
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 8 (34)

2017

Číslo 2

Bratislava 2017

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 8 (34), 2017, číslo 2

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Notová sadzba: Stanislav Grich

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

- Eva FERKOVÁ: Harmonické preferencie ako štýlový znak skladateľskej poetiky.
Príspevok k charakteristike úprav ľudových piesní pre klavír Miloslava Francisciho 169
- Hana URBANCOVÁ: Zberateľky slovenských ľudových piesní. K účasti žien
na zberateľskom hnutí 19. storočia..... 188
- Andrej ČEPEC: Učebnice hudby Johanny Rothovej v kontexte tvorby didaktických
diel 231
- Kristína LOMEN: Svadba a svadobné piesne Slovákov v Starej Pazove..... 264

Materiály

- Miriám TIMKOVÁ: Piesne z repertoáru súčasníkov Evy Studeničovej.
K neznámym zápisom Karola Plicku z obce Moravský Svätý Ján 313

Recenzie

- Andrea Kovács: Monuments of Medieval Liturgical Poetry in Hungary.
Sequences – Critical edition of melodies. Musica Sacra Hungarica 1
(Eva Veselovská) 334
- Alf Gabrielsson: Strong Experiences with Music (Zuzana Cenkerová)..... 338

Správy

- 45th Medieval and Renaissance Music Conference, medzinárodná muzikologická
konferencia, Praha, 4. – 8. júla 2017 (Eva Veselovská) 341

CONTENTS

Studies

- Eva FERKOVÁ: Harmonic Preferences as a Style Feature of the Composer's Poetics. A contribution to the characterisation of Miloslav Francisci's adaptations of folk songs for piano 169
- Hana URBANCOVÁ: Women Collectors of Slovak Folk Songs. On the participation of women in the 19th century collecting movement 188
- Andrej ČEPEC: Johanna Roth's Music Textbooks in the Context of the Creation of Didactic Works 231
- Kristina LOMEN: The Wedding and Wedding Songs of Slovaks in Stará Pazova.... 264

Materials

- Miriam TIMKOVÁ: Songs from the Repertoire of Eva Studeničová's Contemporaries. On hitherto unknown records by Karol Plicka from the village of Moravský Svätý Ján 313

Reviews

- Andrea Kovács: Monuments of Medieval Liturgical Poetry in Hungary. Sequences – Critical edition of melodies. *Musica Sacra Hungarica* 1 (Eva Veselovská) 334
- Alf Gabrielsson: Strong Experiences with Music (Zuzana Cenkerová) 338

Reports

- 45th Medieval and Renaissance Music Conference, Prague, July 4 – 8, 2017 (Eva Veselovská) 341

HARMONICKÉ PREFERENCIE AKO ŠTÝLOVÝ ZNAK SKLADATEĽSKEJ POETIKY

PRÍSPEVOK K CHARAKTERISTIKE ÚPRAV LUDOVÝCH PIESNÍ PRE KLAVÍR MILOSLAVA FRANCISCIHO

EVA FERKOVÁ

prof. PhDr. Eva Ferková, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, e-mail: ferkova.eva@gmail.com

ABSTRACT

This article presents an application of software instruments for detection and quantification of the incidence of eleven chords of classical harmony in three groups of songs. The first two groups consist of selections from piano adaptations of Slovak folk songs by Miloslav Francisci entitled *Trávnice I* (Haymaking Songs I: a selection of 78 compositions from 100) and *Trávnice II* (Haymaking Songs II: a selection of 13 compositions from 100). The third is a group of 38 original songs by Ján Levoslav Bella, which we acquired already in digital form in MIDI format. The software instruments are described in the article, and in the tables of results of computer analysis of the three groups we present findings on the percentage incidence of the individual chords in each song individually. This result may be regarded as new information about the harmonic preferences of the composers, in terms of the selection of chords for harmonisation and musical creation. Between Francisci and Bella there is an obvious difference in preference: Bella worked with a greater variety of types of chords, and in this regard his compositional style is more complex and expressively more multiform.

Key words: harmonic preferences, style feature, chordal analysis, software instruments, songs, adaptation of folk songs, harmonisation

Úvod

Časté používanie alebo uprednostňovanie štrukturálnych tvarov a vzťahov (akordov, tónin) možno považovať za jeden zo štýlových znakov kompozičného rukopisu každého skladateľa. V tejto štúdii sa stretli dve okolnosti, ktoré vyústili do nasledujúceho

výskumu. Prvá okolnosť vyplynula zo snahy odhaliť mieru tvorivého vkladu Miloslava Francisciho do jeho harmonizácií a klavírných úprav 200 ľudových piesní, prevzatých z prvých dvoch zväzkov zbierky *Slovenské spevy*. Druhá okolnosť vyplynula z aktuálneho stavu ukončenia poslednej verzie softvéru na počítačovú analýzu a kvantifikáciu výskytu 11 typov akordov v tonálnej hudbe. Testovanie účinnosti programu Analysis bolo spojené s kvantitatívnym výskumom preferencií akordov v skúmaných harmonizáciách. Počítačová analýza akordov v súbore 38 piesní Jána Levoslava Bellu v štúdiu slúži na komparáciu výsledkov preferencií akordov v harmonizáciách Francisciho s výsledkami preferencií v komponovaných piesňach Bellu. Piesne oboch autorov sme použili v digitálnom (a počítačom spracovateľnom) formáte MIDI. Analytický softvér je vytvorený ako Plugin¹ komerčného notačného softvéru Sibelius. Výstupom tohto softvéru (pluginu) sú rozpoznané typy akordov v skladbách, ktoré sa zobrazia akordickými značkami v notovom zázname skladby v programe Sibelius pod notovou osnovou na mieste pod príslušnými akordmi. Druhým výsledkom – výstupom programu Analysis v prepojení na tabuľkový program – je súčet všetkých výskytov akordov rovnakého typu v danej skladbe a zápis týchto súčtov do tabuliek v programe Excel (Office). Štúdia prezentuje percentuálne zastúpenie jednotlivých akordov v skladbách, ako sme ich vypočítali v programe Excel. Prvá najrozsiahlejšia tabuľka uvádza výskyty v 78 piesňach prvého zošita Trávníc, druhá tabuľka prináša výsledky akordických výskytov v 13 posledných piesňach druhého zošita s hypotézou, že môžu dokumentovať vývoj skladateľových preferencií. Porovnanie autorských kompozícií – piesní Jána Levoslava Bellu s vlastnými melódiami (teda nejde o adaptácie existujúcich jednohlasných piesní) ukazuje štýlovú odlišnosť v preferenciách akordov (z hľadiska kvantity ich použitia), ktorá dokumentuje aj skladateľskú odlišnosť štýlov. Táto môže byť čiastočne aj dôsledkom skutočnosti, že Francisciho harmonické preferencie mohli byť obmedzené možnosťami, ktoré mu poskytovala (z ľudovej hudby) prevzatá melódia, Bella, ako výlučný autor piesní (včítane melódií) mal v harmonických preferenciách plnú autorskú voľnosť.

Spracovanie 200 jednohlasných ľudových piesní na koncertné klavírne predvedenie

Miloslav Francisci, americko-slovenský skladateľ, klavirista a umelecký vedúci slovenského miešaného zboru v Clevelande (Spojené štáty americké) na konci 19. storočia vydal (ešte na Slovensku pred ekonomickou emigráciou) nielen harmonizované, ale aj umelecky prekomponované a na koncertné predvedenie upravené ľudové piesne,

¹ Vo väčšine profesionálnych notačných softvérov je v ponuke pre používateľov aj viacero ďalších možných spracovaní vytváraného notopisu. Tieto funkcie si vyžadujú špeciálne podprogramy, ktoré sú uložené pod spoločným názvom „plugin“. Napr. program Sibelius ponúka vytvorenie akordických značiek, ale len pre vertikálne súzvuky. Akonáhle sa v notách objaví akord, ktorý nie je vertikálne kompletný, ale jeden alebo aj viac tónov sú zapísané na ďalších dobách, plugin vytvárania akordických značiek ho neodhalí. Tu prezentovaný plugin Analysis autorov E. Ferková – M. Šukola je vytvorený na detekciu aj rozložených akordov, či akordov zapísaných aj s melodickými, teda do akordu nepatriacimi tónmi.

nazvané *Trávnice 1²* a *Trávnice 2³*, spolu v rozsahu 200 piesní. Podrobnejší analytický náhľad na všetkých 200 piesní v tabuľkách aj s komentárom uvádzame v štúdiu *Špecifická harmonizácií 200 slovenských ľudových piesní v cykle „Trávnice“ od Miloslava Francisciho*, publikovanej v českom internetovom časopise *Clavibus unitis*.⁴

Ľudové piesne autor prevzal z prvých dvoch dielov zbierky slovenských ľudových piesní (1880 – 1926) s názvom *Slovenské spevy*,⁵ ktorá je najvýznamnejšou zbierkou publikovanou na Slovensku, uvádzajúcou aj melódie. Francisci ich harmonizoval so zjavnou snahou uplatniť zaujímavejšie a originálnejšie riešenia, než len jednoduchú diatoniku a hlavné harmonické funkcie. V skladbách možno nájsť bohaté využívanie vedľajších harmonických funkcií, klamných záverov, mimotonálnych vzťahov, modulácií atď. Silné tonálne cítenie skladateľa spôsobilo, že aj piesne modálneho či predtonálneho charakteru harmonizoval tonálne so zjavnou tendenciou vytvárať harmonické kadencie a pracovať s tonalitou v zmysle využívania dostredivosti a odstredivosti harmonických síl (podľa teórie, ktorú rozpracoval napr. Miroslav Filip⁶).

Podľa Hany Urbancovej „Francisciho zámerom bola prezentácia slovenských ľudových piesní v ich tematickej, druhovo-žánrovej aj hudobnosťovej rozmanitosti tak, ako to umožnil prameň – prvé dva diely zbierky *Slovenské spevy*.“⁷

Harmonické preferencie

Pri spracovaní harmonizácií a autorských zásahoch sa prejavili skladateľove preferencie ako v častom využívaní obľúbených akordických štruktúr, tak aj v tonálnych riešeniach. Napriek možnosti nezasahovať do tonálnych zápisov piesní, prevzatých z už publikovaných *Slovenských spevov*, Francisci mnohokrát zmenil tóninu, v ktorej je pieseň uvedená v zbierke. Keďže pri zmene tóniny nemohlo ísť o potrebu transpozície kvôli polohe či rozsahu interpretačného média (piesne sú pre klavír, v rozsahu a polohe univerzálny nástroj), môžeme sa domnievať, že dôvodom na zmenu tóniny mohla byť buď výhodnejšia tónina z hľadiska techniky interpretácie (menej čiernych klávesov, menej posuviek v predznamenaní tóniny), alebo preferencia tóniny, súvisiacej so skladateľovou hudobnou intuíciou. Posledný z dôvodov možno zaradiť do súboru charakteristík skladateľského rukopisu či hudobnej poetiky.

² FRANCISCI, Miloslav: *Trávnice. 100 Slovenských národných piesní*. Sväzok I. Turčiansky Svätý Martin : Knihtlačiarsky účastinársky spolok, 1892.

³ FRANCISCI, Miloslav: *Trávnice. 100 Slovenských národných piesní*. Sväzok II. Turčiansky Svätý Martin : Knihtlačiarsky účastinársky spolok, 1893.

⁴ Pozri štúdiu FERKOVÁ, Eva: Špecifická harmonizácií dvesto slovenských ľudových piesní v cykle „Trávnice“ od Miloslava Francisciho (1892, 1893). In: internetový časopis *Clavibus unitis* 2016 na stránke http://www.acecs.cz/media/cu_2016_05_ferkova.pdf

⁵ URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačенých edíciách 19. storočia. In: *Štúdie k hudbe pre klávesové nástroje. Osobnosti – aspekty*. Ed. Jana Lengová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2017. (v tlači)

⁶ FILIP, Miroslav: *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie. Súborné dielo I*. Hudobné centrum, Bratislava : 2012.

⁷ Pozri Ref. 3, s. 13.

Podobne sme sa zamerali na výskum skladateľových preferencií v početnosti použitia jednotlivých typov akordov. Pri tomto výskume však náročnosť analytických úkonov (nutnosť analýzy každého súzvuku, prípadne aj rozloženého v melodickom smere) a náročnosť výpočtov (spočítanie všetkých súzvukov rovnakej štruktúry v desiatkach klavírných skladieb a následné výpočty percentuálneho zastúpenia pre každý typ akordu a každú pieseň zvlášť) je taká vysoká, že bez podpory automatizovaného vykonania všetkých úkonov počítačom by si zisťovanie vyžiadalo niekoľkomesačnú, či možno dokonca niekoľkoročnú manuálnu a nie príliš tvorivú prácu.

Z týchto dôvodov sme použili práve ukončenú novú verziu programu, ktorý horeuvedené úkony vykoná (podľa inštrukcií nášho algoritmu) automaticky a neporovnateľne rýchlejšie (za niekoľko sekúnd).

Ciele výskumu

V štúdiu sa zameriavame na tri hlavné ciele:

1. Stručné vysvetlenie postupu počítačového získania dát – výskytov 11 typov akordov. V prvom kroku opisujeme cestu k digitalizácii skladieb, v druhom kroku softvérové nástroje a spôsob ich použitia;
2. Komentár k tabuľkám frekvencií výskytu 11 typov akordov (ktoré sa považujú za základné akordy, bežne využívané v tonálnej hudbe) v prvom a druhom zošite Francisciho adaptácií ľudových piesní v porovnaní s výskytom týchto akordov v súbore 38 Bellových autorských piesní;
3. Poukázanie na odlišnosť tóniny pôvodného prameňa niektorých piesní a Franciscim harmonizovanej (pre klavír adaptovanej) verzie. Túto odlišnosť sme skúmali tradičným „manuálnym“ porovnávaním notopisných verzií piesní, publikovaných v *Slovenských spevoch* a tlačených nôt zošitov *Trávnice 1* a *Trávnice 2*.

Softvérové nástroje a príprava materiálu na počítačové spracovanie

Na počítačové spracovanie je nevyhnutné hudobné dáta pripraviť v digitalizovanej podobe. Pre potreby nasledujúceho výskumu sme preto použili **formát MIDI**. Napriek skutočnosti, že daný formát nie je ideálnym pre použitie v muzikologickom výskume,⁸ je najfrekventovanejším (do notopisu transformovateľným) formátom v internetovom dosahu. Najrozšírenejší formát MP3 je pre potreby štruktúrnej analýzy hudby zatiaľ nepoužiteľný, keďže slúži na digitalizáciu znejúcej hudby, bez možnosti prepisu do nôt (a späť).

Výhodou digitalizácie skladieb a počítačového spracovania je, že raz digitalizovaná skladba sa môže počítačom spracúvať v nových a nových kontextoch, ak sú softvérové nástroje adaptované na spracovanie takéhoto formátu. Najkompletnejšia a pre muzikologický výskum ľahko dostupná databáza klasických skladieb, už digitalizovaných práve v MIDI formáte a prístupných na internete, sa dá získať („stiahnuť“) napríklad

⁸ Podrobnejší výklad problémov s týmto formátom možno získať štúdiom publikácií: FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza I. Teória hudobnej analýzy*. Bratislava : VŠMU, 2017; alebo SELFRIDGE-FIELD, Eleanor: *Beyond MIDI*. London – Massachusetts... : The MIT Press, 1997.

na adrese *Classical archives*.⁹ Súčasne je formát MIDI jedným z najpoužívanějších formátov, zabezpečujúcich kompatibilitu súborov, vytvorených rozmanitými notačnými softvérmi (Finale, Sibelius, Cubase, atď.)

V prípade, že skladby, ktoré chceme analyzovať počítačom, nevieme nájsť v už digitalizovanej forme na žiadnej adrese na internete, dá sa akákoľvek hudobná skladba, ktorú máme v tlačenej notopísnej podobe, transformovať do MIDI bez ručného vkládania, ak máme prístup k ďalej uvedeným profesionálnym hudobným softvérom. Transformácia tlačenej noty do počítačom spracovateľného MIDI formátu si vyžaduje nasledovný postup:

1. **Skenovanie nôt** do grafického formátu tif (prípadne pdf) alebo získanie nôt v týchto formátoch z niektorého internetového portálu;
2. Následné **automatizované rozpoznanie nôt** (bez nutnosti ručne prepísať každý notopisný znak). Softvér na rozpoznávanie nôt z tlačenej notopisy, ktorý pracuje v dostatočnej kvalite a presnosti, je napríklad **PhotoScore** od firmy Neura-tron. Tento softvér pracuje aj priamo prepojený na skener, skenovanie sám riadi a oskenované noty zobrazuje paralelne v grafickom formáte tif a v rozpoznanom vlastnom kóde;
3. Po oskenovaní a rozpoznaní notopisných znakov nasleduje **oprava chybné spracovaných nôt**. Program PhotoScore poskytuje spoločné zobrazenie pôvodného obrazu nôt v hornej časti obrazovky a rozpoznaný digitálny notový obraz v spodnej časti obrazovky. PhotoScore navyše označuje tie miesta v digitalizovanom notovom zázname, ktoré vyhodnotí ako nesprávne zaznamenané (najčastejším označeným miestom je nesprávny súčet dôb v takte, či už ide o menej alebo viac rytmických hodnôt, než udáva predpísané taktové predznamenanie, ktoré PhotoScore tiež automaticky rozpozná). Chyby sa tu rýchlo a ľahko nájdu a opravujú (editovanie notopisných znakov je prepojené na rovnaké nástroje, aké poskytuje program Sibelius). V spracovaní vydaných nôt *Trávnice* bolo treba na jednej oskenovanej a programom rozpoznanej strane opraviť cca 5 chýb. Digitalizácia jednej piesne si takýmto spôsobom vyžiadala (odhadom) 5 – 8 minút;
4. Po oprave rozpoznanej notopisy sa tento **súbor otvorí** v notačnom programe **Sibelius**, ktorý daný súbor digitalizovaných nôt automaticky **exportuje do súboru MIDI**.
5. Ako program PhotoScore, tak aj program Sibelius poskytujú komfort **sluchovej kontroly**, teda digitalizovanú skladbu je možné prehrať a posluchom jej znenia skontrolovať správnosť zápisu, prípadne rýchlo objaviť chyby (ktoré používateľ možno zrakom prehliadol).

Horeuvedený postup sme **aplikovali na tri súbory**: 78 piesní z prvého zosíta adaptácií Miloslava Francisciho a 13 posledných piesní z druhého zosíta jeho adaptácií. Zámerom bolo odhaliť a dokumentovať kvantitatívne preferencie akordov skladateľa v prvom zosíte a zaznamenať prípadný vývoj týchto preferencií skladateľa porovnaním s harmonizáciami posledných piesní druhého zosíta. Druhý zosít bol totiž zostavený aj publikovaný o pár rokov neskôr a posledné piesne vytvoril (harmonizoval) Francisci

⁹ Pozri www.classicalarchives.com.

pravdepodobne s najväčším časovým odstupom od prvých piesní prvého zošita. Digitalizované piesne Miloslava Francisciho nie sú dostupné na internete, preto sme vytvorili výskumnú vzorku v opísaných súboroch. Tieto piesne v počte 91 bolo treba pred aplikáciou pôvodného analytického softvéru digitalizovať podľa popísaného postupu. Tretí súbor už do MIDI digitalizovaných piesní sme získali od Stanislava Gricha, ktorý príslušný súbor piesní Jána Levoslava Bellu analyzoval a štatisticky vyhodnotil vo svojej dizertačnej práci.¹⁰ Od tohto autora sme prebrali len MIDI súbory piesní, akordické analýzy a početnosti výskytov sme vykonali aktuálne a súčasne pomocou rovnakej najnovšej verzie analytického softvéru Analysis.¹¹

Softvér Analysis na analýzu a detekciu 11 akordov neskúma len vertikálne súzvuky, pretože v živej hudbe sa akordická štruktúra bežne používa aj v horizontálnom smere rozloženého akordu alebo melodického postupu. Aby bolo možné objaviť a pomenovať aj rozložené akordy, softvér obsahuje zložitejšiu procedúru detekcie rozložených akordov. V tónovom obsahu každého taktu sa vyhľadávajú terciové štruktúry (v rozsahu troch alebo štyroch poltónov) vo vertikálnom aj horizontálnom smere. Prvou voľbou vyhľadávania sú akordy v trvaní jednej doby, ak sa nájdu v rámci tejto doby viactónové súzvuky, delí sa doba na dve polovice a uvažuje sa s dvoma akordmi v jednej dobe. Ak sa v rámci doby nájde menej ako trojtónový akord, doby sa spájajú a vyhľadáva sa akord rozložený. Presnejší opis algoritmu bude publikovaný po dopracovaní kompletného balíka programov na harmonickú analýzu. Balík programov je vo vývoji, po dokončení bude obsahovať nielen program na detekciu a analýzu akordov, ale aj program na určovanie aktuálnej tóniny a tónálnych zmien v priebehu skladby a program na určovanie harmonických funkcií nájdených akordov. Harmonické funkcie nájdených akordov bude možné určiť až po určení aktuálnej tóniny.

Rovnako náročným postupom bolo aj **odlíšenie skutočných akordických tónov od tónov do akordov nepatriacich**, ktoré sa zvyknú nazývať „akordicky cudzie“ alebo správnejšie „melodické tóny“. Tieto tóny môžu byť súčasťou nielen hlavnej, ale aj sprievodnej melódie, a je potrebné ich do akordov nezahrnúť. Súčasťou softvéru je zložitejšia procedúra rozhodovania, ktorý tón je akordický a ktorý do akordu nepatrí. Rozhodujúcim faktorom je tu veľkosť intervalov, ktoré sú v súzvuku prítomné. V množine tónov, vyskytujúcich sa v každej dobe, sa vyhľadávajú tie, medzi ktorými sú vzájomné vzdialenosti malej alebo veľkej tercie (aj v obratoch, teda aj malej príp. veľkej sexty), keďže základná intervalová jednotka akordu je tercia. S týmito tónmi sa pracuje ako s tónmi akordu. Tóny, medzi ktorými sú iné vzdialenosti, a teda nie sú tónmi akordu, sú vylúčené ako melodické (neakordické) tóny.

V Tabuľke 1 uvádzame štruktúru každého z 11 vyhľadávaných akordov, ich intervalové zloženie odspodu v počte poltónov, ich slovenský a anglický názov a popisnú značku, ktorú uvádza plugin v notopisnom výstupe programu Sibelius pod notovou osnovou na mieste výskytu daného akordu (pozri Príklad 1).

¹⁰ Pozri GRICH, Stanislav: *Muzikológia a digitálna technika z pohľadu súčasnosti*. [Dizertačná práca.] Brno : MUNI, 2014.

¹¹ Autorom programu je programátor Michal Šukola, autorkou algoritmov na akordickú analýzu a detekciu 11 akordov je autorka tejto štúdie Eva Ferková.

Príklad 1: Harmonické značky akordov, umiestnené v zobrazení softvérom Sibelius pod vrchnou notovou osnovou namiesto textu piesne – ukážky: a) M. Francisci – *Trávnice II*, pieseň č. 185, b) J. L. Bella, pieseň č. 7 taktý 8 – 13¹²

a)

185_Kysuca,_Kysuca

Piano

8

Piano

12

Piano

Harmonic labels: 0, Es+, 0, As+, 0, Es+, 0, As+, 0, Es+, Es+, HesD7, Es+, HesD7, Hes+, 0, Hes+, Es+, GD7, As+, 0, Es+, DDm7, HesD7i, As+, Es+, 0, G-, 0, HesD7, Es+.

b)

J.L. Bella - Pieseň č. 7 - úryvok

8

Harmonic labels: D+, DD7, G+, HMin-7, E-, HD7, E-, A-, E-, DD7.

¹² Nekvalitné notové zobrazenie rytmických hodnôt v ľavej ruke príkladu 1b) je spôsobené formátom MIDI, ktorý si vyžaduje pre potreby správnej tlače profesionálnu úpravu; pre potrebu kontroly umiestnenia akordických značiek na správne miesta je však dostatočne preukazné.

Značky akordov sú pre možnosti medzinárodného využitia odvodené od anglického názvoslovia.

Tabuľka 1: Štruktúra jedenástich základných akordov využívaných v klasickej harmónii

Štruktúra akordu vyjadrená počtom politónov vzostupne	Slovenský názov akordu	Anglický názov akordu	Značka akordu z angl.
4-3	Durový kvintakord	Major triad	+
3-4	Molový kvintakord	Minor triad	-
4-4	Zväčšený kvintakord	Augmented triad	++
3-3	Zmenšený kvintakord	Diminished triad	--
4-3-3	Dominantný septakord	Dominant seventh	D7
4-3-4	Durovo-veľký septakord	Major seventh	Maj7
3-4-3	Molovo-malý septakord	Minor seventh	Min7
3-3-3	Zmenšene-zmenšený septakord	Diminished seventh	Dim7
3-3-4	Zmenšene-malý septakord	Half-diminished seventh	Dm7
4-4-3	Zväčšene-veľký septakord	Augmented seventh	Aug7
3-4-4	Molovo-veľký septakord	Minor-major seventh	Min+7

Nasledujúce tabuľky č. 2 a 3 uvádzajú výsledky počítačovej detekcie a výpočtu percentuálneho výskytu jedenástich akordov v harmonizáciách piesní Miloslava Francisciho. Ako vidno, prvý súbor piesní je najväčší a percentuálne poukazuje na jednoznačné kvantitatívne preferencie durových a molových kvintakordov, zo septakordov je v popredí použitie dominantného septakordu, z ostatných akordov vyše desaťpercentné zastúpenie má zmenšený kvintakord v 8 piesňach, v jednej piesni zmenšený septakord a zmenšene-malý septakord použil Francisci vo viac ako 10 % akordov v štyroch piesňach.

Ostatné typy akordov skladateľ používal sporadicky. Vývoj v presune preferencií z konsonantných kvintakordov a D7 na iné akordy, prípadne na viac štvorzvukov, nie je výrazný. V druhej tabuľke, ktorá preukazuje výskyty v posledných 13 piesňach druhého zosíta, sa neobjavila výrazná odlišnosť v preferenciách typov akordov.

Piesne, v ktorých sa durové a molové kvintakordy vyskytujú v podobnej početnosti, sú zväčša harmonizované v molovej tónine. Relatívne vysoký počet durových kvintakordov tu spôsobuje durová dominantna, typická pre harmonickú molovú tóninu (zatiaľ zisťované náhľadom na tabuľku „manuálnej“ analýzy¹³).

¹³ Na základe porovnania s výsledkami, uvedenými v tabuľke štúdie *Špecifiká harmonizácií 200 slovenských ľudových piesní v cykle „Trávnice“ od Miloslava Francisciho*, publikovanej v českém internetovom časopise *Clavibus unitis*, Ref. 4.

Tabuľka 2: Miloslav Francisci: *Trávniče 1*, výber 78 piesní, percentuálne zastúpenie v dĺžke rytmických hodnôt., výstup z programu Excel Office.

Files with length of chords in percentage												
File name	Maj5	Min5	Dim5	Aug5	D7	Dim7	Dm7	Maj7	Min7	MinMaj7	Aug7	No
01_Pod_tym_nasim_okeneckom.mid	57%	18%	0%	0%	12%	0%	4%	0%	0%	0%	0%	9%
02_Tancuj_tancuj_vykrucaj.mid	50%	21%	0%	0%	27%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	2%
03_Na_Kralovej_holi.mid	71%	0%	0%	0%	21%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	9%
04_Nitra_Nitra.mid	23%	29%	0%	8%	13%	4%	4%	0%	0%	4%	0%	18%
05_Tou_nasou_dolineckou.mid	47%	1%	0%	0%	31%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	21%
06_Zadudaj_dudasku.mid	75%	0%	3%	0%	14%	0%	0%	0%	2%	0%	0%	6%
07_Este_sa_nevydam.mid	40%	20%	0%	0%	20%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	20%
08_Prajska_zem.mid	45%	3%	2%	0%	24%	0%	5%	0%	2%	0%	0%	20%
09_Pridi_Janik_premlyeny.mid	32%	0%	1%	0%	7%	0%	0%	6%	3%	0%	0%	51%
10_Siroky_jarcok.mid	40%	24%	15%	0%	6%	1%	0%	0%	0%	0%	0%	15%
11_Nevydavaj_sa_ty_dievca_este.mid	17%	26%	11%	0%	21%	0%	0%	4%	3%	0%	0%	18%
12_Ide_tazky_furman_k_nam.mid	33%	26%	7%	0%	16%	0%	4%	0%	0%	0%	0%	14%
13_Veje_vietor_po_doline.mid	12%	26%	5%	0%	12%	0%	10%	0%	0%	5%	2%	29%
14_Ty_falesna_falesnica.mid	54%	5%	0%	0%	17%	0%	3%	2%	3%	0%	0%	16%
15_Suhajko_za_vodou.mid	61%	34%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	5%
16_Keby_si_suhajko.mid	66%	0%	2%	0%	27%	0%	0%	0%	5%	0%	0%	0%
17_Zaspevalo_vtaca_na_kosodrevine.mid	21%	17%	0%	0%	28%	2%	9%	0%	0%	0%	0%	23%
18_Zapada_slhiecko_za_daleke_hory.mid	35%	8%	2%	0%	27%	0%	6%	0%	0%	0%	0%	21%
19_Ovce_moje_ovce.mid	17%	32%	0%	0%	17%	11%	6%	5%	2%	1%	2%	7%
20_Ach_Boze_moj_pane_moj.mid	26%	34%	10%	2%	8%	5%	0%	0%	2%	0%	0%	11%
21_Cie_sa_to_ovecky.mid	19%	23%	0%	0%	39%	0%	0%	0%	2%	0%	0%	18%
22_Kazala_mi_mati.mid	11%	36%	0%	0%	14%	0%	2%	2%	3%	4%	4%	23%
23_Ponize_mlyna.mid	55%	0%	5%	0%	10%	0%	0%	5%	0%	0%	0%	25%
24_Povedal_si_ze_ma_vezmes.mid	15%	38%	0%	0%	23%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	23%
25_Sadaj_sluko_sadaj.mid	45%	0%	1%	0%	14%	0%	0%	2%	3%	0%	0%	35%
26_V_sirom_poli_hruska.mid	25%	43%	0%	0%	14%	0%	4%	7%	0%	0%	0%	7%

Files with length of chords in percentage												
File name	Maj5	Min5	Dim5	Aug5	D7	Dim7	Dm7	Maj7	Min7	MinMaj7	Aug7	No
54_Travicka_zelena.mid	2%	51%	0%	0%	13%	0%	6%	6%	3%	0%	0%	19%
55_Vyletel_vtak_hore_nad_oblaky.mid	32%	34%	0%	0%	11%	3%	5%	0%	0%	2%	0%	14%
56_Bodaj_ze_vas_dievky.mid	53%	13%	0%	0%	25%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	9%
57_Hej_lepsie_na_doline.mid	56%	0%	3%	0%	11%	0%	3%	0%	0%	0%	0%	27%
58_Kde_si_bola_kde_si_bola.mid	17%	36%	3%	0%	14%	0%	11%	0%	0%	0%	0%	19%
59_Tecie_voda_tecie.mid	17%	13%	22%	1%	0%	0%	3%	0%	0%	0%	0%	43%
60_Od_Oravy_dazd_ide.mid	68%	9%	0%	0%	10%	3%	0%	0%	0%	0%	0%	10%
61_Kacer_na_doline.mid	52%	11%	0%	0%	20%	0%	4%	4%	2%	2%	0%	7%
62_Dievca_dievca_lastovicka.mid	47%	18%	6%	0%	7%	2%	0%	0%	2%	0%	0%	19%
64_Po_valassky_od_zeme!.mid	75%	0%	0%	0%	22%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	3%
65_Ej_mam_ja_kona_faku.mid	42%	14%	6%	0%	17%	0%	0%	6%	0%	0%	0%	17%
66_Pri_potoku_sedela.mid	62%	10%	0%	0%	14%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	14%
68_Jaj_beda_jaj_beda_mne.mid	35%	23%	2%	0%	21%	0%	3%	0%	0%	0%	0%	16%
69_Pridi_ty_suhajko.mid	53%	6%	0%	2%	20%	0%	2%	0%	2%	0%	0%	17%
70_Oraly_by_moje_volky_oraly.mid	20%	29%	2%	0%	16%	0%	0%	4%	0%	0%	4%	24%
71_Cieze_su_to_pavy.mid	33%	31%	2%	0%	9%	5%	3%	6%	2%	2%	0%	8%
72_Nichto_nezna_nebude_znac.mid	74%	4%	2%	0%	11%	0%	2%	0%	0%	0%	0%	6%
73_Pri_Presporku_verbuju.mid	34%	24%	5%	0%	15%	9%	0%	0%	0%	2%	0%	11%
73_Pri_Presporku_verbujú.mid	31%	31%	0%	0%	6%	5%	0%	0%	0%	3%	0%	23%
74_Zahradka_zahradka.mid	49%	6%	3%	0%	13%	0%	1%	0%	0%	0%	0%	28%
74_Zahradka_zahradka.mid	50%	10%	3%	0%	25%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	13%
75_V_tej_nasej_zahradke.mid	53%	10%	3%	0%	15%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	20%
76_Leti_leti_roj.mid	20%	30%	3%	0%	11%	0%	2%	8%	11%	0%	0%	15%
78_ide_suhaj_po_dvore.mid	22%	36%	3%	0%	33%	3%	0%	0%	0%	0%	0%	3%
90_Kopala_studienku.mid	23%	35%	3%	0%	33%	1%	4%	0%	1%	1%	0%	0%
Average chord representation	41%	18%	3%	0%	16%	1%	2%	2%	1%	0%	0%	15%

Tabuľka 3: Miloslav Francisci: *Trávnice 2*, výber posledných 13 piesní, percentuálne zastúpenie akordov v dĺžke rytmických hodnôt

File name	Maj5	Min5	Dim5	Aug5	D7	Dim7	Dm7	Maj7	Min7	MinMaj7	Aug7	No
185_Kysuca,_Kysuca.mid	56%	2%	0%	0%	13%	0%	2%	0%	0%	0%	0%	28%
186_Na_rovas,_mamicko_,_na_rovas,.mid	67%	0%	0%	0%	21%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	12%
187_Nechal_si_ma,_nechal.mid	14%	19%	7%	2%	19%	2%	0%	0%	2%	0%	0%	34%
188_Cie_je_to_dievcatko_na_tom_vrsku. mid	49%	16%	0%	0%	11%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	24%
190_Hajicek_zeleny.mid	19%	9%	19%	0%	3%	6%	0%	1%	0%	1%	9%	33%
191_Tece_voda_bystra.mid	28%	25%	3%	0%	6%	0%	6%	3%	0%	0%	0%	31%
192_Ej,_Dunaju,_Dunaju.mid	56%	3%	0%	0%	22%	3%	0%	0%	0%	0%	0%	17%
193_Tecie_voda_z_javora.mid	56%	7%	0%	0%	15%	2%	0%	2%	0%	0%	0%	17%
194_Pod_Muranom_stoji_lipka.mid	7%	54%	0%	0%	8%	1%	13%	3%	0%	0%	0%	14%
195_Janicko_co_robis.mid	60%	1%	0%	0%	12%	0%	0%	3%	0%	0%	0%	24%
197_Horicka_zelena,_zelenaj_sa.mid	39%	15%	0%	0%	27%	0%	0%	0%	0%	0%	0%	18%
198_Ked_som_isiou_cez_ten_haj.mid	19%	36%	0%	0%	14%	3%	3%	0%	0%	0%	0%	24%
199_Pod_Javornicky_styry_chodnicky.mid	0%	44%	4%	0%	25%	2%	2%	2%	0%	0%	0%	21%
Average chord representation	36%	18%	3%	0%	15%	2%	2%	1%	0%	0%	1%	23%

Tabuľka 4 slúži na komparáciu s výskytom akordov v komponovaných piesňach na vlastné melódie Jána Levoslava Bellu. Ukazuje už väčší rozptyl v kvantite použitia rôznych typov akordov, čo môže svedčiť o výraznejšej originalite skladateľovej invencie v tomto smere. Bella používal takmer v každej skladbe okrem durových a molových kvintakordov a D7 aj zmenšeno-malé septakordy a takmer v každej piesni aj durovo-velké či molovo-malé septakordy, a neobchádzal ani zväčšené kvintakordy či zväčšeno-velké septakordy.

Tabuľka 4: Ján Levoslav Bella: *Piesne*.

Files with length of chords in %												
File name	Maj5	Min5	Dim5	Aug5	D7	Dim7	Dm7	Maj7	Min7	MinMaj7	Aug7	No
01.MID	31%	16%	0%	0%	24%	0%	3%	10%	11%	1%	3%	0%
02.MID	41%	7%	1%	1%	18%	8%	9%	2%	12%	1%	0%	1%
03.MID	29%	23%	2%	3%	16%	1%	6%	4%	4%	1%	1%	10%
04.MID	25%	14%	2%	2%	14%	0%	12%	4%	11%	4%	2%	9%
05.MID	29%	19%	1%	1%	17%	6%	4%	4%	10%	2%	1%	7%
06.MID	23%	17%	1%	1%	20%	1%	3%	4%	14%	1%	3%	13%
07.MID	28%	36%	1%	0%	23%	0%	4%	0%	5%	0%	0%	3%
08.MID	22%	8%	3%	0%	26%	4%	15%	4%	5%	2%	3%	8%
09.MID	44%	2%	0%	0%	27%	0%	4%	0%	10%	0%	1%	12%
10.MID	34%	25%	1%	2%	9%	0%	8%	5%	5%	0%	1%	9%
11.MID	29%	12%	2%	1%	16%	8%	12%	6%	4%	5%	2%	3%
12.MID	18%	37%	10%	1%	10%	0%	5%	3%	3%	3%	1%	10%
13.MID	18%	39%	10%	1%	11%	0%	4%	3%	1%	1%	2%	10%
14.MID	33%	23%	2%	1%	11%	3%	5%	7%	2%	1%	1%	11%
15.MID	15%	15%	0%	0%	12%	0%	3%	1%	4%	0%	0%	48%
16.MID	18%	15%	6%	1%	11%	5%	4%	1%	4%	1%	0%	35%
17.MID	10%	20%	9%	1%	23%	7%	12%	3%	7%	0%	2%	6%
18.MID	16%	15%	1%	1%	21%	5%	21%	4%	11%	0%	1%	2%
19.MID	29%	13%	2%	3%	28%	2%	9%	1%	4%	1%	0%	9%
20.MID	34%	9%	0%	1%	26%	2%	4%	1%	4%	6%	4%	9%
21.MID	27%	17%	8%	1%	17%	3%	7%	6%	0%	1%	1%	14%
22.MID	32%	15%	0%	0%	16%	4%	6%	5%	10%	1%	1%	10%
23.MID	16%	5%	0%	0%	15%	0%	5%	24%	27%	2%	3%	5%
24.MID	31%	15%	3%	3%	5%	1%	3%	8%	15%	3%	3%	13%
25.MID	29%	18%	3%	0%	9%	0%	4%	10%	15%	2%	1%	10%
26.MID	21%	17%	6%	1%	16%	2%	5%	5%	11%	5%	3%	8%
27.MID	30%	10%	7%	0%	17%	1%	3%	3%	11%	0%	3%	18%
28.MID	23%	17%	1%	2%	12%	3%	6%	5%	4%	3%	1%	23%
29.MID	40%	14%	1%	1%	13%	2%	1%	8%	13%	2%	2%	1%
30.MID	34%	16%	6%	1%	18%	0%	1%	1%	11%	1%	0%	11%
31.MID	33%	9%	0%	1%	16%	0%	6%	9%	19%	2%	0%	5%
32.MID	23%	27%	6%	0%	16%	3%	4%	5%	7%	0%	1%	7%
33.MID	26%	17%	3%	0%	15%	0%	1%	5%	16%	0%	0%	15%
34.MID	24%	16%	5%	1%	14%	1%	5%	10%	9%	3%	1%	11%
35.MID	13%	18%	2%	1%	21%	4%	9%	13%	7%	5%	1%	6%
36.MID	17%	14%	6%	0%	17%	2%	10%	11%	7%	4%	4%	7%
37.MID	33%	4%	4%	0%	15%	2%	3%	8%	18%	1%	3%	9%
38.MID	27%	10%	3%	1%	24%	4%	6%	7%	7%	3%	1%	8%
Average chord representation												
	26%	16%	3%	1%	17%	2%	6%	6%	9%	2%	1%	10%

Po ukončení prebiehajúcich vývojových prác na ďalších softvérových nástrojoch – na počítačovej tonálnej analýze a následnom automatickom (počítačovom) určení harmonických funkcií jednotlivých akordov – sa môže kvalita výstupov a nových získaných informácií po aplikácii týchto softvérov na skúmaný hudobný materiál výrazne zvýšiť.

Pri možnosti určiť harmonické funkcie jednotlivých akordov bude možné preskúmať kadenčné myslenie oboch skladateľov, pretože uvidíme výsledky analýz ako výskyty používaných následností harmonických funkcií. Usporiadanie akordov (a ich harmonických funkcií) a ich počet v harmonickej kadencii je jedným z dôležitých ukazovateľov vývojového štádia tonálneho myslenia a používané varianty harmonickej kadencie a kvantitatívne preferencie môžu patriť k závažnejším štýlovým znakom kompozičného rukopisu.

Tonálny zápis jednohlasných piesní a tonalita ich klavírných adaptácií

Tonálne typy Franciscim adaptovaných piesní možno rozdeliť podľa Urbancovej z pohľadu etnomuzikologickej klasifikácie takto:

Typ	Počet	%
1. stará piesňová kultúra – roľnícka vrstva (predharmonické, aj kvarttonálne nápevy):	15 piesní	7,5 %
2. stará piesňová kultúra – valasko-pastierska (predharmonické – kvinttonálne nápevy):	62 piesní	31 %
3. modálna medzivrstva:	30 piesní	15 %
4. nová piesňová kultúra harmonické durovo-molové nápevy:	93 piesní	46,5 %

Napriek menej než polovičnému zastúpeniu piesní, ktoré predpokladajú kadenčnú tonálnu (durovo-molovú) harmonizáciu (pozri Diagram 1), Francisci harmonizoval podľa pravidiel tonálno-funkčnej durovo-molovej harmónie aj väčšinu ostatných (pravdepodobne starších) piesní (pozri Diagram 2). Harmonizácie nezodpovedajú celkom povahe oporných (centrálnych či kostrových) tónov¹⁴ piesní, ale pri snahe skladateľa upraviť harmonizácie na koncertné predvedenie kadenčná durovo-molová harmonizácia najlepšie zodpovedala vtedajšej prevahe tonálnej hudby v repertoári klavírných koncertov a iných koncertných dramaturgií alebo obľúbeného domáceho muzicirovania.

Z durových harmonizácií – včítane lydických, ktoré majú vďaka veľkej tercii tiež durový charakter, je v oboch zošitoch nasledovných 112:

¹⁴ URBANCOVÁ, Ref. 2, s. 13.

– **čísla piesní (durová tónina):**

1 (F), 2 (C), 3 (F), 5 (D), 6 (G lyd.), 8 (As), 9 (F), 11 (F), 12 (A-a), 14 (A), 16 (F), 17 (D-G), 18 (D), 19 (A), 23 (G lyd.), 25 (G), 27 (C), 28 (G lyd.), 31 (F), 33 (G), 35 (B), 36 (G lyd.), 37 (G lyd.), 38 (F), 39 (D), 41 (E), 43 (A), 45 (G), 46 (F), 48 (F lyd.), 49 (F), 51, (G), 56 (D), 59 (F cig.!!!), 60 (F), 61 (G-e), 62 (D), 64 (F), 66 (A), 69 (D), 70 (D), 72 (G), 74 (G), 75 (D), 80 (E), 82 (G), 84 (D), 85 (F), 86 (F) 89 (E), 91 (A), 95 (G-d), 96 (E), 98 (F), 99 (E), 100 (B-f), 102 (A-E), 103 (G), 105 (A-E), 107 (A), 109 (G), 110 (G), 111 (C), 112 (G), 114 (D), 117 (F), 121 (As), 123 (C), 126 (G-e), 127 (F), 129 (D), 130 (F), 133 (D) 134 (G), 135 (D), 136 (E), 138 (F lyd.), 140 (G), 141 (G), 143 (G), 149 (G lyd.), 150 (G), 151 (F), 152 (D), 153 (F lyd.), 154 (C), 156 (F), 157 (B), 158 (A), 159 (F), 160 (F), 163 (F), 164 (G), 167 (F), 168 (G lyd.), 170 (F), 171 (G-D modálna), 172 (D), 173 (F), 175 (F), 176 (G), 179 (C), 180 (G), 181 (G-D), 182 (As), 184 (F), 185 (Es), 186 (G), 188 (A), 190 (C-E-G-E!!!), 191 (G), 192 (F), 195 (A), 197 (G).

V molovej tónine harmonizoval Francisci 81 nasledovných piesní:

– **čísla piesní (molová tónina):**

4 (d-D), 7 (d-a-d), 10 (d-D), 13 (g), 15 (a-C, predznamenanie s jedným „b“!), 20 (g), 21 (e), 22 (f), 24 (g), 26 (e), 30 (h), 32 (g), 34 (g), 40(g), 42 (f), 44 (a), 47 (a), 50 (c), 52 (g), 53 (e), 54 (a), 55 (e-E), 58 (h), 63 (a), 65 (c-C), 67 (a), 68 (d-D), 71 (a-d), 73 (d-g), 76 (c), 77 (a), 78 (b), 79 (h), 81 (c-G), 83 (d), 87 (g), 88 (g-D), 90 (g), 92 (g), 93(f), 94 (e), 97 (g), 101 (a), 104 (d-c-a-F-d), 106 (a-E), 108 (e), 113 (e), 115 (f-C), 116 (c), 119 (g), 120 (e), 122 (d), 124 (a), 125 (d), 128 (a-C-a), 131 (e-G-e), 132 (d), 137 (g), 139 (g), 142 (e), 145 (e), 147 (e), 148 (d), 155 (g), 161 (d), 162 (g), 165 (d), 166 (e), 169 (e), 177 (e), 178 (f), 183 (e), 187 (h), 189 (g), 193 (a-E), 194 (d), 196 (d), 198 (a), 199 (d), 200 (a).

Klasifikáciu uzatvára sedem piesní, ktoré harmonizoval dvomi odlišnými prístupmi:

- **kvinttonálna (kvintakordálna) štruktúra štyroch piesní**, potvrdená aj harmonizáciou, sa zachovala v piesňach číslo 29 (G dur), 57 (G lytická, melódia postavená na rozklade kvintakordu, zádrž g-d, v závere D7-T), 118 (G zádrž g-d, príklad 1a), 174 (G dur, zádrž g-d);
- **kvarttonálna štruktúra v troch piesňach**, číslo 5 (možno ju interpretovať ako pieseň s transpozíciou lytického tetrachordu, prípadne ako pieseň v prvej fráze s lytickou kostrou, ktorá je spojená autenticky s ďalšou lytickou kostrou¹⁵), 6 (v prvej fráze lytický tetrachord, v druhej kvintakordálna kostra), 72 (s posúvaním tetrachordu).¹⁶

Percentuálne zastúpenie Francisciho tonálnych riešení graficky dokumentuje Diagram 2:

¹⁵ KRESÁNEK, Ref. 5, s.116.

¹⁶ Prevzaté zo štúdie FERKOVÁ, Ref. 4, s. 5-6.

Diagram 1: Durové a molové tóniny piesní v jednohlasnom zápise nedosahujú ani 50 % zastúpenie

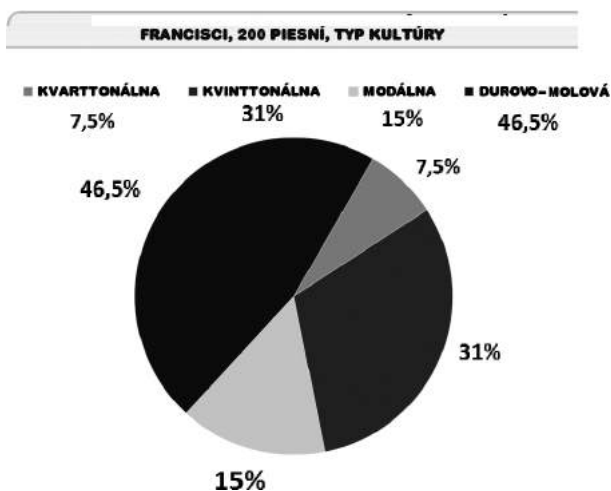
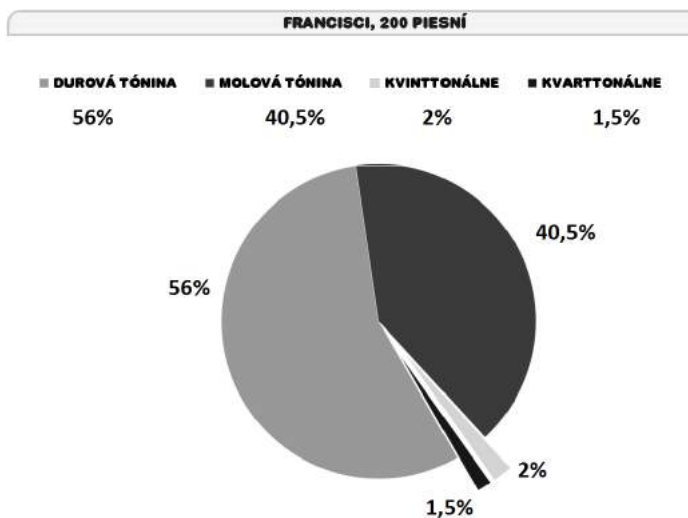


Diagram 2: Durové a molové tóniny piesní vo Francisciho adaptácii dosahujú spolu vyše 96 %



Pri porovnaní jednohlasných zápisov piesní z publikovaných *Slovenských spevov* s klavírnymi adaptáciami harmonizovanými Franciscim nachádzame mnohé zmeny v tonálnom zápise, ktoré nie vždy možno chápať ako posunutie do inej, na klavíri „ľahšie hrateľnej“ tóniny. Nižší počet posuviek v predznamenaní výslednej adaptovanej klavírnej verzie je napríklad v piesňach:

č. 1 – posun z D dur v *Slovenských spevoch* do F dur v *Trávniciach*

č. 4 – posun z h mol do d mol

- č. 7 – posun z c mol do e mol
- č. 11 – posun z F dur do C dur
- č. 12 – posun z g mol do a mol
- č. 20 – posun z f mol do g mol
- č. 21 – posun z d mol do e mol
- č. 22 – posun z D dur (modulujúca do d mol) do F dur (modulujúca do f mol)
- č. 27 – posun z g mol do a mol
- č. 31 – posun z D dur do F dur
- č. 44 – posun z g mol do a mol
- č. 48 – posun z Es dur do F dur
- č. 60 – posun z D dur do F dur
- č. 63 – posun z g mol do a mol
- č. 85 – posun z Es dur do F dur
- č. 94 – posun z d mol do f mol
- atď.

Opačný posun, do tóniny s viacerými posuvkami, teda bez interpretačno-technického či polohového zdôvodnenia, vidíme napríklad v piesňach:

- č. 8 z G dur do As dur
- č. 19 z G dur do A dur
- č. 30 z a mol do h mol
- č. 35 z G dur v Ss. do B dur v T.
- č. 49 z F dur do Es dur
- č. 42 z d mol do f mol
- č. 78 z a mol do b mol
- č. 81 z a mol (modulujúca do E dur) do c mol (modulujúca do G dur)
- č. 93 z d mol v Ss. do f mol v T.
- č. 94 z D dur do E dur.

Komparáciu všetkých Francisciho adaptácií so všetkými pramennými piesňami zo zbierky *Slovenské spevy* sme nevykonali pre časovú náročnosť, ale už teraz vieme poukázať na možné preferencie skladateľa z pohľadu využívania tonálnych priestorov. Zo skúmaných piesní prvého zošita autor pretransformoval viaceré piesne s tonálnym centrom „D“, či už išlo o durový alebo molový tónorod. Napriek tomu, že pri zmene centra preferoval tonálne centrá F dur a f mol, vo všetkých adaptáciách je z 200 skladieb len 35 harmonizácií s centrom „F“. Tento čiastkový pohľad na skúmaný materiál ukazuje, že bez kompletného spracovania všetkých piesní metódou komparácií nie je možné poukázať na platné preferencie. Takýto výskum by si tiež vyžadoval počítačovú analýzu a automatizované výpočty, ale bez digitalizácie pramenných jednohlasných záznamov piesní v *Slovenských spevoch* je tento výskum zatiaľ nereálny.

Záver

V štúdií sme priblížili novú metódu a softvérové nástroje na automatizované počítačové spracovanie – analýzu akordických typov a početnosť ich výskytov v jednotlivých skladbách. Tým sme súčasne poukázali na možnosť objektivizovať kompozičné pre-

ferencie skladateľského rukopisu. Pri komparácii dvoch skladateľských osobností sa ukázali odlišnosti kvantitatívnych preferencií aj v tejto oblasti štruktúrovania hudobného procesu. Výpovedná hodnota počítačovej analýzy sa zvýši po rozšírení možnosti výstupných informácií, keď sa pridá k akordickej analýze aj automatizované určenie tóniny skladby včítane jej zmien v hudobnom priebehu. Po určení tóniny bude možné automaticky priradiť akordom ich harmonické funkcie a získať prehľad o štruktúre kadencií a následnosti harmonických funkcií, ktoré ten-ktorý skladateľ používa. Preferencia následností harmonických funkcií v tonálnej hudbe podľa početnosti ich výskytu sa môže stať závažným novým poznatkom, rozširujúcim možnosti štýlovej charakteristiky kompozičného rukopisu skladateľa. Pri porovnaní harmonizácií ľudových piesní (Francisci) a autorskej tvorby melodicko-harmonického celku piesní (Bella) nám výsledky ukázali aj prípadné melódiami vnútené využívanie konsonantných akordov (durové a molové kvintakordy) pri ľudových piesňach a väčšiu voľnosť využívania aj disonantných akordov (rozmanitých septakordov) pri umelých piesňach. Aplikáciou štatistických metód by sme mohli získať ďalšie nové informácie, napríklad o vzájomných vplyvoch a koreláciách tónorodu a použitých harmonických funkcií, či o typoch harmonických kadencií v závislosti od tempového a metrického predpisu tej-ktorej piesne.

Štúdia je súčasťou projektu „Slovenská ľudová pieseň a jej harmonická interpretácia v kompozičných úpravách 19. a 20. storočia“ (2016 – 2018), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Summary

HARMONIC PREFERENCES AS A STYLE FEATURE OF THE COMPOSER'S POETICS. A CONTRIBUTION TO THE CHARACTERISATION OF MILOSLAV FRANCISCI'S ADAPTATIONS OF FOLK SONGS FOR PIANO

This article presents a modern method of automatised structural analysis of music, using computer detection of the incidence of eleven types of fundamental chords: four triads and seven seventh chords (Table No. 1). The description and application of the software instruments is elucidated in the analysis of the incidence of chords and the percentage representation of their various types in the three groups of songs. The first two groups consist of a selection of 78 piano adaptations of Slovak folk songs by Miloslav Francisci from his fascicule *Haymaking Songs I* and a selection of the last 13 adaptations from *Haymaking Songs II*. The third group analysed consists of 38 original songs by Ján Levoslav Bella. Selection of this group set ensued from the accessibility of the songs in digitalised form in MIDI format. Songs of the first two groups were available in printed form, and hence their processing required preparatory tasks, in which professional softwares were used: we carried out the digitalisation of the score to MIDI format in the form of a scanning and recognition of the score by the PhotoScore programme; subsequently (after manual correction of errors) we exported the recognised files, following transmission to the notational software Sibelius 6, to MIDI format. We used the authors' (Eva Ferková – Michal Šukola) own software Analysis with the entry data of all the MIDI files created.

We have enumerated the findings from the analysis (recognition of the types of chords in chord groups placed not only vertically but also horizontally) in tables which supply counts of the individual types of chords for individual songs. Excel Office tables present the results in the numerical and percentage representation of individual chords. These results may be regarded as new information about the harmonic preferences of the composers, in terms of the selection of chords for harmonisation and musical creation. A difference in preferences between Francisci and Bella is evident from the tables: Bella worked with a greater variety of chords, and his compositional style is in this regard more complex and more multiform. Francisci had the most preferences for employing major and minor triads, and from the four-note chords he used the dominant seventh especially. Bella's music is more diverse in terms of the use of chord types (in his songs we find also further types of triads and seventh chords); musically it is therefore more formally varied. It provides more diverse dissonances of the harmonies and is thus richer expressively. This may be a result, however, on the one hand of Bella's entire authorship (given that he did not borrow his melodies but himself created them) and on the other hand of Francisci's limitation, due to his need to adapt the harmonisation to the melodies and character of the borrowed folk songs.

The testimonial value of the computer analysis presented here and of the calculation of the incidence of chords will be increased following the planned elaboration of further software instruments for tonal and harmonic-functional analysis, and thereby the possibilities for information output will be extended also. With the chordal analysis we will combine, as the next step, an automatised determination of the key of the composition, including its changes in the course of the music. After determination of the key it will be possible to assign their harmonic functions to the chords and to gain an overview of the horizontal structure of cadences and the consequentiality of the harmonic functions which the given composer uses. The preference for and incidence of the various cadential processes of the harmonic functions in tonal music may become an important new area of knowledge, which extends the potential for a style characterisation of the author's poetics of composition.

ZBERATEĽKY SLOVENSKÝCH ĽUDOVÝCH PIESNÍ

K ÚČASTI ŽIEN NA ZBERATEĽSKOM HNUTÍ 19. STOROČIA

HANA URBANCOVÁ

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

ABSTRACT

The participation of women in the 19th century collecting movement has hitherto received only marginal attention. Taking the example of Slovakia, evidence is provided of the contribution of women to the documentation of folk songs. Using published editions of songs and manuscript sources, a database was produced of 46 women who were active in collecting Slovak folk songs from the early years of the 19th century to 1918, with overlaps also into the more recent period. The majority of these women collectors came from the Slovak intelligentsia, whose core membership came from the urban middle class. Based on the collected song material, we explored a hypothesis on how gender category (identity) influenced the results of collecting work. A definition of women's concept of collecting was deduced from the contemporary preference for the national language and the role of women in its diffusion in private and public life (focusing especially on the texts of the songs) and from analysis of the genre structure of the documented song repertoire.

Key words: collecting movement, Slovak folk song, published editions, manuscript sources, women, socio-cultural background, concept of collecting

Úvod

Zberateľské hnutie 19. storočia predstavuje významnú súčasť dejín európskej hudobnej folkloristiky, etnomuzikológie a etnológie, ale aj hudobnej a literárnej historiografie a kultúrnej histórie. V rámci záujmu o prejavy tradičnej ľudovej kultúry sa pozornosť orientovala najmä na pieseň s jej textovou, neskôr aj hudobnou zložkou, a na žánre slovesného folklóru. Doterajšie práce z tejto oblasti nepriamo poukazovali na skutočnosť, že v zberateľskom hnutí tohto obdobia dominovala aktivita mužov, ktorí ovplyvňovali

nielen zberateľský koncept, ale aj edičnú prípravu ťažiskových materiálových vydání.¹ Správy o ženách-zberateľkách sa objavujú výnimočne a sú zriedkavé. Vyskytujú sa u autorov, ktorí pracovali dôsledne s historickými prameňmi a venovali sa hlbšiemu výskumu dejín zberateľského hnutia v rámci jednotlivých európskych regiónov.² Na príklade zo Slovenska možno rekonštruovať obraz, ktorý dokladá aj podiel žien na zberateľských aktivitách a vymedzuje ich účasť v úlohe zberateľiek ľudových piesní.

Úloha žien v zberateľskom hnutí 19. storočia však aj u nás dosiaľ stála na okraji pozornosti. Ich prínos k dokumentácii slovenských ľudových piesní sa v doterajšej literatúre osobitne nereflektoval. Napriek tomu, že pramenná báza poskytuje informácie o ich pôsobení, nebola dosiaľ predmetom osobitného záujmu domácich bádateľov. Do pozornosti sa dostala až v súvislosti s rozpracovaním rodového (gender) aspektu v etnomuzikológii, keď sa táto problematika začala vo väčšej miere zdôrazňovať ako súčasť metodológie výskumu, ktorá zahrnuje rodové hľadisko nielen ako predmet výskumu, ale aj ako súčasť pozície zberateľa a výskumného pracovníka. Rodový status bádateľa sa v súčasnosti považuje za jeden z faktorov, ktoré významne ovplyvňujú spôsob poznávania, vrátane terénnej dokumentácie a vyhodnotenia jej výsledkov.³ Stal sa súčasťou novo formulovaných východísk terénnej práce etnomuzikológa, ktoré osobitne zdôrazňujú identitu bádateľa, vrátane rodovej: „The identity of field workers and recordists is a major factor.“⁴

Viacerí autori upozornili, že pre vyváženosť získaných poznatkov je dôležitá aj skutočnosť, či sa dokumentáciou v teréne a ďalším výskumom materiálu zaoberajú ženy-bádatelky. Z tohto hľadiska možno spätne zhodnotiť aj výsledky zberateľského hnutia v minulosti – do akej miery dokázali ženy-zberateľky reflektovať odlišnosti v hudobných prejavoch mužov a žien, či sa ich zberateľské záujmy v niektorých oblastiach vzájomne prekrývali a zároveň odlišovali od zberateľských záujmov mužov.

Dejiny slovenskej etnológie v súvislosti so zberateľským hnutím 19. storočia síce registrovali prínos viacerých žien k dokumentácii prejavov tradičnej slovenskej ľudovej kultúry, ale zberateľky ľudových piesní sa medzi nimi nevyskytujú.⁵

Prvé spracovanie dejín slovenskej hudobnej folkloristiky z prelomu 50. a 60. rokov 20. storočia domáce zberateľky hudobného folklóru za obdobie 19. storočia nespomína.⁶ Upozorňuje však na prvé ženy-bádatelky, ktoré pochádzali z iných kultúr a na území Slovenska, resp. so slovenskými spevákmi za hranicami Slovenska, uskutočnili začiatkom 20. storočia vlastný terénny výskum (D. Kyselková, J. Lineva).⁷ Domáce

¹ BURKE, Peter: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. Praha : Argo, 2000. STOCKMANN, Doris (ed.): *Volks- und Populärmusik in Europa*. (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 12.) Laaber : Laaber-Verlag, 1992, s. 1-21.

² LING, Jan: *A History of European Folk Music*. Rochester : University of Rochester Press, 1997, s. 5-21.

³ SARKISSIAN, Margaret: Gender and Music. In: *Ethnomusicology. An Introduction*. Ed. Helen Myers. London; New York : Macmillan Press, 1992, s. 337-348.

⁴ NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 2005, s. 408.

⁵ URBANCOVÁ, Viera: *Slovenská etnografia v 19. storočí. Vývoj názorov na slovenský ľud*. Martin : Matica slovenská, 1987.

⁶ ELSCHÉKOVÁ, Alicia – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 26-32.

⁷ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 6, s. 34.

zberateľky sa spomínajú až po roku 1918, keď sa na Slovensku vytvárala inštitucionálna báza výskumu tradičnej hudobnej kultúry.

Moravská hudobná folkloristka Dagmar Kyselková (1865 – 1951) uskutočnila v oblasti dokumentácie slovenského ľudového spevu niekoľko zberateľských podujatí. Výsledky jej práce boli zhodnotené v rámci medzinárodného projektu vydania pramenno-kritickej edície zvukových nahrávok Leoša Janáčka a jeho spolupracovníkov.⁸ V roku 1909 zapisovala slovenské ľudové piesne z podania slovenských sezónnych robotníčok pracujúcich na južnej Morave. V spolupráci s manželom Františkom Kyselkom uskutočnila v roku 1910 zvukovú dokumentáciu pomocou fonografu v obciach Púchovskej a Marikovskej doliny. Ruská hudobná folkloristka Jevgenija Lineva (1854 – 1919) v roku 1913 nahrávala na fonograf viachlasný spev na Kysuciach v rámci výskumnej cesty do viacerých regiónov Rakúsko-Uhorska; jej zvukové záznamy slovenských nahrávok zatiaľ čakajú na vyhodnotenie podobne ako jej prínos k dokumentácii slovenského ľudového spevu.

Dejiny slovenskej hudby a dejiny slovenskej literatúry sa zväčša zmieňujú len o väčších edičných projektoch vydávania slovenských ľudových piesní, ktoré vznikli na základe kolektívneho zberateľského úsilia.⁹ Výnimkou je len krátky príspevok literárneho historika Rudolfa Brtáňa v časopise *Živena* z prvej polovice 40. rokov 20. storočia, ktorý ponúka stručnú informáciu o zberateľkách slovenských ľudových piesní.¹⁰

Výber témy Brtánovho príspevku bol zrejme motivovaný publikačným priestorom časopisu pre ženy. Autor však po prvý raz zverejnil sumarizujúci prehľad o zberateľsky aktívnych ženách v minulosti. V súlade so svojou odbornou orientáciou priblížil zberateľskú činnosť žien v období od 17. do 19. storočia, a to najmä v súvislosti s literárne činnými autorkami (A. Czoborová-Thurzová, K. Révay-Ostrožicová, K. Petrőczy, A. Hellenbachová-Jánoky, E. Šuleková, M. Kubínyi a d.). Brtáň síce nerozlišoval medzi starším obdobím repertoárových zborníkov a spevníkov na jednej strane a novším obdobím systematického záujmu o dokumentáciu, sprevádzaného odlišným zberateľským zámerom na druhej strane. Po prvý raz však zverejnil mená konkrétnych zberateľiek 19. storočia, ktoré čerpal aj z Kollárových *Národných zpíevaniek*, a to desať rokov pred ich novým, pramenno-kritickým vydaním z roku 1953. Cenné je, že k niektorým zberateľkám Brtáň v porovnaní s Kollárom doplnil navyše niekoľko ďalších biografických údajov, ktoré pochádzali z jeho vlastného výskumu.

Ďalšie rozpracovanie dejín slovenskej etnomuzikológie naznačilo, že rodový aspekt patrí k dôležitým kontextom štúdia tradičných hudobných kultúr.¹¹

⁸ PROCHÁZKOVÁ, Jarmila [et. al.]: *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Břima, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. I. Studie a zprávy. II. Transkripce textů. III. CD 1-3, DVD. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha – pracoviště Brno, 2012.

⁹ Napr. KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokry, Zdeněk Nováček. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 217-339. LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národnoemancipačných snáh (1830 – 1918). In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

¹⁰ BRTÁŇ, Rudolf: Slovenky ako sberateľky piesní. In: *Živena*, roč. 33, 1943, s. 295-297.

¹¹ URBANCOVÁ, Hana: *Výbrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, s. 117-152.

Príspevok je prvým pokusom o zhodnotenie účasti žien v domácom zberateľskom hnutí. Na príklade zberateľiek, aktívnych v období od začiatku 19. storočia do roku 1918, nás bude zaujímať, do akej miery a či vôbec ovplyvnila rodová kategória (identita) zberateľiek ich prácu v teréne pri dokumentácii, t. j. pri zbieraní a zapisovaní piesní. Na základe pramenného materiálu, ktorý je v súčasnosti k dispozícii, sa pokúsime zistiť, aké koncepty a idey stáli za aktivitami žien v oblasti zberateľského hnutia na Slovensku vo vymedzenom časovom období. Štúdia je príspevkom k účasti žien na zberateľskom hnutí 19. storočia v regiónoch stredovýchodnej Európy.

Pramene

Pri zhodnotení zberateľských aktivít žien sme vychádzali z dvoch základných okruhov prameňov. Reprezentujú typ primárneho prameňa – ide o piesňové zbierky so zápismi slovenských ľudových piesní, ktorých súčasťou sú rôzne spracované sprievodné údaje. Vzhľadom na historické obdobie vzniku zbierok sú tieto údaje síce nekompletné, ale výberovo prinášajú aj odkazy na zberateľov a zberateľky. Tieto odkazy sú často fragmentárne a neúplné, ale pomocou nich možno aspoň rámcovo rekonštruovať personálny profil domáceho hnutia v oblasti dokumentácie ľudových piesní. Na základe uvedených údajov síce nezískame úplný obraz o zberateľskom zázemí žien, prispejeme však k jeho základnej typologickej charakteristike.

Prvým dôležitým a dostupným zdrojom poznatkov sa stali dobové **tlačené (publikované) piesňové zbierky** – najvýznamnejšie edičné projekty 19. storočia. Na rozdiel od niektorých iných európskych kultúr v slovenskom prostredí takéto významné edičné projekty neboli výsledkom zberateľskej a editorskej práce jednotlivcov.¹² Vznikali na základe kolektívneho zberateľského úsilia, ktoré malo charakter široko organizovanej, celonárodnej aktivity, spravidla bez pevného inštitucionálneho zázemia.

Od začiatku sa do tejto formy zberateľstva zapájali vzdelanci a vlastenecky orientovaná časť spoločnosti, a to vo všetkých regiónoch Slovenska aj v slovenských enklávach na Dolnej zemi – teda pôvodne na teritóriu vymedzenom spoločným štátnym útvarom historického Uhorska. Keďže zberateľskému hnutiu na Slovensku chýbalo dostatočne rozvinuté inštitucionálne zázemie, nahrádzala ho široká sieť spolupracovníkov, organizátorov a editorov z formujúcej sa slovenskej vlasteneckej spoločnosti. Súčasťou tejto siete sa stali aj ženy, a to najmä ako zberateľky ľudových piesní, ale aj ako podporovateľky a mecenášky vydavateľských projektov.

V období od začiatku 19. storočia až do roku 1918 vznikli a publikovali sa tri významné zbierky slovenských ľudových piesní: *Písňe světské lidu slovenského v Uhřích* v dvoch dieloch (1823, 1827) editorov Jána Kollára a Pavla Jozefa Šafárika, *Národní zpěvanky* v dvoch dieloch (1834, 1835) Jána Kollára a viacdielne *Slovenské spevy* (1880 – 1926) pripravené v spolupráci kolektívu editorov a redaktorov (J. Francisci,

¹² URBANCOVÁ, Hana: Oskar Kolberg and Slovak Ethnomusicology. In: *Polski Rocznik Muzykologiczny*, roč. 12, 2014, s. 15–21.

J. Kadavý, J. Meličko, K. Ruppeldt, M. Ruppeldt a ďal.).¹³ Prvé dve z nich boli zbierkami piesňových textov, pričom ich sprevádzali neskôr vydané, malé hudobné edície klavírných úprav Martina Sucháňa (1830) a Vladislava Fűredyho (1837).¹⁴ Tretia zbierka predstavuje monumentálny edičný projekt, ktorý sprístupnil po prvý raz dôsledne zápisy piesní spolu aj s nápevmi.

Tieto tri významné edície dopĺňajú dva diely *Sborníka slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier*, ktoré vyšli pod dohľadom Michala Chrásteka (1870) a Pavla Dobšinského (1874).¹⁵ Popri malých žánroch slovesného folklóru obsahujú aj piesne, hoci len čiastočne zverejnené spolu aj s nápevmi. Pre úplnosť treba spomenúť aj publikovanú zbierku piesňových textov *Písne slovenské* (1880), ktorú pripravil na vydanie spolok Slavia v Prahe v rámci edičného radu „Sbírky prostonárodní“.¹⁶

Publikované piesňové zbierky z 20. a 30. rokov 19. storočia na jednej strane a monumentálna piesňová zbierka z konca 19. storočia (resp. z prelomu 19. a 20. storočia) na druhej strane sa odlišujú nielen v spôsobe a rozsahu sprístupnenia hudobnej zložky piesní. Časový odstup, ktorý tieto tlačené zbierky oddeľuje, spôsobil, že sa odlišujú aj v ďalších parametroch zberateľskej a vydavateľskej, či redakčnej a editorskej práce.

Zásadná je informácia, že v tlačенých zbierkach z prvej polovice 19. storočia mená zberateľov nie sú uvádzané dôsledne. Ak sa vyskytujú, nie sú uvádzané systematicky pri každom piesňovom zápise. To spôsobuje ťažkosti s rekonštrukciou výsledkov zberateľskej činnosti podľa jednotlivých prispievateľov a prispievateľiek, ktorí editorom a zostavovateľom tlačéných zbierok svoje piesňové zápisy zaslali. Druhou dôležitou informáciou je skutočnosť, že v týchto tlačéných zbierkach sa publikovali len piesňové texty. Chýba nám preto informácia, či piesňové zápisy, ktoré zberatelia a zberateľky poskytli Šafárikovi a Kollárovi na uverejnenie, obsahovali aj nápevy.

Naproti tomu v *Sborníku* sú prispievatelia uvedení pomerne dôsledne a pri každej piesni, resp. bloku piesní. Pôvodné vydanie *Slovenských spevov* síce zberateľov neuvádza, ale editor moderného pramenno-kritického vydania tieto mená rekonštruoval z rukopisných podkladov. V takomto prípade možno nielen identifikovať konkrétne mená, ale k nim aj priradiť konkrétny piesňový materiál. Informácie o zberateľkách za prvú a druhú polovicu 19. storočia sa preto odlišujú v kompletnosti údajov.

¹³ *Pjsnė swėtskė Lidu slowenskėho w Uhrjch. Sebranė a wydanė od Pawla Jozefa Šafařjka, Jana Blahoslawa a ginjch. Swazek prwnj.* W Peřti 1823. *Pjsnė swėtskė Lidu slawenskėho w Uhrách. Swazek druhj.* W Peřti 1827. *Národní zpiewanky čili pjsnė swėtskė Slowáků(w) w Uhrách, gak pospolitěho lidu tak i wyřřich stawů(w)sebranė od mnohých. W pořádek uwedenė, wyswėtlėnjmi opatřenė a wydanė od Jana Kollára.* Djl perwy. W Budjnė 1834. Djl druhy. W Budjnė 1835. *Slovenské spevy. Vydávajů Priatelja slovenských spevov. [Diel I.]* Turč. Sv. Martin 1880. *Diel II.* Turč. Sv. Martin 1890. *Diel III.* Red. Karol Ruppeldt, Ján Meličko, Turč. Sv. Martin 1899.

¹⁴ *Pjsnė swėtskė lidu slowenskėho w Uhrjch w hudbu pro klawjr uwedenė a přřteli swėmu dwogicti hodněmu a wysoce učenėmu panu Janowi Kollár^{owi} obėtowanė od D^{ra} M. Szuhány [Peřt, 1830]. Národní nápěwy ku Zpěwankám wydaným od Jana Kollára do not pro klawjr usporádanė pořádkem w obau djlch zachowaným od Wladislawa Fűredyho.* W Peřti. Swazek I. Tiřřtėnė we Wjdni 1837.

¹⁵ *Sborník slovenských národních písní, povestí, přísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier. Sväzok I.* Ed. Michal Chrástek. Viedeň : Matica slovenská, 1870. *Sborník slovenských národních písní, povestí, přísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier. Sväzok II.* Ed. Pavol Dobšinský. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1874.

¹⁶ *Písne slovenské.* Praha : Slavia, pohádková komise liter. řečn. spolku, 1880.

Pri rekonštrukcii zberateľského zázemia sme pracovali s modernými pramennými a pramenno-kritickými edíciami piesňových zbierok z druhej polovice 20. storočia,¹⁷ pričom údaje sme overovali aj pomocou historických edícií. Výnimkou boli len pôvodné vydania dvoch dielov *Sborníkov* z rokov 1870 a 1874 a zbierka *Pisně slovenské* z roku 1880, tie však priniesli k sledovanej téme iba doplňujúcu informáciu.

Druhým, rovnako dôležitým pramenným zdrojom sa stali **rukopisné zbierky ľudových piesní**, uložené v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine (ďalej SNK-LA) a v Slovenskom národnom múzeu v Martine (ďalej SNM). Ide o výsledky zberateľskej činnosti žien, ktoré vznikali najmä v poslednej tretine 19. storočia a na začiatku 20. storočia. Súviseli s obnoveným záujmom o dokumentáciu prejavov materiálnej a duchovnej kultúry Slovákov v novej koncepcii,¹⁸ s ďalšou fázou zberateľského hnutia v oblasti slovenských ľudových piesní a s prípravou edičného projektu *Slovenských spevov*.¹⁹

Ak tlačené zbierky prinášajú známy materiál a dostupné údaje, na ktoré sme sa pokúsili pozrieť z iného zorného uhla, rukopisné zbierky predstavujú vo väčšine prípadov celkom neznámy prameň, ktorý sa dosiaľ nestal predmetom akéhokoľvek vyhodnotenia. Preto im venujeme podrobnejšiu pozornosť z hľadiska pramennej kritiky aj základnej informácie.

V prípade rukopisných piesňových zbierok bolo dôležité získať dôveryhodné údaje o ich zberateľkách a zostavovateľkách. Personálne odkazy na konkrétne mená sa v týchto prameňoch vyskytujú v niekoľkých formách, pričom sme vzali do úvahy len také zbierky, v ktorých bol tento údaj jasný a nespochybniteľný, teda ak ženy boli zberateľkami, autorkami zápisov piesní a zostavovateľkami/autorkami zbierok. Otázne prípady, keď údaj na prameni identifikoval ženu len ako majiteľku, resp. dárkyňu prameňa a keď sa zberateľstvo týkalo zhromažďovania starších písomných dokumentov, sme do nášho výberu nezaradili. Takýmto príkladom bola, napríklad, staršia zbierka piesňových textov neznámeho autora z prvej polovice 19. storočia, ktorú poskytla do zbierok Slovenskej muzeálnej spoločnosti spisovateľka a etnografka Terézia Vansová.²⁰

Vo viacerých prípadoch bol odkaz na meno zberateľky priamo súčasťou názvu piesňovej zbierky, napríklad: *Slovenské ľudové piesne sossbierala Marina Olga Horvath*. Pomerne často sa takýto odkaz vyskytoval ako podpis zostavovateľky zbierky, a to buď v úvode prameňa, alebo v jeho závere, prípadne pri niektorých piesňových zápisoch, napríklad: *To pisala Cecilia Jurcsak*. Výnimočne bolo meno zberateľky uvedené namiesto názvu zbierky: *Rudinsky Mária staršia*. Občas bol súčasťou personálneho odkazu aj údaj o lokalite zberateľky: *Fánka Mičurová z Dlhého Poľa*; *Anna Kováčiková*,

¹⁷ KOLLÁR, Ján – ŠAFÁRIK, Pavol Jozef: *Piesne svetské ľudu slovenského v Uhorsku. Diel prvý a druhý*. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Tatran, 1988. KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky*. I. diel, II. diel. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. *Slovenské spevy. Druhý doplnený, kritický a dokumentovaný vydanie. Zväzok I – VII*. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Opus, 1972 – 1989.

¹⁸ DOBŠINSKÝ, Pavol: Slovenské prostonárodné poklady. In: *Pešťbudínske vedomosti*, roč. 3, 1863, č. 99, s. 1-2, č. 100, s. 2. URBANCOVÁ, Viera, Ref. 5, s. 179-199.

¹⁹ FRANCISCI, Ján – MUDROŇ, Pavel – HALAŠA, Ondrej – KADAVÝ, Ján: Príhlas a vyzvanie. In: *Orol*, roč. 10, 1879, č. 11, s. 350-352. ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 6, s. 28-29.

²⁰ SNM, Zbierka hudobní, sign. M 115.

Ihrište a pod.; prípadne doplnený rokom vzniku, resp. ukončenia práce na rukopise: *Sosbierala Anna Hudobová z Badína (1911)*.

Odkaz na meno, na základe ktorého by bolo možné určiť zostavovateľky a zberateľky, len zriedkavo v prameni celkom chýbal. V takom prípade sa dal identifikovať pomocou sekundárneho zdroja – prevažne z korešpondencie medzi zberateľkami a inštitúciou, resp. organizátorom (prípady piesňových zápisov zaslaných Andrejovi Halašovi), alebo na základe informácie od posledného majiteľa prameňa. Celkom výnimočne sa dala zberateľka identifikovať len na základe typu písma, a to vtedy, ak išlo o inak známu osobnosť. Príkladom je objemná rukopisná zbierka spisovateľky Ludmily Podjavorinskej. Zachovala sa síce bez názvu, datovania aj podpisu, ale jej autorka bola jednoznačne určená na základe typu písma.²¹

Názvy rukopisných prameňov, ktoré v tejto štúdii používame, vychádzajú buď z priameho pomenovania piesňových zbierok ich autorkami/zostavovateľkami, alebo z dodatočného názvu, pod ktorým bol prameň zaevidovaný v zbierkových fondoch a je vedený aj v súpisoch, resp. databázových zdrojoch. V prípade úplnej absencie akéhokoľvek názvu sme zvolili postup, ktorý sa využíva pri prameňoch analogického typu – zbierku sme pomenovali na základe textového incipitu prvej piesne, alebo – najmä v prípade väčších prameňov – na základe výberu takého textového incipitu, ktorý najlepšie charakterizuje celú zbierku.

Rukopisné piesňové zbierky (prípadne ich fragmenty), ktoré sme identifikovali ako výsledok zberateľských aktivít žien, predstavujú spolu korpus v rozsahu 14 samostatných prameňov. Ich časové ohraničenie siaha od poslednej tretiny 19. storočia do roku 1918, pričom spodnú časovú hranicu možno určiť len hypoteticky, na základe sekundárnych zdrojov. Napríklad, viaceré piesňové zbierky z poslednej tretiny 19. storočia boli síce pomerne často nedatované, ale obdobie ich vzniku pomohol určiť aspoň orientačne fakt, že sa zasielali Andrejovi Halašovi, ktorý ich začleňoval do svojej rukopisnej zbierky textov ľudových piesní.

Okrem uvedeného časového rozpätia sme však zohľadnili aj pramene, ktoré presiahli datovaním do novšieho obdobia. Viaceré zbierky totiž vznikali postupne, v priebehu dlhšieho časového záberu, prípadne boli zostavené v novšom období zo zápisov, ktoré sa realizovali v minulosti. V takom prípade bol rozhodujúci fakt, že zberateľská činnosť sa začala, resp. siahala do obdobia pred rokom 1918 a po tejto časovej hranici buď kontinuálne pokračovala až do 20. a 30. rokov 20. storočia, alebo bola sumarizovaná neskôr v podobe dodatočného zostavenia zbierky zo starších zápisov.

Rozsah, t. j. objem rukopisných zbierok podľa počtu piesňových zápisov je veľmi variabilný: siaha od súboru jednotlivín, resp. niekoľkých piesní, cez niekoľko desiatok zápisov až po objemnejšie zväzky s rozsahom cez 150 piesní. Aj keď zväzíme problém fragmentárnosti prameňov, počet zápisov môže naznačovať intenzitu záujmu zberateľiek o dokumentáciu piesní – siaha od náhodných a príležitostných záznamov až po mnohoročnú systematickú zberateľskú činnosť. Do úvahy sme však vzali všetky pramene, nehládajac na počet piesňových zápisov, nakoľko ich považujeme za doklad o zberateľskej činnosti žien, hoci bez ohľadu na kvantitu.

²¹ SNM, Zbierka hudobnín, sign. M 122.

Podobne variabilný je obsah piesňových zbierok. Väčšina z nich zachytáva pomerne široko vymedzený piesňový repertoár bez znakov úzkej selekcie. Medzi nimi sa však vyníma niekoľko málo zbierok s užším repertoárovým zameraním, ktoré môže súvisieť s dominantnými piesňovými kategóriami lokálnej kultúry na jednej strane a s individuálnymi zberateľskými preferenciami na druhej strane. Takéto užšie zameranie dokumentovaných piesní je však v uvedenom období skôr výnimočné a vyskytuje sa až v jeho závere.

Pomocou publikovaných aj rukopisných prameňov vznikol zoznam mien domácich zberateľiek a ak to typ prameňa umožnil, tak aj k nim priradený počet (súbor) konkrétnych piesňových záznamov. Vzhľadom na fragmentárnosť pramennej bázy samozrejme nejde o kompletný zoznam všetkých zberateľiek a o ucelené súpisys ich zberateľskej činnosti. Tieto pramene poskytli však dostatočné množstvo dát, ktoré bolo možné po kritickom vyhodnotení zosumarizovať, vyhodnotiť a zovšeobecniť do podoby nových poznatkov k téme tejto štúdie.

Zberateľské aktivity žien

Zápisy ľudových piesní v tlačенých edíciách

V závere „Predhovoru“ k II. zväzku piesňovej zbierky *Písne světské* (1827) Ján Kollár v mene zostavovateľov poďakoval za spoluprácu na poskytnutí piesňových zápisov všetkým spolupracovníkom, medzi nimi na prvom mieste zberateľkám. V tejto súvislosti odkázal na mnohých nemenovaných spolupracovníkov a spolupracovníčky, ktorí svojimi zápsmi podporili – ako v predhovore zdôraznil – ideu vlastenectva. Uviedol spolu 21 konkrétnych mien, z toho štyri sa vzťahujú na spoluprácu žien:

„Ostatně vzdáváme vroucné díky všem nám povědomým sběratelkám, sběratelům a pomocníkům, jmenovitě: paní Füredy, pannám Mojžišovič, panně Amalii Petěni a panně Agnesi Veselovské [...] též aby tento příklad čisté horlivosti mnohých p. p. vlastencův a vlastenkyň našich, k dokonalejšímu součinkování a podílu, pro slávu milého národu povzbudil!“²²

Uvedené mená, s výnimkou posledného, sa nachádzajú aj medzi prispievateľmi do Kollárovej piesňovej zbierky *Národní zpěvanky*. V závere II. dielu tejto zbierky z roku 1835 Kollár uviedol v dodatkoch („Poznamenania a pojednania...“) prílohu č. 15 s názvom: „XV. Mená tých pánov a paní, ktorí svoje sbierky a rukopisy pre toto vydanie Spievaniek požičali a zaslali.“²³ Zberateľov a zberateľky vymenoval podľa jednotlivých stolíc, odkiaľ zápisy piesní pochádzali.

Medzi nimi sa nachádza spolu 20 ženských mien, z toho tri boli označené ako speváčky (Zuzana Jančuška, Johana a Alžbeta Sironky), dve ako autorky piesní, resp. piesňových textov (Mária Kubinyi, Estera Šulek) a zvyšných 15 mien sa vzťahuje priamo na zberateľky piesní (napr. Agnesa Andreanská, Theresia Artnerová, Apolónia

²² KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 17, s. 198-199.

²³ KOLLÁR, Ref. 17, II. diel, s. 572.

Baltazarová, rod. Füredy, Antónia Mrlianová, Anna a Terézia Veselovské a d.).²⁴ Na rozdiel od zbierky *Písne světské* Kollár tieto konkrétne mená výberovo uviedol aj vo svojich poznámkach k jednotlivým zápisom piesní. V tomto prípade sa dali identifikovať pri konkrétnych zápisoch ďalšie dve ženy – buď zberateľky, alebo interpretky, z toho jedna s personálnymi údajmi (Anna Kavková, Slovenka z Turčianskej stolice²⁵), druhá označená anonymne (horárova dcéra z Budiša, Turčianska stolica²⁶).

Celkovo teda bolo možné v Kollárovej zbierke *Národné zpievanky* určiť 15 žien v pozícii zberateľiek a zapisovateľiek piesní. Z nich 7 sa nachádza aj pri konkrétnych zápisoch piesní, kde Kollár uviedol ich mená v rámci poznámkového aparátu k vybraným piesňovým zápisom. To znamená, že takmer k polovici z celkového počtu zberateľiek vieme priradiť aj nimi zapísané piesne, resp. časť nimi zapísaného repertoáru, nakoľko poznámky k všetkým publikovaným piesňam Kollár neuvádzal.

Ukázalo sa, že zápisy, ktoré zaslali Kollárovi zberateľky na uverejnenie a ku ktorým vieme priradiť aj konkrétne mená, sa vzťahujú na tri tematické okruhy piesní, tak ako ich vymedzil a klasifikoval vo svojej zbierke Kollár: „Piesne a zlomky z mytologického ohľadu pamätne“ (I.), „Spevy historické pamätne“ (II.) a „Hry, zábavky, obyčaje a obrady so spevom“ (XIII.). Medzi nimi sa nachádzajú najmä žánre obradových piesní kalendárneho cyklu a piesne tematicky súvisiace s mytologickým kontextom, historické piesne a piesne spojené s pohybovou a divadelno-obradovou akciou.

Komentáre v pramenno-kritickom vydaní Kollárovej zbierky však upozorňujú pri niektorých zápisoch piesní aj na autorský, resp. upravovateľský zásah. Takéto prípady sa vyskytujú najmä v prvých dvoch tematických okruhoch piesní. Pôvodcovia autorských a upravovateľských zásahov spravidla ostávali v anonymite a o ich identite možno uvažovať len hypoteticky. Je však príznačné, že v prípadoch, ktoré neskorší výskum zbierky identifikoval ako výsledok autorsko-upravovateľského zásahu do folklórnej predlohy, Kollár v poznámkach k jednotlivým zápisom piesní uvádza ako pôvodcov daného piesňového záznamu dve mená. Ak sa medzi nimi vyskytuje ženské meno, druhé je mužským menom. V takýchto prípadoch nie je jasné, či ide o dvoch zberateľov, či o spoluprácu zberateľa/zberateľky a upravovateľa/upravovateľky, prípadne či bol zásah do folklórnej predlohy až výsledkom redakčného spracovania.

Takéto prípady dokladá napríklad zápis/parafráza piesňového textu s odkazom na Gabriela Rutkaya a Theresiu Artnerovú,²⁷ či zápis/úprava piesňového textu s odkazom na Juraja Rohoňa a Jozefinu Guothovú,²⁸ pričom v oboch prípadoch sa vyskytuje medzi pôvodcami publikovaného piesňového zápisu nielen zberateľ/zberateľka, ale aj literárne činný spisovateľ/spisovateľka (Th. Artnerová, J. Rohoň).

Odkazy na mená prispievateľov a prispievateľiek, uvedené v dodatkoch k zbierke spolu so stručnými informáciami, však naznačujú, že Kollár často vyberal do svojej tlačenej zbierky len časť z ich zápisov. Medzi základnými personálnymi údajmi sa vy-

²⁴ Mená a priezviská žien uvádzame v podobe, v akej sa nachádzajú v modernom pramenno-kritickom vydaní edícií z prvej polovice 19. storočia (*Písne světské*, *Národné zpievanky*). Podobu z historického prameňa uvádzame ako súčasť súpisu zberateľiek (Príloha, Súpis).

²⁵ KOLLÁR, Ref. 17, I. diel, s. 741.

²⁶ KOLLÁR, Ref. 17, II. diel, s. 583.

²⁷ KOLLÁR, Ref. 17, I. diel, s. 719.

²⁸ KOLLÁR, Ref. 17, I. diel, s. 736.

skytujú aj poznámky k materiálu, ktorý zberatelia a zberateľky Kollárovi zaslali. Aj v prípade žien sa často objavuje informácia o tom, že bola poskytnutá väčšia zbierka (dokonca viaceré zbierky) piesňových zápisov. Kollár občas uviedol podrobnejšie údaje (názov, datovanie, lokalita), ktorými svoje rukopisné zbierky označovali ich zberatelia a zberateľky, čo svedčí nielen o jeho dokumentačnej stratégii, ale aj o korektnom vzťahu k poskytnutému materiálu.

Napríklad:

„Amália Petianová, dcéra Gabriela Petiana, evanjelického kazateľa na Abelovej, poslala utešenú, vlastnou rukou sbieranú i písanú sbierku.“²⁹

„Jozefína Guothová, slečna v Lubeli, poslala dve znamenité, s krásocitom vybrané sbierky prstonárodných piesní.“³⁰

„Anna Zuzana Orfanideska, poslala rukopis vlastnou rukou písaný, na ktorom je nadpis: ‚Roku 1822 v Nemeckej Lupči písala An. Su. Orphanideska.‘“³¹

„Karolína a Apolónia Mojžišovič, panny a dcéry dvojč. p. Jána Mojžišovič, evanj. kazateľa v Příbovcích, odovzdaly svoje sbierky ešte r. 1819.“³²

„Sofia Medvecká, iba toto meno stojí na rukopise, ktorý nám poslal p. Hamuljak.“³³

„Rozina Hrenčíková, A. Hrenčík, Pavol Lovčáni. Tieto mená stoja na sbierke jedného starého rukopisu, poslaného pánu Sucháňovi.“³⁴

Z Kollárových poznámok v týchto odkazoch vyplýva viacero poznatkov. Zaslané rukopisné zbierky jednak boli poskytnuté priamo zberateľkami a zapisovateľkami piesní, jednak boli zasielané sprostredkovateľmi, ale išlo aj o staršie pramene, ktoré poslali Kollárovi ich poslední vlastníci (prípadne zberatelia starších prameňov), ktorí však neboli zároveň autormi týchto zbierok. Takéto prípady sa objavovali bežne ešte aj v druhej polovici 19. storočia.

Zhrnieme: v obidvoch tlačенých edíciách z prvej polovice 19. storočia sú uverejnené zápisy piesňových textov spolu od 16 žien, identifikovaných ako zberateľky (resp. zberateľky a upravovateľky) piesní.

Podľa Kollárových poznámok z dodatkov s personálnymi údajmi väčšina zberateľiek pochádzala z regiónov západného a stredného Slovenska (Nitrianska, Trenčianska, Oravská, Turčianska, Liptovská a Novohradská župa), prechodnej oblasti medzi stredným a východným Slovenskom (Gemersko-malohontská župa) a Dolnej zeme (Peštiansko-pilišsko-šoltská župa). Možno predpokladať, že z týchto regiónov pochádzali aj ich piesňové zápisy, keďže len z tohto pohľadu malo zmysel rozdelenie prispievateľov a prispievateľiek do Kollárovej zbierky podľa teritória tak, ako ich uvádza v dodatkoch.

Dvojzväzkový *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier* uvádza v súvislosti s uverejnenými piesňovými zápismi

²⁹ KOLLÁR, Ref. 17, II. diel, s. 576.

³⁰ KOLLÁR, Ref. 17, II. diel, s. 574.

³¹ KOLLÁR, Ref. 17, II. diel, s. 574.

³² KOLLÁR, Ref. 17, II. diel, s. 573.

³³ KOLLÁR, Ref. 17, II. diel, s. 574.

³⁴ KOLLÁR, Ref. 17, II. diel, s. 575.

len jedínú ženu ako potenciálnu zberateľku. V druhom zväzku z roku 1874 sa nachádza 8 piesní bez nápevov, ktoré pochádzajú z piesňovej zbierky Theresie Kolenyi, rod. Erdelsky z horného Ponitria.³⁵ Sú publikované ako samostatný piesňový korpus vedľa zbierok Jána Kadavého, Andreja Halašu, Pavla Dobšinského a ďalších. Uvedený blok ôsmich piesní je označený ako „Príspevok Theresie Kolenyi [...], podáva Emil Kolenyi“. Možno sa teda domnievať, že zápisy piesní, ktoré pochádzali od Terézie Kolenyi, poskytol redakcii muž v príbuzenskom vzťahu. Zápisy piesní tejto zberateľky sa sústredili na kategóriu piesní z prírody, ľúbostnú lyriku a balady s ľúbostnou tematikou.

Keďže *Sborník* publikoval aj kompletne hudobno-textové zápisy piesní, ak ich mali editori k dispozícii od prispievateľov, možno predpokladať, že zberateľka poskytla iba zápisy piesňových textov bez záznamu ich hudobnej zložky. Pri prvej piesňovej ukážke je uvedený odkaz na nápev piesne publikovaný v prvom zväzku *Sborníka*. Ide pravdepodobne o doplnujúcu informáciu editora o nápeve piesne.

V treťom zväzku zbierky *Písňe slovenské* sú publikované zápisy piesňových textov od troch zberateľiek, lokalizované do dvoch regiónov Slovenska: Anny Mudroňovej (30 piesní z Turca a Ponitria), Maríny Olgy Horváthovej (20 piesní z Turca) a Pavlíny Horváthovej (3 piesne z Turca). Z nich je rozsiahlejšia zberateľská činnosť doložená najmä u M. O. Horváthovej, ktorá spolupracovala s Andrejom Halašom; bližšie sa o dokumentačnej práci tejto zberateľky zmienime v súvislosti s jej rukopisnou zbierkou.

Viacdielna piesňová zbierka *Slovenské spevy* obsahuje kompletne zápisy piesňových textov s nápevmi, ktoré pochádzajú zo zberateľskej činnosti 11 žien. V pôvodne publikovaných dieloch medzi rokmi 1880 až 1926 boli uverejnené len zápisy 9 zberateľiek, ďalšie dve mená sa vyskytli až v modernom pramenno-kritickom vydaní, ktoré skompletizovalo pôvodne vydané aj nepublikované zápisy. Po tejto kompletizácii sa však ukázalo, že jadro zberateľiek sa formovalo z tých autoriek, ktorých zápisy boli uverejnené už v pôvodnom vydaní (K. Križanová, L. Markovičová, M. a K. Royové, L. Šenšelová). Uvedené zberateľky poskytli redakcii svoje rukopisné zbierky s najväčším počtom zápisov, ktorý siahahal od niekoľkých desiatok piesní až po vyše stovky zápisov.

Pasportizačné údaje pri piesňových zápisoch dokladajú, že vo väčšine prípadov spolupracovali s mužmi ako zberateľmi aj zapisovateľmi piesní. Ukázalo sa však, že išlo najmä o členov alebo blízkych spolupracovníkov redakcie *Slovenských spevov*, ktorí sa určitým spôsobom na zápisoch piesní podieľali (K. Ruppeldt, B. Bulla). V pôvodnom vydaní údaje pri piesňach neobsahujú detailnejšiu špecifikáciu podielu jednotlivých autorov a autoriek zápisu. Na ich základe nie je jasné, či išlo o zásadné korigovanie piesňového zápisu zo strany redakcie zbierky, o špecializovaný prístup k zápisu piesne podľa transkripčných schopností a skúsenosti zberateľov a zberateľiek, t. j. samostatný zápis textovej a hudobnej zložky dvoma autormi, prípadne o iné alternatívy, ktoré boli súčasťou dobovej zberateľskej a zapisovateľskej praxe. V modernom pramenno-kritickom vydaní, ktoré vzniklo na základe dôkladnej komparácie publikovanej zbierky a rukopisných predlôh piesňových záznamov, editor Ladislav Galko však takéto prípady rozlišuje a bližšie identifikuje.³⁶

³⁵ *Sborník*, II, Ref. 16, s. 117-119.

³⁶ *Slovenské spevy*, Ref. 17, I. diel, 1972, s. 69.

Spolupráca Ľudmily Markovičovej a hudobného skladateľa, dramatika a architekta Blažej Bullu (1852 – 1919) priniesla najväčší súbor piesní: 115 záznamov, z toho 66 uverejnených v pôvodnom vydaní (III. zväzok) a 51 ďalších záznamov uverejnených dodatočne. Zápisy pochádzajú z rokov 1900 – 1901 a s výnimkou troch piesní sa vzťahujú výlučne na lokalitu Krajné (okr. Myjava), rodnú obec zberateľky, a jej okolie.

Z pramenno-kritického vydania zbierky je zrejmé, že autorom hudobného zápisu bol Bulla a autorkou zápisu piesňových textov Markovičová. Pri jej mene sa zároveň nachádza aj skratka odkazujúca na speváčku, čo znamená, že Ľudmila Markovičová mala byť nielen zberateľkou, ale aj interpretkou piesní (súčasťou niektorých zápisov sú aj interpretačné pokyny). Takýmto spôsobom možno čítať aj poznámky z listu Markovičovej Bullovi z roku 1898, teda jeden až dva roky pred datovaním spoločných zápisov z publikovanej zbierky (Príloha, Výber z korešpondencie). Pieseň, ktorej text v tomto liste Markovičová Bullovi poslala, bola skutočne aj uverejnená.³⁷ Ich súkromná korešpondencia približuje formu pracovnej koordinácie, pričom naznačuje vzájomnú výmenu a evidenciu dokumentovaného repertoáru v podobe textových incipitov alebo kompletne zapísaných piesní. Predpokladáme, že Markovičová zapísala texty piesní a nápevy zapísal Bulla na základe jej podania, interpretácie.

Spolupráca K.[?] Križanovej s hudobným skladateľom, zbormajstrom a pedagógom Karolom Ruppeldtom (1840 – 1909) je doložená súborom 35 piesní. Z nich prevažná väčšina bola pôvodne aj uverejnená (33 piesní, III. zväzok), čo možno považovať za výsledok spolupráce zberateľky na jednej strane a redaktora a editora príslušného zväzku na druhej strane. Iba 2 piesňové zápisy ostali v rukopise a publikovali sa v novom pramenno-kritickom vydaní. V tomto prípade L. Galko predpokladal, že ide o spoločný príspevok dvoch zberateľov a zapisovateľov, pričom autorom hudobného zápisu bol Ruppeldt a autorkou zápisu piesňových textov bola Križanová. Všetky zápisy pochádzajú z roku 1898 z jedinej lokality, obce Súľov (okr. Bytča).

Výsledkom spolupráce Ľudmily Šenšelovej a P.[?] Izáka bol súbor v rozsahu 38 piesní. Viac ako polovica z nich bola pôvodne uverejnená (20 piesní, II. zväzok), zvyšok ostal v rukopise a bol zverejnený dodatočne (18 piesní). Zápisy pochádzajú z roku 1889 z obce Očová (okr. Zvolen). Autorom hudobného zápisu bol P. Izák, autorkou zápisu piesňového textu L. Šenšelová.

Za samostatný korpus možno považovať aj zápisy ľudových piesní od sestier Márie a Kristíny Royových. Obsahuje 49 piesní, z toho menšia časť bola pôvodne uverejnená v prvom zväzku (20 piesní), zvyšok (29 piesní) sa zverejnil až dodatočne. Všetky zápisy pochádzajú z okolia Starej Turej a boli realizované v roku 1880. Pri jednotlivých piesňach sa uvádzajú vždy obidve mená spoločne, takže možno predpokladať, že zápisy piesní – ich textová aj hudobná zložka – boli výsledkom spolupráce a jednotného prístupu k transkripcii. V tomto prípade môžeme po prvý raz konštatovať, že máme k dispozícii rozsiahlejší korpus piesňových záznamov, kde zberateľky boli autorkami nielen zápisu piesňových textov, ale aj transkripcie nápevov.

Ostatné zberateľky, medzi nimi aj tie, ktorých zápisy pôvodne neboli do vydania zaradené, prispeli do zbierky *Slovenské spevy* iba ojedinelými záznamami v rozsahu jednej až troch piesní (D. Jurenková, A. Valášková, I. Zochová, [?] Bencúrová, [?] Hrn-

³⁷ *Slovenské spevy*, Ref. 17, V. diel, 1981, s. 383.

čjarová). V tomto prípade však išlo o sprostredkované záznamy piesní, ktoré realizovali skúsení zberatelia a zapisovatelia nielen textovej, ale aj hudobnej zložky piesní (najmä B. Bulla a L. Vansa), pričom ako súčasť pasportizačných údajov k zápisu uviedli odkaz na spolupracovníku piesňového záznamu.

Okrem málo známych či celkom neznámych mien sa medzi nimi nachádza aj Ľudmila Podjavorinská. Z jej zápisov redakcia *Slovenských spevov* pôvodne uverejnila iba dve piesne, v dodatkoch z moderného pramenno-kritického vydania sa vyskytuje zápis ďalšej, tretej piesne. Táto skutočnosť je prekvapujúca, najmä ak si uvedomíme, že Podjavorinská sa venovala zberateľskej činnosti intenzívne a zo svojich záznamov pripravila objemnú rukopisnú zbierku. Odpoveď nájdeme v súkromnej korešpondencii Podjavorinskej s Andrejom Halašom z roku 1911 (Príloha, Výber z korešpondencie). Zachovaná rukopisná zbierka piesňových textov však naznačuje, že táto zberateľka sa napokon ku kompletizácii svojich zápisov dostala, hoci zatiaľ nie je známe, či svoju zbierku musela rekonštruovať dodatočne, alebo sa jej zápisy zaslané časopisu *Český lid* nakoniec našli. Z nich sa publikovala v tomto časopise časť. Všetky zápisy piesňových textov pochádzajú z jedinej lokality – z obce Bzince pod Javorinou.

Redakcii *Slovenských spevov* zaslalo na uverejnenie svoje zápisy ľudových piesní spolu 11 zberateľiek. Všetky piesňové zápisy sa publikovali v kompletnej podobe záznamu textu aj melódie. Väčšie súbory piesňových zápisov boli výsledkom spolupráce zberateľiek zameraných na zápis piesňových textov a mužov ako spolupracovníkov pri zápise hudobnej zložky piesní. Výnimkou je len korpus piesňových zápisov, ktoré pochádzajú zo zberateľskej činnosti sestier Royových.

Ojedinelé, málopočetné príspevky viacerých zberateľiek do *Slovenských spevov* v podobe kompletných hudobno-textových zápisov piesní nedokladajú systematickejšiu zberateľsko-zapisovateľskú prax. Prinášajú len informáciu o konkrétnych menách žien bez toho, aby bolo možné vyhodnotiť podrobnejšie ich zberateľské aktivity.

Otázka troch kompletných hudobno-textových zápisov s odkazom na Ľudmilu Podjavorinskú je otvorená, nakoľko v rozsiahlej rukopisnej zbierke tejto zberateľky sú reálne doložené len zápisy piesňových textov, bez nápevov. Navyše, editor pramenno-kritického vydania zbierky upozornil na skutočnosť, že v rukopisných origináloch k *Slovenským spevom* meno tejto zberateľky nebolo uvedené a vyskytuje sa len v pôvodnom, prvom vydaní tejto zbierky, kde ho doplnila redakcia a editori. Nevieme teda s určitosťou potvrdiť, či bola aj autorkou hudobného zápisu publikovaných ukážok.

Súhrnne možno konštatovať, že publikované pramene z 19. a zo začiatku 20. storočia priniesli zápisy spolu 31 zberateľiek slovenských ľudových piesní. S menami niektorých z nich sa stretneme aj v prípade zachovaných rukopisných prameňov.

Rukopisné zápisy ľudových piesní a rukopisné zbierky

Rukopisné pramene dokladajú zberateľské aktivity žien v podobe, ktorá nebola sprostredkovaná a transformovaná redaktormi a editormi tak, ako u publikovaných zápisov. Poskytujú preto bezprostrednejší obraz o ich zberateľskej činnosti. Výsledná podoba piesňových zápisov aj celých piesňových zbierok závisela od impulzu, na základe ktorého zberateľky pristupovali k svojim dokumentačno-zapisovateľským aktivitám.

Predpokladáme, že všetkých 14 prameňov bolo výsledkom zberateľskej práce – teda zápisu piesní na účely záznamu, evidencie, dokumentácie, záchrany pred zánikom, porovnania, identifikácie pôvodu piesní a pod. Dokladá to spôsob zostavenia zbierok, ich rozsah, ale aj forma zápisu piesní, najmä piesňových textov. Nenachádza sa však medzi nimi piesňová zbierka typu repertoárového zborníka, zostaveného primárne pre potreby interpretačnej praxe, spravidla vlastnej. V takýchto prípadoch si spevácky zapisovali najmä piesňové incipity, ktoré mali za cieľ oživiť v pamäti príslušnú pieseň, a nie zaznamenať ju, resp. dokumentovať vcelku. Zápisy piesní vznikali v kontexte ideí zberateľského hnutia, pričom časť z nich bola priamo výsledkom určitej organizovanej a koordinovanej zberateľskej akcie.

Napriek prvotnému účelu zberateľstva uvedený korpus 14 rukopisných prameňov nie je homogénnym súborom. Rozsah aj forma týchto prameňov je rozmanitá – vznikali na základe rôznych impulzov, zámerov a cieľov: na jednej strane stáli individuálne motivácie niektorých zberateľiek, na druhej strane napojenie na organizovanú formu zberateľstva, ktorá ovplyvnila aj výsledok zberateľskej práce.

Pomocným kritériom na rozlíšenie motivácií, ktoré stáli za vznikom zápisov a zostavením piesňových zbierok žien, je rozsah, t. j. počet zaznamenaných piesní a celkový objem dokumentovaného materiálu. S ním súvisí do veľkej miery aj spôsob zápisu – transkripcia piesní. Na základe týchto dvoch kritérií možno zvažovať aj účel zapisovateľskej práce a posudzovať celkovú úroveň zberateľstva.

Časť rukopisných zbierok predstavujú pramene, pri ktorých nebolo možné jednoznačne preukázať súvislosť s určitým organizovaným zberateľským podujatím. Táto skupina prináša málopočetné súbory zápisov, ktoré boli pravdepodobne výsledkom náhodného záznamu, príležitostného záujmu o určitú konkrétnu pieseň či piesňový typ alebo o určitú repertoárovú kategóriu. V uvedených prípadoch možno predpokladať individuálny záujem a subjektívnu motiváciu zberateľky ako dominantné aspekty vzniku zápisov.

Napríklad, zápis textu jedinej piesne s poznámkou („zo slovenského života zložené, kto je pôvodca?“), zaslaný neznámemu adresátovi, dokladá záujem o vznik, resp. autorstvo piesne. Zápis (resp. odpis) piesne pochádza od Ľudmily Polereckej z Necpál,³⁸ pieseň patrí do kategórie ľúbostnej lyriky s témou nešťastnej lásky.³⁹ Grafický záznam tejto jedinej piesne však svedčí o skúsenosti so zápisom textov – jednotlivé strofy sú číslované a verše vo vnútri strofy korektne odsadené.

Súbor troch piesňových jednotiek na samostatnom hárku so spoločným názvom *Piesne* pochádza od Cecílie Jurčákovej z Malého Hnilca. V tomto prípade zrejme ide o náhodné záznamy piesní bez žánrovej či tematickej príbuznosti – dva piesňové texty z okruhu ľúbostnej lyriky a jednu vystahovaleckú pieseň.⁴⁰ Grafický spôsob záznamu odkazuje na staršiu prax primárneho členenia piesňových jednotiek, ale pri jednotlivých piesňach bez číslovania strof, a najmä bez odsadenia veršov vo vnútri strofy.

³⁸ Mená a priezviská zberateľiek z rukopisných prameňov uvádzame podľa súčasnej normy, pričom ich pôvodná podoba z historického prameňa sa nachádza v súpise zberateľiek (Príloha, Súpis).

³⁹ SNK-LA, sign. B IV/34.

⁴⁰ SNK-LA, sign. B VI/13.

Zápis piatich piesní na samostatných lístkoch, hoci bez spoločného názvu, naznačuje, že patria do jednej repertoárovej kategórie – svadobných piesní a piesní spievaných na svadbe. V tomto prípade nie je jasné, či boli súčasťou väčšieho celku a predstavujú len jeho fragment, alebo vznikli ako cieleňý záznam výlučne jednej piesňovej skupiny. Pri väčšine zápisov sa nachádza odkaz na meno zberateľky, prípadne speváčky, Anny Kováčikovej z Ihrišťa.⁴¹ Podobne aj pri tejto autorke možno konštatovať nielen staršiu zapisovateľskú prax, ale aj menšiu skúsenosť so zápisom piesní. Zápisy tejto autorky sa síce členia na samostatné piesňové jednotky, ale bez odsadenia jednotlivých strof, čo pôsobí ťažkosti nielen s jasným rozlíšením stavby piesňového textu, ale aj s jeho základným porozumením.

Súbor 19 piesňových jednotiek *Trenčín dolinečka* možno považovať už za ucelenú piesňovú zbierku, hoci pôvodne bez názvu. Zápisy pochádzajú od Fánky Mičurovej z Dlhého Poľa.⁴² Pri tomto rozsahu nie je možné jednoznačne určiť, či ide o vyhranený zberateľský zámer so záujmom najmä o lyrické ľubostné piesne a balady, alebo ide o zápisy z okruhu subjektívne preferovaných piesní z miestneho repertoáru. Grafický záznam poukazuje na zapisovateľskú skúsenosť – jednotlivé piesne sú číslované, pričom ich strofy sú síce nečíslované, ale jasne oddelené pomocou grafického znaku a verše vo vnútri strof sú odsadené.

Dokladom zberateľského prístupu so znakmi systematickej dokumentačnej práce sú viaceré piesňové zbierky s väčším objemom zaznamenaného materiálu. Nachádzajú sa medzi nimi piesňové zbierky rôzneho rozsahu a obsahu, naplňajúce však koncept zámerného a cieľavedomého zberateľstva. V ich rámci možno identifikovať aj také pramene, ktoré priamo súviseli s konkrétnym, koncepčne pripravovaným a organizovaným zberateľským podujatím.

K takým prameňom patrí, napríklad, korpus piatich piesňových zbierok, ktoré sú výsledkom organizačno-koordinačných aktivít Andreja Halašu (1852 – 1913) v oblasti zberateľskej práce nielen na území Slovenska, ale aj v slovenských enklávach na Dolnej zemi.⁴³

Halaša sa síce sám venoval zberateľskej práci veľmi intenzívne, do svojej rukopisnej zbierky však zaradil aj také zápisy piesní, ktoré pochádzali od iných zberateľov a zberateľiek.⁴⁴ K týmto záznamom sa dostal nielen ako jedna z kľúčových osobností zberateľského hnutia a jeho postupnej inštitucionalizácie, ale aj ako organizátor a spoluorganizátor viacerých zberateľských akcií. Do tejto činnosti sa zapájal najmä v priebehu poslednej tretiny 19. storočia a na začiatku 20. storočia. Pokúšal sa oživovať zberateľstvo a podnietiť k tejto činnosti širšiu verejnosť, predovšetkým z okruhu slovenskej inteligencie. Jeho zámerom bolo vytvorenie reprezentatívneho korpusu zápisov slovenských ľudových piesní.

Napríklad, začiatkom roka 1901 Halaša oslovil širšiu verejnosť prostredníctvom listu, v ktorom formuloval svoje požiadavky, zámery aj zásady zberateľskej práce. List

⁴¹ SNK-LA, sign. B III/54.

⁴² SNK-LA, sign. B IV/38.

⁴³ Rukopisné piesňové zbierky boli pôvodne súčasťou pozostalosti Andreja Halašu uloženéj v SNK-LA, v súčasnosti sú evidované vo fonde jednotlivín.

⁴⁴ MUNTÁG, Emanuel: Úvod. In: *Zbierka Andreja Halašu. Zošit 1.* (=Ľudové piesne zo zbierok Matice slovenskej I.) Martin : Matica slovenská, 1990, s. 3-6.

rozoslal na viac ako 60 adries, pričom na jeho výzvu reagovalo viacero zberateľov a zberateľiek so zberateľsko-zapisovateľskou skúsenosťou, medzi nimi aj E. Podjavorinská. Takéto výzvy verejnosti neboli ojedinelé, súviseli aj s prípravou a budovaním slovenskej inštitucionálnej základne pamäťového typu koncom 19. a začiatkom 20. storočia.⁴⁵

Rukopisné zbierky piesňových textov, ktoré vznikli na Halašov podnet a boli mu zaslané ako výsledok zberateľskej aktivity širšej verejnosti, pochádzajú aj od mnohých zberateľov a zberateľiek bez predchádzajúcej väčšej skúsenosti z dokumentačno-zapisovateľskej práce. Pramene, s ktorými Halaša pracoval ako so zdrojmi piesňových zápisov, nesú stopy jeho ďalšej práce so zapísaným repertoárom – obsahujú grafické značky, škrtý aj stručné poznámky. Poukazujú na selekciu, evidenciu, komparáciu či použitie (odpis) niektorých piesní. Halaša teda zo zbierok iných zberateľov a zberateľiek nepreberal automaticky všetko, ale vyberal si zápisy podľa vlastného uváženia.

Takýto charakter má aj 5 piesňových zbierok, ktoré sú výsledkom zberateľskej činnosti 8 zberateľiek (Anna Hudobová, Mária Marta a Božena Klimové, Amália, Milina a Jindřiška Kolenyi, Mária Rudinsky a Marína Olga Horváthová). S výnimkou dvoch zbierok ostatné nie sú datované. Väčšina z týchto prameňov má rozsah tri až sedem desiatok zápisov. Každá zo zbierok je však pozoruhodná z určitého zberateľsko-dokumentačného hľadiska – aj napriek rámcovým inštrukciám zo strany iniciátorov a organizátorov zberateľských podujatí nesie totiž znaky individuálnej zberateľskej práce, a to aj vtedy, ak bola výsledkom spolupráce viacerých zberateľiek.

Piesňová zbierka vo forme malého zošita *Ej, už vieme, že je naša* (pôvodne bez názvu) Anny Hudobovej z Badína je datovaná – vznikla roku 1911. Zbierka zahŕňa 38 piesňových záznamov. Patrí k ojedinelým prameňom s užším repertoárovým zameraním: obsahuje skupinu textov svadobných piesní (15 zápisov), piesní k tancu (9 zápisov) a piesní pri práci v prírode (14 zápisov).⁴⁶ Tieto žánrové kategórie boli výsledkom zberateľského zámeru a zostavovateľskej koncepcie zbierky – vyskytujú sa v podobe troch samostatných, od seba oddelených blokov piesní s názvami (*Svadobné, Pri muzike, Polné*).

Z piesňovej zbierky *Žalo dievča, žalo trávu* (pôvodne bez názvu) Márie Rudinsky st. sa zachovala len časť, keďže niekoľko listov zviazaného zošita bolo vyrezaných.⁴⁷ Fragment obsahuje 27 identifikovaných piesňových jednotiek. Spôsob zápisu piesňových textov prezrádza menšiu zapisovateľskú skúsenosť – jednotlivé piesne nie sú číslované, nasledujú za sebou bez jasnejšieho členenia, hoci občas sú odsadené jedným riadkom, strofy sú nečíslované a verše v rámci strof nie sú odsadené. Navyše sa zdá, že niektoré slová nie sú zapísané korektne a predstavujú rôzne deformované slovné tvary. Na základe početných škrtov a absencie selekčných znakov je zjavné, že Halaša sa síce pokúsil s touto zbierkou pracovať, ale pre nízku kvalitu zápisov od jej ďalšieho využitia upustil.

Výsledkom spolupráce viacerých zberateľov sú dve piesňové zbierky. Jedna z nich vznikla v prostredí slovenských enkláv na Dolnej zemi, hoci obsahuje zápisy piesní aj z územia západného Slovenska. Naznačuje to jej plný názov: *V Banáte, Nitransku*

⁴⁵ SEDLÁKOVÁ, Viera: Úvod. In: *Zbierka Andreja Halašu. Zošit 2.* (=Eudové piesne zo zbierok Maticy slovenskej I.) Martin : Matica slovenská, 1997, s. 3-5.

⁴⁶ SNK-LA, sign. B III/66.

⁴⁷ SNK-LA, sign. B III/30.

a z čiastky v Trenčansku sosbierané a tuná obsažené piesne z Hajdušice podávajú: *Amalia, Milina a Jindřiška Kolenyi*.⁴⁸ Z tohto názvu vyplýva, že zbierka síce obsahuje zápisy slovenských ľudových piesní z regiónov Slovenska, vznikla však v prostredí dolnozemskej Slovákov – v obci Hajdušica v regióne Banát, kde pôsobil otec zberateľiek Daniel Kolenyi (1800 – 1875) ako evanjelický farár. Zbierka zahrnuje spolu 77 piesňových jednotiek. Možno hypoteticky predpokladať, že zápisy piesní z územia Slovenska slúžili aj na rozšírenie miestneho piesňového repertoáru, resp. stali sa súčasťou kultúrneho života slovenskej enklávy na Dolnej zemi.

Podobne aj piesňová zbierka *Ľudové piesne z Jamníka* vznikla ako výsledok spolupráce v rámci rodiny. Pochádza z rokov 1901 až 1903 a v rámci analyzovaného korpusu piesňových zbierok predstavuje najrozsiahlejší prameň, ktorý však vznikol na základe kolektívneho zberateľsko-zapisovateľského úsilia. Skladá sa z dvoch samostatných zošitov, pričom zakaždým osobitne oddeľuje príspevky dvoch zberateľiek a jedného zberateľa: Márie Marty Klimovej, Boženy Klimovej a Bohuslava Petra Klimu.⁴⁹ Tento prameň obsahuje spolu 189 zápisov piesní, z toho výsledok zberateľskej činnosti obidvoch žien je 117 zápisov piesňových textov, zvyšok piesní (72 zápisov) pochádza od zberateľa, doplnený navyše o záznam siedmich povier uvedených v úvode jeho zberateľského príspevku. Zbierka je zameraná na dokumentáciu piesňového repertoáru lip-tovskej obce, pričom cielene zohľadňuje najmä jeho staršie vrstvy. Dokladá to slabičná a veršová stavba piesní, ich žánrová a tematická príslušnosť, ale aj princíp obecnej noty, ktorý sa vzťahuje na výraznú prevahu 6-slabičných veršov.

K najobjemnejším výsledkom dokumentačnej práce jednej zberateľky patrí zbierka *Slovenské ľudové piesne* Márie (Maríny) Olgy Horváthovej. Zberateľskej činnosti sa venovala systematicky, výsledky svojej dokumentačno-zapisovateľskej práce poskytla Halašovi nielen na budovanie rukopisnej zbierky, ale aj na uverejnenie v publikácii *Písne slovenské*. Jej rukopisná zbierka obsahuje 151 piesňových jednotiek, usporiadaných v dvoch samostatných zošitoch s dodatkom.⁵⁰ Zápisy pochádzajú z regiónu Turiec, ale bez odkazu na konkrétne lokality. Spôsob zápisu svedčí o dobrej zapisovateľskej praxi s piesňovými textami, kde je každá piesňová jednotka číslovaná, podobne ako sú číslované aj strofy piesní s odsadením jednotlivých veršov.

Ďalšie pramene síce bezprostredne s osobou A. Halašu nesúvisia, ale vznikali v kontexte širších, koncepcie usmerňovaných zberateľsko-vydateľských aktivít, resp. ako ich dôsledok na začiatku 20. storočia. Z celého korpusu rukopisných piesňových zbierok patria k najhodnotnejším prameňom: dokladajú poučenie zberateľsko-zapisovateľskú prácu, sformovanú predstavu o predmete dokumentácie a jej územnom zameraní či lokalizácii, v niektorých prípadoch aj cielený výber nositeľov piesňovej tradície.

Patrí k nim rozsiahla zbierka piesňových textov (pôvodne bez názvu) *Kolo Horných Bziniec lastovenka ljéta* Ludmily Riznerovej Podjavorinskej.⁵¹ Zbierka obsahuje 131 piesňových jednotiek a vzťahuje sa na jedinu lokalitu – na rodnú obec spisovateľky a zberateľky Bziniec pod Javorinou. Táto skutočnosť svedčí o tom, že ide o hĺbkovú

⁴⁸ SNK-LA, sign. B III/42.

⁴⁹ SNK-LA, sign. B VI/21 a B VI/22.

⁵⁰ SNK-LA, sign. B III/40 a B III/41.

⁵¹ SNM, Zbierka hudobní, sign. M 122.

dokumentáciu piesňového repertoáru jednej lokality. Tento repertoár zberateľka zachytáva v šírke piesňových druhov a žánrov či funkčno-tematických skupín, dokonca uvádza aj autorskú tvorbu miestneho speváka. Zámerom zberateľky bolo zjavne dokumentovať všetko, čo sa v Bzinciach spievalo. Formálna úprava rukopisnej zbierky naznačuje, že vznikla jednoduchým spôsobom – v podobe zviazania samostatných záznamových lístkov so zápisom jednotlivých piesní do objemnej zbierky s dodatočnou pagináciou v rozsahu 213 strán. Piesňové jednotky nie sú číslované, ale zreteľne odlišené pomocou grafického symbolu. Zápis piesní prezrádza dobrú orientáciu v stavbe piesňových textov, kde jednotlivé strofy síce taktiež nie sú číslované, ale sú vizuálne jasne odsadené a vnútorne členené na verše.

Výsledkom dlhoročnej systematickej zberateľskej práce je objemná zbierka s pôvodným názvom *Piesne za 30 rokov sossbierané od varovkýň a slúžok z Oravy a Zvolenskej ž.[upy] z odlahých dedín* od Drahotíny Kardossovej-Križkovej z roku 1931.⁵² Podľa údajov z nadpisu je zrejmé, že táto autorka svoju zberateľskú činnosť začala realizovať na prelome 19. a 20. storočia a zbierku skompletizovala, resp. ukončila prácu na nej začiatkom 30. rokov. Formálna úprava zbierky je veľmi jednoduchá: pozostáva z voľných lístkov, priradovaných za sebou na základe paginácie, ktorá pochádza od zberateľky samotnej. Piesňová zbierka obsahuje 156 piesňových jednotiek, čím sa radí k najväčším piesňovým zbierkam, ktoré vznikli na základe dokumentačno-zapisovateľských aktivít jednej zberateľky. Autorka uvádza, aj keď nie dôsledne, k piesňovým zápisom pasportizačné údaje. Piesňové jednotky sú dôsledne číslované, strofy sú oddeľované grafickým symbolom.

Tento prameň síce nadväzuje na typ rukopisných zbierok piesňových textov, v tomto prípade sa však už stretávame so snahou zaznamenať k niekoľkým piesňovým textom aj nápev. Úroveň hudobného zápisu však naznačuje absenciu dostatočnej skúsenosti z hudobnej transkripcie. Záujem o hudobnú zložku zaznamenaných piesní dokladajú aj odkazy typu obecné noty pri niektorých piesňových záznamoch.

Za osobitne vzácny prameň považujeme zbierku *Ludové piesne z Lázu* Žely Švehlovej z roku 1907.⁵³ Obsahuje 143 piesňových jednotiek, pričom v analyzovanom korpuse predstavuje jediný prípad kompletných hudobno-textových zápisov ľudových piesní. Podobne ako u zbierky Ľudmily Podjavorinskej aj v tomto prípade ide o dôkladnú dokumentačnú sondu do piesňového repertoáru jednej lokality – obce Lazy pod Mäkytjou, navyše s dôsledne dokumentovanými nápevmi k jednotlivým piesňam. Z formálneho hľadiska je zbierka notovým zošitom pozdĺžneho formátu, do ktorého sú zapísané nielen nápevy piesní, ale pod každým nápevom aj celý piesňový text, pričom každá pieseň je číslovaná a uvedená nadpisom v podobe textového incipitu, analogicky dobovým tlačeným zbierkam. Poznámky v závere odhaľujú ďalší poznatok: zberateľka svoje hudobno-textové zápisy zároveň porovnávala s publikovanými piesňami, ktoré sa nachádzajú v *Slovenských spevoch* a týmto spôsobom identifikovala varianty piesní zo svojej zbierky k už uverejnenému materiálu. Uplatnenie prvkov komparačnej práce možno vyhodnotiť ako odbornú reflexiu, vďaka čomu sa Švehlová nepochybne zaradi-

⁵² SNK-LA, sign. B III/70.

⁵³ SNM, Zbierka hudobnín, sign. M 11.

la medzi naše prvé hudobné folkloristiky so záujmom, ktorý presiahol zberateľsko-dokumentačné ambície smerom k ďalšej odbornej práci so zaznamenaným materiálom.

Podobne aj úroveň jej hudobných transkripcií presahuje dobový priemer. Zodpovedá vysokému štandardu záznamov z prelomu 19. a 20. storočia, realizovaných na základe opakovanej interpretácie pri priamom kontakte zapisovateľa so spevákom. Ukazuje sa, že bola dobre oboznámená s problematikou hudobnej transkripcie. Pravdepodobne sa inšpirovala aj spôsobom zápisu Antona D. Svobodu z publikovaných zväzkov *Slovenských spevov*, zberateľa, ktorý zapisoval piesne nielen v tej istej obci, ale aj v celom regióne stredného Považia. Dokladajú to predovšetkým zápisy nápevov ťahavých piesní, ktoré podliehajú v najväčšej miere subjektívnemu prístupu a výkladu zapisovateľa.⁵⁴ Jej piesňové zápisy prezrádzajú kvalifikované hudobné vzdelanie aj skúsenosť v zápise miestneho jazykového dialektu. Na rozdiel od Svobodových zápisov sa však nepokúsila o záznam viachlasu.

Z kontextu predchádzajúcich prameňov sa vyníma svojím obsahom zbierka ľúbostných piesní *Miluvala som ta, Janko* Zuzany Miartušovej zo Svätého Jura pri Bratislave, časovo vymedzená rokmi 1909 – 1949.⁵⁵ V rozsahu 51 piesňových textov sa orientuje na širokú tematickú skupinu piesní o láske – jadrom zaznamenaného repertoáru je síce ľúbostná lyrika, doplnená je však aj o piesne s témou materinskej lásky či lásky k vlasti. Z tohto hľadiska ide o raritnú zbierku s cieľeným zámerom tematického výberu piesňového repertoáru, čo potvrdzuje aj konvenčné motto, resp. venovanie zbierky. Formálnou úpravou aj obsahom celkovo pripomína staršiu zapisovateľskú prax; predpokladáme, že vznikla najmä ako súčasť individuálneho záujmu a osobnej preferencie.

Na základe 14 rukopisných prameňov sme identifikovali mená 17 zberateľiek a zostavovateľiek piesňových zbierok. V niektorých prípadoch zbierky vznikali ako výsledok kolektívneho úsilia, za spolupráce viacerých autoriek. Takáto spolupráca sa často realizovala v rámci rodiny, ako výsledok zberateľsko-dokumentačnej práce viacerých jej príslušníkov. Zriedkavejším prípadom bola zbierka, ktorá vznikla na základe spolupráce dvoch zberateľiek a jedného zberateľa. Tento prameň poskytol ojedinelú možnosť porovnania zberateľských prístupov z pohľadu žien aj mužov.

Publikované zápisy piesní z tlačенých prameňov prechádzali úpravou editorov, zostavovateľov a redaktorov piesňových edícií. Väčšiu informačnú hodnotu vo vzťahu k zapisovateľskej koncepcii zberateľiek prinášajú rukopisné pramene, ktorým sme sa venovali podrobnejšie. Rukopisné pramene z vymedzeného obdobia majú takmer výlučne charakter zbierok piesňových textov. Len výnimočne, a aj to až na začiatku 20. storočia, sa objavila zbierka piesní, ktorá bola výsledkom dokumentácie nielen textovej, ale aj hudobnej zložky piesní.

Je potrebné zdôrazniť, že úroveň piesňových zápisov za sledované obdobie bola veľmi rôzna. Tým, že neboli ešte sformulované a zavedené do praxe základné metódy a techniky dokumentovania a záznamu, zbery a zápisy boli jednak výsledkom rozmanitých prístupov, jednak dôsledkom rôznej úrovne zberateľsko-zapisovateľských kompetencií.

⁵⁴ URBANCOVÁ, Hana: Voľný rytmus v lúčnych piesňach-trávniciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 28, 2002, č. 3-4, s. 336-380.

⁵⁵ SNK-LA, sign. B III/105.

Väčšina zberateľiek sa orientovala na zápis piesňových textov a ak bola zaznamenaná aj hudobná zložka, bola výsledkom spolupráce s mužmi-zberateľmi (L. Markovičová, K. Križanová, L. Šenšelová). Iba výnimočne ženy zaznamenávali piesňové texty aj nápevmi: okrem pokusu o hudobný záznam (D. Kardossová-Križková) sa vyskytol len jediný prípad rozsiahlejšej hudobno-textovej dokumentácie piesní (Ž. Švehlová). Všetky zápisy vznikli na základe bezprostredného kontaktu zberateľky so spevákmi, v niektorých prípadoch sme hypoteticky predpokladali, že zberateľka bola zároveň aj interpretkou piesní (napr. L. Markovičová). Zápisy piesní z publikovaných aj rukopisných prameňov zodpovedajú historickým prístupom za príslušné obdobie.

Pasportizačné údaje k jednotlivým zápisom vo veľkej väčšine buď celkom chýbajú, alebo sú nekompletné, resp. málo konkrétne. Lokalizácia zápisov je jednoznačná len pri zbierkach, ktoré vznikli dokumentáciou piesní v jedinej obci. V prípade územne širšie koncipovaných zberov pasportizačné údaje k piesňam prinášajú odkaz na bližšie nedefinované okolie obce či centra, nanajvýš odkaz na región, spravidla bez konkretizácie lokalít. Výnimkou boli len zápisy pochádzajúce z novšieho obdobia, ktoré aspoň sporadicky uvádzali odkazy na konkrétne lokality (D. Kardossová-Križková). V niektorých prípadoch nekorešpondoval údaj o lokálnej príslušnosti piesne s miestom záznamu piesne.

Na základe vymedzenej pramennej bázy bolo možné získať nasledujúci obraz o zberateľskom zázemí žien: publikované piesňové zbierky odkazujú na 31 žien-zberateľiek, rukopisné piesňové zbierky prinášajú informácie o 17 zberateľkách, z toho 2 autorky rukopisných zbierok prispeli svojimi zápismi zároveň aj do publikovaných zbierok kolektívneho charakteru. V oboch typoch prameňov sa vyskytovali okrem zberateľiek sporadicky aj odkazy na speváčky, vzali sme ich však do úvahy len vtedy, ak bola interpretka zároveň aj zberateľkou/zapisovateľkou piesne, teda podieľala sa aj na grafickej dokumentácii piesňového repertoáru. Výsledkom pramenného štúdia je personálna databáza v rozsahu 46 žien, ktoré pôsobili ako zberateľky slovenských ľudových piesní na Slovensku, čiastočne aj v prostredí slovenských enkláv na Dolnej zemi. (Príloha, Súpis)

Sociálno-kultúrne zázemie zberateľiek a reprezentatívne profily

Ku kompletizácii obrazu o pôsobení žien v zberateľskom hnutí môže prispieť rekonštrukcia ich sociálno-kultúrneho zázemia a personálneho profilu. Kto boli zberateľky slovenských ľudových piesní, z akého sociálneho prostredia pochádzali, aký kultúrny kontext ich formoval? Aké bolo ich rodinné a vzdelanostné zázemie či profesijné uplatnenie?

Pri súčasnom stave poznatkov sú biografické údaje k väčšine z identifikovaných 46 mien pomerne skromné. Až zo záveru sledovaného obdobia máme k dispozícii nielen viac prameňov, ale aj podrobnejšie informácie z doterajšieho výskumu a súčasného stavu poznatkov. Na základe dostupných údajov z publikovaných prác (encyklopédie, slovníky, výbery z korešpondencie, špecializované monografie) a na základe spracovaných archívnych dokumentov (SNK-LA) bolo možné vytvoriť aspoň rámcový obraz

o zázemí zberateľiek a doplniť tak informácie o výsledkoch ich dokumentačnej práce z predchádzajúcej kapitoly.

Ideové pozadie zberateľského hnutia aj typológia jeho personálneho zázemia sa postupne vyvíjali a menili v závislosti od vývinu názorov na význam a účel zberateľskej a dokumentačnej praxe.⁵⁶ Napriek kontinuite niektorých znakov možno registrovať v priebehu širšieho časového záberu aj odlišnosti a zmeny. Vo vzťahu k zberateľskému zázemiu žien u nás je zreteľný rozdiel medzi prvou polovicou 19. storočia na jednej strane a obdobím od konca 19. storočia do roku 1918 na druhej strane.

V prvej polovici 19. storočia sa medzi zberateľkami vyskytujú ženy šľachtického pôvodu, so vzdelaním primeraným svojmu statusu. Patrila k nim, napríklad, **Terézia Mária Artnerová** (19. 4. 1772 Šintava, okr. Galanta – 25. 11. 1829 Záhreb, Chorvátsko), poetka, prekladateľka a zberateľka pochádzajúca zo šľachtickej rodiny z južného Slovenska. Vzdelanie získala v rodine. Od roku 1792 žila v Šoprone, v rokoch 1806 – 1815 u rodiny Zayovcov v Uhrovci a Bučanoch, od 1815 vo Viedni, roku 1822 sa presťahovala k sestre do Záhrebu. V roku 1800 debutovala zbierkou básní. Písala poéziu a divadelné hry v nemeckom jazyku.⁵⁷ Slovenské ľudové piesne zbierala na miestach svojich pobytov (najmä Bučany, Ozorovce), jej zápisy (a parafrázy na jej zápisy) vyšli posthumne v Kollárovej zbierke *Národné zpievanky*. Impulzom k zberateľskej práci bol pravdepodobne starší zberateľský model z konca 18. storočia, ukotvený v nemeckom prostredí literárneho hnutia s vplyvom ideí Johanna Gottfrieda Herdera. Zodpovedajú tomu aj Artnerovej preklady textov slovenských ľudových piesní, rozprávok a legend do nemeckého jazyka. Preklady folklórnych textov mali sprostredkovať regionálny (slovenský) folklórny materiál medzinárodnej komunite záujemcov o ľudovú kultúru v Európe.

Niektoré zberateľky prvej polovice 19. storočia pochádzali z pôvodne zemianskych, neskôr schudobnených rodín. Patrili k nim pravdepodobne aj Anna a Terézia Veselovské z Námestova, matka a dcéra, pričom T. Veselovská, vyd. Bellová (1824 – 1857) bola dobrou klaviristkou a základy klavírnej hry sprostredkovala aj svojmu synovi, hudobnému skladateľovi Jánovi Levoslavovi Bellovi.⁵⁸

Väčšina zberateľiek tohto obdobia vzišla z prostredia národne orientovanej inteligencie, ktorá spočiatku zahŕňala len úzky okruh rodín s vlasteneckým cítením. Z tohto okruhu sa postupne formovala slovenská vlastenecká spoločnosť na sociálne diferencovanej báze, s prevahou kňazskej inteligencie a učiteľského povolania.⁵⁹ Boli to najmä manželky, sestry a dcéry vzdelancov so slovenským povedomím, ktorí sa aktívne zúčastňovali na vytváraní slovenského národného spoločenstva s jeho kultúrnym zázemím – evanjelickí farári, učitelia, kantori, lekári, notári, úradníci, advokáti, remeselníci.

V tomto období k aktívnym zberateľkám patrila **Apolónia Baltazarová, rod. Füredy** ([?] Péterka, Maďarsko – [?]), sestra Vladislava Füredyho (1794 – 1850), Kollárovho

⁵⁶ URBANCOVÁ, Viera, Ref. 5.

⁵⁷ *Slovenský biografický slovník I.* Martin : Matica slovenská, 1986, s. 78-79. *Lexikón slovenských žien.* Ed. Gustáv Maťovčík. Martin : Slovenská národná knižnica; Národný biografický ústav, 2003, s. 15.

⁵⁸ Napr. ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo.* Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1955, s. 15-16, 19. Za informáciu ďakujem PhDr. Jane Lengovej, CSc.

⁵⁹ HUČKO, Ján: *Sociálne zloženie a pôvod slovenskej obrodenskej inteligencie.* Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1974.

blízkeho spolupracovníka, autora prvej odbornej štúdie o nápevoch slovenských ľudových piesní v druhom diele *Národných zpievaniek* (1835) a autora hudobnej prílohy klavírných úprav k tejto Kollárovej zbierke *Národní nápěvy ku Zpěvankám* (1837). Pochádzali z rodiny evanjelického farára zemianskeho pôvodu Juraja Füredyho na Dolnej zemi. Zberateľská činnosť A. Baltazarovej sa vzťahuje najmä na oblasť slovenských enkláv na Dolnej zemi.⁶⁰ Svojimi piesňovými zápsmi prispela do prvých tlačенých zbierok *Písne světské a Národní zpievanky*; jeden z jej piesňových zápisov vybral Füreď aj do svojej edície klavírných úprav ľudových piesní.⁶¹ Piesne zbierala predovšetkým v rodnej obci Péterka pri Budapešti, kde zapísala piesňový repertoár od slepej speváčky, významnej nositeľky miestnej slovenskej piesňovej tradície. Ide o jeden z historicky prvých dokladov záujmu slovenských zberateľov o pozoruhodnú spevácku osobnosť.⁶²

Koncom 19. storočia sa zberateľky zoskupovali zo sociálneho a kultúrneho zázemia slovenskej inteligencie, ktorej jadrom boli príslušníci strednej vrstvy – meštianstva. Viaceré z nich pochádzali z rodín, ktoré patrili k dobovej elite slovenskej národného života. Formovalo ich nielen rodinné prostredie, ale aj vybudovaná sieť sociálno-kultúrnych kontantov a intenzívna komunikácia medzi jej členmi. V rámci rodiny aj mimo nej sa mohli oprieť o kvalifikovanú podporu a spoluprácu s odborne profilovanými osobnosťami a z tejto podpory čerpali podnety pre vlastnú zberateľskú prácu.

Napríklad, Ľudmila Šenšelová, rod. Izáková (1860 – 1939) bola sestrou hudobného skladateľa, zbormajstra a pedagóga, ale aj zberateľa a upravovateľa ľudových piesní Ľudovíta Izáka-Lihoveckého (1862 – 1927). Ľudmila Podjavorinská bola neterou významného slovenského bibliografa Ľudovíta V. Riznera (1846 – 1913). Sestrou Drahotíny Kardosovej-Križkovej bola hudobná skladateľka Ľudmila Lehotská, rod. Križková (1863 – 1946), obidve ako dcéry významného slovenského historika a archivára Pavla Križku (1841 – 1902). Záujem Želmíry Švehlovej o zber a zápis ľudových piesní nepochybne podporovala matkina sestra, takisto zberateľka Marína Oľga Horváthová.

V tomto období sa začali ženy presadzovať nielen na základe národne motivovaného prístupu k zberateľskej práci. Najmä od prelomu 19. a 20. storočia, a to aj v súvislosti s budovaním inštitucionálnej bázy, sa začal u nich prejavovať paralelne aj odborný záujem. Ich zberateľská činnosť sa rozvíjala v kontexte počiatkov slovenskej etnografie a slovesnej a hudobnej folkloristiky. Viaceré z nich sa nielen podieľali na zberateľstve a dokumentácii piesní, prípadne ďalších žánrov slovesného folklóru, ale aj na zázname zvykov, obyčají, poverových predstáv a pod. Niektoré z nich sa aktívne zúčastňovali na budovaní muzeálnych zbierok hmotných predmetov.

Okrem základného vzdelania a absolvovania meštianskej školy väčšina z nich získala ďalšie vedomosti samoštúdiom, prípadne súkromným štúdiom; výnimočne sa medzi nimi objavuje akademicky školená absolventka umeleckého odboru. Zberateľstvo a dokumentáciu ľudových piesní rozvíjali na jednej strane paralelne s kultúrno-osvetovou a publicistickou činnosťou, na druhej strane v symbióze s umeleckou orientáciou – medzi zberateľkami tohto obdobia sa vyskytujú spisovateľky a prekla-

⁶⁰ KOLLÁR, Ref. 17, s. 577. HUČKO, Ref. 58, s. 247.

⁶¹ URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačенých edíciách 19. storočia, rkp.

⁶² URBANCOVÁ, Hana, Ref. 11, s. 89.

dateľky, herečka, maliarka. Viaceré z nich si postupne vybudovali status odborníkov v oblasti etnografie a slovesnej folkloristiky, čiastočne aj hudobnej folkloristiky.

Nenachádzame však medzi nimi zberateľky s dominantne hudobným profesijným zameraním. Hudobné školenie patrilo v 19. storočí k základnej vzdelanostnej výbave žien šľachtickej aj meštianskej spoločnosti.⁶³ Podľa dobových názorov však toto vzdelanie nemalo vyústiť do profesionálnej dráhy hudobného povolania žien, ale predovšetkým do ich osobnostného rozvoja. V druhej polovici 19. storočia boli ženy akceptované ako učiteľky hudby, interpretky aj skladateľky.⁶⁴ Na základe súčasného stavu poznania sa však výraznejšie nezapojili do zberateľstva a neprispeli k dokumentácii hudobnej zložky slovenských ľudových piesní vo väčšom rozsahu. Vo výnimočných prípadoch zapisovali piesne spolu aj s nápevmi zberateľky, ktoré získali základy hudobného vzdelania súkromným štúdiom, hudobnou praxou alebo v rámci všeobecnej prípravy na učiteľské povolanie.

Sestry **Mária Royová** (26. 11. 1858 Stará Turá – 25. 2. 1924 Stará Turá) a **Kristína Royová** (18. 8. 1860 Stará Turá – 27. 12. 1936 Stará Turá), autorky a editorky slovenských duchovných piesní a kancionálového repertoáru, boli zároveň aj zberateľkami slovenských ľudových piesní. Piesne zapisovali najmä v okolí Starej Turej – svojho rodiska aj lokality svojho celoživotného pôsobenia. Pochádzali z rodiny evanjelického farára Augustína J. Roya (1822 – 1884) pôsobiaceho na Starej Turej.⁶⁵ Základy hudobného vzdelania získali u svojho otca.

Mária Royová si doplnila hudobné školenie u miestneho organistu. Bola autorkou textov a nápevov viac ako stovky duchovných piesní a skladateľkou viacerých hudobných kompozícií. Venovala sa aj textom duchovných piesní, bola ich autorkou a prekladateľkou, okrem toho sa zaoberala náboženskou poéziou. Kristína Royová sa po absolvovaní meštianskej školy ďalej vzdelávala súkromne, bola literárne aktívna ako spisovateľka, autorka náboženskej prózy, redaktorka a prekladateľka. Zároveň bola aj autorkou nápevov k duchovným piesňam.⁶⁶ Ich spoločné zápisy ľudových piesní, publikované v *Slovenských spevoch*, sú jedným z mála dokladov hudobného záznamu pochádzajúceho od žien-zberateľiek z konca 19. storočia.

Ludmila Markovičová, rod. Boorová (22. 9. 1866 Krajné – 24. 5. 1914 Kysáč, Srbsko), etnografka, osvetová pracovníčka a publicistka, pochádzala z rodiny evanjelického farára Jána J. Boora, účastníka povstania v rokoch 1848 – 1849.⁶⁷ Narodila sa na Slovensku, kde pôsobila na viacerých miestach (Krajné, Myjava, Skalica, Malacky);

⁶³ SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (II). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 165–221. ČEPEC, Andrej: Klavírna hudba v prvej polovici 19. storočia na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 42, 2016, č. 3, s. 299–303. ČEPEC, Andrej: Učebnica elementárnej náuky o hudbe Melanie Diettmannovej v kontexte dobovej výučby hudby. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 [34], 2017, č. 1, s. 106–122.

⁶⁴ LENGOVÁ, Jana: Medzi profesiou a záľubou. Hudobníčky na Slovensku 1860 – 1918. In: DUDEKOVÁ, Gabriela a kol.: *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV, 2011, s. 598–611. LENGOVÁ, Jana: Hudba v živote a diele Tobiasa Gottfrieda Schröera. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 366–376.

⁶⁵ HUČKO, Ref. 58, s. 288.

⁶⁶ *Slovenský biografický slovník. V. zväzok*. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 130–131. *Lexikón slovenských žien*, Ref. 57, s. 211–212.

⁶⁷ HUČKO, Ref. 58, s. 234.

roku 1902 sa presťahovala na Dolnú zem, kde žila vo viacerých slovenských enklávach na území Rumunska a Srbska (Nadlak, Kovačica, Kysáč). Zberateľskej činnosti sa začala venovať už v rodnej obci Krajné, piesne zapisovala od roku 1891. Okrem piesňovej dokumentácie zbierala slovenské ľudové výšivky a kroje na západnom Slovensku a na Dolnej zemi. Venovala sa kultúrnej publicistike, prispievala do viacerých časopisov na Slovensku aj na Dolnej zemi. Propagovala ochotnícke divadlo a venovala sa organizovaniu kultúrnych aktivít v prostredí dolnozemskej Slovákov.⁶⁸ Výsledkom spolupráce s Blažejom Bulloom bol najväčší súbor piesňových záznamov pochádzajúci zo zberateľskej činnosti žien, zaslaný redakcii *Slovenských spevov* na uverejnenie.

Mária (Marína) Olga Horváthová (16. 5. 1859 Martin – 10. 3. 1947 Martin), spisovateľka, ochotnícka herečka a etnografka, vyrastala v národne uvedomelom prostredí rodiny evanjelického farára v Martine. Vzdelanie získala súkromným štúdiom. V rokoch 1875 – 1892 pôsobila ako ochotnícka herečka. Bola autorkou niekoľkých divadelných hier, venovala sa literatúre pre deti, časopisecky publikovala poviedky, novely, črty a preklady na Slovensku a v prostredí amerických Slovákov, niektoré z jej prác vyšli knižne. Od 1919 pracovala ako kustódka Etnografického múzea v Martine, kde sa venovala budovaniu národopisných zbierok.⁶⁹ Hudobné vzdelanie získala v rámci privátnej výchovy, venovala sa spevu a hre na klavíri. Ako klaviristka verejne účinkovala na koncertoch sólovou hrou, ale aj viacručne s ďalšími interpretmi (M. Francisci, J. Meličko a ďal.). V Slovenskom spevokole spievala ako jeho prvá sopranistka aj sólové party. Okrem herectva sa venovala umeleckému prednesu.⁷⁰ Ako zberateľka zostavila objemnú rukopisnú zbierku ľudových piesní z regiónu Turca; výber z piesňových zápisov publikovala v edícii piesňových textov *Písne slovenské*.

Drahotína Kardossová, rod. Križková (7. 6. 1867 Kremnica – 24. 9. 1944 Banská Bystrica-Majer), etnografka, folkloristka a osvetová pracovníčka, pochádzala z rodiny historika a archivára, ale aj zberateľa ľudových piesní Pavla Križku. Po absolvovaní meštianskej školy sa ďalej vzdelávala v rodine a samoštúdiom. Žila na viacerých miestach doma aj v zahraničí, v rokoch 1896 – 1914 pôsobila v Dolnom Kubíne, neskôr Kroměříži, Vácove, Kremnici a po roku 1919 v Banskej Bystrici. Za národne orientovanú činnosť bola pod zámienkou špionáže odsúdená a v rokoch 1914 – 1918 väzená vo Viedni. Literárne bola aktívna ako autorka memoárovej a cestopisnej literatúry a prekladateľka. Zbierala nielen piesne, ale aj malé žánre slovesného folklóru – svoju rukopisnú zbierku okolo 300 slovenských ľudových prísloví a porekadiel poskytla zberateľovi Adolfovi P. Záturskému (1837 – 1904). Dokumentovala zvyky a obyčaje, detské hry, pričom sa venovala aj zberateľstvu hmotných predmetov ľudovej kultúry, ktoré poskytla múzeám v Martine, Skalici, Olomouci a Prahe. Spolupracovala s Andrejom Kmeťom, na ktorého podnet sa špecializovala na zbieranie, štúdium, prezentovanie aj organizáciu výroby slovenských ľudových výšiviek.⁷¹ Venovala sa aj tvorbe odborných

⁶⁸ *Lexikón slovenských žien*, Ref. 57, s. 159-160.

⁶⁹ *Slovenský biografický slovník. II. zväzok*. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 396. *Lexikón slovenských žien*, Ref. 57, s. 92.

⁷⁰ *Životopis*, SNK-LA, sign. 198 R 6.

⁷¹ *Slovenský biografický slovník. III. zväzok*. Martin : Matica slovenská, 1989, s. 38-39. *Lexikón slovenských žien*, Ref. 57, s. 117-118.

textov, je autorkou etnografických publikácií o výšivkách a štúdií z oblasti etnoorganológie.⁷²

Piesne zbierala v širšom okolí regiónov svojho pôsobenia, najmä na Orave, Ponitří a Podpoľaní. Jej rukopisná zbierka piesňových textov dokladá poučenú zberateľskú prácu s rešpektovaním uvádzania, aj keď ešte nie systematického, sprievodných údajov k piesňovým záznamom. V rámci týchto údajov uvádzala nielen lokalizáciu zberov, spevnú príležitosť, funkciu či žáner piesne, dokonca s využitím ľudovej terminológie, ale aj sporadické datovanie zápisu či odkaz na interpreta. Napriek dôrazu na záznam piesňových textov sa u tejto zberateľky stretávame aj so zvýšeným záujmom o hudobnú zložku piesní.

Ludmila Riznerová, pseud. Podjavorinská (26. 4. 1872 Bzince pod Javorinou – 2. 3. 1951 Nové Mesto nad Váhom), spisovateľka a folkloristka, pochádzala z rodiny s tradíciou učiteľského povolania a osvetovo-výchovného pôsobenia. Bola neterou slovenského bibliografa, jazykovedca, etnografa a historika Ludovíta V. Riznera. Po absolvovaní meštianskej školy sa vzdelávala samoštúdiom, neskôr absolvovala prednášky z úvodu do filozofie a kurz sociálnej starostlivosti. Do roku 1910 žila vo svojom rodisku Bzinciach pod Javorinou, neskôr v Novom Meste nad Váhom. Krátko pôsobila ako úradníčka. Venovala sa najmä literárnej tvorbe – patrí k významným predstaviteľom slovenského literárneho realizmu, je autorkou poézie a prózy, literatúry pre deti, pôsobila aj ako prekladateľka a publicistka.⁷³

Popri tom sa venovala zberateľskej činnosti. Rozsiahlou rukopisnou zbierkou piesňových textov sa zaradila medzi aktívne zberateľky prelomu 19. a 20. storočia. Ako jediná z nich svoje záznamy vo väčšom rozsahu publikovala aj časopisecky – jej zápisy piesní, detských hier a riekaniak vychádzali vo výbere ako folklórny materiál z Horných Bziniac v časopise *Český lid* v rokoch 1902 – 1912, kde sa z jej rukopisných záznamov uverejnilo spolu do 50 piesňových ukážok.⁷⁴ Okrem materiálových príspevkov písala aj úvahy, v ktorých uplatnila svoje poznatky zo štúdia piesňových textov, porekadiel a prísloví.

Želmíra Duchajová, rod. Švehlová (6. 5. 1880 Lazy pod Makytou – 15. 5. 1955 Martin), maliarka a učiteľka, neter Márie Olgy Horváthovej, pochádzala z rodiny evanjelického farára. Študovala na učiteľskom ústave v Bratislave a na umeleckých školách a akadémiách v Berlíne a Mníchove, neskôr absolvovala viaceré študijné cesty do zahraničia (Francúzsko, Taliansko, Holandsko, Nemecko a ď.). Bola prvou významnou slovenskou maliarkou s akademickým vzdelaním. V rokoch 1919 – 1931 pôsobila ako odborná učiteľka kreslenia na meštianskej škole, neskôr v slobodnom povolaní. Patrila k organizátorom výtvarného života, vo svojej výtvarnej tvorbe sa venovala naj-

⁷² Napr. O detských hudobných nástrojoch. In: *Časopis Muzeálnej slovenskej spoločnosti*, roč. 21, 1929, č. 6, s. 94-97.

⁷³ *Slovenský biografický slovník. IV. zväzok*. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 494-496. *Lexikón slovenských žien*, Ref. 57, s. 192-193.

⁷⁴ Napr. PODJAVORINSKÁ, Ludmila: Detské hry a „riekania“ (Horné Bzince, Slovensko). In: *Český lid*, roč. 11, 1902, s. 28-31. RIZNEROVÁ-PODJAVORINSKÁ, Ludmila: Slovenské písničky. V Horných Bzinciach sebrala Ludmila Riznerová-Podjavorinská. In: *Český lid*, roč. 13, 1904, s. 255. RIZNEROVÁ-PODJAVORINSKÁ, Ludmila: Vojenské písně slovenské. In: *Český lid*, roč. 15, 1906, s. 394. RIZNEROVÁ-PODJAVORINSKÁ, Ludmila: Slovenské písně (Horné Bzince). In: *Český lid*, roč. 18, 1909, s. 147-148.

mä krajinomaľbe, portrétom a zátišiam.⁷⁵ Hudobné vzdelanie získala na učiteľskom ústave v Bratislave ako súčasť prípravy budúcich pedagógov. Po jeho absolvovaní pôsobila od roku 1906 vo svojej rodnej obci Lazy pod Makytou ako učiteľka a organistka. V tomto období vznikla aj jej rukopisná zbierka ľudových piesní s kompletnými hudobno-textovými záznamami, ktorá dokumentuje piesňový repertoár tejto lokality.

Okrem niekoľkých výnimiek (M. O. Horváthová, D. Kardossová-Križková, sestry Royové) sa encyklopedické a slovníkové heslá o zberateľských aktivitách týchto žien v oblasti ľudových piesní nezmieňujú vôbec. V prípade niektorých chýba aj zdôraznenie ich prínosu k dokumentácii slovenských ľudových piesní, ktoré možno považovať za vklad do formovania vedných odborov etnografie a folkloristiky na Slovensku prostredníctvom zberateľstva či začiatkov odbornej reflexie (M. a K. Royové, M. O. Horváthová, L. Markovičová-Boorová, L. Podjavorinská, Ž. Duchajová-Švehlová). V anonymite ostali výsledky dokumentačnej práce mnohých žien, ktoré sprostredkovali svoje piesňové záznamy organizátorom zberateľských akcií, alebo tieto piesňové zápisy uchovávali iba v rukopisnej podobe, bez zverejnenia. Práve tieto záznamy mali najväčšiu informačnú hodnotu pri overení hypotézy o špecifikách zberateľskej činnosti žien.

K zberateľskému konceptu žien

Na záver sa pokúsime zodpovedať otázku, do akej miery bola zberateľská činnosť žien v sledovanom období špecifická a či sa odlišovala od zberateľského prístupu a dokumentačnej stratégie mužov. Prístupy k dokumentačno-zapisovateľskej práci možno hodnotiť na základe viacerých aspektov. Patrí k nim, napríklad, predmet zberateľskej činnosti, zameranie na určité teritórium, záujem o nositeľov piesňovej tradície a pod. Kľúčom k pochopeniu zberateľských aktivít je motivácia na pozadí ideových rámcov zberateľského hnutia v určitom historickom období. V súvislosti so zberateľským hnutím 19. storočia je potrebné zdôrazniť, že viaceré jeho idey presiahli hlbšie do 20. storočia a pretrvávali paralelne s novými impulzmi, ktoré začali dominovať v terénnej práci po roku 1918.

V úvode 60. rokov 19. storočia, na začiatku ďalšej fázy zberateľského hnutia na Slovensku, August Horislav Krčméry (1822 – 1891) uverejnil emotívnu, vlastenecky motivovanú výzvu pod názvom „Hlas k dcéram Slovenska“. O zberateľských aktivitách žien sa síce priamo nezmieňuje, ale osobitne pozitívne hodnotí ich zapojenie do finančnej podpory vydania hudobnej prílohy časopisu *Sokol*, kde mali byť zverejnené nápevy k piesňovým textom, pravdepodobne zo zbierky Michala Chrásteka.⁷⁶ Krčméry vo svojom článku vyzdvihuje významnú úlohu žien pri formovaní slovenského národného povedomia nielen v rodinách, ale aj v spoločenskom živote:

„Zvlášte ale ma, a iste aj ostatných národovcov najpríjemnejšie prekvapilo to, že panie a paničky, drahé to sestry naše, do radu prvých podporovateľov sa postavily a k uskutoč-

⁷⁵ *Slovenský biografický slovník. I. zväzok*. Martin : Matica slovenská, 1986, s. 519-520. *Lexikón slovenských žien*, Ref. 57, s. 55. VÁROSS, Marian: *Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 51-52, 473, 527.

⁷⁶ CHRÁSTEK, Michal (ed.): *Veniec národných piesní slovenských*. Banská Bystrica : Nákladom E. Krčméryho, 1862.

neniu diela milodarmi svojimi prispely [...] Pred dakolko rokami bolo to čosi neslýchaného, žeby k národním podujímaniam panie a paničky – vyjmúc dakolkých – ruky byly podávaly a menovite, žeby obeť byly prinášaly a tým zjavne pred verejnosťou vyznaly, že sa nestydia za reč a národ svoj. [...] Prečo by sme mali reč našu [...] len na domácnost, čeliadku a pospolitost obmedzovať, a tým samochtiac jakoby súd neprajného sveta o nej potvrdzovať: že je len reč sluhov a koscov? – Nie tak, sestry drahé! Hrdé máte byť na reč našu krásno-zvukovú; máte ju uviesť do svetlic (salonov), do teremov, do besied, do divadiel, slovom všade do verejnosti a češť jej ochrániť tým, že ju za dvere do kúta nepostavíte, ale všade ku stolu s vami posadíte. [...] Sú panie a paničky, chvála Bohu! Ktoré aj duchovnými výtvorami a hmotne podporujú národnosti slovenskej svätú vec, a neokúňajú sa viac ani vo verejnosti vyjaviť mená svoje jako Sloveniek! Sestry drahé! Každý národovec neprestane blahodariť vám a hrdý byť na vás za to, bo známe, že zmena s vami urobená mnoho zmení i v národe samom.⁷⁷

Za osobitne dôležitú Krčméry považoval úlohu žien pri pestovaní slovenského jazyka v rodinnej, privátnej, ale aj vo verejnej sfére. Pravdepodobne tu je ukotvené aj základné zameranie zberateľského konceptu žien v 19. storočí: orientácia takmer výlučne na záznam piesňových textov. Dôvody tejto orientácie teda nemuseli byť primárne odborné či vzdelanostné, ale aj sociálno-kultúrne: ženám sa prisudzovala dôležitá pozícia v podpore, šírení a spoločenskom akceptovaní slovenského jazyka. Vzdelanci tohto obdobia osobitne cenili špecifickú podobu slovenského jazyka v textoch ľudových piesní.

Príčinou zamerania žien na záznam výlučne textovej zložky piesní bola aj ich záujmová orientácia – väčšina z nich sa venovala práci so slovom a jazykom: mnohé z nich pôsobili ako publicistky, spisovateľky, prekladateľky. Záujem žien z hudobných profesií o zápis piesní spolu aj s nápevmi sme vo väčšom rozsahu nezaznamenali.

Pri vymedzení slovenskej ľudovej piesne sa zberateľský koncept žien zásadne neodlišoval od dobovej, všeobecne akceptovanej obsahovej náplne, ktorá sa vývinom navyše modifikovala a menila. Do akej miery na týchto premenách participovali ženy ako zberateľky, by malo byť výsledkom podrobnejšieho štúdia a komparácie zberateľských prístupov.

Ukazuje sa, že špecifikum zberateľských aktivít žien sa sústredilo do repertoárovej, žánrovo-druhovej a funkčno-tematickej charakteristiky zaznamenaných piesní. V tejto súvislosti možno vyčleniť dva základné prístupy, ktoré súvisia zároveň s územným záberom zberateľských aktivít.

Orientácia na zber materiálu v jedinej lokalite sa spájala so snahou zaznamenať čo najširší piesňový repertoár, pričom jeho vedomú selekciu na piesne miestneho pôvodu a piesne prevzaté z iných lokalít sme nezaznamenali. Takýto zberateľský prístup charakterizoval, napríklad, zberateľskú prácu L. Podjavorinskej v Bzinciach pod Javorinou („*zobrala som takmer všetko, čo kto vedel*“),⁷⁸ či Ž. Švehlovej v obci Lazy pod Makytou, ktorá navyše vďaka kompletným hudobno-textovým zápisom piesní sprostredkovala aj obraz viacerých hudobnoštýlových vrstiev lokálneho repertoáru. Tým, že obidve zberateľky dokumentovali piesňovú tradíciu rodnej obce, ich terénna práca mala charakter tzv. stacionárneho výskumu a ich znalosť materiálu bola ovplyvnená pohľadom „zvnútra“.

Širší teritoriálny záber zberateľskej práce sa nevyhnutne spájal s problémom selekcie zaznamenaného piesňového repertoáru. V takýchto prípadoch možno sledovať

⁷⁷ KRČMÉRY, August Horislav: Hlas k dcéram Slovenska. In: *Sokol*, roč. 1, 1862, č. 10, s. 390-392.

⁷⁸ Pozri Príloha, Výber z korešpondencie.

otázky výberu, prípadne komentovať aj ich kritériá, ak nešlo o náhodný záznam piesní, ale o vedomú selekciu predneseného repertoáru.

K takýmto kritériám, najmä zo staršieho obdobia, nemáme dôveryhodné údaje v podobe komentáru samotných zberateľiek k zásadám vlastnej zberateľskej práce. V prípade väčších, kolektívnych zberateľských podujatí, ktoré vyústili do vydania piesňových zbierok (napr. *Písne svetské*, *Slovenské spevy*) sa publikovali výzvy oslovujúce širokú verejnosť, ktorých súčasťou boli aj rôzne inštrukcie k zberateľskej práci týkajúce sa aj jej obsahu.⁷⁹ Tieto výzvy nepochybne ovplyvnili prácu zberateľov a zberateľiek, zároveň však poskytovali voľnosť v konkretizácii zverejnených inštrukcií podľa individuálneho prístupu a zámeru. O určitých repertoárových preferenciách zberateľiek preto možno usudzovať najmä na základe dokumentovaného piesňového materiálu. Ak publikované záznamy a ich výber z poskytnutých zberateľských príspevkov podliehali zásahom editorov a redaktorov vydání, rukopisné pramene sú autentickým svedectvom určitých repertoárových či žánrových preferencií.

Rukopisné zbierky, ale aj zápisy v tlačенých edíciách potvrdzujú obraz o charakteristickej repertoárovej štruktúre záznamov pochádzajúcich zo zberateľskej činnosti žien. Jednoznačne prevládajú lúbostné piesne, a to najmä v podobe lúbostnej lyriky staršieho aj novšieho typu, ale aj v podobe naratívnych piesní s témou lúbostných vzťahov. Balady boli stabilnou súčasťou dokumentácie piesní ženami.

Záujem o obradové piesne kalendárneho cyklu bol v súlade so všeobecnou tendenciou zaznamenať piesne s predpokladanou historickou kontinuitou. Historické piesne dominovali len v prvej polovici 19. storočia, ako na to poukazuje Kollárova zbierka.

Piesne pri práci v prírode, najmä žatevné a trávnicie, patrili k preferovanej zložke zberateľských aktivít žien v priebehu celého sledovaného obdobia. U väčšiny zberateľiek sa objavujú záznamy svadobných piesní a piesňového repertoáru spievaného v rámci svadby. Uspávkanky nepatrili k jadru dokumentovaného repertoáru a vyskytovali sa najmä v zápisoch žien z novšieho obdobia. Nápadný je aj výskyt tzv. sirotských piesní, a to najmä v kontexte svadobných a vojenských piesní či piesní so sociálnou tematikou. Koncom 19. storočia sa objavujú v zápisoch vystahovalecké piesne.

Zápisy detského folklóru – detské piesne, riekanky a hry – sa vo väčšom rozsahu objavujú len u niektorých zberateľiek. Napríklad, osobitnú pozornosť im venovala L. Podjavorinská, zároveň úspešná a plodná autorka detskej literatúry. D. Kardossová-Križková sa zaujímala nielen o žánre detského folklóru, ale aj o dokumentáciu detských hudobných nástrojov.

Zriedkavejšie nachádzame v zápisoch žien žánre humoristických piesní a ak sa vyskytujú, ide najmä o repertoár s uplatnením v obradovom kontexte (typ prekáravých piesní, žartovné piesne, lascívne a erotické piesne a pod.).

Uvedená žánrovo-druhovú a funkčno-tematickú štruktúru zápisov bola úzko spojená s tradičným repertoárom žien. Ukazuje sa, že najmä v prípade rozsahom menších zbierok sa zberateľky orientovali prednostne na záznam spevu žien. Rozsiahle zbierky však dokladajú vyrovnaný záujem aj o piesne, ktoré boli súčasťou spevu mužov. Frekventovanou súčasťou ich zápisov boli napríklad piesne vojenské a regrútske, remeselnícke, humoris-

⁷⁹ [KOLLÁR, Ján:] Předmluva. In: *Písne svetské*, Ref. 17, s. 11-42. FRANCISCI – MUDROŇ – HALAŠA – KADAVÝ, Prihlas a vyzvanie, Ref. 19.

tické, pijanské, ale aj ľúbostné záletnícke piesne. To naznačuje, že objem zápisov súvisel so zberateľským zámerom dokumentovať buď vybrané piesňové kategórie, alebo široký piesňový repertoár, ako to bolo v prípade rukopisných zbierok sústredených na jednu lokalitu.

V tomto kontexte za raritné možno považovať dve rukopisné zbierky z neskoršieho obdobia. Malá piesňová zbierka *Ej, už vieme, že je naša* (1911) Anny Hudobovej z Badiňa je zameraná výlučne na tri piesňové kategórie: svadobný repertoár s dôrazom na obradové piesne, piesne pri muzike a piesne pri práci v prírode. Pomerne rozsiahla zbierka ľúbostných piesní a piesní o láske *Milovala som ta, Janko* Zuzany Miartušovej zo Svätého Jura, časovo vymedzená rokmi 1909 – 1949, je unikátna dokumentáciou viacerých vrstiev ľúbostnej lyriky, vrátane piesňových typov, ktoré boli súčasťou literárnej tradície.

Porovnávacia sonda do zaznamenaného piesňového repertoáru z pohľadu zberateľa a zberateľa sa ponúka v prípade rukopisnej zbierky *Ludové piesne z Jamníka* (1901 – 1903). Vznikla ako výsledok zberateľského úsilia troch členov rodiny – Márie Marty a Boženy Klimových a Bohuslava Petra Klimu. Pri porovnaní výsledku dokumentačnej činnosti obidvoch žien na jednej strane a muža na druhej strane sa ukázalo, že popri spoločnom záujme o skupinu svadobných piesní a trávnic u žien opäť dominovali piesne ľúbostnej lyriky, dievocké piesne a piesne so sociálnou tematikou, u muža zasa väčší počet zaznamenaných humoristických piesní, remeselníckych piesní a mládeneckých piesní. To naznačuje, že na začiatku 20. storočia patrili svadobné piesne a piesne z prírody (trávnice, žatevné a pod.) jednoznačne k zberateľsky atraktívnym a dokumentačne hodnotným žánrom, a to bez ohľadu na rodový status zberateľa. V spomínanej zbierke najväčší súbor trávnicových textov pochádza práve od Bohuslava Petra Klimu.

Pre dokumentačnú prácu žien v oblasti slovenského ľudového spevu bolo príznačné, že pomerne skoro začali aktívne pracovať s nositeľmi piesňovej tradície. Na záujem A. Baltazarovej-Füredy o slepú speváčku ako významnú nositeľku miestnej piesňovej tradície v obci Péterka pri Budapešti sme upozornili v súvislosti s počiatkami dokumentácie piesní z podania pozoruhodných speváckych osobností. V rukopisnej zbierke D. Kardosovej-Križkovej sa nachádza zápis jarnej obradovej piesne spolu s opisom obyčaje vynášania smrti, sprevádzaný údajom o 80-ročnej pamätníčke z obce Kyncelová pri Banskej Bystrici. V prípade tejto piesňovej zbierky jej autorka priamo do názvu zakomponovala odkaz na sociálne zázemie a rod informátorov, z ktorých podania piesne zaznamenala („od varovkýň a slúžok [...] z odlahľých dedín“). V rukopisnej zbierke piesní Ľ. Podjavorinskej zo Bziniec pod Javorinou sa nachádza údaj o spevákovi ako autorovi jednej zo zaznamenaných piesní. V období, keď u nás osobnosť nositeľov tradície nestála v popredí, práve ženy-zberateľky prejavili väčšiu vnímavosť voči spevákom a speváčkam s vlastnosťami výrazných nositeľov miestnej piesňovej tradície.

Zhrnutie

Zberateľské hnutie 19. storočia, zamerané na oblasť ľudových piesní a tradičného spevu, bolo významným kultúrnym aj spoločenským fenoménom v celej Európe. Na tomto hnutí aktívne participovali aj ženy, hoci ich úloha a výsledky ich zberateľskej práce dosiaľ neboli osobitne vyhodnotené. Na príklade zo Slovenska bolo možné poukázať na podiel žien v tomto zberateľskom hnutí, spolu so zahrnutím znakov špecifických

pre domáce podmienky dokumentačnej práce v tejto oblasti. Zamerali sme sa na obdobie 19. storočia, s presahom do začiatku 20. storočia, keď doznievali viaceré podnety z myšlienkového zázemia starších fáz zberateľstva, paralelne s postupným presadzovaním nových impulzov, ktoré sa uplatnili po roku 1918 a ktoré súviseli do veľkej miery s inštitucionalizáciou tohto typu odbornej práce a jej postupnou profesionalizáciou.

Na základe publikovaných aj rukopisných prameňov z vymedzeného obdobia vznikla personálna databáza v rozsahu 46 žien, ktoré sa uplatnili ako zberateľky slovenských ľudových piesní na Slovensku, čiastočne aj v prostredí slovenských enkláv na Dolnej zemi. Pomocou vybraných prameňov sa vymedzil rozsah a obsah ich zberateľskej činnosti, pričom podrobnejšie sa charakterizovali najmä rukopisné zbierky piesní, ktoré poskytujú autentickjší obraz zberateľskej a zapisovateľskej práce v porovnaní s publikovanými zápismi. Rekonštrukcia sociálno-kultúrneho zázemia poukázala na to, že v začiatkoch zberateľského hnutia boli aktívne v tejto oblasti aj ženy šľachtického či zemianskeho pôvodu. Ťažisko však tvorili príslušníčky rodín slovenskej inteligencie formujúcej sa zo strednej sociálnej vrstvy – meštianstva. Reprezentatívne profile vybraných zberateľiek po prvý raz bližšie určili aj špecifický prínos konkrétnych osobností k dokumentácii slovenských ľudových piesní.

Pokus o vymedzenie zberateľského konceptu žien vychádzal najmä z dokumentovaného piesňového materiálu. Príčiny orientácie zberateľiek takmer výlučne na piesňové texty súviseli do veľkej miery s dobovým sociálno-kultúrnym kontextom, keď sa ženám pripisovala významná úloha v pestovaní a šírení slovenského jazyka nielen v privátnej, ale aj vo verejnej sfére. Zberateľky tohto obdobia pôsobili najmä ako publicistky, spisovateľky či prekladateľky, popri nich sa objavila herečka či akademicky vzdelaná maliarka. Ženy, ktoré sa uplatnili v špecializovaných hudobných profesiách, sa tejto činnosti podľa súčasného stavu poznatkov vo väčšom rozsahu nevenovali. Ťažisko vymedzenia zberateľského konceptu žien spočívalo v žánrovo-druhovej a funkčno-tematickej charakteristike dokumentovaného repertoáru, s porovnávacou sondou do rozdielov v prístupe k zberateľskej práci z rodového hľadiska.

Moravská hudobná folkloristka Dagmar Kyselková a ruská hudobná folkloristka Jevgenija Lineva do vymedzeného okruhu žien-zberateľiek zaradené neboli, hoci sa takisto podieľali na dokumentácii slovenských ľudových piesní. Ich zberateľská činnosť sa uskutočňovala už v novom kontexte primárne vedeckého záujmu, ktorý bol nasmerovaný (okrem štúdia piesňovej tradície vlastného národa) aj na iné etniká a etnické skupiny. Tento odlišný motivačný kontext dokladá využitie nového média dokumentácie piesní – fonografu, v prípade D. Kyselkovej doplneného aj o klasický grafický notový záznam. Záujem o štúdium piesňového repertoáru iných etník naznačuje komparačný zámer, ktorý bol motivovaný výskumnými prioritami obidvoch bádateľiek či bádateľských tímov, v rámci ktorých pôsobili. Výsledky ich zberateľskej práce v oblasti slovenských ľudových piesní predstavujú súčasť novej etapy odborného prístupu, keď sa terénna dokumentácia stala len prvou fázou vedeckého zhodnotenia piesňového repertoáru a ťažisko sa presunulo na vedeckú reflexiu zaznamenaného materiálu.

PRÍLOHY

Súpis žien, ktoré pôsobili ako zberateľky slovenských ľudových piesní v 19. a na začiatku 20. storočia

Zberateľka	Prameň	Počet záznamov
Andreanská Agnesa	NZ	neidentifikované
Artnerová Terézia Mária / <i>Theresia Artner</i>	NZ	neidentifikované
Baltazarová Apolónia, rod. Füredy / <i>Apollonia Baltazarowa Füredy</i>	PS, NZ	neidentifikované
Bencúrová [?]	SS	1
Boorová Ľudmila, pozri Markovičová		
Duchajová Želmíra, rod. Švehlová	SNM	143
Erdelsky Theresia, pozri Kolenyi		
Frenyo Mária	NZ	neidentifikované
Füredy Apolónia, pozri Baltazarová		
Guothová Jozefína / <i>Josefina Gwothowna</i>	NZ	neidentifikované
Horváthová Mária Oľga / <i>Marina Olga Horvath</i>	P, SNK-LA	20,151
Horváthová Pavlína	P	3
Hrenčíková Rozina / <i>Rozina Hrenčjk</i>	NZ	neidentifikované
Hrnčjarová [?]	SS	2
Hudobová Anna	SNK-LA	38
Izáková Ľudmila, pozri Šenšelová		
Jurčáková Cecília / <i>Cecilia Jurcsak</i>	SNK-LA	3
Jurenková Darina	SS	1
Kardossová Drahotína, rod. Križková	SNK-LA	156
Klimová Mária Marta / <i>Klímó</i>	SNK-LA	98
Klimová Božena / <i>Klímó</i>	SNK-LA	19
Kolenyi Amália	SNK-LA	spolu 77
Kolenyi Jindřiška	SNK-LA	spolu 77
Kolenyi Milina	SNK-LA	spolu 77
Kolenyi Theresia, rod. Erdelsky	Sb II	8
Končeková Júlia / <i>Konček</i>	SNM	34
Kováčiková Anna	SNK-LA	5
Križanová K.[?]	SS	35
Križková Drahotína, pozri Kardossová		
Lešková Zuzana / <i>Suzanna Leškowna</i>	NZ	neidentifikované
Markovičová Ľudmila, rod. Boorová	SS	117
Medvecká Sofia (Žofia) / <i>Sofia Medwecká</i>	NZ	neidentifikované
Miartušová Zuzana	SNK-LA	51
Mičurová Fánka	SNK-LA	19
Mojžišovič Apolónia / <i>Apollonia Mojžišowič</i>	PS, NZ	neidentifikované
Mojžišovič Karolína / <i>Karolina Mojžišowič</i>	PS, NZ	neidentifikované
Mrlianová Antónia / <i>Antonia Mrljanowna</i>	NZ	neidentifikované
Mudroňová Anna	P	30

Orfanideska Anna Zuzana / <i>Anna Sus. Orphanideska</i>	NZ	neidentifikované
Petianová Amália / <i>Amalia Peténi, Petianowna</i>	PS, NZ	neidentifikované
Podjavorinská Ľudmila, pozri Riznerová		
Polerecká Ľudmila	SNK-LA	1
Riznerová Ľudmila, pseud. Podjavorinská	SS, SNM	3, 134
Royová Kristína	SS	spolu 49
Royová Mária	SS	spolu 49
Rudinsky Mária	SNK-LA	27
Šenšelová Ľudmila, rod. Izáková	SS	38
Švehlová Želmíra, pozri Duchajová		
Valášková Anna	SS	1
Veselovská Agneša / <i>Agnesa Weselowska</i>	PS	neidentifikované
Veselovská Anna / <i>Anna Weselowska</i>	NZ	neidentifikované
Veselovská Terézia / <i>Theresia Weselowska</i>	NZ	neidentifikované
Zochová I.[?]	SS	5

Skratky prameňov

Publikované pramene

- NZ Ján Kollár: *Národné spevanky*. Ed. E. Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953.
- P *Písňe slovenské*. Praha : Slavia, 1880.
- PS Pavol Jozef Šafárik – Ján Kollár: *Piesne svetské ľudu slovenského v Uhorsku*. Ed. L. Galko. Bratislava : Tatran, 1988.
- Sb II *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier. Sväzok II*. Ed. P. Dobšinský. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1874.
- SS *Slovenské spevy. Zväzok I – VII*. Ed. L. Galko. Bratislava : Opus, 1972 – 1989.

Archívy

- SNK-LA Literárny archív Slovenskej národnej knižnice
- SNM Slovenské národné múzeum v Martine

Výber z korešpondencie

List Ľudmily Markovičovej Blažejovi Bullovi zo dňa 14. 12. 1898, Nové Mesto nad Váhom.⁸⁰

Pane Staviteľ!

Bola by som Vám veľmi povďačná – jestli je to nie s ťažkosťami spojené, keby ste mi mohli poslať soznam slov.[enských] spevov i tých, ktoré ráčite mať odo mňa označené, bo mne sa voliak moja ceduľka zmyzla. Mám jich už síce zase okolo 120 poznačených, ale neviem sa už s istotou rozpamätať, ktoré sú z nich pre spievane a ktoré sú z nich snád už dávno známe. Nerada by som s takými čas mariť, a po prípade i Vašu trpezlivosť zneužívať! – Text žiadanej piesne pripojujem v nasledovných riadkach, nezasluží veľmi papieru a čiernidlu: „Vyskočilo slnečko polem, polem, pod poligom, vyskočilo slnečko rozvesigom ersom bersom, rozvesigom bombotrigom, bombotrigom, švandrlofiom.“ A dost!

S rodackým pozdravom!

S úctou

Ľudmila Markovičová

List Ľudmily Riznerovej Podjavorinskej Andrejovi Halašovi zo dňa 5. 11. 1911, Nové Mesto nad Váhom.⁸¹

Blahorodý pane!

[...]

Ohľadom piesní toľkoto: bývame v P.[ovažskom] N.[ovom] Meste, a tak naskrze nemôžem zachodiť do Bziniec za piesňami. Menovite zato, že jednu celú zimu venovala som zbieraniu, zobrala som takmer všetko, čo kto vedel. Hotový rukopis som Vám, bl.[ahorodý] pane, ponúkala, ale ráčili ste mi odvetiť, že keby ste so svojou zbierkou a s inými mohli urobiť poriadok. Potom zaslala som celý rukopis Českému lidu – a tak sa zdá, že sa stratil. Všetko pátranie po ňom bolo márne. Mne je dodnes veľmi ľúto za ním, menovite za to, že tak úplná zbierka zo Bz[iniec] sa už nikdy nezostaví.

[...]

V úcte Vám oddaná

Ľudmila Riznerová

⁸⁰ SNK-LA, sign. A/974.

⁸¹ KOCÁK, Michal: *Listy Ľudmily Riznerovej-Podjavorinskej (1898 – 1918)*. Martin : Matica slovenská, 1988, s. 256-257.

Obrazová príloha

347.

Svadobná

(Voľne) B. Bulla — *sp.* L. Markovičová, 1900, z Holiča, [Nitrianska]

Čo to za ho - lúb - ky za tým sto - lom se - dia,
lu - dia im zá - vi - dia, že sa ra - di vi - dia.

Čo to za holúbky
za tým stolom sedia,
ľudia im závidia,
že sa radi vidia.

Čože ten holúbok,
čo tak smutne vrká,
čo tá holubenka
tak smutne hrkúta?

Nie to holubenka,
to Anička naša,
celá uplakaná
ide od sobáša.

Obr. 1: Svadobná pieseň z Holiča v zápise Blažeja Bullu a Ľudmily Markovičovej, 1900 (*Slovenské spevy* III, 1976, č. 347)

401.

Moderato M. a K. Royová, [1880, ok. St. Turej], (Nitrianska)

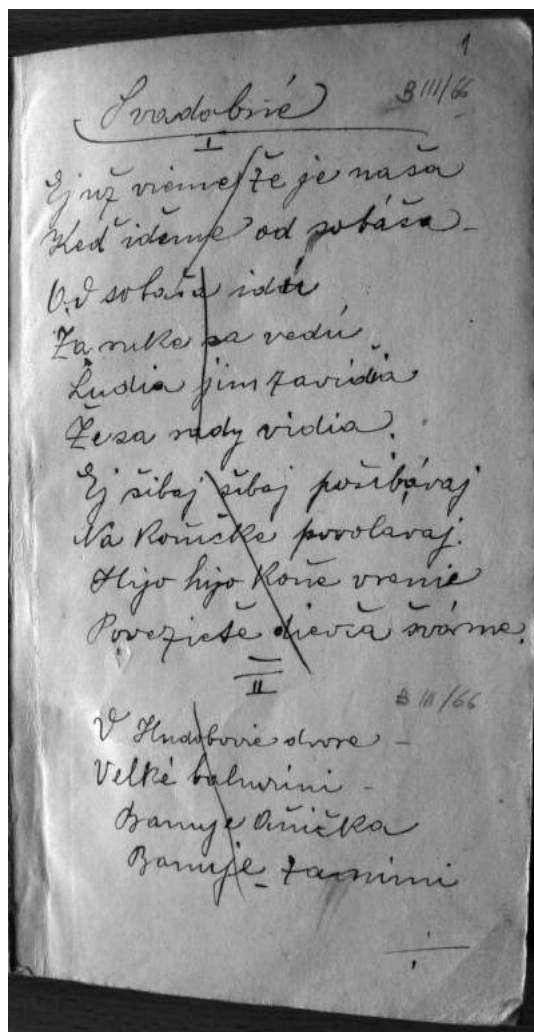
Stu - de - ná ro - sen - ka tej no - ci pa - da - la,
keď som za šu - haj - kom dve - re za - vie - ra - la.

Studená rosenka
tej noci padala,
keď som za šuhajkom
dvere zavierala.

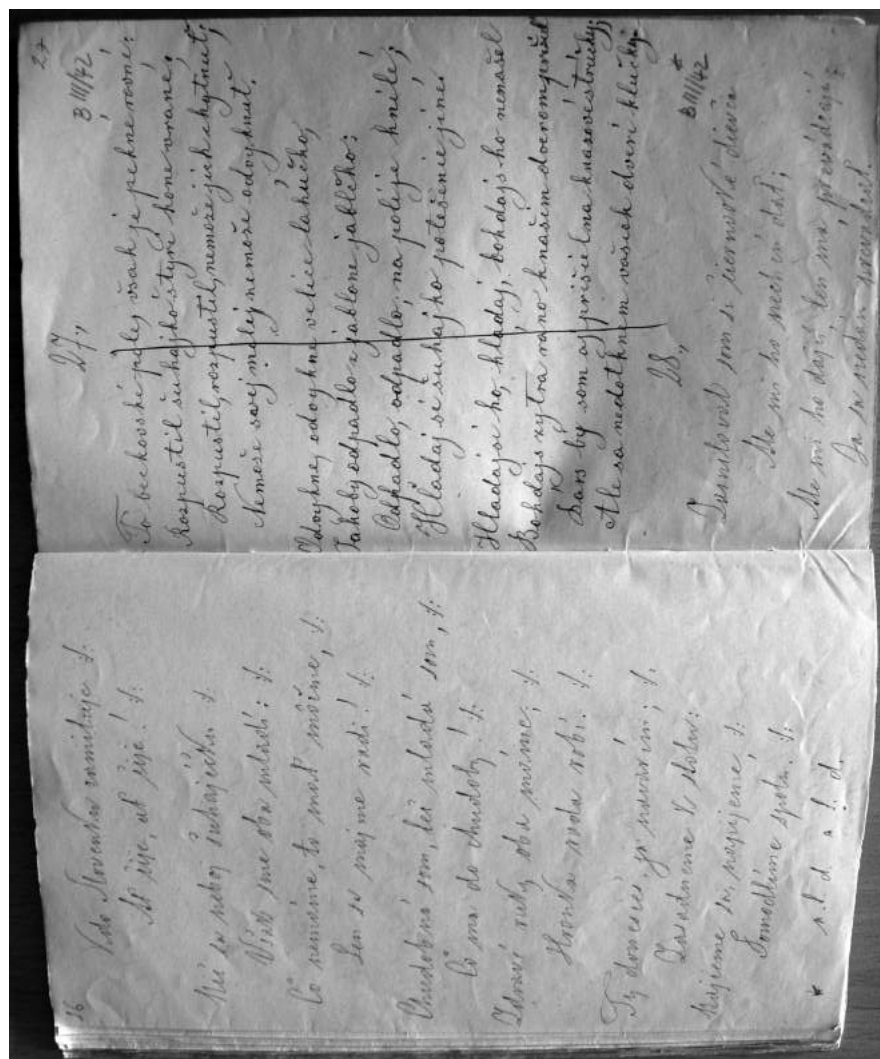
(rosenka)
Studená, *studená*,
studená jako led;
nemožem, šuhajko,
na teba zapomnet.

Už som zapomnela,
ej, na milých sedem,
na teba nemožem,
moj šuhajko jeden.

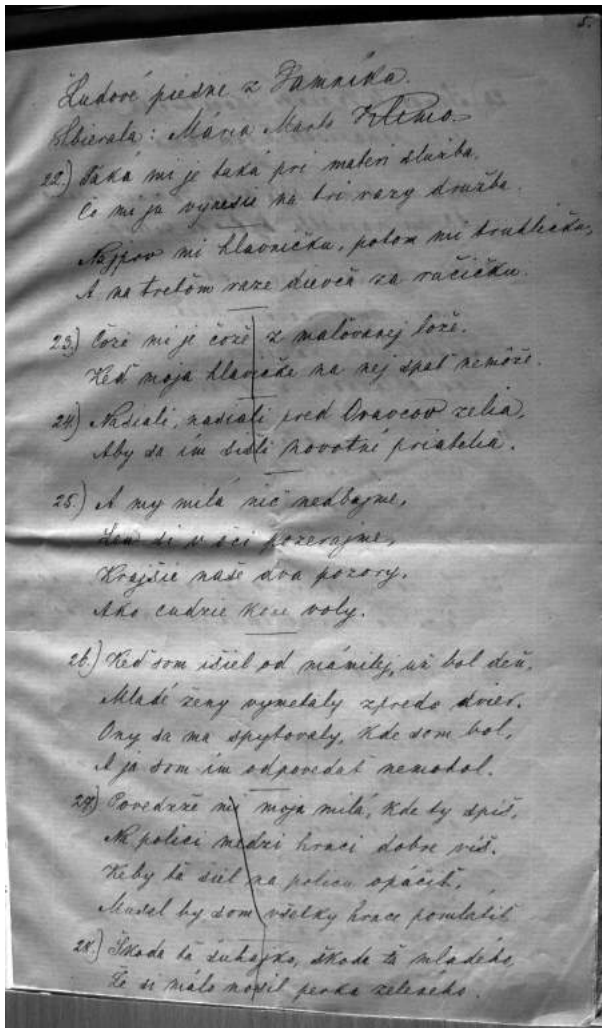
Obr. 2: Lúbostná pieseň z okolia Starej Turej v zápise Márie a Kristíny Royovej, 1880 (*Slovenské spevy* I, 1972, č. 401)



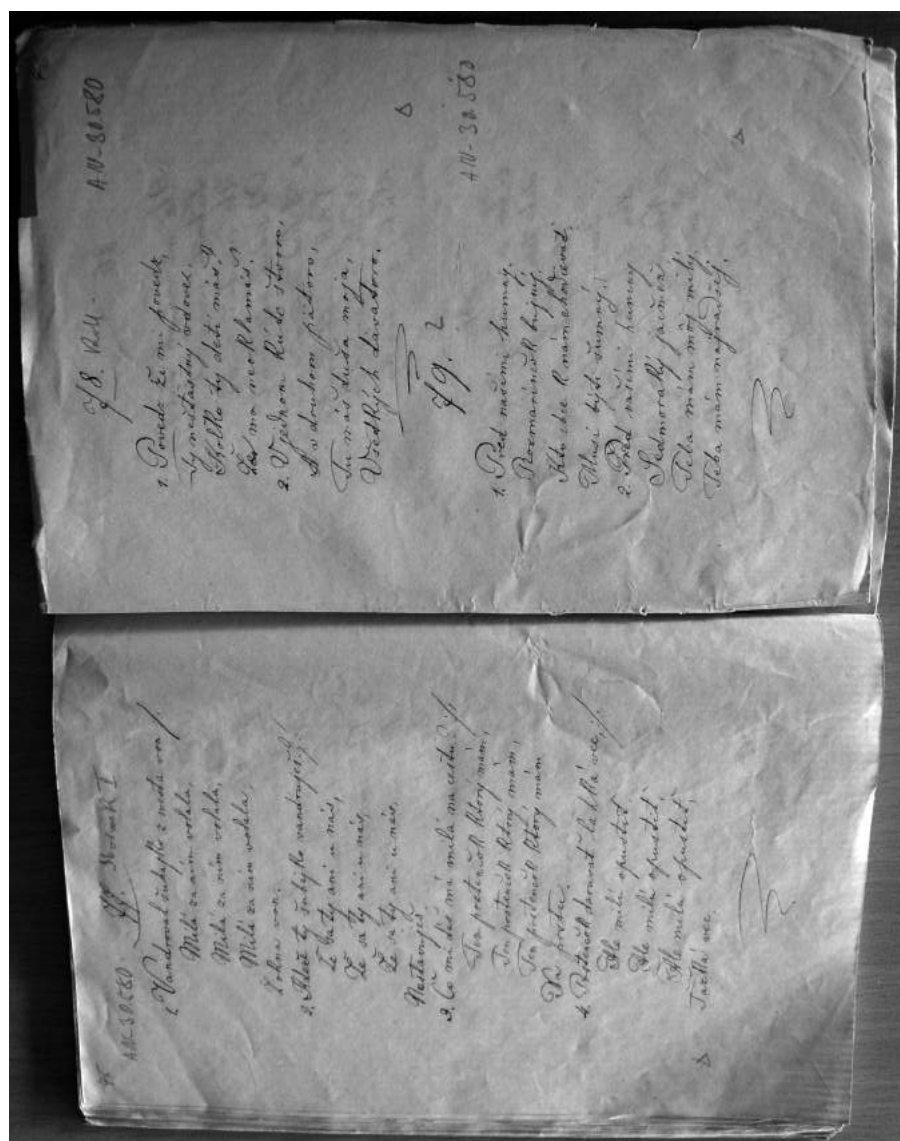
Obr. 3: Ej, už vieme, že je naša (1911), rukopisná zbierka Anny Hudobovej z Badína (SNK-LA, sign. B III/66)



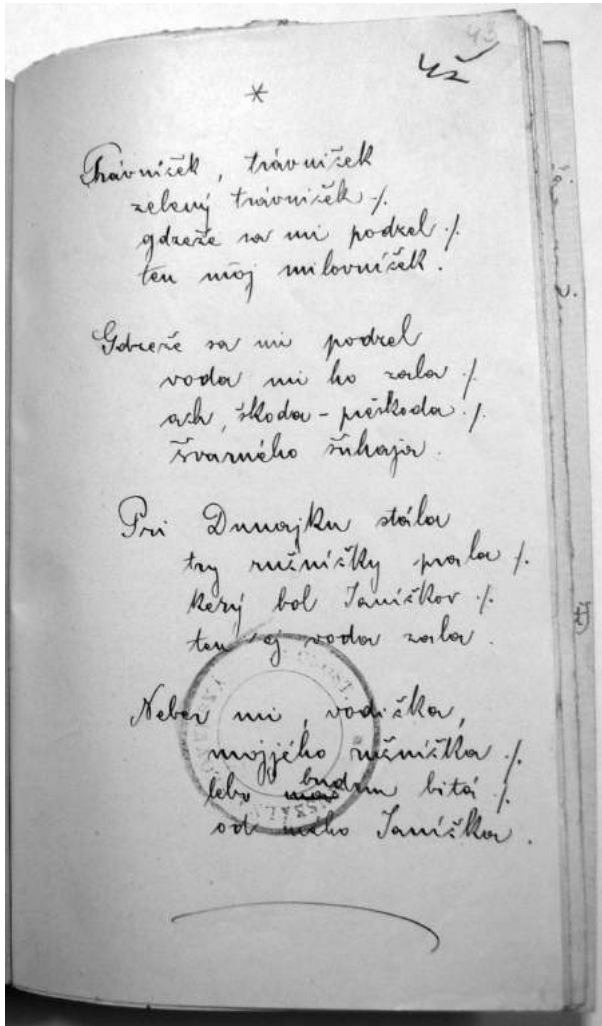
Obr. 4: *V Banáte, Nitransku a z čiastky v Treňčiansku sossierané a tuná obsažené piesne...* (nedat.), rukopisná zbierka Amálie, Miliny a Jindřišky Kolenvy z Hajdušice (SNK-LA, sign. B III/42)



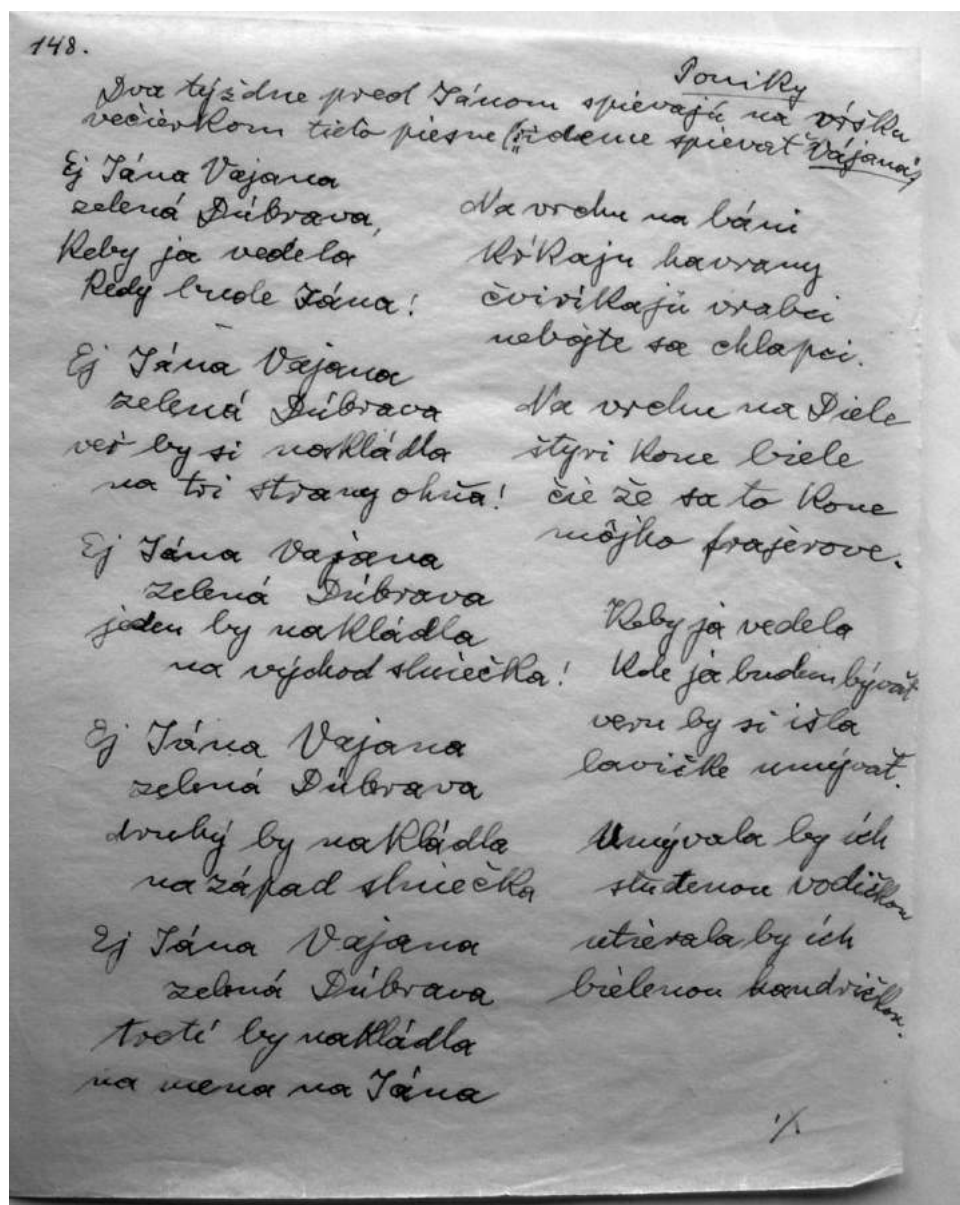
Obr. 5: Ludové piesne z Jamníka (1901 – 1903), rukopisná zbierka Márie Marty a Boženy Klimovej a Bohuslava Petra Klimu (SNK-LA, sign. B VI/21)



Obr. 6: Slovenské ľudové piesne (nedat.), Turiec, rukopisná zbierka Mariny Olgy Horváthovej (SNK-LA, sign. B III/40)



Obr. 7: Kolo Horných Bzinéc lastovenka ljéta (nedat.), Bzince pod Javorinou, rukopisná zbierka Ľudmily Riznerovej Podjavorinskej (SNM, Zbierka hudobní, sign. M 122)



Obr. 8: Piesne za 30 rokov sossbierané od varovkýň a slúžok z Oravy a Zvolenskej ž. z odlahých dedín (1931), rukopisná zbierka Drahotíny Kardossovej-Križkovej (SNK-LA, sign. B III/70)

+ 70. Tá moja mamčička

Tá moja mamčička o nevere ma chorá, za svatým-
mi chlapci, za svatými chlapci procerac mi nedá.

2) Za svatými nedá
za starým háč
pach gne (vse) Rose,
s tým je ma sot sviače.

3) Sviače ma on sviače
s takú bedačnu,
čo ja s ním nebujem
and ten hociem

4) Hociem mi je tým
a gne ma je tým
bydram mi je tým
s nemilým človekom.

5) Ratiť bujem s milým
triv šaty lámal
jato s tým nemilým
vinočo pupiže.

6) Ratiť bujem s milým
šifro beinac,
ako s tým nemilým
pod laptu vedac.

+ 71. Prede dvermi

Prede dvermi murovaná štatná, čo si milá, čo si tá-
ka smutná

2) Či si bystrá ova ustavičela
a či si žánka zaliubela

3) Zaliubela už v chvíľku dávnu
ale mi on musí byť na rojnu

+ 72. Červené jabúčko

Červené jabúčko na poly je hmič, hlastaj si
šuhajlo polešenie iné.

2) Hlastaj si ho hlastaj
traj si ho mepaciat
traj si dvesta ocer
s našim dverom púsal.

3) S našim dverom púsal,
na otvor zablápal,
opúšťa mi má milá
čo som sa rozčeval.

Obr. 9: Ludové piesne z Lázu (1907), Lazy pod Makytou, rukopisná zbierka Želmíry Duchajovej-Švehlovej (SNM, Zbierka hudobní, sign. M 11)

Summary

WOMEN COLLECTORS OF SLOVAK FOLK SONGS

ON THE PARTICIPATION OF WOMEN IN THE 19TH CENTURY COLLECTING MOVEMENT

The 19th century collecting movement, concentrating on folk songs and traditional singing, was an important cultural and social phenomenon in Europe. Women also participated actively in this movement, though their role and the results of their collecting work have not been separately evaluated hitherto. Taking the example of Slovakia, it is possible to highlight the contribution of women in collecting Slovak folk songs, while encompassing those features which are specific to our domestic circumstances. We have focused on the 19th century period, with an overlap to the early 20th century, when a number of initiatives deriving from the thinking of the older collecting phases were dying out; in parallel there were new initiatives which were gaining ground. These became established after 1918 and were connected to a great extent with the institutionalisation and professionalisation of this type of work.

Based on the central published editions of Slovak folk songs (*Písňe světské* 1823, 1827; *Národné zpíevanky* 1834, 1835; *Slovenské spevy* 1880 – 1926 etc.) and on manuscript sources for the defined period, a personal database was produced extending to 46 women who were proven collectors of Slovak folk songs in Slovakia and partially also in the Slovak enclaves on the Great Hungarian Plain. Using the analysed sources, the extent and content of their collecting activity was defined. Above all, the manuscript collections of songs (14 sources in all) were described in greater detail: those provide a more authentic picture of collecting and recording practice, as compared to the published records with their editorial interventions.

The ideas behind the collecting movement, and the typology of its personal base, was developing and changing, depending on how opinions evolved regarding the meaning and goal of the work of collecting. Despite the continuity of certain features, one can register differences and changes over a broader swathe of time. As regards the background of women involved in collecting in Slovakia, there was a noticeable difference between the first half of the 19th century and the period from the end of the 19th century to 1918.

Reconstruction of the socio-cultural background highlighted the fact that at the outset of the collectors' movement women of the aristocracy (Terézia Mária Artnerová) or minor gentry (Apolónia Baltazarová-Füredy) were also active in this field. The majority of women collectors during this period came from the nationally orientated intelligentsia, which at first comprised only a narrow circle of families of a patriotic disposition. From this circle a Slovak patriotic society was formed on a socially differentiated basis, with a predominance of the clerical intelligentsia and the teaching profession. These women were principally the wives, sisters and daughters of educated men with a Slovak awareness, who were actively engaged in creating Slovak national society with its cultural base.

At the end of the 19th century women collectors came as a group from the social and cultural base of the Slovak intelligentsia, whose core was members of the urban middle class (Mária and Kristína Royová, Ludmila Markovičová-Boorová, Mária Oľga Horváthová, Drahotína Kardossová-Križková, Ludmila Riznerová Podjavorinská, Želmíra Duchajová-Švehlová). Many of them came from families who belonged to the contemporary elite of Slovak national life. They were formed not only by the family setting but also by a constructed network of socio-cultural relationships, with intensive communication among its members. Representative profiles of selected women collectors have for the first time elucidated the specific contribution of particular figures to the documentation of Slovak folk songs.

The attempt to define women's concept of collecting was premised above all on the documented song material. Reasons for the women collectors' almost exclusive focus on song texts were connected

to a great extent with the contemporary socio-cultural context: an important role was ascribed to women in cultivating and diffusing the Slovak language, not only in the private but also in the public sphere. One of the especially appreciated forms of the language was in the texts of Slovak folk songs. Women collectors of this period functioned principally as publicists, writers and translators; the actress and the academically trained woman painter made their appearance alongside them. Women who achieved success in musical professions did not engage in such activity. Crucial to the definition of women's concept of collecting was the genre and functional-thematic characterisation of the documented repertoire, with a comparative probe into differences in the approach to collecting work from the gender standpoint.

Women collectors from abroad (Dagmar Kyselková from Morava, Jevgenija Lineva from Russia) were not included in the circle of women delimited here, even though they likewise contributed to the documentation of Slovak folk songs. Their collecting activity was conducted in the new context of a primarily scholarly interest, which was also directed towards other ethnicities and ethnic groups (as well as studying the song tradition of one's own nation). The results of their work of collecting Slovak folk songs are partly representative of scholarship at a new stage, when field documentation came to be only the first phase of scholarly evaluation of the song repertoire.

UČEBNICE HUDBY JOHANNY ROTHOVEJ V KONTEXTE TVORBY DIDAKTICKÝCH DIEL

ANDREJ ČEPEC

Mgr. art. Andrej Čepec, PhD., Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: andrej.cepec@savba.sk.

ABSTRACT

Manuscript textbooks from the first half of the 19th century are, in our judgment, predominantly non-original works deriving from specific printed models, of whose reception they are documentary evidence. In a number of instances there is also an adaptation of the printed models' texts. We ascribe to Johanna Roth the authorship of the manuscript *Primæ, Lineæ, Musicæ Instrumentalis* (Fundamentals of Instrumental Music), focusing on piano playing and dating from 1816. In our paper we present a comparison of this textbook with Johann Samuel Beyer's textbook on singing (*Anweisung zur Singe Kunst*, 1703). Detailed attention is devoted to the musico-genre characterisation of the works in the textbook's practical section. To Johanna Roth we ascribe a possible authorship of a textbook of basic doctrine on music and the thorough-bass (*Musikalische Frag-Stückh; Haupt-Regel des rechten General-Basses*). This work is derived from a work by Daniel Speer (*Grund-richtiger Kurtz – Leicht – und Nöthiger jetzt Wohl-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst*, 1697). We present the theme in the context of the development of music education and the diffusion of musico-theoretical writing during the first half of the 19th century in Slovakia.

Key words: music education, musico-theoretical literature, piano schools, elementary doctrine of music, doctrine of the thorough-bass, Johanna Roth, Kežmarok, Spišská Belá

Nadobudnutie primeraného vzdelania v oblasti hudby patrilo začiatkom 19. storočia na území Slovenska k znakom dobrej výchovy vyšších spoločenských vrstiev uhorskej aristokracie, ako aj lepšie situovaných rodín vzdelaného meštianstva. Z rodového hľadiska pritom neboli zásadnejšie rozdiely v hudobnej výchove chlapcov a dievčat. Popri štúdiu hlavných predmetov, kam spadá nástrojová hra a spev, nadobudli primerané základy v oblasti hudobnej teórie, prípadne si ďalej rozširovali vedomosti následným špecializovaným štúdiom. Medzi najrozšírenej-

šie formy hudobného vzdelávania v nami skúmanom období patrilo súkromné vyučovanie hudby.¹

Priamy doklad rozvoja hudobnej pedagogiky na Slovensku predstavujú aj učebnice hudby približujúce vtedajšie zaužívané metódy vyučovania, ktoré sa nachádzajú v zbierkach domácich inštitúcií. Popri bežnom zastúpení príručiek spevu a hry na rozmanitých nástrojoch nachádzame aj učebnice generálneho basu, elementárnej náuky o hudbe či ojedinele základov hudobnej kompozície. Ich výskyt celkom korešponduje s mierou pozornosti, ktorej sa hudbe dostávalo zo strany milovníkov a znalcov umenia širších spoločenských vrstiev. Popri hojnom zastúpení dobových tlačí sa v zbierkach vyskytujú aj rukopisné pramene. Napriek skutočnosti, že vyučovanie hudby nebolo výlučne mužskou doménou, len ojedinele nachádzame autorské zastúpenie žien v rámci tvorby učebných textov. Podobne je tomu aj v prípade preukázania príslušnosti hudobní inštruktívneho zamerania a učebníc hudby z osobných pozostalostí a zistených jednotlivín ich pôvodným vlastníkom.

Vytvorenie väčšiny rukopisných učebníc dávame do priamej súvislosti so súkromným vyučovaním hudby v rodinách šľachty a vzdelaného meštianstva. Do obdobia prvej polovice 19. storočia spadá vznik viacerých učebníc hudby, ako napríklad *Elementárna náuka o hudbe* od Melanie Diettmannovej (cca 1820),² či príručka nástrojovej hry Michala Godru (cca 1830),³ Michala Martincsicha (1840)⁴ a Juraja Vansu (cca 1830).⁵ Tieto pramene tvoria cenný doklad k rozvoju hudobného vzdelávania na báze súkromných iniciatív v stredoeurópskom priestore. Poukazujú na úroveň hudobnej pedagogiky a kontinuitu vývoja i mimo popredných kultúrno-politických centier vte-

¹ LENGOVÁ, Jana: Hudba v živote a diele Tobiasa Gottfrieda Schröera. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 362-387; 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.* (=Svet vedy XVIII.) Bratislava : Veda vydavateľstvo SAV, 2011, s. 598-611.

² DIETTMANN, Melanie: *Elementar Unterricht*. Rkp., nedat. Uloženie: SK-Msnk, sign. A XII-X-273. Por. ČEPEC, Andrej: Učebnica elementárnej náuky o hudbe Melanie Diettmannovej v kontexte dobovej výučby hudby. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 1, s. 106-122.

³ GODRA, M.: *Anleitung zum Klavierschlagen*. Rkp., nedat. Uloženie: SK-Msnk, sign. B V-41. 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.

⁴ MARTINCICH, Michal: *Základ na klawír*. Rkp., 1840. Uloženie: SK-BRnm, sign. MUS I/68. MAČÁK, Ivan: Musical instruments. In: MAČÁK, Ivan (ed.): *Sources of Slovak Music*. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1977, s. 117-125; s. 125, 152. 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. 7.

⁵ [VANSÁ, Juraj]: *Úvod ku klawjru*. Rkp., nedat. Uloženie: SK-Mnm, Fond Zbierka hudobní, sign. H 46. Por. HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1949, s. 72, 75; MOKRÝ, Ladislav – TVRDOŇ, Jozef: *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : SPN, 1964, s. 62. Ako autor býva zvyčajne uvádzaný chybné Ľudovít Vansa. Podľa datovania prameňa predpokladáme jej vytvorenie Jurajom Vansom.

dajšieho habsburského mocnárstva. Niekdajší rozvoj hudobného školstva reflektovala aj dobová spisba, napríklad podľa Josepha Krüchtena:⁶

Dass diese Musik-Schulen ihrem Endzwecke ganz entsprechen, ist freilich nicht immer zu behaupten; doch genug, die Anstalt bestehet, und man 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.

Medzi dôležité dokumenty hudobnej pedagogiky na Slovensku patria aj rukopisy učebníc hudby a zborníkov inštruktívnych skladieb obsahujúcich prípadne hudobno-teoretické texty, ktoré sa nachádzajú v Lyceálnej knižnici v Kežmarku. Spolu s organovými sprievodmi k duchovným piesňam tvoria tieto pramene súbor trinástich rukopisov, ktoré neboli pôvodne začlenené do historického fondu knižnice. Predpokladáme, že sa pramene dostali do knižnice postupne počas 19. storočia formou individuálnych darov od niekdajších študentov Lýcea evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku. Pre zaujímavosť uvádzame nasledujúci výber učebníc hudby a zborníkov s inštruktívnymi skladbami z predtým nezatriedených hudobnín:⁷

- a) Zborník duchovných piesní a klavírných skladieb Davida Kunza; 1819 (sign. MUS 3).
- b) Učebnica klavírnej hry Julie Kniesznerovej; prvá tretina 19. storočia (sign. MUS 5).
- c) Zborník klavírných skladieb a účtovná kniha Johanna Marcusa; 1788 (sign. MUS 8).
- d) Zborník duchovných piesní a klavírných skladieb Samuela Loyscha; 1790 (sign. MUS 9).
- e) Zborník husľových a klavírných skladieb Johana Ľstopha Schnura; 1756 (sign. MUS 11).
- f) Učebnica klavírnej hry Johannu Rothovej; 1816 (sign. MUS 12).
- g) Učebnica základov hry generálneho basu; začiatok 19. storočia (sign. MUS 13).

Prezentované rukopisy pochádzajú z obdobia hudobného klasicizmu a ich datovanie môžeme ohraničiť rokmi 1756 – 1830. Dokladajú záujem o hudobné vzdelávanie na Spiši v mestskom prostredí, kde Kežmarok patril k popredným kultúrnym regionálnym centráam s rozvinutou hudobnou kultúrou. Vytvorenie a používanie prameňov sa nevzťahuje len priamo na mesto Kežmarok, ale aj na jeho širšie okolie. Tieto pramene dokladajú zároveň zaužívanú pedagogickú prax absolvovania predmetov hudby aj v rámci následného špecializovaného štúdia. Na základe stručného hodnotenia prameňov môžeme konštatovať, že rozsah učiva poukazuje na solídne základy v oblasti

⁶ 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.

⁷ Dokumenty k pôvodnej evidencii týchto hudobnín absentujú. Na prípadné datovanie ich nadobudnutia do fondu knižnice poukazuje len v niektorých prípadoch výskyt donačného lístka uvádzaný na prednej predsádke. Súpis hudobnín vypracovala v roku 2017 knihovníčka Katarína Slavičková, vedúca Lyceálnej knižnice v Kežmarku, v spolupráci s pracovníčkou Ústavu hudobnej vedy SAV PhDr. Jankou Petőczovou, CSc. Pramene len výnimočne obsahujú titulné listy. Na prameňoch sa obvykle uvádza ich vročenie, a prípadne aj posesorský údaj. Ukážky z rukopisov pozri: Obrazová príloha, Obr. 1 – 2.

teórie hudby získané ich štúdiom. Približujú tiež minimálne penzum vedomostí, ktoré museli žiaci nadobudnúť bez ohľadu na skutočnosť, či sa mienili hudbe venovať na profesionálnej úrovni, alebo iba zo záľuby ako milovníci umenia. Predpokladáme, že hudobnoteoretické texty obsiahnuté v rukopisoch reflektovali nielen zaužívané modely výučby, ale aj najnovšie trendy hudobnej pedagogiky, čomu nasvedčuje zastúpený repertoár v praktických častiach príručiek a jednotlivých zborníkoch. Zaujímavosťou zbierky je možný autorský vklad v rámci tvorby učebných textov v rukopisoch Julie Kniesznerovej a Johanny Rothovej.

Rukopisy Johanny Rothovej

Autorke J. Rothovej pripisujeme vypracovanie najmenej jednej z dvoch posledne uvedených učebníc hudby. Okrem učebnice klavírnej hry (f) je pravdepodobne aj pisateľkou rukopisu učebnica základov hry generálneho basu (g). Do Lyceálnej knižnice v Kežmarku sa dostali pravdepodobne v druhej polovici 19. storočia z niekdajšieho vlastníctva Eduarda Rotha. Pritom absencia donačného lístka, ako aj sprievodných dokumentov k evidencii znemožňuje presnejšie vymedziť časové obdobie, počas ktorého boli nadobudnuté.

Na existenciu prvého z rukopisov klavírnej učebnice J. Rothovej poukázal František Matúš, ktorý ho prezentoval laickej i odbornej verejnosti formou referátov prednesených na viacerých regionálnych konferenciách.⁸ Prvú písomnú zmienku o učebnici uviedol Daniel Šimčík v kontexte výskumu skladateľskej tvorby Carla Herfurtha.⁹ Podrobnú charakteristiku teoretickej a praktickej časti učebnice vypracovala Irena Medňanská.¹⁰ Druhý rukopis v hudobnoteoretickej spisbe nebol reflektovaný. Predpoklad vypracovania učebnice J. Rothovou uvádzame na základe zistenej podobnosti v písme rukopisov a ich nadväznosti na hudobnoteoretickú spisbu konca 17. a začiatku 18. storočia.

Meno autorky odvodzujeme podľa záznamu na titulnom liste učebnice klavírnej hry, ktoré je uvedené v znení: Johanna Rothin.¹¹ Výskyt priezviska v matrikách z regiónu Spiša nachádzame v hojnom zastúpení v dvoch základných formách: Roth; Rothin. Pritom druhé meno (Rothin) je v nich percentuálne menej zastúpené. V tomto období bežne nachádzame v záznamoch v nemčine výskyt prechýľovacej prípony ženských

⁸ Napr. v referáte: Národné prvky vo výchove hry na klavíri na začiatku 19. storočia v Kežmarku; na konferencii: *Nové objavy v umení Spiša*; ktorá bola organizovaná Spišským dejepisným spolkom (Poprad, 15. jún 2013). Údaj o prvenstve nálezu prameňa v historickom fonde knižnice pochádza od jeho dcéry PhDr. Janky Petőczovej, CSc., ktorej týmto ďakujem za poskytnutie uvedených informácií a programu konferencie.

⁹ ŠIMČÍK, Daniel: Carl Herfurth v prešovskom hudobnom živote 19. storočia. In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, č. 13, s. 8.

¹⁰ MEDŇANSKÁ, Irena: Primae Lineae Musicae Instrumentalis klavírna škola pre začiatočníkov (1816). In: KAČIC, Ladislav (ed.): *[Hudobná kultúra Spiša.] (=Musicologica Slovaca et Europaea XIX.)* Bratislava : ASCO Art & Science; Ústav hudobnej vedy SAV, 1994, s. 123-130.

¹¹ Podľa I. Medňanskej je autorom učebnice výrobca klávesových nástrojov Jacob Roth z Vrbova. Ich rodinné vzťahy nie sú doložené. MEDŇANSKÁ, Ref. 10, s. 123, 130. KRUCHAYOVÁ, Alena: Vývoj slovenskej klavírnej školy v prvej polovici 20. storočia. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 2-3, s. 309-377; s. 311.

priezvisk v tvare: -in.¹² Z tohto dôvodu dochádza k nejasnosti pri správnosti uvádzania základného tvaru priezviska autorky bez uvedenia prechýľovania (Johanna Roth/-in). Vzhľadom na skutočnosť absencie výskytu krstného mena spolu s mužským priezviskom Rothin/Rother/Rothiner; predpokladáme, že pisateľku zmienených rukopisov môžeme stotožniť s osobnosťou manželky Tobiasa Rotha, ktorá žila v meste Spišská Belá počas prvých desaťročí 19. storočia. Manžel J. Rothovej patrila k váženým občanom mesta, pochádzajúcim z vychýrenej rodiny remeselníkov a umelcov známej v širokom okolí, ako uvádza napríklad S. Augustini de Hortis:¹³

Bey alle dem muß man gestehen, daß sie nicht allein den Ackerbau, die Flachsarbeit und Brandweinbrennerey recht emsig treiben, sondern auch fleißige Handwerker und sogar Künstler abgeben. Wie denn auch jetzt in der ganzen Zips Bela allein einen Mann von ihren eingebornen Mitbürgern, Namens Tobias Roth besitzt, der die Kuppeln auf den Stadt- und Kirchtürmen auf das Zierlichste zu decken im Stande ist, und bereits an verschiedenen Orten, nicht allein hier zu Lande, als in Pudlein, Schmöltniß, Iglo und Käsmark, sondern auch in Pohlen in diesem Stücke seine Kunst und Geschicklichkeit erwiesen hat.

Nielen blízkosť Kežmarku, ktorý spolu s Levočou patrila k popredným hospodárskym a kultúrnym centrámi regiónu, ale i udržiavanie obchodných stykov s ďalšími mestami stredného Spiša a Poľskom zabezpečovali Spišskej Belej kontinuálny kultúrno-spoločenský rozvoj.¹⁴ Na priaznivý vzťah obyvateľov mesta k hudobnému umeniu, ako aj rozmach muzicírovania v rodinách vzdelaného meštianstva koncom 18. storočia poukazuje J. M. Korabinsky:¹⁵

Die Stadt ist mit einem wohlgebauten Rathhause und Archiv versehen. Es werden in derselben 5 Jahrmärkte, und alle Freytage Wochenmarkt gehalten. Der Fleiß des hiesigen Frauenvolks im Flachsbaue und Leinwandweben ist beträchtlich. Auch wird der Handel nach Pohlen von hier mit Wein, Tobak, Eisen, seit einigen Jahren ziemlich blühend. Die Güte des allhiesigen Wacholderbeer-Brandweins wird in der ganzen Gegend sehr hoch geschätzt. [...] Die Inwohner sind deutsche, scherzhafte Leute, dabey zu den Künsten und Wissenschaften sehr aufgelegt. Die neuesten Nachrichten melden von ihrer besondern Geschicklichkeit in der Musik, welche sie fleißig lernen, und sich dadurch in den herumliegenden Gespanschaften sehr beliebt machen.

¹² Výskyt prechýľovania u ženských priezvisk nemeckého etnika predstavuje určitú regionálnu zvláštnosť. Pozri WESTPHAL, Siegrid: *In eigener Sache. Frauen vor den höchsten Gerichten des Alten Reiches*. Köln : Böhlau Verlag GmbH & Cie., 2005, s. 31. V slovenčine predstavuje ekvivalent priezvisk: Červený; Červenka.

¹³ Cit. **[=HORTIS, Samuel Augustini ab]: Topographische Beschreibung des Flußes Poprad, oder der Popper in der Zips. In: *Ungrisches Magazin, oder Beyträge zur ungrischen Geschichte, Geographie, Naturwissenschaft, und der dahin einschlagenden Litteratur* (Preßburg), roč. 2, 1782, č. 2, s. 175-201; s. 186-187.

¹⁴ O dejinách mesta pozri WEBER, Samuel: *Geschichte der Stadt Béla. Ein Beitrag zur zipser und vaterländischen Geschichtsforschung*. Igló : Josef Schmidt Buchdruckerei, 1892, s. 98-17, a passim; KOLLÁROVÁ, Zuzana (ed.): *Spišská Belá*. Prešov : Mestský úrad v Spišskej Belej; Universum, 2006, s. 61-97.

¹⁵ Cit. KORABINSKY, Johann Matthias: Béla, eine XVI. Stadt in Zips. [Heslo.] In: *Geographisch-Historisches und Produkten Lexikon von Ungarn*. Preßburg : zu finden im Weber und Korabinskyschen Verlage, 1786, s. 43.

Zmienka o kladnom vzťahu obyvateľov k hudbe a usilovnom vzdelávaní sa v tomto umení naznačuje, že v meste boli činní viacerí učitelia hudby. Na možnosť pestovania hudby v rodine T. Rotha poukazuje jednak pestré kultúrno-spoločenské dianie v meste, tak aj jeho spoločenské postavenie a dostatok finančných prostriedkov aj na kúpu hudobných nástrojov. Predpokladáme, že práve potreba zabezpečiť primerané hudobné vzdelanie v rodine tvorila jeden z hlavných podnetov k vytvoreniu prezentovaných učebníc. Napísané boli zrejme nielen na uspokojenie potrieb jeho manželky, ale aj pre ďalších členov rodiny. Dostatočné rodinné zázemie poukazuje tiež na prípadné pôsobenie J. Rothovej ako príležitostnej interpretky či hudobnej pedagogičky. Nazdávame sa, že tieto rukopisy autorka vytvorila nielen ako učebné pomôcky pre vlastné potešenie, ale aj na vyučovanie hudby vlastných potomkov,¹⁶ či v rámci poskytovania privátnych lekcií hudby pre záujemcov z mesta a jeho bezprostredného okolia. Prezentované rukopisné pramene tvoria zaujímavý doklad jej hudobných aktivít.

1. Príručka klavírnej hry Johanny Rothovej

Prvý rukopis predstavuje učebnicu hudby J. Rothovej, ktorá je príručkou klavírnej hry z roku 1816.¹⁷ Je typom rukopisného prameňa, ktorý je zaujímavý nielen z hľadiska vývoja klavírnej pedagogiky prvej tretiny 19. storočia na Slovensku, ale aj formovania dobového repertoáru v mestskom prostredí. Približuje jednu z používaných metód vyučovania počiatkov klavírnej hry, ako aj hudobnoteoretickú bázu, ktorú priebežne museli absolvovať začiatočníci. Štúdiom mohol žiak nadobudnúť dostatočné základy v oblasti hudobnej teórie, ktoré sú aj v súčasnosti potrebné na prvotné pochopenie zápisu notového textu a umožňujú prípadne naštudovať tiež nenáročnú hudobnú kompozíciu. Tento zámer uvádza autorka v samotnom titule prameňa, ako vhodnej príručky obsahujúcej stručné, jednoduché a základné pokyny k nástrojovej hudbe so zameraním na klavichord alebo kladivkový klavír:

Primæ, Lineæ, Musicæ Instrumenalis! / Das ist: / Kurtze, leichte und Fundamentelle, Anweisung / zur Instrumental Music, / in specie / zum Clavier oder Piano Forte, / für mich / Johanna Rothin / angefangen d. 1^{sten} März Anno Domini 1816. //

Rukopis je ručne viazaný v tvrdej väzbe s rozmermi 302 × 224 × 23 mm. Popri tvrdých doskách z lepenky okrášlených technikou hydrografie je väzba na chrbáte a okrajoch pokrytá kožou. Vnútro knihy obsahuje ručný papier, ktorý má rozmery 297 × 218 mm. Pozostáva z 93 listov, z ktorých je zapísaných 16 listov (29 zapísaných strán). Použité sú dva druhy ručného papiera – na predsádku a na

¹⁶ V matrike narodených Evanjelickej cirkvi a.v. mesta Spišská Belá nachádzame záznamy krstu šiestich detí Johanny (Johana/Johanna Rothin) a Tobiasa Rotha: 1. Johann Mattheus (30. október 1802); 2. Susanna (10. máj 1804); 3. Maria Julia (6. júl 1806); 4. Catharina (24. marec 1808); 5. Johannes Tobias (26. apríl 1810); 6. Tobias Nathanael (29. máj 1812).

¹⁷ ROTHIN, Johanna: *Primæ Lineæ Musicæ Instrumentalis*. Rkp., 1816. Uloženie: SK-KE, sign. MUS 12. Pozri: Obrazová príloha, Obr. 3.

vnútro knihy.¹⁸ Prameň nie je pôvodne paginovaný. Predsádzky obsahujú niekoľko detských kresieb urobených dodatočne po zviazaní knihy pravdepodobne Eduardom Rothom, ktorého meno je uvedené na zadnej predsádzke. Väzba i vnútro knihy sú čiastočne opotrebované a plne zodpovedajú stavu častého používania prameňa ako učebnej pomôcky. Pisateľ použil čierny atrament, ktorý je najmä na začiatkových stranách sčasti vyblednutý, čo čitateľnosť textu sťažuje. Napriek tomu sa dá konštatovať, že prameň je zachovaný v dobrom stave a je v zásade čitateľný. Čo do počtu zapísaných strán nepatrí učebnica medzi najväčšie práce. Rozsahom zodpovedá *Elementárnej náuke o hudbe* M. Diettmannovej a anonymnej príručke *Základy pre klavír*.¹⁹ Zaujímavosťou prameňa je výskyt štyroch rozličných rúk. Prvé dve ruky sú písané komplementárne a sú skoro totožné (R^{1a} – R^{1b}: s. 1-25). Ďalšie pochádzajú od iných pisateľov (R²: s. 26; R³: s. 28-29), čo poukazuje na tri rôzne štádiá vypracovania učebnice.

Podobne väčšine rukopisov učebníc je dominantným a prevládajúcim jazykom nemčina. Zastúpená je tiež francúzština a taliančina, čo súvisí s používaním dobovej hudobnej terminológie a názvoslovie v týchto jazykoch. Zaujímavosťou je výskyt slovenčiny pri dvoch textových incipitoch piesní (s. 12, 17).²⁰ Z jazykového hľadiska prevláda archaická forma nemeckého jazyka, charakteristická skôr pre spisy zo 17. a začiatku 18. storočia. Je to zrejme zapríčinené použitím miestneho dialektu a staršej literatúry, z ktorej autorka vychádzala pri koncipovaní hudobnoteoretického textu.²¹ Určitú podobnosť v tomto ohľade nachádzame najmä s rukopisom M. Diettmannovej.²²

Učebnica vychádza z koncepcie členenia do dvoch samostatných celkov, ktoré tvoria jej teoretickú a praktickú časť. Teoretická časť predstavuje základnú náuku o hudbe, ktorá je pomyselným teoretickým úvodom do ďalšieho štúdia nástrojovej hry (s. 1 – 8). V praktickej prílohe je uvedených niekoľko technických cvičení a nenáročných

¹⁸ Na predsádzku je použitý ručný papier z papierne v Ochtinej (1778 – 1816). Na vnútro knihy bol použitý zatiaľ nezistený papier s nečitateľným vodoznakom – vyskytujú sa iniciály: J J (f. 20, 31, 33, 34, 42, 50, 63, 68, 76, 83, 86); pravdepodobne s ďalším textom: ORH (f. 10, 14, 16, 23, 36, 41). S najväčšou pravdepodobnosťou je papier vyrobený tiež niektorým z miestnych producentov.

¹⁹ Anonym: *Anfangsgrunde für das Clavier*. Rkp., nedat. Uloženie: SK-Msnk, sign. D IV-30. ČEPEC, Ref. 2, s. 111. ČÍŽIK, Vladimír: *Slovenskí koncertní umelci*. Zv. 1. Bratislava : Slovenský hudobný fond, 1974, s. 13.

²⁰ Vyskytujú sa dva druhy písma: a) latinka, ktorá sa používa pri nadpisoch a vo francúzskej a talianskej terminológii; b) gotická kurzíva použitá v texte a pri niektorých nadpisoch v nemeckom a slovenskom jazyku.

²¹ Ako archaický spôsob zápisu hodnotíme termíny: *Anweisung; bey; kurtz; Märtz; Music; Punct; Thon; ungrisch; Vielerley; zwey*. Medzi nárečové výrazy radíme termíny: *strasbourger; Tón; Ton-leüter; unterschiedlich; Wiederhohlung*. V rukopise sa vyskytuje aj fonetický spôsob zapisovania niektorých francúzskych termínov (napr. *ecusie*) a niekoľko pochybení v gramatike. Pozri [RAMLER, Karl Wilhelm]: *Belles-Lettres, ou Notice du progrès des connoissances humaines* (Paris), roč. 2 [4], 1760, č. 2, s. 55-76; s. 66. HORTIS, Ref. 14, č. 4, s. 475-497; 482-486. RUMI, Karl Georg: *Beytrage zu einem Idiotikon der sogenannten gründnerischen deutschen ZipserSprache*. In: *Zeitschrift von und für Ungern*, (Pesth), roč. 6, 1804, č. 4, s. 230-242. HAVRILA, Marek: *Zur Erforschung der deutschen Mundarten in der Slowakei*. In: PAPSONOVÁ, Mária – PUCHALOVÁ, Ingrid (eds.): *Nemecké nárečia na Slovensku*. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, Filozofická fakulta, 2010, s. 15-25.

²² ČEPEC, Ref. 2, s. 112-114.

prednesových klavírných skladieb s piesňami (s. 9 – 29). Zmienené rozčlenenie je charakteristické pre viaceré klavírne školy od M. Clementiho, C. Czernyho, F. P. Riglera či D. G. Türka.²³ Totožným rozdelením sa vyznačujú viaceré rukopisné príručky pre klavír M. Godru, J. Kniesznerovej či J. Vansu, ako aj pre ďalšie hudobné nástroje z prvej polovice 19. storočia.

Teoretickú časť tvorí základná hudobná náuka. Je koncipovaná do ôsmich tematických okruhov, v ktorých je učivo demonštrované prostredníctvom notových príkladov s prípadným výskytom sprievodného textu (pozri: Tabuľku 1). Absentuje doplňujúci text vysvetľujúci viaceré demonštračné notové príklady: pri zápise a základnom pomenovaní hudobných kľúčov, nôt, intervalov, ako aj hrania ozdôb a prstokladu. V prípade použitia učebnice v súčasnosti môžu byť pri výklade učebnej látky tieto state problematické, pokiaľ nie sú uvedené notové príklady dostatočne zrozumiteľné.²⁴ Obsiahnuté učivo tvorí bežnú súčasť príručiek spevu a nástrojovej hry z 18. a 19. storočia. Z tohto dôvodu je ťažké presne vymedziť literárne predlohy, ktoré slúžili na vypracovanie prezentovaného prameňa. Do popredia vystupuje príbuznosť najmä s textom učebnice spevu od J. S. Beyera (1669 – 1744) a z nej vychádzajúcej literatúry.²⁵

Tabuľka 1: Rozčlenenie učebnej látky v teoretickej časti učebnice J. Rothovej.

Str.	Kapitoly v učebnici	Charakteristika učebnej látky
1.	Unterschiedliche Schlüssel!	Hudobné kľúče: husľový, diskantový, altový, tenorový, basový. Pomenovanie nôt s ich zápisom v husľovom, basovom a diskantovom kľúči. Charakteristika a pomenovanie nôt s posuvkami (krížik, béčko, odrážka).
2.	Der Tact bedeutet eine Zeit Maaß, und ist Vierterley!	Stručná charakteristika taktu v rámci časomier. Takty: celý, 3/4, 2/4, 3/8, allabreve, 6/8, 12/8.
3.	Unterschiedliche Noten!	Charakteristika základných hodnôt nôt s pomenovaním a ich rozčlenením v rámci celého taktu.
4-5.	Von Pausen.	Charakteristika páuz s ich zápisom pre: celý takt, 2 takty, 4 takty a 1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32 pauza. Nepravidelné delenie časových hodnôt – triola. Znamienka predĺženia – noty s bodkou. Spôsob zápisu a hrania artikulačných znamienok staccata a legata.
5.	Von der 3 Haupt Regeln.	Interpretácia skladby na základe uvedenia si zápisu taktu, predznamenanania, výskytu posuviek a uvedeného tempa. Základná terminológia v taliančine.

²³ ČEPEC, Ref. 3, s. 200-201.

²⁴ Vyznačuje sa tým napr. učebnica M. Godru. MICHALOVÁ, Ref. 3, s. 206-207.

²⁵ BEYER, Johann Samuel: *Anweisung zur Singe Kunst. Primæ lineæ musicæ vocalis. Das ist: Kurtze/ leichte/ gründliche und richtige Anweisung/ Wie die Jugend/ so wohl in den öffentlichen Schulen/ als auch in der Privat-Information, ein Musicalisches Vocal-Stück wohl und richtig singen zu lernen/ auffß kürztzte kan unterrichtet werden/ mit unterschiedlichen Canonibus, Fugen/ Soliciniis, Biciniiis, Arien und einem Apendice, worinnen allerhand Lateinische/ Französische und Italiänische Termini Musici zu finden Benebenst Einer Vorrede*. Freyberg : Gedruckt bey Elias Nicolaus Kuhfus, 1703, 122 s. Por. FÉTIS, François-Joseph: BEYER. [Heslo.] In: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Zv. 12. Bruxelles – Mayence : Leroux – Les fils de B. Schott, 1835, s. 182-183. Učebnica vychádza zo súdobej hudobnoteoretickej spisby, reflektuje predovšetkým teoretické diela Daniela Speera a Wolfganga Caspara Printza.

Str.	Kapitoly v učebnici	Charakteristika učebnej látky
6.	Von Wiederhohlungs Zeichen.	Charakteristika technických znamienok určených na opakovanie časti skladby a taktu, dynamických znamienok a ich značenie (p, f, pp, ff, fz). Spôsob určenia tóniny skladby podľa jej ukončenia.
7.	Von den Vorschlägen!	Zápis melodických ozdôb: príraz, skupinka, trilok, trilok s obalom. Cvičenie zápisu intervalov: tercia, kvarta, kvinta, sexta, septima a oktáva.
8.	Dieß ißt die Tonleüter bey der bloßen Tonart:	Charakteristika stupnice s členením na durovú a molovú stupnicu s prstokladom. Tóniny: C dur – c mol; D dur – d mol; G dur – g mol; A dur – a mol; E dur – e mol; F dur – f mol; B dur – Es dur.

Na vzájomnú spätosť učebníc poukazuje popri podobnosti oboch titulov, ich obsahovej stránky či v neposlednom rade použitej hudobnej terminológii aj preberanie časti notových príkladov z kapitol o hudobných kľúčoch, manierach a intervaloch.²⁶ Autorka v značnej miere prispôsobuje pôvodný text Beyerovej učebnice potrebám vyučovania hry na klávesových nástrojoch, kam radíme klavichord a kladivkový klavír. V texte dochádza tiež k pozmeneniu následnosti jednotlivých statí. Pozmenenie dobieha vypustením úvodnej kapitoly (o tónoch a notovej osnove) a druhej kapitoly (o speve), na mieste ktorej uvádza siedmu kapitolu (o takte). Podobné zmeny nachádzame aj v ďalších prácach čiastočne vychádzajúcich aj z J. S. Beyera, ako napríklad vo violončelovej škole J. Alexandera a príručke klavírnej hry pre začiatočníkov G. C. Hodermanna.²⁷ Je zaujímavé, že autorka nevychádza z niektorej zo známych klavírných škôl.²⁸ Z tohto pohľadu môžeme pokladať za nedostatok absenciu prípravných cvičení pre klavír v teoretickej časti. Ponechanie vokálnych cvičení intervalov a následný výskyt piesní v praktickej časti naznačuje využitie učebnice pri vyučovaní spevu. Ako ukážku spôsobu zmien preberaného textu uvádzame stať o posuvkách z učebnice J. Rothovej [1] a J. S. Beyera [2]:²⁹

[1] Die Noten können begleitet werden unter oder mit einen # welches dieselbe um einen halben Thon erhöhet oder mit einen *b*. so die Note um einen halben Thon erniedrigt. Das Auslösungs Zeichen ♭ Setzet die Noten wiederum in ihrem vorigen Standt und bestehent vor # und *b*.

[2] Zwischen diesen sieben Thonen stecken noch fünff andere/ welche Semitonia oder halbe Thone genennet werden/ und haben zum Merckmahl bey sich entweder das Signum rotundum *b* oder runde *b*. Quadratum ♭ viereckigte. Oder cancellatum gegitner-te. [...] Wie singt man die Semitonia ♭ #? Einen halben Thon höher. Mit dem *b*. aber bezeichnet einen halben Thon tieffer.

²⁶ BEYER, Ref. 25, s. 4-7; s. 16-24; s. 58. ROTHIN, Ref. 17, s. 1; s. 7.

²⁷ [ALEXANDER, Joseph]: *J. Alexanders Anweisung zum Violoncellspiel*. Leipzig : bey Breitkopf und Härtel, [1802]. HODERMANN, Georg Caspar: *Kurzer unterricht für Musik-Anfänger, wie sie das Clavier spielen auf eine sehr leichte Art erlernen können*. Amsterdam : bey Mr. C. Hagen, 1787.

²⁸ KRUČAYOVÁ, Ref. 4, s. 7.

²⁹ Cit. [1] ROTHIN, Ref. 17, s. 8; [2] BEYER, Ref. 25, s. 2, 7. Podobnosť textov je zrejmá najmä pri porovnaní aj s nasledujúcimi učebnicami hudby: HODERMANN, Ref. 27, s. 1. ALEXANDER, Ref. 27, s. 5-6.

Prezentované porovnanie na jednej strane poukazuje na spôsob, akým boli pozmenené texty predlôh pri zachovaní obsahovej stránky, na druhej strane dokladá zotrúvanie autorky pri tradovanej hudobnej terminológii. Podobnosť textu s učebnicami hudby, ktoré vychádzajú i z J. S. Beyera, uvádzame na príklade state o stupniciach u J. Rothin [1] a J. Alexandera [2]:³⁰

[1] Dieß ißt die Tonleiter bey der bloßen Tonart: Allein mögen auch die übrigen Tonarten erscheinen: besonders von der Finger setzung oder Applicatur!

[2] Dies ist die Tonleiter bei der bloßen Tonart C *dur*. Allein nun mögen auch die übrigen Tonarten erscheinen, bei welchen die Applikatur folgendergestalt ausfällt.

Z pohľadu vyučovacej praxe je zaujímavá poznámka o dodržiavaní troch základných pravidiel pri hre na nástroji, ktoré upozorňujú na správnosť a vyrovnanosť hry pri prednese skladby. Nabádajú žiaka na dodržiavanie hry v správnom takte, tempe a aj tónine. Obdobné pravidlá s čiastočným pozmenením nachádzame len ojedinele v iných rukopisných príručkách klavírnej hry z obdobia 30. až 40. rokov 19. storočia. Ako príklad uvádzame stať z učebnice J. Rothovej [1] a M. Martincsicha [2]:³¹

[1] Von der 3 Haupt Regeln. Wen man etwas spielen will muß man zuvor betrachten was für ein Tact vorgezeichnet ist 2^{tens} muß man beobachten ob nicht ein # oder ein b bezeichnet ist. Diese Zeichen bedeuten das ganze Stück durch-ausgenommen wo hin und wo durch das Auflösungs Zeichen ♯ aufhören, Auch ist zu obachten mit was für einer Zeitmaaß. Das Stück gespielt werden muß das ist ob geschwind oder langsam welches Tempo durch die folgenden Italienischen Wörtern angezeigt wird.

[2] Čo ge potrebné nagprw pri Notách wedet? Pri notách potrebné ge wedet ponagprw Klúč, po 2^{hě} rozeznat Cottu gednu od druhég; po 3^ú z gakého Tónu sa má nečo hrát; po 4^{tě} w gakem Taktě; po 5^{tě} gakím časem. Čo ge essče okrem toho wedet aby kus k terím-kolwek Insstrumentem dobre sa wihrát, a nebo wispiwat mohel? R//: Aby gakimkolwek Insstrumentem negaky Kus sa wihrát, a nebo wispiwat mohel potrebné ge wedet ag Pauze. Čo ge potrebné wedet obzlasstně, aby nám Klawír hrát mohel? R//: Tomu, který Klawír hrát chce, potrebné ge wedet okrem predmenowaných weci ag Applicatureou, to gest: gak sa prsti klást magú na Klawaturi; K tomu mosi wedet ag gisté znamena k wirázowaňi Nott potrebné.

Z pohľadu dobovej interpretačnej praxe tvorí dôležitú súčasť teoretickej časti učebnice rozprava o tempe, artikulácii a melodických ozdobách. Táto látka je dôležitá aj pre prípadné naštudovanie klavírných skladieb a piesní z praktickej časti učebnice. Stručná charakteristika tempa je uvedená v rámci state o základných pravidlách prednesu pri talianskom názvosloví.³² Autorka uvádza ako ukážku nasledujúci výber temp:³³ Adagio largo (langsam/pomaly); Presto (geschwind/rýchlo); Allegro (lustig/veselo);

³⁰ Cit. [1] ROTHIN, Ref. 17, s. 8; [2] ALEXANDER, Ref. 27, s. 13.

³¹ Cit. [1] ROTHIN, Ref. 17, s. 5; [2] MARTINCSICH, Ref. 4, s. 1.

³² ROTHIN, Ref. 17, s. 5. V učebnici J. S. Beyera sa tempá uvádzajú v rámci prílohy v slovníku hudobnej terminológie, por BEYER, Ref. 25, s. [113-122].

³³ Poradie a spôsob zápisu temp zachováваме podľa ich uvedenia v prameni. Obdobný spôsob zápisu temp nachádzame aj v prácach W. C. Printza, por. PRINTZ, Wolfgang Caspar: *Musica mudulatoria Vocalis. Oder Manierliche und zierliche Sing-Kunst*. Schweidnitz : In Druck und Verlag Christian Okels, 1678, s. 38.

Alegreto (ein wenig lustig/menej veselo); Alegro molto assaÿ (sehr lustig/veľmi veselo); Andante (ganz mäßig/celkom mierne); Vivace (lebhaft/živo); Poco Allegro (ein wenig lustig/menej veselo). Tempá sú pritom iba výnimočne uvedené aj v praktickej časti učebnice, a to v prípade len šiestich skladieb.³⁴ Pri artikulačných znamienkach sa prejavuje zameranie na spôsob správneho prednesu viazanej a neviazanej hry pri zápise legata a staccata. Je zaujímavé, že pri artikulačných znamienkach neuvádza práve tie, ktoré sú určené pre hru na klavichorde (Bebung, Tragung):³⁵

Die Noten mit oben gezeichneten Stricheln werden gestossen die so mit Puncten bezeichnet sind wer den auch gestoßen aber etwas gelieder die Noten mit Oben gezeichneten Bögen werden geschliffen oder zusammen gezogen.

V rámci manier uvádza ako demonštračné príklady viaceré formy zápisu opory, prírazu, skupinky a trilkov. Notové ukážky sa pritom vyskytujú bez príhodného spresnenia ďalším výkladom. Predvedenie zápisu hrania melodických ozdôb je vypísané len pri trilku, ktorý sa uvádza v troch základných podobách: a) trilok od horného tónu; b) trilok od spodného tónu; c) trilok od horného tónu s ukončením nátrilom.³⁶ Za zmienku stojí tiež zvláštny spôsob aplikovania prstokladu pri hre na krátkych klávesoch, ktorý predstavuje nadkladanie tretieho prsta nad druhý prst a obrátene pri neviazanom spôsobe hry.³⁷ V texte sa vyskytuje aj zaujímavá zmienka o určovaní základnej tóniny skladby na základe jej ukončenia:³⁸

Am Ende siehet mann aus welchen Tón das mann gespielet hat.

Teoretická časť príručky J. Rothovej predstavuje po obsahovej stránke základnú náuku hudobnej teórie, ktorej absolvovanie je potrebné pre ďalšie napredovanie v štúdiu nástrojovej hry či spevu. Na jej zameranie na vyučovanie klavírnej hry poukazuje stať o artikulačných a dynamických znamienkach. Nasvedčuje tomu aj zápis nôt uvedený pri basovom, diskantovom a husľovom kľúči, ktorý zodpovedá tónovému rozsahu klaviatúry kladivkového klavíra a klavichordu. Teoretická časť predstavuje zaujímavý doklad adaptácie hudobnoteoretickej spisby skoršieho obdobia na potreby vyučovania hudby počas prvej tretiny 19. storočia.

Praktickú časť učebnice tvorí hudobná zbierka skladieb, ktoré sú technicky nenáročné na interpretáciu. Pozostáva zo zápisu 57 klavírnych skladieb a piesní.³⁹ Z celkového množstva skladieb len v dvoch prípadoch nie je dokončený zápis. Pri väčšine

³⁴ ROTHIN, Ref. 17, s. 9: 3. *Andante*; s. 12: 9. *Allegro*; s. 14: 15. *Allegretto*; s. 17: 20. *Andante*; s. 18: 24. *Andante*; s. 26: 49. *Andante*.

³⁵ Cit. ROTHIN, Ref. 17, s. 5. Obdobnú charakteristiku zápisu staccata nachádzame vo väčšine zmienených rukopisov. Na rozdiel od učebnice J. Rothovej je v nich zapísaný spôsob hry portamenta.

³⁶ ROTHIN, Ref. 17, s. 7. Prvý trilok, hraný od hornej sekundy, poukazuje na zaužívanú interpretačnú prax pre spevákov skoršieho obdobia. Posledný trilok s hraním od vrchnej sekundy a s ukončením nátrilom (*Triller mit der Nachschlag*) je v zápise uvedený ako mordent. Zaužívaný spôsob interpretácie manier pozri HUMMEL, Johann Nepomuk: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung*. Wien : bei Tobias Haslinger, [1828], s. 393-402.

³⁷ ROTHIN, Ref. 17, s. 8. Základný prstoklad je demonštrovaný na príklade hrania stupníc.

³⁸ Cit. ROTHIN, Ref. 17, s. 6.

³⁹ Súpis skladieb uvádzame v Tabuľkovej prílohe, pozri: Tabuľka 1. MEDŇANSKÁ, Ref. 10, s. 125-126.

skladiieb nie je uvedené datovanie a meno skladateľa. Skladby boli pôvodne opatrené poradovými číslami (R^{1-2} : 1 – 49; R^3 : 1 – 4), v rámci ktorých bolo opomenuté označenie štyroch skladiieb. Časť z nich je pritom usporiadaná do dvoch samostatných celkov s uvedením vlastného poradia v číslovaní. Prerušenie kontinuity pri označení posledných skladiieb poukazuje na ich dodatočný zápis a zároveň na dve základné štádiá, počas ktorých bola napísaná praktická časť učebnice.⁴⁰ Vznik prevažnej časti prílohy pripisujeme J. Rothovej. Zvyšná časť zbierky (R^{2-3}) bola vytvorená počas jej praktického používania ako príručky pri výučbe klavírnej hry, a prípadne aj spevu. V rámci zostavovania prílohy pisateľa pravdepodobne vychádzali z viacerých rukopisných a tlačených predlôh. Vnútorne usporiadanie skladiieb naznačuje využitie minimálne piatich rôznorodých zbierok piesní a skladiieb pre klávesové nástroje.

Na predpoklad krátkeho časového obdobia vyhotovenia rukopisu poukazuje uvedenie datovania pri jednej z posledných skladiieb: Nr. 48. *Ecusie* von A[nn]o. 1816.⁴¹ Zo skladateľov sú uvedené mená nielen profesionálnych hudobníkov, ale aj uznávaných milovníkov a podporovateľov hudobného umenia:⁴² Johann Ludwig Csáky (1758 – ?),⁴³ Joseph Haydn (1732 – 1809),⁴⁴ Carl Herfurth (1790 – 1864),⁴⁵ Franz Anton Hoffmeister (1754 – 1812),⁴⁶ Franz Kohaut (cca 1785 – 1827).⁴⁷ Najpočetnejšie sú zastúpené diela Carla Herfurtha (7 skladiieb) a Franza Kohauta (7 skladiieb). Tvorba ďalších autorov je zastúpená po jednej skladbe. Pri týchto dielach zostáva napriek uvedeniu mien skladateľov ich autorstvo sporné. Celkom nemôžeme vylúčiť ani prípadné autorstvo J. Rothovej pri ostatných skladbách.⁴⁸

⁴⁰ Číslovanie príkladov pozri: Tabuľková príloha, Tabuľka 1.

⁴¹ ROTHIN, Ref. 17, s. 25. Pozri: Tabuľková príloha, Tabuľka 1/51.

⁴² Mená autorov odvodzujeme na základe údajov uvádzaných pri jednotlivých skladbách v učebnici. ROTHIN, Ref. 17, s. 13, 19, 20, 22, 25. Pozri: Tabuľková príloha, Tabuľka 1/13, 31, 32, 39, 48. MEDŇANSKÁ, Ref. 10, s. 126.

⁴³ Pozri Csáky (Joh. Ludwig Graf von). [Heslo.] In: GERBER, Ernst Ludwig (ed.): *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Zv. 1. Leipzig : verlegt Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790, s. 315. SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (II). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 165–221; s. 172, 177.

⁴⁴ Výskyt diel J. Haydna a jeho vplyv na tvorbu domácich autorov pozri MÚDRA, Darina: Haydnovské notové materiály obdobia klasicizmu na Slovensku. In: HORVÁTHOVÁ, Katarína (ed.): *Joseph Haydn a hudba jeho doby*. Referáty prednesené na muzikologickej konferencii s medzinárodnou účasťou v rámci BHS 1982 (Bratislava, 6. – 7. október 1982). (= *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 11.*) Bratislava : Mestský dom kultúry a osvetu, 1984, s. 54–61. MÚDRA, Darina: Joseph Haydn a Slovensko – miera a formy vplyvu. In: FREEMANOVÁ, Michaela (ed.): *Händel – Haydn – Mendelssohn a jejich „druhý život“ v českých zemích a na Slovensku v 18. a 19. století*. Miscellanea z výroční konference České společnosti pro hudební vědu 2009 (Praha, 4. – 5. prosinec 2009). Praha : Česká společnost pro hudební vědu; Agora, 2012, s. 62–73.

⁴⁵ ŠIMČÍK, Ref. 9, s. 8.

⁴⁶ Pozri: Hoffmeister, nach Anderen Hofmeister Franz Anton. [Heslo.] In: WURZBACH, Constant: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oesterreich*. Zv. 9. Wien : Aus der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, 1863, s. 179–181.

⁴⁷ SOMMER, Johann Gottfried: *Das Königreich Böhmen; statistisch-topographisch dargestellt. Taborer Kreis*. Zv. 10. Prag : Verlag der Buchhandlung von Friedrich Ehrlich, 1842, s. 250. KRA-TOCHVÍL, Jiří: Koncertantní klarinet v českém klasicizmu. In: *Živá hudba*, roč. 4, 1968, č. 1, s. 285–372; s. 302.

⁴⁸ Predpokladáme, že skladby predstavujú zjednodušené úpravy urobené z dôvodu ich lepšej hrateľnosti začiatčikom klavírnej hry.

Prevažnú časť zbierky tvoria skladby určené na hru na klávesových nástrojoch (51 skladieb). Minoritne sa vyskytujú tiež piesne (6 skladieb). V rámci skladieb pre klávesové nástroje sú uvedené v najväčšom zastúpení štylizované tance (42 skladieb). Ďalej sa vyskytujú charakteristické skladby (5 skladieb), vojenské pochody (2 skladby) a základné technické cvičenia (2 skladby). Piesne sú úpravami ľudových a umelých piesní pre klávesové nástroje. Sú zastúpené formou árie (4 skladby) a verbunku (2 skladby). Diela renomovaných skladateľov, ako aj populárne štylizácie tancov a úprav piesní pre klavír, boli zaiste lákadlom pre začiatočníkov štúdia klavírnej hry. Pri vhodnej príležitosti sa týmito skladbami mohli prezentovať nielen v rodinnom kruhu, ale aj v spoločnosti. Uvedená praktická časť učebnice zodpovedá z pohľadu rôznorodosti zastúpených skladieb prílohám, ktoré nachádzame v učebniciach hudby M. Godru a J. Vansu.⁴⁹

Výskyt technických cvičení na zdokonalenie hry zodpovedá zameraniu a využívaniu učebnice ako praktickej príručky, ktorá obsahuje stručný a zrozumiteľný návod pre hru na klávesových nástrojoch.⁵⁰ Zapísané sú dve základné cvičenia: *Exercitium*/1-2; zamerané na precvičenie terciových a kvartových dvojhmatov v pravej ruke. Absentuje výskyt cvičení pre počiatočné štádium výučby klavírnej hry. Autorka zrejme počas preberania látky teoretickej časti používala zvlášť zošit s prípravnými cvičeniami. Zápis opakovaní pri týchto cvičeniach naznačuje na už vtedy zaužívanú prax mnohonásobného motorického opakovania príkladov s ich prípadným variováním. Podobné cvičenia nachádzame aj v prílohe učebnice J. Vansu.⁵¹

Medzi charakteristické klavírne skladby radíme inštrumentálne árie (3 skladby) a diela malej dvojdielnej formy v miernom tempe s označením: *Andante* (2 skladby). Predstavujú drobné formové útvary, ktoré nepresahujú rozsah 6 – 12 taktov. Tieto skladby sa vyznačujú výrazným spevným a tanečným charakterom. Predpokladáme, že tvoria úpravy pôvodných nápevov ľudových piesní a tancov, ktoré boli rozšírené v mestskom prostredí.

Charakterom tanca sa vyznačuje napríklad skladba: *Air*/7, ktorej početné varianty nachádzame v rukopisoch už z 18. storočia.⁵² Predstavuje pritom úpravu pôvodnej ľudovej piesne pre klavír: *Blühe liebes Veilchen das so lieblich roch*. Klavírne variácie na tému tejto piesne sú doložené už koncom 18. storočia (Ch. F. W. Nopitsch, J. A. Streicher).⁵³ Predstavuje doklad prieniku piesní do dobového tanečného repertoáru. Zároveň poukazuje na prípadné využitie učebnice aj ako príručky spevu a približuje tiež spôsob úpravy piesní.

⁴⁹ SCHMIDTOVÁ, Ref. 3, s. 8. ČÍŽIK, Ref. 19, s. 13.

⁵⁰ Pozri: Tabuľková príloha, Tabuľka 1/1-2. Čísla uvedené za názvom skladby predstavujú ich poradie v prílohe.

⁵¹ VANSÁ, Ref. 5, s. 35, 76-77. Na pozmeňovanie zápisu pri opakovaní hrania poukazujú viaceré dobové učebnice klavírnej hry z 18. storočia, ako napr. C. Ph. E. Bach či F. P. Rigler. Spomedzi novodobých domácich klavírných pedagógov používal túto metódu napr. Dr. Roman Rychlo.

⁵² Pozri Anonym: *Arie vallaccha Danzanti*. In: *Antiche ariette nazionali anche de' più temoti paesi*. Ms. prezioso. Rkp., nedat. Uloženie: D-Mbs, sign. Mus.ms. 4117, s. 45-46.

⁵³ NOPITSCH, Christoph Friedrich Wilhelm: *Sechs neue Variationen fürs Clavier oder Piano Forte*. Rkp., nedat. Uloženie: D-NL, sign. Blauer Sammelband.13. [RISM ID no.: 450112532.] STREICHER, Johann Andreas: *6 Variationen pour le Clavecin à quatre Mani über die Melodie Bliehe liebes Veilchen*. Rkp., 1787. D-Mbs, sign. Mus.ms. 1690. [RISM ID no.: 450056641.]

Árie pre sólový nástroj sú súčasťou zborníkov inštruktívnych skladieb zo skoršieho obdobia.⁵⁴ Zmienené skladby môžeme charakterizovať ako prípravné melodické cvičenia pre hru dvojhmatov určených pre mierne pokročilého začiatočníka. Tomuto účelu zodpovedá i skladba: *Andante*/3; ktorú v úprave nachádzame u C. Czernyho, op. 599/35 v rámci cvičenia hry v basovom kľúči.⁵⁵ Ako operná úprava sa vyskytuje jediná skladba: *Andante aus der Oper Frascatana*/26; pri ktorej nie je uvedený ďalší textový incipit potrebný na jej bližšiu identifikáciu. Predstavuje zrejme úpravu, ktorá vychádza z paródie *L' Infante de Zamora* od N.-E. Frameryho na operu *La Frascatana* od G. Paisiella.⁵⁶ Melodické postupy použité v skladbe nachádzame aj v cvičebniciach spevu.⁵⁷

Menej zastúpenými skladbami v praktickej časti učebnice sú vojenské pochody, ktoré sa v spoločnosti tešili značnej popularity. Zapísané sú dva pochody v klavírnej úprave. Pochádzajú z konca 18. a začiatku 19. storočia a viažu sa na obdobie napoleonských vojen. Prvou skladbou je pravdepodobne pochod prominentného 30. husárskeho pluku (*Graf von Wurmser*): *Marsch von Kýmajer Hussaren Regiment*/25. Meno uvedené v názve pochodu môžeme stotožniť s osobnosťou Michaela von Kienmayera (1755 – 1828), ktorý bol v období napoleonských vojen generálom jazdectva.⁵⁸ S osobnosťou generála francúzskej armády Nicolausa Lucknera (1722 – 1794) stotožňujeme meno uvedené v názve druhého pochodu: *Marsche de La Franceda du General Luckner*/29. S jeho menom sa spája aj pochodová pieseň Rougeta d'Isoleho: *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*; ktorý ju venoval N. Lucknerovi v roku 1792.⁵⁹ Pochody sa vyskytujú aj v prílohách učebníc M. Godru a J. Vansu.⁶⁰

Najviac zastúpenými skladbami v praktickej časti učebnice sú štylizované tance pre klavír. Vyskytujú sa spoločenské tance bežne rozšírené v Európe a ľudové tance, ktoré boli obľúbené nielen v kruhoch vzdelaného meštianstva, ale aj vo vyššej spoločnosti. V rámci repertoáru sú zastúpené anglické, francúzske, nemecké, poľské, ruské, škótske, valašské a uhorské tance. Časť štylizovaných tancov poukazuje na priamy vplyv domáceho prostredia, čo zároveň dokladá spôsob šírenia hudobnej ľudovej tradície

⁵⁴ J. S. Bayer uvádza áriu ako pieseň pre spev, tak aj pre nástroj, por. BEYER, Ref. 28, s. [113].

⁵⁵ CZERNY, Carl: *Erster Lehrmeister im Pianoforte-Spiel. Neuste Sammlung origineller melodischer Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung*. Op. 599. Wolfenbüttel : bei L. Holle, [cca 1850] č. pl.: 169, s. 13. Tému nachádzame aj v kréde anonymnej omše pripisovanej A. Teseiovi. [TESEI, Angelo]: *Missa Brevis con Credo à 3 Voci Concertate per Organo*. Rkp., nedat. Uloženie: US-Bem, sign. MS 272 A-D. [RISM ID no.: 121799.]

⁵⁶ FRAMERY, Nicolas-Etienne: *L' Infante de Zamora. Comedie en quatre actes [...] sur la musique del Sigr Paisiello*. Paris : Chez Durand Neveu, 1781. PAISIELLO, Giovanni: *La Frascatana ossia La Finta semplice. Damma giocoso in tre atti di Filippo Livigni. Prima esecuzione Venezia Teatro Grimani di S. Samuele Autunno 1774*. Franco Trinca ed. Partitura. Zurich : Edition kunzelmann, 2002.

⁵⁷ CATENA, Antonio: *Settanacinque Solfeggi a Soprano*. Rkp., 1814. Uloženie: D-MÜs sign. Sant Hs 1023, č. 74. [RISM ID no.: 451010897.]

⁵⁸ Ďalšou alternatívou výkladu názvu diela môže byť, že dielo súvisí s Christianom Friedrichom von Mayer (1740 – 1788), ktorý bol majorom v 9. husárskom pluku.

⁵⁹ MÜLLER-LUCKNER, Elisabeth: Luckner, Grafen von (dän. Gf. 1784). In: *Neue Deutsche Biographie*. Zv. 15. Berlin : Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Duncker & Humboldt GmbH, 1987, s. 282.

⁶⁰ VANSÁ, Ref. 5, s. 69-71, 78. SCHMIDTOVÁ, Ref. 3, s. 8.

v mestskom prostredí. Na dobovú obľúbenosť týchto tancov už koncom 18. storočia poukazujú tiež početné oznamy v dobovej periodickej tlači inzerované súkromnými učiteľmi tanca:⁶¹

Schon seit einigen Jahren genieße ich das schmeichelhafte Glück, durch meinen Unterricht im Menuet- Englisch- Kontra- Kosakisch- und Straßburgerisch, besonders aber im Deutschtanzen die allgemeine Zufriedenheit, und den ungetheilten Beyfall der edlen Bewohner Wiens zu erhalten. Aufgemuntert durch diese Güte, habe ich allen Fleis, und Mühe angewendet; den Unterricht in dieser Kunst so faßlich als möglich zu machen; und zu' diesem Ende für das so beliebte Deutschtanzen à la Mongolfiere so leichte Schritte erfunden, daß jedermann diese Kunst in kurzer Zeit erlernen kann. Ich unterziehe mich hierüber der strengsten Prüfung mit jedem. Wer sich hievon durch den Augenschein überzeugen will, beehre mich mit seiner Gegenwart in meiner Wohnung, allwo sich auch die Liebhaber alle Woche dreymal- nemlich Sonntag, Dienstag, und Donnerstag mit Kontra, Quadrillen, und andern Tänzen beliebigst unterhalten können. [...] Andreas Lindner, Tanzmeister [...].

Najpočetnejšiu skupinu tvoria nemecké tance v miernom a rýchлом tempe, ktoré boli predchodcami viedenského valčíka: *Deutsch* (16 tancov); *Ländler* (4 tance). C. Herfurthovi z toho pripisujeme vytvorenie siedmich nemeckých tancov.⁶² Možnosť autorstva F. Kohauta v prípade ďalších siedmich tancov zostáva zatiaľ nepreukázaná.⁶³ Uvedenie mena virtuóza na lesnom rohu a pozaune J. Kohauta naznačuje jeho prípadné koncertné účinkovanie v spíšských mestách.⁶⁴ V praktickej časti je zapísaný aj tradičný tanec allemande využívajúci kroky pas de bourrée: *Strassbourger Tanz* (1 skladba).⁶⁵ Dvorské tance dokladá tiež výskyt klasického francúzskeho menuetu s triom (5 skladieb). Meno skladateľa je uvedené len v prípade jednej skladby: *Menuetto celeberrimo von Joseph Heydn in Esterhas/13*. Zmie-

⁶¹ LINDNER, Andreas: Nachricht. (Nachrichten.) In: *Wiener Zeitung*, roč. 90, 31. október 1792, č. 87, s. 2955. Charakteristiku tancov pozri SCHUBERT, Franz Ludwig (ed.): *Die Tanzmusik, dargestellt in ihrer historischen Entwicklung nebst einer Anzahl von Tänzen aus alter und neuer Zeit*. Leipzig: Verlag von C. Merseburger, 1867, s. 1-8.

⁶² Pozri: Tabuľková príloha, Tabuľka 1/39-42. Por. ŠIMČÍK, Ref. 9, s. 8.

⁶³ Pozri: Tabuľková príloha, Tabuľka 1/32-38. Prvý tanec nachádzame vo variantoch vo viacerých rukopisných zbierkach klavírných skladieb. Pozri Anonym: *Post Laender*. Rkp., nedat. Uloženie: CZ-Pu, sign. 59 r. 52. [RISM ID no.: 550503708.] Podobne v anonymnom rukopise zbierky tancov nachádzame variant prvého a posledného tanca (*Deutsch/32 – 5. Walzer; Deutsch/38 – 1., 8. Walzer*). Por. Anonym: *Walzer*. In: *Zbierka 29 duetov*. Rkp., nedat. Uloženie: CZ-Pnm, sign. XL B 80. [RISM ID no.: 551001417.] Podľa názvu môže ísť aj o zbierku klavírných tancov: *Deutsche Tänze sammt Coda für das Piano forte*; ktoré boli publikované v nakladateľstve Aloya Krammera v Prahe. Ako skladateľ je uvedený J[oseph]. Kohaut. [WEIDMANN, Marie Louise]: *Musikbücher und Musikalien*. In: *Allgemeines Verzeichniß der Bücher welche in der Frankfurter und Leipziger Ostermees des 1817 Jahres entweder ganz neu gedruckt, oder sonst verbessert wieder aufgelegt worden sind, auch inskünftige noch herauskommen sollen*. Leipzig: in der Weidmannischen Buchhandlung, [1817], s. 243-269; s. 255.

⁶⁴ V tomto období podnikol koncertnú cestu do Kyjeva a ďalších miest niekdajšieho cárskeho Ruska. Anonym: *Kiow*. (Nachrichten.) In: *Allgemeine musikalische Zeitung*, roč. 20, 29. apríl 1818, č. 17, s. 315-320.

⁶⁵ (Fröhlich.) [=FRÖHLICH, Franz Joseph]: *Allemande*. [Heslo.] In: ERSCH, Johann Samuel – GRUBER, Johann Gottfried (eds.): *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*. Zv. 3. Leipzig: bei Johann Friedrich Gleditsch, 1819, s. 158-159; s. 158.

nený tanec pokladáme za dubióznu skladbu. K menuetom radíme aj neúplný zápis dvoch taktov, ktoré svojím charakterom zodpovedajú začiatku tria k menuetu v tónine C dur napísaného v klasicistickom duchu.⁶⁶ Zastúpené sú tiež anglické a škótske tance: *Contra Tanz* (2 skladby), *Ecusie* (ecossaises, 3 skladby). Pritom ich melódia a rytmus sa ponášajú na kalamajky a na v zbierke uvádzané rusko-nemecké tance. Podobnosť vychádza pravdepodobne z ich prispôsobenia na základe dobového vkusu. V rámci skladieb, ktoré si zachovávajú národný ráz, je uvedená jedna mazúrka a kozák. Len v prípade týchto dvoch tancov sa vyskytuje značenie miesta ich pôvodnej lokality, ktorá sa vzťahuje na územie dnešného Poľska: *Mazur von Warschau*/18; *Kosak von Krakau*/17.

Etablovanie prvkov ľudovej hudby v mestskom folklóre je doložené aj výskytom kalamajky, kontry či štvorylky, ktoré sú komponované v módnom ruskom štýle a spadajú do obdobia viedenského kongresu. Prispôobením sa vyznačujú tance:⁶⁷ *Russisch Deutsch*/14, 15; *Krakovjanka alla Russe*/27, 28; *Quadrill alla Russes*/46. Napríklad melódia prvého rusko-nemeckého tanca tvorí nápev bežne rozšírený v regióne strednej Európy. Nachádzame ho vo viacerých variantoch ako skočný vidiecky tanec (*Springtanz*, *Kalamajka*).⁶⁸ Zaujímavú úpravu tohto tanca pre klavír štvorručne vytvoril J. Chmelík, ktorý ho uvádza ako kalamajku.⁶⁹ Rusko-nemecké tance sa vyskytujú aj v učebniciach M. Godru a J. Vansu.⁷⁰

Zaujímavosťou zbierky je prítomnosť uhorských tancov, ktoré sú zastúpené štyrmi skladbami v štýle verbunku: *Ungrisch*/22, 24, 31, 50. Prezentované tance dokladajú mieru záujmu spoločnosti o pestovanie národnej hudby v mestskom prostredí. Uhorské tance začali byť v tomto období celospoločensky veľmi obľúbené a stali sa módnou záležitosťou, pritom sa uvádzali aj počas divadelných predstavení.⁷¹

Eben so wird [im k. k. priv. Theater an der Wien] nächstens Johann von Wieselburg, die bekannte Parodie des Johannes von Paris, gegeben werden. Die Direktion hat eine neue Musik dazu komponiren lassen, weil die von [Franz] Roser nicht im geringsten zusagte, auch werden neue ungarische Tänze und ein neues Divertissement in die Szene kommen, wodurch also dieses &stück ungemein aufgeflusst wird.

V rámci autorskej tvorby je uvedený jeden tanec od J. L. Csákyho: *Ungrisch de Com-te Csakj*/31.⁷² Medzi verbunky začleňujeme aj skladbu pomenovanú ako fúga: *Fuge*/24.

⁶⁶ Spolu so skladbou *Aria*/53 predstavuje zmieňované nedokončené zápisy.

⁶⁷ FELDTEINSTEIN, Caspar Joseph von: *Erweiterung der Kunst nach der Choreographie zu tanzen, Tänze zu erfinden, und aufzusetzen; wie auch Anweisung zu verschiedenen National-Tänzen; Als zu Englischen, Deutschen, Schwäbischen, Pohnischen, Jannak- Masur- Kosak- und Hungarischen*. Braunschweig : b. n., 1772, s. 99-107.

⁶⁸ Anonym: 2 *Springtänze*. Rkp., nedat. Uloženie: US-BEm, sign. MS 628. [RISM ID no.: 116332.] Anonym: 12. Calmaica. In: KYAW, Gustav von: *Clavier-Buch*. Rkp., nedat. Uloženie: D-Dl, sign. Mus. 1-T-596. [RISM ID no.: 211000270.]

⁶⁹ CHMELÍK, Johann: 13. Kalamajka. In: *Michanice tanečných kusů na Panstwi chocenském a wukol tanečních kusow na Forte-Piano we Čtyry ruce uvedena*, Rkp., 1825. Uloženie: CZ-Pn, Kinsky, sign. Ms 339.

⁷⁰ SCHMIDTOVÁ, Ref. 3, s. 8. VANSÁ, Ref. 5, s. 74.

⁷¹ Anonym: Neuigkeiten. In: *Theater-Zeitung* (Wien), roč. 9, 2. marec 1816, č. 18, s. 71-72; s. 72.

⁷² SZÓRÁDOVÁ, Ref. 43, 172. FEKDTENSTEIN, Ref. 67, s. 103-104.

Je bez poradového čísla a nasleduje po úprave piesne: *Ungrisch/23: Giz meßačok wissel*. Na ich vzájomnú späťnosť poukazuje tonálny vzťah T – D (F dur – C dur), čo je príznačné pre čardáš vzoru pomaly – rýchlo (*lassú – friss*). Názov teda bližšie vymedzuje tempo spresňujúc tak spôsob jeho hry v rýchlom tempe (*Fuge/füge – čerstvo*). Ich späťnosť poukazuje na obvyklý prienik piesní do tanečného repertoáru. Výskyt uhorských tancov v prílohe nie je ojedinelý a v početnom zastúpení ich nachádzame i v ďalších rukopisných učebniciach hudby a zbierkach.⁷³

Do praktickej časti učebnice sú zaradené aj klavírne úpravy ľudových a zľudovelých piesní v minimálnom počte šiestich skladieb: *Aria/7, 12, 21, 49; Schlavicus/10; Ungrisch/23*. Vyskytujú sa piesne nemecké (4 skladby) a slovenské (2 skladby). Použitie pomenovania árie je vyhradené výlučne len pre nemecké piesne. V rámci ľudovej tvorby sú zastúpené úpravy troch piesní: *Aria/7: Blühe liebes Veilchen das so lieblich roch*;⁷⁴ *Aria/21: Holder Mond wie ruhig schwebst du*;⁷⁵ *Aria/49: O Carl wie bist du wunderlich*.⁷⁶ Medzi piesne rozšírené v mestskom prostredí tiež patrí: *Aria/12: Wo ruht sich's lieblicher wo so fein, als in der liebe Arm*.⁷⁷ Táto pieseň je spätá s prostredím formovania mestského folklóru regiónu stredného Spiša začiatkom 19. storočia. Po textovej stránke vychádza z básne J. G. Schmitza pochádzajúceho

⁷³ SCHMIDTOVÁ, Ref. 3, s. 8. VANSA, Ref. 5, s. 38, 47–48, 54, 61–63, 84.

⁷⁴ Pri skladbe nie je uvedený textový incipit. Zápis pozri Anonym: 95. *Blühe liebes Veilchen/No. 1067: Fränkisch. Carl Hohnbaum*. In: *Berlin-Greifswalder Manuscript*. Rkp., 1825 – 1849. Uloženie: D-B, sign. Mus. ms. autogr. Zuccalmaglio, A. W. F v. 1,5. Por. [RISM ID no.: 1001007339.] Anonym: *Knabe und Veilchen*. In: ARNIM, C. Achim von – BRENTANO, Clemens (eds.): *Das Knaben Wunderhorn*. Zv. 3. Berlin : Arnimschen Verlag, 1846, s. 269. RHEINECK, Christoph: *Zweyte Lieder-Sammlung mit Klavier-Melodien*. Memmingen : Jacob Mayer, 1780, s. 1–2. Rozšírený variant piesne vychádza z úpravy J. A. P. Schulza, ktorý zhudobnil prispôbený text básne Ch. A. Overbecka, por. SCHULZ, Johann Abraham Peter: *Gesänge am Klavier*. Berlin – Leipzig : Decker, 1779, s. 28.

⁷⁵ Pieseň bola rozšírená aj v Sedmohradsku. BRANDSCH, Walter (ed.): *Deutsche Volkslieder aus Siebenbürgen. Neue Reihe II: Liebes Lieder. Aus dem Nachlaß von Gottlieb Brandsch*. Zv. 2. Uffing am Staffelsee : Selbstverlag Walter Brandsch, Wallheim Verlag, 1982, s. 183. Je viacero jej variantov s odlišným metro-rytmickým priebehom. Anonym: *An den Mond*. In: GALLAS, Clam: *Lieder zum Singen beim Klavier*. Rkp., nedat. Uloženie: CZ-Pnm, sign. XLII B 18. Anonym: *An den Mond*. In: *Verschiedene Lieder mit Forte-Piano Begleitung*. Rkp., 1820. Uloženie: A-Wn, sign. Mus. Hs. 13926. [RISM ID no.: 600258573.] Bola vydaná formou viacerých klavírných úprav už koncom 18. storočia (napr. Norbert Wiesner: *Klagen beim Mondlichte, Holder Mond, wie ruhig schwebst du*); WINTERSCHMIDT, J. J.: *Wiener Musikalien*. In: *Der Verkündiger* (Nürnberg), roč. 2, 27. jún 1798, č. 60, s. 478–480; s. 480.

⁷⁶ BAUER, Johann Michael (ed.): *Auswahl der schönsten Lieder und Gesänge für fröhliche Gesellschaften nebst einem Anhang der auf allen Universitäten Deutschlands üblichen Commerce-Lieder*. Nürnberg : Steinischen Buchhandlung, 1815, s. 165. Klavírnú úpravu pozri KALLIWODA, Johann Wenzel: N^o 98. *Laendler*. In: *Taenze für das Piano-Forte*. Rkp., nedat. Uloženie: D-KA, sign. Don Mus. Ms. 2860 [RISM ID no.: 453010230.]

⁷⁷ Väčšina úprav vychádzala z básne H. W. F. Ueltzena: *Im Arm der Liebe ruht sich's so wohl*. Pieseň zhudobnil napr. L. v. Beethoven, op. 52/3, M. Haydn, F. Hiller, op. 165, či A. J. Romberg. Zápisu melódie sa najviac podobá pieseň od STERKEL, Johann Franz Xaver: *Das Liedchen von der Ruh*. In: *XII. Lieder zum Singen am Clavier*. Mainz : Schott, č. pl.: 116, [1789], s. 12–13.

z Kežmarku.⁷⁸ Na rozšírenie variantu piesne už začiatkom 19. storočia poukazuje dobová tlač:⁷⁹

Der geschickte Mahler Hr. *Binnert* zu Igló in Ungarn, gebildet in der Wiener Akademie der bildenden Künsten, hat vor kurzem ein vortreffliches Oelgemälde geliefert, das eine alte Jungfern darstellt, der man das Unbehangliche ihres langen Jungfernstandes deutlich ansieht. Sie spielt an einem Fortepiano, auf welchem Noten liegen, mit der Anfangsstrophe des Liedchens aus Rumi's *Musen-Almanach*: „*Wo ruht sich's lieblicher wo so fein, Als in der Liebe Arm?*“⁸⁰ u. s. w.

Autorka do prílohy zaradila aj dve úpravy slovenských ľudových piesní pre klavír: *Schlavicus*/10: *A nas gasda dobri gasda*; *Ungrisch*/23: *Giž Mešaćok wissel*. Prvá skladba tvorí štylizáciu dodnes rozšírenej ľudovej piesne: *Náš pán gazda, dobrý gazda*.⁸⁰ Dokladá jej bežný výskyt v mestskom prostredí v tomto období. Použitie obdobného pomenovania (*Schlavicus*) nachádzame aj v rukopise M. Godru (*Schlowakisches Lied*).⁸¹ Druhá skladba je klavírnou úpravou pôvodnej ľudovej piesne: *Zaspievalo vtáča na kosodrevine*.⁸² Textový incipit pritom poukazuje na jej podobnosť so zľudovelou piesňou: *Jak se ten mesaček nad horami bělá!*; kde tvorí začiatok druhej strofy vychádzajúcej z básne Václava Hanky: *Čekání*.⁸³ K piesňam môžeme pričleniť tiež už spomínaný taneč od J. L. Csákyho: *Ungrisch*/31; ktorého melódia predstavuje úpravu pôvodnej ľudovej piesne: *Pod Kriváňom Pribilina, to je veliká dedina*.⁸⁴ V nami skúmanom období tvoria štylizácie piesní bežnú súčasť príručiek nástrojovej hry. Pri ľudových piesňach prevláda ich terminologické označovanie: *Ungrisch*.⁸⁵ Ich výskyt dokladá prienik prvkov ľudovej piesne a verbunku do tanečného repertoáru, ako aj poukazuje na jeden zo spôsobov ich šírenia v rámci mestského folklóru. Na eventualitu využívania rukopisu ako vhodnej učebnej pomôcky pri vyučovaní spevu naznačuje, popri prezentovaných skladbách, aj výskyt hlasových cvičení v prvej časti učebnice.⁸⁶

⁷⁸ SCHMITZ, Johann Georg: An einen Hagestolzen. 1799. In: RUMI, Karl Georg (ed.): *Musen-Almanach von und für Ungarn auf das Jahr 1808*. Leutschau : Joseph Karl Mayer, 1808, s. 20-21. Por. HENNING, Hans – VIZKELETY, András: Dichter und Schriftsteller aus Ungarn in deutschsprachigen Almanachen 1750 – 1850. Eine bibliographische Skizze. In: MAGON, Leopold – STEINER, Gerhard (eds.): *Studien zur Geschichte der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen*. Berlin : Akademie Verlag, 1969, s. 165-185; s. 174. SCHWARZ, K.: Schmitz (von Schmetzen), Johann Georg (1765 – 1825), Superintendent. [Heslo.] In: *Oesterreichisches Biographisches Lexikon. 1815 – 1950*. Zv. 10. Wien : Verlag der Oesterreichischen Akademie der Wissenschaften, 1993, s. 337.

⁷⁹ Cit. Anonym: II. Kunstnachrichten. In: *Allgemeines Intelligenzblatt für Literatur und Kunst* (Leipzig), roč. 6, 9. apríl 1808, č. 15, s. 227-228.

⁸⁰ KOLLÁR, Ján: 18. Čazda a wjno. (XV. Nápitnice čili pjsně při pitíu.) In: *Národní Zpiewanky čili pjesně světské Slowáků w Uhrách*. Zv. 2. W Budjně : W. Král. Universické tiskárně, 1835, s. 95-96.

⁸¹ GODRA, Ref. 3, s. 42 [36]. SCHMIDTOVÁ, Ref. 3, s. 8. ČEPEC, Ref. 3, s. 210.

⁸² GALKO, Ladislav (ed.): *Slovenské spevy*. Zv. I. Bratislava : Opus, ²1972, s. 128.

⁸³ VÁCLAVEK, Bedřich: Po stopách českých básníků v lidové tradici. In: *Magazin dp*, roč. 1, 1933-34, č. 7, s. 203-207; s. 204-205.

⁸⁴ GALKO, Ref. 82, s. 198.

⁸⁵ Napr. v učebnici J. Vansu nachádzame takto označené piesne: *Syroký garčok/Ungrisch*. 1; *Dosti sem se nachodil/Ungrisch* 2.; *Prenešťastná reverenda/Ungrisch* 4. VANSÁ, Ref. 5, s. 61-63.

⁸⁶ V teoretickej časti učebnice J. Rothovej sa vyskytujú príklady zápisu intervalov, ktoré predstavujú pôvodné hlasové cvičenia z učebnice spevu J. S. Beyera. Pozri Ref. 26.

Tónový rozsah skladieb (C – g³) v praktickej časti poukazuje na využitie učebnice vo vyučovaní hry na klavichorde a aj kladivkovom klavíri. Zodpovedá tomu i tónový rozsah pri hudobných kľúčoch v teoretickej časti (husľový: g – c⁴; basový: F₁ – g¹; sopránový: c¹ – g³). Naznačený rozsah klaviatúry vzniknutý spojením tónových rozsahov basového a husľového kľúča (F₁ – c⁴) korešponduje so stavbou kladivkových klavírov renomovaných výrobcov z rokov 1795 – 1825. Tónový rozsah basového so sopránovým kľúčom (F₁ – g³) zase zodpovedá stavbe klavichordov prvej tretiny 19. storočia, pričom v čase vzniku učebnice ich výroba už stagnovala.⁸⁷

2. Príručka generálneho basu

Druhý rukopis predstavuje čiastočný odpis z učebníc hudby Daniela Speera (1636 – 1707).⁸⁸ Vypracovanie rukopisu spadá do obdobia prvých desaťročí 19. storočia. Za pravdepodobného pisateľa učebnice pokladáme Johannu Rothovú. Prameň je zaujímavý z pohľadu naviazanosti na podstatne staršiu hudobnoteoretickú spisbu z obdobia baroka, miery prispôsobenia textov, ako aj tradovania hudobnoteoretického odkazu D. Speera práve v miestach jeho niekdajšieho pôsobenia.⁸⁹ Neuvedenie mena pôvodného autora či pisateľa na prameni je zrejme zapríčinené nezadením titulného listu pri viazaní knihy. Z dôvodu absencie titulného listu uvádzame názov učebnice ako: *Elementárna náuka o hudbe a základy generálneho basu*.⁹⁰

Rukopis je v mäkkej papierovej väzbe s rozmermi 246 × 195 × 10 mm. Kniha pozostáva zo 45 listov a je ručne viazaná. Vnútro knihy obsahuje dva základné druhy ručného papiera.⁹¹ Zapísaných je 37 listov (72 strán), pričom pisateľ použil čierny atrament, ktorý je čiastočne vyblednutý. Rukopis sa vyznačuje úhladným písmom. Napísaný je jedným pisateľom s výnimkou dodatočného záznamu na prednej predsádke, kde je

⁸⁷ Rozsah klaviatúr historických klávesových strunových nástrojov domácej výroby pozri SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Historické klavíry na Slovensku. (Klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry.)* Bratislava : Scriptorium Musicum, 2004, s. 84-102. Pozri on-line databázu nástrojov: <<http://www.mimo-db.eu/MIMO/Infodoc/page-daccueil-infodoc.aspx>> [10.11.2017].

⁸⁸ Pôsobenie D. Speera na Slovensku a jeho skladateľský odkaz por. MOSER, Hans Joachim: Daniel Speer. In: *Acta Musicologica*, roč. 9, 1937, č. 3-4, s. 99-122. MÓŽI, Alexander: Daniel Speers Werke: Ungarischer Simplicissimus und Musicalisch Türkischer Eulen-Spiegel. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 17, 1975, č. 1, s. 167-213; BALLOVÁ, Ľuba: Quellen zur Wirken Daniel Georg Speer in der Slowakei. In: POLÁK, Pavol (ed.): *Mitteuropäische Kontexte der Barockenmusik. (=Historia musicae Europae centralis 2.)* Bratislava : Slowakische Musikunion – Academic Electronic Press, 1997, s. 99-103. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: *Philomela angelica Daniela Speera – k neznámemu dielu známeho hudobníka*. In: *Musicologica Brunensia*, roč. 51, 2016, č. 2, s. 41-53.

⁸⁹ HULKOVÁ, Marta: Muzyczne kontakty między Spiszem a Śląskiem w XVI i XVII wieku. In: *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*, rad. L: Artes, roč. 10, 2012 [2013], č. 1, s. 61-75; s. 72-73.

⁹⁰ Anonym: *Elementárna náuka o hudbe a základy generálneho basu*. Rkp., nedat. Uloženie: SK-KE, sign. MUS 13. Pozri: Obrazová príloha, Obr. 4 – 6.

⁹¹ Aj napriek výskytu vodoznakov v prameni sa nepodarilo bližšie určiť výrobcu ručného papiera. Prvý druh papiera obsahuje vodoznak morskej panny s korunkou (fol. 13, 15, 17, 28). Druhý papier obsahuje iniciály P N, zasadené do erbu s korunkou a s okrídleným koňom Pegasom, prípadne drakom (fol. 6 – 9, 12, 14, 16).

uvedené: *Partitura* /S[acra?]. Prameň nie je pôvodne paginovaný – na orientáciu čitateľa v texte slúži optické oddeľovanie jednotlivých statí, ako aj prípadný výskyt nadpisov kapitol či číslovania tematických okruhov a príkladov. Súčasťou rukopisu je tiež vložený fragment sonáty pre organ a duchovnej piesne: *Wo seyd ihr meine Thränen*; v generálbasovom značení.⁹² Celkovo môžeme konštatovať, že je prameň zachovaný vo veľmi dobrom stave a je dobre čitateľný. Vzhľadom na počet zapísaných strán patrí k rozsiahlejším prácam tohto druhu z prvej polovice 19. storočia. Porovnateľný rozsah majú prevažne rukopisy učebníc generálneho basu zo skoršieho obdobia.⁹³

Podobne ako v predchádzajúcom rukopise dominantným jazykom je nemčina. So zameraním učebnice ako základnej náuky o hudbe a generálnom base súvisí využívanie aj ďalších jazykov latinčiny a taliančiny v rámci odbornej hudobnej terminológie. Tomuto účelu pisateľ prispôsobuje aj používanie písma. Vyskytujú sa dva druhy písma – gotická kurzíva pri textoch v nemčine a latinka pri odborných termínoch v latinčine a taliančine. Z jazykovedného hľadiska konštatujeme použitie archaickej formy nemčiny, ktorá vychádza sčasti z použitej predlohy, a sčasti dochádza k prispôbeniu textov nárečiu. Prejavuje sa tak súvislosť aj s predchádzajúcim rukopisom učebnice klavírnej hry.⁹⁴ Štylistická príbuznosť oboch rukopisov, podobnosť písma, ako aj použitie staršieho hudobnoteoretického diela ako hlavnej predlohy sú základom nášho predpokladu, že ich napísala J. Rothová.

Rukopis pozostáva zo štyroch hlavných tematických dielov: a) elementárna náuka o hudbe; b) základy a stručná rozprava o generálbase; c) základné pravidlá generálneho basu, alebo [pravidlá] číslovania základných nôt; d) cvičebnica základov pravého generálneho basu. Zmienené rozčlenenie korešponduje s koncepciou učebnice hudby D. Speera,⁹⁵ či ďalších diel na ňu nadväzujúcich od autorov J. F. P. Deysingera,⁹⁶ F. E. Niedta,⁹⁷ W. C. Printza,⁹⁸ alebo J. B. Sambera.⁹⁹ Podobnosť textu prezentovaného ru-

⁹² Anonym, Ref. 90, s. 34-35 (fol. 19).

⁹³ Pozri napr. KAČIC, Ladislav: Český překlad učebnice generálního basu J. D. Heinichena (1711) z prostredia slovenských františkánov. In: *Hudební věda*, roč. 39, 2002, č. 1, s. 29-57.

⁹⁴ Pozri Ref. 21. Odpis učebnice D. Speera je prispôsobený dialektu stredného Spiša. Okrem už zmienených termínov sa vyskytujú aj pojmy: *allezeith*, *Cadentz*, *Grundt*, *harth*, *hocher*, *lieblichkeith*, *scharffz*, *Stückh*, *Tertz*, *wirdt*.

⁹⁵ SPEER, Daniel: *Grund-richtiger/ kurtz/leicht und nöthiger Unterricht Der Musicalischen Kunst/ Wie man füglich und in kurzer Zeit Choral und Figural singen/ Den General-Bass tractiren/ und Componiren lernen soll*. ULM: Verlag Georg Wilhelm Kühnen, 1687, 144 s.

⁹⁶ DEYSINGER, Joanne Francisco Petro: *Compendium musicum oder fundamenta partiturae. Das ist: Gründlicher Unterricht die Orgel und das Clavier wohl schlagen zu lernen. Zwey Theile, Der Erste Theil handelt von denen Schlüsseln, Tacten, Noten, Pausen und andern Zeichen, so in der Music vorkommen, wie auch von Abwechslung derer Finger, und wie ein Scholar von dem allerersten Anfang unterwiesen werden solle. Der Zweite Theil handelt von der Partitur und Ausweichung der verschiedenen Tonarten etc. Auch wird in diesem Theil hinlänglich alles gezeiget, wie der General-Baß regular tractirt und gespielet werden solle*. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1763, 78 s.

⁹⁷ NIEDT, Friedrich Erhard: *Musici, Musicalische Handleitung/ Oder Gründlicher Unterricht*. Zv. 1. Hamburg: Bey Benjamin Sciller, 1710, 62 s.

⁹⁸ PRINTZ, Wolfgang Caspar: *Phrynidis Mytilenæi. Oder Satyrischen Componist*. Zv. 1-3. Drefßden – Leipzig: Verlags Joh. Christoph Mieth – Joh. Christ. Zimmermann; druckts Joh. Riedel, 1696, 116 s.; 143 s.; 239 s.

⁹⁹ SAMBER, Joann Baptist: *Manuductio ad organum. Das ist: Gründlich-und sichere Handleitung Durch die höchst-nothwendige Solmisation zu der Edlen Schlag-Kunst*. Salzburg: Johann Baptista Mayrs seel. Wittib und Erb., 1704, 239 s.

kopisu nachádzame predovšetkým s druhým doplneným vydaním učebnice hudby D. Speera.¹⁰⁰ Jeden z mála zistených rukopisov, ktoré vychádzajú tiež z hudobnoteoretického odkazu autora, predstavuje virginalová kniha Johanna Jacoba Starcka z roku 1689 vypracovaná na základe metodiky J. Wohlmutha.¹⁰¹

Prvú kapitolu tvorí všeobecná náuka o hudbe,¹⁰² ktorá je koncipovaná ako hudobnoteoretický úvod k následnému štúdiu generálneho basu. Vnútorne je pritom rozčlenená na teoretickú a praktickú časť. V teoretickej časti sa učebná látka preberá formou kladenia otázok v rámci základov hudobnej teórie s ich následným zodpovedaním.¹⁰³ Učebná látka je skoncipovaná do celkom sedemnástich tematických okruhov. Medzi rukopismi prvej polovice 19. storočia nachádzame podobnosť najmä s učebnicou hudby M. Diettmannovej.¹⁰⁴ Praktická časť pozostáva z 33 notových príkladov, ktoré sú neočíslované a demonštruje sa nimi sčasti učivo z teoretickej časti. Príklady sa vyznačujú minimálnym výskytom sprievodných textov či bližšieho teoretického výkladu.¹⁰⁵ Kapitola tvorí čiastočný odpis druhého vydania učebnice D. Speera z jeho prvej kapitoly „Erste Klee-Blats. Oder/ Gewiese und gründliche Anweisung zum Fundament der Choral- und Figural-Music, und wie die Jugend gar leicht und bald dar zu gelangen kan“. Preberá sa všeobecná náuka o hudbe, ktorá tvorí súčasť textu o figurálnej hudbe.¹⁰⁶ Pritom sú vynechané state, ktoré sa zaoberajú náukou spevu a spievania chorálu, čo naznačuje zámer pisateľa prispôbiť učebnú látku pre výučbu hry na organe a klávesových nástrojoch. Na ukážku uvádzame porovnanie úvodného textu rukopisu [1] s prvým vydaním učebnice D. Speera [2] a jej rozšíreným druhým vydaním [3]:¹⁰⁷

Was ist die Music?

[1] die Music ist ein liebliche zu Gottes Lob gehörende, schone, freye, und gebohrne Kunst da der Thon auf das anmüthigste verändert, und daß menschliche Gehör erquicket wirdt.

¹⁰⁰ SPEER, Daniel: *Grund-richtiger/ Kurtz – Leicht – und Nöthiger/ jetzt Wol- vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder/ Vierfaches Musicalisches Kleeblatt/ Worinnen zu ersehen/ wie man füglich und in kurtzer Zeit I. Choral – und Figural – Singen. II. Das Clavier und General – Bass tractiren. III. Allerhand Instrumenta greiffen/ und blasen lernen kan. IV. Vocaliter und Instrumentaliter componiren soll lernen*. ULM: Verlag Georg Wilhelm Kühnen; gedruck bey Christian Baltasar Kühnen Seel. Erben, 1697, 289 s. GODÁR, Vladimír: Daniel Speer und sein *Grundrichtiger Unterricht vom General-Bass tractiren* (1687, 1697). In: *Slovenská hudba*, roč. 22, 1996, č. 3-4, s. 507-513.

¹⁰¹ FERENCZI, Ilona: Johann Wohlmuth šopronský organista, hudobný riaditeľ a skladateľ a jeho pôsobenie na prelome 17. a 18. storočia. In: *Slovenská hudba*, roč. 32, 2006, č. 2, s. 202-218.

¹⁰² Kapitola má názov: *Musicalische Frag-Stückh, oder gewisse, und gründliche Anweisung zum Figural Music*. Por. Anonym, Ref. 90, s. 1-26.

¹⁰³ Prehľad učebníc využívajúcich metódu preberania učiva pomocou kladenia otázok pozri LANG, Robert: Konventionen über Musik. Zur pädagogischen Qualität musiktheoretischer Lehrdialoge. In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (Hildesheim), roč. 9, 2012 [2014], č. 1, s. 101-112; s. 108-111.

¹⁰⁴ ČEPEC, Ref. 2, s. 115.

¹⁰⁵ Pozri: Tabuľková príloha, Tabuľka 2. Demonštračné príklady prvej kapitoly vychádzajú z prílohy prvej kapitoly učebnice D. Speera (*Tabella generalis*), por. SPEER, Ref. 100, s. [18-19].

¹⁰⁶ SPEER, Ref. 100, s. 1, 3-18. Preberaná látka v učebnici predstavuje I. – XIV. kapitolu. Výskyt učiva XV. – XVI. kapitoly je príznačný aj pre uvedený prvý rukopis J. Rothovej. Por. ROTHIN, Ref. 17, s. 7.

¹⁰⁷ Cit. [1] Anonym, Ref. 90, s. 1. [2] SPEER, Ref. 95, s. 4. [3] SPEER, Ref. 100, s. 1.

[2] Die Music ist eine liebliche zu Gottes Lob gehörende schöne Freye Kunst.

[3] Die Music ist eine liebliche zu Gottes Lob gehörende schöne freye Kunst/ da der Thon auf das anmuthigste verändert/ und das menschliche Gehör erquicket wird.

Prezentovaná ukážka poukazuje na spôsob prispôsobenia preberaných textov predlohy. Pri preberaní textov dochádza väčšinou k ich pozmeňovaniu z dôvodu krátenia, prípadne aj k rozširovaniu z dôvodu ich nutného prispôsobenia výučbe nástrojovej hry. Podľa znenia niektorých otázok a nadpisov je zrejmé, že pisateľ bol dobre oboznámený s oboma vydaniaми učebnice hudby D. Speera.

Základ druhej kapitoly tvorí 28 pravidiel, ktoré slúžia na výuku generálbasovej techniky. Podobne ako predchádzajúca kapitola aj táto je vnútorne členená na teoretickú a praktickú časť.¹⁰⁸ V teoretickej časti je skoro celý text prebraný z teoretickej časti tretej kapitoly učebnice od D. Speera „Grundrichtiger/ kurtzer Unterricht vom General-Bass tractiren“.¹⁰⁹ Výnimku tvorí vynechanie dvoch bodov (č. 17; 28) zaoberajúcich sa registračnou technikou a schopnosťou čítania jednotlivých spevných partov pri sprevádzaní. Pri preklade je len mierne pozmenená terminológia. V preklade pritom nie je terminológia priamo prispôbena súdobej hudobnoteoretickej spisbe, sú však zjavné niektoré korekcie pôvodných textov.¹¹⁰ Praktická časť – náuka generálbasu, predstavuje znázornenie jednotlivých pravidiel uvedených v teoretickej časti kapitoly, ktoré sú demonštrované pomocou notových ukážok. Priamy zdroj, z ktorého pisateľ čerpal pri koncipovaní tejto časti rukopisu, nie je zatiaľ identifikovaný. Pritom celkom nevylučujeme prípadné autorstvo pisateľa rukopisu. Podobnosť tejto časti nachádzame ako s učebnicou D. Speera,¹¹¹ tak aj F. E. Niedta,¹¹² či s podstatne neskoršími prácami od N. R. de Grandvala,¹¹³ J. F. P. Deysingera,¹¹⁴ M. C. Lendorffa.¹¹⁵ Súčasť náuky generálneho basu tvorí tiež praktická cvičebnica, ktorá je zaradená na samotnom konci rukopisu.¹¹⁶ Obsahuje celkovo 15 príkladov hry očíslovaného generálneho basu, a to nielen v duchu kadencií, modulácií či versetov, ale aj cirkevných sonát, duchovných piesní a chorálového spievodu.

¹⁰⁸ Názov kapitoly je „Haupt-Regel des rechten General-Basses die auch die Species, oder Zahlen über der Grund-Noten auszuteilen“. Por. Anonym, Ref. 90, s. 27-63. Praktická časť má názov „Haupt-Regeln des rechten General-Basses die auch die Species oder zahlen über der Grund-Noten auszuteilen“. Por. Anonym, Ref. 90, s. 37-63.

¹⁰⁹ SPEER, Ref. 100, s. 180-187; s. 180-184.

¹¹⁰ SPEER, Ref. 100, s. 183-184.

¹¹¹ SPEER, Ref. 100, s. 184-186, 260-277.

¹¹² NIEDT, Ref. 97, s. [38-60].

¹¹³ [GRANDVAL, Nicolas Racot de]: Herrn Grandvalls Versuch über den guten Geschmack in der Musick. In: *Der Critische Musicus an der Spree* (Berlin), preklad F. W. Marburg, roč. 1, 3. jún 1749, č. 14, s. 109-116; s. 112-116. Por. YOSHIDA, Hiroshi: La conception herdérienne des chants populaires et une invention du goût universal. In: *Horizons philosophiques*, roč. 13, 2013, č. 2 [132], s. 51-58, s. 54.

¹¹⁴ DEYSINGER, Ref. 96, s. 52-74.

¹¹⁵ LENDORFF, Matthia Casimiro: *Fundamenta practica et solida Des General-Basses: so wohl als: der allgemeinen gründlichen Music, durch alle Intervalla und Modos Musicos, mit Beyspielen erläutert, in allmöglicher Kürze gezogen und aufgesetzt*. St. Gallen : Fürstlichen Gotteshause St. Gallen, 1776, s. 2-28.

¹¹⁶ Pozri: Tabuľková príloha, Tabuľka 9. Názov prílohy je „Fundamenta des rechten General Basses“. Por. Anonym, Ref. 90, s. 67-74.

Prezentovaný rukopis je cenným dokladom tradovania hudobnoteoretického odkazu D. Speera, ako aj vtedajšieho spôsobu prispôsobovania starších učebných textov ich praktickému využitiu. Pisateľ nielenže preberá jednotlivé časti učebnice D. Speera, ale robí aj selekciu vo výbere, korekciu chýb a prispôsobuje texty ich doplnením či krátením. Preberajú sa pritom predovšetkým teoretické state, ktoré tvoria približne polovicu celého rukopisu. Uvedené demonštračné a praktické príklady vychádzajú čiastočne z viacerých príručiek generálneho basu, ako napríklad J. F. P. Deysingera, F. E. Niedta či D. Speera. Podobne ako v prípade klavírnej učebnice aj pri prevažnej časti uvedených príkladov nie je priamo preukázaný ich zdroj, čo naznačuje na prípadnú možnosť ich výberu a zaradenia do rukopisu práve samotným pisateľom. Zmienené postupy sú charakteristické aj pre rukopis učebnice klavírnej hry J. Rothovej, ktorej prisudzujeme ich napísanie. Na základe dôkladného štúdia prezentovanej učebnice mohol žiak nadobudnúť dostatočné vedomosti nielen v rámci správnej hry číslovaného basu, ale aj v oblasti prvotných základov skladby a improvizácie. Jasná koncepcia metodiky s primárnym zameraním na praktickú hru bola vhodnou príručkou aj pre samoukov mierne pokročilých v hre na organe a klávesových nástrojoch.

Na záver

Rukopisné učebnice hudby uložené v Lyceálnej knižnici v Kežmarku dotvárajú mozaiku poznania v oblasti rozvoja hudobného vzdelávania v regióne stredného Spiša počas druhej polovice 18. a v prvých desaťročiach 19. storočia. Približujú dobový repertoár bežne rozšírený v mestskom prostredí na území Slovenska v tomto období. Predstavujú zároveň doklad nárastu záujmu o kultivované pestovanie hudby u milovníkov a znalcov hudobného umenia zo strany vzdelaného meštianstva. Johanne Rothovej pripisujeme napísanie dvoch rukopisných učebníc hudby: *Príručka klavírnej hry* (1816); *Príručka generálneho basu* (začiatok 19. storočia). Prezentované rukopisy čiastočne vychádzajú z hudobnoteoretického odkazu J. S. Beyera a D. Speera. Na spresnenie životopisných údajov o J. Rothovej a o jej prípadnom pôsobení v Spišskej Belej ako učiteľky hudby je potrebné uskutočniť ďalšie bádanie, ako aj genealogický prieskum.

Vypracovanie metodiky pri oboch rukopisných učebniciach naznačuje, že boli dielom skúseného hudobného pedagóga, ktorý vychádzal z praxe a pri ich koncipovaní použil časom overenú hudobnoteoretickú spisbu. Bol ním pravdepodobne miestny organista a učiteľ Johann Friedrich Petzval (1775 – 1852), ktorý pôsobil v Spišskej Belej v rokoch 1799 – 1815.¹¹⁷ Za ďalších možných tvorcov pokladáme profesionálnych hudobníkov, ktorí pôsobili v službách Emericha Horváth-Stansitha de Gradecz a bezplatne poskytovali hudobné vzdelávanie v Strážkach a v Kežmarku.¹¹⁸ Autorom metodiky

¹¹⁷ ŠPELDA, Antonín: Petzvalova teorie tónových systémů. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1, 1969, č. 2, s. 211–247; s. 212.

¹¹⁸ FUCHS, Ingrid – REITTERER, Hubert: „Notitiam contraxi insperate cum Domino Mozart ...“. Briefe zur Musikkultur des 18. Jahrhunderts im Štátny oblastný archív v Levoči (Slowakei). In: HILSCHER, Elisabeth Theresia (ed.): *Österreichische Musik. Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34.)* Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1998, s. 231–238.

učebnice klavírnej hry a generálneho basu mohol byť napríklad Joseph Hoppe, ktorý je zmieňovaný v súvislosti s vypracovaním a používaním vlastnej metodiky výučby hudby.¹¹⁹ Rukopisy, ktoré prisudzujeme J. Rothovej, prezentujú jednu z používaných metodík výučby hudby v regióne Spiša začiatkom 19. storočia. Predpokladáme pritom, že ich napísala na základe pokynov svojho hudobného pedagóga. Ich vypracovanie dávame do súvislosti s pedagogickým pôsobením J. Rothovej v Spišskej Belej, ktorá ich využívala pri vzdelávaní v prípade nielen vlastných potomkov, ale aj ďalších súkromných žiakov.

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-Wn	Österreichische Nationalbibliothek – Musiksammlung, Wien
CZ-Pn	Knihovna Národního muzea, Praha
CZ-Pnm	Národní muzeum – České muzeum hudby, hudebně-historické oddělení, Praha
CZ-Pu	Národní knihovna České republiky, Praha
D-B	Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin
D-Dl	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden
D-KA	Badische Landesbibliothek, Musikabteilung, Karlsruhe
D-Mbs	Bayerische Staatsbibliothek, München
D-MÜs	Santini-Bibliothek, Münster
D-NL	Stadtarchiv Nördlingen, Nördlingen
SK-Brnm	Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, Bratislava
SK-KE	Lyceálna knižnica, Kežmarok
SK-Msnk	Slovenská národná knižnica – Literárny archív, Martin
SK-MO	Štátny archív v Bratislave, pobočka Modra, Modra
SK-Mnm	Archív Slovenského národného múzea v SNM-Múzeách v Martine, Martin
US-BEm	Jean Gray Hargrove Music Library – University of California, Berkeley

¹¹⁹ FUCHS, Ref. 118, s. 233-234.

PRÍLOHY

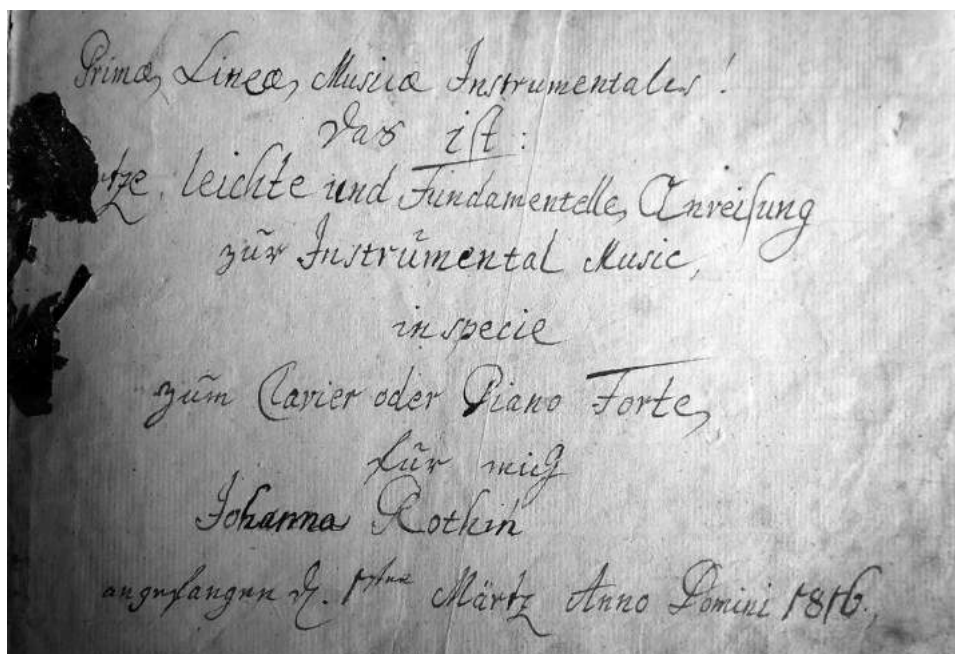
Obrazová príloha



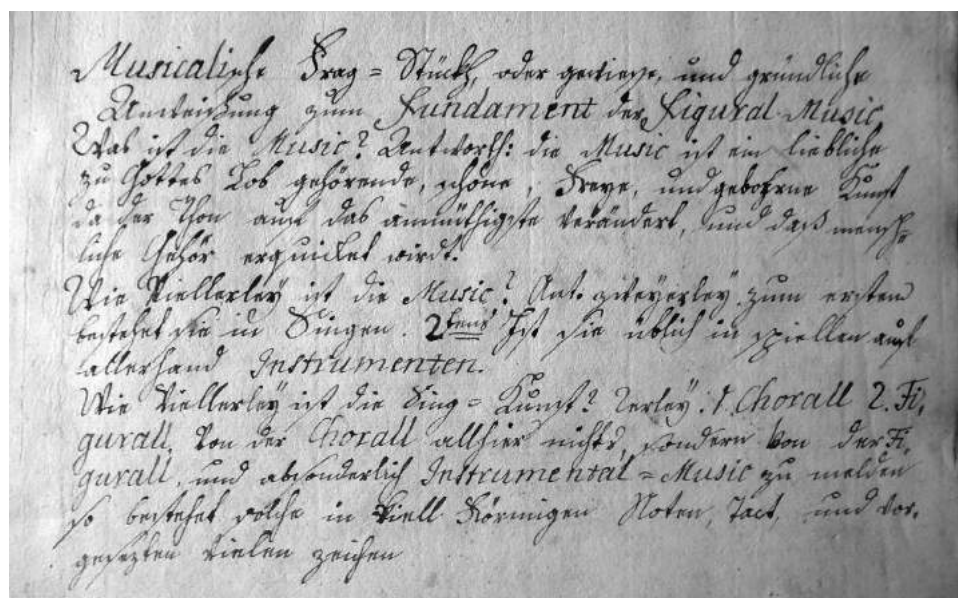
Obr 1: Zborník husľových a klavírných skladieb Johana Ľstopha Schnura (SK-KE, sign. MUS 11). Titulný list



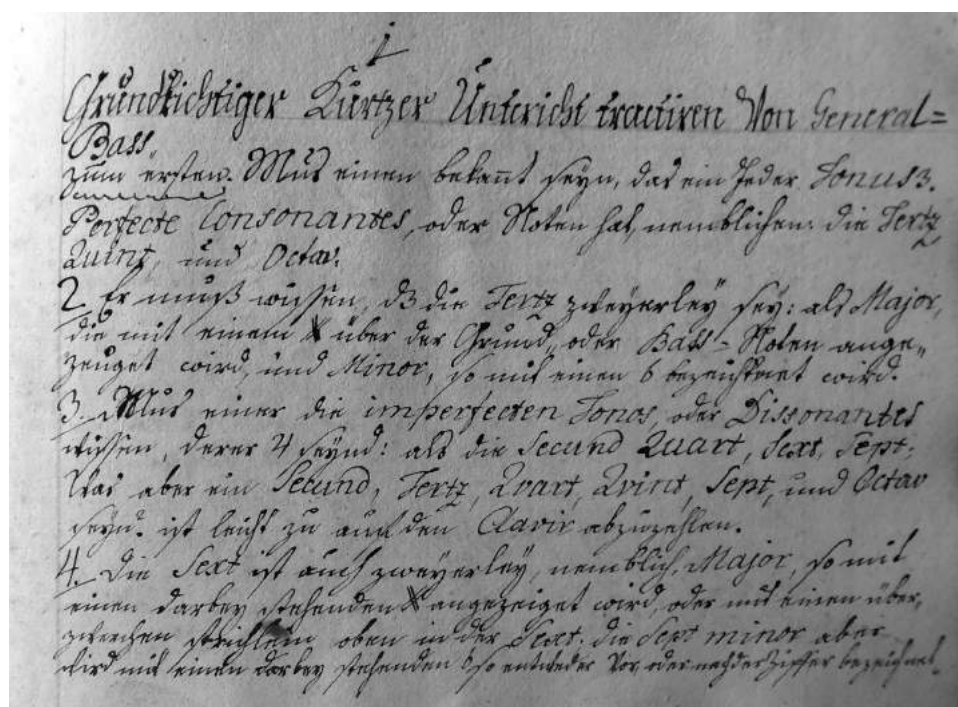
Obr 2: Príručka klavírnej hry Julie Kniesznerovej (SK-KE, sign. MUS 5). Titulný list



Obr 3: Príručka klavírnej hry Johanny Rothovej (SK-KE, sign. MUS 12). Titulný list



Obr 4: Elementárna náuka o hudbe v učebnici pripisovanej Johanne Rothovej (SK-KE, sign. MUS 13). Fol. 2



Obr 5: Základy stručného vyučovania generálneho basu v učebnici pripisovanej Johanne Rothovej (SK-KE, sign. MUS 13). Fol. 15



Obr 6: Cvičebnica generálneho basu v učebnici pripisovanej Johanne Rothovej (SK-KE, sign. MUS 13). Fol. 35

Tabuľková príloha

Tabuľka 1: Súpis skladieb v praktickej časti učebnice klavírnej hry

Str.	P.	Pôv. č.	Názov skladby/tempo	T.	Takt	Poč. t.	Tón. rozsah	R.	Pozn.
9	1	1.)	Exercitium	C	C	11	C – g ²	R ¹	
	2	2.)	Exercitium.	C	3/4	16	C – c ²		
	3	3.	Andante.	C	2/4	8	E – g ²		
10	4	4	Menuetto!	C	3/4	16/16	C – g ²		
	5	5.	Aria	C	2/4	10	C – a ²		
11	6	6.)	Ecusie	C	2/4	16	c – g ²		
	7	7.	Aria	G	2/4	10	D – d ²		
	8	8.)	Ecusie	G	2/4	16	d – d ²		
12	9	9.	Contra Tanz./ <u>Allegro</u>	F	2/4	16	C – f ²		
	10	10.)	Schlavicus : A nas gasda dobri gasda	D	2/4	10	A – a ²		
	11		[Menuet]	G	[3/4]	2	G – g ²		Neúpl.z.
	12	11.)	Aria : Wo ruht sich's lieblicher wo so fein, als in der liebe Arm;	G	6/8	8	D – d ²		
13	13	12.)	<u>Menuetto celesberimo von Joseph Hejdn in Esterhas'.</u>)	C	3/4	12/12	C – a ² /C – es ²		
	14	13.	Russisch Deutsch.	C	2/4	14	G – a ²		
	15	14.	Detto. [Russisch Deutsch]	G	2/4	12	D – e ²		
14	16	N° 15.	Strasbuorger Tanz./Allegretto!	B	2/4	48	Es – b ²		
15	17	N° 16.	Kosak von Krakau.	B	2/4	24	F – b ²		
	18	17.	Mazur von Warschau.	B	3/4	12/8	f – g ² /B – g ²		
16	19	18.	Deutsch mit Glocken Spiel.	G	3/4	24/16	D – g ³ /D – g ²		
	20	19.	Contra von der Mumischen Gesellschaft.	G	2/4	12/8	g – g ² /g – g ²		
17	21	20.	Aria/Andante : Holder Mond wie ruhig schwebt du:	F	2/4	12	F – f ²		
	22	21.	Ungrisch	F	2/4	10	c – f ²		
	23	22.	Detto [Ungrisch] : Giž Mešačok wissel.)	F	2/4	10	g – b ²		Ozd.
	24	1)	Fuge [Ungrisch]	F	2/4	8	f – a ²		
18	25	23.)	Marsch von Kymajer Hussaren Regiment.	C	2/4	12	g – c ³		Stacc.
	26	24.	Andantes aus der Oper Frescatana.	F	2/4	12	F – c ³		
	27	25.	alla Russe : Krakovjanka	F	2/4	8	c – c ³		
	28	26.)	Detto [alla Russe]	C	2/4	10	h – c ³		
19	29	27.)	Marsche de La Francessa du General Luckner.	C	2/4	8	C – c ³		
	30	28.)	Menuetto	C	3/4	20/12	C – d ³ /C – g ²		
	31	29.	Ungrisch de Comte Csakj.	C	2/4	10	c – e ²		

Str.	P.	Pôv. č.	Názov skladby/tempo	T.	Takt	Poč. t.	Tón. rozsah	R.	Pozn.
20	32	30.	1. Deutsch von Kohout von einen Virtuosen auf den Wald Horn aus Böhme	G	3/4	16	d – d ³		
	33	31.	2. [Deutsch]	G	3/4	16	d – d ³		
	34	32	3. [Deutsch]	G	3/4	16	d – d ³		
	35	33.	4. [Deutsch]	G	3/4	16	d – e ³		
21	36	34.	5. Deutsch.	G	3/4	16	d – d ³		Kor. text.
	37	35.	6. [Deutsch]	G	3/4	16	d – d ³		
	38	36.	7. Thema [Deutsch]	G	3/4	20	d – h ²		
22	39	37.	1. Deutsche von Herfurth.	D	3/4	16	a – e ³		
	40	38.	2. [Deutsch]	G	3/4	16	d – e ³		
	41	39.	3. [Deutsch]	F	3/4	16	A – c ³		
23	42	40.	4. Deutsch von Herfurth.	G	3/4	16	D – h ²		
	43	41.	5. [Deutsch]	D	3/4	16	cis – a ²		
	44	42.	6. [Deutsch]	D	3/4	16	A – h ²		
24	45	N ^o 43.	7.) Deutsch von Herfurth.	F	3/4	12/8	c – f ³ /e – c ³		
	46	44.	Qvadrill alla Russes.	G	2/4	20	G – g ²		
	47		Deutsch	G	3/4	8	d – g ²		
25	48	45.	Minuetto von Hoffmeister	C	3/4	16/12	F – e ³ /G – g ³		
	49	46.	Aria : O Carl wie bist du wunderlich	C	3/4	6	c ¹ – a ²		
	50	47.	Ungrisch	C	2/4	11	g – c ³		
	51	48.	Ecusie von A[nn]o 1816.	F	2/4	8	C – c ³		
26	52	49.	Aria/Andante.	C	2/4	12	G – c ³	R ²	
	53	50.	Aria	C	2/4	1	c ¹ – g ¹		Neúpl. z.
28	54	1.	Ländler	C	3/4	16	G – e ³	R ³	
	55	2.	[Ländler]	F	3/4	16	B – c ³		Ozd.
29	56	3	[Ländler]	D	3/4	16	D – d ³		Dyn. Ozd.
	57	4	[Ländler]	D	3/4	16	H – d ³		

Skratky: Dyn. = značenie dynamiky; Kor. text. = korekcie v zápise; Neúpl. z. = neúplný zápis; Ozd. = značenie ozdôb; P. = poradové číslo; Poč. t. = počet taktov; Pôv. č. = pôvodné číslovanie; R = ruka; Stacc. = staccato; Str. = strana; T. = tónina; Tón. rozsah = tónový rozsah.

Tabuľka 2: Rozčlenenie učebnej látky v prvej kapitole učebnice generálneho basu

I. Teoretická časť		
Str.	Otázka	Charakteristika učebnej látky
1	Was ist Music?	Vymedzenie všeobecných pojmov hudobného umenia: charakteristika hudby a jej členenie so zameraním na nástrojovú hudbu
	Wie Viellerleÿ ist die Music?	
	Wie Viellerleÿ ist die Sing-Kunst?	
2	Wie Viell Stückh gehören zur Figurall Music?	
2 – 3	Wie Viell braucht man Linien?	Notačný systém: notové osnovy
3 – 5	Wie Viell seyn Claves, oder Music Schlüssel?	Hudobné kľúče: 1) husľový (vyšší diskant) 2) diskantový (nižší diskant), 3) altový (alt, vyšší alt), 4) tenorový, 5) basový (bas, vyšší bas, nižší bas)
5	Zu Was braucht man diese Schlüssel?	Orientácia na notovej osnove prostredníctvom kľúčov
	Wie viel seyn Buchstaben bey der Music gebräuchlich?	Základné pomenovanie nôt
5 – 8	Was ist für ein Signum, oder für ein Zeichen, Wann ein Gesang, oder Composition hart, oder scharft?	Predznamenananie, posuvky # a b, metrum a takt
8 – 9	Was seÿnt Noten?	Charakteristika noty, základné hodnoty a nepravidelné delenie
9 – 10	Was ist ein Semitonium?	Charakteristika tónu s posuvkami, jednoduchý a dvojité #
10 – 11	Wie Viellerleÿ sindt Pausen?	Členenie páuz
11	Wie viel sind die Custodes?	Značenie kustóda a opakovacích znamienok
11 – 12	Wie viel sind Repetitiones?	
12	Wie viell seynd Final?	Ukončenia skladby úplné (harmonické) a pomocou fermáty
12 – 13	Waß ist der Tackt?	Charakteristika taktu a dôb v takte, pohyb v takte (tempo pomalé, mierne, rýchle)
13 – 15	Was ist der Thon?	Definícia tónu, rozčlenenie na prirodzené a odvodené tóny, výber intervalov, tonalita, durová a mólová tónina
II. Praktická časť		
15 – 16	Von den Pausen, und Geldung der Noten	Zápis páuz a ich trvanie v takte: C, 3/4, 6/4, 12/8, 3/1
16 – 17	Proportion Trippln, u wie viel ihrer Gestalt auf einen Tact gehen	Zápis nôt pri nepravidelnom delení hodnoty v takte: 3/1, 3/4, 3/8, 6/4, 12/8
19	Proportion des Ord. Tacts	Grafické znázornenie delenia hodnoty noty (celá – 32-tinová)
20 – 26	Folgen einen Jeden Stimme die Buchstaben	Zápis troch tónin (mixolydická C; dórska Fis, aiolská B) v kľúčoch: husľový, diskantový, altový, tenorový, basový, vyšší husľový a altový, nižší diskant a tenor, vyšší a nižší bas

Tabuľka 3: Zoznam skladieb cvičebnice generálneho basu

Fundamenta des rechten General Basses					
Str.	P.	T.	Takt	Poč. t.	Bas. tón
67 – 68	1.	C	C	50	D
68 – 70	2.	C ~ D	3/4	73	E
70	3.	D ~ C	♩	17	G
70 – 71	4.	C	3/4 – 3/2	23	G
71	5.	C	3/4	13	A
	6.	C	♩	11	E
71 – 72	7.	C	♩	24	G
72	8.	C ~ F	C	3	e
	9.	C ~ A	C	7	G
	10.	C	C	4	c
	11.	C ~ a	3/1	3	E
73	12.	G ~ C	C	5	c
	13.	G ~ E	C	17	E
	14.	C ~ D	3/2	27	F
74	15.	C	C	3	c

Skratky: Bas. tón = najnižší tón; P. = poradové číslo; Poč. t. = počet taktov; T. = tónina.

Summary

JOHANNA ROTH'S MUSIC TEXTBOOKS IN THE CONTEXT OF THE CREATION OF DIDACTIC WORKS

The Lycée Library in Kežmarok contains several manuscript music textbooks, which are aimed at teaching the basic elements of music, instrumental playing, and the thorough-bass. We ascribe authorship of a handbook on piano playing dating from 1816 (*Primæ, Lineæ, Musicæ Instrumenalis*) to Johanna Roth. She is also probably the author of a handbook on the thorough-bass from the early years of the 19th century (*Musikalische Frag-Stückh; Haupt-Regel des rechten General-Basses*). These works are derived from the musico-theoretical literature of the Baroque period. They are evidently closely related, in particular, to music textbooks by J. S. Beyer and D. Speer. The manuscripts are interesting evidence of the development of music teaching on the basis of private education.

The handbook on piano playing represents a type of source which presents one of the received methods of teaching elementary music doctrine and piano playing. It is divided into theoretical and practical sections. One of the principal models for the theoretical section is a textbook on singing by J. S. Beyer (1703). We also find similarities with works by D. Speer, J. Alexander and G. C. Hodermann. The handbook provides interesting evidence of the adaptation of musico-theoretical writing of an earlier period during the first third of the 19th century. Its practical section is a collection of 57 piano works and songs which are not difficult to play. The piano pieces predominate: 42 stylised dances, 5 characteristic works, 2 marches and 2 basic exercises. Domestic composers' work is represented by dances from J. L. Csáky and C. Herfurth. There is a stylisation of 6 songs for piano. Slovak folk songs featured are *A nas gasda dobri gasda* and *Giž Mešačok wissel* (to the tune of *Zaspievalo vtáča na kosodrevine*). One song is to a text by J. G. Schmitz, originally from Kežmarok. The practical section corresponds to manuscripts by M. Godra and J. Vansa.

The handbook on the thorough-bass, from the opening years of the 19th century, documents one of the methods used for the teaching of organists, focusing on thorough-bass playing. It consists of elementary doctrine, a theoretical handbook on the thorough-bass, the practical fundamentals of playing the numbered bass, and a book of exercises for thorough-bass. One of the principal models for the theoretical section is a textbook by D. Speer (1697). Considering the extent of the borrowed text, we regard the source as its partial copy. The practical section is mainly derived from works from the second half of the 18th century, with a noticeable influence of F. E. Niedt, N. R. de Grandval, J. F. P. Deysinger and M. C. Lendorff. The source is evidence of the use of older musico-theoretical literature during the teaching of organ playing and improvisation during the first third of the 19th century in the Central Spiš region.

SVADBA A SVADOBNÉ PIESNE V STAREJ PAZOVE

KRISTINA LOMEN

Mgr. art. Kristina Lomen, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: kristina.lomen@savba.sk

ABSTRACT

This article maps the wedding ceremony and its song repertoire in the Stará Pazova locality during two time periods: the first half of the 20th century and the second half of the 20th century, indicating their developmental changes. The author provides a succinct description of the wedding ceremony, considered in its individual phases, and traces the incidence of songs, including the category of wedding ceremony songs. The song repertoire documented in the wedding context was classified in terms of basic typology and musico-stylistic layers. In conclusion, there is an indication of the potential for comparison of the wedding ceremony and wedding ceremony songs with material from the territory of Slovakia, especially from the regions from which inhabitants of Stará Pazova come.

Key words: wedding ceremony, wedding songs, ceremonial songs, musico-stylistic layer

Podobne ako v súčasnosti, aj v minulosti bola svadba najvýznamnejšou udalosťou nie len v živote jednotlivca, ale aj celej rodiny. Častokrát sa na nej podieľala celá obec. V Starej Pazove išlo o mimoriadne významnú udalosť aj z hľadiska spevnej príležitosti, v rámci ktorej sa okrem množstva rôznych iných piesní spievali aj obradové piesne. Príležitostí k spevu obradových piesní, ktoré sa viazali na konkrétny obrad alebo obyčaj, bolo aj v minulosti medzi Slovákmi v Starej Pazove málo.¹ Práve v rámci svadby vznikali situácie, keď sa mohli spievať aj obradové piesne, resp. svadobné obradové piesne.

¹ LOMEN, Kristina: Piesňová tradícia Slovákov v Starej Pazove. In: *Ethnomusicologicum* V. Ed. Hana Urbančová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 183-276. KMEŤ, Martin: Tematicko-obsahové, hudobno-štrukturálne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní. In: FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996, s. 25.

Stav výskumu svadby a svadobných piesní v Starej Pazove

O staropazovskej svadbe medzi slovenským etnikom nenachádzame mnoho zaznamenaných údajov. Najstaršie písomne podané informácie sa nachádzajú v monografii *Stará Pazova* z 30. rokov minulého storočia od Karola Lilgeho. Autor v nej podal stručný opis pytačiek a ohlášok. O niečo rozsiahlejšie poznatky sa týkajú samotnej svadby, v rámci ktorej Lilge zaznamenal jej ústredné momenty. Veľmi stručne je tu opísaný predsvadobný deň, ktorého súčasťou bolo aj prenášanie nevestinej výbavy, tzv. *vozeňia duchnov*. Svadobný deň zahŕňa opis raňajších úkonov, odobierky, cesty na sobáš, opis príchodu ženicha a jeho svadobčanov po nevestu, odovzdávanie darov ženichovým rodičom a jeho najbližšej rodine po príchode do jeho domu, snímanie party a čepčenie nevesty, opis svadobných jedál, ako aj základnej výbavy, ktorú si nevesta so sebou prinášala. V závere je stručne opísaný priebeh prvého posvadobného dňa. Okrem jednotlivých obyčají autor zaznamenal aj texty, ktorými sa zvykla vypýtať nevesta od rodičov pri odobierke, ďalej text odobierky, ktorou sa nevesta alebo ženich lúčili s rodičmi, text piesne pri čepčení nevesty a texty vinšov k jednotlivým svadobným jedlám.²

Ďalšie zmienky v súvislosti so svadbou nachádzame v publikácii, ktorá bola vydaná pri príležitosti 225. výročia cirkevného zboru evanjelickej cirkvi a. v. v Starej Pazove. Publikácia však nie je tematicky zameraná na svadbu. Jej prínosom sú záznamy svadobných textov, ktoré zvykli prednášať jednotliví aktéri svadobného ceremoniálu. Nachádzame tu svadobné povinnosti a vinše zväča, svadobné povinnosti a vinše hlavného družbu, svatvíc, ako aj starejšieho a oddavača. Okrem nich sú tu podrobne zapísané (zároveň upravené) aj svadobné vinše k jednotlivým jedlám.³ Opis priebehu svadby tu však nenachádzame. Autor zapísal aj text, ktorý sa prednášal počas pytačiek pri pýtaní dievčaťa.

Niektoré informácie o slovenskej svadbe v Starej Pazove môžeme získať aj zo štúdie Marty Botíkovej, v ktorej sa opisuje svadobný obrad u Slovákov vo Vojvodine.⁴

V súčasnosti neexistujú takmer žiadne poznatky o staropazovských svadobných piesňach. V zbierke piesní zo Starej Pazovy nachádzame zaznamenané niektoré svadobné piesne,⁵ avšak ich kontextové zaradenie do svadobného priebehu, ako ani komplexná etnomuzikologická analýza takýchto piesní neboli doposiaľ uskutočnené.

Terénny výskum

Informácie o svadbe v Starej Pazove a piesňový materiál, z ktorého vychádzame v tejto štúdii, sme získali počas základného terénneho výskumu v danej lokalite v októbri 2014. Hlavným cieľom terénneho výskumu bolo zaznamenať rozhovory o niekdajšej

² LILGE, KAROL: *Stará Pazova. Monografia*. Myjava : tlačou a nákladom D. Pažického, 1932, reprint v roku 2010. Stará Pazova : Miestny odbor Matice slovenskej. Bomil Print, 2010, s. 197-204.

³ ANDRÁŠIK, Pavel – MIŠKOVIC, Juraj – ŠIPICKÝ, Ján: *V národe a s národom. K 225. výročiu slovenského evanjelického a. v. cirkevného zboru v Starej Pazove. IV. zväzok*. Stará Pazova : Miestna organizácia Matice slovenskej; Slovenský evanjelický a. v. cirkevný zbor, 1994, s. 36-47.

⁴ BOTÍKOVÁ, Marta: Svadobný obrad u Slovákov vo Vojvodine. In: *Slovenský národopis* 37, 1989, č. 1-2, s. 99-105.

⁵ FILIP – MIŠKOVIC – KMEŤ, Ref. 1.

svadbe v Starej Pazove, ako aj svadobný piesňový materiál, pričom sme sa snažili dokumentovať predovšetkým obradové svadobné piesne.

Na našom výskume sa podieľali traja informátori, vďaka ktorým sme získali prehľad o svadobných obradoch a obyčajach z troch období. Najstarší z nich, Ján Pecník (nar. 1930) nám podal informácie o svadobnom ceremoniáli ešte z obdobia pred 2. svetovou vojnou a z obdobia tesne po vojne, pričom vychádzal aj zo svojej vlastnej svadby z roku 1949. Ďalšie dve interpretácie nám poskytli Mária Hrehorová (nar. 1950) a Ana Horvátová (nar. 1956). Zahŕňajú opis svadby približne z 50. až po koniec 70. rokov a začiatok 80. rokov minulého storočia. Informácie, ktoré udávajú, sa vzájomne líšia iba v drobnostiach. Prvá informátorka podala informácie o svadbe približne z 50. – 60. rokov, zatiaľ čo druhá podala informácie o svadbe približne zo 60. – 80. rokov minulého storočia.

Piesňový materiál, ktorý sme dokumentovali, obsahuje celkovo 39 záznamov. Okrem nich sme niektoré svadobné piesne získali aj pri predchádzajúcich výskumoch, väčšina z nich sa však neviaže na konkrétny obradný úkon. Okrem týchto sa na svadbách zvykli spievať mnohé ďalšie piesne, ktoré neobsahovali svadobnú tematiku. Spievali sa pri rôznych príležitostiach, napríklad pri prípravách na svadbu, pri svadobnej veselici, pri tanci, po ceste na sobáš, z cesty na sobáš, po polnoci atď. Obradových svadobných piesní sa zachovalo pomerne málo: približne 12 piesní. V podaní všetkých informátorov zazneli rovnaké obradové svadobné piesne, ktoré sa spievali pri tých istých obradných úkonoch.

Po prehodnotení získaných informácií uvádzame v štúdiu stručný opis svadobného ceremoniálu z dvoch období: z 1. a z 2. polovice 20. storočia. Piesňový materiál uvádzame len raz.

Opis svadobného ceremoniálu

Podobne ako u väčšiny slovanských národov,⁶ aj v Starej Pazove sa väčšina svadiieb v staršom období organizovala na jeseň. Svadbe predchádzali pytačky. Ich priebeh bol vecný, pričom ich súčasťou neboli tradičné piesne. Konali sa bez prítomnosti potenciálneho ženicha. Dievku od jej rodičov išli vypýtať ženichovi rodičia. Ak dievka privolila, na tanieri priniesla červenú stuhu, tzv. *šnúruku*, ktorá bola znakom zásnub. Tú odovzdala budúcim svokrovcom, ktorí jej za ňu zaplatili. Lilge podáva informáciu o čiastočne odlišnom priebehu pytačiek, ktorých súčasťou bol pytač aj ženich.⁷ Po pytačkách nasledovalo stretnutie s miestnym farárom, ktoré sa označovalo ako *zdávki*. Konali sa v najbližší sobotný večer na fare. Zároveň bol dohodnutý termín sobáša v kostole. Predchádzali mu kostolné ohlášky v najbližšie tri nedele. Civilný sobáš na radnici prebiehal zväčša týždeň pred cirkevným sobášom.

V novšom období sa stretávame s odlišným priebehom pytačiek. Konali sa väčšinou v jesennom období v niektorý sobotný večer. Uskutočnili sa za prítomnosti najužšej rodiny zo strany nevesty (približne 30 hostí). Pýtať dievku prišiel budúci ženich

⁶ KOMOROVSKÝ, Ján: *Tradičná svadba u Slovanov*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1976, s. 91-95.

⁷ LILGE, Ref. 2, s. 198.

a hlavný družba, ženíchovi bratia s manželkami a muzikanti. Pevnou súčasťou takýchto pytačiek boli aj rôzne slovenské ľudové piesne. Po pytačkách nasledovali ohlášky – *zdvávke* na miestnej fare, kde sa dohodol aj termín sobáša. Predchádzali mu tri nedelne ohlášky v kostole. Postupne sa termíny svadieb posúvali k letným termínom.

Dôležitou súčasťou vydaja dcéry v oboch obdobiach bola príprava svadobného vena, ktoré rodičia dcére chystali dlhodobejšie.⁸ Pred samotnou svadbou sa konali záverečné práce týchto príprav, pri ktorých sa zišli všetky dievky a ženy z nevestinej rodiny a pomáhali šiť, tkať, pliesť, vyšívať, aby neveste v novej domácnosti nič nechýbalo. Všetky takto pripravené textílie a oblečenie sa ukladali do skríň (*skladalo sa do kašní*), čo vykonávali najbližšie ženy z rodiny. Tieto prípravy v dedinskej tradícii boli veľmi dôležité, pretože za nimi nasledovalo tzv. *vozenia duchnov* alebo *prenášania duchnov* na kočoch, keď prišiel budúci ženích a príslušníci jeho rodiny (najčastejšie mládenci) a kamaráti preniesť nielen textílie, ale aj vopred pripravený nábytok. Po naložení na vozy nasledovala pomalá jazda po ulici, ktorej hlavným zámerom bolo prezentovať, čo všetko nevesta prináša do ženíchovho domu. Termín prevážania výbavy nebol jednotný. V staršom období sa konal deň pred sobášom alebo skoro ráno v deň sobáša.⁹ V mladšom období, začiatkom 70. rokov, tento zvyk nadobudol trochu odlišný charakter. Výbava sa prevážala na traktoroch niekoľko dní pred sobášom.

V oboch obdobiach medzi svadobčanmi ženícha a nevesty boli zastúpení aj svadobní hodnostári, ktorí splňali určité funkcie.¹⁰ V staropazovskej slovenskej svadbe z nevestinej strany to bol predovšetkým oddavač, hlavná družica, niekoľko družíc (zväčša štyri), niekoľko svatvic (zväčša štyri) a zväč. Družicami boli mladé nevydaté dievčatá, svatvicami boli mladé vydaté ženy. Medzi nimi ustanovili hlavnú družicu a hlavnú svatvicu. U ženícha to boli starejší, hlavný alebo prvý družba, vedľajší družbovia a zväč, ale aj družice a svatvice.

Samotný svadobný ceremoniál trval dva až tri dni, pričom tretí deň zahŕňal len svadobné raňajky. V staršom období sa svadba začínala buď v nedeľu, pričom sobáš bol v pondelok, alebo sa začínala v utorok a sobáš sa konal v stredu. Soňa Burlasová označila prvý deň ako prípravný.¹¹ V tejto štúdii podľa slov informátorov sme ho označili ako prvý svadobný deň. Na základe výpovedí môžeme vyčleniť niekoľko dôležitých fáz tohto dňa. Prvou z nich bola zabíjačka. Druhou bolo už spomenuté prenášanie výbavy. Ďalšou dôležitou fázou bola svadobná večera. Bola určená predovšetkým tým, ktorí celý deň pracovali na príprave svadobnej hostiny. Podobné informácie nachádzame aj v literatúre.¹² Svadobné prípravy a večera sa konali v oboch rodinách osobitne. Ich vyvrcholením v dome ženícha bolo jeho vyprevádzanie aj s hlavným družbom na nocľah k neveste. Pri tejto príležitosti sa spievala tanečná pieseň *Kebi ste vi moja mamko vedeli* (Piesňová príloha, Príklad 1). U nevesty sa čakalo na ženícha a družbu. Kým nepri-

⁸ KMEŤ, Martin: Tematicko-obsahové, hudobno-štrukturálne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní. In: FILIP – MIŠKOVIC – KMEŤ, Ref. 1, s. 19. LILGE, Ref. 2, s. 203-204.

⁹ LILGE, Ref. 2, s. 198.

¹⁰ KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 95-108.

¹¹ BURLASOVÁ, Soňa: Vplyv dvojakého osídlenia na piesňový folklór Selenče (I). In: *Slovenský národopis*, roč. 19, 1971, č. 3, s. 459.

¹² BOTÍKOVÁ, Ref. 4, s. 100.

šli, mladé dievčatá zaspievali budúcej neveste pieseň *Prisňiv sa mi sňičok tejtoka jeseňi* (Príklad 2). Túto pieseň spomenul iba informátor, nevedno, či sa spievala aj v novšom období. Po príchode ženícha s družbom sa tiež zvykla spievať pieseň *Kebi ste vi moja mamko vedeli* (Príklad 1). Až potom nasledovala večera. Po večeri nevesta ustlala ženíchovi a družbovi posteľ. Informáciu o nocovaní ženícha a družbu v dome nevesty, tzv. *konak* podáva aj Lilge.¹³ Tento zvyk sa však spomína aj v svadobnom ceremoniáli z obce Hriňová, okres Zvolen, z ktorého časť Staropazovčanov pochádza.¹⁴ Údajne môže ísť aj o zvyk, ktorý sa zachoval, posilnil a rozvinul vďaka balkánskemu vplyvu.¹⁵

V mladšom období sa svadba začínala v sobotu poobede. Prípravy na hlavný svadobný deň sa začínali približne týždeň pred sobášom. Hostina sa konala vonku pod stanom, tzv. *šiatrom*. Ako uvádza literatúra, v staršom období sa svadobné hostiny vykonávali vo vnútri domu.¹⁶ Ústrednými bodmi bolo povolávanie nevesty a ženícha na svadbu zväčmi, večerná hostina a príchod ženícha s hlavným družbom k neveste na nocľah. Zmienky o dôležitej funkcii zväčša nachádzame aj v literatúre.¹⁷ Z toho vyplýva, že mal dôležitú rolu aj v staršom období, aj keď ho informátor nespomenul. Po vyprevadení zväčov prišiel aj muzikant alebo muzikanti. V skorších obdobiach to bol jeden harmonikár, neskôr hudobná kapela. Po ich príchode sa zvykla zaspievať pieseň *Sadla muška na konárik* (Príklad 23). Ďalšiemu opisu sa nebudeme venovať, nakoľko má takmer identický priebeh s predchádzajúcim obdobím.

Druhý svadobný deň (hlavný svadobný deň) obsahoval oveľa viac fáz, ktoré sa museli zachovať. Začínal sa skoro ráno čistením topánok tzv. *cipeľov* družbovi a ženíchovi zo strany hlavnej družice a nevesty, za čo dostali peniaze.

Po raňajkách prišli starší a družbovia po ženícha a prvého družbu. Po ich odchode neveste zdobili hlavu svadobným vencom, tzv. *pártou*, zatiaľ čo družice a svatvice odchádzali prišit ženíchovi a družbovi pierko a kvet, tzv. *piero* na svadobné oblečenie. Po ozdobení odevov sa hlavná svatvica prihovárala vinšom staršiemu (pozdravovala), pričom mu odovzdala aj fľašu vína.¹⁸ Nasledoval obed, ktorý prebiehal približne v rovnakom čase aj v dome nevesty. Nevestu s ozdobenou hlavou vyvádzali svatvice k obedu, pričom jej spievali niekoľko svadobných piesní: *Bivalo mi dobre* (Príklad 7), *Kvitniže mi kvitni* (Príklad 6) a *F tomto dome pekná céra* (Príklad 8). Po odovzdaní nevesty oddavačovi a jej usadení za stôl sa začal obed. Predchádzala mu modlitba *Oče náš*. Po nej nasledovala prvá strofa hymny *Hej, Slováci* (Príklad 3). Pred každým jed-

¹³ LILGE, Ref. 2, s. 198. BOTÍKOVÁ, Ref. 4, s. 100.

¹⁴ LEŠČÁK, Milan: *Pramene k tradičnej duchovnej kultúre Slovenska. II. Zväzok. Slovenské svadby*. Bratislava : Prebudená pieseň, 1996, s. 113-114; LILGE, Ref. 2, s. 7-8; SIRÁCKY, Ján: Stará Pazova – centrum slovenského osídlenia v Srieime. In: TURČAN, Ján (ed.): *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 94-96.

¹⁵ BOTÍKOVÁ, Ref. 4, s. 100.

¹⁶ LILGE, Ref. 2, s. 202.

¹⁷ LILGE, Ref. 2, s. 199. KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 108-115. ANDRÁŠIK, Pavel: Svadobné povinnosti a vinše svatvíc. In: ANDRÁŠIK, Pavel – MIŠKOVIC, Juraj – ŠIPIČKÝ, Ján: *V národe a s národom. K 225. výročiu slovenského evanjelického a.v. cirkevného zboru v Starej Pazove. IV. zväzok*. Stará Pazova : Miestna organizácia Matice slovenskej; Slovenský evanjelický a.v. cirkevný zbor, 1994, Ref. 21, s. 37-38.

¹⁸ Niektorí informátori tento akt uvádzajú pred zdobením oblečenia. Podobne je to uvedené aj v literatúre. In: ANDRÁŠIK, Ref. 17, s. 42.

lom bol pred starejším alebo oddavačom prednesený vinš zo strany toho, kto jedlo priniesol. Väčšina z nich je zaznamenaná v spomínaných publikáciách.¹⁹ Pri obede sa zvykla spievať pieseň *Zeleň sa paštrnáčik* (Príklad 4) a *Mám ja ženu, ale mi je maličká* (ktorú informátor nezaspieval).

Jedným z najdôležitejších svadobných úkonov bola odobierka ženicha od svojich rodičov a odobierka nevesty od jej rodičov za prítomnosti celej rodiny. Tento obrad usmerňoval u ženicha starejší a u nevesty oddavač. Texty odobierok sa nám nepodariť zaznamenať, avšak sú uvedené v literatúre.²⁰ Po odobierke u ženicha sa zvykla spievať pieseň *Kedi je ocovi največmej žiav* (Príklad 5). O niečo odlišnejší charakter mala odobierka nevesty. Nevestu vyvádžali ženichovi zväci von pod stan. Pri tejto príležitosti sa spievali obradové piesne *Bívalo mi dobre* (Príklad 18) a *Kvitniže mi kvitni* (Príklad 5). Pri odovzdávaní nevesty zväč zavinšoval oddavačovi a starejšiemu,²¹ pričom sa nevesta posadila k nim a k ženichovi za vrch stola. Pri samotnej odobierke hudobníci nehrali. Oddavač čítal text odobierky, ktorý nevesta po ňom opakovala. Ústredným bodom odobierky bolo poďakovanie rodičom a lúčenie sa s nimi a s blízkou rodinou či kamarátkami. Podľa Lilgeho ide o rovnaký text, ktorým sa odoberal aj ženich od svojich rodičov.²² Po odobierke sa zaspievala obradová pieseň *Od Dunaja tichí vetrík povieva* (Príklad 9).

Po ceste na sobáš sa zvykol spievať celý rad piesní. Informátori spomenuli niektoré z nich: *Idem, idem, lebo misím* (Príklad 10), *Tem pazovskí kostolíček* (Príklad 11), *Ej, hoja, hoja sloboda moja* (Príklad 12), *Na pazovskej veži* (Príklad 13), *Štiri nôcke ňespala som* (Príklad 14), *Tej panskej záhrade* (Príklad 15), *Od bírošu do várošu* (Príklad 16), *F štrom poľi strom zelení, rakita* (Príklad 17), *Za tou našou záhradenkou, za tou našou záhradou* (Príklad 18). Výber týchto piesní bol rozmanitý, pričom mnohé z nich neobsahovali svadobnú tematiku.

Po sobáši ešte koncom 40. rokov odchádzala nevesta naspäť k svojim rodičom spolu so svojimi hosťami, zatiaľ čo ženich odchádzal k svojim rodičom spolu so svojimi svadobčanmi. O tomto zvyku hovorí aj Lilge.²³ Po obede si ženich prišiel po nevestu.

Náš informátor spomenul niektoré obyčaje, ktoré sa dodržiavali ešte pred vojnou. Po sobáši nevestu doma počkali s medom, ktorý mala zjesť, aby jej život s manželom bol sladký. Ďalšou úlohou bolo stúpať po tzv. *štverňách*, aby s manželom zostali spolu navždy. Taktiež bolo zvykom dať jej žito, ktoré mala hádzať za seba, aby mali veľa dobytku a hydiny. V 40. rokoch tieto obyčaje zanikli. Nevedno, či sa v tomto období uvedené úkony vykonávali len ako súčasť bežne zaužívanej tradície,²⁴ alebo sa chápali ako magicko-rituálne obrady na zabezpečenie plodnosti, hojnosti či blahobytu v nastávajúcom manželskom živote. Pôvodne mali takéto alebo podobné úkony jednoznačne magickú funkciu, pričom boli rozšírené u väčšiny slovanských

¹⁹ LILGE, Ref. 2, s. 202-203; ANDRÁŠIK, Ref. 17, s. 49-60.

²⁰ LILGE, Ref. 2, s. 199. ANDRÁŠIK, Ref. 17, s. 43-45.

²¹ ANDRÁŠIK, Ref. 17, s. 38.

²² LILGE, Ref. 2, s. 199.

²³ LILGE, Ref. 2, s. 199. BOTÍKOVÁ, Ref. 4, s. 101. KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 193.

²⁴ TOMEŠ, Josef: Folklórní žánre v obyčejové tradici. K charakteristice výrazových prostředků, lidových obyčejů a divadelních projevů. In: *Slovenský národopis* 37, 1989, č. 1-2, s. 358-359.

národov.²⁵ Avšak v období, o ktorom informátor hovoril, sa tieto obyčaje už nezvykli praktizovať.

V mladšom období nevesta (vrátane jej svadobčanov) odchádzala zo sobáša spolu so ženichom do domu jeho rodičov. Po ceste zo sobáša sa taktiež spievali rôzne slovenské ľudové piesne, podobné alebo rovnaké ako po ceste na sobáš. Medzi nimi bola napríklad pieseň *Zaspievaj slávičku* (Príklad 19). Pred bránou ženicha sa spievala pieseň *Chodila Zuzana okolo Dunaja* (Príklad 20), po ktorej nasledovala pieseň *Otvárajte vráta* (Príklad 21).

Tesne po príchode, po usadení nevesty a ženicha za svadobný stôl, nevestine družice zaspievali obradovú pieseň *Počujťe, počujťe* (Príklad 22). Po nej nasledovala muzika do tanca. Nevesta za ten čas rozdávala dary, ktoré prichystala pre najbližšiu časť novej rodiny.

Nasledujúce svadobné obrady, úkony a zvyky boli v oboch obdobiach približne rovnaké. Preto ich opis uvádzame raz. Dôležitým obradným úkonom bolo symbolické rozlúčenie sa s ozdobným svadobným vencom (*pártou*), ktorý mala nevesta na hlave, a jeho zloženie. Pri tomto obrade družba viedol nevestu po tri razy okolo stola, pričom mal v pravej ruke 3 horiace sviece, v ľavej ruke šatku, tzv. *ručník*, ktorú nevesta držala z opačnej strany. Hlavná družica sviece zažala. Pri obchádzaní stola sa spievala pieseň *Strařila som pártu* (Príklad 25). Lilge dokonca zaznamenal vinše, ktoré sa pri tejto príležitosti prednášali.²⁶ Na konci uvedenej piesne nevesta zhasla sviece. Trojnásobné obchádzanie okolo stola uvádza aj literatúra.²⁷ Pôvod tohto úkonu má magický význam. Obchádzanie symbolizovalo magický kruh – uzavretý a chránený priestor, pričom patrilo k základným aktom staroslovanskej svadby. Jeho priaznivé pôsobenie umocňovalo trojnásobné opakovanie v smere dráhy slnka.²⁸ Po tomto nevestu viedli do prednej izby domu za sprievodu piesne *Sadla muška na konárik* (Príklad 23) alebo piesne *Sadřilo džovča ľaluju* (Príklad 24). V izbe nevestu posadili na stoličku, kde jej družba skladal *pártu* z hlavy. Okolo nevesty stáli svatvice, ktoré jej spievali po celý čas piesne. Prvou bola obradová pieseň *Sadaj si Aňička* (Príklad 26). Spievali sa aj ďalšie piesne, znova zaznela pieseň *Strařila som pártu* (Príklad 25). So zložením svadobného vienka sa funkcia hlavného družbu ukončila. Nasledovalo čepčenie nevesty, tzv. *robeňia kitki*, ktoré vykonávala najstaršia svatvica, prípadne niektorá staršia žena z najbližšej rodiny. Pri čepčení sa zvykla spievať pieseň *Čo to džovča trkoce* (Príklad 27). Začepčením nevesty sa symbolicky deklaroval prechod zo slobodného stavu do stavu vydatej ženy.²⁹

Za ten čas sa vonku zbierali *peňiaze z lásky* do taniera. Po začepčení nevesta a ženich vyšli von. Starejší odovzdal neveste peniaze. Najväčšiu bankovku dala nevesta hudcovi, po čom nasledoval prvý tanec ženicha a nevesty. Prvá pieseň, ktorá sa spieva-

²⁵ KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 187-192. FEGLOVÁ, Viera: Funkcia priestoru pri obradnom prijatí nevesty do domu ženicha. In: *Slovenský národopis* 37, 1989, č. 1-2, s. 35.

²⁶ LILGE, Ref. 2, s. 201-202.

²⁷ KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 235.

²⁸ FEGLOVÁ, Viera: Funkcia priestoru pri obradnom prijatí nevesty do domu ženicha. In: *Slovenský národopis* 37, 1989, č. 1-2, s. 37.

²⁹ KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 249-252. BENŽA, Mojmír: Znaký svadobného sprievodu vo svetle symboliky. In: *Slovenský národopis* 37, 1989, č. 1-2, s. 61-62.

la po tom, čo nevesta dostala peniaze, bola *Za horou, za dolou* (Príklad 28). Nasledovali tance s nevestou, pri ktorých sa spievali ďalšie veselé, tanečné piesne: *Sadla muška na konárik* (Príklad 23), *Ej, hoja hoja, sloboda moja* (Príklad 12), *Nad Dunajom dve hviezdíčky* (Príklad 29).

Po svadobnom tanci sa nevesta odišla prezliecť do neutrálnych sviatočných šiat. Aj tento úkon má svoj symbolický význam, tiež znázorňoval prechod zo stavu slobodnej dievky do stavu vydatej ženy.³⁰ Potom nasledovala neformálna časť svadobnej veselice. Niektorí hostia odchádzali už po večeri. Pri vyprevádzaní svadobných hostí sa zvykla spievať pieseň *Visoko zorníčka* (Príklad 30). Svadba trvala do nasledujúceho rána a končila sa raňajkami.

Vývinové premeny svadobného ceremoniálu a piesňového repertoáru

Pri porovnaní pytačiek, predsvadobných príprav a samotného svadobného ceremoniálu v Starej Pazove z dvoch uvedených období si môžeme všimnúť niekoľko zmien.

Prvou z nich sú pytačky, ktoré nadobudli úplne novú podobu v 2. polovici 20. storočia. Zatiaľ čo v 1. polovici 20. storočia dievku išli vypýtať mládenčovi rodičia a všetko prebehlo bez hudobného pozadia iba v úzkom rodinnom kruhu, v novšom období sú pytačky oficiálne dohodnutou oslavou, v ktorej si mládenec sprevádzaný kamarátmi a najbližšou rodinou ide vypýtať dievča. Prítomných mohlo byť aj niekoľko desiatok ľudí. Pevnou súčasťou týchto pytačiek boli slovenské ľudové piesne. Ich bližšiu špecifikáciu informátori neuviedli. Usudzujeme, že išlo o veselé, ľúbostné piesne, prípadne piesne so svadobnou tematikou.

Svadba trvala v oboch obdobiach dva až tri dni, pričom sa v novšom období jej priebeh presunul na koniec týždňa, zatiaľ čo sa v staršom období zvykla konať na jeho začiatku alebo v strede.

Odišné boli aj prípravy na svadbu. V staršom období sa väčšina svadiieb organizovala na jeseň a konala sa vo vnútri domu, zatiaľ čo v mladšom období, najmä ku koncu 70. rokov, sa svadby začali presúvať na jarný, príp. letný termín. Pritom sa konali vonku pod stanom.

V staršom období sa prakticky všetka textilná výbava nevesty chystala ručne, v novšom období už časť z nej mohla byť kúpená v obchodoch. Zvyk prenášania výbavy nevesty sme zaznamenali v oboch obdobiach, podľa slov informátorov sa však ku koncu 70. rokov postupne vytrácal.

Jednotlivé fázy svadobného ceremoniálu zostali prakticky nepozmenené. V oboch obdobiach bolo nevyhnutné vykonať úradný sobáš na radnici, či už niekoľko dní pred sobášom v kostole, alebo v rovnaký deň. Jedinú zmenu si môžeme všimnúť po vykonaní sobáša. V predvojnovom období a tesne po jeho ukončení odchádzala nevesta naspäť do domu svojich rodičov spolu so svadobčanmi, zatiaľ čo v novšom období všetci spoločne odchádzajú do domu ženicha.

Všetky ostatné svadobné obyčaje sú prakticky rovnaké v oboch obdobiach, bez výrazných zmien. Rovnaký je aj svadobný piesňový repertoár, čo si môžeme všimnúť

³⁰ BENŽA, Ref. 29, s. 61.

najmä pri obradových svadobných piesňach, ktoré sú v oboch prípadoch úplne rovnaké. Rovnaký je aj spôsob ich predvedenia a príležitosti, pri ktorých sa zvykli spievať.

Svadobné piesne zo Starej Pazovy v kontexte svadobného ceremoniálu

Z dostupných materiálov, ktoré súvisia so svadobným ceremoniálom v jednotlivých regiónoch Slovenska, sa môžeme dozvedieť o mnohých predsavadobných a svadobných obradných úkonoch, s ktorými sa v Starej Pazove nestretávame. Ide o starú vrstvu obradového repertoáru s reliktnými magicko-rituálnymi funkciami. Patrila sem napríklad predsavadobná obyčaj rozlúčky so slobodou,³¹ ktorá je v Starej Pazove skôr fenoménom súčasnej doby. V súvislosti s minulosťou sme o nej nezachytili žiadnu zmienku.

Podobne aj staropazovský svadobný piesňový repertoár je do určitej miery odlišný od svadobných piesní nielen zo Slovenska, ale aj z iných lokalít Vojvodiny, v ktorých sme dokumentovali svadobný piesňový materiál.³² Ide o lokality Báčsky Petrovec a Padina. Túto skutočnosť dosvedčujú aj publikované záznamy slovenských svadobných piesní z ďalších lokalít Vojvodiny.³³ Ukázalo sa, že pravdepodobne aj kvôli tejto odlišnosti – rozdielnym obyčajom a odlišnému svadobnému piesňovému repertoáru – bude členenie svadobného piesňového repertoáru zo Starej Pazovy z hľadiska funkcie náročnou úlohou. Pritom sme sa pokúsili vychádzať z existujúcich klasifikácií v slovenskej etnomuzikológii.

Soňa Burlasová hovorí na príklade lokálneho repertoáru o troch spevných situáciách tradičnej svadby, pri ktorých odlišuje tri skupiny piesní. Do prvej zaradila piesne, ktoré tvoria kľúčové uzly svadobného obradu. Sú známe v celoslovenskom rámci. Druhú skupinu tvoria piesne, ktoré slúžia na odlíšenie miestneho, prípadne regionálneho variantu svadby (piesne prechodné), môžu obsahovať svadobnú tematiku. Do tretej skupiny radí piesne, ktoré nemajú striktný svadobný charakter.³⁴ Takéto členenie v rámci nášho materiálu je uskutočniteľné len čiastočne, nakoľko nejde o piesne spievané vo všetkých slovenských lokalitách Vojvodiny.

Odlišnú terminológiu (v mierne odlišnom kontexte) využíva Hana Urbancová, ktorá hovorí o primárnych obradových piesňach, sekundárnych obradových piesňach

³¹ URBANCOVÁ, Hana: Pieseň a obrad: predsavadobný zvyk „spievanie pri venci“ na strednom Považí. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 1, s. 64-69.

³² LOMEN, Kristina: *Piesňová tradícia Slovákov v regióne Vojvodina v Srbsku*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017.

³³ BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca. Zbierka slovenských ľudových piesní. I. časť – Svadba*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2005. LENOVSÝ, Ladislav: Svadobné obyčaje. In: ČUKAN, Jaroslav (ed.): *Silbaš. Kultúrne tradície Slovákov v Báčke*. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov; Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2013, s. 338-421. BURLASOVÁ, Ref. 11, s. 457-475. JÁREK, Marián: Spevník ľudových piesní. In: ČUKAN, Jaroslav (ed.): *Pivnica. Kultúrne tradície Slovákov v Báčke*. Báčsky Petrovec : Slovenské vydavateľské centrum; Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, s. 245-301.

³⁴ BURLASOVÁ, Soňa: Svadobné piesne z Dačovho Lomu a ich súvis s obradom. In: BURLASOVÁ, Soňa: *Kapitoly o slovenskej ľudovej piesni*. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2013, s. 21.

a voľnom repertoári.³⁵ Takéto označenie by sme mohli aplikovať aj na svadobný piesňový repertoár v Starej Pazove. Museli by sme si ho však prispôbiť z hľadiska piesní, ktoré sa v Starej Pazove vyskytujú. Napríklad, primárne obradové piesne sa viažu výlučne na predsvadobný zvyk rozlúčky so slobodou.³⁶ Texty týchto piesní sú úzko späté s obradom a jeho štruktúrou, ako z hľadiska formy, tak aj z hľadiska významu. Nakoľko predsvadobný zvyk rozlúčky so slobodou v Starej Pazove neexistoval, hlavným kritériom určovania primárnych obradových piesní môže byť práve text piesní a ich spätosť s konkrétnym obradovým úkonom. Sekundárne obradové piesne majú charakter prechodnej skupiny. Piesne sem patriace môžu oscilovať medzi príbuznými spevnými situáciami. Zároveň sem možno začleniť piesne, ktoré nemali pôvodne obradový charakter, časom však boli začlenené do rituálnej situácie, pričom tak plnia funkciu obradovej piesne.³⁷ Medzi voľný repertoár patria piesne, ktoré sú zo žánrového a funkčného hľadiska obradne indiferentné. Spievali sa v situáciách príležitostného charakteru. Obsahujú prevažne ľúbostnú tematiku.³⁸

Alica Elscheková hovorí o funkčných okruhoch preferovaných svadobných piesní, medzi ktorými rozlišuje: rôzne druhy predsvadobných ceremónií, príprava na svadbu, cesta do kostola, piesne pri svadobnej hostine, tanečný repertoár, snímanie party a čepčenie nevesty a zábavné (obradné) hry.³⁹

Eva Krekovičová sa pri členení svadobných piesní zameriava na tri problémové okruhy, pričom rozlišuje funkčné väzby piesne a obradu, odraz religióznych prvkov a cirkevného obradu v svadobnej piesni a piesne-prekáračky ako špecifickú formu dialógu.⁴⁰

Svadobný piesňový repertoár v Starej Pazove z hľadiska funkcie, spevných situácií a z hľadiska tematiky sme zadelili do troch skupín, pričom sme vychádzali z uvedených klasifikácií, ktoré sme prispôbili charakteru nášho materiálu:

1. svadobné piesne, ktoré sa viažu na konkrétny obradný úkon;
2. svadobné piesne, ktoré sa neviažu na konkrétny obradný úkon, avšak obsahujú svadobnú tematiku;
3. piesne neobsahujúce svadobnú tematiku, ktoré sú však pevnou súčasťou svadobného piesňového repertoáru pri tanci, pri rozličných prípravách svadobnej hostiny, po polnoci, po ceste alebo z cesty na sobáš atď.

Prvú skupinu tvoria piesne, ktoré sa viažu na určitý obrad alebo na konkrétne situácie, ktoré posúvajú priebeh svadobného ceremoniálu k jeho vyústeniu – k uskutočneniu manželstva. Tieto piesne majú svoje pevné, nemenné miesto v rámci jednotlivých

³⁵ URBANCOVÁ, Ref. 31, s. 68.

³⁶ URBANCOVÁ, Ref. 31, s. 68.

³⁷ URBANCOVÁ, Ref. 31, s. 86.

³⁸ URBANCOVÁ, Ref. 31, s. 68; s. 91-92.

³⁹ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Funkcia a typy svadobných piesní. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, č. 4, s. 382-390.

⁴⁰ KREKOVIČOVÁ, Eva: K vybraným problémom kontextových väzieb piesne vo svadobnom ceremoniáli. In: *Slovenský národopis*, roč. 37, 1989, č. 1-2, s. 123.

obradných úkonov a situácií.⁴¹ Dôležitú úlohu zohráva aj text, ktorý priamo nadväzuje na konkrétny obradný úkon alebo situáciu. Môžeme ich preto označiť za obradové svadobné piesne. V Starej Pazove nachádzame celkovo 12 takýchto piesní.

Obradných úkonov v rámci staropazovského svadobného ceremoniálu v hlavný sobášny deň bolo viacero. Avšak môžeme rozlíšiť len niekoľko obradných momentov, na ktoré sa viažu určité obradové svadobné piesne:

- lúčenie nevesty deň pred sobášom;
- vyvedenie nevesty k obedu;
- pri svadobnej hostine za stolom;⁴²
- odobierka ženicha od jeho rodičov;
- odobierka nevesty od jej rodičov;
- príchod nevesty do domu ženicha a jeho rodičov;
- zloženie svadobného ozdobného venca a čepčenie nevesty;
- prvý svadobný tanec ženicha a nevesty.⁴³

Nejde o jediné obradné úkony či momenty (za obradné môžeme považovať množstvo iných úkonov, napríklad aj obliekanie nevesty do svadobného oblečenia),⁴⁴ ide však o jediné, na ktoré sa viažu určité obradové svadobné piesne.

V Starej Pazove sme nezaznamenali ani len zmienky o rozlúčke so slobodou, s akou sa stretávame v literatúre vo všeobecnosti.⁴⁵ Napriek tomu práve večer alebo noc pred svadbou bolo zvykom budúcej neveste zaspievať obradovú pieseň, ktorú uvádzame v Príklade 2 (*Prisňiv sa mi sníčok tejtoka jeseňi*). Spievali ju dievčatá pri čakaní ženicha a prvého družbu na noclah večer pred sobášom.

Ďalší moment, v rámci ktorého sa spievajú obradové piesne, je pri vyvádzaní nevesty k obedu. Pred sobášom ju ku stolu viedli mladé ženy (*svatvice*), ktoré jej zároveň spievali pieseň *Bívalo mi dobre* (Príklad 7). Nevesta si „naposledy“ sadá za stôl svojej matky a „naposledy“ môže jesť jej chlieb. Pieseň zároveň nepriamo evokuje blízku rozlúčku nevesty so svojou rodinou, jej smútok nad blížiacim sa momentom a obavy z toho, čo ju očakáva pri svokre.

Počas obeda sa spievala pieseň *Zeleňie sa paštrnáčik* (Príklad 4), ktorá mohla zaznieť viackrát v priebehu svadobného ceremoniálu, pri každom podávaní jedla, či už v priebehu predsvadobnej večere, alebo počas obedov ako u nevesty, tak u ženicha.

Ďalšími obradnými úkonmi boli odobierky od rodičov u nevesty aj u ženicha. Pri tejto príležitosti sa zišla najbližšia rodina, pričom hudba nehrala. U ženicha dôležitú funkciu pri odobierke zohrával starejší. Po odobierke u ženicha sa zvykla spievať vojenská pieseň *Kedi je ocovi največmej žiav* (Príklad 5), ktorá neobsahuje svadobnú

⁴¹ BURLASOVÁ, Ref. 34, s. 23-25.

⁴² Pieseň *Zeleňie sa paštrnáčik*, ktorá vystupuje vždy pri svadobnom obede či večeri môžeme považovať za obradovú, ak vezmeme do úvahy skutočnosť, že samotná hostina je obradom, ktorý bol magickým úkonom. Jeho funkciou bolo prostredníctvom hojnosti privolať blahobyť. In: KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 192.

⁴³ Podobný prípad ako pri piesni *Zeleňie sa paštrnáčik*. KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 226-227.

⁴⁴ BURLASOVÁ, Ref. 34, s. 24.

⁴⁵ KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 125-127. URBANCOVÁ, Ref. 31.

tematiku. Avšak za obradovú ju možno považovať práve vďaka jej funkcii, ktorú postupne nadobudla, pričom získala svoje nemenné miesto vo svadobnom piesňovom repertoári. Z hľadiska členenia, ktoré využíva H. Urbancová, však patrí medzi sekundárne obradové svadobné piesne.

U nevesty dôležitú funkciu pri odobierke zohrával oddač. Čítal text, ktorý nevesta po ňom opakovala. V ňom ďakuje svojim rodičom za výchovu a zároveň sa lúči so svojou najbližšou rodinou. Tesne po slovnej odobierke nasledovali tri obradové piesne, ktoré majú rozlúčkový charakter. Ide o piesne *Kvitniže mi, kvitni* (Príklad 6), *Od Dunaja ťichí vetrík povieva* (Príklad 9), *F tomto dome pekná céra* (Príklad 8).

Po ceste na sobáš ani po ceste zo sobáša sme nedokumentovali žiadnu pieseň, ktorá by verbálne nadväzovala na tieto situácie, ako to môžeme vidieť pri niektorých piesňach zo Slovenska.⁴⁶ Spieval sa celý rad piesní, pritom len menšina z nich obsahovala svadobnú tematiku.

Ďalšia obradová pieseň *Počujťe, počujťe* (Príklad 22) sa zvykla spievať až po príchode nevesty do domu ženicha. Spievali ju nevestine družice. Je jedinou ukážkou, ktorú by bolo možné chápať ako súčasť obradu, v rámci ktorého je nevesta prijatá do nového domu.⁴⁷

Obradný úkon skladania *párty* sme už opísali v predchádzajúcom texte. Pri tejto príležitosti sa spievali dve obradové piesne: *Straňila som pártu* (Príklad 25) a *Sadaj si Aňička* (Príklad 26). Po následnom začepčení sa spievala pieseň *Čo to džovča trkoce* (Príklad 27).

Posledným momentom, ktorý sme zaznamenali ako obradový, je prvý tanec ženicha a nevesty, ktorý tancovali tesne po prebraní peňažného daru zozbieraného do taniera z *lásky*. Pôvodne nešlo o obradový tanec, ale o tanec zábavného charakteru, ktorý však nadobudol obradovú funkciu.⁴⁸ Pri tejto príležitosti sa spievala pieseň *Za horou, za dolou* (Príklad 28).

Okrem piesne *Kedi je ocovi največmej žiav* v Príklade 5, ktorá súvisí s odobierkou ženicha, všetky ostatné piesne sú verbálne späté (vo väčšej alebo menšej miere) so spevnou situáciou, čo je typickým znakom obradových ľudových piesní.⁴⁹

Druhú skupinu tvoria piesne obsahujúce svadobnú alebo manželskú tematiku, avšak nemajú svoje pevné, nemenné miesto v rámci svadobného ceremoniálu, ani sa neviažu na žiadny obradný úkon. Môžu nadväzovať na určité situácie na svadbe,⁵⁰ avšak ich text nesúvisí priamo s konkrétnou obradovou fázou. Hranica medzi obradovými piesňami a piesňami z druhej skupiny nie je vždy úplne jednoznačná. Z uvedených príkladov sem možno zaradiť 8 piesní.

Takúto pieseň nachádzame hneď v Príklade 1. Pieseň *Kebi ste vi moja mamko vedeli* sa zvykla spievať pri odchode ženicha v predsvadobný večer na nocľah k neveste a po jeho príchode do jej domu. Okrem toho sa mohla spievať aj pri svadobnej tancovačke.

⁴⁶ BURLASOVÁ, Ref. 34, s. 44. ELSCHÉKOVÁ, Ref. 39, s. 385.

⁴⁷ VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Jadranka: K žánrovému vymedzeniu svadobnej obradovej piesne v internetnom kontexte. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (= *Studia Ethnomusicologica I.*). Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1999, s. 63.

⁴⁸ KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 226.

⁴⁹ BURLASOVÁ, Ref. 34, s. 24.

⁵⁰ BURLASOVÁ, Ref. 34, s. 24-25.

Ďalšia pieseň sa zvykla spievať najmä pri obede, keď najprv zaznela modlitba, po nej hymna *Hej, Slováci* (Príklad 3).

Pri príchode pred bránu, či už svatvíc a družíc k ženíchovi, alebo ženícha s jeho svadobčanmi po nevestu, či nevesty a ženícha k jeho rodičom, vždy sa zvykla spievať pieseň *Otvárajte vráta* (Príklad 21), po ktorej hostí vítali domáci hostitelia. Podobne pri vyprevádzaní hostí sa zvykla spievať pieseň *Visoko zorňička* (Príklad 30).

Posledné štyri piesne, ktoré sme zaradili do tejto skupiny, sa spievali pri rôznych príležitostiach, najčastejšie po ceste na sobáš a zo sobáša. Ide o piesne *Ej, hoja, hoja, sloboda moja* (Príklad 12), *Zaspievaj slávičku* (Príklad 19), *Tej panskej záhrade* (Príklad 15), *Nad Dunajom dve hviezdičky* (Príklad 29). Okrem týchto piesní, ktoré sme zaznamenali, existuje však aj rad ďalších, ktoré by bolo možné zaradiť do druhej skupiny.

Do tretej skupiny patria všetky ostatné piesne. Najčastejšie obsahujú lúboštnú tematiku, ale častá je aj vojenská tematika. Piesne sa zvykli spievať pri rozličných príležitostiach svadobného ceremoniálu: pri predsvadobných prípravách, pri čakaní na ženícha, či už na nocľah alebo na sobáš, po ceste družíc a svatvíc k ženíchovi, po ceste na sobáš a zo sobáša, pri tanci, pri čepčení nevesty (okrem uvedených obradových), po polnoci a pri ďalších neformálnych momentoch svadobného ceremoniálu. Mnohé z nich sa nám nepodarilo zdokumentovať (aj pre ich množstvo).

Okrem uvedených piesní sme v rámci našich výskumov dokumentovali aj ďalšie piesne, ktoré sa zvykli spievať na svadbách. Informátori však neuviedli žiadne konkrétne situácie, preto usudzujeme, že ide o piesne z druhej skupiny alebo o piesne z tretej skupiny. Na ukážku uvádzame len niektoré z nich. Do druhej skupiny môžeme zaradiť piesne v Príkladoch 31 – 33 (*Lietala mi lastovienka, lietala; Fijala, fijala; Mamo moja, mamo*). Do tretej skupiny môžeme zaradiť piesne v Príkladoch 34 – 36 (*V našom šore biela ruža; Ó, jablčko, jablčko; Aj s tej straňe za Dunajom*).

Hudobnoštyľová klasifikácia piesňového repertoáru

Medzi svadobnými piesňami zo Starej Pazovy nachádzame veľmi rozmanité hudobnoštyľové vrstvy. Pri ich klasifikácii sme vychádzali z vývinových období a štylových vrstiev, ktoré uplatňujú slovenskí etnomuzikológovia pri členení slovenských ľudových piesní.⁵¹ Nakoľko sa staropazovský piesňový repertoár z hľadiska usporiadania do jednotlivých hudobnoštylových vrstiev javil ako mimoriadne komplikovaný a rôznorodý,⁵² vznikla potreba vnútorného členenia jednotlivých hudobnoštylových vrstiev. Toto členenie sa dotklo najmä štylovej medzivrstvy modálneho charakteru a novej

⁵¹ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1982, s. 7-11. ELSCHÉKOVÁ Alica-ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 63-124. ELSCHÉK, Oskár: *Piesne a hudba*. In: *Slovensko 3. Ľud – 2. časť. Ľudová kultúra*. Bratislava : Obzor, 1975, s. 1069-1080.

⁵² LENG, Ladislav: *Hudobné pozoruhodnosti Staropazovskej piesne*. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Ed. Ján Turčan. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 340-351. KMEŤ, Martin: *Vplyv ľudových hudobných nástrojov na vývin pazovského spievania*. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Ed. Ján Turčan. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 353-370.

piesňovej kultúry.⁵³ Hudobnosťlová klasifikácia piesňového repertoáru zo Starej Pazovy je nasledovná:

- I. Stará piesňová kultúra:
 1. Magicko-rituálne piesne (recitačné, sekundtonálne, terctonálne nápevy);
 2. Piesne roľníckej kultúry (kvarttonálne nápevy);
 3. Piesne pastiersko-valaskej kultúry (kvinttonálne nápevy).
- II. Štýlová medzivrstva modálneho charakteru:
 1. Modálne piesne;
 2. Pentatonické piesne a piesne so znakmi pentatoniky;
 3. Hypotonálne piesne.
- III. Nová piesňová kultúra:
 1. Staršie harmonické piesne (tradičnej vrstvy);
 2. a) Nová harmonická pieseň – nápevy tempo giusto bez bodkovaného rytmu;
b) Nová harmonická pieseň – nápevy tempo giusto s bodkovaným rytmom (novouhorská pieseň);
 3. Piesne západoeurópskeho typu.

Okrem magicko-rituálnych piesní a piesní roľníckej kultúry, so všetkými ostatnými hudobnosťlovými vrstvami sa stretávame aj pri staropazovskom slovenskom svadobnom piesňovom repertoári.

I. Stará piesňová kultúra a svadobné piesne zo Starej Pazovy

Zo starej piesňovej kultúry sme zaznamenali výskyt iba pastiersko-valaských (kvinttonálnych) piesní s kvintovou a kvitakordálnou tonálnou kostrou. Celkovo sme zaradili 7 piesní. Spoločným znakom týchto piesní je 4-dielna otvorená forma a ambitus presahujúci interval čistej kvinty. Nachádzame tu nápevy v rozsahu čistej sexty, malej septimy, čistej oktávy alebo veľkej nóny.

Medzi ukážky s kvintovou tonálnou kostrou $g^1 - d^2$ radíme piesne *Otvárajte vráta* (Príklad 21), *Chodila Zuzana okolo Dunaja* (Príklad 22) a *Visoko zorňička* (Príklad 30). Prvé dve piesne majú identický nápev. Všetky tri ukážky majú 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABCD a izometrickú 6-slabičnú stavbu verša.

Medzi kvinttonálne piesne s kvintakordálnou kostrou $g^1 - h^1 - d^2$ patria dve ob-
radové piesne: *Stratila som pártu* (Príklad 25) a *Čo to džovča trkoce* (Príklad 27). Obe majú 4-dielnu otvorenú formu. Prvá pieseň má schému ABA'C a bimetrickú striedavú stavbu verša (6 5 6 5), zatiaľ čo druhá pieseň má schému AABC (7).

V ďalšej piesni *Fijala, fijala* (Príklad 32) okrem kvintakordálnej kostry $g^1 - h^1 - d^2$ nachádzame aj prvky novouhorskeho bodkovaného rytmu, čo nie je neobvyklým javom v staropazovských slovenských ľudových piesňach.⁵⁴ Aj táto pieseň má 4-dielnu

⁵³ LOMEN, Ref. 1.

⁵⁴ LOMEN, Ref. 32.

otvorenú formu ABCD, na rozdiel od predchádzajúcich piesní má však heterometrickú stavbu verša (6 6 11 9).

Poslednou ukážkou s kvintakordálnou kostrou je pieseň *Lietala mi lastovienka lietala* (Príklad 31) s rubatovým prednesom. Má neobvyklú formovú stavbu a slabičnú stavbu verša – 4-dielnu otvorenú so schémou aBa'C (4 7 4 7).

Takmer všetky uvedené príklady obsahujú spodnú kvartu, v dôsledku čoho sa ambit rozšíril na interval čistej oktávy, prípadne veľkej nóny. Tento jav označujú Elschekovi ako rozšírenie tónového priestoru.⁵⁵

II. Štýlová medzivrstva modálneho charakteru v svadobných piesňach zo Starej Pazovy

O niečo početnejšie sú piesne patriace do štýlovej medzivrstvy modálneho charakteru, do ktorej možno začleniť 10 piesní. V rámci nej sa v staropazovskom svadobnom piesňovom repertoári vyskytujú modálne piesne (4), pentatonické piesne (3) a hypotonálne piesne (3).

Spoločným znakom modálnych svadobných piesní sú širokorozsahové melódie. Vo všetkých je presiahnutý interval septimy, ich ambitus sa pohybuje v intervale nóny, oktávy a decimy. Z hľadiska tonality v nich absentuje prítomnosť smerného tónu. Typickým znakom je pokles centrálného tónu na spodnú veľkú sekundu. Väčšinou ide o pomalšie nápevy, alebo nápevy mierneho tempa. Ďalším typickým znakom je bohatá aplikácia ozdôb. Dominujúcim formovým útvarom je 4-dielna otvorená forma. Všetky uvedené znaky modálnych svadobných piesní sú zhodné so znakmi modálnych piesní zo Starej Pazovy.⁵⁶

Medzi modálnymi piesňami sa vyskytuje len jedna obradová pieseň *Sadať si Aňička* (Príklad 26). Ako jediná neobsahuje pokles centrálného tónu na spodnú veľkú sekundu. Má ťahavý nápev a striedavé metrum. Jej forma je 4-dielna otvorená AA'BC (6).

Ďalšie tri piesne sa zvykli spievať po ceste na sobáš alebo zo sobáša, príp. po ceste družíc k ženíchovi, nakoľko ich pomalý charakter vyhovoval tempu kráčania. Pieseň *Saďilo džovča ľaluju* (Príklad 24) má pravidelné 2/4 metrum. Ambitus dosahuje interval veľkej decimy. Výrazná je descendenčná melodická línia, čo je jedným z archaických znakov slovenských ľudových piesní. Forma piesne je 4-dielna otvorená ABCD (5 7 6 7). V piesni *Na Pazovskej veži* (Príklad 13) je nápadný pokles centrálného tónu na spodnú veľkú sekundu, ktorý sa v priebehu piesne objaví niekoľkokrát. Ako jediná má 5-dielnu uzavretú formu ABCDA' (6). V piesni *Tem pazovskí kostolíček* (Príklad 11) nachádzame ametrický nápev s rozmanitým rytmickým členením a s bohatým zastúpením ozdôb. Má 4-dielnu otvorenú formu ABCD s heterometrickou slabičnosťou (8 7 12 8).

Aj medzi pentatonickými piesňami nachádzame jednu obradovú pieseň – *F tomto dome pekná céra* (Príklad 8). Jej tónový rad zodpovedá pentatonike RE ($g^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f$).⁵⁷ Ide o 5-tónový rad bezpoltónovej pentatonicej stupnice. Pieseň má 4-dielnu uzavretú formu ABB'A (8) a pravidelné 4/4 metrum.

⁵⁵ ELSCHÉKOVÁ Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*, Ref. 51, s. 89-98.

⁵⁶ LOMEN, Ref. 32.

⁵⁷ KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982, s. 60-69. LOMEN, Ref. 32.

Ďalšie dve piesne obsahujú iba prvky pentatoniky. Ide o piesne, ktoré majú v tónovom rade len jednu malú terciu. Etnomuzikológ Martin Kmeť označil takéto piesne ako piesne obsahujúce *infrapentatoniku*.⁵⁸ Takáto pentatonika zvykne byť pred záverom piesne narušená, t. j. interval malej tercie je vyplnený sekundovým postupom. V piesni *Zeleňie sa paštrnáčik* (Príklad 4) sa interval malej tercie nachádza medzi tónmi d^2 a f^2 , a pritom je v samotnom začiatku piesne narušený ozdobou e^2 . Ambitus piesne je v rozsahu veľkej nóny, pričom má 4-dielnu otvorenú formu ABB'C (8 6 6 6).

Podobne aj v piesni *F šírom poľi strom zeleňí, rakita* (Príklad 17) je interval malej tercie medzi tónmi d^2 a f^2 narušený tónom es^2 , vďaka čomu vznikol úplný tónový rad. Pieseň má 2-dielnu otvorenú formu AB (11), ambitus veľkej nóny a pravidelné 4/4 metrum.

Medzi hypotonálnymi piesňami je obradovou rozlúčková pieseň *Od Dunaja tichí vetrík povieva* (Príklad 9). Pieseň je jedinečnou ukážkou nielen medzi svadobnými piesňami, ale medzi hypotonálnymi a staropazovskými piesňami vôbec. Nekončí sa totiž na spodnej kvarte, ale na spodnej kvinte, čím pôsobí ako neukončená. Netypickou je aj jej forma – 4-dielna otvorená so schémou aBcB' (4 7 4 7), v ktorej je prvý a tretí diel výrazne kratší než druhý a štvrtý diel. Jej ambitus je v rozsahu čistej oktávy. Pieseň má ametrický, ťahavý nápev, v rámci ktorého sa vyskytujú aj ozdoby.

Ďalšie dve ukážky *Prisňiv sa mi sníčok* (Príklad 2) a *Od bírošu do várošu* (Príklad 16) majú typický záver na spodnej kvarte. Obe majú striedavé metrum a otvorenú 4-dielnu formu ABCD, ktorá má pri prvej piesni izometrickú 6-slabičnú stavbu verša, pri druhej je táto stavba heterometrická (8 7 10 7).

III. Nová piesňová kultúra v svadobných piesňach zo Starej Pazovy

V rámci novej piesňovej kultúry nachádzame najbohatšie zastúpenie staropazovských svadobných piesní. Patrí sem zvyšných 19 piesní, ktoré sme uviedli v piesňovej prílohe.

Najpočetnejšiu skupinu medzi svadobnými piesňami tvoria staršie harmonické piesne; do nej možno zaradiť 9 piesní. V staropazovskom piesňovom repertoári odlišujeme dve podskupiny: **staršie harmonické piesne s ambitom IV-5/6**⁵⁹ a **nápevy ťahavého typu**.⁶⁰ Okrem jednej piesne, ktorá má ťahavý nápev, všetky ostatné svadobné piesne z uvedenej hudobnosťlovej vrstvy patria do prvej skupiny starších harmonických piesní. Ich spoločným znakom je ambitus v rozsahu oktávy alebo nóny, ktorý sa dosiahne vystúpením tónového radu na vrchnú kvintu alebo sextu a zostúpením od centrálného tónu na spodnú kvartu. Aj pri týchto piesňach je najčastejšou 4-dielna otvorená forma. Všetky majú durový charakter. Väčšina z nich má mierne rýchle tempo a pravidelné metrum, najčastejšie 2/4.

V uvedenej hudobnosťlovej vrstve nachádzame dve obradové piesne: *Bívalo mi dobre* (Príklad 7) a *Počujťe, počujťe* (Príklad 22). Ich formová stavba je identická: obe

⁵⁸ KMEŤ, Ref. 1, s. 30-32.

⁵⁹ URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 531. ELSCHKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie*, roč. 6, 1963, s. 146.

⁶⁰ LOMEN, Ref. 32.

majú 4-dielnu uzavretú formu so schémou ABCA' a 6-slabičnú stavbu verša s rytmickým zahustením v diele C (6 6 6+6 6). Obe majú pravidelné 2/4 metrum. Jediný rozdiel nachádzame pri ambite, ktorý v prvej piesni dosahuje interval veľkej nóny, v druhej interval čistej oktávy.

Ďalšie štyri ukážky majú 4-dielnu otvorenú formu so schémou ABCD. Piesne sa líšia z hľadiska slabičnej stavby verša. V piesni *Zaspievaj slávičku* (Príklad 19) nachádzame pravidelnú 6-slabičnosť, pri piesni *V našom šore biela ruža* (Príklad 34) sa vyskytuje bimetrická striedavá slabičná stavba (8 7 8 7), v piesni *Nad Dunajom dve hviezdíčky* (Príklad 29) je táto stavba bimetrická (8 8 12 8). Uvedené piesne majú mierne rýchle tempo. Tanečné tempo má ako jediná pieseň *Sadla muška na konárik* (Príklad 23) so striedavou bimetrickou stavbou (8 5 8 5). Od predchádzajúcich ukážok sa líši aj prvkami novouhorského štýlu, ktoré sa prejavili v podobe bodkovaného rytmu, čo nie je neobvyklým javom v staropazovskom piesňovom repertoári, najmä pri piesňach tanečného charakteru.

O niečo odlišnejšiu ukážku formy a prednesu nachádzame v piesni *Ej, hoja, hoja, sloboda moja* (Príklad 12). Má pomalé tempo, v dôsledku čoho interpretky dôsledne uplatňovali glissandá. Je to jeden z výrazných znakov staropazovského spevu. Pieseň má 3-dielnu otvorenú formu ABc (10 10 5).

S odlišnou formou sa stretávame aj pri piesni *Štiri nôcke nespala som* (Príklad 14), ktorá má 5-dielnu otvorenú formu so schémou ABCDE (8 8 6 6 11). Ako jediná medzi staršími harmonickými svadobnými piesňami má striedavé metrum.

Posledná ukážka *Idem, idem lebo misím* (Príklad 10) patrí k druhej skupine starších harmonických piesní medzi ťahavé nápevy. Pieseň má molový charakter, v rámci ktorého absentuje smerný tón. Ambitus piesne je v rozsahu veľkej nóny, pričom tónový rad nepoklesol pod centrálny tón. Pieseň má pravidelné 4/4 metrum a bohato aplikované ozdoby.

Medzi nové harmonické piesne *tempo giusto bez bodkovaného rytmu* možno zaradiť len 3 piesne, medzi ktorými nenachádzame spoločné znaky. V piesni *Hej, Slováci* (Príklad 3) nachádzame ambitus v rozsahu čistej oktávy, durový charakter a 4-dielnu otvorenú formu AABC s pravidelnou 14-slabičnou izometriou.

Obradová pieseň *Kedi je ocovi največmej žiav* (Príklad 5) sa z hľadiska interpretácie podobá modálnym piesňam alebo ťahavým nápevom zo staršej harmonickej vrstvy. Má totiž pomalé tempo, ťahavý nápev, množstvo ozdôb a široký ambitus. Medzi nové harmonické piesne ju však radíme vďaka 4-dielnej uzavretej forme AA⁵BA' (10) a výskytu smerného tónu, čo sú typické znaky nových harmonických piesní.⁶¹

Pieseň *Ó, jabĺčko, jabĺčko* (Príklad 35) má molový charakter bez prítomnosti smerného tónu. Jej forma je 4-dielna otvorená ABCD (7 7 6 6). Má pravidelné 2/4 metrum a ambitus v rozsahu veľkej nóny.

Medzi nové harmonické piesne *tempo giusto s bodkovaným rytmom* radíme 6 piesní, z ktorých je jedna obradová. Ich spoločným znakom je rýchle, tanečné tempo, prítomnosť typického bodkovaného novouhorského rytmu (krátka-dlhá), pravidelné 2/4 metrum, prítomnosť smerného tónu takmer vo všetkých piesňach a široký ambitus (najčastejšie v rozsahu nóny alebo decimy).

⁶¹ ELSCEKOVÁ – ELSCEK: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Ref. 51, s. 11.

Obradová pieseň *Kvitňi že mi, kvitňi* (Príklad 6) má 4-dielnu uzavretú formu AA⁵BA' (12), pričom aj v diele B badať náznaky druhého dielu A⁵. Takmer identickú formu nachádzame aj v piesni *Aj s tej straňe za Dunajom* (Príklad 36), ktorá má schému AA⁵BA (8).

Ďalšie tri piesne obsahujú 4-dielnu otvorenú formu ABCD, pričom sa líšia predovšetkým z hľadiska slabičnej veršovej stavby. Pieseň *Za horou, za dolou* (Príklad 28) má durový charakter a pravidelnú 6-slabičnosť. S izometriou sa stretávame aj v molovej piesni *Kebi ste vi moja mamko vedeli* (Príklad 1), ktorá je 11-slabičná. V piesni *Za tou našou záhradenkou, za tou našou záhradou* (Príklad 18) nachádzame bimetrickú striedavú stavbu verša (8 7 8 7).

S netypickou formou pre túto hudobnoštýlovú vrstvu sa stretávame pri piesni *Mamo moja, mamo* (Príklad 33). Má 3-dielnu otvorenú formu ABc (12 12 6). Jej ďalšie znaky sú podobné s predchádzajúcimi ukážkami.

Jedinou svadobnou piesňou, ktorú sme zaradili medzi nové harmonické piesne západoeurópskeho typu je pieseň *Tej panskej záhrade* (Príklad 15). Má valčíkový charakter. Jej 3/4 metrum je však v priebehu piesne dvakrát narušené. Pieseň má ambitus čistej oktávy. Tónový rad od základného tónu vystúpi iba na vrchnú kvintu. Forma piesne je 4-dielna otvorená so schémou ABCD a 6-slabičnou stavbou verša, ktorá je v diele C zahustená (6 6 6+6 6).

K porovnaniu so svadbou a svadobnými piesňami z územia Slovenska

Osobitnú problematiku predstavuje porovnanie svadobného ceremoniálu a svadobných piesní Starej Pazovy s tými zo Slovenska, z ktorého vyplývajú výraznejšie odlišnosti. V našej štúdií len stručne načrtujeme niektoré z nich. Pri porovnávaní sme vychádzali zo štúdie Alice Elschekovej *Svadba a svadobné piesne*, v rámci ktorej autorka podáva širší obraz nielen o svadobných piesňach, ale aj o jednotlivých obradných úkonoch, ktoré s nimi súvisia. Pritom siaha až do minulosti, v ktorej boli mnohé svadobné úkony späté s magicko-rituálnym kontextom.⁶²

Aj v staropazovskom svadobnom ceremoniáli je ústrednou postavou nevesta – tzv. *mladá*. Okolo jej postavy sa po stáročia vyvinuli poverové úkony a magické praktiky, ktoré mali zaistiť úspech novej rodiny a zabezpečenie budúceho potomstva. Takou bola napríklad ochrana pred démonmi tým, že sa do kostola šlo nerovnou cestou, alebo podstrčením nepravnej nevesty, čo sa zvyklo praktizovať v niektorých regiónoch Slovenska.⁶³ Zmienky o uvedených obyčajach sme v Starej Pazove nezaznamenali. Najstarší informátor Ján Pecník (nar. 1930) si ešte pamätal obradné obyčaje, ktoré sa vykonávali tesne po sobášii v dome nevesty. Mali jej zabezpečiť blaho, ako materiálne, tak i rodinné (*jedeňia* medzi, *gazeňia štvorňi*, *lúčaňie* žita). Tieto úkony majú pravdepodobne svoj pôvod v archaických magických rituáloch. V období, ktoré opísal, sa však už nepraktizovali.

⁶² ELSCHEKOVÁ, Alica: *Svadba a svadobné piesne*. In: *Ludové hudobné a tanečné zvykoslovie. Musicologica slovacica 14*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1989, s. 72-122.

⁶³ ELSCHEKOVÁ, Ref. 62, s. 80-81.

Niektoré pozostatky magických úkonov v Starej Pazove si môžeme všimnúť pri skladaní party, keď družba viedol nevestu tri razy okolo stola, pričom niesol v jednej ruke tri horiace sviece a v druhej šatku, ktorej sa nevesta držala z jej druhého konca. So šatkou alebo ručníkom a krúžením okolo stola sa stretávame aj na Slovensku, avšak v mierne odlišnom kontexte.⁶⁴ Nezaznamenali sme však zmienky o obyčajach stínania vrkoča po zložení party, či o výkupe svadobného vienka, ktoré sa zvykli vykonávať v niektorých obciach Slovenska.⁶⁵ Podobne v Starej Pazove nebolo zvykom ukladať novomanželov na lôžko; v tomto období sa to už pokladalo za „nemoderné“.⁶⁶

Z jednotlivých predmetov, ktoré ukrývali sakrálné významy magicko-rituálnych tradícií (stôl, domové prahy, krb, svieca, chlieb)⁶⁷ pri svadobných obradoch v Starej Pazove dôležitú funkciu mal najmä stôl. Objavuje sa vo viacerých fázach svadobného ceremonálu, napríklad pri vyvádzaní nevesty za stôl k „poslednému obedu“ u svojej matky. Podobne aj odobierka sa zvykla konať vonku pred stolom. Stôl mal dôležité miesto aj pri skladaní party, ktorej predchádzala trojnásobná obchádzka okolo stola. Zmienky o ňom, ale aj o prahoch, svieci či chlebe, nachádzame aj v niektorých svadobných obradových piesňach.⁶⁸

Dôležitými postavami svadobného ceremonálu na Slovensku boli prvý družba a starejší. Ich funkcie boli natoľko dôležité, že sa spomínajú aj v piesňach.⁶⁹ V Starej Pazove dôležitú funkciu mal nielen hlavný družba a starejší, ale aj oddavač. Významné postavenie patrilo aj hlavnej družici a hlavnej svatvici. Zmienky o nich v staropazovskom svadobnom piesňovom repertoári však nenachádzame.

Odišný je aj svadobný piesňový repertoár. V štúdiu *Svadba a svadobné piesne*⁷⁰ sme zaznamenali len jednu pieseň, ktorá sa vyskytuje aj v staropazovskom svadobnom piesňovom repertoári (*Parta moja parta / Stražila som pártu*). Odišná je aj hudobnoštylová klasifikácia staropazovského svadobného piesňového repertoáru. Zatiaľ čo medzi svadobnými piesňami na Slovensku najpočetnejšiu skupinu tvoria kvinttonálne nápevy, v Starej Pazove sú to staršie harmonické piesne.⁷¹ Medzi svadobnými piesňami zo Slovenska majú významné postavenie aj kvarttonálne typy. V Starej Pazove sa s nimi nestretávame.⁷² Z hľadiska formy sú svadobné piesne zo Slovenska oveľa pestrejšie.⁷³ V staropazovskom svadobnom piesňovom repertoári má absolútnu prevahu 4-dielna otvorená forma ABCD. Takéto výrazné rozdiely pravdepodobne súvisia s obdobím, v ktorom sa Slováci prisťahovali na toto územie, ako aj s predchádzajúcimi miestami, na ktorých pobudli pred príchodom do Starej Pazovy.⁷⁴

⁶⁴ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 62, s. 86.

⁶⁵ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 62, s. 88, 90. KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 249-252.

⁶⁶ KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 252-259. BOTÍKOVÁ, Ref. 4, s. 103.

⁶⁷ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 62, s. 86. KOMOROVSKÝ, Ref. 6, s. 231-238.

⁶⁸ Pozri texty obradových piesní *Bývalo mi dobre* (Príklad 18) a *Kvitňiže mi, kvitňi* (Príklad 5).

⁶⁹ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 62, s. 87-88.

⁷⁰ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 62, s. 93.

⁷¹ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 62, s. 96, s. 104.

⁷² ELSCHÉKOVÁ, Ref. 62, s. 104.

⁷³ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 62, s. 105.

⁷⁴ LOMEN, Ref. 32.

Záver

V súčasnosti nadobudla svadba v Starej Pazove úplne iný charakter, než mali jej staršie podoby, ktoré sme opísali. V novej podobe trvá už len jeden deň, pričom podľa slov informátorov prakticky zanikli všetky obradné úkony a zvyky. Okrem súčasných hudobných a módných trendov jedným z dôvodov ich zániku je aj usporiadanie svadobnej hostiny v reštaurácii, v dôsledku čoho nie je možné jednotlivé obradné úkony vykonať.

Svadobný piesňový repertoár pozostáva nielen z tradičných slovenských piesní, ale aj z piesní zábavného charakteru, prevažne v srbskom jazyku. K spievaniu srbských piesní prispieva aj čoraz častejšie uzatváranie zmiešaných manželstiev. Z uvedených dôvodov má preto dokumentovaný svadobný materiál zo Starej Pazovy veľkú hodnotu.

Nakoľko predkovia Staropazovčanov pochádzali najmä zo Zvolena, jeho okolia a z okolia Banskej Bystrice,⁷⁵ teda najmä z Podpoľania a Horehronia, predmetom ďalšieho výskumu môže byť porovnanie svadobného ceremoniálu a svadobného piesňového repertoáru Starej Pazovy so svadobným ceremoniálom a piesňovým repertoárom uvedených regiónov. Predmetom ďalšieho skúmania môže byť aj výskyt symbolických významov, ale aj výskum pozostatkov magických úkonov či prvkov v svadobnom ceremoniáli a v svadobných piesňach danej lokality.

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

⁷⁵ TURČAN, Ján (ed.): *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 8.

Bibliografia

- ANDRÁŠIK, Pavel – MIŠKOVIC, Juraj – ŠIPICKÝ, Ján: *V národe a s národom. K 225. výročiu slovenského evanjelického a.v. cirkevného zboru v Starej Pazove. IV. zväzok*. Stará Pazova : Miestna organizácia Matice slovenskej; Slovenský evanjelický a.v. cirkevný zbor, 1994.
- BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málnca. Zbierka slovenských ľudových piesní. I. časť – Svadba*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2005.
- BENŽA, Mojmir: Znaký svadobného sprievodu vo svetle symboliky. In: *Slovenský národopis* 37, 1989, č. 1-2, s. 51-69.
- BOTÍKOVÁ, Marta: Svadobný obrad u Slovákov vo Vojvodine. In: *Slovenský národopis* 37, 1989, č. 1-2, s. 99-105.
- BURLASOVÁ, Soňa: Svadobné piesne z Dačovho Lomu a ich súvis s obradom. In: BURLASOVÁ, Soňa: *Kapitoly o slovenskej ľudovej piesni*. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2013, s. 17-52.
- BURLASOVÁ, Soňa: Vplyv dvojakeho osídlenia na piesňový folklór Selenče (I). In: *Slovenský národopis*, roč. 19, 1971, č. 3, s. 437-476.
- ELSCHEK, Oskár: Piesne a hudba. In: *Slovensko 3. Ľud – 2. časť. Ľudová kultúra*. Bratislava : Obzor, 1975.
- ELSCHEKOVÁ Alica – ELSCEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005.
- ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCEK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1982.
- ELSCHEKOVÁ, Alica: Funkcia a typy svadobných piesní. In: *Slovenský národopis* 45, 1997, č. 4, s. 382-391.
- ELSCHEKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Ľudové hudobné a tanečné zvykoslovie. Musicologica slovacica 14*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1989, s. 72-122.
- ELSCHEKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie*, roč. 6, 1963, s. 117-178.
- FEGLOVÁ, Viera: Funkcia priestoru pri obradnom prijatí nevesty do domu ženicha. In: *Slovenský národopis* 37, 1989, č. 1-2, s. 34-40.
- FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996.
- JÁREK, Marián: Spevník ľudových piesní. In: ČUKAN, Jaroslav (ed.): *Pivnica. Kultúrne tradície Slovákov v Bážke*. Báčsky Petrovec : Slovenské vydavateľské centrum; Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, s. 245-301.
- KMEŤ, Martin: Tematicko-obsahové, hudobno-štruktúrne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní. In: FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996, s. 19-36.
- KMEŤ, Martin: Vplyv ľudových hudobných nástrojov na vývin pazovského spievania. In: *Stará Pazova 1770 – 1970. Zborník štúdií a článkov*. Ed. Ján Turčan. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 353-370.
- KOMOROVSKÝ, Ján: *Tradičná svadba u Slovanov*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1976.
- KREKOVICHOVÁ, Eva: K vybraným problémom kontextových väzieb piesne vo svadobnom ceremoniáli. In: *Slovenský národopis* 37, 1989, č. 1-2, s. 123-133.
- KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982.
- LENG, Ladislav: Hudobné pozoruhodnosti Staropazovskej piesne. In: *Stará Pazova 1770 – 1970. Zborník štúdií a článkov*. Ed. Ján Turčan. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 340-351.

- LENOVSKÝ, Ladislav: Svadobné obyčaje. In: ČUKAN, Jaroslav (ed.): *Silbaš. Kultúrne tradície Slovákov v Báčke*. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov; Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, s. 276-323.
- LEŠČÁK, Milan: *Pramene k tradičnej duchovnej kultúre Slovenska. II. Zväzok. Slovenské svadby*. Bratislava : Prebudená pieseň, 1996.
- LILGE, Karol: *Stará Pazova. Monografia*. Myjava : tlačou a nákladom D. Pažického, 1932, re-print v roku 2010. Stará Pazova : Miestny odbor Matice slovenskej. Bomil Print, 2010.
- LOMEN, Kristina: Piesňová tradícia Slovákov v Starej Pazove. In: *Ethnomusicologicum* V. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, s. 183-277.
- LOMEN, Kristina: *Piesňová tradícia Slovákov v regióne Vojvodina v Srbsku*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017.
- SIRÁCKY, Ján: Stará Pazova – centrum slovenského osídlenia v Srijeme. In: TURČAN, Ján (ed.): *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 91-106.
- TURČAN, Ján (ed.): *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad : Obzor, 1972.
- URBANCOVÁ, Hana: Pieseň a obrad: predsadobný zvyk „spievanie pri venci“ na strednom Považí. In: *Slovenská hudba*, roč. 31, 2005, č. 1, s. 63-100.
- URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 508-557.
- VAŽANOVÁ-HORÁKOVÁ, Jadranka: K žánrovému vymedzeniu svadobnej obradovej piesne v interetnickom kontexte. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (= *Studia Ethnomusicologica* I.) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science; Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1999, s. 51-76.

PRÍLOHY

Tabuľka 1: Svadobné piesne a spevné situácie svadobného ceremoniálu

<i>Keby ste vi moja mamko vedeli</i>	pri vyprevádzaní ženicha na nocľah k neveste
<i>Prisňiv sa mi sničok tejtoka jeseňi</i>	pred čakaním ženicha na nocľah
<i>Hej, Slováci</i>	pred svadobným obedom
<i>Zeleňie sa paštrnáčik</i>	počas obeda
<i>Kedi je ocovi največmej žiav</i>	pri odobierke ženicha
<i>Kvitňize mi, kvitňi</i>	pri vyvádzaní mladej k obedu; pri odobierke nevesty
<i>Bívalo mi dobre</i>	pri vyvádzaní mladej k obedu; pri odobierke nevesty
<i>F tomto dome pekná céra</i>	pri vyvádzaní mladej k obedu; pri odobierke nevesty
<i>Od Dunaja tichí vetrik povieva</i>	po odobierke pred odchodom na sobáš
<i>Idem, idem, lebo misím</i>	po ceste na sobáš
<i>Tem pazovskí kostoliček</i>	po ceste na sobáš
<i>Ej, hoja, hoja, sloboda moja</i>	po ceste na sobáš
<i>Na pazovskej veži</i>	po ceste na sobáš
<i>Štiri nôcke nespala som</i>	po ceste na sobáš/po ceste zo sobáša
<i>Tej panskej záhrade</i>	po ceste na sobáš
<i>Od bírošu do várošu</i>	po ceste na sobáš/po ceste zo sobáša
<i>F šírom poli strom zelení rakita</i>	po ceste na sobáš/po ceste zo sobáša
<i>Za tou našou záhradenkou, za tou našou záhradou</i>	po ceste na sobáš/po ceste zo sobáša
<i>Zaspievaj slávičku</i>	po ceste zo sobáša
<i>Chodila Zuzana okolo Dunaja</i>	po ceste zo sobáša
<i>Otvárajte vráta</i>	pred bránou ženíchovho/nevestinho domu
<i>Počujte, počujte</i>	po príchode ženicha a nevesty k ženichovým rodičom
<i>Sadla muška na konárik</i>	pri tanci/pred skladaním párty
<i>Sadilo džovča laluju</i>	pred skladaním párty
<i>Stratila som pártu</i>	pri obchádzaní okolo stola; pri skladaní párty
<i>Sadaj si Aňička</i>	pri skladaní párty
<i>Čo to džovča trkoce</i>	pri čepčení
<i>Za horou, za dolou</i>	pri prvom manželskom tanci
<i>Nad Dunajom dve hviezdičky</i>	rôzne
<i>Visoko zornička</i>	pri vyprevádzaní hostí
<i>Lietala ma lastovienka, lietala</i>	rôzne
<i>Fijala, fijala</i>	pri tanci
<i>Mamo moja mamo</i>	pri tanci
<i>V našom šore biela ruža</i>	rôzne
<i>Ó jabĺčko, jabĺčko</i>	rôzne
<i>Aj s tej straňe za Dunajom</i>	pri tanci

Piesňová príloha

Príklad 1: pri vyprevádzaní ženicha na nocľah k neveste, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristína Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 120$

Ke - bi s'te vi mo - ja ma - mko ve - d'e - ľi,
 a - kí je to 1) ťa - škí ži - vot brez že - ni, 2) vo - ňe, v no - ci
 bi s'te ma - mko ňe - spa - ľi, ľem bi s'te mi mla - dú že - nu
 hľa - da - ľi. Vo - ňe, v no - ci bi s'te ma - mko ňe - spa - ľi,
 ľem bi s'te mi mla - dú že - nu hľa - da - ľi.
 1) 2. sfä 2) 2. sfä

1. Kebi s'te vi moja mamko vedeli,
 akí je to ťaškí život brez ženi,
 /: voňe, v noci bi s'te mamko ňespali,
 ľem bi s'te mi mladú ženu hľadaľi. :/

2. Kerí, kerí zamiluje, má ju brať,
 nak ňebráňia aňi otec, aňi mať,
 /: a ja som si zamiluvau, ňezav som,
 vidala sa frajerôčka, plakau som. :/

Príklad 2: pred príchodom ženicha na nocľah k neveste, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristína Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 134$

Pri - snív sa mi 1) sňí - čok 2) te - jto - ka
 je - se - ňi, 3)5) že som mo - jej 4) ma - tki

ja na vi - ťe - ťe - ňí.

1) 2. sfa, 3. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa 4) 2. sfa 5) 3. sfa 6) 3. sfa

1. Prisňiv sa mi sníček
tejtoka jeseňi,
že som mojej matki
ja na vileteňi.
2. Ňi na vileteňi,
aľe odľeťť mám.
Na koho vás mamko,
na koho vás nahám.
3. Nahám vás ja mamko
ľem na Pána Boha,
nak vás opatruje,
pokím mu je vóľa.

Príklad 3: pred svadobným obedom, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

Hej, Slo - vá - ci, e - šťe na - ša slo - ve - nská reč ži - je,
po - kiaľ na - še ve - rné sr - ce za náš ná - rod bi - je.

Ži - je, ži - je duch slo - ve - nský, bu - d'ť žiť na ve - ki.

Hrom a pe - klo má - rňe na - še pro - ťi nám sú vsťe - ki.

1) 1. sfa pri op. 2) 1. sfa pri op. 3) 2. sfa pri op. 4) 2. sfa

5) 2. sfa 6) 2. sfa 7) 2. sfa

1. Hej, Slováci, ešte naša slovenská reč žije,
pokiaľ naše verné srdce za náš národ bije.
Žije, žije duch slovenský, buďe žiť naveki.
/: Hrom a peklo márne naše proti nám sú vsťeki. :/
2. /: I nech že sa aj nad nami hrozná búrka vznesie.
Skala puká, dub sa láme a zem nech sa trasie.
Mí stojíme stále pevne ako múri hradné.
/: Čierna zem prehľtni toho, kto postúpi zradne. :/

Príklad 4: počas svadobného obeda, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 80$

Ze - ľe - nie sa pa - štr - ná - čik, če - rve - ná mr - kvi - čka,
 če - rve - ná mr - kvi - čka, fra - je rô - čka mo - ja.

1) 1. sfa pri op., 2. sfa, 4. sfa 2) 1. sfa pri op. 2. sfa 3) 1. sfa pri op. 3. sfa, 4) 2. sfa, 4. sfa, 5. sfa 5) 2. sfa pri op. 3. sfa
 6) 3. sfa, 5. sfa pri op. 7) 4. sfa, 5. sfa 8) 5. sfa pred op.

- | | |
|--|--|
| 1. Zelenie sa paštrnáčik,
/: červená mrkvička,
červená mrkvička,
frajerôčka moja. :/ | 4. Malíčkí sa zoberieme,
/: malí žit' budeme,
malí žit' budeme,
frajerôčka moja. :/ |
| 2. Akú supu navaríme,
/: takú ješ' budeme,
takú ješ' budeme,
frajerôčka moja. :/ | 5. Akie deti narobíme,
/: takie mať budeme,
takie mať budeme,
frajerôčka moja. :/ |
| 3. Akú posteľ popravíme,
/: f takej spať budeme,
f takej spať budeme,
frajerôčka moja. :/ | |

Príklad 5: pri odobierke ženícha, spev: Vladimír Žolnaj (nar. 1964), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

63"

Ke - di je o - co - vi na - jve - čmej žiav,
 ke sa mu si - ná - čik na vo - jnu brav.
 1) Na ko - ňa sa - dá, ša - bl'i - čkou štr - ngá,



1) 1. sfa pri op., 2. sfa

2) 1. sfa pri op., 2. sfa

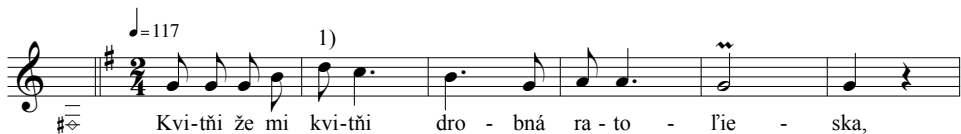
3) 2. sfa



1. Kedi je ocovi največmej žiav,
ke sa mu sináčik na vojnu brav.
/: Na koňa sadá, šablíčkou štrngá,
tedi je ocovi največmej žiav. :/

2. Kedi je materi največmej žiav,
ke sa jej sináčik na vojnu brau.
/: Na koňa sadá, listočok skladá,
tedi sa materi srce puká. :/

Príklad 6: pri vyvádzaní mladej k obedu; pri odobierke nevesty, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova



1) 2. sfa

2) 2. sfa, 3. sfa

3) 4. sfa

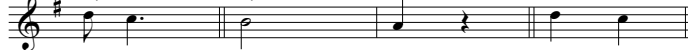
4) 4. sfa, 5. sfa



5) 5. sfa

6) 5. sfa

7) 5. sfa



1. Kvitňi že mi kvitňi drobná ratolieska,
už mi dohorela pri mej mamki sviečka.
/: Už mi dohorela na prosriet pitvora,
keď som ostatní raz dvere zatvorila. :/

2. Zbohom ostávajútieto naše kľučke,
čo vás otvárali moje biele rúčke.
Zbohom ostávajútieto naše prahe,
čo vás prekráčali moje biele nohe.

3. Sláviček ňeorje, sláviček ňeseje,
zaľetí na horu, zaspieva veseľe.
Veselú mamička vašu izbu máte,
pokím ma mamička, pokím doma máte.
4. A keď vám mamička Aňičku odvedú,
šecke veselosti z domu vám odíndu.
Buďe žiav, buďe žiav tej mojej maťeri,
buďe ma spomínať pri každej večeri.
5. Ňi tak pri večeri ako pri obeďe,
/: ňi tak pri večeri ako pri obeďe,
ďe sa moja céra poňevierať buďe. :/

Príklad 7: pri vyvádzaní mladej k obeďu; pri odobierke nevesty, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristína Lomen, október 2014, Stará Pazova

♩ = 96

1)

Bí-va-lo mi do - bre pri ma-mi - čki mo - jej.

2)

A - ko - že mi bu-ďe, a - ko - že mi bu-ďe, mój mi - ľí

3)

pri tvo - jej.

1) 2. -5. sfa 2) 4. sfa 3) 5. sfa

1. Bívalo mi dobre
pri mamički mojej.
/: Akože mi buďe,
akože mi buďe,
mój milí pri tvojej. :/
2. Pri mamički mojej
žitní chľieb na stole,
/: a pri tvojej milí,
a pri tvojej milí
ovseňí f komore. :/
3. Ovseňí, ovseňí,
ale ňi soľení.
/: Veď ho ja osolím,
veď ho ja osolím
svojima slzami. :/
4. Slzi moje slzi,
edna druhú roňia.
/: Mójmu frajerovi,
mójmu frajerovi
chodíevať k nám bráňia. :/
5. Ňebraňte, ňeklajte,
zobrať sa nám dajte.
/: Mi sa dva ľúbime,
mi sa dva ľúbime,
zobrať sa misíme. :/

Príklad 8: pri vyvádzaní mladej k obedu; pri odobierke nevesty, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

1) 5) F to - mto do - me pe - kná cé - ra.
 2) 8) 9) 10) F to - mto do - me pe - kná cé - ra, pe - kních pá - rtach o - zdo - be - ná,
 3) 6) 4) pe - kních pá - rtach o - zdo - be - ná.
 1) 2. sfa 2) 2. sfa, 3. sfa 3) 2. sfa, 6. sfa 5) 3. sfa, 7. sfa
 5) 3. sfa, 7. sfa 6) 3. sfa, 4. sfa 7) 4. sfa, 7. sfa 8) 4. sfa
 9) 5. sfa 10) 7. sfa

- | | |
|--|--|
| 1. /: F tomtoto dome pekná céra, :/
/: pekňích pártach ozdobená. :/ | 5. /: Mi zme v láske prežívali, :/
/: našich starších počúvali. :/ |
| 2. /: Prišov tem čas podať vďaku :/
/: za tú vašu vernú lásku. :/ | 6. /: Aj vi moji čo vás tu mám, :/
/: všetkým dobrú nôcku dávam. :/ |
| 3. /: Zbohom mama aj tatíčku, :/
/: podávam vám pravú rúčku. :/ | 7. /: A ja idem na tú cestu :/
/: pridať sa jim za nevestu. :/ |
| 4. /: Zbohom braček aj sestrička, :/
/: zahanáva vás Aňička. :/ | |

Príklad 9: po odobierke pred odchodom na sobáš, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

40" 1) 5) 6) Od Du - na - ja ťi - chí ve - trik po - vie - va.
 2) 7) 4) 3) Uš sa cé - ra od ro - d'čov o - dbe - rá.

1) 1. sfa pri op.,
2. sfa, 4. sfa 2) 1. sfa pri op., 4. sfa 3) 1. sfa pri op. 4) 2. sfa, 3. sfa, 4. sfa

5) 3. sfa 6) 4. sfa 7) 4. sfa

- | | |
|---|---|
| 1. Od Dunaja tichí vetrík povieva.
/: Uš sa céra od rodičov odberá. :/ | 3. /: Céra moja premilená, ňi so mňou. :/
/: Koho si si vivoľila, ten s ťebou. :/ |
| 2. Ešte sa ja mojej mamki spítať mám,
/: mamko moja, že ja teras bidlieť mám. :/ | 4. /: Vivila som si mamko z ruži kvet. :/
/: Krajší je mój najmilejší než tem svet. :/ |

Príklad 10: po ceste na sobáš, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

⁹⁸
3) 11) 13) 20) 24) 4) 12) 18) 19) 23) 14)

I - d'em, i - d'em, i - d'em, i - d'em, ľe - bo mi - sím.

1) 5) 8) 2) 9) 15) 26) 6)

Na ťu - - re - ckú vo - jnu, mám fra -

10) 16) 22) 27) 7) 17)

je - rku stro - jnú, ziať ju mi - sím.

1) 1. sfa pri op, 3. sfa, 4. sfa pred op. 2) 1. sfa pri op., 2. sfa 3) 2. sfa 4) 2. sfa 5) 4. sfa pri op., 2. sfa pred op.

6) 2.-5. sfa 7) 2. sfa, 4. sfa 5. sfa pred op. 8) 2. sfa pri op., 5. sfa pred op. 9) 2. sfa pri op.

10) 2. sfa pri op 11) 3.-5 sfa pred op., 12) 3. sfa, 5. sfa 13) 5. sfa pri op.

14) 3. sfa pri op., 4. sfa 15) 3. sfa 16) 3. sfa 17) 3. sfa 18) 4. sfa



1. /: Iďem, iďem, iďem, iďem, ľebo misím. :/
/: Na Ľureckú vojnu, mám frajerku strojnú, ziať ju misím. :/
2. /: Ešťe si to dťovĽa mladvo za mňa iťi. :/
/: Ti pójďeš do škole, ja pójďem do vojňe vojvati. :/
3. /: Ti sa budeš (v) škole uĽitť, ja vo vojňe. :/
/: Ti sa budeš uĽitť, ja sa buďem muĽitť na tej vojňe. :/
4. /: Sadaj milá na koňička, na vraňiho. :/
/: Ľem sa ňeobzerať, abi si ňespadla dolu s ňeho. :/
5. /: A ja som sa aj obzerau, aj som spadou. :/
/: Koňík sa mi potkou, rúĽku som si vitkou na tej vojňe. :/

Príklad 11: po ceste na sobáš, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

32"

Tem pa - zo - vskí ko - sto - ťi - Ľek,

ko - lo ňe - ho bie - la ľes.

Po - vedz že mi mi - lá, Fra - je - rô - Ľka mo - ja,

Ľi ja pri - ďem k vám e - šťe dnes.

1) 2. sfa, 3. sfa 2) 2. sfa 3) 3. sfa

4) 3. sfa

1. Tem pazovskí kostoliček,
kolo ňeho biela ľes.
Povedz že mi milá,
frajerôčka moja,
či ja prídem k vám ešte dñes.
2. Prídeš, prídeš, ľebo misíš,
na tom vranom koňičku.
Podajže mi milá,
frajerôčka moja,
podajže mi pravú rúčku.
3. Jaj, keď mi ju podávala,
prežalosne plakala.
Bodaj som ťa milí,
frajer mój vereńí,
bodaj som ťa ňepoznala.

Príklad 12: po ceste na sobáš, spev: Spevácka skupina združenia pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

♩ = 99

4) 1)

Ej, ho - ja, ho - ja, slo - bo - da mo - ja.

2)

Po - vedz že mi mo - ja naj-mi - ľe - jšia,

3)

či bu - d'eš mo - ja.

1) 2. sfa, 4. sfa, 5. sfa 2) 2. - 4. sfa 3) 2.- 5. sfa 4) 4. sfa

1. /: Ej, hoja, hoja,
sloboda moja. :/
/: Povedz že mi
moja najmilejšia,
či budeš moja. :/
2. /: Ja ťi ňepoviem,
ľebo ja ňeviem. :/
/: Ja som mladá
ako tá jahoda,
ja robiť ňeviem. :/
3. /: Jesto poľi bič,
čo učí robiť. :/
/: aj na vrestí
šakovie ňerestí
zo sna zobudiť. :/
4. /: Ešte som ňi tvá,
už ma strojíš biť,
/: aj keď budem
tvoja mladá žena,
čo budeš robiť. :/
5. /: Ňišt ňebóm robiť,
ľem ťa budem biť. :/
/: pokím ťa ja
moja najmilejšia
naučím robiť. :/

Príklad 13: po ceste na sobáš, spev: Spevácka skupina združenia pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 62$
5)

Na pa - zo - vskej ve - ži dva ho - lu - bi se - d'ia.
Lu - d'ia im zá - vi - d'ia, ľu - d'ia im zá - vi - d'ia,
že sa ra - da vi - d'ia.

1) 2. sfa 2) 3. sfa, 4. sfa 3) 3. sfa 4) 3. sfa 5) 4. sfa 6) 4. sfa

1. Na pazovskej veži
dva holubi sedia.
/: Ľudia im závidia,
ľudia im závidia,
že sa rada vidia. :/

3. Na pazovskej veži
dvanás hoďím bje,
/: aj milá milímu,
aj milá milímu
košľôčku šije. :/

2. Ľudia boží, ľudia,
ňezávitě tomu.
/: Ve je to pekná vec,
ve je to pekná vec,
ďjovka aj mláďenec. :/

4. Načo ti je milá
košľôčka bielená.
/: Ja pójďem do vojne,
ja pójďem do vojne,
ti ostaňes doma. :/

Príklad 14: po ceste na sobáš/po ceste zo sobáša, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 79$
1) 5) 13) 2) 6) 3) 14) 7)

Šťi - ri nô - cke ňe - spa - la som, ba - za - jľi - čku tr - ha - la som.
F tej na - šej zá - hra - d'ě, f tej na - šej šťe - pňi - ci,
pri - šľi gu mňe tra - ja švá - rňi mlá - d'ě - nci.

8) 9) 15) 10) 16)

11) 17) 12) 18) 4)

1) 1. sfa pri op. 2) 1. sfa pri op., 3. sfa 3) 1. sfa pri op., 2. sfa, 3. sfa 4) 1. sfa pri op., 2. sfa, 3. sfa 5) 2. sfa

6) 2. sfa 7) 2. sfa, 3. sfa 8) 2. sfa 9) 2. sfa 10) 2. sfa

11) 2. sfa 12) 2. sfa 13) 3. sfa 14) 3. sfa 15) 3. sfa

16) 3. sfa 17) 3. sfa 18) 3. sfa

1. /: Štiri nôcke nespala som,
bažajličku trhala som. :/
/: F tej našej záhrade,
f tej našej štepniči,
prišlu gu mne traja švárni mládenci. :/
2. Edom večí, druhí menší
a tem tretí najmilejší
/: chiťiv ma za rúčku,
má milá, čo robíš.
Trhám bažajličku, fšak vidíš. :/
3. /: Kto ťa milí, kto ťa učiv,
abi si mi rúčku chiťiv. :/
/: Samaš ma má milá,
samaš ma učila,
sama si mi pravú rúčku chiťila. :/

Príklad 15: po ceste na sobáš, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

Tej pa - nskej zá - hra - d'e pe - knoô ftá -

ča ská - če. Do ko - sto - la zvo - ňia, pa - ne - nki

sa stro - ja, mo - ja mi - lá pla - če.

1) 1. sfa pri op., 4. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa 4) 3. sfa pred op. 5) 3. sfa 6) 4. sfa

1. Tej panskej záhrade
peknuô ftáča skáče.
Do kostola zvoňia,
panenki sa stroja,
moja milá plače.
2. /: Šla bi do kostola,
ňeskoro mi zvoňia. :/
/: Volačijom dvore,
volačijom dvore
fajovka mi voňia. :/
3. /: Ňije to fajovka
záhrade sađená,
/: aľe je to džóvka,
aľe je to džóvka
z vóli vichovaná. :/
4. /: Boľi to rodičia,
čo ju vichovali. :/
/: Azda jej červenuô,
azda jej červenuô
jabľčko zesť daľi. :/

Príklad 16: po ceste na sobáš/po ceste zo sobáša, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

Od bí-ro - šu do vá - ro-šu ce - sta stro-mom sa-d'e - ná.

Sa - d'i - la ju mo-ja na-jmi-l'e - jšia keď som ja k ňej cho-d'ie - vau.

1) 2. sfa, 3. sfa, 4. sfa pri op., 5. sfa 2) 2. sfa pred op. 3) 2. -5. sfa 4) 2. sfa pri op., 4. sfa 5) 3. sfa 6) 4. sfa pri op. 7) 4. sfa 8) 5. sfa

1. Od bírošu do várošu
cesta stromom sađená.
/: Sadila ju moja najmilejšia
keď som ja k ňej chodievau. :/
2. /: Sadila ju rozmarínom,
tím zelením topoľom. :/
/: Aj to šetko na znamenia láski,
že som jej bou frajerom. :/
3. /: Ja do vojne, z vojne domov,
milá sa ňevala. :/
/: Na koho si moja najmilejšia,
na koho si čakala. :/
4. /: Čakala som mój najmilší,
čakala som na tebe. :/
/: Kím sa vrátiš z vojenčine domov,
že sa vidám za tebe. :/
5. Ňemisela moja milá,
ňemiselaš ma čakať.
/: Mohla si sa moja najmilejšia,
mohla si sa už vidať. :/

Príklad 17: po ceste na sobáš/po ceste zo sobáša, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristína Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 76$
 1) F ší - rom po - ľi strom ze - ľe - ní ra - ki - ta,
 2) pod ra - ki - tov bie - la ru - ža pre - kvi - - - tá.
 3) 4) 1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa 4) 3. sfa

1. F šírom poľi strom zelení rakita,
/: pod rakitov biela ruža prekvitá. :/
2. Natrhaj si moja milá s tej ruži,
/: aj odnes si frajerovi dě leží. :/
3. Príde ti vom zajtra ráno ďakovať,
/: že mu bolo na tej ruži dobre spať. :/

Príklad 18: po ceste na sobáš/po ceste zo sobáša, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristína Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 100$
 9) 1) 7) Za tou na - šou zá - hra - de - nkou, za tou na - šou
 2) 4) zá - hra - dou, 8) pla - ka - lo tam švá - rno
 6) d'jo - vča, 5) pla - ka - lo tam na - do mnou.
 1) 1. sfa pri op., 2) 2. sfa pred op.
 3) 3. sfa pri op. 4) 4. sfa 3) 2. sfa, 4. sfa 4) 2.-5. sfa 5) 3.-5. sfa
 6) 3. sfa, 4. sfa, 5. sfa pri op. 7) 4. sfa 8) 4. sfa pred op. 9) 5. sfa

1. /: Za tou našou záhradenkou,
za tou našou záhradou, :/
/: plakalo tam švárno džovča,
plakalo tam nado mnou. :/
2. /: Ňeplač džovča, ňenariekaj,
ve ti moja ňebudeš. :/
/: O rok, o dva narukujem,
ve ti na mňa zabudneš. :/
3. /: Ešte som ľem tížďem vojak,
už mi milá písala, :/
/: abi som si urlaub pítau
od pána kapitána. :/
4. /: A kapitám mi povjedať,
že som vojak mladuški, :/
že som si ja ňezaslúžiu
tem urlaub ich kratuški.
5. /: Pán kapitám, pán kapitán,
pre mňa smutná novina. :/
/: Tej noci mi mladá žena
deveť rázi zamdľela. :/

Príklad 19: po ceste zo sobáša, spev: Spevácka skupina združenia pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

♩ = 53

Za-spie-vaj slá-vi-čku v ze-ľe-nom há-ji-čku.

1) A ja si za-spie-vam na vra-nom ko-ňi-čku

2) na vra-nom ko-ňi-čku.

1) 2.-7. sfa 2) 2.-7. sfa

1. /: Zaspievaj slávičku v zelenom hájičku. :/
/: A ja si zaspievam na vranom koňičku. :/
2. /: Šecia ľudia vravia, že je vojna ľem špás, :/
/: že sa ja navráťim o malí, krátky čas. :/
3. /: Ja som sa navráťim šecok dorúbaňí, :/
/: že ma rodičovia moji ňepoznaľi. :/
4. /: Rodičovia moji preboha vás prosím, :/
/: ňebráňte mi ziaťi, čo ja f srci nosím. :/
5. /: Ja f srdiečku nosím chudobnú džovčinu. :/
Taká je chudobná, čo ňičoho ňemá,
ľem tú jej poctivosť, čo si zachovala.
6. /: Poctivosť, poctivosť vo sveťe panuje. :/
/: kerá ju džovka má, nak si ju šanuje. :/
7. /: A ja som si a ja moju šanuvala, :/
/: fčera pred oltárom sa mi rozviazala. :/

Príklad 20: po ceste zo sobáša, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

Cho - d'i - la Zu - za - na o - ko - lo Du - na - ja,
no - si - la na ru - kách švá - rňi - ho šu - ha - ja.

1) 2.-6. sfa 2) 2.-6. sfa 3) 2.-6. sfa

- | | |
|--|--|
| 1. Chodila Zuzana okolo Dunaja,
/: nosila na rukách švárňiho šuhaja. :/ | 5. Husári, husári, peknie koňe máte.
/: Pôjdem aj ja s vami, kerího mi dáte. :/ |
| 2. Šuhaju, šuhaju, čo ti urobiť mám,
/: či do vođe hodiť či ťa vichovať mám. :/ | 6. Dáme ti mi dáme, s tou šargavou hrivou,
/: čo sa bôš prechodiť po tábore z milou. :/ |
| 3. Mamko moja, mamko, vi mňa vichovajte.
/: Keď ma vichováte, za husára dajte. :/ | 7. Po tábore z milou, z ocom aj z maťou,
/: z ocom aj z maťou, aj s celou rodinou. :/ |
| 4. Príde vám pochvala od pána cisára,
/: že ste vichovali do vojne husára. :/ | |

Príklad 21: pred bránou ženíchovho/nevestinho domu, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

voľnejšie (15")
O - tvá - ra - jťe vrá - ta, i - d'e - me zd'e - ľa - ka.
No - vo - tná ro - d'i - na, ve - ru nám je zi - ma.

- Otvárajte vráta,
ideme zdeľaka.
/: Novotná rodina,
veru nám je zima. :/

Príklad 22: po príchode ženícha a nevesty k ženíchovým rodičom, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

♩ = 63

1) 2) 3) 7) 6)

Po - ču-jťe, po - ču - jťe, čo vám mi po - vie - me,

4) 5)

Ja - nko-vi, o-co-vi, aj je-ho ma-t'e-ri ftá-ča do - ľe - ťe - lo.

1) 2. sfa 2) 2. sfa, 4. sfa 3) 2. sfa 4) 2. sfa pri op., 5. sfa 5) 3. sfa 6) 4. sfa, 5. sfa 7) 5. sfa

- | | |
|---|---|
| 1. Počujťe, počujťe,
čo vám mi povieme,
/: Jankovi, ocovi,
aj jeho maťeri
ftáča doľetelo. :/ | 4. Jano si tak mislí,
že ju vom ňepustí,
/: do života jeho
aj do smrti jeho,
že ju držať misí. :/ |
| 2. Ňebolo to ftáča,
aľe bolo džovča.
/: Očká malo čierne,
ľička nafarbeňie,
hlávka samá pártá. :/ | 5. Náš gazda sa hnevá,
že mi tu pijeme.
/: Nak si chižu predá,
nak si chižu predá,
mi tu piť budeme. :/ |
| 3. Šecia nám ďakujú
za našu dobrotu,
/: že zme si mi Anku
našu vernú mátku
za ňvestu daľi. :/ | |

Príklad 23: pri tanci/pred skladaním party, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

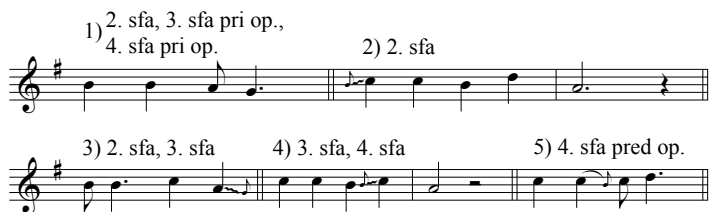
♩ = 120

1) 2) 4)

Sa - dla mu-ška na ko - ná - rik, o - tria - sa - la kvet.

5) 3)

Čo - že si mi mo - ja mi - lá, za - via - za - la svet.



- | | |
|--|--|
| 1. /: Sadla muška na konárik,
otriasala kvet. :/
/: Čože si mi moja milá,
zaviazala svet. :/ | 3. /: Edňimu som rúčku dala,
druhému je žiav, :/
/: tretímu som povedala,
že ňepójdem zaň. :/ |
| 2. /: Ja som ti ho ňezviazala,
zviazav si si sám. :/
/: Kerímu chcem šuhajovi,
tomu rúčku dám. :/ | 4. /: Aj tem štvrtí spoza stola
ako z ruži kvet. :/
/: Ag mi milá rúčku ňedáš,
pójdem (f) šíri svet. :/ |

Príklad 24: pri tanci/pred skladaním party, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 83$

1) 2) 3) 4) 7) 6)

Sa - d'i - lo d'jo - vča ľa - ľu, ľa - ľu, ľa - ľu - ju.

8) 9) 5) 10)

Pri - šľi gu ňej chla - pci, za - ľi, za - ľi, za - ľi ju.

1) 2. sfa 2) 3. sfa-5. sfa 3) 3. sfa, 4. sfa, 5. sfa pri op. 4) 3. sfa, 4. sfa pred op. 5) 3. sfa

6) 4. sfa pri op. 7) 5. sfa 8) 5. sfa 9) 5. sfa 10) 5. sfa

- | | |
|--|---|
| 1. /: Sadilo d'jovča ľaľu, ľaľu, ľaľuju. :/
/: Prišli gu ňej chlapci, zaľi, zaľi, zaľi ju. :/ | 4. /: Ej prestala mňa moja hlávka boľeti, :/
/: keď mój milí začav na náš oblog lúpaťi. :/ |
| 2. /: Posadili ju na Du, na Du, na Dunaj. :/
/: Ak ti bude zima, a ti na mňa zavolaj. :/ | 5. /: Ej, ňeklop milí, naši sa šecia doma, :/
/: ale prídi zajtra, keď budem sama doma. :/ |
| 3. /: Ej, dosť som ja na milího volala, :/
/: že mňa moja hlávka boľe, boľe, boľela. :/ | |

Príklad 25: pri obchádzaní okolo stola; pri skladaní party, spev: Ján Pecník (nar. 1930), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 100$

1) 3)

Stra - ťi - la som pá - rtu, ze - ľe - ňí ve - ňiec.

2) 4)

Na - jšov mi ju dru - žba, švá - rňi mlá - d'e - ňec.

1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 3. sfa 4. 3. sfa

- | | |
|--|--|
| <p>1. Straťila som pártu,
zeleňí veňiec.
Najšov mi ju družba,
švárňi mládeňec.</p> | <p>3. Kebi si ti pártu
rada nosila,
krajšie bi si družbu,
krajšie prosila.</p> |
| <p>2. A ja ťa páam družba
tak pekňe prosím,
dajže mi tú pártu,
rada ju nosím.</p> | |

Príklad 26: pri skladaní party, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

$39''$

2) 3)

Sa - daj si A - ňí - čka, sa - daj

6) 4) 7) 8) 1)

na sto - ťi - čku. I - d'e ťi

5)

vje - nok brať tem švá - rňi dru - žbi - čku.

1) 2. sfa pred op. 2) 3. sfa 3) 4. sfa 4) 4. sfa

5) 4. sfa, 5. sfa 6) 5. sfa 7) 5. sfa 8) 6. sfa

1. Sadaj si Aňička,
sadaj na stoličku.
/: Ide ti vjenok brať
tem švární družbičku. :/
2. Keď ti ho buďe brať,
móžeš si zaplakať,
/: móžeš si zaplakať,
alebo sa zasmjať. :/
3. Na pazovskom moste
gombáľija rastie.
/: Polievajte d'jovke,
nak sa vám ňevischne. :/
4. Ja ráno čas staňem,
zalievať ju buďem.
/: Keď sa rozeleňie,
vidávať sa buďem. :/
5. Vidáva, vidávať,
ľem ňi odvidávať.
/: Ňije to Bože mój,
chleba požičiavať. :/
6. Keď sa chlieb požičia
tem sa misí vrátiť,
/: ale tem mój vidaj
viac sa ňenavráti: :/

Príklad 27: pri čepčení, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 76$

Čo to d'jo - vča tr - ko - ce, že sa kra - jšie vr - ko - če.

1)

Ľem ti d'jo - vča ňe - tr - koc, kra - jšia ki - tka jag vr - koč.

1) 1. sfa pri op.

1. Čo to d'jovča trkoce,
že sa krajšie vrkoče.
/: Ľem ti d'jovča ňetrkoc,
krajšia kitka jag vrkoč. :/

Príklad 28: pri prvom manželskom tanci, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 115$

Za ho - rou, za do - lou, za ho - ra - mi dvo - ma

2) 5) 1) 4) 7)

dvo - ma. Pri - šla mi na ro - zum fra - je rô - čka mo - ja.

6) 8) 9)

1) 1. sfa pri op., 2. sfa, 4. sfa pri op., 6. sfa 2) 2. sfa, 6. sfa pred op. 3) 3. sfa, 4. sfa pred op., 5. sfa 4) 3. sfa

5) 3. sfa pri op., 5. sfa, 6. sfa pri op. 6) 8. sfa pri op. 7) 4. sfa 8) 4. sfa 9) 6. sfa

1. /: Za horou, za dolou,
za horami dvoma. :/
/: Prišla mi na rozum
frajerôčka moja. :/

2. /: Prišla mi na rozum,
misev som sa vrátiť. :/
/: Misev som má milej
za lásku zaplaťiť. :/

3. /: Ja som jej očitav
štiristo na stole. :/
/: Zober si má milá,
to sa šeckerôčka tvoje. :/

4. /: To je nič, to je nič,
to je šeckerôčka málo. :/
/: Kelko ráz si boskav
moje ľáčko pravo. :/

5. /: Ja som sa jej spítav
čo bi ešte chcela. :/
/: či bi sa chcela stať
moja mladá žena. :/

6. /: To je dosť, to je dosť,
ve som to aj chcela. :/
/: abi som sa stala
tvoja mladá žena :/
Tvoja mladá žena,
milvo poťešeňa.

Príklad 29: rôzne, spev: Mária Hrehorová (nar. 1950), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 97$

4)

1) 5)

Nad Du - na - jom dve hvje - zďi - čki, e - na ja - sná,

dru - há tma - vá. Bo - la mi - lá, bo - la, fra - jer - ô - čka

2)

3) 6)

mo - ja, e - na ja - sná, dru - há tma - vá.

1) 2. sfa 2) 2.-6. sfa 3) 2.-5. sfa 4) 3. sfa 5) 3. sfa, 4. sfa, 6. sfa 6) 6. sfa

1. Nad Dunajom dve hviezdičky,
ena jasná, druhá tmavá.
Bola milá, bola,
frajerôčka moja,
ena jasná, druhá tmavá.
2. Ag je tmavá, rozjasní sa,
moja milá rozmisli sa.
Bola milá, bola,
frajerôčka moja,
ena jasná, druhá tmavá.
3. Má si šuhaj čo hútať,
keď si ide dĽovča brať.
Bola milá, bola,
frajerôčka moja,
ena jasná, druhá tmavá.
4. Ňeberiem ťa na rok, na dva,
lem ťa beriem do skonania.
Bola milá, bola,
frajerôčka moja,
ena jasná, druhá tmavá.
5. Do skonania mého, tvého,
ňesmieš pozrieť na iného.
Bola milá, bola,
frajerôčka moja,
ena jasná, druhá tmavá.
6. Aňi pozrieť, aňi zasmjať,
spravodlivo srce máš mať.
Bola milá, bola,
frajerôčka moja,
ena jasná, druhá tmavá.

Príklad 30: pri vyprevádzaní hostí, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, október 2014, Stará Pazova

Vi - so - ko zo - rňi - čka, do - brú noc A - ňi - čka.

E - šťe vi - šie v ňe-be, do - brú noc aj ťe - be.

1) 1. sfa pri op. 2) 2. sfa, 4. sfa pri op. 3) 3. sfa, 4. sfa pred op. 4) 3. sfa, 4. sfa 5) 3. sfa 6) 4. sfa

1. /: Visoko zornička,
dobrú noc Aňička. :/
/: Ešte višie v ňebe,
dobrú noc aj ťebe. :/
2. /: Dobrú noc, dobrú noc,
ale ňi každímu. :/
/: Ľem tomu dĽovčaťu,
čo ja chodím k ňemu. :/
3. /: Chodievau milí k nám
od jari do jari, :/
/: ňigda ňepoviedau
ostávajúťe zdraví. :/
4. /: Ostávaj mi zdravá
moja najmilejšia. :/
/: Táto nôcka bola prvá,
najmilejšia. :/

Príklad 31: rôzne, spev: Ana Horvátová (nar. 1956), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 51 (38'')$

Lie - ta - la mi, la - sto - vie - nka, lie - ta - la,

že sa o - na ňe - be, ze - me ti - ka - la.

1) 2.- 6. sfa, 8.-11. sfa 2) 2.-11. sfa 3) 3.- 5. sfa, 7.- 11. sfa

- | | |
|--|---|
| 1. Lietala mi, lastovienka, lietala,
/: že sa ona ňebe, zeme tikala. :/ | 7. Doseťiv sa mladí králik rozumu,
/: dav vivoziť šecok piesok z Dunaja. :/ |
| 2. Prileťev k nej mladí králik od zdola,
/: kedi budeš lastovienka, žena má. :/ | 8. Uš si ti mňa, lastovienka žena má,
/: vivoziv som šecok piesok z Dunaja. :/ |
| 3. Potom buďem mladí králik žena tvá,
/: keď vikvitne na Dunaji ľaluja. :/ | 9. Potom buďem mladí králik žena tvá,
/: keď vistaviš Jeruzalem z kemeňa. :/ |
| 4. Doseťiv sa mladí králik rozumu,
/: dav visadiť na Dunaji ľaluja. :/ | 10. Doseťiv sa mladí králik rozumu,
/: dav vistaviť Jeruzalem z kemeňa. :/ |
| 5. Uš si ti ľem, lastovienka žena má,
/: uš vikvitla na Dunaji ľaluja. :/ | 11. Teraz buďem mladí králik žena tvá,
to je šecko čo som chcela od teba. |
| 6. Potom buďem mladí králik žena tvá,
/: keď vivezieš šecok piesok z Dunaja. :/ | |

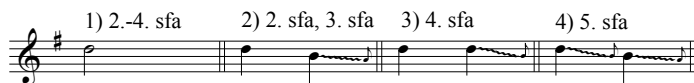
Príklad 32: pri tanci, spev: Spevácka skupina združenia pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 111$

Fi - ja - la, fi - ja - la, bo - daj sa pri - ja - la,

a - bi mňa mo - ja ma - mi - čka še - jaj, hoj,

na je - seň vi - da - la, Bo - že mój.



- | | |
|---|---|
| 1. /: Fijala, fijala,
bodaj sa prijala, :/
/: abi mňa moja mamička šejaj, hoj,
na jeseň vidala, Bože mój. :/ | 3. /: Pekná žena mladá,
ešte aj dovica, :/
/: lebo ona rada nosí šejaj, hoj,
nafarbeňie ľica, Bože mój. :/ |
| 2. /: Vidám sa ja, vidám,
za koho ja rada, :/
/: lebo je to pekňe vidieť šejaj, hoj,
keď je žena mladá, Bože mój. :/ | 4. /: Pekňe je to, pekňe,
aj jej to pristaňe, :/
/: keď sa naša Anulička šejaj, hoj,
Jankovi dostaňe, Bože mój. :/ |

Príklad 33: pri tanci, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

- | | |
|---|---|
| 1. Mamo moja, mamo,
ľem mňa ednu máte.
/: Dobre pozerajte,
dobre pozerajte,
za koho ma dáťe. :/ | 3. Ňedajte ma mamo
ďe sa dve sestričke,
/: ako bi ma daľi,
ako bi ma daľi
medzi jašteričke. :/ |
| 2. Ňedajte ma mamo
ďe sa veľa bratov,
/: ako bi ma daľi,
ako bi ma daľi
medzi samích hadov. :/ | 4. Tam ma mamo, tam ma,
ďe ja buďem sama,
/: abi mňa cudzia mať,
abi mňa cudzia mať
ňerozkazuvala. :/ |

Príklad 34: rôzne, spev: Spevácka skupina združenia pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 60$

V na-šom šo-re bie-la ru-ža, ja ju tr-hať ňe-bu-d'em.

Mi-lu-va-la som e-dňi-ho, a-l'e ho viac ňe-bu - d'em

a-l'e ho viac ňe-bu - d'em.

1) 1. sfa pri op.- 4. sfa 2) 3. sfa 3) 3. sfa pri op., 4. sfa

1. /: V našom šore biela ruža,
ja ju trhať nebudem. :/
/: Milovala som edňiho,
aľe ho viac nebudem. :/

2. /: Milovala som ho verne,
frci som ho nosila, :/
/: pokým som ja nežvedela,
že vom druhého chodievala. :/

3. /: Išou milí našim šorom,
mau kalapčok na boku, :/
/: aj pajtaš mu ukezuje,
ľala milá v obluku. :/

4. /: Prosím pajtaš, ňeukezuj,
velmej ma rozhňevala. :/
/: Fčera večer som bou pri nej,
aj ona ma vihнала. :/

Príklad 35: rôzne, spev: Spevácka skupina združenia pazovských žien, zápis: Kristina Lomen, jún 2014, Stará Pazova

$\text{♩} = 77$

Ó, ja - bí-čko, ja - bí-čko, ó, ja - bí-čko, ja - bí-čko,

to naj - če-rve-ňe - jšie,

to naj - če-rve-ňe - jšie.

1) 2. sfa, 4. sfa, 6. sfa 2) 4. sfa, 6. sfa pri op. 7. sfa 3) 4. sfa 4) 5. sfa pri op. 5) 6.-8. sfa 6) 7. sfa, 8. sfa

1. Ó, jabĺčko, jabĺčko,
ó, jabĺčko, jabĺčko,
/: to najčervejšie,
to najčervejšie. :/
2. Prespalo sa džovčatko,
prespalo sa džovčatko,
/: to najporiadnejšie,
to najporiadnejšie. :/
3. Keť sa ono prespalo,
keť sa ono prespalo,
/: žalosne plakalo,
žalosne plakalo. :/
4. Sprémaj milá plienočke,
sprémaj milá plienočke,
/: ja buďem koľiske,
ja buďem koľiske. :/
5. Uš sa moje plienočke,
uš sa moje plienočke
/: f komore na kľiňe,
f komore na kľiňe. :/
6. A tvoje sa koľiske,
a tvoje sa koľiske
/: hore bukoviňe,
hore bukoviňe. :/
7. Už do mojich plienočok,
už do mojich plienočok
/: chlapca povíjajú,
chlapca povíjajú. :/
8. A do tvojich koľisek,
a do tvojich koľisek
/: vrapce sedávajú,
vrapce sedávajú. :/

Príklad 36: pri tanci, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zápis: Kristina Lomen, apríl 2014, Stará Pazova

♩ = 125

Aj s tej stra-ňe za Du - na - jom pla - če džo - vča

za šu - ha - - - jom. A - ko bi som

1)

ňe - pla - ka - la, keď som sa s ňím zho - vá - ra - la.

1) 3. sfá

1. Aj s tej straňe za Dunajom
plače džovča za šuhajom.
/: Ako bi som ňeplakala,
keď som sa s ňím zhovárala. :/
2. Zhovárala, sedávala,
aj som sa s ňím milovala.
/: Zhovárala, sedávala,
aj som sa s ňím milovala. :/
3. Miluj, miluj kím máš koho,
ňemiluješ makar koho.
/: Miluješ ti džovča švárne,
čo má ono očká čierne. :/

Summary

THE WEDDING AND WEDDING SONGS OF SLOVAKS IN STARÁ PAZOVA

This article elucidates the course of the wedding ceremony and its song repertoire in two time periods: from the first and second halves of the 20th century. Information is provided about the current state of research of the wedding and wedding songs in the given locality, premised on the author's own field work. Based on informants' statements, a succinct description is given of the most important wedding ceremonies, usages and customs which were stably part of the traditional wedding in Stará Pazova. The occurrence of wedding songs is traced among the individual phases of the wedding. Attention is drawn to their place in the wedding ceremony, which was almost identical in both of the time periods compared. The core of the study is an analysis of the wedding song repertoire. The song repertoire was classified in terms of basic typology, in the context of which the author focused above all on the category of wedding ceremony songs. A second important aspect was the style characterisation of the tunes in the wedding repertoire. The songs were classified into individual musico-stylistic layers, based on a fundamental ethnological analysis focusing on selected parameters of the musical structure of the tunes. The author also points to the possibility of comparison of the wedding ceremonies and ceremonial wedding songs with material from the territory of Slovakia, above all from the regions from which part of the inhabitants of Stará Pazova come (especially Podpoľanie and Horehronie). In conclusion, there is a sketch of the course of a contemporary wedding in Stará Pazova, and also of the potential for further research of the wedding songs from this locality.

PIESNE Z REPERTOÁRU SÚČASNÍKOV EVY STUDENIČOVEJ

K NEZNÁMYM ZÁPISOM KAROLA PLICKU Z OBCE MORAVSKÝ SVÄTÝ JÁN

MIRIAM TIMKOVÁ

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

ABSTRACT

Karol Plicka (1894–1987) documented a song repertoire from the singer Eva Studeničová in the village of Moravský Svätý Ján in the early 1920s. He regarded this woman as an exceptional figure among singers, who transcended the limits of the local culture. This article is devoted to a reconstruction of the records of songs which Plicka acquired from other singers in this village. The song records not only contribute to comparison of song variants and rendition styles but they also reveal the contemporary condition and preservation of traditional singing in the local culture. Based on source criticism, a song repertoire extending to 88 songs from 12 singers was identified. This song material represents a valuable supplement to Plicka's register of songs from Eva Studeničová and provides an opportunity to compare the exceptional singer with several bearers of the local song tradition.

Úvod

Výsledkom dlhoročnej zberateľskej činnosti Karola Plicku je rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní, ktorá predstavuje jeden z najvýznamnejších prameňov slovenského hudobného folklóru z prvej polovice 20. storočia. Dodnes však nie je kompletne spracovaná najmä preto, že Plickove rukopisné zápisy piesní sú uložené na viacerých miestach a nachádzajú sa v rôznom štádiu spracovania. Nakoľko sme už vo viacerých štúdiách spomínali miesta uloženia fondov Plickových zápisov, pripomenieme ich len stručne: dva hlavné fondy sa nachádzajú v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice (ďalej SNK-LA; pôvodne Matica slovenská) a v Slovenskom národnom mú-

zeu v Martine (ďalej SNM; pôvodne Etnografické múzeum). Pozostalosť Karola Plicku, z ktorej sme prvotne skúmali jeho piesňové zápisy, je súčasťou fondu SNM, ale pre širšiu verejnosť je zatiaľ nesprístupnená, nakoľko sa tu nachádza v stave deponátu.¹ Porovnaním Plickových zápisov uložených v SNK-LA a nachádzajúcich sa v jeho pozostalosti v SNM sa zistila vzájomná nadväznosť a komplementárnosť oboch spomenutých zbierkových fondov.²

V rámci lokálnych piesňových repertoárov sme osobitnú pozornosť venovali aj záznamom piesní z Moravského Svätého Jána, ktoré Plicka zapísal z podania Evy Studeničovej na začiatku svojej zberateľskej činnosti na Slovensku, na prelome rokov 1924 a 1925.³ Pri štúdiu týchto piesňových záznamov sme zistili, že Plicka zapísal v Moravskom Svätom Jáne aj piesne od iných spevákov. Plickove zápisy piesní od ďalších spevákov z tejto obce sa stali predmetom tohto príspevku. Vzali sme do úvahy aj fakt, že Plicka porovnával viaceré zápisy od iných spevákov so zápsmi piesní od Evy Studeničovej, ako o tom svedčia niektoré zápisy piesní na spoločných záznamových lístkoch.

Východiskom pramenného výskumu sa aj tentoraz stala Plickova pozostalosť uložená v SNM v Martine, ktorú sme doplnili o piesňový materiál nachádzajúci sa v SNK-LA. Pri rekonštrukcii zápisov sme postupovali rovnako ako v prípade Plickových zápisov piesní z iných lokalít na Slovensku, preto na tomto mieste metodiku našej práce so zápsmi už neopisujeme.⁴

Hneď na začiatku sa ukázalo, že Plickove zápisy piesní od iných spevákov z obce Moravský Svätý Ján predstavujú menej početný súbor záznamov v porovnaní so zápsmi, ktoré Plicka získal od Evy Studeničovej. Ide o doplnkový piesňový materiál, ktorý sme sa pokúsili rekonštruovať z hľadiska dokumentovaného počtu piesní, aj z hľadiska konkrétnych interpretov. Predložené poznatky predstavujú prvú informáciu o Plickových ďalších zápisoch piesní z tejto obce. V budúcnosti sa môžu stať dôležitým porovnávacím materiálom k zápisom piesňového repertoáru výnimočnej speváckej osobnosti.

Okrem rekonštrukcie zápisov, ktorá prinesie poznatky o rozsahu piesňového repertoáru a o spevákoch, sa sústredíme na základnú žánrovú a funkčno-tematickú charakteristiku tohto piesňového korpusu.

¹ TIMKOVÁ, Miriam: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 62-85.

² Vzájomnú komplementárnosť tohto materiálu uloženého v SNM a v SNK-LA sme viacnásobne overili v prípade spracovania Plickových záznamov z viacerých lokalít stredného Považia. Napr.: TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Mariková z rukopisnej zbierky Karola Plicku. In: *Hudobný archív* 16. Ed. V. Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 246-290. TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Dohňany. Zo zápisov Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 2, s. 251-273. TIMKOVÁ, Miriam: Piesne z obce Lazy pod Makytou v zápisoch Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 1, s. 104-136.

³ TIMKOVÁ, Miriam: Rekonštrukcia piesňového repertoáru Evy Studeničovej zo zápisov Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 249-283. URBANCOVÁ, Hana: Speváčka Eva Studeničová z Moravského sv. Jána v zápisoch Karola Plicku. In: *Seminár o ľudovej piesni 2016. Výskum, dokumentácia a edície ľudových piesní v oblasti západného Slovenska, Záhoria a slovensko-moravského pomedzia*. Ed. Ondrej Demo, Stanislav Bachleda. Bratislava : Spolok hudobného folklóru pri Slovenskej hudobnej únii, 2017, s. 130-139.

⁴ TIMKOVÁ, Ref. 2.

Rekonštrukcia piesňových zápisov

Karol Plicka považoval Evu Studeničovou za výnimočnú speváčku najmä pre jej prednes, ktorý sa vyznačoval špecifickým štýlom zdobenia. Z tohto hľadiska sa zaujímal aj o ďalších spevákov z Moravského Svätého Jána. Jeho zberateľským zámerom bolo zachytiť a porovnať varianty piesní v podaní spevákov viacerých generácií, pravdepodobne vrátane spevákov z okruhu príbuzenstva Evy Studeničovej. Taktiež ho prirodzene zaujímal, do akej miery sú iní speváci z tejto obce schopní interpretovať zdobený spev, ktorý poznal z prednesu Evy Studeničovej.

Prvú informáciu o piesňových záznamoch, ktoré Plicka uskutočnil u ďalších spevákov z obce Moravský Svätý Ján, sme zverejnili ako súčasť štúdie o rekonštrukcii repertoáru Evy Studeničovej.⁵ Východiskom na rekonštrukciu zápisov piesní od ďalších spevákov z obce bolo spolu 199 lístkov z obidvoch zbierkových fondov,⁶ z toho 175 záznamových lístkov z pozostalosti v SNM a 24 záznamových lístkov zo SNK-LA.

Na základe týchto piesňových záznamov sme identifikovali spolu 88 zápisov piesní zapísaných z podania iných interpretov z Moravského Svätého Jána.⁷ Z celkového počtu piesní predstavujú zápisy z pozostalosti v SNM 73 piesní od 10 spevákov; v SNK-LA ide o 15 piesní od 8 spevákov. Ako sme už uviedli, odkazy na mená šiestich spevákov sa vyskytujú v obidvoch fondoch, preto súhrnný počet interpretov predstavuje v skutočnosti 12 spevákov z tejto obce.

Ďalší speváci z obce Moravský Svätý Ján

Podľa rekonštrukcie na základe piesňových záznamov uvádzame zoznam spevákov v podobe súpisu podľa abecedného poradia priezvisk:⁸

1. *Benkovičová Helena*, 40-ročná (SNM: 6 piesní; SNK-LA: 1 pieseň),
2. *Benkovičová Maryna*, 81-ročná (SNM: 14 piesní; SNK-LA: 6 piesní),
3. *Čermáková Helena*, 46-ročná (SNM: 35 piesní; SNK-LA: 1 pieseň),
4. *Chytilová Uľina*, 65-ročná (SNM: 2 piesne; SNK-LA: 0),
5. *Maxian.[-ová] Helena*, 36-ročná (SNM: 0; SNK-LA: 1 pieseň),
6. *Studeníková Marinka*, 8-ročná (SNM: 0; SNK-LA: 1 pieseň),
7. *Studeníková Beta*, 32-ročná (SNM: 1 pieseň; SNK-LA: 0),
8. *Studeníček Jan*, 34-ročný (SNM: 0; SNK-LA: 2 piesne),
9. *Švecová Maria*, 20-ročná (SNM: 2 piesne; SNK-LA: 0),
10. *Švec Michal*, 37-ročný (SNM: 1 pieseň; SNK-LA: 1 pieseň),

⁵ TIMKOVÁ, Ref. 3, s. 259-262.

⁶ Zápisy z pozostalosti v SNM sú sústredené v škatuli č. 7 (obal č. 4); bez signatúr. Materiály v SNK-LA sú síce signované (ide o signatúry v rozsahu A VII 1320 až 1475), v skutočnosti ide o rozptýlené zápisy v podobe 24 lístkov v spomenutom rozsahu.

⁷ Údaje sú spracované v Prílohe k publikovanej štúdii z roku 2016, v Tabuľke č. 3. Pozri bližšie: TIMKOVÁ, Ref. 3, s. 273-276.

⁸ V zátvorke uvádzame počet piesní, ktoré Plicka zapísal od jednotlivých spevákov spolu aj s uvedením prameňa, kde sa zápisy nachádzajú.

11. *Vávrová Helena, 70-ročná* (SNM: 11 piesní; SNK-LA: 1 pieseň),
 12. *Zajíc Jozef, 52-ročný* (SNM: 1 pieseň; SNK-LA: 1 pieseň).

Pri porovnávaní obidvoch zbierkových fondov zo SNM a SNK-LA sa ukázalo, že z celkového počtu 88 dokumentovaných piesní existuje iba jedna pieseň, ktorej záznamy sa nachádzajú v obidvoch spomenutých inštitúciách. Je to zápis piesne *Roku dvacátého* (Obrazová príloha, Obr. 1 – 3), ktorú Plicka zaznamenal v podaní 70-ročnej speváčky **Heleny Vávrovej**. Zápisy piesní od tejto speváčky sú zaujímavé aj tým, že táto speváčka generačne spadá do okruhu vrstovníčok Evy Studeničovej, čo sa prejavuje aj v pomerne častom používaní zdobeného spevu, ako na to poukazujú zápisy piesní.

Od tejto speváčky Plicka zapísal rozsahom malý piesňový repertoár: spolu 12 piesní. V záznamoch však zachováva rovnaký spôsob zápisu ako pri zázname repertoáru od Evy Studeničovej: prevažujú zápisy s melodickým čistopisom (až 9 piesní z celkového počtu 12), spolu s melodickým prvopisom a textovým odpisom. Spomenutá pieseň má dokonca na melodickom čistopise Plickom uvedené číslovanie (č. 44); na textovom prvopise zo SNK-LA (sign. A VII 1455) uvádza Plicka taktiež zhodné číslo (č. 44; pôvodne 26). Pri tejto piesni je otáznosť, či Plicka (azda omylom) chcel zaradiť túto pieseň do zbierky *Eva Studeničová spieva*, lebo charakter a spôsob zápisu tomu nasvedčujú. Podľa ostatných zápisov a hlavne podľa identifikácie interpreta, kde Plicka uvádza namiesto mena vek speváčky, môžeme predpokladať, že túto pieseň skutočne zapísal od speváčky Heleny Vávrovej. Pri porovnaní so zápsmi od Evy Studeničovej sme našli 3 variantné zápisy aj u Heleny Vávrovej, a to piesne: *Ten prešpurský mýtný; Ú sú kose nade mlýnem* a *Vídeň miuý, Vídeň* (Pozostalost' K. Plicku, SNM v Martine, škatuľa č. 7). Čo sa týka zdobeného spevu, v niektorých prípadoch sú piesne zapísané v interpretácii Heleny Vávrovej menej zdobené, ale v niektorých prípadoch viac. Spôsob ozdobného spevu sa v zápisoch podobá na zápis ozdobného spevu v podaní Evy Studeničovej. (Obr. 4 – 8)

Podobnú charakteristiku majú aj zápisy piesní od 46-ročnej speváčky **Heleny Čermákovovej**. Je zaujímavé, že Plicka z jej podania zapísal najviac piesní (spolu 36 zápisov, ktoré pochádzajú z oboch zbierkových fondov) spomedzi ostatných spevákov. Aj u tejto speváčky Plicka zachoval podobný postup záznamu ako pri zapisovaní piesní u Evy Studeničovej: prevažujú zápisy s melodickým čistopisom (26 piesní) spolu s melodickým prvopisom a textovým odpisom. So zápsmi od Evy Studeničovej porovnal u Heleny Čermákovovej Plicka iba 6 piesní: *Byua lúčka pjekna zelená; Gajdúšku s gajdama* (tieto dve piesne sú neoddeliteľnou súčasťou zápisov, ktoré Plicka realizoval od Evy Studeničovej; Obr. 9); ďalej piesne: *Išly panny na jahody; Ked sa Janek do vojny brau; Manko, manko, mamičko moja* a *Ten prešpurský mýtný*. Poslednú pieseň z tejto skupiny zapísal Plicka aj v podaní 70-ročnej speváčky Heleny Vávrovej. Táto skutočnosť umožňuje porovnať variabilitu jednej piesne, zdokumentovanú v podaní troch speváčok (Obr. 10). Čo sa týka zdobeného spevu, u Heleny Čermákovovej prevažuje celkovo jednoduchšie zdobenie piesní. V niektorých prípadoch sa používanie ozdôb u tejto speváčky výrazne približuje zdobenému spevu Evy Studeničovej (napr. piesne *Stáua jedna svatba v uher-ské krajiňe; Jak sem išeu cichým lesem; Ja byuo dzifča v 17 roce*; a i.). (Obr. 11 – 12)

Z podania väčšiny ďalších spevákov z Moravského Svätého Jána, ktorých uvádza-me v predchádzajúcom zozname, Plicka zapísal iba po jednej až dvoch piesňach. Od

40-ročnej speváčky **Heleny Benkovičovej** zberateľ zdokumentoval 7 piesní. Aj v týchto prípadoch Plicka zapisoval jednotlivé piesne na samostatných záznamových lístkoch. V niektorých prípadoch však zaznamenal piesne v interpretácii iných spevákov priamo na záznamy piesní od Evy Studeničovej, a to najmä vtedy, ak išlo o melodické varianty.⁹

Z hľadiska väčšieho rozsahu dokumentovaného repertoáru je po Helene Čermákovvej (36 piesní) ďalšou výnimkou 81-ročná speváčka **Maryna Benkovičová**, od ktorej Plicka zapísal spolu 20 piesní. V porovnaní so zápismi od Heleny Čermákovvej a Evy Studeničovej prevažujú u tejto speváčky melodické prvopisy piesní nad melodickými čistopismi, čo čiastočne poukazuje aj na Plickov prístup k týmto zápisom. Pravdepodobne ich nepokladal za natoľko hodnotné, aby sa nimi podrobnejšie zaoberal. Informátorka zdobila piesne v oveľa menšej miere, ako by sa dalo predpokladať na základe faktu, že bola nielen generačne blízko 72-ročnej Eve Studeničovej, ale reprezentovala aj vekovú skupinu najstarších speváčok z obce. Plicka u tejto speváčky zapísal najmä ľúbostné piesne, ktoré početne prevažovali, napríklad: *Pres Prešpurek malovana dražka*; *Och, mamičko moja milá*; *Kohútku jarabý*; *Svatojánsky kostelíčku*; *Prenešťastná cuzá maci*. Pozoruhodným piesňovým typom je ľúbostná pieseň *Pri tej rajskej bráne*. Zaujímavosťou je zápis textovo neúplnej žartovnej piesne *Vlk sa ženit chce*, pri ktorej má Plicka na melodickom prvopise poznámku „zlomky“. Pri tejto piesni nemá Plicka zachytený žiaden spôsob zdobenía melodickéj línie. Od tejto interpretky Plicka zapísal aj niekoľko piesní z repertoáru mužov, napríklad vojenskú a regrútsku pieseň (*V tem Prešpurku prostred rynku*; *Účko, účko, účko zelená*).

Je potrebné zdôrazniť, že Plickove záznamy piesní vo všeobecnosti obsahujú odkazy na mená interpretov len zriedkavo. V prípade zápisov získaných od spevákov v Moravskom Svätom Jáne však musíme konštatovať, že spôsob dokumentačného zápisu je odlišný. Plicka tu pomerne často uvádza údaje o informátoroch, a to buď uvedením odkazu na meno speváka priamo pri zápise piesne, spravidla na melodickom prvopise aj na melodickom čistopise, alebo iba uvedením jeho veku. Napríklad, meno speváka uvádza v podobe rôznych skratiek spolu s vekom (napr. „*Hel. Čermáková, 46-roč.*“, „*Benkovič. Maryna, 81-roč.*“), alebo iba uvedením jeho veku (napr. „*46-roč.*“; „*70-roč.*“). Vo väčšine prípadov však Plicka pri týchto zápisoch uvádza skoro zakaždým celé meno a priezvisko, často aj vek, čo je pri jeho zápisoch vo všeobecnosti skôr výnimkou.

Ďalším spôsobom odkazu na meno interpreta je Plickova poznámka na melodickom prvopise piesne *Kopaua babanka zahradu*. Na tomto zázname uvádza okrem mena Evy Studeničovej aj poznámku odkazujúcu na ďalšieho informátora tejto piesne: „*Ví též Studenič Beta, 32-ročná.*“ (Pozostalosť K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM). V tomto prípade je to však len o údaj o ďalšej speváčke, nakoľko na melodickom čistopise je uvedená lokalita a vek Evy Studeničovej, čo by malo znamenať, že Plicka zapísal pieseň

⁹ Na záznamových lístkoch piesní z podania Evy Studeničovej (SNM a SNK-LA) sme našli 6 zápisov piesní od iných spevákov: Heleny Čermákovvej (46-roč.), Márie Švecovej (20-roč.), Maryny Benkovičovej (81-roč.), Jána Studeniča (34-roč.) a Bety Studeničovej (32-roč.). Tieto záznamy piesní sme samozrejme zaradili do tabulky spoločne s piesňami získanými od iných spevákov, ktoré boli zaznamenané na samostatných záznamových lístkoch (Príloha, Tabuľka 1).

z jej podania. V tomto prípade však ide o jednoduchší, menej zdobený zápis piesne. (Obr. 13)

V tejto súvislosti treba spomenúť, že Plicka dokumentoval piesne aj od informátorov, ktorí mohli byť s veľkou pravdepodobnosťou rodinnými príslušníkmi Evy Studeničovej, keďže ich spája rovnaké priezvisko: **Beta Studeničová**, 32-ročná, **Ján Studenič**, 34-ročný, či **Marinka Studeničová** (8-ročná).¹⁰ V prípade týchto spevákov ide nielen o záznam variantov zaznačených pri zápise piesní z podania Evy Studeničovej (t. j. na spoločnom záznamovom lístku), ale aj o ďalšie piesne, ktoré sa nachádzajú na samostatných záznamových lístkoch.¹¹

Napríklad, od 34-ročného speváka Jána Studeniča Plicka zaznamenal pieseň *Dežes byu, Janošku*. Zápis má podobu samostatného melodického čistopisu aj prvopisu (SNK-LA, A VII 1337 – 1338). Táto pieseň bola publikovaná aj v *Slovenskom spevníku I* (č. 72, s. 112), ale bez odkazu na meno speváka. Zápis piesne *Ej, tristo jaloviček* od toho istého speváka je súčasťou melodického prvopisu piesne *Ej, zavrc sa mi, zavrc* od Evy Studeničovej (SNK-LA, A VII 1325), pričom Plicka túto pieseň charakterizuje poznámkou „pred muzikú krepčí“ (Obr. 14).

Jedinú piesňovú ukážku Plicka zaznamenal od 8-ročnej Marinky Studeničovej, ktorú uvádza ako speváčku-informátorku na melodickom prvopise piesne *Leto, leto miué*. Pri zápise tejto piesne sa nachádza aj poznámka „lra – na Kvjetnú ňedzlu malé dzivčence“ (Pozostalost' K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM). Na melodickom čistopise aj na melodickom prvopise piesne *Vím ja jeden hájiček* (2. variant, Tab. 1) uvádza Plicka odkaz na 32-ročnú speváčku Betu Studeničovú.

Na záver možno zhrnúť, že ďalší speváci z obce, od ktorých Plicka zaznamenal piesne, prinášajú pomerne široký generačný záber od detského veku až po predstaviteľov najstaršej generácie. Mierne prevažujú speváci a speváčky mladej generácie (4 informátori), pričom speváci a speváčky strednej a staršej generácie sú zastúpení rovnakým počtom (po troch informátoroch). V jedinom prípade, ako sme na to už upozornili, Plicka zapísal pieseň z podania 8-ročného dievčaťa, pravdepodobne z okruhu príbuzenstva Evy Studeničovej. Dostatočne široký generačný záber interpretov piesní naznačuje, že Plicka si vyberal spevákov zámerne podľa vekovej a generačnej príslušnosti.

Iný obraz poskytuje rodové zastúpenie interpretov. Výrazne prevažujú ženy-speváčky v zastúpení všetkých generačných vrstiev (spolu 9 informátoriek). V porovnaní s nimi muži-speváci sú zastúpení vo výbere len jednou tretinou (3 informátori), pričom reprezentujú zúžený generačný záber – spevákov mladej a strednej generácie. To naznačuje, že Plicka aj v tejto obci preferoval pri terénnom výskume ženy-speváčky.¹² Treba však zdôrazniť, že ženy-speváčky pravdepodobne vyhľadával aj pre možnosť komparácie s piesňovým repertoárom a vokálnym prednesom Evy Studeničovej.

¹⁰ Otázka príbuzenského vzťahu medzi týmito spevákmi na jednej strane a speváčkou Evou Studeničovou na druhej strane bude predmetom budúceho výskumu.

¹¹ V tomto štádiu výskumu môžeme príbuzenský vzťah k Eve Studeničovej zatiaľ predpokladať; jediný doklad o jej príbuzenských väzbách k ďalším spevákom z obce sa nachádza na Plickovom zázname (melodickom prvopise) piesne *Zaspívaj, suávičku* z pozostalosti v SNM, ktorý citujeme aj v tejto štúdii („Švec Jan, muoj kmotr [...]“).

¹² URBANCOVÁ, Hana: *Výbrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, s. 128-130.

K žánrovej a funkčno-tematickej charakteristike repertoáru

Čo sa týka žánrovej a funkčno-tematickej charakteristiky¹³ získaného piesňového repertoáru od iných spevákov, z celkového počtu piesní (88 zápisov) sme mohli žánrovo zaradiť iba 83 zápisov, nakoľko pri 5 zápisoch celkom chýbal piesňový text. Zápisy, ktoré Plicka zhromaždil, sme zaradili do týchto kategórií:

1. piesne kalendárneho cyklu: príchod leta (1 zápis); koledy (2 zápisy);
2. piesne životného cyklu človeka: svadobné piesne (8 zápisov), uspávanky (2 zápisy);
3. piesne spojené s prácou a zamestnaním: hlásnická (1 zápis), vojenské piesne (4 zápisy), regrútska (1 zápis);
4. epické piesne: balady (18 zápisov);
5. lyrické piesne: ľúbostné (32 zápisov), záletnícke (1 zápis);
6. humoristické piesne: žartovné (3 zápisy);
7. piesne k tancom: tanečné (7 zápisov), spoločenské (3 zápisy).

Možno skonštatovať, že Plicka aj v rámci menšieho piesňového korpusu, ktorý v obci dokumentoval, dokázal zachytiť pomerne širokú vzorku piesní z lokálneho repertoáru. Ako vyplýva z predchádzajúcej žánrovo-druhovej klasifikácie piesní, najväčšiu časť dokumentovaného repertoáru predstavujú lyrické piesne (33 zápisov) a epické piesne (18 zápisov). Do skupiny s menším počtom zápisov patria piesne spojené so životným cyklom človeka (9 zápisov), piesne k tancom (10 zápisov) a piesne spojené s prácou a zamestnaním (6 zápisov). Zvyšné piesňové skupiny predstavujú humoristické piesne (3 zápisy) a piesne z kalendárneho cyklu (taktiež 3 zápisy).

Piesne kalendárneho cyklu reprezentuje jarná obradová pieseň k prinášaniu leta *Leto, leto miué*,¹⁴ zapísaná z repertoáru detí (Marinka Studeničová), a dve vianočné koledy typu pastierskych (pastorálnych) vianočných piesní¹⁵ *Kyrije, kyrije* a *Podme, bratri, pospolu* (obe Plicka zapísal od Heleny Čermákovovej). Kvinttonálna štruktúra zaraďuje obe piesne do hudobnoštyľovej vrstvy valasko-pastierskej kultúry.

Piesne životného cyklu človeka pozostávajú z uspávaniek (2 zápisy) a svadobných piesní (8 zápisov). Pri niektorých zápisoch Plicka uvádza detailnejšie poznámky k spevnej príležitosti. Napríklad, na melodickom prvopise piesne *Cosí sa mi zdáuo ve sne* (od 46-ročnej Heleny Čermákovovej) sa nachádza údaj označujúci niektorú z fáz svadobného obradu: „na svatbě k pohárku“. Na melodickom prvopise piesne *Švárna panenka za stolem* (speváčka Helena Čermáková) Plicka uviedol: „svat.[-ební] k picu“. t. j. na svadbe pri pití, resp. k prípitku. Ostatné svadobné piesne sa viažu buď na svadobnú hostinu, zábavu, alebo na iné fázy svadobného obradu, napríklad piesne: *Hraj, muziko, hraj; Nech vám zapuací Ježíš Kristus sám* (obe zapí-

¹³ Podkladom na určenie žánrovej a funkčno-tematickej skladby boli publikácie: ELSCHÉKOVÁ, Alicia – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1980, s. 31-286. URBANCOVÁ, Hana: Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre na Slovensku. Modely žánrových syntéz v etnomuzikológii. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 1, s. 5-37.

¹⁴ ELSCHÉKOVÁ, Alicia: Vynášanie zimy a prinášanie leta v Gemeri. Funkcia, tematika a hudobná charakteristika. In: *Gemer. Národopisné štúdie* 2. Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta, 1976, s. 248-253.

¹⁵ URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 527-529.

sané z podania 40-ročnej Heleny Benkovičovej). Tieto piesne majú pri porovnaní so zápismi od Evy Studeničovej zdobenú melódiu v obmedzenej miere. Svadobná pieseň *Za našima humny rozmarín zelený* v interpretácii 81-ročnej speváčky Maryny Benkovičovej svojou terctónnou hudobnou kostrou patrí k najarchaickým vrstvám nielen lokálnej piesňovej tradície, ale aj svadobných piesní na Slovensku vo všeobecnosti.¹⁶ V tomto prípade vidíme v neposlednom rade aj Plickovu snahu zachytávať najstaršie, a teda aj osobitne vzácne piesne dobového repertoáru. Ostatné svadobné piesne patria prevažne ku kvarttónnej vrstve. Výnimkou je kvinttónna svadobná pieseň *Zore moje, zore*, ktorú Plicka zapísal od 37-ročného informátora Michala Šveca.

Piesne spojené s prácou a zamestnaním predstavujú v lokálnom repertoári prevažne vojenské piesne, čiastočne spojené aj s ľúbostnou tematikou,¹⁷ ktoré zapísal Plicka od viacerých informátorov: napríklad, *Keď sa švárny šuhaj do vojny brau* (z podania 40-ročnej Heleny Benkovičovej; *Hore na Špilberku* v interpretácii 46-ročnej Heleny Čermákovej. Zvláštnosťou je hlásnická pieseň *Chval každý duch Hospodina*, ktorú Plicka zapísal z interpretácie 52-ročného Jozefa Zajáca. Zápis tejto piesne je o to vzácnejší, že piesne tohto typu sa u nás v minulosti dokumentovali zberateľmi len výnimočne.¹⁸ Nápev s prvkami recitatívnosti a terctónno-kvarttónna štruktúra radia túto pieseň do vrstvy starej roľníckej kultúry.

Najväčší počet zápisov patrí do kategórie funkčno-tematickej skupiny piesní. Na prvom mieste sú to **lyrické piesne** ľúbostné (32 zápisov) a záletnícke (1 zápis).¹⁹ Ľúbostné piesne predstavujú väčšinu zachyteného piesňového repertoáru v tejto obci. Plicka ich zapísal vo väčšom počte najmä od 46-ročnej Heleny Čermákovej, 81-ročnej Maryny Benkovičovej, 70-ročnej Heleny Vávrovej a 40-ročnej Heleny Benkovičovej. Po jednom zápise tieto piesne dokumentoval od 32-ročnej Bety Studeničovej (*Vím ja jeden hájíček*), od 65-ročnej Uliny Chytilovej (*Už je ta lavečka napoly zlomená*), 36-ročnej Heleny Maxianovej (*Súdzili sa tí mauackí páni*) a od 20-ročnej Márie Švecovej (*Pršauo, tma byuo*, var. b). Záletnícke piesne tvoria minimálny počet zápisov, jednu z nich Plicka zapísal od 37-ročného speváka Michala Šveca (*Široký járeček*).

Špecifikum spevného repertoáru tejto lokality tvoria **epické piesne**, ktoré reprezentujú najmä balady²⁰ (18 zápisov). Plicka tieto piesne zapísal najmä od 46-ročnej Heleny Čermákovej (11 zápisov), od 81-ročnej Maryny Benkovičovej (2 zápisy), 70-ročnej

¹⁶ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Musicologica Slovaca* [XIV.]. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1989, s. 103-104.

¹⁷ BURLASOVÁ, Soňa: *Vojenské a regrútske piesne*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1991.

¹⁸ URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne – historický žáner v ústnej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 115-148. URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne ako súčasť tradičnej hudobnej kultúry. In: *Slovenský národopis*, roč. 48, 2000, č. 1, s. 5-23.

¹⁹ ELSCHÉKOVÁ, Alica: Ľúbostná lyrika v gemerskom ľudovom speve. (Tematika, motivika a melodika záletníckych piesní.) In: *Gemer. Národopisné štúdie* 4. Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta, 1981, s. 245-330.

²⁰ Problematiku balád podrobne rozoberala vo viacerých prácach: BURLASOVÁ, Soňa: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Scriptorium musicum, 2002. BURLASOVÁ, Soňa: *V širom poli rokyta I*. Bratislava : Tatran 1982. BURLASOVÁ, Soňa: *V širom poli rokyta II*. Bratislava : Tatran 1984.

Heleny Vávrovej (4 zápisy) a 65-ročnej Uliny Chytilovej (1 zápis, balada *Ach, Ježíš Marja, ach, kresťané*). V prípade tejto balady ide o baladu s vojenskou tematikou, opisujúcu dobovú politickú situáciu. Plicka sa sústredil najmä na zachytenie starých a dobovo rozšírených baladických nápevov, napríklad v piesni *Išly panny na jahody; Stáua jedna svatba v uherské krajiňe; Zakázali na vojnu sedláčkovi* (všetky zapísal od 46-ročnej Heleny Čermákovvej).

Humoristické piesne majú v celkovo zapísanom repertoári malé zastúpenie. Plicka z tejto piesňovej kategórie zapísal iba 3 žartovné piesne: *Zesekeu som kriček; Šla veverka na drevo* (od 46-ročnej Heleny Čermákovvej) a *Vlk sa ženit chce* (od 81-ročnej Maryny Benkovičovej).

Na zápise niektorých **tanečných piesní** (piesní k tancom) sa opäť nachádzajú Plickove podrobnejšie odkazy, napríklad na melodickom prvopise piesne *Dežeš' byu, Janošku* (34-ročný Jan Studenič) sa uvádza odkaz na tanečný charakter piesne „na krepčenie“. Podobný Plickov odkaz „ke krepčení“ môžeme nájsť aj na melodickom prvopise piesne *Keď rybička z vody*, ktorú zapísal od 20-ročnej speváčky Márie Švecovej. Iným prípadom je odkaz na melodickom prvopise piesne *Ja byua cestička šuapaná*, ktorú Plicka označuje ako „tanec Volc“ (t. j. valčík) od 46-ročnej Heleny Čermákovvej.

Varianty piesní

Čo sa týka porovnávania melodicko-textových variantov jednotlivých piesní, Plickove zápisy umožňujú sledovať tieto zmeny v podaní viacerých spevákov. Pri porovnaní všetkých 88 zápisov piesní, získaných od iných spevákov z obce, so zápsmi od Evy Studeničovej sme našli spolu 17 variantných zápisov piesní. Zvyšných 71 piesní prináša nový repertoár piesní z Moravského Svätého Jána. Tieto zápisy teda podstatnou mierou prispievajú k poznaniu žánrovej skladby, ale aj hudobnosťlovej charakteristiky piesní z tejto obce.

Niektoré z týchto piesňových variantov sú neoddeliteľnou súčasťou záznamov piesní od Evy Studeničovej. Plicka totiž často používal rovnaké znenie piesňového textu v prípade, ak zapisoval iný melodický variant nápevu. Týmto spôsobom sa niektoré piesne od iných spevákov z obce sa stali súčasťou piesňových záznamov od Evy Studeničovej.

Napríklad, pri porovnávaní zápisov Heleny Čermákovvej a Evy Studeničovej sme našli 6 melodických alebo textových variantov piesní: *Byua lúčka pjekna zelená; Išly panny na jahody; Keď sa Janek do vojny brau; Manko, manko, mamičko moja; Gajdúšku s gajdama a Ten prešpurský mýtný*. V prípade piesní *Keď sa Janek; Manko, manko* Plicka uvádza spoločný text pre obidva varianty piesní na zázname Evy Studeničovej, preto sa piesne v obidvoch melodických variantoch nachádzajú v zápisoch od Evy Studeničovej (pozostalosť K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM). Varianty nápevov sa však odlišujú, pričom variant v podaní Heleny Čermákovvej predstavuje jednoduchší nápev s menšou mierou zdobenja.

Z ďalších príkladov môžeme spomenúť 3 zápisy od 70-ročnej Heleny Vávrovej (*Ú sú kose nade mlýnem; Vídeň miuý, Vídeň a Ten prešpurský mýtný*). Pri porovnaní so zápsmi od Evy Studeničovej ide najmä o melodické varianty piesní.

V repertoári 81-ročnej Maryny Benkovičovej sme našli varianty k 5 piesňam z repertoáru Evy Studeničovej (*Co sa stauo vnovje v mjesce Sv. Jáne; Starala sa maci má; V/f čirem poli hruška stojí; Zaspievau/Zaspievaj suávičku a Okouo mlyna červená hlína*). Ide prevažne o melodické varianty, pričom text piesní je totožný. Varianty sa odlišujú najmä v prednesových znakoch: v podaní Evy Studeničovej je pieseň viac zdobená a spevná, v interpretácii Maryny Benkovičovej prevažuje tempo giusto tanečného štýlu, bez väčšieho zdobenia melódie.

Po jednom zápise môžeme nájsť melodické varianty k piesňam Evy Studeničovej aj u 20-ročnej Márie Švecovej (*Pršauo, tma byuo*), 32-ročnej Bety Studeničovej (*Vím ja jeden hájíček*) a 52-ročného Jozefa Zajíca (*Keď sme šli [na hody ?]*). V prípade piesne *Vím ja jeden hájíček*, zapísanej z podania 32-ročnej Bety Studeničovej ide o variant k zápisu Evy Studeničovej nielen melodický, ale aj textový. U ostatných spevákov sme varianty piesní k zápisom od Evy Studeničovej nenašli.

Zaujímavé porovnanie prinášajú piesne, ktorých varianty boli zapísané z podania viacerých spevákov. Takúto variabilitu piesní môžeme sledovať aj na príklade balady *Ten přešpurský mýtný* s historickou tematikou z obdobia vojen s Turkami.²¹

Plicka zapísal túto baladu v interpretácii 3 speváčok. Piesňový text v podaní 72-ročnej Evy Studeničovej je zapísaný s 19 strofami, v 4-riadkovej stavbe jednej strofy a s analogickým členením melódie. Rovnaký počet strof a riadkov textu je zachovaný aj vo variante 46-ročnej Heleny Čermákovvej. Pri porovnaní so zápisom nápevu sme zistili, že melódia člení text na strofu s 2 riadkami, pričom prvý riadok textu sa pravidelne opakuje. To znamená, že ide o 3-riadkový variant piesňového textu s opakovaním prvého riadku. V takomto prípade narastá v podaní H. Čermákovvej celkový počet strof (spolu ide až o 38 strof s 2-riadkovou stavbou jednej strofy). Táto stavba balady je zachovaná aj vo variante od 70-ročnej Heleny Vávrovvej, pričom pieseň v jej podaní je menej zdobená a voči melodickému zápisu od Evy Studeničovej aj čiastočne pozmenená. Na tomto príklade môžeme okrem iného vidieť aj to, ako sa v interpretácii Evy Studeničovej zdokonalila, a pritom zjednodušila stavba balady: v tomto prípade ide najmä o zhustenie textu bez nadmerného opakovania veršov/riadkov. Zdobeným spevom sa v tejto balade najviac približuje k Studeničovej prednesu spev Heleny Čermákovvej, a to aj napriek takmer 30-ročnému vekovému rozdielu medzi oboma speváčkami. V menšej miere používa zdobený štýl Helena Vávrová, rovesníčka speváčky Evy Studeničovej.

Záver

V záhorskej obci Moravský Svätý Ján Karol Plicka ako zberateľ sústredil pozornosť najmä na 72-ročnú speváčku Evu Studeničovú, ktorú považoval za významnú nositeľku miestnej piesňovej tradície. Rekonštrukcia zápisov piesní z jej podania bola predmetom samostatnej štúdie. V tomto príspevku sme sa venovali Plickovým zápisom piesní z podania ďalších spevákov z tejto obce.

²¹ Typ „Dievčina prisľúbená Turkovi za nevestu spácha samovraždu“. BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní*. Zväzok 2. Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1998, s. 432-438.

Piesňový repertoár, ktorý Plicka zapísal od ďalších spevákov z Moravského Svätého Jána, sme podrobili pramennej kritike. Ukázalo sa, že piesne, ktoré majú melodický čistopis aj melodický prvopis, tvoria takmer polovicu z celkového počtu zápisov (spolu 45 zápisov); ostatné zápisy (spolu 43) sa nachádzajú prevažne v podobe melodického prvopisu spolu s kompletným textom, prípadne len neúplným textom, alebo dokonca s textovým odpisom na stroji. Môžeme teda usudzovať, že Plicka pravdepodobne plánoval publikovať viacero piesní aj z podania ďalších spevákov z tejto obce.

Na základe rekonštrukcie zápisov sme identifikovali spolu 88 piesní od 12 spevákov. Tento repertoár sme porovnali so zápsmi získanými od Evy Studeničovej (spolu 297 piesní). Výsledky porovnania ukázali, že okrem Evy Studeničovej sa medzi jej súčasnými v obci vyskytli aj ďalšie spevácke individuality, aj keď jej výnimočnosť a osobitosť zrejme nedosahovali: 81-ročná Maryna Benkovičová, 70-ročná Helena Vávrová a 46-ročná Helena Čermáková. Z celkového počtu 12 interpretov tvorili ženy-speváčky väčšinu (spolu 9 speváčok). Generačné zastúpenie interpretov zahrnuje široký vekový záber od 8-ročného detského interpreta až po 81-ročnú predstaviteľku najstaršej generácie v obci.

Súhrnne možno konštatovať, že zápisy piesní v podaní ďalších speváčok a spevákov predstavujú pomerne reprezentatívny korpus piesňového repertoáru aj interpretov z tejto lokality. Zámerom dokumentácie piesňového repertoáru z podania ďalších spevákov bolo teda nielen porovnanie repertoárovej štruktúry, piesňových variantov a prednesu so speváčkou Evou Studeničovou, ale aj širšie dokumentovanie miestnej piesňovej tradície v interpretácii jej súčasných. V neposlednom rade išlo o záslužnú Plickovu prácu na zachovaní slovenskej ľudovej piesne nielen z obce Moravský Svätý Ján, ale aj regiónu Záhoria.

Na záver sa chcem poďakovať pracovníkom Slovenského národného múzea v Martine a Slovenskej národnej knižnice v Martine za umožnenie prístupu k rukopisným prameňom zo zbierkových fondov Karola Plicku.

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

PRÍLOHY

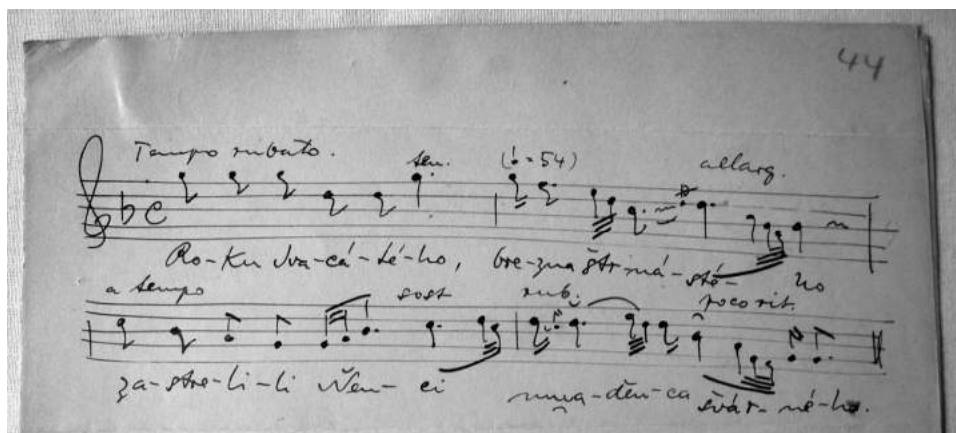
Tabuľka 1: Zoznam spevákov z Moravského Sv. Jána a ich piesňový repertoár

Meno speváka, vek	Incipit piesne	Prameň 1: SNM Typ záznamu	Prameň 2: SNK-LA Typ záznamu / signatúra
Benkovičová Helena, 40-roč.	<i>Hraj, muziko, hraj</i>	–	MČ / 1330 ; MP / 1328
	<i>Chodziua dzevečka, chodziua dolinú</i>	MP	–
	<i>Keď sa švárny šuhaj do vojny brau</i>	MČ, MP, TP, TO	–
	<i>Málovolný svjete, vale tebe dávam</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Nech vám zapuací Ježíš Kristus sám</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Pod lipkú, nad lipkú čajka vodu pije</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Pozábaua jaboňa od mrázu</i>	MČ, MP, TO	–
Benkovičová Maryna, 81-roč.	<i>Byly lese, pječné lese</i>	MP	–
	<i>Co sa stauo vnovje v mjesce Sv. Jáne</i>	MČ, MP	–
	<i>Ej, jeden hájík, dva hájíčky</i>	–	TP / 1320; MP / 1321
	<i>Kohútku jarabý</i>	–	MP / 1401
	<i>Mjeu sem fjaírenku</i>	MP, TO	–
	<i>Na Šaštínskej veži</i>	–	MP / 1366
	<i>Och, mamičko moja milá</i>	–	MP / 1365
	<i>Okouo mlyna červená hlína // var. a</i>	MP, TP, TO	–
	<i>Pri tej rajskej bráňe</i>	MP, TO	–
	<i>Prenešfastná cuzá maci</i>	MP, TO	–
	<i>Pres Prešpurek malovana dražka</i>	–	MP / 1364
	<i>Starala sa maci má</i>	MP, TO	–
	<i>Svatojánsky kosteličku</i>	MP, TO	–
	<i>Taká sem veseuá</i>	MP, TO	–
	<i>Účko, účko, účko zelená</i>	MP, TO	–
	<i>V čírem poli hruška stojí</i>	MP, TO	–
	<i>Vlk sa ženit chceje</i>	MP, TO	–
	<i>V tem Prešpurku prostred rynku</i>	MP, TO	–
	<i>Za našima humny rozmarín zelený</i>	MP, TO	–
	<i>Zaspievau/Zaspievaj, suávičku, rozveseluj pole</i>	–	MP / 1467
Čermáková Helena, 46-roč.	<i>Byly lese, pječné lese</i>	MP	–
	<i>Byua cesta ušlapaná</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Byua lúčka pječna zelená // var. b</i>	MČ, MP, TP, TO	–
	<i>Byu stareček starý</i>	MČ, MP, TP (2x), TO	–
	<i>Co sa stauo za Moravou</i>	MČ, MP, TP	–
	<i>Cosi sa mi zdáuo ve sňe</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Fijalenka modrá</i>	MP	–
	<i>Gajdúšku s gajdama // var. b</i>	MČ, MP, TP, TO	–

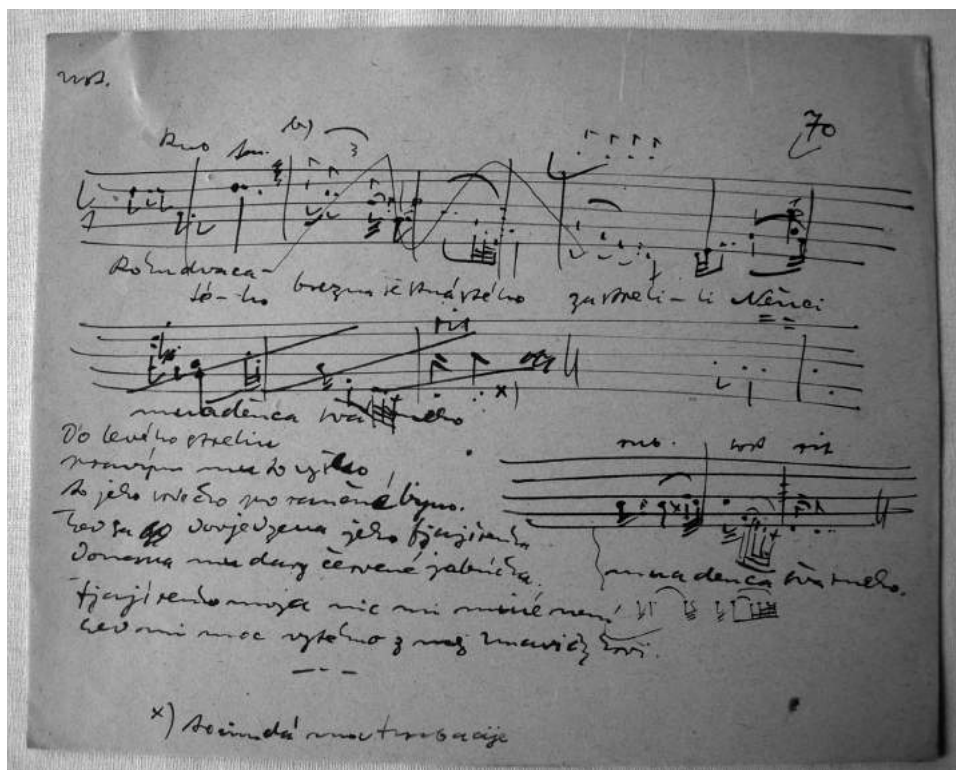
Meno speváka, vek	Incipit piesne	Prameň 1: SNM Typ záznamu	Prameň 2: SNK-LA Typ záznamu / signatúra
	<i>Hore na Špilberku</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Išly panny na jahody</i>	MČ, TO	–
	<i>Išla Anička na trávku</i>	TP, TO	–
	<i>Ja byua cestička šuapaná</i>	MČ, MP, TP, TO	–
	<i>Ja byuo dzifča</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Jak sem išeu cichým lesem</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Jede Janek, jede dolinečku</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Ked sa Janek do vojny brau</i>	MČ	–
	<i>Kerá je to vjezdíčka má</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Kurfickom poli</i>	MP bez textu	–
	<i>Kyrije, kyrije</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>/: Manko -: mamičko moja</i>	MČ, MP bez textu	–
	<i>Podme, bratři, pospolu</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Poslechnite, lidé, málo</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Před naši je zahradečka</i>	–	MČ / 1473-4; MP / 1475
	<i>Sedua muška na rozmarín</i>	MP, TO	–
	<i>Stáua jedna svatba v uherské kraji</i>	MČ, MP, TP (2x), TO	–
	<i>Šla veverka na drevo</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Švárna panenka za stolem í</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Tam hore na dole</i>	MP, TP, TO	–
	<i>Ten levárský zámek</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Ten přešpurský mýtný</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Vandrovau šuhajek z Vídně ven</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>V ňedzlu mjeuo dzífča veseuú</i>	MP, TP, TO	–
	<i>Vyskočiuo suničko</i>	MČ, MP, TP, TO	–
	<i>Zakázali na vojnu sedláčkovi</i>	MČ, MP, TP, TO	–
	<i>Za našim humnem úka zelená</i>	MČ iba s 1. strofou	–
	<i>Zesekeu som kríček</i>	MČ, MP, TO	–
Chytilová Ulina, 65-roč.	<i>Ach, Ježíš Marja, ach, křesťané</i>	MP	–
	<i>Už je ta lavečka napoly zlomená</i>	MP, TO	–
Maxianova Helena, 36-roč.	<i>Súdžili sa tí mauackí páni</i>	–	MP/ 1326
Studeníková Beta, 32-roč.	<i>Vím ja jeden hájíček // var. b</i>	MČ, MP, TP, TO	–
Studeníková Marinka, 8-roč.	<i>Leto, leto miué</i>	MČ, MP, MP, TO	–
Studeníč Ján, 34-roč.	<i>Dežeš' byu, Janošku</i>	–	MČ / 1337; MP / 1338
	<i>Ej, tristo jaloviček</i>	–	MP / 1325

Meno speváka, vek	Incipit piesne	Prameň 1: SNM Typ záznamu	Prameň 2: SNK-LA Typ záznamu / signatúra
Švecová Maria, 20-roč.	<i>Keď rybička z vody</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Pršauo, tma byuo</i> // var. b	MČ, MP, TP, TO	–
Švec Michal, 37-roč.	<i>Široký jářeček</i>	–	MČ / 1376; MP / 1377; MO / 1376 (2x)
	<i>Zore moje, zore</i>	MČ (2x), MP	–
Vávrova Helena, 70-roč.	<i>Hajaj, belaj, mamlasu</i>	MP, TO	–
	<i>Chodziua dzevečka, chodziua dolinú</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Povole, povole</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Roku dvacátého, brezna 14 (16)-eho</i>	MČ (2x), MP	TP / 1455
	<i>Sama královna aj cisarovna</i>	–	MČ / 1374; MP / 1375
	<i>Smutně zvonía ščepanovské zvony</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Spi, Karolku, spi</i>	MP, TO	–
	<i>Ten prešpurský mýtný</i>	MČ, MP iba s 1. strofou	–
	<i>U sekulskej boží muky</i>	MČ, MP, TO	–
	<i>Ů sú kose nade mlýnem</i>	MČ, MP	–
	<i>Vídeň miuý, Vídeň</i>	MČ iba s 1. strofou	–
	<i>Závodský farár miloscivý</i>	MP, TO	–
Zajíc Jozef, 52-roč.	<i>Chval každý duch Hospodina</i>	MP	–
	<i>Keď sme šli</i> [na hody] // var. b	–	MP / 1367

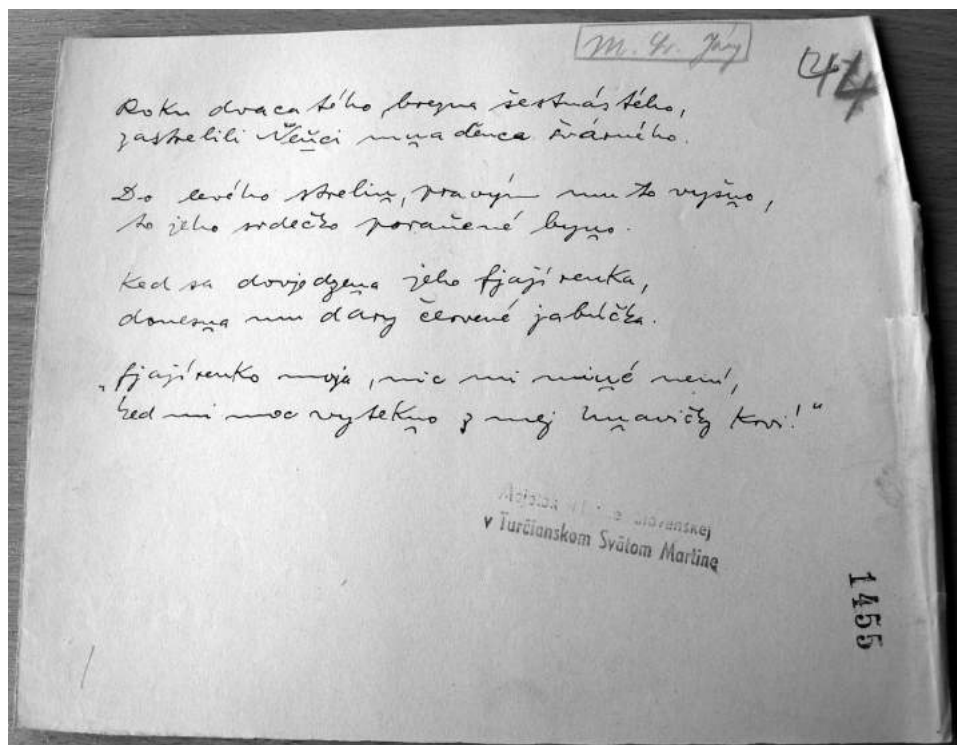
Obrazová príloha



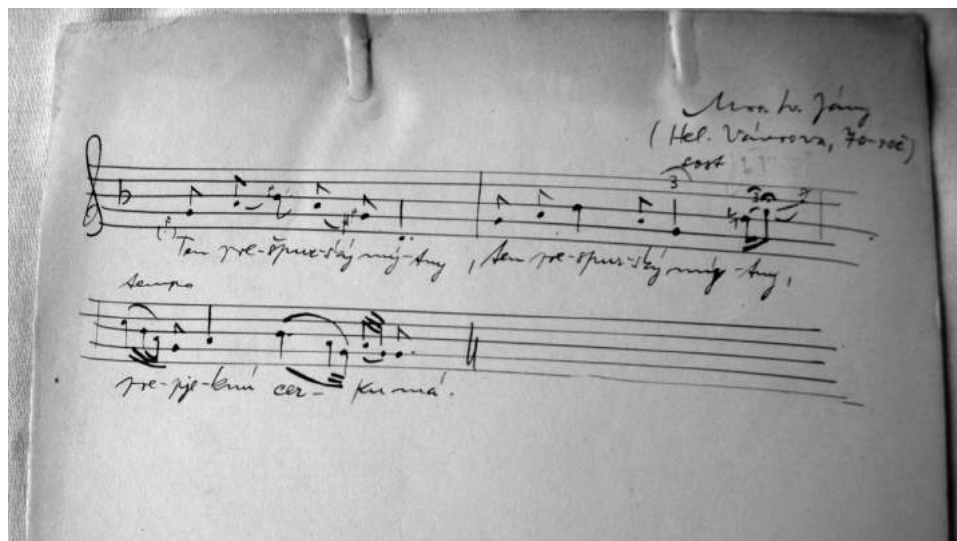
Obr. 1: Melodický čistopis piesne *Roku dvacátého*, speváčka Helena Vávrová (70-roč.) z Moravského Svätého Jána; s uvedením KP č. 44 (Pozostalost' K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



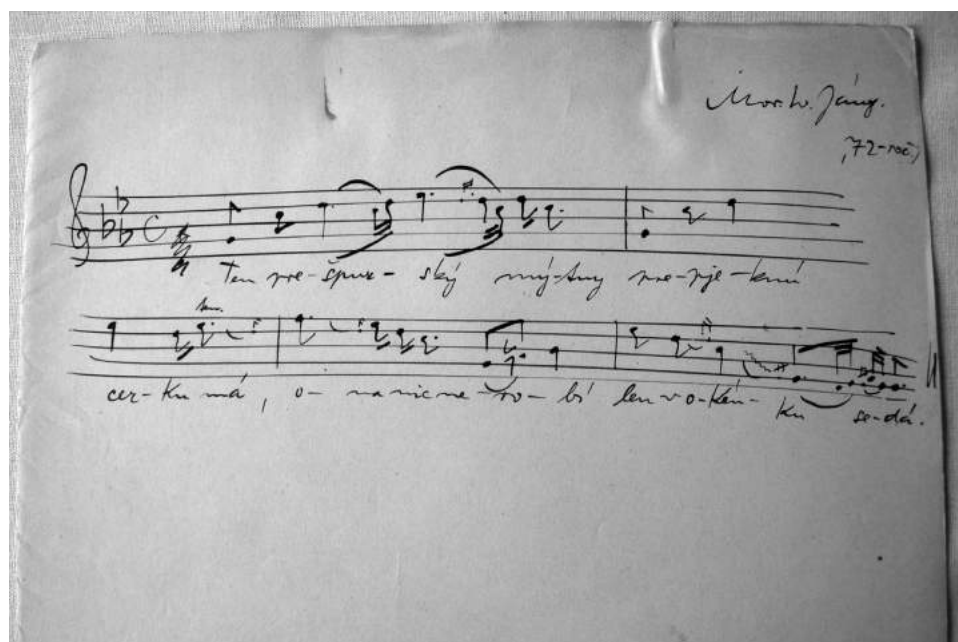
Obr. 2: Melodický prvopis piesne *Roku dvacátého*, speváčka Helena Vávrová (70-roč.) z Moravského Svätého Jána (Pozostalost' K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



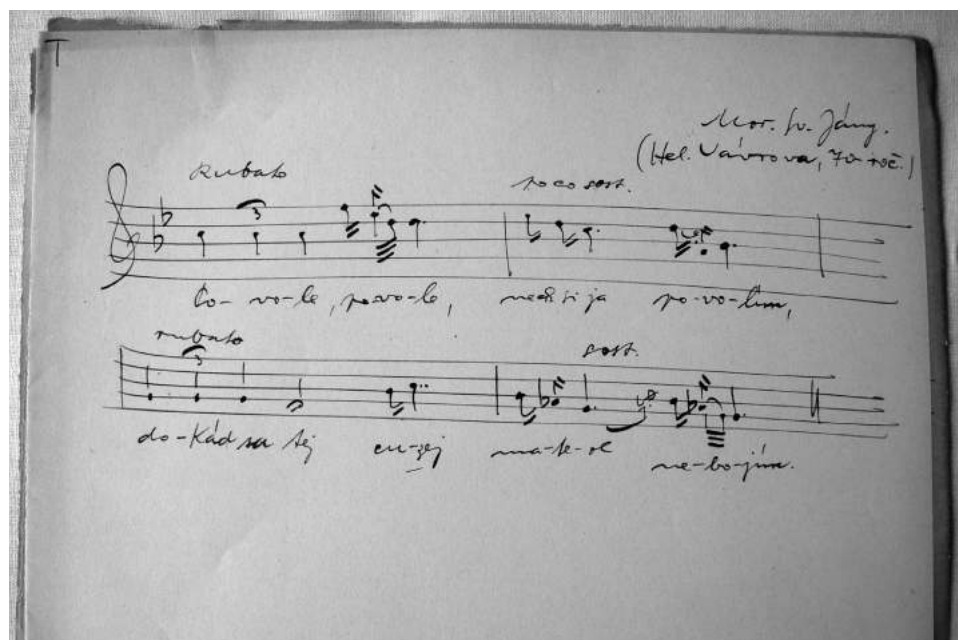
Obr. 3: Textový prvopis piesne *Roku dvacátého*, speváčka Helena Vávrová (70-roč.) z Moravského Svätého Jána; s uvedením KP č. 44 (pôv. 26), zo SNK-LA (A VII 1 455)



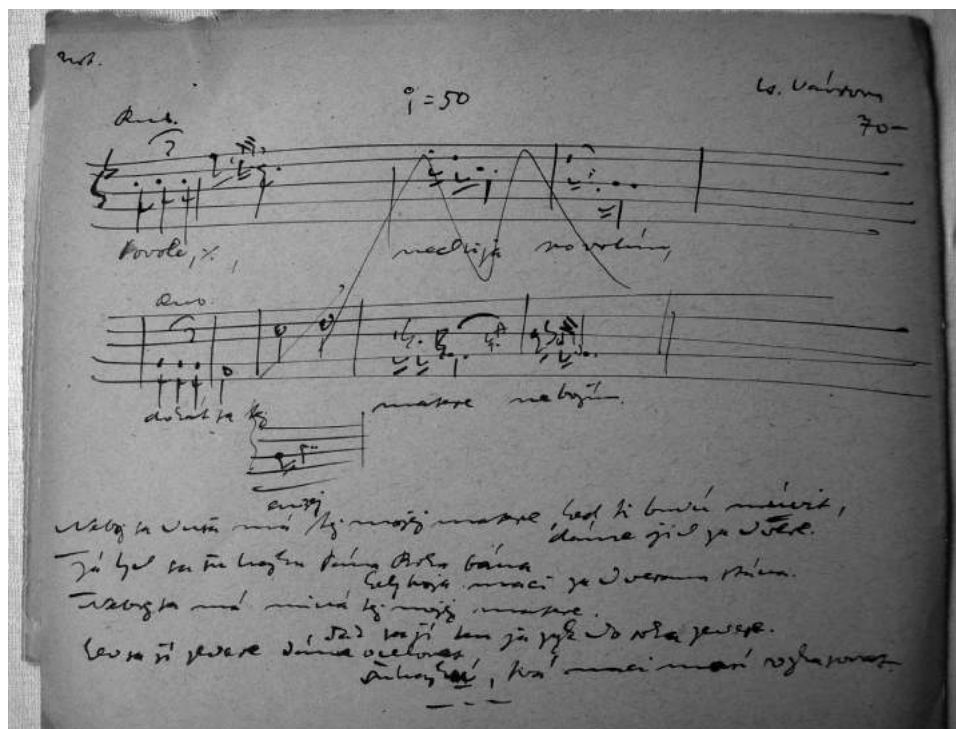
Obr. 4: Melodický čistopis piesne *Ten prešpurský mýtný*, speváčka Helena Vávrová (70-roč.) z Moravského Svätého Jána (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



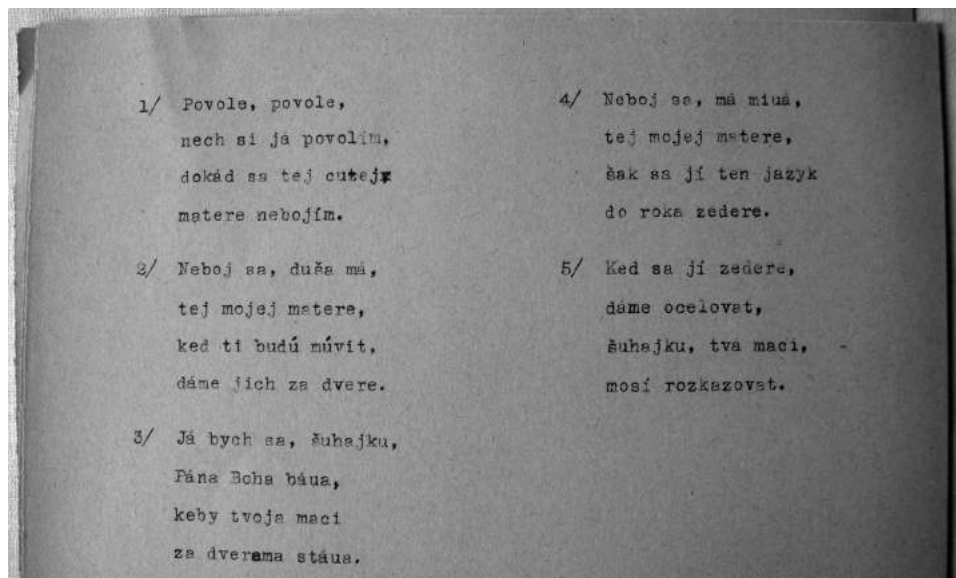
Obr. 5: Melodický čistopis písně *Ten přešpurský mýtný*, speváčka Eva Studeničová (72-roč.) z Moravského Svätého Jána (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



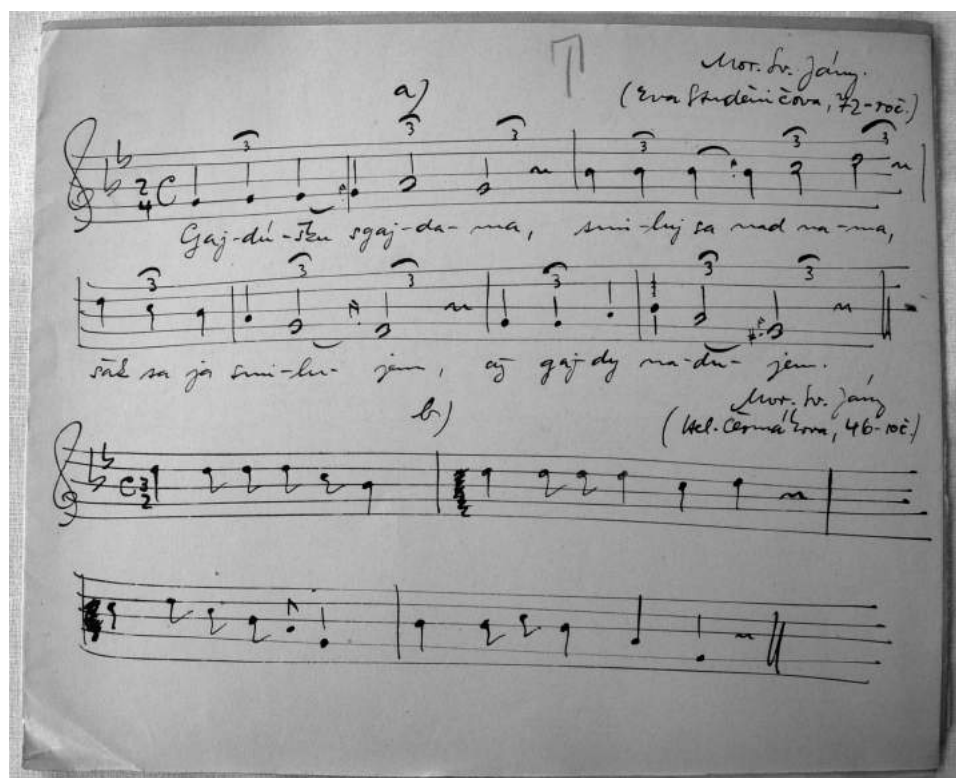
Obr. 6: Melodický čistopis písně *Povole, povole*, speváčka Helena Vávrová (70-roč.) z Moravského Svätého Jána (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



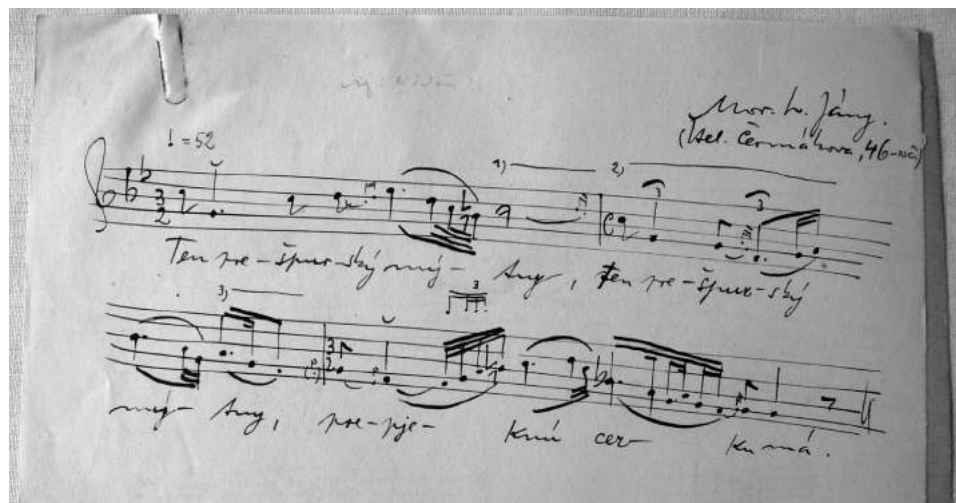
Obr. 7: Melodický prvopis piesne *Povole, povole*, speváčka Helena Vávrová (70-roč.) z Moravského Svätého Jána (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



Obr. 8: Textový odpis piesne *Povole, povole*, speváčka Helena Vávrová (70-roč.) z Moravského Svätého Jána (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



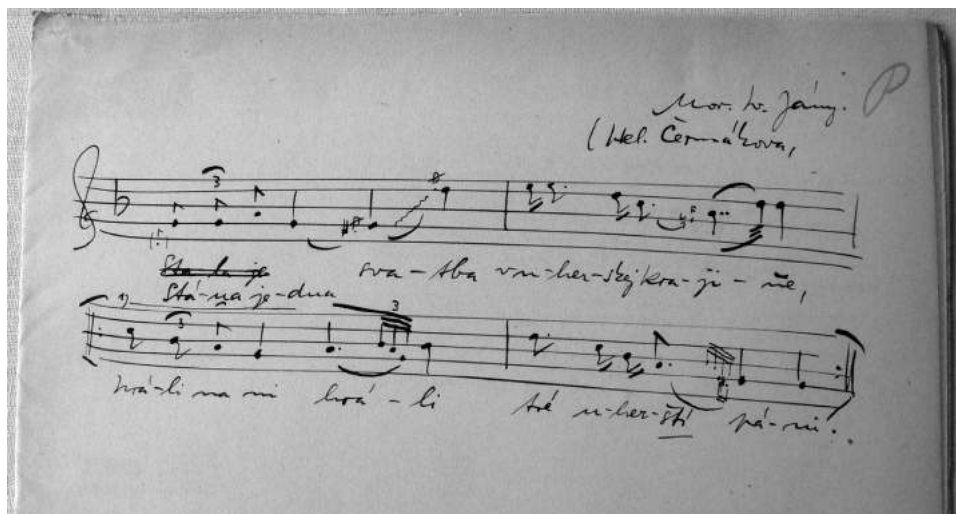
Obr. 9: Melodický čistopis piesne *Gajdúšku s gajdama* – variant a) speváčka Eva Studeničová (72-roč.); var. b) speváčka Helena Čermáková (46-roč.); Moravský Svätý Ján (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



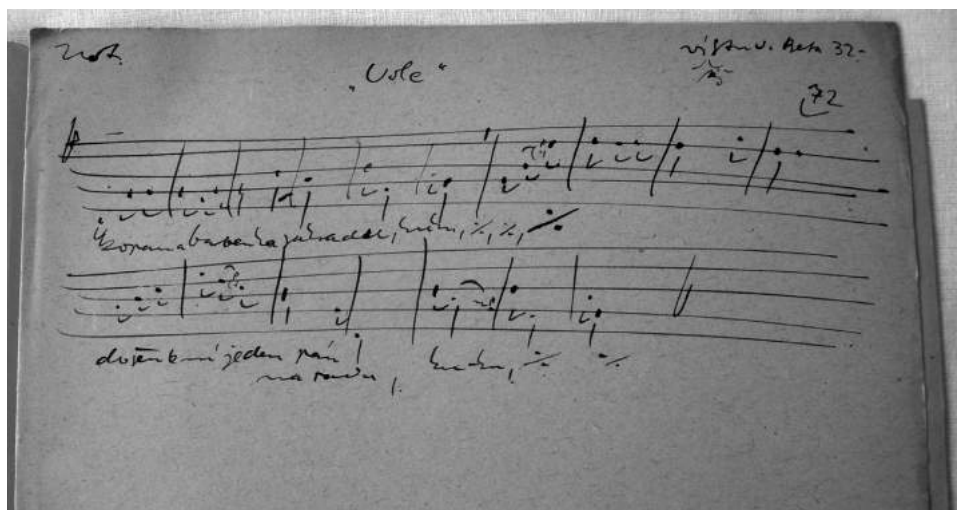
Obr. 10: Melodický čistopis piesne *Ten prešpurský mýtný*, speváčka Helena Čermáková (46-roč.) z Moravského Svätého Jána (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



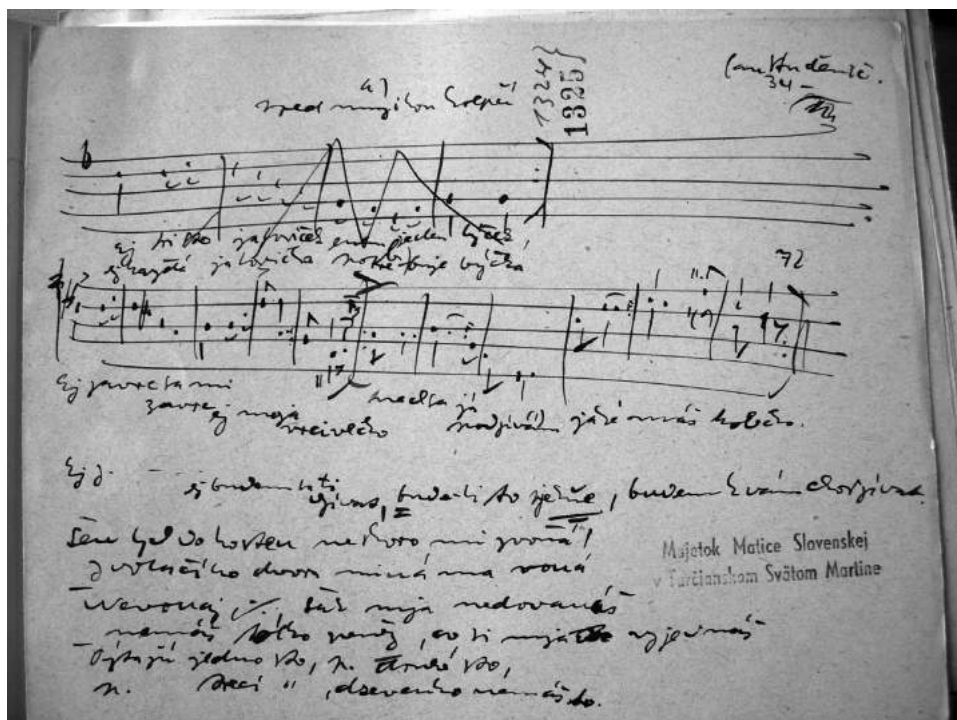
Obr. 11: Melodický čistopis písně *Jak sem i-šeu cichým lesem*, speváčka Helena Čermáková (46-roč.) z Moravského Sv. Jána (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



Obr. 12: Melodický čistopis písně *Stáua jedna svatba*, speváčka Helena Čermáková (46-roč.) z Moravského Svätého Jána (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



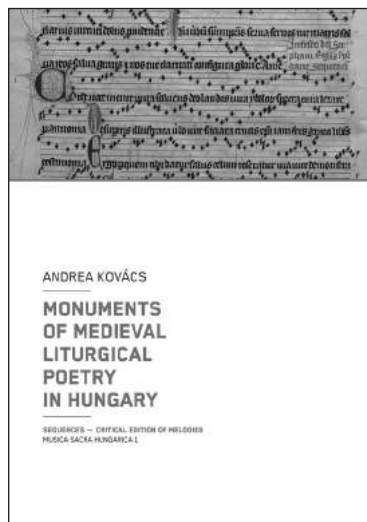
Obr. 13: Melodický prvopis piesne *Kopaua babanka zahradu*, odkaz na speváčku Betu Studeničovú (32-roč.) na zázname speváčky Evy Studeničovej (72-roč.); Moravský Svätý Ján (Pozostalost K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)



Obz. 14: Melodický prvopis piesne *Ej, tristo jaloviček*, spevák Ján Studenič (34-roč.) na zázname speváčky Evy Studeničovej (70-roč.); Moravský Svätý Ján (Pozostalosť K. Plicku, škatuľa č. 7, SNM v Martine)

Andrea Kovács: *Monuments of Medieval Liturgical Poetry in Hungary. Sequences – Critical edition of melodies. Musica Sacra Hungarica 1*

Liszt Ferenc Academy of Music – Church Music Research Group – Argumentum Publishing House, Budapest 2017, 735 s. ISSN 2498-9185. ISBN 978-963-7181-55-9



Monumentálna publikácia maďarskej muzikologičky Andrey Kovács *Monuments of Medieval Liturgical Poetry in Hungary. Sequences – Critical edition of melodies* sprístupňuje kompletný repertoár stredovekých sekvencií v podobe kritickej edície melódií. Toto obdivuhodné dielo nadväzuje na prácu Benjamína Rajeczského *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymny et Sequentiae* z roku 1956 a po šesťdesiatich rokoch prináša doplnenú, kritickú edíciu 287 sekvencií, ktoré sa používali v stredovekých rukopisoch a v najstarších tlačiach z prelomu 15. a 16. storočia v stredovekom Uhorsku. Podľa slov autorky základným cieľom publikácie bolo spracovanie materiálu všetkých známych stredovekých liturgických kníh s notáciou i bez hudobného zápisu, kompletne i fragmentárne zachovaných. Kniha sa skladá z dvoch základných dielov (350 a 385 strán).

Úvodný diel (prvých 350 strán) prináša stručné zhrnutie cieľov, predmetu a metodológie spracovania špecifického stredovekého hudobného žánra, ktorým sekvencie sú. Špeciálna pozornosť sa venuje charakteristike sekvencií uhorského pôvodu a liturgickým, textovým a melodickým variantom jednotlivých sekvencií. Nasleduje súpis spracovaných rukopisov s notáciou, bez notácie, fragmentov a tlačí. Samostatné časti (kapitoly) prvého dielu práce tvoria opisy edičných princípov (spôsob zápisu melódie, textu, systém poznámok k melódiám i k textu), poznámky k obsahu samotného korpusu melódií (rozdelenie na starý, prechodný a nový štýl). Všetky sekvencie sú uvedené aj v samostatnej textovej podobe v pôvodnej latinčine a v anglickom preklade. Prvý diel uzatvárajú indexy (abecedný, podľa liturgických sviatkov, abecedný index podľa zoradenia v edícii).

Druhý, ťažiskový a hlavný diel publikovanej práce (385 strán) tvorí melodický korpus sekvencií, ktoré sú radené v dvoch hlavných kategóriách – ako sekvencie v starom a prechodnom štýle a sekvencie v novom štýle. Každá hlavná kategória sa ďalej člení na podkategórie podľa hudobného obsahu (podľa tonálneho zaradenia).

Výsledné analýzy a vyhodnotenia repertoáru sa realizovali i na základe štúdia prameňov s incipitovým uvádzaním jednotlivých spevov. Zbieranie údajov a informácií obsiahnutých v rubrikách sa podľa slov autorky ukázalo ako dôležité a užitočné z viacerých dôvodov, pričom viedlo k prekvapivým a neočakávaným výsledkom. Analýza rubrik pomohla získať ucelenejší obraz o konkrétnych liturgických sláveniach a následne i o presnej liturgickej pozícii danej sekvencie. Rubriky poskytl

množstvo cenných informácií pre hodnotiace východisko ohľadom objasnenia pôvodu rukopisu. Zhromaždený repertoár sekvencií bol prepísaný do súčasnej notácie, pričom bol pripravený poznámkový aparát k vyhodnoteniu charakteristik a textových alebo melodických odchýlok jednotlivých spevov. Okrem melódii kniha sprístupňuje samostatne všetky texty sekvencií v pôvodnej latinskej verzii spolu s prekladom do anglického jazyka.

V rámci hodnotenia stredovekého repertoáru autorka predstavuje viacero typologicky príbuzných skupín sekvencií. Ako prvú, základnú a ťažiskovú skupinu určuje 54 sekvencií (resp. 64 sekvencií¹), ktoré sa nachádzajú v pramennej základni každej diecézy. Tieto spevy tvoria obsahový základ stredovekého repertoára tohto špecifického žánra v materiáloch stredovekého Uhorska. Ide o spevy, ktoré pochádzali z temporálu (najdôležitejšie sviatky cirkevného roka ako napr. Advent, Vianoce, Veľká noc, Zoslanie Ducha Svätého a i.), alebo patrili k sláveniam najväčších a najvýznamnejších svätcov (napr. sv. Martin, sv. Štefan mučeník, sv. Ján apoštol, sv. Neviniatka, Ján Krstiteľ, Assumptio BMV, sv. Katarína a i.). Väčšinu týchto sekvencií (39) tvoria spevy z najstaršej vrstvy (tzv. starý a prechodný štýl), ktoré sú produktom sankt-gallenskej školy. Medzi mladšími spevmi tejto skupiny (tzv. prechodný štýl) z 11. – 13. storočia sa objavujú sekvencie francúzskeho, juhonemeckého (augustiniáni) alebo akvilejského pôvodu. Ďalšiu dôležitú skupinu 25 sekvencií určuje Andrea Kovács ako sekvencie tzv. nového štýlu. Ich pôvod je oveľa pestrejší ako najstaršia a prechodná vrstva.

Prostredníctvom rôznych historických faktorov (politika uhorských kráľov, stredoveké štúdiá uhorských vzdelancov, šírenie monastických myšlienok a vzdelanosti – napr. dominikáni, františkáni), geografického, ekonomického alebo kultúrneho postavenia jednotlivých regiónov, sa v prameňoch objavujú mladšie kompozície z Francúzska, Nemecka, domáce – uhorské

– sekvencie alebo sekvencie dominikánskeho či českého pôvodu. Česko-moravský repertoár sa objavoval v rukopisoch z Horného Uhorska/Slovenska a Sedmohradska. Sekvencie dominikánskeho pôvodu sú po prvýkrát doložené v záhrebských prameňoch. Ďalšiu skupinu spevov (16) tvoria kompozície, ktoré sa objavujú ako alternatívne alebo pridané varianty pri najvýznamnejších sviatkoch temporálu i sanktorálu. Až na jednu výnimku pochádzajú všetky z nemeckého prostredia. Poukazujú na kultúrne kontakty menších regiónov (napr. prítomnosť pražskej sekvencie na sviatok sv. Václava v rukopisoch z Horného Uhorska/zo Slovenska alebo z Ostrihomu dokumentuje historicko-politické udalosti a recepciu českého repertoáru v hornouhorskom prostredí. Špecifickú skupinu tvorí 69 sekvencií nového štýlu, ktoré pochádzajú z rôznych liturgických tradícií. Väčšina z nich bola komponovaná na konkrétny sviatok niektorého európskeho svätca alebo určená na špecifický mariánsky sviatok. Veľkú časť týchto spevov tvoria nemecké sekvencie, ktoré vznikli na sviatky dôležitých regionálnych svätcov (napr. sv. Agnesa, sv. Barbora, sv. Dorota, sv. Servác, rôzne sviatky Panny Márie a i.), ďalej dominikánske, františkánske, české, česko-moravské alebo i domáce, uhorské kompozície. Ďalšiu špeciálnu skupinu 39 sekvencií starého typu tvoria príklady, ktoré sa zachovali len ojedinele, pričom ich presné zaradenie do centrálneho uhorského repertoára je diskutabilné a sprevádzané skôr inštitucionálnymi alebo dokonca osobnými predpokladmi a vzťahmi. Väčšina zo záverečných 99 najvzácnejších príkladov je dokumentovaná len v jednom alebo v dvoch kódexoch alebo tlačiach. Ide o sekvencie v novom štýle, datované do 14. – 16. storočia, ktoré sú často neznámej proveniencie a pôvodu. Veľká časť týchto kompozícií však pravdepodobne pochádzala zo stredovekého Uhorska (Záhrebu, Sedmohradska, Horného Uhorska/Slovenska)

¹ Záhrebské rukopisy neobsahujú výber sekvencií 55 – 64, resp. sekvencia na sviatok sv. Imricha *Stirps regalis proles regis* absenteje v prameňoch zo Sedmohradska.

a vznikla na základe aktuálnych miestnych liturgických potrieb.

V rámci celkových hodnotení určuje Andree Kovács jednu tretinu všetkých sekvencií (108) ako kompozície, ktoré pochádzajú z nemeckej oblasti. Približne tretinu tvoria kompozície v tzv. prechodnom štýle (94). Obe záverečné štatistiky svedčia o silnej a tradičnej orientácii liturgie stredovekého Uhorska smerom k Nemecku. Sekvencie francúzskeho pôvodu (38) alebo dominikánske kompozície (24) zastávajú dôležité postavenie, ale zastúpené sú v oveľa menšom rozsahu.

Špeciálnu pozornosť venuje autorka sekvenciám uhorského pôvodu (za domáce sekvencie určuje 33 spevov; k týmto spevom priraduje ďalšiu skupinu 18 sekvencií, ktoré vykazujú určité domáce prvky a charakteristiky). Medzi typické domáce spevy sú radené predovšetkým kompozície (5) na sviatky uhorských kráľov sv. Štefana, sv. Imricha a sv. Ladislava (*Corde voce mente pura, Novum genus melodiae, Stirps regalis proles regis, Laetabundus et canorus, Novae laudis attollamus*), ako aj sekvencie na rôzne liturgické slávenia cirkevného roka – temporálu i sanktorálu (sv. Martin – *Gloriosus Christus rex humilis, confessor – Quem invisibiliter, nedele – Omnes una celebremus*, sv. Vojtech – *Corona sanctitatis et immortalitatis*), ktoré vznikli v stredovekom Uhorsku a v iných európskych liturgických tradíciách sa nepoužívali.

Sedem ďalších jedinečných sekvencií sa zachovalo v prameňoch zo Záhrebu a až na jednu výnimku pochádzajú zo 14. storočia (de BMV: *Collaudemus venerantes nostri regis, Mira mater exstitisti*, sv. Demeter: *Gaude turba caelestium*, sv. Katarína: *Haec est dies salutaris*, sv. Alžbeta: *Jucundetur plebs fidelis*, sv. Vavrinec: *Inflammemur ad agonem*, sv. Hieronym: *Laude lauda gens Slavorum*, na nedele: *In valle miseriae*). Osobitne cennú skupinu tvorí 16 sekvencií, ktoré sa nachádzajú buď len v jedinom zdroji, alebo sú určené pre menšie cirkevné centrá (spoločenstvá) a nemajú žiadne zahraničné paralely (napr. pavlínske a sedmohradské pramene, sviatky: sv. Michal, sv. Mikuláš, Panna Mária Snežná, sv. Helena, sv. Sofia, sv. Barbora, sv. Elígius, sv. Anna, sv. Egídius a i.). Špecifickú

skupinu predstavuje päť sekvencií, ktoré sa opäť zachovali len v Záhrebe, ale ich pôvod je neistý (mariánske sekvencie *de BMV: Caeli quondam roraverunt, Florens Jesse virgula, Te collaudat caelestis curia, Te honorant superi* a veľkonočná sekvencia *In ara lucis hostiam*). Ako samostatnú skupinu označuje Kovács 13 sekvencií, ktoré sú v európskych rukopisoch známe, ale v uhorských prameňoch sú melodicky alternatívne spracované (ich špecifická kombinácia textov a melódií je známa len z uhorských prameňov).

Autorka publikácie sa v ďalšej časti prvého dielu zaoberá hlavnou charakteristikou liturgických a textových variantov sekvencií. Určuje základnú skupinu centrálnych uhorských rukopisov a ťažiskové liturgické slávenia, ktoré obsahovali aj spevy sekvencií (temporál i sanktorál). Pozornosť venuje špeciálnym lokálnym i regionálnym tradíciám, v rámci ktorých sa objavujú i vzácne a ojedinelé príklady iných spevov na hlavné sviatky liturgického roka (napr. záhrebské rukopisy). Osobitne bohatú variabilitu v repertoári reprezentujú najmä mariánske sekvencie. V publikácii sa veľká pozornosť venuje i kritickej analýze melodických verzií jednotlivých spevov, ktoré sú rozdelené do štyroch geograficky špecifikovaných skupín (Ostrihom, Horné Uhorsko/Slovensko, Sedmohradsko, Záhreb).

Výber prameňov, ktoré boli v publikácii spracované, zahŕňa najmä stredoveké rukopisy z časového obdobia od konca 11. do konca 16. storočia (47 notovaných, 48 nenotovaných), ďalej vybrané inkunábuly a tlače z prelomu 15./16. storočia (23), vybrané fragmenty (20, najmä z Rakúska (Güssing) a Maďarska, 1 z Chorvátska a 1 z Maďarska), a rukopisy zo 17. a 18. storočia zo Záhrebu a pavlínskeho pôvodu (tieto rukopisy kodifikovali archaickú podobu stredovekej liturgie i v novoveku napriek liturgickej reforme po Tridentskom koncile).

Edičné princípy zápisu melódií i textov sú prepracované na základoch systému RISM, starších publikácií maďarských muzikológov (B. Rajeczky, J. Szendrei, L. Dobszay)² a citovanej literatúry, pričom sú pružne a logicky doplnené špecifickým opisom individuálnych

prvkov niektorých spevov. Mimoriadne cenné sú najmä špeciálne poznámky k jednotlivým sekvenciám (s. 54* – 95*), ktoré obsahujú základné informácie k pôvodu spevu, odkazy na základnú literatúru (Chevalier,³ *Analecta Hymnica*,⁴ Holl⁵ a Rajeczky⁶) a najdôležitejšie výsledky porovnávacích analýz a vyhodnotení špecifických prvkov daného spevu.

Publikované vydanie melódií stredovekých sekvencií by malo byť podľa slov autorky prioritne určené pre súčasných interpretov. Publikácia je ale určená i hudobným historikom s možnosťou ďalšieho vyhodnotenia a komparácie repertoáru sekvencií.

Pri celkovom pohľade na toto obdivuhodné vydanie repertoáru sekvencií stredovekého Uhorska môžeme s úctou konštatovať, že mimoriadne obohacuje základňu výskumov, analýz a prístupňovania stredovekej hudobnej kultúry širokej odbornej i laickej verejnosti. Obrovským záberom spracovaných materiálov nadväzuje na staršie i novšie práce maďarských muzikológov (Dobszay, Szendrei,

Kiss, Czagány, Gillányi, Szoliva).⁷ Škoda, že autorka do záverečnej výstavby pramenného korpusu stredovekých sekvencií nezahrnula výsledky výskumov fragmentov z územia Slovenska (edícia *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia I – IV*⁸) alebo napríklad i kompletný kódex z roku 1379 *Misál* i. č. 87 z Východoslovenského múzea v Košiciach, ktorý obsahuje 22 sekvencií.⁹ Výhrady máme i voči používaniu termínu Horné Uhorsko (historické pomenovanie nie je v súčasnosti akceptovateľné), ktoré by sme aktualizovali súčasným pomenovaním – Slovensko (prípadne by sme navrhovali skôr duálne používanie: historické pomenovanie Horné Uhorsko – dnešné Slovensko, podobne i v prípade Sedmohradska). Napriek drobným výhradám považujeme publikovanú prácu za dielo, ktoré vynikajúcim spôsobom kompletizuje a prístupňuje sekvencie ako špecifický stredoveký hudobno-poetický žáner.

Eva Veselovská

² *Melodiarum Hungariae Medii Aevi I. Hymny et sequentiae*. Benjamin RAJECZKY (ed.). Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1956. *Monumenta Monodica Medii Aevi, Antiphonae*, Band V/I – III, Benjamin RAJECZKY – Janka SZENDREI – László DOBSZAY (eds.). Kassel; Basel, etc. : Bärenreiter, 1999. *Responsories*. Vol. I, II. Janka SZENDREI – László DOBSZAY (eds.). Budapest : Balassi Kiadó, 2013.

³ CHEVALIER, Ulysse: *Repertorium hymnologicum*. Louvain : Imprimerie Polleunis & Ceuterick, 1892 – 1904.

⁴ *Analecta Hymnica Medii Aevi. I-LV*. Carl Maria DREVES – Clemens BLUME – Henry Marriott BANNISTER (eds.). Leipzig : Fues's Verlag, 1886 – 1922.

⁵ HOLL, Béla: *Repertorium Hymnologicum Medii Aevi Hungariae*. In: *Fragmenta et Codices in Bibliothecis Hungariae*. Subsidia I. Budapest : Országos Széchényi Könyvtár, 2012.

⁶ *Melodiarum Hungariae Medii Aevi I. Hymny et sequentiae*. Benjamin RAJECZKY (ed.). Budapest : Zeneműkiadó Vállalat, 1956.

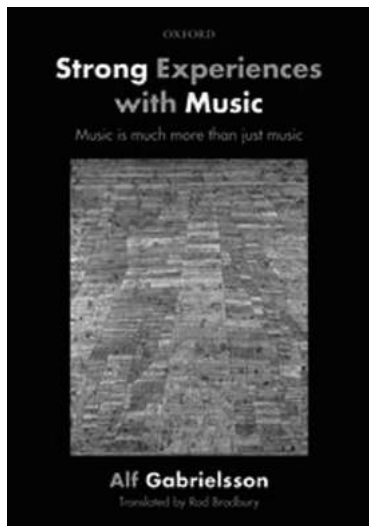
⁷ Pramenné edície rukopisov v edícii *Musicalia Danubiana*; práce publikované v edícii *Monumenta Monodica Medii Aevi*, monografie a štúdie.

⁸ Eva VESELOVSKÁ: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi – Archivum Nationale Slovaca*. Ed. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia, Tomus III*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2014. Eva VESELOVSKÁ: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Schemnitziensis*. Ed. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia, Tomus II*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011. Eva VESELOVSKÁ: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Tyrnaviensis*. Ed. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia, Tomus IV*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2015. Eva VESELOVSKÁ: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*. Ed. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia, Tomus I*. Bratislava : 2008.

⁹ VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť – Ústav hudobnej vedy SAV, 2017, s. 120-126.

Alf Gabrielsson: Strong Experiences with Music

Oxford: Oxford University Press, 2011, 492 s., ISBN 978-0-19-969522-5. Zo švédskeho originálu *Starka musikupplevelser* (2008) do angličtiny preložil Rod Bradbury.



Čo robí niektoré hudobné zážitky nezabudnuteľnými?

Švédsky hudobný psychológ Alf Gabrielsson sa rozhodol preskúmať hudbou vzbudené emócie v ich najvypuklejšej podobe. Kniha s príznačným podtitulom *Music is more than just music* [Hudba je viac než len hudba] predstavuje zhrnutie rozsiahleho výskumu, ktorý prebiehal zhruba dve dekády, počínajúc od 80. rokov 20. storočia. Autor v ňom uložil účastníkom nasledujúcu úlohu: „Opíšte vlastnými slovami najsilnejší (najintenzívnejší, najhlbší) zážitok s hudbou, aký ste kedy zažili. Pokúste sa ho v mysli oživiť a opíšte svoj zážitok a reakcie čo najpodrobnejšie“ (s. 26)¹.

Motiváciou pre takýto výskum sa stala určitá nespokojnosť autora so stavom súčasného hudobnopsychologického bádania. Argumentuje, že objektívne metódy vrátane merania fyziologických parametrov či moz-

govej aktivity na jednej strane prinášajú cenné informácie o emočných procesoch, avšak na druhej strane nedokážu reflektovať subjektívnu stránku hudobného prežívania, vrátane významu, ktorý zážitku pripisuje samotný prežívajúci. Okrem toho sa odvoláva na Williama Jamesa, filozofa a psychológa z prelomu 19. a 20. storočia, ktorý v súvislosti so skúmaním silných náboženských zážitkov vyslovil presvedčenie, že „o veci sa najviac dozvieme tak, že ju budeme pozorovať v jej najextrémnejšej podobe“ (s. 21).

Gabrielssonovi sa podarilo zozbierať zážitky takmer tisícky respondentov rôzneho veku (od 13 do 91 rokov), povolania, sociálneho pozadia a hudobných preferencií. Pretože niektorí opýtaní uviedli viac ako jednu udalosť, celkový počet spracovaných zážitkov je okolo 1 350. Gabrielssonovu vzorku nemožno považovať za dokonale reprezentatívnu pre celú švédsku a tým menej svetovú populáciu. Prevažujú ženy v pomere 62 %; účastníci sú iba tí, ktorí aktívne reagovali na dobrovoľnú výzvu; asi polovicu vzorky tvoria amatérski hudobníci, päťtinu profesionálni hudobníci. Napriek tomu získaný materiál ponúka pestrý a výpovedný obraz o subjektívnom prežívaní hudby a o tom, čo všetko hudba pre ľudí môže znamenať.

Zozbierané dáta autor podrobil kvalitatívno-quantitatívnej analýze. Najobsiahlejšiu časť publikácie tvorí kategorizácia zážitkov podľa spoločných znakov v závislosti od ich situácie či charakteru. Ku každej téme autor uvádza viaceré originálne výpovede respondentov, čo monografiu činí pútavým čítaním nielen pre odbornú verejnosť.

Výpočet silných zážitkov s hudbou sa začína obdobím detstva a dospievania. Spomienky z detstva uvádzajú najmä respon-

¹ Uvádzané čísla strán zodpovedajú elektronickému vydaniu publikácie vo formáte .acsm a sú iba orientačné. Stránkovanie v odlišných elektronických formátoch, pri prezeraní na iných zariadeniach či v tlačenej verzii knihy sa môže líšiť. Všetky citáty z angličtiny preložila autorka recenzie.

denti stredného a vyššieho veku. Vo svojich príbehoch si vybavujú najmä pocity bezpečia a blízkosti, úžasu a dojatia, hovoria o sile prvých stretnutí s hudbou, i o hudbe, ktorú dokázali počúvať znova a znova. Naopak, zážitky z adolescence uvádzajú skôr mladí ľudia. Častými témami sú stretnutia s hudobnými idolmi, ale aj hudba ako útecha, podpora, terapia počas zložitých rokov dospievania. Medzi ďalšie opakovane spomínané životné situácie patria obdobia zaľúbenosti, ale aj ťažké životné situácie, v ktorých hudba pôsobí terapeuticky, či dokonca obdobia spojené s chorobou a umieraním. Aj stretý s hudbou iných kultúr, napríklad počas dovolení alebo dlhších období strávených v zahraničí, bývajú zdrojom silných zážitkov. Môže pritom ísť o hudobnú kultúru radikálne odlišnú, ale i o „západne“ znejúcu hudbu inej európskej krajiny. Časť silných hudobných zážitkov má vyslovene náboženský charakter, alebo určitý spirituálny rozmer. Niektorí respondenti opisujú svoj zážitok ako transcendentný či existenciálny – hudba sa zdá byť „zjavením“, sprevádzaným pocitmi náhleho osvetlenia, vhľadu, porozumenia, povzbudenia.

Hoci väčšina vyrozprávaných zážitkov súvisí s počúvaním hudby, 19 % udalo, že bolo zaznamenaných pri vlastnej hre či speve (často zborom, ktorý je vo Švédsku mimoriadne populárny). V niektorých prípadoch išlo o zážitok spojený so spoločnou hrou s pokročilejšími hudobníkmi, inokedy so zážitkom vydarenej improvizácie, alebo vystúpenia, keď všetko fungovalo, „akoby sa hudba hrala sama“ (s. 241). Niekoľko výpovedí sa tiež týkalo komponovania – napríklad zážitku „aha momentu“, keď po dlhom a neúspešnom úsilí všetko zrazu zapadlo na svoje miesto a v hlave skladateľa zaznela hudba, ktorú dovtedy márne hľadal.

Svoje zážitky väčšina respondentov vyhodnotila ako pozitívne. Menšina však bola sprevádzaná zmiešanými, či priam neprijemnými pocitmi. Tieto môžu prameniť z osobných zážitkov spojených s konkrétnou hudbou. Niekedy sa však objavajú zdanlivo bezdôvodne: staršia respondentka napríklad uvádza nevysvetliteľný smútok a melanchóliu, ktoré pociťovala ako dieťa pri valčíku

z *Veselej vdovy* (s. 153). Hlasná, dramatická či disonantná hudba zas môžu vyvolať pocity hrôzy, paniky, ba až fyzickej nevoľnosti. Silné negatívne zážitky ovplyvnili niektorých rozprávačov natolko, že sa v budúcnosti podobnej hudbe – zriedkavejšie dokonca hudbe vôbec – vyhýbali. Odradiť ale môže aj nečakaná hĺbka emocionálnej reakcie, ktorá nie je priamo neprijemná. Jedna z respondentiek bola silou zážitku natolko zaskočená, že sa v budúcnosti snažila obmedziť emocionálne prežívanie hudby a vedome počúvať hudbu chladne a nezúčastnene (s. 116).

Pre budúci výskum hudbou vzbudených emócií je zvlášť zaujímavý Gabrielssonov súhrn a klasifikácia pocitov a reakcií. Z fyziologických reakcií medzi najbežnejšie patria slzy (resp. plač či zvieranie hrdla) a pocit zimomriavok. Častý je tiež pocit, že hudba úplne pohltí pozornosť poslucháča a vytesní všetko ostatné. Viacerí respondenti uviedli pocit zvýšenej intenzity vnímania; opisované zážitky boli pritom nielen sluchové, ale zahŕňali aj iné zmyslové modalities (napríklad u rozprávača, ktorého talianska gajdošská hudba „preniesla“ na stredomorský vidiek, spolu s pocitmi horúčavy a voní, s. 131). Respondenti opakovane uvádzali ťažkosti spojené s vyjadrením svojho zážitku pomocou slov. Často si pomáhali metaforami: v osobitnej kapitole autor sumarizuje a klasifikuje ich použitie. Metafory bývajú spojené s pohybom, farbami a štruktúrami, prírodnými javmi, silou či elektrinou, osobnostnými charakteristikami, náboženskými prirovnaniami (nebo, raj), a podobne. Zvláštnou kategóriou subjektívnych pocitov sú tzv. kvázifyzické reakcie, vyjadrené vo fyzických termínoch, avšak bez ekvivalentu v realite (s. 395). Patria sem napríklad pocity beztiaže, vznášania sa, pocity, že vlastné telo je naplnené či preniknuté hudbou. Autor konštatuje, že takéto pocity majúvajú krátke trvanie, nie sú však zriedkavé: uvádza ich asi 9 % opýtaných.

Z muzikologického hľadiska je namiesto otázky, či niektorý typ hudby vedie k silným zážitkom častejšie ako iné. Z Gabrielssonovej analýzy vyplýva, že najčastejšou uvádzanou kategóriou bola tzv. vážna hudba nereligiózneho charakteru (asi 30 % zážitkov). Ak by

sme prirátali aj duchovnú hudbu a hudobné divadlo (operu a operetu), ktoré sa umiestnili na druhej a tretej priečke, a odrátali z druhej kategórie gospel a kresťanský rock/pop, celkový pomer vážnej hudby by sme vyčíslili zhruba na 50 %. Autor však upozorňuje, že tento výsledok je potrebné interpretovať v kontexte sociologických faktorov, najmä veku a pohlavia rozprávačov: pri hrubom delení na mladší, stredný a starší vek napríklad vychádza pomer vážnej hudby v zážitkoch starších žien na 74 %, kým u mladších mužov iba na 30 %.

Navyše, pri každom zážitku ide o súhru troch kauzálnych faktorov: okrem hudby zohráva dôležitú rolu aj konkrétny jednotlivec a situácia či okolnosti, v ktorých zážitok vzniká. Preto aj pri snahe autora o hľadanie spoločných menovateľov publikácia sprostredkúva predovšetkým pestrosť a rozmanitosť individuálnych príbehov. Hoci veľká časť zážitkov vznikla pri vážnej hudbe, mnohé rozprávania uvádzajú jazz, rock či pop; nájdú sa tiež zmienky o početných ďalších žánroch a štýloch, vrátane tradičnej hudby rôznych svetových kultúr. Tri štvrtiny zážitkov súvisia so živou hudbou, nie je však núdza ani o zážitky s hudbou reprodukovanou z rádia a hudobných nosičov, alebo aj úplne imaginárnou, znejúcou iba v hlave respondenta. Mnohé rozprávania hovoria o známych interpre-

toch, telesách a dirigentoch svetového mena; len o niečo menšia skupina však prežila silný zážitok pri hudbe amatérskych interpretov. Zážitky prichádzajú v koncertných sálach, operných domoch, ale i doma, v prírode, na nepravdepodobných miestach ako v alpskej lanovke či vojenských barakoch. Objavujú sa, keď sme v očakávaní príjemného zážitku, ale aj úplne nečakane, s hudbou známou i dosiaľ nepočutou. Vedú k spontánnemu pohybu, spevu, tancu, ako i k úplnej nehybnosti a sústredeniu. Sprievodné pocity by si mnohí radi predĺžili, pre iných sú natoľko intenzívne, že sú radi, keď odznejú.

Metóda introspekcie má zaiste svoje obmedzenia a retrospektívny charakter príbehov môže vzbudzovať ďalšie otázky ohľadom presnosti či vernosti realite, zažitej v niektorých prípadoch pred mnohými rokmi. Na druhej strane možno argumentovať, že autobiografické spomienky so silným emocionálnym nábojom bývajú zväčša podrobné, ľahko vyvolateľné z pamäti a odolné voči zabúdaniu (s. 475). Takéto spomienky nie sú azda dokonale verné skutočnosti, ale reprezentujú zmysel udalosti, ako ho vníma rozprávač. V tomto zmysle autor svoj cieľ, deklarovaný v úvode knihy, naplnil.

Zuzana Cenkerová

45th Medieval and Renaissance Music Conference, medzinárodná muzikologická konferencia, Praha, 4. – 8. júla 2017

V júli tohto roka sa v stredovekom Konvente sv. Anežky Českej v Prahe (<http://www.ng-prague.cz/kontakt-klastern-sv-anezky-ceske>) uskutočnila v poradí štyridsiata piata celosvetová muzikologická konferencia *MedRen* (*Medieval and Renaissance Music Conference*, <http://www.acecs.cz/medren2017>). Každoročne konané podujatie vytvára už takmer pol storočia mimoriadne širokú platformu na prezentáciu najnovších výsledkov muzikologických výskumov stredovekej a renesančnej kultúry v širokom tematickom spektre a obsahovej farebnosti.

Hlavnými organizátormi konferencie boli Nadácia pre dejiny kultúry v strednej Európe (<http://www.acecs.cz/>) a Ústav hudobnej vedy Karlovej univerzity v Prahe (<https://uhv.ff.cuni.cz/cs/>). Partnermi podujatia boli Česká národná galéria a Ministerstvo kultúry Českej republiky. Náplň tohto mimoriadneho vedeckého stretnutia prezentoval bohatý vedecký program, ktorý sa zameriaval na oblasť analýzy a vyhodnotenia stredovekej a renesančnej hudobnej kultúry. Hlavný priebeh konferencie doplnil veľký počet sprievodných akcií, medzi ktorými treba vyzdvihnúť najmä koncerty súborov Tiburtina Ensemble, Schola Gregoriana Pragensis, Societas Incognitorum, virtuálnej výstavy *...and the Word Became Music* (... a slovo se hudbou stalo) a výstavy *Hudobné poklady českej reformácie. Rukopisy a tlače 15. – 17. storočia v kolekcii Českého národního múzea*.

Organizátori konferencie zostavili širokospektrálny program (z oblasti muzikológie, kodikológie, dejín výtvarného umenia a iných príbuzných odborov), v ktorom vystúpilo 257 aktívnych účastníkov z 28 krajín sveta. Európu zastupovali vedeckí pracovníci z Čiech, Maďarska, Poľska, Nemecka, Slovenska, Slovinska, Holandska, Rakúska, Belgicka, Chorvátska, Dánska, Estónska, Francúzska,

Írska, Talianska, Poľska, Portugalska, Španielska, Švédska, Švajčiarska a Veľkej Británie. Z mimoeurópskych štátov boli zastúpené Arménsko, Austrália, Brazília, Kanada, Gruzínsko, Čína-Hong Kong, Izrael a USA.

Počas piatich konferenčných dní prebiehala prezentácia jednotlivých príspevkov paralelne v štyroch hlavných sekciách. Každá sekcia bola rozdelená na niekoľko ťažiskových tematických blokov. Tematické bloky boli určované podľa obsahu príbuzných príspevkov (*Music and Liturgy at the St. George Convent in Prague and Abbes Kunhuta I, II; Re-Reading Medieval Music: Analytical and Hermeneutic Approaches to Thirteenth Century Song; Institutions and their Sources I, II, New Tools for Automated Analysis I, II; Sources of Medieval Songs and Motets, Central European Chant and Sources I, II; Making and Reading Printed Books I, II; Theory and Practice I, II, III; The Polytextual Motet in Central Europe; Ricercar's Digital Projects: From MEI to the Musical Heritage; Music Theory and Philosophy I, II; Secular Song in Medieval France; Reformation and Counter reformation in Music; Chant in the Fourteenth-Century Prague: New Directions, Late Developments; Early Music Printing in German-Speaking Lands: From the 1470s to the Middle Sixteenth Century; Music on the Road; Aspects of the Eastern and Oriental Orthodox Traditions of Sacred Music I, II; Ritual Matters: Composition, Revision and Transmission in Renaissance Music for the Mass I, II; Music and the Art of Renaissance Italy; The Ideologies of Early Music Periodisation: Bohemia and Central Europe; Historiae for Irish Saints in Medieval European Sources; Further Research on the San Lorenzo Palimpsest; Music and Early Modern Health; Chant Genres: Alleluia; Renaissance Music Research in Brazil; Iconography Today; The Anatomy of Polyphonic Music around 1500:*

An Iberian Case Study I, II; Musica Rudolphina I, II, III, IV; English Music under Henry IV and Henry V; Medieval Sacred Song; Musical Life of the Late Middle Ages in the Austrian region; Medieval Music Theory; Roman vs. Non-Roman Chant Traditions; Voices and Instruments in the Sixteenth Century; New Looks at Familiar Sources and Music; Early Medieval Chant; Commemorating Henricus Isaac (c. 1450/55–1517) I, II; Research Surrounding the Books of Hispanic Polyphony Online Database; Medievalism on Stage, Screen, Record and Radio I, II; Franciscans and Thirteenth-Century Polyphony; Elizabethan Music and Its Sources; Rethinking the Conductus; Medieval Songs and Sources; Fifteenth-Century Masses; Who is Who: Dedications and Authorship; Sixteenth-Century Music in Central Europe; Trecento Songs; Music of Sixteenth-Century Courts and Cities; Analysis Sixteenth-Century Polyphony; Medieval Motets; Reforming Faith: Continuity and Disruption in the Uses and Music; Chansons and Chansoniers; Zarlino at 500: Aspects of his Contrapuntal Legacy; Liturgy and Ritual; Music and Reformation, Instruments and Dance in the Late Medieval Ages; Italy around 1600).

Pre výskum stredovekej hudobnej kultúry z územia Slovenska mali obrovský význam najmä vedecké príspevky zahraničných kolegov, ktoré sa zaoberali rukopismi zo strednej Európy (muzikológovia z Čiech, Maďarska, Poľska, Rakúska, Chorvátska, Slovinska, USA, Nemecka, Holandska a i.). Spomedzi množstva prednesených príspevkov prinášame aspoň výber mimoriadne zaujímavých referátov.

Konferenciu zahájil blok *Music and Liturgy at the St. George Convent in Prague and Abbes Kunhuta I* s príspevkom kodikologičky Renáty Modrákovej (Národná knižnica Praha) *Medieval Musical Manuscripts from Former Benedictine Convents in the Bohemian Lands*, ktorý predstavil rukopisnú základňu najstaršieho ženského benediktínskeho kláštora v Čechách – Kláštora sv. Juraja na Pražskom hrade. Zachované materiály reprezentujú základné piliere stredovekej vzdelanosti a zbožnosti v Čechách, ktoré sú postavené na benediktínskych základoch. Na úvodný

príspevok nadviazal referát Jany Vozkovej (Kabinet hudební historie AV ČR) *Ter terni from the St. George Convent in Prague*, ktorý predstavil hĺbkovú analýzu špecifickej časti rukopisu Pu XII E 15c. Spev *Ter terni* totiž patrí k tradícii hudobno-teoretických modelov – *traditio Johannis Hollandrini*, ktoré boli vytvorené Herrmannom Contractom vo funkcii pedagogickej pomôcky.

Osobitne cenný príspevok predniesla jedna z najväčších svetových osobností výskumu stredovekej hudobnej kultúry – americký muzikológ Charles Brewer (Florida State University). V príspevku *Abbess Kunhuta and the Ritual “Ad salutandam dominicam crucem in parasceve” at the St. George Convent in Prague* predstavil Breviár XII D 8a z Českej národnej knižnice v Prahe. Na f. 140v-151v sa nachádza unikátny rituál s titulom *Ad salutandam dominicam crucem in parasceve*, ktorý obsahuje kompletný text známeho stredovekého mariánskeho lamentu *Planctus ante nescia* z 12. storočia. Autor príspevku zhodnotil špecifický obsah tejto časti rukopisu a výnimočnosť obsahovej štruktúry v kontexte doby mariánskej úcty v Konvente sv. Juraja.

Slovenská muzikologička Anna Žáková (absolventka Parížskej univerzity v Sorbonne, v súčasnosti doktorandka na Ústave hudobnej vedy Univerzity Karlovej v Prahe) prezentovala príspevok *The Performativity of Mandatum at the St. George Convent in Prague*, ktorý sa zamerail na analýzu bohatého repertoáru slávení liturgie Zeleného štvrtka a ceremóniu umývania nôh (*Mandatum*). Špecifické zvyky Konventu sv. Juraja boli vyhodnotené v kontexte repertoáru ôsmich stredovekých procesionálov tohto kláštora. Zaujímavé, feministicky ladené zostavenie repertoáru bolo prepojené so sviatkom Márie Magdalény a s adventnou a veľkonočnou liturgiou. Špecifické antifóny venované Márii Magdaléne a hymnus dokladajú zaujímavú paralelu s rukopismi z Klosterneuburgu.

Blok *Central European Chant and Sources* otvoril zaujímavým príspevkom David Eben z Prahy (Ústav hudobnej vedy Univerzity Karlovej v Prahe), ktorý sa venoval rukopisom druhého najstaršieho mužského benediktínskeho kláštora v Čechách – dnes už

v ruinách zachovaného kláštora Ostrov (založený v roku 999). Autor príspevku predstavil najstaršie rukopisy s nemeckou neumovou notáciou, ktoré dokumentujú mimoriadne skoré datovanie.

Najstaršie rukopisy moravského benediktínskeho kláštora Rajhrad prezentoval v príspevku *Medieval Chant Manuscripts of the Benedictine Monastery in Rajhrad* Lumír Škvaril (Ústav hudobnej vedy Masarykova univerzita Brno). V referáte boli predstavené špecifické znaky jednotlivých rukopisov, ktorých provenienčné zaradenie poukázalo na zaujímavé historické pozadie vývoja knižnice a používaných liturgických kódexov v Rajhradskom kláštore.

Slovinská muzikologička Katarína Šter (Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied) analyzovala v príspevku *Following Stories of the "Prague Group" of Music Manuscripts from the Charterhouses Žiže (Seitz) und Jurkloster (Geirach)* vzťahy a osudy niekoľkých kartuziánskych rukopisov zo Slovenska. Predstavená bola tzv. „pražská skupina“ rukopisov z Národnej knižnice Prahe, ktorá poukázala na zaujímavé vzťahy a stredoveké kontakty kartuziánskych komunit a častý prenos rukopisov z miesta vzniku.

Okrem Anny Žákovej zastupovali Slovenskú republiku v Prahe tri ďalšie muzikologičky. Sylvia Urdová (Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum) v príspevku *Das notierte Brevier aus Dębno aus dem Jahr 1375* predniesla najnovšie výsledky hodnotenia prešovského Notovaného breviára zo Štátnej vedeckej knižnice v Prešove. Eva Veselovská (Ústav hudobnej vedy SAV) sa v referáte *Auf den Spuren des Budaer/Pressburger Antiphonars III – Auf den Spuren verlorener Handschriften* venovala analýze a komparácii novonájdenných zlomkov *Bratislavského antifonára III* v Rakúskej národnej knižnici vo Viedni. Renáta Kočišová (Prešovská univerzita) predniesla v referáte *Die Aachener kulturelle Tradition in dem Prešover Brevier – eine Hypothese* súhrn hypotéz o výzdobe a kultúrno-historických súvislostiach iluminácií Notovaného breviára z Prešova.

Mimoriadne cenný analytický výskum liturgie prezentoval v príspevku *Prague and*

the Divine Office in Kraków poľský muzikológ Jakub Kubieniec (Jagelovská univerzita Krakov). Krakovská liturgia bola postavená na základoch východonemeckej liturgickej tradície, pričom vo vrcholnom stredoveku zaznamenáva nárast prieniku vplyvov zo strednej Európy. Impaktovanie častí alebo celých formulárov viacerých sviatkov českých svätcov (Václav, Kozma a Damián a i.) dokladá silný vplyv Prahy, ktorý úzko súvisel s mnohými historickými, dobovými faktormi.

Hana Vlhová-Wörner (Kabinet hudební historie, Etnologický ústav AV ČR) sa v príspevku *Singing in Compation: Late Chant Interpolations* venovala analýze a opisu vývoja interpolácií v tradičných liturgických spevoch prostredníctvom analýzy pražského stredovekého repertoáru. Neskorostredoveké interpolácie opisala ako nezávislé prvky v textovej i hudobnej oblasti, pričom ako špecifické poetické komplexy mali príbuzný charakter ako hymny a strofické spevy. Vzhľadom na svoj expresívny výraz (rytmické alebo melodické znaky) často určovali samotný charakter konkrétnych hudobných druhov.

Maďarská muzikologička Zsuzsa Czágány (Centrum humanitných vied Maďarskej akadémie vied) predniesla príspevok *Centres and Peripheries. Remarks on the Repertory of "historiae" in Medieval Bohemia and Hungary*, v ktorom špecifikovala systém repertoáru cyklov *historiae*. Pramene zo strednej Európy predstavujú zaujímavý materiál, ktorý úzko reflektoval cirkevnú organizáciu a historické predpoklady jednotlivých regiónov a kultúrnych oblastí. Štúdium repertoáru českých, uhorských a poľských tradícií poukázal na rozdielnu transformáciu textových, hudobných alebo štrukturálnych variantov. Adaptácia alebo odmietanie starších vplyvov a prijímanie nových podnetov a modelov následne formovali a vytvárali charakter repertoáru jednotlivých regiónov.

Kompletný program konferencie prebehol v mimoriadne plodnej vedeckej atmosfére. Okrem samostatných referátov boli na konferencii diskutované zaujímavé témy v rámci špecializovaných diskusných stolov. Prezentovali sa posterové panely (analytické

a komparatívne výskumy, nové projekty, databázy). Súčasťou konferencie boli tiež tematické sekcie s praktickými ukážkami interpretácie dobového repertoáru.

Za organizáciu celej konferencie (jednotlivých sekcií, sprievodných akcií, skvelých koncertov a výstav) patrí veľká vďaka

hlavným organizátorom – Lenke Hlávkovej, Davidovi Ebenovi, Janovi Baťovi, Janovi Ciglbauerovi (všetci z Ústavu hudobnej vedy Univerzity Karlovej) a Jiřímu Kroupovi (Nadácia pre dejiny kultúry v strednej Európe).

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 Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPRESS, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKEK, 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.

²DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, pp. 416-417.

Note: The numbers of pages in a page sequence are linked by a hyphen.

Reference to a miscellany as a whole:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 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-emanipčných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.

OBSAH ROČNÍKA 8 (34), 2017

Štúdie

CENKEROVÁ, Zuzana: Hudobná psychológia súčasnosti ako empirická disciplína.....	5
ČEPEC, Andrej: Učebnica elementárnej náuky o hudbe Melanie Diettmannovej v kontexte dobovej výučby hudby	106
ČEPEC, Andrej: Učebnice hudby Johanny Rothovej v kontexte tvorby didaktických diel.....	231
FERKOVÁ, Eva: Harmonické preferencie ako štýlový znak skladateľskej poetiky. Príspevok k charakteristike úprav ľudových piesní pre klavír Miloslava Francisciho	169
LOMEN, Kristina: Svadba a svadobné piesne Slovákov v Starej Pazove.....	264
RUŠČIN, Peter: Piesne s trojkráľovou tematikou v slovenských tlačených a rukopisných kancionáloch 17. – 19. storočia	50
URBANCOVÁ, Hana: Zberateľky slovenských ľudových piesní. K účasti žien na zberateľskom hnutí 19. storočia.....	188

Materiály

ČEPEC, Andrej: Bibliografia Márie Potemrovej	131
LENGOVÁ, Jana: Mária Potemrová a hudobná regionalistika	123
TIMKOVÁ, Miriam: Piesne z repertoáru súčasníkov Evy Studeničovej. K neznámych zápisom Karola Plicku z obce Moravský Svätý Ján	313

Profily

BOŽEKOVÁ, Martina: Nedožitý jubileum Ladislava Galka.....	139
---	-----

Recenzie

CENKEROVÁ, Zuzana: Alf Gabrielsson: Strong Experiences with Music	338
KOPČÁKOVÁ, Slávka: Markéta Štefková (ed.): Edvard Grieg. Život a Dielo. Life and Music.....	146
LASLAVÍKOVÁ, Jana: Jiří Kopecký – Lenka Křupková: Provincial Theater and Its Opera. German Opera Scene in Olomouc, 1770 – 1920.....	148
TIMKOVÁ, Miriam: Marta Toncrová – Silva Smutná (eds.): Lidové písně z Podhorácka II. Třebíčsko, Hrotovicko, Moravskobudějovicko a Jemnicko	151
VESELOVSKÁ, Eva: Andrea Kovács: Monuments of Medieval Liturgical Poetry in Hungary. Sequences – Critical edition of melodies. Musica Sacra Hungarica 1.....	334

Správy

BELIŠOVÁ, Jana: The 1 st Symposium of the ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology, Lubľana, Slovinsko, 24. – 27. augusta 2016	154
VESELOVSKÁ, Eva: 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	156
VESELOVSKÁ, Eva: 45 th Medieval and Renaissance Music Conference, medzinárodná muzikologická konferencia, Praha, 4. – 8. júla 2017	341

CONTENTS OF VOL. 8 (34), 2017

Studies

CENKEROVÁ, Zuzana: Contemporary Music Psychology as an Empirical Discipline	5
ČEPEC, Andrej: The Handbook of Elementary Teaching on Music by Melanie Diettmann in the Context of Contemporary Music Education	106
ČEPEC, Andrej: Johanna Roth's Music Textbooks in the Context of the Creation of Didactic Works	231
FERKOVÁ, Eva: Harmonic Preferences as a Style Feature of the Composer's Poetics. A contribution to the characterisation of Miloslav Francisci's adaptations of folk songs for piano	169
LOMEN, Kristina: The Wedding and Wedding Songs of Slovaks in Stará Pazova	264
RUŠČIN, Peter: Hymns with a Three Kings Theme in Printed and Manuscript Hymnbooks of the 17 th to the 19 th Centuries	50
URBANCOVÁ, Hana: Women Collectors of Slovak Folk Songs. On the participation of women in the 19 th century collecting movement	188

Materials

ČEPEC, Andrej: Bibliography of Mária Potemrová	131
LENGOVÁ, Jana: Mária Potemrová and Musical Regionalistics	123
TIMKOVÁ, Miriam: Songs from the Repertoire of Eva Studeničová's Contemporaries. On hitherto unknown records by Karol Plicka from the village of Moravský Svätý Ján	313

Profiles

BOŽEKOVÁ, Martina: A Jubilee of the Late Ladislav Galko	139
---	-----

Reviews

CENKEROVÁ, Zuzana: Alf Gabrielsson: Strong Experiences with Music	338
KOPČÁKOVÁ, Slávka: Markéta Štefková (ed.): Edvard Grieg. Život a Dielo. Life and Music	146
LASLAVÍKOVÁ, Jana: Jiří Kopecký – Lenka Křupková: Provincial Theater and Its Opera. German Opera Scene in Olomouc, 1770 – 1920	148
TIMKOVÁ, Miriam: Marta Toncrová – Silva Smutná (eds.): Lidové písně z Podhorácka II. Třebíčsko, Hrotovicko, Moravskobudějovicko a Jemnicko	151
VESELOVSKÁ, Eva: Andrea Kovács: Monuments of Medieval Liturgical Poetry in Hungary. Sequences – Critical edition of melodies. Musica Sacra Hungarica 1	334

Reports

BELIŠOVÁ, Jana: The 1 st Symposium of the ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology, Ljubljana, Slovenia, August 24 – 27, 2016.....	154
VESELOVSKÁ, Eva: 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	156
VESELOVSKÁ, Eva: 45 th Medieval and Renaissance Music Conference, Prague, July 4 – 8, 2017.....	341