján Pavol II. Zefirín sa narodil v chudobnej rodine roku 1861. Podľa dostupných informácií obchodoval s koňmi, zbohatol, vždy však mal povest čestného človeka a považovali ho za veľmi štedrého. V júli 1936, keď v Španielsku vypukla občianska vojna, mal Zefirín už sedemdesiatpäť rokov. V celej krajine sa uskutočňoval hon na kňazov, kostoly a kaplnky sa zatvorili, bolo zakázané slúžiť svätú omšu a vykonávať akékoľvek náboženské obrady. Počas troch rokov občianskej vojny zahynulo v Španielsku asi sedemtisíc katolíckych kňazov. Zefirína zatkli pri obrane istého kňaza, ktorého zatýkali. Po niekoľkých dňoch väznenia ho zavraždili s ďalšími, približne tristo väzňami. Zefirín zomrel s ružencom v ruke a s výkrikom „Nech žije Kristus Kráľ!“²¹

Rómovia na Poštárke spievajú dve piesne o Zefirínovi, ktoré prebrali od talianskych kresťanov. Salezián otec Peter Bešenyi roku 1996 strávil mesiac s donom Máriom Riboldim medzi Rómami a Sintami v Taliansku. Don Mário sa preňho stal veľkou inšpiráciou

²¹ SENČÍK, Štefan: *Zefirín Jiménez Malla. Prvý blahoslavený Róm*. Trnava : Dobrá kniha, 1999, s. 15-26.

pre prácu s Rómami. Niekoľko rokov potom don Mário pravidelne navštevoval róm-ských veriacich na Slovensku.²² Piesne *Sas jekh Rom* (Príklad 2) a *O bachtalo Zefyrino* (Príklad 3) sa Rómovia z Poštárky naučili podľa výpovedí pravdepodobne od neho.

Zaujímavosťou v rómskom repertoári je zhudobnená modlitba Pánova – *Otče náš*:

Dade amaro, so sal upre pro ňebos, mi sal ašardo tiro nav, tiro krališagis mi avel, avkes sar andro ňebos, avkes the pre phuv. Sako dživesutno maro de amen the adadžives. a odmukh amenge amare vini sar amen odmukhas lenge so amen košen. A ma domukh, hoj pale te peras andro vini, a le amendar savoro nalačhipen.	[Otče náš, čo si na nebesiach, nech je chválené tvoje meno, tvoje kráľovstvo nech príde, tak ako na nebi, tak aj na zemi. Každodenný chlieb daj nám dnes a odpusť nám naše viny ako my odpúšťame tým, čo nám hrešili. A nedopusť, aby sme padli naspäť do hriechov, a vezmi od nás všetko zlo.]
--	--

[Preklad do rómskeho jazyka Mário Riboldi.

Melódiu zložila Magdaléna Miková.

Bardejov-Poštárka. Spev a gitara Magdaléna Miková (nar. 1975). Nahrála Jana Belišová, 2012.

Z hudobného hľadiska sú kresťanské piesne Rómov veľmi heterogénne. Veľká časť čerpá zo štýlových vstiev *neve gila* (nových piesní), podobne ako ony je inšpirovaná rôznymi štýlmi a žánrami populárnej hudby. Ide hlavne o autorské piesne. Ďalším inšpiračným zdrojom sú kresťanske piesne, tzv. chvály, ktoré sa spievajú buď bez výrazných zmien v slovenskom jazyku, alebo si Rómovia na pôvodnú melódiu zložia rómsky text, prípadne preložia slovenský text do rómskeho jazyka. Niektoré piesne preberajú nápevy tradičných rómskych piesní, najčastejšie tanečných, veľmi zriedkavo aj starých piesní na počúvanie.

Rómske kresťanské piesne sú silným súčasným fenoménom. Tvoria veľmi živú vrstvu piesní nielen v repertoári bohoslužobných piesní, ale aj v repertoári piesní všedného dňa. Tým, že Rómovia začali tvoriť vlastné piesne, ktoré sú blízke ich emocionalite, prežívaniu, hudobnému cíteniu, prenikajú do repertoáru aj v lokalitách, kde nepracuje žiadna rómska misia. Z hudobného hľadiska ide o nesmierne heterogénnu vrstvu, ktorá si v budúcnosti nepochybne zaslúži hlbšiu analýzu. Úlohou tohto príspevku bolo priblížiť a podať základnú informáciu o rómskej pastorácii na Slovensku, jej vplyve na rómsky piesňový repertoár a na úlohu hudby a piesní v náboženských obradoch aj v bežnom živote veriacich Rómov.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0057/12 riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

²² BEŠENYEI, Peter: *Rómske ticho. Poštársky „zázrak“ alebo dvadsať rokov medzi Rómami*. Bratislava : Don Bosco, 2009, s. 14-15.

PRÍLOHA

Príklad 1: Bardejov-Poštárka. Spev Štefan Dreveňák (nar. 1985), Marcela Dreveňáková (nar. 1973), gitara Jozef Dreveňák (nar. 1972). Nahrála Jana Belišová, 2012. Z repertoáru Magdalény Mikovej, zložila sestra Atanázia.

O Je - žiš pro kri-žos me - re - las, pre pro Dad jov vi - či - ne -
las, i Bo - že, od-mukh ča len - ge, bo jon na dža-nen, so ke - ren.
Na dža - nen, na dža - nen
na dža - nen, so jon ča ke - ren.

O Ježiš pro križos merelas,
pre pre dad jov vičinelas,
Bože, odmukh ča lenge,
bo jon na džanen so keren.

[Ježiš na kríži zomrel,
na svojho otca volal,
Bože, odpusť im,
lebo nevedia, čo robia.

Na džanen, na džanen
Na džanen, so jon ča keren.

Nevedia, nevedia,
nevedia, čo robia.]

Príklad 2: Bardejov-Poštárka. Spev a gitara Magdaléna Miková (nar. 1975). Nahrála Jana Belišová, 2012. Prevzaté od talianskych kresťanov.

Sas jekh Rom, Ze-fy-rin pes vi-čin - las, čo-res jov dži - vlas,
sas jekh Rom, Ze-fy-rin pes vi-čin - las, čo-res jov dži - vlas. Pa-lo
sve - tos phi-re - las, le Ro - men - ge phe-ne - las, kaj te džan pal o Del.

Pa-lo drom jov phi-re - las, ko Ro-ma dža - las, pa-lo drom jov
phi-re - las, ko Ro-ma dža - las. Šu - nen Ro-ma - le, den tu -
men je-khe-ta - ne, o Del tu-men ka - mel.

Sas jekh Rom,
Zefyrin pes vičinlas,
čores jov dživlas.
Palo svetos phirelas,
le Romenge phenelas,
kaj te džan pal o Del.
Palo drom jov phirelas,
ko Roma džalas

[Bol jeden Róm,
Zefyrin sa volal,
chudobne on žil.
Po svete chodil,
Rómom hovoril,
že majú chodiť za Bohom.
Po cestách chodil,
k Rómom išiel.

Šunen Romale,
den tumen jekhetane,
o Del tumen kamel.

Počúvajte, Rómovia,
zjednotte sa,
Boh vás miluje.]

Příklad 3: Bardejov-Poštárka. Spev Magdaléna Miková (nar. 1975), Štefan Dreveňák (nar. 1985), gitara Magdaléna Miková (nar. 1975). Nahrála Jana Belišová, 2012.

$\text{♩} = 79$
O bach-ta - lo Ze - fy - ri - no, ba-ro Rom, a - ma - ro phral,
Dev-les-tar a-men-ge di - ňa si-kha-ves kas-ke-re sam. Vi -
va o Cris-to Re - y, te dži-vel o Kris-tus kra - ľis, te dži-vel
o Kris-tus kra - ľis, a-ma-ro kra - ľis. Vi - kra - ľis.

O bachtalo Zefyrino,
baro Rom, amaro phral,
Devlestar amenge diňa,
sikhaves kaskere sam.

[Šťastný Zefyrín,
veľký Róm, náš brat,
od Boha nám bol daný,
ukazuješ, kam patríme.

Refrén:

Viva o Cristo Rey (Zefirínové posledné slová
v latinčine – nech žije Kristus kráľ)
Te dživel o Kristus Kralis, (Zefirínové posled-
né slová v rómčine – nech žije Kristus kráľ)
amaro Kralis.

Refrén:

Nech žije Kristus Kráľ (latinsky),
Nech žije Kristus Kráľ (rómsky),
náš Kráľ.]

Pačanduno the zoralo
Ježusoskre fergasu.
Dživnas kamiben bachtalo,
le jileha giľavnas.

Veriaci a silní
Ježišovi...
Žijeme v láske a šťastní,
zo srdca spievame.

Refrén

Refr.

Sikhav amen, o phraloro,
te dživel kamibnaha,
čaras amen tro jiloro,
kavka sar tu giľaves.

Ukáž nám, brat,
žiť lásku,
bozkávam tvoje srdce
tak ako ty spievaš.]

Refrén

Refr.

Príklad 4: Lesíček, okr. Prešov. Spev Ladislav Ferko (nar. 1982), Jozef Husár (nar. 1990), gitara Zdeno Gábor (nar. 1976), klávesové nástroje Ivan Gábor (nar. 1991). Nahrála Jana Belišová, 2012. Sami zložili melódiu aj text.

$\text{♩} = 69$

Ke-tu Dev-la man mod-li-nav, mo-dli-nav, bo tu Dev-la man man-gav.

I bo tut Dev-la me man-gav, ke tu Dev-la mod-li-nav,

ti-ro la-ve ba-ra-rav, ti-ro la-ve a-ša-rav.

Ke tu Devla man modlinav,
bo tu Devla me mangav.
I bo tut Devla me mangav,
ke tu Devla modlinav,
tiro lave bararav,
tiro lave ašarav.

[Ku tebe sa Bože modlím,
teba Bože prosím.
Teba Bože prosím,
k tebe sa modlím,
tvoje slovo vyvyšujem,
tvoje slovo chválím.]

Príklad 5: Lesíček, okr. Prešov. Spev Ladislav Ferko (nar. 1982), Jozef Husár (nar. 1990), gitara Zdeno Gábor (nar. 1976) klávesové nástroje Ivan Gábor (nar. 1991). Nahrála Jana Belišová, 2012. Sami zložili melódiu aj text.

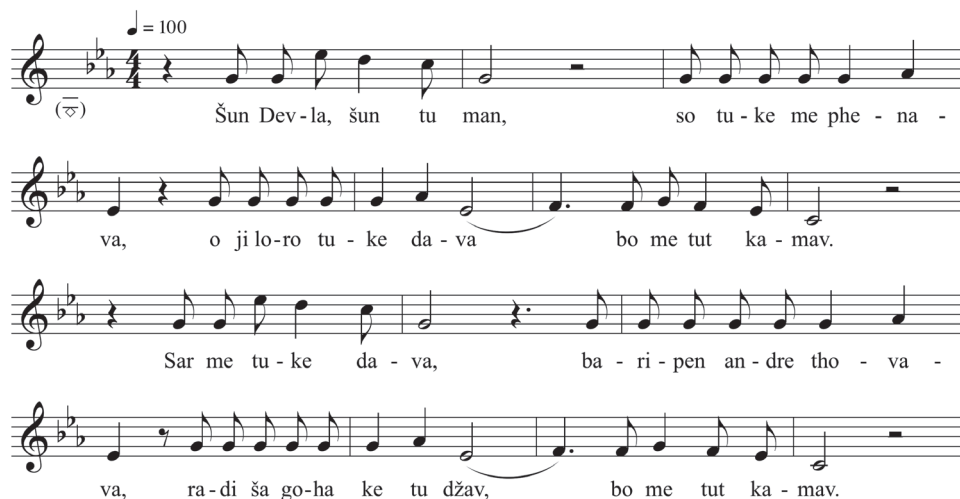


Sa-ko dža - nel le Je - žiš, sa-ko dža - nel le Je - žiš.
Dža-nes, dža-nes, dža-nes le Je - žiš, dža-nes, dža-nes, dža-nes le Je - žiš,
dža-nes, dža-nes, dža-nes le Je - žiš. an-dro ji - lo ov av - ľa.

Sako džanel le Ježiš,
sako džanel le Ježiš.
Džanes, džanes, džanes le Ježiš,
džanes, džanes, džanes le Ježiš,
džanes, džanes, džanes le Ježiš,
andro jilo ov avľa.

[Každý pozná Ježiša,
každý pozná Ježiša.
Poznáš, poznáš, poznáš Ježiša,
poznáš, poznáš, poznáš Ježiša,
poznáš, poznáš, poznáš Ježiša,
do srdca vstúpil.]

Príklad 6: Košice-Luník IX. Spev Martin Jano (nar. 1992), Denisa Matová (nar. 1996), gitara Martin Jano (nar. 1992). Nahrála Jana Belišová, 2012. Slová zložil Martin Jano, melódiu prevzal z CD, nevie z akého.



Šun Dev-la, šun tu man, so tu - ke me phe - na -
va, o ji lo-ro tu - ke da - va bo me tut ka - mav.
Sar me tu - ke da - va, ba - ri - pen an - dre tho - va -
va, ra-di ša go-ha ke tu džav, bo me tut ka - mav.

Šun Dev-la šun, šun mi-re la-vo-ra, šun Dev-la
 šun, so tu-ke me phe-na-va, bo me tut ka-mav,
 bo me tut ka - mav.

Šun Devla, šun tu man,
 so tuke me phenava,
 o jiloro tuke dava,
 bo me tut kamav.
 Sar me tuke dava,
 bariben andre thovava,
 radišagoha ke tu džav,
 bo me tut kamav.

[Počúvaj, Bože, počúvaj ma,
 čo ti hovorím,
 srdce ti dávam,
 lebo ťa milujem.
 Keď ti ho dám,
 pýchu z neho zmyješ,
 s radosťou k tebe idem,
 lebo ťa milujem.]

Šun Devla šun, šun mire lavora,
 šun Devla šun,
 so tuke me phenava,
 hoj me tut kamav,
 hoj me tut kamav.

Počúvaj, Bože, počúvaj moje slová,
 počúvaj, Bože, počúvaj,
 čo ti hovorím,
 že ťa mám rád,
 že ťa mám rád.]

Príklad 7: Markušovce-Jareček, okres Spišská Nová Ves. Spev Pavlína Žigová (nar. 1965), Mária Horváthová (nar. 1949), Anna Polhošová (nar. 1961), Jozef Žiga (nar. 1967), gitara Jozef Žiga (nar. 1967), Ján Žiga. Nahrála Jana Belišová, 2012. Text aj melódiu zložili sami.

$\text{♩} = 113$
 Džav me Dev-la pal tu-te, pal mi-ro
 da-do-ro, aj-so la-čo-ro, Dev-lo-ro.
 Sar me tut man-ga-va, o vas-ta
 šor - džo-la, vaš tu-ke mi-ro Dev-lo-ro.

Džav me, Devla, pal tute,
pal miro dadoro,
ajso lačhoro Devloro.

Sar me tut mangava,
o vasta šordžola
vaš tuke miro Devloro.

[Idem, Bože, k tebe,
za mojím oteckom,
takým dobručkým Božičkom.

Ako ťa prosím,
slzy sa mi lejú
za tebou, môj Bože.]

Príklad 8: Markušovce-Jareček, okres Spišská Nová Ves. Spev Pavlína Žigová (nar. 1965), Mária Horváthová (nar. 1949), Anna Polhošová (nar. 1961), Jozef Žiga (nar. 1967), gitara Jozef Žiga (nar. 1967), Ján Žiga. Nahrála Jana Belišová, 2012. Text aj melódiu zložili sami.

Je-žiš mi-ro pro ke-res-tes tu sa-las, o rat tu-tar vaš man-ge
 ge ču-fa-las. Je-žiš mi-ro pro ke-res-tes tu sa-las,
 o rat tu-tar vaš man-ge ču-fa-las. Je-žiš
 mi-ro phen tu man-ge, či a-men-ge tu-te
 či te džá-has. Je-žiš mi-ro phen tu
 man-ge, či a-men-ge tu-te či te džá-has.

Ježiš miro pro kerestos tu salas
o rat tutar vaš mange čulalas.
Ježiš miro, phen tu mange
či amenge tute džahas.

[Ježiš môj bol si na kríži,
svoju krv si za nás vylial.
Ježiš môj, povedz mi,
či my k tebe pojdeme.]

Príklad 9: Markušovce-Jareček, okres Spišská Nová Ves. Spev Pavlína Žigová (nar. 1965), Mária Horváthová (nar. 1949), Anna Polhošová (nar. 1961), Jozef Žiga (nar. 1967), gitara Jozef Žiga (nar. 1967), Ján Žiga. Nahrála Jana Belišová, 2012. Text aj melódiu zložil pastor Emil Adam.

♩ = 100

Sa - ko dži - ves phi - rav pal o Del

šu - nav les - kro sve - to lav, šu - nav les - kro sve - to lav.

A - ma - ro Del hin ba - ro, a - ma - ro Del hin la - čo, a - ma - ro Del hin ba -

ro, a - men i - gen les ka - mav, i - gen les ka - mav. A - ma - ro Del hin ba - mav.

Sako džives phirav palo Del,
šunav leskro sveto lav,
šunav leskro sveto lav.

[Každý deň chodím za Bohom,
počúvam jeho sväté slová,
počúvam jeho sväté slová.

Amaro Del hin baro,
amaro Del hin lačo,
amen igen les kamav.

Náš Boh je veľký,
náš Boh je dobrý,
máme ho veľmi radi.]

Príklad 10: Soľ, okr. Vranov nad Topľou. Spev Martina Ďuďová (nar. 1985) a František Ďuďa (nar. 1975). Nahrála Jana Belišová, 2012. Text aj melódiu zložili Martina Ďuďová a František Ďuďa.

♩ = 113

Pa - fi - ke - rav tu - ke Dev - la váš ko - da la - či - pen, so tu

ker - džal. Pes - ke - re čas váš a - men - ge pro kri - žos bi - ča - džal,

kaj te dži - vas. Ne - vo dži - vi - pen a - men di - ňal,

kaj fe - der pes - ke te dži - vas, fe - der te dži - vas, te dži - vas.

Palikerav tuke Devla,
 vaš koda lačhipen,
 so tu kerdžal.
 Peskere čhas vaš amenge
 pro križos bičadžal,
 kaj te dživas.

Nevo dživipen amen diňal,
 kaj feder peske te dživas,
 feder te dživas, te dživas.

[Ďakujem ti Bože
 za to dobro,
 čo si urobil.
 Svojho syna za nás
 na križ si poslal,
 aby sme žili.

Nový život si nám dal,
 aby sme lepšie žili,
 lepšie žili, žili.]

Príklad 11: Košice. Spev Etela Turtáková (nar.1984), gitara Leonard Horváth (nar.1991). Nahrála Jana Belišová, 2012. Melódia ľudová, v refréne pripomína čardáš „Mačilom mačilom“, text si prispôbili.

$\text{♩} = 76$

O - da bi - jav hi - no len - ge a - ma - re ter - ňen - ge.

O Del tu - men te po - žeh - ňi - nel, an - dro dži - vi - pen so tu - men u - ža -

rel. O - da hin so o - da spang - h'ľa tu - ma - ro dži - vi - pen.

a)

$\text{♩} = 76$

Ma - či - ľom, ma - či - ľom an - dre šan - cos spe - ľom,

Ma - či - ľom, ma - či - ľom an - dre šan - cos spe - ľom.

Laj la la la la la la la la...

...la la la la la la la la!

Oda bijav hino lenge
amare terňenge.
O Del tumen te požehňinel
andro dživipen so tumen užarel.
Oda hin so oda spanghľa,
tumaro dživipen.

[Táto svadba je im,
naším mladým
Boh nech požehná
v živote čo vás čaká.
To, čo Boh spojil,
váš život.]

Príklad 12: Soľ, okr. Vranov nad Topľou. Spev Martina Ďuďová (nar. 1985) a František Ďuda (nar. 1975). Nahrála Jana Belišová, 2012. Text aj melódiu zložil gréckokatolícky kňaz Martin Mekel.

$\text{♩} = 130$

O Del dži-vel, o Del dži-vel, o dži-vel, o dži-vel, o Del dži-vel.

O Ro-ma, o Ro-ma le De-vla-ha dži-ven, o Ro-ma, o Ro-ma le

De - vla - ha dži-ven.

O Del dživel, o Del dživel,
o dživel, o dživel,
o Del dživel.

[Boh žije, Boh žije,
nn žije, on žije,
Boh žije.

O Roma, o Roma
le Devlaha dživen.

Ľudia, ľudia
s Bohom žijú.]

Príklad 13: Bardejov-Poštárka. Spev a gitara Magdaléna Miková (nar. 1975), spev Štefan Dreveňák (nar. 1985). Nahrála Jana Belišová, 2012. Text a j melódiu zložila Magdaléna Miková.

$\text{♩} = 110$

Tu sal o Del, tut pa-čav, tu sal o Dad, me dža-nav.

Si-khav Dev-la o drom, a-men Ro-ma pal tu džas.

Džas, Dev-la džas, džas sa-vo-re pal tu - te, a-men tut ka-mas.

Tu sal o Del, tut pačav,
tu sal o Dad me džanav.
Sikhav Devla o Drom,
amen Roma pal tu džas.

Refr.:

Džas, Devla, džas,
džas, savore pal tute,
amen tut kamas.

Tu vaš amenge muľal,
amen Roma na džanas.
Sikhav Devla o drom,
amen Roma pal tu džas.

Refr.

[Ty si Boh, tebe verím,
ty si Otec, ja viem.
Ukáž, Bože, cestu,
my Rómovia za tebou ideme.

Refr.:

Ideme, Bože, ideme,
ideme všetci za tebou,
milujeme ťa.

Ty si za nás zomrel,
my Rómovia to nevieme.
Ukáž, Bože, cestu,
my Rómovia za tebou ideme.]

Refr.

Katalin Kovalcsik (1954 – 2013)

Dr. Katalin Kovalcsik, etnomuzikologička, romistka, univerzitná profesorka, publicistka, dlhoročná vedecká pracovníčka Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied, dlhoročná aktívna členka ICTM (International Council for Traditional Music) a funkcionárka The Gypsy Lore Society.

V roku 1978 absolvovala štúdium na Hudobnej akadémii Ferenc Liszta v Budapešti. Po ukončení akadémie vyučovala základy a teóriu hry na harfe. Magisterský titul z muzikológie obhájila na Hudobnej akadémii roku 2004, akademický titul PhD. získala roku 2006. Ešte roku 1978 začala pracovať ako vedecká pracovníčka v Ústave hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied. Vedúcim jej oddelenia bol v tom čase Bálint Sárosi, ktorý ju inšpiroval k štúdiu etnomuzikológie, špeciálne k štúdiu hudby Sinti Rómov¹ žijúcich v Maďarsku. Roku 1980 rozšírila svoje zameranie aj na výskum hudobných tradícií Rómov v iných krajinách. Vtedajší politický systém jej umožňoval uskutočniť terénne výskumy predovšetkým v krajinách východnej Európy, a to v Československu, Bulharsku, Poľsku, Rumunsku, Moldavsku, Ukrajine a v Juhoslávii. Do niektorých z týchto krajín sa opakovane vracala. Rómsku hudbu nahrávala aj vo vybraných krajinách západnej Európy, najmä vo Fínsku a Veľkej Británii, neskôr aj v USA, Izraeli, Nemecku, Turecku a v Rakúsku. Naučila sa niekoľko dialektov rómskeho jazyka, čo jej uľahčovalo komunikáciu v miestnych komunitách.

Do výskumného okruhu Katalin Kovalcsik patrili: ľudová hudba maďarských Bojášov,² dialekty v ľudovej hudbe Rómov z pohraničného vidieka, naratívne tradície spoločenstva olaských Rómov zo severovýchodného Maďarska, porovnávaci výskum kultúr maďarských a rumunských Bojášov, hudba na podujatiach rómskeho spoločenstva, ale aj grécka rómska ľudová hudba. Vo svojej výskumnej práci sa zaoberala rómskymi harfistami z regiónu Sinti nárečia, uskutočnila fotodokumentáciu Jánosa Gertnera, jedného z posledných maďarských potulných harfistov. Zaslúžila sa o popularizáciu rómskej kultúry, venovala sa hudobnej publicistike.

Katalin Kovalcsik je autorkou viacerých monografií a vyše 40 odborných článkov. Napríklad *Népi hárfák Magyarországon – Két hangszerkészítő mester* [Ľudové harfy v Maďarsku – Dvaja majstri-výrobcovia hudobných nástrojov] (1980), *Popular Dance Music Elements in the Folk Music of Gypsies in Hungary* (1987), *Men's and Women's Storytelling in a Hungarian Vlach Gypsy Community* (1993), *Roma or Boyash Identity? The Music of the "Ard'elan" Boyashes in Hungary* (1996), *A nótában benne van az igazság. Dal, beszéd, kultúra és érzelem két falu idős lakói körében* [V hudbe je pravda. Pieseň, reč, kultúra a emócie medzi staršími obyvateľmi dvoch dedín] (2009), *The Romani Musicians on the Stage of Pluri-Culturalism: the Case of the Kalyi Jag Group in Hungary* (2010).

¹ Sinti – skupina Rómov, ktorá žije hlavne v Nemecku. Z Nemecka sa rozišli do okolitých krajín, aj do Maďarska.

² Bojáši – Rómovia, ktorí prišli z Rumunska a hovoria archaickou rumunčinou.

Pre výskum rómskej hudby na území Slovenska majú najväčší význam publikácie z edície *Európai cigány népzene* [Cigánska ľudová hudba Európy]. Editorkou edície a zároveň autorkou prvej publikácie *Szlovákiai oláh cigány népdalok* [Piesne olašských Rómov na Slovensku], obsahujúcej transkripcie 50 piesní s úvodnou štúdiou je Katalin Kovalcsik. Aj druhá publikácia tejto edície ostala verná slovenskému územiu – jej autormi sú česká etnografka-romistka Eva Davidová a český muzikológ Ján Žižka, ktorí sa na príklade 53 piesní venujú ľudovej hudbe Rómov usadených na Slovensku. O rok neskôr pripravila na vydanie editorka Katalin Kovalcsik v tejto edícii zbierku 62 rómskych ľudových piesní z územia Vojvodiny, ktoré zozbieral Ernő Király. Štvrtý titul edície je viac teoretický a venuje sa individuálnemu prednesu a sociálnemu významu pomalých piesní olašských Rómov z južného Maďarska. Posledným, piatym vydateľským činom je publikácia Svanibora Pettana o rómskych hudobníkoch v Kosove:

Kovalcsik, Katalin: *Szlovákiai oláh cigány népdalok*. [Piesne olašských Rómov na Slovensku.] Budapest : Magyar Tudományos Akadémia – Zenetudományi Intézet, 1985.

Davidová, Eva – Žižka, Jan: *Lidové písně usedlých Cikánů-Romů v Československu*. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia – Zenetudományi Intézet, 1991.

Király Ernő *vajdasági cigány népzenei gyűjtése*. [Zber rómskej ľudovej hudby z teritória vajdu Ernő Király.] Ed. Katalin Kovalcsik. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia – Zenetudományi Intézet, 1992.

van Eelotem, Vasar: *Egyen alkotások és tarsadalmi kontextusok egy del-magyarországi oláh cigány lassu dalban*. [Pôvodná tvorba a spoločenské kontexty v južnomadžarskej pomalej piesni olašských Rómov.] Budapest : Magyar Tudományos Akadémia – Zenetudományi Intézet, 1997.

Pettan, Svanibor: *Roma muzsikuskok Koszovóban: kölcsönhatás és kreativitás*. [Vzájomné pôsobenie a kreativita rómskych hudobníkov v Kosove.] Budapest : Magyar Tudományos Akadémia – Zenetudományi Intézet, 2002.

Mimoriadny prínos práce Katalin Kovalcsik bol a je dodnes v odborných kruhoch uznávaný. Budúcnosť určite potvrdí hodnotu jej náročnej a nenahraditeľnej výskumnej práce. Zostalo po nej množstvo zvukových nahrávok, zápiskov a rukopisov, ktoré čakajú na spracovanie. Odchod Katalin Kovalcsik znamená nenahraditeľnú stratu pre romistiku aj pre etnomuzikológiu. Podarilo sa jej upozorniť v medzinárodnom meradle na bohatstvo rómskeho folklóru a na to, že rómske piesne a hudba sú rovnako hodnotné ako folklórne prejavy ktoréhokoľvek iného etnika.

Bibliografia

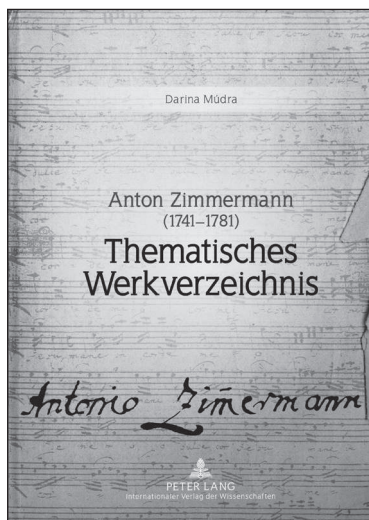
FELFÖLDI, László: Katalin Kovalcsik (1954 – 2013). In: *Bulletin of the ICTM*, Vol. 122, April 2013, s. 5.

KONRÁD, Imre: *Kovalcsik Katalin emlékére*. Dostupné na internete: <<http://nemzetisegek.hu/2013/03/14/kovalcsik-katalin-emlekere/>>

Jana Belišová

Darina Múdra: Anton Zimmermann (1741 – 1781). Thematisches Werkverzeichnis

Frankfurt; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien : Peter Lang, 2011, 715 s. ISBN 978-3-631-61168-5.



Už úvodom možno konštatovať, že táto kniha dr. Dariny Múdrej, dlhoročnej pracovníčky Ústavu hudobnej vedy SAV (predtým Hudobného múzea SNM) patrí k najvýznamnejším výsledkom slovenskej muzikológie v celej jej doterajšej histórii. Je záverečným výstupom systematickej výskumnej práce autorky na diele jedného z troch skladateľov európskeho významu, ktorí v minulosti pôsobili na Slovensku (chronologicky): Samuel Capricornus (1621 – 1665), Joseph Umstatt (1711 – 1762) a Anton Zimmermann (1741 – 1781).

Tematické katalógy patria k „najtvrdším orieškom“ práce hudobného historika. Je to nielen práca časovo mimoriadne náročná, ale vyžaduje si aj mnoho detailného porovnávacieho štúdia jednotlivých zachovaných verzií skladieb, skúmanie a identifikáciu vodoznakov, kopistov atď., čo bola v prípade takého plodného skladateľa ako A. Zimmermann určite mimoriadne náročná práca.¹ Zimmermann vytvoril počas svojho relatívne krátkeho života okolo 250 diel: z toho je podľa dnešného stavu poznania 145 skladieb istého autorstva, 123 skladieb, v ktorých je Zimmermannovo autorstvo pravdepodobné, 13 skladieb sporného autorstva a 9 skladieb, v ktorých je Zimmermannovo meno podvrhnuté (s. 65). A keďže jeho hudba bola už vo svojej dobe naozaj známa takmer v celej Európe (skladby sa však v súčasnosti nachádzajú aj v zámorí!), patril tento skladateľ k profilujúcim osobnostiam hudobného klasicizmu – spolu s M. Haydnom, C. Dittersom von Dittersdorfom, J. K. Vaňhalom a niekoľkými ďalšími skladateľmi, v minulosti celkom nezmyselne nazývanými „kleinmeistri“ – hneď za veľkou trojicou J. Haydn, W. A. Mozart a L. v. Beethoven. Zimmermannove diela vychádzali tlačou už za jeho života a krátko po smrti v renomovaných vydavateľstvách Artaria vo Viedni, Guera v Lyone, bežne ich ponúkal katalóg J. I. Breitkopfa

¹ Autorka musela komunikovať s desiatkami knižníc a archívov v Rakúsku, Českej republike, Nemecku, Poľsku, Maďarsku, Rumunsku, Slovinsku, Chorvátsku, Taliansku, Belgicku, Švajčarsku, Anglicku, USA a na Slovensku – tam všade sa zachovali zimmermannovské primárne pramene.

atď. Takýto moderný tematický katalóg si teda A. Zimmermann nepochybne zaslúžil a za to patrí D. Múdrej veľká vďaka nielen od domácej, ale aj zahraničnej hudobnej verejnosti.²

Rozsiahla publikácia D. Múdrej však neobsahuje zďaleka „iba“ tematický katalóg Zimmermannovho diela, ale ide vlastne o moderné základné kompendium k životu a dielu toho významného skladateľa. Z celkového rozsahu zaberá úvod takmer 140 strán (!), katalógová časť 260 strán, nasledujú početné prílohy, registre atď. Úvodný text obsahuje naozaj všetko, čo doteraz Zimmermannovský výskum priniesol; D. Múdra cituje v 1011 poznámkach (!) množstvo literatúry od starších základných biografických výskumov Pavla Poláka, cez štandardné práce týkajúce sa batthyányiovskej kapely (A. Meier) alebo dôležitých novín *Wiener Zeitung* a *Pressburger Zeitung* (M. Pandi – F. Schmidt) až po novšie práce maďarských hudobných historikov (P. Halász, J. Mezei a i.), edície vlastné i cudzie atď. Samozrejme, autorka publikovala aj viacero vlastných štúdií venovaných A. Zimmermannovi (spolu 7, vrátane hesla do nového MGG), notových edícií, ako aj prvú stručnú verziu tematického katalógu – *Anton Zimmermann (1741 – 1781) und die europäische musikalische Klassik* (2006).³ Stačí nahliadnuť do rozsiahlej bibliografie a súpisov na konci recenzovanej publikácie a aj menej poučený, resp. nepoučený čitateľ ľahko zistí, čo všetko autorka urobila pre tohto vynikajúceho a významného skladateľa. Ako však autorka správne konštatuje (s. 11), „die vorliegende Publikation ist das Bild des heutigen Wissenstandes“, t. j. predpokladá, že Zimmermannovský výskum bude pokračo-

vať, k čomu vytvára kvalitný tematický katalóg tie najlepšie predpoklady.

Tematické katalógy majú dnes už prakticky všetci významnejší skladatelia dávnejšej (ale i bližšej) minulosti – D. Buxtehude (BuxWV), J. D. Zelenka (ZWV), H. Schütz (SWV), G. Ph. Telemann (TWV), M. Haydn a mnohí iní, ale často aj skladatelia širšej verejnosti menej známi (napr. F. Aumann, C. Ordoñez, J. M. Molter, J. M. Kraus a i.); absenciu modernej literatúry tohto druhu pociťuje odborná verejnosť už iba u máloktorých skladateľov (napr. C. Ditters von Dittersdorf, lebo staré Krebsove Dittersdorffiana s „tematickým katalógom“ z roku 1900 sú dnes sotva použiteľné, F. X. Brixl a pod.). Samozrejme, tieto katalógy sú rôznej úrovne, niektoré novšie sa stretli dokonca s dosť veľkou kritikou odbornej verejnosti (napríklad katalóg diela M. Haydna od Ch. H. Shermana a D. Thomasa). Podľa nášho názoru kvalitatívne najvyššie stojí Händlov tematický katalóg (HWV) B. Baselta, publikovaný v prvých troch zväzkoch *Händel-Handbuch*. Svoju vysokú úroveň majú ešte aj dnes používané staršie klasické tematické katalógy diela J. S. Bacha (BWV) od W. Schmiedera, J. Haydna (Hob.) A. van Hobokena, W. A. Mozarta (KV) od L. von Köchela a pod., ktoré vyšli vo viacerých nových vydaniach. Horšie je to napríklad s A. Vivaldim, v jeho modernom tematickom katalógu (RV) sú zahrnuté aj diela, ktorých autorom Vivaldi určite nie je (G. Torelli a i.), v tomto prípade už nejde o problémy ďalšieho výskumu a pod. Toto stručné odbočenie bolo potrebné preto, aby sme si uvedomili, akú náročnú prácu D. Múdra urobila a publikovala, do akej spoločnosti autorov sa zaradila.

Rozsiahla úvodná štúdia tohto Zimmermannovského kompendia podrobne mapuje

² Zo skladateľov pôsobiacich v minulosti na Slovensku existuje iba tematický katalóg J. M. Spergera od A. Meiera a E. Thoma. MEIER, Adolf – THOM, Eitelfriedrich: *Thematisches Verzeichnis der Kompositionen von Johannes Matthias Sperger (1750 – 1812)*. Michaelstein; Blankenburg : Institut für die Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts, 1990. Táto práca je však s Tematickým katalógom A. Zimmermanna z akéhokolvek hľadiska neporovnateľná.

³ MÚDRA, Darina: *Anton Zimmermann (1741 – 1781) und die europäische musikalische Klassik*. Frankfurt; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien : Peter Lang, 2006.

problematiku života skladateľa (kapitola *Biographie*) a diela (*Kompositorisches Schaffen*). Zvláštnu pozornosť venuje autorka vzťahu A. Zimmermanna k Bratislave (*Anton Zimmermann und Preßburg*), jeho pôsobeniu vo vynikajúcej batthyányiovskej kapele (*In Diensten des Fürstprimas Batthyányi*), repertoáru kapely, krátkemu účinkovaniu Zimmermanna vo funkcii organistu Kostola sv. Martina (*Als Kirchenmusiker*), ale aj jeho osobitnému prínosu k vývoju hudobnodramatického umenia, najmä melodrámy (*Rückkehr zum Theater*). Autorka sa opiera výlučne o overené poznatky, napríklad čo sa týka životopisných dát z vynikajúcej, hoci staršej štúdie P. Poláka. Veľmi precízne sumarizuje všetky detaily života skladateľa od narodenia až po jeho smrť a kriticky zostáva na úrovni faktov (jeden príklad za všetky – nejasný dátum smrti A. Zimmermanna). Múdrej textu možno vytknúť naozaj len drobné chybičky, napríklad chybné doplnenie latinskej koncovky „*ad Sanctum Nicol[am]*“ (s. 60, správne má byť „*Nicolaum*“), alebo použitie podoby mena M. Zmeskala ako „*Nicolaus Zmeskall*“ (s. 55, 119), hoci ide o nemecký text (domnievame sa, že aj v nemeckom texte by mala byť oficiálna „lexikónová“ slovenská podoba, t. j. Mikuláš Zmeskal). Drobné nepresnosti sú aj v texte na s. 55, týkajúcom sa slávnosti posviacky nového Evanjelického a. v. kostola v Bratislave (1776): „*Principale*“ nie je žiadny zvláštny nástroj, ale iba štvrtý, v 18. storočí najnižší hlas (v tomto prípade) štvorhlasného trúbkového súboru (ani „*Clarino*“ nie žiadny iný nástroj než prirodzená trúbka bez klapiek, je to vlastne označenie najvyššieho registra trúbky v dvojčiarkovanej oktáve, tak ako „*principale*“ je označenie najnižšieho registra). Podobne na s. 52 uvádzaný Johann Matthias Ötzelsberger nebol zamestnancom r.-k. cirkvi (Dómu sv. Martina), ale bol ako mestský vežový trubač (majster) iba platený spolu so svojimi pomocníkmi za cirkevnú hudbu, predvádzanú v tomto kostole. (Túto nepresnú formuláciu upresňuje autorka hneď na s. 53.)

Vynikajúce sú pasáže týkajúce sa batthyányiovskej kapely, ktoré obsahujú množstvo podrobných údajov o jednotlivých hudobníkoch (vrátane platov atď.) v prehľadných

tabuľkách (s. 32 – 35) a pod. Išlo o typickú privátnu kapelu (s. 41), pričom vynikajúci hudobníci boli platení veľmi dobre (v dobovom kontexte neprekvapuje, že Zimmermann mal ako kapelník menší plat než koncertný majster A. Zistler, mal však pravdepodobne aj ďalšie príjmy, ako zdôrazňuje A. Meier, na ktorého sa D. Múdra v tejto časti odvoláva).

D. Múdra v úvodnej štúdii neobchádza ani problematiku širšieho kontextu Zimmermannovej tvorby (*Historische Bedeutung und Kontexte*). S jej závermi možno všeobecne súhlasiť, správne je vo formuláciách i maximálne oslabenie súvislosti Zimmermannovej *Sinfonie pastoralis* (*Sinfonia pastoritia*, AZ I/1: G³) a Beethovenovej „Pastorálnej“ symfónie oproti predchádzajúcim štúdiám či notovej edícii tejto skladby. Podľa nášho názoru majú tieto skladby naozaj len veľmi málo spoločného, v prípade Zimmermanna ide výlučne o typické vianočné prvky, toposy (vrátane originálneho „*Tempo Hanatico*“) a pod., čo zasa celkom absentuje v Beethovenovej skladbe. Pravda, aj v niektorých ďalších konkrétnych skladbách bude treba viac opatrnosti, lebo napríklad *Pastorella bohemica*, „*Vislissel Búh hoře světa*“ (AZ VIII/8: A¹) sa zachovala iba v odpise okolo roku 1800 a pravdepodobne pôjde o podvrhnuté dielo (Zimmermann bol veľmi známy skladateľ aj v tom čase!). Takýchto prípadov by však bolo možné menovať viac. Celkove je však tento sumár v kompendiu veľmi dôležitý a bude nepochybne zaujímavé porovnať súčasný stav poznatkov (vrátane cudzích), ako ho prináša D. Múdra, s tým, čo prinesie výskum po dvadsiatich alebo – povedzme – päťdesiatich rokoch.

Vlastná katalógová časť publikácie (s. 147 – 496) je spracovaná doslova a do písmena vzorne. Samozrejme, je viacero možností, ako diela jedného skladateľa usporiadať (pričom napríklad chronologický aspekt v tomto prípade nepripadal do úvahy, ale ten nie je použitý dokonca ani u Händla, hoci sa zachovalo množstvo jeho diel v autografe, či je dokonca datovaných). D. Múdra zvolila logické základné členenie na inštrumentálne a vokálne (resp. vokálno-inštrumentálne) diela. Zimmermannov tematický katalóg sa tak začína (podobne ako napr. Hobokenov katalóg diel J. Haydna)

symfóniami a koncertmi (skupina I), pokračuje komornými dielami (II – sonáty, duetá, triá, kvartetá, kvintetá, sextetá), „zábavnou“ hudbou (III – divertimentá, tance, nokturná, partyty, tzv. Harmoniemusik), skladbami pre klávesové nástroje (IV), hudobno-scénickými dielami (V – melodrámy, singspiely), „ne-“scénickými skladbami (VI – oratóriá, kantáty), svetskými áriami (VII) a cirkevnou hudbou (VIII – omše, ofertória, graduale, antifóny, litánie, žalmy, hymny a ď.). Každá z týchto základných skupín má ešte svoje podskupiny.

Trochu komplikované je číslovanie skladieb, napr. AZ VIII/1:^{zw}C¹⁰. Skratka „AZ“ ako iniciály skladateľa je veľmi logická, rovnako rímskymi číslicami označené jednotlivé skupiny a – za lomkou – podskupiny, t. j. VIII/1, teda omša v rámci cirkevnej hudby. Aj označenie tonality písmenom (durovej veľkým, molovej malým) patrí k všeobecnému úzu tematických katalógov, spolu s indexom za týmto označením tonality. Situáciu komplikuje ďalší index pred označením tóniny, a síce písmeno „u“ (= unterschobene Werke, t. j. podvrhnuté diela), resp. „zw“ (= zweifelhafte Werke, teda sporné diela); vítanou novinkou je použitie znaku „*“ na tomto mieste pre autentické Zimmermannove skladby, ktoré sa šíri pod menom iného skladateľa/ov, napríklad AZ I/1:Es⁴ (Sinfonia „Echo“ ako skladba J. Haydna). Posledný index za označením tóniny udáva poradové číslo tej-ktorej skladby v danej tónine. Pravda, zimmermannovské pramene prinášajú historikom občas dosť veľké problémy. Napríklad *Omša B dur*, AZ VIII/1:^{zw}B² nielenže určite nie je Zimmermannovým dielom, ale okrem troch prameňov, v ktorých sa skladba pripisuje Zimmermannovi, a ďalších ôsmich

prameňov, ktoré uvádza Múdra (autori: Dittersdorf, J. Haydn, Hoffer, Novotný, F. N. Novotný, Anonymus), skladba existuje nielen na Slovensku, ale i v iných krajinách v ďalších odpisoch (autori: Vaňhal, Kainz, Elsner, Hoffmann, Burghardt, Wiesner, P. G. Dettelbach OFM – spoluautor prepracovanej verzie tejto skladby), ktoré autorka neuvádza.⁴ Samozrejme, dať dokopy také množstvo údajov (a prameňov!) si vyžaduje často doslova nadľudské úsilie. S najväčšou pravdepodobnosťou je však v prípade tejto skladby Zimmermannovo meno podvrhnuté.

Mieru zložitosti situácie v zimmermannovských prameňoch dokladá o. i. aj počet odpisov: napríklad Zimmermannovo autentické *Te Deum*, AZ VIII/5:C¹ sa zachovalo v 29 odpisoch (!) – v Rakúsku, Maďarsku, Českej republike, Taliansku a na Slovensku. (NB: Iba na okraj, aj v nemčine sa rozlišuje *Te Deum* „Hymnus“ (liturgický druh) od „Hymne“ (napr. štátna hymna), rovnako ako v slovenčine; v katalógu sa však uvádza nesprávny nemecký tvar „Hymne“⁵). *Missa Sanctae Caeciliae* (AZ VIII/1:C¹) sa zachovala v 15 odpisoch, avšak nielen cirkevná hudba, ale aj niektoré Zimmermannove symfónie sa zachovali v početných odpisoch (*Symfonia D dur*, AZ I/1:D⁴ v desiatich).

Tieto poznámky, samozrejme, vôbec neznižujú hodnotu celej práce, bolo však možné vyhnúť sa im pri starostlivej redakčnej práci, resp. pri lepšom „terminologickom povedomí“ slovenskej muzikológie všeobecne.

V tematickom katalógu chýba dielo *Hermanns Traum*. Ide o nezachovanú hudbu k trúchlohre, predvedenej Wahrovou divadelnou spoločnosťou v Bratislave v roku 1778 (zachovalo sa iba tlačené libreto).⁶

⁴ Cf. KAČIC, Ladislav: Pramene spornej omše J. Haydna Hob.XXII:B 13 na Slovensku. In: *Európske súvislosti slovenskej hudby*. (=Musicologica Slovaca 15.) Bratislava: Veda, 1990, s. 137-144.

⁵ Toto chybné označenie sa uvádza i v prípade hymnov *Tantum ergo* a *Pange lingua* (v katalógu je zbytočne uvedené v podobe „Pange lingua gloriosi“ [sic]), v prípade *Veni Sancte Spiritus* zasa nejde o antifónu, ale o sekvenciu. Lepšie, resp. logickejšie mohli byť uvedené i niektoré latinské incipy (napr. namiesto „Huc patores gregum“ by bolo lepšie „Huc pastores gregum fautores“, alebo len „Huc pastores“).

⁶ JAKUBCOVÁ, Alena: „Du wirst Empfindung einst durch Reiz erregen des sanften Saitenspiels...“ oder: Was wir über die Musik von Prager Inszenierungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wissen. In: *Deutsches Theater im Ausland vom 17. zum 20. Jahrhundert: Interkulturelle Beziehungen in Geschichte und Gegenwart*. Ed. Horst Fassel, Paul. S. Ulrich, Otto Schindler. Berlin: LIT Verlag, 2007, s. 81-87. Na túto skutočnosť upozornila po prvýkrát L. Michalková (Ref. 7).

Trochu neprehľadné sú notové incipity jednotlivých skladieb, resp. častí v katalógu. Je dobré, že v prípade väčšieho obsadenia sa uvádza nielen jeden hlas (zväčša 1. husle) a začiatok vokálneho partu, ale aj bas (resp. generálny bas). Incipity sú však pod sebou uvedené tak, že tri osnovy pod sebou vyzerajú na prvý pohľad ako partitúra (hoci nemajú vpredu akoládu, ale iba akúsi prerušovanú čiaru). Lepším riešením by bola azda bývala klavírna dvojsoňa, ako je to napríklad v Händlovom či Bachovom tematickom katalógu.

Autorka priam vzorne uvádza pri každej skladbe maximálne množstvo údajov: (1) v hlavičke okrem čísla tematického katalógu meno skladateľa, resp. skladateľov (v prípade, že sa skladba zachovala pod menami rôznych autorov), názov diela, tóninu a obsadenie, a po notovom incipite (2) údaje o autografe, resp. dobovom vydaní (Erstdruck) a odpisoch, ďalej údaje v katalógoch, odkazy na literatúru a nové (moderné) vydanie, v prípade, ak existuje.

Priamo na tematický katalóg nadväzujú početné prílohy: dobové katalógy, vodoznaky autografov, tabuľky (prehľady) a registre (nielen tradičný menný a miestny, ale napríklad aj register kopistov a pod.). Mimoriadne cenné sú nielen údaje o Zimmermannových autografoch (vrátane filigránov) a výskum, ktorý D. Múdra v tomto smere vykonala, ale aj prehľady nezachovaných skladieb či skladieb so zámenou mena autora (najčastejšie sa Zimmermannove diela zamieňali v minulosti s dielami J. Haydna, čo je o. i. svedectvo jed-

noznačnej kvality jeho hudby), sporných diel, neidentifikovaných diel, podvrhnutých diel (zachovaných pod menom A. Zimmermanna) a ďalšie prehľady, registre, ako aj rozsiahla bibliografia a bohatá obrazová príloha.

Kniha je tak v textovej, ako aj katalógovej časti prehľadná, obsahuje minimum tlačových chýb (napr. prekrývanie textu a notových incipitov na s. 349 a 362). Formát je však zbytočne veľký, väčší ako v prípade doterajších tematických zoznamov (Köchel, Schmieder, Hoboken atď.), vidno, že renomované vydavateľstvo vedeckej produkcie všetkých vedných odborov P. Lang Verlag nevydáva takúto literatúru bežne. Ale zasa na druhej strane, kniha D. Múdrej sa dostane všade tam, kde má byť, t. j. najmä do hudobných knižníc na celom svete.

Kompendium D. Múdrej, dlhoročnej vedeckej pracovníčky Ústavu hudobnej vedy SAV si zaslúži celkove úctu a mimoriadne ocenenie. (NB. V tejto súvislosti trochu prekvapuje, že v celej knihe sa pracovisko, na ktorom urobila podstatnú časť práce, vôbec nevyskytuje.) Výpočet pozitív tejto knihy by zabral ešte veľa miesta. Recenzovaná publikácia však nepochybne zintenzívni zimmermannovský výskum na Slovensku i v zahraničí. U nás sa tak už čiastočne stalo: v rámci medzinárodného projektu Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni a Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU „Accentus musicalis“ vzniklo niekoľko príspevkov a štúdií, ako aj ďalšie nové notové pramenné vydanie.⁷ Ešte

⁷ V rámci projektu „Accentus musicalis“ vznikli a boli publikované o. i. tieto práce: FERKOVÁ, Eva: Military and Pastoral Symphonies by Anton Zimmermann in Context of Joseph Haydn's Early Symphonies. In: *Zur Geschichte und Aufführungspraxis der Musik des 16. – 18. Jahrhunderts in Mittel- und Osteuropa*. Ed. Gerold W. Gruber. Bratislava : Music Forum, 2013, s. 216-233. MICHALKOVÁ, Ludmila: Anton Zimmermanns musikdramatisches Schaffen im Kontext der Entwicklung des musikalischen Theaters im 18. Jahrhundert. Tamtiež, s. 234-253. FERKOVÁ, Eva: Vydané symfónie Antona Zimmermanna v kontexte raných Haydnových symfónií / Die publizierten Symphonien Anton Zimmermanns im Kontext der frühen Symphonien von Joseph Haydn. In: *Prieniky slovenskej hudby v Európe a európskej hudby na Slovensku v 15. – 18. storočí*. Ed. Gerold Gruber, Eva Ferková. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2013, s. 49-93. MICHALKOVÁ, Ludmila: Tradícia a inovácia v koncepte hudobnodramatických kompozícií Antona Zimmermanna / Tradition und Innovation im Konzept der musikdramatischen Kompositionen von Anton Zimmermann. Tamtiež, s. 119-164. Ďalej je to pramenné vydanie *Anton Zimmermann: Serenata affettuosa per La quaresima*. Ed. Róbert Šebesta. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2013.

viac sa však kniha nepochybne uplatní v medzinárodnom meradle, veď mnohé Zimmermannove diela si ešte vyžadujú ďalší podrobný výskum, a to diela všetkých kategórií (za mnohé menujme aspoň jeden zaujímavý príklad – oratórium *Der Sterbende Heiland*, AZ VI/2:1, obsadením typické sepolcro rakúsko-stredoeurópskeho priestoru).

A. Zimmermann zasiahol výrazne do vývoja a formovania mnohých (možno väčšiny) hudobných druhov, nielen kontrabasového koncertu, ale aj symfónie, sláčikového kvarteta a komornej hudby vôbec, mimoriadny je jeho prínos a význam v oblasti melodrámy, kde patrí k najvýznamnejším skladateľom

v dejinách. Aj z tohto hľadiska možno hodnotiť kompendium D. Múdrej mimoriadne pozitívne a označiť ho známkuou tej najvyššej kvality. Tematické katalógy patria o. i. aj preto k najnáročnejším úlohám hudobnej historiografie, pretože majú prinášať trvalejšie platné poznatky, ako napríklad rôzne štúdie či syntézy (v nich sa môže zmeniť situácia niekedy už o pár rokov, ba i „zo dňa na deň“). Dovoľme si uzavrieť túto recenziu konštatovaním, že práca D. Múdrej obstoí aj v tomto smere v každom prípade so čťou.

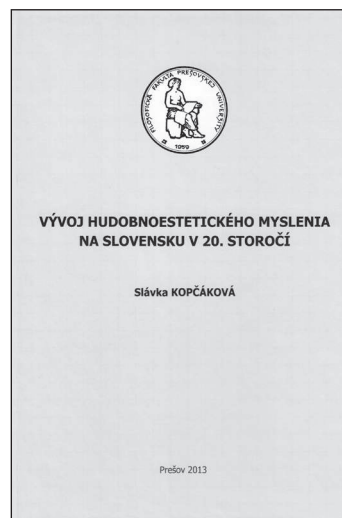
Ladislav Kačíc

Slávka Kopčáková: Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí

Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2013, 303 s. ISBN 978-80-555-0804-7

Hudobnoestetické myslenie na Slovensku má pomerne bohatú tradíciu. Ako cieľ práce, na základe obhajoby ktorej autorka získala titul docentky hudobnej estetiky, si Kopčáková stanovila „zmapovať vývoj slovenskej hudobnej estetiky a estetického myslenia na križovatke dejinných mílnikov našej krajiny v 20. storočí“ (s. 19). To je naozaj ambiciózny a v slovenskom kontexte doteraz celkom ojedinelý projekt.

V úvode práce sa Kopčáková sústreďí na vymedzenie predmetu svojho záujmu. Opierajúc sa o významné práce čelných zahraničných a domácich reprezentantov hudobnej estetiky (Carl Dahlhaus, Jozef Kresánek, Jiří Fukač, Ivan Poledňák, Peter Faltin a ď.), vymedzuje terén, v ktorom sa bude pohybovať. Kladie si otázky o podstate hudobnej estetiky, skúma vzťahy medzi estetikou všeobecnou a hudobnou. V rámci hudobnej estetiky načrtáva dva možné prístupy k problematike: ak sa hudobná estetika chápe ako súčasť všeobecnej estetiky, inklinuje k filozofii, filozofickej metodológii a k „vyhýbaníu sa umeleckej



praxi, a teda aj hudobným skutočnostiam“ (citát Faltina, s. 13); ak sa chápe ako súčasť muzikológie, inklinuje k muzikologickej metodológii a k analýze kompozičných metód, reflektuje aj tvorivé názory umelcov (teda

tzv. „estetiku-program“ či „tvorivú poetiku“; s. 11). K tomuto poňatiu hudobnej estetiky sa Kopčáková hlási.

Z metodologického hľadiska sa autorka len čiastočne opiera o práce autorov, ktorí rezumovali parciálne obdobia vývoja hudobno-estetického myslenia na Slovensku. Teda väčšinou nepracuje s nejakými „prefabrikátmi“, ale vychádza zo štúdia primárnych prameňov a literatúry. Túto skutočnosť považujem za jednu z najvýznamnejších devíz Kopčákovej práce. Autorka sa konfrontovala s množstvom nesúrodého a nekonzistentného materiálu, pričom zreteľne definovala svoj „kľúč“ k jeho výberu a usporiadaniu: t. j. vychádza zo štúdia štúdií, článkov, hudobných kritik roztrúsených v desiatkach časopisov; ďalej z reflexie názorov popredných osobností z radov muzikológov, autorov závažnejších kníh a štúdií ako napríklad Ladislav Burlas, Naďa Hrčková, Ľubomír Chalupka, Peter Faltin a d. Ako zásadné pozitívum metodologického prístupu k problematike hodnotím Kopčákovej stanovisko, že pri reflexii hudobnoestetickej problematiky majú čo povedať nielen muzikológovia a estetik, ale aj skladatelia. Ba práve vďaka a ochota oprieť sa aj o názory skladateľov, ktoré nie vždy celkom zodpovedajú kritériám vedeckosti, ktorí však vyslovili závažné idey týkajúce sa princípov súdobej tvorby, príp. vlastnej tvorivej poetiky, Kopčákovej dopomohli k vytvoreniu plastického a multidimenzionálneho obrazu o hudobnoestetickom myslení na Slovensku. Na základe tohto metodologického prístupu sa tak autorka vyhla nebezpečenstvu, že jej kniha sa stane len akousi antológiou zložitej spleti rozmanitých a často úplne protichodných hudobnoestetických názorov, do ktorých by sa mohla veľmi ľahko „zamotať“. Kopčáková si teda veľmi cieľavedome vymedzila svoj vlastný autorský prístup, ktorý aj precízne zdôvodnila. A práve táto jasná definícia uhla pohľadu bola základným predpokladom k tomu, že konečná podoba práce predstavuje vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku ako určité zmysluplné kontinuum, ktoré si napriek všetkým komplikovaným vonkajším okolnostiam (predovšetkým striedaniu politických režimov na Slovensku v 20. storočí) predsa len zachovalo určitú osobitosť.

Publikácia je rámcovo rozčlenená do deviatich kapitol, ktoré sú radené chronologicky v rozpätí od zakladateľskej generácie slovenskej hudobnej moderny cez budovanie základov slovenskej hudobnej kultúry a muzikológie; slovenskú hudobnú modernu a zrod programovej estetiky modernej slovenskej hudby; zrod slovenskej hudobnej estetiky ako systematickej vedy v 40. rokoch 20. storočia; hudobnú estetiku a problematiku hudobných poetík v začiatkoch totalitného režimu; hudobnú estetiku socialistického realizmu; paralelné svety normatívnej estetiky a estetiky hudby akceptovateľnej v európskom kontexte. Autorka prácu završuje krátkym náčrtom pluralitných poetík a estetických koncepcií, ktoré súvisia s generačným nástupom postmodernity v 70. – 80. rokoch 20. storočia a symbolicky ju ohraničuje rokom politického prevratu 1989.

V jednotlivých kapitolách sa autorka k hudobnoestetickej problematike prepracúva postupne a systematicky. Začína vždy analýzou kultúrno-spoločenských pomerov a ducha danej doby, upriamuje pozornosť na pôsobenie významných hudobných teoretikov, publicistov, estetikov, semiotikov a čitateľovi približuje ich zásadné idey na báze vlastného výkladu ich najvýznamnejších diel. Analyzuje kompozičné poetiky najvýznamnejších skladateľských osobností a ich dobovú reflexiu. Sleduje aj postupnú profesionalizáciu slovenského hudobného života, zakladanie inštitúcií a pod.

Vďaka komplexnosti pohľadu autorka otvára široké horizonty, takže čitateľ práce tak nadobúda plastický obraz o atmosfére doby a je organicky vedený k tomu, aby hudobno-estetickú problematiku pochopil v osobitej a jedinečnej viacdimeznionalnej podobe príslušného obdobia. Vzhľadom na množstvo faktov, ktoré publikácia prináša, nemalo by zmysel v rámci tejto recenzie sústrediť pohľad na určité konkrétne problémy. Samozrejme, každé obdobie má svoje špecifiká, takže autorka niekedy kladie dôraz skôr na priblíženie skladateľských poetík, inokedy na reflexiu hudobnoteoretickej a hudobnoestetickej spisby a pod. Pri takomto rozhodovaní si autor musí veľmi starostlivo „zvážiť“ kritériá výberu, ktoré nevyhnutne musia byť do určitej miery

subjektívne. Mne osobne je Kopčákovkej vkus sympatický a myslím si, že proporcionalitu výkladu zvolila optimálne.

Publikácia Slávky Kopčákovkej je na Slovensku skutočne ojedinelou svojho druhu. Mnohé osobnosti, ktoré zanechali významnú stopu v dejinách slovenského hudobnoestetického myslenia, boli primárne skladatelia, príp. viacdimenzionálne osobnosti (Bella, Moyzes, Alexander Albrecht, Ferenczy, Kresánek, Ján Albrecht, Godár a pod.). Kopčákovkej sa naozaj šťastne podarilo nielen zosumariť ich odkaz na poli hudobnoestetického myslenia, ale aj nájsť určité spojenia, paralely, kontinuitu. Spomeniem len jeden prípad: značný priestor venuje autorka Petrovi Faltinovi, ktorý od čias normalizácie žil v Nemecku, kde aj predčasne zomrel. Kopčáková nielenže približuje idey popredných prác tohto vynikajúceho a na Slovensku ešte nedoceneného, v európskom kontexte však medzinárodne renomovaného predstaviteľa hudobnej sémantiky a semiotiky, ale aj načrtáva väzby medzi Faltinovými a Kresánkovými ideami (Faltin mal už v šesťdesiatych rokoch k dispozícii Kresánkovu prácu o hudobnom myslení) a napomáha tak čitateľovi pochopiť, že Faltin do značnej miery budoval na Kresánkových základoch.

Veľmi cenné je, že sa autorka nevyhla problematickým obdobiam stalinizmu a normalizácie. Vyhodnotenie týchto spoločensky a politicky nepriaznivých období, keď stagnovala skladateľská tvorba a idey muzikológov a estetikov boli cenzurované a deformované v intenciách socialistického realizmu, je podľa môjho názoru veľmi potrebné, nakoľko ako pedagóg na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU musím povedať, že mladá generácia študentov si v styku s literatúrou tohto obdobia sčasti vôbec neuvedomuje tieto politické a estetické deformácie.

Pokiaľ ide o spôsob prezentácie problematiky, treba vyzdvihnúť autorkinu schopnosť verbalizovať aj zložité obsahy a myšlienky zrozumiteľným a prístupným spôsobom, bez pseudovedeckej terminológie, ktorú – možno intuitívne – vhodne nahrádza výstižnými metaforami. Jej odvaha zmocniť sa problematiky

prostredníctvom osobitého pohľadu svojho vlastného ja sa pozitívne prejavila na celkovom výsledku práce a jej štýle, ktorý je kultivovaný, živý, pútavý a svieži.

Ako „rezultát“ svojich výskumov autorka na konci knihy konštatuje: „[...] na naše pomerne krátke dejiny hudobnoestetického myslenia nám ako majáky svietia práce J. Kresánka a P. Faltina, ktoré mali vo svojej dobe vysokú vedeckú úroveň. Rovnako sú však inšpiratívne aj menované práce J. Albrechta a v súčasnosti aj niektoré práce všestranného V. Godára, ktoré predznamenal aj inú možnú cestu. Je to cesta metamorfovania estetiky hudby z jej vedeckého traktovania a zložitých (niekedy značne špekulatívnych) myšlienkových konštrukcií analytickej filozofie umenia naspäť do vód esejistického diskurzu ako – vo vzťahu k umeniu samotnému – legitímnejšej či v určitom zmysle stráviteľnejšej formy, vďaka ktorej môžu byť podstata, procesualnosť a účinky hudby vysvetľované nielen odbornej ale aj laickej verejnosti.“ (s. 260).

Súhrnne je možné konštatovať, že práca Slávky Kopčákovkej je koncepčne originálnym spisom a prenikavo reflektuje nielen oblasť vývoja slovenského hudobnoestetického myslenia, ale aj vývoja hudobného myslenia, hudobnej teórie, hudobnej kritiky a publicistiky na Slovensku. Autorka súčasne fundovaným spôsobom približuje poetiku troch skladateľských generácií: moderny, avantgardy a postmoderny, pričom vývoj týchto štýlových orientácií konfrontuje vždy aj s európskym prostredím. Bibliografia má rozsah úctyhodnej dĺžky. Rozhľad autorky a jej vedecké zázemie sú obdivuhodné. V práci sa to prejavuje veľkým nadhľadom pri komentovaní a parafrázovaní popisovaných javov.

Publikácia má šancu osloviť viaceré „cieľové skupiny“ čitateľov, od poslucháčov umelecky a esteticky zameraných študijných programov na slovenských vysokých školách, cez muzikológov, estetikov, hudobných teoretikov, skladateľov až po zaniatených milovníkov hudby.

Markéta Štefková

Hudební a taneční folklor v ediční praxi

Ed. Lucie Uhlíková, Marta Toncrová. (=Kultura – Společnost – Tradice IV.)
Praha : Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., 2011, 286 s. ISBN 978-80-87112-57-1



Zborník odborných textov *Hudební a taneční folklor v ediční praxi*, zostavený Luciou Uhlíkovou a Martou Toncrovou, je v poradí štvrtou odbornou publikáciou edície *Kultura – Společnost – Tradice*, vydanou roku 2011 Etnologickým ústavom AV ČR v Prahe. Prvé dve publikácie tejto edície, vydané v rokoch 2005 (I., ed. Lubomír Tyllner a Zdeněk Uherek) a 2006 (II., ed. Zdeněk Uherek) sa venovali rôznorodým fenoménom a problémom sociálno-kultúrnej reality a ťažiskovou formou ich odborného spracovania a prezentácie bola séria vedeckých článkov a štúdií. Tretí zväzok *Česká prozaická folkloristika* z roku 2008 (III., ed. Marta Šrámková) a štvrtý publikačný počín tejto edície v sebe sústreďujú odborné texty prehľadnucujúce tematické zameranie folkloristického výskumu a jeho výsledkov predovšetkým za obdobie posledného polstoročia. V prípade štvrtého vedeckého zborníka kritická reflexia zahrnuje všetky relevantné a pozoruhodné zberateľské a edičné počiny objavujúce sa už od prvých decenií 19. storočia – obdobia lemujúceho pomalý zrod

systematického zberu a výskumu folklórnych prejavov na území Čiech, Moravy a Slovenska, jeho inštitucionalizáciu a konštituovanie hudobnej a tanečnej folkloristiky, resp. etnomuzikológie a etnochoreológie ako vedných odborov.

Zámer a pohnútky zostaviť tento typ publikácie editorky celkom jasne a koncízne prezentujú v jej úvode. Ich cieľom nie je podať vyčerpávajúci prehľad a súpis edičných počinov zo spomínanej geografickej oblasti (čo sa im sčasti úspešne podarilo), ale pomenovať a analyzovať dlhodobé a aktuálne problémy neoddeliteľne spojené s edičnou praxou (s. 8). Veľmi prezieravo záber rozšírili aj na tie formy zaznamenávania a šírenia hudobného a tanečného folklóru, ktoré sa v českom a slovenskom odbornom prostredí etablovali predovšetkým v priebehu posledných rokov (multimediálne nosiče, filmová produkcia na DVD a pod.). Prezentovanú publikáciu možno okrem toho chápať ako zhrnajúci teoretický súbor textov sumarizujúcich dlhoročné aktivity jednej inštitúcie (vrátane tých inštitucionálnych a organizačných foriem, ktoré jej v jednotlivých obdobiach od začiatku 20. storočia predchádzali) – Etnologického ústavu Akadémie vied České republiky (s. 9).

Už na tomto mieste možno prezentovaný publikačný počín hodnotiť ako mimoriadne cenný. K jeho odbornej kvalite prispela nielen skutočnosť, že sa vo svojom tematickom zábere neobmedzuje výlučne na oblasť piesňového folklóru (dôležitou súčasťou sú tiež texty o edíciách inštrumentálnej hudby a tanečných folklórnych prejavoch), hodnotu publikácie podčiarkuje takisto premyslenosť jej obsahovej koncepcie. Obsahové zameranie jednotlivých odborných textov a spôsob ich zoradenia a zoskupenia do hlavných dvoch častí publikácie sú logické a domyslené.

Prvá časť publikácie („I. Obecně o ediční problematice“) obsahuje desať textov od deviatich autorov a autoriek. Cez optiku edič-

ných snáh a aktivít na vymedzenom území (s dôrazom na české jazykové prostredie) pertraktujú vybrané aspekty a zásadné momenty zberateľskej činnosti, jej historického vývoja a dejinných súvislostí, ktoré ju v jednotlivých etapách formovali a ovplyvňovali. Texty obsahujú tiež mnohé zaujímavé, vecne a nezaujato prezentované informácie o „individuálnych“ a ojedinelých riešení jednotlivých úkonov (z dnešného pohľadu šťastných aj menej zdarných) v procese koncipovania a samotnej prípravy vybraných piesňových zbierok, čím v konečnom dôsledku napomáhajú pochopenie mimoriadnej komplexnosti a zložitosti vývoja edičnej praxe v našom kultúrno-politickom prostredí. Každý autor sa v rámci tematicky jasne vymedzeného priestoru a na podklade dôslednej prezentácie edičnej práce, ktorá doň spadá, pokúša okrem iného formulovať najvypuklejšie i menej nápadné problémy, ktoré boli, resp. sú s edičnou činnosťou v danej sfére spojené, a kriticky sa snaží prehodnotiť historické konzekvenencie a spôsoby ich riešenia, anticipuje možné príčiny, dôsledky či zásadné úskalia edičnej a zberateľskej činnosti, dodnes späté so súčasným výskumom alebo s kritickou prácou s pramenným materiálom. To celkom jednoznačne napomáha dôsledná a rozsiahla pramenná komparatistika a práca so sekundárnymi písomnými prameňmi (napr. súkromná korešpondencia, osobné zápisky zberateľov a pod.).

V druhej časti publikácie („II. Příkladové studie“) editorky sústredili štyri prípadové štúdie, v ktorých autori na báze konkrétnych edičných počínov a vlastných skúseností s prípravou tohto typu materiálu do tlače postulujú (okrem iného) parciálne a nanajvýš aktuálne otázky a problémy spojené so súčasnou edičnou praxou a spracovaním historických piesňových zbierok a zvukového archívneho fondu.

Keďže obsah publikácie prináša množstvo informácií, inšpiratívnych úvah a poznatkov k téme, obmedzíme sa v nasledujúcom prehľade len na pomerne zjednodušujúcu charakteristiku – z nášho pohľadu významných – častí jednotlivých príspevkov. Prvý z nich (Věra Thořová – Marta Toncrová – Lucie Uh-

líková: *Tištěné edice lidových písní v českých zemích*) možno považovať za ťažiskový text. Informačne robustný materiál predstavuje nielen zásadné edičné a zberateľské počiny, rukopisné fondy stredoeurópskeho a do istej miery tiež európskeho významu a historicko-politický kontext, ktorý nevyhnutne ovplyvnil ich vznik a ďalší vývoj. Postuluje sa v ňom niekoľko dôležitých kľúčových vzťahov a skutočností spätých s edičnou praxou: vzťah zberateľ – editor, otázka notového zápisu a prepisu zvukových záznamov, problematika pasportizácie piesňových zápisov, financovania edičných „projektov“ a jeho vplyv na podobu edícií, otázky „autocenzúry“ a cenzúry a pod. Mnohé domnienky a závery konfrontujú s ideami významných predstaviteľov hudobnej folkloristiky. Vďaka prepracovanému poznámkovému aparátu, bohatej bibliografii, citáciám z písomností jednotlivých zberateľov, zostavovateľov aj samotných kultúrnych a vedeckých inštitúcií príspevok reprezentuje východiskový teoretický korpus, od ktorého sa ďalšie príspevky publikácie priamo či nepriamo odvíjajú.

Mimoriadne zložitému systému problémov, a to v textovej zložke piesní predovšetkým z pohľadu dodržovania a samotnej metodiky transkripcie nárečových výrazov, všetko okrem iného v nadväznosti aj na otázky ich konečného významu pre výskum tradičných dialektov sa venujú Marta Toncrová a Lucie Uhlíková v troch nasledujúcich príspevkoch (*Edice lidových písní a čistota dialektu*, *Srovnávací poznámky k lidovým písním v tištěných edicích* a *K překladům textů lidových písní*). Veľmi cenné sú poukázania na abscentujúci kodifikačný nástroj na transkripciu piesňových textov, na problémy spôsobené chybnou tlačou, často veľmi odlišnými preferenciami a motiváciami jednotlivých zberateľov a editorov a ich súvis dobovou spoločenskou a politickou klímou. Prínosný je tiež príspevok o prekladoch ľudových piesní do iných (nielen) slovanských jazykov. Forma a precíznosť spracovania problematiky (kritické a hojné využívanie dobových písomných prameňov, komparácia rukopisov s ich tlačenými verziami a pod.) a dôslednosť pri identifikácii kľúčových aspektov nastolenej

problematiky odráža opäť nesmierny rozhľad a znalosti oboch autoriek.

Po žánrovo koncipovanom príspevku venovanom tzv. jarmočnej tlači (Jiří Fiala: *Knižní edice českých kramářských písní*) nasledujú príspevky skúmajúce ďalšie typy tradičného umeleckého prejavu – tanečný folklór a tradičnú inštrumentálnu hudbu. Autori Zdeněk Vejvoda a Daniela Stavělová do nich zahrnuli tiež výbornú a rozsiahlu bibliografiu k téme, čím príspevky (najmä obzvlášť precízny a rozsiahly príspevok Z. Vejvodu) nadobudli v kontexte obsahu zborníka veľký význam a nenahraditeľnosť.

Celú prvú časť publikácie uzatvárajú autori Helena Beránková, Jitka Matuszková a Jan Blahůšek. Vo svojich príspevkoch sa venujú postupne edíciám hudobného folklóru, ľudových tancov a ľudových piesní, na druhej strane všetky spomenuté zložky pertraktujú z rôznych uhlov pohľadu v kontexte analógových a digitálnych médií (audiovizuálne edície, hudobné nosiče, digitálne edície zbierok ľudových piesní). Dopĺňajú tak pohľad na edičnú prax o relatívne novšie formy prezentácie a archivácie folklórneho materiálu, ktorých adekvátne príprava a odborné či technické spracovanie predkladá „na stôl“ nové metodologické a koncepcné problémy.

Všetky štyri príspevky zaoberajúce sa konkrétnymi projektmi prípravy edície z druhej časti publikácie sú akoby odrazom nastolených problémov v prvej časti. Okrem toho cizelujú a rozmieňajú mnohé otázky na drobné. Jiří Traxler podrobne prezentuje a analyzuje proces prípravy edície v článku

Kritická edice písňových sbírek Jana Jeníka z Bratřic, Hana Urbancová z Ústavu hudobnej vedy SAV v Bratislave zasa pútavo charakterizuje edičnú prácu spojenú s významným prameňom vianočného repertoáru z územia Slovenska v odbornom článku *Pramenno-kritická edícia vianočnej zbierky Andreja Kmeťa*. Jarmila Procházková venuje dôkladnú pozornosť príprave edície bohatého výskumného materiálu Leoša Janáčka a Gerda Lechleitner z Österreichische Akademie der Wissenschaften vo Viedni sústreďuje do svojho príspevku charakteristiku projektu zameraného na technické aj teoretické spracovanie a popularizáciu odborných historických zvukových dokumentov najstaršieho vedeckého zvukového archívu na svete Phonogrammarchiv vo Viedni.

Publikácia tvorí koherentný celok a predstavuje kvalitný informačný materiál a teoretický základ pre efektívne prehodnotenie naznačených problematických aspektov v prebiehajúcom odbornom diskurze. Prehľadové state obsahujúce rozsiahly zoznam existujúcich edícií, zbierok a ďalších typov pramenného materiálu (vrátane bohatého súpisu bibliografických údajov, ktorý je súčasťou niektorých príspevkov) okrem toho môžu poslúžiť ako dobrý informačný balík pre ďalšiu vedeckú prácu s pertraktovaným materiálom, či už v súvislosti s edičnou prácou, alebo s tvorivou a odbornou prácou s folklórnym materiálom vôbec.

Jana Ambrózová

Česko-nemecké hudobné vzťahy v minulosti a súčasnosti. 3. webová konferencia s medzinárodnou účasťou, 15. – 30. novembra 2012

V dňoch 15. októbra až 30. novembra 2012 sa uskutočnila 3. webová konferencia s ústrednou témou *Česko-nemecké vzťahy v minulosti a súčasnosti*; konferenciu usporiadala už po tretíkrát Katedra hudobnej výchovy pedagogickej fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem. Zborník z konferencie bol publikovaný na CD nosiči.

Česko-nemecké vzťahy, ktoré tak nešťastne poznačilo 20. storočie, sa vyvíjali od najstarších čias v najrôznejších polohách. Jednotlivé príspevky sa primárne orientovali na kultúrne vzťahy, hoci si, samozrejme, nemohli nevšimnúť i jednotlivé, často osudové aspekty spoločenského a politického vývoja. Rozdelené boli do dvoch tematických okruhov. Prvý má názov *Česko-nemecké hudobno-historické a hudobno-interpretáčnne vzťahy v časovom rozmedzí od 16. storočia až po súčasnosť*, čo naznačuje, že sa tento tematický okruh ďalej člení na akúsi „historickú“ časť a na blok zaoberajúci sa interpretáciou a interpretmi.

Prvý príspevok z pera Matthiasa Hermana z Hochschule für Musik v Drážďanoch sa zaoberá práve spoločenskými a politickými súvislosťami v českých krajinách a v Sasku pred rokom 1500 (*Sachsen und Böhmen – musikalische Aspekte vor 1500*); príspevok Josefa Peřinu analyzuje vplyv nemeckej literatúry na vznik dvoch talianskych oper (od skladateľov G. F. Sartotia a A. Denzia z rokov 1703 a 1734), ktoré námetovo čerpajú z povesti o Libuši a Přemyslovi (*K vzniku libriet dvoch barokových oper o Libuši*).

V tomto tematickom okruhu nájdeme aj tri príspevky, ktoré sa v rôznych kontextoch zaoberajú slovensko-nemeckými vzťahmi. Jaroslava Púčiková sa v príspevku *Baroková hudba v Bratislave* zaoberá hudobnou kultúrou mesta v 18. storočí, pričom sa venuje i spoločenským a politickým súvislostiam. Príspevok *Hudba a hudobné divadlo v Bra-*

islave pred prvou svetovou vojnou a po nej (autorom je Vladimír Zvara) sa venuje vývoju hudobného divadla v Bratislave v súvislosti so spoločenskými zmenami v prvej polovici 20. storočia. Posledným z trojice príspevkov, ktoré sa zaoberajú slovenskou hudobnou kultúrou, je príspevok *Druhá viedenská škola a slovenská hudobná avantgarda 60. rokov 20. storočia* od Karola Medňanského, ktorý skúmal vplyv druhej viedenskej školy a výdobytkov Darmstadtskej školy na skladateľskú generáciu pôsobiacu v 60. rokoch na pozadí politického oteplenia.

Zaujímavý je príspevok (v rámci bádateľského projektu *Nemeckí skladatelia Arthur Könnemann a Anton Aich. Príspevok k poznaniu česko-nemeckej hudobnej kultúry*) od Karla Steinmetza a Markéty Koptovej z Ostravskej univerzity. Venovaný je dvom dnes vlastne zabudnutým skladateľským osobnostiam, ktoré však mali v medzivojnovom období značný vplyv na formovanie nemeckej hudobnej kultúry v Ostrave – Arthurovi Könnemannovi a Antonovi Aichovi. Príspevok *Vo vrelelome vzťahu s cudzím susedstvom (In innigster Verbindung mit der fremdvölklichen Nachbarschaft)* od Eckharda Jirgensa sa zaoberá životom a dielom sudetonemeckého muzikológa Rudolfa Quoiku, autora publikácie *Die Musik der Deutschen in Böhmen* (Berlin 1956) na pozadí povojnovej traumy, zmien a rekonfigurácií v kolektívnej identite.

Ako som už spomínal, v prvom tematickom okruhu sa nachádza blok zaoberajúci sa interpretmi – príspevky *Umelecké kontakty medzi Tonkünstlerverband München a Klubom moravských skladateľov v Brne* od emeritného profesora Milana Bialasa, *Spolupráca Severočeskej filharmónie Teplice s nemeckými neprofesionálnymi zbormi* (autorom je Roman Dietz) a študentské príspevky (Tomáš Felcman, Filip Stojaník a Lenka Pospíšilová)

venujúce sa umeleckej dráhe Evy Randovej, nemeckým kariéram českých umelcov v druhej polovici 20. storočia a vzťahu „pesničníkaro“ Karla Kryla a Wolfa Biermanna.

Druhý tematický okruh má podtitul *Česko-nemecké vzťahy na poli hudobnej pedagogiky*. Dva príspevky sa zaoberajú odkazom Carla Orffa v českom prostredí – *Česká Orffova spoločnosť v medzinárodnom kontexte* (Dana Novotná) a *Orffov Schulwerk v súčasnom systéme hudobného vzdelávania v Českej republike* (Veronika Studená). Príspevok Gabriely Wingender sa zaoberá porovnaním koncepcie hudobnej výchovy v Čechách a v Sasku. Marta Polohová z Prešovskej univerzity sa zaoberá problematikou aplikácie nemeckej piesňovej tvorby v procese kultivácie hlasového prejavu budúceho učiteľa hudby (*Využitie nemeckej piesňovej tvorby v príprave učiteľa hudby*). Zaujímavé sú študentské príspevky, predovšetkým *Česko-nemecko-poľská koncep-*

cia interkultúrneho workshopu pre mládež L'alternativa futura (autori Kristýna Přivarová a Ivan Paisrt). Príspevok sa zaoberá organizačným konceptom workshopu i náčrtom priebehu konkrétnej hudobnej dielne.

Pripomínanie a budovanie kultúrnych vzťahov susedných štátov a národných spoločenstiev má v dnešnej zjednotenej Európe nepochybne značný význam a ešte aj dnes si vyžaduje určitú dávku odvahy. V tomto kontexte snaženie Katedry hudobnej výchovy na Univerzite v Ústí nad Labem, a obzvlášť organizátorky konferencií Lenky Příbylovej, zamerané na rozvíjanie česko-nemeckých vzťahov na poli hudobnej vedy, možno len privítať. Tieto aktivity slúžia spracovaniu histórie, ale vytvárajú aj predpoklady na budúcu spoluprácu.

Branko Ladič

Material – Acoustics – Place 2013, 8th International Conference, Zvolen 18. – 20. septembra 2013

Interdisciplinárny pohľad na rôzne výskumné témy prináša vždy široko orientované podnety. K takýmto podnetom môžeme zaradiť aj akustickú konferenciu 8th *International Conference Material – Acoustics – Place 2013*, ktorá sa konala vo Zvolene od 18. do 20. septembra 2013 v priestoroch Knížnice Technickej univerzity vo Zvolene. Organizátorom podujatia bola Drevárska fakulta Technickej univerzity vo Zvolene pod vedením doc. RNDr. Anny Danihelovej, PhD. a Dipl. Ing. Martina Čulíka, PhD. Táto v poradí už ôsma medzinárodná konferencia bola rozdelená na tri tematické bloky, ktoré súviseli s akustikou.

Prvý tematický blok dostal priestor už v prvý deň konferencie, keď odzneli príspevky tematicky zamerané na hudobnú akustiku v spojení s materiálovým výskumom. Druhý blok tvorila téma stavebnej/priestorovej akustiky, ktorá sa zameriavala na hluk a jeho elimináciu. Príspevky tretieho tematického bloku sa sústredili na

vyučovanie akustiky v nových dimenziách. Ich súčasťou bola téma *Quo vadis, akustika?*, ktorá celú konferenciu otvorila. Autorom a prednášajúcim úvodného príspevku s rovnomeným názvom bol Václav Syrový, dlhoročný pracovník Zvukového štúdia Hudobnej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe, ktorý sa zamerával na celé spektrum vývoja a budúcnosti akustiky. Jeho prednáška patrila do oblasti syntetizujúcich príspevkov. Prednáška Syrového, ktorý sa okrem akustiky zaoberá aj organológiou hudobných nástrojov, a predovšetkým organmi, bola veľkým prínosom aj z hľadiska organológie. Jeho referát zdefinoval postavenie hudobnej akustiky vo vzťahu k hudobným nástrojom, čím sa otvára priestor práve pre medziodborovú spoluprácu. Ďalším príspevkom z oblasti hudobnej akustiky bol príspevok autorov Martina Čulíka, Anny Danihelovej a Dominika Spišiaka prezentovaný pod názvom *Klávesový strunový hudobný nástroj s nekonečným slákom – Slovenská*

ninera. Referát priniesol nové poznatky hlavne z oblasti používania vodného skla sodného na výrobu a ladenie dosiek korpusov tohto slovenského hudobného nástroja. Aj nasledujúci príspevok *Jarabina vtáčia ako alternatívna drevina honduraského palisandra vo výrobe hudobných nástrojov* od autorov Anny Danihelovej a Martina Čulíka radíme do oblasti hudobnej akustiky a materiálového výskumu. V tomto príspevku sme sa dozvedeli viac o možnej náhrade exotickú dreviny honduraského palisandra jarabinou vtáčou hlavne na základe porovnania fyzikálno-akustických charakteristík týchto drevín. Miloš Gejdoš a Jozef Suchomel predniesli príspevky *Nová norma – drevo na výrobu hudobných nástrojov* a *Analýza potenciálu drevnej suroviny na výrobu hudobných nástrojov*. Ako sme sa z tohto príspevku dozvedeli, na Slovensku sme, na rozdiel od vyspelých krajín, dodnes nepristúpili k profesionálnemu vyhľadávaniu v lesnom poraste a triedeniu potenciálne sa vyskytujúceho rezonančného dreva (ako aj javora horského a ostatného dreva na výrobu hudobných nástrojov). Prvý deň konferencie ukončila viac hudobne orientovaná zaujímavá prednáška *Dvanásť čistých kvint v Bachovĕ nerovnomernĕ temperovanĕm ladĕní prezentovanĕých počĕtem vznikajícĕích interferenčnĕích rázů* od Karla Irmanna. Výsledkom jeho výskumu je určenie, resp. vypočítanie rázov pre jednotlivé intervaly celého ladenia, ktoré z pohľadu autora mohol používať J. S. Bach.

Do pomyselného hudobného tematického bloku konferencie radíme aj niekoľko prednášok z nasledujúcich dní konferencie. Medzi také patrí aj príspevok Andreja Štafuru a Štefana Nagya, ktorý odznel počas druhého dňa konferencie pod názvom *Zvukový rezul-tát historických organov v kontexte organových*

menzúr. Prezentovaný príspevok obsahoval prehľadné poznatky o výskyte tohto kráľovského hudobného nástroja, aj s píšťalami a ich menzúrami, vo vybraných lokalitách slovenských kostolov. Po ňom nasledoval príspevok Marka Friča *Hodnocení rezonance hlasu žen*, v ktorom nám predstavil svoj najnovší výskum, resp. metodiku a z nej prameniace zaujímavé výsledky. Predposledným príspevkom z oblasti hudobnej akustiky bola prednáška Jany Dolejší, Jana Dolejší, Ivety Šturmovej a Ladislava Pouzara pod názvom *Akustika rokokového divadla v zámku ve Weitře*. V uvedenom príspevku sme sa dozvedeli o jednotlivých akustických charakteristikách priestoru tohto malého divadla. Záverečný príspevok od Jakuba Kasprzyka a Marie Kowal pod názvom *Resonance Wood in Violin Construction* priniesol informatívne poznatky o vplyve rezonančného a iného dreva na kvalitu jednotlivých častí huslí v súvislosti s fyzikálno-mechanickými vlastnosťami dreva.

Na konferencii vo Zvolene odzneli okrem príspevkov z oblasti hudobnej akustiky aj referáty, ktoré sú už mimo danej oblasti a ktoré budú predmetom hodnotenia iných vedných odborov ako je muzikológia. Napriek tomu, alebo práve preto prinieslo toto stretnutie odborníkov z viacerých vedných oblastí, ale s rovnakým predmetom bádania najmä z interdisciplinárneho pohľadu množstvo podnetných informácií a ponúk na spoluprácu. Na záver je potrebné poďakovať sa hlavným organizátorom konferencie *Material – Acoustics – Place 2013* za príjemné prostredie, vynikajúcu organizáciu, pripravený zborník, ale aj za bezprostredné prijatie.

Andrej Štafura

Jozef Kresánek – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry. Medzinárodná muzikologická konferencia, Bratislava, 9. – 11. októbra 2013

V roku 2013 si muzikologická obec pripomína sté výročie narodenia univ. prof. PhDr. Jozefa Kresánka, DrSc. (1913 – 1986) a pri tejto príležitosti sa v rámci festivalu Bratislavské

hudobné slávnosti 2013 uskutočnila medzinárodná konferencia s názvom *Jozef Kresánek – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry*. Podujatie sa uskutočnilo v dňoch

9. až 11. októbra 2013 v priestoroch Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a organizačne sa na jeho usporiadaní podieľala Katedra hudobnej vedy FiF UK v spolupráci so Slovenskou muzikologickou asociáciou pri SHÚ a Základnou umeleckou školou Jozefa Kresánka.

Popri tvorivom odkaze Jozefa Kresánka sa v rámci konferencie venovala pozornosť aj jeho dvom najvýznamnejším odchovancom a spolupracovníkom – Miroslavovi Filipovi (1932 – 1973) a Petrovi Faltinovi (1939 – 1981). Počas troch dní vystúpilo na konferencii 27 prednášajúcich a popri účastníkoch z domácich inštitúcií (Katedra hudobnej vedy FiF UK, Bratislava; Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava; Katedra kompozície a dirigovania FMU AU, Banská Bystrica; Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Bratislava; Katedra vied o umení FF PU, Prešov; Katedra matematiky FPV UMB, Banská Bystrica; Katedra teórie hudby HTF VŠMU, Bratislava; Katedra hudby FHV ŽU, Žilina) sa konferencie zúčastnili aj kolegovia z Čiech (Ústav hudební vědy FF MU, Brno; Etnologický ústav AV ČR, Praha; Katedra muzikologie FF UP, Olomouc; Ústav hudební vědy FF KU, Praha).

Podujatie otvoril Prof. PhDr. Jaroslav Šušol, PhD., dekan Filozofickej fakulty UK, ktorý poukázal na dôležité postavenie Jozefa Kresánka nielen ako pedagóga na Katedre hudobnej vedy, ale aj ako jednej z popredných osobností v histórii celej Filozofickej fakulty. V úvodnom slove Prof. PhDr. Ľubomír Chalupka, PhD., ako organizačný a koncepčný garant konferencie vyzdvihol Kresánkov prínos nielen na poli pedagogickom, ale aj vedeckom a organizačnom, ktorý mal zásadný dopad na formovanie rôznych oblastí hudobnej vedy. Mgr. art. Ladislav Kačic, PhD, predseda Slovenskej muzikologickej asociácie vo svojom príhovore predstavil pripravovaný projekt ku Kresánkovmu výročiu, ktorým je vyhotovenie a inštalácia pamätnej tabule na jeho rodnom dome v Čičmanoch. Na záver úvodných príhovorov zástupcov spoluusporiadateľských organizácií Anna Gondášová, riaditeľka ZUŠ Jozefa Kresánka priznala, že niešť v názve školy meno tejto významnej osobnosti slovenskej hudobnej kultúry (za

mimoriadne výsledky práce od roku 1999) je pre všetkých jej zamestnancov veľkou ctou, ale aj záväzkom v zmysle sprostredkovania Kresánkovho symbolického odkazu študentom v podobe trpezlivosti, pochopenia, dobrotivosti a vštepovania lásky k poznaniu hudby a jej histórie.

Konferencia bola koncipovaná do piatich tematických okruhov. V prvom okruhu zameranom na genézu a kontexty formovania osobnostného profilu Jozefa Kresánka boli prednesené príspevky Ľubomíra Chalupku (*Črty komplexity tvorivého odkazu Jozefa Kresánka*), Jiřího Vysloužila (*Vzpomínky na Jozefa Kresánka – přímé souvislosti a paralely s myšlením a vplyvy*), Ladislava Burlasa (*Osobné spomienky na prof. Jozefa Kresánka*) a Vladimíra Fulkú (*Kresánkov koncept hudobného myslenia – medzi historizmom a systematickou*).

Druhý tematický okruh sa zameriaval na štruktúru, reflexiu a paralely Kresánkovho vedeckého odkazu a priniesol príspevky Hany Urbancovej (*Jozef Kresánek ako etnomuzikológ*), Ľubomíra Tyllnera (*Jozef Kresánek – stálá inspirace*), Jany Lengovej (*Vrstovník Jozefa Kresánka – Ernest Zavarský*), Marty Hulkovej (*Poňatie disciplíny „hudobná historiografia“ u Jozefa Kresánka a jeho žiaka Richarda Rybariča*), Terézie Ursínyovej (*Dejiny hudby Jozefa Kresánka z roku 1942 ako dejiny hudobnej invencie*), Nade Földvárioovej (*Tajomstvo jednoduchosti*), Ladislava Kačica (*Kresánkova monografia „Melodiarium Anny Szirmay-Keczerovej“*) a Slávký Kopčákovej (*Kresánkova koncepcia hudobnej estetiky – od inklinácie k systému*).

V treťom tematickom okruhu, ktorý sa týkal skladateľského a pedagogického diela Jozefa Kresánka odzneli príspevky Věry Vysloužilovej (*Novákova škola – geneze, žáci, vztahy a paralely*), Lenky Křupkovej (*Vítězslav Novák v hodnocení svého žáka Jozefa Kresánka*), Vladimíra Zvaru (*Jozef Kresánek a slovenská hudobná moderna*), Yvetty Kajanovej (*Hudobné dielo a nová generácia muzikológov od čias prof. Jozefa Kresánka*), Juraja Bubnáša (*Neskorá komorná tvorba Jozefa Kresánka*), Petra Daněka (*Musica Rudolphina – mezinárodní projekt spolupráce ve výzkumu hudební*

kultúry vrcholné renesance) a Veroniky Mada-raszovej (Zborník Jána Fabricza).

V poradí štvrtom okruhu sa pozornosť príspevkov preniesla na osobu Miroslava Filipa – priekopníka nových bádateľských pohľadov a interdisciplinárnych postupov. Prezentované boli referáty Beloslava Riečana (*Matematika ako súčasť slovenskej kultúry*), Markéty Štefkovej (*Teória harmónie Miro-slava Filipa ako metodologické východisko štruktúrálnu-významovej analýzy hudby 20. storočia*) a Evy Ferkovej (*Ku významu hudob-ných tvarov a vzťahov v poňatí M. Filipa a P. Faltina*).

Tematikou záverečného okruhu bola osobnosť muzikológa Petra Faltina a s ňou spojené príspevky Jarmily Doubravovej (*Ex-perimenty 60. let v oblasti reflexe hudby*), Marka Žabku (*Faltinove postoje voči eman-cipácii zvukovosti v estetike Novej hudby: od avantgardy k estetickému humanizmu*), Tatia-ny Pirníkovej (*Peter Faltin a jeho cesta za po-znaním*), Renáty Beličovej (*Od hudby k zvuku – predzvest' metodologického obratu*) a Zuzany Cenkerovej (*Melodické očakávania a ich ma-nipulácia v reálnom čase*).

Sprievodné podujatie konferencie tvoril koncert žiakov participujúcej základnej ume-leckej školy, na ktorom v Moyzesovej sieni odznelo celkovo 7 skladieb. Tie pochádzali z jubilantovej skladateľskej tvorby, ako aj zo *Zbierky tancov a piesní Anny Szirmayovej-Keczerovej*, ktorej pramenno-kritické vydanie z roku 1967 Jozef Kresánek inicioval a sám aj

editorsky pripravil. Účastníci koncertu si tak mohli vypočúť napríklad *Klavírne trio*, kto-ré bolo Kresánkovou absolventskou prácou zo štúdia na majstrovskej škole v Prahe u Ví-tězslava Nováka, či niekoľko historických ma-zuriek a hajdúchov, ktoré priblížili atmosféru šľachtických rezidencií 18. storočia.

Konferencia bola zorganizovaná na vyso-kej úrovni a mrzieť môže iba absencia niekto-rých pôvodne plánovaných referujúcich, ktorí museli svoju účasť z viacerých objektívnych dôvodov odrieknuť. Podujatia sa aktívne, ale aj pasívne zúčastnilo viacero generácií. Tí mladší sa už, žiaľ, s Kresánkom, resp. Filipom a Faltinom nestihli osobne zbližiť, preto via-ceré vyznania z úst reprezentantov starších generácií v diskusiách medzi príspevkami tý-kajúcimi sa nielen profesionálnych vlastností, ale aj veľkého ľudského rozmeru týchto oso-bností, mohli byť práve pre nich motiváciou do ďalšej práce a štúdia.

V záverečnej diskusii padlo nejedno slovo o tom, aby sa už konečne zrealizoval možno ešte stále nepochopiteľne neuskutočnený pre-klad Kresánkovej trilógie, Filipovho súbor-ného diela či Faltinovej publikačnej činnosti z obdobia, keď už žil v emigrácii. Tvorivý odkaz týchto troch veľkých postáv sloven-skej muzikológie by sa tak mohol lepšie šíriť najmä do zahraničia, keďže obsahovo a kva-litatívne svoje miesto v tomto kontexte nepo-chybne má.

Michal Ščepán

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 prispôbolené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.

²DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, s. 416-417.

Pozn.: Číslo strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

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 vydateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Musicologica Slovaca appears twice yearly. It publishes original contributions to musical history, ethnomusicology and systematic musicology. The editors send submissions to a single reader for review; articles which have an interdisciplinary orientation may be sent, where this is judged appropriate, to two readers. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on the readers' reports and the judgement of the journal's editorial board, within three months of receipt of the article. Unsolicited manuscripts will not be returned.

Contributions should be sent to the editorial address in electronic form in Word documents. Notes should appear as footnotes on the page; more extensive material appendices may be added after the text. In cases where special material samples are inserted directly in the text of the study (musical notes, illustrations, graphs, tables) we ask contributors to send one version with the samples included, a further version without the samples but with the places where they are to be inserted marked, and finally the samples themselves independently. Please send illustrations in 300 dpi quality in format jpg, tiff, or PDF.

The length of an article, including its apparatus, should not exceed 50 standard pages, or 20 standard pages for profiles, 10 standard pages for reviews, and 5 standard pages for reports (1 standard page = 1,800 characters). An abstract, key words and a résumé in the Slovak language must be prefixed to the study. At the head of the study the following data concerning the author will be included: name, surname, titles, place of employment, address, telephone or e-mail.

Account must be taken of the norms *STN ISO 690 (Dokumentation. Bibliographic References)* and *STN ISO 690-2 (Electronic documents or parts thereof)* and their principles must be respected. Some interpunctual symbols are used in references in a manner which differs from standard English orthography, and certain principles are adapted to the needs of the journal. To facilitate citation we present a number of models:

Reference to a monograph:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.

²DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, pp. 416-417.

Note: The numbers of pages in a page sequence are linked by a hyphen.

Reference to a miscellany as a whole:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

Note: The first datum given is the name of the editor, if he/she has primary responsibility for the compilation of the volume. Where there are a number of compilers, the one

whose name is given first on the title page should be cited. Persons who have secondary responsibility (e.g. general editors, translators etc.) are cited after the book's title.

Reference to a monograph, miscellany, collective work, or edition of music as part of a scholarly edition series:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, pp. 33-62.

Reference to a study in a miscellany or a chapter in a collective work:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.

OBSAH ROČNÍKA 4 (30), 2013

Štúdie

Bárdiová, Marianna: Hudobná muzeológia z pohľadu muzikologického diela Jozefa Kresánka	224
Lengová, Jana: Od hudobnej histórie k hudobnej teórii.....	197
Lengová, Jana: Princíp baladickosti v dielach Jána Levoslava Bellu a Tadeáša Salvu..	58
Lindtnerová, Jana: Kresánkov pohľad na hudobný tvar a jeho zobrazovacie schopnosti na príklade Mahlerovej piesne <i>Das irdische Leben</i>	265
Petőczová, Janka: Kritické edície hudobných prameňov (Reflexia problematiky v diele Jozefa Kresánka)	209
Ruščin, Peter: Hudobná historiografia Jozefa Kresánka	216
Štefková, Markéta: <i>Balada g mol</i> E. H. Griega v kontexte vývoja klavírnej balady.....	3
Štefková, Markéta: Kresánkova koncepcia „hudobného myslenia“ a možnosti jej využitia pri reflexii hudby 20. storočia.....	246
Timková, Miriam: Zbierka Karola Plicku ako jeden z prameňov Kresánkovej práce o slovenskej ľudovej piesni	235
Urbancová, Hana: Interdisciplinárne kontexty Kresánkovej teórie o slovenskej ľudovej piesni	187
Urbancová, Hana: K variabilite balady v ľudovom speve.....	5

Materiály

Belišová, Jana: Pastorácia Rómov a jej vplyv na piesňový repertoár	306
Čepec, Andrej: Ludmilla Gižycka-Zamoyska a jej hudobná tvorba	276
Timková, Miriam: Piesne z Lazov pod Makytou v zápisoch Karola Plicku	104
Urbancová, Hana: Piesne letného slnovratu na Slovensku ako súčasť slovanskej kultúrnej tradície	137
Veselovská, Eva – Ďurčo, Marek: Diecézny archív v Nitre a neznáme liturgické rukopisy z 15. a 16. storočia	77

Profily

Belišová, Jana: Katalin Kovalcsik (1954 – 2013)	330
Veselovská, Eva: K životnému jubileu Dariny Múdrej	151

Recenzie

Ambrózová, Jana: Hudební a taneční folklor v ediční praxi	340
Chalupka, Lubomír: Štefková, Markéta: O hudobnom čase	165

Kačic, Ladislav: Darina Múdra: Anton Zimmermann (1741 – 1781). Thematisches Werkverzeichnis	332
Lindtnerová, Jana: Ladislav Burlas – Renáta Beličová: Zvuk – problém hudobnej estetiky aj hudobnej pedagogiky	167
Štefková, Markéta: Slávka Kopčáková: Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slovensku v 20. storočí	337
Urbancová, Hana: Belišová, Jana: Bašav, more, bašav. Zahraj, chlapče, zahraj : O piesňach slovenských Rómov	171

Správy

Čepec, Andrej: Hudobné inštitúcie na Slovensku: vznik – vývoj – poslanie – perspektívy – medzinárodné kontexty, Bratislava, 24. októbra 2012	174
Ladič, Branko: Česko-nemecké hudobné vzťahy v minulosti a súčasnosti. 3. webová konferencia s medzinárodnou účasťou, 15. – 30. novembra 2012	343
Ruščin, Peter: Hudba – výskum – kontexty. Regionálna muzikologická konferencia, Jelšava, 29. novembra 2012	175
Ščepán, Michal: Jozef Kresánek – inšpiratívna osobnosť slovenskej hudobnej kultúry. Medzinárodná muzikologická konferencia, Bratislava, 9. – 11. októbra 2013	345
Štafura, Andrej: Material – Acoustics – Place 2013, 8th International Conference, Zvolen 18. – 20. septembra 2013	344

CONTENTS OF VOL. 4 (30), 2013

Studies

Bárdiová, Marianna: Musical Museology in the Light of Jozef Kresánek's Musicological Work	224
Lengová, Jana: From Music History to Music Theory	197
Lengová, Jana: The Ballad Principle in the Works of Ján Levoslav Bella and Tadeáš Salva	58
Lindtnerová, Jana: Kresánek's View of Musical Form and its Depictive Capacities as Exemplified by Mahler's Song <i>Das irdische Leben</i>	265
Petőczová, Janka: Critical Editions of Musical Sources (Reflection on Theoretical Questions in Jozef Kresánek's Work)	209
Ruščin, Peter: The Music Historiography of Jozef Kresánek	216
Štefková, Markéta: E. H. Grieg's <i>Ballade in G minor</i> in the Context of the Development of the Piano Ballad	33
Štefková, Markéta: Kresánek's Conception of Musical Thinking and Its Potential Use in Reflection on the Music of the 20 th Century	246
Timková, Miriam: Karol Plicka's Collection as a Source for Kresánek's Monograph on Slovak Folk Song	235
Urbancová, Hana: Interdisciplinary Contexts of Kresánek's Theory of the Slovak Folk Song	187
Urbancová, Hana: On the Variability of the Ballad in Folk Singing	5

Materials

Belišová, Jana: Pastoral Work Among Romas and Its Influence on the Song Repertoire ..	306
Čepec, Andrej: Ludmilla Giżycka-Zamoyska and Her Musical Work	276
Timková, Miriam: Songs from the Village of Lazy pod Makytou in Karol Plicka's Transcriptions	104
Urbancová, Hana: Midsummer Songs in Slovakia as Part of Slavonic Cultural Tradition	137
Veselovská, Eva – Ďurčo, Marek: The Diocesan Archive in Nitra and Unknown Liturgical Manuscripts of the 15 th and 16 th Centuries	77

Profiles

Belišová, Jana: Katalin Kovalcsik (1954 – 2013)	330
Veselovská, Eva: Life Jubilee of Darina Múdra	151

Reviews

Ambrózová, Jana: Hudební a taneční folklor v ediční praxi	340
Chalupka, Lubomír: Štefková, Markéta: O hudobnom čase	165
Kačic, Ladislav: Darina Múdra: Anton Zimmermann (1741 – 1781). Thematisches Werkverzeichnis	332
Lindtnerová, Jana: Ladislav Burlas – Renáta Beličová: Zvuk – problém hudobnej estetiky aj hudobnej pedagogiky	167
Štefková, Markéta: Slávka Kopčáková: Vývoj hudobnoestetického myslenia na Slo- vensku v 20. storočí	337
Urbancová, Hana: Belišová, Jana: Bašav, more, bašav. Zahraj, chlapče, zahraj : O piesňach slovenských Rómov	171

Reports

Čepec, Andrej: Music Institutions in Slovakia: Origin – Development – Mission – Perspectives – International Contexts, Bratislava, October 24, 2012	174
Ladič, Branko: Czech-German Music Relations in the Past and in Present. 3 rd International Web Conference, November 15 – 30, 2012	343
Ruščin, Peter: Music – Research – Contexts. Regional Musicological Conference, Jelšava, November 29, 2012	175
Ščepán, Michal: Jozef Kresánek – Inspirational Personality of the Slovak Music Culture. International Musicological Conference, Bratislava, October 9 – 11, 2013	345
Štafura, Andrej: Material – Acoustics – Place 2013, 8 th International Conference, Zvolen, September 18 – 20, 2013	344