
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 8 (34)

2017

Číslo 1

Bratislava 2017

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 8 (34), 2017, číslo 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane, Zuzana Cenkerová

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

IČO: 00586978

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

Zalomenie a tlač: AEPRESS

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPRESS a redakcia časopisu

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

OBSAH

Štúdie

Zuzana CENKEROVÁ: Hudobná psychológia súčasnosti ako empirická disciplína.....	5
Peter RUŠČIN: Piesne s trojkráľovou tematikou v slovenských tlačených a rukopisných kancionáloch 17. – 19. storočia	50
Andrej ČEPEC: Učebnica elementárnej náuky o hudbe Melanie Diettmannovej v kontexte dobovej výučby hudby	106

Materiály

Jana LENGOVÁ: Mária Potemrová a hudobná regionalistika	123
Bibliografia Márie Potemrovej (Andrej Čepec).....	131

Profily

Nedožitá jubileum Ladislava Galka (Martina Božeková)	139
--	-----

Recenzie

Markéta Štefková (ed.): Edvard Grieg. Život a Dielo. Life and Music (Slávka Kopčáková)	146
Jiří Kopecký – Lenka Křupková: Provincial Theater and Its Opera. German Opera Scene in Olomouc, 1770 – 1920 (Jana Laslavíková).....	148
Marta Toncrová – Silva Smutná (ed.): Lidové písně z Podhorácka II. Třebíčsko, Hrotovicko, Moravskobudějovicko a Jemnicko (Miriam Timková).....	151

Správy

The 1 st Symposium of the ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology, Lubľana, Slovinsko, 24. – 27. augusta 2016 (Jana Belišová)	154
Karel IV. (1316 – 1378) a hudební odkaz jeho doby. Charles IV (1316 – 1378) and the Musical Legacy of His Era. Medzinárodná muzikologická konferencia, Praha, 10. – 11. novembra 2016 (Eva Veselovská)	156

CONTENTS

Studies

- Zuzana CENKEROVÁ: Contemporary Music Psychology as an Empirical
Discipline5
- Peter RUŠČIN: Hymns with a Three Kings Theme in Printed and Manuscript
Hymnbooks of the 17th to the 19th Centuries50
- Andrej ČEPEC: The Handbook of Elementary Teaching on Music by Melanie
Diettmann in the Context of Contemporary Music Education 106

Materials

- Jana LENGOVÁ: Mária Potemrová and Musical Regionalistics 123
- Bibliography of Mária Potemrová (Andrej Čepec)..... 131

Profiles

- A Jubilee of the Late Ladislav Galko (Martina Božeková) 139

Reviews

- Markéta Štefková (ed.): Edvard Grieg. Život a Dielo. Life and Music
(Slávka Kopčáková) 146
- Jiří Kopecký – Lenka Křupková: Provincial Theater and Its Opera. German Opera
Scene in Olomouc, 1770 – 1920 (Jana Laslavíková)..... 148
- Marta Toncrová – Silva Smutná (ed.): Lidové písně z Podhorácka II. Třebíčsko,
Hrotovicko, Moravskobudějovicko a Jemnicko (Miriam Timková)..... 151

Reports

- The 1st Symposium of the ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology,
Ljubljana, Slovenia, August 24 – 27, 2016 (Jana Belišová) 154
- Karel IV. (1316 – 1378) a hudební odkaz jeho doby. Charles IV (1316 – 1378) and
the Musical Legacy of His Era. International Musicological Conference, Prague,
November 10 – 11, 2016 (Eva Veselovská)..... 156

HUDOBNÁ PSYCHOLÓGIA SÚČASNOSTI AKO EMPIRICKÁ DISCIPLÍNA

ZUZANA CENKEROVÁ

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

ABSTRACT

Since the late 20th century, psychology of music has been pursued as a cognitive, empirical, data-driven discipline, building upon knowledge from musicology and psychology, as well as from the cognitive sciences and neurosciences. Currently, it covers various areas of research, including but not limited to music sensation, perception, cognition, and empirical investigations of the links between music and emotion; developmental music psychology, the issues of musical talent, the acquisition of musical skills, and the phenomenon of absolute pitch; music performance, composition and improvisation; neural correlates of listening to music and music-making; social aspects of music including its role in everyday life, in social, ethnic and broader cultural groups, as well as in educational and therapeutic settings. Empirical research in this specialised and interdisciplinary field has been underrepresented within the domestic academic community. The task of building up a systematic research base will require a collective effort of experts from related disciplines.

Keywords: psychology of music, music perception, music cognition

1. Úvod

Hudobná psychológia súčasnosti je interdisciplinárnym odborom par excellence. Okrem materských vied, muzikológie a psychológie, čerpá najmä z kognitívnej vedy, neurovied a informatiky, vrátane teórie umelej inteligencie. Napriek solídnej báze poznatkov, ktorú si za posledné desaťročia vybudovala, ostáva zastúpenie hudobno-psychologického výskumu v materských vedách relatívne nízke. V muzikologickom výskume dlhodobo dominuje hudobnohistorický prístup: krátky pohľad na obsah odborných muzikologických časopisov či do osnov muzikologicky zameraných študijných odborov potvrdí jeho prevahu oproti systematickým disciplinám. V psycho-

logickom výskume hudba oproti témam ako reč, rozhodovanie či riešenie problémov zdánlivo nemá dostatočnú univerzalitu či závažnosť. Kognitívny psychológ a popularizátor vedy Steven Pinker¹ ponúka slávnu analógiu hudby ako tvarohového koláča: verí, že bez hudby by sme sa zaobišli bez významnejšej straty našej schopnosti fungovať vo svete; hudba je preňho niečím, čo nám prináša potešenie, avšak z hľadiska evolučnej adaptácie, teda, čo sa týka prežitia ľudstva ako druhu, neprináša žiadnu hodnotu. Tento pohľad však nedokáže vysvetliť kultúrnu univerzálnosť hudby, jej kontinuálnu históriu zdokumentovanú až do neandertálskej kultúry, ani skutočnosť, že ľudia v minulosti i súčasnosti jej venujú nezanedbateľné množstvo času a zdrojov.² Navyše, Pinker vychádza z etnocentrického modelu západnej hudby, v ktorom malý počet expertov produkuje komplexné zvukové vzorce pre potešenie poslucháča väčšiny. Nezohľadňuje pritom sociálnu dôležitosť hudby ako interaktívneho média naprieč históriou a kultúrami.³

Napriek tomu, že otázky hudobnej psychológie nepatria v materských disciplínach medzi prioritné, za posledné desaťročia zaznamenala táto oblasť výskumu pozoruhodný rozkvet a naplno sa etablovala ako samostatný vedný odbor, disponujúci kvalitnými odbornými periodikami a rešpektovanými medzinárodnými konferenciami. V domacom prostredí však systematický výskum v oblasti hudobnej psychológie absentuje. Tradične o túto tému prejavovali záujem skôr slovenskí muzikológovia ako psychológovia: medzi významné príspevky do problematiky patrí napríklad metodologická štúdia Petra Faltina⁴ či prehľadové kapitoly o hudobnej psychológii v monografiách Jozefa Kresánka⁵ a Oskára Elscheka.^{6,7} Novšie publikácie Petra Krbaťa⁸ či učebné texty Alexandra Melichera⁹ sú zamerané najmä pedagogicky, sústreďujú sa teda predovšetkým na témy hudobnej psychológie súvisiace s otázkami hudobného učenia a vyučovania, podobne ako v češtine publikácie Františka Sedláka.¹⁰ Ucelená monografia, či aspoň skriptum sumarizujúce poznatky a reflektujúce aktuálne dianie v hudobnej psychológii ako vedeckej, kognitívne zameranej disciplíne, v slovenčine chýba. V češ-

¹ PINKER, Steven: *How the Mind Works*. New York : W. W. Norton & Company, 1997.

² TRAINOR, Laurel – HANNON, Erin: Musical development: Origins of music. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. New York : Academic Press, 2013, s. 423-425.

³ CROSS, Ian: The nature of music and its evolution. In: HALLAM, Susan – CROSS, Ian – THAUT, Michael (eds.): *Oxford Handbook of Music Psychology*. New York : Oxford University Press, 2009, s. 3-13.

⁴ FALTIN, Peter: Predmet, hranice, možnosti a ciele psychológie hudby a jej postavenie v systéme muzikologických disciplín. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1, 1969, č. 2, s. 137-186.

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

⁶ ELSCHKE, Oskár: *Hudobná veda súčasnosti*. Bratislava : Veda, 1984.

⁷ Pre prehľad československej literatúry pred rokom 1989 pozri tiež kapitolu Hudební psychologie od kolektívu autorov v LÉBL, Vladimír – POLEDŇÁK, Ivan (eds.): *Hudební věda II*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1988.

⁸ KRBAŤA, Peter: *Psychológia hudby nielen pre hudobníkov*. Varín : Elektropress, 2008. (Prvé vydanie pod názvom *Psychológia hudby (nielen) pre hudobníkov*, 1994.)

⁹ MELICHER, Alexander: *Hudobná psychológia*. Banská Bystrica : Pedagogická fakulta, 1991.

¹⁰ SEDLÁK, František – VÁŇOVÁ, Hana: *Hudební psychologie pro učitele*. Praha : Karolinum, 2013. (Prvé vydanie bez druhej autorky pod názvom *Úvod do psychologie hudby*, 1981.)

tine túto úlohu plní *Hudební psychologie* Mareka Franěka.¹¹ Azda ešte viac ako prehľadová publikácia však v slovenskej vede po roku 1989 absentuje autonómny empirický výskum. Preto nasledujúci text bude vychádzať najmä z výsledkov svetového výskumu (s odkazmi na existujúce domáce štúdie v rámci jednotlivých čiastkových tém), v snahe predstaviť aj tie aspekty hudobnej psychológie, ktoré domáci diskurz reflektuje v nižšej miere.

Je mojím presvedčením, že pre budúcnosť formovania hudobnej psychológie na Slovensku je kľúčová spolupráca medzi odborníkmi z rôznych disciplín. Nasledujúci text je preto adresovaný širšej odbornej verejnosti s úmyslom predstaviť rozmanitosť tém, ktoré hudobná psychológia ponúka, a ilustrovať možnosti uplatnenia rôznych metód a prístupov.

Cieľom štúdie je zmapovať situáciu, v ktorej sa hudobná psychológia nachádza v súčasnosti. Nemá ambíciu hlbkovo opísať vývoj disciplíny od jej prvo počiatkov, ale načrtnúť jej zmeny za posledné desaťročia a jej súčasné smerovanie. Zameriava sa na hudobnú psychológiu ako teoretickú empirickú disciplínu, reflektuje teda predovšetkým základný výskum v tejto oblasti. Opis súčasných smerov v muzikoterapeutickej či edukačnej praxi, ani aplikácie hudobnej psychológie v marketingu a reklame, hudobnom priemysle či iných oblastiach nespádajú do záberu tohto príspevku.

2. Interdisciplinárne prepojenia v materských vedách

V tradičnom tripartitnom systéme *muzikológie* (historická muzikológia, etnomuzikológia, systematická muzikológia) spadá hudobná psychológia do tretej menovanej kategórie, teda do oblasti systematickej muzikológie. Systematická muzikológia združuje disciplíny, ktorých záujmom nie je hudba v jej konkrétnych prejavoch (diela, udalosti, žánre, osobnosti, školy či tradície), ale všeobecné otázky o hudbe ako takej. Jedna z novších muzikologických systematík, navrhnutá Richardom Parncuttom,¹² delí disciplíny súčasnej systematickej hudobnej vedy na prírodovedné,¹³ teda primárne empirické a orientované na dáta, a humanitné, ktoré sú prevažne subjektívne a filozofické. Do prvej kategórie zaraďuje (bez zvláštneho poradia či hierarchizácie) empirickú hudobnú psychológiu a sociológiu, fyziológiu, neurovedu, kognitívnu vedu a informačné technológie (ich využitie v hudbe), vrátane poznatkov z teórie umeleckých inteligencií. Druhá zahŕňa filozofickú estetiku, teoretickú sociológiu, semiotiku, hermeneutiku, kritiku a kultúrne a rodové štúdie (ich neetnologické a nehistorické aspekty).

Subdisciplíny prírodovednej systematickej muzikológie fungujú v úzkej spolupráci; hranice medzi jednotlivými subdisciplínami sa v súčasnosti stierajú. Podnety na

¹¹ FRÁNĚK, Marek: *Hudební psychologie*. Praha : Karolinum, 2009.

¹² PARNCUTT, Richard: Systematic musicology and the history and future of Western musical scholarship. In: *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, roč. 1, 2007, č. 1, s. 1-32.

¹³ V origináli „scientific“. Tento termín býva pri prekladoch problematický, pretože anglofónne jazyky chápú slovo „science“ ako prírodné vedy, kým slovenský termín „veda“, často spätne prekladaný do angličtiny ako „science“, zahŕňa vedy prírodné, spoločenské i humanitné (podobne ako latinské „scientia“, nemecké „Wissenschaft“ či francúzske „science“).

empirický výskum však čerpajú aj z teoreticky odvodených hypotéz subdisciplín humanitnej systematickej muzikológie.

Okrem spolupráce s ostatnými disciplínami systematickej muzikológie existuje tradičné spojenie hudobnej psychológie s hudobnou teóriou a analýzou. Oblasť hudobnej teórie je v muzikológii špecifická tým, že nemá sesterskú disciplínu mimo muzikológie. Jej zaradenie v systéme muzikológie kolíše; niekedy sa chápe ako samostatná, jadrová disciplína, inokedy ako súčasť systematickej muzikológie, alebo sa považuje iba za náuku, teda nie plnohodnotnú vedeckú disciplínu.¹⁴ Je však nepopierateľné, že trend formalizácie, ktorý ovplyvnil vznik a vývin kognitívnej hudobnej psychológie, sa začal práve v oblasti hudobnej teórie a analýzy.¹⁵ Boli to práve otázky hudobnej štruktúry, sformulované ako teórie, ktoré podnietili veľkú časť empirického hudobnopsychologického výskumu. Hudobná psychológia má tiež styčné plochy s etnomuzikológiou: hoci väčšina doterajších hudobnopsychologických výskumov využíva západnú tonálnu hudbu od renesancie po súčasnosť, narastá záujem o výskum kultúrnych univerzálií v hudobnom vnímaní a správaní, ktorý je založený na porovnávacích etnomuzikologických dátach. Napokon, s hudobnou psychológiou úzko spolupracujú aj praktické disciplíny na okraji muzikológie, ako hudobná medicína, hudobná terapia a hudobná pedagogika.

Z pohľadu *psychológie* by sme väčšinu doterajšieho hudobnopsychologického výskumu mohli zaradiť do oblasti všeobecnej, resp. kognitívnej psychológie. Jednotlivé aspekty hudobného vnímania a správania si však vyžadujú vhľad aj z iných oblastí, predovšetkým vývinovej psychológie, psychológie osobnosti, sociálnej psychológie, psychológie kreativity, motivácie, environmentálnej psychológie, a podobne. Otázka hudobného vnímania novorodencov, napríklad, prepája vo všeobecnom kognitívnom rámci aj evolučné, socio-biologické, medzikultúrne či medzidruhové (etologické) perspektívy. V posledných desaťročiach sledujeme narastajúci objem relevantného výskumu z oblasti neuropsychológie. Aplikované disciplíny ako muzikoterapia a edukačná hudobná psychológia, prirodzene, čerpajú zo všeobecnej, klinickej, vývinovej a pedagogickej/edukačnej psychológie.

3. Súčasné smerovanie: empirizmus, kognitivizmus, technológie

Hudobný psychológ Henkjan Honing vo svojom zhodnotení súčasnej systematickej muzikológie argumentuje, že medzi najdôležitejšie trendy charakterizujúce túto oblasť bádania patrí *empirizmus*, *kognitivizmus* a *využívanie technológií*.¹⁶ Pre opis súčasného stavu hudobnej psychológie sa toto tvrdenie javí ako obzvlášť výstižné.

Súčasná hudobná psychológia je založená prevažne na *empirických metódach*, typických pre prírodné vedy. Tieto zahŕňajú pozorovanie, zber dát, testovanie hypotéz v zmysle Neyman-Pearsonovej paradigmy,¹⁷ ich interpretáciu a vytváranie zovšeobec-

¹⁴ PARNCUTT, Ref. 12.

¹⁵ Pozri napr. ŽABKA, Marek: *Štúdie z matematickej hudobnej teórie*. Bratislava : Stimul, 2009.

¹⁶ HONING, Henkjan: The comeback of systematic musicology: New empiricism and the cognitive revolution. In: *Tijdschrift voor Muziektheorie*, roč. 9, 2004, č. 3, s. 241-244.

¹⁷ NEYMAN, Jerzy – PEARSON, Egon: On the problem of the most efficient tests of statistical hypotheses. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society: Papers A*, 1933, č. 231, s. 289-337.

není, ktoré umožňujú replikáciu. Rozvoj disciplíny priniesol sofistikované experimentálne techniky, založené na kvantitatívnych výkonoch v úlohách s pozorne kontrolovanými faktormi. Ako však poznamenáva muzikologička Helga de la Motte-Haber,¹⁸ hoci je väčšina výskumu v hudobnej psychológii empirická, nie je nevyhnutne experimentálna: napríklad pri výskume súvislosti osobnostných čŕt a hudobných preferencií nedokážeme manipulovať s nezávislou premennou.

Ako každý vedecký prístup, aj tento má svoje limity. Prísne podmienky kontroly nad rozličnými faktormi v experimentálnej situácii majú za následok, že dosiahnuté výsledky sa často týkajú jednoduchých hudobných javov na úrovni tónu, akordu či krátkej hudobnej frázy. Avšak hudba je vo svojej podstate viacrozmerná a hoci je možné získať vhlad do fungovania jednotlivých dimenzií v izolácii, súhra týchto dimenzií v reálnej hudbe vytvára komplexnú kombináciu interkorelácií, ktorá sťažuje pokrok vo vedeckom nahliadnutí zložitejších hudobných javov.

Od druhej polovice 20. storočia až podnes dominuje v hudobnej psychológii *kognitívny prístup*, zameraný na ľudskú myseľ a spôsoby, akými spracúva informácie. Vznik kognitívnej hudobnej psychológie [cognitive music psychology, cognitive musicology, music cognition¹⁹] úzko súvisí s rozvojom informačných technológií a súvisiacim rastúcim trendom formalizácie v druhej polovici 20. storočia. Kognitívny prístup, reprezentovaný napríklad Dianou Deutsch, Jamshedom Bharuchom, Albertom Bregmanom, Carol Krumhansl a ďalšími, výrazne ovplyvnil epistemológiu hudobnej psychológie. Úspech tohto prístupu je nepopierateľný. Formalizácia teórií spôsobila, že sa hudobná psychológia stala prístupnejšou (a zaujímavejšou) pre iné prírodné vedy, čo podnietilo interdisciplinárnu spoluprácu. V učebniciach všeobecnej kognitívnej psychológie pribudli kapitoly o hudbe;²⁰ disciplína si vybudovala rešpektované odborné periodiká a medzinárodné konferencie (pozri kapitola 5).

Dynamický rozvoj *technológií* v posledných dekádach 20. storočia, vrátane univerzálnej dostupnosti osobných počítačov a digitálnych hudobných formátov (zvukových i notových), sa stal silným stimulom pre empirický výskum hudby. Okrem nových možností zberu a analýzy dát (vrátane rozšírenia neurozobrazovacích metód) vznikla paradigma modelovania kognitívnych procesov v hudbe: vznikajú a zdokonaľujú sa algoritmy pre automatickú identifikáciu tóniny, metra, oddeľovanie jednotlivých hlasov, členenie melódie na hudobné frázy, simuláciu hudobného očakávania, algoritmy pre

¹⁸ MOTTE-HABER, Helga de la: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber : Laaber Verlag, 1985.

¹⁹ Kým prvý termín spadá pod kognitívnu psychológiu, druhé dva zaraďujeme pod kognitívnu vedu. Deliacia čiara medzi nimi je však často neostrá. Ako poznamenáva Robert Gjerdingen, „hudobná kognícia“ [music cognition], so svojím blízkym, historickejšie orientovaným dvojčatom „kognitívnu muzikológiou“ [cognitive musicology], pomáhajú vniesť do humanitných vied kultúru tímovej práce. A lepším termínom pre najnovšiu generáciu vedcov je azda „hudobní psychológovia“, keďže kmeňové rozdiely medzi hudobníkmi a psychológmi sa začali v akademickom prostredí stierať.“

GJERDINGEN, Robert: Psychologists and Musicians: Then and Now. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. New York : Academic Press, 2013, s. 699, preklad autorka.

²⁰ Napr. LEVITIN, Daniel (ed.): *Foundations of Cognitive Psychology*. Cambridge, MA : MIT Press, 2002; porovnaj tiež PEARCE, Marcus – ROHRMEIER, Martin: Music cognition and the cognitive sciences. In: *Topics in Cognitive Science*, roč. 4, 2012, s. 468-484.

harmonickú analýzu, vyhľadávanie opakovaných tém či motívov, kvázi-ludskú interpretáciu, kompozíciu a mnohé iné.²¹

4. Predmet a témy hudobnej psychológie

Hudobný slovník *New Grove* ponúka nasledovnú definíciu predmetu hudobnej psychológie:

„Hudobná psychológia je disciplína, ktorá skúma individuálne ľudské hudobné myslenie a správanie z prírodovednej [scientific] perspektívy. Aktivita, ktoré sa doposiaľ skúmali psychologickými metódami, zahŕňajú pociťovanie a vnímanie, počúvanie, interpretáciu, tvorbu, zapamätávanie, analýzu, učenie a vyučovanie. Tieto aktivity boli dosiaľ predmetom štúdií naprieč životným cyklom jednotlivcov, od narodenia po starobu, a v rozličných sociálnych kontextoch, od domáчих, cez vzdelávacie, až po terapeutické a profesionálne.“²²

Na základe tejto definície ponúkame v nasledujúcom texte súhrn poznatkov z hlavných oblastí výskumu, ktorými sa súčasná hudobná psychológia zaoberá. Patrí k nim percepcia tónov a ich kombinácií, hudobná pamäť, emócie spojené s hudbou, vývinová hudobná psychológia, problematika absolútneho sluchu, hudobné nadanie a schopnosti, hudobná interpretácia, kompozícia a improvizácia, neuropsychológia hudby a sociálna psychológia hudby. Zameriame sa pritom na doterajšie zistenia, dosiaľ použité výskumné prístupy a súčasné trendy ich vývoja.

4.1 Percepcia tónov a ich kombinácií

Otázky pociťovania a vnímania hudobného tónu a jeho parametrov (výška, hlasitosť, trvanie, farba) tvoria najstaršiu a najrozvinutejšiu oblasť bádania. Uvažovanie v tradičných hudobných kategóriách tónu, melódie, harmónie, rytmu, tonality, a podobne, sa ukázalo ako plodné aj v neskoršom vývoji hudobnej psychológie a prispelo k objasneniu týchto procesov.

Psychoakustika a psychofyziológia, disciplíny zaoberajúce sa vnímaním zvuku (vrátane reči a hudby) a psychologickými a fyziologickými reakciami naň, definovali základné vzťahy medzi akustickým stimulom a psychologickým vnemom už v druhej polovici 19. storočia.²³ Avšak už s nástupom tvarovej psychológie (Gestaltpsychologie)²⁴ s jej tézami o nelineárnom kombinovaní vnemov prišlo spochybnenie priamosti týchto vzťahov. Na premisy tvarovej psychológie nadviazala v druhej polovici

²¹ Porovnaj TEMPERLEY, David: Computational models of music cognition. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*, New York : Academic Press, 2013, s. 327-368.

²² DEUTSCH, Diana: Psychology of music. [Heslo.] In: SADIE, Stanley (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 20. New York : Oxford University Press, 2001, s. 527, preklad autorka.

²³ HELMHOLTZ, Hermann: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig : Vieweg u. Sohn, 1864. STUMPF, Carl: *Tonpsychologie I-II*. Leipzig : S. Hirzel, 1883.

²⁴ Psychologický smer, rozšírený v prvých desaťročiach 20. storočia a reprezentovaný tzv. Berlínskou školou. Medzi jeho hlavných predstaviteľov patrili Stumpfovi žiaci Kurt Koffka, Max Wertheimer a Wolfgang Köhler.

20. storočia kognitívna hudobná psychológia, ktorá sa stala (a dodnes je) dominantným prístupom k hudobnopsychologickým otázkam. Práve zistenie, že fyzikálne rovnice vyjadrujúce vzťah medzi akustickým stimulom a výsledným vnemom neplatia absolútne, je jedným z najzásadnejších ponaučení výskumu vnímania hudby.

„Vzťah medzi merateľnými vlastnosťami zvukových a mentálnych udalostí nie je jednoznačný. Ľudská myseľ k akustickému prúdu pridáva aj z neho uberá, a to spôsobom, ktorý je komplexný a niekedy protirečí intuícii.“²⁵

Tieto procesy môžeme ilustrovať na probléme základného tónu. Väčšina hudobných zvukov predstavuje tzv. komplexné tóny, teda tóny zložené zo súčasne znejúcich jednoduchých (tzv. sínusových) tónov s frekvenciou predstavujúcou celočíselný násobok základnej frekvencie. Typický poslucháč nevníma výsledný efekt ako súzvuk. Namiesto toho vníma jediný tón s frekvenciou základného tónu; zvyšok tónov s vyššími frekvenciami vytvára vnem hudobnej farby (tzv. fúzia harmonického spektra, tiež princíp harmonicity). Myseľ v tomto prípade z podnetu uberá; spektrum harmonických zložiek vnímame ako jediný tón. Zaujímavé je, že aj keď základný tón umelo odstránime a ponecháme iba násobné frekvencie, poslucháč môže stále vnímať tón s rovnakým (reálne neprítomným) základným tónom;²⁶ myseľ chýbajúci základný tón do vnemu pridáva. To, či bude poslucháč vnímať chýbajúci základný tón alebo vyššie harmonické tóny, závisí od frekvenčného spektra, počtu harmonických tónov, ale aj od poslucháča: javí sa, že jednotlivci s ľavostrannou lateralitou vnímania výšky tónu vnímajú skôr základný tón, kým tí s pravostrannou lateralitou skôr vyššie harmonické tóny.²⁷

Vnímanie výšky tónu sa tradične chápe ako funkcia frekvencie kmitania jeho základného tónu. Popíšme v krátkosti fyziológiu tohto mechanizmu. Slimák (cochlea), uložený vo vnútornom uchu, je rozdelený po dĺžke tzv. bazilárnou membránou, ktorá obsahuje vláskové bunky. Prichádzajúci zvuk vyvolá vlnu vibrácií pozdĺž bazilárnej membrány. Vzhľadom na štruktúru membrány má každý jej bod unikátnu rezonančnú frekvenciu: bazálny koniec, najbližšie k strednému uchu, reaguje najsilnejšie na vysoké frekvencie (do cca 20 kHz), opačný, tzv. apikálny koniec, naopak, na nízke frekvencie (od cca 20 Hz).²⁸ Hovoríme o tzv. tónotopickom kódovaní výšky. Vlásokové bunky v blízkosti vychýlenia bazilárnej membrány vysielajú elektrické výboje do vlákien sluchového nervu. Výsledný vzorec neurónovej excitácie závisí od výšky, ale aj intenzity vstupného signálu. Vyššia intenzita stimulu spôsobuje, že hlasnejšie frekvenčné komponenty maskujú tichšie, čo vedie k strate detailu v akustickom vneme.²⁹

²⁵ DEUTSCH, Diana: Psychology of music. History. [Heslo.] In: SADIE, Stanley (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 20. New York : Oxford University Press, 2001, s. 527-531, s. 527, preklad autorka.

²⁶ SCHOUTEN, Jan – RITSMA, Roel – CARDOSO, Lopes: Pitch of the residue. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, roč. 34, 1962, č. 9B, s. 1418-1424.

²⁷ SCHNEIDER, Peter et al.: Structural and functional asymmetry of lateral Heschl's gyrus reflects pitch perception preference. In: *Nature Neuroscience*, roč. 8, 2005, č. 9, s. 1241-1247.

²⁸ BÉKÉSY, Georg von: The variation of phase along the basilar membrane with sinusoidal vibrations. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, roč. 19, 1947, č. 3, s. 452-460.

²⁹ STAINSBY, Thomas – CROSS, Ian: The perception of pitch. In: HALLAM, Susan – CROSS, Ian – THAUT, Michael (eds.): *Oxford Handbook of Music Psychology*. New York : Oxford University Press, 2009, s. 47-58.

Akustická výška tónu je absolútnou veličinou: v systéme tzv. temperovaného ladenia, ktoré je v západnej hudbe najrozšírenejšie, je napríklad výška tónu a_1 stanovená na 440 Hz a výšku každého tónu nad (pod) ním je možné odvodiť v poltónových krokoch násobením (delením) frekvencie susedného tónu koeficientom $^{12}\sqrt{2}$ ($\sim 1,059$). Z hudobného hľadiska je interval, povedzme, veľkej tercie v jednočiarkovanej oktáve rovnako veľký ako interval veľkej tercie o dve oktávy vyššie. Porovnávacie experimenty subjektívne vnímanej výšky, založené na súdoch o tom, ktoré tóny sú od seba rovnako vzdialené,³⁰ však ukazujú, že čím vyššie frekvenčné pásmo, tým je vnímaná vzdialenosť rovnakých intervalov väčšia. Takto odvodená stupnica subjektívne vnímanej výšky v umelej jednotke *mel* má tvar deformovanej klávesnice, kde hlboké tóny sú umiestnené nahusto pri sebe a vysoké, naopak, vo väčších vzdialenostiach.

Vnímanie najmenšieho počuteľného rozladenia tónu (teda najmenšieho počuteľného výškového rozdielu medzi dvoma tónmi³¹) taktiež závisí od jeho fyzikálnych parametrov. Je jednoduchšie detekovať výškový rozdiel medzi čistými, sínusovými tónmi oproti tónom zloženým, medzi tónmi vo vyššej frekvenčnej oblasti oproti nižšej, dlhšími tónmi oproti kratším, hlasnejšími oproti tichším. Robert Francès³² poukázal aj na dôležitosť hudobného kontextu: v jednom zo svojich početných experimentov zistil, že ak rozladí tón *v smere* očakávaného pokračovania melódie (napríklad predposledný tón v stúpajúcej durovej stupnici rozladený smerom nahor), poslucháči majú väčší problém toto rozladenie odhaliť, ako keď rozladí ten istý tón v rozpore s očakávaným pokračovaním (v tomto prípade smerom nadol). Navyše, každý praktizujúci hudobník si je vedomý toho, že schopnosť rozoznať rozladenie tónu je veľmi individuálna. Interindividuálne faktory, založené na veku, hudobnej skúsenosti, sociálnom kontexte, biologickom vývine atď., predstavujú ďalšiu premennú, ktorá ovplyvňuje vzťah medzi zvukovými a mentálnymi udalosťami.

Podobne ako pri výške, aj pri *hlasitosti* existuje rozdiel medzi objektívnou fyzikálnou a subjektívne vnímanou veličinou. Objektívna hlasitosť je funkciou akustického tlaku, meraného v decibeloch. Subjektívne vnímaná hlasitosť však závisí od frekvenčného pásma (nižšie tóny musia byť objektívne hlasnejšie, aby boli vnímané ako rovnako hlasné oproti vyšším tónom). Experimentálne boli odvodené hladiny (objektívnej) hlasitosti, na ktorých je subjektívne vnímaná hlasitosť rovnaká pre rôzne frekvencie.³³

Farba tónu, teda perceptuálny rozdiel medzi dvoma tónmi rovnakej výšky a hlasitosti, pochádzajúcimi z neidentických zdrojov (napríklad zahranými na odlišných nástrojoch), je funkciou frekvenčného spektra tónu. Závisí tiež od tlaku vzduchu a časového priebehu tónu.

³⁰ STEVENS, Stanley – VOLKMANN, John – NEWMAN, Edwin: A scale for the measurement of the psychological magnitude pitch. In: *Journal of the Acoustical Society of America*, roč. 8, 1937, č. 3, s. 185-190.

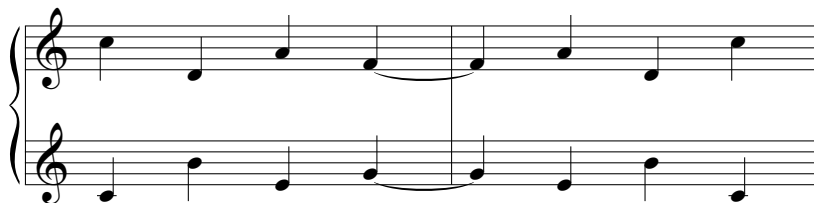
³¹ Tzv. diskriminačný percepčný prah [just noticeable difference].

³² FRANCÈS, Robert: *The Perception of Music*. Anglický preklad DOWLING, William. Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, 1988 (1954).

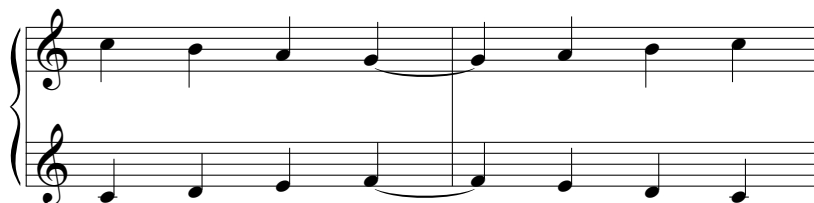
³³ FLETCHER, Harvey – MUNSON, Wilden: Loudness, its definition, measurement and calculation. In: *Bell Labs Technical Journal*, roč. 12, 1933, č. 4, s. 377-430.

Prirodzene, porozumenie vnímania izolovaných tónov a ich parametrov sa nerovná porozumeniu vnímania hudobných štruktúr. Poslucháč pri počúvaní hudby v reálnom čase spracúva komplexné melodicko-harmonicko-rytmické celky, nie jednotlivé tóny. Ponúka sa analógia s rečou: pri počúvaní výpovede v rodnom jazyku poslucháč tiež nespracúva každý zvukový detail individuálne, ale vďaka svojej jazykovej skúsenosti dokáže pochopiť celkový zmysel. Predstavitelia tvarovej psychológie v 20. rokoch 20. storočia vypracovali teóriu, podľa ktorej si jednotlivec v procese vnímania (zrakového, ale i sluchového) spája jednotlivé vnemy do tvarov (figúr na pozadí), ktoré sú podľa možnosti jednoduché, pravidelné a podobné niečomu už predtým zažitému. Toto *zoskupovanie* sa deje na základe jednoduchých princípov, vrátane princípu blízkosti (proximity), podobnosti (similarity), pokračovania/smeru (continuity) či spoločného osudu.³⁴ Platnosť týchto zoskupovacích princípov ilustrujú rôzne akustické ilúzie. Napríklad tzv. ilúzia stupnice³⁵ využíva princíp proximity. Pokusným osobám sa cez slúchadlá prehráva časť zostupnej a vzostupnej stupnice, pričom jednotlivé tóny sú striedavo rozdelené medzi pravé a ľavé slúchadlo (Notová ukážka 1a). Väčšina poslucháčov vníma dve oproti sebe idúce melodické línie, pričom zostupnú stupnicu počujú v jednom uchu (spravidla v pravom, čo súvisí s tým, že väčšina populácie sú praváci), vzostupnú v opačnom uchu (Notová ukážka 1b).

Notová ukážka 1a: Ilúzia stupnice – stimul. Horný riadok – pravé ucho, dolný riadok – ľavé ucho



Notová ukážka 1b: Ilúzia stupnice – vnem. Horný riadok – pravé ucho, dolný riadok – ľavé ucho



³⁴ WERTHEIMER, Max: Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt II. In: *Psychologische Forschung*, roč. 4, 1923, č. 1, s. 301-350.

³⁵ DEUTSCH, Diana: Two-channel listening to musical scales. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, roč. 57, 1975, č. 5, s. 1156-1160.

Na tézy tvarovej psychológie nadviazal vo svojej prelomovej práci Albert Bregman.³⁶ Opisuje mechanizmy, ktoré organizmus používa na analýzu akustického prostredia a rekonštrukciu pôvodných zvukových udalostí. Podľa Bregmana existujú dva systémy segregácie (rozkladania na jednotlivé zložky) akustického prúdu prichádzajúceho z okolia: tzv. primitívna segregácia je vrodená, automatická a založená na princípoch zoskupovania, ako ich zadefinovala tvarová psychológia. Takto dokáže napríklad aj veľmi malé dieťa percepčne oddeliť hlas matky, spievajúcej uspávanú, od sprievodného zvuku vŕzgajúcej kolisky. Na druhej strane, tzv. segregácia založená na schémach podľa Bregmana závisí od predošlej skúsenosti a vyžaduje si vedomé úsilie, napríklad v situácii, keď sa aktívne snažíme v hlučnom prostredí započuť hlas známej osoby. Opačne fungujú zoskupovacie procesy: simultánne zoskupovanie, ktoré organizuje akustické informácie do zvukových udalostí, sekvenčné zoskupovanie, tvoriace hudobný prúd a segmentačné zoskupovanie, ktoré spája zvukové udalosti do hudobných jednotiek. David Huron³⁷ ukazuje, ako sa tieto princípy percepcie odrazili na pravidlách klasickej západnej harmónie a vedenia hlasov.

V súvislosti s vnímaním *melódie* sa zdôrazňuje úloha melodickéj kontúry a tonality. Javí sa, že pre procesy pracovnej pamäti je kontúra dôležitejšia ako presné veľkosti intervalov.³⁸ Kategorizáciu melódií podľa tvaru ich kontúry využívajú aj etnomuzikológovia.³⁹ Malá zmena v kontúre je ťažšie odhaliteľná, ak je cieľová melódia modulovaná do tonálne vzdialenej tóniny.⁴⁰

V oblasti harmónie je tradičnou otázkou vnímanie *konsonancie a disonancie*, teda súladu či nesúladu tónov. Počiatky tejto problematiky siahajú až do antiky: teória, podľa ktorej konsonantné intervaly sú tie, u ktorých pomer strún (a teda výšok tónov na nich vylúdených) možno vyjadriť pomerom malých celých čísel, napríklad 1:2, 2:3 a podobne, sa pripisuje Pytagorovi. Súčasné teórie vysvetľujú pôvod konsonancie dvoma základnými spôsobmi. Prvým je absencia rázov a pocitu drsnosti [roughness], ktoré vznikajú vtedy, keď sú základné tóny, alebo vyššie harmonické tóny naraz znejúcich tónov príliš blízko pri sebe, teda vo vnútri tzv. kritického pásma.⁴¹ Druhým je vysvetlenie na základe harmonicity: čím viac sa vyššie harmonické tóny súznejúcich tónov kryjú, tým je súzvuk vnímaný ako konsonantnejší.⁴² V praxi majú obe tieto teórie veľmi podobné implikácie pre výsledný vnem konsonancie či disonancie. Pri expe-

³⁶ BREGMAN, Albert: *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, MA : The MIT Press, 1990.

³⁷ HURON, David: Tone and voice: A derivation of the rules of voice-leading from perceptual principles. In: *Music Perception*, roč. 19, 2001, č. 1, s. 1-64.

³⁸ TREHUB, Sandra: Human processing predispositions and musical universals. In WALLIN, Nils – MERKER, Björn – BROWN, Steven (eds.): *The Origins of Music*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2000, s. 427-448.

³⁹ Napr. LOMAX, Alan: *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick : Transaction Publishers, 1968.

⁴⁰ DOWLING, W. Jay: Context effects on melody recognition: Scale-step versus interval representations. In: *Music Perception*, roč. 3, 1986, č. 3, s. 281-296.

⁴¹ PLOMP, Reinier – LEVELT, Willem Johannes Maria: Tonal consonance and critical bandwidth. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, roč. 38, 1965, č. 5, s. 548-560.

⁴² HELMHOLTZ, Ref. 23; TERHARDT, Ernst: Pitch, consonance, and harmony. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, roč. 55, s. 1061-1069.

rimentoch založených na kategorizácii izolovaných intervalov na škále príjemný – nepríjemný poslucháči konzistentne volia konsonantné intervaly ako príjemnejšie; túto preferenciu potvrdzujú aj výsledky neurovedeckých experimentov.⁴³ Na druhej strane, na výsledný vnem vo veľkej miere vplyvajú aj faktory ako hudobný kontext (predchádzajúce tóny), hudobný štýl, osobný vkus a osobná hudobná história poslucháča.

Medzikultúrnou univerzáliou vo vnímaní konsonancie je tzv. *oktávová ekvivalencia*, teda zaraďovanie tónov vzdialených o oktávu do rovnakej kategórie. Táto vlastnosť percepcie sa prejavuje už u dojčiat, a dokonca aj u niektorých zvierat.⁴⁴

Vnímanie sukcesívnych tónov úzko súvisí s *tonalitou*. Väčšina hudby v našom kultúrnom prostredí je založená na západných stupniciach, v ktorých je poltón najmenšou jednotkou a vzdialenosti medzi susediacimi stupňami sa pohybujú v poltónoch a celých tónoch. Tzv. chromatická stupnica, zložená výlučne z poltónov, obsahuje dvanásť tónových kategórií, ktoré sa po prekročení rozsahu oktávy opakujú. Tieto kategórie vytvárajú hierarchickú štruktúru, ktorá je ako schéma uložená v dlhodobej pamäti typického západného poslucháča. Carol Krumhansl⁴⁵ experimentálne zadefinovala tzv. tonálne hierarchie, ktoré vypovedajú o subjektívnom vnímaní stability dvanástich tonálnych stupňov v durovej a molovej tónine. Medzi západnými poslucháčmi sa ako najstabilnejší vníma prvý, tretí a piaty tonálny stupeň (tonika, medianta a dominanta). Svoj výskum Krumhansl neskôr rozšírila o percepciu stability akordov.⁴⁶ Tonálnym pravidlám sa učíme implicitne. Teória štatistického učenia predpokladá, že organizmus získava z prostredia informácie využívajúc frekvenciu výskytu jednotlivých udalostí. Ak teda vnímame toniku ako stabilnejšiu oproti siedmemu tonálnemu stupňu, je to dôsledkom toho, že sa v hudbe vyskytuje častejšie; navyše nadobúda v priemere dlhšie hodnoty a býva umiestnená na silných metrických pozíciách. Štatistické indície používame aj pri konštrukcii tonálnej hierarchie v neznámej hudobnej kultúre, ktorá sa od západnej líši.⁴⁷

V oblasti vnímania času v hudbe hovoríme v hudobnej terminológii o vnímaní rytmu, metra, tempa či agogiky. Existujú rozdiely medzi časovou organizáciou teoretickou, zaznačenou v notách, reálne znejúcou, ktorú vieme namerať v nahrávke, a v kognitívnej reprezentácii časovej schémy u poslucháča.⁴⁸

Rytmické vzorce, vyznačené v notovom materiáli pomermi dĺžok nôt a páuz, nemajú pri ľudskej interpretácii trvania presne zodpovedajúce týmto pomerom. Napriek

⁴³ Napr. BIDELMANN, Gavin – KRISHNAN, Ananthanarayan: Neural correlates of consonance, dissonance, and the hierarchy of musical pitch in the human brainstem. In: *The Journal of Neuroscience*, roč. 29, 2009, č. 42, s. 13165-13171.

⁴⁴ Napr. WRIGHT, Anthony et al.: Music perception and octave generalization in Rhesus monkeys. In: *Journal of Experimental Psychology: General*, roč. 129, 2000, č. 3, s. 291-307.

⁴⁵ Carol Krumhansl a jej spolupracovníci, vrátane Rogera Shepada a Edwarda Kesslera, rozvíjali koncept tonálnych hierarchií v sérii experimentov od konca 70. rokov 20. storočia. Pre prehľad pozri KRUMHANSL, Carol: *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York : Oxford University Press, 1990.

⁴⁶ KRUMHANSL, Ref. 45.

⁴⁷ Napr. KRUMHANSL, Carol, et al.: Cross-cultural music cognition: Cognitive methodology applied to North Saami yoiks. In: *Cognition*, roč. 76, 2000, č. 1, s. 13-58.

⁴⁸ HONING, Henkjan: Structure and interpretation of rhythm in music. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. New York : Academic Press, 2013, s. 369-404.

tomu ich poslucháč vníma v pomerových kategóriách. Paul Fraisse zdôrazňuje pri vnímaní rytmických vzorcov dôležitosť malých celých čísel, napr. 1:1 a 1:2. Podľa Fraissa pri ich mentálnej kategorizácii fungujú procesy tzv. asimilácie a dištinkcie: ak jednotlivec vyhodnotí trvanie dvoch tónov ako dostatočne podobné, zaradí ich do rovnakej časovej kategórie. Ak sú, naopak, dostatočne odlišné, zaradí ich do nadradenej či podradenej kategórie, napríklad „s dvojnásobnou dĺžkou“ či „s polovičnou dĺžkou“. Afinita k pravidelným vzorcom sa prejavuje i pri tvorbe rytmu. Úloha vytvoriť čo najnepravidelnejší rytmický vzorec sa ukázala ako náročná, kým vytvoriť pravidelný rytmus ľudia spravidla dokážu bez väčšej námahy.⁴⁹ Na druhej strane, mentálna kategorizácia rytmických hodnôt neznamená, že by poslucháč strácal povedomie o odchýlkach od teoretickej časovej schémy, napríklad pri expresívnom spomaľovaní na konci frázy.⁵⁰

Vnímanie metra odráža citlivosť poslucháča na pravidelnosti v časovej organizácii hudby, ktorá mu umožňuje napríklad tleskať synchronizovane s pravidelnými nástupmi tónov. Kým v notovanom materiáli býva metrum explicitne vyznačené v taktovom predznamenaní, v zvukovej nahrávke je prítomné iba implicitne. Metrum ako kognitívny fenomén, teda ako spôsob, akým si poslucháči mentálne reprezentujú pocit pravidelného pulzu, ktorý im pomáha organizovať hudobný vnem a predvídať jeho pokračovanie, je predmetom viacerých štúdií.⁵¹

Rytmus a metrum sú odlišné kategórie, avšak ich interakcia je kľúčová pre mentálnu organizáciu počutej skladby. Dôležitým príspevkom do tejto problematiky je teoretická práca Freda Lerdahla a Raya Jackendoffa,⁵² ovplyvnená myšlienkami Noama Chomského a jeho konceptom generatívnej gramatiky. Autori odvodzujú teoretické pravidlá hierarchizácie hudobných udalostí v tonálnej hudbe. Hovoria o štyroch základných štruktúrach: zoskupovaní, metre, redukcii časového rozsahu a redukcii predĺženia [grouping, metre, time-span reduction, prolongational reduction]. Zoskupovanie reprezentuje hierarchickú segmentáciu skladby na motívy, frázy, periódy a väčšie celky, a považuje sa za základnú zložku jej pochopenia. Metrická štruktúra vyjadruje pravidelné striedanie ťažkých a ľahkých dôb na rôznych hierarchických úrovniach. Na základe informácií z týchto dvoch štruktúr je možné v rámci redukcie časového rozsahu vytvoriť hierarchickú stromovú štruktúru (počínajúc od najnižších úrovní) zodpovedajúcu každému časovému okamihu diela. Redukcia predĺženia predstavuje psychologické vnímanie vzorcov napätia a uvoľnenia v skladbe. Pre každú štruktúru autori definujú súbor formálnych pravidiel, ktoré vypovedajú o dobrom tvare udalostí štruktúry, preferencii niektorých foriem nad inými a transformácii skreslených udalostí na udalosti s dobrým tvarom. Hoci Lerdahl a Jackendoff odvodili uvedené pra-

⁴⁹ FRAISSE, Paul: Rhythm and tempo. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. New York: Academic Press, 1982, s. 149-181.

⁵⁰ HONING, Ref. 48.

⁵¹ Napr. POVEL, Dirk-Jan – ESSENS, Peter: Perception of temporal patterns. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 2, 1985, č. 4, s. 411-440; PARNCUTT, Richard: A perceptual model of pulse salience and metrical accent in musical rhythms. In: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, roč. 11, 1994, č. 4, s. 409-464; LONDON, Justin: *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*. Oxford : Oxford University Press, 2012.

⁵² LERDAHL, Fred – JACKENDOFF, Ray: *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA : The MIT Press, 1983.

vidlá iba teoreticky, výsledky následných empirických testov túto teóriu podporili.⁵³ Javí sa, že najsilnejším kritériom pre zoskupovanie tónov do hudobných fráz je časová proximita. Inak povedané, dlhé tóny, resp. pauzy, chápu poslucháči ako hranice frázy.

Tempom označujeme celkovú vnímanú rýchlosť plynutia skladby. Fraisse poukazuje na súvislosť spontánneho tempa (priemernej frekvencie, ktorú ľudia volia, ak sú vyzvaní rytmicky tlieskať či ťukať) a rytmu srdca či ľudskej chôdze. Priemernú časovú dĺžku takejto rytmickej jednotky chápe v rozmedzí približne 500 – 700 ms.⁵⁴ Zvláštna pozornosť sa v kognitívnej hudobnej psychológii venuje agogike, teda expresívnym zmenám tempa v priebehu skladby. Výsledky štúdií o agogike predstavíme v podkapitole 4.7.

4.2 Hudobná pamäť

Hudobná pamäť je kľúčovým komponentom percepcie, interpretácie, kompozície či improvizácie. Získavame ju explicitne (výučba, cvičenie) i implicitne (akulturácia). Súvisí so začlenením hudobného materiálu do zmysluplných štruktúr, je preto mimoriadne náročné zapamätať si hudbu, ktorá tieto štruktúry úmyselne popiera. Dobrým príkladom je atonálna hudba. Robert Francès⁵⁵ už v roku 1958 ukázal, že ani hudobníci – odborníci na atonálnu hudbu – si nedokážu atonálne melódie zapamätať lepšie ako hudobníci, ktorí sa atonálnou hudbou nezaobierajú. K podobnému záveru viedla štúdia hudobného savanta s fenomenálnou hudobnou pamäťou, ktorý si vedel zapamätať dlhé (tonálne) klavírne skladby na tri či štyri počutia, neplatilo to však pre atonálnu hudbu.⁵⁶

Krátkodobá pamäť je limitovaná časovo i kapacitne; funguje rádovo v rozpätí sekúnd a dokáže poňať iba niekoľko položiek. Tradične sa uvádza číslo sedem, plus-mínus dve,⁵⁷ novšie výskumy však ukazujú, že to môže byť aj menej.⁵⁸ Príbuzným termínom je *pracovná pamäť*: hoci sa tieto dva termíny niekedy zamieňajú, poznatky z neuropsychológie ukazujú, že ide o odlišné mechanizmy. Pracovná pamäť umožňuje manipuláciu s uloženými dátami, kým krátkodobá pamäť poskytuje iba úložisko.⁵⁹ Diana Deutsch⁶⁰ uskutočnila sériu experimentov, v ktorých mali poslucháči posúdiť začiatočný a finálny tón ako „rovnaký“ či „iný“. Tóny boli buď zhodné, alebo posunuté o poltón. Ak bol medzi počiatočným a finálnym tónom šesťsekundový interval ticha, boli probandi v úlohe úspešní, avšak výkon sa zhoršil, ak namiesto ticha zaznelo

⁵³ DELIÈGE, Irene: Grouping conditions in listening to music: An approach to Lerdahl & Jackendoff's grouping preference rules. In: *Music Perception*, roč. 4, 1987, č. 4, s. 325-360.

⁵⁴ FRAISSE, Ref. 49.

⁵⁵ FRANCÈS, Ref. 32.

⁵⁶ SLOBODA, John – HERMELIN, Beate – O'CONNOR, Neil: An exceptional musical memory. *Music Perception*. In: *An Interdisciplinary Journal*, roč. 3, 1985, č. 2, s. 155-169.

⁵⁷ MILLER, George: The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information. In: *Psychological Review*, roč. 63, 1956, č. 2, s. 81-97.

⁵⁸ COWAN, Nelson: The magical mystery four: How is working memory capacity limited, and why? In: *Current Directions in Psychological Science*, roč. 19, 2010, č. 1, s. 51-57.

⁵⁹ COWAN, Nelson: What are the differences between long-term, short-term, and working memory? In: *Progress in Brain Research*, roč. 169, 2008, s. 323-338.

⁶⁰ DEUTSCH, Diana: Tones and numbers: Specificity of interference in immediate memory. In: *Science*, roč. 168, 1970, č. 3939, s. 1604-1605.

v intervale medzi prvým a posledným tónom osem iných tónov, a to napriek tomu, že poslucháči boli inštruovaní tieto stredné tóny ignorovať. Výkon bol ešte horší, ak sa stredné tóny vzali z oktáv nad aj pod cieľovým tónom, čím sa intervaly medzi susednými tónmi zväčšili a narušila sa kontúra melódie. Na druhej strane, ak bolo medzi prvým a posledným tónom šesť hovorených čísel, probandi dokázali tieto čísla zopakovať bez výraznejšieho zníženia schopnosti určiť zhodnosť či odlišnosť tónov.

Pamäť funguje asociatívne, pričom asociácie pozostávajú z prepojení neurónových sietí v mozgu. Takýmto spôsobom sa skupina asociačne prepojených položiek dokáže konsolidovať v *dlhodobej pamäti* ako jediná položka. Tento proces sa označuje ako zhlukovanie [chunking]. Zhlukovanie v hudbe sa často odvodzuje od perceptuálnych zoskupovacích procesov (pozri 4.1). Dlhodobá pamäť sa delí na epizodickú (autobiografickú), ktorá obsahuje zážitky, situácie a udalosti, a sémantickú, v ktorej sú uložené vedomosti a fakty. Pri testovaní (nielen) hudobnej pamäti sa využíva znovupoznanie [recognition] a (znovu)vybavenie [recall]. Znovupoznanie, teda identifikácia hudobného úseku ako známeho, sa využíva napríklad v štúdiách vnímania similarity motívov a fráz, resp. identifikácie hraníc medzi vnímaním hudobného úseku ako variácie už počutého materiálu a novým materiálom.⁶¹ Experimenty využívajúce spontánne (znovu)vybavenie hudby sa vyskytujú zriedkavejšie.⁶²

Podľa toho, či sú spomienky prístupné alebo neprístupné vedomiu, delíme dlhodobú pamäť na explicitnú a implicitnú. Zvlášť hudobné schopnosti a ich učenie prebiehajú implicitne, v procese tzv. implicitného učenia.⁶³ Primárnou funkciou dlhodobej pamäti, zdá sa, nie je vytvárať presné, detailné rekonštrukcie minulých udalostí, ale zovšeobecnený model sveta, ktorý je užitočný pri predvídaní budúcich udalostí. Dlhodobé schematické spomienky sú štruktúrované do kategórií, napríklad tonálne stupne, kategórie trvania, a podobne.⁶⁴

S pamäťou súvisí aj problematika *hudobného očakávania*. Výskum v tejto oblasti, podobne ako v oblastiach vnímania tonality, metra a rytmu, či emócií spojených s hudbou, bol inšpirovaný prácami z oblasti hudobnej teórie. Teoretik Leonard Meyer⁶⁵ vyslovil tézu, že emócia pri počúvaní hudby vzniká tam, kde sú očakávania poslucháča nenaplnené, resp. ich naplnenie je oddialené. Jamshed Bharucha⁶⁶ však poukázal na to, že ani skladby, ktoré dobre poznáme, nestrácajú pre nás estetickú či emocionálnu hodnotu, hoci už de facto k žiadnym prekvapeniam nedochádza. Vysvetľuje to konfliktom medzi tzv. veridikálnymi očakávaniami, reflektujúcimi vedomosti o konkrétnej skladbe, a schematickými očakávaniami, ktoré vychádzajú z kumulovanej skúsenosti z mnohých doposiaľ počutých skladieb. Práve schematické očakávania spôsobia, že to, čo nás prekvapí pri prvom počutí skladby, nás vie prekvapiť vždy znova. Eugene Nar-

⁶¹ Napr. LAMONT, Alexandra – DIBBEN, Nicola: Motivic structure and the perception of similarity. In: *Music Perception*, roč. 18, 2001, č. 3, s. 245-274.

⁶² Napr. HENNIS, Laura – RUBIN, David: Music, emotion, and autobiographical memory: They're playing your song. In: *Memory & Cognition*, roč. 27, 1999, č. 6, s. 948-955.

⁶³ REBER, Arthur: Implicit learning and tacit knowledge. In: *Journal of Experimental Psychology*, roč. 118, 1989, č. 3, s. 219-235.

⁶⁴ SNYDER, Bob: *Music and Memory: An Introduction*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2000.

⁶⁵ MEYER, Leonard: *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press, 1956.

⁶⁶ BHARUCHA, Jamshed: Tonality and expectation. In: AIELLO, Rita – SLOBODA, John (eds.): *Musical Perceptions*. New York : Oxford University Press, 1994, s. 213-239.

mour⁶⁷ rozvinul teóriu implikácie a realizácie, podľa ktorej určité melodické modely generujú implikácie pokračovania. Napríklad malý interval implikuje pokračovanie ďalším malým intervalom v rovnakom smere melódie (nahor či nadol), kým veľký interval implikuje zmenu smeru melódie. Podobne majú podľa Narmoura melódie v súlade s princípom proximity, známym z tvarovej psychológie, všeobecnú tendenciu používať skôr malé intervalové kroky ako veľké skoky. Hoci Narmourove pravidlá implikácie sa sčasti potvrdili experimentálnymi výsledkami, jeho predpoklad, že ide o vrodené predispozície vnímania, bol spochybnený. Napríklad Huron⁶⁸ argumentuje, že v prípade zmeny smeru melódie po veľkom intervale ide jednoducho o štatistický jav regresie k priemeru: ak veľký melodický skok priblíži melódiu k hranici jej celkového rozsahu, pravdepodobne bude nasledovať návrat do oblasti strednej hodnoty. Princíp dominancie malých intervalov sa síce preukázal vo väčšine kultúr (výnimkou je niekoľko hudobných tradícií, napríklad jódlovanie či laponské spevy yoik), od očakávania proximity sa však poslucháči dokážu po počutí série veľkointervalových melódií odnaučiť.⁶⁹

4.3 Emócie

Ludské presvedčenie, že hudba napriek svojmu abstraktnému charakteru a zdanlivému nesúvisu s reálnym životom dokáže vyvolávať emócie, je rozšírené naprieč historickými obdobiami a kultúrami.⁷⁰ Štúdium emócií v hudbe hľadá odpovede na otázky, prečo hudbu počúvame, ako nás ovplyvňuje, ako ovplyvňujeme my ju. Tieto otázky si tradične kladla hudobná filozofia a estetika, psychológia sa k tejto línii bádania pripojila až pomerne nedávno, s rozmachom afektívnych vied. Systematický empirický výskum hudobných emócií môžeme sledovať od 90. rokov 20. storočia.

Ludia používajú hudbu na vyjadrenie emócií, vyberajú si ju v závislosti od momentálneho emocionálneho rozpoloženia, počúvajú ju pre zábavu, útechu či zmiernenie stresu. Naopak, emócie dodávajú hudobnému zážitku osobný význam, napríklad spájaním konkrétnych skladieb a osobných zážitkov.

Napriek narastajúcemu objemu výskumu niektoré základné otázky stále ostávajú predmetom sporu. Sú hudobné emócie identické s každodennými nehudobnými emóciami? Nakoľko sú u rôznych poslucháčov spoločné a nakoľko interindividuálne odlišné? Môže hudba vzbudiť tzv. základné emócie? Dokáže hudba samotná vôbec vzbudiť emócie?

⁶⁷ NARMOUR, Eugene: *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*. Chicago : University of Chicago Press, 1990.

⁶⁸ HURON, David: *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2006.

⁶⁹ CENKEROVÁ, Zuzana – PARNCUTT, Richard: Style-dependency of melodic expectation. In: *Music Perception*, roč. 33, 2015, č. 1, s. 110-128.

⁷⁰ JUSLIN, Patrik – LAUKKA, Petri: Expression, perception, and induction of musical emotions: A review and a questionnaire study of everyday listening. In: *Journal of New Music Research*, roč. 33, 2004, č. 3, s. 217-238; GABRIELSSON, Alf: Emotions in strong experiences with music. In JUSLIN, Patrik – SLOBODA, John (eds.): *Music and Emotion: Theory and Research*. New York : Oxford University Press, s. 431-449.

Patrick Juslin a John Sloboda⁷¹ sa vo svojej monografii, ktorá sa považuje za prvý systematický pokus o zmapovanie tejto oblasti a ktorá sa stala východiskom pre ďalší výskum, pokúsili zjednotiť terminológiu a integrovať rôzne prístupy k problematike emócií súvisiacich s hudbou.

Afekt používajú ako strešný termín pre všetky hodnotiace (pozitívne/negatívne) stavy; zahŕňa emócie, nálady, pocity, preferencie. *Emóciu* pritom chápu ako krátku, intenzívnu afektívnu reakciu, zacielenú na konkrétny objekt a zloženú z viacerých komponentov (kognitívne zhodnotenie, subjektívny pocit, fyziologická reakcia, expresia, akčná pohotovosť, regulácia); *náladu* ako afektívny stav nižšej intenzity a dlhšieho trvania, bez zrejmeho objektu; *pocit* ako subjektívny zážitok emócie, ktorý sa zvykne merať verbálnym sebahodnotením; *preferenciu* ako dlhodobejšie afektívne hodnotenie objektu (napríklad hudobného štýlu).

Autori rozlišujú medzi *indukciou emócií*, pri ktorej dochádza k vzbudeniu emócie u poslucháča, a *percepciou emócií*, pri ktorej poslucháč vníma alebo rozpoznáva emócie komunikované hudbou (napr. „táto hudba je smutná“), pričom ich nemusí nevyhnutne sám pociťovať.

Pre rané bádanie je typická metóda, pri ktorej poslucháčov vyzvú, aby počutým skladbám priradili verbálnu nálepku; spravidla sa takto skúmala západná klasická hudba. Takýto typ výskumu v našom prostredí zrealizoval už v roku 1910 Otakar Zich.⁷² Zich anticipuje neskoršie multimodálne prístupy k hudobnej psychológii: od svojich respondentov žiada, aby mu okrem celkovej nálady, ktorú v nich dielo prehraté profesionálnym klaviristom vyvoláva, opísali aj „skutečné pohyby, nebo popud k nim, nebo konečne pouhou predstavu o nich“.⁷³ Z metodologického hľadiska vyniká tiež experimentálna štúdia Petra Faltina,⁷⁴ ktorý skúmal vplyv hudobnej syntaxe na výsledný emocionálny vnem pomocou metódy sémantického diferenciálu.

Dnešné metódy merania hudobných emócií zahŕňajú experiment, dotazník, denníkové analýzy, kvalitatívne interview, fyziologické meranie, neurozobrazovacie metódy, metodológiu kontinuálnej odpovede [continuous response methodology⁷⁵], ktorá umožňuje sledovať priebeh a zmeny emócie v reálnom čase, či tzv. metódu vzorkovania zážitkov [experience sampling method⁷⁶], pri ktorej proband počas určitého obdobia nosí zariadenie, ktoré ho v náhodných časoch upomenie, aby zaznamenal povahu hudobných zážitkov, prežitých od poslednej upomienky. Sebahodnotenie [self-report]

⁷¹ JUSLIN, Patrik – SLOBODA, John: *Music and Emotion: Theory and Research*. New York : Oxford University Press, 2001. Druhé, rozšírené vydanie monografie vyšlo pod zmeneným názvom: JUSLIN, Patrick – SLOBODA, John: *The Handbook of Music and Emotion*. New York : Oxford University Press, 2010.

⁷² ZICH, Otakar: *Estetické vnímaní hudby – Estetika hudby*. Praha : Supraphon, 1981.

⁷³ ZICH, Ref. 72, s. 96.

⁷⁴ FALTIN, Peter: Phänomenologie der musikalischen Form. In: *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, roč. 18. Wiesbaden : Steiner Verlag, 1979.

⁷⁵ Napr. LUCAS, Brian – SCHUBERT, Emery – HALPERN, Andrea: Perception of emotion in sounded and imagined music. In: *Music Perception*, roč. 27, 2010, č. 5, s. 399-412.

⁷⁶ SLOBODA, John – O'NEILL, Susan – IVALDI, Antonia: Functions of music in everyday life: An exploratory study using the Experience Sampling Method. In: *Musicae Scientiae*, roč. 5, 2001, č. 1, s. 9-32.

však ostáva často využívaným nástrojom skúmania hudobných emócií, napriek inherentným metodologickým limitáciám.

Výskum Alfa Gabrielssona a Patricka Juslina⁷⁷ naznačuje, že pokiaľ ide o *emócie komunikované hudbou*, ľudia sa na širšej emocionálnej kategórii zhodnú, nie však na nuansách v rámci kategórie. Medzi najčastejšie základné emócie vyjadrené hudbou patrí podľa autorov radosť, smútok a hnev, menej strach, takmer vôbec odpor. Časťou kategóriou, ktorá nebýva zaradená medzi základné emócie, bola láska či neha, ako aj dimenzie na škále vzrušenie/pokoj. Širšiu emocionálnu kategóriu je možné do istej miery predpovedať podľa štruktúry hudby (tempo, tónorad, harmónia, tonalita a pod.), pričom tempo sa javí ako najsilnejší z menovaných faktorov.⁷⁸ Na základe zistených korelácií medzi hudobnými faktormi (a ich kombináciami) a vnímanými emóciami sa vytvárajú samoučiace algoritmy, ktoré predpovedajú vnímané emócie v skladbách z hudobných databáz.⁷⁹

Sú ale emócie, ktoré podľa poslucháčov hudba vyjadruje, zhodné s tými, ktoré chcel vyjadriť skladateľ? Na túto otázku je ťažké odpovedať post hoc. William Forde Thompson a Brent Robitaille⁸⁰ uskutočnili experiment, v ktorom požiadalí skladateľov, aby skomponovali skladby vyjadrujúce 6 emócií (radosť, smútok, vzrušenie, nuda, hnev, pokoj). Výsledné skladby boli prehrané počítačom bez výrazu. Poslucháči dokázali emócie dekodovať; konzistentne hodnotili zamýšľanú emóciu vyššie ako ostatné. Okrem skladateľa hrá v emocionálnom sprostredkovaní diela dôležitú úlohu aj interpret. Metaanalýza experimentov, v ktorých mali interpreti zahraniť rovnakého hudobného úseku rôznymi spôsobmi vyjadriť odlišné emócie, ukázala, že profesionálni hudobníci dokážu vyjadriť päť základných emocionálnych kategórií (radosť, hnev, smútok, strach, neha) s podobnou úspešnosťou, ako to dokáže výraz tváre či tón hlasu.⁸¹

Na rozdiel od schopnosti hudby emócie vyjadrovať, jej schopnosť *emócie vyvolávať* – predovšetkým tzv. základné emócie – je predmetom sporu.⁸² Tieto dva typy emócií – v hudbe vnímané a hudbou vyvolané – nie vždy autori empirických výskumov dostatočne odlišujú. Navyše, najčastejšia metóda (sebahodnotenie) môže viesť ku skresleným výsledkom, ak poslucháči nevedomky prezentujú skôr vnímané emócie ako pociťované. Z tohto hľadiska sa javí vhodnejšie použiť fyziologické merania; nie

⁷⁷ GABRIELSSON, Alf – JUSLIN, Patrick: *Emotional Expression in Music*. Oxford : Oxford University Press, 2003.

⁷⁸ SCHERER, Klaus – OSHINSKY, James: Cue utilization in emotion attribution from auditory stimuli. In: *Motivation and Emotion*, roč. 1, 1977, č. 4, s. 331-346.

⁷⁹ FRIBERG, Anders: Digital audio emotions: An overview of computer analysis and synthesis of emotional expression in music. In: *Proceedings of the 11th International Conference on Digital Audio Effects*, 2008, Espoo.

⁸⁰ THOMPSON, William Forde – ROBITAILLE, Brent: Can composers express emotions through music? In: *Empirical Studies of the Arts*, roč. 10, 1992, č. 1, s. 79-89.

⁸¹ JUSLIN, Patrik – LAUKKA, Petri: Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? In: *Psychological Bulletin*, roč. 129, 2003, č. 5, s. 770-814.

⁸² Napr. KIVY, Peter: What was Hanslick denying? In: *The Journal of Musicology*, roč. 8, 1990, č. 1, s. 3-18; KONEČNI, Vladimír: Does music induce emotion? A theoretical and methodological analysis. In: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, roč. 2, 2008, č. 2, s. 115-129.

je dôvod očakávať významnejšiu reakciu autonómneho nervového systému, ak by poslucháč emóciu sám neprežíval. Carol Krumhansl dospela k záveru, že hudbou indukované emócie produkujú veľmi podobné fyziologické reakcie ako príslušné emócie v nehudobných situáciách.⁸³ Rovnako vedú k expresívnemu správaniu (plač, úsmev, smiech, mračenie). Ďalšie možnosti merania emócií ponúkajú nepriame metódy, pri ktorých sa sleduje vplyv hudby v pozadí na rýchlosť rozhodovania, slovné asociácie, rýchlosť písania/počítania a podobne.⁸⁴ Z konvergentných dát novších štúdií sa javí, že reakcie poslucháčov na hudbu spĺňajú rovnaké kritériá ako emocionálne reakcie v mimohudobných kontextoch.⁸⁵ V štúdiách hudbou indukovaných emócií respondenti uvádzajú prevažne pozitívne emócie.⁸⁶ Participanti majú tendenciu byť špecifickí pri pomenúvaní zažitých emócií; z kumulovaných dát sa však zdá, že medzi najčastejšie nadradené kategórie patrí radosť/vzrušenie, smútok/melanchólia, pokoj/spokojnosť, nostalgia/túžba, nabudenie/bdelosť. Špecifickou reakciou je pocit „zimomriavok“ či „behania mrazu po chrbte“.

Napriek vyššej prevalencii pozitívnych emócií vyvolaných hudbou narastá objem výskumu, venujúceho sa negatívnym, resp. zmiešaným/konfliktným afektívnym stavom v hudbe, napríklad smútku⁸⁷ či nostalgii.⁸⁸

Okrem hudobných faktorov majú na vzbudzovanie emócií hudbou vplyv aj individuálne faktory, ako vek, osobnosť, hudobná skúsenosť, preferencie, aktuálna nálada. Subjektívny zážitok hudby sa líši aj v závislosti od situačných faktorov, a to fyzických (čas, miesto, akustické a vizuálne podmienky), sociálnych (počúvanie osamote/v spoločnosti druhých) a interpretačných (kvalita prednesu).

Väčšina autorov sa zhoduje na dôležitosti individuálnych a situačných faktorov pri genéze emocionálneho zážitku s hudbou – hudba nie je antistresová tabletká a hudobný zážitok sa nedá predpovedať iba na základe hudobných faktorov. Na druhej strane, autor neurologických štúdií Stefan Koelsch zastáva názor, že z neurologického hľadiska hudba vzbudzuje emócie „pomerne konzistentne naprieč subjektmi“.⁸⁹

Osobitnou kategóriou je výskum silných, resp. vrcholných zážitkov spojených s hudbou. Termín vrcholný zážitok [peak experience] zaviedol Abraham Maslow: v jeho ponímaní súvisí so sebaaktualizáciou, ktorá predstavuje najvyšší stupeň jeho známeho modelu pyramídy potrieb. Maslow uskutočnil prieskum, v ktorom požia-

⁸³ KRUMHANS�, Carol: An exploratory study of musical emotions and psychophysiology. In: *Canadian Journal of Experimental Psychology*, roč. 51, 1997, č. 4, s. 336-353.

⁸⁴ JUSLIN, Patrik – VÄSTFJÄLL, Daniel: Emotional response to music: The need to consider underlying mechanisms. In: *Behavioral and Brain Sciences*, roč. 31, 2008, č. 5, s. 559-575.

⁸⁵ JUSLIN, Patrik – SLOBODA, John: Music and emotion. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. New York : Academic Press, 2013, s. 583-645.

⁸⁶ Napr. JUSLIN, Patrik et al.: Emotional reactions to music in a nationally representative sample of Swedish adults: Prevalence and influences. In: *Musicae Scientiae*, roč. 15, 2011, č. 2, s. 174-207.

⁸⁷ Napr. VUOSKOSKI, Jonna – THOMPSON, William Forde – McILWAIN, Doris – EEROLA, Tuomas: Who enjoys listening to sad music and why? In: *Music Perception*, roč. 29, 2012, č. 3, s. 311-317.

⁸⁸ KRUMHANS�, Carol – ZUPNICK, Justin: Cascading reminiscence bumps in popular music. In: *Psychological Science*, roč. 24, 2013, č. 10, s. 2057-2068.

⁸⁹ KOELSCH, Stefan: Investigating emotion with music: Neuroscientific approaches. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, 2005, č. 1060, s. 412-418; s. 412, preklad autorka.

dal respondentov, aby mu opísali „najextatickejší moment“ vo svojom živote: najradostnejšie, najšťastnejšie, najblazenejšie chvíle, aké kedy prežili.⁹⁰ Na základe výsledkov dospel k záveru, že vrcholové zážitky sú štatisticky najčastejšie spojené so sexom a hudbou.

Alf Gabrielsson a Siv Lindström Wik⁹¹ uskutočnili rozsiahly prieskum silných zážitkov s hudbou. Hoci nekonkretizovali, či má ísť o pozitívne alebo negatívne zážitky, iba malé percento odpovedí obsahovalo negatívne emócie, vrátane vyčerpania, osamelosti, túžby, melanchólie, smútku, zmätku, sklamania, hanby, diskomfortu, úzkosti, hnevu, hrôzy či paniky. Autori požiadali participantov, aby svoje zážitky a s nimi spojené pocity opísali čo najpodrobnejšie. Z obsahovej analýzy asi 900 zozbieraných zážitkov vyplynulo, že respondenti takéto skúsenosti často vnímajú ako jedinečné, neopakovateľné, slovami neopísateľné. Okrem opisov silných fyzických reakcií (plač, zimomriavky, triaška, búšenie srdca; nutkanie smiať sa, kričať, spievať, skákať, tancovať, ale naopak aj absolútna nehybnosť) participanti opisovali aj nasledovné špecifické prežívanie: špeciálna otvorenosť a vnímavosť, zameraná pozornosť, úplná absorpcia, absencia analytických myšlienok, pocit žitia „tu a teraz“, prežívanie špeciálnej atmosféry, strata vedomia o sebe a svojom tele, pocit zmiznutia okolitého sveta, zmeny vnímania času a priestoru, pocit nereálnosti, ale aj pocit celistvosti a prepojenosti všetkého. Časť respondentov uvádzala aj existenčné a transcendentné aspekty, spojené so zmyslom života a bytia: nebeské či mimozemské pocity, mimotelové zážitky, pocit jednoty s vesmírom, zážitok „z iného sveta“, náboženský zážitok (vízie neba, posmrtného života, zážitok duchovného pokoja, posvätnosť atmosféry, kontakt s božstvom). V kategórii osobných a sociálnych aspektov opisovali pocity ako strata zábran, získanie nového vhľadu, pocity oslobodenia, povznesenia, katarzie, útechy, vzbudenie záujmu o nový hudobný žáner, skladateľa či interpreta, vzbudenie záujmu o aktívne hranie hudby, túžba šíriť hudbu ďalej, použitie hudby na reguláciu nálady, pocit vyvolenosti („hrajú iba pre mňa“), pocit, že hudba vyjadruje vlastné myšlienky či pocity poslucháča, pocity spoločenstva s ostatnými poslucháčmi či spoluhráčmi, a napokon pocit spojenia s publikom či celým ľudstvom.

4.4 Vývinová hudobná psychológia

Vývin schopností umožňujúcich mentálne spracovanie hudobnej štruktúry v danej kultúre je proces, ktorý sa začína veľmi skoro a jeho zavŕšenie trvá roky. Človek preukázateľne reaguje na zvuky už v prenatálnom štádiu. Medzi 28. a 32. týždňom vývinu plod reaguje na rýchlu hudbu zrýchlením srdcového tepu. Zhruba v 33. týždni prichádza k zmene reakcie: na tichšiu hudbu reaguje plod spomalením tepu, čo naznačuje pozornosť k podnetu.⁹² Dokumentované sú aj zmeny pohybu: plody v 36. – 37. týždni

⁹⁰ MASLOW, Abraham: Music education and peak experience. In: *Music Educators Journal*, roč. 54, 1968, č. 6, s. 72-171.

⁹¹ GABRIELSSON, Alf – LINDSTRÖM WIK, Siv: Strong experiences related to music: A descriptive system. In: *Musicae Scientiae*, roč. 7, 2003, č. 2, s. 152-157.

⁹² KISILEVSKY, Barbara et al.: Maturation of fetal responses to music. In: *Developmental Science*, roč. 7, 2004, č. 5, s. 550-559.

reagovali zvýšením pohybu na zvučku seriálu *Priatelja*, ktorý ich matky pozerali v predošlých štádiách tehotenstva.⁹³

Prvé postnatálne skúsenosti s hudbou sa najčastejšie dejú v kontexte sociálnej interakcie dieťaťa s pestúnmi. Reč, ktorou sa prihovárajú pestúni deťom v predrečovom štádiu, je špecifická vyššou polohou, rytmickosťou, vysokou mierou opakovania, jednoduchou kontúrou a rozšíreným ambitom.⁹⁴ Spev však udrží pozornosť dieťaťa ešte dlhšie ako takáto reč.⁹⁵

Prvá skúsenosť novorodenca s hudbou je v mnohých kultúrach spev jeho pestúnov. Zaujímavé výsledky prinášajú porovnávacie etnomuzikologické štúdie: výskumy uspávaniek poukazujú na ich spoločné charakteristiky naprieč rôznym kultúrami a hudobnými systémami. Dospelí poslucháči dokázali konzistentne odlíšiť uspávanky z odlišných kultúr od neuspávaniek, napriek tomu, že tempo bolo v porovnávaných dvojiciach piesní zjednotené, a napriek tomu, že nahrávky boli upravené filtrom, ktorý znemožnil porozumenie textu.⁹⁶

Výskum percepcie zvuku u detí v predrečovom štádiu nie je jednoduchý a vyžaduje si konvergentné dôkazy získané kombináciou experimentálnych metód. Schopnosť rozlišovať medzi rôznymi hudobnými stimulmi sa meria podmieňovaním určitého spontánne sa vyskytujúceho správania a cieleného zvyšovania jeho frekvencie pomocou odmien. U veľmi malých detí je napríklad možné zmeniť intenzitu sania, ak sú odmenené počutím matkinho hlasu. Taktiež je možné ich odmeniť za pozeranie sa na jeden objekt pri počutí jednej zvukovej kategórie a iný objekt pri počutí inej zvukovej kategórie. U starších dočiat sa používa podmieňované otočenie hlavičky, pri ktorom sú za otočenie hlavičky smerom k reproduktoru pri zmene opakovaného stimulu odmenené animovanými hračkami.⁹⁷ Ako užitočné sa ukazujú aj merania mozgovej aktivity (ERP, MMN).

Takto realizované výskumy ukazujú, že dojčatá disponujú vnímavosťou, v ktorej sú už prítomné niektoré sofistikované črty vnímania dospelých. Deti vo veku 7 – 10 mesiacov dokážu odlíšiť smer zmeny melódie pre intervaly už o veľkosti jedného poltónu⁹⁸ a rozlíšiť aj malé zmeny v opakovanej melódii, vrátane transpozície a translácie (imitácie zachovávajúcej kontúru).⁹⁹

⁹³ HEPPER, Peter: An examination of fetal learning before and after birth. In: *The Irish Journal of Psychology*, roč. 12, 1991, č. 2, s. 95-107.

⁹⁴ PAPOUŠEK, Mechthild: Communication in early infancy: an arena of intersubjective learning. In: *Infant Behavior and Development*, roč. 30, 2007, č. 2, s. 258-266.

⁹⁵ NAKATA, Takayuki – TREHUB, Sandra: Infants' responsiveness to maternal speech and singing. In: *Infant Behavior and Development*, roč. 27, 2004, č. 4, s. 455-464.

⁹⁶ TREHUB, Sandra – UNYK, Anna – TRAINOR, Laurel: Adults identify infant-directed music across cultures. In: *Infant Behavior and Development*, roč. 16, 1993, č. 2, s. 193-211.

⁹⁷ TRAINOR, Laurel – HANNON, Erin: Musical development. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. New York : Academic Press, 2013, s. 423-497.

⁹⁸ TREHUB, Sandra: Infants' perception of musical patterns. In: *Perception & Psychophysics*, roč. 41, 1987, č. 6, s. 635-641.

⁹⁹ TREHUB, Sandra – BULL, Dale – THORPE, Leigh: Infants' perception of melodies: The role of melodic contour. In: *Child Development*, roč. 55, 1984, č. 3, s. 821-830.

Už dojčatá vnímajú oktavovú ekvivalenciu¹⁰⁰ a preferujú konsonantné intervaly pred disonantnými.¹⁰¹ Keďže však u nich ešte nenastala akulturácia do konkrétneho hudobného systému, nie je pre ne jednoduchšie detekovať zmenu v melódii vytvorenej zo západnej stupnice oproti melódii z inej hudobnej kultúry, na rozdiel od západných dospelých poslucháčov.¹⁰² Zmysel pre tonalitu a harmóniu sa vyvíja u detí až oveľa neskôr, v predškolskom, resp. školskom veku.¹⁰³ V tomto veku sa utvára aj citlivosť pre spojenie štrukturálnych vlastností hudby s emočným nábojom. Simone Dalla Bella a kolektív zistili, že deti vo veku 3 – 4 rokov ešte nechápu durovú skladbu v rýchlejšom tempe ako „veselšiu“ oproti pomalejšej skladbe. Päťročné deti už sú ovplyvnené zmenou tempa, ale až 6 – 8-ročné kategorizujú piesne ako „veselé“ či „smutné“ podľa oboch kritérií, tempa aj tónorodu.¹⁰⁴

Spev, podobne ako reč, sa u detí objavuje spontánne. Hrkúťanie a džavotanie dojčiat môžeme chápať ako prekursor nielen reči, ale aj spevu.¹⁰⁵ Graham Welch¹⁰⁶ predstavil stupňovitý model vývinu spevu u detí: najmladšie sa sústreďia na slová (skôr ako tónové výšky), neskôr sa pridávajú melodické kontúry a jednotlivé intervaly sa spresňujú (hoci môže dochádzať k posunom medzi susednými frázami). Chyby v intonácii sa postupne znižujú, aspoň pre dobre známe jednoduché pesničky.

4.5 Absolútny sluch

Absolútny sluch, zriedkavá schopnosť pomenovať alebo vylúdiť tón konkrétnej výšky bez opory referenčného tónu, je fenomén, ktorý v ostatných zmyslových modalitách nemá ekvivalent. Jedným z tradičných vysvetlení vzniku tohoto javu je dedičnosť. Nositelia absolútneho sluchu o ňom hovoria ako o niečom, čo mali, „odkedy si pamätajú“, teda v období ešte pred začiatkom formálnej hudobnej výchovy. Ľudia s absolútnym sluchom uviedli štyrikrát častejšie ako ľudia bez neho, že majú v rodine osobu, ktorá má taktiež absolútny sluch.¹⁰⁷ Ďalším argumentom je vyššia prevalencia absolútneho sluchu v určitých etnikách. Hoci sa javí pravdepodobné, že existuje genetický komponent, ktorý prispieva k predispozícii na absolútny sluch, rozšírenosť tohto javu

¹⁰⁰ DEMANY, Laurent – ARMAND, Françoise: The perceptual reality of tone chroma in early infancy. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, roč. 76, 1984, č. 1, s. 57-66.

¹⁰¹ ZENTNER, Marcel – KAGAN, Jerome: Infants' perception of consonance and dissonance in music. In: *Infant Behavior and Development*, roč. 21, 1998, č. 3, s. 483-492.

¹⁰² TREHUB, Sandra – SCHELLENBERG, Glen – KAMENETSKY, Stuart: Infants' and adults' perception of scale structure. In: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, roč. 25, 1999, č. 4, s. 965-975.

¹⁰³ COSTA-GIOMI, Eugenia: Young children's harmonic perception. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, roč. 999, 2003, č. 1, 477-484.

¹⁰⁴ DALLA BELLA, Simone – PERETZ, Isabelle – ROUSSEAU, Luc – GOSSELIN, Natalie: A developmental study of the affective value of tempo and mode in music. In: *Cognition*, roč. 80, 2001, č. 3, s. B1-B10.

¹⁰⁵ TRAINOR – HANNON, Ref. 97.

¹⁰⁶ WELCH, Graham: A developmental view of children's singing. In: *British Journal of Music Education*, roč. 3, 1986, č. 3, s. 295-303.

¹⁰⁷ BAHARLOO, Siamak et al.: Absolute pitch: An approach for identification of genetic and non-genetic components. In: *The American Journal of Human Genetics*, roč. 62, 1998, č. 2, s. 224-231.

v ázijských krajinách¹⁰⁸ s odlišnou tradíciou hudobnej výchovy a odlišným jazykovým prostredím podporuje aj hypotézu kritického obdobia a hypotézu súvislosti s tónovými jazykmi. Hypotéza kritického obdobia má mnohých zástancov: opakovane sa totiž ukazuje, že začatie systematickej hudobnej výchovy v ranom veku (v niektorých ázijských krajinách častý jav) koreluje s absolútnym hudobným sluchom v dospelosti. Napríklad Baharloo a kolektív¹⁰⁹ na vzorke 600 hudobníkov zistili, že z tých, ktorí začali s hudobnou výchovou do veku 4 rokov, deklarovalo absolútny sluch 40 %, z tých, čo začali vo veku 6 – 9 rokov 8 % a z tých, čo vo veku 9 – 12 rokov 4 %. Aj pri zohľadnení veku, v ktorom sa respondenti začali hudobne vzdelávať, však existujú veľké medzikultúrne rozdiely. Deutsch a kolektív¹¹⁰ uvádzajú, že v skupine pekinských konzervátoristov s materinským jazykom mandarínskou čínštinou, ktorí začali s hudbou medzi 4. a 5. rokom života, splnilo kritérium 85 %-nej úspešnosti správneho určenia tónov 60 % probandov, kým v skupine amerických konzervátoristov s materinským jazykom angličtinou, ktorí začali s hudbou v rovnakom veku, to bolo iba 14 %. Javí sa, že raný vývin jazykových schopností v prostredí tónových jazykov, akými sú mandarínska a kantónska čínština, vietnamčina či thajčina, napomáha vývin absolútneho sluchu.

Väčšina praktických hudobníkov má vycvičený tzv. relatívny sluch, ktorý im umožňuje pomenovať či vylúdiť konkrétny hudobný interval. Pri takto definovanej úlohe osoby s absolútnym sluchom paradoxne podávajú horší výkon: namiesto okamžitého určenia intervalu volia pomerne neefektívnu stratégiu pomenovania oboch tónov a následného vypočítania počtu poltónov medzi nimi.¹¹¹ Navyše, u hudobníkov i nehudobníkov, ktorí nedisponujú absolútnym sluchom, je často prítomná určitá miera tzv. implicitného absolútneho sluchu. Ten je získaný hudobnou skúsenosťou a spôsobuje, že dokážu lokalizovať známu, mnohokrát počutú skladbu do približne (plus/mínus dva poltóny) správnej tóniny s väčšou pravdepodobnosťou, než by predpovedala náhoda.¹¹²

4.6 Hudobné nadanie, hudobné schopnosti

Problematika hudobného nadania a schopností prináša otázky s dôležitými praktickými implikáciami. Je možné merať hudobný potenciál (nadanie) ešte predtým, ako boli dosiahnuté relevantné výsledky? Ak hovoríme o hudobných schopnostiach, ide o čiastkové schopnosti (melodické, harmonické, rytmické, tónálne, syntaktické a pod.) a ich kombinácie, alebo ide o jediný, komplexný modul? Nakoľko budúci hudobný vý-

¹⁰⁸ Napr. DEUTSCH, Diana – HENTHORN, Trevor – MARVIN, Elizabeth – XU, HongShuai: Absolute pitch among American and Chinese conservatory students: Prevalence differences, and evidence for a speech-related critical period. In: *The Journal of the Acoustical Society of America*, roč. 119, 2006, č. 2, s. 719-722.

¹⁰⁹ BAHARLOO et al., Ref. 107.

¹¹⁰ DEUTSCH et al., Ref. 108.

¹¹¹ MIYAZAKI, Ken'ichi – JIANG, Cong – MAMOMASKA, Sylwia – RAKOWSKI, Andrzej: Cross-cultural comparisons of absolute pitch and relative pitch in music students in different countries. In: GINSBORG, Jane – LAMONT, Alexandra – BRAMLEY, Stephanie (eds.): *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Manchester, 2015.

¹¹² Napr. LEVITIN, Daniel: Absolute memory for musical pitch: Evidence from the production of learned melodies. In: *Perception & Psychophysics*, roč. 56, 1994, č. 4, s. 414-423.

kon závisí od genetických predispozícií, resp. kde sú hranice učenia? Prečo niektorí jednotlivci prejavujú výrazne nadpriemerné hudobné schopnosti už v detskom veku? Od čoho sa odvíja motivácia pre rozvíjanie hudobného nadania?

Hudobné nadanie (talent) chápané ako prirodzená muzikalita či vrozený potenciál uspieť ako hudobník je v hudobnej psychológii tradičným, hoci nie univerzálne akceptovaným¹¹³ konceptom. V Gardnerovom viacrozmernom modeli inteligencie,¹¹⁴ ktorý sa zvykne často citovať v pedagogickej literatúre, figuruje hudobná inteligencia ako jeden zo siedmich (neskôr ôsmich) typov inteligencie, spolu s telesne-pohybovou, lingvistickou, matematicko-logickou, vizuálne-priestorovou, inter- a intrapersonálnou (resp. neskôr pridanou prírodnou) inteligenciou. Ako však toto nadanie včas identifikovať? Talentové testy v hudbe sú problematické. Na jednej strane stoja tradičné spôsoby hodnotenia „celkového dojmu“ expertmi, ktoré sú preukázateľne subjektívne. Na druhej strane existujú štandardizované, objektivizované testy; medzi známejšie patria Seashorov,¹¹⁵ Gordonov,¹¹⁶ Wingov,¹¹⁷ či Bentleyho¹¹⁸ test. Jednotlivé subtesty týchto batérií sú založené na meraní čiastkových hudobných schopností (melodických, rytmických, harmonických, a pod.). Úlohou testovaného je spravidla vypočítať si dvojice krátkych hudobných fráz a určiť, či sú rovnaké, alebo odlišné. Takéto testy však majú v praxi obmedzenú použiteľnosť. Dobré senzorické kapacity (povedzme schopnosť odhaliť rozladený tón) nie sú spoľahlivým prediktorom celkovej muzikality. Jej komplexnejšie aspekty, ako hudobnú predstavivosť, schopnosť spájať, interpretovať a syntetizovať hudobné prvky štandardizované testy nedokážu obsiahnuť.¹¹⁹ Navyše, talentové testy nevedia predpovedať, ako jednotlivec so svojimi čiastkovými schopnosťami v budúcnosti naloží. Richard Klinedinst¹²⁰ prišiel k záveru, že body v talentových testoch zodpovedali len za 10% variancie dosiahnutých výsledkov 11-ročných detí, ktoré ukončili blok hudobnej výchovy. Skóre v talentovom teste je podľa neho pravdepodobne ovplyvnené najmä emocionálnym naladením a motiváciou.

V otázke vplyvu dedičnosti verzus prostredia sa v súčasnosti väčšina vedcov prikláňa k názoru, že namiesto otázky, ktoré prevláda, je prínosnejšie skúmať, ako interagujú. Tradičné ponímanie hudobného talentu ako dedičnej schopnosti sa zvyklo preukazovať napríklad rodokmeňmi skladateľských rodín; tento argument však nebe-

¹¹³ Porovnaj HOWE, Michael – DAVIDSON, Jane – SLOBODA, John: Innate talents – reality or myth? In: *Behavioral and Brain Sciences*, roč. 21, 1998, č. 3, s. 399-442.

¹¹⁴ GARDNER, Howard: *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York : Basic Books, 1983; GARDNER, Howard: *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*. New York : Basic Books, 1999.

¹¹⁵ SEASHORE, Carl: *The Psychology of Musical Talent*. New York : Holt, 1919; SEASHORE, Carl: *Seashore Measures of Musical Talent*. New York : Psychological Corporation, 1960.

¹¹⁶ GORDON, Edwin: *Musical Aptitude Profile*. Boston : Houghton Mifflin, 1965.

¹¹⁷ WING, Herbert: A revision of the Wing musical aptitude test. In: *Journal of Research in Music Education*, roč. 10, 1962, č. 1, s. 39-46.

¹¹⁸ BENTLEY, Arnold: *Measures of Musical Abilities*. London : Harrap, 1966.

¹¹⁹ SPENCER, Piers: Tests. [Heslo.] *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online. Oxford University Press, cit. 6. 5. 2017, dostupné online: <http://www.oxfordmusiconline.com>.

¹²⁰ KLINEDINST, Richard: Predicting performance achievement and retention of fifth-grade instrumental students. In: *Journal of Research in Music Education*, roč. 39, 1991, č. 3, s. 225-238.

rie ohľad na vplyv hudobne podnetného prostredia v rodinách hudobníkov. Rovnaký argument platí pri empirických výskumoch sledujúcich muzikalitu rodičov a ich detí. Takýto výskum u nás realizoval napríklad Jozef Šamko¹²¹ v roku 1947 na vzorke vyše 1 000 respondentov, pričom poukázal aj na vplyv rodových vzorcov (nasledovania rodiča rovnakého pohlavia): pri oboch rodičoch venujúcich sa hudbe vyčíslil aktívnu hudobnosť u detí na 91,1 % (syn) a 91,7 % (dcéra), pri otcovi – hudobníkovi na 83,5 % (syn) a 63,2 % (dcéra), pri matke – hudobníčke na 82,3 % (syn) a 90,9 % (dcéra). V prípade, že sa ani jeden z rodičov aktívne hudbe nevenoval, napriek tomu na hudobnom nástroji hralo 66,3 % synov a 43,7 % dcér.

Na podporu teórie dedičnosti muzikality sa využíva aj fenomén tzv. zázračných detí, ktoré disponujú vysokou hudobnou afinitou ešte pred začatím hudobného vyučovania a prejavujú rýchlo sa rozvíjajúce hudobné schopnosti už v ranom veku. Existuje mnoho prípadových štúdií takýchto detských talentov. Azda prvá podrobná správa pochádza od Gézu Révész, ktorý dlhodobo pozoroval zázračné dieťa Erwina Nyiregyháziho.¹²² Je však príznačné, že medzi skúmanými zázračnými deťmi je vynikanie v dospelosti skôr výnimkou. Zdá sa, že podnetné hudobné prostredie v ranom veku je lepším prediktorom budúceho hudobného výkonu ako skorá prítomnosť hudobných schopností.¹²³

Okrem vysoko rozvinutých schopností zázračných detí vedcov fascinujú aj podobne obdivuhodné schopnosti tzv. hudobných savantov, teda osôb s neurovývinovou poruchou (napr. autistického spektra), ktorých deficit je spojený s pozoruhodnými schopnosťami v hudbe (alebo iných oblastiach, vrátane aritmetiky, kreslenia, orientácie v kalendári – schopnosť okamžite identifikovať deň v týždni pre ľubovoľný dátum), vrátane fenomenálnej hudobnej pamäti.¹²⁴

Vráťme sa však k typickým hudobníkom. Nie je prekvapivé, že hudobný výkon koreluje s časom stráveným cvičením. Sloboda a jeho spolupracovníci¹²⁵ na vzorke 8 – 18-ročných hudobníkov ukázali, že najlepší hudobníci v pokusnej skupine strávili cvičením signifikantne viac času ako stredne dobrí a slabší. Okrem celkovo dlhšieho času stráveného cvičením prejavili najlepší hudobníci väčšiu systematickosť a vedomé stratégie, napríklad tendenciu sústrediť sa na nácvik techniky v dopoludňajších hodinách. V predpubertálnom veku motivácia cvičiť typicky súvisí s podporou rodičov a učiteľov, s narastajúcim vekom a hudobnou skúsenosťou však stúpa dôležitosť iných motivačných faktorov, ktoré zahŕňajú postoje k hudobným aktivitám, vnímanie ich spoločenskej hodnoty, dôvera vo vlastné hudobné schopnosti a subjektívne potešenie z hry.¹²⁶

¹²¹ ŠAMKO, Jozef: *Hudba a hudobnosť v spoločnosti: Pokus o sociologické zdôvodnenie hudobnej výchovy*. Bratislava : Doba, 1947.

¹²² RÉVÉSZ, Géza: *The Psychology of a Musical Prodigy*. Londýn : Routledge, 1999 (1925).

¹²³ HOWE, Michael – DAVIDSON, Jane – MOORE, Derek – SLOBODA, John: Are there early childhood signals of musical ability? In: *Psychology of Music*, roč. 23, 1995, č. 2, s. 162-176.

¹²⁴ TREFFERT, Darold: The savant syndrome: An extraordinary condition. In: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London B*, roč. 364, 2009, č. 1522, s. 1351-1357.

¹²⁵ SLOBODA, John – DAVIDSON, Jane – HOWE, Michael – MOORE, Derek: The role of practice in the development of performing musicians. In: *British Journal of Psychology*, roč. 87, 1996, č. 2, s. 287-309.

¹²⁶ HALLAM, Susan et al.: Changes in motivation as expertise develops: Relationships with musical aspirations. In: *Musicae Scientiae*, roč. 20, 2016, č. 4, s. 528-550.

Hoci čas strávený cvičením má preukázateľný účinok na hudobné schopnosti, otázka, či má hudobná výchova a hudobná skúsenosť vplyv na iné ako hudobné schopnosti, je zložitejšia. Napriek rozšírenému presvedčeniu o pozitívnom vplyve hudobného výcviku na rozvoj matematických schopností pre takúto súvislosť neexistujú presvedčivé empirické dôkazy.¹²⁷ V roku 1993 bola publikovaná štúdia,¹²⁸ opisujúca experiment, v ktorom bolo zistené krátkodobé zvýšenie priestorových schopností u vzorky vysokoškolských študentov po vypočutí Mozartovej *Sonáty pre dva klavíry D dur* (KV 488). Štúdia bola hojne medializovaná a stala sa impulzom k vzniku populárnych publikácií a hudobných nosičov, ktoré pod značkou „Mozartov efekt“ sľubovali poslucháčom Mozartovej hudby rozvoj kognitívnych schopností ďaleko nad rámec pôvodnej štúdie. Neskoršie štúdie však spochybnili predpoklad o exkluzivite práve Mozartovej hudby pri krátkodobých zmenách priestorových schopností, poukazujúc skôr na efekt celkového nabudenia a nálady.¹²⁹ Navyše, replikácia výsledkov pôvodnej štúdie sa ukázala ako problematická. Metaanalýza¹³⁰ však tézu zlepšenia priestorových schopností po hudobnom tréningu podporuje. Spor o vplyv hudby na priestorové schopnosti pokračuje, ale zjednodušujúca predstava propagujúca počúvanie Mozarta ako zaručenú cestu k rozvoju inteligencie dieťaťa je mýtom.

Na podobnosť hudby s rečou poukazuje množstvo literatúry.¹³¹ Výskumy preukázali v spojení s hudobným výcvikom zlepšenie verbálnej pamäti, štatistického učenia v sémantickej oblasti, rozoznávania hovoreného slova v hlučnom prostredí, schopností čítania u detí. Tieto zistenia je možné interpretovať aj tým spôsobom, že hudobný výcvik má pozitívny vplyv na kognitívne funkcie všeobecne (pracovnú pamäť, pozornosť, exekutívnu funkciu), čo sa odrazí pri skúmaní čiastkových nehudobných schopností.

4.7 Interpretácia

Témy hudobnej interpretácie, kompozície a improvizácie generujú menší objem empirického výskumu ako aspekty recepcie. Väčšina ľudí príde ako poslucháč do kontaktu s hudbou viackrát za deň, je ale zriedkavejšie, že by ju produkovali či komponovali. Navyše, je ťažšie použiť dominujúcu kognitívnu paradigmu: vedec by potreboval v experimentálnej situácii mať pod kontrolou čo najviac faktorov, čo je pri skúmaní interpretácie ťažké a pri skúmaní kompozície takmer nedosiahnuteľné. Staršie empirické štúdie sa z metodologických príčin (vďaka možnosti použitia zariadenia, zachytávajúceho presný čas a fyzikálne parametre úderu) často zameriavali na klavírnú interpre-

¹²⁷ VAUGHN, Kathryn: Music and mathematics: Modest support for the oft-claimed relationship. In: *The Journal of Aesthetic Education*, roč. 34, 2000, č. 3/4, s. 149-166.

¹²⁸ RAUSCHER, Frances – SHAW, Gordon – KY, Katherine: Music and spatial task performance. In: *Nature*, roč. 365, 1993, s. 611.

¹²⁹ THOMPSON, William Forde – SCHELLENBERG, Glenn – HUSAIN, Gabriela: Arousal, mood, and the Mozart effect. In: *Psychological Science*, roč. 12, 2001, č. 3, s. 248-251.

¹³⁰ PIETSCHNIG, Jakob – VORACEK, Martin – FORMANN, Anton: Mozart effect – Shmozart effect: A meta-analysis. In: *Intelligence*, roč. 38, 2010, č. 3, s. 314-323.

¹³¹ Napr. PATEL, Aniruddh: *Music, Language, and the Brain*. New York : Oxford University Press, 2008.

táciu.¹³² Pribúdajú však štúdie orientované na ostatné nástroje i spoločnú interpretáciu ansámblov.¹³³ Na druhej strane existuje novšia vetva výskumu, ktorý sa namiesto dosposiaľ najrozšírenejšiemu výskumu profesionálnych hudobníkov interpretujúcich západnú tonálnu hudbu venuje bazálnym hudobným prejavom, akými sú pohmkávanie, tieskanie, rytmické pohyby, a podobne.¹³⁴ Hudobná interpretácia má ukotvenie v hudobnej teórii – odvíja sa od štruktúry hudobného materiálu – jej výskum súvisí však aj s problematikou hudobných schopností, vývinu, kognície, emócií.

Pri plánovaní interpretácie je pre hudobníka dôležité vytvoriť si *mentálnu reprezentáciu skladby*. Táto sa líši podľa toho, či hrá spamäti, z nôt, z listu, alebo improvizuje. Dôležitosť vnímanej štruktúry pre mentálnu reprezentáciu skladby ilustruje experiment Johna Slobodu.¹³⁵ Klaviristov požiadali, aby z listu zahrli dve skladby. Tóny boli v oboch skladbách rovnaké, avšak inak metricky usporiadané (v druhom prípade bola celá metrická štruktúra posunutá oproti prvému prípadu o jednu dobu neskôr), čo viedlo k významným rozdielom v expresívnom spracovaní skladby. V mentálnej reprezentácii skladby sú totiž dôležité vnímané hranice hudobných fráz: na konci frázy hudobníci expresívne spomaľujú.¹³⁶ Začiatky a konce hudobných fráz sa javia ako perceptuálne najvýznamnejšie; úmyselnú chybu v notách si hudobníci skôr nevšimnú, ak je v strede frázy (namiesto toho zahrajú správny tón).¹³⁷

Zaujímavé je, že hoci hudobná štruktúra, na ktorú sa sústreďuje kognitívna vetva výskumu hudobnej interpretácie, je pre poňatie skladby preukázateľne dôležitá, samotní interpreti pri otázke mentálnej reprezentácie skladby vypovedajú skôr o obrazoch, scénach, udalostiach, charaktere, náladách ako o štruktúre. Tento referenčný rámec, v ktorom interpreti vytvárajú filozofické konotácie a využívajú predstavivosť, sa zdá byť častým, hoci nie nevyhnutným pri utváraní individuálneho významu hraného diela.¹³⁸

Mentálna reprezentácia skladby má vplyv na stratégiu cvičenia, a naopak, počas cvičenia môže interpret pôvodnú predstavu prehodnotiť. Rôzne pedagogické školy sa líšia v názoroch na fyzické a mentálne cvičenie. Výsledky experimentov s oboma typmi cvičenia naznačujú, že optimálne výsledky je možné dosiahnuť ich vhodnou kombináciou.¹³⁹

¹³² Pre prehľad pozri PALMER, Caroline: Music performance. In: *Annual Review of Psychology*, roč. 48, 1997, č. 1, s. 115-138.

¹³³ Pre prehľad pozri PALMER, Caroline: Music performance: Movement and coordination. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. New York : Academic Press, 2013, s. 405-421.

¹³⁴ Napr. BURGER, Birgitta, et al: Hunting for the beat in the body: on period and phase locking in music-induced movement. In: *Frontiers in Human Neuroscience*, roč. 8, 2014, s. 903.

¹³⁵ SLOBODA, John: The communication of musical metre in piano performance. In: *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, roč. 35, 1983, č. 2, s. 377-396.

¹³⁶ PALMER, Caroline: Mapping musical thought to musical performance. In: *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, roč. 15, 1989, č. 12, s. 331-346.

¹³⁷ SLOBODA, John: The effect of item position on the likelihood of identification by inference in prose reading and music reading. In: *Canadian Journal of Psychology*, roč. 30, 1976, č. 4, s. 228-237.

¹³⁸ PERSSON, Roland – PRATT, George – ROBSON, Colin: Motivational and influential components of musical performance: A qualitative analysis. In: *European Journal of High Ability*, roč. 3, 1992, č. 2, s. 206-217.

¹³⁹ COFFMAN, Don: Effects of mental practice, physical practice, and knowledge of results on piano performance. In: *Journal of Research in Music Education*, roč. 38, 1990, č. 3, s. 187-196.

Výskumy *hudobného výrazu* sa pokúšajú identifikovať a objasniť faktory zámerného odklonu od notového textu, akým je agogika, dynamika či artikulácia. Okrem spomínanej štruktúry hudobného materiálu sú pre interpreta návodom aj výrazové značky v notovom zápise. Henry Shaffer¹⁴⁰ dal štyrom klaviristom za úlohu zahrat málo známu Beethovenovu skladbu, pričom trom z nich poskytol kompletný notový zápis, štvrtému zápis s odstránenými výrazovými značkami. Výsledná interpretácia prvých troch klaviristov bola konzistentná, expresívne poňatie štvrtého sa však výrazne odlišovalo. Analýzy nahrávok rovnakej skladby od rôznych koncertných umelcov, resp. rovnakých umelcov v rôznych časových obdobiach, ukazujú, že hoci agogika sa môže u dvoch umelcov líšiť, u individuálneho interpreta ostáva často aj po rokoch stabilná.¹⁴¹ Poznatky z analýz hudobného výrazu slúžia ďalej ako podklad pre počítačové modely, ktoré simulujú ľudskú interpretáciu.¹⁴²

Štúdie *interpretačných schopností a zručností* zahŕňajú experimentálne skúmanie kontroly pohybu a načasovania, koordinácie rúk, koordinácie medzi hráčmi dueta či ansámbľu, hranie z listu, a podobne. Nárast objemu výskumu zaznamenala oblasť expresívneho pohybu. Jane Davidson¹⁴³ napríklad požiadala huslistov, aby zahrli rovnakú skladbu s normálnym výrazom, bez výrazu a s prehnaným výrazom. Pri prehraní videí pokusným osobám sa ukázalo, že najmä pri interpretácii „bez výrazu“ zrková informácia (video) vypovedala o expresívnom úmysle viac ako zvuková informácia.

Do problematiky interpretácie spadajú aj témy záťaže profesionálnych hudobníkov a jej vplyvu na ich zdravie. Vysoké nároky na organizmus majú za následok, že mnohí profesionálni interpreti pociťujú zdravotné ťažkosti, ktoré im komplikujú výkon povolania. Z prieskumu medzi orchestrálnymi hráčmi v USA¹⁴⁴ vyplynulo, že 82 % hráčov pociťuje nejaký zdravotný problém: najproblematickejšími oblasťami boli plecia, krk, chrbát, potom ruky, ramená, prsty, na treťom mieste problémy súvisiace so stresom. Fyziologické zvýšenie aktivácie hráča je objektívnou realitou: napríklad Michelle Craske a Kenneth Craig¹⁴⁵ ukázali, že srdcová frekvencia je vyššia pri hre pred obecenstvom, ako pri hre osamote. Zaujímavé výsledky priniesol výskum medzi členmi Symfonického orchestra BBC (British Broadcasting Corporation): zvýšenú srdcovú frekvenciu počas živých vystúpení namerali nielen hudobníkom, ale aj ma-

¹⁴⁰ SHAFFER, Henry: How to interpret music. In: JONES, Mari Riess – HOLLERAN, Susan (eds.): *Cognitive Bases of Musical Communication*. Washington : American Psychological Association, 1992, s. 263-278.

¹⁴¹ Napr. REPP, Bruno: Patterns of expressive timing in performance of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists. In: *Journal of the Acoustical Society of America*, roč. 88, 1990, č. 2, s. 622-641.

¹⁴² Napr. FRIBERG, Anders – BISESI, Erica: Using computational models of music performance to model stylistic variations. In: FABIAN, Dorottya – TIMMERS, Renee – SCHUBERT, Emery (eds.): *Expressiveness in Music Performance: Empirical Approaches across Styles and Cultures*. Oxford : Oxford Press, 2014, s. 240-259.

¹⁴³ DAVIDSON, Jane: Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. In: *Psychology of Music*, roč. 21, 1993, č. 2, s. 103-113.

¹⁴⁴ FISHBEIN, Martin et al.: Medical problems among ICSOM musicians: Overview of a national survey. In: *Medical Problems of Performing Artists*, roč. 3, 1988, č. 1, s. 1-8.

¹⁴⁵ CRASKE, Michelle – CRAIG, Kenneth: Musical performance anxiety: The three-systems model and self-efficacy theory. In: *Behaviour Research and Therapy*, roč. 22, 1984, č. 3, s. 267-280.

nažerskej a technickej zložke.¹⁴⁶ Parasuraman a Purohit¹⁴⁷ klasifikovali hlavné stresory u orchestrálnych hráčov do piatich kategórií: prostredie (vzdych, vlhkosť, pohodlnosť sedenia, viditeľnosť nôt), sociálne napätie (konflikty v orchestri, pocit nedocenenia), tréma, problémy umeleckej integrity (nespokojnosť s umeleckým poňatím skladby či predstavou dirigenta), obavy spojené s technickou náročnosťou hudby. K podobným záverom došiel aj prieskum realizovaný medzi hráčmi Slovenskej filharmónie.¹⁴⁸ Hráči často uvádzali stresové faktory prostredia, ako zlá čitateľnosť nôt, prílišné alebo naopak nedostatočné osvetlenie, nepohodlné sedenie či nedostatok priestoru pre pohyb ako stresory. Zmieňovali aj posunutý biorytmus, súvisiaci s večernými vystúpeniami a zaspávaním až niekoľko hodín po podaní výkonu; tento problém uvádza aj štúdia nemeckých orchestrálnych hráčov, v ktorej 28 % opýtaných uviedlo problémy so spánkom.¹⁴⁹ Ako najdôležitejšie pre celkovú spokojnosť hráčov sa však ukázalo naplnenie potrieb spojených s charakterom umeleckej práce, spoločenským postavením a sociálnym prostredím (medziludskými vzťahmi). Kľúčovými sa v tomto kontexte zdajú byť vzťahy vo vnútri jednotlivých nástrojových skupín.

4.8 Kompozícia

O proces hudobnej tvorby sa doposiaľ zaujímala skôr hudobná biografistika (prostredníctvom výpovedí autorov ohľadom vlastného kompozičného procesu) či hudobná analýza a kritika (hodnotením kvality a jedinečnosti výsledného produktu). Umelecká kreativita je pre experimentálnu psychológiu výzvou. Problém je sčasti metodologický (pozri 4.7), sčasti ide aj o ťažkosti pri definícii kompozície: ak totiž chceme hľadať dôkazy o procese tvorby iba (či najmä) podľa západných majstrovských diel, ktoré sú rešpektované práve na základe odlišenia od štandardu, otázkou je, nakoľko tieto reprezentujú typické ľudské kompozičné správanie.¹⁵⁰ Empirických výskumov kompozičného procesu profesionálnych skladateľov, ako i každodennej tvorivosti hudobných laikov, je však stále veľmi málo. Na otázky o ich podobnosti či odlišnosti preto zatiaľ nevieme uspokojivo odpovedať.

Zaujímavým spôsobom sa s touto metodologickou výzvou vysporiadal Dean Simonton. Kombináciu hudobnej analýzy, biografistiky a empirickej metódy predstavuje jeho séria historiometrických štúdií. Simontonovým východiskom sa stal dvojzväzkový slovník hudobných tém zostavený Barlowom a Morgensternom. Pre každú tému autor z jej prvých šiestich tónov vypočítal pomocou prechodových pravdepodobností medzi

¹⁴⁶ MULCAHY, David et al.: Circadian variation of heart rate is affected by environment: a study of continuous electrocardiographic monitoring in members of a symphony orchestra. In: *British Heart Journal*, roč. 64, 1990, č. 6, s. 388-392.

¹⁴⁷ PARASURAMAN, Saroj – PUROHIT, Yasmin: Distress and boredom among orchestra musicians: The two faces of stress. In: *Journal of Occupational Health Psychology*, roč. 5, 2000, č. 1, s. 74-83.

¹⁴⁸ KRBAŤA, Peter: Charakteristika osobnosti orchestrálnych hudobníkov. In: *Opus Musicum*, roč. 10, 1978, č. 3, s. 71-73.

¹⁴⁹ SCHMALE, Hugo – SCHMIDTKE, Heinz: *Der Orchestermusiker: seine Arbeit und seine Belastung: eine empirische Untersuchung*. Mainz : Schott, 1985.

¹⁵⁰ IMPETT, Jonathan: Making a mark: The psychology of composition. In: HALLAM, Susan – CROSS, Ian – THAUT, Michael (eds.): *Oxford Handbook of Music Psychology*. New York : Oxford University Press, 2009, s. 403-412.

dvojicami susedných tónov akýsi koeficient originality, podľa toho, ako často sa daná dvojica tónov vyskytovala v celom korpuse (napríklad začať tému prechodom tonika – tonika je veľmi bežné, kým začať tému prechodom tonika – zvýšený štvrtý stupeň je veľmi zriedkavé). Následne Simonton skúmal vzťah medzi takto vyjadrenou originalitou a životnými udalosťami v živote skladateľov, predchádzajúcimi vzniku daného diela. Podľa biografických dát desiatich veľikánov západnej klasickej hudby (Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Wagner, Brahms, Debussy) identifikoval obdobia stresu v ich životoch zapríčineného rôznymi faktormi (ekonomické problémy, rodinné/manželské problémy, nešťastná láska, ale aj zmena bydliska, roztržka s blízkym priateľom, duel, právny spor a pod.). Jednotlivým stresorom priradil rôzne váhy podľa stupnice sociálnej readjustácie, používanej vo výskume psychosomatických chorôb¹⁵¹ a pomocou týchto váh vyčíslil celkový stres v päťročných intervaloch životov skladateľov. Následná korelačná analýza ukázala, že miera originality diel s prežitými ťažkosťami stúpa.¹⁵² Tento záver podporila aj nasledujúca štúdia, založená iba na živote Beethovena:¹⁵³ pridaním faktoru osobného zdravia Simonton zistil, že v obdobiach, keď sa Beethoven tešil dobrému zdraviu, originalita jeho diel nedosahovala originalitu diel vytvorených v časoch zdravotných ťažkostí. Naopak, faktorom zvyšujúcim predvídateľnosť, a teda znižujúcim mieru tonálnej originality skladieb je podľa Simontona blížiaci sa koniec skladateľovho života.¹⁵⁴ Nejde pritom iba o pokles kreatívnych síl spôsobený vekom; skladatelia ako Mozart či Schubert, ktorí umreli mladí, vykazujú tento efekt vo svojich posledných skladbách podobne ako tí, ktorí sa dožili vysokého veku.

Vhľad do problematiky kompozície prinášajú aj kvantitatívne štúdie, porovnávajúce hudobnú reč skladateľov s ich jazykovým prostredím. Javí sa, že prozódia (rytmická stránka) a intonácia (melodická stránka) rodnej reči skladateľa sa prenáša do hudobných modelov jeho či jej kompozícií: napríklad hovorená francúzština je oproti angličtine izochronnejšia, teda pozostáva zo zvukov podobnej dĺžky, kým hovorená angličtina pozostáva zo zvukov variabilnej dĺžky; podobný rozdiel vo variabilite rytmických hodnôt vykazujú hudobné frázy inštrumentálnych diel francúzskych a anglických autorov.¹⁵⁵

Kognitívnych štúdií, zameraných na kompozičný proces (nie výsledný produkt), je málo. Medzi možné zdroje informácií o tomto procese patria skice rozpracovaných diel, post-hoc výpovede autorov, listy, denníkové zápisky. Bádatelia sa podľa týchto informácií v minulosti pokúšali identifikovať štádiá kreatívneho procesu, často podľa rozšíreného Wallasovho¹⁵⁶ modelu, ktorý rozoznáva štádiá prípravy, inkubácie, iluminácie a verifikácie. Objektívnosť takýchto zdrojov je však sporná. V novšej literatúre sledujeme snahy

¹⁵¹ HOLMES, Thomas – RAHE, Richard: The social readjustment rating scale. In: *Journal of Psychosomatic Research*, roč. 11, 1967, č. 2, s. 213-218.

¹⁵² SIMONTON, Dean: Creative productivity, age and stress: A biographical time-series analysis of 10 classical composers. In: *Journal of Personality and Social Psychology*, roč. 35, 1977, č. 11, s. 791-804.

¹⁵³ SIMONTON, Dean: Musical aesthetics and creativity in Beethoven: A computer analysis of 105 compositions. In: *Empirical Studies of the Arts*, roč. 5, 1987, č. 2, s. 87-104.

¹⁵⁴ SIMONTON, Dean: The swan-song phenomenon: Last-work effects for 172 classical composers. In: *Psychology and Aging*, roč. 4, 1989, č. 1, s. 42-47.

¹⁵⁵ PATEL, Aniruddh – DANIELE, Joseph: An empirical comparison of rhythm in language and music. In: *Cognition*, roč. 87, 2003, č. 1, s. B35-B45.

¹⁵⁶ WALLAS, Graham: *The Art of Thought*. London : Watts, 1926.

o vypracovanie exaktnejšej metódy. Göran Folkestad a jeho tím¹⁵⁷ skúmali kompozičné stratégie pomocou zmien v MIDI súboroch, ktoré systematicky zhromažďovali v priebehu tvorby (jeho probandi, mladí hudobní laici, komponovali priamo v notovom editore). Stratégie delí na horizontálne, kde tvorba a aranžovanie prebiehajú separátne, a vertikálne, kde sú tvorba a aranžovanie integrované do jediného procesu. David Collins¹⁵⁸ v trojročnej prípadovej štúdii profesionálneho skladateľa zvolil kombináciu techník pre zber dát: okrem rozpracovaných MIDI súborov a analógových zvukových nahrávok využil aj pološtruktúrované interview a verbálne protokoly nasledujúce okamžite po ukončení častí procesu. Na základe takto získaných dát konštatuje, že kompozičný proces vykazuje znaky kreatívneho riešenia problémov, simultánneho riešenia viacerých operácií, reformulácií pôvodných nápadov i cieľov (predstava o ktorých je prítomná do istej miery už pred začatím procesu). Úseky tvorivej práce a momenty vhladu sa striedajú s obdobiami odstupu a uvažovania o čiastkových výsledkoch.

Pokusy o algoritmickú kompozíciu siahajú do polovice 20. storočia.¹⁵⁹ Často sú založené na gramatikách s konečným počtom stavov, vychádzajúcich z prechodových pravdepodobností medzi tónmi (tzv. Markovovských reťazcov). Hoci niektoré z výsledných kompozícií nie sú nepríjemné, vychádzanie z pravdepodobnostných vzťahov medzi limitovaným počtom susedných tónov má za následok nedostatok globálnej súdržnosti. Ani novším pokusom s neurónovými sieťami sa tento nedostatok nepodarilo úplne prekonať. Snahy o nové, vylepšené kompozičné modely však pretrvávajú, napríklad v podobe rôznych druhov samoučiacich systémov umelej inteligencie.¹⁶⁰

4.9 Improvizácia

O relevantnosti výskumu *improvizácie* pre pochopenie kompozície a hudobnej kreativity ako takej sa vedú spory. Časť autorov sa domnieva, že štúdium improvizácie môže vniesť svetlo do kompozičného procesu, iní sú presvedčení, že ide o odlišné, neporovnateľné kreatívne procesy. Proces improvizácie je však objektom záujmu aj sám osebe, nielen pre jeho možné implikácie v oblasti kompozície. Hoci prvok improvizácie sa uplatňuje aj v rocku, etnickej hudbe a v klasickej západnej hudbe, jazzová improvizácia ostáva najviac skúmaným typom.

Schopnosť improvizácie je obmedzená telesnými, časovými a kognitívnymi faktormi. Jej osvojenie si vyžaduje roky cvičenia, vyvíja sa spravidla v komunite a obsahuje osvojenie si akéhosi slovníka hudobných vzorcov.¹⁶¹ Viaceré štúdie operujú s termí-

¹⁵⁷ FOLKESTAD, Göran – LINDSTRÖM, Berner – HARGREAVES, David: Young people's music in the digital age: A study of computer based creative music making. In: *Research Studies in Music Education*, roč. 9, 1997, č. 1, s. 1-12.

¹⁵⁸ COLLINS, David: Real-time tracking of the creative music composition process. In: *Digital Creativity*, roč. 18, 2007, č. 4, s. 239-256.

¹⁵⁹ Pre prehľad pozri PEARCE, Marcus – MEREDITH, David – WIGGINS, Geraint: Motivations and methodologies for automation of the compositional process. In: *Musicae Scientiae*, roč. 6, 2002, č. 2, s. 119-147.

¹⁶⁰ NIERHAUS, Gerhard: *Algorithmic Composition: Paradigms of Automated Music Generation*. Wien : Springer, 2009.

¹⁶¹ ASHLEY, Richard: Musical improvisation. In: HALLAM, Susan – CROSS, Ian – THAUT, Michael (eds.): *Oxford Handbook of Music Psychology*. New York : Oxford University Press, 2009, s. 413-420.

nom „flow“, ktorého autorom je Mihály Csikszentmihályi. Definuje ho ako psychický stav, charakterizovaný týmito vlastnosťami: intenzívna zameraná pozornosť na vykonávanú aktivitu; splynutie akcie a vedomia; strata reflektívneho sebauvedomenia; pocit kontroly nad vlastnou činnosťou; skreslenie vnímania času (typicky ubieha subjektívne rýchlejšie). Táto skúsenosť sa vníma ako subjektívne naplňajúca, pričom proces je dôležitejší ako cieľ. Situácia, v ktorej sa jednotlivec ocitá v stave flow, sa vníma ako výzva, ktorá napína existujúce schopnosti nadoraz, je však zvládnuteľná. Krátkodobé ciele sú jasné a spätná väzba okamžitá.¹⁶²

Pri opise improvizáčného procesu boli navrhnuté rôzne kognitívne modely. Napríklad Jeff Pressing¹⁶³ chápe improvizovanú hudbu ako sekvenciu zhlukov hudobných udalostí, kde vznik každého ďalšieho zhluku závisí od predošlých udalostí, dlhodobej pamäti a súčasných cieľov hudobníka. V tomto procese odlišuje dve možnosti pokračovania: udržanie kontinuity cez podobnosť či kontrast medzi susediacimi zhlukmi, alebo vydanie sa úplne novým smerom bez ohľadu na predošlé udalosti. Voľba medzi nimi prebieha na základe hranice tolerancie pre repetíciu; uprednostňuje sa prvá možnosť, až kým sa hranica nedosiahne, potom prichádza na rad druhá možnosť. Philip Johnson-Laird¹⁶⁴ vo svojom modeli jazzovej improvizácie definuje produkt tohto procesu ako nový (z hľadiska tvorcu), nedeterministický, pohybujúci sa v hraniciach množiny obmedzení daných štýlom a založený na už existujúcich prvkoch. Konštatuje, že hudobníci majú málokedy na vedomej úrovni informácie o procesoch, ktorým podliehajú ich improvizácie, avšak v pamäti majú uložené princípy rytmických vzorcov, melodických kontúr, harmonických a metrických obmedzení. Johnson-Lairdov algoritmickej model improvizácie, na rozdiel od modelov, ktoré najprv generujú nápady arbitrárne z existujúcich elementov a až v ďalšej fáze vyhodnocujú ich uskutočniteľnosť podľa zvolených kritérií, predpokladá, že aplikácia týchto obmedzení sa deje už pri generovaní melódií. Ak existuje v rámci obmedzení viacero možností pokračovania, model vyberá arbitrárne, čo dáva priestor na kreativitu. Medzi limity Johnson-Lairdovho modelu patrí obmedzenie na tonálny jazz, na jednotlivé tóny (nie väčšie časti) a nezohľadňovanie obmedzení konkrétneho nástroja a hráča.

Štúdie jazzovej improvizácie sa často zameriavajú na detailnú analýzu vybraných sól. Napríklad štúdia saxofónových sól Charlieho Parkera¹⁶⁵ ukázala, že tonalita v týchto improvizovaných sólach približne zodpovedá Krumhanslovej modelu tonálnych hierarchií (pozri 4.1). Rytmickú stránku a synchrónnosť nasadenia tónov skúmali švédski vedci:¹⁶⁶ po exaktnom meraní nástupov dób jazzových sólistov a ich porovnaní s nástupmi sprievodných bubeníkov kategorizovali doby v rôznych častiach skladieb na dlhé a krátke, pričom zistili výrazné variácie v ich pomere trvania. V pomalom

¹⁶² NAKAMURA, Jeanne – CSIKSZENTMIHÁLYI, Mihály: The concept of flow. In: *Flow and the Foundations of Positive Psychology*. Amsterdam : Springer, 2014, s. 239-263.

¹⁶³ PRESSING, Jeff: Improvisation: Methods and Models. In: SLOBODA, John (ed.): *Generative Processes in Music*. Oxford : Oxford University Press, 1988, s. 129-178.

¹⁶⁴ JOHNSON-LAIRD, Philip: How jazz musicians improvise. In: *Music Perception*, roč. 19, 2002, č. 3, s. 415-442.

¹⁶⁵ JÄRVINEN, Topi: Tonal hierarchies in jazz improvisation. In: *Music Perception*, roč. 12, 1995, č. 4, s. 415-437.

¹⁶⁶ FRIBERG, Anders – SUNDSTRÖM, Andreas: Swing ratios and ensemble timing in jazz performance: Evidence for a common rhythmic pattern. In: *Music Perception*, roč. 19, 2002, č. 3, s. 333-349.

tempe bol pomer dlhá – krátka až 3,5:1, v rýchlom miestami takmer 1:1. Navyše, sólisti mali tendenciu hrať silné doby oneskorene oproti činelu, slabé doby ale synchronizované s bubeníkom, čím vznikal špecifický pocit „swingu“. Iný, štruktúrny prístup k analýze jazzových sól zvolil tím vedcov z Weimarskej univerzity.¹⁶⁷ Autori vychádzajú z predpokladu, že vznik hudobných nápadov, tzv. ideačný „flow“, sa neuskutočňuje na úrovni jednotlivých tónov, ale na úrovni krátkych fráz. Vyvinuli preto systém, ktorý analyzované sóla podľa ich štruktúrnych vlastností a s použitím analýzy similarity segmentuje na takéto frázy. Autori zadefinovali a popísali 9 kategórií fráz na základe hudobnoteoretickej analýzy korpusu pozostávajúceho zo 140 sól.

Štúdie kolektívnej improvizácie sú oproti analýzám sól zriedkavejšie. Aspektu sociálnej komunikácie sa venuje experiment,¹⁶⁸ v ktorom 100 párov hudobníkov dostalo za úlohu vyjadriť pri improvizovanom duete svojím spôsobom hry jeden z piatich postojov: dominanciu, drzosť, pohrdanie, starostlivosť, zmierlivosť. Hráči sa navzájom nevideli, postoj vždy vyjadroval iba jeden z nich. Spoluhráči aj tretie osoby, ktoré si pozreli videonahrávky duet, úspešne dekedovali zamýšľané postoje.

4.10 Neuropsychológia hudby

Neuropsychologické prístupy zaznamenali za posledné desaťročia výrazný rozkvet. Zvýšenie dostupnosti nových metód na zaznamenávanie aktivity mozgu v reálnom čase počas normálnej percepcie otvorilo nové možnosti pre výskum hudby. Práve z tohto prístupu, ktorý je relatívne nový a laikom sa môže javiť ako technický a komplikovaný, paradoxne vzišli úspešné popularizačné knihy, napríklad *Musicophilia* od nedávno zosnulého Olivera Sacksa,¹⁶⁹ či publikácia Daniela Levitina *This is Your Brain on Music*.¹⁷⁰

Veľkou témou hudobnej neuropsychológie sa stala existencia špecializovaných kognitívnych a neuronálnych mechanizmov na spracúvanie hudby ľudským mozgom. Jedným zo spôsobov získavania informácií o týchto mechanizmoch je skúmanie ľudí s poškodením mozgu, napríklad ako dôsledok mozgovej príhody, úrazu hlavy či neurodegeneratívneho ochorenia. Štúdie osôb s poškodením mozgu naznačujú nezávislosť spracovania hudby a reči v mozgu. Poranenie mozgu môže znefunkčniť či obmedziť schopnosti iba v jednej z týchto domén, kým v druhej ostatné zachované.¹⁷¹ Náhla strata rečových schopností sa v tomto kontexte označuje

¹⁶⁷ FRIELER, Klaus – PFLEIDERER, Martin – ZADDACH, Wolf-Georg – ABEßER, Jakob: Mid-level analysis of monophonic jazz solos – A new approach to the study of improvisation. In: *Musicae Scientiae*, roč. 20, 2016, č. 2, s. 143-162.

¹⁶⁸ AUCOUTURIER, Jean-Julien – CANONNE, Clément: Music does not only regulate, but directly and reliably communicates social behaviors. In: GINSBORG, Jane – LAMONT, Alexandra – BRAMLEY, Stephanie (eds.): *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, 2015, Manchester.

¹⁶⁹ SACKS, Oliver: *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*. New York: Alfred A., 2007. V českom preklade ju pod názvom *Musicophilia: Příběhy o vlivu hudby na lidský mozek* vydalo vydavateľstvo dybbuk v roku 2009.

¹⁷⁰ LEVITIN, Daniel: *This Is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession*. New York: Dutton, 2006.

¹⁷¹ PERETZ, Isabelle – COLTHEART, Max: Modularity of music processing. In: *Nature Neuroscience*, roč. 6, 2003, č. 7, s. 688-691.

ako afázia. Strata dovtedy prítomných hudobných schopností (vrátane vnímania, produkcie, čítania či komponovania), úplná alebo čiastočná, bez poškodenia sluchového ústroja, je známa ako amúzia. Okrem získanej amúzie existuje aj vrodená amúzia, jav, ktorý býva ľudovo označovaný ako „hudobná hluchota“. Isabelle Peretz na základe hudobného testu vytvoreného s cieľom identifikovať tento jav odhaduje prevalenciu vrodenej amúzie vo všeobecnej populácii na 1,5 – 2,5 %.¹⁷² Ide o poruchu vnímania výšky tónu, ktorá ale nepostihuje rečové schopnosti. Osoby s vrodenu amúziou neodhali rozdiel v dvoch tonálnych melódiách, ani ak zmenený tón je mimo tóniny; nevšimnú si falošný tón v počutej melódii; majú problém identifikovať známe melódie, ak sú bez textu; spievajú falošne a chýba im schopnosť vnímať disonanciu. Aj tieto poznatky podporujú hypotézu o separátnych mechanizmoch pre hudbu a reč.

Na druhej strane boli v neurologických štúdiách identifikované oblasti mozgu, ktoré reagujú na hudobné aj rečové stimuly: napríklad spodný čelný lalok, v ktorom sa nachádza aj Brocova oblasť (tradične považovaná za centrum reči) reaguje na porušenie rečovej i hudobnej syntaxe.¹⁷³

Neurozobrazovacie metódy sa využívajú pri skúmaní celého spektra hudobno-psychologických problémov, teda vnímania, interpretácie, kompozície, improvizácie, zmien v organizácii mozgu v dôsledku hudobného výcviku, a podobne.¹⁷⁴

Časť vedeckej obce sa stavia k prínosu neurovied skepticky: jednak ich kritizujú pre problematickú interpretovateľnosť výsledkov, jednak pokusy o lokalizáciu kognitívnych procesov do konkrétnych oblastí mozgu považujú za vopred prehratý boj. William Uttal¹⁷⁵ vo svojej kritike nazýva neurovedy novou frenológiou, narážajúc tak na historické pokusy odvodiť ľudský charakter od tvaru lebky; prístup, ktorý sa v 19. storočí tešil popularite, avšak kvôli od základu mylným premisám stroskotal a upadol do zabudnutia. Naopak, zástancovia neurovied argumentujú, že hoci naozaj nie je možné mozog jednoducho rozčleniť na izolované centrá hudby, pohybu, reči, a podobne, ak rozložíme kognitívnu funkciu na jednotlivé procesy (napr. rozpoznanie notovej značky, prehranie tónu v myslí, následné stlačenie príslušného klávesu), štúdiom týchto procesov môžeme získať relevantné výsledky, ktoré prispejú k vhľadu do problematiky kognície skúmanej funkcie.¹⁷⁶

¹⁷² PERETZ, Isabelle: The biological foundations of music: Insights from congenital amusia. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. New York : Academic Press, 2013, s. 551-564.

¹⁷³ KOELSCH, Stefan – SCHMIDT, Björn-Helmer – KANSOK, Julia: Effects of musical expertise on the early right anterior negativity: An event-related brain potential study. In: *Psychophysiology*, roč. 39, 2002, č. 5, s. 657-663.

¹⁷⁴ Pre prehľad neurologických výsledkov v oblasti hudobného vnímania a emócií pozri napr. HARINEK, Andrej – OSTATNÍKOVÁ, Daniela: Neuronálne koreláty percepcie hudby a hudobných emócií ako základ muzikoterapie. In: *Psychiatria-Psychoterapia-Psychosomatika*, roč. 22, 2015, č. 2, s. 28-38; PERETZ, Isabelle – ZATORRE, Robert (eds.): *The Cognitive Neuroscience of Music*. New York : Oxford University Press, 2003.

¹⁷⁵ UTTAL, William: *The New Phrenology: The Limits of Localizing Cognitive Processes in the Brain*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2001.

¹⁷⁶ HUBBARD, Edward: A discussion and review of Uttal (2001) *The New Phrenology*. In: *Cognitive Science Online*, roč. 1, 2003, s. 22-23.

4.11 Sociálna psychológia hudby

Sociálna psychológia hudby sa pokúša vysvetliť, ako hudobné správanie súvisí so sociálnym a kultúrnym kontextom, v ktorom sa vyskytuje. Hudba je vo svojej podstate sociálnou aktivitou: pri jej tvorbe, interpretácii, percepcii a hodnotení využívame informácie, postoje a zručnosti, ktoré máme spoločné s inými ľuďmi a zvukové štruktúry pre nás nadobúdajú význam v závislosti od ich sociálnych a kultúrnych kontextov.¹⁷⁷

Interakciu medzi hudobným správaním a sociálnym prostredím môžeme pozorovať v troch rovinách: individuálnej, sociálnych skupín a situácií a širších kultúrnych vplyvov. V rovine *individuálnych* hudobných preferencií sa skúma obľúbenosť rôznych hudobných štýlov a žánrov v závislosti od veku, pohlavia, osobnosti, sociálneho pozadia, a podobne.¹⁷⁸ Veľkú štúdiu hudobných preferencií v Českej republike realizoval Mikuláš Bek¹⁷⁹ na vzorke vyše 1 000 respondentov. Podľa postojov k 21 hudobným žánrom a ukazovateľom ako vek, pohlavie, hudobné vzdelanie, všeobecné vzdelanie, návštevnosť hudobných podujatí, veľkosť sídla trvalého bydliska, a podobne, identifikoval clustrovou analýzou 7 typov poslucháčov, ktoré pomenoval nasledovne: dychočka a country, má rád všetko, ľahké počúvanie, iba pop, klasická tradícia, soft rock, hard core. Bolo by zaiste prínosné realizovať obdobnú štúdiu v slovenskom prostredí a porovnať domácich poslucháčov s českými.

Rozsahové obmedzenia nám neumožňujú do hĺbky rozvinúť všetky faktory, ktoré sa odrážajú na hudobných preferenciách, načrtnime preto na ilustráciu jeden z nich: faktor veku. Tolerancia detí pre široké spektrum hudobných žánrov sa v dospelosti stráca. Najmä u adolescentov sledujeme silnú afiliáciu k malému množstvu štýlov, ktorá sa premieňa v množstve času, ktorú jej počúvaním strávia, aj v množstve financií, ktoré sú ochotní na ňu minúť. Zdá sa, že hudba je dôležitým nástrojom jednak pre rozptýlenie od problémov dospievania,¹⁸⁰ jednak ako súčasť identity.¹⁸¹ S problematikou hudby a dospievania súvisia aj otázky hudobných preferencií (najmä čo sa týka „tvrdých“ žánrov ako rock, rap či metal) ako prediktora agresívneho, autoagresívneho, asociálneho či rizikového správania mladých ľudí.¹⁸² Hoci citované štúdie uvádzajú po-

¹⁷⁷ HARGREAVES, David – KEMP, Anthony – NORTH, Adrian: Psychology of music: Social psychology. [Heslo.] In: SADIE, Stanley (ed.): *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 20. New York : Oxford University Press, 2001, s. 558-561.

¹⁷⁸ NORTH, Adrian – HARGREAVES, David: *The Social and Applied Psychology of Music*. New York : Oxford University Press, 2008.

¹⁷⁹ BEK, Mikuláš: A social critique of Czech musicality: A typology of listeners to music. In: *Hudební věda*, roč. 42, 2005, č. 1, s. 63-78.

¹⁸⁰ SAARIKALLIO, Suvi – ERKKILÄ, Jaakko: The role of music in adolescents' mood regulation. In: DEUTSCH, Diana (ed.): *Psychology of Music*, roč. 35, 2007, č. 1, s. 88-109.

¹⁸¹ SCHWARTZ, Kelly – FOUTS, Gregory: Music preferences, personality style, and developmental issues of adolescents. In: *Journal of Youth and Adolescence*, roč. 32, 2003, č. 1, s. 205-213.

¹⁸² Napr. MIRANDA, Dave – CLAES, Michael: Rap music genres and deviant behaviors in French-Canadian adolescents. In: *Journal of Youth and Adolescence*, roč. 33, 2004, č. 2, s. 113-122; JOHNSON, James – JACKSON, Lee – GATTO, Leslie: Violent attitudes and deferred academic aspirations: Deleterious effects of exposure to rap music. In: *Basic and Applied Social Psychology*, roč. 16, 1995, č. 1-2, s. 27-41; RUBIN, Alan – WEST, Daniel – MITCHELL, Wendy: Differences in aggression, attitudes towards women, and distrust as reflected in popular music preferences. In: *Media Psychology*, roč. 3, 2001, č. 1, s. 25-42; MARTIN, Graham et al.: Adolescent suicide:

zitívne korelácie medzi preferenciou tvrdej hudby a uvedenými typmi správania, tieto výsledky nie sú samé osebe dostatočným dôkazom toho, že hudba takéto správanie priamo spôsobuje. Pri ich interpretácii je potrebné mať na zreteli i osobnostné, sociálne a rodinné faktory, ktoré môžu spôsobiť inklináciu adolescentov k týmto hudobným žánrom.¹⁸³ Na druhej strane existujú experimentálne štúdie, ktoré dokladajú priame, hoci krátkodobé, zmeny správania pod vplyvom agresívnej hudby. Agresivita sa v nich meria nepriamymi metódami, napríklad množstvom čili omáčky, ktoré účastník dávkuje tretej osobe, či voľbou medzi agresívnym a neutrálnym obrázkom, ktorý ukáže tretej osobe. Takýmto spôsobom sa ukázalo, že vplyv hudby s textom agresívnym voči opačnému pohlaviu zvyšuje agresivitu mužov k ženám,¹⁸⁴ ale i žien k mužom.¹⁸⁵ Keďže väčšina výskumu vplyvu agresívnej hudby na správanie pracuje s otextovanou hudbou, nie je možné rozlíšiť vplyv hudobnej a textovej zložky. Výnimkou je experiment Warburtona a kolektívu, v ktorom sa zvýšenie agresivity prejavilo aj pri agresívne znejúcej hudbe bez textu.¹⁸⁶

Na opačnom konci vekového spektra narastá objem štúdií, ktoré sa venujú dôležitosti hudby pre udržanie osobnej pohody starších ľudí¹⁸⁷ a udržanie kontaktu s vlastnou identitou v prípadoch deteriorácie pamäťových schopností pri nástupe degeneratívnych neurologických ochorení.¹⁸⁸

Štúdie hudby v *sociálnych skupinách* a rôznych *sociálnych situáciách* (individuálnych aj skupinových) preukazujú dôležitosť hudby v každodennom živote a pri rôznych aktivitách, avšak aj jej dopad na správanie, ktorý si poslucháči zväčša neuvedomujú.

Rozšírené je napríklad počúvanie hudby pri šoférovaní. Hoci ide o rizikovú činnosť, jednak pre rozptyľujúce sprievodené činnosti spojené s počúvaním hudby (manipulácia s ovládačmi rádia, výmena CD, prehľadávanie MP3 súborov), ale aj pre zhoršený odhad vlastnej rýchlosti a agresívnejšiu jazdu pri počúvaní niektorých typov hudby,¹⁸⁹ samotní vodiči majú väčšinou k počúvaniu hudby v aute pozitívny po-

Music preference as an indicator of vulnerability. In: *Journal of the American Academy of Child & Adolescent Psychiatry*, roč. 32, 1993, č. 2, s. 530-535.

¹⁸³ THOMPSON, William: *Music, Thought, and Feeling: Understanding the Psychology of Music*. New York : Oxford University Press, 2014.

¹⁸⁴ BARONGAN, Christy – HALL, Gordon: The influence of misogynous rap music on sexual aggression against women. In: *Psychology of Women Quarterly*, roč. 19, 1995, č. 2, s. 195-207.

¹⁸⁵ FISCHER, Peter – GREITEMEYER, Thomas: Music and aggression: The impact of sexual-aggressive song lyrics on aggression-related thoughts, emotions, and behavior toward the same and the opposite sex. In: *Personality and Social Psychology Bulletin*, roč. 32, 2006, č. 9, s. 1165-1176.

¹⁸⁶ WARBURTON, Wayne – MOHI, Simone – BRUMMERT-LENNINGS, Heidi: If Eminem did Sound of Music: The comparative effects of musical tone and lyrics on aggressive thoughts, feelings, and behaviours. Prednesené na *International Society for Research on Aggression World Meeting*, Luxembourg, 2012. Citované v THOMPSON, Ref. 183.

¹⁸⁷ LAUKKA, Petri: Uses of music and psychological well-being among the elderly. In: *Journal of Happiness Studies*, roč. 8, 2007, č. 2, s. 215-241.

¹⁸⁸ RIDDER, Hanne: When dialogue fails. Music therapy with elderly with neurological degenerative diseases. In: *Proceedings of the 6th European Music Therapy Congress*, 2004, Jyväskylä.

¹⁸⁹ BRODSKY, Warren – SLOR, Zack: Background music as a risk factor for distraction among young-novice drivers. In: *Accident Analysis and Prevention*, roč. 59, 2013, s. 382-393.

stoj a považujú ju za menej rozptyľujúcu ako konverzáciu.¹⁹⁰ Hudba má tiež vplyv na športový výkon¹⁹¹ a motiváciu k cvičeniu a športovým aktivitám.¹⁹² Štúdie rýchlosti konzumácie nápojov odhalili koreláciu s rýchlosťou¹⁹³ a hlučnosťou¹⁹⁴ hudbou. Vhodne zvolená hudba v pozadí môže ovplyvniť aj altruistické správanie: participanti britského výskumu pri pozitívne vnímanej hudbe (rytmické populárne piesne z hitparád predošlých rokov) boli ochotnejší pomôcť ako pri negatívne vnímanej hudbe (avantgardné elektronické kompozície).¹⁹⁵ Zaujímavé sú výsledky Tie DeNora, ktorá v kvalitatívnej štúdii skúmala využitie hudby ženami s cieľom navodenia intímnych situácií v partnerských vzťahoch.¹⁹⁶

V rovine širšieho kultúrneho kontextu sa dostávame na hranicu sociálnej psychológie a hudobnej sociológie, etnomuzikológie či antropológie. Tradičnou otázkou sú funkcie, ktoré plní hudba v rôznych kultúrach, a jej roly pri utváraní kolektívnej identity.

Jozef Kresánek,¹⁹⁷ vychádzajúc z európskej hudobnej histórie a teórie, za hlavné funkcie hudby v spoločnosti považuje účelovosť (funkcia magická, interpretačná, etiko-výchovná a úžitková), slávnosťnosť, ušľachtilú zábavu, subjektívny výraz, programovosť a novátorstvo. Alan Merriam,¹⁹⁸ vychádzajúc z antropolologickej a etnomuzikologickej tradície bádania, rozlišuje medzi využitím [use] a funkciou [function] hudby: využitie podľa neho hovorí o situácii, kým funkcia o účele. Podľa tejto definície využitie hudby môže mať najrôznejšie podoby – od svadieb, cez spoločenské tance, uspávanie detí, až po aerobik. Funkcií Merriam rozlišuje 10: patrí k nim expresia emócií, estetické potešenie, zábava, komunikácia, symbolická reprezentácia, fyziologická reakcia, posilňovanie konformity k sociálnym normám, validácia sociálnych inštitúcií a náboženských rituálov, prispievanie ku kontinuite a stabilite kultúry a prispievanie k sociálnej integrácii. Sila rôznych funkcií sa však medzikultúrne líši. Novšie klasifikácie považujú niektoré funkcie za duplicitné, iné, naopak, pridávajú; Jacques Attali¹⁹⁹ napríklad poukazuje na to, že hudba slúži nielen na vytváranie a reflexiu kultúry;

¹⁹⁰ DIBBEN, Nicola – WILLIAMSON, Victoria: An exploratory survey of in-vehicle music listening. In: *Psychology of Music*, roč. 35, 2007, č. 4, s. 571-589.

¹⁹¹ PATES, John et al.: Effects of asynchronous music on flow states and shooting performance among netball players. In: *Psychology of Sport and Exercise*, roč. 4, 2003, č. 4, s. 415-427.

¹⁹² HALLETT, Rachel – LAMONT, Alexandra: A longitudinal study of the effects of pre-exercise music and non-music interventions on exercise adherence. In: GINSBORG, Jane – LAMONT, Alexandra – BRAMLEY, Stephanie (eds.): *Proceedings of the Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, 2015, Manchester.

¹⁹³ McELREA, Heather – STANDING, Lionel: Fast music causes fast drinking. In: *Perceptual and Motor Skills*, roč. 75, 1992, č. 2, s. 362-362.

¹⁹⁴ GUÉGUEN, Nicolas, et al.: Sound level of environmental music and drinking behavior: A field experiment with beer drinkers. In: *Alcoholism*, roč. 32, 2008, č. 10, s. 1795-1798.

¹⁹⁵ NORTH, Adrian – TARRANT, Mark – HARGREAVES, David: The effects of music on helping behaviour: A field study. In: *Environment and Behavior*, roč. 36, 2004, č. 2, s. 266-275.

¹⁹⁶ DeNORA, Tia: The role of music in intimate culture: A case study. In: *Feminism & Psychology*, roč. 12, 2002, č. 2, s. 176-181.

¹⁹⁷ KRESÁNEK, Jozef: *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1961.

¹⁹⁸ MERRIAM, Alan: *The Anthropology of Music*. Evanston, IL : Northwestern University Press, 1964.

¹⁹⁹ ATTALI, Jacques: *Noise: The Political Economy of Music*. Anglický preklad MASSUMI, Brian. Manchester : Manchester University Press, 1985 (1977).

je tiež dôležitým nástrojom spoločenskej zmeny. Ian Cross²⁰⁰ vidí silu hudby práve v jej nejednoznačnosti, ktorá podporuje ľudskú sociálnu flexibilitu; jeden hudobný akt môže slúžiť rôznym funkciám a u individuálnych účastníkov tieto funkcie naplňovať v rôznej miere.

Etnomuzikologické štúdie skúmali doposiaľ rolu hudby v situáciách, ktoré nemajú na zreteli estetické hľadisko, ako rozprávačstvo, tranz, posadnutie, liečenie, vytrženie, rodová a etnická identita, udržiavanie kultúrnej identity v migrantských a diasporických kultúrach, a podobne.

4.12 Niekoľko ďalších tém a prístupov

Poznatky z evolučnej teórie v kombinácii s etnomuzikologickými a antropologickými poznatkami vyústili v nové pohľady na *evolučný pôvod hudby*. Niektoré teórie sa prikláňajú k Darwinovej pôvodnej téze o sexuálnom výbere,²⁰¹ argumentujúc príkladom rockových hviezd. Iné zdôrazňujú jej rolu pri posilňovaní súdržnosti v sociálnych skupinách i medzi skupinami.²⁰² Ďalšia predpokladá, že hudba sa vyvinula ako nástroj sociálno-emocionálnej komunikácie medzi rodičmi a ich deťmi.²⁰³

Väčšina hudobnopsychologického výskumu nazerá na hudbu ako na čisto akustický jav. *Multimodálne prístupy* chápu hudbu ako akustický, motorický i kinestetický fenomén; narastá objem výskumu zameraného na pohyb v hudbe, skutočný i predstavovaný, pri počúvaní, tanci, speve, nástrojovej hre, dirigovaní, a podobne. V kognitívnej vede sa tento prístup označuje ako vtelená kognícia [embodied cognition].²⁰⁴

Medzi zriedkavé neurologické fenomény hudobného vnímania patrí hudobná *synestézia*, pri ktorej sa reálny akustický vnem spája s automatickými asociáciami v inej zmyslovej modalite: najčastejšie s farebným vnemom (chromestézia), ale aj s chuťovým,²⁰⁵ čuchovým, či dokonca taktilným.²⁰⁶ Zdokumentované sú aj komplexnejšie vnemy, ako geometrické tvary, pocit pohybu, blikania či textúry.²⁰⁷ V hudbe môže byť spúšťačom vnemov z inej modality napríklad výška tónu, ale aj celková frekvenčná

²⁰⁰ CROSS, Ian: Music and Social Being. In: *Musicology Australia*, roč. 28, 2005, č. 1, s. 114-126.

²⁰¹ Napr. MILLER, Geoffrey: Evolution of human music through sexual selection. In WALLIN, Nils – MERKER, Björn – BROWN, Steven (eds.): *The Origins of Music*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2000.

²⁰² KIRSCHNER, Sebastian – TOMASELLO, Michael: Joint drumming: Social context facilitates synchronisation in preschool children. In: *Journal of Experimental Child Psychology*, roč. 102, 2009, č. 3, s. 299-314; CROSS, Ian: Is music the most important thing we ever did? Music, development and evolution. In: YI, Suk Won (ed.): *Music, Mind and Science*. Seoul : Seoul University Press, 1999, s. 10-39.

²⁰³ FALK, Dean: Prelinguistic evolution in early hominins: Whence motherese? In: *Behavioral and Brain Sciences*, roč. 27, 2004, č. 4, s. 491-503.

²⁰⁴ LEMAN, Marc: *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA : The MIT Press, 2008.

²⁰⁵ BEELI, Gian – ESSLEN, Michaela – JÄNCKE, Lutz: Synaesthesia: When coloured sounds taste sweet. In: *Nature*, roč. 434, 2005, č. 7029, s. 38-38.

²⁰⁶ NAUMER, Marcus – BOSCH, Jasper van den: Touching sounds: Thalamocortical plasticity and the neural basis of multisensory integration. In: *Journal of Neurophysiology*, roč. 102, 2009, č. 2, s. 7-8.

²⁰⁷ SACKS, Ref. 169.

oblasť, tónina, harmónia, farba tónu či konkrétny skladateľský štýl. Synestetický vnem je vždy individuálny, dvaja synestetici sa napríklad málokedy zhodnú na konkrétnych farbách. Neurológ Richard Cytowic²⁰⁸ medzi diagnostické kritériá pre synestéziu zaraďuje mimovoľnosť a automatickosť, konzistentnosť, zapamätateľnosť a afektovú zložku. Medzi skladateľov, o ktorých sa vie alebo predpokladá, že boli synestetikmi, patrí napríklad Franz Liszt, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Alexander Skriabin či Olivier Messiaen.

Jednou z nových tém hudobnej psychológie, ktorá sa dotýka (na rozdiel od synestézie) väčšiny populácie, je problematika *mimovoľnej hudobnej imaginácie* [involuntary musical imagery], ľudovo nazývanej aj „ušné červy“ [earworm, Ohrwurm]. Ide o rozšírený jav, pri ktorom nám v hlave opakovane znie konkrétna melódia alebo jej časť bez toho, aby bola reálne prítomná v našom akustickom prostredí, pričom však nejde o halucináciu. Zväčša ide o skladby, ktoré sme nedávno alebo opakovane počuli; hudobné aktivity sú teda prediktorom ušných červov.²⁰⁹ Okrem toho pravdepodobnosť vzniku tohto javu zvyšujú aj asociácie konkrétnej piesne so slovom, osobou, či situáciou, ktoré nám pieseň vyvolávajú z pamäti, ako aj psychické stavy spojené so zníženou pozornosťou (pri vykonávaní monotónnych prác, pri zaspávaní, vo sne).²¹⁰ Zatiaľ čo tieto epizódy nemusia byť subjektívne nepríjemné, niektorí ľudia ich považujú za otravné a pokúšajú sa melódiu zbaviť s použitím rôznych stratégií, napríklad cieľným vyhľadaním danej piesne, či rozptýlením inou hudbou, prípadne inou kognitívnou činnosťou.²¹¹

Poznatky z oblasti *psychológie osobnosti* sa využívajú pri výskumoch rôznych aspektov hudobného vnímania a správania. Pohľad na praktizujúcich hudobníkov z perspektívy psychológie osobnosti prináša monografia Anthonyho Kempa.²¹² Vychádzajúc z Cattellovho šesťnásťfaktorového osobnostného dotazníka za hlavné osobnostné črty hudobníkov označil introverziu (ktorá sa však neprejavuje ako plachosť a vážnosť, ale ako orientácia na vnútorný život), nezávislosť (ktorá je v bežnej populácii skôr korelovaná s extroverziou), citlivosť (v zmysle využívania vhladu a intuície) a zvýšenú úzkosť (ktorá môže byť u interpreta problémom, na druhej strane ho však môže aktivovať k optimálnemu výkonu). Kemp sa venuje aj rozdielom medzi jednotlivými skupinami inštrumentálnych hráčov; hráčov na strunových nástrojoch považuje za najintrovertnejších, kým hráčov na plechových dychových nástrojoch za najextrovertnejších. U učiteľov hudby zistil vyšší stupeň extroverzie a nižší stupeň citlivosti ako u profesionálnych interpretov.

²⁰⁸ CYTOWIC, Richard: *Wednesday Is Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge, MA : MIT Press, 2009.

²⁰⁹ LIIKKANEN, Lassi: Musical activities predispose to involuntary music imagery. In: *Psychology of Music*, roč. 40, 2012, č. 2, s. 236-256.

²¹⁰ WILLIAMSON, Victoria et al.: How do “earworms” start? Classifying the everyday circumstances of involuntary musical imagery. In: *Psychology of Music*, roč. 40, 2012, č. 3, s. 259-284.

²¹¹ WILLIAMSON, Victoria et al.: Sticky tunes: How do people react to involuntary musical imagery? In: *PloS one*, roč. 9, 2014, č. 1, e86170.

²¹² KEMP, Anthony: *The Musical Temperament: Psychology and Personality of Musicians*. New York : Oxford University Press, 1996.

Na základe Eysenckovho osobnostného dotazníka sa medzi britskými populárnymi hudobníkmi zistila vyššia miera neurotizmu,²¹³ ktorá môže zodpovedať zvýšenej úzkosti u orchestrálnych hráčov v Kempovom výskume. Štúdia rockových a country hudobníkov²¹⁴ taktiež zistila zvýšený neurotizmus hudobníkov, na rozdiel od Kempových výsledkov však aj zvýšenú extroverziu.

U bežnej populácie sa osobnostné črty zrejme odrážajú v spôsobe, akým poslucháči používajú hudbu v každodennom živote: britská štúdia²¹⁵ dospela k záveru, že jednotlivci s vyšším skóre otvorenosti skôr praktizujú analytický štýl počúvania hudby, kým vyššie skóre neurotizmu, introverzie a nižšie skóre svedomitosti korelovali s využitím hudby s cieľom emocionálnej regulácie (na zmenu či zlepšenie nálady). Rozdiely v osobnostných črtách sa prejavujú aj pri využití hudby ako pozadia pri iných kognitívnych činnostiach. Niektorí ľudia sa napríklad bežne učia pri hudbe, iní potrebujú pri učení ticho. Zdá sa, že extrovertnejších ľudí hudba pri učení nevyrušuje, naopak, pomáha im k lepšiemu výkonu; u introvertov je to naopak.²¹⁶

Pod oblasť *environmentálnej psychológie* spadajú otázky muzikopatogennosti, teda negatívneho dopadu hudby v prostredí na ľudské zdravie a osobnú pohodu. Všadeprítomnosť reprodukovanej hudby v súčasnosti prispieva k zvyšovaniu úrovne hlukového zaťaženia v prostredí, ktoré z dlhodobého hľadiska môže mať závažné zdravotné dôsledky, vrátane poškodenia sluchu, porúch spánku či srdcových ochorení.²¹⁷ Navyše je nadmerné hlukové zaťaženie príčinou psychosociálneho stresu a namrzenosti, ktoré majú ďalšie negatívne dôsledky. Deti žijúce v hlučnom prostredí majú horšie akademické výsledky a vykazujú poruchy koncentrácie.²¹⁸ Senzitivita na hluk je interindividuálne odlišná: štúdia Mareka Franěka zistila napríklad koreláciu osobnostnej črty neurotizmu s citlivosťou na hluky priemyselnej výroby a dopravy, nie však s citlivosťou na hluk spojený s ľudskou komunikáciou a zábavou.²¹⁹

Inú zaujímavú oblasť výskumu predstavuje spojenie hudby s inými médiami. Psychologické výskumy *filmovej hudby* ukazujú, že hudba sa významným spôsobom podieľa na emocionálnom podfarbení scén, a to napriek tomu, že diváci jej len málokedy

²¹³ COOPER, Gary – WILLS, Geoffrey: Popular musicians under pressure. In: *Psychology of Music*, roč. 17, 1989, č. 1, s. 22-36.

²¹⁴ DYCE, Jamie – O'CONNOR, Brian: The personalities of popular musicians. In: *Psychology of Music*, roč. 22, 1994, č. 2, s. 168-173.

²¹⁵ CHAMORRO-PREMUZIC, Tomas – FURNHAM, Adrian: Personality and music: Can traits explain how people use music in everyday life? In: *British Journal of Psychology*, roč. 98, 2007, č. 2, s. 175-185.

²¹⁶ FURNHAM, Adrian – ALLASS, Kathryn: The influence of musical distraction of varying complexity on the cognitive performance of extroverts and introverts. In: *European Journal of Personality*, roč. 13, 1999, č. 1, s. 27-38.

²¹⁷ HAMMER, Monica – SWINBURN, Tracy – NEITZEL, Richard: Environmental noise pollution in the United States: Developing an effective public health response. In: *Environmental Health Perspectives*, roč. 122, 2014, č. 2, s. 115-119.

²¹⁸ STANSFELD, Stephen et al.: Aircraft and road traffic noise and childrens' cognition and health: A cross-national study. In: *The Lancet*, roč. 365, 2005, č. 9475, s. 1942-1949.

²¹⁹ FRANĚK, Marek: Vliv hudební zkušenosti na akustickou senzitivitu. In: *Acta musicologica*, roč. 1, 2004, č. 2.

venujú vedomú pozornosť.²²⁰ Claudia Bullerjahn a Markus Güldenring²²¹ požiadali troch profesionálnych skladateľov filmovej hudby, aby skomponovali pre desaťminútový experimentálny film tri rôzne soundtracky v štýle thrilleru, melodrámy a jedného ďalšieho štýlu. Autori štúdie vybrali 5 z takto získaných soundtrackov, líšiacich sa orchestráciou, motivickým materiálom a celkovou dĺžkou v pomere k dĺžke filmu. Na základe škálovaných aj otvorených otázok divákovi prišli k záveru, že hudba ovplyvňuje vnímanie vzťahov medzi postavami, interpretáciu zhliadnutých situácií aj predpovede ďalšieho vývoja zápletky.

Napokon spomeňme aspoň v krátkosti hlavné aplikované oblasti hudobnej psychológie. *Edukačná hudobná psychológia* čerpá vo veľkej miere z psychológie hudobných schopností, vývinovej psychológie, psychológie hudobnej interpretácie a psychológie motivácie. Tieto poznatky pretavuje do konkrétnych stratégií učenia a vyučovania.²²²

Výskum v oblasti *hudobnej medicíny a muzikoterapie* sa venuje otázkam pozitívneho vplyvu hudby na ľudské zdravie (upokojenie, úľava od bolesti, boj s úzkosťou a depresiou, znovuzískanie rečových schopností po porážke, podpora priberania hmotnosti novorodencov, a pod.), využitiu hudby v liečebnom procese pri rôznych diagnózach, ale aj jej úlohe v komunitách zdravých ľudí na podporu spolupráce, medziľudských vzťahov a spoločných zážitkov.²²³

Samostatnou kapitolou je *komerčné využitie hudby*. Skúma sa vplyv hudby ako pozadia v nákupných centrách, reštauráciách, baroch atď. na spotrebiteľské správanie, jej využitie v marketingu ako elementu identity značky, ako aj jej využitie na pracoviskách na podporu produktivity a pracovnej morálky.²²⁴

5. Inštitucionálna báza hudobnej psychológie

Štúdie z oblasti hudobnej psychológie dostávajú priestor v medzinárodných špecializovaných odborných periodikách, ako napr. *Music Perception* (od roku 1983), *Psychology of Music* (1973), *Psychomusicology: Music, Mind and Brain* (1981), *Jahrbuch Musikpsychologie* (1984), ďalej v periodikách zameraných na systematickú muzikológiu či jej jednotlivé disciplíny, napr. *Systematic Musicology* (1998), *Empirical Studies of the Arts* (1982), *Musicae Scientiae* (1997), *Journal of New Music Research* (1994), *Empi-*

²²⁰ COHEN, Annabel: Music as a source of emotion in film. In: JUSLIN, Patrik – SLOBODA, John (eds.): *Music and Emotion: Theory and Research*. New York : Oxford University Press, s. 249-272.

²²¹ BULLERJAHN, Claudia – GÜLDENRING, Markus: An empirical investigation of effects of film music using qualitative content analysis. In: *Psychomusicology*, roč. 13, 1994, č. 1-2, s. 99-118.

²²² Pozri napr. PARNCUTT, Richard – McPHERSON, Gary (eds.): *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York : Oxford University Press, 2002.

²²³ Pozri napr. DAVIS, William – GFELLER, Kate – THAUT, Michael: *An Introduction to Music Therapy: Theory and Practice*. Silver Spring : American Music Therapy Association, 2008.

²²⁴ Pozri napr. NORTH, Adrian – HARGREAVES, David: Music and marketing. In: JUSLIN, Patrick (ed.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. New York : Oxford University Press, 1993, s. 909-930.

rical Musicology Review (2006), a napokon v interdisciplinárne zameraných periodikách všeobecno-psychologického zamerania, napr. *Journal of Experimental Psychology* (1916), *Psychological Research* (1922), *Cognition* (1972), *Consciousness and Cognition* (1992), *Frontiers in Psychology* (2010) a iné.

Existuje tiež niekoľko *medzinárodných spoločností*, ktoré združujú odbornú verejnosť z oblasti hudobnej psychológie, podporujú výmenu a šírenie odborných poznatkov a organizujú pravidelné konferencie. V európskom priestore sem patria napríklad European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), Society for Education, Music and Psychology Research (SEMPRE) či Deutsche Gesellschaft für Musikpsychologie. Medzi pravidelné odborné podujatia patria napríklad International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC),²²⁵ ESCOM Triennial Conference,²²⁶ International Symposium on Performance Science,²²⁷ Music and Emotion,²²⁸ The Neurosciences and Music,²²⁹ a iné.

Štúdium hudobnej psychológie ako vysoko špecializovaný odbor sa na európskych a svetových vysokých školách organizuje rôznymi spôsobmi. Na bakalárskom stupni je to najčastejšie vo forme modulov pričlenených k štúdiu všeobecnej psychológie alebo muzikológie. Možnosť úplnej špecializácie existuje zväčša až na magisterskom a doktorandskom stupni štúdia vybraných škôl; ponúkajú ju napríklad vo Veľkej Británii, Fínsku, Rakúsku či Nemecku. Obsahové a metodologické zameranie sa líši od univerzity k univerzite. Univerzita v Jyväskylä (Fínsko) napríklad ponúka dva magisterské programy: „Music, Mind and Technology“, zameraný na všeobecnú a kognitívnu hudobnú psychológiu, a „Music Therapy“ zameraný na výskum a teóriu muzikoterapie, ako i klinickú prax. Magisterský program „Psychology of Music“, reflektujúci kognitívne, neuropsychologické, vývinové a interpretačné aspekty, ako aj otázky roly hudby v každodennom živote, ponúka v Británii napríklad Univerzita Sheffield. Podobný magisterský modul „Music Psychology“ má Univerzita Ghent (Belgicko). Goldsmiths College v Londýne (Veľká Británia) má magisterský program zameraný na biologické a kognitívne aspekty hudobného správania, pričom čerpá najmä z kognitívnej muzikológie, kognitívnej neurovedy a počítačového modelovania. Vývinovými, edukačnými a muzikoterapeutickými aspektmi hudobnej psychológie sa zaoberá magisterský kurz „Music in the Community“ Univerzity v Edinburghu (Veľká Británia). Univerzita Graz (Rakúsko), ako i Univerzita Hamburg (Nemecko) poskytujú štúdium systematickej hudobnej vedy, s hudobnou akustikou a psychológiou ako ťažiskovými predmetmi.

Špecializované študijné programy sú v Európe stále skôr výnimkou ako pravidlom. Hoci väčšina hudobne zameraných vysokých škôl ponúka kurz hudobnej psychológie, na katedrách psychológie, neurológie či kognitívnej vedy je to veľmi zriedkavé.

²²⁵ <http://www.icmpc.org>

²²⁶ <http://www.escom.org>

²²⁷ <http://www.performancescience.org>

²²⁸ *Book of abstracts: International Conference on Music and Emotion*. Geneva University of Music, Geneva, October 12-16, 2015.

²²⁹ BIGAND, Emmanuel, et al. (eds.): *The Neurosciences and Music V: Cognitive Stimulation and Rehabilitation*. In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, roč. 1337, 2015.

V prípade, ak neexistuje špecializovaný odbor, bežnou praxou pri výcviku v odbore je kombinácia vzdelania. Jednou možnosťou je osvojenie si základov hudby (praktickej alebo hudobnej teórie) plus výcvik vo všeobecnej psychológii (resp. neurológii či kognitívnej vede). Druhou možnosťou je vzdelanie v oblasti všeobecnej muzikológie, ideálne so systematickým zameraním.

Pri riešení výskumných otázok je potom dôležitá spolupráca bádateľov zo spríbuzených odborov s rôznymi typmi expertízy. Otázkou do budúcnosti je, či má hudobná psychológia (podobne ako ostatné empirické systematické disciplíny) ostať pod vedením humanitne ladených fakúlt a katedier, alebo by bolo pre jej vývoj stimulujúcejšie iné usporiadanie štúdia.

6. Záver

Hudobná psychológia súčasnosti je empirická disciplína, orientovaná na dáta. Súčasne však funguje ako súčasť muzikológie, ktorá sa doposiaľ pestuje prevažne ako humanitná disciplína. Z rozdielov v metodológii pramení odlišné nazeranie na hudobný zážitok. Prístup hudobníkov a humanitných muzikológov charakterizuje náhľad z pozície „prvej osoby“, a „zdola nahor“, teda založený na tvorbe teórií podľa vlastnej hudobnej skúsenosti a intuície, čo sa môže psychológom javiť ako málo objektívne. Prístup psychológov, naopak, stavia na nahliadaní z pozície „tretej osoby“ a „zhora nadol“. Cieľom je pokiaľ možno maximálne nestranne zhromaždiť dáta (postoje, hodnotenia, reakcie) iných osôb a z nich odvodiť všeobecné závery, platnosť ktorých môže byť následne testovaná na nových dátach. Takýto postup sa vedcom z humanitných radov môže javiť ako priveľmi redukcionistický a nerešpektujúci komplexnosť hudobného zážitku. Povedané slovami Petra Faltina, „veda svojimi prostriedkami smeruje v procese poznávania skutočnosti k čo možno najdôkladnejšej analýze svojho predmetu, k vytvoreniu podmienok na experimentálne operácie s ním a k jeho redukcii na empiricky znázornené veličiny“; avšak „problémy, ktoré skúmajú vedy o človeku, a predovšetkým problémy vied o umení, nie sú vyčerpávajúco a úplne redukovateľné na exaktne analyzovateľné elementy“.²³⁰

Za posledné polstoročie vývoja sa objektívny empirizmus stal v hudobnej psychológii normou. Súčasný výskum sa už dávno nezameriava iba na izolované tóny. Pozorované javy sa skúmajú v hudobnom, osobnostnom i situačnom kontexte; čoraz väčší dôraz sa kladie na ekologickú validitu, teda na maximálne pripodobnenie experimentálnej situácie reálnemu svetu, napríklad použitím reálnych hudobných ukážok (namiesto umelo vytvorených). Určitý redukcionizmus však nie je možné úplne eliminovať, pretože vyplýva z podstaty empirickej metódy. Ako však upozorňuje David Huron,²³¹ hodnota redukcionizmu spočíva v tom, že predstavuje potenciálne užitočnú stratégiu bádania v odbore s narastajúcim objemom dát, nie v tom, že by verne a do detailov opisoval, ako svet funguje. Je potrebné ho chápať ako nástroj, nie ako svetonázor.

²³⁰ FALTIN, Ref. 4, s. 143.

²³¹ HURON, David: The new empiricism: Systematic musicology in a postmodern age. Lekcia 3 z cyklu *Ernst Bloch Lectures*, 1999, cit. 6. 5. 2017, dostupné online: <http://musiccog.ohio-state.edu/Music220/Bloch.lectures/3.Methodology.html#Footnote9>.

Cieľom štúdie bolo načrtnúť súčasnú situáciu hudobnej psychológie ako samostatnej empirickej disciplíny s kognitívnou orientáciou a predstavenie hlavných tematických oblastí, ktorým sa venuje dnešný výskum. Je potrebné opäť zdôrazniť, že ponúkaný prehľad nie je ani zďaleka vyčerpávajúci. Záujemcom o hlbšie štúdium hudobnej psychológie odporúčam ako podrobnú prehľadovú a referenčnú literatúru *Psychology of Music*, ktorú zostavila Diana Deutsch,²³² alebo stručnejší český prehľad Mareka Franěka,²³³ resp. v prípade záujmu o konkrétnu oblasť využiť referenčnú literatúru uvedenú v poznámkach pod čiarou.

Napriek tomu verím, že tento príspevok napomôže rozvinúť širšiu odbornú diskusiu o možnostiach výskumu v danej oblasti, vzbudiť väčší záujem o hudobnopsychologické témy a podnietiť interdisciplinárnu spoluprácu v domácej vedeckej komunite.

²³² DEUTSCH, Diana (ed.): *The Psychology of Music*. New York : Academic Press, 2013.

²³³ FRANĚK, Ref. 11.

Summary

CONTEMPORARY MUSIC PSYCHOLOGY AS AN EMPIRICAL DISCIPLINE

Contemporary music psychology is an empirical, data-driven discipline. While not a dominant research area in either of its parent disciplines (musicology nor psychology), music psychology has emerged as a specialized, interdisciplinary research field with its own knowledge base, methodology, and institutional base (including experts, publications, conferences, courses, etc.). The development of music psychology has been stimulated by new technologies, which allowed it to enhance its own research methods, and promoted collaboration with other disciplines, such as cognitive science, or neurosciences.

Research in *perception* of musical tones and their combinations has a long tradition. Mechanisms of pitch, loudness, timbre, and tone duration perception were already investigated by psychoacoustics and psychophysiology in the 19th century. In early 20th century, Gestalt psychology brought new views on the way acoustic sensations are combined; its theory of non-linear percept combination was later taken up by cognitive music psychology, which currently represents the dominant approach in the field. Investigating music perception in terms of musical categories, such as tone, melody, harmony, rhythm, or tonality, has proved useful in explaining the cognitive processing of these phenomena. However, strict experimental methodology has often limited research to relatively simple musical stimuli (single tones/chords, tone/chord couples, short melodies). As a result, much less is known about the processing of longer and more complex stimuli, e.g. whole pieces of music.

In psychology, questions of acoustic perception have received less prominence compared to the research on visual phenomena. A monograph on the interaction between people and their acoustic environment has not appeared before the early 1990s. Similarly, investigations of cognitive processes, such as *attention*, *memory*, or *learning*, have focused on the visual and verbal domains before turning to the auditory/music sphere. Music-related experiments have often been inspired by previous research in other areas, such as psycholinguistics.

The effect of music on human *emotions* was traditionally a domain of music philosophy, esthetics, and theory. Recent developments in affective science spurred psychological investigations in this area, which currently belongs to the most dynamic within music psychology.

Developmental music psychology studies changes in skills related to music as a result of growth and development. Findings from experiments with children of various ages illuminate fundamental questions concerning both the phylogenetical and ontogenetical aspects of music development.

Absolute pitch, the ability to identify a specific pitch without first comparing it with a reference pitch, is a phenomenon without equivalent in other sensory modalities. Its origin has already been speculated on by the early music psychologists. Today, there are several competing theories explaining the origins of absolute pitch, and attempts at unifying the methodology of its measurement which would allow direct comparison of experimental results.

The study of *musical talent* and *development of music-related skills* has practical implications for music education. It also belongs to the most-reflected areas in domestic literature. Popular theories recommending early listening to classical music as a guaranteed path to great intelligence (Mozart effect) have been debunked. However, musical activities have consistently been linked to the development of memory, attention, and verbal skills.

Empirical investigations of *music performance*, *composition*, and *improvisation* are less common than research in music reception. This is partly a result of methodological limitations, partly of the traditional focus on experts producing music – a much smaller group compared to music listeners. There is, however, a growing trend to investigate music behaviour of non-musicians.

The use of *neuropsychological methods* has increased in recent years. The availability of neuroimaging technology for non-diagnostic (experimental) purposes has led to new insights into

neural correlates of music perception and behaviour. The interpretation of these results remains a matter of debate.

Drawing upon music psychology, sociology, ethnomusicology, and anthropology, *social psychology of music* studies human music-related behaviour in interaction with its environment. A strong current theme is the use of music in everyday lives, and its effects on human behaviour.

Other issues of contemporary music psychology include *multimodal approaches*, approaches from *personality psychology*, studies of *synesthesia*, *involuntary musical imagery*, the study of acoustic environment and its effects on health (*environmental psychology*), applied studies in *educational psychology*, *music and health*, *musicotherapy*, as well as in *commercial use of music*, e.g. to influence consumer behaviour, or as part of brand identity.

Research results are published in specialized journals, as well as in psychological or musicological journals. Researchers have the opportunity to share their work at international conferences and seminars. The organization of expert training in this interdisciplinary field is different in every country.

In the Slovak academia, empirical music psychology remains underrepresented. It is my intention to direct the attention of domestic researchers from related disciplines to the possibilities of exercising their expertise in this interdisciplinary field.

PIESNE S TROJKRÁĽOVOU TEMATIKOU V SLOVENSKÝCH TLAČENÝCH A RUKOPISNÝCH KANCIONÁLOCH 17. – 19. STOROČIA

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 paper summarises the repertoire of hymns for the Feast of the Epiphany in selected printed and manuscript Slovak hymnbooks of the 17th to the 19th centuries. Altogether 27 hymns on the Three Kings from these sources reflect the various developmental phases of the Christmas hymn in Slovakia: paraphrases of Latin hymns in the language of the people; contrafacts on traditional tunes from Czech and Slovak, mainly anonymous, authors of the Renaissance and Baroque; hymns in pastoral style from the late 18th and early 19th centuries; original Church hymns from 19th century hymnbooks.

Keywords: feast of the Epiphany, hymnbook, hymn, contrafact, carol, pastorela

Duchovné piesne na sviatok Epiphaniae Domini (Zjavenia Pána, čiže Troch kráľov) tvorili v slovenských hymnologických prameňoch prirodzenú súčasť repertoáru cirkevných spevov a kolied na vianočné obdobie. V tomto tematickom okruhu zaznamenávame jednak kancionálové piesne, ako aj vrstvu anonymných piesní z ústnej tradície. Aj keď trojkráľové piesne v našich prameňoch netvoría početnú skupinu, ich tematické zameranie umožňovalo prelínanie rôznych motívov – od hviezdy ako symbolu Božieho zjavenia ľuďom, cez motív prinášania obetných darov, poklonu troch kráľov, lyrickú idylu Božej rodiny so spiacim dieťaťom, jasiel a zvierat zohrievajúcich dieťa, kombináciu s motívom klaňania sa pastierov až po prvky betlehemskej hry a koledných obchôdzok spojených s tradičnou posviackou domu. Existuje rozdiel v reflektovaní trojkráľovej tematiky textami piesní z katolíckeho a protestant-

ského prostredia. Je zrejme, že texty piesní z protestantského prostredia sa vyhybajú tradičnému pojmu „traja králi“, ktorý väčšinou nahradzujú označením „mudrci“ (Obr. 1), aj keď v rukopisných evanjelických prameňoch sa objavujú aj texty katolíckeho (prípadne českého utrakvistického) pôvodu, kde sa spomínajú traja králi. Texty piesní na sviatok Zjavenia Pána nadväzujú na tradíciu cirkevného spevu rôznych vývojových fáz a zahŕňajú pôvodné autorské texty (vytvorené často ako kontrafaktúry na známe nápevy), ako aj anonymné texty s jednoduchšou veršovou štruktúrou, uchovávané v ústnej tradícii. Táto rôznorodosť korešponduje s príslušnými melodickými typmi a ich variantmi, v nadväznosti na vývoj piesne ako hudobného druhu – od stredovekého cantia s modálnou rytmikou cez renesančnú polyfonickú pieseň, barokovú pieseň so sprievodom generálneho basu, až po kancionálovú pieseň éry klasicizmu a infiltráciu prvkov ľudového cirkevného spevu v období romantizmu. Na trojkráľových piesňach v slovenských hymnologických prameňoch troch storočí možno dokumentovať vplyv a vzájomné ovplyvňovanie rôznych žánrov, kancionálovej a ústnej tradície.

Doposiaľ sa duchovným piesňam s trojkráľovou tematikou ako špecifickej tematickej skupine nevenovala na Slovensku výraznejšia pozornosť, čo zrejme súvisí s ich nižším kvantitatívnym zastúpením v hymnologických prameňoch. Boli zahrnuté do výskumu širokej žánrovej skupiny vianočných piesní a kolied, ktorá sa stala predmetom bádania etnológov, etnomuzikológov i hudobných historikov.¹ Naším zámerom je zosumarizovať repertoár textov a nápevov duchovných piesní s trojkráľovou tematikou v evanjelických a katolíckych slovenských spevníkoch 17. – 19. storočia. Tento prehľad reflektuje súčasný stav spracovania prameňov, nemožno ho teda pokladať za uzavretý, v nadväznosti na analyzovanie obsahu ďalších, predovšetkým rukopisných prameňov v budúcnosti. V tomto príspevku uvádzame texty a nápevy trojkráľových piesní z nasledovných slovenských tlačенých a rukopisných hymnologických prameňov (zoradených chronologicky):

a) Tlače

PribK 1634 Katechysmus D. M. Lutheri z Nemeckého yazyku na Slowénsky preložený. Od Trech SuperAttendentůw Roku 1612 Njny Znowu... vlastnym nakladkem obnoweny: Ku kteremu Pridáné gsu try knižečki... 3. Pjsně Duchownj. Od Kneze Daniele Pribischa ffarare Harhowského a na ten čas

¹ Zo zásadnejších príspevkov k tejto téme možno uviesť: KREKOVIČOVÁ, Eva: *Slovenské kole-dy. Od Štedrého večera do Troch kráľov*. Bratislava : Práca, 1992; ŽILKOVÁ, Anna: Typológia pastorely na Slovensku. In: *Musicologica slovacica et europaea*, roč. 17, 1992, s. 85-94; DEMO, Ondrej: *Vianočné ľudové koledy, vinše a hry*. Martin : Matica slovenská, 1998; URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 508-557; URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Andrej Kmeť. Prostonárodné vianočné piesne*. [I.] Edícia Monumenta Musicae Slovacae. Bratislava : Hudobné centrum, 2007; URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Andrej Kmeť. Prostonárodné vianočné piesne*. [II.] *Nápevy vianočných piesní*. Edícia Monumenta Musicae Slovacae. Bratislava : Hudobné centrum, 2007. Problematike vianočného žánru v hudbe bol venovaný zborník: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Vianoce a hudba*. (=Studia ethnomusicologica II.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Ister Science, 2002.

Seniora bratrstwa přj nižném Hornadu... Wytisstěno w Lewočy v Wawrjnce Brewera, 1634.

- CS 1636 CITHARA SANCTORUM. Apoc. 5. v. 8. Pjsně Duchownj Staré y Nowé kterýchž Cýrkew Křestianská při Wýročnjch Slawnostech a Památkách Gakož y we wsselikých potřebách swých, obecných y obzwłasstnjch s mnohým prospěchem, vžjwá: K nimž přidaný gsau Pjsně D. M. Luther a wssecky z Německé řečj do nassj Slowenské, přeložené; Od Kněze Giřjka Třanowského Služebnjka Páně, při Cýrkwi Swato=Mikuláasské w Liptově. Wytisstien w Lewoči, v Wawrince Brewera. Anno M. DC. XXXVI.
- CS 1653 CITHARA SANCTORUM Apocal. 5. v. 8 Pjsně Duchownj... w Lewoči, v Wawrince Brewera 1653.
- CC 1655 CANTVS CATHOLICI Pýsne KATHOLJCKE. Latinské, y Slowenské: Nowé y Starodáwné. Z-kterými Krestiané w-Pannoňyi Na Wýročné Swatky, Slawnosti, Pry Službe Boží, a w ginem obwzlasstnem [sic!] času, z pobožnosti swé Krestianské vžýwagi... Z-mnohú, pilnosti, ku potesseňý Lidu Krestianskému, z-nowu zebrané, a wůbec widané... Cum facultate Illustrissimi ac Reverendissimi Domini, Domini Georgii Lippai Archiepiscopi Strigoniensis. Regni Ungariae Primatis... [Lewoča] 1655.
- Pís 1660 [Písničky vánoční. V Trenčíně, v impressi Nykodéma Čížka, 1660].
- CS 1674 [Sinapius-Horčíčka, Daniel:] Cithara Sanctorum, Apocal. 5. Pijsně duchownij Staré y Nowé kterýchž Cýrkew Křestianska při Wjročnjch Slawnostech... S Naučenjm (: w předmluwě položeným:) o Zpjwánj: Gak wzáctná to wěc gest? A proč my Křestiané, často a rádj Panu Bohu ke cti a chwále zpjwati mame? K obecnému Cýrkwe Božj vzdělánj w nowě shromažděné, a vydané od Kněze Giřjka Třanowského Služebnjka Páně... Wytisstěn w Lewočy [u Samuela Brewera] L. P. 1674.
- CS 1684 Cithara Sanctorum, Apocal. 5. Pijsně duchownij... Editia Čžtwrta dokonalegssj a opraweněgssj Wytisstěno w Lewočy [u Samuela Brewera] L. P. 1684.
- CS 1696 Cithara Sanctorum. Apocal. 5. Pjsně Duchownij Staré y Nowé... Editia Páta dokonalegssj a opraweněgssj. Wytisstěno w Lewočy, v Samuele Brewera. Leta Páně 1696.
- CC 1700 CANTUS CATHOLICI. Pysne CATHOLJCKE. Latinské y Slowenské... Cum facultate Eminentissimi, ac Reverendissimi Principis Leopoldi Car-

dinalis a Kollonicz Archi-Episcopi Strigoniensis... Wytistene w=Ternawe
z=krze Jana Ondrege Hoermanna/ Roku Pane 1700.

CS 1743 [Hruškovíc, Samuel:] Cithara sanctorum... v Laubně 1743.

Škultéty 1798 Melodyatura aneb Partytura, to gest: Knjha Hlaso=Zpěwů obsahující
w sobě Nůty wszech Pjsnj duchownjch, které se w velikém Kancyonáli
a Ewangelitském Funebráli nalézají, Gakowěžto z mnohých Chorálnjch
Kněh bedliwě přepsal, w gedno uwedl, a k obecnému Dobrému na swět-
lo vydal Adam SŠkultéti, Cýrkwi Ewangelitské Skalické Kantor a War-
hanjk. Wytisštěno w Brně 1798, Prácý Jána Sylwestra Siedler, mėsstěnin-
ského Ympressora.

Fialka 1807 Figálka Líbežneg Wůně, aneb Rozličné Pjsně, take dodáwagu se widané
Čláanky Wjri, Naděge, a Lásky, neb Pjseň k negswětégssj Oběti nowozá-
kone, gakž pri novém sporádánj Služeb Božjch k wsseobecnému Užjwánj
predepsaná gest. Po Páti krát na swetlo widána. 1807.

Knapp 1838 Spůsob pred- i popolodnich Službi Bozkých pre Lud krestánsko-katolic-
ki s doloženima w obecných Potrebach Modlitbami a Pěsnami. Zbral,
naprawil rozmnožil Anton Knapp S powolenjm duchowneg Wrchnosti.
W Trnawe, Nákladem a Litterami Jana Krst.Gelinka 1838.

ZE 1845 Zpěwnjčk Ewangelický, aneb: Pjsně Duchownj staré i nové, k weřegně
i domácj nábožnosti Křesťanů Ewangelických Augssp. Wyznánj s přidaw-
kem modliteb. Třetj wydánj. W Pessti, 1845. Tiskem a nákladem J. M.
Trattnera a Štěp. Károlyiho.

Hollý 1846 Katolíckí Spewník obsahující Pesně na wšecki wíročité Slawnosti, jako též
Pesně o Swatích Božích, a w rozličných časoch a potrebách od Jana Hollé-
ho. W Budříně, Literami kr. univers. Tlačárňe. 1846.

Eliáš 1846 Katolíckí Spewník obsahující Pesně... Spewem a Prówodem Organa opat-
rené od Martina Eliáša. We Wídňi Cínotiskem Gura Hodíka 1846.

VF 1847 Welká Figalka libežneg Wůně, aneb rozličné Písně: pri Mssi swateg, pred
a po Kazaním, Adwentné, po Litaniach, w čas Božjho Narozeňi, na nowý
Rok... k wšeobecnému Užiwaňi obsahúgíca. W Lewoči 1847. Písmem Jana
Werthmüllera.

Fialka 1855 Figalka lúbežneg wóne, alebo Sbierka cirkewných Piesni k pred- a popo-
ludnagssim službám, pre lud krestánsko-katolícky znouu usporádaná,
oprawená a rozmnožená. W Lewoči 1855, tlačom J. Werthmüllera.

- KS 1858 Kresťansko-katolícky Spěvník obsahujúci rozličné piesne k službám Božím a jiným pobožnostám. Wydaný z naridzenia Jeho Eminencie pána kardinála a prímasa Jána Krstitela Scitowszky od Spolku sw. Štefana, kráľa uhorského, v Pešti. V Budíně. Tiskom Martina Bagó. 1858.
- VF 1860 Welká Figalka libežneg Wuňe, aneb rozlične Písne: při Mši Swateg, pred a po Kazaňim, Adwentne, po Litaniach, na Čas Božihho Narozeňí, na nowí rok, Postne, o Wzkřišení, o Zeslaňi Ducha Swatego, o Sw. Trogici, o Welebneg Oltarneg Swatosti... k wšeobecnemu Užíwání, obsahugica. W Rožnawe pismem Jana Killyéna 1860.
- Radlinský 1875 Katolícky Spewnik, alebožto: Wsseobecná Sbirka cirkewných katolíckych pesniček slowenských, w troch Časách... Usporiadal, opravil a na swetlo wydal Dr. Ondrej Radlinsky, farár kútsky, arkas rímsky a censor diecesánsky. Wo Wiedni 1875.
- DSK 1882 Duchowný Spewník katolícký s pobožnosťou odpoludňajšou a obradom pohrebným. Osnowa z „Nábožných wýlewow“ Dr. Ondreja Radlinského. Nápewy pripravili a opatrili František Oto Matzenauer, správca chóru a kapitulského a farského chrámu trnavského a Jozef Mathulay, organista a učiteľ dolno-sučiansky. Nákladom Spolku sv. Adalberta (Wojtecha) w Trnawe. Wo Wiedni 1882.
- VF 1888 Welká Figalka líbežneg Wúňe, aneb rozličné Písne... w Budapessti, 1888. Tiskom a nákladom Kolomana Róža a jeho Manželky...

b) Rukopisy

- Lehotský 1657 Conventy Serv. Beat. Mar. V. Lauretani, 1657... Fa[ctis] pro Copius Maria Lehotzki [Rukopisný slovenský nenotovaný spevník z kláštora serwitov v Lorete]. H-Bu, A 132.
- CCscrip [Rukopisná podoba Cantus Catholici, 2. polovica 17. stor.]. SK-Msnk, A XXXVIII-51.
- B III/107 [Spevník z okolia Prievidze, cca 1666]. SK-Msnk, B III/107
- VT [Vietorisova tabulatúra, cca 1675 – 1679]. H-Ba, K-88, K-89
- Fábri 1696 [Lubietovský kancionál, 1696]. SK-LM; mikrofilm SK-BRsav, B-34.
- P-Iz [Anonymná partitúra z pozostalosti L. Izáka, 1. pol. 18. stor.]. SK-BRnm, Mus I-53.
- Zrunek PP [P. Georgius Zrunek OFM:] Prosae pastorales [1766]. SK-Msnk, A XXXVIII-67

- CC 1770 [Anonymný notovaný rukopisný spevník s titulom *Canthus Catholici* z roku 1770]. SK-Msnk, B VI/109
- Bajan PCh Promptuarium chorale... Sakolcrae 1779. SK-Msnk, A XXXVIII-59
- Alšáni 1784 Pysne Katolicke / Kancyonal Wypysany z / Nowimy y Starodawnimy Pesničkamy / z kterimy krestiane Na Wyročne Swatky a Slawnosty, pry Službe Bo / žy, a w ginem obwzlasstnem času z Pobož / nosty swe krestanske užywagj. / Začaty gest Pisanim Od Matyaš Joannes Alšanyho Roku Pane / 1784. Dne 24^{tiho} Jully. SK-Msnk, B IV/1
- Fopp 1792 CANTIONAL Obsahugicy w sebe rozlične pobožne pysnjčky. Prislucha k Antoninu Fopp... 1792. SK-BSm, sine sign.
- Kubáni 1804 CANTIONES Pro Quotidiano Usu & Festivis Diebus deservientes. Joannis Kubany Anno 1804. SK-Msnk, B IV/69
- B VI/3 Laudate Dominum in sonoribus, Laudate eo cum psalterio, Cythara, Laudate eo in [...] et Choro [solemnitate] cum [...] et Organo 1809. SK-Msnk, B VI/3
- BJP [Bardejovské pastorely, cca zač. 19. storočia]. SK-BJ, Mestské múzeum, sine sign.
- Szereday 1879 Zpěvník Ewangelický aneb Pjsně Duchownj... y s připogenými nápevy... Psal Karel Szereday... w Pozdissowcách 1879. SK-Msnk, A LXI

Trojkráľové piesne 15. a 16. storočia

Základnou črtou českých trojkráľových piesní najstaršieho obdobia je väzba na predformačné cantia a ich parafrázy. Nové texty vznikali ako kontrafaktúry na tradičné nápevy, ich autori sú zväčša neznámi.

1. V městě Bethleme řečeném²

Ide zrejme o najstaršiu duchovnú pieseň s trojkráľovou tematikou, ktorá sa vyskytuje v slovenských hymnologických prameňoch. Jej zápis je s nápevom doložený už v *Jis-tebnickom kancionáli* (cca 1430) v textovom variante *Wew ržečenem myestie Bethle-*

² Texty starších duchovných piesní transkribujeme v súlade so zásadami transkripcie českých textov barokového obdobia publikovanými Josefom Vintrom. Porovnaj: VINTR, Josef: Zásady transkripcie českých textů z barokní doby. In: *Listy filologické*, 121 (1998), s. 341-346. Usilovali sme sa však zachovať zjavné slovakizujúce prvky a v mladších textoch sme príležitostne tieto zásady modifikovali uplatnením transliterácie s úmyslom nenarušiť špecifiká jazyka jednotlivých prameňov.

mye.³ Pieseň sa uchovávala spočiatku v utrakvistickej a neskôr v českobratskej kancionálovej tradícii. Spomedzi slovenských tlačí tradičnú verziu piesne prevzal najskôr *Cantus Catholici*, do *Cithary* sa dostala až v levočskom vydaní Daniela Sinapia-Horčíčku z roku 1674.⁴ Nápev je zaznamenaný v CC 1655 v blízkej variantnej podobe vo vzťahu k českobratským a neskorším tlačiam.⁵

Notová ukážka 1: CC 1655 s. 32

V mēs-tě Beth - le - me re - če - ném na - ro - dil se Pán

Kris - tus v něm. Al - le - lu - ja. To se zvě - stu - je li - dem všem.

Text piesne v *Cantus Catholici* sa zásadne neodlišuje od verzie v českobratských kancionálových tlačiach 16. storočia, zachováva aj pôvodný počet strof, hoci v čiastočne odlišnom poradí. Osnovou textu je zjednodušená chronológia biblického príbehu narodenia Božieho syna (Lk 2:6-7) s vynechaním motívu pastierov, a návšteva troch pohanských kráľov (Mt 2:1-17). Hlavnou témou je práve trojkráľový príbeh podávaný v Matúšovom evanjeliu, od zjavenia hviezdy cez príchod troch kráľov (mudrcov) do Betlehema, klaňanie a odovzdanie darov, až po útek svätej rodiny pred Herodesom do Egypta. Príbeh má skrátenú dejovú osnovu, chýba motív príchodu mudrcov do Jeruzalema, vypytyvanie sa na novonarodeného židovského kráľa u Herodesa a hľadanie miesta jeho narodenia zákonníkmi v prorockých knihách. Oproti biblickej predlohe sú odlišne prerozprávané aj okolnosti útoku rodiny do Egypta. Podľa evanjelia sa tak stalo na pokyn vo sne Jozefovi (Mt 2:13-14), zatiaľ čo v texte piesne sa tak rozhodla Ježišova matka, keď sa dozvedela, že Herodes sa pýta na dieťa.

³ Nápev je zaznamenaný v internetovej databáze *Melodiarium hymnologicum Bohemiae*. Porovnaj: <www.musicologica.cz/melodiarium> MHB/149.

⁴ Na základe rukopisných prameňov môžeme predpokladať, že pieseň bola v slovenskej ústnej tradícii známa skôr, než sa objavila v kancionálových tlačiach. Naznačuje to jej zápis v rukopisnom spevníku *Lehotský 1657*, kde je zachytených viacero duchovných piesní doložených len staršími slovenskými evanjelickými prameňmi, prípadne českými kancionálmi. V rukopise sú síce aj viaceré piesne známe z tlače *Cantus Catholici*, tie však tvoria len menšiu časť jeho obsahu a nie sú zapisované v rovnakom poradí, takže pravdepodobne nejde o odpis z tlačenej predlohy.

⁵ Najstaršia tlačaná verzia nápevu je známa z nemeckého kancionála Michaela Weisseho z roku 1531 (BBr 1531 fol. B 7').

Br 1564 fol. 48'	CC 1655
1. V městě Betléme řečeném narodil se Jezukrist v něm, Alleluia, to se zvěstuje lidem všem. 2. Anděl Gabriel zvěstoval, Jozef jest jeho pěstoval, Alleluia, a Simeon obětoval. 3. Prorokovali proroci, co se stalo o půl noci, Alleluia, narodil se Bůh svou mocí. 4. Panna Syna porodila, v jesličky jej položila, Alleluia, a čistou pannou zůstala. 5. Nová hvězda svou světlostí oznámila to z výsosti, Alleluia, radějme se tomu hosti. 6. Pohané jí znamenali, bez meškání hned se brali, Alleluia, také dary s sebou vzali. 7. Brali se hned do židovstva do toho Betléma města, Alleluia, doptali se Pána Krista. 8. A když sou mu dari dali, jinou se cestou přeč brali, Alleluia, do vlasti se navrátili.	1. V městě Bethleme řečeném narodil se Pán Kristus v něm. Alleluja. To se zvěstuje lidem všem. 2. Panna Syna porodila a v jesličky ho vložila. Alleluja. Čistú Pannú jest zůstala. 3. Prorokovali proroci, co se stalo o půl noci. Alleluja. Narodil se Pán z své moci. 4. Anjel Gabriel zvestoval a Jozef jeho pestoval. Alleluja a Simeon obětoval. 5. Jasná hvezda svú jasnosti, oznámila to z výsosti. Alleluja. Radějme se tomu hosti. 6. Tri králové znamenali, bez meškání se tam brali. Alleluja. dary s sebu také vzali. 7. Išli jsú hned do židovstva. do toho Bethlehem města. Alleluja. Našli jsú tam Pána Krista. 8. Když jsú jemu dary dali, jinú cestu se přeč brali. Alleluja. S Marií se rozžehnali.

Br 1564 fol. 48'	CC 1655
9. Herodes ten nevěrný král, do Betléma sluhy poslal, překrutně dítky zmordovati kázal.	9. Herodes ten ukrutný král sluhy do Bethlema poslal. Alleluja. Dítky zmordovati kázal.
10. Chtě nalezti toho Pána, jenž jest všeho světa schrana, Alleluja, nebyla mu ta moc dána.	10. Chtíc nalézti toho Pána, jenž jest všeho sveta schrána. Alleluia. Nebyla mu tá moc daná.
11. Zvěděvši to jeho matka, že se Herodes po něm ptá, Alleluia, utekla s ním do Egypta.	11. Zveděvši to jeho Matka, že se Herodes po něm ptá, Alleluja, utékla s ním do Egypta.
12. Ježíš jest ten drahý kámen, přednimž hasne věčný plamen, Alleluia, ó spasiž nás Bože amen.	12. Ježíš jest ten drahý kameň, pred ním hasne věčný plameň. Alleluja. Ó spasiž nás Kriste Amen.

CC 1655 s. 32, CC 1700 s. 30, CS 1674 s. 76, CS 1684 s. 98, CS 1696 s. 89, CS 1743 č. 96, Škultéty 1798 č. 59, VF 1847, s. 47, Fialka 1855, s. 51, VF 1860 s. 56, VF 1888 s. 51, Lehotský 1657 s. 26, CCscrip fol. 102-103, B III/107 fol. 10r (torzo), VT fol. 71-72, Fábri 1696 s. 29, P-Iz s. 43, Redl s. 118-119, CC 1770 s. 54-55, Alšáni fol. 8, Fopp 1792 s. 32, B VI/3 s. 20.

2. *Nastal nám den veselý, beze všeho smútku (Přišel nám den veselý)*

V najstaršom období českej a slovenskej tradície duchovnej piesne sa pomerne často stretávame s kontrafaktúrami, čo platí aj v prípade trojkráľových piesní. Staročeská pieseň *Přišel nám den veselý (Nastal nám den veselý, beze všeho smutku)* je kontrafaktúrou na tradičný nápev latinského cantia *Dies est laetitiae*. Cantio má v prameňoch svoju českú parafrázu *Nastal nám den veselý, z rodu kráľovského*. Po textovej stránke tieto dve vianočné piesne nesúvisia, okrem spoločného incipitu a nápevu. Verziu s trojkráľovým motívom teda nemôžeme považovať za parafrázu latinského textu. Je zaznamenaná už v *Jistebnickom kancionáli* (cca 1430) so starším textovým incipitom *Przissel nam den wesely*. Pieseň zaradil do svojho kancionála Jan Rozenplut, ktorý upravil začiatok textu na *Nastal nám den veselý*. Je zaujímavé, že táto pieseň v Rozenplutovej verzii sa na Slovensku rozšírila už v prvých desaťročiach 17. storočia, keďže ju uvádza v piesňovej prílohe svojho vydania Lutherovho katechizmu z roku 1634 aj Daniel Pribiš. Pravdepodobne z jeho zbierky bola prevzatá aj do vydania *Cithary* z roku 1653. Pribiš ju uvádza ako pieseň pred kázňou, podobne v *Cantus Catholici* je v nadpise uvedené: „Jiná. Spíva se pred kázáním.“ Text v CC 1655 má blízko k Pribišovej verzii, v sporných miestach sa však drží katolíckej predlohy, ktorá korešponduje aj s najstaršou známou verziou z *Jistebnického kancionála*.⁶

⁶ K verzii piesne v Pribišovej zbierke porovnaj: ŽUROVIČ, Ján: *Duchovná poézia slovenská pred Tranovským. Pribišova zbierka piesní*. Liptovský Sv. Mikuláš, s. 148-149.

Notová ukážka 2: CC 1655 s. 39



Na - stal nám den ve - se - lý be - ze všé - ho smút - ku,
na - ro - dil se Syn Bo - ži z čis - té - ho ži - vo - ta.
Chvál - mež všic - kni pan - nu Ma - ri - i, žeť jest Bo - ži ma - te - rí,
s Bo - žím do - vo - le - ním, Du - chem sva - tým po - ča - la,
v ra - do - sti po - ro - di - la Je - zu Kris - ta Krá - le.

Roz 1601 s. 97	PribK 1634	CC 1655
1. Nastal nám den veselý bezevšeho smutku, narodil se Syn Boží čistého života. Chvalmež všickni svatou Maří, nebt' jest Boží materí, s Božím povolením, Duchem svatým počala, v radosti porodila Jezu Krista Krále. 2. Porodivši dětátko, jala kolibati, byvši čistou Panenkou Synu byla máti. Porodila jsi Syna, našeho Hospodina, tys mu byla máti, Matko bez porušení, dej nám své požehnání, bychom tě chválili.	1. Nastal nám den veselý bezevšeho smútku: narodil se Syn Boží z čistého života: Chvalmež všichni Pána Boha, že nám dal svého Syna s Božím dovolením, Duchem svatým počala, aj v radosti porodila Jezu Krista Krále. 2. Porodivše dětátko, jala kolebati, byvše čistá děvice, Synu byla máti. Porodila jsi Syna, našeho Hospodina, tys mu byla máti, Kriste pro tvé narození, dej nám své požehnání, bychom tě chválili.	1. Nastal nám den veselý beze všého smútku, narodil se Syn Boží z čistého života. Chválmež všickni pannu Marii, žeť jest Boží materí, s Božím dovolením, Duchem svatým počala, v radosti porodila Jezu Krista Krále. 2. Porodivše diťátko, jala kolíbatí, byvši čistú pannenkú, Synu byla máti. Porodila si syna, našeho Hospodina, tys mu byla máti, Matko bez porušení, dej nám své požehnání, bychom tě chválili.

Roz 1601 s. 97	PribK 1634	CC 1655
3. O tom anjeli Židům předně zvěstovali, co potom i pohanům nebesa zjevili. Neb jak Hvězda nastala, nám Krista znamenala, že jest se narodil: Narodil se Syn Boží, v městě Bethlemě v nouzi, Panna jej splodila.		
4. To zvěděvše mudrci, počali se ptáti, kdeby čistá panenka Synu byla máti. Nesli Bohu oferu, zlato, kadidlo, mirru, tiť poznali Krále, a řkouc: Králi nad králi, Jezu Kriste přeslavný, ráč nás požeňnati.	3. Požehnání přijavše, odtud se přeč brali, plnú víru majíce, Bohu děkovali. Slyšeli hlas od anjelův, že vesele spívali, chválaž tobě Stvořce, chvála tobě na nebi, daj nám pokoj na zemi, Pán Bůh se nám narodil.	3. Požehnání přijavše, odtud se přeč brali, plnú víru majíce, Bohu děkovali. Slyšeli hlas od anjela, že tak vesele spíva, chvála tobě Stvořce, chvála tobě na nebi, dej nám pokoj na zemi; Buch se nám narodil. Amen
5. Poženání přijavše, odtud se pryč brali, plnou víru majíce, Bohu děkovali. Slyšeli hlas anjela, on tak veselé spívá, chválíc Boha Otce, chvála tobě na nebi, dej nám pokoj na zemi, Bože narozený.	4. To vědouce mudrci, počali se ptáti: kdež tá čistá děvice, jenž jest Synu máti. Nesouc Bohu oferu, zlato, kadidlo, myrhu, v tom poznali Krále, a řkouc Králi nad králmi, náš Kriste přelaskavý, ráč nás požeňnati.	4. To zveděvši tri králi, jali se tam ptáti, kdež tá čistá panenka Synu byla máti. Nesli Bohu oferu, zlato, kadidlo, mirru, tuť poznali Krále, a řkúc Králi nad králmi, náš Kriste prelaskavý, ráč nás požeňnati.

PribK 1634 fol. M 1', CS 1653 s. 45, CC 1655 s. 39, CS 1674 s. 43, CS 1684 s. 53, CS 1696 s. 62, CC 1700 s. 38, CS 1743 č. 63, Škultěty 1798 č. 41, Fialka 1807 s. 46,

Lehotský 1657 s. 17, CCscrip fol. 101-102, B III/107 fol. 11, Fábri 1696 s. 32, P-Iz s. 39, CC 1770 fol. 32-33, Alšáni 1784 fol. 9, B VI/3, s. 28.

3. Děťátko se narodilo – Puer natus in Bethlehem

Trojkráľová tematika je včlenená aj do dvoch strof stredovekého vianočného hymnu *Puer natus in Bethlehem* z 13. storočia. V pôvodnom latinskom texte sa uvádzajú ako „králi zo Sáby“.⁷ Česká parafráza latinskej predlohy *Děťátko se narodilo* je zrejme dielom Jiřího Hlohovského. Je pravdepodobné, že Hlohovský neprekladal priamo z latin-

⁷ Podľa správy Marca Pola sa hroby troch mudrcov údajne nachádzali v meste Savaeh na severozápade Iránu. Porovnaj: ECO, Umberto: *Dějiny legendárních zemí a míst*. Praha : Argo, 2013, s. 54. V zachovanom nemeckom mystériu zo 14. storočia sa Melichar uvádza ako kráľ Arábie, Baltazár ako kráľ Sáby (v Perzii) a Gašpar ako kráľ chaldejský (babylonský). KEHRER, Hugo: *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. Band 1*. Leipzig : E. A. Seemann, 1908, s. 60.

činy, ale počestil staršiu poľskú verziu *Dzieciątko się narodziło wszystkim świat uweseliło*.⁸ V jeho kancionáli z roku 1622 nachádzame jednoduchý text parafrázy v niekoľkých verziách, z toho jednu, rozšírenú o spomínané dve strofy v oddieli „Písně na den Tří králův“ (s. 106). Parafráza namiesto „kráľov zo Sáby“ uvádza „kráľov od východu“, inak sa verne pridrižiava latinskej predlohy. Rozšírenú verziu prevzal Benedikt Szöllősi do kancionála *Cantus Catholici*, kde je zaradená medzi piesne na vianočné obdobie, nie však k piesňam na sviatok Troch kráľov, ktoré sú zvlášť označené na konci oddielu.

Notová ukážka 3: CC 1655 s. 26

Pu - er na - tus in Beth - le - hem, na - tus in
(Dě - tát - ko se na - ro - di - lo, se na -
Beth - le - hem. Un - de gau - det Je - ru - sa - lem. Un -
ro - di - lo, jenž vše - cek svět po - tě - ši - lo, jenž
de - gau - det Je - ru - sa - - - - - lem.
vše - cek svět po - tě - ši - - - - - lo.)

Latinský text (CC 1655)	Hlohovský (verzia v CC 1655)
1. Puer natus in Bethlehem, natus in Bethlehem /: unde gaudet Jerusalem. :/	1. Děťátko se narodilo, se narodilo, /: jenž všecek svět potěšilo. :/
2. Assumpsit formam hominis, formam hominis, /: Verbum Patris Altissimi. :/	2. Spůsob lidský na se vzalo, na se vzalo, /: Slovo Otce nejvyššího. :/
3. Per Gabrielem nuntium, nuntium, /: Virgo concepit Filium. :/	3. Skrz poselství Gábriele, Gábriele, /: počala Panna v životě. :/
4. Tranquam Sponsus de Thalamo, de Thalamo, /: processit Matris utero. :/	4. Jak mladoženích z své lůžce, ze své lůžce, /: posel jest Kristus z Marie. :/
5. Hic jacet in praesepio, in praesepio, /: qui regnat sine termino. :/	5. Ej leží na seně v jeslech, na seně v jeslech, /: a kraluje v večných svetlech. :/

⁸ TARLINSKI, Piotr: Katolicka pieśń kościelna w języku polskim w pierwszej połowie XVII wieku. In: KAČIČ, Ladislav (ed.): *Cantus Catholici a duchovná pieseň 17. storočia v strednej Európe*. Zborník z konferencie Bratislava, 25. – 26. 9. 2002. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, s. 106.

Latinský text (CC 1655)	Hlohovský (verzia v CC 1655)
6. Cognovit bos et asinus, bos et asinus, /: quod Puer erat Dominus. :/	6. Hned volek, i osel poznal, i osel poznal, /: že to dítě jest sveta Král. :/
7. Reges de Sába veniunt, veniunt, /: aurum, thus, Myrrham offerunt. :/	7. Prišli králi od východu, od východu, /: nesli kadidlo, i myrrhu. :/
8. Intrantes domum invicem, invicem, /: salutant novum Principem. :/	8. Všetde vespolek do domu, do domu, /: klaněli se tomu rodu. :/
9. In hoc Natali gaudio, gaudio, /: benedicamus Domino. :/	9. V této radostné slavnosti, slavnosti, /: chvalmež Boha na výsosti. :/
10. Laudetur Sancta Trinitas, Sancta Trinitas, /: Deo dicamus gratias. :/	10. Velebmež svatú Trojici, Svatú Trojici, /: děkujíc jí po vše časy. :/

CC 1655 s. 26, CC 1700 s. 26, CC 1770 fol. 35-36.

Novoročná Hlohovského verzia textu *Děťátko se narodilo, v tomto roce s vlastním nápevom* (Obr. 2) nemala v českých kancionáloch výraznejší ohlas (s výnimkou Holanovej *Capella regia musicalis*). Szöllösi ju prevzal aj s nápevom (Obr. 3).

Okrem toho Szöllösi adaptoval Hlohovského parafrázu aj na ďalšiu novoročnú verziu *Puer natus* so skráteným refrénom *Děťátko se narodilo... radujme se*. Nápev je známy z nemeckých katolíckych prameňov a tiež z Rozenplutovho kancionála.⁹

Notová ukážka 4: CC 1655 s. 76

Pu - er na - tus in Beth - le - hem. Un - de gau - det Je - ru - sa - lem.
(Dě - t'át - ko se na - ro - di - lo, jenž vše - cek svět po - tě - ši - lo.

Læ - ta - mi - ni in Do - mi - no, in hoc No - vo An - no
Ra - duj - me se ve - sel - me se, v tom - to No - vém ro - ce.)

CC 1655 s. 76, CC 1700 s. 60, VF 1860 s. 60, VF 1888 s. 56, CC 1770 fol. 36-37.

⁹ BÄUMKER, Wilhelm: *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen*. Band 1. Freiburg im Breisgau : Herder'sche Verlagshandlung, 1886, č. 59. Rozenplut uvádza vlastný preklad tejto latinskej novoročnej verzie *Puer natus* k blízkeму variantnému nápevu ako jednu z piesní „Na den Tří králův“. Porovnaj: ROZENPLUT, Jan: *Kancyonál / To jest: Sebrání zpěvů pobožných...* Olo-mouc, 1601, s. 104. Rozenplutovu textovú verziu v slovenských prameňoch nezaznamenávame.

4. *Tri králi znamenali*

Z českých prameňov 16. storočia poznáme staršiu, pravdepodobne utrakvistickú pieseň *Znamenej křestian věrný*, ktorá vznikla ako kontrafaktúra na rozšírený nápev cantia *Tres magi de gentibus*. Latinské cantio, známe aj z nemeckých prameňov, máme zaznamenané bez melódie vo Franusovom kancionáli (1505), jeho nápev však figuruje pri spomínanej kontrafaktúre v početných českých tlačených aj rukopisných prameňoch.¹⁰ Osamostatnením záverečných strof tejto kontrafaktúry vznikla pieseň *Tři králi znamenali*, ktorá však nie je parafrázou latinského textu cantia. V kancionáli Jana Rozenpluta takto nachádzame už dva samostatné texty na rovnaký nápev: *Znamenej křestian věrný* (s. 51, bez záverečných strof s trojkráľovou tematikou) a *Tři králi znamenali* (s. 93), ktoré vznikli rozdelením pôvodnej piesne. Rozenplut navyše zaznamenáva aj kratšiu verziu nápevu s textom latinského cantia *Tres magi de gentibus* (Obr. 4). Po Rozenplutovi obsahujú českú trojkráľovú pieseň *Tři králi znamenali* aj neskoršie české katolícke kancionály, popri nich tiež slovenský *Cantus Catholici*.

Notová ukážka 5: CC 1655 s. 80

Tri krá - li zna-me - na - li hvěz-du kte-růž jsú vi - dě - li,
 hned své ko - ne sed - la - li. Do Beth - le - he - ma jsú se bra - li.
 Na Krá - le se pta - li, do-prav - še se je - mu da - ry da - li.

Roz 1601	CC 1655
1. Tři králi znamenali, hvězdu, kterouž jsou viděli, hned své koně sedlali, do Bethléma jsou se brali, na Krále se ptali, doptavše se, jemu dary dali.	1. Tri králi znamenali hvězdu ktorúž jsú viděli, hned své koně sedlali. Do Bethlehema jsú se brali. Na Krále se ptali, dopravše se jemu dary dali.
2. Zlato sou na znamení, dali věčného kralování a mirru na znamení jeho svatého umučení, kadidlo jsou dali a v tom věčné kněžstvo znamenali.	2. Zlato jsú na znamení, dali věčného kralování a mirru na znamení jeho svatého umučení kadidlo jsú dali a v tom věčné kněžstvo znamenali.

¹⁰ Porovnaj: Melodiarium, Ref. 3, MHB/476.

Roz 1601	CC 1655
3. Panna Syna počala, panenství svého nezrušila, nám Boha porodila, čistou Pannou zůstala, jsouci jeho dcerí jestiť také i mateří.	3. Panna Syna počala pannenství svého nezrušila nám Boha porodila a čistou Pannú jest zustala: jsúci jeho dcerí jestiť také i jeho materí.
4. Nechtěj to v mysl bráti, ani se na to mnoho ptáti, kterak se to muž státi, byť mohla být jeho máti, než sprostně věřiti, chcešli kacířství ujiti.	4. Nechtěj na to mysliti. ani se na to mnoho ptáti. kterák se to muž státi, byť mohla byti jeho matí, než sprostně veriti chceš li zlého kacířství ujiti.
5. Jakž slunce sklo prorazí, však skla nikdy nevyrazí, též ta Panna předrahá, porodivši nám Boha, paněnství nezrušila, pravú Matkou Boží byla.	5. Jak slunce sklo prorazí však skla nikdy nevyrazí tak tá Panna předrahá porodivši nám Pána Boha, pannenství nezrušila, avšak pravú matkú Boží byla.
6. Otcové sou žádali, a k Bohu bez přestání volali, skůroli se vyjevíš a nás naši psoty zbavíš, Bože rač nedlíti, ale rač dolů z Nebe zstoupiti.	6. Otcové jsú žádali a k Bohu bez přestání volali skoroli se vyjevíš: a nás naši psoty zbavíš Bože nerač meškati, ale spíš dolu z nebe stúpiti.
7. Blahoslavené oči, které zasloužili viděti toho drahého Pána, na němž není lest shledaná; Dej tvůj znát obličej a nás v věčném pokoji zachovej.	7. Blahoslavené oči které zaslúžili viděti toho drahého Pána, na němž není lest viděná. Dej tvůj znat obličej a nás v věčném pokoji zachovej.
8. Protož my zde na zemi se všemi svatými anjeli chvalmež to drahé dítě, ať nám ráčí zde na světě mír a pokoj dáti, potom s sebou v nebi přebývati. Amen.	8. Protož my zde na zemi se všemi svatými anjeli chvalmež to drahé dítě ať nám ráčí zde na světě mír a pokoj dati potom s sebu v nebi prebývati. Amen.

CC 1655 s. 80; CC 1700 s. 64, B III/107 fol. 18-19.

Pred Rozenplutom sa vyskytuje pieseň s totožným incipitom *Tři králi znamenali* aj v kancionáli *Zpívání křesťanské* Valentína Polonusa Pelčického (1. vydanie 1582). Zrejme sa spievala na rovnaký nápev. S výnimkou 1. strofy však ide o odlišný text, ktorý ani nesúvisí s latinským cantiom *Tres magi de gentibus*. Tento text v slovenských prameňoch nenachádzame.

5. Spívajmež všichni vesele

Medzi archaickými českými piesňami, ktoré vznikli ako kontrafaktúry k známym nápevom, je aj vianočný text s trojkráľovou tematikou *Zpívejmež všickni vesele*. Tento text utrakvistického pôvodu vznikol pravdepodobne už v 15. storočí, o čom svedčí jeho výskyt v Miřinského kancionáli z roku 1522. Autor textu je neznámy.¹¹ Ide o jednu z početných českých kontrafaktúr na nápev stredovekého vianočného cantia *Quem pastores laudavere*, doložený v nemeckých a českých prameňoch od 14. storočia.¹² Pieseň prevzal do prvého vydania *Cithary Sanctorum* Juraj Tranovský. Nápev je notovaný pri texte piesne v CS 1636.

Notová ukážka 6: CS 1636 s. 55

Zpí - vej - mež všic - kni ve - se - le, chvá - líc
své - ho Spa - si - te - le Je - zu Kri - sta
na - ro - ze - ní, všech věr - ných u - tě - še - ní.

CS 1636	CC 1655
1. Zpívejmež všickni vesele, chválíc svého Spasitele Jezu Krista narození všech věrných utěšení.	1. Spívajmež všichni vesele, chválíc svého Spasitele Jezu Krista narození, všech verných utěšení.
2. Stala se divná proměna, noc jako den učiněna, množství anjelův zpívalo a s radostí plesalo.	2. Stala se divná proměna, noc, jako deň učiněna. množství anjelův spívalo a radostne plesalo.
3. Byli při tom pastýrové, slyšíc to zpívání nové, sláva na výsostech Bohu na zemi pokoj lidu.	3. Pri tom byli pastýrové, slyšíce spívaní nové chvála na výsostech Bohu, na zemi pokoj lidu.

¹¹ Melodiarium, Ref. 3, MHB/491 (poznámkový aparát).

¹² Podľa bádání nemeckého hymnológa Konrada Amelna najstarší zápis cantia *Quem pastores laudavere* aj s nápevom je v rukopise Cod. Cart. č. 28 vyšebrodského cisterciátskeho kláštora, cca z polovice 15. storočia. Porovnaj: AMELN, Konrad: Quem pastores laudavere. In: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, 11 (1966), s. 65.

CS 1636	CC 1655
4. Zjevil se jim anjel Páně, řka, jdete k Betlému snažně, tamť najdete krásné dítě, jenž jest Král po všem světě. 5. Pastýři šedše s radostí našli dar Boží milosti, Syna Krále nebeského s Marií matkou jeho. 6. Matka Bohu děkovala a své dítě objímala, vitejž k nám děťátko milé, všech věrných kratochvíle. 7. Jasná hvězda časně vyšla a pro mudrce pohanské šla na vědomí dávající, k Kristu je volající. 8. Přišli mudrci od Východu klaněti se tomu rodu: i my se klanějme jemu s namít' jest i v tom domu. 9. Ti mudrci pohané byli, avšak Pána věrně ctili, dary jemu dávající, službu mu slibující. 10. Vůl zná hospodáře svého, oslatko jesle jeho, proč ty ó člověče neznáš, sobě nesrozumíváš? 11. Nebuď hovada hlupější, nad pohany spozdilejší, abys ty měn' chválil Krista, jehož nesla Panna čistá. 12. Pro tvé Kriste narození, dejž nám v pravdě setrvání, ať nás mine věčný plamen, způsob to Kriste. Amen.	4. Zjevil se jim anjel Páně řka do Betlehema jděte. Tam najdete krásné dítě: on jest Pán po všem světě. 5. Pastýři šli jsú s radostí, našli dar z Boží milosti, Syna Krále anjelského, s Marií Matkú jeho. 6. Panna Syna porodila, jemuž velmi vděčná byla, potěšení s ním majíce a Bohu děkující. 7. Jasná hvězda hned jest vyšla. a pro králův pohanských šla. na vědomí dávající, k Kristu jich volající. 8. Přišli králi od východu, klaněti se tomu rodu. i my se klanějme jemu, jakžto Pánu našému. 9. Viz jaké jest jeho panstvo, volek, oslík jeho dvorstvo. periny, seno a slama, jesličky za postel má. 10. Pohané ho také ctíli: padše k zemi se klaněli, dary jemu dávající, službu mu slibující. 11. Divný tvůj nerozum bude, když tě hovado predejde k tomu Králi anjelskému; rychle se utečme k němu. 12. Nebuď hovada hlúpejší, nad pohana poslednější, abys ty měn' chválil Krista, jehož nesla Panna čistá. 13. Kriste pro tvé narození dejž nám hríchův odpuštění, ať nás nezže věčný plamen, uchovej Kriste Amen.

6. *Majíc v srdci radost utěšení*

Česká utrakvistická vianočná pieseň, ktorá vznikla ako kontrafaktúra na nápev svet-skej piesne *Čížku, ptáčku zeleného peří*.¹³ Na Slovensku zrejme nebola známa až do exilového vydania *Cithary sanctorum* z roku 1727 (Lauben), kam boli prevzaté aj iné české texty staršej piesňovej tradície.¹⁴ Nápev u Škultétyho je v porovnaní s melódiou v českých kancionáloch odlišný (Obr. 5).

1. Majíc v srdci radost, utěšení,
vzdejmež chválu, veselé zpívání,
radostné plesání,
žeť nám seslal Bůh Otec Syna svého nyní.
2. Anjelové vesele zpívali,
a pastýřům radost zvěštovali:
z jeho narození
máť se radovati lidské pokolení.
3. Mudrcové zdaleka přijeli,
Spasiteli svému dary dali,
jemu se klaněli,
zlatem, mirrhou, kadidlem, tím ho darovali.
4. Hvězda jasná jim jistě svítila,
a k Betlému cestu ukázala,
Krista oznámila,
tu, kdež se bol narodil, nad tím místem stála.
5. Eva žena což byla ztratila,
toť nám milost Boží zas vrátila,
když Maria panna,
neporušíc panenství, Krista porodila.
6. U veliké chudobě s ním byla,
v chatrné plénky jej obvinula,
v jesle položila,
nebo v hospodě jinde místa mít nemohla.
7. Svatí otcové zdávna žádali,
a viděti Krista sobě přáli,
spasení žádali:
stup a prolom nebesa, všickni jsou volali.

¹³ Melodiarium, Ref. 3, MHB/900.

¹⁴ МОСКО, Ян: *História posvätnej piesne slovenskej a história kancionálu. Časť druhá*. Liptovský Sv. Mikuláš, 1912, s. 8.

8. Dále Pán Bůh nechtěl jest meškati,
ale ráčil nám Syna seslati:
neb mělo tak býti,
že nás skrze něj věčné smrti chtěl sprostiti.
9. Přešťastněť jest jeho narození
tomu lidu, jenž činí pokání,
hřešiti nemíní,
takovým bude dáno věčné utěšení.
10. Tí se v Pánu Bohu vždy radují,
kteríž jeho těla požívají,
a pravou krev pijí,
i dobrými skutky víru též ozdobují.
11. Pane Kriste, pro tvé narození,
rač nám dáti hříchu odpuštění,
v víře setrvání,
potom s tebou v nebesích věčné přebývání.

CS 1743 č. 56, Škultéty 1798 č. 34.

7. *Bůh se nám nyní narodil*

Kontrafaktúra na nápev *Puer natus in Betlehem* (pozri Notovú ukážku 3). Za autora piesne pokladali slovenskí hymnológovia Juraja Bánovského, rektora evanjelickej školy v Žiline (cca 1500 – 1561), kvôli akrostichu BANOVSKY v predpokladanej staršej verzii piesne.¹⁵ V tomto prípade by išlo o jednu z najstarších slovenských duchovných piesní a jej pôvod by siahal do polovice 16. storočia. Najstarším pramenným dokladom je však až katolícky kancionál CC 1655, takže nevieme, nakoľko text v tomto prameni zodpovedá pôvodnej verzii zo 16. storočia. Ak takáto verzia existovala a jej autorom bol Juraj Bánovský, nepredpokladáme, že by sa v texte spomínali „tri kráľi“, takže mohla byť v detailoch odlišná. Kvôli akrostichu tiež predpokladáme odišný začiatok 2. strofy (Aj prijalo hned v tú dobu...), podobne záverečná strofa sa začínala písmenom I, J. Umelý pôvod piesne naznačuje aj obsah 7. strofy, ktorý voľne nadväzuje na úvodnú strofu Serduliovho hymnu *Hostis Herodes impie*:

Hostis, Herodes impie,
Christum venire quid times?
Non eripit mortalia,
Qui regna dat caelestia.

¹⁵ Tézu o Bánovského autorstve piesne formuloval evanjelický hymnológ Ján Mocko. Porovnaj: MOCKO, Ján: *História posvätných piesní slovenskej a história kancionálu. Časť prvá*. Liptovský Sv. Mikuláš, 1909, s. 37. Porovnaj tiež: VILIKOVSKÝ, Jan: *Cantus Catholici*. In: *Bratislava IX*. Bratislava, 1935, s. 286; MINÁRIK, Jozef: *Renesančná literatúra. Svetová. Česká. Slovenská*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1985, s. 94.

Pieseň *Bůh se nám nyní narodil* je nepochybne slovenského pôvodu, v českých prameňoch sa nevyskytuje. Jej osnovou je zostručnený trojkráľový biblický príbeh, takže ju môžeme pokladať za najstaršiu slovenskú trojkráľovú pieseň.

- | | |
|---|--|
| 1. Bůh se nám nyní narodil,
a místo vyvolil.
V judském městě Bethléheme:
raděj se Jeruzaleme. | 5. Vejda společně do domu;
a poctivě k tomu,
vítali krále nového,
z hvězdy jasné poznaného. |
| 2. Ej přijalo hned v tú dobu,
človeka osobu.
slovo Otce nebeského,
múdrost, láska, slávy jeho. | 6. Slyšel noviny Heródes král;
i hned se obával,
na čas se pilne spytoval,
nevinné dítky zmordovat kázal. |
| 3. Nechtěl Izrael by to znal:
co vůl, osel poznal.
Pána svého navštívení,
jeho slavné narození. | 7. Koho se bojíš nevěro,
ukrutná potvoro.
nežáda království tvého,
ale prejc nebeského. |
| 4. Od východu k nemu přišli,
tri králi ho našli,
zlato, kadidlo i myrrhu,
dary dali s velikú víru. | 8. Dejž nám pro tvé narození,
v dobrém zetrvání.
a po smrti večný život;
náš Pane Kriste Králi sabaoth. Amen. |

CC 1655 s. 26, Pís 1660 fol. A2, CS 1674 s. 74, CS 1684 s. 84, CS 1696 s. 87, CC 1700 s. 26, CS 1743 č. 43, Škultéty 1798 č. 25, Lehotský 1657 s. 25, CCscrip fol. 106-107, B III/107 fol. 13, VT fol. 71-72, Fábri 1696 s. 28, P-Iz s. 35, CC 1770 fol. 35-36, Alšáni 1784 fol. 7, Fopp 1792 s. 36.

Piesne Juraja Tranovského s tematikou troch mudrcov

Dva texty Juraja Tranovského s motívom troch mudrcov predstavujú jedinečný vklad do tradície evanjelickej duchovnej piesne na Slovensku. Z literárneho aj teologického hľadiska majú nesporne vysokú hodnotu, aj keď boli čiastočne inšpirované staršími textami vianočných piesní a hymnov. Obidve sa stali súčasťou prvého vydania jeho kancionála *Cithara sanctorum* a podobne ako väčšina nových piesní tej doby sú kontrafaktúrami na známe nápevy.

8. *Znamenejme křesťané*

Pieseň je kontrafaktúrou na nápev *Tres magi de gentibus* (Notová ukážka 6). Text mohol byť voľne inšpirovaný staročeskou kontrafaktúrou *Znamenej křesťan věrný Jezu Kristovo vtělení*, ktorá je aj v Závorkovom kancionále. Okrem podobného incipitu, analogickej veršovej štruktúry vyplývajúcej z totožného nápevu a samotnej trojkráľovej tematiky však medzi textami nie je žiadna súvislosť. Tranovského pieseň je jeho vlastným prerozpráváním biblického príbehu z Matúšovho evanje-

lia s pôsobivou teologicko-didaktickou reflexiou v záverečných strofách.¹⁶ Motív stratenia hviezdy mudrcami v Jeruzaleme a jej opätovného nájdania po poučení zákonníkmi o mieste narodenia Mesiáša a obrátení sa k Betlehemu, sa stal pre Tranovského paralelou návratu cirkvi k pôvodnému Božiemu zjaveniu – sv. Písmu, ktorý bol inšpirovaný reformačným hnutím a samotným Martinom Luthe-rom. V rukopisných prameňoch sa s Tranovského piesňou stretávame len zriedka (Obr. 6).

- | | |
|--|---|
| <p>1. Znamenejme kresťané
dobrodiní Boží prokázané
pohanskému narodu
predne mudrcům od východu,
kterížto zjevení
došli Krista Pána narození.</p> | <p>6. Hned zas mudrců povolal
a tu v tajnosti, pilně sej ich ptal,
kdyby hvězda nastala
a jim se viděti dala?
Úpřimným se dělal,
jdoucích do Betléma napomínal.</p> |
| <p>2. Mudrci znamenali
hvězdu kteréž prvé nevidali,
sami se přistrojili,
v Jeruzaléme když byli,
strativše ji, stáli,
na krále židovského se ptali.</p> | <p>7. Jdětež již milí Páni,
jsouce od Boha zamilováni,
na to dítě se ptejte,
naleznouce znát mi dejte,
ať přijdu v rychlosti,
klaněti se jemu s úctivosti.</p> |
| <p>3. Kde jest ten narozený,
Kráľ židovský světu zaslíbený?
Vidouce hvězdu jeho,
přišli sme vyznátí svého
za Emmanuele,
podle staré řeči Daniele.</p> | <p>8. Vyslyševše ho jeli
a aj hvězda, jakož ji viděli
předtím, opět se skvěla,
milé je předcházela,
kterúžto spatříce,
zradovali se velmi velice.</p> |
| <p>4. Ulekl se Herodes král,
protož biskupy v městě hned svolal
i všecky učitelé,
tázal se zevnitř veselé,
chtě odpověď míti,
kdeby se měl Kristus naroditi?</p> | <p>9. V Betlémě zjevně stála,
ten dům jako prstem ukázala,
když ten král narozený
v jesličkách ležel složený,
když vešli do něho,
našli to dítě i matku jeho.</p> |
| <p>5. I oznámili jemu
o tom v judské krajině Betlému,
podle slov Micheáše,
kterýž místo Mesiáše,
Vývody silného,
řekl, že bude způsobu sprostného.</p> | <p>10. Nebylo tu hojnosti,
ani slámy, ani tepla dosti,
ani osob sloužících,
jak při lidech panujících:
Ó, děťátko milé,
jaks právě chudé bylo té chvíle!</p> |

¹⁶ Slovenský literárny vedec Štefan Krčméry výstižne charakterizoval Tranovského duchovnú poé-ziu ako „dogmatickú kodifikáciu protestantizmu u nás v piesni cirkevnej, tvrdej a hranatej, často viac didaktickej než básnickej.“ Porovnaj: KRČMÉRY, Štefan: *Dejiny literatúry slovenskej I*. Bratislava : Tatran, 1976, s. 190.

11. Tu se však nehoršili,
ale hned poklonu učinili,
a srdcem jej vzývali,
poklad otevíraje, dali
dary své s pokorou,
zlatu, kadidlu a k tomu myrru.
12. Zlatu mu na znamení
dali sou věčného kralování:
a myrru na znamení
jeho svatého mučení,
kadidlo když dali,
věčné kněžství jeho znamenali.
13. Ve snách vzali odpověď,
aby se nenavracovali zpět
k Herodesovi králi,
jinou cestou pryč se brali
zas do své krajiny,
zprovodil je štěstí Bůh jediný.
14. I my jsouce z pohanů,
že sme obráceni k tomu Pánu,
děkujemež chvíle této,
majíc milostivé léto,
buďme vždy bedliví,
Krále Krista Pána žádostiví.
15. Hvězda jest slovo Boží,
kteráž jasnost v srdcích našich množí.
dlouho byla ztracena,
však zase jest navracena,
z toho se radujeme,
za ní jíti nikdy nelitujeme.
16. Že ne v Jeruzalémě,
ale v opovrženém Betlémě,
to jest v Církvi přesporné
a ne v nádherné a zlostné
s pravdou jest Kristus Pán,
žádný tím nemá býti zhoršován.
17. Tenť má Kristus obyčej,
že k chudým skloňuje svůj obličej
jak židovské zlostníky,
biskupy a zákonníky
zahanbil konečně,
i myť to ještě věme bezpečně.
18. Ctěmež Krista Ježíše,
jako všechna apoštolská říše
pokloní srdce vnitřní,
přítom uctivě zevnitřní,
mějme zlato víry,
kadidlo modliteb, kříže myrry.
19. Milujme pravou cestu
k tomu života věčného městu,
kteréž nám osvobodil,
když se chudobně narodil
Kristus Emmanuel,
naš pomocník, náš milý Spasitel.
20. Protož my zde na zemi
se všemi svatými anjeli
chvalmež to drahé dítě,
ať nám ráčí zde na světě
mír a pokoj dáti,
potom s sebou v nebi přebývati.

CS 1636 s. 69, CS 1653 s. 71, CS 1674 s. 66, CS 1684 s. 89, CS 1696 s. 82, CS 1743 č. 102, Škultúty 1798 č. 64, CC 1770 fol. 44-45.

9. *Proč bouříš Herode, slyš – Hostis Herodes impie*

Tranovského parafráza latinského hymnu *Caelia Serdulia* (5. stor.) *Hostis Herodes impie* tvorí súčasť jeho vianočného hymnu *A solis ortus cardine* a spievala sa v rámci oficiá k večerám na sviatok Zjavenia Pána. Hymnus spája tému troch zázrakov – zjavenie hviezdy mudrcom, krst Pána Ježiša v Jordáne a premenenie vody na víno v Káne Galilejskej. Jeho nemecká parafráza *Was fürchst du Feind Herodes sehr* Martina Luthera patrila ku kmeňovému repertoáru nemeckých reformačných kancionálov. Tranovského text, ktorý vznikol zrejme na základe nemeckej predlohy, sa spieval na prispôsobený nápev latinského hymnu *A solis ortus cardine*. V CS 1636 je nad textom odkaz: „Zpívá se touž notou. (= Slušíť Pána slavně ctíti). Aneb jako latinské“. Zrejme sa

tým myslí pôvodný nápev latinského hymnu, ktorý je notovaný pri Lutherovom texte v nemeckých protestantských kancionáloch.

Notová ukážka 7: CS 1636 s. 648

Slu - šit' Pá - na slav - ně ctí - ti, jenž z Pan - ny rá - čil po - jí - ti,
(Proč bou - říš, He - ro - de, sly - še o na - ro - ze - ní Je - ží - še?)

všem hned od slun - ce vý - cho - du, až k mí - stům je - ho zá - pa - du.
Ne - ve - třel se v pan - ství zem - ské ten, jenž roz - dá - vá ne - bes - ké.)

Martin Luther (1524)	Juraj Tranovský (1636)
1. Was fürchtst du, Feind Herodes, sehr, daß uns geborn kommt Christ der Herr? Er sucht kein sterblich Königreich, der zu uns bringt sein Himmelreich.	1. Proč bouříš, Herode, slyš o narození Ježíše? Nevetřel se v panství zemské ten, jenž rozdává nebeské.
2. Denn Stern die Weisen folgen nach, solch Licht zum rechten Licht sie bracht. Sie zeigen mit den Gaben drei, dies Kind Gott, Mensch und König sei.	2. Za hvězdou svou mudrci šli, a v tom světle k světlu přišli, trojí dar Pánu když dali, úřad jeho znamenali.
3. Die Tauf im Jordan an sich nahm das himmelische Gotteslamm, dadurch, der nie kein Sünde that, von Sünden uns gewaschen hat.	3. Křest svatý přijal v Jordáně, ten tichý beránek Páně; od hříchů, jichž nečinil sám, nás tudy obmyv, spomohl nám.
4. Ein Wunderwerk da neu geschah: sechs steinern Krüge man da sah voll Wassers, das verlor sein Art, roter Wein durch sein Wort draus ward.	4. Opět stal se div nemalý, v šesti štoudvích vody stály; slovem jeho hned se v milý nápoj vinný obrátili.
5. Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt, Christ geborn von der reinen Magd, mit Vater und dem Heiligen Geist von nun an bis in Ewigkeit.	5. Sláva buď tobě, ó Pane! Synu panny požehnané, Otcí i Duchu Svatému také buď věčná věčnému.

CS 1636, s. 649; CS 1653, s. 712, CS 1674, s. 749, CS 1684, s. 58, CS 1696, s. 55, CS 1743 č. 77, Škultéty 1798 č. 46, P-Iz s. 41.

Benedikt Szöllősi a slovenská kancionálová tradícia trojkráľových piesní

Do svojho kancionála *Canus Catholici* zaradil jeho zostavovateľ viacero piesní s trojkráľovou tematikou, ktoré neboli známe zo starších tlačí a mohol sa teda opierať len o ústnu tradíciu. Aktívna zberateľská činnosť v teréne charakterizovala jeho prácu na

príprave kancionála v oveľa vyššej miere, než tomu bolo u Juraja Tranovského, ktorý zostavovanie *Cithary sanctorum* chápal aj ako výzvu k tvorbe nových duchovných piesní. Szöllösi bol v tvorbe nových textov omnoho menej flexibilný, vhladom na opatrné prijímanie nových duchovných piesní v katolíckom prostredí a orientáciu na latinskú hymnografiu či staršie overené texty. Ústna tradícia bola omnoho prijateľnejšia, než tvorba nových piesní, či už z dôvodov misijných (priblíženie kancionála k adresátovi), alebo kvôli predpokladanému starobylému pôvodu duchovných piesní spievaných medzi ľuďmi. Pri prijímaní duchovných piesní z ústnej tradície sa stal dôležitým atribútom ich vzťah k predreformačnej hymnografii (latinskej, českej) a k ľudovým pobožnostiam s dlhodobou tradíciou (púte, koledné obchôdzky).¹⁷

10. Narodil se nám všeho sveta Pán

Ide o slovenský preklad chorvátskej piesne *Narodil se je král nebeski*, doloženej v rukopisnom prameni z roku 1644.¹⁸ Szöllösi ju mohol poznať z ústneho podania. Ide o novoročnú pieseň s opakovaným refrénom, inšpirovanú latinským predreformačným cantiom *Puer natus in Betlehem* a ďalšími staročeskými vianočnými piesňami (*Narodil se Kristus Pán* a pod.). Trojkráľová tematika sa stručne spomína len v jednej strofe, inak je v popredí scéna betlehenských jasieľ, Herodesovo prenasledovanie a útek Jozefa s rodinou do Egypta.

Notová ukážka 8: CC 1655 s. 78

Na - ro - dil jse nám vše - ho sve - ta Pán, kte - rýž byl
od dáv - ných ča - sov pro - ro - ko - ván, ej v no - vém ro - ku ve - sel -
me se, no - vé - mu Krá - li, kla - ně - jme se.

- | | |
|--|---|
| 1. Narodil se nám všeho sveta Pán,
kterýž byl od dávnych časov prorokován,
ej v novém roku veselme se,
novému Králi, klanějme se. | 2. Z života čistého pannenského:
z rodu Davidového královského,
ej v novém roku veselme se... |
|--|---|

¹⁷ V prvej fáze kancionálovej tradície katolíkov bol záujem o duchovné piesne v ústnej tradícii evidentný. Svoj záujem o ústnu tradíciu a jej predreformačný základ Szöllösi deklaroval aj zmienkou v dedikácii svojho kancionála, kde píše o pradávnom zvyku spievať ordinárium v jazyku ľudu v našich chrámoch. Inšpiráciou preňho mohol byť napr. kancionál Nicolausa Beuttnera *Catholisch Gesangbuch* (Graz 1602), do ktorého jeho zostavovateľ zahrnul množstvo starobylých, predreformačných piesní z ústnej tradície. Porovnaj: RUŠČIN, Peter: *Cantus Catholici a tradícia duchovného spevu na Slovensku*. Bratislava: ÚHV SAV, 2012, s. 88.

¹⁸ KOS, Koraljka (ed.): *Pavliniski zbornik 1644 : I. Faksimilni pretisak*. Zagreb, 1991, fol. 104'.

- | | |
|---|---|
| <p>3. Jehož jest jméno slavné Spasitel,
všeho sveta stvorce, i Vykupitel.
Ej v novém roku veselme se...</p> <p>4. V chudobe se jest na svet narodil,
služebníkom lidským se jest učinil.
Ej v novém roku veselme se...</p> <p>5. Hospody nemá dítě krásné,
místo postele jsú jesle těsné.
Ej v novém roku veselme se...</p> <p>6. Volek, i osel jeho zhrávali,
seno i slama periny byli.
Ej v novém roku veselme se...</p> <p>7. Od východu slunce, tri králi přišli,
zlato, kadidlo, myrru, jemu přinesli.
Ej v novém roku veselme se...</p> <p>8. Báł se Herodes, o své království,
zahubit kázal, něvinné dítky.
Ej v novém roku veselme se...</p> | <p>9. Chtíc toho Krále zamordovati,
který byl přišel všecek svet spatriti.
Ej v novém roku veselme se...</p> <p>10. Ve snách Jozefovi zjevil anjel,
by s matkú i s děťátkem do Egypta šel.
Ej v novém roku veselme se...</p> <p>11. Ó preneštiastný Herodes králi,
nestalo se jest po tvé vůli.
Ej v novém roku veselme se...</p> <p>12. Neb dítě Ježiš, živé zustalo
a království v světě jest obdrželo.
Ej v novém roku veselme se...</p> <p>13. Protož my všichni tomuto Králi
vzdejmež čest chválu se všemi anjeli.
Ej v novém roku veselme se,
novému Králi klanějme se. Amen.</p> |
|---|---|

CC 1655 s. 78, CC 1700 s. 63, Fialka 1807 s. 49, VF 1888 s. 58.

11. *Dejž Pán Bůh večer vždy veselý*

Táto pieseň na trojkráľové koledové obchôdzky, ktorá má najstaršiu tlačenu verziu aj s nápevom v kancionáli *Cantus Catholici*, bola už v minulosti predmetom záujmu literárnych historikov aj etnomuzikológov.¹⁹ Szöllösi pridal k textu piesne aj latinské marginálie naznačujúce priebeh návštevy koledníkov v dome. Išlo pravdepodobne o známy katolícky cirkevný obrad, pri ktorom farár s asistenciou koledníkov navštevoval domácnosti svojich farníkov a požehnával ich. Tento typ návštev, spojený s nosením rekvizít (v poznámkach sa spomína hviezda, ktorú koledníci niesli) sprevádzal spev piesne zahŕňajúcej okrem pozdravu domácich skrátený príbeh Márie a Jozefa od zvestovania, cez narodenie Božieho Syna po príchod troch kráľov a ich poklonu. Motív Herodesovho prenasledovania chýba. Rozprávanie sa nesie v duchu legendických piesní o svätých, ako to naznačuje začiatok 6. strofy, v porovnaní s legendickými piesňami je však rozsah a dejová osnova pomerne stručná.²⁰ Pieseň bola zrejme v ústnej

¹⁹ VILIKOVSKÝ, Jan: Tak řečený Čížkův kancionál. In: Jiří Třanovský. Sborník k 300. výročí kancionálu Cithara Sanctorum. Bratislava, 1936, s. 172.

²⁰ Legendické piesne s epickým obsahom mali už pred CC 1655 svoju tradíciu predovšetkým na Morave a v Čechách. Významným zdrojom tohto typu duchovných piesní s hagiografickými motívmi je kancionál Šimona Lomnického *Kancyonal a neb Pijsně Nové Hystorycké* (Praha 1595). Nepochybné legendické piesne boli aj súčasťou našej tradície už v období pred vydaním CC 1655. V slovenskom rukopisnom spevníku z Loreta (*Lehotský 1657*) je záznam legendickej piesne o sv. Jurajovi, ktorá má 31 rozsiahlych strof (*Žádost mějte slyšeti vy přátelé moji*, s. 169-176).

tradícii rozšírená už pred vydaním kancionála, neskôr máme písomné doklady o jej ďalšom uchovávaní a transformovaní v ústnej tradícii na Morave.²¹

Notová ukážka 9: CC 1655 s. 81

Dejž Pán Bůh ve - čer vždy ve - se - lý. Dejž Pán
Bůh ve - čer vždy ve - se - lý. Nej - prv Pá - nu
Hos - po - dá - ri. Nej - prv Pá - nu Hos - po - dá - ri.

Spíva se pri kolede. Na S.S. Tri králi.

- | | |
|---|--|
| 1. /: Dejž Pán Bůh večer vždy veselý :/
/: Nejprv Pánu Hospodári. :/ | 9. /: Prišiel anjel k němu ve sně :/
/: neodcházej ji pravím tobe. :/ |
| 2. /: A potom též Hospodine :/
/: I čeládce vše vaše milé. :/ | 10. /: Neb co se koli z ní narodí :/
/: z Ducha svatého se splodí. :/ |
| 3. /: Ó ráčtež dále poslouchati :/
/: což my vám budeme spívati. :/ | 11. /: Panna jest Syna porodila :/
/: Všeho sveta Hospodina. :/ |
| 4. /: O Jezu Kristu Synu Božím :/
/: a lásce která přebývá v nem. :/ | 12. /: Pro chudobu místa nemela :/
/: v jesličky ho položila. :/ |
| 5. /: O narození slavném jeho :/
/: by dítětkem a trpel mnoho. :/ | 13. /: Tri králi přišli od východu :/
/: klaněti se tomu rodu. :/ |
| 6. /: Byla jest matka Ježišova :/
/: Jozefovi zaslíbená. :/ | 14. /: Své dary jemu oferovali :/
/: zlato, kadidlo, myrru dali. :/ |
| 7. /: Jozef pak Pannu Marii :/
/: před půrodem nepoznal ji :/ | 15. /: Oferujme my víru pravú :/
/: dá nám po smrti radost večnú. :/ |
| 8. /: I chtěl jest opústiť Marii Pannu :/
/: a s dítětkem nechati samú. :/ | |

²¹ SUŠIL, František (ed.): *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřadenými*. Praha : Argo, Mladá fronta, 1998 (fotoreprint 3. vydania z roku 1941), s. 662 č. 2200 (Dej Pán Bůh dobrý den, veselý, variantný nápev); GALKO, Ladislav (ed.): *Slovenské spevy I*. Bratislava : Opus, 1972, č. 593a (Pán Boh daj večer dobrý, veselý, odlišný nápev – zápis Ladislav Füredy).

Dum absceditur à Domo, cum Stella.

16. /: Nuž tý hvězda nás předcházej :/

/: S trema králi, ten dar sobe mej. :/

17. /: A vám Pane Hospodári, :/

/: děkujeme za vaše dary. :/

18. /: Že sme tu byli, za zle nám nemej :/

/: Pane Bože vám dobrú noc dej. :/ Amen.

CC 1655 s. 81, CC 1700 s. 65, Lehotský 1657 s. 28.

12. Povezte pastýrové

Pôvod tejto piesne nie je doposiaľ objasnený. Jej najstaršia tlačaná verzia v CC 1655 má iba 4 strofy, bez trojkráľového motívu, vo vydaní CS 1674 od Daniela Sinapia-Horčičku má však až 8 strof, pričom dve z nich reflektujú motív troch mudrcov. Zdá sa, že rozšírená evanjelická verzia je pôvodnejšia, čo by naznačoval aj fakt, že ide o kontrafaktúru s komplikovanejšou veršovou štruktúrou na starší nápev, rozšírený v evanjelickom prostredí.²² V nemeckých evanjelických rukopisných spevníkoch zo Spiša je táto melódia diskantom štvorhlasnej úpravy pri nemeckých kontrafaktúrach *Lobet den Herren alle* a *Lob sei dir Herre Christe*. Na základe porovnávacieho výskumu sa ukázalo, že táto štvorhlasná úprava je odpisom zo svetskej predlohy, štvorhlasnej canzonetty *Il cor che mi rubasti* Orazia Vecchiho (1550 – 1605).²³ Hypotéza o evanjelickom pôvode piesne je pravdepodobnejšia o to viac, že pri redukcii obsahu kancionála vo vydaní CC 1700 táto pieseň vypadla. Napriek tomu nám chýbajú staršie pramenné doklady pred CC 1655, podobne ako pri texte *Bůh se nám nyní narodil*. Ako pieseň s trojkráľovou tematikou môžeme evidovať len evanjelickú (azda pôvodnejšiu) textovú verziu z *Cithary sanctorum* revidovanú Horčičkom.

Notová ukážka 10: CC 1655 s. 46



Po - vez - te pas - tý - ro - vé, což jste vi - dě - li no - vé:
 Zve - stůj - te nám na ze - mi, kdož se u - ká - zal ny - ní.

Dě - t'át - ko jas - né, z Pa - nen - ky krás - né, na - ro - di - lo se čas - né.

Pro - tož buď - mež ve - se - lí všich - ni v Pá - nu, spí - va - jíc chvá - lu, spí - va - jíc chvá - lu.

²² Na tento nápev sa spievala pieseň Eliáša Lániho *Bud' Bože můj sám sudce*, doložená v PribK 1634 (nápev notovaný pri tomto texte aj v CC 1655 s. 238).

²³ HULKOVÁ, Marta: Vplyv Cithary Sanctorum na rukopisné spevníky v 17. storočí. In: KOVAČKA, Miloš – AUGUSTÍNOVÁ, Eva (eds.): *Cithara Sanctorum 1636 – 2006*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 159-160.

Szóllósi (CC 1655)	Sinapius-Horčíčka (CS 1674)
1. Povezte pastýrové, což jste viděli nové: Zvestujte nám na zemi, kdož se ukázal nyní. R: Děťátko jasné, z Panenky krásné, narodilo se časné. Protož budmež veselí všichni v Pánu, /: spívajíc chválu. :/ 2. Povez Jozefe v světě; co jest toto za dítě: Dítě nového rodu, i člověčího plodu. R: Nám jest zeslané, z Panenky dané, oddávna zaslíbené. Protož budmež veselí... 3. Ej vy anjelé jasní a duchové krásni, proč s velikú radostí, plesáte s ochotností: R: Spívajmež chválu, novému Pánu, chudě narozenému. kterému vůl, osel, hovádká slúží /: v té jeho núzi. :/	1. Povězte pastýrové, co ste viděli nové? Zvěstujte nám na zemi, kdo se narodil nyní. R: Ditátko jasné, z Panenky krásné, narodilo se štiasné. Protož budmež veselí všichni v Pánu, /: spívajíc chválu. :/ 2. Pověz Jozefe v světě, co jest toto za dítě? Dítě Božího rodu i člověčího plodu: R: Nám jest zesláno, z Pannenky dáno, od davná zaslíbeno. Protož budme veselí... 3. Dítě nejdůstojnější, nad jiné dívky vyšší: to Božským dobrodiním, svým svatým narozením: R: Přineslo z nebe pokoj skrz Tebe, ó jak sme vděční Tebe. Protož budme veselí... 4. Pověztež i mudrcové, jdoucí z země daleké, na koho se vy ptáte, pilně s darmi hledáte? R: Krále nového, narozeného, Krysta Syna Božího. Protož budme veselí...

Szóllósi (CC 1655)	Sinapius-Horčíčka (CS 1674)
4. Byť nás hrišné na zemi, od hričov a vezení, od diabelského sprostil, a nás k sobe privlastnil. R: Za to buď chvála, Jemu vzdávaná, navěky neskonalá. Protož budme veselí všichni v Pánu, /: spívajíc chválu. :/ Amen.	5. Dnes radost nevýmluvná, prv nikdy neslýchaná: světu jest ukázaná a nejprv zvěstovaná: R: Pastýřům sprostným, s Jozefem věrným, od Východu mudrcům ctným. Protož budme veselí... 6. Ó otcovská štědrosti, neníliť na tom dosti! žes nám to dítě milé, již všechném tejto chvíle: R: Dal na spasení, skrz narození, našich hříčov k zetření. Protož budme veselí... 7. By nás hříšné na zemi, od hříčov a vězení v čas ďabelského sprostil a nás sobě vykoupil: R: Za to buď chvála Jemu vzdávaná, navěky neskonalá. Protož budme veselí... 8. My jsouce vděční svého, Krále narozeného: Ctíme křesťané milí, Jednomyslně všickni: Neb z narození, Jeho spasení Máme i oslávení. Protož budme veselí všichni v Pánu, /: Spívajíc chválu. :/

CS 1674 s. 82, CS 1684 s. 104, CS 1696 s. 94, CS 1743 č. 75, Škultéty 1798 č. 47.

Pastorely piesňového typu s trojkráľovým motívom

Vianočný pastorálny žáner na Slovensku reprezentujú v hudobných prameňoch vokálne aj inštrumentálne skladby s určitými hudobno-štyľovými charakteristikami. V stredoeurópskom kontexte ide o fenomén pastorálneho hudobného štýlu neskorého baroka a klasicizmu. Označenie „pastorela“ sa v katolíckej cirkevnej hudbe vzťahovalo na dva typy vokálnych skladieb – kantátový a piesňový. Pri vymedzení duchovných piesní tohto žánru nie je natoľko rozhodujúci motív pastierov (ten bol prítomný aj v starších kancionálových piesňach), ako skôr špecifická textová a hudobná štylistika. Aj v rámci piesňového typu sa pastorely po hudobnej stránke diferencovali, od vo-

kálnych skladieb ariózného typu až po duchovné piesne a koledy s jednoduchou, až triviálnou melodikou.²⁴ Je zaujímavé, že v rukopisných zborníkoch P. Pavlína Bajana OFM, ktoré patria k významným prameňom pastorely na Slovensku, nenachádzame pastorely piesňového typu s trojkráľovou tematikou, podobne ako ani väčšinu kancionálových piesní. Na druhej strane kantorské spevníky potvrdzujú uplatnenie trojkráľového motívu aj medzi pastorálnymi piesňami. Je zrejme, že Bajanove zborníky boli skôr zbierkami chrámovej vokálnej hudby pre potreby konventu, než kancionálmi. Hoci najstaršie komponované pastorely piesňového typu z nášho územia sú doložené v rukopisných prameňoch z 30. rokov 18. storočia, v zachovaných rukopisných kantorských spevníkoch sa vyskytujú o niečo neskôr, od 2. polovice 18. storočia a v oficiálnych kancionálových tlačiach až od 30. rokov 19. storočia.²⁵

13. Co je to dnešní den za znamení

Pastorela zo zbierky *Prosaes pastorales* P. Juraja Zrunka OFM reflektuje trojkráľovú tematiku na pozadí pastierskej scény, ktorej pokojnú idylu narušuje akoby „vojnový signál“, vyjadrený vstupným motívom trúbkového nástroja (clarino marche). Tento signál v rozloženom durovom kvintakorde od vrchnej oktávy tvorí základ melodiky piesne. Úvodná zostupná kvarta patrí k melodickým toposom, charakteristickým pre neskorobarokový pastorálny štýl na Slovensku.²⁶

Notová ukážka 11: Zrunek PP s. 44-45

Co je to dneš-ní den za zna-me-ní? Co po hrad-skej ces-tě za trů-be-ní?
 Ne-sly-šel sem ni-kde že by by-la ně-ja-ká voj-na sa o-hlá-si-la.
 Po-koj jest a ti-cho v na-šej kraj-ně, krom že-by ne-pří-tel chtěl po-taj-ně,
 mes-to na-še Bet-lem štur-mo-va-ti, a o-by-va-te-lův všech za-ja-ti.

²⁴ ŽILKOVÁ, Ref. 1, s. 86-89.

²⁵ Najstarším známym prípadom prevzatia vianočných pastorel do oficiálneho, cirkevne schváleného katolíckeho spevníka je malý notovaný kancionálik *Pobožné píse nejhlavnější prosbi, a tajemství křesťanského=katolického Náboženstva v sebe obsahující* (Pešť: Landerer, 1831). V tlači sa nachádzajú okrem iného 4 piesne s nadpisom „Pastorella“.

²⁶ Žilková vo svojej analýze slovenských pastorel konštatuje, že nápevy a témy s výraznou melodickou hlavou so zostupnou kvartou tvoria významnú skupinu v tomto repertoári. Porovnaj: ŽILKOVÁ, Anna: *Pastorela na Slovensku. Príspevok k dejinám pastorálneho žánru v rokoch 1730 – 1850*. [Kandidátska dizertačná práca.] Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 1992, s. 123-125.

Pro Epiphania Domini. Incipit Tuba Clarino Marche.

1. Co je to dnešní den za znamení?
Co po hradскеj cestě za trůbení?
Neslyšel sem nikde že by byla
nějaká vojna sa ohlásila.
Pokoř jest a ticho v našej krajně,
krom žeby nepřítel chtěl potajně,
mesto naše Betlém šturmovati,
a obyvatelův všech zajati.
2. Musím ze salaša ven vyjít
a vyšej na horu vystúpiti,
abych trůbu mohel lepší slyšet
a co sa to děje všechno vidět.
A potom, když všechno tam uhlídám,
hned správu bratrově vám o tom dám,
co to za novinu musí dnes byt,
že tak zvůčne v horách slišno trůbit.
3. Novina bratrově dobrí lidé,
veliký ukrutný zástup ide,
s koňami, oslami, velblůdami
a na nich nádherní sedí páni,
idú též za nima tažní voze
a zastúp ponáhla jak len může,
podle týchto pánův dú vojaci,
že jim sotva cesta hradská stačí.
4. Počul sem že sú to ti tri králi,
kterí od východu sa vybrali,
Kašpar a Melichar, Balcar taky,
Nesúc sebú dary všelijakí.
Kadidlo a myrhu, zlato vzali,
aby svú offeru z toho dali,
v Betléme dítěti tak malému,
v jesličkách na sene zloženému.
5. Dítě to v Betleme když nalezli,
hned ze svojich koňův dolů zlezli,
jemu se klaněti nemeškali,
co sebú donesli, to mu dali
a sůce múdrci zmerkovali,
že on je veliký Pán, to uznali,
z tej hvezdy na nebi, jenž spatřili,
když se podleva ní vše řídili.
6. Jak náhle dary své ti tri králi,
tomúto dítěti sú oddali,
sůce skrze hvezdu přivedení,
Boha vtěleného ku vidění,
že milost tak velkú obdrželi,
pro kterou zdaleka sú přijeli,
s poklonú velikú děkovali
a zas se do svých kra[*j*in odebrali.
7. My taky společně dnes křesťané,
přicházame k tobě milý Pane,
s tímato dnešními trema králi,
bychom ti ofery naše dali.
Oferujem sebe samých tobe,
prijmi nás do slávy tvoje k sobe,
kde bychme tě mohli věčně slavit
a s téma svatýma králi chválit.

Zrunek PP s. 44-45.

14. Búva Ježiško na slame

Pastorela s idylou spiaceho Ježiška v jaslách. Uspávankový refrén má svoje paralely v rôznych vianočných pastorelách z našich rukopisných prameňov. Nápev sa vo variantnej podobe vyskytuje pri vianočnom omšovom cykle *Kyrie eleison eleison... spívejme, plesajme*, známom z kancionálových tlačí i rukopisných spevníkov od konca 18. storočia. Text kombinuje a voľne preberá niektoré motívy starších kancionálových piesní. Trojkráľová téma sa objavuje len v 4. strofe uspávanky.

Notová ukážka 12: CC 1770 fol. 149-150

Bú - va Je - žiš - ko na sla - me, v jes-lič-kách,
 ple - neč - kách v Beth - le - me. Sla - mič - ka jar - če - ná,
 jest po - deň po - stla - ná. Bú - vaj, bú - vaj, Je - zu - lát - ko,
 ú - prim - né krás - ne dí - ťát - ko.

1. Búva Ježiško na slame,
v jesličkách, plenečkách v Bethleme.
Slamička jarčená,
jest podeň postlaná.
Búvaj, búvaj, Jezulátko,
úprimné krásne dieťaťko.
2. Maria matička ho líbá,
Jozef staričký kolíba.
Anjelé spívajú,
česť chválu vzdávajú.
Búvaj, búvaj, Jezulátko...
3. Vúl osel na neho dýchajú,
Dieťaťko jak môžu zhrívajú.
Valasi vítajú,
Čo majú to dajú.
Búvaj, búvaj Jezulátko...
4. Ó hviezdo prejasná jak slunce,
osvetlí dieťaťko v maštale,
i krále z Východu
s trema dary idú.
Búvaj, búvaj Jezulátko...
5. Zbúdza se Ježíšek ze snička,
k nám milé obracá očička.
Ach vstaňme, pozdravme,
takto mu spívajme.
Vítej, vítej, Jezulátko,
úprimné krásne dieťaťko.
6. Sláva buď Bohu na nebi
a pokoj lidem na zemi.
Spívejme, plesajme,
Ježíška vitajme.
Vítej, vítej, Jezulátko,
úprimné krásne dieťaťko.

CC 1770 fol. 149-150.

15. Sladký Ježiši, dieť maličké – Tri králi prišli, dary donesli

Vianočná uspávanka *Sladký Ježiši* s trojkráľovým motívom sa nám zachovala vo viacerých variantných verziách, zlučujúc prvky pastorel s kancionálovými trojkráľovými piesňami. Text, podobne ako u predchádzajúcej piesne, zodpovedá tomuto žánrovému okruhu barokovej vianočnej poetiky, s častým využívaním zdrobnenín a lyrických motívov. V najúplnejšej podobe sa nám pieseň zachovala v nenotovanej zbierke Matúša Alšániho, kde má až 8 strof. Vo verzii zo spevníka Antona Foppa sú pridané zdanlivo nesúvisiace strofy s pastierskou tematikou. Nápev je doložený pri výrazne skrátrenom texte v rukopise CC 1770, kde má totožný refrén ako pieseň *Búva Ježiško na slame*.

Trojdobé metrum siciliany s pokojným, krúživým pohybom melodiky je pre tento typ barokových pastorel bežný, rovnako v komponovanej, ako aj v úžitkovej cirkevnej hudbe. Túto hudobnú štylistiku nachádzame už v uspávanke z CC 1655 *Dum virgo vagientem* (Když Panna plačícímu).

Notová ukážka 13: CC 1770 fol. 169-170

Tri krá - le priš - li, da - ry pri - ne - sli, Spi mi ru - žič - ko,
 kte - ré jsú o - ni zdáv - na če - ka - li.
 pek - ná na - de všec - ko, spi mi, spi mi, Je - žiš - ku můj.

CC 1770	Alšáni 1784	Fopp 1792
	1. Sladký Ježiši, dítě maličké, z Panny narozen, všecko líbezné, spi mi ó ružičko, pekná nad všecko, spi mi, spi mi, Ježišku můj. 2. Tvá milá matka tebe miluje, Jozef slúživý se usiluje, tobě Ježiši, králi nejvyšší, v jesličkách nejspanilejší. 3. Radost nastala všemu stvoření, Neb jest Syn Boží dnes narozený, půjdeme k němu, k mestu Betlemu, vzdajme chválu Malému. 4. Volek i osel naňho dýchají, svoju teplotu ho zehřívají, spi mi, ó ružičko, pekná nade všecko, spi mi, spi mi, Ježišku můj.	1. Sládký Ježiši, dítě maličké, z Panny narozen, pekné nad všecko, spívá růžičko, pekně nade všecko, spi mi, spi mi, Ježišku můj. 2. Tvá milá matka tebe miluje, Jozef slúžící se usiluje. Spívá růžičko, pekně nade všecko, spi mi, spi mi, Ježišku můj.

CC 1770	Alšáni 1784	Fopp 1792
1. Tri krále prišli, dary prinesli, které jsú oni zďávna čakali. Spi mi ružičko, pekná nade všeco, spi mi, spi mi, Ježišku můj. 2. Volek i osel na tě dýchají, teplotú svojú tě ohrívají. Spi mi ružičko, pekná nade všeco, Spi mi, spi mi, Ježišku můj.	5. To pacholátko Jozef kolíbá, Matka mu spívá a jeho líbá, ó spi můj trúne, malé pachole, spi mé dítě premilé. 6. Tri králi prišli, dary donesli, s kterýmá tobě ďávno čakali, spi mi, ó ružičko, pekná nade všeco, spi mi, spi mi, Ježišku můj. 7. Zlato, kadidlo a mirru dali, s radostí velkú oferovali, prijmi Ježišku s tvoju Matičku, nejmilejší Panáčku. 8. Amen Ježiši, rač nám popríti, k tvému salaši doprovaditi, dej milý Pane, ať se tak stane, s tebú večne bydleti. Amen.	3. Prišli tri králi, dary donesli, Stribro i zlato ti oferují. Spívá ružičko, pekně nade všeco, spi mi, spi mi, Ježišku můj. 4. Ty Kúbo, Kubo, nebuč bláznivý, s tvými ďúdami všecok bláznivý. Nebo se z tebe, každý vysmeje, jako z toho Matěje.

CC 1770	Alšáni 1784	Fopp 1792
		5. Matěj se učí na tej fujeri. ... Vždycky se chváli, že dodá pary, do tej jeho fujery. 6. Ty Kašpár, Kašpár, vezmi píšťalku, Zahraj vesele, tomu díťatku! Zahraj vesele, pri tej maštali, Tomu naroznemu díťatku. Amen.

Alšáni 1784 fol. 19, Fopp 1792 s. 124-125, CC 1770 fol. 169-170 (Tri krále prišli).

16. Čo to nové znamenalo

Iným príkladom syntézy trojkráľovej tematiky s pastierskym motívom je pastorela *Čo to nové znamenalo*, vyskytujúca sa v rukopisných prameňoch od konca 18. storočia. Jej incipit je odvodený od početných variantov inej pastorely *Čo to znamená niečo nového*, inšpirovanej jarmočnými tlačami.²⁷ V porovnávaných prameňoch nemáme zaznamenaný nápev, iba odkaz na melódiu inej pastorely *Pri Betléme na salaši*. Pastorela s týmto incipitom je aj s nápevom zaznamenaná v rukopisných spevníkoch Pavlína Bajana. Ide však o odlišný text s inou štruktúrou verša.²⁸ Dva rôzne nápevy pastorely *Pri Betléme na salašu*, ktorej veršová štruktúra zodpovedá textu našej piesne, boli publikované v zbierkach moravských ľudových piesní.²⁹

- | | |
|--|---|
| <p>1. Čo to nové znamenalo,
Že pastýři do Betléma,
O půl noci bežali,
Snad tam něco videli.</p> <p>2. Neb nad jesli hvězda svítí,
Musí to vec divná byti,
Zanechajme naše stáda,
Pobéháme za nima.</p> | <p>3. Těž inší tam pospíchají,
Tři krále jeho vítají,
Neslo tam mnoho darů,
Zlato, kadidlo, miru.</p> <p>4. Videli krále nového,
Ježíše narozeného
Aj matička chudičká,
Porodila synáčka.</p> |
|--|---|

²⁷ Porovnaj: URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne medzi písomnou a ústnou tradíciou. Vzťah folklórneho materiálu k historickým prameňom 17. – 19. storočia. In: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Vianoce a hudba*. (=Studia ethnomusicologica II.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Ister Science, 2002, s. 136.

²⁸ Baján PCh, s. 152-153.

²⁹ KUBA, Ludvík: *Slovanstvo ve svých zpěvech... Kniha II. Písň moravské*. Poděbrady, 1884 – 1888, č. 52 (variant zo Zubří na Valašsku); BARTOŠ, František – JANÁČEK, Leoš: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Praha, 1901, č. 1909 (variant z obce Racková neďaleko Zlína).

5. Hned mu poklonu činili,
A korúny své znížili,
Na kolená své padli,
Dari obětovali.
6. Ty jsi králem nad zemí, nebem,
panuješ, nad svým stvořením,
sláva tobě samému,
vnově narozenému.
7. Své radosti naplnení,
a milosti obdarení,
na ruce své jej brali
a srdečně líbali.
8. Vidia že nemá perinky,
ani tej mizernej plenky,
jen vůl osel dýchají,
a tak zahrívají.
9. Ach neplač Ježišku milý,
a pospi len malú chvíli,
nynej, nynej Ježišku,
preradostný panáčku.

Fopp 1792 s. 125-128 (Spíva se jako: Pri Betlemě na salaši), Kubáni 1804 s. 157-158.

17. Dívejte se bratrové

Text tejto pastorely zaujímavým spôsobom spája motív poklony pastierov s poklonou troch kráľov. Správa o príchode vzácnej návštevy je včlenená do tradičnej scény lúčenia pastierov s Ježiškom, ktorá uzatvára betlehenskú hru.

Notová ukážka 14: Kubáni s. 155-156

Dí - vej - te se bra - tro - vé, zas vi - dí - m svet - lo no - vé,
co to svet - lo zna - me - ná, za - se bu - de no - vi - na,
co jest to div - ná vec, u - teč - me pas - tý - ri přeč.

1. Dívejte se bratrové,
zas vidím svetlo nové,
co to svetlo znamená,
zase bude novina,
co jest to divná vec,
utečme pastýři přeč.
2. Blyštějí se koruny,
a predrahé kameny,
králové musá býti,
chcú Ježiška uzříti,
králové pánové,
prichádzajú k Betlehemu.
3. Vidím zlato pri jednom,
a kadidlo pri druhom,
a myrhu nese tretí,
trofám že dá dětati.
Kráľ Gašpar, Melichier
a tretí je Baltazár.
4. Techdy my jim ujdeme,
k našim stádom pojdeme,
díťatko mej se dobre,
nezabudem na tobe.
Dobrá noc, dobrú noc,
dej nám svú Božkú pomoc.

5. S tebu se již lúčime,
tobě se porúčime,
Ježíšku pomeň na nás,
dej nám nebeský salaš.
Na tobe spomenem,
dokudkolvek nezomrem. Amen.

Kubáni 1804 s. 155-153.

18. Památka se dnes svěťí

Táto pieseň je skôr kancionálového typu, textový incipit pripomína niektoré duchovné piesne k svätým z českých barokových kancionálov.³⁰ Jej nápev nepoznáme.

- | | |
|--|---|
| 1. Památka se dnes svěťí
svatých trech králův,
se ctí, pobožností velikú,
spolu se svatú cirkvú. | 7. Když prišli k Betlehemu,
k tomu slavnému mestu,
dolu z koní sedali,
na dítce se hned ptali. |
| 2. Osvícení králové,
knížaty a pánové,
hned jak hvězdu viděli,
k Betlému pospíchali. | 8. Dary sebu hned vzali,
Ježíšku darovali.
Přijmi od nás dítátko,
ó krásne pacholátko. |
| 3. Hvězda jasne svítila,
pohany k sobě táhla,
k východů, pospíchala,
potom tak dlúho stála. | 9. Tobě se poručíme,
se všim cokolvek máme,
ó Bože náš veliký,
buď od nás chválen vždycky. |
| 4. Až ti svatí tri králi,
na cestu se vybrali
narozenému králi
obetovali dary. | 10. Když přideš do radosti,
pohleď na nás z výsosti.
ó Ježíši Pane náš,
který všecko v rukách máš. |
| 5. Kašpár išel z Indiji,
a Melichér z Nabiji,
Baltazar byl z murinskej,
šli do zeme židovskej. | 11. Svatí tri králi milí,
již se v nebi radují,
Spomeňte na nás hříšné,
v radosti nekonečnej. |
| 6. Hned jak vyšli z krajín svých,
ta hvězda hnedky jejich
předcházala s rychlostí,
ukazovala cesty. | 12. Ó Ježíši náš milý,
vnově nam narozený,
prijmi od nás též dary,
v tomto našem súžení.
Amen. |

Fopp 1792, s.75-77.

³⁰ Analogický je napr. incipit piesne o sv. Jurajovi *Dnešní den věrní křesťané památku slavnou svěťíme* (v Holanovom a Božanovom kancionáli). Odpis piesne sa nachádza aj v slovenskom rukopisnom spevníku B VI/3 z roku 1809 (s. 134). V tom istom rukopise je aj ďalšia pieseň k svätým, ktorá má incipit tohto typu: *Dnes Námetka Kristového v cirkvi slavnost se svěťí* (o sv. Petrovi, tamtiež s. 136).

19. Tri kráľové od Východu

Neznáma trojkráľová pieseň, s prevzatou frazeológiou z kancionálových piesní.

Notová ukážka 15: Kubáni s. 153



Tri krá - lo - vě od Vý - cho - du, jak spat - ri - li no - vú hvéz - du,
hned své ko - ně sed - la - li, a do Bet - lé - ma se bra - li.

1. Tri kráľové od Východu,
jak spatřili novú hvězdu,
hned své koně sedlali,
a do Betlehema se brali.
2. Když přijeli k mestu tomu,
Betlehem tak řečenému,
nad nimi nová hvězda stála,
a ten chlév jim ukázala.
3. V něm leželo deťátko,
Ježíš malé pacholátko,
s Mariu matku tam jsúce,
jesle za postel majíce.
4. Tu ze svých koní zesadli
a své dary z sebeb vzali,
zlato kadidlo a mirhu,
darovali je Kristu Pánu.
5. Protož i my zde na zemi,
vzdejmeš mu slušné chválení,
ať on pro své narození
dá nám hříchův odpuštění. Amen.

Kubáni 1804 s. 153.

20. Tri krále přišli

Text trojkráľovej piesne s jednoduchou veršovou štruktúrou, zrejme z ľudového prostredia. Pieseň sa spievala na rozšírenú verziu nápevu novoročnej koledy *Nový rok beží*.³¹

Notová ukážka 16: Kubáni s. 154



Tri Krá - le pri - šli, Je - žiš - ka na - šli v Bet - lé - me,
nie v slav - ném do - me, a - ni v pa - lo - tě než v chlé - ve.

³¹ K variantom nápevu tejto piesne v našich prameňoch porovnaj: URBANCOVÁ, Ref. 27, s. 132-135.

- | | |
|--|--|
| <p>1. Tri Krále prišli,
Ježiška našli
v Betleheme,
nie v slavném dome,
ani v palotě
než v chléve.</p> <p>2. Jeden Balthazar,
druhý Melichier,
a Gašpar,
dary mu dali,
poklonu vzdali
s [v]děčností.</p> <p>3. Kadidlo, myrhu,
s velikú víru,
a zlato;
úprimné srdce,
a ktomu více
čo mohli.</p> <p>4. Darujte každý,
jisté tajemství
znamenal,
zlato na večné,
a nekonečné
království.</p> | <p>5. Myrha na svaté,
v lidskej povstatě,
mučení,
na večné kněžstvo,
bylo kadidlo
zmerené.</p> <p>6. Když to oddali,
domů se brali
v tichosti;
Herodesovi,
víc nezjavili,
čo žádal.</p> <p>Zůstaň tu milá
Matko premilá
s Ježíškem,
aby nás k sobě
prijal do nebe,
radost dal. Amen.</p> |
|--|--|

Kubáni 1804, s. 154 (Jako: Nový rok beží).

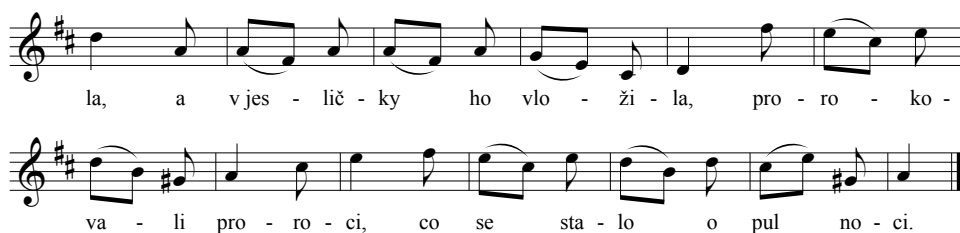
21. V Betleheme tak řečeném

Pastorela, ktorá vznikla na podklade kancionálovej trojkráľovej piesne *V městě Bethleme řečeném*. Text má upravenú štruktúru verša, pôvodné strofy kancionálovej piesne sú pospájané do väčších celkov, s rozšírením trojkráľovej tematiky. Nápev je ariózneho typu.

Notová ukážka 17: BJP s. 16-17

V Bet - le - he - me tak re - če - nám, na - ro - dil

se Pán Kri - stus v nem, Pan - na Sy - na po - ro - di -



1. V Betleheme tak rečeném,
narodil se Pán Kristus v nem,
Panna Syna porodila,
a v jesličky ho vložila,
prorokovali proroci,
co se stalo o pul noci.
2. Od východu k nemu prišli,
tri králi ho v meste našli:
zlato, kadidlo i myrhu,
dary dali s veľkú víru.
Vítali krále nového,
z jasnej hviezdy poznaného.
3. Slyšal toto Herodes král,
hnedky veľmi se obával,
na čas pilne se spytoval,
malé deti zabiť kázal.
Koho se bojíš tyrane,
že tak zacházíš ukrutne.
4. Nežadá on královstvi tvé,
podáva tobě nebeské.
Zvedela to božská Matka,
utekla s nim do Egypta.
Jozef Ježíška pestoval
a Simeon obetoval.
5. Krista slavné narodení,
dokonalo se nám nyní.
Juž kresťanie dekujeme,
radostným srdcem plesajme
v tejto veselej slavnosti,
chvalmež Boha na výsosti.

BJP, s. 16-17 (Pastorela 10ma. Pro Festo trium Regum).

Nové trojkráľové piesne v kancionáloch 19. storočia

V 19. storočí zaznamenávame v kancionálových tlačiarach niekoľko nových piesní s trojkráľovou tematikou. V 1. polovici storočia to boli autorské texty s vlastnými nápevmi, zatiaľ čo v ďalšom období sa postupne prejavil vplyv doznievajúceho pastorálneho štýlu a texty i nápevy sú inšpirované ústnou tradíciou.

22. Tri zázraky dnes sa stali

Trojkráľová pieseň Antona Knappa, ktorú prevzali trnavské katolícke spevníky a vydanie *Fialky* Pavla Stilla z roku 1855. Pieseň má výrazné tradicionalistické črty. Text voľne nadväzuje na motív troch zázrakov z hymnu *Hostis Herodes impie*, ktorý dovtedy prekvapujúco nemal výraznejší ohlas v piesňovej tradícii slovenských katolíkov. Nápev je kombináciou tradičných nápevov hymnu *Fit porta Christi pervia* a uspávanky *Dum virgo vagientem*.

Notová ukážka 18: Knapp 1838 č. 15

Tri zá - zra - ky dnes sa sta - li ctí - me slav - ný deň
 prí - chod Kri - sta zve - sto - va - li:
 kre - sťa - ne, daj nám k to - mu mi - losť Pa - ne.

1. Tri zázraky dnes sa stali
 príchod Krista zvestovali:
 ctíme slavný deň kresťane,
 daj nám k tomu milosť Pane.
2. Dnes mudrci od Východu,
 Nasledujúc jasnú hviezdu,
 Svetlo svetlom vyhľadali,
 Boha s darmi vyznávali.
3. Zlato jako kráľu svému,
 Kadidlo Bohu večnému,
 Mirru jako smrtnému
 Mesiášu zeslanému.
4. Nový div dnes moci Bozkéj,
 Stal sa v Káne Galilejskéj,
 Kde na víno vodu zmenil,
 Boh Král svetu sa vyjavil.
5. V Jordáne potoku čistém,
 Od Jána dnes Kristus krsten,
 Hríchy, ktoré neprinesel,
 Nás obmijúce odnesel.
6. Jéžiši buď od nás sláven
 Príchod tvoj, národom zjaven,
 S Otcem spolu svätým Duchem,
 Až na veky vekov Amen.

Knapp 1838 č. 15, Fialka 1855 s. 59, Radlinský 1875 č. 108, DSK 1882 č. 69.

23. *Kristus Ježiš náš Spasiteľ*

Pieseň Jána Hollého z jeho *Katolíckeho spevníka*. Text nemal ohlas v ďalších slovenských kancionáloch, napriek svojej nespornej poetickej hodnote. Bolo to tak aj v prípade iných pôvodných textov duchovných piesní od Jána Hollého, ktoré vo svojej dobe doplatili na neaktuálny jazyk, odlišujúci sa od novej spisovnej normy slovenčiny. Nápev od Martina Eliáša sa vyznačuje periodickým členením v duchu viedenského klasicizmu (Obr. 7).

1. Kristus Jéžiš náš Spasiteľ,
 všeho sveta Vykupiteľ,
 skrz andela hlásení
 pokoleňú židovskému,
 od Abraháma poslámu,
 jeví své narodení;
 skrze hviezdu na východe
 v samém pohanském národe
 svedčí o svojem príchode.
2. Mudrci Svetlom zbudení,
 Duchem vnútri osvetení,
 na cestu sa vydajú.
 Stálým hviezdy predchádzaním
 a k Betlehému vedením
 pachola nachádzajú.
 V maštali sa mu klaňali,
 zlato, kadidlo dávali
 a myrhu obetovali.

3. Kriste pohanom zjevený,
od Mudrcov jak Boh ctený,
my sa ti dnes klaňáme;
a mesto zlata ryzého,
od nich obetovaného,
srdca ti prednášame.
Daj, aby ťa milovali,
na časné veci nedbali,
po tebe len túživali.
4. Mesto kadidla modlení
A dobrých skutkov činení
tebe predstavujeme.
Ó daj, nech pri božém tróne
skrz lúbežnosť jejích vůne
sa ti zalubujeme.
By příjemné ti bývali,
a čo potřebné žádali,
to skutečně dosahali.
5. Na místo myrhy mrtvení,
tela našeho trýznení
Tebe odevzdáváme.
Daj, nech sa predešle zlosti
a všeliké neprávosti
s nimi zadosť konáme.
By sme tak hríchy zhladili,
dlhy za ne vyplatili;
potom s tebou sa těšili.

Hollý 1846 č. 29, Eliáš 1846 č. 29.

24. *Svatá rozkoš srdce mého*

Pieseň Karola Kuzmányho z evanjelického *Zpěvníka* určená na „den zjevení Krista Pána mudrcům“ má výlučne lyrický charakter. Ide o poeticko-teologickú reflexiu témy sviatku, bez epických prvkov a konkrétnych reálií biblického príbehu. Autor sa vedome vyhýba prvkom legendy a smeruje k osobnej adorácii pred Spasiteľom, ktorý nie je vnímaný ako dieťa v betlehenských jaslach, ale vo svojom kráľovskom majestáte. Motív hviezdy je tu pretransformovaný do svetla, ktoré vyžaruje z Ježiša. Nápev piesne máme zaznamenaný v rukopisnom spevníku Karola Szeredaya. (Obr. 8)

1. Svata rozkoš srdce mého,
Synu jednorozený,
vlej v duši mou milost tvého
nebeského zjevení!
Kdo jen tě má, dost všeho má
a kdo tě nezná, nic nezná:
Ó lásky mé toužení,
Jezu, tys mé spasení!
2. Co jest všecka světa moudrost,
všecko světa umění?
Bez tebe jest pouhá marnost,
mámení a soužení:
Světlo, které ducha sítí,
v jediném jen tobě svítí.
ó nejvyšší umění,
Jezu, tys mé spasení!

- | | |
|---|--|
| 3. Tys ta sláva, po níž toužím,
všechna jiná nic není,
Pán můj, jemuž vděčně sloužím,
Král mého vykoupení;
Tobě se věčné samého
obětuji za celého:
Slovo božské zjevení,
Jezu, tys mé spasení! | 4. Ó má víro, hvězdo stkvoucí,
z nebe dané znamení,
svět mi, svět v ten dům žádoucí
věčného oslavení,
kdežto uzřím jej samého,
na pravici Otce jeho,
i zvolám oslavený:
Jezu, tys mé spasení! |
|---|--|

ZE 1845 č. 69 (Na den zjevení Krista Pána mudrcům), Szereday 1879 fol. 62'.

25. *Budme všeci potešení*

Text piesne ku trojkraľovým koledovým obchôdzkam spojeným s tradičnou posviac-kou domu, ktorý zaradil Jozef Valentovič a Viktor Sasinek do svojho *Kresťansko-kato-lického spevníka*, dokumentuje obdobie prieniku prvkov ľudového cirkevného spevu do oficiálnej kancionálovej literatúry katolíkov. Tzv. ľudový cirkevný spev bol podpo- rovaný cirkevnými autoritami, v tomto prípade samotným kardinálom Scitovským.³² Valentovič a Sasinek zrejme skombinovali, doplnili a upravili textové motívy vianoč- ných piesní z ústnej tradície, ktorých jazyk sa snažili vedome štylizovať. Nápev piesne nepoznáme.

- | | |
|---|--|
| 1. Budme všeci potešení;
Ježišok je narodený!
Dnes plesajme
a spievajme,
Ježiška vítajme! | 6. Slovo tělom učiněné
už je na světě zjavené;
dnes atď. |
| 2. Že nebe plné milosti,
dalo nám Jeho z výsosti;
dnes atď. | 7. Vykupitel' zaslíbený
je nám na svět narođený
dnes atď. |
| 3. Keď anjelovia lietali,
zrodenie jeho hlásali;
dnes atď. | 8. Spasitel' sã nám narodil,
by hriešny svet vyslobodil;
dnes atď. |
| 4. Sláva Bohu na výsosti
Jeho věčnej velebnosti!
dnes atď. | 9. Z neba, by ľud svůj vykúpil
v Betlemě na svět nám stúpil;
dnes atď. |
| 5. Na zemi pokoj žiadaný
všem dobrej vůle buď daný!
dnes atď. | 10. V maštali je narođený
Kristus a v jaslí vložený
dnes atď. |

³² Kardinál Scitovský viedol v roku 1860 ostrihomskú synodu, ktorá sa uzniesla podporovať spev ľudu tak, aby v kostoloch nahradil „figurálny spev s hudbou, ktorý často namiesto pobožnosti pohoršenie, ba i smiech vzbudzuje.“ Porovnaj: RADLINSKÝ, Ondrej: *Nábožné Výšlewy. Kniha modlitebná, poučná, obradná a spewácka...* Viedeň, 1872, s. 891.

11. Anjelský hlas uslyšali
pastýri v poli čo spali;
dnes atď.
12. Pastýri šli do maštali,
Ježiška tam privítali.
Dnes atď.
13. Na tváre své popadali
Pastýri sã mu klaňali;
dnes atď.
14. U jasiel Matka je Jeho,
Panna srdca nevinného;
dnes atď.
15. Matka pannou jak byla
zůstala, biť porodila;
dnes atď.
16. V počatí nepoškvrněná
Je Matka tá vyvolená;
dnes atď.
17. Mária muža neznala,
Bez něho matkou sã stala;
dnes atď.
18. Ach, jak plesala tá Matka,
s narođením Jezulátka;
dnes atď.
19. Stál tam tiež aj Jozef svätý
radosťou veľkou prejatý;
dnes atď.
20. Vól, osel naňho dýchali,
pred zimou ho zohrievali;
dnes atď.
21. Tiež hviezda sã ukázala,
Mesiáša zvestovala;
dnes atď.
22. Tri králi hviezdu spatrili,
na cestu sa vystrojili;
dnes atď.
23. Hviezda kráľov predchádzala,
im cestu ukazovala;
dnes atď.
24. V Jeruzaleme ztratěná,
tá hviezda byla vznešená.
dnes atď.
25. Herodes sã prestrachoval,
troch kráľov keď pozoroval;
dnes atď.
26. Tri králi z Jeruzalema
odišli do Betlehema;
dnes atď.
27. Tá hviezda, čo sã stratila,
za městom zas im svietila;
dnes atď.
28. Tá hviezda sã zastavila
nad mašťalou, ju zjavila;
dnes atď.
29. Tri králi šli do maštale,
videli v něj Dieťa malé;
dnes atď.
30. Tria králi na tvár padali,
Dieťatku sã sam [sic!] klaňali;
dnes atď.
31. Tri králi chválu vzdávali
a drahé dary dávali;
dnes atď.
32. Kráľ prvý mu zlato dával,
za kráľa tak ho uznával;
dnes atď.
33. Kráľ druhý myrrhu daroval,
tým jeho smrť oslavoval;
dnes atď.
34. Kráľ tretí temjan vënoval,
Na Božstvo tým pamätovail;
dnes atď.

35. Tri králi inou vrátili
să cestou, jak prišli byli;
dnes atď.

36. Herodes byl pohoršený,
že králi nie sú vrátění;
dnes atď.

37. Herodes král závistlivý
dal rozkaz krvožíznivý;
dnes atď.

38. Herodes by mohol lapit'
Krista, dal mláďatka zabiť;
dnes atď.

V domě pred vysviacaním:
Ježišok náš utěšený
na věky buď pozdravený!
dnes atď.

39. Herodes vo svojej závistí
nedošiel světej koristi;
dnes atď.

40. Vedený Jozef anjelom
šel v Egypt so Spasiteľom;
dnes atď.

41. V Egyptě Jozef prebýval
s Ježiškom radost' požíval;
dnes atď.

Po vysviacaní:
Ježišok nám požehnanie
Daj v nebi věčné bývanie;
tam plesajte,
tam spievajte,
věčnú čest' vzdávajte!

KS 1858 č. 105 (Na Koledu. Prvá).

26. *Buď všecko potěšené*

Nová trojkráľová pieseň zo spevníka Jozefa Valentoviča a Viktora Sasinka, ktorá je pravdepodobne pôvodná. Text má skôr epický charakter a zachováva osnovu biblického príbehu. Definitívna jazyková a literárna úprava, ktorou bol podľa predslovu poverený Viktor Sasinek, nebola v súlade s novou spisovnou formou slovenčiny, čo predurčilo krátku životnosť piesne. Jej nápev nepoznáme.

1. Buď všecko potěšené
na světě stvoreníe;
bo tebě zaslíbené
prišlo už spasenie.
Hľa, prorokovaná
a očekávaná
už je hviezda zjavená,
v blesk divný oděná!

2. Tú hviezdu prorokovia
nám predpovědali;
V nej tiež patriarchovia
svoju nádej mali,
po něj opustěná
v hriech tiež uvězněná
zem ubohá túžila,
by jej blesk spatřila.

3. Boh troch kráľov východných
a plných múdrosti
učiniť ráčil hodných
tej veľkej milosti:
že tú hviezdu jasnú
a na blesk krásnu
na nebeskej výsosti
spatřili k radosti.

4. Tá hviezda ich pohnula
svojím bleskom k cestě,
a im připoměnila,
že v ktoromsi městě
mal sa kráľ narodiť,
čo má vyslobodiť
všeho světa stvoreníe,
biedne pokoleníe.

5. Tria kráľovia vedení
tej hviezdy jasnosťou,
pred diaľkou nezhrození
kráčali s radosťou;
lež na jej zmizenie
jalo ich myslenie:
v jeruzalemskom meste
že koniec ich ceste.
6. Herodes v strach padnúcí
byl správou strážnikov.
v snem svolal skúmajúci
starcov, zákonníkov:
kde Kráľ zaslúbený
má byť narodený,
jehož králi hľadajú
a naňho sa ptajú?
7. Zvediac sa traja králi
o tom Narodenom
po chodníku kráčali
im hneď vyznačenom;
šli z Jeruzalema
tam do Betlehema,
a hľa hviezda zmizená
im je zas zjavená!
8. Hviezda ich predchádzala
k Betlehemu mestu
a im osvetľovala
tú bezpečnú cestu;
tam sa zastavila,
keď ich sprovodila,
kde kráľa zrodeného
nalezli svojeho.
9. Dar mu obetovali:
temjan, myrhu, zlato;
preto aj obdržali
už tam nebe za to;
aj my sa radujme,
jemu obetujme:
dušu, srdce a telo,
nech sme vždycky Jeho!

KS 1858, č. 107 (Na tri Krále).

27. *Kyrie eleison, Kriste eleison... Hviezda jasná zasvítla*

Omšové Kyrie a Gloria na sviatok troch Kráľov z vydání *Veľkej Fialky* z 2. polovice 19. storočia. Autora textu nepoznáme. Nápev by mohol byť rovnaký ako u omšovej piesne *Kyrie eleison, Kriste eleison... Anjelé z nebe stupujú* z toho istého spevníka. Keďže ide o nenotovaný prameň, melódiu môžeme doložiť len z neskorších tlačí. Je pravdepodobné, že ide o ten istý variant nápevu pastorely *Dobrá novina, šťastná hodina* (zvestovanie anjela), ktorý figuruje pri omšovej vianočnej piesni *Kyrie eleison, Kriste eleison... Pána Krista narodenie* v katolíckych spevníkoch 20. storočia.³³

³³ JANOVIČÍK, Štefan: *Aleluja. Chváľme Boha svojho! Duchovný spevník s obradami a nótami*. Ružomberok, 1906, č. 164; HLINKA, Andrej – CHLÁDEK, Jozef: *Nábožný kresťan*. Ružomberok, 1906, č. 74; *Jednotný katolícky spevník*. Trnava, 1937, č. 58.

Notová ukážka 19: Hlinka-Chládek: Nábožný kresťan 1906 č. 74

Ky-rie e - lei - son, Kris-te e - lei - son. Pá - na Kris - ta na - ro - de-nie
 Je - žiš Kri - stus mi - lo - sti - vý
 An - je - li z ne - ba zstu-pu-jú,
 sta - lo sa nám na spa-se-nie,
 z ne-ba zstú - pil dob-ro - tí - vy. Ky-rie e - lei - son, Kris-te e-lei-son.
 pa - stie-rom to o - zna-mu-jú.

Na Introit.

1. /: Kyrie eleison, Kriste eleison, :/
 Hvezda jasná zasvítala,
 Pána Krista ohlásila,
 Kyrie eleison, Kriste eleison.
2. /: Kyrie eleison, Kriste eleison, :/
 Jak se králové doznali,
 Hned se do Betlehema brali,
 Kyrie eleison, Kriste eleison.
3. /: Kyrie eleison, Kriste eleison, :/
 Gašpar zlato, Melcher stříbro,
 Baltazár, kadidlo,
 Kyrie eleison, Kriste eleison.

Na Gloria.

- /: Gloria, buď Bohu chvála, :/
 Všecki pohané vstávají,
 A za králmi pospichajú,
 Gloria, buď Bohu chvála.
- /: Gloria, buď Bohu chvála, :/
 co tu mali, s sebou vzali,
 Ježíškovi vděčně dali,
 Gloria, buď Bohu chvála.

VF 1860 s. 59, VF 1888 s. 55.

Záver

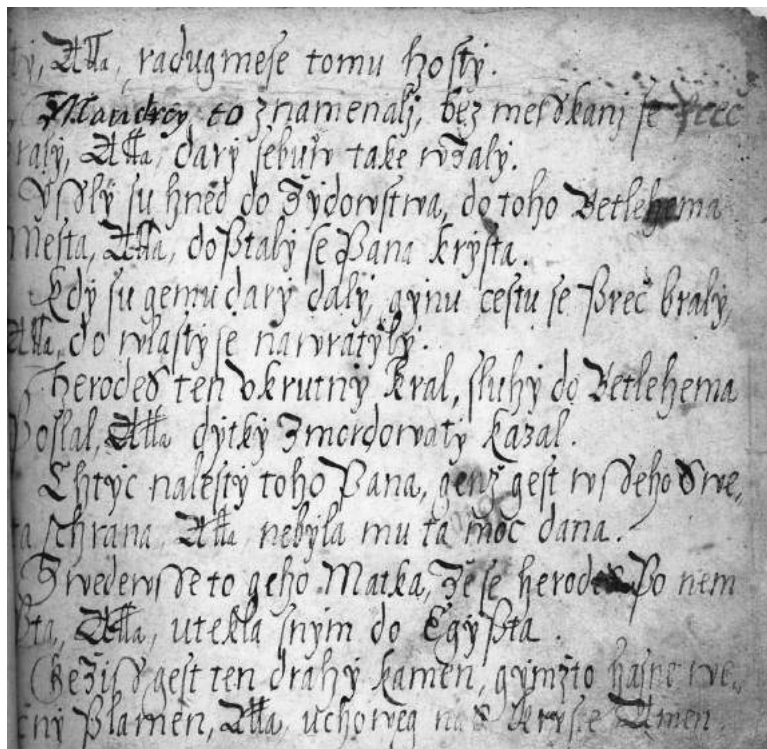
Rôznorodosť, ktorá charakterizuje materiál duchovných piesní na sviatok Zjavenia Pána v slovenských hymnologických prameňoch, vyplýva z pozície tohto sviatku, ktorý je v určitom zmysle zavŕšením a vyvrcholením vianočného obdobia. Spojenie tematiky troch kráľov s inými motívmi vianočného príbehu vytvorilo priestor na vzájomné ovplyvňovanie kancionálovej a ústnej tradície cirkevného spevu, na kontakt medzi striktným bohoslužobným rámcom a tradičným ľudovým zvykoslovím.

Chronologický aspekt vývoja žánrovej skupiny vianočných piesní poukazuje na tri odlišné etapy tohto procesu. Prvá sa vyznačovala závislosťou na predreformačných textových a melodických prototypoch, z ktorých sa postupne osamostatnila pôvodná tvorba, pričom závislosť na starších melodických typoch ostala zachovaná (kontrafaktúry). Určitý vrchol tejto etapy predstavujú v našich podmienkach piesne Juraja Trnovského. V ďalšej fáze vývoj smeroval k dočasnému oddeleniu kancionálovej a ústnej tradície, ktoré sa zavŕšilo všeobecným rozšírením pastorálneho štýlu. Kancionálová tradícia smerovala k autorským textom trojkráľových piesní s vlastnými nápevmi, za-

tiaľ čo pastorely voľne rozvíjali pastierske motívy, varírovali a kombinovali ich s prevzatými barokovými literárnymi prvkami a dramatickým i subjektívnym akcentom. Podobne v hudobnej zložke sa v trojkráľových pastorelách prelínali a varírovali základné melodické typy a motivické prvky pastorálneho hudobného štýlu. Túto fázu odrážajú najmä katolícke rukopisné pramene 2. polovice 18. a začiatku 19. storočia. Napokon, v 2. polovici 19. storočia sa obidve línie začali opäť zblížovať, k čomu prispelo na jednej strane doznievanie a úpadok pastorálneho žánru, na druhej strane jeho postupné akceptovanie v oficiálnych kancionálových edíciách.

Štúdia je súčasťou grantového projektu APVV-15-0526 „Téma Troch kráľov v umení Slovenska – interdisciplinárne štúdie kultúrnej tradície a komunikácie“ (2016 – 2020), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: Torzo piesne *V meste Bethleme* rečeném v evanjelickom spevníku B III/107. Na začiatku 6. strofy piesne je pôvodný text „Tri králi to znamenali“ prepísaný na „Mudrci to znamenali“. Slovenská národná knižnica Martin, Literárny archív

98 Na Den Ostjání

si přemysluge / po něm vždy srdce mé vždy,
 že / toho všeti pospíchá.
 Te welebijž Bůr Nebesný / rozcítage chvásy
 veselky / GEjžis Šwět obwešuge / a nás o Bo
 hem spofoguge.
 Čtémž bo wšemi chwałami / lyby, spěwy,
 Madlibami. Aby nás wzał do své wlašti / a žba
 wš brozně Propasli. Amen.

Giné Puer natus.

Beden tačiná / a gini po něm tato slowa (W tom
 to novém Koce) opěuge.

Ver natus in Beth-

leem. Hoc in anno. Ynde

gaudet se ru sa lem. Hoc in anno

gratu-

99 Krysta Pána.

gratulēmur. Ge mi tri ci col le-

temur, dulci, jubilo. Christum Regem

veneremur no uo can ti co.

oe Děťátko se narodilo. W tomto Koce.
 Genž weššten Šwět počěššo. W tomto Koce
 radūgme se, s Matkau Boží wešlme se / libým
 plečánjím. Krysta PANA welebje / sladkým
 spiwánjím.
 G Ginš Dyr. wš na listu 82. 82.

G Giná:

In hoc Anni circulo.

z n w zbu

Obr. 2: Novoročná pieseň *Děťátko se narodilo, v tomto roce* v Hlohovského kancionáli (tlač Olomouc, 1622)

Nota tertia.

Puer natus in Beth'chem. Hoc in Anno. Un-
 de gaudet Jerusalem. Hoc in Anno gratulemur, Geni-
 trici collætetur, dulci júbilo. Christum Regem vene-
 remur, novo cantico.

XIII

Assum

Obr. 3: Nápev novoročnej verzie *Puer natus* v CC 1655

Res Magi de gentibus, IESVM
cum muneribus, orant; flexis genibus, cum
virgine MARIA.
Aurum regi Domino, Thus sacerdoti magno,
Myrram dant morituro, cum virg: MARIA.
In die iudicij, ne sis memor vitij,
Sed nostri suspirij, cum virgine MARIA.
Ergo nostrum singuli, senes ac pueruli,
Regem laudemus cæli, cum virg: MARIA.
De cuius potentia, cuncta mundi entia,
Sunt condependentia, cum virg: MARIA.
Illi laus & gloria, decus ac victoria,
Honor, virtus suprema, cum virg: MARIA.
Cuius natalitio, sedentes in solio,
Dant laudes cum iubilo, per virg: MARIAM.
Ergo nostra concio, omni plena gaudio,
Benedicat Domino, cum virgine MARIA.

G Dyšně

Obr. 4: Notovaný nápev cantia *Tres magi de gentibus* v Rozenplutovom kancionáli (tlač Olomouc, 1601)

34. Majíc v srdci radost utěšení iž.

Obr. 5: Nápev piesne *Majíc v srdci radost utěšení* v Škultétyho Melodiátúre (tlač Brno, 1798)

16 28. INÁ NA NOVÝ ROK. Ďekujeme ťi milostiví. (Spieva sa jako Č. 25.)
29. NA SWÁTEK ZJEVENÁ KRISTA PÁNA, NEB NA TROCH KRAJOW.

Andante.

Spew.

Kri-stus Ježíš náš Spasi-tel, Wśeho Swe-ta Wi-ku-pi-tel,
 Po-ko-leńu Źi-dowské-mu, Od A-bra-há-ma pośle-mu,

Prówod Organa.

Skrz An-de-la Hlá-se-ńi Skr-ze Hwezdu na Wi-cho-de W samém po-han-
 Je-wi swé Na-ro-de-ńi;

ském Ná-ro-de Swedci o swo-jém Pri-chode.

30. O NAJSWĄTEJSZYM MĘNIE JEŻIŚ.

Obr. 7: Hollého trojkraľová pieseň *Kristus Jéžíš náš Spasitel* v úprave Martina Eliáša (tlač Viedeň, 1846)

Nisné Vanočij.

69

Na den zjavenj Krysta Pána Mudrcům.

2. Co gest wsecka swěta moudrost, Wsecko swěta vměnj? Ktes tebe gest
pauha marnost, Mámenj a tauženj; Swěto, které ducha sítj, W ged-
nem gen tobe swětj. O uowysšj vměnj, Je-zu, tys mé spašenj!

3. Tys ta slama, po nž taužjm, Wsecka gina nie neni, Pán mng, genuž
wdeine slaužjm Kral mého wytawpenj; Tobě se wěnué samého Wbitugi
ga celého: Slovo božstě zjevenj, Je-zu, tys mé spašenj!

4. Pán mro, hvězdo slawej, Snebe dané znanenj Swět mi, swět
w ten diu žadawj Wěčneho ošlawenj, Kdežto ušrjm geg samého Na pra-
wici Dce geho, Ž zwolám ošlawenj: Je-zu, tys mé spašenj!

Karel Kuzmány

Obr. 8: Kuzmányho pieseň na sviatok Zjavenia Pána Svatá rozkoš srdce mého v rukopise Karola Szerdaya. Slovenská národná knižnica Martin, Literárny archív

Summary

HYMNS WITH A THREE KINGS THEME IN PRINTED AND MANUSCRIPT HYMNBOOKS OF THE 17TH TO THE 19TH CENTURIES

Printed and manuscript Slovak hymnbooks of the 17th to the 19th centuries contain a relatively wide range of texts and tunes of hymns for the feast of the Epiphany. In the sources compared (24 printed and 14 manuscript) we identified 27 different texts and 22 tunes of hymns for this feast. We have arranged them chronologically as follows: the oldest layer from the 15th and 16th centuries; new hymns which Juraj Tranovský (Tranoscius) and Benedikt Szöllösi incorporated in their large-scale hymnbook editions *Cithara sanctorum* (1636) and *Cantus Catholici* (1655); pastorelas from the 18th century; and new hymns in 19th century hymnbooks.

The oldest layer contains predominantly anonymous texts of Czech origin to traditional tunes. The oldest Slovak Three Kings hymn is the contrafact *Bůh se nám nyní narodil* to the tune of *Puer natus in Bethlehem* by Juraj Bánovský, the Lutheran rector of a school in Žilina, which may have been composed about the middle of the 16th century. Two hymns by Juraj Tranovský (a paraphrase on the tune of the Latin hymn *Tres magi de gentibus*, and a translation of Luther's version of the Latin hymn *Hostis Herodes impie*) are among the most valuable Slovak song texts on the Three Kings. Another interesting hymn is *Dejž Pán Bůh večer vždy veselý*, evidently taken from oral tradition, to which Szöllösi appended a note in *Cantus Catholici* on the carrying of a star during Three Kings carol-singing rounds of the houses. In the Catholic manuscript hymnbooks from the second half of the 18th century and the beginning of the 19th, one finds many pastorelas of the hymn type with Three Kings motifs. Most of them come from oral tradition and in textual and musical style adopt and freely combine elements of baroque subjective lyricism and dramatic theatricality from the higher genres of spiritual poetry and church music, and also phraseology from the hymnbook songs. In the youngest group of Three Kings hymns from the 19th century hymnbooks, there are original hymns from both the Catholic and Lutheran milieux; in the second half of the century there is an ever-stronger influence of oral tradition and a fading of the pastoral style in the Catholic prints.

UČEBNICA ELEMENTÁRNEJ NÁUKY O HUDBE MELANIE DIETTMANNOVEJ V KONTEXTE DOBOVEJ VÝUČBY HUDBY

ANDREJ ČEPEC

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

ABSTRACT

Elementar Unterricht (Fundamentals of Teaching), a manuscript textbook of music by Melanie Diettmann, is a type of handbook which preserves the method of teaching the elements of music used on the territory of Slovakia during the first half of the 19th century. This textbook is documentary proof of an increased interest in acquiring music education on the part of educated town-dwellers, having regard to the upbringing of girls and young ladies. The paper presents the textbook in the context of music teaching in Slovakia in the 19th century, and also in the context of the creation of didactic works. Reflected in it is the influence of music textbooks by B. Asioli and F. P. Rigler, among others, which could serve as models for the elaboration of the manuscript examined here.

Keywords: music education, music textbooks, elementary doctrine of music, music-theoretical literature of the 18th and 19th centuries, Melanie Diettmann, Bratislava

Zintenzívnenie diania v hudobnej kultúre v prvej polovici 19. storočia na území Slovenska sa prejavilo zvýšeným záujmom o pestovanie hudby v širších spoločenských vrstvách.¹ Vzrast záujmu o hudobné umenie zo strany milovníkov a znalcov hudby súvisel s pretrvávajúcimi tendenciami súdobej kultúry, v rámci ktorých hudba patri-

¹ Prezentovaná štúdia predstavuje rozšírenú verziu konferenčného príspevku predneseného na konferencii *Pramene slovenskej hudby VI.*, ktorá sa uskutočnila v dňoch 6. – 7. septembra 2016 na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre. Týmto ďakujeme PhDr. Anne Kucianovej, PhD., za možnosť sprístupnenia príspevku. V pripravovanom konferenčnom zborníku plánujeme uviesť transkripciu prezentovaného rukopisného prameňa.

la medzi preferované druhy umenia.² Nadobudnutie primeraného vzdelania v oblasti hudby sa pokladalo za znak dobrej výchovy nielen v šľachtických rodinách, ale aj v rodinách vzdelaného meštianstva. Vo výučbe chlapcov a dievčat sa nerobili zásadnejšie rozdiely. Z rodového hľadiska sa u chlapcov zvyčajne preferovalo ovládanie hry na sláčikových nástrojoch, ako sú predovšetkým husle a violončelo. Výučba spevu a klavírna hra bola prevažne doménou výchovy dievčat. Zabezpečenie primeraného hudobného vzdelania v rámci výchovy dievčat a mladých dám v prezentovanom období približuje Jana Lengová:

[...] 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.³

Najrozšírenejšiu formu hudobnej edukácie predstavovalo, podobne ako v predchádzajúcom období, súkromné vyučovanie. Pritom nadobudnutie kvalitného hudobného vzdelania v dostatočnej miere zabezpečoval tiež zaužívaný systém verejného mestského a cirkevného školstva. K rozmachu hudobného umenia na území Slovenska prispelo aj pôsobenie novovznikajúcich súkromných pedagogických ústavov, ktoré sa priamo špecializovali na hudobné vzdelávanie, prípadne medzi vyučovacie predmety integrálne zahrňali aj výučbu základov hudby, inštrumentálnej hry a spevu.⁴ Pohľad na rozvoj hudobného školstva v nami sledovanom období prinášame na príklade charakteristiky Josepha Krüchtena:

[...] doch mag hier nur noch von der neueren Zeit bemerkt werden, dass unter der Regierung der unvergesslichen Maria Theresia, die sich Ungarns Kultur in aller Hinsicht mit wahrhaft mütterlicher Thätigkeit angelegen seyn liess, bei den National-Schulen auch Zeichnungs- und Musik-Schulen errichtet wurden, in welchen letzteren Schüler und Schülerinnen, im Singen und Klavierspielen, junge Männer aber, die sich dem Schuldienste widmen, im Generalbass und Orgelspiel, unentgeltlichen Unterricht erhalten. Dass diese Musik-Schulen ihrem Endzwecke ganz entsprechen, ist freilich nicht immer zu behaupten; doch genug, die Anstalt bestehet, und man

² Špecifické postavenie hudby je podchytené v estetických, ako aj filozofických dielach 19. storočia; pozri napríklad SCHOPENHAUER, Arthur: Zur Metaphysik der Musik. In: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zv. 2. Leipzig : F. A. Brockhaus, 1873, s. 511-523; por. LENGOVÁ, Jana: Hudba v živote a diele Tobiasa Gottfrieda Schröera. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 362-387.

³ Cit. 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. Pozri MARX, Adolf Bernhard: *Methode der Musik. (Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege.)* Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1855, s. 273.

⁴ Por. KRUČAYOVÁ, Alena: *Klavírna hra ako súčasť hudobného vzdelávania na Slovensku v 19. a na začiatku 20. storočia*. Nitra : Pedagogická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2009, s. 10.

sieht immer brave Lehrer und Schüler aus ihr hervorgehen. Ausser den Lehrern der obenerwähnten öffentlichen Anstalten, den Chorregenten mit ihren untergebenen Musikern, und den unglaublich vielen Privatlehrern der Tonkunst in grösseren Städten, so wie auf den Landsitzen der grösseren Gutsbesitzer, welche sämmtlich mit vielem Erfolge für die Cultur der Tonkunst wirken, ist wohl auch kaum eine kleine Stadt, oder ein bedeutender Marktflecken in Ungarn, in welchem nicht Ein oder mehre Musiklehrer zu finden wären. [...] Freilich sind diese Lehrer nicht sämtlich Kirnbergere oder Albrechtsbergere, Bache oder Mozarte, und es dürfte unter ihnen wohl ähnliche Abstufungen geben, wie vom Menschen zur Auster; aber in welchem Lande giebt es keine Kunst-Sudler? Wien hat die seinigen eben so gut wie Pesth; aber es gibt auch eben so gewiss in Ungarn sehr brave, ja vortreffliche Tonkünstler in allen Zweigen, und sofern die Menge der Lehrer als Masstab wenigstens für die Menge der lehrbegierigen gelten kann, so beweiset die grosse Anzahl der ersten (obschon auch hier die Mode das Ihrige mit beiträgt) doch jedenfalls, wie allgemein bei uns die Liebe zur Tonkunst ist.⁵

K dôležitým dokladom hudobnej pedagogiky na Slovensku prináležia predovšetkým učebnice hudby zastúpené v domácich archívoch a knižniciach, ktoré pochádzajú z obdobia prvej polovice 19. storočia. Popri značnom množstve tlačí je príznačný aj výskyt rukopisných prameňov, ktoré približujú vtedajšie zaužívané metódy vyučovania hudby. Prevažnú časť týchto rukopisov hodnotíme ako nepôvodné diela, ktoré predstavujú odpisy či jazykové mutácie textov, vytvorených na základe tlačených predlôh. Učebná látka sa v niektorých prípadoch prispôsobuje aktuálnym trendom hudobnej pedagogiky, a to celkom v súlade so zaužívanou interpretačnou praxou. Učivo obsiahnuté v týchto príručkách dokladá nadobudnutie dostatočnej znalostnej úrovne žiakov v oblasti hudby, ktorú dosahovali prostredníctvom absolvovania špecializovaného štúdia. Poukazuje aj na minimálne penzum vedomostí vyžadované od žiakov, ktorí sa mienili následne venovať hudbe nielen na profesionálnej úrovni, ale aj zo záľuby – ako milovníci hudobného umenia. Výskyt didaktických diel v domácich inštitúciách reflektuje vtedajší zvýšený dopyt v spoločnosti zo strany milovníkov a znalcov hudby o tento druh literatúry.

Medzi rukopisy z prvej polovice 19. storočia patria viaceré učebnice klavírnej hry, ktorých vlastníctvo prisudzujeme Johanne Rothinovej (1816),⁶ Michalovi Godrovi (ca. 1830),⁷

⁵ Cit. KRÜCHTEN, J.: Über das Musikwesen in Ungarn. Pesth, 1826. [Musikzustand in Ungarn.] In: *Cäcilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (Mainz), roč. 5, 1826, č. 20, s. 299-304; s. 303-304.

⁶ ROTHIN, Johanna: *Primae Lineae Musicae Instrumentalis*. Uloženie: SK-KE, sign.: sine. Por. MEDŇANSKÁ, Irena: *Primae Lineae Musicae Instrumentalis* klavírna škola pre začiatočníkov (1816). In: KAČIC, Ladislav: [Hudobná kultúra Spiša.] (= *Musicologica Slovaca et Europaea XIX.*) Bratislava : ASCO Art & Science; Ústav hudobnej vedy SAV, 1994, s. 123-130.

⁷ GODRA, M.: *Anleitung zum Klavierschlagen*. Uloženie: SK-Msnk, sign.: B V-41. Por. KRESÁNEK, Jozef: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 219; MICHALOVÁ, Eva: *Anleitung zum Klavierschlagen* Michala Godru. In: *Hudobný archív*, roč. 6, 1982, s. 203-215; SCHMIDTOVÁ, Alexandra: „Anleitung zum Klavierschlagen“ v súvislosti s dobovým tanečným repertoárom. In: *Hudobný život*, roč. 27, 1995, č. 20-21, s. 8; ČEPEC, Andrej: Z nových poznatkov k rukopisnej učebnici „Anleitung zum Klavierschlagen“ Michala Godru. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 2, s. 193-214.

Jurajovi Vansovi (ca. 1830),⁸ Michalovi Martincsihovi (1840),⁹ či učebnice generálneho basu od autorov Fredérica Ponsinga (ca. 1820)¹⁰ a Ladislava Fűredyho (ca. 1833).¹¹ Zmienené rukopisy tvoria cenný doklad rozvoja hudobnej pedagogiky v stredoeurópskom priestore prevažne na báze privátneho vzdelávania.¹²

K spomenutým rukopisným učebniciam patrí aj základná hudobná náuka: *Elementar Unterricht (Základy vyučovania)*; jej vlastníctvo prisudzujeme Melanie Diettmannovej. Po prvýkrát sa učebnica hudby spomína v roku 2016.¹³ Zámerom príspevku je priblížiť základnú charakteristiku prameňa a jeho význam v kontexte dobovej hudobnoteoretickej spisby. Prameň je v súčasnosti uložený v zbierkach Literárneho archívu Slovenskej národnej knižnice v Martine v rámci historického fondu „Hudobné pamiatky kláštorných a kaštieľnych knižníc“.¹⁴ Určenie pôvodného vlastníka rukopisnej pamiatky odvodzujeme na základe výskytu posesorského údaja uvedeného na poslednej strane prameňa.¹⁵ Na prostredie, v ktorom sa prameň pôvodne používal, poukazuje jeho príslušnosť k historickému fondu A XII-X („Kláštorné hudobné materiály – svetiské“), ktorý tvoria hudobniny z niekdajších kláštorných a farských knižníc spracované pracovníkmi niekdajšieho miestneho pracoviska Matice slovenskej v Bratislave. Do zbierok inštitúcie sa prameň dostal ako akvizícia zo zvozov historických kláštorných knižníc z Bratislavy do Marianky po roku 1954. Komplikovanú situáciu ohľadom presunov pôvodných historických fondov knižníc bratislavských kaštieľov a kláštorov, ktorých súčasťou boli aj hudobné pamiatky, približuje Jozef Kuzmík:

Zvoz kláštorných knižníc, ktorým bola poverená Univerzitná knižnica v Bratislave, začal sa vo februári 1950 a v menšom rozsahu trval do konca roku 1952. Treba konštatovať, že Univerzitná knižnica zabezpečila prevoz i uloženie ucelených knižníc v osobitných miestnostiach v bývalom kláštore v Marianke, takže ich zloženie sa nenarušilo. [...]

⁸ [VANSÁ, Juraj]: *Úvod ku klawjru*. Uloženie: SK-Mnm, Fond Zbierka hudobnín, sign.: 46. Por. MOKRÝ, Ladislav – TVRDOŇ, Jozef: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : SPN, 1964, s. 62. Autorstvo rukopisu sa vo viacerých prácach mylne pripisuje Ľudovítovi Vansovi. Za pôvodného pisateľa rukopisu pokladáme jeho otca Juraja Vansu; por. HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1949, s. 72, 75.

⁹ MARTINCŠICH, Michal: *Základ na klawír*. Uloženie: SK-BRnm, sign.: MUS I/68. Por. KRUCAYOVÁ, Ref. 4, s. 7; MAČÁK, Ivan: Musical instruments. In: MAČÁK, Ivan (ed.): *Sources of Slovak Music*. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1977, s. 117-125; s. 125, 152.

¹⁰ PONSING, Frédéric: *Anweisung, die Regeln des Generalbasses*. Uloženie: SK-Msnk, sign.: DI-276. Bližšie informácie o živote a pôsobení autora nie sú známe. Predpokladáme personálnu zhodu s Friedrichom Ponsingom, ktorý bol autorom traktátu: „Übersicht des Instrumental-Satzes“, ktorý je uložený v zbierkach A-Wkm. Por. STRADNER, Gerhard: Die Streichinstrumente in einem Traktat von Friedrich Ponsing, Wien (?) um 1800. In: KRONES, Hartmut (ed.): *Alte Musik und Musikpädagogik*. (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis.) Zv. 1. Wien – Köln – Weimar : Böhlau Verlag, 1997, s. 33-42.

¹¹ FÜREDY, [Ladislav]: *Generall-Bass par Mr. Fűredy*. Uloženie: SK-Mnm, Fond Zbierka hudobnín, sign.: 65. O živote a pôsobení autora pozri KLEIN, Johann Wilhelm: Ladislaus Fűredy [Heslo.] In: *Anleitung blinden Kindern ohne sie in einem Blinden-Institute unterzubringen*. Wien : In dem k. k. Blinden-Institute und im Verlage bei A. Pichler's sel. Witwe, 1844, s. 50-51.

¹² V prílohe uvádzame na ukážku výber titulných listov učebníc hudby; pozri: Príloha 1; 2.

¹³ Pozri pozn. 1.

¹⁴ DIETTMANN, Melanie: *Elementar Unterricht*. Uloženie: SK-Msnk, sign.: A XII-X-273.

¹⁵ Titulný list a záverečné fólio s uvedením posesorského údaja uvádzame v prílohe; pozri: Príloha 3; 4.

Nedostatok pochopenia pre kultúrohistorické hodnoty zavinil, že aj v Marianke, kde budovu bývalého kláštora prevzala Štátna banka, nový majiteľ budovy knihy sústredil do jednej nedostavenej miestnosti, aby sa ostatné priestory uvoľnili na archív spomenutého ústavu. Tak sa aj ostatné knižnice pomiešali do jednej hromady kníh a navyše boli vystavené na dlhší čas poveternostným vplyvom, ako aj možnostiam odcudzenia. Za daných okolností bolo veľmi ťažko správne sa orientovať v zmätenej situácii a jediným východiskom, ktoré rovnako vyplývalo z nedoceňovania kultúrohistorických aspektov, zdalo sa im roztriediť knihy podľa odborov, bez ohľadu na ich majetnícku provenienciu, hoci knihy z jednotlivých knižníc aj napriek ich sústreďeniu boli zväčša pohromade, takže vtedy by bolo bývalo omnoho ľahšie obnoviť pôvodný stav knižníc, ako triediť ich podľa odborov.¹⁶

Na prípadnú spätosť s kultúrno-spoločenským dianím Bratislavy a jej bezprostredného okolia poukazuje vcelku bežný výskyt priezviska v miestnych matrikách. Predovšetkým v matrikách mestských častí Blumentál a Devín nachádzame totožný výskyt priezviska v tvare, ktorý je uvedený aj v prameni. V zmienených matrikách sme pritom nezistili úplnú zhodu výskytu krstného mena s daným priezviskom uvádzaného na prameni v nasledujúcom tvare: Melanie Diettmann. Z tohto dôvodu predpokladáme, že priezvisko uvádzané v prameni predstavuje ešte dievčenské meno. Hypoteticky možno predpokladať, že pisateľom by mohla byť Anna M. Groszová-Dittmannová, ktorá žila v Devíne v priebehu prvej polovice 19. storočia.¹⁷

Ďalšiu indíciu, ktorá poukazuje na pôvodný výskyt učebnice, predstavuje dodatočná poznámka ceruzou uvedená na titulnom liste s možným určením príslušnosti pamiatky k pozostalosti Fr. Coecilianusa Plihala.¹⁸ Nakoľko v prameni absentuje uvedenie pôvodnej signatúry a na poslednej strane je znehodnotená pečať, nedokážeme v súčasnosti prameň hodnoverne prisúdiť k jeho pozostalosti. Takisto sa nepreukázala zhoda v písme rukopisu s rukou Fr. C. Plihala.¹⁹ Celkom však nevylučujeme možnosť vypracovania učebnice niektorým zo žiakov skladateľa s cieľom jej použitia na vyučovanie hudby M. Diettmannovej. Vychádzame pritom z predpokladu vytvorenia učebnice v krátkom časovom období. Na túto eventualitu poukazuje jednotnosť písma, ako

¹⁶ Cit. KUZMÍK, Jozef: Historické knižnice na Slovensku spravované Maticou slovenskou. In: *Knižničný zborník 1968*. Zv. 1. Martin : Matica slovenská, 1969, s. 49-74; s. 51-52. Dostupné na internete: <http://www.viks.sk/dkk/kz1968_49_74.doc> [19.04.2017].

¹⁷ Pozri záznam krstu Casparusa Grosza z dňa 23. mája 1839, kde sa ako rodičia uvádzajú: Casparus Grosz a Anna M. Dittmann; pozri: Matrika narodených a zomrelých. 1790 – 1852. Bratislava, Rímskokatolícky farský úrad Devín, fol. 137 (s. 386). Uloženie: SK-BRa, sign. O. Zbierky, I. Matriky, Inv. č. 515. Ďalšie životopisné údaje o A. M. Dittmannovej, či prípadne o jej pôsobení ako hudobníčky, nie sú bližšie známe.

¹⁸ Pozri: Príloha 3. Hudobné aktivity Fr. C. Plihala boli na Slovensku späté predovšetkým s miestom jeho pôsobenia v Malackách, kde pôsobil ako inštruktor cirkevného spevu s príležitostným účinkovaním a v Bratislave medzi rokmi 1835 – 1837 a 1850 – 1851. Por. BANÁRY, Boris: Johann Cecilianus Plihal a jeho neznáme dielo. In: *Hudobný život*, roč. 13, 2. marec 1981, č. 4, s. 8. Ohľadom cirkevných diel skladateľa v kontexte tvorby františkánskych hudobníkov Mariánskej provincie pozri KAČIC, Ladislav: Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 33, 1991, č. 1, s. 5-107.

¹⁹ Pri porovnaní písma učebnice s rukopismi Fr. C. Plihala sme vychádzali z nasledujúcich prameňov: 1. PLIHAL, Fr. Coecilianus: *VI. Fug. Für Orgel, oder Piano Forte*. Uloženie: SK-Msnk, sign.: DV-25; 2. PLIHAL, Fr. Coecilianus: *28 Preluden*. Uloženie: SK-Msnk, sign.: DV-26. Nebola preukázaná totožnosť ruky v učebnici ani s jedným so spomenutých rukopisov Fr. C. Plihala.

aj výskyt niektorých chýb pisateľa, ktoré celkom bežne vznikajú z nepozornosti pri odpisovaní (ako napríklad zámena následnosti statí, opakovanie textu, vynechávanie interpunkcie či pochybenie v číslovaní otázok).²⁰ Vytvorenie rukopisu mohlo súvisieť aj s prípadným zámerom jeho následného praktického využitia ako učebnej pomôcky pre osobnú potrebu M. Diettmannovej. Na túto možnosť poukazuje výskyt iba jednej ruky v prameni s charakteristickým úhladným písmom. V otázke vzniku rukopisu sa prikláňame k alternatíve jeho vytvorenia ako odpisu konkrétnej rukopisnej predlohy, prípadne viacerých tlačенých predlôh, a to rukou M. Diettmannovej na základe odporúčania jej hudobného pedagóga.

Prezentovaná učebnica Melanie Diettmannovej predstavuje typ rukopisného prameňa, ktorý je zaujímavý z viacerých hľadísk. Na jednej strane približuje hudobnú kultúru prvej polovice 19. storočia a zároveň dokladá zvýšenú mieru záujmu o nadobudnutie hudobného vzdelania u dievčat a mladých dám z prostredia hudbymilovného vzdelaného meštianstva. Na druhej strane dotvára pohľad na metódu vyučovania hudby v jej samotných začiatkoch, spočívajúcich v hudobnoteoretickej príprave, ktorej absolvovanie bolo nevyhnutné pre prípadné ďalšie napredovanie v následnom štúdiu spevu alebo inštrumentálnej hry. Prameň dokladá tiež pôvodný výskyt hudobných príručiek a dopyt po tejto literatúre v spoločnosti plne korešpondujúci s vtedajším rozmachom a spôsobom šírenia didakticky zameraných diel. Na potrebu dostupnosti vhodných príručiek pre poslucháčov hudby počas štúdia, vrátane príručiek elementárnej teórie hudby, poukazuje napríklad Bonifazio Asioli:

Bei der allgemeinen Verbreitung der Tonkunst, deren Erlernung in unsrer Zeit ein wichtiger Theil einer vollkommenen Bildung geworden, ist es wohl nicht unzweckmäßig, zu diesem Behufe durch Verbreitung nützlicher Lehrbücher, welche dem angehenden Künstler oder Dilettanten die nöthigen ersten Gründe der Musik leicht und faßlich darstellen, und ihm so die betretene Bahn ebenen, mitzuwirken.²¹

Pokiaľ ide o rozsah, rukopis M. Diettmannovej v porovnaní s ostatnými zmienenými učebnicami nepatrí k najväčším prácam. Pozostáva z 8 listov obsahujúcich celkovo 15 zapísaných strán hudobnoteoretického textu s uvedením 23 demonštračných príkladov. Pisateľ pri písaní učebnice použil čierny atrament. Samotný text je charakteristický úhladným písmom. Prameň nie je pôvodne paginovaný; na lepšiu orientáciu čitateľa v texte slúžilo v dostatočnej miere očíslovanie jednotlivých statí. Hárky papiera pamiatky sú pôvodne ručne zviazané. Prvé a posledné fólio učebnice je natrhnuté, čo dokladá niekdajšie neprimerané zaobchádzanie s prameňom.²² Znak opotrebenia prameňa vcelku zodpovedajú prirodzenému používaniu učebnice v priebehu vyučovacieho procesu. Pamiatka je zachovaná v dobrom stave a je dobre čitateľná.

²⁰ Por. DIETTMANN, Ref. 14, fol. 1^v, 2^r, 3^r, 6-8.

²¹ Cit. ASIOLI, Bonifazio: *Lehrbuch der Anfangsgründe der Musik in Fragen und Antworten. Zum Unterricht in dem Conservatorium von Mailand eingeführt.* [Voľný preklad Carl Conrad Büttinger.] Mainz : Froßh. Hess. Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne, 1823, s. I-II.

²² Por. KUZMÍK, Ref. 16, s. 52; TERRAYOVÁ, Jana: Metodologické problémy hudobnohistorickej dokumentácie. So zvláštnym zreteľom k výskumu a generálnemu súpisu slovenských hudobných pamiatok. In: *Hudobnovedné štúdie II.* Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1957, s. 56-105. Poškodenie papiera pozri: Príloha 3; 4.

Presné určenie času vzniku rukopisnej pamiatky zostáva momentálne len v hypotetickej rovine. Konkretizovanie datovania sťažuje absencia vročenia, prípadne iných časových údajov, ktoré by špecifikovali obdobie, počas ktorého mohla byť prezentovaná príručka napísaná. Ani použitý ručný papier neobsahuje vodoznaky, ktorých datovanie by bližšie vymedzilo najskorší možný časový termín jej vyhotovenia. Vznik učebnice hudby M. Diettmannovej spadá približne do obdobia v rozmedzí rokov 1810 – 1840. Pri tomto predpoklade vychádzame zo zaužíwanej dobovej formy písma, ako aj použitej odbornej terminológie.²³

Pre prameň je charakteristické použitie viacerých jazykov, čo vyplýva zo zamerania učebnice: v súlade s väčšinou rukopisov hudobných náuk je aj v prezentovanej pamiatke základným a prevládajúcim jazykom nemčina, pričom využíva aj zaužívanú hudobnú terminológiu v taliančine.²⁴ Zaujímavosťou prameňa je výskyt iba jednej ruky s použitím úhladného písma, čo poukazuje na krátke časové obdobie, počas ktorého bol rukopis vytvorený. Z jazykového aspektu sa vyskytuje bežná dobová terminológia zodpovedajúca obdobiu prvej polovice 19. storočia.

V rámci použitej hudobnej terminológie sa len ojedinele stretávame s výskytom archaizmov či termínov, ktoré neboli v hudobnoteoretickej spisbe celkom bežne zaužívané. Ako príklad uvádzame výskyt archaickej formy zápisu pojmov klavír a klavírna hra (*Clavir, Clavirspielen*), ktoré sú príznačné skôr pre hudobnoteoretickú spisbu publikovanú v prvej polovici 18. storočia.²⁵ Pretrvávajúcu formu zápisu týchto pojmov počas 19. storočia nachádzame prevažne v rukopisných prameňoch pochádzajúcich z prostredia severného Nemecka. Podobne archaicky pôsobí používanie termínu slúžiaceho na pomenovanie opakovacích znamienok (*Wiederholungs-Zeichen*), ktorý je tiež v tomto tvare príznačný pre tlač pochádzajúce z prvej polovice 18. storočia. Len ojedinele sa s totožným tvarom stretávame aj v 19. storočí, ako napríklad v dielach Johanna Georga Albrechtsbergera.²⁶ K menej používanej forme zápisu patrí aj pojem *Système* použitý na označenie notovej osnovy v danom gramatickom tvare (*Notenplan*

²³ Ukážku písma uvádzame v prílohe; pozri: Príloha 5.

²⁴ V rukopise sa vyskytujú dva druhy písma – gotická kurzíva (nemecké kurrentné písmo „šwabach“) a latinka. Písaná forma švabachu je použitá pre nemčinu a pri talianskych termínoch sa vyskytuje latinka.

²⁵ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 2^r, 3^v. Zmienené termíny len ojedinele nachádzame aj v hudobnoteoretickej spisbe druhej polovice 18. storočia. Por. FORKEL, Johann Nikolaus: I. Erzählung der merkwürdigsten Erfindungen, die Musik betreffend. In: *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782*. Leipzig : im Schwickertschen Verlag, 1781, s. 1-39; s. 28. Ohľadom dobovej terminológie pozri SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavichordy a čembalá na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 309-344; s. 309.

²⁶ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 7^r. Zaužívaným pravopisným tvarom termínu bol: *das Wiederholungszeichen*. Por. BEYER, Johann Samuel: *Primae Lineae Musicae Vocalis*. Frezberg : Gedruckt bey Elias Nicolaus Kuhfus, 1703, s. 14; MIZLERN, Lorenz: *Anfangs-Gründe des General Basses nach mathematischer Lehr-Art abgehandelt, und vermittelt einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen*. Leipzig : v. n., 1739, s. 49; DEYSINGER, Joanne Francisco Petro: *Compendium musicum oder fundamenta partiturae. Das ist: Gründlicher Unterricht die Orgel und das Clavier wohl schlagen zu lernen*. Zv. 2. Augsburg : Johann Jacob Lotter, 1763, s. 10; SEYFRIED, Ignaz Ritter von (ed.): *J. G. Albrechtsberger's sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*. Zv. 3. Wien : Druck und Verlag von Anton Strauss, [1830], s. 112-113.

/:Sistem:/).²⁷ Popri archaizmach sa v texte používa aj novodobá terminológia, napríklad pri pomenovaní hudobnej skladby (*Musikstück*).²⁸

K menej zaužívaným termínom vyskytujúcim sa v učebnici patrí aj pomenovanie posuviek zhodne s označením predznamenanania (*Vorsetzungs-Zeichen; Vorsetzungszeichen*). Použitie tohto pojmu aj na označenie posuviek sa vyskytuje iba zriedkavo v niekoľkých hudobnoteoretických prácach.²⁹ Do rámca atypickej terminológie prvej polovice 19. storočia môžeme zaradiť aj výklad legata ako interpretácie spoločne viazaných nôt (*zusammenschleifen der Noten*).³⁰ S použitím netradičných výrazov sa stretávame tiež pri výklade dynamických znamienok crescendo a decrescenda, ktoré poukazujú na vtedajšiu neustálenosť používanej hudobnej terminológie. Slovné označenie pre crescendo sa uvádza ako zosilňovacie znamienko (*Anschwellungs Zeichen*), ktoré v tomto tvare nachádzame prevažne vo všeobecnej lexikálnej spisbe.³¹ V prípade decrescenda, ktoré je uvedené ako uberajúce znamienko (*Abnehmungs Zeichen*), sa s totožným zápisom stretávame len v niektorých učebniciach hudby (napríklad u Johanna Georga Voglera, Justina Heinricha Knechta, Andreasa

²⁷ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 1^r. Por. BOSSLER, H. P. (ed.): *Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier für Lehrende und Lernende mit praktischen Monatschrift*. Zv. 1. Speier : gedruckt mit Enderesischen Schriften, 1782, s. 18, 46, 136, 234; CRAMER, A. M. (ed.): *W. A. Mozarts Clavierschule nebst den bei dem Conservatorium der Musik zu Paris angenommenen Grundsätzen der richtigen Fingersatzung auf dem Piano-Forte; durch praktische Beispiele und fortschreitende Übungsstücke von den besten Meistern erläutert*. Prag : bei Carl Wilhelm Enders, 1819, s. 3; WEBER, Gottfried: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere*. Zv. 1. Mainz. In der Hofmusikhandlung von B. Schott, 1817, s. 36, 42, a passim; WEBER, Gottfried: *Allgemeine Musiklehre*. Darmstadt; Mainz : Verlag von Carl Wilhelm Leske – B. Schott Söhnen, 1822, s. 42-43, a passim.

²⁸ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 7^r. Počas 18. a na začiatku 19. storočia bol v nemecky hovoriacej oblasti zaužívaný predovšetkým termín: *Tonstück*. Pozri BERNOLÁK, Anton: Hudcowstwí. [Heslo.] In: *Slowár Slowenský. Česko-Laťínsko-Nemecko-Uherský*. Zv. 1. Budae : Typis et Sumtibus Typogr. Reg. Univers. Hungaricae, 1825, s. 814.

²⁹ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 3^r. Termín: *das Vorsetzungszeichen*; bol zaužívaný výhradne pre označenie symbolu posuvky (znamienok #, b, alebo odrážky). Len veľmi zriedka sa tento termín využíva aj na označenie predznamenanania, a to zvyčajne len vo všeobecnej lexikálnej spisbe. Zaužívaným termínom pre predznamenananie, teda predznačenie základnej tóniny použitím posuviek na začiatku skladby, bol naproti tomu termín: *das Versetzungszeichen*. Pozri bližšie napríklad MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin : A. Haude und J. C. Spener, 1755, s. 26-27; RIGLER, Franz Paul: *Anleitung zum Klavier für musikalische Lehrstunden*. Wien : Joseph Edlen von Kurzböck, 1779, s. 9-10, 34.

³⁰ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 7^r. Pozri TÜRK, Daniel Gottlob: *Kurze Anleitung zum Klavierspielen, ein Auszug aus der größern Klavierschule*. Halle; Leipzig : Bey Hemmerde und Schwetschke; bey Schwickert, 1792, s. 208-209; KOCH, Heinrich Christoph: *Schleifen*. [Heslo.] In: *Musikalisches Lexikon*, Offenbach am Main : bey Johann André, [1802], s. 1298-1300; GRÄFFER, Anton: *Schleifen der Noten*. [Heslo.] In: *Systematische Guitarre-Schule*. Zv. 1. Wien : gedruckt und im Verlage bey Anton Straus, [1811], s. 47.

³¹ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 7^r. Por. HÄUSER, Johann Ernst: *Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung*. Zv. 1. Meissen; Pesth : bei F. W. Goedsche; bei Otto Wigand, 1833, s. 25; GATHY, August (ed.): *Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyclopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete*. Hamburg : G. W. Niemeyer, 1840, s. 521.

Dauschera).³² Súčasný výskyt oboch termínov môžeme vyhodnotiť ako zriedkavý. Výskyt atypickej a archaickej terminológie naznačuje prípadnú možnosť využitia viacerých dobových tlačí, ktoré mohli slúžiť ako predloha k vypracovaniu textu prezentovanej pamiatky.

Učebnica M. Diettmannovej *Elementar Unterricht* je koncipovaná ako príručka základnej teoretickej náuky o hudbe, ktorá predstavuje hudobnoteoretickú prípravu pre začínajúcich hudobníkov a milovníkov hudby. Použitá vyučovacia metóda zodpovedá celkom zameraniu učebnice, kde sa učebná látka preberá formou kladenia otázok s následným výkladom a prípadnými dopĺňajúcimi poznámkami. Prezentovaný spôsob preberania učebnej látky sa bežne používal už počas 18. storočia.³³ Vyučovacia metóda sa aplikuje aj v iných rukopisných prameňoch pochádzajúcich z prvej polovice 19. storočia. Vyznačuje sa ňou napríklad učebnica L. Füredyho (1833) a M. Martincsicha (1840).³⁴ Zmienená metóda pomáha rozvíjať analytické a logické myslenie žiaka, ktorý bol tak schopný orientovať sa v odbornej terminológii a pohotovo reagovať na kladené otázky koncízne skoncipovanou odpoveďou i formou uvádzania názorných príkladov.

Učebná látka je rozvrhnutá do celkom päťdesiatich troch základných otázok s niekoľkými dodatkami a demonštračnými príkladmi.³⁵ Preberané učivo môžeme obsahovo rozčleniť do trinástich tematických oblastí tvoriacich základnú hudobnoteoretickú bázu, ktorej znalosť je potrebná pre prípadné ďalšie napredovanie v odbornom štúdiu (pozri: Tab. 1). Na nutnosť absolvovania hudobnoteoretickej prípravy pred začatím samotného štúdia spevu či inštrumentálnej hry poukazovali viacerí súdobí autori, ako napríklad Christian Urban:

Der Musikunterricht kann für das Allgemeine nur dann besser werden, wenn ein eigener Musikelementar-Unterricht, unabhängig, aber vorgehend dem Unterricht des Instrumentenspiels, und des eigentlichen Gesanges, festgestellt wird. [...] Der Musikelementarunterricht ist das Allgemeine, der Gesangunterricht ist aber das Besondere: durch das Besondere kann hier nicht das Allgemeine, wohl aber durch das Allgemeine, das Besondere erreicht werden. [...] So wie die Lehre des Tonsystems, des Notensystems, des Harmoniensystems, und die Tonsetzkunst, eine Theorie als die Basis hinter sich haben müssen: eben so muß der Gesang- und Instrumentalunterricht, den Musikelementarunterricht als die Basis hinter sich haben, Diese Basis

³² DIETTMANN, Ref. 14, fol. 7^r. Por. [VOGLER, Joseph Georg]: *Kuhrpfälzische Tonschule*. Mannheim : in Commission bei Herrn C. F. Schwam, kuhrfürstl. Hofbuchhändler, und bei Herrn M. Götz, kuhrfürstl. Hof- Musikstecher, [1778], s. 27; KNECHT, J. H.: *Kleine Theoretische Klavierschule für die ersten Anfänge*. München : in der Falterischen Musikhandlung, [1800], s. 63-64; DAUSCHER, Andreas: *Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte*. Ulm : In der Stetinischen Buchhandlung, 1801, s. 35.

³³ Pozri BEYER, Ref. 26; BOSSLER, Ref. 27; ASIOLI, Bonifazio: *Principj elementari di musica. Adottati dal R. Conservatorio di Milano per le ripetizioni giornaliere degli alunni. Con Tavole*. Milano : Tipografia Mussi, 1809.

³⁴ Por. FÜREDY, Ref. 11; MARTINCSICH, Ref. 9.

³⁵ Por. Ref. 20. Číslo poslednej otázky (č. 54) je chybné uvedené – v skutočnosti predstavuje otázku č. 53. Posun v pôvodnom číslovaní nastal už od otázky č. 44, a bol dodatočne opravený pisateľom; pozri: Príloha 5.

ist nur eine und dieselbe, denn der Musikelementarunterricht muß die zergliederte Theorie selbst seyn.³⁶

Tab. 1: Rozčlenenie učiva v príručke M. Diettmannovej.

Strana	Otázka	Tematické oblasti	Charakteristika učebnej látky
2 – 3	1 – 5	Vymedzenie všeobecných pojmov	Pojem hudba; tón; melódia; harmónia; vokálna a inštrumentálna hudba
3	6 – 9	Notačný systém	Nota; notová osnova; pomocné linajky; interval
3 – 4	10 – 12	Hodnoty nôt a páuz	Základné hodnoty nôt a páuz s ich pomenovaním
4 – 6	13 – 21	Hudobné kľúče	C-kľúč (diskant, alt, tenor); F-kľúč (bas); G-kľúč (husľový); tónový rozsah pri speve a na klavíri
6	22	Základná stupnica C dur	Základná charakteristika stupnice
7	23 – 28	Posuvky a ich použitie	Krížik, béčko a odrážka; pomenovanie nôt; určenie tóniny
8 – 9	29 – 30	Takt, členenie doby	Metrum; členenie dôb v takte
9 – 10	31 – 34	Predlžovanie hodnoty noty	Zápis a trvanie bodky pri note; ligatúra
10	35	Nepravidelné delenie doby	Triola
10 – 12	36 – 45	Druhy taktov	Rozčlenenie druhov taktov a doby v takte
13	46	Taktová čiara	Zápis taktových čiar
13	47 – 51	Tempo	Druhy tempa a ich rozčlenenie (pomalé, mierne, rýchle); talianske názvoslovie
14 – 15	52 – 53[!]	Základné interpretačné znamienka	Dynamické znamienka (<i>p</i> , <i>pp</i> , <i>crescendo</i> , <i>decrescendo</i> , <i>mf</i> , <i>f</i> , <i>ff</i> , <i>sf</i> , <i>fp</i>); artikulačné znamienka (<i>staccato</i> , <i>legato</i> , <i>arpeggio</i> , <i>tenuto</i>); fermáta; abreviácie; opakovacie znamienka (Dal Segno, Da Capo, <i>sin[e] al Fine</i>)

V súčasnosti je ťažké jednoznačne určiť, podľa ktorej literárnej predlohy bol vypracovaný text rukopisu, nakoľko elementárna náuka hudobnej teórie tvorila v 18. a 19. storočí bežnú súčasť príručiek spevu a inštrumentálnej hry. Spomedzi rukopisných prameňov nachádzame podobnosť textu najmä so spomenutými učebnicami klavírnej hry M. Godru, M. Martincsicha a J. Vansu, ktoré priamo vychádzajú z hudobnoteoretického odkazu F. P. Riglera.³⁷ Pri komparácii prameňa s publikovanými dielami sa preukázala zhoda niektorých statí a príbuznosť formulácií v texte. Podobnosť nachádzame nielen s učebnicami hudby, ale aj ďalšou hudobnoteoretickou spisbou z pera B. Asioliho, F. Bühlera, A. Gräffera, H. Ch. Kocha, J. Mainzera, F. W. Mar-

³⁶ Cit. URBAN, [Christian]: *Ueber die Musik, deren Theorie, und den Musikunterricht, von Urban. Zur Begründung einer Normal-Musikschule herausgegeben*. Elbing : Gedruckt bei Friedrich Traugott Hartmann, 1823, s. 92-94.

³⁷ Por. RIGLER, Ref. 29, s. 1-46. RIGLER, Franz Paul: *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen; nebst den ersten Gründen zur Komposition*. Ofen : im Verlage der königl. Hungar. Universitätsbuchdruckerey, 1798, s. 1-2, 4-30. Hudobnoteoretickú spisbu z ktorej vychádzal F. P. Rigler pozri ŠUBA, Andrej: *Anleitung zum Gesange. Poznámky k teoretickému dielu Franza Paula Riglera*. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 3-4, s. 336-355.

purga, F. P. Riglera či J. G. Sulzera.³⁸ Skutočnosť podobnosti textu s viac než ôsmimi dielami popredných autorov rôzneho obdobia (1771 – 1831) naznačuje na možnosť vypracovania učebnice ako kompilátu, ktorý bol vytvorený na základe zmienenej literatúry. Nazdávame sa pritom, že predovšetkým učebnice hudby F. P. Riglera mohli slúžiť ako predloha k vypracovaniu textu rukopisu. Za pôvodcu textu učebnice možno hypoteticky pokladať erudovaného hudobníka, ktorý vyvíjal svoje pedagogické aktivity v prvej polovici 19. storočia v Bratislave a jej blízkom okolí. Predpokladáme, že by ním mohol byť nielen zmienený Fr. C. Plihal, ale aj niektorý z pedagógov pôsobiacich v hudobnej triede na Hlavnej národnej škole, ako napríklad Heinrich Klein.

Všeobecný úvod učebnice (č. 1 – 5) obsahuje vymedzenie základných hudobných pojmov. Charakteristika hudby ako umenia a súčasne aj vedy o tónoch a ich vzájomnom spájaní poukazuje na diela viacerých teoretikov 18. storočia.³⁹ Ako ukážku uvádzame porovnanie textov učebnice M. Diettmannovej [1] a F. P. Riglera [2]:⁴⁰

[1]

1te Frage. Was versteht man unter dem Worte Musik?

Antw[ort]: Unter dem Worte Musik versteht man die Kunst und Wissenschaft der Töne und deren Verbindung.

2te Frage. Welches Wortes bedient man sich stat dem Worte Musik?

Antw[ort]: Man bedient sich auch stat dem Worte Musik mit dem Worte Tonkunst.

[2]

§. 1. Das Wort Musik kommt vom Griechischen, nach dem heutigen Sinne bezeichnet es die Wissenschaft und Kunst der Töne; wovon man auch die zusammengesetzte Benennung Tonkunst hergeleitet hat.

Prezentované porovnanie predstavuje obdobný spôsob prispôsobovania preberaného textu v rukopise z vyššie zmienených teoretických diel. Zaujímavosť predstavuje spôsob vnímania tónu ako určitého zvuku produkovaného ľudským hlasom či hudobným nástrojom alebo znejúcim telesom (*eines klingenden Körper*). Podobne pri delení hudby na vokálnu a inštrumentálnu nachádzame zmienku o používaní hudobných nástrojov, ako aj nástrojov (*Werkzeugen*), ktoré v danom znení môžeme interpretovať ako mechanické nástroje a hracie hudobné automaty.⁴¹ Základná charakteristika pojmov, akými sú tón, nota, notačný systém či druhy taktov, sa nevymyká dobovému úzu. Analógiu textu nachádzame predovšetkým v hudobnoteoretických dielach F. P.

³⁸ Por. ASIOLI, Ref. 21, s. 1-63; BÜHLER, Franz: *Kurze Anfangsgründe zum Singen für Discant und Alt zum Gebrauche für katholische Chorknaben*. Augsburg : im Verlage bei Lotter und Sohn, [1822], s. 1-14, 39-41; GRÄFFER, Ref. 30, s. 1, 16-27; KOCH, Ref. 30, a passim; MAINZER, [Joseph]: *Singschule oder praktische Anweisung zum Gesange verbunden mit einer allgemeinen Musiklehre*. Trier, Bei Jakob Mainzer, 1831, s. 3-77; MARPURG, Ref. 29, s. 8-32; RIGLER, Ref. 37, s. 1-29; SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Zv. 1; 2. Leipzig : bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1771; 1774, a passim.

³⁹ Por. RIGLER, Ref. 37, s. 1; [SULZER, Johann Georg]: *Kurzer Begriff aller Wissenschaften und andern Theile der Gelehrsamkeit, worin jeder nach seinem Inhalt, Nutzen und Vollkommenheit kürzlich beschreiben wird*. Leipzig : bey Johann Christian Langenheim, ²1759, s. 64-65; BÜHLER, Franz: *Kurze theoretisch-praktische Anleitung zum General-Bassspielen durch Beispiele erläutert. Ein Handbuch für Schullehrer*. Augsburg : im Verlage bei Johann Jacob Lotter und Sohn, [1822], s. 1.

⁴⁰ Cit. [1] DIETTMANN, Ref. 14, fol. 1^v; [2] RIGLER, Ref. 37, s. 1.

⁴¹ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 1^v.

Riglera. Popri podobnosti textu vidíme zhodu aj v uvedených demonštračných príkladoch pri grafickom znázornení základných hodnôt nôt a páuz, posuviek, rytmického členenia hodnoty nôt v takte, či druhov taktu.⁴²

Spomedzi tematických oblastí najviac rozpracovanou časťou textu je učivo zaoberajúce sa charakteristikou a spôsobom zápisu jednotlivých hudobných kľúčov, posuviek a členenia druhov taktu.⁴³ Dôležitou súčasťou elementárnej náuky je aj systematické členenie tempa s talianskym názvoslovím a uvádzanie základných interpretačných znamienok. Tempo je rozčlenené do troch základných kategórií na pomalé, mierne a rýchle, v rámci ktorých je usporiadané od najpomalšieho až po najrýchlejšie (pozri: Tab. 2).⁴⁴

Tab. 2: Usporiadanie tempa v príručke M. Diettmannovej.

Pohyb v takte		Tempo
Pomalý	langsam	Grave, Adagio, Largo, lento, maestoso
Mierny	mäßig	Moderato, Andante, Andantino, Allegretto, Larghetto
Rýchly	geschwind	Allegro, Vivace, Agitato, con fuoco, Presto

Na základe uvedeného tónového rozsahu pri jednotlivých speváckych hlasoch (soprán: $c^1 - c^3$; alt: $f - f^2$; tenor: $c - c^2$), ako aj klavíri ($F_1 - a^3$), predpokladáme kontinuálne štúdium v speve a hre na klávesových nástrojoch.⁴⁵ Uvedenie tónového rozsahu pri C-kľúči (v diskante, alte a tenore) predstavuje všeobecnú informáciu pre žiaka o spevných hlasoch. Poukazuje tiež na schopnosť žiaka orientovať sa v notovom zápise skladieb určených nielen pre sólový spev, ale aj viachlasný zbor. Rozpätie pri sopráne a alte zodpovedá vcelku rozsahu detských hlasov, ako u dievčat, tak aj u chlapcov. Uvedenie rozsahu pri tenore naznačuje na prípadnú možnosť používania učebnice aj počas hudobnoteoretickej prípravy mládeňcov po mutácii ich hlasu. Tónový ambitus uvedený pri klavíri zodpovedá stavbe klávesových nástrojov, vyrobených medzi rokmi 1795 – 1825. Tento časový údaj môžeme zároveň pokladať za jeden z určujúcich faktorov pri datovaní prezentovanej rukopisnej učebnice.⁴⁶

⁴² DIETTMANN, Ref. 14, fol. 2^v; 3^r; 4^v; 6^v. Por. RIGLER, Ref. 29, s. 15; 9-10; 14; 18; RIGLER, Ref. 37, s. 53; 9-10; 20; 22. Grafické znázornenie rytmického delenia hodnoty celej noty je prebraté z učebníc, ktoré vychádzajú z klavírnej školy F. P. Riglera; por. GÁTI, István: *A' kótából való klavirzás mestersége*. Budán : A' Királyi Universitásnak betűivel, 1802, s. 38; HUMMEL, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*. Wien : bei Tobias Haslinger, [1828], s. 5; MAINZER, Ref. 38, s. 19.

⁴³ Pozri: Tab. 1.

⁴⁴ Radenie a zápis temp uvádzame v totožnom znení a tej následnosti, ako sú uvádzané v prameni. Porovnanie tempa v učebniciach hudby obdobia 17. až prvej polovice 19. storočia pozri ПАНОВ, Алексей Анатольевич – РОЗАНОВ, Иван Васильевич: Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. In: *Вестник Санкт-Петербургского университета (серия 15: Искусствоведение)*, roč. 1, 2011, č. 4, s. 3-58. Dostupné na internete: <<http://cyberleninka.ru/article/n/italyanskaya-tempovaya-terminologiya-v-nemetskoj-ispolnitelskoy-praktike-barokko-rokoko-i-klassitsizma>> [19.04.2017].

⁴⁵ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 3^v.

⁴⁶ DIETTMANN, Ref. 14, fol. 3^v. Porovnanie tónových rozsahov klaviatúr klávesových strunových nástrojov vyrobených na Slovensku, ktoré sú uložené v zbierkach domácich inštitúcií pozri

Ak by sme skúmaný prameň porovnali so súčasným spôsobom výučby, tak obsah učebnice zodpovedá preberanej látke hudobnej teórie počas štúdia na prvom stupni základných umeleckých škôl v rámci predmetu hudobnej náuky či počas štúdia prvého polroka na konzervatóriu aj v súčasnosti.⁴⁷ Absencia náuky o akordoch a ozdobách, ako aj podrobnejšieho výkladu intervalov a tónin, naznačuje ich preberanie až počas špecializovaného štúdia nástrojovej hry či spevu. Vedomosti dosiahnuté na základe štúdia príručky plne dostačujú, aby žiak mohol korektne prečítať hudobný text, a prípadne aj naštudovať nenáročnú hudobnú skladbu.

Rukopisná učebnica Melanie Diettmannovej patrí do oblasti hudobnonáukovej spisby, ktorej rôzne varianty sa vyskytujú v domácich archívoch a knižniciach. Učebnica predstavuje didaktickú literatúru, ktorej náplň tvorí elementárna náuka o hudbe. Približuje spôsob výučby hudby v jej samotných počiatkoch v rámci súkromného vzdelávania počas prvej polovice 19. storočia. Predpokladáme, že mohla byť vytvorená aj ako odpis zo zatiaľ nezisteného rukopisného prameňa vychádzajúceho z viacerých pôvodných predlôh zo súdobej hudobnoteoretickej spisby. Do popredia vplyvu vystupujú predovšetkým učebnice klavírnej hry od Franza Paula Riglera (1779, 1798) so zohľadnením viacerých diel súdobej hudobnoteoretickej spisby (napríklad diel J. G. Albrechtsbergera, B. Asioliho, H. Ch. Kocha, J. G. Voglera). Napriek novým poznatkom prezentovaným v príspevku ostáva zatiaľ veľa otázok otvorených, napríklad jednoznačné určenie zostavovateľa textu, či presné datovanie vzniku učebnice. Pravdepodobný vznik rukopisu spadá do obdobia prvej tretiny 19. storočia medzi roky 1810 – 1835. Učebnica elementárneho vyučovania Melanie Diettmannovej patrí k dôležitým pamiatkam hudobnej histórie, ktoré dokladajú rozvoj hudobnej pedagogiky prvej polovice 19. storočia na Slovensku a poukazujú na vtedajšie zaužívané formy hudobného vzdelávania.

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

Zoznam skratiek inštitúcií

- A-Wkm Kunsthistorisches Museum, Viedeň
- SK-Bra Štátny archív v Bratislave, Bratislava
- SK-BRnm Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Bratislava
- SK-KE Lyceálna knižnica, Kežmarok
- SK-Mnm Archív Slovenského národného múzea – pobočka v Martine, Martin
- SK-Msnk Slovenská národná knižnica – Literárny archív, Martin

bližšie SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Historické klavíry na Slovensku. (Klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry.)* Bratislava : Scriptorium Musicum, 2004, s. 84-102.

⁴⁷ Pozri SULJAKOVÁ, Viera: *Učebné osnovy hudobnej náuky. Hudobný odbor.* [Schválilo Ministerstvo školstva Slovenskej republiky zo dňa 14. 8. 1995 pod číslom 729/95-15 ako učebné osnovy pre základné umelecké školy.] Bratislava : ŠPÚ – Ministerstvo školstva Slovenskej republiky, 1995.

Summary

THE HANDBOOK OF ELEMENTARY TEACHING ON MUSIC BY MELANIE DIETTMANN IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY MUSIC EDUCATION

Elementar Unterricht, a manuscript handbook of music by Melanie Diettmann, has its place among the didactic works of the first half of the 19th century. It is a handbook of basic doctrine of music which serves as a general music-theoretical preparation for pupils. The music-theoretical foundation attained on the basis of studying this textbook represents a sufficient measure of knowledge for further progress to a specialised study of music, especially singing and piano playing. The textbook material is laid out under 53 points and adopts the question-and-answer form. Alongside the definition of general concepts in music (art of music, vocal and instrumental music, note, melody), it contains an interpretation of the fundamentals of music theory (correct recording and naming of notes, notational system, values of notes and pauses, musical keys, characteristics of the scales, accidentals, types of bars, tempo, and technical symbols). The degree of wear in the manuscript indicates frequent use, which points to its utilisation as an aid to instruction in teaching the fundamentals of music theory in a context of private education.

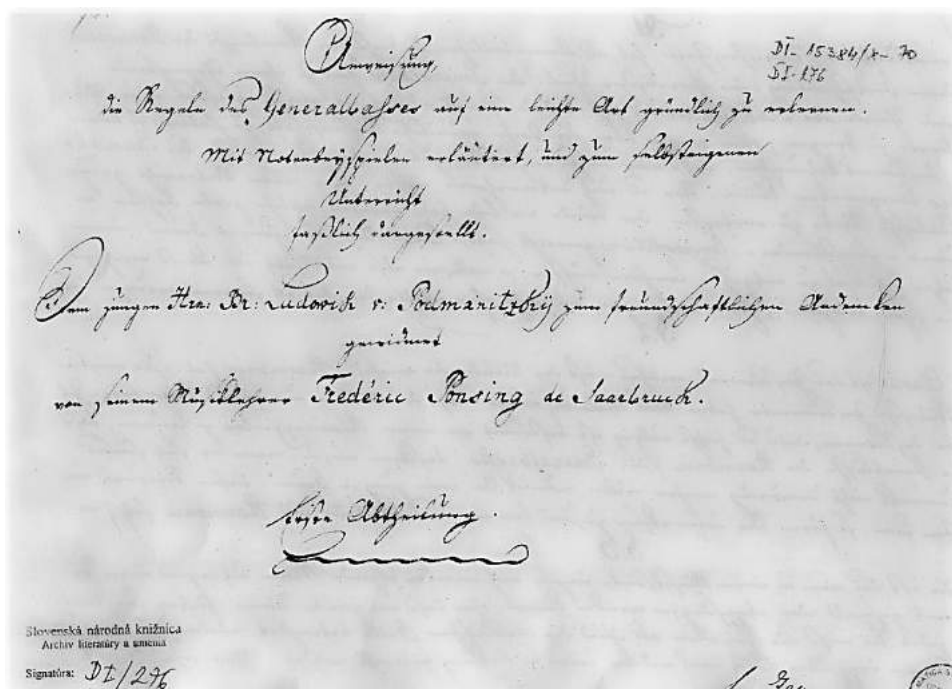
We date the production of the textbook between the years 1810 and 1835, with the 1820s as a probable closer delimitation in time. The textbook is documentary proof of an increased interest in the art of music and in the acquisition of an appropriate music education by girls and young ladies in Slovakia during the first half of the 19th century. It forms a perspective on the development of music teaching in this period and also on the hitherto practised methods of teaching. The source likewise gives proof of the original occurrence of music textbooks and the demand for this literature on the part of lovers and connoisseurs of music.

The genesis of the source is associated with the city of Bratislava and its immediate surroundings. Its possible owner was Anna M. Grosz-Dittmann, to whom we also attribute the production of this manuscript. Probably the textbook originated on the basis of a copy of an unknown manuscript exemplar. We may take it that the original author was an erudite musician, who was active during the first half of the 19th century in Bratislava and had a good overview of contemporary music-theoretical literature (e.g. Fr. C. Plihal or H. Klein, who worked as a teacher of the music class at the Main Royal National School). We judge the text of the handbook to be a compilate, which was produced by drawing upon a number of music-theoretical works of the 18th and early 19th centuries. There are evident influences of contemporary music-theoretical writings and textbooks by many authors (J. G. Albrechtsberger, B. Asioli, J. N. Forkel, H. Ch. Koch, J. Mainzer, F. W. Marpurg, F. P. Rigler, and J. G. Vogler). In comparing the manuscripts we find a similarity especially with the textbooks for piano playing by M. Godra, M. Martinsich and J. Vansa, which were directly derived from the piano school of F. P. Rigler. The source presented is a valuable proof of the development of music teaching in Slovakia in the first half of the 19th century.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Príloha 1: Michal Martincsich: *Základ na klawír* (SK-BRnm, sign.: MUS I/68). Titulný list



Príloha 2: Frédéric Ponsing: Anweisung, die Regeln des Generalbasses (SK-Msnk, sign.: DI-276). Titulný list



Príloha 3: Melanie Diettmann: Elementar Unterricht (SK-Msnk, sign.: A XII-X-273). Titulný list



Príloha 4: Melanie Diettmann: *Elementar Unterricht* (SK-Msnk, sign.: A XII-X-273). Závěrečné fólio

A photograph of a handwritten musical score page. It features several systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in German and are partially obscured by the musical notation. The handwriting is cursive and somewhat faded. The page includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes.

Príloha 5: Melanie Diettmann: *Elementar Unterricht* (SK-Msnk, sign.: A XII-X-273). Fol. 6^v

MÁRIA POTEKROVÁ A HUDBNÁ REGIONALISTIKA

JANA LENGOVÁ

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

ABSTRACT

Mária Potemrová (1922 – 2015) is regarded as the Nestor of musicology in the east Slovakian city of Košice, where she spent her entire life. Originally she completed studies at the University of Commerce; later, as an external student she graduated in musicology from Comenius University in Bratislava (1954 – 1959). At the Conservatory in Košice (1956 – 1986) she taught history of music and musical aesthetics, and she stressed the need for a complex musical education. As a music historian she specialised in musical regionalistics, specifically on the musical culture of eastern Slovakia and most especially of the city of Košice. Apart from her key monograph *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918* (Musical Life in Košice from 1848 to 1918), published in 1981, she also produced important works on music education in Košice, on the music history of the towns of Prešov, Rožňava and Bardejov, and on several composers (O. Hemerka, K. Hodytz, J. Grešák). She was also active as a publicist and in organisational and editorial activity.

Tohto roku sme si pripomenuli nedežité 95. výročie narodenia stredoškolskej profesorky prom. hist. Ing. Márie Potemrovej, ktorej život a pôsobenie sa spájali s východoslovenskou metropolou Košice. Okrem pedagogickej činnosti jej veľkým želaním bolo venovať sa hudobnej historiografii a túto svoju túžbu naplnila vrchovitou mierou aj konkrétnymi činmi.

Mária Potemrová, rodená Gracíková, sa narodila v Košiciach 24. februára 1922. Bolo jej dopriate dožiť sa vysokého veku v dobrom zdraví a duševnej sviežosti. Zomrela v Košiciach ako 93-ročná 7. októbra 2015. Jej biografii je ukázkovým príkladom, ako tvorivá individualita dokáže napokon presadiť svoju potrebu seberealizácie. Mária Potemrová¹ navštevovala rímskokatolícku ľudovú školu sestier dominikánok, v štúdiu

¹ K biografii por. MEŠČANOVÁ, Andrea: Mária Potemrová. In: *Kapitoly z dejín hudobnej kultúry v Košiciach* 3. Ed. Júlia Bukovinská. Košice : Hudobná spoločnosť Hemerkovcov, 2002, s. 13-16; na porovnanie a doplnenie údajov sme využili aj ďalšie zdroje.

pokračovala na osemročnom gymnáziu v Košiciach, a síce najprv na Štátnom československom dievčenskom reálnom gymnáziu (1933 – 1938), a následne, keď po viedenskej arbitráži boli Košice pričlenené k Maďarsku, na Uhorskom kráľovskom gymnáziu s vyučovacím jazykom slovenským (1938/39 – 1941). Počas vojnových rokov študovala v Košiciach na Vysokej škole obchodnej (1941 – 1943) a pracovala ako úradníčka Slovenskej hospodárskej banky (1943 – 1945). Po skončení vojny a obnovení Československa si dokončila štúdiá na Vysokej škole obchodnej v Bratislave (1945 – 1948) a získala titul komerčného inžiniera. Zároveň bola zamestnaná ako úradníčka Obchodnej a priemyselnej komory (1945 – 1949), neskôr na Krajskom národnom výbore v Košiciach (1950 – 1953). Medzitým si s prerušením doplnila hudobné vzdelanie na hudobnej škole v Košiciach v hre na klavíri u prof. Gabriely Némethyovej (1944 – 1946, 1948 – 1950). Roku 1948 sa vydala za Michala Potemru (1922 – 2002), ktorý sa vypracoval na významného slovenského bibliografa a s ktorým sa delila o spoločné kultúrne záujmy a duchovné hodnoty.

K úradníckej ani k obchodnej profesii Mária Potemrová neinklinovala, preto sa rozhodla zmeniť smer svojej doterajšej pracovnej kariéry a prijala miesto učiteľky klavírnej hry na košickej mestskej hudobnej škole (1953 – 1956). Kvalifikáciu si doplnila kurzom pre nekvalifikovaných učiteľov a získala diplom učiteľky klavírnej hry (1954). Po absolvovaní externého štúdia hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1954 – 1959) sa stala aprobovaným pedagógom na výučbu hudobnoteoretických predmetov. Bolo to viac ako vítané, keďže ministerským výnosom z 10. októbra 1951 sa pri Hudobnej škole mesta Košíc zriadilo Pedagogické oddelenie pre prípravu kandidátov učiteľstva hudby, čiže vyššia hudobná škola pre vzdelávanie učiteľov hudobných škôl, ktorú neskôr s definitívnou platnosťou povýšili na Konzervatórium v Košiciach, a tak sa dejiny košického konzervatória datujú od roku 1951.

Plných tridsať rokov Mária Potemrová veľmi úspešne pôsobila ako profesorka dejín hudby a hudobnej estetiky na Konzervatóriu v Košiciach (1956 – 1986), sčasti učila aj dejiny a literatúru klavíra, povinný klavír, kultúrne dejiny a viedla historicko-estetický seminár. Stala sa členkou Slovenskej historickej spoločnosti pri SAV (1958) a Zväzu česko-slovenských skladateľov v muzikologickej sekcii.² Ako znalkyňa života a diela hudobného skladateľa Oldřicha Hemerku podporila ako zakladajúci člen založenie Hudobnej spoločnosti Hemerkovcov, oficiálne zaregistrovanej 19. decembra 1991 pôvodne pod názvom Nadácia Hemerkovcov, ktorá si stanovila za cieľ aktívne rozvíjať povedomie o hudobníckej rodine Hemerkovcov, aj o staršej a novšej hudobnej kultúre východoslovenského regiónu. Úzko spolupracovala s odborným časopisom *Slovenská hudba* a v rokoch 1966 – 1971, t. j. do jeho zrušenia v období normalizácie, pôsobila aj ako členka redakčnej rady. Pravidelne prispievala do odborného časopisu *Hudobný život*, zriadeného roku 1969.

Muzikologička Mária Potemrová sa venovala hudobnej kritike a popularizácii hudby, ako aj vedecko-výskumnej činnosti so zameraním na regionálne hudobné dejiny. Jej publikačný odkaz zahŕňa celkovo jednu vedeckú monografiu a vyše 150 rôznych príspevkov, medzi nimi vedecké štúdie, odborné články, úvahy, kritiky, recenzie, glo-

² Zväz sa medzičasom pretransformoval, nástupníckou organizáciou muzikológov je dnes Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii.

sy či iné kratšie publicistické útvary. Bola vždy spätá s aktuálnym hudobným dianím a cítila potrebu reagovať na potreby hudobnej praxe, preto jej príspevky vychádzali v rôznych zborníkoch, ročenkách, hudobných a kultúrnych periodikách, odborných časopisoch, ale aj v denníkoch. Z odborných periodík spomeňme napríklad *Slovenskú hudbu*, *Slovenské divadlo*, *Hudobný život*, časopis pre kresťanskú kultúru *Verbum* či vlastivednú ročenku Východoslovenského kraja *Nové obzory*, zo všeobecnej tlače *Slovenskú jednotu*, *Východoslovenskú Pravdu*, *Matičné čítanie*, *Večer* a iné. Za významný prínos v oblasti rozvoja slovenskej muzikológie jej bolo roku 1987 pri príležitosti životného jubilea udelené vyznamenanie Zaslúžilá pracovníčka kultúry.³ Ako vyjadrenie úcty k celoživotnému muzikologickému dielu, pedagogickému pôsobeniu a podnetnej organizačnej činnosti vyšiel o desať rokov neskôr opäť pri príležitosti životného jubilea jej dedikovaný *Slávnostný zborník* (1997).

Vo všetkých príspevkoch k jubileám prof. Márie Potemrovej (a dnes už aj v nekrológoch) sa vyzdvihuje jej cenný pedagogický prínos a spôsob, akým vyučovala na konzervatóriu najmä dejiny hudby. Nemala vlastné deti, a tak sa jej duchovnými deťmi stali vlastne všetci jej žiaci na konzervatóriu, o ktorých sa starala ako láskavá, ale aj prísna a spravodlivá matka. Bola vzorom zanieteného pedagóga, ktorý mnoho dával – ako osobný vzor aj ako zdroj bohatých vedomostí a skúseností. Svoje predstavy o výučbe dejín hudby na konzervatóriu vyjadrila v článku *Dejiny hudby – barometer hudobnej vzdelanosti?* (1968). Základnou ideou výchovy hudobných pedagógov aj profesionálnych hudobníkov bolo podľa nej získanie takých vedomostí z dejín hudby, v ktorých sú teoretické znalosti podopreté aktívnym počúvaním hudby a poznaním živej hudby tak, aby sa vďaka vzdelaným muzikantom mohlo hovoriť „o kultúrnosti hudobného života v každom kúte Slovenska“.⁴ Jej hudobnohistorickým školením prešla viac ako jedna generácia študentov košického konzervatória, ktorí ďalej šírili jej myšlienky hudobnej vzdelanosti a kultúrnosti na rôznych postoch v oblasti hudobnej pedagogiky, umeleckej interpretácie, muzikológie, kompozície aj organizačnej práce.

Cesta Márie Potemrovej k hudobnej histórii a k hudobnej historiografii nebola priamočiara, ale sprevádzaná spočiatku značnými okľukami. Avšak už počas gymnaziálnych štúdií mala veľmi blízko k hudobnej kultúre, ľudovej piesni, ľudovému tancu či divadlu.⁵ Svoj vzťah ku kultúre ako predpokladu kultúrnosti a kultivovanosti človeka mala akoby vrozený a svoj prvý známy publicistický príspevok s rozmarným názvom *Ej, niet krajšieho mestečka, ako sú Košice* publikovala ako 20-ročná (1942). Vtipne v ňom popretkávala citácie východoslovenských ľudových ľúbostných piesní so svojím

³ (-md-): Významné ocenenie Márii Potemrovej. In: *Hudobný život* (ďalej HŽ), roč. 19, 1987, č. 14, s. 2; BUKOVINSKÁ, Júlia: Symfonické koncerty. (Košická hudobná jar.) In: HŽ, roč. 19, 1987, č. 15, s. 1.

⁴ POTE MROVÁ, Mária: Dejiny hudby – barometer hudobnej vzdelanosti? In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 4, s. 159.

⁵ BÖHM, Emanuel T.: *V šesťročnom zajatí. (Spomienky na roky 1938 – 1945.)* Martin : Matica slovenská, 1994, s. 126. – „K tomu sa pridružilo nacvičovanie národných tancov, aranžovanie výstav ľudového umenia – a folklóru vôbec. Študenti i študentky boli nadšení pre túto prácu: Jola Petková prevzala nacvičovanie tancov a vyšívanie slovenských haleniek. Mala peknú tanečnú skupinu, do ktorej patrili Barborka Dziaková, Mária Graciková, Sulka Novosadová a Anka Vlčková, usilovné zberateľky každého druhu slovenského folklóru v Myslave, v Nižnom a Vyšnom Tejkeši.“

komentárom, v ktorom v duchu žartovnej hyperboly uvažovala o premenách ľúbostného vzťahu dvoch mladých ľudí.⁶ Jej juvenilnú publicistiku tvoria témy z bežného a študentského života, ako aj referencie o činnosti košického Slovenského katolíckeho kruhu. Neskôr glosovala podujatia košickej hudobnej školy a rozhodla sa definitívne zasvätiť život hudbe.

Hudobnej publicistike sa Mária Potemrová venovala vedľa svojej vedecko-výskumnej činnosti viac-menej po celý život. Vyjadrovala sa k aktuálnym otázkam a udalostiam hudobnej kultúry najmä Košíc a zaznamenávala ich ako pamäťovú stopu pre budúce generácie. Operné kritiky o inscenáciách operného súboru Štátneho divadla v Košiciach písala koncom 50. a v 60. rokoch 20. storočia. Usilovala sa hodnotiť nielen premiérovú inscenáciu a jednotlivých protagonistov, ale aj vývojové trendy a činitele, ktoré inštitúciu umelecky posúvali dopredu, alebo naopak, brzdili vo vývoji. Podobnú metódu uplatňovala aj v recenziách koncertov. Okrem aktuálneho koncertného výkonu zohľadňovala aj koncertnú dramaturgiu v kontexte cyklických podujatí, festivalov či udalostí, zasluhujúcich si osobitnú pozornosť. Chcela vidieť a hodnotiť interpretačné umenie nielen „punktuálne“, ale aj so zreteľom na vývojové súvislosti.

Mária Potemrová patrila k tým, ktorí presadzovali myšlienku zriadenia filharmonického orchestra v Košiciach. Pregnantne zdôvodňovala vzájomnú väzbu medzi existenciou filharmonického telesa, profilovaním poslucháčskeho zázemia umeleckej hudby a pozdvihnutím hudobnokultúrnej úrovne mesta. Pred prvým koncertom filharmonického orchestra novozriadenej inštitúcie Štátnej filharmónie v Košiciach, ktorý sa uskutočnil 16. apríla 1969 v rámci 16. ročníka Košickej hudobnej jari, napísala do *Hudobného života* pozoruhodnú úvahu k dejinám orchestrálnych telies v Košiciach, ako aj k vzniku a okolnostiam utvorenia nového slovenského symfonického telesa. Podstatu pôsobenia filharmónie formulovala veľmi striktné nasledovne: „Štátna filharmónia v Košiciach sa chce a nutne musí stať jedným zo stredísk kultúrneho života v Košiciach.“⁷ A dejiny jej dali za pravdu.

Zaujímavé čítanie ponúkajú postrehy Márie Potemrovej z renomovaných zahraničných hudobných festivalov v Dubrovníku, Budapešti, Drážďanoch a inde, kde sa mohla zoznámiť aj s dielami, ktoré neboli a ani dnes nie sú bežnou súčasťou opernej a koncertnej prevádzky (o. i. diela R. Straussa, A. Schönberga, W. Lutosławského či L. Nona). V knižných recenziách, hoci je ich len niekoľko, sa Potemrová vyhýbala formalnosti. Chválila, pripomienkovala, polemizovala aj kritizovala vždy so zreteľom na prínos a význam recenzovanej publikácie. Nevyhýbala sa ani upozorneniam na nedostatky, chybné a sporné údaje, ale ani návrhom na vhodnejšie koncepčné riešenie. Recenzovala publikácie K. Bárdosa, Z. Nováčka, B. Ormisovej-Záhumskej, M. Palovčíka, aj tímovú monografiu o Tisovci zostavenú J. Bolfíkom. V príležitostných článkoch o významných osobnostiach košického hudobného života (jubileá, nekrológy ai.) sa ukázala Potemrovej schopnosť aj na malej ploche naskicovať výstižný profil príslušnej osobnosti – Gabriely Némethyovej, Anny Kovárovej, Márie Mašíkovej-Hemerikovej,

⁶ Gá [=POTEMROVÁ, Mária]: Ej, niet krajšieho mestečka, ako sú Košice. In: *Slovenská jednota*, roč. 1 (4), 27. 9. 1942, s. 9.

⁷ POTEMROVÁ, Mária: List z Košíc: Pred štartom. In: *HŽ*, roč. 1, 1969, č. 5, s. 5.

Vojtěcha Měrku, Ladislava Kucka, Jozefa Grešáka, Viktora Jašíka, ale aj Márie Böhmovej-Dziakovej, Jaroslava Hnáteka či Edity Spannerovej.

Roku 1992 sa obnovilo vydávanie časopisu pre kresťanskú kultúru *Verbum*, ktorý nadviazal na svoju krátku, ale mimoriadne úspešnú košickú periódu v rokoch 1946 – 1948, keď bol z politických dôvodov zrušený. Mária Potemrová prispela do časopisu tromi esejami s tematikou duchovnej hudby: písala o prínose biskupských hudobníkov pôsobiacich v Egri Františka a Andreja Žaškovských pôvodom z Oravy (1994), o metamorfózach duchovnej hudby (1995), aj o odraze mariánskeho kultu v umeleckej hudbe (1996).

V oblasti hudobnej historiografie sa Mária Potemrová vyprofilovala na znamenitú regionálnu hudobnú historičku so zameraním na výskum hudobnej kultúry východného Slovenska. Jej výskumné projekty pôsobili zároveň stimulujúco na regionálne hudobnohistorické bádanie. Pravda, nebola prvá, kto začal s výskumom dejín hudby tohto regiónu. Niekoľko lokalít a tém (Rožňava, Tisovec, františkánske pamiatky) už predtým sčasti spracoval František Zagiba (1912 – 1977) z generácie muzikológov, odchovaných Dobroslavom Orlom. Mária Potemrová s energiou jej vlastnou prekonala skepsu a predsudky, ktoré sa ešte v 60. rokoch 20. storočia objavovali v súvislosti s regionálnym výskumom dejín hudby východného Slovenska.⁸ Poukázala tiež na potrebu inštitucionálne podporiť túto výskumnú oblasť, najmä v spolupráci so Slovenskou akadémiou vied, k čomu však nedošlo. Vedecko-výskumné aktivity realizovala vo svojom voľnom čase mimo pedagogickej činnosti, najmä počas školských prázdnin, takpovediac ako svoje druhé, avšak neplatené povolanie. Ako uvedomelú lokálpatriotku viedla ju k tomu vnútorná potreba, ale aj presvedčenie, že Košice a mestá východného Slovenska majú tiež svoje pozoruhodné hudobné dejiny a význačné osobnosti.

Základnou pracovnou metódou hudobnej historičky Márie Potemrovej bol dôkladný a systematický pramenný výskum v archívoch a dôsledné a systematické rešeršovanie súvekých regionálnych periodík, ktoré vychádzali v slovenskom, nemeckom a maďarskom jazyku. Výsledky jej pramenného výskumu priniesli množstvo nových poznatkov, zväčša spojených s priekopníckymi činmi nových objavov. Z dnešnej perspektívy niektoré jej práce síce nesú znaky dobových požiadaviek, keď sa dejinný vývoj spoločnosti musel vysvetľovať z triedneho hľadiska a s dôrazom na ľudovú kultúru, alebo aspoň do názvu sa žiadalo zaniest „zaklínajúce“ slovíčko *socializmus*, *socialistický*. Mária Potemrová však túto nutnosť vnímala v duchu hesla „čo je cisárovo, cisárovi...“, inak by sme dnes asi boli ochudobnení o niekoľko kvalitných hudobnohistorických prác fundamentálneho významu.

Problematika hudobnej kultúry mesta Košíc tvorila prioritu Potemrovej bádateľských záujmov, napokon Košice boli hlavným hudobnokultúrnym centrom tohto regiónu minimálne v novodobých dejinách. Už prvá Potemrovej priekopnícka hudobnohistorická práca *Dejiny hudobnej školy v Košiciach. Časť I. (1784 – 1886)*, 1955,⁹

⁸ V jednom rozhovore dostala napríklad otázky, či má vôbec význam hovoriť o archívnom výskume na východnom Slovensku a či tam bude možné nájsť niečo pozoruhodné. Por. (fl) [=FALTIN, Peter]: Niekoľko historických otázok Márii Potemrovej. In: *Slovenská hudba*, roč. 4, 1960, č. 12, s. 587.

⁹ POTE MROVÁ, Mária: Dejiny Hudobnej školy v Košiciach. Časť I. (1784 – 1886). In: *Vlastivedný zborník I. Košice* : Archív mesta pri Mestskom národnom výbore, 1955, s. 81-121 (Dokumenty s. 103-121).

venovaná čiastkovej otázke košických dejín, mala všetky atribúty zrelej vedeckej práce, či už z metodologického, koncepčného alebo pramennokritického hľadiska. Autorka v nej podčiarkla kontinuitu existencie hudobného školstva v Košiciach od roku 1784, prezentovala organizačno-administratívne formovanie školy, spôsob a metodiku výučby hudby, biografii učiteľov hudby, ako aj význam školy v kontexte mestskej hudobnej kultúry. Cenná príloha prináša kompletne odpisy 15 dokumentov v pôvodnom jazyku (latinčina, nemčina, slovenčina, maďarčina). Túto problematiku Potemrová spracovala aj v rámci svojej diplomovej práce (1959).¹⁰ Zrejme z požiadaviek praxe vyplynulo, že pôvodne samostatne publikované vedecké štúdie M. Potemrovej boli začleňované do syntetických, zväčša kolektívnych monografií k príslušnej téme s korektným odkazom na pôvodnú štúdiu, prípadne však so skráteným poznámkovým aparátom. Dokladom toho je aj kolektívna monografia *200 rokov hudobného školstva v Košiciach* (1984), kde štyri zásadné kapitoly z celkových šiestich a pridaného zoznamu učiteľov sú autorským dielom Márie Potemrovej.¹¹

Kľúčovým nositeľom vývoja hudobnej kultúry sú osobnosti. K nim patril aj skladateľ, organista, dirigent, pedagóg a slovenský folklorista Oldřich Hemerka (1862 – 1946), pôsobiaci v Bardejove a od roku 1899 v Košiciach. Základnú štúdiu k jeho životu a dielu s názvom *Východoslovenský skladateľ Oldřich Hemerka* s podtitulom Kultúrnohistorická črta napísala Mária Potemrová roku 1962 pri príležitosti 100. výročia jeho narodenia. K jeho osobnosti a dielu sa neustále vracala s doplňujúcimi poznatkami a postrehmi. Ďalšie profilujúce osobnosti košického hudobného života, ktorým Potemrová venovala bádateľskú pozornosť, pôsobili najmä ako hudobní skladatelia, pedagógovia, ale aj ako hudobní kritici a organizátori hudobného života, medzi nimi najmä Karel Hodytz (1806 – 1892), Vojtěch Měrka (1888 – 1974), Jozef Grešák (1907 – 1987) a Jozef Podprocký (nar. 1944). V svojich prácach reflektovala aj špecifiká a inšpiračné zdroje hudobnej tvorby skladateľov novej doby na východnom Slovensku a neobišla ani otázku nutnosti tvorivého centra v zmysle organizačno-inštitucionálneho zabezpečenia podmienok na tvorivú prácu.

Za ťažiskovú hudobnohistorickú prácu Márie Potemrovej treba považovať jej rozsiahlu dvojzväzkovú monografiu *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918* s podtitulom *Tematická bibliografia* (1981).¹² Dielo vyšlo ako rozmnoženina rotaprintom v spolupráci so Štátnou vedeckou knižnicou v Košiciach v rámci edičného radu tematických bibliografií. V tiráži sa uvádza, že má študijný charakter a je určené pre užší okruh vedeckých a odborných pracovníkov. Napriek týmto technickým parametrom, ktoré naznačujú, že dielo malo byť akousi prípravou na väčšiu syntézu, ide o vedeckú prácu, ktorá prináša nielen množstvo nových faktografických údajov, ale tieto poznatky aj systemizuje, klasifikuje a interpretuje. Pritom výkladová časť v pr-

¹⁰ POTEMROVÁ, Mária: *Dejiny hudobnej školy v Košiciach*. [Diplomová práca.] Bratislava : FiF UK v Bratislave, 1959.

¹¹ Por. *200 rokov hudobného školstva v Košiciach 1784 – 1984*. Ed. Štefan Merešš. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1984; autorský podiel M. Potemrovej: *Hudobná škola v Košiciach* (1784 – 1886), s. 7-21; *Mestská hudobná škola v Košiciach* (1886 – 1918), s. 22-52; *Mestská hudobná škola v Košiciach* (1919 – 1945), s. 54-69; *Hudobná škola mesta Košíc* (1945 – 1961), s. 70-77.

¹² POTEMROVÁ, Mária: *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918. Tematická bibliografia*. 2 zv. Košice : Štátna vedecká knižnica v Košiciach, 1981.

vom zväzku má skromný podtitul *Bibliografický prehľad*, druhý zväzok predstavuje bibliografickopopisnú a poznámkovú časť v rozsahu 5442 bibliografickopopisných záznamov. Problematiku hudobného života Košíc v danom období autorka podáva mimoriadne koncentrovane objasňujúc rôzne formy pestovania hudby, ako aj zložitú štruktúru vzťahov medzi tvorivou, interpretačnou a spoločenskou sférou, vrátane recepcie hudby. V pramennej základni sa opiera najmä o dobové novinové spravodajstvo a publicistiku a sčasti aj o archívny výskum. Ťažisko tvorí inštitucionálna základňa, interpretačné aktivity a recepcia hudby. Pôvodnú hudobnú tvorbu košických skladateľov autorka rekonštruovala na základe ohlasov a komentárov v tlači. Nešlo jej teda primárne o vyčerpávajúcu charakteristiku hudobnoštýlového vývoja domácej tvorby, ale skôr o kultúrnohistorický kontext a o reprezentatívny a diferencovaný obraz skladateľských osobností so základným žánrovo-druhovým vymedzením. Predpokladala, že tento základný vstup do problematiky bude slúžiť ako odrazový stupienok ďalších detailnejších bádateľských aktivít. Okrem svojej ťažiskovej monografie publikovala Potemrová rad ďalších štúdií zameraných na parciálne otázky hudobnej kultúry Košíc staršej aj novej doby.

S príznačnou akribiou Mária Potemrová spracovala a podala stručný náčrt dejín hudby, prípadne vybraného obdobia vo vlastivedných monografiách miest Prešova (1965), Bardejova (1975) a Rožňavy (1978). Vo vzťahu k východnému Slovensku sa zaoberala aj dejinami robotníckych spevokolov, špecifikami hudobnej tvorby skladateľov v regióne, pôsobením českých pedagógov v medzivojnovom období, rôznymi aspektmi slovenskej ľudovej piesne a ďalšími čiastkovými témami. Lexikografickú oblasť zastupuje síce len jedno jej heslo (*Košice*) v prestížnej zahraničnej encyklopédii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), avšak výsledky jej výskumov sú v spracovaní iných autorov prítomné v heslách mnohých ďalších encyklopédií. Otázniky vzbudzuje konštatovanie Juraja Potúčka, autora jej hesla v *Československom hudobnom slovníku*, ktorý tu uviedol, že Potemrová do spomínaného slovníka pripravila väčší počet hesiel z východného Slovenska.¹³ Keďže však Potemrovej meno medzi autormi slovníkových hesiel nefiguruje, možno Potúčkovu poznámku chápať aj v takom zmysle, ako sme uviedli vyššie.

Významná je aj Potemrovej zostavovateľská a organizačná činnosť. Ako editorka a zostavovateľka iniciovala ojedinelý projekt, v rámci ktorého pod rovnakým názvom *Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu* vyšlo v rokoch 1963 – 1973 vo forme rozmnoženiny celkovo sedem zborníkov seminárnych a absolventských prác žiakov košického konzervatória. Široká škála tém sa dotýkala súvekeho hudobného diania vo východoslovenskom regióne a zahrnovala príspevky o dejinách hudobných odborov vtedajších ľudových škôl umenia (1965), o košických hudobných tvorcoch Teodorovi Hirnerovi a Ladislavovi Holoubkovi (1973), ako aj súbory ďalších príspevkov o interpretoch, vzdelávaní, hudobnom divadle či hudobnej tvorbe vo vzťahu k východoslovenskému regiónu. Projekt bol prínosom pre poznanie aktuálneho

¹³ J. Pk. [=POTÚČEK, Juraj]: Potemrová Mária. [Heslo.] In: ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDRŮŇ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko (eds.): *Československý hudební slovník osob a institucí*. Zv. 2. Praha : Státní hudební nakladatelství, 1965, s. 351.

hudobného diania v menších lokalitách, aj celkovo hudobnej kultúrnosti východoslovenského regiónu.

Na dokreslenie celkového profilu Márie Potemrovej treba ešte spomenúť jej popularizačné aktivity, najmä hodnotné rozhlasové a televízne relácie. Pri príležitosti 750. výročia prvej písomnej zmienky o Košiciach pripravila spolu s redaktorkou Lýdiou Urbančíkovou úspešný šesťdielny cyklus hudobno-slovných relácií o hudobnej minulosti Košíc pod názvom *Od histórie k dnešku* (1980).¹⁴ Podobne vysoko bola hodnotená aj jej autorská televízna relácia *Hudba starých Košíc* približujúca unikátne pamiatky košických hudobných dejín.¹⁵

Na záver by som rada ešte raz vyzdvihla, že celým životom Márie Potemrovej sa vinie jej hlboký vzťah k hudobnému umeniu a ku kultúre vôbec. Hudbu chápala ako nevyhnutnú súčasť života človeka ako spoločenskej a kultúrnej bytosti, pravda, šlo o hodnotnú hudbu s umeleckými aspiráciami, ktorá mala zušľachťovať človeka ako individuum, a tým zušľachťovať aj spoločnosť ako nadindividuálny celok. Pohľad na muzikologické dielo Márie Potemrovej ukazuje, že centrom jej vedeckého úsilia bola hudobná regionalistika a že sa sústavne snažila prehľbovať hudobnohistorické poznanie o východoslovenskom regióne v kontexte vývojových zákonitostí. Zanechala hodnotné vedecké dielo, ktorým sa možno inšpirovať a podnety vyplývajúce z neho treba ďalej rozvíjať.

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

¹⁴ Z. B.: Rozhlasový zápisník. In: *HŽ*, roč. 12, 1980, č. 15, s. 2.

¹⁵ URBANČÍKOVÁ, Lýdia: Televízny zápisník. In: *HŽ*, roč. 14, 1982, č. 4, s. 2.

Bibliografia Márie Potemrovej

Monografie

Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848 – 1918. (Tematická bibliografia.) Zv. 1; 2. Košice : Štátna vedecká knižnica v Košiciach, 1981, 570 s.; 668 s.

Štúdie

Dejiny Hudobnej školy v Košiciach. Časť I. (1784 – 1886). In: *Vlastivedný zborník I.* Košice : Archív mesta Košíc, 1955, s. 81-121.

Za plánovitú hudobnú regionalistiku. In: *Slovenská hudba*, roč. 3, 1959, č. 6, s. 282-284.

Opera v Košiciach v rokoch 1840 – 1867. In: *Slovenské divadlo*, roč. 8, 1960, č. 2, s. 245-260.

K začiatkom operetných predstavení v Košiciach. In: *Slovenské divadlo*, roč. 8, 1960, č. 3, s. 383-393.

Hudobný život v Prešove koncom 19. storočia. In: *Nové obzory* 2, 1960, s. 189-193.

Hudba východného Slovenska v minulosti a súčasnosti. In: *Slovenská hudba*, roč. 4, 1960, č. 12, s. 574-579.

Začiatky robotníckych spevokolov na východnom Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 4, 1960, č. 12, s. 620-621.

Hudobné školstvo na východnom Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 5, 1961, č. 1, s. 35-38.

Východoslovenský skladateľ Oldřich Hemerka. (Kultúrnohistorická črta k 100. výročiu jeho narodenia). In: *Nové obzory* 4, 1962, s. 255-292.

Vojtěch Měrka v hudobnom živote Košíc. In: *Hudobnovedné štúdie* 6, 1963, s. 179-193.

Problematica dejín hudobnej kultúry na východnom Slovensku v období kapitalizmu. In: *Nové obzory* 6, 1964, s. 59-64.

Hudobné pamiatky [Prešova]. In: SEDLÁK, Imrich (ed.): *Dejiny Prešova*. Zv. 1. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 260-263.

Hudobný život za kapitalizmu (1848 – 1918). In: SEDLÁK, Imrich (ed.): *Dejiny Prešova*. Zv. 2. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 106-109.

Hudobný život za ČSR a Slovenského štátu. In: SEDLÁK, Imrich (ed.): *Dejiny Prešova*. Zv. 2. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 223-231.

Začiatok novej epochy spevohry v Košiciach? In: ZBOROVJAN, Július (ed.): *20 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 44-71.

Príspevok k dejinám hudobnej školy v Prešove. In: *Nové obzory* 10, 1968, s. 119-143.

Kus zeme a človek v slovenskej hudbe. (Nad životným dielom Jozefa Grešáka.) In: *Nové obzory* 11, 1969, s. 189-200.

Rotory II. pre symfonický orchester Jozefa Grešáka. In: *Slovenská hudba*, roč. 14, 1970, č. 8-9, s. 266-267.

O robotníckej osvete a speváckom hnutí na východnom Slovensku do roku 1918. In: *100 rokov od vzniku prvého robotníckeho spevokolu na Slovensku – Typograf*. Zborník materiálov z rovnomennej konferencie. (Bratislava, 31. máj 1972.) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetu, 1972, s. 58-66.

Hudobný život [Bardejova]. In: KOKULA, Andrej – LUKÁČ, Andrej – TAJTÁK, Ladislav (eds.): *Dejiny Bardejova*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1975, s. 191-192.

- Hudobný život východného Slovenska v rokoch 1945 – 1975 s osobitným zreteľom na tvorbu skladateľov. In: *Nové obzory* 20, 1978, s. 205-219.
- Hudobné pamiatky Rožňavy v období feudalizmu. In: TAJTÁK, Ladislav (ed.): *Dejiny Rožňavy*. Zv. 1. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1978, s. 491-498.
- Hudobný život Rožňavy v období kapitalizmu. In: TAJTÁK, Ladislav (ed.): *Dejiny Rožňavy*. Zv. 2. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1978, s. 186-188.
- Českí pedagógovia v hudobnom živote východného Slovenska v rokoch 1918 – 1938. In: TAUBEROVÁ, Alexandra (ed.): *Česko-slovenské hudobné vzťahy*. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci Bratislavských hudobných slávností 1974. (=Hudobné tradície a ich tvorcovia 3.) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetu, Vydavateľstvo Obzor, 1979, s. 57-64.
- Slovenská ľudová pieseň v službách odboja proti fašizmu v rokoch 1939 až 1945. In: BACHLEDA, Stanislav – HORVÁTHOVÁ, Katarína (eds.): *Idea odboja proti fašizmu v hudbe*. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1976. (=Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 4.) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetu v Bratislave; Vydavateľstvo Obzor, [1979?], s. 99-102.
- Neuskutočnený zájazd brnenskej opery do Košíc roku 1903. In: *Hudobný život*, roč. 21, 1979, č. 20, s. 8.
- Z hudobnej minulosti Košíc. Košická filharmónia v rokoch 1934 – 1935. In: *Hudobný život*, roč. 12, 1980, č. 14, s. 8.
- K problematike dejín hudobnej kultúry v Košiciach. In: MEREŠŠ, Štefan (ed.): *Hudobný život Košíc*. Zborník materiálov z muzikologického seminára z novembra 1980. Košice : Mestský národný výbor – Odbor kultúry v Košiciach; Osvetové stredisko mesta Košíc, 1981, s. 2-26.
- Hudobné školstvo v Košiciach od najstarších čias do roku 1945. In: MEREŠŠ, Štefan (ed.): *Hudobný život Košíc*. Zborník materiálov z muzikologického seminára z novembra 1980. Košice : Mestský národný výbor – Odbor kultúry v Košiciach; Osvetové stredisko mesta Košíc, 1981, s. 122-131.
- Haydnova hudba v Košiciach. (250. výročie narodenia Josepha Haydna.) In: *Hudobný život*, roč. 14, 1982, č. 6, s. 8.
- Hudba Josepha Haydna a hudobný život v Košiciach na prelome 18. a 19. storočia. In: HORVÁTHOVÁ, Katarína (ed.): *Joseph Haydn a hudba jeho doby*. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1982. (=Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 11.) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetu v Bratislave; Vydavateľstvo Obzor, 1984, s. 155-165.
- Hudobná škola v Košiciach (1784 – 1886). In: MEREŠŠ, Štefan (ed.): *200 rokov hudobného školstva v Košiciach 1784 – 1984*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1984, s. 7-22.
- Mestská hudobná škola v Košiciach (1886 – 1918). In: MEREŠŠ, Štefan (ed.): *200 rokov hudobného školstva v Košiciach 1784 – 1984*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1984, s. 22-53.
- Mestská hudobná škola v Košiciach (1919 – 1945). In: MEREŠŠ, Štefan (ed.): *200 rokov hudobného školstva v Košiciach 1784 – 1984*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1984, s. 53-70.
- Hudobná škola mesta Košíc (1945 – 1961). In: MEREŠŠ, Štefan (ed.): *200 rokov hudobného školstva v Košiciach 1784 – 1984*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1984, s. 70-78.
- K 200. výročiu nepretržitej existencie hudobného školstva v Košiciach. In: *Hudobný život*, roč. 16, 1984, č. 10, s. 8.
- Prenikanie Smetanovej hudby na východné Slovensko do roku 1918. In: *Hudobný život*, roč. 16, 1984, č. 11, s. 8.

- Pronikání Smetanovy hudby na východní Slovensko do roku 1918. In: *Sto let odkazu Bedřicha Smetany*. Příspěvky a studie z konference hudebně vědecké oblasti Svazu českých skladatelů a koncertních umělců v Praze. (Praha, 12. – 14. marec 1984.) Praha : Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1985, s. 170-173.
- Zväz slovenských skladateľov v hudobnej kultúre východného Slovenska v rokoch 1945 – 1985. In: *Hudobný život*, roč. 17, 1985, č. 18, s. 8.
- Národné a regionálne v slovenskej hudobnej historiografii. S prihliadnutím na problematiku obdobia 1848 – 1918 a na koncepciu dejín slovenskej hudby v diele J. Kresánka. In: UR-SÍNYOVÁ, Terézia (ed.): *Muzikologické bilancie '86*. Výber referátov z muzikologického sympózia na tému: Syntetizujúce a diferencujúce tendencie v slovenskej muzikológii. (Bratislava, 27. – 28. október 1983.) Bratislava : Zväz slovenských skladateľov, 1986, s. 39-41.
- MIŽÁK, Tomáš: O kontinuite slovanskej liturgie na Slovensku. [1 – 2] In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, [1] č. 3, s. 8; [2] č. 4, s. 8.
- Český skladateľ Karel Hodytz v hudobnom živote Košíc. In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, č. 8, s. 3.
- 35 rokov Konzervatória v Košiciach. In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, č. 20, s. 8.
- 60 rokov hudobného vysielania košického rozhlasu. In: *Hudobný život*, roč. 19, 1987, č. 7, s. 1; č. 8, s. 8.
- K začiatkom slovenskej hudobnej kritiky v Košiciach. Venované 100. výročiu narodenia PhDr. Vojtecha Měrku. (I. – III.) In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, [I] č. 7, s. 10-11; [II] č. 8, s. 10-11; [III] č. 9, s. 10-11.
- Konzervatórium v Košiciach v rokoch 1951 – 1986. In: *Historica Carpatica* 19/1988. Zborník Východoslovenského múzea. Košice : Východoslovenské múzeum, 1988, s. 161-175.
- Vplyv českej hudby na slovenskú hudobnú kultúru v Košiciach v rokoch 1919 – 1928. In: HORVÁTHOVÁ, Katarína (ed.): *Podiel českej hudby na rozvoji slovenskej hudobnej kultúry*. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii v rámci BHS 1988. (=Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 17.) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetu, 1989, s. 121-137.
- MARENČINOVÁ, Edita – BUKOVINSKÁ, Júlia: Muzikantská rodina Hemerkovcov. Košice : Nadácia Hemerkovcov; Slovenská hudobná únia, 1992, 23 s.
- Kapitola z dejín cirkevnej hudby na Slovensku. In: *Verbum*, roč. 5, 1994, č. 2, s. 100-105.
- Na margo vokálnej tvorby Jozefa Podprockého. In: *Hudobný skladateľ Jozef Podprocký*. Zborník referátov zo seminára k životnému jubileu skladateľa (Košice, 8. jún 1994). (=Kapitoly z dejín hudobnej kultúry v Košiciach 1.) Košice : Nadácia Hemerkovcov, 1994, s. 22-27.
- História divadelníctva v Košiciach. In: SKŘEPEK, Roman (ed.): *Štátne divadlo Košice. Pri príležitosti 50. výročia svojho vzniku*. Košice : Štátne divadlo; CompuGraph s.r.o., 1995, s. 10-16.
- Oldřich Hemerka. (=Kapitoly z dejín hudobnej kultúry v Košiciach 2.) [Brožúra.] Košice : Nadácia Hemerkovcov, 1997, 13 s.

Encyklopedické heslá

- Košice (Ger. Kaschau; Hung. Kassa). [Heslo.] In: SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Zv. 13. Oxford – New York etc. : Oxford University Press, 2001, s. 831.

Články, recenzie, rôzne

- Gá-: Ej niet krajšieho mestečka, ako sú Košice. In: *Slovenská jednota* (Budapešť), roč. 1 [4], 27. september 1942, č. 103, s. 4.

- (Gé): Svadba v Ťahanovciach. In: *Slovenská jednota* (Budapešť), roč. 1 [4], 3. október 1942, č. 108, s. 3.
- (M. G.): Slovenský vianočný trh v Košiciach. Všestranný úspech. (Košice.) In: *Slovenská jednota* (Budapešť), roč. 2 [5], 27. november 1943, č. 269, s. 4.
- (M. G.): Medzi chovancami Záborského slovenského internátu v Košiciach. V mikulášskej nála-de – intimity zo študentského života, ako ich podávajú sami študenti. In: *Slovenská jednota* (Budapešť), roč. 2 [5], 10. december 1943, č. 279, s. 4.
- (M. G.): Činnosť SKK v Košiciach. Bilancie za rok 1943. In: *Slovenská jednota* (Budapešť), roč. 2 [5], 12. december 1943, č. 281, s. 6.
- (ot): Hudobné konzervatórium sa prihovára k životu. In: *Priekopník* (Košice), roč. 5, 14. december 1956, č. 50, s. 6.
- Úspešná sila osudu na košickom javisku. (Balet „Laurencia“.) In: *Priekopník* (Košice), roč. 6, 1957, č. 4, s. 3.
- „Beg Bajazid“ – sviatok slovenskej opery v Košiciach. In: *Priekopník* (Košice), roč. 6, 1957, č. 27, s. 4.
- 175 rokov Hudobnej školy v Košiciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 3, 1959, č. 4, s. 207.
- Výchovné koncerty štátneho Konzervatória v Košiciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 4, 1960, č. 7, s. 380.
- (fl) [=FALTIN, Peter]: Niekoľko historických otázok Márii Potemrovej. In: *Slovenská hudba*, roč. 4, 1960, č. 12, s. 587.
- Ešte k hudobnohistorickému výskumu na východnom Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 5, 1961, č. 5, s. 242-243.
- Prokofievove Zásnuby v kláštore na košickej scéne. In: *Slovenská hudba*, roč. 5, 1961, č. 6, s. 273-274.
- Kapitola z dejín koncertného života na východnom Slovensku. (K 40. výročiu pedagogickej činnosti Márie Hemerkovej-Mašíkovej.) In: *Slovenská hudba*, roč. 5, 1961, č. 10, s. 451-452.
- Mozartov Ťnos zo Serailu v Košiciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 6, 1962, č. 3, s. 80-81.
- Dlhoročné provizórium v Košiciach naďalej pokračuje. In: *Slovenská hudba*, roč. 9, 1965, č. 10, s. 479-481.
- Opäť Verdi v Košiciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 10, 1966, č. 8, s. 365-366.
- Košická hudobná jar. In: *Slovenská hudba*, roč. 10, 1966, č. 8, s. 376-381.
- Krízový rok košickej opery. In: *Krok* (Košice), roč. 1, 1966, č. 4, s. 56-57.
- Čajkovskij P. I.: Onegin, ŠD Košice – Čajkovského Tatiana spomína? In: *Slovenská hudba*, roč. 11, 1967, č. 3, s. 123-124.
- Prísľub perspektívy. Košická hudobná jar 1967. In: *Slovenská hudba*, roč. 11, 1967, č. 7, s. 328-330.
- Giuseppe Verdi: Don Carlos. In: *Slovenská hudba*, roč. 11, 1967, č. 9, s. 418-420.
- K šesťdesiatinám Jozefa Grešáka. In: *Slovenská hudba*, roč. 11, 1967, č. 10, s. 448-449.
- Dubrovník. In: *Slovenská hudba*, roč. 11, 1967, č. 10, s. 459-460.
- Smiech v opere. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 1, s. 35-36.
- Dejiny hudby – barometer hudobnej vzdelanosti? In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 4, s. 156-159.
- Aida so smútočným flórom. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 7, s. 328-329.
- Košická hudobná jar 1968. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 8, s. 377-378.
- Pucciniho western. In: *Slovenská hudba*, roč. 13, 1969, č. 1, s. 20-21.

- mp.: Na záver sezóny. In: *Matičné čítanie kultúrno-spoločenský dvojtyždenník* (Martin), roč. 2, 1969, č. 16, s. 11.
- Rozhovory s interpretmi. Bystrík Režucha. In: *Slovenská hudba*, roč. 13, 1969, č. 4-5, s. 197-199.
- [Redakcia]: Čo od nás očakávate? In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 2. s. 1-2; s. 2.
- List z Košíc. Pred štartom. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 5, s. 5.
- V Košiciach opäť režisér. In: *Slovenská hudba*, roč. 13, 1969, č. 6-7, s. 252-253.
- Veľká noc sa podarila. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 6, s. 7.
- M. P.: Absolventi z Košíc. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 7, s. 4.
- Hudba na východe. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 8, s. 4.
- Východoslovenská hudobná jar 1969. In: *Slovenská hudba*, roč. 13, 1969, č. 8, s. 317-318.
- mp-: Hudobná jar v Košiciach. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 11, s. 5.
- Zahraničie v Košiciach. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 11, s. 5.
- mp-: Kultúrna púť. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 12, s. 4.
- mp-: K šesťdesiatke prof. G. Némethyovej. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 16, s. 7.
- Košickí filharmonici po talianskom turné. Najmladší – ale úspešní. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 20, s. 1, 7.
- Košický začiatok. In: *Hudobný život*, roč. 1, 1969, č. 23-24, s. 4-5.
- Musica antiqua Europae Orientalis. In: *Slovenská hudba*, roč. 14, 1970, č. 1, s. 24.
- Brilantný Slovák v Košiciach. In: *Hudobný život*, roč. 2, 1970, č. 2, s. 8.
- Celkom zbytočná úvaha? In: *Hudobný život*, roč. 2, 1970, č. 4, s. 4.
- Nad dramaturgiou Štátnej filharmónie v Košiciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 14, 1970, č. 7, s. 206-209.
- Cassovia musicalis. In: *Matičné čítanie kultúrno-spoločenský dvojtyždenník* (Martin), roč. 3, 1970, č. 5, s. 7.
- Nad koncertnou sezónou 1969/1970 v Košiciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 14, 1970, č. 8-9, s. 275-279.
- Organový festival v Košiciach. In: *Hudobný život*, roč. 2, 1970, č. 13, s. 1.
- XV. košická hudobná jar. In: *Hudobný život*, roč. 2, 1970, č. 15, s. 4.
- K sedemdesiatke prof. Márie Mašíkovej. In: *Slovenská hudba*, roč. 15, 1971, č. 1, s. 35-36.
- Košická štátna filharmónia pred novým obdobím ... vytvoriť umelecký štandard. [Rozhovor.] In: *Hudobný život*, roč. 3, 1971, č. 2, s. 3.
- Slovenský dirigent z Juhoslávie. In: *Matičné čítanie kultúrno-spoločenský dvojtyždenník* (Martin), roč. 4, 1971, č. 8, s. 9.
- Z koncertného života Košíc 1970/1971. In: *Slovenská hudba*, roč. 15, 1971, č. 5, s. 203-206.
- Dirigent z Juhoslávie. In: *Hudobný život*, roč. 3, 1971, č. 6, s. 4.
- Božena Zahumenská: Ivan Ballo : personálna bibliografia. [Recenzia.] In: *Slovenská hudba*, roč. 15, 1971, č. 8, s. 334-335.
- Košická hudobná jar 1971. In: *Slovenská hudba*, roč. 15, 1971, č. 9-10, s. 444-446.
- Michal Vilec. In: *Slovenské ľudové piesne*. [Platňa.] Bratislava : OPUS – stereo, 1973, [zadný prebal LP].
- Dubrovačke ljetne igre. In: *Hudobný život*, roč. 6, 1974, č. 16, s. 4.
- Dubrovnik-festival: Dubrovničke ljetne igre 1950–1974, Zagreb 1974 (224 s.) [Recenzia.] In: *Hudobný život*, roč. 6, 1974, č. 19, s. 4.
- Za Vojtechom Měrkom. [Nekrológ.] In: *Hudobný život*, roč. 7, 1975, č. 3, s. 7.

- Michal Palovčík: Štefan Németh-Šamorínsky. Život a dielo. Vydal Tatran, Bratislava 1974, strán 237. [Recenzia.] In: *Hudobný život*, roč. 7, 1975, č. 8, s. 7.
- Dejiny Konzervatória v Košiciach. In: POTEĽROVÁ, Mária – FÁBRY, Pavel (eds.): *Konzervatórium v Košiciach. 1954 – 1976*. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1976, s. 13-18.
- Študentská výskumno-odborná činnosť. In: POTEĽROVÁ, Mária – FÁBRY, Pavel (eds.): *Konzervatórium v Košiciach. 1954 – 1976*. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1976, s. 69-76.
- Košická hudobná jar 1956 – 1975. In: *20 Košických hudobných jarí*. [Brožúra.] Košice : Štátna filharmónia v Košiciach, 1975, s. 13-37.
- Budapeštianske umelecké týždne 1978. In: *Hudobný život*, roč. 10, 1978, č. 23, s. 6.
- K článku Hudba a spev v prvom učiteľskom ústave na Slovensku. In: *Hudobný život*, roč. 10, 1978, č. 24, s. 2.
- mp: Konzervatórium sa predstavilo verejnosti: Orfeus v Košiciach. In: *Večer*, roč. 11, 24. apríl 1979, č. 80, s. 2.
- Tisovec a jeho revolučné tradície. K 100. výročiu založenia tisovského spevokolu, nositeľa štátnych vyznamenaní Za vynikajúcu prácu a Za zásluhy o výstavbu. Zostavil Július Bolfík, Martin, Osveta 1978. 284 + 36 strán. [Recenzia.] In: *Hudobný život*, roč. 11, 1979, č. 6, s. 5.
- Zomrel profesor Jaroslav Hnátek. In: *Hudobný život*, roč. 11, 1979, č. 10, s. 7.
- K životnému jubileu Anny Kovárovej. V službách socialistickej hudobnej kultúry. In: *Hudobný život*, roč. 13, 1981, č. 6, s. 3, 7.
- Dražďany 1982. (29. V. – 4. VI. 1982). In: *Hudobný život*, roč. 14, 1982, č. 14, s. 6.
- Za Ladislavom Kuckom. [Nekrológ.] In: *Hudobný život*, roč. 14, 1982, č. 16, s. 7.
- Medzinárodne o J. Haydnovi a hudbe jeho doby. In: *Hudobný život*, roč. 14, 1982, č. 21, s. 7.
- Ku koreňom slovenskej národnej hudby. In: *Hudobný život*, roč. 15, 1983, č. 2, s. 3.
- Bárdos Kornél: Sopron zenéje a XVI. – XVIII. században, Budapest 1984, 650 str., 15 vyobr. [Recenzia.] In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, č. 13, s. 8.
- mp–: Za profesorom I. H. Šubčíkom. [Nekrológ.] In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, č. 22, s. 2.
- Príspevok aj do dejín slovenskej národnej hudby. [Recenzia.] In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 17, s. 6.
- Spomínam na vďačné publikum. Nestor košického baletu Viktor Jašík jubiluje. In: *Východoslovenské noviny*, roč. 38, 4. august 1989, č. 182, s. 4.
- Osobnosti košickej kultúry. Slávny skromný rodák [Viktor Jašík]. (Balet v dejinách nášho divadla.) In: *Večer*, roč. 22, 26. január 1990, č. 19, s. 4.
- Svätenie jari. In: *Hudobný život*, roč. 37, 2005, č. 7-8, s. 9.
- Po rokoch opäť doma. K životnému jubileu MUDR. Márie Böhmovej-Dziakovej. In: *Východ*, roč. 1, 14. máj 1990, č. 111, s. 3.
- Rozpaky nad súčasnou sakrálnou hudbou. In: *Verbum*, roč. 6, 1995, č. 6, s. 354-357.
- Hudobný obraz materinskej bolesti. In: *Verbum*, roč. 7, 1996, č. 3, s. 147-149.
- Slávnostný koncert v Sabinove. [Recenzia.] Internetový zdroj: <http://www.zussabinov.sk/clanky/slavnostny_koncert.pdf> (24.10.2011).

Editorská činnosť

Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu. Zv. 1. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1963, 138 s.

Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu. Zv. 2. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1964, 218 s.

- Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu*. Zv. 3. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1965, 250 s.
- Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu*. Zv. 4. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1966, 186 s.
- Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu*. Zv. 5. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1967, 178 s.
- Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu*. Zv. 6. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1971, 205 s.
- Hudobný život východného Slovenska v období budovania socializmu*. Zv. 7. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1973, 242 s.
- FÁBRY, Pavel (eds.): *Konzervatórium v Košiciach 1951 – 1976*. Košice : Konzervatórium v Košiciach, 1976, 136 s.
- Hudobné školstvo v Košiciach v rokoch 1945 – 1964*. Sborník k príležitosti 20. výročia oslobodenia ČSSR a 180. výročia vzniku Hudobnej školy v Košiciach. Košice : Okresný národný výbor, odbor školstva a kultúry v Košiciach; Východoslovenská tlač, 1964, 58 s.
- Hudobné divadlo v Košiciach 1789 – 1989*. Zborník referátov z muzikologickej konferencie (Košice, 24. máj 1989). Košice : Slovenská hudobná únia, 1991, 192 s.

Ohlasy, referencie

- J. Pk. [=POTÚČEK, Juraj]: Potemrová Mária. [Heslo.] In: ČERNUŠÁK, Gracian – ŠTĚDRŇ, Bohumír – NOVÁČEK, Zdenko (eds.): *Československý hudební slovník osob a institucí*. Zv. 2. Praha : Státní hudební nakladatelství, 1965, s. 351.
- FÁBRY, Pavol: Prof. Ing. Mária Potemrová. In: *Hudobný život*, roč. 4, 1972, č. 3, s. 4.
- URBANČÍKOVÁ, Lýdia: Jubilantka. In: *Hudobný život*, roč. 9, 1977, č. 4, s. 7.
- KOVÁŘOVÁ, Anna: Jubileum Márie Potemrovej. In: *Hudobný život*, roč. 14, 1982, č. 4, s. 7.
- LE-: Pozdrav vedeckej a pedagogickej pracovníčke. In: *Spravodajca Bardejov*, roč. 17, február 1987, s. 22-25.
- MARENČÍKOVÁ, Edita: Objavitelka minulosti. K životnému jubileu muzikologičky Márie Potemrovej. In: *Východoslovenské noviny*, roč. 36, 25. február 1987, č. 46, s. 4.
- Potemrová Mária. [Heslo.] In: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. Zv. 2. Bratislava : Encyklopedický ústav SAV – Vydavateľstvo SAV, 1990, s. 212.
- URBANČÍKOVÁ, Lýdia: Pani profesorka ďakujeme. Plody celoživotnej práce nášmu mestu. In: *Košický večer*, roč. 3 [28], 1992, 24. február 1992, č. 38, s. 7.
- PODRACKÝ, Igor: Pani učiteľke z lásky. K životnému jubileu muzikologičky Márie Potemrovej. In: *Práca*, roč. 47, 28. február 1992, č. 50, s. 6.
- LENGOVÁ, Jana: K jubileu M. Potemrovej. In: *Hudobný život*, roč. 24, 1992, č. 4, s. 2.
- FECSKOVÁ, Silvia: Osobnosť hudobnej kultúry prof. Ing. Mária Potemrová sa dožíva vzácneho životného jubilea. In: *Bardejovské novosti*, roč. 8, 19. február 1997, č. 8, s. 5.
- LENGOVÁ, Jana – BUKOVINSKÁ, Júlia (eds.): *Slávnostný zborník venovaný životnému jubileu Márie Potemrovej*. Košice : Nadácia Hemerkovcov, 1997, 82 s.
- LENGOVÁ, Jana: Mária Potemrová. (K jubileám...) In: *Hudobný život*, roč. 34, 2002, č. 2, s. 3.
- BUKOVINSKÁ, Mária (ed.): *Mária Potemrová*. (=Kapitoly z dejín hudobnej kultúry v Košiciach 3.) Košice : Hudobná spoločnosť Hemerkovcov v Košiciach, 2002, 73 s.
- URSÍNYOVÁ, Terézia: Prvý rok prvej redaktorky. In: *Hudobný život*, roč. 40, 2008, č. 7, s. 7-11; s. 9.
- SZABÓVÁ, Sidónia: *Osobnosť PhDr. Márie Potemrovej v hudobnom dianí v Košiciach*. [Bakalárska práca.] Ružomberok : Katedra hudby Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2008, 33 s.

- BUKOVINSKÁ, Júlia: Mária Potemrová (24. 2 . 1922 – 7. 10. 2015 Košice). [Nekrológ.] In: *Hudobný život*, roč. 47, 2015, č. 11, s. 15.
- VER: Odišla nestorka košickej muzikológie Mária Potemrová. In: *Košice:dnes*, roč. 2, 12. október 2015, č. 194, s. 8. Internetový zdroj: <<https://issuu.com/kosicednes/docs/kd-12-10-pdf-final11>> (12.10.2015).
- FECSKOVÁ, Silvia: Odišla Mária Potemrová. In: *Bardejovské novosti*, roč. 26, 2015, č. 42, s. 4, 6.
- URBANČÍKOVÁ, Lýdia: Osobnosť slovenskej muzikológie Ing. Mária Potemrová. In: ČÁR-SKA, Etela (red.): *Hudba života*. [Rozhlasová relácia.] SRo Rádio Devín, 14. december 2002, 15.00 – 16.00 hod.; trvanie: 60 min.

Andrej Čepec

Nedožitý jubileum Ladislava Galka

V minulom roku sme si pripomenuli nedožitý významný životný jubileum Ladislava Galka. Narodil sa 17. októbra 1916 v Trnave. Štúdium absolvoval na učiteľskom ústave v Modre (1933 – 1937). Už počas štúdia hral na viacerých hudobných nástrojoch (husle, klavír, organ, viola, gitara), zároveň bol vedúcim študentského speváckeho súboru a orchestra. Mal záujem externe študovať na konzervatóriu v Bratislave, absolvoval súčasne dva ročníky, jeho ďalšie štúdium však prerušili vojnové udalosti.

V rokoch 1937 – 1941 a 1945 – 1949 pôsobil ako učiteľ (riaditeľ) na Štátnej ľudovej škole vo Vrbovciach-Chvojnici (okr. Senica), na Štátnej ľudovej škole a v Domo-ve slovenských mrzáčikov v Slavnici (okr. Púchov), v rímsko-katolíckej ľudovej škole v Košolnej a v Suchej nad Parnou. Počas 2. svetovej vojny pôsobil vo vojenskej hudbe v Trenčíne, kde hral na klarinete, saxofóne a viedol teoretickú časť hudobnej výchovy členov hudby. Začiatkom roku 1943 bol vyžiadaný ako violista pre Armádu hudbu do Bratislavy. V Bratislave hral v dychovej hudbe na klarinete, v symfonickom orchestri na viole, v ľudovej kapele na kontrabase a vo veľkom tanečnom orchestri hudobného skladateľa Zdenka Mikulu na gitare a harmonike.

Významnou udalosťou v živote Ladislava Galka bolo absolvovanie dirigentského kurzu, ktorý usporiadala Matica slovenská pre ochotníckych muzikantov v Trenčianskych Tepliciach (1948), kde sa rozhodlo o jeho prijatí do novovznikajúceho odboru Ľudovej umeleckej tvorivosti (ďalej LUT) pri Matici slovenskej. V Matici slovenskej pracoval od 1. marca 1949, najskôr ako vedúci Ústredia hudobných kapiel pri sektore ochotníckeho umenia, potom založil a viedol Ústredie hudobných ochotníckych súborov, neskôr viedol aj Ústredie speváckych ochotníckych súborov. Tu organizoval hudobnú ochotnícku činnosť, prehliadky súborov LUT, súťaže dychových hudieb na Slovensku a prednášal na rôznych školeniach pre hudobníkov, najmä na kurzoch pre ochotníckych dirigentov. Zároveň bol členom rôznych výborov a komisií, pôsobil ako metodik a člen porôt v súťažiach v hudobnej oblasti (okresné, krajské, ale aj štátne kolá LUT), súťažiach tvorivosti mládeže v odbore dychovej hudby, odbore ľudových nástrojov a v hre na hudobnom nástroji (1953 – 1962), bol členom porôt krajských súťaží spevákov ľudových piesní (1975 – 1977), členom porôt celoslovenských súťaží v komorných choreografiách a ľudových hudbách vo Východnej (1970, 1974, 1977), Folklórnych slávnostiach pod Poľanou v Detve (1974), členom súťažnej prehliadky malých dychových hudieb Folklórnych slávností v Trenčianskej Turnej (1981), členom poradného zboru pre hudbu a spev, dychovú hudbu a ľudovú hudbu pri Osvetovom ústave v Bratislave (1959 – 1960).

Ladislav Galko stál tiež pri založení prvého slovenského hudobného časopisu *Hudba, spev, tanec* a súčasne bol členom jeho redakčnej rady.

Pre potreby vtedajších populárnych inštrumentálnych súborov uverejňoval v časopisoch *Hudba, spev, tanec* a *Ľudová tvorivosť* charakteristiky súborov spolu s prehľadnými tabuľkami, v ktorých uvádzal obsadenie súboru, rozsah, ladenie, zápis i znenie

príslušných hudobných nástrojov (1949 – 1953). Zostavil tak prehľady symfonického orchestra, dychovej hudby, tabuľky rozsahov, zápisov a znenia tamburášskeho a mandolínového súboru, dychovej hudby a symfonického orchestra, ktoré vyšli aj na samostatných voľných listoch.

Pre estrádne a mandolínové súbory upravil niekoľko skladieb a časť z nich pripravil na vydanie v edícii „Materiál pre súbory ľudovej tvorivosti“ (1952). Pre mandolínové súbory napísal *Sborovú školu pre mandolínový súbor*, ktorá obsahovala všeobecnú hudobnú náuku, charakteristiku konkrétnych hudobných nástrojov, technické cvičenia a zaradil sem aj 9 ľudových piesní. Úvodná časť *Všeobecná náuka o hudbe* vyšla ako samostatná publikácia (1953).

Ladislav Galko sa intenzívne zaoberal výskumom hudobných nástrojov. Snažil sa v nich sústrediť a usporiadať všetky dovtedy známe poznatky o vývine hudobných nástrojov od najstarších čias do konca 19. storočia. Z tohto výskumu sa v osobnom fonde Ladislava Galka v Literárnom archíve SNK zachovala rozsiahla kartotéka (8 škatúľ) obsahujúca excerpovanú literatúru, názvoslovie, obdobie výskytu, krajinu pôvodu, cudzojazyčný výklad (anglický, francúzsky, grécky, nemecký, taliansky), rozdelenie nástrojov podľa druhu, rozsahy, ladenie, stručnú charakteristiku atď. Vyexcerpovaných bolo spolu 153 tlačených titulov, neobišiel ani historické staročeské a staroslovenské rukopisné pamiatky (zlomky, biblie, slovníky, evanjeliáre, kroniky a pod.). Okrem kartotéky existuje aj šesťväzkový katalóg, či skôr maketa diela, v ktorej sú hudobné nástroje zoradené chronologicky podľa vývojových období od najstarších čias až do konca 19. storočia. Každý hudobný nástroj v katalógu (makete) je dokladovaný fotografiou. Práca, žiaľ, ostala nedokončená. S vydavateľstvom Osveta uzavrel zmluvu na dielo *Náuka o hudobných nástrojoch* (1953), prácu však nestihol ukončiť a vydavateľstvo zmluvu stornovalo (1958).

V časopise *Ľudová tvorivosť* publikoval na pokračovanie štúdie *Problematika hudobných nástrojov* (prvá časť pod názvom O výskume hudobných nástrojov) a *Terminológia hudobných nástrojov* (1956). Existujú dva neuverejnené rukopisy zaoberajúce sa problematikou hudobných nástrojov: *Hudobné nástroje a ich zostavy* a *Prehľad dejinami hudobných nástrojov*.

Svoje poznatky o hudobných nástrojoch zúročil pri tvorbe *Malej encyklopédie hudby*. Do encyklopédie prispel 260 heslami, ktorých rukopis je uložený v Galkovej pozostalosti v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice.

Po preradení odboru Ľudovej umeleckej tvorivosti do Bratislavy roku 1953 a po zmene zákona o Matici slovenskej (1954) Ladislav Galko prešiel do novovzniknutého Literárneho archívu Matice slovenskej, kde vyčleňoval hudobný pramenný materiál, spracovával ho a katalogizoval. V rámci Literárneho archívu Matice slovenskej tak zorganizoval a vytvoril koncepciu prvého ústredného hudobného archívu na Slovensku. S tým súvisela aj činnosť samostatnej evidencie hudobných rukopisov a polozenie základu katalógov. Rozšíril si tak poznatky v oblasti ľudovej piesne a načrel do poznania historických hudobných fondov.

K významným pramenným objavom Ladislava Galka patrí notovaná zbierka slovenských ľudových piesní Jozefa Czupru z polovice 19. storočia. Identifikoval čas jej vzniku, pisateľa a zistil, že rukopisná zbierka, ktorú Czupra ponúkol redakcii *Slovenských spevov*, pri zostavovaní ich prvého vydania nebola použitá. Zásluhou L. Galka zbierka, resp. jej hudobná časť, vyšla tlačou pod názvom *Ľudové piesne z Liptova a Ora-*

vy. Podľa zbierky Jozefa Czupru z polovice 19. storočia (1958). Doplnil ju o piesňové texty, porovnávacie odkazy a pripojil k nej zoznam piesní z Czuprovej zbierky, aj register piesní spracovaných za účelom komparácie. Vo finálnej etape vydávania tejto zbierky sa v nespracovaných fondoch Literárneho archívu Matice slovenskej našla chýbajúca textová časť Czuprovej zbierky. Z dôvodu záverečných tlačiarenských prác už táto textová príloha nemohla byť do práce zakomponovaná a nestalo sa tak dodnes.

Pri katalogizovaní piesňovej zbierky *Slovenské spevy* Galko zistil, že neboli vydané všetky piesne zaslané redakcii. Táto skutočnosť ho priviedla na myšlienku skompletizovať zbierku a pripraviť jej druhé, doplnené vydanie.

Počas pôsobenia v Martine sa Ladislav Galko aktívne podieľal na muzicírovaní. Dirigoval Krajský učiteľský inštrumentálny súbor (ca 1951 – 1953), dirigoval ochotnícky orchester v Martine (pravdepodobne išlo o salónny orchester Miestneho odboru MS), hrával na viole v sláčikovom kvartete spolu s Tiborom Sedlickým, Jozefom Holanom a Rudolfom Papáňom (1957 – 1961).

Dňa 2. januára 1961 začal Galko čerpať neplatenú dovolenku, z ktorej sa do Matice slovenskej už nevrátil. Nastúpil do Ústavu hudobnej vedy SAV (v rokoch 1970 – 1990 Umenovedný ústav SAV), kde pôsobil v období 1961 – 1983 ako odborný pracovník až do odchodu do dôchodku. Jeho pracovnou náplňou bola etnomuzikologická dokumentácia, starostlivosť a dopĺňovanie Centrálného archívu slovenských ľudových piesní, tvorba identifikačných a variantných katalógov podľa vlastného systému a vydávanie prameňov. Zreorganizoval rukopisný archív ľudových piesní a zaviedol k nemu pomocné katalógy. Je autorom systematiky hudobnoincipitového katalógu slovenských ľudových piesní, ktorá je opísaná spolu aj s praktickým využitím v druhom vydaní *Slovenských spevov*. V spolupráci s Františkom Poloczekom vypracoval systematiku metricko-rytmického usporiadania ľudových piesní, uverejnenú v príspevku v zborníku *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen* (1969).

V rámci práce s ikonografickými prameňmi Galko odhalil a opísal jednu z najstarších slovenských hudobných pamiatok, tzv. *Levočskú fresku* s osemnástimi hudobnými nástrojmi z roku 1350. Československá televízia oslovila L. Galku na realizáciu dokumentárneho filmu v rámci cyklu „Hudba okolo nás“ s názvom *Najstaršie hudobné pamiatky v nástennej maľbe na Slovensku*. Galko však túto spoluprácu odmietol, nakoľko bolo potrebné v slovenskej hudobnej ikonografii realizovať ďalšie prieskumy. S filmárskou prácou sa však dostal do kontaktu pri tvorbe hudobných dokumentov v spolupráci so svojím dlhoročným kolegom z Oddelenia etnomuzikológie, etnochoreológom Stanislavom Dúžekom, ktorý v roku 1970 režíroval dva dokumentárne filmy o tanečnej tradícii okolia Trenčína (*Na priadkach v Kubre*, 1970; *Fašiangy v Kubre*, 1970).

L. Galko spolupracoval aj na tvorbe encyklopédií. V roku 1971 bol menovaný za člena lexikálnej skupiny „Hudba na Slovensku“ *Encyklopédie Slovenska* (1971), pre ktorú zároveň ako autor spracoval niekoľko hesiel (podľa rukopisných záznamov išlo o 14 hesiel: Ladislav Berka, Anton Pavlovič Bulla, Jozef Czupra, Samo Daxner, dychová hudba, dychové ľudové hudby, Ján Kadavý, Rudolf Kučera, Michal Laciak, Karol Ruppeldt, Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier, Slovenské ľudové piesne, Slovenské spevy, Karol Szereday). Prvé vydanie *Encyklopédie Slovenska* vyšlo v šiestich zväzkoch v rokoch 1977 – 1982 vo vydavateľstve Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.

Na záver svojho pôsobenia v Ústave hudobnej vedy SAV skompletizoval, kriticky zhodnotil a pripravil do tlače druhé vydanie piesňovej zbierky *Pjsně světské Lidu slowenského v Uhřích* z roku 1823 a 1827. Zbierku doplnil o ukážky z pôvodnej edície a zároveň priložil faksimile hudobnej prílohy v podobe úprav ľudových piesní pre klavír od Martina Sucháňa. Zbierka vyšla posthumne, v roku 1988, autorom doslovu je literárny historik Jozef Minárik.

Popri odbornej muzikologickej a editorskej práci sa venoval kompozičnej činnosti, ktorá súvisela s jeho prácou v oblasti záujmovej umeleckej činnosti. Pôsobil najmä ako autor hudobných úprav pre súbory rôzneho obsadenia, ale aj ako autor hudobnej tvorby pre deti a mládež. Jeho kompozície vyšli tlačou buď samostatne, alebo v podobe hudobných príloh viacerých dobových periodík a zborníkov.

Hlavnou úlohou Ladislava Galka počas jeho vyše dvadsaťročného pôsobenia v Ústave hudobnej vedy SAV bola však reedícia *Slovenských spevov* a všetky práce s ňou súvisiace.

K reedícii tejto zbierky bolo potrebné pristúpiť z dvoch hlavných dôvodov. Na jednej strane to bola neúplnosť prvého vydania zbierky a na strane druhej to bola nejednotnosť zápisu piesní, čo prinieslo potrebu vyriešiť množstvo ďalších problémov, ktoré sa vyskytli pri prvom vydaní zbierky.

Treba pripomenúť, že úlohou Matice slovenskej a zostavovateľov prvého vydania *Slovenských spevov* bolo zozbierať slovenské ľudové piesne a zachovať ich pre ďalšie generácie. Pravidlá zápisu ľudovej piesne neboli vopred určené, a tak aj piesne, ktoré prichádzali do Matice slovenskej, boli zapísané v rôznej kvalite. Zasielané boli notované piesne alebo len textové záznamy, problémy sa vyskytli pri textových zápisoch, nakoľko prispievatelia nepoznali techniku zápisu jazykových dialektov, nie vždy boli uvedení zapisovatelia piesní, interpreti, nejednotné bolo uvádzanie lokality pôvodu piesní a pod. Z týchto dôvodov sa väčšia časť piesní nedostala do prvého vydania *Slovenských spevov*.

Nepresnosti sa vyskytli aj pri redakcii pôvodnej edície. V niektorých piesňach bola zapísaná len prvá strofa, z úsporných dôvodov sa neuvádzala za nápevom opakovaná prvá strofa textu, dokonca niektoré časti textu sa skracovali, vynechávali, došlo aj k zlučovaniu niekoľkých piesní do jednej, k niektorým piesňam bola dodatočne priradená melódia. Redakčné zásahy sa prejavili aj v nápevoch, keď sa opravovali problematické intervaly, citlivé tóny v záveroch, odstraňoval bodkovaný rytmus, neodborne dopĺňali tempové označenia, často boli piesne zapísané alebo transponované do nevyhovujúcej polohy. Nepresnosti sa objavili aj pri uvádzaní prispievateľov. O množstve problémov, s ktorými sa Galko stretol pri novom zostavovaní *Slovenských spevov*, napísal vo svojom príspevku *O redigovaní Slovenských spevov (pri príležitosti 90. výročia začiatku ich vydávania)* z roku 1971.

Všetky piesne, ktoré mal Galko k dispozícii, musel porovnať, vyrovnáť sa s uvedenými problémami. Postupne pripravil na vydanie sedem zväzkov *Slovenských spevov*. Prvý, druhý a tretí diel boli reedíciou prvého vydania zbierky, štvrtý, piaty a šiesty diel obsahuje piesne, ktoré síce tvorili zbierku piesní získanú zberateľskou aktivitou, ale neboli použité pri uverejnení prvého vydania zbierky. Siedmy diel pozostáva z viacerých druhov registrov (Zoznam piesňových textov Slovenských spevov, Zoznam zberateľov piesní Slovenských spevov, Orientačný register názvov lokalít v piesňach

Slovenských spevov, Zoznam lokalít piesní Slovenských spevov, Mapa zberateľských lokalít Slovenských spevov, Prehľad charakterizovaných piesní Slovenských spevov, Zoznam viachlasných piesní Slovenských spevov, Prehľad osobných vlastných mien z piesňových textov Slovenských spevov, Prehľad zemepisných názvov z piesňových textov Slovenských spevov, Register piesňových nápevov použitých prameňov – ide tu o číselné vyjadrenie melodického incipitu, Prehľad piesňových nápevov použitých prameňov porovnaných s piesňami Slovenských spevov, Porovnávací register piesňových textov spracovaných prameňov).

Piesňová zbierka *Slovenské spevy* je dodnes bohatým dedičstvom hudobnej ľudovej tradície Slovákov. Obsahuje ca 5 000 piesní, ktoré pochádzajú z oblasti nitrianskej, trenčianskej, turčianskej, oravskej, liptovskej, gemersko-malohontskej, zvolenskej, novohradskej, hontianskej, tekovskej, ojedinele sú zastúpené aj ostatné oblasti na Slovensku, a z prostredia Slovákov na Dolnej zemi.

Osobný prínos Ladislava Galka k editorskej činnosti na vydaní *Slovenských spevov* si zasluhuje veľký obdiv. Za toto dielo mu Zväz slovenských skladateľov udelil Cenu za dielo z oblasti hudobnej vedy, kritiky a publicistiky za rok 1975. Cenu mu odovzdali na otváracom koncerte Bratislavských hudobných slávností 9. 10. 1976 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca.

Ladislav Galko zomrel 18. septembra 1987 v Bratislave.

Výberová bibliografia prác Ladislava Galka

Pramenné edície

Ľudové piesne z Liptova a Oravy. Podľa zbierky Jozefa Czupru z pol. 19. stor. Ed. Ladislav Galko. Martin : Osveta, 1958, 202 s.

Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. I. diel. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Opus, 1972, 599 s. (dotlač: 1991, 589 s.)

Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. II. diel. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : OPUS, 1973, 606 s.

Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. III. diel. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : OPUS, 1976, 506 s.

Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. IV. diel. Dodatky I. Prvé vydanie. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : OPUS, 1978, 554 s.

Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. V. diel. Dodatky II. Prvé vydanie. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : OPUS, 1981, 558 s.

Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. VI. diel. Dodatky III. Prvé vydanie. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : OPUS, 1983, 604 s.

Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. VII. diel. Prehľady – Register. Prvé vydanie. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : OPUS, 1989, 589 s.

Kollár, Ján – Šafárik, Pavel Jozef: *Piesne svetského ľudu slovenského v Uhorsku. Diel prvý a druhý.* Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Tatran, 1988, 384 s.

Skriptá a učebné texty

Sborová škola pre mandolínový súbor. Martin : Matica slovenská, 1952, 148 s.

Všeobecná náuka o hudbe. Martin : Matica slovenská, 1953, 9 s.

Vedecké štúdie a abstrakty

- Vzácná hudobná pamiatka v Levoči. In: *Slovenská hudba*, roč. 10, 1962, č. 6, s. 312-315.
- Vydávanie a ohlas „Slovenských spevov“. In: *Hudobnovedné štúdie VII*. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966, s. 109-121.
- Systematik der formbildenden Elemente der slowakischen Volkslieder. In: *Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen*. Ed. Oskár Elsček, Doris Stockmann. Bratislava : Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 1969, s. 57-72. (spoluautor: František Poloczek)
- O redigovaní Slovenských spevov (Pri príležitosti 90. výročia začiatku ich vydávania). In: *Musikologica Slovaca*, roč. 3, 1971, s. 141-159.
- Die musikalische Liedanalyse für einen Inzipitenkatalog. In: *Methoden der ethnomusikologischen Analyse*. Ed. Oskár Elsček. (Seminarium Ethnomusicologicum 5. Abstracts.) Vorbericht 5. ethnomusikologisches Seminar. 6. Arbeitstagung der Study Group of Folk Music Systematisation, ICTM. Krpáčová, 23. – 27. September 1974. Bratislava : Sekcia hudobnej vedy, Umenovedný ústav SAV, 1975, s. 38-39.

Odborné príspevky

- Rozsah, ladenie a znenie nástrojov dychovej hudby. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 1, 1949, č. 2, s. 28-29.
- Orchester ruských ľudových inštrumentov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 1, 1951, č. 2, s. 75-76.
- Rozsah, ladenie, zápis a znenie nástrojov symfonického orchestra. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 2, 1951, č. 6, s. 110-111.
- Problematika brnkacích hudobných súborov. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 2, 1951, č. 8, s. 155-156.
- Obsadenie tamburášskeho súboru. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 2, 1951, č. 8, s. 157.
- Rozsah, zápis a znenie nástrojov tamburášskeho súboru. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 2, 1951, č. 8, s. 158.
- Mandolínový súbor. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 2, 1951, č. 10, s. 195-197.
- Rozsah, zápis a znenie nástrojov mandolínového súboru. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 2, 1951, č. 10, s. 198.
- Rozsah, zápis a znenie nástrojov orchestra ruských ľudových nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 1, 1951, č. 2, s. 77.
- O výskume hudobných nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 6, 1956, č. 1, s. 36-38.
- Obsadenie orchestra ruských ľudových inštrumentov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 2, 1952, č. 2, s. 69.
- Obsadenie tradičných orchestrov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 2, 1952, č. 2, s. 70.
- Problematika hudobných nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 6, 1956, č. 2, s. 84-86.
- Problematika hudobných nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 6, 1956, č. 3, s. 130-132.
- Problematika hudobných nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 6, 1956, č. 4, s. 180-182.
- Problematika hudobných nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 6, 1956, č. 5, s. 249-251.
- Terminológia hudobných nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 6, 1956, č. 6, s. 275-277.
- Terminológia hudobných nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 6, 1956, č. 7, s. 335-337.
- Terminológia hudobných nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 6, 1956, č. 8-9, s. 414-417.
- Terminológia hudobných nástrojov. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 6, 1956, č. 10, s. 485-486.

Publicistika

- Budúcnosť ochotníckej nástrojovej hudby. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 1, 1949, č. 1, s. 7.
- Hudobné krúžky na Slovensku. In: *Cieľ*, roč. 3, 1949, č. 151, s. 8.

- Hudobné krúžky na Slovensku. In: *Lud*, roč. 2, 1949, č. 130, s. 4.
- Hudobné krúžky na Slovensku. In: *Práca*, roč. 4, 1949, č. 176, s. 4.
- Podmienky pre úspešnú činnosť hudobného súboru. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 1, 1950, č. 8, s. 148-149.
- Podporiť hudobné krúžky. In: *Práca*, roč. 4, 1949, č. 120, s. 4.
- Slovenská nástrojová hudba v prítomnosti a úlohy ÚHK. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 1, 1949, č. 4, s. 67.
- Prvé súťaženie dychových hudobných ochotníckych súborov. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 1, 1950, č. 10, s. 191-193.
- Kurz ľudových komponistov. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 2, 1951, č. 10, s. 194.
- Ešte o II. celoslovenskej prehliadke ľudovej umeleckej tvorivosti. In: *Ludová tvorivosť*, roč. 3, 1953, č. 7-8, s. 276-278.
- 100-ročná Matica slovenská. In: *Hudba, spev, tanec*, roč. 13, 1963, č. 7, s. 97-98.
- Význam Matice slovenskej v slovenskej hudobnej kultúre. In: *Matica slovenská v našich dejinách*. Zborník. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1963, s. 117 -123.

Heslá v slovníkoch a encyklopédiách

- Malá encyklopédia hudby*. Ed. Marián Jurík a kol. Bratislava : Obzor, 1969, 642 s.
- Encyklopédia Slovenska*. I. zv. A – D. [Bratislava] : Veda, 1977, 719 s.
- Encyklopédia Slovenska*. III. zv. K – M. [Bratislava] : Veda, 1979, 704 s.
- Encyklopédia Slovenska*. V. zv. R – Š. [Bratislava] : Veda, 1981, 791 s.

Zostavovateľské práce

- Kytica slovenských ľudových piesní*. Zostavil Ladislav Galko. Martin : Miestny odbor Matice slovenskej, 1970, 224 s.

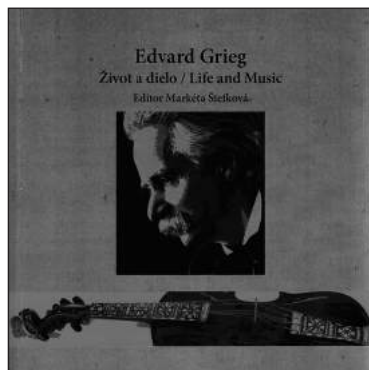
Bibliografia a pramene

- BANÁRY, Boris: *Účasť Matice slovenskej na rozvoji hudobného života na Slovensku*. Martin : Matica slovenská, 1982.
- BOŽEKOVÁ, Martina: *Osobnosť Ladislava Galku a jeho prínos pre hudobnú kultúru na Slovensku*. Rigorózna práca. Banská Bystrica : Pedagogická fakulta UMB, 2012, 73 s.
- Galko, Ladislav. [Heslo.] In: *Biografický lexikón Slovenska III. (G – H)*. Martin : Slovenská národná knižnica; Národný biografický ústav, 2007, s. 46-47.
- KOCÁK, Michal: Pracovníci, výskum a edičná činnosť Literárneho archívu (Archívu literatúry a umenia) Matice slovenskej v jeho 40-ročnom pôsobení. In: *Literárny archív*, roč. 31, 1994, s. 246-267.
- Fond *Ladislav Galko*. Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív, sign. A CXLII.

Martina Božeková

Markéta Štefková (ed.): Edvard Grieg. Život a Dielo. Life and Music

Bratislava: Vysoká škola múzických umení, 2016, 240 s. ISBN 978-80-89439-94-2



Kniha predstavuje monotematický súbor originálnych prác na tému hudobnej tvorby, interpretácie a recepcie hudby vo svete zrejme najznámejšieho a najvýznamnejšieho nórskeho skladateľa všetkých čias Edvarda Griega. Ide o prvú skladateľovu monografiu, ktorá vznikla v slovenskom prostredí. Pod jej vznik sa podpísala ako editorka a spoluautorka slovenská muzikologička prof. Markéta Štefková, pôsobiaca na Vysoké škole múzických umení v Bratislave, ktorá je jedinou slovenskou členkou Medzinárodnej spoločnosti Edvarda Griega (The International Edvard Grieg Society) so sídlom v nórskom Bergene. Vznik textov bol iniciovaný v rámci umelecko-vedeckého podujatia sprevádzajúceho „Grieg Day“ v Bratislave (11. novembra 2015), organizovaného na pôde Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave. Jednotlivé kapitoly monografie sú prepracovanými a rozšírenými verziami prednášok zúčastnených odborníkov a umelcov, ďalšie z nich, a to z pera významných odborníkov na tvorbu Edvarda Griega, vznikli na základe oslovenia k spolupráci zo strany editorky. Tematická súvzťažnosť a kontinuita výkladu predstavuje typ monografického spracovania biografie a tvorivého odkazu jednej osobnos-

ti, vrátane vedeckej reflexie a recepcie jej hudobnej tvorby.

Úvodnú kapitolu, osvetľujúcu život a tvorbu skladateľa, prináša nemecký muzikológ Patrick Dinslage, pôsobiaci v univerzitnom a akademickom prostredí v Nemecku a Nórsku, je naslovovzatým odborníkom na griegovskú problematiku. V minulosti zastával post predsedu Medzinárodnej Griegovej spoločnosti, aktuálne pôsobí ako hosťujúci profesor vo Výskumnom centre Griega na Univerzite v Bergene. Jeho štúdiá *Edvard Grieg – nórsky Európan. Životopisná skica* (s. 13 – 41) vysvetľuje zázemie pre umelecký rozvoj a rozhľad skladateľa milujúceho svoj národ, ale zároveň kozmopolitne orientovaného a pestujúceho kontakty s mnohými súdobými hudobníkmi a hudobnými tvorcami po celej Európe.

Slovenská muzikologička Markéta Štefková v štúdii *V srdci Griegovej hudby: Lyrické skladby* (s. 43 – 75) prináša analytickú sondu do cyklu desiatich zošitov *Lyrických skladieb*, ktoré bývajú ako sled 66 skladieb vydané a zoradené bez opusového členenia v jednom zväzku, súčasne však vychádzali aj postupne ako samostatné zošity. Chápať ich ako jednoliaty celok – tak si to prial skladateľ, ktorý cyklus vnímal ako svoj intímny denník. Počas jeho „písania“ v priebehu takmer štyroch dekád svojho aktívneho hudbou naplneného života (1867 – 1901) vytvoril takto jedno zo svojich najvýznamnejších diel. Autorka, prv než exponuje svoje analytické postrehy, vymedzuje kategóriu *lyrična* ako jednu zo základných estetických kategórií v tvorbe skladateľa. Súčasne naznačuje aj ďalší dôležitý aspekt tohto opusu, a to výskyt impresionistických prvkov, pričom konštatuje (s. 71), že Griegov podiel na rozvinutí štylistického slovníka impresionizmu je dodnes nedocenený, ba že bol „silnejší než

vplyv európskeho impresionizmu na jeho tvorbu“.

Beryl Foster, anglická muzikologička a sólová speváčka, je špecialistkou na piesňovú a zborovú tvorbu Edvarda Griega. K tejto téme napísala veľké množstvo vedeckých publikácií, ale rovnako aj organizovala množstvo interpretačných kurzov a seminárov po celom svete. Jej kapitola *Piesne Edvarda Griega – Úvod* (s. 77 – 100) poukazuje na dôležité aspekty Griegovej piesňovej tvorby a na najzávažnejšie piesne, ktoré počas celého jeho života vznikali ako vyjadrenie jeho vnútorných osobných zážitkov. Upozorňuje aj na skutočnosť (s. 97), že „hlavnou prekážkou širšieho poznania tohto repertoáru sú naďalej škandinávské jazyky“, teda jazyky, ktorými sa bežne už nehovorí.

Ricardo Orizola, husľový sólista, komorný hráč, dirigent a hudobný skladateľ pôsobiaci už vyše dvoch dekád ako pedagóg na Griegovej hudobnej akadémii v Bergene, si vo svojej eseji *Tri husľové sonáty Edvarda Griega* (s. 101 – 127) dáva za cieľ dokázať, že Griegove husľové sonáty svojou umeleckou hodnotou, a rovnako interpretačnou náročnosťou, nezaostávajú za husľovými sonátami jeho súčasníkov. Dôvodom týchto podhodnocujúcich predstáv je podľa neho mylný názor, že Grieg bol majstrom malých foriem a miniatúr, ale že veľké formy dokonale neovládal. Odrizola je presvedčený, že svojou analýzou hudobnej formy tento názor dokáže vyvrátiť.

Profesor klavírnej interpretácie na Griegovej akadémii Univerzity v Bergene, Einar Røttingen, vo svojej eseji *Edvard Grieg: Balada op. 24. Úvahy klaviristu o interpretačných a štrukturálnych aspektoch* (s. 129 – 167) sumarizuje a spresňuje najdôležitejšie vedecké výsledky zo svojej dizertačnej práce z roku 2006, kde analyzoval tri významné klavírne diela troch nórskeho autorov. Jedným z nich bola *Balada op. 24 Edvarda Griega*. Cez analytický ponor a skúmanie autobiografických a metaforických alúzií sa usiluje vyjadriť hudobný obsah, zmysel a estetickú hodnotu konkrétneho Griegovho diela, pričom ako aktívny hudobník prináša aj cenné postrehy ako sekundárnu interpretačnú literatúru k samotnej hudobnej interpretácii.

Poľský muzikológ a hudobný skladateľ, editor najnovšej griegovskej monografie (2016) vydanej v Poľsku, Wojciech Stępień, skúma ďalšie aspekty komornej hudby veľikána. V kapitole *Nórsky orientalizmus v sláčikových kvartetách Edvarda Griega* (s. 169 – 196) demonštruje na príklade Griegových sláčikových kvartet *g mol op. 27* a *F dur EG 117* prítomnosť prvkov orientalizmu, ktoré predstavujú nórske nadprirodzený svet. Skladateľ ich prítomnosť docieľuje použitím cigánskej molovej stupnice (zistilo sa, že sa vyskytuje aj v nórskej ľudovej hudbe) a imitácie hry na sólových husliach (maďarská a cigánska hudba), prítomnosť uhorského štýlu autor analýzy nachádza v druhých častiach menovaných sláčikových kvartet.

Mária Eckhardt, maďarská muzikologička a zbormajsterka, významná akademička, patrí medzi lídrov vo výskume tvorby Franza Liszta v Maďarsku. Veľkú časť svojho celoživotného vedeckého bádania zasvätila výskumu vzťahov dvoch veľikánov romantickej hudby, jeho výsledky prezentuje v štúdiu *Edvard Grieg a Franz Liszt* (s. 197 – 223). Keďže Liszt si Griegove diela vysoko cenil a rozpoznal jeho talent, pripravil odporúčanie, vďaka ktorému Grieg získal v roku 1868 štátne štipendium, ktoré mu umožnilo dlhší pobyt v Ríme. Liszt pomohol Griegovej hudbe preniknúť do dramaturgie koncertov v prostredí koncertného života vo Weimare v 80. rokoch 19. storočia, šíril povedomie o kvalitách jeho diela i medzi svojimi študentmi. Štúdiá obsahuje bohatý obrazový dokumentačný a pramenný materiál, v origináloch uložený momentálne v maďarských archívoch.

Dvojazyčná monografia nám vo svojej komplexnosti osvetľuje život a tvorbu skladateľa (M. Štefková, P. Dinslage), jeho umelecké tvorivé kontakty s najvýznamnejšími predstaviteľmi hudby 19. storočia, ako napr. Franz Liszt (M. Eckhardt), jeho piesňovú tvorbu (B. Foster), sonátovú tvorbu pre husle (R. Odrizola) a tvorbu pre klavír, spolu s osvetlením interpretačných problémov z pohľadu interpreta, ako aj z hľadiska recepcného prijatia publikom (E. Røttingen), zvláštnosti v jeho sláčikových kvartetách (W. Stępień) ako skúšobnom kameni disponovanosti pre tvorbu

skladateľov hudobného romantizmu. Kolektív autorov takto spoločne z rôznych uhlov nasvietenia vytvára farbistý obraz a pred odbornú verejnosť predkladá vôbec prvú griegovskú monografiu vytvorenú a publikovanú na Slovensku. Konštatujem, že pod dohľadom skúsenej editorky a s jej vopred vyjasnenou koncepciou predstavou sa tak udialo navyše v špičkovej kvalite vedeckého traktovania a grafického spracovania.

Podobne aj jazyková úroveň a štylistická stránka rukopisu neostáva nič dlžná odbornému renomé zahraničných spoluautorov, ako autorít v danej oblasti poznania. Takýto text sa v našom prostredí objavuje len zriedka a je vzácnou príležitosťou zverejniť vedecké texty

muzikológov v pôvodine, ako aj v slovenskom preklade, následne ich dať k dispozícii praxi, akademickému prostrediu i študentom fakúlt umeleckého a teoretického zamerania. Kniha obsahuje bohatý dokumentačný a obrazový materiál, notové ukážky atď., dôležité pre úspešné odhaľovanie, resp. dešifrovanie ďalších významových vrstiev, estetických hodnôt a posolstva interpretovaných umeleckých diel. Dvojazyčné vydanie predurčuje publikáciu k recepcii súčasného stavu poznania prezentovaného na jej stránkach v širšom európskom muzikologickom a hudobnokultúrnom priestore.

Slávka Kopčáková

Jiří Kopecký – Lenka Křupková: *Provincial Theater and Its Opera. German Opera Scene in Olomouc, 1770 – 1920*

Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2015, 366 strán. ISBN 978-80-87895-52-8



Publikácia *Provincial Theater and Its Opera. German Opera Scene in Olomouc, 1770 – 1920* od dvojice autorov Jiřího Kopeckého a Lenky Křupkovej je výsledkom niekoľko-

ročného pramenného výskumu nemeckej opery v Olomouci. Prvé ucelené výsledky bádania tejto autorskej dvojice na uvedenú tému boli uverejnené v roku 2012 v podobe dvoch samostatných publikácií (Kopecký, Jiří: *Německá operní scéna v Olomouci I. 1770 – 1878*; Křupková, Lenka: *Německá operní scéna v Olomouci II. 1878 – 1920*, obidve publikácie vydala Univerzita Palackého v Olomouci, kde autori pôsobia na Filozofickej fakulte, na Katedre muzikológie). Nová spoločná publikácia je prepracovaným a rozšíreným vydáním v anglickom jazyku. Súčasťou publikácie je CD-Rom, ktorý obsahuje rozsiahle prílohy k publikácii.

Svojím názvom, ale predovšetkým obsahom sa táto monografia zaraďuje medzi najnovšie publikácie o provinčných divadlách (ide o dobové pomenovanie divadiel, ktoré existovali v 19. storočí mimo hlavných miest, mali spravidla polročnú hudobnú prevádzku a uvádzali činoherné a hudobnodramatické predstavenia), ktoré si boli v rámci strednej

Európy typovo podobné. Publikácia zároveň nesie znaky najnovších vedeckých prác z oblasti hudobného divadla v 19. storočí, ktoré sa vyznačujú celistvým historickým, sociálnym a kultúrno-spoločenským pohľadom, čo pre túto monografiu predstavuje pridanú hodnotu. Obsahuje totiž údaje nielen o divadelnej prevádzke, divadelných riaditeľoch a repertoári, ale aj systematicky vyhodnocuje pramenné údaje v historicko-spoločenských kontextoch a interpretuje opernú reflexiu na pozadí každodennej divadelnej prevádzky.

Vzhľadom na vysoký počet provinčných divadiel v strednej Európe bolo doposiaľ publikované len malé množstvo monografií. Práca autorov je preto dôležitým príspevkom k výskumu v danej oblasti. Ako uvádzajú, olomoucké divadlo fungovalo podobne ako množstvo ďalších mestských divadiel v rakúskych, rakúsko-uhorských či nemeckých mestách. Názov mestské divadlo sa vzťahoval na mesto a jeho obyvateľov, ktorí sa podieľali na jeho vybudovaní. Podobne ako v prípade ďalších českých a moravských miest, hovorili olomouckí mešťania po nemecky, a preto sa v divadle hralo v nemeckom jazyku.

V úvode publikácie s názvom „Theatre and City“ autori sumarizujú historické informácie týkajúce sa vojenskej a obrannej funkcie mesta Olomouc v 18. storočí, straty jeho pôvodnej úlohy a znovuzískania hlavnej pozície pod vplyvom politických udalostí. To všetko vplývalo na premeny tváre mesta a jeho obyvateľstva od druhej polovice 19. storočia a súviselo zároveň s jeho modernizáciou a industrializáciou. Následne autori opisujú dôležité dokumenty, ktoré boli poznačené vyššie spomínaným vývojom a slúžili na zabezpečenie dennej prevádzky olomouckého divadla. Patrili sem divadelné zmluvy, ktoré vymedzovali práva a povinnosti nájomcov divadelnej budovy (podľa autorov by mali byť správne nazývaní divadelní riaditelia alebo divadelní podnikatelia, keďže podľa zmlúv sa za prenájom budovy od 80. rokov 19. storočia neplatilo), ako aj ďalšie mestské nariadenia. Autori otvorene priznávajú absenciu niektorých primárnych prameňov a zároveň s odvahou rekonštruujú dejiny divadelnej budovy s pomocou sekundárnych prameňov. V záve-

re úvodu uvádzajú údaje o dĺžke a priebehu divadelnej sezóny, fungovaní divadelného orchestra, o kontrole zo strany mesta a o systéme predplatného.

Nasleduje stať „Olomouc Opera between 1770 and 1830“, ktorá sa zaoberá opernou prevádzkou v divadelnej budove postavenej v roku 1770. Tento rok určili autori ako začiatok stabilnej divadelnej prevádzky v meste, resp. považujú ho za medzník v olomouckej divadelnej histórii, nakoľko došlo k obmedzeniu striedania sa divadelných riaditeľov. Budova z roku 1770 (podľa dochovaných popisov drevená a stavebne jednoducho riešená) s názvom Mestské kráľovské národné divadlo v Olomouci (Städtisches königliches Nationaltheater in Olmütz), bola postavená na Dolnom námestí a slúžila okrem divadla aj na tanečné zábavy. Autori opisujú repertoár a publikum podľa dochovaných prameňov, pričom exaktne dopĺňajú poznatky zo staršej domácej odbornej literatúry. Nadväzujú tak na známe skutočnosti a zároveň ich interpretujú vo svetle novozískaných poznatkov.

Nasleduje časť venovaná divadelnej budove z roku 1830 s názvom „New Theatre on the Upper Square“, postavenej podľa plánov viedenského architekta Josefa Kornhäusela a pomenovanej ako Kráľovské mestské divadlo v Olomouci (Königlich-städtisches Theater in Olmütz), ktorá svojím rozsahom tvorí jadro celej publikácie. V roku 1831 bola v divadle otvorená spoločenská sála Reduta. Táto budova existuje dodnes, prešla viacerými rekonštrukciami a je sídlom Moravského divadla a Moravskej filharmónie.

Od tejto časti členia autori svoju publikáciu podľa jednotlivých nemeckých a rakúskych divadelných riaditeľov a ich pôsobenia v divadle do roku 1920, t. j. do nástupu českého divadla. Názvy jednotlivých úsekov opatrili odbornými a zároveň pútavými podtitulmi vyjadrujúcimi obsah textu. Jemnejším vnútorným členením na etapy zároveň „kopírujú“ historické kultúrno-spoločenské a politické dianie. Niektorí z olomouckých riaditeľov patrili podľa autorov k úspešným protagonistom nemeckej opernej scény, iní na nej zanechali negatívne stopy. Cieľom všetkých však bolo uspieť u platiaceho pub-

lika. Z tých úspešnejších uvedieme aspoň mená ako bol Karl Burghauser, Friedrich Blum, Ignatz Czernits, Carl Joseph von Bertalan, Robert Müller, Carl Stick, Carl Berghof, Stanislaus Lesser, Leopold Schmid a ďalší. Pôsobenie všetkých riaditeľov autori vložili do historicko-politickej situácie mesta a krajiny, ktorá v rokoch 1848 – 1849 prechádzala revolučným obdobím a vďaka prítomnosti samotného cisára v Olomouci v mesiacoch október 1848 až máj 1849 sa priamo dotkla fungovania a repertoáru divadla. Od druhej polovice 19. storočia autori komentujú dianie na nemeckej scéne v súvislosti so vzrastajúcim českým kultúrnym životom a zvažujú jeho vplyv na uvádzaný repertoár. Obdobie 20. storočia prináša so sebou nielen zmeny v divadelnej prevádzke pod vplyvom prvej svetovej vojny, ale aj vyostrejšie sa snahy o vznik nového Československého štátu. Autori zaznamenávajú poslednú nemeckú sezónu v divadle a následné odovzdanie divadla do rúk českých predstaviteľov.

Po rozsiahlej časti venovanej pôsobeniu divadelných riaditeľov sa autori venujú samotnému opernému repertoáru a jeho kritike reflexii pod názvom „The Opera Repertoire and Its Critical Reflection at the Time“. Stručne opisujú vývoj opernej produkcie od konca 18. storočia, prechod od singspielu k opere, udomácnenie talianskej a veľkej francúzskej opery v Olomouci, a nakoniec začiatky modernej opery. Následne analyzujú uvádzaný repertoár podľa skladateľov a krajiny pôvodu. Ako pomenovanie používajú označenia nemecká opera, francúzska opera, talianska opera, pričom vyhodnocujú najviac uvádzaných skladateľov a reflexiu ich tvorby. Na záver píšú o uvádzaní českej a slovanskej opery. Zistené poznatky o uvádzanom repertoári autori vyhodnocujú v zrkadle najnovších vedeckých poznatkov o hudobnom divadle v danom období, pričom nezostávajú len pri opisovaní operných kritík, ale v súlade s vedecky korektným postupom dopĺňajú aj informácie napísané „medzi riadkami“. V rámci celkového hodnotenia repertoáru konštatujú autori silný vplyv zo strany Viedne, spôsobe ný politickou situáciou. Každá novo uvedená opera musela byť preto „overená“ niektorým

z viedenských divadiel a divadelný riaditeľ veľmi dbal na výber „správnych“ noviniek.

Záverečné časti publikácie ako „Opera Staging Practice in the Olomouc Theatre“ obsahujú zistené poznatky o opernej inscenačnej praxi v olomouckom divadle, ďalej pod názvom „Singers of the Municipal Theatre in Olomouc“ prehodnocujú spevácky súbor spolu s dobovým sociálnym a spoločenským postavením mladých a začínajúcich sólistov. Celkom na záver sa v časti „Audience of the Municipal Theatre in Olomouc“ autori zaoberajú nad zložením publika, ktoré pravidelne navštevovalo olomoucké divadlo. Opisujú sociálne rozdelenie v rámci hľadiska, ako aj zmeny v zložení publika na konci 1. svetovej vojny.

Obraz olomouckého divadla, vrátane pôsobenia divadelných riaditeľov a uvádzaného operného repertoáru, by nebol úplný bez zmienky o tých, ktorí sa menovite zaslúžili o umeleckú produkciu. Autori publikácie vyriešili uvedenie týchto dôležitých informácií veľmi vhodne. Pripravili pre odborné publikum samostatné CD, ktoré je súčasťou publikácie. V rámci neho spracovali dve prílohy rozdelené do dvoch samostatných súborov. Prvý súbor obsahuje zoznamy umeleckých členov speváckych spoločností (tak sólistov, ako aj zboristov), vrátane mien dirigentov a režisierov, zoradených podľa po sebe nasledujúcich sezón. Zoznamy pozostávajú z úvodu, vysvetliviek a poznámok pod čiarou. Údaje v zoznamoch sú zhromaždené podľa dobovej tlače, divadelných cedúľ a ďalších pramenných materiálov. Záznamy z obdobia 1830 – 1920 (t. j. od postavenia novej divadelnej budovy na Hornom námestí), resp. od roku 1847, sú vďaka dostupným prameňom kompletnejšie než záznamy z predchádzajúcich rokov. Mená jednotlivých členov sú doplnené o označenie tzv. „speváckeho oboru“ (podľa dobového označenia), do ktorého boli speváci angažovaní.

Druhý súbor obsahuje zoznam operného repertoáru z rokov 1770 – 1920. Z veľkej časti pozostáva zo záznamov, ktoré vytvorila Jitka Balatková (presne roky 1800 – 1920). Existujúce záznamy autori preverili a doplnili s pomocou Jiřího Štefanidesa. Roky 1770 – 1799 boli vytvorené autormi publikácie.

Publikáciu *Provincial Theater and Its Opera: German Opera Scene in Olomouc, 1770 – 1920* hodnotíme ako veľmi prínosnú. Jej text je výsledkom rozsiahleho pramenného výskumu, pričom doplnenie nevyhnutných príloh ako je zoznam prameňov, dobovej a súčasnej odbornej literatúry, zvyšuje jej prínos pre súčasných operných historikov a teatrologov. Zvolená anglická jazyková mutácia publikácii zabezpečí rozšírenie poznatkov o nemeckej opere v Olomouci do zahraničia a technické riešenie príloh na priloženom CD-Rom

uľahčí čitateľom oboznámenie sa s výsledkami zostavenia databázy hracieho plánu operných predstavení v nemeckom jazyku. V súčasnosti sa pripravuje vydanie publikácie v nemeckom jazyku, vydavateľom bude nemecký Sudeten-deutsches Musikinstitut v Regensburgu. Autori Jiří Kopecký a Lenka Krupková tak budú mať príležitosť prezentovať výsledky svojho výskumu aj v odborných kruhoch nemeckej muzikológie a teatrologie.

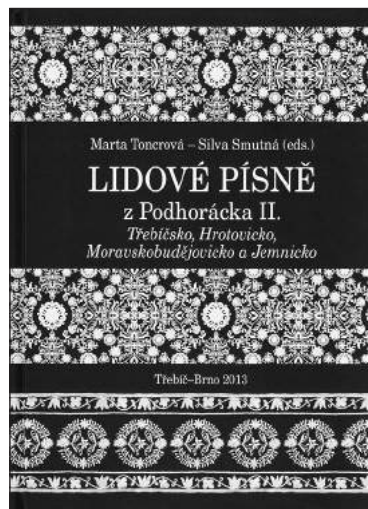
Jana Laslavíková

Marta Toncrová – Silva Smutná (eds.): Lidové písně z Podhorácka II. Třebíčsko, Hrotovicko, Moravskobudějovicko a Jemnicko

Třebíč; Brno : Muzeum Vysočiny Třebíč; Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., Praha – pracoviště Brno, 2013, 512 strán. ISBN 978-80-86894-25-6

Publikácia *Lidové písně z Podhorácka II* je ďalším pokračovaním pramennej edície v podobe trojdielnej objemnej piesňovej zbierky z Podhorácka od editoriek Marty Toncrovej a Silvie Smutnej. Je výsledkom spolupráce dvoch inštitúcií – Muzea Vysočiny v Třebíči a Etnologického ústavu Akademie věd České republiky v Prahe – pracoviště Brno.

Druhý diel tejto piesňovej zbierky prináša piesňový repertoár z juhozápadného Podhorácka – mikroregiónu, ktorý v úvodnej štúdii konkretizuje M. Toncrová ako okolie miest Třebíč, Hrotovice, Moravské Budějovice a Jemnice. Na rozdiel od prvého zväzku sú k jednotlivým rukopisným zápisom piesní pripojené aj odkazy na varianty vo vybraných tlačенých zbierkach (napr. zbierky Františka Bartoša, Vratislava Bělíka, Františka Sušila, Olgy Hrabalovej, Janka Blahu a ď.). Okrem rukopisných zápisov sú do tohto dielu vradené aj vybrané publikované piesne, zväčša z obdobia začiatku druhej polovice 20. storočia. Hlavným cieľom edície je opätovné navrátenie piesní do oblastí, v ktorých sa pôvodne spievali, a znovuoživenie miestnych folklórnych tradícií.



Spolu je v tejto piesňovej zbierke zachytených 284 piesní zo 45 lokalít. Piesne sú rozdelené do ôsmich žánrových okruhov. Dokopy tu môžeme nájsť piesňové zápisy od 37 zberateľov. Piesňové zápisy boli vybrané prevažne z rukopisných fondov Etnologického ústavu AV ČR v Prahe – pracoviště Brno a pochádzajú zo zberov zväčša z prvej polovice 20. storočia. Tento materiál je doplnený

o zápisy zo zbierok Muzea Vysočiny v Třebíči a zo súčasných terénnych výskumov. Piesne vybrané z publikovaných zbierok pochádzajú najmä zo zápisov Františka Sušila (*Moravské národní písně s nápěvy do textu vřadenými*, 1859 – 1860), v menšom počte od Bohuslava Pernicu (*Rok na moravském Horácku a Podhorácku*, 1954) a Vratislava Bělíka (*Horácká chasa*, 1965; *Horácký zpěvník*, 1954).

Čo sa týka zberateľov, najviac sa o región južného Podhorácka zaujímali Františka Kyselková a Vratislav Bělík, obaja pochádzajúci zo západnej Moravy. Sústreďovali sa najmä na zhromažďovanie piesní z dovtedy nezmapovaných oblastí. V spolupráci s Leošom Janáčkom sa Františka Kyselkovej (1865 – 1951) za obdobie vyše šesťdesiat rokov podarilo zozbierať 4 892 piesní z Moravy, Sliezska, Čiech aj Slovenska. Väčšina piesní zozbieraných F. Kyselkovou však na tlačennú podobu ešte len čaká.

Ako ďalšieho významného zberateľa z tejto oblasti spomína editorka Vratislava Bělíka (1900 – 1988), ktorý vo funkcii učiteľa prichádzal do kontaktu s ľudovou tradíciou od detstva. Nakoľko jeho práca sa zameriavala skôr na zber etnografických dát, dôležité sú jeho záznamy niektorých lokálnych podob obyčají na Podhorácku (ďakovné piesne pri páračkách, alebo tzv. *bránařské* piesne ako súčasť svadobných zvykov). Opisy jednotlivých obyčají dopĺňajú celkový charakter Bělíkových piesňových zápisov, pri ktorých mu pomáhal so zápisom nápevov kolega-učiteľ Jan Frank z Mikulova. Vo väčšom počte sú zastúpené v tejto zbierke aj zápisy piesní od zberateľa Alberta Peka (1893 – 1972), hudobného pedagóga a upravovateľa ľudových piesní.

Zámerom prípravy tejto edície bolo zachovať rukopisné zápisy čo najviac v podobe originálu, s minimálnymi úpravami textov, čím sa zbierka radí nielen k hodnotným pramenno-kritickým prácam, ale je tiež dôležitým zdrojom piesňového repertoáru pre miestne folklórne skupiny, školy, kultúrne inštitúcie a jednotlivcov. Vedecký charakter publikácie zdôrazňujú aj odborné texty v úvode, zamerané na históriu dokumentácie ľudovej piesne v danej oblasti, hudobnosť a žánrovú charakteristiku piesňových zápi-

sov, doplnené o precízne spracované registre (spevákov, lokalít, textových incipitov piesní).

Okrem štandardnej žánrovej klasifikácie piesní (ľúbostné, regrútske, žartovné, zvykoslovné a obradové, remeselnícke piesne) pridávajú editorky aj piesne duchovné a piesne epické (balady), ktoré tvoria v súčasnosti už v podstate zabudnutý repertoár v tomto regióne. V spojitosti s obradovými piesňami upozorňuje M. Toncrová aj na zvyk *královničiek* – obchôdzky dievčat na Svätodušnú nedeľu a s tým spojená *jízda králů* (typická pre Vlčnov na Slovácku), ktorá sa zachovala aj na Podhorácku v lokalite Lhánice na Náměšťsku (dozvedáme sa o nej v zápisoch V. Bělíka z roku 1940). V stati o koledách a vianočných piesňach z Třebíča editorka poukazuje na spojitost ľudových a umelých koled, špecifických dlhšími textami. V neposlednom rade upozorňuje aj na piesne kramárske, ktoré v ľudovom speve tvorili nedeliteľnú a dôležitú súčasť spevného repertoáru Třebíčska, Hrotovicka, Moravskobudějovicka a Jemnicka.

Príspevok Evy Tomášovej nadväzuje na etnografické aspekty v štúdiu M. Toncrovej a podrobnejšie rozoberá problematiku vymedzenia juhozápadného Podhorácka, existenciu miestnych kapiel (prevažne dychových) a ich vplyv na spevnosť jednotlivých skúmaných oblastí najmä v prvej polovici 20. storočia (kapely v obciach Police, Jaroměřice nad Rokytnou, Jemnice). V súvislosti s kapelami upozorňuje E. Tomášová hlavne na zvykoslovie počas fašiangov, charakteristické najmä pre oblasť južného Podhorácka (pochovávanie basy alebo tzv. *porážení masopustní kobyly* – zvyk typický pre Moravskobudějovicko). S týmto obdobím korešponduje následný pôst a s ním spojené piesňové zápisy a zvyky na začiatku Veľkej noci – vynášanie *smrtnošiek* na konci zimy a symbolika jari (charakteristické najmä pre región Dědice a Bářovice). S veľkonočným týždňom je spojená obyčaj *hrkáni* (*vrkáni*), zviazaná s deklamovaním veršov (typické pre lokalitu Jemnicko). V súvislosti s týmito zvykmi autorka poukazuje aj na piesne púťové (náboženské) a hodové, aby ukončila opis zvykoslovných obyčají v tejto oblasti vianočným obdobím, koledami a zvykmi na sviatok Troch kráľov.

Pre túto oblasť je tiež špecifickým fenoménom *třebíčské betlemářství*, charakteristické papierovým maľovaným betlehemom. Skoro všetky spomínané zvyky sú aj dnes súčasťou života miestnych obyvateľov a prešli aj do repertoáru folklórnych súborov.

Najdôležitejšiu časť publikácie tvoria zápisy piesní, rozdelené podľa jednotlivých žánrov: piesne ľúbostné, vojenské a regrútske, žartovné a pijanské, k výročným zvykom, k životným obyčajám, piesne o remeslách, epické a duchovné piesne. Pri jednotlivých piesňach sú kompletne uvedené pasportizačné údaje (meno zberateľa, speváka a rok zápisu; rovnako je uvedený aj zdroj piesne). Pri niektorých piesňach sa nachádzajú odkazy na varianty v tlačенých zbierkach. Základné radenie piesní je abecedné s poradovým číslom, čomu zodpovedá aj základný register piesní. K nemu sa

pripája nemenej dôležitý register spevákov a zberateľov. Z tohto dôvodu je publikácia veľmi prehľadná, s podrobne spracovaným obsahom a užívateľ sa v nej môže ľahko orientovať. Obrazová príloha vizuálne túto piesňovú zbierku dotvára: zachytáva miestne kroje, udalosti a aj portréty niektorých význačnejších zberateľov a spevákov.

Publikácia je preto svojím originálnym prístupom k problematike (zápis a porovnanie piesní aj s tlačенými zbierkami, odborné štúdie, precízne spracovanie údajov do registrov) prínosná nielen pre odbornú verejnosť, ale aj pre širokú oblasť záujemcov z folklórnych súborov. Svojou snahou o zachovanie či znovuoživenie folklórneho povedomia obyvateľov uvedeného regiónu napĺňa zámer editoriek v plnej miere.

Miriam Timková

The 1st Symposium of the ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology, Ljubljana, Slovinsko, 24. – 27. augusta 2016

Novozaložená študijná skupina Audiovisual Ethnomusicology pri International Council of Traditional Music (ICTM), ktorá sa venuje využitiu audiovizuálnych médií v etnomuzikologickom výskume aj v sprístupnení jeho výsledkov, mala svoje prvé sympóziu v Lublani (Slovinsko). Stretnutie sa konalo v dňoch 24. – 27. augusta 2016. Jeho hlavnými organizátormi boli: medzinárodná organizácia ICTM v spolupráci s Katedrou hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity v Lublani (Oddelek za muzikologiju Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani), Imago Sloveniae, Ústavom etnomuzikológie Slovinskej akadémie vied a umení (Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU) a kultúrnou a etnomuzikologickou spoločnosťou Folk Slovenija. Podujatie garantoval generálny tajomník ICTM a spoluzakladateľ novej študijnej skupiny prof. Svanibor Pettan. Vedecké stretnutie bolo spojené s programom 28. medzinárodného festivalu „Noci v Starom Meste Ljubljana“ (Noči v stari Ljubljani), ktorý zahŕňal koncertné podujatia so širokým hudobnožánrovým záberom (aj z oblasti world music) pre verejnosť na námestiach v centre mesta.

Predseda novozaloženej skupiny, taliansky etnomuzikológ Leonardo D'Amico zdôraznil, že nejde len o vytvorenie ďalšej študijnej skupiny v rámci ICTM, ale aj o zrovnoprávnenie dokumentárneho filmu v etnomuzikológii, jeho uznanie ako vedeckej metódy dokumentácie a výskumu. Etnomuzikologické poznanie by sa nemalo chápať iba ako štúdium „humánne organizovaných zvukov“, vyňatých z kultúrneho kontextu a prírodného prostredia. Podľa jeho názoru, potvrdeného aj prezentáciami a diskusiami na sympóziu, natáčanie filmov v etnomuzikológii má veľký potenciál vo výskume a výučbe, rovnako ako pri zachovaní a šírení hudobných kultúr.

Jednotlivé príspevky, prednesené na prvom stretnutí študijnej skupiny, boli prezentované v rámci troch tematických skupín.

Téma **Teórie a metódy v audiovizuálnej etnomuzikológii** zaujala najväčšiu časť prispievateľov. Terada Yoshitaka sa na príklade špeciálneho bubnovania *taiko* v marginalizovanej komunite Buraku venoval problémom, ktoré majú etnomuzikológovia-aktivisti spoločné s filmovými dokumentaristami. Poukázal na dôležitosť dokumentovať nielen hudbu, ale aj sprievodné emócie, pohyby tela, výrazy tváre, kvalitu zvuku, rozprávanie. Dario Ranocchiari a Eugenio Giorgianni v spoločnom príspevku prezentovali dva príklady, ako tvorba hudobných videoklipov môže byť výskumnou metódou v etnomuzikológii. Prezentácia Domenica Staitiho a Silvie Brunni o terénnom výskume magických rituálov v Maroku slúžiacich na dosiahnutie tranzu ukazuje, ako sa kamera môže stať súčasťou rituálu. To podnietilo provokatívne otázky o vzťahu medzi pozorovateľom a pozorovaným. Saida Yelemanova a Suinbike Suleimanova prezentovali videozáznamy kazašskej *arka* hudby. Prostredníctvom analýzy obrazu migrantov v médiách Eckehard Pistrick poukázal na vytváranie ich kultúrnej odlišnosti. Yves Defrance na príklade 35-minútového filmu *Drumming in Kerala* o zvláštnostiach bubnovania v uvedenom regióne analyzoval nakrúcanie, strih a postprodukčné techniky dostupné etnomuzikológovi, ktorý pracuje sám v teréne. S poukázaním na výhody videa v porovnaní s audiom Giorgio Adamo venoval pozornosť výskumu filmového média, využívaných nahrávacích techník a ich dokumentárnej hodnote. Marita Fornaro Bordolli a Antonio Díaz prezentovali dokument o uruguajskom humoristickom polyfonickom žánri *murga*.

Téma **Nové výskumy** bola otvorená širokým spektrum príspevkov. Charlotte Vignau vo vizuálnom výskumnom projekte alpskej hudby a jódlovania neskúmal hudobníkov, ale výskumníkov. Salvatore Morra poukázal na význam nových vizuálnych technológií a médií v procese oživenia hudobného nástroja *úd* v Tunisku. Jana Belišová zdôraznila význam vizuálneho záznamu pri výskume rómskych žalostných piesní na Slovensku a ich odraze v príbehoch spevákov. S diferencovaným prístupom k natáčaniu a antropologickému výkladu slávnosti v Albacete Julio Guillén Navarro dospel k záveru, že film je užitočným médiom aj pre analýzu pohybov. Matías Isolabella a Raquel Jimenez prezentovali nakrúcanie výroby malého jednoduchého keramického bubna v Maroku. Jennie Gubner predostrela myšlienku o zmyslovom filmovaní vo svojom výskume tanga v Buenos Aires.

Tému **Využitie audiovizuálnych archívov v etnomuzikologickom výskume** otvorila prezentácia Andrew Pacea venovaná sieti súkromných audiovizuálnych záznamov z maltskej Ghany. Jasmina Talam a Tamara Karača Beljak prezentovali audio-archív Ústavu hudobnej vedy v Sarajeve. Gerda Lechleitner predstavila viedenský Phonogrammarchiv s účelom zdôrazniť nutnosť archivácie a jej prispôsobenia vývoju médií. Isobel Clouter priblížila skúsenosti s navrátením historických audiovizuálnych zbierok na príklade spojenia medzi British Library a Nepálom ako miestom, kde boli zaznamenané jednotlivé nahrávky. Vzťah medzi starými (šelakovými) nahrávkami a dnešnými záznamami opísal Rolf Killius na prípade „morskej hudby“ z Arabského polostrova.

Na rozdiel od príspevkov s video-prílohami sa premietali v špeciálnej sekcii samostatné filmy opatrené anglickými titulkami, s krátkym úvodným vstupom autora a s diskusiou po premietaní filmu.

Prvé dva filmy sa tematicky viazali k hudbe rómskych komunit v Kosove. Film Svanibora Pettana (*Kosovo očami lokálnych rómskych/cigánskych hudobníkov*), venovaný hudobníkom z marginálnej etnickej komunity a ich lokálnej interpretácii populárnej

piesne Lambada, bol nakrútený v roku 1990 a publikovaný až v roku 2015. Domenico Staiti predstavil veľmi zaujímavý film o hudobníkoch, ktoré hrajú na tamburínach *def* ako sprievod k spevu na svadbách (*Kaida*). Okrem etnografických scén priblížil cenné nahrávky emických poznatkov o komplexných miestnych rytmických vzoroch. Film *El Abra* (Magdalena Mactas, Juan de Jager, Lucas Sgrecia) dokumentoval procesiu v argentínskych a bolívijských Andách, kde zohrávajú ľudové hudobné telesá významnú úlohu. Film *Bacchanal* (Eugenio Giorgianni) prezentoval karibský karneval (s populárnou hudbou a tancom) v Manchestri s dôrazom na miestny multikulturalizmus. Dva filmy sa zaoberali „neandertálskou flautou“, nájdenou v Slovinsku. Starší film dokumentoval archeologické aspekty a novší film jej hudobnú popularizáciu (Naško Križnar; Darja Korez Korenčan, Haidy Kancler, Marko Hutter, Marko Kočevár).

Projekciu filmu *Fénixova pieseň* (Wu Tiang-Ming, *Song of the Phoenix*) modeloval Yu Hui. Tento hraný film, určený širokej verejnosti, poukázal na tradíciu ako cnosť cez interpretáciu ľudovej hudby. Film *Polyfónia: Albánske zabudnuté hlasy* (Björn Reinhardt, Eckehard Pistrick, *Polyphonia: Albania's Forgotten Voices*) ukázal transformujúcu a meniacu sa spoločnosť na príklade albánskych spevákov, ktorí spievajú tradičným viachlasným štýlom. Zvuky z ostrovov (Paolo Vinati, *Sounds from the Islands*) predstavil sekvencie o gajdách na chorvátskych ostrovoch. A napokon, Tera-da Yoshitaka predstavil zaujímavý filmový portrét ľudového hudobníka (*Samir Kurtov: A Zurna Player from Bulgaria*), realizovaný s mimoriadnou podporou a pomocou miestnych etnomuzikológov.

Zborník zo sympózia bude publikovaný vo vydavateľstve Zhejiang University Press, možno dúfať, že aj so sprievodným audiovizuálnym materiálom na špeciálnej internetovej stránke. Ďalšie sympóziu sa bude konať v Lisabone v októbri 2017. Na tomto prvom sympóziu do popredia vystúpili problémy, týkajúce sa etickej stránky nahrávania. Vznikli diskusie o tom, akému

publiku sú určené jednotlivé filmy, z čoho vyplynulo, že jednou z budúcich tém môžu byť rôzne druhy, typy etnomuzikologických filmov – kritické, umelecké, výchovné atď. Vzhľadom na to, že nahrávanie videí je dnes

už bežnou súčasťou práce etnomuzikológa v teréne, činnosť novozaloženej pracovnej skupiny v rámci ICTM bude dôležitá.

Jana Belišová

Karel IV. (1316 – 1378) a hudební odkaz jeho doby. Charles IV (1316 – 1378) and the Musical Legacy of His Era. Medzinárodná muzikologická konferencia, Praha, 10. – 11. novembra 2016

V novembri minulého roka sa v rámci osláv 700. výročia narodenia českého kráľa Karola IV. Luxemburského uskutočnila na Etnologickom ústave AV ČR medzinárodná muzikologická konferencia pod názvom *Karel IV. (1316 – 1378) a hudební odkaz jeho doby*.

Hlavnými organizátormi konferencie boli Kabinet hudobnej histórie Etnologického ústavu Akadémie vied Českej republiky (ďalej AV ČR) a Ústav hudobnej vedy Karlovej univerzity. Program vedeckého podujatia bol zameraný na výskum a analýzu stredovekej hudobnej kultúry doby Karola IV. a s tým súvisiacu prezentáciu najnovších výsledkov bádania. Program konferencie bol doplnený sprievodnými akciami: koncertom súboru *Schola Gregoriana Pragensis* s programom *Carolus IV – Rex et Imperator*, moderným komponovaným programom na tému *Osobnost Karola IV. v české hudbě 20. století* a exkurziou na Hrad Karlštejn.

Organizátori konferencie zostavili bohatý multiodborový program (z oblasti muzikológie, kodikológie, dejín výtvarného umenia), v ktorom figurovali vedeckí pracovníci z Čiech, Maďarska, Poľska, Nemecka, Izraela, Holandska, Slovenska a Rakúska.

Prvý blok konferencie „Chorální tradice – liturgie – prameny“ otvoril referát českej muzikologičky a súčasnej vedúcej Kabinetu hudobnej histórie Etnologického ústavu AV ČR Hany Vlhouje-Wörner na tému *Mariánske alelujové spevy českého pôvodu druhej polovice 14. storočia*. Hlavným cieľom príspevku bolo predstavenie špecifického repertoáru mariánskych alelujových spevov, ktoré patrili v stre-

doeurópskom priestore a v Čechách k jednému z najpopulárnejších žánrov. V týchto spevoch možno pozorovať všetky dôležité zmeny neskorostredovekých kompozičných zvyklostí a nové štýlové trendy druhej polovice 14. storočia (napr. kolekcia mariánskych aleluj z tzv. *Mariánskeho graduálu PrM XII A 1* z konca 14. storočia). V popredí záujmu stáli najmä spevy na votívne omše, ktoré sa stali predmetom a vzorom ďalšieho napodobňovania a kontrafaktúrového spracovania. Alelujové spevy boli podobné rýmovaným modlitbám a melódiám, v ktorých prevládala neskorostredoveký E a F modus (*modus mixtus*) a po prvýkrát sa objavujú aj rýmované vsuvky (*cantus fractus*).

Príspevok maďarskej muzikologičky Ágnes Papp z Maďarskej akadémie vied *Žalмовé diferencie v Antifonári Arnošta z Pardubic* predstavil špecifickú časť jedného z najdôležitejších hudobných prameňov českého stredoveku, monumentálneho trojzväzkového *Antifonára P 6* z Archívu Pražského hradu – z fondu Knižnice Metropolitnej kapituly sv. Víta. Autorka referátu prezentovala detailnú analýzu žalmových diferencií antifonára. Charakter a špecifické rysy (modifikácie, razúry, korektúry) oficiových spevov Prahy demonštrovala na príklade vnútornej analýzy jednotlivých tonálnych štruktúr antifón.

Český muzikológ David Eben priblížil v príspevku *...et ego nesciebam. Úvahy o responzóriu Vibrans miles lanceam z oficia sv. Kopie* neobyčajné zberateľské aktivity českého kráľa Karola IV. Produktom jeho nevšednej aktivity v cirkevnom živote stredove-

kých Čiech bolo aj zavedenie špeciálnej úcty k pozostatkom sv. Kopie, zavedenie nového cirkevného sviatku sv. Kopie a kincov a uvedenie do praxe novoskomponovaného officia s vlastným repertoárom k tomuto sviatku. Na základe konkrétnej analýzy responzória *Vibrans miles lanceam* autor naznačil cestu k ďalšiemu poznaniu charakteristických črt a pôvodu tohto repertoáru.

Eva Vergosová z Ústavu hudobnej vedy Karlovej univerzity prezentovala v príspevku *Diecézna omšová tradícia a série Alleluia v pražskej katedrále* základný prehľad omšových alelujových spevov povelkonočného obdobia (*post Pascha*) a obdobia po Zoslaní Ducha Svätého (*post Pentecosten*) v rukopisoch českej proveniencie. Hodnotenia prameňov vychádzali z komparácie rôznych tradícií, z ktorých skúmané materiály pôvodne vychádzali. Predstavené boli taktiež základné piliere reformy českej liturgie, ktorú v Čechách presadzoval arcibiskup Arnošt z Pardubic.

Jana Vozková z Kabinetu hudobnej histórie Etnologického ústavu AV ČR predniesla zaujímavý príspevok *Nenápadný význam tretej pôstnej nedele*, v ktorom predstavila špeciálny repertoár veršovaných ofertórií v dobe Karola IV. Zvláštnu pozornosť venovala ofertóriu *Justitiae Domini* z tretej pôstnej nedele, ktoré obsahuje zaujímavú prosulu. Príspevok dokumentoval aj možnosti praktickej realizácie tohto unikátneho spevu.

Renáta Modráková z Národnej knižnice v Prahe predstavila v príspevku *Tvorba notovaných rukopisov skriptória kláštora benediktínok sv. Jiří na Pražskom hrade v Karolovej dobe* činnosť samostatného stredovekého skriptória benediktínok u sv. Jiří na Pražskom hrade. Prostredníctvom najnovších výskumov prezentovala históriu a hlavné osobnosti skriptorskej činnosti tejto špecifickej cirkevnej inštitúcie. Na základe podrobných paleograficko-kodikologických rozborov osvetlila vzťahy jednotlivých tvorcov rukopisov (notátor – pisár, korektor – pisár, notátor – iluminátor).

Doktorandka Ústavu hudobnej vedy Univerzity Karlovej v Prahe Barbora Kabátková predniesla príspevok *Tradícia či inovácia? Premena repertoáru officia sviatkov svätých*

v stredovekých prameňoch kláštora sv. Jiří na Pražskom hrade. Hlavnou témou príspevku bola prezentácia komparačných vyhodnotení repertoáru oficiových spevov sanktorálu rukopisov zo ženského benediktínskeho Kláštora sv. Jiří na Pražskom hrade. Cieľom referátu bolo komplexné predstavenie tejto časti hudobného repertoáru v stredoeurópskom kontexte.

Ute Evers z Univerzity v Augsburgu (Filologicko-historická fakulta, Katedra nemeckého jazyka a stredovekej literatúry) predniesla v príspevku *České velkonočné hry* detailnú filologickú analýzu tradície českých veľkonočných hier od 14. storočia (*Prvá hra o troch Máriach CZ-Pu I B*, f. 135v-137v; *Druhá hra o troch Máriach CZ-Pu VIII G 29b*, f. 133r-137v; fragment *CZ-Pnm I F 43*). Príspevok sa zaoberal otázkou, ktoré literárne prvky patrili do liturgie a ktoré do neliturgickej oblasti. Prínosný moment referátu tvorila analógia a porovnanie výskumov českých a nemeckých prameňov.

Robert Klugseder z Inštitútu pre umenie a hudobnohistorický výskum Rakúskej akadémie vied v príspevku *Rakúsky kláštor Sankt Florian a jeho vzťahy s Poľskom a s Čechami* predstavil bohatú kláštornú knižnicu Kláštora St. Florian. Keďže knižnica obsahuje takmer 800 stredovekých rukopisov od 9. storočia (z toho takmer 200 liturgických), patrí táto zbierka medzi najvzácnejšie cirkevné zbierky v Rakúsku. Autor referátu predniesol komplexnú analýzu 34 stredovekých hudobných rukopisov a detailný rozbor officia sv. Floriána (sviatok slávený dňa 4. 5., *Breviár XI 384*) vo vzťahu so slávením sviatku *Translatio s. Floriani* (prenesenie ostatkov z Krakova) a sviatok sv. Stanislava.

Eva Veselovská z Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied predstavila v príspevku *Hudobný odkaz doby Karola IV. v stredovekých prameňoch z územia Slovenska* dve oblasti stredovekej hudobnej kultúry, ktoré boli koncom stredoveku pod silným českým vplyvom. Referát priblížil analýzu českej notácie a pražskej liturgickej tradície (napr. sviatok sv. Víta) prostredníctvom konkrétnych prameňov (z Bratislavy, Trenčína a z Kremnice).

Vedecký pracovník Ústavu hudobnej vedy Univerzity Karlovej Jan Ciglbauer predniesol príspevok *Nový pohľad na najstaršie zbierky latinských piesní v Čechách*. Referát sa zaoberal metodológiou a analýzou hudobných rukopisov s repertoárom latinských piesní (CZ-Pu XIV G 17, CZ-V H 11).

Druhý deň konferencie pokračoval blokom „Hudobná teória – repertoár – kontexty“. Na úvod vystúpil Michael Bernhard (Hudobné vedy, Bavorská akadémia vied Mníchov) a Elżbieta Witkowska-Zaremba (Inštitút umenia, Poľská akadémia vied Varšava) s mimoriadne obsažným príspevkom *Hudobná teória v českých krajinách v 14. storočí*. Autori referátu podali komplexný prehľad hudobnoteoretických prameňov, ktoré sa týkali napr. výučby kvadrívia, pravidiel menzurálnej notácie a kontrapunktu, základných poučiek a gregoriánskeho chorálu. Špeciálnu pozornosť venovali novoobjavenému brnianskemu rukopisu 114/123, v ktorom boli objavené štyri traktáty o dobovej hudobnej teórii. Autorom jedného z nich je istý Zdislav, ktorého možno pokladať za prvého českého hudobného teoretika. Verzologický rozbor Zdislavovej teoretickej básne naznačil spojenie s najdôležitejším okruhom hollan-drinových chorálnych traktátov.

Martin Horyna z Juhočeskej univerzity z Českých Budějovic predniesol príspevok *Neznámy fragment hudby obdobia ars nova – poznámka k stredoeurópskej teórii a praxi okolo roku 1400*. Vo svojom referáte priblížil problematiku výskumu stredoeurópskych menzurálnych traktátov, ktorých súčasťou bývali príklady konkrétnych skladieb, väčšinou francúzskeho alebo talianskeho pôvodu. Na základe vyhodnotenia nového nálezu fragmentu so skladbou v štýle *ars nova* demonštroval Horyna hlbší pohľad na problematiku analýzy jednotlivých štruktúr podobných rukopisov (notácia, forma, žáner).

Björn Tammen z Inštitútu pre umenie a hudobnohistorický výskum Rakúskej akadémie vied predniesol príspevok z oblasti hudobnej ikonografie s názvom *Anjelskí hudobníci na hrade Karlštejn a české špecifiká harfy a psaltéria v hudobnej ikonografii neskorého stredoveku*. Vo svojom referáte podal hlbkový

ikonografický rozbor inštrumentára fresiek z Hradu Karlštejn. Zvláštnu pozornosť venoval určeniu základných a charakteristických znakov a významu štandardných i lokálne zvláštnych nástrojov (tzv. křídlo alebo české křídlo, harfa, psaltérium).

Nezávislá izraelská vedkyňa Elena Abramova-van Rijk predstavila vo svojom referáte *Cisár Karol IV. a Taliani – milánska epizóda* historické súvislosti a predpoklady vzniku dvoch talianskych madrigalov (trojhlasný viactextový madrigal *Aquil altera – Creatura gentil – Uccel di Dio* od Jacopa da Bologna a dvojhlasný madrigal *Sovran uccello sei fra tutti gli altri* od Donata da Firenze), ktoré súviseli s pobytom a korunováciou kráľa Karola IV. lombardským kráľom v Miláne v roku 1355.

Eliane Fankhauser z Univerzity v Utrechte sa v príspevku *Polyfónne skladby na holandské texty v európskom kontexte* venovala komparácii konvolútov skladieb s menzurálnou polyfóniou zo 14. storočia z Univerzitnej knižnice v Utrechte (NL-Uu 37.I a 37.II). Medzi najvzácnejšie polyfónne skladby tohto prameňa patrili zachované piesne na holandské texty. Vyhodnotenie tohto vzácného materiálu (štýl *ars subtilior*) poukázalo na šírku hudobného repertoáru a rôznosť žánrov v tejto oblasti (fragmenty NL-Lu 2720, Kódex Reina F-Pn 6771).

Maďarská muzikologička Zsuzsa Czagány z Vedeckého centra humanitných vied – z Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied predniesla príspevok *Itinerár neskorostredovekej sekvencie Ave virginalis forma*. Referát predstavil špecifickú časť neskorostredovekého repertoáru torza *Varadínskeho sekvenciára/graduálu*, ktorý vznikol na objednávku varadínskeho biskupa Jana Filipeca a mapoval šírenie tohto spevu v neskorostredovekých Čechách, Uhorsku a Nemecku.

Náš drahý, nedávno zosnulý kolega Gábor Kiss z Vedeckého centra humanitných vied – z Ústavu hudobnej vedy Maďarskej akadémie vied – prezentoval v príspevku *Analytické poznámky k margináliám z Graduálu Wladislai* najnovšie výsledky výskumov obsahu multiliturgického a interkultúrneho neskorostredovekého rukopisu *Graduálu krá-*

la Vladislava Jagelonského. Nejednoznačný charakter rukopisu prezentuje viaceré vrstvy s českými, poľskými, uhorskými a inými črtami. Nevšedným špecifikom kódexu boli i prípisky používateľov kódexu, ktoré neko-rešpondujú s centrálnym obsahom prameňa.

Česká muzikologička Lenka Hlávková z Ústavu hudobnej vedy Univerzity Karlovej predniesla príspevok pod názvom *Cantus fractus bohemicus – poznámky k repertoáru spevu Credo v českých prameňoch 15. a 16. storočia*. Referát priblížil špecifickú časť novokomponovaného neskorostredovekého chorálového repertoáru, ktorú tvoril tzv. *cantus fractus* alebo *cantus mensuratus*. Príspevok sa zameriaval na problematiku zhudobnených úsekov omšovej časti *Credo* v štýle *cantus fractus* v českých prameňoch do roku 1530. Autorka referátu zhrnula poznatky výskumu v súvislosti s nemeckými rukopismi.

Predposledný príspevok *Cantus fractus bavaricus – predbežné poznámky o málo známom repertoári* predniesla jedna z najväčších osobností výskumu stredovekej hudby v celosvetovom meradle – David Hiley z Univerzity v Regensburgu. Referát podal aktuálny stav bádania problematiky *cantu fractu* v Taliansku a Nemecku (prehľad melódií, ktoré sa nachádzajú v niektorých prameňoch v Bavorsku).

Záverečný referát *Rorate Karlo-Arnoštovské. Niekoľko kapitol z tradície českých rorát v 16. – 19. storočí* českého muzikológa Tomáša Slavického z Kabinetu hudobnej histórie Etnologického ústavu AV ČR predstavil neuveriteľne životaschopnú, takmer šesťstoročnú tradíciu stredovekých adventných spevov *Rorate*. Autor referátu dokumentoval výskum týchto unikátnych spevov, premenu repertoáru, snahu o reinterpretáciu a obnovu rorátnych nápevov v duchu tradície doby Karola

IV. kontinuálne až do doby činnosti Dobroslava Orla (1921).

Záverečnú vedeckú diskusiu rozprúdilo množstvo podnetov z konferenčných príspevkov. Konfrontácia výsledkov výskumov odkazu doby mimoriadnej osobnosti českých dejín – kráľa Karola IV. – priniesla mnohé cenné a inšpiratívne podnety pre ďalší výskum stredovekej hudobnej kultúry v širšom európskom priestore. V diskusii rezonoval najmä fenomén stredovekej kultúry v Čechách druhej polovice 14. storočia. Obdobie Karlovej vlády bolo v porovnaní s dnešnou dobou v znamení neuveriteľného kultúrneho rozkvetu spoločnosti. Bohatstvo a rozmanitosť hudobnej kultúry tejto doby výborne predstavil fantastický koncert *Scholy Gregorians Pragensis* pod vedením Davida Ebena pod názvom *Carolus IV. Rex et Imperator*. Dramaturgicky výborne zostavený repertoár bol interpretovaný profesionálne, dynamicky, a paradoxne i subjektívne, v duchu dobovej intimitity a nábožnosti.

Atraktívnou súčasťou konferencie bola i návšteva Hradu Karlštejn, ktorú sprevádzali odborné prednášky Lukáša Matouška (stredoveká ikonografia a organológia) a Jana Dienstbiera (Ústav dejín umenia Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej).

Kompletný program konferencie prebehol v mimoriadne plodnej vedeckej atmosfére, za čo patrí veľká vďaka hlavným organizátorom konferencie – Lenke Hlávkovej (Ústav hudobnej vedy Univerzity Karlovej), Davidovi Ebenovi (Ústav hudobnej vedy Univerzity Karlovej), Jarmile Procházkovej (Kabinet hudobnej histórie Etnologického ústavu AV ČR) a Jane Vozkovej (Ústav hudobnej vedy Univerzity Karlovej).

Eva Veselovská

POKYNY PRE AUTOROV

Recenzovaný vedecký časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z oblasti muzikológie a jej subdisciplín – hudobnej historiografie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. 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 štúdiu je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, titul, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem *STN ISO 690 (Dokumentácia. Bibliografické odkazy)* a *STN ISO 690-2 (Elektronické dokumenty alebo ich časti)* je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.

²DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, s. 416-417.

Pozn.: Čísla strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Baján 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.

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 kapitolu v kolektívnej práci:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

⁹RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

The peer-reviewed scholarly journal *Musicologica Slovaca* appears twice yearly. It publishes original contributions to music history, ethnomusicology and systematic musicology. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on readers' reports and the judgment 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 (Documentation. 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.

²DÚŽEK, 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:

¹⁰PETÖCZOVÁ, 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.