
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 9 (35)

2018

Číslo 1

Bratislava 2018

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 9 (35), 2018, číslo 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

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

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Ladislav KAČIC: Figured Bass Instruction Among Franciscans in 18 th - and 19 th -Century Slovakia.....	5
Hana URBANCOVÁ: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačенých edíciách 19. storočia	28
Miriam TIMKOVÁ: Ťahavé piesne v zápise Karola Plicku. Na príklade piesňových žánrov zo stredného Považia	103

Materiály

Anikó HUGYIVÁR SEBŐK: Po stopách Bélu Bartóka – piesňová tradícia v obci Dražovce pri Nitre	125
---	-----

Recenzie

Eva Veselovská – Rastislav Adamko – Janka Bednáriková: Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku (Štefánia Demská)	138
Hana Urbancová (ed.): Ethnomusicologicum V. Tradičná piesňová kultúra etnických minorít: historické pramene, hudobnoštýlová stratifikácia, nositelia (Kristína Gotthardtová)	140

Správy

25 th Anniversary Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music: The Expressive Interaction with Music. Konferencia pri príležitosti 25. výročia založenia Európskej spoločnosti pre kognitívne vedy hudby (ESCOM), Ghent, 31. júl – 4. august 2017 (Zuzana Cenkerová)	145
Kultura muzyczna wrocławskich kościołów ewangelickich. Kształtowanie tradycji i muzyczna ekumenia / Die Musikkultur der evangelischen Kirchengemeinden in Breslau. Gestaltung ihrer Tradition und die musikalische Ökumene, medzinárodná muzikologická konferencia. Vroclav, 11. – 13. september 2017 (Janka Petőczová)	148
Notated Sources from Medieval Europe / Medieval Hungary : Transregional Research and Online Database Building, medzinárodný workshop, 24. októbra 2017 (Veronika Garajová)	154

CONTENTS

Studies

Ladislav KAČIC: Figured Bass Instruction Among Franciscans in 18 th - and 19 th -Century Slovakia.....	5
Hana URBANCOVÁ: Piano Arrangements of Slovak Folk Songs in Printed 19 th Century Editions	28
Miriam TIMKOVÁ: Drawn-out Songs Transcribed by Karol Plicka. Taking the Example of Song Genres from Central Považie.....	103

Materials

Anikó HUGYIVÁR SEBŐK: In the Tracks of Béla Bartók – the song tradition in the village of Dražovce pri Nitre	125
--	-----

Reviews

Eva Veselovská – Rastislav Adamko – Janka Bednáriková: Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku (Štefánia Demská)	138
Hana Urbancová (ed.): Ethnomusicologicum V. Tradičná piesňová kultúra etnických minorít: historické pramene, hudobnoštýlová stratifikácia, nositelia (Kristína Gotthardtová).....	140

Reports

25 th Anniversary Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music: The Expressive Interaction with Music (ESCOM), Ghent, 31. July – 4. August 2017 (Zuzana Cenkerová).....	143
Kultura muzyczna wrocławskich kościołów ewangelickich. Kształtowanie tradycji i muzyczna ekumenia, international musicological conference. Wrocław, 11. – 13. September 2017 (Janka Petőczová)	148
Notated Sources from Medieval Europe / Medieval Hungary : Transregional Research and Online Database Building, international workshop, 24. October 2017 (Veronika Garajová).....	154

FIGURED BASS INSTRUCTION AMONG FRANCISCANS IN 18TH- AND 19TH-CENTURY SLOVAKIA

LADISLAV KAČIC

Ladislav Kačic, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava. e-mail: ladislav.kacic@savba.sk

ABSTRACT

Figured bass instruction, which was fundamental for organ playing, was at a high level among Franciscans in Slovakia in the 19th and 20th centuries. They used authoritative textbooks, whether in translations – the Czech-language, though strongly Slovakized, translation of an older textbook by J. D. Heinichen *Neuerfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (1711), and the Slovak translation of J. G. Albrechtsberger's textbook *Neue vermehrte Auflage der Kurzgefassten Methode den Generalbass zu erlernen* (c. 1791) – or their own Latin textbook *Praxis Authentica Pulsandi Organum* (c. 1768) by P. Pantaleon Roškovský OFM, which he compiled according to handbooks by M. Gugl (1719), J. B. Samber (1704), J. D. Heinichen (1728), as well as J. J. Fux (1725) and other authors.

Keywords: figured bass, Franciscans, textbooks, 18th and 19th centuries, organ playing

Of all musical instruments used by Franciscans, organ enjoyed a privileged status. In smaller monasteries, it was the only instrument used during services. In bigger monasteries in Slovakia (Bratislava, Trnava, and other locations), Franciscans used to perform their typical music (monophonic *missa franciscana*, or with two soli at most) with the accompaniment of other instruments as well, mostly trumpets and violins, but also natural horns, trombones, and oboes.¹ Even among the monks, many played wind or string instruments. Small monasteries had at least one organist, big monasteries made use of five to seven organists (some of whom also played other musical instruments as

¹ For more detailed information concerning the Franciscan church music, see: KAČIC, Ladislav: „Opus franciscanum“ v zápise a v zvukovej podobe. In: *Slovenská hudba*, Vol. 18, 1992, No. 1, pp. 136-145.

necessary). Franciscans used organ not only to accompany the so-called figural music, but also Latin monophonic chant (Gregorian chant) in accordance with the period performing practice.

Apparently, the Franciscan instruction of organ playing achieved a very high level. Big monasteries, or those that were also incorporating Franciscan training institutes (novitiate, philosophy and theology studies), had a position of music teacher – a teacher of singing and organ playing (*instructor in cantu et organia*). It was essential for every member of the order to sing Gregorian chant,² and young chosen and gifted Franciscans studied organ playing. Consequently, the instruction of organ playing among Franciscans was of a higher standard than in other orders. The Franciscan order embraced a number of skilled, often outstanding organists: P. Adalbertus Hazakovič, P. Juraj Zrunek, P. Paulinus Bajan, P. Thelesphorus Hoffmann,³ P. Gaudentius Dettelbach,⁴ Fr. Jozef Řehák, and Fr. Coecilianus Plihal, among others, and namely P. Pantaleon Rošovský, who compiled two immense collections of harpsichord and organ music. In *Musaeum Pantaleonianum* and *Cymbalum jubilationis* he wrote down over 700 pieces by the 17th- and 18th-century composers from J.K. Kerll to young J. Haydn (Georg and Gottlieb Muffats, J.J. Fux, G.F. Händel, J. Umstatt, L. Giustini, G.B. Platti, G.Ch. Wagenseil, M.G. Monn, M.T. Agnesi, J.A. Štěpán, and G.M. Rutini, among many others).⁵ Rošovský's collections of keyboard music are justly ranked among the most significant manuscript sources in Central Europe.⁶ Similar collections, although of a smaller scale and not of such a high quality, were compiled by other Franciscan organists.⁷

Certainly, for the organ playing instruction, the figured bass was essential, and Franciscans relied on the most authoritative textbooks in this field. The above-mentioned collections of keyboard music served apparently for the instruction on a higher level, although they usually contained pieces of various difficulty. For example, in his teaching P.P. Rošovský unquestionably also used a popular printed collection *72 Versetl samt 12 Toccaten* (1726) by Gottlieb Muffat, as one of the preserved copies bears the ex

² It was stipulated by the regulations of particular Franciscan provinces, and the observance of rules was strictly inspected. See, for instance, KAČIC, Ladislav: *Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, Budapest, 1991, pp. 11-21.

³ For more information about P.Th. Hoffmann (including his keyboard collection *Cymbalum jubilationis*), see KAČIC, Ladislav: P. Thelesphor Hoffmann OFM, život a dielo františkánskeho hudobníka a skladateľa. In: *Hudobný archív* 15. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2005, pp. 99-129.

⁴ KAČIC, Ladislav: P. Gaudentius Dettelbach OFM (1739 – 1818), Leben und Werk. In: *Musicologica actualis* (=Series musicologicae actualis 2). Bratislava : ASCO Art and Science, 1998, pp. 65-124.

⁵ For more information about Rošovský's keyboard collections, see KAČIC, Ladislav: Zborníky Pantaleona Rošovského pre klávesové nástroje. In: *Musicologica slovacca* XIII, Bratislava : SAV, 1988, pp. 145-211 (also containing a survey of existing literature). KAČIC, Ladislav: Doplnky k zborníkom P. Pantaleona Rošovského OFM pre klávesové nástroje. In: *Slovenská hudba*, Vol. 27, 2001, No. 2-3, pp. 293-308.

⁶ Compare, e.g., with RIEDEL, Friedrich W. (Ed.) in FUX, Johann Joseph: *Werke für Tasteninstrumente* (=Sämtliche Werke VI/1). Graz; Kassel, 1964, p. XI.

⁷ More detailed information about these collections can be found in KAČIC, Zborníky Pantaleona Rošovského, Ref. 5, pp. 192-196.

libris “*Patris Pantaleonis Franciscani*”.⁸ The handwritten numbers of figured bass can be found in some of the compositions included in this set, thus, documenting that the collection was used in tuition. Some pieces from Muffat’s collection are to be found also in the collection of P. Adalbert Hazakovič, and in a very interesting form, too: fugues are written down only in one stave, mostly only as one voice with figures,⁹ revealing the practice of the so-called *partimento*.¹⁰ The fact that the Italian *partimento* practice was not unknown in Slovakia can be proved, for example, also by 20 exacting exercises (bass with numbers) attached to Roškovský’s organ school *Praxis Authentica Pulsandi Organum* in his *Musaeum Pantaleonianum* (see below).

I.

The earliest preserved sources of the figured bass instruction among Franciscans in Slovakia come from the first half of the 18th century. A brief anonymous *Fundamenta pro organo* in the collection SK–BRu Ms 1078, written by hands of several Franciscan musicians, indeed contains the fundamentals of figured bass playing. Besides, this collection comprises not only a quantity of keyboard music pieces (the above-mentioned one-line records of Gottlieb Muffat’s fugues from 72 *Versetl samt 12 Toccaten* among others), but especially an interesting complete source known in older Slovak literature as “Slovak organ school”.¹¹ In fact, it is a copy of the Czech translation of an older textbook of figured bass by J.D. Heinichen *Neu erfundene und gründliche Anweisung* (1711), written by P. Adalbert Hazakovič OFM.¹²

The translation comes from 1728 and has an independent title page (f 13^r):

Principia à neb / Nowe Wymyslene gruntownj Zaczatky / dle kterych / Mylowniczy Muzyky budto skrze swou Wlastnj pilnost, aneb take / negakeho Vczytele Instructjy bezwsy těs-kostj mohou / Bass: General pochopitj. / Obsyurnie W Niemeczkiem gazyku na Swetlo wydane W Mieste / Hamburku od Wysocze Vczeneho P. Jana Henichen, [sic!] / nynj ale in Compendio / skrze / Wysocze Vczeneho Patera Antonina Raina Radu S:^o Otce / Augustina Can: Reg: w Starozitem Collegiu Borowském / Professu[m] et A:A:L:L: Phi[losophi] ae Magistru[m], naczeske obraczenj dne 13. Maj Annô 1728^o.

[Principles or Newly Invented basic Introduction which can help the Music Lovers through their Own industriousness or with the help of a Teacher easily comprehend the Figured Bass. Elaborated in German language Published in the City of Hamburg by Highly Learned P. Jan Henichen [sic!], this copy: basic outline in Czech translation

⁸ Ref. 5., pp. 180 and 212.

⁹ KAČIČ, Ladislav: Český překlad učebnice generálního basu J. D. Heinichen (1711) z prostředia slovenských františkánov. In: *Hudební věda*, Vol. 39, 2002, No. 1, pp. 29–57.

¹⁰ The *partimento* practice originated in the early 17th century in Naples. It is related to the figured bass. On the basis of figured and non-figured basses it joins the instruction of harmony, counterpoint and improvisation.

¹¹ GAJDOŠ, P. Věslav OFM: Doplnky k životopisu Pantaleona Roškovského. In: *Musicologica slovacica* I/2, Bratislava : SAV, 1970, p. 139; RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I (Stredovek, renesancia, barok)*. Bratislava : Opus, 1982, p. 103.

¹² See the monograph study with a supplement containing a complete transcription of the source. In: KAČIČ, Ref. 9.

by Highly Learned Priest Antonin Rain of Saint Father Augustine Order Can: Reg: in Ancient Collegium of Borowany. Professu[m] et A:A:L:L: Phi[losophi]ae Magistru[m], on May 13, 1728.] (Fig. 1)

P. Adalbertus Hazakovič OFM (1722, Borský Svätý Mikuláš – May 19, 1772, Nitra), so far quite an unknown Slovak Franciscan, was actually one of the most significant organists of the Marian Province of Franciscans in the 18th century. He came from the region of Záhorie (westernmost region of Slovakia). In the period of 1739–1741, he studied with Jesuits in Skalica and in 1743, he entered the Franciscan order. After one year of novitiate in the Monastery of Saint Catherine he studied philosophy (Nitra, 1745–1747) and theology (Trnava, 1747–1749). In 1747, he was ordained a priest. Then he worked in various monasteries of the Marian Province as organist, director chori, or magister chori, and for several years also as a teacher of singing: in Nitra (1749–1750, 1752–1754, 1764–1766, 1770–1772), Pápa (1750–1751), Monastery of Saint Catherine (1754–1755, 1766–1767), Malacky (1755–1757), Trnava (1757–1760, 1763–1764), and Bratislava (1760–1763). The monasteries in Bratislava and Trnava were the most important in the Marian Province. We have no extant documents confirming the compositional work of P.A. Hazakovič. As a copyist he is known due to four Mass collections,¹³ one collection of shorter liturgical pieces (mostly settings of Marian texts to music),¹⁴ and a contribution to the origin of two keyboard collections (one of them contains a duplicate of the Czech translation of Heinichen's school).

For the time being we have no precise knowledge of the way by which the Czech translation of Heinichen's older textbook of figured bass reached hands of Franciscan P.A. Hazakovič in Slovakia. According to the title page of this copy, the translation was made in 1728 by an Augustinian canon regular P. Antonín Rain "in ancient collegium of Borowany" in the south of Bohemia;¹⁵ the exact date (day and month) indicated on the title page is very likely the date of completion of the translation. The title page presents Rain as a master of philosophy and free arts ("*artium liberalium philosophiae magister*"). Thus, we can see that information regarding the translator provided on the title page is very detailed, indeed, and confirms that Hazakovič certainly had a good, reliable template at his disposal. Despite these precise data, it is almost certain that the copy was not made directly after Rain's manuscript. Most likely Hazakovič had an opportunity to come across Rain's translation during his studies with Jesuits in Skalica, but the copy was probably made no sooner than during his time in the Franciscan order, after 1743.

¹³ KAČIČ, Ladislav: Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1991, pp. 59–60 (SK-BRu Ms 1111), p. 61 (SK-BRu MUS I 17), p. 65 (SK-BRu Ms 1088), p. 71 (SK-BRu Ms 1134). The most significant of the four is the anthology Ms 1088 from 1761, in which several Masses by V. Rathgeber OSB occur, processed and adjusted to Franciscan circumstances (Ibid., p. 13).

¹⁴ SK-BRu Ms 1135.

¹⁵ For more particular information about the monastery of Augustinian Canons in Borovany, see: VLČEK, Pavel – SOMMER, Petr – FOLTÝN, Dušan: *Encyklopedie českých klášterů*. Praha : Libri, 1998, pp. 181–182.

We cannot determine a dating of the manuscript according to the paper used, as the collection uses a thick paper without any watermark. The only more reliable ground enabling the approximate dating is its comparison with P. A. Hazakovič's other manuscripts, including not only the keyboard collection SK-BRu Ms 1083, in which we can also find entries of his older Brother P. Macarius Hargaš (1710–1783),¹⁶ but his other collections as well. However, this comparison does not bring any satisfying results either, because Hazakovič's handwriting testifies to a trained, experienced hand, but at the same time, it shows a swiftness of writing and haste, and, occasionally, the handwriting reveals signs of certain indifference. Considering the modest number of elements we have at our disposal for comparison (in the case of the translation of Heinichen's textbook it is primarily the shape of F clef in music examples), we can almost with certainty exclude the possibility that Hazakovič's copy of the translation of Heinichen's textbook in the collection SK-BRu Ms 1078 originated in the 1760s–1770s. From that time, two Mass collections come with the dates 1761 (SK-BRu Ms 1088) and 1771 (SK-BRu Ms 1134), respectively, each of them using completely different handwriting. Hazakovič's handwriting in the collection SK-BRu Ms 1078 is closest to the earliest preserved handwriting of Masses, which originated between the years 1745 and 1750 (SK-BRu Ms 1111), during the first years of Hazakovič's active life in the Franciscan order. It is even closer to them than to Hazakovič's records in the keyboard collection SK-BRu Ms 1083. Presumably, from the same time, late 1740s, was also the copy of the translation of Heinichen's textbook. It is also most likely that Hazakovič made the copy for himself (and not for his pupils, although he positively used it while tutoring his younger Brethren), which means that he made it at the time when he tried to improve and cultivate his own organ playing.¹⁷

From the above-mentioned information, we may presume that in dating the copy of Heinichen's Czech translation, we may take into account not only the handwriting, but also the biographic data of the writer, and we have to use the approximate terms: "post quem" – 1743 (Hazakovič entering the order) and "ante quem" – 1750 (completion of his studies and character of his handwriting). However, discussing the Czech translation of Heinichen, it is not as important to determine when this only preserved and, for the time being, the only known duplicate originated, but rather when Rain's translation itself was made (the original of which is lost today): the latter is dated very precisely – it was made in 1728. Thus, we can conclude that it indeed belongs to the

¹⁶ In this anthology we can discern Hazakovič's hand in *Exercitium scholasticum pro fundamenta Organiae*, fugue entries in one line, e.g., by Gottlieb Muffat, as well as the exercises in figured bass *Explanatio Authentica qui muneri qui computant[ur] & in quos resolvuntur*. See KAČIC, Zborníky Pantaleona Roškovského pre klávesové nástroje, Ref. 5, pp. 188 and 196.

¹⁷ For instance, while studying theology (1747–1749), Hazakovič was in Trnava together with P. Marcus Repkovič 1694?–1758), the best musician of the Marian Province in the first half of the 18th century. (About Repkovič, see more in KAČIC, Ladislav: P. Marcus Repkovič OFM a národnostný spor františkánov Mariánskej provincie v rokoch 1727–1735. In: *Slavica slovac*, Vol. 32, 1997, No. 2, pp. 154–166.) It was he as well as P. Macarius Hargaš, whose records occur in the collection SK-BRu Ms 1083, and with whom Hazakovič could improve his music skills after entering the Franciscan order.

oldest Czech music-theoretical sources.¹⁸ Considering its language, which is strongly Slovakized, we can relate it without problems to the Slovak context, as well.

The Czech translation, made by P.A. Rain CRSA is, in fact, only a brief digest of an older small textbook of figured bass by J.D. Heinichen – *Neu erfundene und gründliche Anweisung wie ein Music-liebender auff gewisse vortheilhaftige Arth könne zu vollkommener Erlernung des General-Basses, entweder durch eigenen Fleiß selbst gelangen, oder durch andere kurz und glücklich dahin angeführet werden, dergestalt, daß er so wohl die Kirchen als Theatralischen Sachen, insonderheit auch das accompagnement des Recitativs-Styli wohl versteht und geschickt zu tractiren wisse ...* (Hamburg 1711). The translation only provides fundamentals, or introduction to the figured bass playing (the title page bears the appropriate title *Principia*), in fact, it only offers the two opening chapters of the first part, slightly abridged. From this point of view, the manuscript can be classified as the so-called “fundament”, similar to those that were processed by J. Ludvová,¹⁹ but it differs from them in many aspects. The abridging of Heinichen’s original text is insinuated also by a Latin comment at the end of the translation: *NB Alteram partem nempe de Triplis, Recitativis & notis Ligatis, Si necessarium fuerit, se possibilitate mea, in Lucem edere, non gravabor; interim principia Hae Sufficiant* [NB the second part about triple times, recitatives and tied notes, if this would be necessary and possible to publish, I shall translate <literally: “I will not hesitate to do”, author’s comment>; for now these beginnings suit the purpose]. This comment appeared most likely in the template which Hazakovič copied, and as it indicates, P. Antonín Rain translated only this part and not the whole of Heinichen’s textbook. Thus, Heinichen’s entire comprehensive preface (*Vorrede*) is omitted, as are chapters three to five of the first part: walking basses in various (triple) metres and passing notes (III. *Von denen geschwinden Noten und mancherley Tacten*, IV. *Von der Application der Accorde, Signaturen und geschwinden Noten in allen übrigen Tönen*), as well as the so-called embellishment of the figured bass (V. *Von den fernern Exercitio eines Incipienten, wie auch insonderheit von manierlichen General-Bass*). In addition, the entire second (smaller) part of the textbook is missing, in which Heinichen deals with figured bass without figures, i.e., with the accompaniment in the so-called “stylus theatralis” (*Theatralische Sachen*), and mainly with the accompaniment of recitative. Obviously, this subject was not especially important in the monastery environment.

Survey of the copied chapters (see page 11):

We can see that the author of the translation did not omit Heinichen’s table of numbering figured bass and pertaining chords (HeinII, § 71). This table is much simpler than the one from Heinichen’s later work (1728) adopted by P. P. Roškovský for his organ school; however, it formed a standard component of similar textbooks.

It is obvious from the survey that particular paragraphs in Heinichen do not fully match with Rain’s translation:

In the first two chapters, the passages of Heinichen’s text concerning the total beginners were abridged and some paragraphs were completely omitted (e.g., HeinI, § 3, 6–7,

¹⁸ Compare with LUDVOVÁ, Jitka: Česká hudební teorie 1750–1850. In: *Studie ČSAV* 23/85. Praha : Academia, 1985.

¹⁹ Ibid., pp. 89–102.

P. A. Hazakovič OFM (P. A. Rain)	J. D. Heinichen (1711)
<i>Kapitola 1. o Krýfu</i> § 1–20	Das 1. Kapitel. Von denen ordentlichen Accorden, und wie selbige denen Incipienten nutzbar beyzubringen § 1–37
<i>Kapitola Druha. O Signaturus, aneb ostatnich cziffrach, gak Totizto Gruntowe Snegma zahazetj se ma</i> § 1–47	Das II. Kapitel. Von denen Signaturen des General-Basses und wie selbige ordentlich und gründlich zu tractiren § 1–64
<i>Tabula in qva Huc usq. Prolipiüs tractata, in compendio explicantur</i>	§ 71 Damit man nun alte Arten der Harmonie desto besser in das Gedächtnis bringen oder behalten möge, so kan man folgende Tabelle sich vorlegen [...]

9–13, where one can find the explanation of inversions of chords without mentioning their connecting, etc.). In the case of omitted sections, these, too, usually concerned the usage of a certain chord in a different octave or inversion. Elsewhere, there are several paragraphs condensed into one new paragraph. Then the text is obviously quite a loose interpretation of the German original (e.g., the beginning of the first chapter, as well as HazI, § 1, 2 and § 20, in which Heinichen's three original paragraphs were merged into one, HazII, § 32).

On the other hand, Rain as well as Hazakovič preserved Heinichen's way of presentation of music examples: only bass with figures is in the modern notation, while the chord examples are written down in the so-called new German organ tablature.²⁰ (Fig. 2)

The most important difference between Rain's translation of Heinichen and other Czech cantors' "fundaments" is the environment in which it originated and for which it was designed. In this case, it was positively a monastic environment, not a scholastic one. The environment in which the translation originated (as well as its purpose!) also determines its content and quality. We assume that the educated environment of the monastery resulted in many particular differences in our manuscript, in comparison with "fundaments" typical for the scholastic milieu. We are speaking mostly about the more precise and ample terminology, which in essence follows the original. On the other hand, it resulted also in a consistent preservation of Heinichen's methods with accentuating not only the practical aspect manifested in the music examples, but also their relation to the text. The first two chapters of Heinichen's older textbook of figured bass are abridged not in a significant way; on the contrary, nothing important is missing from them. What they offered to a musician in a monastery was sufficient, for example, for the mission of an organist. Such translations of textbooks of figured bass from German or Latin were needed in monasteries just for one reason: there were also

²⁰ New German tablature, also known as Ammerbach tablature, was still a live notation system at the turn of the 18th century. It was used by J.S. Bach (in it he wrote down the end of one chorale in *Orgelbüchlein*), among other composers.

lay brothers (Brethren) studying music there, who only spoke a Slavic mother tongue, either Czech or Slovak.

From the whole range of issues, the most interesting is terminology. In many cases there is only an original German term taken over (or with just tiny alterations): “General=Bass” → “Bass General”, “Signaturen” → “Signaturus”, “Zieffer” → “czifry”, “Resolutiones” → “Resolucij”, as well as the names of intervals (“Qvinta”, “Octawa”, etc., with varying orthography). The usage of the term “Bass General” itself proves a considerable degree of dependence on the German original. The translation does not use a later Czech term “generální bas”, as it is provided by J. Jungmann and discussed by J. Ludvová on the ground of today known Czech sources.²¹ In some cases, Heinichen’s original terms are given together with akin terms (for instance, not only “Accord” → “Kryf”, but also “Accord aneb Kryf” [chord or grip], HazI, § 1, HazII, § 12; “Signatura” → “cifra” [number]), often more precisely explaining the content (for example, the notion designating resolution, “resolviren” → “resolwirowal a promnenil” [resolved and transformed], HazII, § 18; “völlige Harmonie” → “czely Zwuk a Harmoniae” [close harmony], HazII, § 17), or different options are used at different places (“Haupt=Accorde” → “kruntownj Accordj” [basic chord], HazI, § 7, or “gruntownj Accordj”, HazI, § 9, but also “hlawni Acord” [main chord], HazII, § 21, § 24).

Out of all these fundamental terms in Rain’s translation, a common usage of the term “akord” [chord] is remarkable, as it cannot be found in later Czech manuals (fundaments).²² P.A. Rain did not even omit Heinichen’s definition of a chord: “(*tercia, kvinta, oktáva*)..., kterýžto tri počty spolu uderené v našem kunštu se jedním slovem nazývají akord aneb grif” [(third, fifth, octave)..., these three hit together are called in our art simply chord or grip] (HazI, §1). It is a precise translation of Heinichen’s formulation (“...*die Tertia, Quinta und Octawa, welches mit einem Worte genennet wird ein Accord, oder ein ordinairer Satz und Griff*”). Also the translation and definition of “*motus rectus*” and “*motus contrarius*” are absolutely accurate (“*motus rectus, aneb stejné rukau pohnutí jest, když totižto obě ruky na klaviaturěch nahoru anebo dolu stejné stupují*”, “*motus pak contrarius anebo rozličné rukau pohnutí jest, když oboje ruce buďto k sobe se scházejí, aneb od sebe se rozcházejí*” [motus rectus, or the same movement by both hands is when both hands move up or down together on the keyboard], [then motus contrarius or converse movement of hands is when both hands either move towards each other or move apart] Haz I, § 13, 14), and of the term “*resolvirovat*” [to resolve] (Haz II, § 28).

²¹ JUNGSMANN, Josef: *Slovník česko-německý*. 5 vols., Praha, 1836–1839. The term *Generální bas* (“*Generalbaß*” [figured bass]) occurs in the entry “Bass” (1st vol, p. 74) – “*Generální bas (Generalbaß) gest uměňj, kus na klawirj atd., skrze wšecky tony a polotony s plným, k tomu se srownáwagjcjm hmatem (Griff) přehrati moci, a tedy gest základ celé hudby*”. LUDVOVÁ, Ref. 17, pp. 61 and 77.

²² Compare with LUDVOVÁ, Ref. 17, pp. 67–68 (“Tyto texty se zhodují v tom, že se v nich nikde nevyskytuje termín ‘akord’, ač byl v celém kvalitativním i typovém aspektu německé literatury pro souznění intervalů používán. České písemnictví se mu však až do konce 18. století vyhýbalo.” ... “Mattheus Gugl se ve své příručce *Fundamenta partiturae* ‘akordu’ nevyhýbal, ale činili tak jeho čeští překladatelé.” [These texts have one thing in common, namely that the term ‘chord’ appears nowhere in them, although it was commonly used for the consonance of intervals in the whole German literature. The Czech treatises avoided it until the end of the 18th century. ... In his treatise *Fundamenta partiturae* Mattheus Gugl did not avoid the term ‘chord’, but his Czech translators did.])

In general, from the viewpoint of terminology, we can characterize the Czech translation as a precise and correct one, despite terminological and orthographic variations pertaining to the period. In the case of the translation of Heinichen's textbook, we have to take into consideration that it was designated for the practice, for practical tuition, and one of the cardinal criteria was its best understandability and easy comprehensibility of the text. So it is no wonder that the word "*klicz*" [clef] is used in compliance with the original not only as a "*Clavis*" (HazII, § 28), but also as an equivalent to a "*Note*" (HazI, §1, compare to HeinI, § 4). J. Ludvová also mentions this ambivalence as found in other hitherto known Czech sources.²³ Elsewhere in Rain's translation, this word is also used in the meaning of "voice" ("*Stimme*" in German): "*dwa klicze*" [two voices], HazII, § 26, compare to HeinII, § 35).

Also another term common for the period testifies to the fact that the translation was made by a qualified person: the term "*falessny*" [false] for a German word "*vitiös*" (HeinI, § 14, resp. HazI, § 2 and others), used for forbidden devices, parallel fifths or octaves; "*klawiatura*" [keyboard] for the German term "*Clavier*"; "*mali prst*" [little finger] for "5. Finger"; and the already mentioned translation and explanation of Latin expressions "*motus rectus*" ("*die gleiche Bewegung*" [the same movement]), and "*contrarius*" ("*die Gegen=Bewegung*" [the counter-movement]) as "*stegne Rukau pohnutj*", or "*rozliczne Rukau pohnutj*" (HazII, § 13 and 14), respectively. However, the term "*falessny*" [false] Rain uses also in a general meaning for bad, wrong ("*play incorrectly*", e.g., HazII, § 37). The translation of the terms sometimes uses description, for example, "*Mittel=Stimme*" → "*prostredni polozeny*" (or "*misto*") [middle voice or place], "*obere Stimme*" → "*horegssy hlas*" (or "*misto*") [higher voice or place], etc. This is a common feature of such an expert period treatise designated for practice.

In the translation of Heinichen's term "*Progressiones*", which he uses in a general meaning as "progressions", we see descriptiveness and a great level of freedom (along with practicality, on the other hand!). Rain translated it mostly by way of description, using different terms, depending on the context and music examples: (1) as "*skoky*" [jumps] (in the phrase "*verdächtige Progressiones*" → "*neporadne skoky*" [dubious jumps], HazI, §17); (2) as "*tema aneb bas general*" (!)/ [theme or figured bass] (in "*ungeschickte Progressiones*" → "*negaky tema aneb bas general*" [some theme or figured bass], HazI, §8); (3) even very freely as "*falešné oktávy aneb kvinty*" [false octaves or fifths], HazII, §5) in the phrase "*vitiose Progressiones*". Nevertheless, he is always consistent with the meaning of the original.

Although – as we can see from the above-mentioned terminology examples – the translation does not "cling to" its German original, some of Rain's tiny changes of the "content" deserve our special attention. In the introduction of his translation he did not use "suites and preludes", or "gallantries" (Hein I, §1), but he replaced them with "arias and minuets" (HazI). This change, though not a substantial one, cannot be explained unambiguously, especially when considering the omission of the term "preludes", as

²³ Ibid., p. 42: "Použití termínu 'klíč' ve smyslu 'nota' nebo 'tón' není ojedinělé v českých pramenech. Běžně se s ním setkáváme v německých tiscích před rokem 1800, kde se objevuje v latinském tvaru 'clavis'. [The usage of the term 'klíč/clef' in the meaning of 'note' or 'tone' is not rare in Czech sources. It can be commonly found in German prints prior to 1800 in its Latin form as 'clavis']".

prelude was no rarity in the environment in which the translation originated. On the other hand, the introduction of the entire Czech text is a free paraphrase of Heinichen's respective text; thus, such deviations are not surprising. Some other deviations from the original are easily understandable. First of all, it is the replacement of the term expressing the perfunctory coping with the three basic chords in general bass – "*auswendig erlernen, als wie die Nonne den Psalter*" (HeinI, § 36) – with a Czech equivalent ("*jestli že si ty tri akordy hlavní zgruntu nepochopil, nýbrž snad spameti jediné se, jako nějaký papoušek (!) učil*" [if you haven't grasped the three chords as a cinch, but had to memorize them like a parrot], HazI, § 20). This change is – considering the monastic environment – not only obvious, but it also documents the richness and imagery of Rain's language, similarly to the expression "*smrteďnej hrích*" [deadly sin], for the use of parallel fifths and octaves (HazI, § 16). In this case, the German original does not provide any equivalent of this kind (comp. HeinI, § 28).

It will be truly interesting and indeed necessary to evaluate the text thoroughly from the perspective of the used language, but we will leave this task for the linguist experts. Remembering the circumstances of its origin in the Czech environment and its preservation in a copy in Slovakia, we can at least suggest, or point out, some relations.

Apparently, a certain transformation of the written appearance of the model occurred in the copy of the Slovak Franciscan, along with some other variability in the used language. Certainly the issue of spelling—namely iotation typical for the dialects from the west of Slovakia (Hazakovič came from the region of Záhorie)—deserves attention.²⁴ From the point of view of orthography, we would like to accentuate only one interesting matter concerning the Czech vowel "ě": this grapheme occurs only rarely in the text, and in Hazakovič's copy it is equally frequently replaced by the compound "ie" ("*mysťie*", "*swobodnie*", "*tobie*", "*powiedomost*", etc.); nevertheless, equally often words with "ě" occur. The usage of diacritical signs is very unsystematic in the translation and, in fact, accidental (we are speaking mostly about "č" and "ž"). In the text the letter "ř" cannot be found at all; it is replaced either with a simple "r" or, less frequently, with a compound "rz". The absence of "ř" is one of the most distinctive signs of Slovakization of the model in Hazakovič's copy. The variability of the orthography is evidenced, for instance, by parallel use of the terms "*signaturze*" and "*signature*" in locative of the word, even close to each other (Haz II, § 44). Similarly, the use of terms "*horze*" and "*hore*" ("*nahore*", "*horegssy*" [up, above], etc.), "*przedne*" (Haz II, § 17) and "*predne*" [front], HazII, § 1, and "*dobrze*" [good], Haz II, § 47. Many other forms were Slovakized by the copyist P. A. Hazakovič, but he kept the prefix "nej-" [the most], superlative, typical for the West-Slovakian dialects (the exception is the word "*nagwegss*" [the highest], HazII, § 18; contrary to "*neglehčzy*" [the lightest], HazII, § 2; "*negwegssęgi*" [the highest], HazII, § 13; "*negblyssy*" [the closest], HazII, § 28, etc.). This variability is typical not only for the West-Slovakian dialects from the region of Záhorie, but also for the written language of the period in general, as can be documented on many examples of

²⁴ The description of the 18th-century Slovak language influenced by dialects from the region of Záhorie can be found in SKLADANÁ, Jana: Jazyk kázni Paulína Bajana. In: *P. Paulín Bajan OFM (1721–1792) a slovenská hudba, jazyk, literatúra v 18. storočí*. Ed. Ladislav Kačič. Bratislava : Serafin, 1992, pp. 73–81.

other kinds (such as the simultaneous usage of the two variants of plural of the word “hands”: “ruky” as well as “rucze”).

Hazakovič’s handwriting is identified also in a brief one-page long comment *O Prýrozenosti Spewu* (About the Nature of Singing) preceding closely the copy of the translation of Heinichen’s textbook:

O Prýrozenosti Spewu.

Spew dle sweg naturj menuge se dylem Naturalnj Dilem Mekj aneb twrdj. Naturalny gest ten w kterem žadneho Kryssku # aneb Bb se newinachazj, spew makj gest w kterem se gedneg aneb wiczej Notum b predstavuge, twrdy pak se menuge ten pry kterim se # nachazj Na přykľadu

[About the Nature of Singing.

The singing can be named in accordance with its character as a natural singing, or soft or hard singing. The natural singing is the one without any sharps or flats. The soft singing has flats preceding one or more notes, and the hard singing has sharps. See the example]

(three short 2-3-bar basses without figures follow) (Fig. 3)

At first sight this comment seems trivial. However, it is very important, especially when we realize the close relation between the performance of chant and its organ accompaniment.

II.

A high level of figured bass instruction among Franciscans can be proved above all by the most significant source from the second half of the 18th century: organ school by P. Pantaleon Roškovský (1734–1789) *Praxis Authentica Pulsandi Organum*, included at the end of Roškovský’s collection *Musaeum Pantaleonianum* (f 218^r–240^r), written in Bratislava around 1768. (Fig. 4)

Roškovský was positively the best musician and composer among Franciscans in Slovakia. He entered the order in 1755, quite late in his life, as 21-year-old; he had thus already graduated from the study of philosophy (*philosophus absolutus*). Upon finishing his novitiate in the Monastery of Saint Catherine and upon completing his theological studies, he worked at first in Nové Zámky, and then as a teacher of music, singing, and organ playing alternately in the biggest monasteries of the Marian Province – in Bratislava and Trnava. Among his best pupils, we can find P. Thelesphorus Hoffmann, who was also a composer. At the close of his life, in the time of Josephinian reforms, Roškovský did not occupy himself with music, but being a member of the Franciscan monastery in Pest, he worked as a chaplain during the war with the Ottoman Empire. While we know of Roškovský’s ample copying activities (he copied several collections of church music), we have only insufficient information about his own music. However, those of his works that we do know belong to the best music composed in Slovakia in the middle of the 18th century. His work was originally based on the Late Baroque style but later it fully fitted with the Early Classic style.

In the case of the Latin textbook of organ playing, we can presume that Father Pantaleon was the actual author of the text, although he based it mostly on three authoritative textbooks of figured bass:

Johann Baptist Samber: *Manuductio ad organum* (Salzburg 1704),

Matthäus Gugl: *Fundamenta partiturae* (Augsburg 1719),

Johann David Heinichen: *Der Generalbaß in der Composition* (Dresden 1728).

Nevertheless, the text proves the fact that Roškovský knew also other music-theoretical works, mostly *Gradus ad Parnassum* (1725) by J.J. Fux, and elementary *Musaeum Musicum Theoretico Practicum* (1732) by J.F.B.C. Majer.

In the first part of the textbook (f 218^r–221^v), Roškovský freely follows mostly Samber's book and Majer's elementary textbook. From the latter, for instance, he took over the older numbering of fingers (0–4, instead of the more modern 1–5) as well as the general system of “good” and “bad” fingers; that means he preferred the forefinger and middle finger to the other fingers. However, Roškovský inclined more to Samber, for example in the play of scale runs or intervals using both hands. In addition, his explanation of some embellishments (mordent) and a table (scheme) of rhythmic values were presumably taken over from Samber.

The beginning of the second part of the book (f 222^r–224^v), introducing the figured bass, evidently follows the excellent textbook by J.D. Heinichen *Der Generalbaß in der Composition* (1728). Roškovský certainly knew this book very well, as he took over not only the tables “*Gewöhnl. Signaturen des Generalbasses*” (“*Consuetae signaturae Bassi generalis*” in Roškovský) and “*Die dazu gehörige Stimmen*” (“*Spectantes ad eundem Bassum voces*”), which is substantially more detailed than a similar table in Heinichen's older textbook (1711) adopted by Hazakovič, but also other tables and schemes (e.g., *Musicalis Circulus*, and others).

The core of the second part of the book (f 225^r–238^v) consists of a Latin translation of the concise German authoritative handbook of figured bass *Fundamenta partiturae* by M. Gugl, the first print of which Roškovský could have even owned. One copy has been preserved in the Zenetudományi Intézet MTA library Budapest, which could have got there together with Muffat's 72 *Versetl samt 12 Toccaten*. Gugl's handbook existed in several reprints, and it was one of the most widely spread and popular textbooks in the 18th century.²⁵

Description of the source (see p. 17):

Roškovský's organ school is decidedly not an ordinary translation from German to the Latin language. Although he preserved Gugl's concept and methods, the text is occasionally substantially enriched, expanded, or reinterpreted. Roškovský even inserted some music examples of his own which are absent in Gugl's original. Only tiny changes occur in the first five chapters (with slightly more ample explanations in chapters 3 and 5, in which Roškovský did not include any new examples). However, in chapter 6 (“about the second”), where Gugl has only a short text (one sentence), Roškovský gives the issue much more space. He writes, for instance, about the usage of the second in suspensions (orig. “*Syncopatione*”) as well as in inversions of chords. Roškovský's chapter 7 is totally

²⁵ It is documented by its widespread existence (in copies) in Bohemia, according to LUDVOVÁ, Ref. 17, p. 31).

P.P. Rošovský OFM: <i>Praxis Authentica Pulsandi Organum</i> (cca. 1768)	M. Gugl: <i>Fundamenta partiturae</i> (1719)
<i>Caput Primum / De Clavibus Musices</i>	Erstes Kapitel
<i>Caput secundum / De Figuris</i>	Andertes Kapitel
<i>Caput Tertium / De Intervallis</i>	Drittes Kapitel
<i>Caput Qvartum / De Concentu Ordinario</i>	Vierdtes Kapitel (Von Concetu ordinario, oder Perfect Streich)
<i>Caput Qvintum / De Unisono</i>	Fünfftes Kapitel (Von Unisono)
<i>Caput 6tum / De Secunda</i>	Sechstes Kapitel (Von der Secund)
<i>Caput Septimum / de Tertia et Decima</i>	Sibendes Kapitel (Von der Terz)
<i>Caput 8vum / De Qvarta</i>	Achtes Kapitel (Von der Quart)
<i>Caput Nonum / De Qvinta</i>	Neundtes Kapitel (Von der Quinta)
<i>Caput Decimum / De Sexta</i>	Zehendes Kapitel (Von der Sext)
<i>Caput 11mum / De Septima</i>	Eilfftes Kapitel (Von der Sept)
<i>Caput 12 / De Octav</i>	Zwölfftes Kapitel / Von der Octav
<i>Caput 13ium / De Nona seu Secunda duplicata</i>	Dreyzehendes Kapitel / Von der Non

new (his own text), substantially enriched are chapters 8–11, and chapter 13. In this chapter Rošovský refers to J.F. Fux: “*De Nona, qvae ex descensu est vitiosa juxta Del Sig Jos: Fux: qvia committitur vitium octavae oculatae*” (explaining that in the descending run the usage of ninth suspension is forbidden, in order to prevent hidden octaves). Here Rošovský also added many other exercises, e.g., *Praelude per Nonas*, *Fuge per Nonas*, and others.

It is not Rošovský's only reference to one of the greatest theoretical authorities of the Baroque period. At the end of 20 demanding exercises of figured bass, he introduced, in addition, *Tantum Ergo Fuxianum*. In fact, it is the bass part from *Tantum ergo a 4 voc: cum Org.* by Johann Stadlmayr (ca. 1575–1648), which was frequently used in the given context (the piece was commonly attributed to Fux, among others, in the past).

At the end of Rošovský's textbook there is an instruction for harmonization of scale runs and cadences in all keys (“*Responsoria ex omnibus tonis*”).

Father Pantaleon conceived his school very comprehensively, which is evidenced also by the fact that at the end he added an authoritative table of embellishments “*Signa Expressiva super Notas Communiter apponi Solita, Seu vulgò Maniera, Specialiter exemplificatur*”, adopted from 72 *Versetl samt 12 Toccaten* (1726) by Gottlieb Muffat. It is not so important whether the following *Fuga finaliter* on the theme *Recercare cromatico post il Credo* from Frescobaldi's collection *Fiori musicali* (1635) is part of the textbook, or Rošovský planned it as a conclusion of the entire anthology *Musaeum Pantaleoniaum*. Nonetheless, this collection and the piece of Frescobaldi were used by J.J. Fux as the basic study material. From this viewpoint, this humble Slovak Franciscan belongs to indirect pupils of the great Viennese contrapuntist.²⁶

An especially intriguing issue that calls for a separate research is the fact that he apparently knew the practice of Italian partimento very well. The research on this subject in Central Europe is still only in its beginnings. For the time being it is not known to

²⁶ Regarding the authorship of this piece, see *Organová hudba na Slovensku v 17. a 18. storočí*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Music Forum, 1996.

what extent the practice of partimento was popular and spread also outside Italy (Central Europe, in this case).

Yet, it is necessary to answer one more question with regard to Roškovský's *Praxis Authentica Pulsandi Organum*: Why did our Franciscan translate from German (Gugl, Heinichen) into the Latin language? There are two answers, both related, as they are both connected with the monastic environment in which Roškovský lived and worked:

(1) Roškovský worked in the Franciscan order in the time of its greatest boom, when mostly priests (clergymen) or the future priests dealt with music (also in Slovakia), and for whom the Latin was the basic language of communication.²⁷ (2) The members of the Marian Province of Franciscans, in which Roškovský worked, were mostly of three nations – Germans, Slovaks, and Hungarians (although Croats and other nations occasionally also occurred). From this viewpoint, the instruction in the Latin language was the most natural.

III.

Fr. Coecilianus Plihal OFM (1809–1865), the best organist and composer of the Marian Province in the 19th century, represents the third phase in the instruction of figured bass in the Franciscan environment in Slovakia. He was a lay brother from Moravia, who spent all his active and productive life in Slovakia (in the Marian Province). Malacky and Bratislava were the principal places of his work, where he taught singing and organ playing in monasteries concentrating young members of the order (there was a novitiate in Malacky and opportunities for the study of theology in Bratislava). In 1842 (exactly on 13 January) Plihal completed a treatise for his pupils, which documents that even in the first half of the 19th century the Franciscan music education maintained a good standard. As the title page reveals, it is, in fact, a Slovak translation of the textbook *Kurzgefaßte Methode den Generalbaß zu erlernen* (cca. 1791) written by Johann Georg Albrechtsberger:

Nowe / Rozmožene widani / Nakratce zebreneho spusobu / General Basu / Kucwičený / Mladeže / od Pána / Albrechtsberga (sic!) / C: K: Dwora Organistj. // Pronaležegicy / Fr. Coecilianus Joh. F. Plihal mppria / Org. Radu S: Frantisska / Serafinskeho.

[A new extended edition of a concise method of figured bass for training the youngsters written by Mr. Albrechtsberg [sic!] imperial and royal organist. Belonging to Fr. Coecilianus Joh. F. Plihal mppria Org. of Saint Francis Seraphic order.]

(And under the text another hand added: *F. Kitzinger*)

(Fig. 5)

On the front page of the binding there is a small label bearing the text “*General Bass / Schull / von / Albrechtsberger*”. In the corner of the label there is also a barely readable text “*F. Kitzinger*” in a miniature font, indicating that perhaps for a while the manuscript was owned by a famous Bratislava musician Ferdinand Kitzinger (1843–1926), who was for many years a conductor of the Bratislava Liedertafel chorus and of the choir of

²⁷ Later in the 19th century, the offices connected with music were – with exceptions – administered by laymen (Brethren), who did not speak Latin and supposedly had only knowledge of their native language.

the Trinitarian Church. He was a pupil of Karl Mayrberger and, presumably, of Plihal as well. Through Kitzinger and an antiquarian bookstore, the manuscript ended up in private ownership where it remains.

In its second part the manuscript also contains “45 Fugen und Präludien für Orgel oder Piano Forte”, mostly Plihal’s own compositions from the years 1836–1864.²⁸

A detailed comparison of the German original with the Slovak translation proves that Fr.C. Plihal had at his disposal the second, a bit enlarged edition of Albrechtsberger’s “little” textbook of figured bass, which was published by Artaria in Vienna under the title *Neue Vermehrte Auflage der Kurzgefassten Methode den Generalbass zu erlernen*. It is documented not only by the translation of the title itself, but also by the fact that in the first edition (ca. 1791), the whole chapter 5 of the first part is missing – “Von den 6 gefährlichen Gängen”, in which “... gezeigt wird, wie zwei offenbare Quinten oder Octaven verbessern, und vermeiden könne” [it is demonstrated how one can avoid the usage of parallel fifths and octaves] – including the immediately following *Praeludium a tre* by Albrechtsberger, which also occurs in Plihal’s manuscript (“*Praeludium /:a Tre:/ wetrech hlasoch*” [Prelude in three parts]).

Fr.C. Plihal omitted nothing at all from the second edition of Albrechtsberger’s textbook, or from music examples written down in modern notation in two staves using both treble and bass clefs. His translation is extremely proper, precise, detailed also in terminology, although some terms may look rather strange today, for example “Abschnitt” [section] translated as “odrezek” [cut], etc. In many cases, Plihal rightly provides also original German terms in parentheses. The correctness of the translation is also confirmed in such details as the sign for “*Telemanische Bogen*” (^) used with diminished fifths.

Plihal’s translation is terminologically highly accurate. Some terms resemble the terminology used by Hazakovič, i.e., approximately a century earlier, although we can hardly assume a direct relationship between both sources. Plihal used Albrechtsberger’s original names for intervals (“*Secunda*”, “*Tertia*”, “*Quinta*”, “*Quarta*”, “*Septima*”, “*Octava*”, “*Nona*”), while only “*Prima*” [unison] is translated as “*gednozwuk*”. The quality of intervals is described as “*mala*” [minor], “*hruba*” [major], “*zwissena*” [augmented], and “*nadmiru zwissena*” [doubly augmented]. The minor second is usually referred to as a Latin “*semitonium*”.

In some cases he introduces his own Slovak translation along with using the German term, e.g., for interval (“*prostranost*”, resp. “*Zwischenraum*”). In other cases, he adds explanatory expressions in parentheses next to the translation: “*consonancen (dobre znegicy)*” [consonances (sounding well)], resp. “*disonancen (zle znegicy)*” [dissonances (sounding bad)].

Plihal translated chord as “*srownozvuk*”, but he uses also the original term “*accord*”. It is interesting that he translated tonic as “*zakladni ton*” [fundamental tone] (with “*Tonica*” in parentheses), while for the closest function, dominant, he uses the term “*dominanta*”. Similarly, he uses “*sedmy hruby ton*” [the major seventh tone] for the leading tone (adding the original “*nota sensibilis*” in parentheses). The term for resolution

²⁸ So far we know only 6 fugues of Plihal “für Orgel oder Piano Forte”, which Jana Lengová inserted into her excellent edition *Antológia klavírnej hudby na Slovensku* [Anthology of Piano Music in Slovakia], 1830–1918). Ed. Jana Lengová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2015.

is also added (of chords, dissonances), and he uses the terms “*rozwazuge (resolwiruge)*” either together or separately.

The terms “*major*” and “*minor*” are translated by Plihal as “*twrdý*” [hard] and “*maki*” [soft], e.g., “*w makich tonech*” [in soft (minor) keys], “*sedmi stupen twrdeho tonu*” [the seventh degree of hard (major) key], or even “*w twrdych spusobu zwuku*” [in hard (major) sounds], and “*w makich spusobu zvuku*” [in soft (minor) sounds], etc.

Contrary to Heinichen’s translation, in Albrechtsberger’s textbook there are three kinds of motions. Plihal wrote that “*pohnutý ale gest trogake: rovne (motus rectus), proti naproti postavene (motus contrarius) a pobočne hruby (motus obliquus)*” [motions can be of three kinds: direct motion (*motus rectus*), contrary motion (*motus contrarius*), and oblique motion (*motus obliquus*)].

In a similar meaning the expressions “*rowne a nerowne behy (Laufi)*” [regular and irregular runs] and “*octawi laufi*” [octave runs], occur.

Plihal’s translation from German into Slovak language respects more or less Bernolák’s codification of the Slovak language (1787), although not without exceptions. His language reflects not only a variability in orthography typical for the period, but also the linguistic consciousness of the environment he came from (Moravia). However, in general, the language of his translation corresponds with the period Slovak language of the 19th century.

Answering the question of why Plihal translated Albrechtsberger’s text into Slovak, in compliance with the preceding content we can say that in the 19th century – contrary to the 18th century – music among Franciscans in Slovakia was, in fact, almost exclusively in the hands of the lay brothers (Brethren). Nevertheless, these – with notable exceptions – mastered only their mother tongue. As already stated above, three main nations prevailed in the Marian Province of Franciscans: Germans, Slovaks, and Hungarians. Having presumably at his disposal the German original of Albrechtsberger’s textbook of figured bass, Plihal made a translation for his pupils into another required language which was closest to him (most probably his Hungarian was not very good). At the same time, however, we cannot exclude a broader historical context, that is, a general rise of national awareness in Europe around the time of the translation’s origin (the pressure of Hungarization strengthened only later, after 1867).

Concerning the languages, the situation in the Marian Province can be demonstrated also in the fact that in his manuscript of the Slovak translation of Albrechtsberger’s textbook Plihal wrote down in German two types of tuning: “*Kirnbergische Methode Piano=Forte gut zu stimmen*”, and “*Französische Methode*”. The fact that he gave the instructions or practical guide for tuning the instrument proves Plihal’s decent education and consistency in his teaching method. It has to be underlined that in the first half of the 19th century the harpsichord and clavichord as training instruments were commonly replaced by hammerklavier in the Franciscan environment. This is also confirmed in other manuscripts, not only by Fr. Coecilianus Plihal, but also by Fr. Václav Malinský (arrangements of the overture for Mozart’s *Die Zauberflöte*, or arias from Rossini’s operas) and other Franciscans working in Slovak monasteries.²⁹

²⁹ KAČIČ, Ladislav: Hudba františkánov na Slovensku v 19. storočí. In: *Duchovná hudba v 19. storočí*. Ed. Jana Lengová. Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu, 1995, pp. 57-63.

* * *

The preserved sources concerning the figured bass instruction from the environment of the Slovak Franciscans prove not only a high standard but also continuity. The three discussed sources follow each other in time and represent three phases: the first half of the 18th century (Hazakovič), the second half of the 18th century (Rošovský), and the first half of the 19th century (Plihal). These phases stand for the particular stages of figured bass instruction in the line Heinichen – Gugl – Albrechtsberger. The Franciscan teachers of organ playing relied on authoritative textbooks of their time, which pertained to the best material available in the Central-European region. P.A. Hazakovič resorted to the Czech translation of the older textbook by J.D. Heinichen from 1711; the issue of the context, i.e., the way in which Hazakovič acquired this translation, is actually marginal. What is essential is the fact that Heinichen's treatise on figured bass belonged to the best in its time.

P. Pantaleon Rošovský was unquestionably an exceptionally educated musician (he was referred to as "*organista, cantor, tubicen, fidicen*" already at the time of entering the Franciscan order), who also received a thorough and – for a composer necessary – universal education. Above all, Rošovský was an excellent keyboard player, as his organ school from cca 1768 clearly confirms. *Praxis Authentica Pulsandi Organum* has to be considered as Rošovský's own original contribution to the instruction of figured bass, which documents his excellent and wide schooling (Fux, Heinichen, Gugl, Samber, Majer, among others). A certain parallel to Rošovský's Latin textbook is *Introductio in generalem bassum* by Ján Francisci (1694–1758), which – as A. Šuba demonstrated³⁰ – is, in fact, a Latin translation of Niedt's popular German textbook *Musicalische Handleitung* (1710).³¹ While Niedt's work deals only with fundamentals, Rošovský's text goes much deeper. It is not only substantially expanded, but also more complex, and in compliance with the period practice respected in music-theoretical treatises, it has to be considered his own original text, even if drawn from several different sources. The high level and demands of Rošovský's text are confirmed in the written-out music examples, the majority of which – including his own music examples – are provided in the same form as in Gugl, i.e., only as bass part with figures. This presupposes a certain level of skills and command of the basic issue. Looking at different ways in which the music examples are notated in the discussed sources and their translations, one can clearly see how quickly the practice of figured bass instruction developed. For Heinichen it was still the so-called German organ tablature, typical mostly for North-German organists. Gugl used a more modern way of indicating only bass with figures. In Albrechtsberger, we see quite a clear, modern use of numbers and elaborated harmony in modern notation using both treble and bass clefs.

Plihal's translation of Albrechtsberger's textbook represents the stage of figured bass instruction at the turn of the 19th century. In that time, Albrechtsberger was certainly the greatest teaching authority in Central Europe, and although his theoretical work also contains more extensive and complex writings about composition, his older concise

³⁰ ŠUBA, Andrej: *Introductio in Generalem Bassum – Príspevok k poznaniu hudobnoteoretického myslenia na Slovensku v 18. storočí*. [Dissertation.] Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2012.

³¹ NIEDT Friedrich Erhard: *Musicalische Handleitung oder gründlicher Unterricht*. Hamburg, 1710.

textbook of figured bass was sufficient for the needs of Franciscans. In any case, this source is an evident proof of the fact that in the 19th century the instruction of organ playing and figured bass in Franciscan environment still maintained a very high level.

The study is part of the VEGA project No. 2/0113/2017 "Music Theory in Slovakia in the 16th–19th Centuries".

Translated by Katarína Godárová

Bibliography

- GAJDOŠ, P. Vševlad OFM: Doplnky k životopisu Pantaleona Rošovského. In: *Musicologica slovaca I/2*, Bratislava : SAV, 1970, pp. 131-155.
- JUNGSMANN, Josef: *Slovník česko-německý*. 5 vols, Praha, 1836 – 1839.
- KAČIČ, Ladislav: Zborníky Pantaleona Rošovského pre klávesové nástroje. In: *Musicologica slovaca XIII*, Bratislava : SAV, 1988, pp. 145-211.
- KAČIČ, Ladislav: Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33, Budapest : Akadémiai Kiadó, 1991, pp. 5-107.
- KAČIČ, Ladislav: „Opus franciscanum“ v zápise a v zvukovej podobe. In: *Slovenská hudba*, Vol. 18, 1992, No. 1, pp. 136-145.
- KAČIČ, Ladislav: Hudba františkánov na Slovensku v 19. storočí. In: *Duchovná hudba v 19. storočí*. Ed. Jana Lengová. Banská Bystrica : Nadácia J. L. Bellu, 1995, pp. 57-63.
- KAČIČ, Ladislav (Ed.): *Organová hudba na Slovensku v 17. a 18. storočí*. Bratislava : Music Forum, 1996.
- KAČIČ, Ladislav: P. Marcus Repkovič OFM a národnostný spor františkánov Mariánskej provincie v rokoch 1727 – 1735. In: *Slavica slovaca*, Vol. 32, 1997, No. 2, pp. 154-166.
- KAČIČ, Ladislav: P. Gaudentius Dettelbach OFM (1739 – 1818), Leben und Werk. In: *Musicologica actualis* (=Series musicologicae actualis 2). Bratislava : ASCO Art and Science, 1998, pp. 65-124.
- KAČIČ, Ladislav: Doplnky k zborníkom P. Pantaleona Rošovského OFM pre klávesové nástroje. In: *Slovenská hudba*, Vol. 27, 2001, Nos. 2-3, pp. 293-308.
- KAČIČ, Ladislav: Český preklad učebnice generálneho basu J. D. Heinichen (1711) z prostredia slovenských františkánov. In: *Hudební věda*, Vol. 39, 2002, No. 1, pp. 29-57.
- KAČIČ, Ladislav: P. Thelesphor Hoffmann OFM, život a dielo františkánskeho hudobníka a skladateľa. In: *Hudobný archív* 15. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2005, pp. 99-129.
- LENGOVÁ, Jana (Ed.): *Antológia klavírnej hudby na Slovensku (1830 – 1918)*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2015.
- LUDVOVÁ, Jitka: Česká hudební teorie 1750 – 1850. In: *Studie ČSAV* 23/85. Praha : Academia, 1985.
- RIEDEL, Friedrich W. (Ed.) in FUX, Johann Joseph: *Werke für Tasteninstrumente* (=Sämtliche Werke VI/1). Graz; Kassel, 1964.
- RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I (Stredovek, renesancia, barok)*. Bratislava : Opus, 1982.
- SKLADANÁ, Jana: Jazyk kázní Paulína Bajana. In: *P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, jazyk, literatúra v 18. storočí*. Ed. Ladislav Kačič. Bratislava, 1992, pp. 73-81.
- ŠUBA, Andrej: Introductio in Generalem Bassum – Príspevok k poznaniu hudobnoteoretického myslenia na Slovensku v 18. storočí. [Dissertation.] Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 2012.

APPENDIX

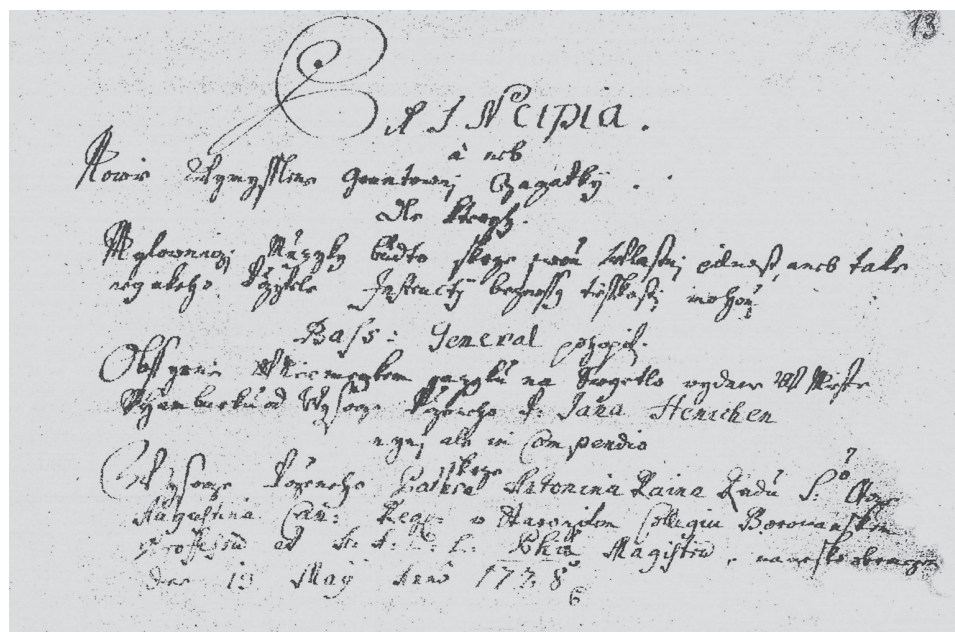


Fig. 1: SK-BRu, Ms 1078, f 13^r

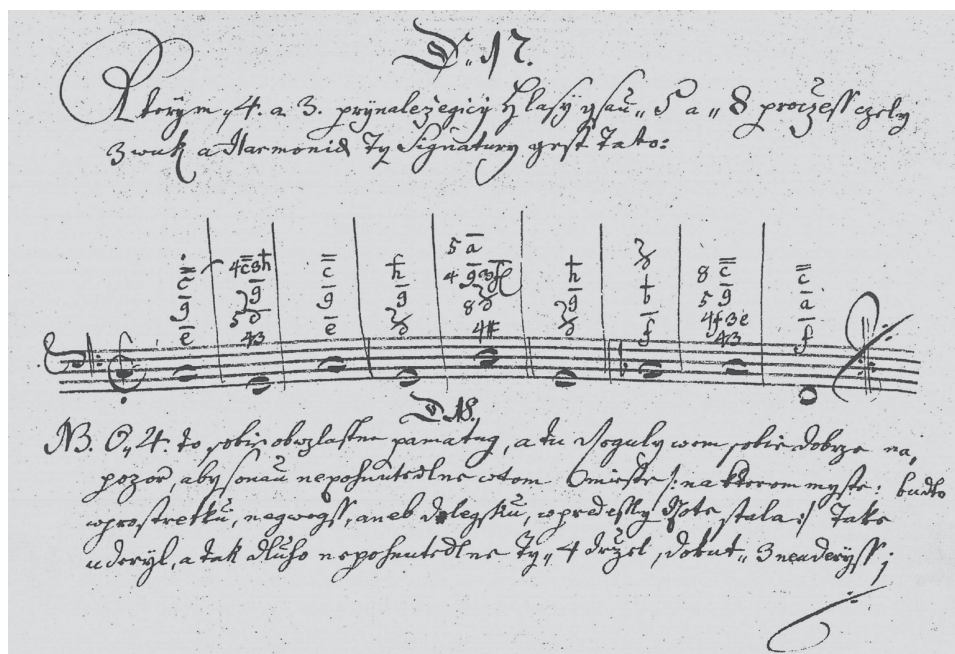


Fig. 2: SK-BRu, Ms 1018, f 24^v

Priglasnostj Opewu.

Opew sta sseg natury monuga so Dylem. Naturalny
 Dolem Hekija neb horij Naturalny gest ten w kterem
 zadnebo Krystku #. a neb Bb se ucinacazij spew mohty
 gest w kterem pr gdneg aneb wizeg. Potam b prodhawaga
 twdy jak pr menuga ten gogsterim pr # ucinacazij ku gntj.
 Gladu.

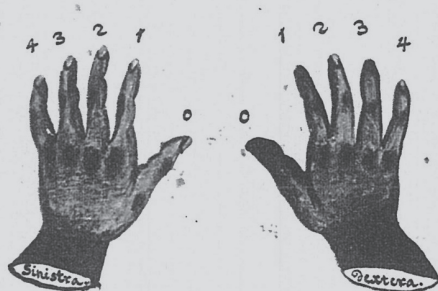
Opew natury.

Opew horij.

Opew mehtj.

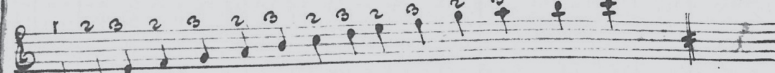
Fig. 3: SK-BRu, Ms 1978, f 12^v

435.
218

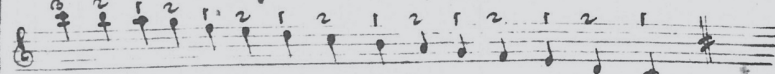


*Praxis Authentica
Pulsandi Organum*

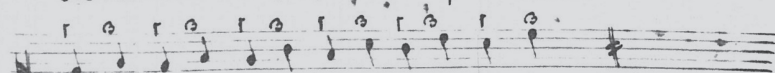
ascensus dextera manūs.



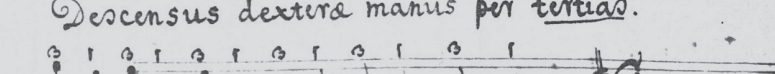
Dextera manūs descensus.



ascensus dextera manūs per tertias.



Descensus dextera manūs per tertias.



li volta

Fig. 4: H-Bn, Ms. Mus. 749, f 218^r

Resumé

VÝUČBA GENERÁLNEHO BASU U FRANTIŠKÁNOV NA SLOVENSKU V 18. A 19. STOROČÍ

Organ mal v hudbe františkánov spomedzi nástrojov výsadné postavenie. V menších kláštoroch to bol vlastne jediný nástroj, ktorý sa používal v bohoslužbách pri prednese typickej františkánskej jednohlasnej cirkevnej hudby (*missa franciscana*). Vo väčších kláštoroch (Bratislava, Trnava a pod.) mali františkáni zasa súčasne aj 4 – 5 organistov, počas veľkých slávností niektorí z nich hrali aj na ďalších nástrojoch (trúbky, husle a pod.). Výučba organovej hry mala preto u františkánov vysokú úroveň. V Mariánskej provincii pôsobilo v 18. a 19. storočí množstvo výborných organistov: P. dalbertus Hazakovič, P. Gaudentius Dettelbach, P. Thelesphorus Hoffmann, Fr. Jozef Řehák, Fr. Coecilianus Plihal a i., a najmä P. Pantaleon Roškovský (1734 – 1789), ktorý napísal dva monumentálne zborníky čembalovej a organovej hudby – *Musaeum Pantaleonianum* a *Cymbalum jubilationis* obsahuje vyše 700 skladieb autorov 17. a 18. storočia od J. K. Kerlla až po mladého J. Haydna (o. i. Georg a Gottlieb Muffatovci, J. J. Fux, G. F. Händel, J. Umstatt, L. Giustini, G. B. Platti, G. Ch. Wagenseil, M. G. Monn, M. T. Agnesiová, J. A. Štěpán, G. M. Rutini a mnohí ďalší). Roškovského zborníky klávesovej hudby sa zaraďujú medzi najvýznamnejšie rukopisné pramene klávesovej hudby minimálne v strednej Európe.

Zachované pramene reprezentujú tri štádiá výučby generálneho basu u františkánov na Slovensku:

1. V 1. polovici 18. storočia sa používala česká verzia učebnice J. D. Heinichena *Neu erfundene und gründliche Anweisung [...] zu vollkommener Erlernung des General-Basses* (1711) v preklade českého augustiniána P. Antonína Raina (1728), ktorý sa zachoval v unikátnom odpise P. Adalberta Hazakoviča (1722 – 1772) z rokov ca. 1743 – 1750. Je to skrátený preklad – Rain preložil iba 1. kapitolu, t. j. základy hry generálneho basu, vynechaná je celá 2. kapitola o sprevádzaní recitativu a generálnom base v opere. Hazakovič zároveň text podstatne poslovenčil.

2. Roškovského zborník *Musaeum Pantaleonianum* obsahuje o. i. jeho vlastnú učebnicu generálneho basu *Praxis Authentica Pulsandi Organum* (ca. 1768). Základom je latinský preklad nemeckej učebnice M. Gugla *Fundamenta patiturae* (¹1719), ale čerpal aj z prác J. B. Sambera (1704), J. D. Heinichena *Generalbaß in der Composition* (1728) a J. J. Fuxa *Gradus ad Parnassum* (1725). Roškovský zachoval Guglov koncept (metodik), ale text podstatne rozšíril o vlastné nové pasáže a notové príklady.

3. Tretiu etapu výučby generálneho basu u františkánov na Slovensku reprezentuje Fr. Coecilianus Plihal OFM (1809 – 1865) a jeho slovenský preklad učebnice J. G. Albrechtsbergera *Kurzgefaßte Methode den Generalbaß zu erlernen* (ca. 1791) z roku 1842. V tomto prípade ide o doslovný, veľmi presný preklad 1. vydania staršej Albrechtsbergerovej učebnice, ktorý sa používal u františkánov v 19. storočí.

Všetky tri pramene dokladajú vysokú úroveň výučby generálneho basu u františkánov na Slovensku. Učebnice J. D. Heinichena, M. Gugla i J. G. Albrechtsbergera patrili k najautoritatívnejším prácam svojej doby. Najoriginálnejší je prínos P. Pantaleona Roškovského, jeho *Praxis Authentica Pulsandi Organum* možno považovať za jeho vlastnú učebnicu.

Štúdia sa zaoberá aj terminologickými otázkami v prekladoch Heinichena a Albrechtsbergera.

KLAVÍRNE ÚPRAVY SLOVENSKÝCH ĽUDOVÝCH PIESNÍ V TLAČENÝCH EDÍCIÁCH 19. STOROČIA

HANA URBANCOVÁ

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

ABSTRACT

In the period from the 1830s to the early years of the 20th century there were four published editions of piano arrangements of Slovak folk songs by domestic (Slovak) composers (M. Sucháň 1830; V. Füredy 1837; M. Francisci 1892, 1893; A. Piťo – J. N. Polášek 1905, 1906). The aim here was to define typologically the song repertoire which composers' worked on (models and their selection), to elucidate the editions of arrangements of Slovak folk songs for piano (publishers, authors, compositional processing), and to identify the socio-cultural period associations of these editions, from the ethnomusicologist's point of view. A hypothesis was tested, regarding to what extent the printed editions of piano arrangements of Slovak folk songs influenced the codification of a certain core repertoire in Slovakia and contributed thus towards forming the national identity of Slovaks.

Keywords: Slovak folk songs, arrangements for piano, printed music editions, compositional approaches, social function, codification

Úvod

Komponovaná hudba 19. storočia sa programovo obracala k hudobnému folklóru ako k svojmu inšpiračnému zdroju. Záujem európskych skladateľov o hudobný folklór sa rozvíjal pod vplyvom Herderových ideí o estetickú a umeleckú hodnotu ľudovej piesne. Johann Gottfried Herder (1744 – 1803), nemecký osvietený filozof, spisovateľ a literárny vedec, nastolil po prvý raz požiadavku v podobe uceleného estetického programu: čerpať pri tvorbe tzv. vysokého umenia z ľudovej tradície. Jeho myšlien-

ky získali odozvu nielen v literárnej, ale aj v hudobnej tvorbe.¹ Herder bol editorom zbierky textov ľudových piesní viacerých európskych etník, publikovanej pod názvom *Volkslieder* (1778 – 1799), neskôr zásluhou Johanna von Müllera posthumne vydané ako *Stimmen der Völker in Liedern* (1807). Herderova zbierka stála na počiatku vydávania tlačенých edícií ľudových piesní, ktoré sa začali objavovať od konca 18. storočia, a najmä v priebehu 19. storočia. Názor, že ľudové obyčaje, zvyky, povery a príslovia spolu s piesňami tvoria súčasť jedného celku, ktorý je stelesnením ducha národa, sa objavuje koncom 18. storočia v skupine nemeckých vzdelancov.²

Kompozičná práca s ľudovou predlohou našla primerané zhodnotenie v dejinách hudobných kultúr, kde bola začlenená do prúdu národne orientovanej hudobnej tvorby využívajúcej štýlové prvky domáceho pôvodu.³ Na rozdiel od literárnej tvorby, ktorá pracovala s tzv. ohlasmami na ľudovú poéziu s charakterom ponáškovkej tvorby,⁴ hudobno-kompozičná úprava ako najjednoduchšia forma tvorivého kontaktu skladateľa s ľudovou predlohou pracuje s citátom ľudovej piesne. Ide buď o citát melódie aj s piesňovým textom (vokálne a vokálno-inštrumentálne žánre), alebo o citát nápevu s prípadnými odkazmi na textový incipit piesne v názve kompozície (inštrumentálny žáner). Vďaka tejto forme prístupu, ktorá zachováva predlohu v relatívne pôvodnom tvare, sú úpravy ľudových piesní nielen súčasťou dejín európskej komponovanej hudby, ale aj súčasťou dejín európskej etnomuzikológie: predstavujú špecifický historický prameň, ktorý poskytuje informáciu o dobovom piesňovom repertoári najmä tam, kde chýba dostatočné množstvo primárnych prameňov v podobe terénnych záznamov ľudových piesní z tradičného prostredia.⁵

Osobitný význam nadobudli kompozičné úpravy ľudových piesní, ktoré sa šírili tlačou. Ak predlohy piesní nepochádzali z tlačéných zbierok, ale z rukopisných zápisov rôzneho pôvodu, prístupných iba úzkemu okruhu záujemcov, tlačéné edície kompozičných úprav preberali na seba aj funkciu tlačéných zbierok ľudových piesní. V niektorých prípadoch mali hudobné úpravy túto funkciu zakomponovanú do skladateľovej práce s folklórnou predlohou, keďže zohľadňovali toho istého adresáta ako tlačéné piesňové zbierky: príslušníkov stredných a vyšších vrstiev spoločnosti, ktorým boli určené.

Vznik tlačéných edícií aj ich funkcie sa odvíjajú od významu tzv. tlačéného jazyka („printed language“).⁶ Jazyk ako základný atribút identity národného spoločenstva

¹ WIORA, Walter: *Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*. Kassel : Johann Philipp Hinrichthal-Verlag, 1957, s. 22-26.

² BURKE, Peter: *Ľudová kultúra v rané novoveké Evrope*. Praha : Argo, 2005, s. 35.

³ RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia*. Ed. František Matúš, Janka Petöczová. Prešov : Matúš, 1994, s. 63-74.

⁴ VODIČKA, Felix: *Cesty a cíle obrozenecké literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1958, s. 205-213. *Slovník literární teorie*. Ed. Štěpán Vlášín. Praha : Československý spisovatel, 1977, s. 258.

⁵ STOCKMANN, Doris (ed.): *Volks- und Populärmusik in Europa*. Laaber : Laaber-Verlag, 1992, s. 180-181, 193-194, 209.

⁶ ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities. Reflection on the Origin and Spread of Nationalism*. London : Verso, 2006 (1983). BOHLMANN, Philip: *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara : ABC-Clio, 2004.

potvrďoval kultúrnu kontinuitu a etnickú príslušnosť – dva dôležité argumenty v obrodeneckom hnutí 19. storočia.⁷

V období národnoemancipačného úsilia tlačný jazyk plnil kľúčovú úlohu pri formovaní národnej identity. Kodifikácia spisovného jazyka sa viazala na tlačné médiá a viaceré formy šírenia tlačeného slova – na periodickú a neperiodickú tlač, noviny, letákové tlače, publikácie národnej literatúry, úžitkovú tlač a pod. Analogicky možno chápať aj hudobné tlače: ako istý druh tlačeného hudobného „textu“, ktorý sa mal zapájať do procesov formovania národnej a kultúrnej identity. Ich súčasťou bola aj tlačená ľudová pieseň. Piesňový text, nápev a hudobné spracovanie sa využívali na národnoobrodenecké ciele najmä v strednej a východnej Európe a v severných krajinách.⁸ Tlačené edície ľudových piesní aj tlačené edície ich úprav sa stali súčasťou tzv. národného repertoáru – kodifikovali v národnom spoločenstve určitý vymedzený okruh piesní. Týmto spôsobom prispievali k integrovaniu národného povedomia, podobne ako tlače sprevádzajúce proces kodifikovania spisovného jazyka.

Skladatelia a upravovatelia 19. storočia nachádzali v ľudových piesňach nielen hudobné impulzy, ale aj mimohudobné kontexty, s ktorými vedome pracovali. Folklorne inšpirácie prenikali do viacerých hudobných druhov a žánrov komponovanej hudby. Napríklad, lyrické klavírne skladby zohrali po roku 1830 významnú úlohu pri formovaní národnej identity prostredníctvom inšpirácií z hudobného folklóru, a to najmä v tých európskych regiónoch, kde sa zachovali živé formy tradičnej ľudovej hudby (škandinávské krajiny, stredo- a východoeurópske regióny).⁹

Na Slovensku sa záujem o domácu ľudovú pieseň v 19. storočí nelíšil od situácie v ďalších európskych krajinách. Obsahoval však viaceré špecifické znaky, ktoré súviseli s konkrétnymi kultúrnymi, spoločenskými a politickými podmienkami.¹⁰

Prvé ukážky slovenských ľudových piesní, hoci len v podobe piesňových textov, vyšli tlačou začiatkom 19. storočia. Bohuslav Tablic v úvode svojej literárnohistorickej práce *Paměti česko-slovenských básníkův, aneb veršovcův* (1806) uverejnil 7 textov slovenských ľudových piesní.¹¹ Publikácia je prvým pokusom o dejiny slovenskej literatúry (poézie) v koncepcii, ktorá začlenila do kontextu literárnohistorického vývinu aj slovenskú ľudovú pieseň. Až po ňom Pavol Jozef Šafárik časopisecky publikoval súbor 13 textov slovenských ľudových piesní v prílohe Viedenských novín *Prvotiny pěkných umění* (1817). Obidva príklady sú prvým dokladom systematickejšieho záujmu domácich vzdelancov, vedcov, literátov a umelcov o slovenskú ľudovú pieseň.

⁷ MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*. Praha : Československý spisovatel, 1983, s. 178-197.

⁸ KURKELA, Vesa: Sorrowful and National: Printed Folk Song in 19th Century Finland. In: *Historical Sources and Source Criticism*. ICTM Study Group on Historical Sources: Proceedings from the 17th International Conference in Stockholm, Sweden, May 21–25, 2008. (=Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 29.) Ed. Susanne Ziegler, Urban Bareis. Stockholm : Svenskt visarkiv, 2010, s. 101-116.

⁹ EDLER, Arnfried: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*. (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 7/3.) Laaber : Laaber-Verlag, 2004, s. 272-278.

¹⁰ LENGOVÁ, Jana: Das Volkslied im Schaffen der slowakischen Komponisten zwischen 1830 – 1918. In: *De musica disserenda*, roč. 5, 2009, č. 2, s. 69-84.

¹¹ TABLIC, Bohuslav: *Paměti česko-slovenských básníkův aneb veršovcův*. (=Bibliographica – Prameny, zv. 1.) Ed. Michal Eliáš. Martin : Matica slovenská, 1972, s. 12-26.

Generácia osvietenecov považovala ľudovú pieseň za súčasť kultúry širokých vrstiev spoločnosti, ktoré tvorili základ národného spoločenstva, pričom ju chápala tiež ako svedectvo o etnickej a kultúrnej minulosti Slovákov.¹² Neskoršie generácie romantikov ľudovú pieseň povýšili na vzor a predobraz umeleckej tvorby.

Cieľom tejto štúdie je typologicky vymedziť piesňový repertoár, ktorý bol predmetom upravovateľskej činnosti v 19. storočí, priblížiť notové vydania úprav slovenských ľudových piesní pre klavír – ich zameranie, obsah a funkcie – a identifikovať dobové kultúrno-spoločenské súvislosti týchto edícií z pohľadu etnomuzikológa. Súčasťou je overenie hypotézy, či a do akej miery tlačené edície klavírných úprav slovenských ľudových piesní pôsobili na kodifikovanie spevu a prispeli k formovaniu národnej a kultúrnej identity Slovákov v 19. storočí a na začiatku 20. storočia. V tejto súvislosti sa zameriame len na edície slovenských, resp. domácich autorov. Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní, ktoré vznikli v kontexte iných národných kultúr (Ludvík Kuba, Lajos Serly, Vladimír Rebíkov),¹³ ponecháme mimo našej pozornosti.

Úpravy ľudových piesní: k umeleckým a sociálno-kultúrnym kontextom

Hudobný druh úpravy ako jednoduchého aranžmánu, tvorivej adaptácie či funkčnej aktualizácie sa objavuje v dejinách hudby ako súčasť cirkulovania hudobného materiálu. Upravovateľské aktivity môžu súvisieť s veľmi rozmanitými príčinami, podnetmi, motiváciami a zámermi. Vo všeobecnosti odzrkadľujú dve základné tendencie: na jednej strane tendenciu prispôbiť určitý jav vlastným cieľom, potrebám a záujmom, na druhej strane tendenciu konfrontovať sa s iným, cudzím, odlišným, prevzatým. Úprava vo všeobecnosti je prostriedkom, ako preklenúť priestor a čas – je to forma umožňujúca prisvojenie si určitého prejavu, ktorý pochádza z priestorovo vzdialeného územia, z iného regiónu, kultúrneho areálu či z iného sociálneho prostredia, ale aj zo staršieho obdobia či z odlišných štýlových epoch.

Podstatou úpravy je vyhranený postoj k predlohe – jasne vymedzená a definovaná pozícia, z hľadiska ktorej autor k predlohe pristupuje. Za každou upravovateľskou činnosťou je prítomná určitá autorská stratégia. Prejavuje sa v tom, ako si autor prispôbuje predlohu z hľadiska formy, funkcie a významu tak, aby korešpondovala s jeho zámerom. Pod autorským zámerom možno chápať široké spektrum prístupov od zachovania a prezentovania predlohy v jej „autentickej“ podobe až po autorský dialóg s predlohou.

V kompozičných úpravách folklórnej predlohy tieto znaky vystupujú do popredia aj vtedy, ak neboli primárnym cieľom a tvorivým zámerom autora – upravovateľa, skladateľa – a neboli ním ani deklarované či explicitne formulované. Tvorí však pod-

¹² URBANCOVÁ, Viera: *Počiatky slovenskej etnografie*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1970. URBANCOVÁ, Viera: *Slovenská etnografia v 19. storočí. Vývoj názorov na slovenský ľud*. Martin : Matica slovenská, 1987.

¹³ 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. 288-290.

statu upravovateľskej činnosti v tejto oblasti. Tá prebieha na pozadí dvoch kontextov: komponovanej hudby ako hudby písomne fixovanej na jednej strane, a ľudovej hudby ako ústne odovzdávaného (tradovaného a šíreného) hudobného prejavu na druhej strane. V 19. storočí išlo o konfrontáciu dvoch hudobných svetov, rozdielných nielen z hudobnosťového hľadiska, ale aj z hľadiska foriem šírenia hudby, jej sociálnych funkcií a spôsobu existencie.

Úprava ako kategória kompozičnej tvorby

Najelementárnejším vzťahom autora k prevzatému materiálu vo všeobecnosti je adaptácia ako „úprava textu, ktorá má usnadniť jeho konkretizáciu v novom okruhu vnímateľů, zpravidla značne odlišnom od okruhu pôvodného“.¹⁴ Cieľom adaptácie je sprístupnenie a rozšírenie dosahu určitého kultúrneho prejavu („textu“) v prispôsobenej, upravenej forme. Adaptáciou je aj hudobnokompozičná úprava ľudových piesní. Tradičná ľudová pieseň plnila vo svojom pôvodnom prostredí určitý okruh sociálnych funkcií. Potreba úpravy ľudovej piesne vzniká až po jej vyňatí z tohto prostredia a pri prenose do prostredia nového – takýmto prostredím je aj odlišný žánrovo-druhový kontext, viazaný na odlišné sociálno-kultúrne milieu. Nové sociálno-kultúrne prostredie, v porovnaní s pôvodným, potom pripisuje ľudovej piesni aj nové sociálne funkcie.

Úprava ako kategória kompozičnej tvorby predstavuje dvojvrstvový útvar: obsahuje jednak prevzatý materiál (folklórna predloha, pieseň, „text“), jednak skladateľom pridanú materiu („komentár“ autora). Rozlišovacím kritériom, ktoré oddeľuje kompozičnú úpravu ako hudobnú adaptáciu od ďalších foriem umeleckej transformácie prevzatého hudobného materiálu, je využitie citátu. V prípade piesňovej úpravy je to predloha v podobe konkrétnej ľudovej piesne – jej nápevu, resp. nápevu a textu. Medzi kompozičné úpravy ľudových piesní sú zahrnuté všetky spracovania, ktoré zachovávajú pôvodný tvar bez podstatného zásahu do piesňovej štruktúry. Úpravy ľudových piesní prinášajú typ expozičnej hudby: obsahujú citáciu piesne bez jej ďalšieho evolučného spracovania.¹⁵

Dvojvrstvový charakter kompozičných úprav umožňuje ich roztriedenie na základe dvoch aspektov: 1. z hľadiska pôvodnej („autentickej“) predlohy a 2. z hľadiska spôsobu jej spracovania.

Prvé hľadisko sa týka autonómnej charakteristiky ľudovej piesne ako predlohy na spracovanie.¹⁶ Zahŕňa základné hudobné znaky nápevov (tonalita, tónový rad, rytmus a metrum, forma atď.), ktoré umožňujú určiť príslušnosť piesne k štýlovým

¹⁴ *Slovník literární teorie*, Ref. 4, s. 11.

¹⁵ URBANCOVÁ, Hana: *Tvorba národného umelca Dezidera Kardoša a východoslovenská ľudová pieseň*. [Diplomová práca.] Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Hudobná fakulta, Katedra hudobnej teórie, 1980, s. 9-11.

¹⁶ Hudobnosťová charakteristika ľudových nápevov sa opiera o postupy etnomuzikologickej analýzy, ktoré okrem spoločných zásad spravidla rešpektujú aj špecifickosť národných korpusov. Pozri bližšie: ELSCHÉKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie VI*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1963, s. 117-178. URBANCOVÁ, Ref. 15, s. 10-11.

vrstvám hudobného folklóru, a druhovo-žánrovú, resp. tematickú príslušnosť piesne (piesne lyrické, epické, obradové piesne, piesne pri práci, ľúbostné piesne atď.).

Charakteristika spôsobu spracovania predlohy sa týka formového typu úpravy, nástrojového obsadenia, harmonického systému, kontextu hudobnej poetiky skladateľa a pod. Úpravy môžu využívať strofické, variačné a prekomponované spracovanie pri stabilnom tvare predlohy – citátu ľudovej piesne. Aplikujú typ piesňovej formy, ktorý bol príznačný pre umelú pieseň romantizmu s tým rozdielom, že variačnosť a prekomponované spracovanie sa v umelej piesni týkajú aj vokálnej línie, v úpravách ľudových piesní prevažne inštrumentálneho sprievodu.¹⁷ To znamená, že tvorivý vklad autora a spôsob spracovania predlohy (citátu ľudovej piesne) sa koncentrujú najmä do druhej vrstvy kompozície – do autorovho „komentára“ k predlohe.

Pri strofickom type úprav sú všetky strofy ľudovej piesne spracované identickým spôsobom – sú podložené rovnakým hudobným materiálom sprievodu ako prvá strofa piesňovej predlohy. Variačné spracovanie uplatňuje variačné zmeny buď v priebehu opakovania určitého segmentu (formového dielu) nápevu, alebo pri ďalších strofách ľudovej piesne. Prekomponovaný typ úpravy obsahuje prvky osamostatnenia kompozičnej práce s predlohou a nevylučuje ani drobné zásahy do štruktúry ľudového nápevu. Formová stavba úprav môže byť rozšírená o introdukcie, medzihry a kódy (dohry). Formové typy úprav ľudových piesní sa stali predobrazom umelej sólovej piesne, ktorá sa opiera o elementy hudobného folklóru.¹⁸

Podnety, na základe ktorých skladateľ pristúpil k úprave ľudovej predlohy, sa rôznili podľa umelecko-estetického zámeru aj podľa spoločenskej objednávky. V 19. storočí v prostredí vzdelancov sa ľudová pieseň začala spájať s bohatou symbolikou viažucou sa nielen na umelecko-estetické kontexty, ale aj na sociálno-kultúrne a politické faktory. Kompozičné úpravy sa o túto symboliku opierali a rozšírili ju aj na hudobné spracovanie. Na druhej strane, úprava ako špecifická kategória kompozičnej tvorby formovala bázu, na ktorej vznikala umelá pieseň inšpirovaná folklórnymi prvkami.

Úpravy ľudových piesní v európskej komponovanej hudbe 19. storočia využívali žánre vokálnej, vokálno-inštrumentálnej aj inštrumentálnej hudby. V tomto období ich výber závisel od viacerých podmienok. Tie zahrnovali nielen autonómne umelecko-estetické kritériá, ale často aj mimohudobné a mimoumelecké aspekty. Frekvencované boli úpravy pre spevácke zbory a cappella, pre spev a klavír, pre sólový klavír, komorné telesá, symfonický orchester. Vzhľadom na niektoré dominantné sociálne funkcie úprav v tomto období boli umelecko-estetické kritériá často nielen zatlačené do úzadia, ale aj priamo podriadené iným hľadiskám. Od týchto hľadísk závisela aj voľba hudobnožánrového obsadenia úprav.

Vo vzťahu kompozičnej úpravy k predlohe treba zdôrazniť, že zachovanie tzv. pôvodného tvaru (citátu) ľudovej piesne je vždy len relatívne. Podoba citátu závisí od podoby predlohy bezprostredne zvolenej na spracovanie: ak je predlohou písomný zápis ľudovej piesne, potom môže ísť jednak o zápis priamo z terénu, jednak o transkripciu zhotovenú na základe zvukovej nahrávky. V európskych regiónoch sa technika

¹⁷ CHOMIŃSKI, Józef – WILKOMIRSKA-CHOMIŃSKA, Krystyna: *Pieśń. Formy muzyczne* 3. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne, 1974, s. 211-212.

¹⁸ CHOMIŃSKI – WILKOMIRSKA-CHOMIŃSKA, Ref. 17, s. 259-262.

zvukovej dokumentácie pri zázname hudobného folklóru začala používať až v závere 19. storočia.¹⁹ Dovtedy sa ľudové piesne zapisovali pri priamom kontakte so spevákom, spravidla na základe opakovaného prednesu. Zápisy ľudových piesní v takejto podobe charakterizuje niekoľko znakov, ktoré zodpovedajú danej historickej etape v dokumentácii ľudovej piesne: schematický zápis nápevu, absencia medzistrofickej variability, väzba na individuálne zápisové konvencie a pod. Z hľadiska štýlových a prednesových znakov tieto zápisy poskytovali iba redukovanú informáciu. Ich hodnota spočívala na prvom mieste v evidencii repertoáru, teda v zachytení určitého piesňového či melódického typu.

So zápsmi takejto historickej záznamovej formy pracovali skladatelia a upravovatelia 19. storočia vo všeobecnosti – bez ohľadu na to, či poznali daný folklórny prejav z autopsie, alebo cez sprostredkované formy kontaktu (publikované zbierky ľudových piesní). Iba v menšej miere využívali svoje vlastné záznamy z terénu, ktoré zhotovovali pri priamom kontakte s ľudovým interpretom v jeho vlastnom prostredí.

Úpravy ľudových piesní ako súčasť hudobného folklorizmu

Pojem folklorizmus slúži na označenie sociálno-kultúrnych procesov, ktoré sprevádzajú vyňatie folklórneho prejavu z pôvodného, prirodzeného prostredia a začlenenie do nového prostredia, kde začne pôsobiť s novými funkciami v adaptovanej a transformovanej podobe. V tomto zmysle sa hudobný folklorizmus vzťahuje na procesy, ktoré zasahujú ľudovú pieseň a hudbu pri ich presune do nových sociálno-kultúrnych kontextov s odlišnými podmienkami fungovania, pričom získavajú aj nové sociálne funkcie.²⁰

V nových podmienkach sa rozvíjajú tzv. druhotné formy existencie hudobného folklóru. Hoci tieto procesy sú veľmi rozmanité a zahrnujú širokú škálu prejavov, možno ich charakterizovať na základe niekoľkých kritérií, ktoré zároveň definujú vzťah k pôvodným, primárnym formám: prostredie prednesu, príležitosť a situácia, čas, sociálne väzby, forma, funkcia.²¹ Viaceré prejavy folklorizmu sa rozvíjali paralelne vedľa seba, buď vo vzájomnej izolácii, alebo vo vzájomnej interakcii. Folklorizmus sa stal prirodzenou súčasťou systému kultúry – vďaka nemu pretrvávali aj folklórne prejavy (hoci v transformovanej a adaptovanej podobe), ktoré by inak ustúpili a zanikli.

V 19. storočí boli súčasťou folklorizmu organizované hnutia zbierania ľudových piesní. Ich cieľom bolo nielen evidovať a dokumentovať ľudový prejav ako doklad o kultúre širokých sociálnych vrstiev obyvateľstva, tvoriacich základ národného spoločenstva, ale priamo ľudovú pieseň „zachraňovať“ pred ústupom a zánikom. Koncept tzv. záchranej dokumentácie rezonoval v zberateľskom hnutí počas celého 19. storočia, s presahom do prvej polovice 20. storočia. Tieto aktivity viedli k vzniku prvých zbierkových fondov a archívov, aj k vydávaniu prvých zbierok ľudových piesní.

¹⁹ Prvé zvukové nahrávky ľudových piesní a jazykových dialektov v Európe uskutočnil maďarský etnograf Béla Vikár (1859 – 1945) v roku 1896. MYERS, Helen (ed.): *Ethnomusicology. An Introduction*. New York; London : Macmillan, 1992, s. 4.

²⁰ BAUSINGER, Hermann: Folklorismus jako mezinárodní jev. In: *Národopisné aktuality*, roč. 7, 1970, s. 217–221. BAUMAX, Max Peter: *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Wunterthur : Amadeus Verlag, 1976.

²¹ LUTHER, Daniel: Hranice folklorizmu. In: *Etnologické rozpravy*, roč. 18, 2005, č. 1, s. 11–15.

Vo všeobecnosti do prípravy a vydávania zbierok ľudových piesní prenikajú základné znaky folklorizmu: pieseň je prostredníctvom záznamu vyňatá zo svojho pôvodného prostredia a stáva sa súčasťou fixovaných (písomných, zvukových) foriem kultúry, ktoré smerujú k novému adresátovi. Prostredníctvom zápisu, ktorý zaznamenal jedno znenie, jeden variant, resp. rekonštrukciu vytvorenú na základe niekoľkých znení, pieseň prechádza do nových sociálno-kultúrnych kontextov, v ktorých plní odlišnú štruktúru funkcií: od dokumentácie dobového repertoáru cez konštrukciu tzv. národného repertoáru až po úlohu inšpiračnej predlohy. Ľudová pieseň, šírená a tradovaná (prevažne) ústnou formou a v podobe množstva textových a melodických variantov, sa tým transformovala do statického útvaru, fixovaného v jednom zápise.

Fenomén tlačených piesňových zbierok sa stal dôležitou súčasťou folklorizmu 19. storočia. Vybraný okruh piesní, zverejnený pomocou tlače, sa prezentoval v celej Európe v pozícii národných (srbských, fínskych, nórskeho, ukrajinských, ruských, slovenských, českých a moravských atď.) piesní.²² Vydávali sa tlačené edície, ktoré spočiatku obsahovali iba texty (ľudová poézia), neskôr kompletne hudobno-textové zápisy ľudových piesní. Spočiatku boli určené príslušníkom strednej a vyššej vrstvy spoločnosti – vzdelancom, amatérskym hudobníkom a pestovateľom domáceho muzicírovania rovnako ako salónnym spoločnostiam.²³ Pre týchto adresátov vznikali aj hudobné úpravy, ktoré sa publikovali ako albumy, cykly či antológie ľudových piesní, v spracovaní pre vokálne sólo s inštrumentálnym sprievodom či pre malé vokálne telesá.

Prostredníctvom tlače bol výber piesňového repertoáru kanonizovaný a prezentovaný pred spoločnosťou ako „pravá“ ľudová, t. j. národná pieseň. Kompozičná úprava sa stala významným prostriedkom, ktorý prispieval k adaptácii ľudovej predlohy na nové prostredie, na odlišné sociálne funkcie, nositeľov, interpretov aj adresátov.

Tlačené edície klavírných úprav slovenských ľudových piesní z 19. storočia

Úpravy slovenských ľudových piesní pre klavír sa jednotlivo vyskytovali ako súčasť hudobnopedagogickej literatúry.²⁴ V podobe samostatných edícií sa začali objavovať od 30. rokov 19. storočia. Prvá edícia tohto zamerania bola pripravená na vydanie v závere prvej tretiny 19. storočia, v roku 1830 vyšla ako hudobný dodatok k prvej domácej tlačenej zbierke textov slovenských ľudových piesní. Obsahovala úzky výber repertoáru v úprave pre spev a klavír. V priebehu 19. storočia boli publikované celkovo tri samostatné notové edície klavírných úprav slovenských ľudových piesní, ktoré pochádzali od slovenských (domácich) autorov:

1. Martin Sucháň: *Písňe světské lidu slovenského v Uhřích v hudbu pro klavír uvedené* (Pešť 1830);
2. Vladislav Fůředy: *Národní nápěvy ku Zpěvankám* (Viedeň 1837);

²² KURKELA, Ref. 8, s. 101.

²³ KURKELA, Ref. 8, s. 101.

²⁴ Napr. ČEPEC, Andrej: Z nových poznatkov k rukopisnej učebnici *Anleitung zum Klavierschlagen*. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 2, s. 203.

3. Miloslav Francisci: *Trávnice. 100 slovenských národních písní*. Sošit I (Martin 1892); *Trávnice. 100 slovenských národních písní*. Sošit II (Martin 1893).²⁵

K týmto trom notovým vydaniam možno priradiť ďalšiu edíciu, ktorá síce vyšla začiatkom 20. storočia, ale pôvodom, koncepciou, repertoárom aj edičnými zámermi patrí ešte do predchádzajúceho storočia – je pokračovaním edičných snáh národného obrodzenia:

4. Šándor Piťo – J. N. Polášek: *Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Joz. Piťo*. Sošit 1 (Ružomberok 1905), Sošit 2 (Ružomberok 1906).²⁶

V prvých dvoch prípadoch ide o notové vydania úprav pre spev so sprievodom klavíra. Boli doplnkom tlačенých zbierok ľudových piesní, obsahujúcich iba piesňové texty: *Písně světské lidu slovenského v Uhřích* (I. zväzok, 1823; II. zväzok 1827) zostavovateľov Jána Kollára a Pavla Jozefa Šafárika a *Národnie zpíevanky* (I. diel, 1834; II. diel, 1835) Jána Kollára.²⁷ Hudobné paralely, resp. prílohy k týmto zbierkam vyšli až dodatočne, s niekoľkoročným odstupom od publikovania vlastných piesňových zbierok. Zámerom upravovateľov Martina Sucháňa a Vladislava Füreďyho bolo sprístupniť aspoň v podobe zlomkového výberu hudobných zložku slovenských ľudových piesní, z ktorých väčšina bola publikovaná v uvedených dvoch tlačенých zbierkach.

Tretia notová edícia vznikla ako autonómne kompozičné dielo – predstavuje zbierku inštrumentálnych úprav pre sólový klavír. Táto najrozsiahlejšia notová edícia klavírnych úprav slovenských ľudových piesní z 19. storočia čerpala predlohy z tlačenej zbierky, ktorá obsahovala kompletne melodicko-textové zápisy piesní. Skladateľ Miloslav Francisci siahol po prvých dvoch dieloch publikovanej zbierky *Slovenské spevy* (1880 – 1926), ktoré mala slovenská kultúrna verejnosť v danom období k dispozícii: prvý diel v rozsahu 6 zošitov vyšiel v rokoch 1880 – 1882, druhý diel v rozsahu 7 zošitov vyšiel v rokoch 1890 – 1897, z toho prvé 4 zošity vyšli do roku 1893, keď bol publikovaný druhý diel Francisciho úprav.²⁸ Väzba na túto piesňovú zbierku umožňuje datovanie vzniku *Trávníc* do obdobia medzi rokmi 1880 – 1893. Francisciho edícia už nebola iba hudobnou prílohou či hudobnou paralelou k tlačenej piesňovej zbierke, ako to bolo v prípade prvých dvoch edícií. Možno ju považovať za kompozičnú reflexiu

²⁵ Prvé vydanie obidvoch zväzkov je bez vročenia; údaje uvádzame podľa: POTÚČEK, Juraj: *Súpis slovenských hudobní a literatúry o hudbe*. Bratislava : Nakladateľstvo SAV, 1952, s. 87.

²⁶ Vydanie obidvoch dielov je bez vročenia, ale možno predpokladať, že vyšli po roku 1904. Edícia je venovaná Jánovi Ružiakovi ako svetskému funkcionárovi evanjelickej cirkvi a bývalému poslancovi. J. Ružiak pôsobil ako poslanec Uhorského snemu v rokoch 1901 – 1904. Pozri: Ján Ružiak [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. V. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 154. Potúček uvádza ako pravdepodobné roky vydania: 1905 (I. zväzok) a 1906 (II. zväzok). Pozri: POTÚČEK, Ref. 25, s. 214.

²⁷ KOLLÁR, Ján – ŠAFÁRIK, Pavol Jozef: *Písně světské lidu slovenského v Uhorsku. Díl první a druhý*. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Tatran, 1988. KOLLÁR, Ján: *Národnie zpíevanky*. I. diel, II. diel. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953.

²⁸ GALKO, Ladislav: Vydávanie a ohlas Slovenských spevov. In: *Slovenské spevy. I. diel*. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Editio Opus, 1972, s. 28.

ľudovej piesne na úrovni individuálnej autorskej úpravy. Poslaním tohto hudobného diela bolo pravdepodobne aj spopularizovanie piesňového repertoáru zo *Slovenských spevov* a jeho tlmočenie do klavírnej hudby – média, ktoré tentoraz nebolo určené na vokálny prednes s inštrumentálnym sprievodom, ale na sólovú klavírnú hru.

Charakter vydania štvrtej notovej edície je celkom odlišný od troch predchádzajúcich. Obsahuje záznam repertoáru cigánskeho primáša Jozefa Piťa, ale realizovaný dodatočne, po Piťovej smrti v roku 1886, a štylizovaný do klavírnej sadzby. Vzhľadom na rozsah edícia prináša zlomkovú rekonštrukciu repertoáru, ktorý odkazuje na pôsobenie Jozefa Piťa a jeho kapely – na obdobie od 30. rokov do začiatku 80. rokov 19. storočia.

Vzhľadom na význam, ktorý nadobudli notové vydania klavírných úprav ľudových piesní v mnohých európskych kultúrach, ich počet bol v slovenskom kultúrnom prostredí 19. storočia nízky. Tieto domáce edície na jednej strane súviseli s tlačеныmi zbierkami piesňových textov z 20. a 30. rokov a boli ich hudobnými paralelami či prílohami. Na druhej strane reprezentovali špecifické viacdielne notové edície zo záveru 19. storočia, resp. začiatku 20. storočia, ktoré odrážali tendenciu oddeliť kompozičnú úpravu od piesňovej predlohy a presunúť ju do kategórie samostatného hudobného druhu. Delí ich časové obdobie polstoročia, počas ktorého došlo k zmenám v chápaní úprav ľudových piesní nielen u nás, ale aj v celoeurópskych súvislostiach. V mnohých európskych kultúrach boli jednoduché klavírne úpravy, určené pre širšiu hudbymilovnú verejnosť, nahradené piesňovými zbierkami. Zároveň sa klavírna úprava postupne emancipovala na samostatný hudobný druh, ktorý začal plniť nové sociálne funkcie.

Nízky počet edícií tohto typu na Slovensku odráža najmä realitu v oblasti vydavateľskej praxe notového materiálu. Aj na príklade zo slovenského kultúrneho prostredia však možno doložiť skutočnosť, že notové tlače v 19. storočí odhaľujú vnútorný proces prerodu v oblasti významu a funkcie klavírných úprav ľudových piesní: od jednoduchých úprav určených na spev so sprievodom klavíra k inštrumentálnym kompozíciám s umelecko-estetickými ambíciami, ktoré zvyšovali nároky na hudobných interpretov aj poslucháčov.

Notové edície a ich vydavatelia

Vydavateľská činnosť, šírenie hudobných diel tlačou a distribučná sieť záviseli od vybudovanej inštitucionálnej bázy, ktorá v 19. storočí na Slovensku chýbala. Vydávanie konkrétnych titulov určovala ich atraktivnosť, dopyt trhu a finančná nákladnosť. Na Slovensku nepôsobilo v tomto období vydavateľstvo špecializované na vydávanie notového materiálu. Hudobniny (komorné a sólové skladby, piesne) boli sporadicky zahrnuté do aktivít vydavateľov a tlačiarov kníh a časopisov, alebo vychádzali vo vlastnom náklade autora. Rozsahom nevelké hudobné skladby sa v druhej polovici 19. storočia publikovali ako prílohy literárnych časopisov. Skladatelia preto hľadali možnosti vydávať svoje diela v stabilných hudobných nakladateľstvách vo Viedni, Budapešti, Prahe a Lipsku.²⁹

²⁹ 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. 210.

Tlače s ukážkami nápevov slovenských ľudových piesní – na rozdiel od publikovania piesňových textov – sa objavovali v priebehu 19. storočia len pomaly a postupne. Pri ich publikovaní bola notová sadzba prevažne súčasťou textových publikácií. Tu predstavovala buď málo početnú skupinu hudobných ukážok včlenených pomedzi textové zápisy piesní, alebo tvorila nerozsiahlú notovú prílohu v závere. Klavírne úpravy 19. storočia spočiatku využili dobové možnosti vydavateľov a tlačiarň prevažne mimo územia Slovenska: v Budapešti a vo Viedni, kde pôsobili slovenskí vydavatelia a kde sa nachádzala aj početná slovenská komunita. Tieto typy vydání – podobne ako ďalšie tlačoviny, ktoré obsahovali notové záznamy ľudových piesní zriedkavo a dlho sa obmedzovali len na publikovanie piesňových textov – odzrkadľujú situáciu v oblasti inštitucionálneho zázemia slovenskej kultúry pri presadzovaní národnoemancipačných snáh.

Dvojdielna zbierka piesňových textov *Písne světské* od editorov Kollára a Šafárika bola vydaná v 20. rokoch u peštianskeho tlačiara Jána Tomáša Trattnera z Báčskeho Petrovca. Jej tlač zabezpečil Ján Kollár, ktorý pôsobil v rokoch 1819 – 1949 ako kazateľ a farár slovenskej evanjelickej cirkvi v Pešti.³⁰ Názory, prečo Kollárovo meno na titulnom liste vydania obidvoch zväzkov chýba, sa rôznia. Jeho skutočný podiel na príprave zbierky je však známy: okrem redakčných prác na druhom zväzku Kollár prevzal celú starostlivosť o tlač zbierky.³¹

Podľa formulácie na titulnom liste Sucháň svoju edíciu klavírných úprav venoval Jánovi Kollárovi, s ktorým ho spájal blízky priateľský vzťah, spojený s úctou k autorite: „*príteli svému dvojcti hodnému a vysoce učenému panu Janovi Kollárovi obětovaně*“. Údaj o vydavateľovi, resp. tlačiarovi klavírných úprav Martina Sucháňa aj o vročení edície na titulnom liste chýba; grafická forma zodpovedá rukopisnej úprave hudobníny aj piesňových textov. Vydanie klavírných úprav M. Sucháňa obsahuje 12 piesní. (Príloha, Obr. 1)

Dvojdielna zbierka piesňových textov *Národnie zpíevanky* bola vydaná v 30. rokoch v Budíne. Hudobná príloha k zbierke od Vladislava Fűredyho bola pripravená v Pešti, ale vytlačená vo Viedni. Edícia obsahuje 25 klavírných úprav. (Obr. 2)

Začiatkom 60. rokov zverejnil August Horislav Krčméry výzvu na vydávanie slovenských ľudových piesní spolu aj s nápevmi.³² Do začiatku 70. rokov 19. storočia bola však situácia vo vydávaní notových zápisov ľudových piesní aj ich úprav málo priaznivá. Množstvo zozbieraného materiálu aj upravovateľskej práce ostalo v rukopise.³³ V roku 1870 Michal Chrástek vydal s inštitucionálnou podporou Matice slovenskej prvý zväzok antológie s vedeckými ambíciami pod názvom *Sborník slovenských národních piesní, povestí přísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier*, tlačený vo Viedni v tlačiarňi Karola Goriška. Druhý zväzok, ktorý pripravil na vydanie Pavol Dobšinský, v roku 1874 vytlačil Kníhtlačiarsko-účastinársky spolok so sídlom v Martine, založený

³⁰ MINÁRIK, Jozef: Nad prvým vydaním slovenských ľudových piesní. In: KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 27, s. 367.

³¹ MINÁRIK, Ref. 30, s. 367-368. VOTRUBA, František: Spievanky a ich význam v slovenskom národnom a kultúrnom vývine. In: KOLLÁR, Ref. 27, I. diel, s. 9.

³² KRČMÉRY-POHRONSKÝ, August Horislav: Slovo o vydávaní národných nápevov a skladieb slovenských. In: *Sokol*, roč. 2, 1862, s. 246-247.

³³ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 28.

v roku 1870.³⁴ Okrem textov ľudových piesní obidva zväzky obsahujú aj väčší výber kompletných melodicko-textových zápisov (spolu 122 nápevov). Redaktorom hudobných zápisov bol Ján Kadavý.

Na prelome 70. a 80. rokov sa situácia v publikovaní ľudových piesní aj s nápevmi zlepšila a mohlo sa pristúpiť k vydávaniu rozsiahlej piesňovej zbierky *Slovenské spevy* v spolupráci s Kníhtlačiarsko-účastinárskym spolkom v Martine. Táto zbierka sa stala na dlhý čas významným zdrojom poznatkov o slovenskej ľudovej piesni, najmä o jej hudobnej stránke. Pre hudobných skladateľov sa stala dôležitým prameňom, z ktorého čerpali predlohy k upravovateľskej činnosti ešte aj v 20. storočí.

Vydavateľom rozsiahlej edície klavírných úprav ľudových piesní v dvoch dieloch *Trávnice* od Miloslava Francisciho bol jeho otec, Ján Francisci. Ján Francisci-Rimavský získal skúsenosti v tejto oblasti ako vydavateľ a redaktor časopisu Pešťbudínske vedomosti (1861 – 1863), ako správca Kníhtlačiarsko-účastinárskeho spolku (1872 – 1898), ale aj ako predseda Povereníctva pre vydávanie Slovenských spevov.³⁵ Francisciho dvojdielna klavírna edícia vyšla v rokoch 1892 a 1893 v Martine, tlačila sa v Lipsku, v tlačiarňi Engelmanna a Mühlberga. Druhého vydania z roku 1908 sa ujal Kníhtlačiarsko-účastinársky spolok v Martine. Dvojdielna edícia obsahuje spolu 200 úprav. (Obr. 5)

Vlastným nákladom v kníhtlačiarni Karola Salvu (1849 – 1913) v Ružomberku vyšli *Trávnice* z repertoáru liptovského cigánskeho primáša Jozefa Piťa, v úprave Šándora Piťa a J. N. Poláška. Dvojdielna zbierka vyšla pravdepodobne v rokoch 1905 a 1906, obsahuje spolu 25 úprav. (Obr. 8)

Obidve edície *Trávnic* pochádzajú približne z toho istého obdobia. Ich identický názov neprekvapuje – odráža jednu z neskorých fáz formovania národnej symboliky, keď sa označenie „trávnica“ rozšírilo na slovenskú ľudovú pieseň vo všeobecnosti. V tej dobe zodpovedalo slovenskej ľudovej piesni bez ohľadu na reálnu žánrovú či funkčno-tematickú príslušnosť konkrétneho piesňového repertoáru.³⁶

Príprava všetkých štyroch edícií klavírných úprav do veľkej miery nezávisela od záujmu verejnosti. Súvisela najmä s povedomím príslušníkov slovenskej inteligencie o významnom mieste takýchto tlačí v procese formovania národnej a kultúrnej identity Slovákov. Starostlivosť o prípravu a realizáciu notových edícií, ale aj o ich distribúciu, preberal na seba úzky okruh vzdelancov, ktorí k týmto aktivitám pristupovali s vedomím služby svojmu národu. Slovenskí vzdelanci sa takýmto spôsobom usilovali v nepriaznivých podmienkach nahrádzať chýbajúcu či málo rozvinutú inštitucionálnu bázu, nevyhnutnú na sformovanie a ďalší vývin slovenskej národnej kultúry.

Jedným z ojedinelých zachovaných dokumentov je list Vladislava Fűredyho z roku 1839, adresovaný jazykovedcovi, básnikovi a učiteľovi Michalovi Godrovi ml. (1801 – 1874). List obsahuje prosbu o sprostredkovanie predaja viacerých exemplárov jeho vydania klavírných úprav v prostredí vojvodinských Slovákov, vrátane študentov gymnázia, kde Godra v tom čase pôsobil ako riaditeľ (Obr. 10).

³⁴ HVIŽDOŠOVÁ, Oľga: *Kníhtlačiarsko-účastinársky spolok v Martine*. Martin : Matica slovenská, 1961.

³⁵ Ján Francisci [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. II. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 115.

³⁶ URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPress, 2005, s. 10-37.

Predlohy úprav

Všetky štyri tlačenej edície obsahujú odkazy na zdroje, z ktorých klavírne úpravy čerpali piesne ako predlohy na spracovanie. Odkazy na pramene a indície o zdroji sú uvedené buď priamo pri konkrétnej úprave, alebo v nadpise edície, prípadne v jej obsahu. Zmysel odkazov na zdroj piesňovej predlohy v tomto období nespočíval v korektnosti uvádzania prameňa, resp. v jeho priznaní. Spočíval v programovom určení edície ako celku – mal jednak pôsobiť ako hudobná paralela, resp. príloha k publikovaným zbierkam textov ľudových piesní (úpravy M. Sucháňa a V. Füredyho), jednak prezentovať pretlmočenie folklórnej predlohy do odlišného hudobnožánrového média – klavírnej hry (úpravy M. Francisciho a J. N. Poláška).

Vzhľadom na skutočnosť, že v prvej polovici 19. storočia išlo výlučne o publikované zbierky piesňových textov bez nápevov, autori klavírnych úprav tohto obdobia museli čerpať nápevy k svojim predlohám z iných zdrojov. Predpokladáme, že išlo buď o rukopisné notové zápisy, ktoré mali k dispozícii už editori vydaných zbierok piesňových textov, alebo išlo o rukopisné zápisy či celé zbierky individuálnych zberateľov, pričom nemožno vylúčiť ani vlastné zápisy autorov klavírnych úprav.

Klavírne edície 19. storočia čerpali predlohy z troch typov zdrojov: 1. tlačenej pramene, 2. rukopisnej pramene, 3. ústna tradícia. Z nich prevládala najmä prvý typ zdroja – publikované zápisy. Každá z týchto edícií však predstavuje osobitný prípad, ktorý si vyžaduje samostatný komentár.

Prvá edícia klavírnych úprav *Písně světské* obsahuje odkazy na zdroj predlohy v prípade 9 úprav (z celkového počtu 12). Odkazy sú uvedené v záhlaví klavírnej úpravy: zaznamenávajú údaj o zväzku a čísle piesne, tak ako je publikovaná v dvojdielnej zbierke piesňových textov *Písně světské* Kollára a Šafárika. Klavírna edícia ako celok nevykazuje znaky určitej vnútornej koncepcie, radenie jednotlivých úprav pôsobí náhodne. Sucháň v záhlaví úprav dôsledne neuvádza ani nadpisy piesní, ako sú uvedené v druhom zväzku tlačenej piesňovej zbierky (prvý zväzok tieto nadpisy k piesňam neobsahuje). Nadpisy piesní začal zapisovať na začiatku edície, ale po dvoch úpravách s predlohou v druhom zväzku (klavírne úpravy č. 1 a č. 5) na uvádzanie týchto nadpisov rezignoval, zrejme pre vznikajúci nesúrodý dojem celého vydania. Tri piesňové úpravy, pri ktorých odkazy na zbierku piesňových textov celkom chýbajú, sa v publikovanej zbierke piesňových textov skutočne nenachádzajú. Pri ďalších piesňach sú odkazy korektné a korešpondujú s textami piesní z Kollárovej a Šafárikovej zbierky. Prameň nápevov všetkých piesní nie je známy, podobne ako prameň troch uvedených piesní bez odkazov. Keďže Sucháň sa sám venoval aj zbieraniu a zapisovaniu piesní, dokonca viaceré z nich poskytol do Kollárovej a Šafárikovej zbierky, je pravdepodobné, že tri zvyšné piesne, ktoré sa v tlačenej zbierke piesňových textov nenachádzajú, pochádzajú z jeho vlastných záznamov.

Výber repertoáru na klavírnú úpravu sa sústredil najmä na ľúbostné a humoristické piesne. Touto repertoárovou skladbou nadväzuje na tradíciu rukopisných spevníčkov a zborníkov, ktorá siaha do staršieho obdobia pred národným obrozením.³⁷ Z uvede-

³⁷ HAMADA, Milan: *Od baroka ku klasicizmu. Príspevok k výskumu literárneho baroka, najmä z hľadiska vzťahu umelej literatúry a ľudovej slovesnosti*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1967. MINÁRIK, Jozef: *Piesne a verše pre múdrych i bláznov*. Výber z rukopisnej

ného výberu sa vyčleňujú iba úpravy dvoch piesní: pastierska pieseň a pieseň s témou hospodárskeho roka (*Po valasky od zeme, Na svite štebocú lastovičky*). Vďaka väzbe na tanec odzemok sa prvá z nich („valaská“) začlení v ďalšom priebehu 19. storočia do procesov formovania národnej identity Slovákov.³⁸ Sucháňova edícia klavírných úprav je teda pomerne homogénna zo žánrového a tematického hľadiska, ale tiež z hľadiska hudobnoštýlového.

Nápevy patria k štýlovým vrstvám tzv. staršej (tradičnej) harmonickej piesne a kvinttonálnej piesne.³⁹ Viaceré kvinttonálne nápevy sú však ovplyvnené znakmi harmonických durovo-molových nápevov, čo korešponduje so zúženým žánrovým a tematickým výberom piesní. Ostáva otvorenou otázkou, či takáto štýlovo zúžená hudobná zložka piesní bola výsledkom cieleného zámeru pri voľbe piesní na úpravu, alebo výsledkom náhodného výberu piesní.

Prehľad piesňových kategórií, vybraných na spracovanie do klavírnej edície, sa opiera o kategorizáciu piesní z prvého dielu zbierky piesňových textov *Písne svetské*; zvyšok repertoáru ponechávame bez označenia tak, ako sa publikoval.⁴⁰

Piesňové kategórie (podľa P. J. Šafárika a J. Kollára)	Počet piesní	Klavírna úprava
Lyrické	3	č. 3, 4, 8
Elegické	1	č. 12
Valaská	1	č. 10
[bez označenia]	7	č. 1, 2, 5 – 7, 9, 11

Edícia Sucháňových klavírných úprav vykazuje priame väzby na tlačnú piesňovú zbierku Šafárika a Kollára *Písne svetské* v prípade troch štvrtín repertoáru. Ani na titulnom liste na túto piesňovú zbierku však neodkazuje priamo, iba sprostredkované – cez osobnosť Jána Kollára. Názov klavírnej edície, identický s piesňovou zbierkou, možno považovať za alúziu na spoločný okruh repertoáru: „svetské“ piesne slovenského ľudu. Pod klavírnou osnovou úpravy sú uvedené všetky strofy danej piesne. Táto skutočnosť, podobne ako včlenenie ďalších piesní, potvrdzuje predpoklad, že edíciu klavírných

anonymnej svetskej poézie (1457 – 1968). Bratislava : Tatran, 1969. GÁFRIKOVÁ-SAVKOVSKÁ, Gizela: *Já miluji, nesmím povídati...* Antológia zo slovenskej barokovej poézie. Bratislava : Tatran, 1977.

³⁸ ŠKVARNA, Dušan: *Začiatky moderných slovenských symbolov. K vytváraniu národnej identity od konca 18. do polovice 19. storočia*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Fakulta humanitných vied, 2004, s. 67.

³⁹ Charakteristika historických hudobnoštýlových vrstiev slovenských ľudových piesní podľa: ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 32, s. 63-124. ELSCHÉK, Oskár: *Piesne a hudba*. In: *Slovensko. Ľud – II. časť*. Bratislava : Obzor, 1975, s. 1069-1097. ELSCHÉKOVÁ, Alicia: *Stilbegriff und Stil-schichten in der slowakischen Volksmusik*. In: *Studia Musicologica*, roč. 20, 1978, s. 263-303. ELSCHÉKOVÁ, Alicia – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1980, s. 6-12.

⁴⁰ Druhý diel zbierky *Písne svetské* od tejto kategorizácie upustil a jednotlivé piesne uvádza podľa dobového úzu nadpismi. Tieto nadpisy sa dotýkajú žánrovo-druhového označenia len výnimočne a vzťahujú sa najmä na tematiku piesní.

úprav nemožno považovať len za hudobnú prílohu zbierky piesňových textov, ale aj za relatívne samostatnú **zbierku úprav ľudových piesní**.

Druhá edícia klavírných úprav *Národné nápěvy ku Zpěvankám* predstavuje iný prípad: všetky úpravy odkazujú na textové predlohy z Kollárovej zbierky piesňových textov *Národné zpěvanky*. Navyše, tento odkaz je priamo zakomponovaný aj do názvu edície.⁴¹ Precíznosť, s ktorou je celá edícia zostavená, prezrádza uvážený výber piesní, spôsob ich zoradenia aj prezentovania.

Edícia klavírných úprav má jasnú vnútornú koncepciu, ktorá je naznačená na titulnom liste: „usporiadané porádkom v obau dílech zachovaným“. Úpravy sledujú postupnosť, v ktorej sú publikované piesňové texty v Kollárovej zbierke, pričom sa zachováva aj spôsob klasifikácie piesní. Kollárova zbierka obsahuje 20 základných tematicko-funkčných okruhov (piesňových kategórií). Piesne, ktoré si Füredy zvolil na úpravu, pochádzajú z deviatich okruhov. Tieto vybrané kategórie majú v edícii klavírných úprav svoje zastúpenie prostredníctvom výberu jednej až štyroch piesní. Výnimkou je len súbor šiestich historických piesní, ktoré tento počet prekročili, čo zrejme súvisí s osobitným významom, aký sa týmto piesňam pripisoval v dobovom kontexte.⁴²

Radenie piesní podľa Kollárovej klasifikácie, spolu s počtom piesní zastúpených v klavírnej edícii v príslušnej kategórii, je nasledujúce:

Piesňové kategórie (podľa J. Kollára)	Počet piesní	Klavírna úprava
Pamiatky slovensko-pohanského bájeslovía (I.)	2	č. 1 – 2
Spevy historicky pamätné (II.)	6	č. 3 – 8
Mladosť, krása, láska (IV.)	1	č. 9
Piesne svadobné, manželské a vdovské (VII.)	4	č. 10 – 13
Piesne hospodárske a roľnícke (VIII.)	4	č. 14 – 17
Piesne vojenské (XI.)	1	č. 18
Balady a romance (XII.)	1	č. 19
Hry, zábavy, obyčaje a obrady so spevom spojené (XIII.)	3	č. 20 – 22
Piesne študentské a rehtorské (XVIII.)	3	č. 23 – 25

Úzky výber 25 piesní do notovej edície je iba zlomkom z celkového počtu piesní vydaných Kollárom. Poskytuje však obraz o obsahu Kollárovej zbierky, a to najmä z hľadiska piesňových druhov a žánrov: od obradových piesní výročného a životného cyklu cez pracovné piesne, piesne ľúbostné, lyrické, epické až po humoristický repertoár. Súčasťou výberu sa stal aj raritný záznam trojjazyčnej makarónskej piesne (č. 23) z repertoáru študentov a vzdelancov. *Národné zpěvanky* ako celok poskytujú pozoruhodne široký obraz o slovenskom speve. Je výsledkom Kollárovej koncepcie zachytiť svetskú pieseň všetkých sociálnych vrstiev slovenskej spoločnosti bez ohľadu na pôvod piesní – teda nielen ľudové, ale aj tzv. pololudové a umelé, z ktorých časť prešla do ústnej tradície. Füredy takto prevzal spolu s piesňami aj Kollárov širší koncept národnej spevnosti.

⁴¹ Údaje o prameni sa nachádzajú v záhlaví každej úpravy v podobe odkazov na diel zbierky a stranu.

⁴² VOTRUBA, Ref. 31, s. 19.

Piesne, ktoré Füredy vybral na klavírnú úpravu, obsiahli všetky základné hudobnoštyľové vrstvy dobového repertoáru: od nápevov recitatívno-deklamačného typu cez kvarttonálne a kvinttonálne piesne až po tzv. staršie (tradičné) harmonické piesne. Vyrovnané je zastúpenie piesní kvinttonálnej a harmonickej vrstvy. Za osobitne cenné možno považovať záznamy melódií reprezentujúcich kvarttonálny systém: čisté kvarttonálne typy (č. 21, 17), nápev opierajúci sa o plagálne spojenie dvoch kvarttových kostier (č. 16) a prechodný kvarttonálno-kvinttonálny typ (č. 15). Nápevy s kvarttonálnym základom sa viažu na pracovné piesne a obradovú jarnú hru dievčat, teda na žánre starej, tzv. predharmonickej piesňovej kultúry. Pomerne vysoké je zastúpenie nápevov funkčno-harmonického systému, ktoré korešponduje s vybranými piesňovými kategóriami – predovšetkým s historickými, lúbostnými a študentskými piesňami.

Vladislav Füredy je autorom state *O nápevoch čiže melódiách slovenských Zpievaniiek*, začlenenej na záver druhého dielu Kollárovej zbierky.⁴³ Ide o prvý doklad odbornej reflexie hudobnej stránky slovenských ľudových piesní. Možno preto predpokladať, že piesňové predlohy na spracovanie Füredy vyberal aj s ohľadom na ich hudobnú zložku. Predlohy k nápevom týchto piesní nepoznáme. Vzhľadom na spoluprácu Kollára s Füredym je pravdepodobné, že prameňom piesňových nápevov mohli byť zápisy, ktoré mal Kollár k dispozícii už pri zostavovaní svojej piesňovej zbierky.

Na rozdiel od Sucháňovej zbierky klavírných úprav táto edícia uvádza piesne len s prvou strofou (ktorá je zapísaná pod notovu osnovou) s tým, že ďalšie strofy (pokračovanie textu piesne) sú uvedené v Kollárovej tlačenej zbierke, a teda sú pre záujemcov všeobecne dostupné. Füredyho súbor klavírných úprav je vlastne malým hudobným sprievodcom po Kollárovej zbierke – predstavuje jej **hudobnú prílohu**. Údaj z titulného listu, označujúci celú edíciu za prvý zväzok, naznačuje, že Füredy mal pôvodne v úmysle s úpravami pokračovať. Pre finančné problémy od svojho zámeru odstúpil.⁴⁴

Kollár do svojej zbierky *Národné zpievanky* prevzal aj piesňové texty, ktoré sa objavili už v *Piesňach svetských*. Füredy sa vo svojom výbere vyhol zdvojeniu ich úpravy a pravdepodobne celkom vedome obišiel také piesne, ktoré si vybral pred ním na klavírnú úpravu Martin Sucháň. Preto prvé dve edície obsahujú spolu 37 klavírných skladieb, ktoré prinášajú úpravy 37 slovenských piesní.

Ďalšie notové edície klavírných úprav sa objavili až s veľkým časovým odstupom – na konci 19. storočia, resp. na prelome 19. a 20. storočia.

Predlohy ku klavírnym úpravám *Trávník* M. Francisciho pochádzajú z piesňovej zbierky *Slovenské spevy*. Vzťahujú sa na prvé dva diely tejto zbierky, ktoré boli k dispozícii do rokov 1892 a 1893, keď bol po prvý raz publikovaný prvý a druhý zväzok Francisciho klavírných úprav: spolu ide o 10 zošitov piesňovej zbierky, uverejnených v rokoch 1880 až 1893. Odkazy na prameň Francisci uvádza v obsahu k obidvom zväzkom. Spôsob odkazovania naznačuje, že edícia klavírných úprav programovo s touto piesňovou zbierkou pracovala. Údaj o zdroji mal byť aj súčasťou funkčného uplatnenia edície – užívateľa na túto zbierku explicitne odkazuje, keďže ide o úpravy pre klavír bez vokálneho partu. Nadpisy jednotlivých úprav využívajú textový incipit ľudovej piesne

⁴³ FÜREDY, Vladislav: O nápevoch čiže melódiách slovenských Spievaniiek. In: KOLLÁR, Ref. 27, II. diel, s. 540-543.

⁴⁴ KRESÁNEK, Ref. 13, s. 251.

ako základný identifikačný znak konkrétneho nápevu – ľudovej piesne v klavírnej štylizácii. Päťjazyčná mutácia podnadpisu edície naznačuje, že zámerom skladateľa bolo zrejme aj šírenie klavírných úprav v medzinárodnom kontexte záujemcov o tento typ hudobnej literatúry.

Kritériá výberu predlohy na kompozičné spracovanie nepoznáme. Súbor v počte 200 piesní však naznačuje, že Francisciho zámerom bola prezentácia slovenských ľudových piesní v ich tematickej, druhovo-žánrovej a hudobnoštýlovej rozmanitosti tak, ako to umožnil prameň – prvé dva diely zbierky *Slovenské spevy*. Potvrďuje to etnomuzikologická analýza nápevov piesní, ktoré si Francisci vybral na úpravu:⁴⁵

Hudobnoštýlové vrstvy	Tonálny typ	Počet nápevov	%
Stará piesňová kultúra	4	1	0,5
– roľnícka vrstva	44	7	3,5
	4 – 5	3	1,5
	6/4	4	2,0
spolu:		15	7,5
Stará piesňová kultúra	5	4	2,0
– pastiersko-valaská vrstva	5/3	35	17,5
	55	9	4,5
	5 – 8	14	7,0
spolu:		62	31,0
Modálna medzivrstva	7	30	15
Nová piesňová kultúra	8	75	37,5
	8n	14	7,0
	8z	4	2,0
spolu:		93	46,5
		200	100,00

Ťažisko spočíva v repertoári novej piesňovej kultúry (spolu 46,5 %): v jej rámci má jednoznačnú prevahu vrstva tzv. staršej (tradičnej) harmonickej piesne (75 nápevov), zatiaľ čo výskyt novouhorských piesní (14 nápevov) s typickým bodkovaným rytmom je pomerne nízky a prítomnosť nápevov západoeurópskeho typu je celkom zanedbateľná (4 nápevy). Zastúpenie repertoáru starej piesňovej kultúry s predharmonickými štýlovými vrstvami je pomerne vysoké (spolu 38,5 %): jednoznačná prevaha patrí nápevom kvinttonálneho systému v jeho niekoľkých vývinových štádiách (62 nápevov, spolu 31 %), pričom výskyt nápevov kvarttonálneho systému spolu s prechodnými tonálnymi tvarmi predstavuje menší podiel (15 nápevov, spolu 7,5 %). Je zaujímavé, že prechodná medzivrstva modálnych nápevov, ktorá je typologicky situovaná medzi starú a novú piesňovú kultúru, tu má pomerne výrazné zastúpenie (15 %).

⁴⁵ Symbolika na označenie tonálnych typov nadväzuje na autorky: ELSCHÉKOVÁ, Ref. 16, s. 144–145. BURLASOVÁ, Soňa: *Vojenské a regrútske piesne*. Bratislava : Veda – vydavateľstvo SAV, 1991, s. 292.

Analogicky k hudobnoštýlovej stratifikácii je v celom súbore piesní prítomná väčšina piesňových kategórií: od obradového repertoáru výročného cyklu a životného cyklu, cez pracovné piesne spojené s tradičnými formami hospodárskej práce a zamestnania, epické piesne, lyrické ľúbostné piesne až po humoristické piesne a piesňový repertoár spojený s tancom.

Vzhľadom na rozsah aj typologickú šírku prezentovaného piesňového materiálu možno toto dielo označiť za reprezentatívnu **antológiu klavírných úprav** slovenských ľudových piesní, realizovanú z pohľadu jedného autora a jeho kompozičnej poetiky.

Edícia *Trávnice* z Piťovho repertoáru sa odvoláva na prameň vo svojom podnadtise: „ako ich hrával slavný hudobník Joz.[ef] Piťo.“ Ide však o typ nepriameho odkazu, pričom údaj o konkrétnom zdroji predlohy chýba. Piesne sú upravené pre sólový klavír bez vokálneho partu. V záhlaví každej úpravy sa nachádza motto v podobe citovania prvej strofy piesne. Podľa tohto motta bolo možné rekonštruovať piesňovú predlohu, nie však konkrétny zdroj tejto predlohy.

Notové vydanie je dokladom o pôsobení cigánskeho primáša a jeho kapely z obdobia, keď tradíciu tejto kapely prevzal a ďalej rozvíjal jeden z primášových synov, Gustáv (1846 – 1926). Kapela pod jeho vedením hrávala prevažne otcov repertoár a príležitostne v nej účinkoval aj jeho brat Alexander, autor harmonizácií z notovej edície. Gustáv Piťo nemal systematické hudobné vzdelanie a nepoznal notové písmo. Hru na husliach si osvojil tradičným spôsobom: od detstva sa učil pod vedením svojho otca, popri dospelých muzikantoch v kapele.⁴⁶ Repertoár Jozefa Piťa zaznamenal syn Alexander (Šándor). Pravdepodobne z jeho zbierky pochádzajú aj predlohy ku klavírnym úpravám z notovej edície klavírných úprav. Za primárny prameň piesní tejto edície však možno považovať hudobnú tradíciu, odovzdávanú v rámci rodiny.

Sprostredkovaný obraz o hre Jozefa Piťa a o jeho interpretácii slovenských piesní poskytujú dobové spomienky i retrospektívne reflexie. S časovým odstupom od pôsobenia Piťa a jeho kapely poskytuje kvalifikovaný pohľad Milan Lichard. Jeho hodnotenie však nemožno oddeliť od kontextu dobových názorov na novouhorský štýl ako cudzí slovenskej ľudovej hudbe, ani od kontextu jeho vlastných názorov na slovenskú ľudovú pieseň a na možnosti jej harmonizovania:

„Piťo bol naturista, ani noty neznajúci [...] Pred Piťom sotva kto zaoberal sa systematicky s orchestrálnou reprodukciou piesní našich [...] musel si tedy boriť cestu cele novú, čo mu bolo tým ťažšie, že nemal pritom inej pomôcky, ako svoje ucho a u jeho rasy výtečne vyvinutý hudobný cit – no ohľadom našich piesní to nestačilo. Zato ale Piťo cele správne vycítil, že jadrné piesne naše neznesú žiadne melodické okrasy, cifry, aké maďarským piesňam naoktroval národný inštrument maďarský, cymbal, ale podával ich verne tak, ako ich z úst ľudu počul. [...] / Menej šťastným bol ale Piťo ohľadom harmonizovania [...] a že mu „ťažko išly do prstov“ len tie naše piesne, na ktoré ohľadom postupu harmonií nenašiel zodpovedajúce vzory medzi piesňami maďarskými. A toto sú práve tie špeciálne slovenské, v gregoriánskych stupniciach složené piesne, ktoré už aj týmto prezradzujú svoju úctyhodnú starobylosť, a túto šetriť má byť povinnosťou každého hudobníka! / Ostatné piesne, viac už rázu internacionálneho, složené v modernom dur

⁴⁶ Gustáv Piťo [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. IV. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 473.

a mol, nemohly mu ako rutinovanému praktikusovi žiadne ťažkosti robiť, hrával ich tak, ako hrával piesne maďarské [...]"⁴⁷

Jozef Piťo pôsobil so svojou kapelou na Liptove a v susedných regiónoch. Ťažiskom jeho repertoáru boli prevažne piesne z týchto oblastí. V edícii klavírných úprav z celkového počtu 25 piesní patrí do regionálno-lokálneho repertoáru iba malý zlomok piesní, pričom ich varianty boli súčasťou živej piesňovej tradície na Liptove ešte v priebehu 20. storočia. Notová edícia sa orientuje najmä na piesne, ktoré patrili k dobovému rozšírenému repertoáru s nadregionálnym záberom a na tzv. mestské umelé piesne. Tieto piesne sú dokumentované vo viacerých tlačených aj rukopisných zbierkach druhej polovice 19. storočia.⁴⁸

Cieľom klavírných úprav tejto edície bolo priblížiť vybraný piesňový repertoár v kontexte pôsobenia Piťovej kapely a jej herného štýlu, bez ohľadu na rozšírenie jednotlivých piesní koncom 19. storočia, resp. na prelome storočí. V tomto prípade klavírne úpravy plnili poslanie ako **štylizovaný retrospektívny dokument**.

Všetky štyri publikované notové edície obsahujú klavírne úpravy spolu vyše 260 slovenských ľudových piesní (súpis v Prílohe). Výber piesní obsiahol širokú škálu piesňových druhov a žánrov, pričom zasiahol do všetkých štylových vrstiev, ktoré boli v 19. storočí súčasťou tradičného spevu. Ťažisko síce spočívalo vo vrstve novej piesňovej kultúry harmonických durovo-molových piesní, ale primerané zastúpenie mali aj predharmonické vrstvy kvarttonálnych a kvinttonálnych piesní, ktoré postupne púťali čoraz väčšiu pozornosť hudobných skladateľov a upravovateľov.

Z obdobia, keď neboli k dispozícii vo väčšom rozsahu kompletne melodicko-textové vydania slovenských ľudových piesní, sú najmä prvé dve edície dôležitou informáciou o hudobnej stránke zaznamenaných piesní. Naznačujú skutočnosť, že súčasťou ľudového spevu v danom období ešte neboli novouhorské piesne s príznačnými rytmiickými modelmi jambického a chorijambického typu, ktoré nachádzame zastúpené v dvoch edíciách klavírných úprav z prelomu 19. a 20. storočia.

Autori úprav

Umelecká a kompozično-technická úroveň slovenskej hudobnej tvorby 19. storočia bola prevažne podriadená spoločenskej objednávke. Úpravy ľudových piesní boli súčasťou hudobnej tvorby pre klavír, do ktorej v tomto období na Slovensku spadali najmä menšie formové druhy (rondo, variácie, fúga, tanečné formy a lyrické klavírne skladby). Okrem kategórie úprav slovenská klavírna tvorba 19. storočia uplatnila štylizácie ľudových piesní v podobe variácií či rapsódií, ktoré kladli vyššie nároky na kompozičnú prácu aj na interpretačnú zručnosť.⁴⁹

⁴⁷ – rd. [LICHARD, Milan]: Trávnice, ako ich hrával slávny hudobník Joz. Piťo, harmonisoval jeho syn Šandor a v klavírny sloh upravil J. N. Polašek... In: *Slovenské pohľady*, roč. 26, 1906, č. 2, s. 123-124.

⁴⁸ Napr. rukopisná zbierka J. Czupru; *Sborník slovenských národných piesní, povestí prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier* M. Chrátka a P. Dobšínskeho; *Slovenské spevy; Národný spevník* K. Salvu a d.

⁴⁹ LENGOVÁ, Ref. 29, s. 211-220. LENGOVÁ, Jana: *Antológia klavírnej hudby na Slovensku (1830 – 1918). An Anthology of Piano Music in Slovakia (1830 – 1918)*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2015.

V európskej komponovanej hudbe 19. storočia sa venovali úpravám ľudových piesní renomovaní hudobní skladatelia aj autori lokálneho významu, profesionálne pripravení umelci aj hudobníci-amatéri s blízkym vzťahom k hudobnému folklóru. Na Slovensku v 20. rokoch 19. storočia doznieval hudobný klasicizmus.⁵⁰ Obdobie 30. a 40. rokov sa spájalo s nástupom raného romantizmu v malých inštrumentálnych a vokálnych formách (štylizované tance, variácie, lyrické klavírne skladby, piesne).⁵¹ Klavírnym úpravám slovenských ľudových piesní sa spočiatku venovali hudobníci bez systematického hudobného školenia a primeraného inštitucionálneho zázemia, ktorí pestovali hudbu popri inej profesii. Pre časť z nich boli klavírne úpravy ľudových piesní jediným prejavom kompozičnej činnosti, pričom doklady o ich ďalšej hudobnej tvorbe nepoznáme.

Hudobný druh klavírnej úpravy v 19. storočí sa u nás vnímal najmä ako súčasť národnobuditeľskej činnosti, ktorej sa venovala vlastenecky orientovaná časť hudobníkov. Prvé dve notové edície klavírných úprav vznikli pravdepodobne z podnetu literárne zameraných editorov tlačенých piesňových zbierok, ktorí považovali publikovanie textov bez nápevov za neúplný obraz o slovenskej ľudovej piesni. Bol to predovšetkým Ján Kollár, ktorý si tento nedostatok zbierok piesňových textov uvedomoval.⁵² Hľadal preto spôsob, ako túto neúplnosť textových vydání ľudových piesní za dobových podmienok aspoň čiastočne preklenúť. Nadviazal spoluprácu s hudobne pripravenými odborníkmi. Nie je náhoda, že prvé tlačенé edície klavírných úprav boli výsledkom spolupráce v rámci úzkeho kruhu slovenských vzdelancov v Budapešti, kde Kollár v tom čase pôsobil a kde boli aj predpoklady na vytlačenie notových edícií v tlačiarňach slovenských majiteľov.

V závere predhovoru k druhému dielu zbierky *Písne světské* (1827) sa nachádza údaj o príprave hudobnej prílohy k zbierke:

„Oznamujeme, že melodie některých těchto písní náš znamenitý hudební umělec p. K o č í k v Budíně do not muzických už skutečně složil, ježto v krátkém čase v obzvláštním svazku vydati míní: a proto zde předkem napomáhání tohoto předsevzetí všem milovníkům hudby a zpěvu přívětivě poroučí.“⁵³

Napriek uvedenej informácii o tri roky neskôr vyšiel prvý zväzok klavírných úprav, ktorých autorom bol Martin Sucháň. Nie je známe, prečo sa pôvodný zámer spolupráce s hudobníkom z Budína nerealizoval. Chýbajúce finančné prostriedky, problémy so subskripciou, nedostatočné skúsenosti s vydávaním a distribúciou tohto typu hudobnej literatúry, ale aj s týmto typom hudobnej tvorby mohli byť príčinou odstúpenia od spolupráce.

Martin Sucháň (16. 11. 1792 Rochovce, okr. Rožňava – 24. 9. 1841 Budapešť) pochádzal z tradičného roľníckeho prostredia. Študoval na gymnáziu v Rožňave a Prešove, od roku 1812 na evanjelickom lýceu v Bratislave. V rokoch 1815 – 1820 študoval

⁵⁰ MÚDRA, Darina: Hudba klasicizmu. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1996, s. 141.

⁵¹ LENGOVÁ, Ref. 29, s. 212.

⁵² Pozri Predhovor k prvému dielu *Písní světských*, ktorého autorom je Ján Kollár. In: KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 27, s. 40-41.

⁵³ KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 27, s. 199-200.

medicínu vo Viedni. Od roku 1815 pôsobil ako učiteľ v Novohradskej stolici, v rokoch 1820 – 1823 ako lekár. V roku 1823 sa stal pomocným, neskôr krajinským lekárom v Pešti.

Bol aktívnym členom kruhu slovenských vzdelancov v Pešti a Budíne, spolupracoval s Martinom Hamuliakom a Jánom Kollárom. Popri lekárskom povolani sa venoval literárnej činnosti, publikoval aj práce z hudobnej problematiky, odborné práce z oblasti medicíny, zbieral slovenské ľudové piesne a obyčaje. Svojimi zápsmi ľudových piesní prispel do obidvoch tlačенých zbierok piesňových textov; v rukopise ostala jeho zbierka svadobných obyčají. Autorsky sa podieľal na príprave evanjelického kancionála *Zpěvník* (1842). Je autorom 12 klavírných úprav slovenských ľudových piesní, jeho ďalšie kompozície nie sú známe.⁵⁴

Vladislav Fűredy (13. 11. 1794 Péteri/Peterka, Maďarsko – 12. 12. 1850 Budapešť) pochádzal z rodiny evanjelického farára. Vzdelanie získal na učiteľskom ústave, do roku 1818 študoval hudbu u hudobného skladateľa, dirigenta a pedagóga Heiricha Kleina (1756 – 1832) v Bratislave. V mladosti pri nehode stratil zrak. Pôsobil ako učiteľ hudby, matematiky a dejepisu na slepeckom ústave v Pešti.

Spolupracoval s Jánom Kollárom pri príprave hudobnej prílohy k zbierke piesňových textov *Národné zpievanky*, pričom sám do Kollárovej zbierky prispel niekoľkými vlastnými zápsmi piesní.⁵⁵ Fűredyho sestra Apolónia, vyd. Baltazarová, patrila medzi aktívne zberateľky slovenských ľudových piesní. Kollárovi poskytla vlastnú rukopisnú zbierku piesní, ktoré zapísala od speváčky v slovenskej obci Peterka v Peštianskej župe. Zápsy A. Baltazarovej-Fűredyovej sa nachádzajú nielen v Kollárovej zbierke *Národné zpievanky*, ale aj v zbierke *Písne světské*.⁵⁶ Vladislav Fűredy do svojej edície 25 klavírných úprav zaradil aj piesne, ktoré pochádzali z jej rukopisnej zbierky a ktoré Kollár uverejnil v zbierke *Národné zpievanky*.

Miloslav Francisci (30. 4. 1854 Debrecen, Maďarsko – 29. 1. 1926 Cleveland, USA) bol synom Jána Francisciho-Rimavského (1822 – 1905), literárne, organizačne aj politicky aktívneho príslušníka štúrovskej generácie. Študoval na gymnázii v Revúcej, Bratislave a Šoproni. Prvé slovenské evanjelické gymnázium v Revúcej (1862 – 1874) poskytovalo dobré podmienky na pestovanie hudobnosti.⁵⁷ Možno predpokladať, že Francisci tu získal základy hudobného vzdelania, ktoré neskôr vyústili do vlastnej kompozičnej tvorby. Počas štúdia medicíny vo Viedni bol členom spolku Tatran, na ktorého činnosti sa podieľal ako hudobník. Počas okupácie Bosny a Hercegoviny pôsobil ako vojenský lekár rakúsko-uhorskej armády. V roku 1886 sa vysťahoval do Clevelandu v štáte Ohio (USA), kde pôsobil ako lekár. V novom prostredí sa zapájal aj do politických a kultúrnych aktivít slovenských vysťahovalcov. Založil a viedol slovenský spevácky zbor Kriváň, bol zbormajstrom spevokolu nemeckých vysťahovalcov a venoval sa skladateľskej činnosti.

⁵⁴ Martin Sucháň [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. V. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 380.

⁵⁵ KRESÁNEK, Ref. 13, s. 250-251.

⁵⁶ KOLLÁR, Ref. 27, II. diel, s. 577. KOLLÁR – ŠAFÁRIK, Ref. 27, s. 198.

⁵⁷ LENGOVÁ, Jana: K hudobným dejinám Gemera a Malohontu v rokoch 1780 – 1918. In: *Prínos osobností pre rozvoj hudobnej kultúry Gemera a Malohontu*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Quirinius, 2014, s. 26-27.

Je autorom klavírných kompozícií, skladieb pre spevácke zbory, komornej hudby a hudobno-scénických diel. V hudobnej tvorbe sa inšpiroval ľudovou piesňou.⁵⁸ Venoval sa úpravám slovenských ľudových piesní, údajne vlastnil rozsiahlu zbierku, ktorá sa po jeho smrti stratila.⁵⁹ Dvojdielna edícia klavírných úprav *Trávnice* vznikala medzi rokmi 1880 a 1893, teda v období tesne pred jeho odchodom do zámoria a počas prvých rokov jeho pobytu v USA.

Alexander Piťo (14. 6. 1839 Liptovský Mikuláš – 3. 2. 1904 Liptovský Mikuláš), syn primáša Jozefa Piťu (medzi 1791 a 1800 – 1886), pôsobil v mieste svojho rodiska ako súkromný učiteľ hry na husliach a cimbale v meštianskom prostredí. Príležitostne hrával v kapele svojho brata Gustáva, s ktorou účinkoval aj v zahraničí. Ako rómsky hudobník získal základné hudobné vzdelanie, poznal notové písmo a osvojil si základy harmonizácie. Z repertoáru svojho otca zaznamenal okolo 300 piesní, ktoré plánoval vydať postupne v podobe série zošitov. Zlomok z jeho rukopisnej zbierky vyšiel v klavírnej úprave v dvoch zošitoch *Trávnice*.⁶⁰ Ako je uvedené v podnadtise notovej edície, Alexander (Šándor) Piťo je autorom harmonizácií nápevov, ktoré do klavírnej sadzby upravil J. N. Polášek.

Jan Nepomuk Polášek (16. 4. 1873 Frenštát pod Radhoštěm – 3. 4. 1956 Valašské Meziříčí) v rokoch 1891 – 1893 študoval na Organovej škole v Brne u Leoša Janáčka. V roku 1906 absolvoval hudobno-pedagogický kurz vo Viedni u dvorného kapelníka J. Böhma. V Prahe zložil štátne skúšky zo spevu (1902), organovej a klavírnej hry (1905) a hry na husliach (1907). Po ukončení štúdií pôsobil vo Valašskom Meziříčí ako hudobný pedagóg na gymnáziu, učiteľskom ústave a vo vlastnej hudobnej škole.

Popri pedagogickej práci sa venoval zberateľskej činnosti, vďaka podpore Leoša Janáčka získal opakovane štipendium na prácu v teréne. So svojím žiakom a neskôr kolegom Arnoštom Kubešom zozbieral okolo 4 000 ľudových piesní, popevkov a tancov z Valašska, ktoré vydal vo viacerých piesňových zbierkach a spevníkoch. V regionálnych periodikách publikoval články o hudobnom folklóre a o vlastnej zberateľskej činnosti.

Ako hudobný skladateľ sa inšpiroval folklórnou tradíciou. Je autorom symfonických básní, skladieb pre sólový hlas a zbor, operiet a hudby k divadelným hrám. Venoval sa kompozičným úpravám ľudových piesní.⁶¹ V období spolupráce na vydaní úprav z Piťovho repertoáru (prelom 19. a 20. storočia) Polášek pôsobil ako „správca hudobnej školy a hudobný skladateľ“ vo Valašskom Meziříčí, ako je uvedené na titulnom liste *Trávnice*.

Autori klavírných úprav štyroch tlačených edícií zodpovedajú profilu domácich hudobných skladateľov 19. storočia.

⁵⁸ KRESÁNEK, Ref. 13, s. 336-338. LENGOVÁ, Ref. 29, s. 218, 225, 236.

⁵⁹ Miloslav Francisci [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. II. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1987, s. 116.

⁶⁰ Alexander Piťo [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník*. IV. zväzok. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 473.

⁶¹ Jan Nepomuk Polášek [Heslo]. In: *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek druhý*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 336-337. Jan Nepomuk Polášek [Heslo]. In: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 1. svazek*. Praha : Mladá Fronta, 2007, s. 176.

Sucháň získal základné hudobné vzdelanie zrejme ako súčasť všeobecnej prípravy na školách stredného stupňa; profesionálne pôsobil v inej oblasti, popritom sa aktívne venoval literárnej a zberateľskej činnosti. Füreďy si navyše doplnil hudobné vzdelanie osobitným (pravdepodobne súkromným) štúdiom u domáceho hudobného skladateľa, interpreta a pedagóga, renomovaného predstaviteľa hudobného klasicizmu na Slovensku. Ako učiteľ síce vyučoval okrem ďalších predmetov aj hudbu, nepôsobil však ako špecializovaný hudobný pedagóg. Obidvaja autori sa systematicky hudobnej kompozícii nevenovali, upravovateľská činnosť bola pre nich príležitostným a pravdepodobne aj jediným kontaktom s hudobnou skladbou.

M. Francisci pôsobil v lekárskej profesii, pritom vyvíjal hudobné aktivity ako skladateľ, dirigent a organizátor kultúrneho života v prostredí amerických Slovákov. J. N. Polášek pochádzal z iného, hoci kultúrne blízkeho prostredia. Ako jediný z upravovateľov nielen získal systematické hudobné vzdelanie, ale aj pôsobil v hudobnej profesii – ako učiteľ hudby. Podobne ako M. Francisci aj Polášek sa venoval hudobnej kompozícii systematickejšie, svojou tvorbou zasiahol do viacerých hudobných druhov a žánrov nielen v oblasti úžitkovej, ale aj umeleckej hudby. Obidvaja autori sa vo svojej autonómnej hudobnej tvorbe inšpirovali domácim hudobným folklórom.

Kompozičná práca s predlohou

Klavírne úpravy v tlačенých edíciách zahrnujú obsadenie jednak pre spev a klavír, jednak pre sólový klavír, bez vokálneho partu. Dva typy vokálno-inštrumentálneho a inštrumentálneho obsadenia vyplynuli zo zamerania úprav. Ak prvé dve edície slúžili šíreniu a popularizácii slovenských ľudových piesní, Francisciho edícia odráža ambíciu posunúť úžitkový typ úprav smerom k hudobnej štylizácii spojenej s vlastným vkladom autora, pričom tvorivý kontakt skladateľa s ľudovou piesňou našiel ďalšie zhodnotenie v jeho autonómnej autorskej tvorbe. Edícia úprav z repertoáru cigánskeho primáša Piťa bola štylizovanou rekonštrukciou, preto aj hudobné spracovanie bolo podriadené úmyslu priblížiť pomocou hudobných alúzií herný štýl Piťovej kapely.

Posúdiť presnosť citovania nápevov ľudových piesní je možné len pri klavírných úpravách M. Francisciho, keďže máme k dispozícii aj ich priamu hudobnú predlohu. V prípade úprav M. Sucháňa a V. Füreďyho sa dá komentovať iba spôsob citovania piesňového textu – zápisy textov v edíciách klavírných úprav občas vykazujú drobné odlišnosti od predlohy. Odchýlky u Sucháňa pôsobia ako chyby v odpise, preto ich nemožno považovať za varianty, ale za verzie totožné s predlohou. Füreďy v klavírných úpravách uvádza piesňové texty korektne voči predlohe. Výnimočne sa vyskytuje menšia odlišnosť v stavbe strofy (č. 8), čo bolo buď výsledkom vedomého krátenia piesňového textu pri opakovaní slov v Kollárovom vydaní, alebo súviselo s prispôbením piesňového textu formovej stavbe dodatočne pripojeného nápevu vo Füreďyho úprave. Výber z Piťovho repertoáru musíme akceptovať ako dokument, ku ktorému nie je dostupná priama predloha, a teda nie je možné ani overiť, do akej miery úprava korešponduje s originálom (predlohou). V tomto prípade môžeme využiť iba sekundárne pramene – úvahy, poznámky a pripomienky z dobovej tlače a rukopisných dokumentov.

Poslanie edícií, hudobné zázemie ich autorov a výber predlohy na kompozičné spracovanie podmienili aj charakter úprav a koncepciu notového vydania.

Prvé dve edície klavírných úprav predstavujú najjednoduchšie formy strofického spracovania folklórnej predlohy, s uplatnením prvkov klavírnej štylizácie. Sucháňove úpravy vo väčšej miere zdôrazňujú inštrumentálny charakter, s organickým zakomponovaním ľudového nápevu do klavírnej sadzby. Fűredyho úpravy pôsobia kompozične jednoduchšie: opierajú sa o jednotnú kompozičnú schému, podľa ktorej sa exponuje vo vrchnom hlase v unisone ľudový nápev a spodné hlasy preberajú rytmicko-harmonický sprievod. (Obr. 3 – 4)

Výber materiálu na spracovanie však naznačuje u Fűredyho jasný a premyslený prístup k predlohe: ako autor prvej teoretickej úvahy o hudobnej stránke slovenských ľudových piesní si zvolil na úpravu z hudobného hľadiska oveľa diferencovanejší súbor piesní než Sucháň. Táto rozmanitosť sa týkala tonálno-stupnicových a metricko-rytmických znakov. Navyše, v záhlaví jednotlivých úprav Fűredy dôsledne uvádza tempovo-výrazový pokyn pomocou hudobnej terminológie. Okrem nápevov, ktoré bolo možné interpretovať v harmonicko-funkčnom systéme durovo-molových stupníc, uvádza aj nápevy, ktoré chápal v kontexte modálneho systému tzv. starogréckych stupníc.⁶² Na tieto nápevy osobitne upozornil v záhlaví piesňových úprav: *in modo Lydico* (č. 12), *in modo Dorico* (č. 16), *Modo Hypodorico* (č. 17). Z tohto hľadiska sú jeho klavírne úpravy nielen hudobnou prílohou Kollárovej zbierky. Sú aj inštruktívnym sprievodcom po hudobných špecifikách slovenskej ľudovej piesne, priblížených v jeho teoretickej stati. Fűredyho klavírne úpravy preto odrážajú aj harmonickú interpretáciu tonálno-stupnicových špecifik.

Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní zo záveru 19. storočia prinášajú kvalitatívne odlišný spôsob práce s folklórnou predlohou. Zhodnocujú nielen kompozičnú erudíciu autora, ale aj jeho skúsenosti pri kontakte s folklórnym materiálom. Navyše reflektovali aj vývinové posuny v hudobnoštýlovom kontexte: na jednej strane súviseli s novými vývinovými fázami ľudovej hudobnej kultúry na Slovensku (prienik novouhorského štýlu a jeho adaptácia v domácich podmienkach), na druhej strane sa viazali na sformulovanie určitých konvenčných kompozičných postupov pri spracovaní folklórnej predlohy.

V porovnaní s predchádzajúcimi edíciami klavírných úprav, ktoré vychádzali z homogénneho prístupu k folklórnemu predlohe, Francisciho *Trávnice* pre klavír položili dôraz na rozmanitosť kompozičnej práce s ľudovou piesňou. Poukážeme na niektoré jej aspekty.⁶³ Tým, že tieto úpravy neslúžili na spev (s klavírnym sprievodom), poskytli autorovi väčšiu voľnosť pri práci s piesňovou predlohou. Ako konštatovalo domáce hudobnohistorické bádanie, v súvislostiach európskej komponovanej hudby 19. storočia zodpovedajú hudobnému druhu klavírnej miniatúry, pričom predstavujú jej špecifický slovenský variant.⁶⁴

Voľnosť v prístupe k predlohe sa prejavila už pri citovaní ľudovej piesne. Porovnanie s publikovanou piesňovou zbierkou ukázalo, že Francisci piesne nepreberal mechanicky. Odchýlky od predlohy boli výsledkom vedomého autorského zásahu v súlade s kompozičnou koncepciou klavírnej miniatúry. Zásahy sa týkali transponovania

⁶² FűREDY, Ref. 43, s. 540.

⁶³ Otázka harmonickej interpretácie nápevov v klavírných úpravách M. Francisciho si bude vyžadovať osobitné spracovanie.

⁶⁴ LENGOVÁ, Ref. 29, s. 218.

nápevu, zmien v rytmicko-metrickej stavbe, tempe a výraze, výnimočne aj v oblasti tonálno-stupnicových vzťahov. K systematickejšie uplatňovaným odchýlkam patrí, napríklad, pridávanie fermát na konci melodických fráz vo funkcii rytmicky vydržiavaných tónov. Hoci vo výbere predlohy vrstva novouhorských piesní nie je zastúpená vo veľkom rozsahu, skladateľ často obohacuje rytmickú stavbu miniatúr o jambické a chorijambické rytmické modely. A naopak, v iných prípadoch pri citovaní predlohy tieto prvky z ľudových nápevov redukuje.

Príklad spracovania vojensko-regrútskej piesne *Veru sme my chlapi* z oblasti Trenčína, ktorej text je kontaminovaný motívom zbojníckych piesní, naznačuje, že zásahy do folklórnej predlohy mohli súvisieť aj so žánrovým a tematickým zameraním piesne. V takom prípade neprekážalo, že zásahy spôsobili kumuláciu štýlovo kontrastných až nesúrodých prvkov. Kvinttonálny melodický typ s lydicou kvartou autor doplnil v súlade s regionálnym štýlom o rytmicky predĺžené tóny, tonálny základ zdôraznil kvintovou zádržou a melodickú líniu obohatil o štýlovo cudzorodý prvok chorijambického rytmu, ktorý však korešponduje s regrútsko-vojenskou tematikou:

Príklad 1: Porovnanie predlohy piesne a jej citácie v klavírnej úprave M. Francisciho – vojensko-regrútska pieseň

a) *Slovenské spevy* (II, č. 22):

22. Veru sme my chlapi. (Trenčín.)

Mierne.



Ve - ru sme my chlapi od jednej ma - mi - čky, keď pôjdem' na
voj - nu, da - jú nám ša - bli - čky.

b) *Trávnice* (I, č. 36):

36. Veru sme my chlapi.

Moderato.



Predloha lyrickej ľúbostnej piesne *Kde si bola, kde si bola* z Novohradu prináša modálny nápev hypotonálneho typu. Interval zväčšenej sekundy, ktorý vznikol v tónovom priestore spodnej kvarty, autor v klavírnej úprave korigoval. Formulu bodkovaného rytmu na ľahkej dobe nápevu (prvé dva takty) prehodnotil tak, že jambický vzťah krátkej a dlhej hodnoty nahradil vzťahom akcentovanej hodnoty (pomocou prírazu)

a figuratívnej pasáže s doznením. V porovnaní s pôvodným zápisom je fermáta pridaná aj v závere 6. taktu, kde predstavuje dramatickú pauzu pred záverom v modulácii.

Príklad 2: Porovnanie predlohy a jej citácie v klavírnej úprave M. Francisciho – lúbostná pieseň

a) *Slovenské spevy* (I, č. 51):

51. **Kde si bola, kde si bola.**

Andantino. (Tisovník.)

Kde si bo-la, kde si bo-la, A-nu-lien-ka mo-ja, A-nu-lien-
Ne-bo-lo ťa, ne-bo-lo ťa včera ve-čer doma, včera ve-
ka. moja, A-nu-lien-ka moja?
čer doma, včera ve-čer doma.

b) *Trávnice* (I, č. 58):

58. **Kde si bola, kde si bola.**

Andantino

p cresc. f pp

Spracovanie zbojníckej piesne *Páni, naši páni* z Podpoľania je príkladom, ako ovplyvní spôsob transkripcie ľudovej piesne jej kompozičnú úpravu, ak sa skladateľ pridrižiava notového zápisu a nekoriguje ho vlastnou posluchovou skúsenosťou.

Zápis piesne zo zbierky *Slovenské spevy* prináša schematický záznam, ktorý nie len redukuje rytmickú štruktúru nápevu, ale aj deformuje časové vzťahy v prednese parlando-rubato. Notový zápis piesne v nepárnom 6/8 metre odráža v skutočnosti ametrický spev v triolách, s rytmicky predĺženými (vydržíavanými) tónmi v závere melodických riadkov. Modálny, mixolydický nápev s 5-dielnou stavbou a 6-slabičným veršom je súčasťou regionálneho štýlu. Nivelizujúci spôsob zápisu ľudovej piesne skladateľovi síce uľahčil prenos ametrických piesní do pevnej metrickej štruktúry v kompozičnej úprave, ale zároveň poskytol skreslený obraz o rytmicko-metrickej stavbe nápevu. Skladateľ zrejme túto redukciu vnímal, keď narušil pevnú metrickú schému klavírnej úpravy pomocou fermát. Vďaka tomu dokázal čiastočne revidovať pôvodný notový zápis a priblížiť ho v klavírnej úprave prednesovému štýlu, ktorý bol spojený so sólovým spevom pastiersko-zbojníckych piesní:

Príklad 3: Porovnanie predlohy a jej citácie v klavírnej úprave M. Francisciho – zbojnícka pieseňa) *Slovenské spevy* (I, č. 360):

360. Páni, naši páni.

Andante. (Detva.)

Pá - ni, na - ši pá - ni, Pán - boh vás po - bi - je
za tú mla - dú če - ľaď čo v há - re - šte hli - vie,
čo v há - re - šte hli - vie.

b) *Trávnice* (II, č. 171):

171. Páni, naši páni.

Moderato.

Balada *Ej, topol, topol'* s témou lúboštných vzťahov,⁶⁵ pochádzajúca pravdepodobne zo stredného Považia alebo Kysúc, prináša regionálne rozšírený, ťahavý kvinttonálny nápev s lydiskou kvartou. Ťahavá pieseň sa spievala aj pri práci v prírode, pričom jej zápis zachytáva prednesový princíp striedania sólového predspevu a spoločného spevu. Tento príznačný prednesový prvok spevu v prírode sa do kompozičného spracovania piesne nepremietol. V porovnaní s notovým zápisom piesne autor v klavírnej úprave však podstatne zredukoval fermáty. Nahradil ich zvukovým efektom figuratívnych pasáží a umiestnil ich tak, aby zdôraznil všetky väčšie rytmické hodnoty, ktoré v nápevoch voľného rytmu zodpovedajú rytmickému predlžovaniu tónov (rytmickej aditívnosti).

⁶⁵ BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzählieder*. Zväzok 2. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1998, s. 233-234; baladický typ „Mládenci zabijú soka v láske“.

Príklad 4: Porovnanie predlohy a jej citácie v klavírnej úprave M. Francisciho – baladaa) *Slovenské spevy* (II, č. 187):

187. Ej, topoľ, topoľ.

Solo. *Všetci.* *(Trenčín.)*

Ej, to-pol, to-pol, ej, to-pol, to-pol, ze-le-ný to-pol, ze-le-ný to-pol.

b) *Trávnice* (II, č. 176):

176. Ej, topoľ, topoľ

Rubato.

Inštrumentálne spracovanie ľudových piesní v úpravách Francisciho bolo obohatením vokálnej verzie o prvky, ktoré súvisia s klavírnou štylizáciou a s osobitosťami klavírnej hry obdobia romantizmu: akordická sadzba, stupnicové behy a akordické rozklady, arpeggio, oktavové paralelizmy, melodicko-rytmické ozdoby, legato, staccato, tenuto, prednesové pokyny (dynamika, akcenty, tempo, frázovanie) a pod. Prvky brilantného štýlu majú zastúpenie v spracovaní novouhorských nápevov pomalého tempa *rubato* (úprava č. 13), kde bolo možné nadviazať na tradíciu európskej komponovanej hudby.⁶⁶ Vo väčšom rozsahu sa však nachádzajú v úpravách ťahavých a *rubato*ových nápevov predharmonických vrstiev (napr. úpravy č. 19, 59, 115, 145, 162, 176, 189), v kontexte ktorých pôsobia inovačne. Jednotlivé úpravy využívajú tónový priestor v rozsahu až do šiestich oktáv. V protiklade k stereotypne uplatnenej základ-

⁶⁶ URBANCOVÁ, Hana: The „Hungarian Style“ in the Context of Musical Poetics: Liszt – Brahms – Schmidt. In: ŠTEFKOVÁ, Markéta (Hg.): *Franz Liszt und seine Bedeutung in der europäischen Musikkultur*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; DIVIS-Slovakia, 2012, s. 145-172.

nej metrickej schéme (2/4 metrum) vystupuje do popredia mnohotvárnny rytmický pohyb. Hoci na malej ploche jednej skladby autor občas pracuje s princípom kontrastu (v tempe, rytme, faktúre, dynamike), každá miniatúra má spravidla vnútorne jednotný charakter. Edícia je koncipovaná ako celok, v rámci ktorého sú miniatúry za sebou radené striedavo podľa charakteru tempa a výrazu.

Pomocou týchto prostriedkov Francisciho *Trávnice* dosiahli štýlovú a výrazovú rozmanitosť. Nadviazali síce na pôvodnú piesňovú predlohu, ale zároveň túto predlohu transformovali do novej hudobnej kvality. Odborná literatúra dosiaľ zdôrazňovala najmä prítomnosť novouhorského štýlu.⁶⁷ Hudobnoštýlové pozadie tejto edície klavírných úprav je však oveľa rozmanitejšie. Odvíja sa od základnej štýlovej charakteristiky predlohy, ktorú autor v konkrétnej miniatúre buď kompozične podporil, alebo rozvinul.

Jedným z Francisciho inšpiračných zdrojov bol archaický štýl ťahavého prednesu, súvisiaci so spevom v prírode. Priamy odkaz na tento dominantný inšpiračný zdroj je obsiahnutý aj v názve celej klavírnej edície. Prenos základných znakov ťahavého štýlu do klavírnej sadzby si vyžadoval viaceré inovačné postupy v kompozičnom spracovaní predlohy. Súvisel so skutočnosťou, že pôsob tvorby tónu vo vokálnom prejave a v hudbe pre klavír sa podstatne líši práve vo vzťahu k časovej dimenzii zvuku.

Klavírnú úpravu ťahavých piesní ovplyvnili do veľkej miery predlohy, s ktorými Francisci pracoval – notové zápisy ľudových piesní. Tieto transkripcie odrážajú dobové konvencie v spôsobe zápisu ťahavých piesní: začlenenie do pevnej metrickej schémy, využitie fermát, prednesové pokyny a pod.⁶⁸ Vo Francisciho klavírných úpravách je vokálny prvok rytmicky predĺžených hodnôt štylizovaný tak, aby bol zvukový fenomén vydržiavaného tónu nahradený iným zvukovým princípom. V tomto zmysle je vydržiavaný tón z vokálneho prednesu nahradený javom inštrumentálnej diminúcie – kontinuálna časová dĺžka tónu je nahradená zmnožením tónových impulzov za daný časový interval (figuratívne pasáže, tremolo, opakovanie tónu, ozdobovanie a pod.).

Príklad dvoch trávníc a ich klavírnej úpravy približuje rôzne postupy, ktoré autor uplatnil v miniatúrach pri štylizácii ťahavých nápevov. Ak úprava prvej z nich využíva princíp tremola, pričom rozvíja aj prvok ozdoby zo zápisu ľudového nápevu (*Sadaj, slnko, sadaj*, č. 25), v úprave druhej piesne sú exponované prvky novouhorského štýlu ako prostriedok na štylizáciu archaického ťahavého nápevu (*Kebych ja vedela*, č. 115). (Obr. 6, 7)

Základom Francisciho klavírných miniatúr je strofický typ úpravy, ktorý je rozšírený o prvky variačného spracovania. Autor spravidla dôsledne dodržiava repetíciu formových dielov nápevu podľa predlohy – zápisu piesne v piesňovej zbierke. Mechanické opakovanie zo zápisu piesní však často nahrádza opakovaním vo variácii, pričom na variačnej obmene sa podieľajú viaceré parametre hudobnej štruktúry. Za opakovanie vo variácii možno považovať aj repetíciu s odlišne riešeným záverom (prima volta, seconda volta).

⁶⁷ KRESÁNEK, Ref. 13, s. 337. LENGOVÁ, Ref. 29, s. 218.

⁶⁸ URBANCOVÁ, Hana: Voľný rytmus v lúčnych piesňach-trávniciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 28, 2002, č. 3 – 4, s. 339-343.

Cieľom ďalšej edície klavírných úprav z repertoáru cigánskeho primáša *Trávnice* bolo – podľa podnadpisu – priblížiť slovenské ľudové piesne „ako ich hrával“ Jozef Piťo. Na kompozičnej úprave sa podieľali dvaja autori: Alexander Piťo ako autor harmonizácie ľudových nápevov a J. N. Polášek ako autor klavírnej sadzby.

Na rozdiel od predchádzajúcich troch notových vydání klavírných úprav v prípade tejto edície máme k dispozícii aj dobovú recepciu jej vydania. Dobová reakcia sa zamýšľala nad obsahom a zmyslom tohto vydania, pričom bola kritická najmä k miere autenticity celej edície:

„to, čo je v zbierke tejto obsažené, podáva sa nám až z tretej ruky, čo je dosť povážlivá vec. [...] Na čo sa vzťahuje to, ako ich hrával slávny hudobník Jozef Piťo, či len na nápev samý, alebo aj na harmonie, kto vlastne složil tieto harmonie, či starý Piťo, alebo jeho syn Šandor, alebo či ich tento len na papier položil a ako, či v partitúre a klavírna úprava diala sa dľa nej, alebo či J. N. Polášek klavírnú úpravu Šandora Piťu asnáď len vyhladil a pod tlač pripravil? Pri ocenení zbierky tejto treba toto nevyhnutne vedieť; pretože sa ale kníhtlačiareň Karla Salvu pustila do vydávania tohto isteže nákladného diela, predpokladám, že to, čo sa v nej podáva, je všetko dielo starého Piťu – až na znótovanie a klavírnú úpravu.“⁶⁹

Dobový ohlas naznačuje aj to, že vydavateľ mal byť zárukou korektne pripraveného titulu. Skutočnosťou je, že po uvedenej reakcii Milana Licharda na publikovanie druhého zväzku klavírných úprav piesní z repertoáru cigánskeho primáša a jeho kapely sa vo vydávaní edície už nepokračovalo.

Súčasťou klavírnej štylizácie Piťovej hry sú prvky novouhorskeho štýlu. Na základe dobových reakcií vieme, že interpretácia slovenských ľudových piesní Jozefom Piťom a jeho kapelou sa spočiatku prijímala pozitívne, čo dokladá aj jeho účinkovanie na národných zhromaždeniach vo vrcholnom období jeho pôsobenia.⁷⁰ Neskôr sa voči Piťovej interpretácii slovenských ľudových piesní začali objavovať výhrady. Súviseli s rastúcim odmietavým postojom slovenskej inteligencie voči novouhorskému štýlu ako prejavu maďarskej národnej identity.⁷¹

Novouhorský štýl je v klavírnej sadzbe uplatnený konvenčným spôsobom: figuratívne pasáže, arpeggio, ozdoby, fermáty, jambický a chorijambický rytmus.⁷² Tieto prvky sú však využité v striedanej a veľmi schematickej podobe, pričom instrumentálne spracovanie zachováva zreteľnosť melodickej línie ľudovej piesne. Harmonizáciu slovenských nápevov s využitím zmenšených septakordov, ktoré boli súčasťou novouhorskeho štýlu v podaní cigánskych kapiel, dobová reflexia považovala za neprimeranú.⁷³

V celej edícii sa objavujú dve základné štýlové kategórie: úpravy pomalého a mierneho tempa (č. 1 – 5, 10, 12 – 21, 23 – 24) a pochody (č. 6 – 9, 11, 22). Výrazne prevlá-

⁶⁹ LICHARD, Ref. 47, s. 122-123.

⁷⁰ MAJERČIAK, Vladimír: Čestný slovenský hudec Jožko Piťo (Piťo v literatúre a umení). In: *Literárnomúzejný letopis*, roč. 19. 1985, s. 17-62.

⁷¹ URBANCOVÁ, Hana: Novouhorský štýl v slovenskej hudobnej kultúre a procesy sebaidentifikácie. In: *Hľadanie novej podoby strednej Európy (fenomén integrácie a dezintegrácie od osvietenstva po 1. svetovú vojnu)*. (=Historické korene integrácie strednej Európy II.) Ed. Kamil Sládek, Dušan Škvarna. Bratislava : Centrum pre európsku politiku, 2005, s. 221-231.

⁷² URBANCOVÁ, Hana: „Uhorské“ prvky v hudobnej tvorbe Franza Schmidta. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 388-409. URBANCOVÁ, Ref. 66.

⁷³ LICHARD, Ref. 47, s. 123-126.

dajú úpravy prvej kategórie (*Adagio maestoso, Adagio, Andante, Andantino, Moderato*). Úpravy tanečného typu v rýchлом tempe celkom chýbajú. Menej početná skupina úprav pochodového štýlu (*Tempo di Marcia*) je dokladom štýlovej a funkčnej adaptácie ľudových piesní rôzneho žánrového pôvodu (Obr. 9). Pochodový idióm môže súvisieť nielen s repertoárom a herným štýlom vojenských kapiel, ale aj s rozšírenou tradíciou tzv. svadobných *maršov* v repertoári tradičných muzík z viacerých regiónov Slovenska a v slovenských enklávach na Dolnej zemi.⁷⁴

K prvkom, ktoré sa v úpravách vyskytujú pravidelne, patrí figuratívny nábeh k prvej (ťažkej) dobe na začiatku piesne. Spôsob jeho zápisu sa v priebehu celej edície menil – spočiatku bol umiestnený v rámci predtaktia (č. 1 – 4, 6, 25), neskôr sa objavil ako ozdoba (7, 9, 12, 15, 18, 21, 24). Stupnicové behy sa vyskytujú najmä v pomalých úpravách, ale aj v pochodoch, pričom sú umiestnené na ľahkej dobe, resp. po fermáte (č. 3, 4, 7, 8, 15, 16, 19, 21, 23, 25). Tieto prvky vystupujú v pozícii prednesových manier. Je otázne, či pochádzali z herného štýlu Jozefa Piťa a jeho kapely, alebo boli vnesené do klavírnych úprav ako schematický prvok štýlovej alúzie.

Základom klavírnych úprav je stroficko-variačné spracovanie. V rámci jednotlivých skladieb sa pravidelne objavujú dohry ako relatívne samostatné časti, označené jednotne (*Moderato*). V edícii sa nachádzajú dve dohry: krátky 8-taktový útvar sa vyskytuje častejšie (č. 6 – 14, 17 – 20, 23, 25), druhý typ dohry nadväzuje na predchádzajúci, pričom ho rozširuje na 16-taktový útvar (č. 5, 15 – 16). Z celkového počtu skladieb chýba dohra iba v malom množstve šiestich úprav (č. 1 – 4, 21 – 22, 24). V prípade, ak išlo o blok viacerých piesní za sebou, dohry mohli nadobudnúť podobu medzihier. Tieto útvary dokladajú zrejme interpretačnú prax kapely. V tradičnej ansámblovej hudbe sa vyskytujú ako súčasť regionálno-lokálnych špecifik. Ide o typ univerzálnych inštrumentálnych mikroútvarov, ktoré plnili funkciu oddychu, gradácie alebo finále.⁷⁵ (Obr. 9)

Možno predpokladať, že zámerom klavírnych úprav piesní z repertoáru Jozefa Piťa nebola imitácia herného štýlu primáša a jeho kapely, ale navodenie štýlového kontextu, v rámci ktorého Piťova kapela pôsobila. Naznačuje to aj skutočnosť, že tieto alúzie sa uplatnili v rovnakej miere v celej edícii, bez ohľadu na ich individuálnu aplikáciu v prípade jednotlivých piesní.

Štyri edície klavírnych úprav 19. a začiatku 20. storočia sa vzájomne prelínajú len v nepatrnom zlomku piesňového materiálu. Vzhľadom na rozsah piesňového repertoáru, ktorý jednotlivé vydania v klavírnej úprave sprístupňujú, to nie je náhoda. Tri rozsahom menšie notové edície (M. Sucháň, V. Füredy, A. Piťo – J. N. Polášek) prinášajú spolu 62 piesní. Ťažisko sprístupneného materiálu preto v spočíva vo Francisciho rozsiahlej klavírnej antológii *Trávnice*. Napriek tomu bolo možné v rámci všetkých štyroch edícií identifikovať 13 spoločných piesňových typov, ktoré stáli za úpravami ako ich predlohy. Na príklade kompozičných úprav spoločných, resp. príbuzných piesňových typov možno porovnať, akým spôsobom pristupovali ich autori k spracovaniu

⁷⁴ DŮŽEK, Stanislav: Tance a tanečné príležitosti v tradičnej slovenskej svadbe. In: *Slovenský národopis*, roč. 45, 1997, č. 4, s. 397.

⁷⁵ LENG, Ladislav (ed.): *Variačná technika predníkov v oblasti západného, stredného a východného Slovenska*. Bratislava : Osvetový ústav, 1984.

slovenských ľudových piesní. Komparácia kompozičného spracovania vybraných piesňových typov priblíži nielen odlišné prístupy skladateľov k predlohe, ale aj diferencie v zameraní jednotlivých notových edícií.

Pieseň **Po valasky od zeme** s nápevom k tancu odzemok patrila v 19. storočí k najviac frekventovanému repertoáru v rukopisných aj tlačенých piesňových zbierkach. Jej nápev sa ako tzv. obecná nôta viazal na okruh textov súvisiacich najmä s pastiersko-valaskou a vianočnou tematikou.⁷⁶ Od 40. rokov 19. storočia tento nápev (a s ním spojený tanec odzemok) začal plniť dôležitú úlohu národnoidentifikačného znaku.⁷⁷ S uvedeným textom sa nápev objavuje vo viacerých rukopisných a tlačенých prameňoch; text piesne sa vyskytuje v obidvoch prvých tlačенých zbierkach slovenských ľudových piesní.

Z edícií klavírných úprav sa pieseň aj s nápevom nachádza u M. Sucháňa a u M. Francisciho.

Príklad 5: Klavírna úprava piesne *Po valasky od zeme* v spracovaní M. Sucháňa a M. Francisciho

a) *Písně světské* (č. 10):



b) *Trávnice* (I, č. 64):



Autori pracovali s dvoma odlišnými, ale blízkymi melodicko-rytmickými variantmi piesne. Ich spoločným znakom je úvodný skok z oktávy na kvintu a forma opierajúca sa o dvojdielnu periodickú stavbu s opakovaním dielov vo variácii (AA_vBB_v). Harmonizáciou nápevu pomocou oktavového bourdonu (Sucháň), resp. kvintovej zádrže (Francisci) sa tieto úpravy nápadne vyčleňujú z kontextu obidvoch klavírných edícií. Predstavujú konvenčnú alúziu na hru ľudových muzikantov-gajdošov, čím zároveň nadväzujú na staršiu tradíciu harmonizovania odzemkových melódii v komponovanej

⁷⁶ KREKOVIČOVÁ, Eva: *Slovenské koledy. Od Štedrého večera do Troch kráľov*. Bratislava : Práca, 1992. URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 508-557.

⁷⁷ ŠKVARNÁ, Ref. 38, s. 66-67.

hudbe. Francisci pracoval s vokálnou verziou nápevu, ktorú inštrumentalizoval pomocou prírazov a kvintovej zádrže. Sucháň pravdepodobne použil inštrumentálnu verziu nápevu (pre klávesový nástroj), ktorú mohol mať k dispozícii ako predlohu. Dokladá to rozpor medzi stavbou piesňového textu (7-slabičný verš) a inštrumentálnou verziou melódie v 5. až 8. takte – v takejto podobe úprava nemohla slúžiť na spev s klavírnym sprievodom. V Sucháňovej edícii sa táto úprava vyčleňuje spomedzi ostatných úprav aj tým, že ako jediná obsahuje inštrumentálnu medzihru. Analógie podobného prístupu nachádzame v tradícii vianočnej pastorely, kde sa kompozičné úpravy odzemkových nápevov vyskytovali často ako jeden zo znakov vianočnej (pastorálnej) tvorby.⁷⁸

Žatevná pieseň *Čieže je to jarnie žitko* patrila do sezónneho repertoáru, ktorý sa spieval v letnom období počas práce na poli a pri žatve. Nápev je súčasťou bohato rozvetvenej variantnej skupiny, doloženej z rozľahlého teritória Slovenska, Moravy a Maďarska. Ide o typ tzv. žatevnej nôty, ktorá sa spájala so spevom pri žatevných prácach vo viacerých regiónoch Slovenska, pričom migrovala so sezónnymi poľnohospodárskymi robotníkmi zo Slovenska až na Dolnú zem.⁷⁹ V niektorých regiónoch Slovenska sa tento melodický typ rozšíril aj do spevu trávnic, jánskych a svadobných piesní. Pieseň preto nepochybne rezonovala aj v podobe klavírných úprav, ktoré sa podieľali na jej recepcii za hranicami tradičného roľníckeho prostredia – vyskytuje sa v spevníkoch a zbierkach ľudových piesní 19. storočia, ale aj ako súčasť repertoáru národných a spoločenských piesní.

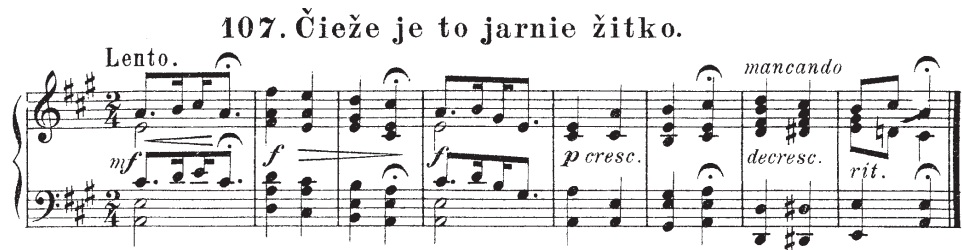
V klavírnej úprave sa pieseň nachádza v edíciách V. Füredyho a M. Francisciho.

Príklad 6: Klavírna úprava piesne *Čieže je to jarnie žitko* v spracovaní V. Füredyho a M. Francisciho

a) *Národní nápevy ku Zpěvankám* (č. 14):



b) *Trávnice* (II, č. 107):



⁷⁸ URBANCOVÁ, Hana: Andrej Kmeť a jeho zbierka vianočných piesní. In: *Andrej Kmeť: Prostonárodné vianočné piesne*. [I.] Edícia Monumenta Musicae Slovacae. Ed. Hana Urbancová. Bratislava: Hudobné centrum, 2007, s. 21.

⁷⁹ DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Olga: *Žatevné a dožinkové piesne*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1971.

Autori klavírných úprav piesne síce vychádzali z toho istého piesňového textu, ale pracovali s nápevmi, ktoré predstavujú dve odlišné verzie (variantné skupiny) daného melodického typu. Ich spoločným znakom je dvojdielna asymetrická formová stavba. Štruktúra piesňového textu odkazuje na archaickejší základ v podobe tzv. jednoversovej strofy, ktorá vznikla z 12-slabičného verša viacnásobným opakovaním posledného slovného celku (12+4+4). Nápevy sa odlišujú melodicko-rytmickým modelom, vďaka ktorému sa stabilizovali v ústnej tradícii ako dva samostatné variantné okruhy. Ich tonálny základ spočíva vo vrstve kvarttonálnych piesní – v plagálnom spojení dvoch kvartových kostier.⁸⁰ Vďaka viachlasnému spevu nápevy v niektorých regiónoch rozšírili svoj ambitus nad základným tónom a v takejto podobe sa stabilizovali ako melodické varianty, ktoré prekročili hranicu tonálneho typu – z kvarttonálneho nápevu sa zmenili na kvinttonálny nápev, tak ako to dokladajú aj melodické varianty použité ako predlohy obidvoch klavírných úprav.

Füredy klavírnou úpravou podporil princíp descendenčného rytmu v rámci pevnej metrickej schémy: rytmicky zhustený pohyb na začiatku nápevu a jeho zriedenie a spomaľovanie k záveru piesne. Francisci prevzal nápev z piesňovej zbierky bezo zmeny. Decentná, jednoduchá úprava ponechala priestor pôvodnej predlohe a zvýraznila znaky rytmickej stavby, typické pre spev v prírode: kontrast medzi zhusteným a statickým rytmickým pohybom, s vydržiavanými tónmi v závere niektorých segmentov formovej stavby nápevu. Hudobnú repetíciu z piesňovej predlohy, ktorú v iných prípadoch Francisci rešpektuje, tentoraz opomenul. To malo svoju príčinu. V zápise piesne sa nápev opakuje s novým textom tak, že pomocou rýmovej schémy vytvára strofu vyššieho rádu, ale v skutočnosti ide o nápev s jednoversovou strofou. Rozpor medzi hudobnou formou a stavbou piesňového textu, ktorý je združovaný pomocou rýmových schém do väčších strofických celkov, bol pre tento melodický typ príznačný.⁸¹

Pieseň *A ja som z Oravy debnár* z hudobného hľadiska reprezentuje vrstvu tzv. staršej (tradičnej) harmonickej piesne, ktorá nadviazala na predharmonické štýlové vrstvy slovenskej ľudovej hudby. Túto kontinuitu dokladá 4-dielna otvorená forma, metricko-rytmická stavba a descendenčná melodika. Nápev sa viazal na tematický okruh ľúbostných textov 8- a 6-slabičnej stavby, ktoré kontaminovali s ľúbostnou piesňou pololudového typu. Melodické varianty sú zachytené vo viacerých rukopisných aj tlačенých prameňoch 19. storočia. Nápev s uvedeným textom je zaznamenaný len v obmedzenom rozsahu: z polovice 19. storočia pochádza zápis piesne z rukopisnej zbierky, územne viazanej na regióny Liptova a Oravy.⁸² Z prelomu 60. a 70. rokov je doložený záznam piesne aj s nápevom, publikovaný začiatkom 80. rokov.⁸³ Koncom 19. storočia pieseň prenikla do spevníkov národných (spoločenských) piesní.⁸⁴

⁸⁰ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 92-93. Reprint: Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s. 92-93.

⁸¹ HORÁLKOVÁ, Zdenka: Archaické tvary strofické v českých a slovenských ľudových písniach. In: *Slovenský národopis*, roč. 11, 1963, č. 2-3, s. 327-328.

⁸² GALKO, Ladislav (ed.): *Ľudové piesne z Liptova a Oravy. Podľa zbierky Jozefa Czupru z pol. 19. stor.* Martin : Osveta, s. 222.

⁸³ *Slovenské spevy. I. diel. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie*. Ed. Ladislav Gallo. Bratislava : Editio Opus, 1972, s. 458.

⁸⁴ SALVA, Karol: *Národní spevník*. Ružomberok : Nákladom kníhtlačiarne Karla Salvu, 1897, s. 55. ŠKULTÉTY, Jozef: *Veniec slovenských národných piesní*. Martin, 1897.

V klavírnej úprave sa pieseň vyskytuje v obidvoch edíciách *Trávnice* z konca 19. storočia, resp. z prelomu 19. a 20. storočia.

Príklad 7: Klavírna úprava piesne *A ja som z Oravy debnár* v spracovaní M. Francisciho a A. Piťa – J. N. Poláška

a) *Trávnice* (Francisci, II, č. 126):

126. A ja som z Oravy debnár.

Allegretto brioso.

b) *Trávnice* (Piťa – Polášek, I, č. 9, bez dohry):

9. A ja som z Oravy.

Tempo di Marcia.

A ja som z Oravy debnár,
a ja tá dievčatko neznám :
veznem si hámrček kliešte,
pôjdem ja vandrovat ešte.



V tradičnom prostredí pieseň mohla byť aj súčasťou repertoáru k tancu, čo naznačuje jej rytmicko-metrická stavba. Tanečná funkcionálna je zdôraznená vo Francisciho úprave – ak pôvodný zápis z piesňovej zbierky nemal uvedený žiadny prednesový pokyn, autor túto predlohu štylizuje na spôsob ľudového tanca v rýchлом tempe. V Piťovej a Poláškovej úprave je pieseň prezentovaná vo verzii pochodu, s ostrými synkopickými akcentmi a pripojenou inštrumentálnou dohrou. V podobe inštrumentálnej verzie pochodu bola zrejme súčasťou repertoáru cigánskeho primáša a jeho kapely.

Pieseň *Nebanova by* patrí do regionálne rozšíreného repertoáru. Dostupné pramene z 19. storočia túto pieseň zaznamenali iba ojedinelé, pričom zápisy pochádzajú z poslednej tretiny 19. storočia. Ako súčasť živej tradície sa pieseň zachovala až do druhej polovice 20. storočia. Ide o ľúbostnú pieseň staršej vrstvy, ktorá sa spievala v spojení s ťahavým nápevom aj pri práci v prírode – ako lúčna pieseň, trávnicka. Melódia vo funkcii lúčnej nôty bola rozšírená najmä na dolnom a stredom Liptove, kde sa spájala s viacerými lúčnymi a ľúbostnými textami identickej strofickej stavby, so základom 6-slabičného verša. Modálny nápev hypodórskeho typu nadväzuje na staršiu kvinttonálnu vrstvu, pričom k spevu pri práci na lúkach bol začlenený pravdepodobne až dodatočne.⁸⁵

V klavírnej úprave sa pieseň vyskytuje v obidvoch edíciách *Trávnic* z konca 19. storočia, resp. prelomu 19. a 20. storočia.

⁸⁵ URBANCOVÁ, Ref. 36, s. 138.

Príklad 8: Klavírna úprava piesne *Nebanova by* v spracovaní M. Francisciho a A. Piťa – J. N. Poláška

a) *Trávnice* (Francisci, I, č. 52):

52. Nebanova bych.

Tempo rubato.

f *acceler.* *trem.* *f* *trem. lento* *rubato trem.*

Moderato assai. *f* *agitato* *trem.*

f *agitato* *trem.*

Moderato. *p*

b) *Trávnice* (Piťa – Polášek, I, č. 1):

1. Nebanova bych.

Adagio, maestoso.

Nebanova bych, kebych nemusela,
keby ťa, šuhajko, rada nevidela.

p

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a series of chords and moving lines. The second system includes a forte (ff) marking. The third system includes a piano (p) marking and a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system is divided into two parts, labeled '1.' and '2.', showing different phrasings of the same material.

Úpravy zdôraznili základné znaky piesne, hoci ju sprístupnili v odlišnej podobe klavírnej štylizácie. Piťova a Polášková úprava má charakter inštrumentálnej skladby v pomalom tempe, s majestátnym výrazom (*Adagio, maestoso*). Tým, že „predlohou“ tejto úpravy bola inštrumentálna verzia rekonštruovaná na základe rodinnej tradície ansámblovej hry, znaky ťahavého vokálneho prejavu ustúpili do úzadia. Tzv. bodkovaný rytmus v tomto prípade súvisí s praxou vydržiavaných tónov z pôvodnej, vokálnej verzie, ktoré sa v inštrumentálnom podaní včlenili do útvaru s pevnou rytmicko-metrickou stavbou. Francisciho úprava piesne patrí v rámci celej klavírnej edície do skupiny úprav ťahavých a rubatových nápevov. Zápis piesne s vydržiavanými tónmi na začiatku aj na konci melodických fráz umožnil autorovi rozvinúť kompozičnú prácu so zvukovým efektom: z viacerých možností klavírnej štylizácie rytmicky predĺžených

tónov Francisci zvolil prvok viactónového tremola, resp. opakovaného tónu. Klavírna miniatúra zdôrazňuje kontrast medzi rytmicky zhusteným pohybom spevnej (vokálnej) línie a dlhšími rytmickými hodnotami v akordickej sadzbe.

Pieseň **Široký jarčok, bystrá vodička** patrila v 19. storočí k rozšírenému repertoáru. Je dokumentovaná najmä v tlačенých zbierkach a spevníkoch ako súčasť spoločenského spevu. Tento piesňový typ charakterizuje pevná väzba textu a nápevu, čo znamená, že daný piesňový text sa vyskytuje len s uvedeným nápevom.

V klavírnej úprave sa pieseň nachádza u M. Sucháňa a M. Francisciho.

Príklad 9: Klavírna úprava piesne *Široký jarčok, bystrá vodička* v spracovaní M. Sucháňa a M. Francisciho

a) *Písne svetské* (č. 3):

(Slovak. I. pi 3) 2.

b) *Trávnice* (I, č. 10):

10. Široký jarčok.

Adagio.

The image displays three staves of musical notation for piano. The first staff begins with a piano introduction marked 'cresc.'. The second staff is marked 'Allegretto grazioso.' and 'pp'. The third staff is marked 'Tempo I.' and 'sf', ending with a 'brillante' marking. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Predlohami úprav boli dva odlišné, ale blízke varianty jedného spoločného melodického typu. Líšia sa menšími melodickými odchýlkami, pričom tonálno-stupnicové vzťahy ostávajú zachované. Pieseň prináša kvinttonálny nápev s vybočením na spodnú veľkú sekundu v strednom diele. Nápev s archaickými znakmi v tonalite sa spája so štandardnou formou novej harmonickej piesne – jej základom je 4-dielna uzavretá forma, v ktorej záverečný diel (motív) plní úlohu kadencie (AABa).

Inštrumentálne spracovanie piesne vychádza z dvoch odlišných prístupov. Sucháňova úprava pre spev so sprievodom klavíra kladie dôraz na zachovanie melodickú líniu, pričom inštrumentálne spracovanie nápevu sa obmedzilo len na jeho harmonický sprievod a prvky variačného ozdobovania. Francisciho úprava zmenila pôvodné mierne tempo zo zápisu piesne (*Moderato*) na pomalé (*Adagio*) a zároveň do klavírnej miniatúry vniesla tempovo-výrazový, dynamický a sadzobný kontrast, umiestnený do stredného dielu nápevu (*Alegretto grazioso*). Autor zdôrazňuje inštrumentálne spracovanie nápevu – exponuje síce základnú melodickú líniu, ale zároveň ju obaľuje do zvukovo efektných pasáží klavírnej štylizácie s prvkami brilantnej hry. Pôvodná verzia piesne zo zápisu je obohatená o fermáty, ktoré menia nápev pevného tempa na ťahavú pieseň rubatového typu.

Prostredníctvom uvedených dvoch úprav od M. Sucháňa a M. Francisciho, ktoré oddeľuje vyše 60 rokov, možno ilustrovať vývin hudobného druhu klavírnej úpravy slovenských ľudových piesní v priebehu 19. storočia. Cesta od jednoduchej harmonizácie pre klávesový nástroj až po skladbu typu klavírnej miniatúry s pestrou inštrumentálnou štylizáciou dokladá postupný prerod úprav pre spev so sprievodom klavíra až po autonómne inštrumentálne útvary. Tie síce vychádzali z ľudovej piesne, ale v inštrumentálnej sadzbe sa emancipovali od vokálneho typu predlohy. S týmto prerodom súvisí aj zmena sociálnych funkcií, ktoré plnil hudobný druh kompozičnej úpravy ľudových piesní.

Médium tlače neodrážalo selekciu kompozičných úprav ľudových piesní v tvorbe skladateľov 19. storočia na základe ich umelecko-estetickej hodnoty a hudobnej kvality. Tlač bola výrazom spoločenskej potreby a prostriedkom spoločenského uplatnenia diela, nie potvrdením kompozičnej úrovne tejto hudobnej tvorby. Možno predpokladať, že množstvo klavírných úprav slovenských ľudových piesní z 19. storočia ostalo v rukopisoch, pričom ich sprístupnenie a zverejnenie sa uskutočnilo spravidla v úzkom okruhu autorov, interpretov a poslucháčov. Na zhodnotenie umelecko-estetickej a kompozičnej úrovne klavírných úprav bude potrebné tlačené edície v budúcnosti porovnať aj s klavírnymi úpravami zachovanými v rukopisných prameňoch.

Notové vydania klavírných úprav a ich sociálne funkcie v 19. storočí

V priebehu 19. storočia tlačené edície klavírných úprav ľudových piesní naplňali niekoľko sociálnych funkcií. Tieto funkcie presahovali autonómnosť hudobnej tvorby: vyplynuli z reality politického, sociálneho a kultúrneho života dobovej spoločnosti, ale tiež pomáhali túto realitu z pozície hudobného média spoluvytvárať. Viaceré z funkcií súviseli s programovým záujmom vzdelancov o ľudovú kultúru a jej umelecké prejavy. Ďalšie dôležité funkcie sa odvíjali od významu domáceho jazyka, vrátane jazyka viazaného na spev, teda aj na ľudovú pieseň. Niektoré z nich zasa plnili špecifické poslanie spojené s dobovým hudobným životom. Osobitne významné sociálne funkcie sa viazali na médium tlače, vrátane hudobných (notových) tlačí.

Notové edície klavírných úprav ľudových piesní v tomto období dokázali v sebe skumulovať viacero funkcií. Odrážali potreby a záujmy dobovej spoločnosti – predovšetkým jej vzdelaneckých elít, strednej a vyššej vrstvy, vlasteneckého spoločenstva, národne orientovanej komunity a kultúrno-umeleckej society.

Napriek tomu, že išlo o celoeurópsky jav, vo vzťahu k slovenskému prostrediu sa viaceré z týchto funkcií presadzovali špecificky. Súviseli s podmienkami, za ktorých sa notové tlače klavírných úprav slovenských ľudových piesní pripravovali, vydávali, rozširovali a užívali. Viazali sa na špecifickú domácej hudobnej kultúry, pričom úzko súviseli s procesom formovania moderného slovenského národa.

Medzi úžitkovou a estetickou funkciou

Obdobie 19. storočia prinieslo vzostup kultúry klavírnej hudby – kompozičnej tvorby pre klavír aj klavírnej interpretácie. Klavírna hra sa spojila na jednej strane s fenoménom virtuozity a s profesiou hudobného interpreta, na druhej strane s pestovaním ušľachtilého hudobného amaterizmu. Tieto faktory prispeli nielen k technickému zdokonaleniu hudobného nástroja, ale aj k jeho rozšíreniu v spoločnosti. Hra na klavíri bola súčasťou vzdelania vo vyšších vrstvách spoločnosti a postupne sa stala súčasťou kultúry rodiacej sa meštianskej society.⁸⁶ Hudba pre klavír, spolu so spevom, nachádzala uplatnenie v šľachtických aj meštianskych salónoch. Hierarchia medzi klavírnou

⁸⁶ ČEPEC, Andrej: Klavírna hudba v prvej polovici 19. storočia na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 42, 2016, č. 3, s. 286-319. Na príklade hudobného života jedného z mestských centier pozri SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (I, II). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 2, s. 151-175 (I); roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 165-221 (II).

hrou v salóne a na verejnom koncerte vytvorila priestor aj na diferencovanie hudobného repertoáru. Salón sa stal jedným z centier spoločenského, kultúrneho a umeleckého života. Spájal sa s repertoárom, v ktorom sa uplatnila popri umeleckej hudbe aj hudba úžitková.⁸⁷

V hudobnej kultúre 19. storočia sa pieseň ako hudobný druh presadzovala v rámci domáceho muzicírovania a salónnej hudby. Od polovice 19. storočia sa usporadúvali samostatné piesňové matiné.⁸⁸ Predpoklad na takéto spoločenské uplatnenie získali popri tzv. umelej piesni aj kompozičné úpravy ľudových piesní.

Prvé edície klavírných úprav slovenských ľudových piesní z 30. rokov 19. storočia nemali umelecko-estetické ambície. Ich cieľom bolo sprostredkovať obraz o hudobnej zložke slovenských ľudových piesní a umožniť rozšírenie vybraného piesňového repertoáru v novom sociálnom prostredí. Tomu zodpovedala forma vydání, spôsob kompozičnej práce s predlohou, aj voľba hudobného média – klavírnej hry, resp. spevu s klavírnym sprievodom.

Obraz dobovej recepcie týchto prvých dvoch vydání nemáme k dispozícii. Chýbajú historické dokumenty, ktoré by približovali reakcie súčasníkov, recenzentov a užívateľov týchto notových vydání – ich interpretov a poslucháčov. Dnes nie je známe, ako boli tieto prvé notové edície klavírných úprav prijaté a akú úlohu plnili v dobovej spoločnosti. O ich funkciách možno usudzovať najmä na základe edícií samotných a ich obsahu.

Tieto notové vydania boli určené v prvom rade slovenskému prostrediu. Nadpisy obidvoch edícií sú uvedené v predpisovnej podobe slovenského jazyka. Hoci Sucháňova edícia *Písni světských lidu slovenského v Uhřích* na titulnom liste pod čiarou uvádza názov vydania aj v nemčine, preklad je iba približný, orientačný, informatívny – *Slawische Volkslieder fürs Fortepiano*. Notovému vydaniu Füredyho úprav *Národní nářevy ku Zpěvankám*, ktoré vyšlo s odstupom siedmich rokov a obsahuje iba slovenský názov, takýto presah do inojazyčného prostredia celkom chýba. To potvrdzuje, komu boli tieto edície primárne určené – formujúcej sa slovenskej vlasteneckej spoločnosti.

Füredyho vydanie na titulnom liste uvádza, že ide o prvý diel plánovanej viacdielnej edície (*Svazek I*). K jej pokračovaniu nedošlo, pravdepodobne aj pre malý záujem domácej verejnosti o tento typ hudobnej literatúry.⁸⁹ Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní boli špecifickým druhom hudobnej literatúry, ktorá potrebovala na svoj odyt a uplatnenie dostatočne rozvinuté zázemie – spoločenské, národnokultúrne a umelecké milieu. List Vladislava Füredyho z roku 1839, adresovaný Michalovi Godrovi ml. (1801 – 1874) s prosbou o pomoc pri distribúcii edície naznačuje, s akými problémami sa stretávali autori aj vydavatelia notových edícií pri ich šírení.⁹⁰

Obdobie 20. a 30. rokov bolo zložitou fázou formovania slovenskej národnej spoločnosti. Počas tohto obdobia dochádzalo iba k postupnej emancipácii slovenských

⁸⁷ EDLER, Ref. 9, s. 7-25.

⁸⁸ LENGOVÁ, Jana: Romantická pieseň v tvorbe bratislavských skladateľov. In: *Európske súvislosti slovenskej hudby*. (=Musicologica Slovaca [XV].) Ed. Richard Rybářič. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1990, s. 145-179.

⁸⁹ KRESÁNEK, Ref. 13, s. 251.

⁹⁰ Vzhľadom na skromnú pramennú bázu k recepcii prvých dvoch notových edícií uvádzame v prílohe samostatne odpis tohto listu.

kultúrnych atribútov a k ich odčleňovaniu od symboliky uhorského vlastenectva. V priebehu 30. rokov, a najmä v 40. rokoch sa proces tvorby slovenskej národnej symboliky podstatne urýchlil a zdynamizoval: na jednej strane sa rozšíril počet symbolov, na druhej strane viaceré javy postupne získavali národnoidentifikačné znaky, pričom sa stali národnými symbolmi v ďalších desaťročiach.⁹¹ Súčasťou tohto procesu bola aj ľudová pieseň – jej texty, neskôr aj nápevy.

Záujem slovenskej verejnosti o klavírne úpravy ľudových piesní sa zrejme utváral len postupne. Spočiatku bolo poslaním notových edícií propagovať slovenskú ľudovú pieseň, predovšetkým jej hudobnú zložku. Prostriedkom malo byť aktívne muzicírovanie – klavírna hra a spev.

Klavírne úpravy v prvých dvoch notových edíciách sú technicky nenáročné, určené aj pre menej pokročilých adeptov klavírnej hry. V takejto podobe mohli mať uplatnenie v rámci domáceho pestovania hudby, prípadne v hudobných salónoch. Spôsob spracovania piesňovej predlohy a forma publikovania úpravy naznačujú úžitkovú funkciu týchto vydaní: slúžili na kultivovaný spev ľudových piesní so sprievodom klavíra. Skutočnosť, že klavírne úpravy poskytli užívateľom celé piesňové texty, nielen ich prvú strofu, potvrdzuje, že počítali aj s vokálnym prednesom piesní. Sucháňova edícia uvádza vo väčšine prípadov piesňový text vcelku, t. j. všetky strofy danej piesne. Füreďho edícia zasa dôsledne odkazuje pri každej úprave na príslušný text piesne, ktorý sa nachádzal v Kollárovej zbierke.

Prvé notové edície klavírnych úprav slovenských ľudových piesní primárne nemali umelecké ambície. Preto sa zúžili možnosti ich uplatnenia v širšej hudbymilovnej verejnosti, ktorá v danom období pravdepodobne preferovala iný druh hudobnej literatúry.

Vydanie Francisciho dvojdielných *Trávníc* z konca 19. storočia prichádzalo do podstatne odlišnej spoločenskej aj kultúrnej situácie. Mohlo nadviazať na dovtedajšie výsledky národnoemancipačného úsilia v 19. storočí: na existenciu širokej zberateľsko-dokumentačnej bázy, ktorá získala dôležitú inštitucionálnu oporu počas prvého obdobia existencie Matice slovenskej (1863 – 1875), na výsledky editorsko-vydateľského úsilia v približovaní slovenskej ľudovej piesne spolu aj s jej hudobnou zložkou (od 70. rokov), ale aj na stav slovenskej hudobnej kultúry z konca 19. storočia.⁹²

Oproti edíciám klavírnych úprav z 30. rokov Francisciho *Trávnice* prinášajú zásadný posun smerom k zdôrazneniu umelecko-estetickú funkcie hudobnej kompozície. Mohli sa oprieť o existenciu domáceho autorského, interpretačného a poslucháčskeho zázemia, ale aj o prvé výsledky odbornej reflexie hudobnej zložky slovenských ľudových piesní. Domáci autori sa začali klavírnym úpravám programovo venovať popri iných hudobných druhoch a žánroch komponovanej hudby.

Francisciho úpravy sú určené na klavírnú hru. Spôsob spracovania piesňovej predlohy svedčí o tom, že tieto malé formové útvary neslúžili na vokálny prednes. Napriek tomu, že v obsahu k obidvom dielom edície sa nachádzajú odkazy na prameň folklórnej predlohy – na konkrétne piesne, ktoré Franciscimu slúžili ako predloha (a ktoré

⁹¹ ŠKVARNA, Ref. 35.

⁹² URBANCOVÁ, V., Ref. 12, 1987. ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 33, s. 26-32. LENGOVÁ, Ref. 29.

možno ku klavírnym úpravám vyhľadať), edícia ako celok naznačuje umelecké ambície. Dokladá to kompozičná práca s využitím technických možností klavírnej hry, zásahy do folklórnej predlohy podmienené kompozično-hudobnými kritériami, radenie klavírných skladieb-miniatur do väčších celkov, a pod.

Dôsledne uvádzané odkazy na predlohy zo zbierky *Slovenské spevy*, uvedené v obsahu tejto notovej edície, zároveň poukazujú na skutočnosť, že ani Francisci sa celkom nedokázal emancipovať od staršej, popularizačnej funkcie klavírných úprav. Treba však zdôrazniť, že tomto prípade snaha o sprístupnenie a šírenie slovenských ľudových piesní prostredníctvom úpravy nie je v rozpore s umeleckým zámerom autora. Umelecko-estetická funkcia zároveň otvorila možnosti ďalšieho uplatnenia tohto typu hudobnej literatúry za hranicami etnicky a národne ohraničeného priestoru.

Potenciál širšieho uplatnenia naznačuje aj titulný list notovej edície. Jeho súčasťou je podnázov v päťjazyčnej slovensko-maďarsko-rusko⁹³-nemecko-francúzskej mutácii: *100 slovenských národných piesní / Magyarhoni tót népdallamok / Словенскія народныя пѣсню / Slowakische Volks-Melodien / Melodies nationales slovaques*. Kým verzia v slovenskom a ruskom jazyku zdôrazňuje „pieseň“ ako hudobno-textovú štruktúru, preklad do maďarského, nemeckého a francúzskeho jazyka uprednostňuje hudobný fenomén – „melódiu“, t. j. nápev (bez piesňového textu). To môže súvisieť nielen s otázkou dobovej adekvátnosti a ekvivalentnosti prekladu, ale aj s jazykovou neprístupnosťou slovenských ľudových piesní neslovanským etnikám. Napokon, týmto spôsobom sa mohla zdôrazniť práve hudobná podstata klavírnej úpravy, ktorá nepočítala s vokálnym prednesom.

Nadpisy jednotlivých kompozícií v podobe textových incipitov príslušných ľudových piesní na jednej strane pripomínajú model klasických piesňových zbierok a vydání.⁹⁴ Na druhej strane môžu evokovať programové zameranie klavírných miniatur.

Publikované ohlasy na Francisciho antológiu sa obmedzili len na stručné referencie. Redakčná správa, uverejnená v *Slovenských pohľadoch* po vydaní prvého dielu, spojila informáciu s hodnotiacim postojom – cituje tu názor nemenovaného odborníka zo súkromnej korešpondencie.⁹⁵ Anonymný znalec vyzdvihol najmä striedmy prístup skladateľa k predlohe, bez nadmerného, a najmä schematickeho využívania dobovo módných – ale vzhľadom na výber konkrétneho nápevu často málo adekvátnych – prvkov novouhorského štýlu. Uvedený citát naznačuje formovanie nového estetického názoru na spôsob kompozičnej práce so slovenskou ľudovou piesňou:

„M. Francisci vedel trafiť všade pravý spôsob veci; neharmonisoval priťažko, a predsa zase tak, že zvláštny ráz našich piesní všade je zachovaný. Posiaľ komponisti mordovali sa kadejakými transkripciami slovenských piesní a robili z toho fantázie, z ktorých vyšiel slovenský duch: toto je bez zbytočnej ‚koncertnosti‘, no tak, že ktorýkoľvek náš človek to zahrá, počuje v piesni všetko, čo nám trávnicie naše robí milými, – a cudzinec, ak má trochu hudobného ducha, vycíti tiež ľahko originalnosť melodie. Možno, že niekomu niektoré budú sa zdať málo cifrovanými, lebo my sme už veľmi privykli tomu

⁹³ Za identifikáciu jazykovej verzie prekladu ďakujem prof. PhDr. Petrovi Žeňuchovi, DrSc.

⁹⁴ Tento model publikovania ľudových piesní aj s „nadpisom“ bol bežný v 19. storočí vo vydaniach textov ľudových piesní, ako aj ľudových piesní spolu s nápevmi.

⁹⁵ [red.]: Trávnice. 100 slovenských národných piesní. In: *Slovenské pohľady*, roč. 12, 1892, č. 8, s. 502-503.

spôsobu, ako trávnic hrá cigán; komu je málo cifry, nechže si pricifruje sám: tak, ako sú, sú dobre a ušľachtile po slovensky.“⁹⁶

S odstupom takmer troch desaťročí, v roku 1928, sa k tejto rozsiahlej edícii klavírných úprav vrátil publicista, prekladateľ, hudobník a kultúrny historik Fedor Ruppeldt (1886 – 1979) v súvislosti s hodnotením významu a dosahu piesňovej zbierky *Slovenské spevy*. Z retrospektívneho pohľadu vyzdvihol kľúčové pôsobenie Francisciho klavírnej edície v domácom, vzdelaneckom a školskom prostredí. Možno sa domnievať, že vplyv tejto edície na začiatku 20. storočia sa neobmedzil len na popularizovanie slovenských ľudových nápevov. V rovnakej miere ovplyvňovala vkus, estetické čítanie a zmysel pre určitú úroveň kompozičnej práce s folklórnou predlohou.

„Toto vydanie je kultúrno-historicky obzvlášť významné, lebo za dlhé časy bolo temer jediným, bolo a i doteraz je najväčším súborom populárne pre klavír spracovaných ľudových piesní slovenských. Táto zbierka za dlhé roky bola, možno povedať, vzdajším chlebom pre široké kruhy slovenských klavírových diletantov po mestečkách i po ďalekých zapadlých dedinách, farách a školách.“⁹⁷

V prípade klavírných úprav z Piťovho repertoáru *Trávnic* je dobová recepcia doložená v najväčšom rozsahu. Ak Francisciho úpravy reprezentovali autonómny autorský postoj k folklórnej predlohe, úpravy Alexandra Piťa a Poláška odkazovali na mýtus cigánskeho primáša Jozefa Piťa – populárnej postavy slovenského národného života. V ohlasoch na vydanie sa miešajú relikty tohto mýtu s dobovými názormi na spôsob klavírnej úpravy a s úvahami o poslaní celej edície.

Aktuálne vnímaná výnimočnosť tohto edičného titulu sa prejavila aj v tom, že časopis *Slovenské ľudové besedy* uverejnil po vydaní prvého zväzku v roku 1905 sumár ohlasov, ktoré dovtedy vyšli vo viacerých periodikách (*Národné noviny*, *Dolnozemský Slovák*, *Slovenský týždenník*, *Slovácke noviny*).⁹⁸ Tým, že ohlasy na túto edíciu pochádzali z rôznych kultúrnych prostredí, dokumentujú zároveň aj názorové diferencie. Týkali sa najmä postoja k spôsobu spracovania ľudových piesní:

„Už z tohto prvého sošitu súdiac [...] bude to zaujímavé dielo, hodné všemožnej podpory a rozšírenia, a keby sa skoro pri každej piesni neopakovala tá istá záverečná cifra, ktorú i pri maďarských piesňach dostaneme vždy ako dovažok, bolo by dielo kompaktnejšie a vyhralo by na cene. Škoda bola v tomto sošite deväť ráz opakovať jedno a to isté, čo bez toho nie je našské a dostačí pre budúcnosť tam, kde Piťo to skutočne hrával, vytlačiť len prechod s poznámkou atď.“⁹⁹ [Milan Lichard]

„Žiaľbohu pri klavírovej úprave trávnic zas opakovať sa budú poznámky, že to nie je to isté, to nie je také, ako keď to starý Piťo hrával. No treba do ohľadu brať, že ani nemôže byť také. Úprava tá hodí sa snáď skorej pre veľké harmonium, než pre klavír, to je isté, ale netreba tratiť zo zreteľu, že jeden nástroj, trebárs klavír, nemôže podať toľkú bohatosť hlasovú, ako dobre vycvičený celý orchester na čele s virtuozom prinášom.“¹⁰⁰ [Ludovít Izák-Lihovecký]

⁹⁶ Ref. 95, s. 502.

⁹⁷ RUPPELDT, Fedor: „Slovenské spevy“. Kultúrno-historické črty. In: *Slovenské pohľady*, roč. 44, 1928, s. 108.

⁹⁸ [red.]: Posudky „Trávnic“. In: *Slovenské ľudové besedy*, roč. 1, 1905, č. 1, s. 246-251.

⁹⁹ Ref. 98, s. 247.

¹⁰⁰ Ref. 98, s. 250.

„Širším vrstvám a přátelům písně slovenské je tato sbírka velice přístupná. Neškodilo by přidati u každé písně všechny verše a písně transponovati, aby se daly sborem unisono zpívati. My toto dobré dílo vítáme a přejeme mu nejhojnějšího rozšíření a podpory. Úprava je velmi vkusná. Chudická hudební literatura slovenská je dílkem tímto platně obohacena.“¹⁰¹ [František Kretz]¹⁰²

Na príklade Milana Licharda, ktorý ako jediný systematicky sledoval vydanie obidvoch zväzkov tejto edície, možno doložiť názorový vývin recenzenta od priaznivého prijatia s prvkami kritiky až po rázne odmietnutie celej edície. Lichard neskôr polemizoval s poslaním tejto edície, ako bolo špecifikované v jej nadpise: priblížiť slovenské ľudové piesne, „ako ich hrával“ Jozef Piťo. V pozadí vydania stála nepochybne aj snaha o oživenie a pripomenutie tradície, ktorú Piťo so svojou kapelou reprezentoval. Lichard správne upozorňoval na to, že podstata Piťovho vkladu nespočívala v repertoári, ale v interpretačnom štýle:

„orchestrálna hudba, prenesená na klavír, je len slabý, bezfarebný surogát, a ku tomu čo jak dobre urobená klavírna úprava nie je v stave dať nám mechanickú úpravu ohľadom prednesu samého; exekutívny hudobník odkázaný je ohľadom tohoto pri hudbe najvýznamnejšieho momentu na svoju vlastnú inšpiráciu a – ako v tomto páde – na svoj národný temperament.“¹⁰³

Úlohou klavírných úprav bolo evokovať interpretačný štýl hry cigánskeho primáša a jeho kapely v klavírnej štylizácii. Upravovatelia sa opierali o schematické kompozičné riešenia, na ktoré sme upozornili v poznámkach ku kompozičnej práci s folklórnou predlohou. Takýto kompozičný prístup, ktorý mal imitovať Piťov interpretačný prejav, sa však vylučoval s umelecko-estetickým pôsobením úprav.

Francisciho klavírne úpravy otvárali nové možnosti kompozičnej práce s folklórnou predlohou a poukázali na perspektívu zvoleného prístupu. Podstatou klavírných úprav Alexandra Piťu a Poláška bola retrospektíva slúžiaca na oživenie mýtu. Dobové ohlasy venovali viac pozornosti práve tejto druhej edícii.

Notové vydania klavírných úprav z prelomu 19. a 20. storočia mali svoje vlastné, špecifické zameranie, ktoré nekorešpondovalo s úžitkovou funkciou prvých notových vydaní z 30. rokov 19. storočia. Francisciho klavírna edícia smerovala k individualizácii úpravy folklórnej predlohy. V tomto prípade sa stala upravovateľská práca pre skladateľa prostriedkom na štúdium hudobnej stránky ľudovej piesne, ale aj na objavovanie možností jej kompozičného využitia vo vlastnej umeleckej hudobnej tvorbe. Tento prístup sa ďalej kultivoval v 20. storočí, keď hudobný folklór prostredníctvom vybraných štýlových prvkov prispieval k formovaniu autorskej poetiky a kompozičného štýlu skladateľa.

¹⁰¹ Ref. 98, s. 250-251.

¹⁰² František Kretz (1859 – 1929), moravský zberateľ, etnograf a publicista, pôsobiaci ako pedagóg, redaktor, organista a upravovateľ ľudových piesní. Pozri: Kretz František. [Heslo.] In: *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek první*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 750.

¹⁰³ LICHARD, Ref. 47, s. 122.

Klavírne úpravy ako pramene ľudových piesní

Prvé európske zbierky ľudových piesní z konca 18. a zo začiatku 19. storočia boli zbierkami piesňových textov; nápevy k vydaným textom sa často rekonštruovali až dodatočne, v 20. storočí.¹⁰⁴ Editori tohto obdobia, ktorí uverejnili ľudové piesne spolu aj s nápevmi, sa objavovali len postupne a spočiatku boli výnimkou. Niektorí z nich sa pôvodne presadili ako zberatelia, autori a vydavatelia úprav ľudových piesní pre spev a klavír. Až neskôr sa preorientovali na prípravu a vydávanie zbierok ľudových piesní spolu aj s nápevmi ako tzv. autentickejšieho dokumentu o hudobnom folklóre.¹⁰⁵ Táto zmena súvisela s kryštalizáciou názorov na úlohu a poslanie obidvoch typov notových vydaní – na jednej strane „čistých“ („autentických“) záznamov ľudových piesní v podobe textov s nápevmi, na druhej strane ich kompozičných úprav ako „komentára“ k folklórnej predlohe. Odlíšenie obidvoch edičných typov vo vydávaní ľudových piesní bolo výsledkom postupnej diferenciacie ich funkcií. Tento proces možno sledovať aj na príklade slovenských notových edícií, spolu aj s poukázaním na regionálne špecifiká.

Myšlienka vydania klavírných úprav slovenských ľudových piesní vznikala už počas prípravy obidvoch vydaní zbierok piesňových textov z 20. a 30. rokov (*Písne světské, Národné zpíevanky*). Notové edície klavírných úprav Sucháňa a Füredyho, ktoré slúžili pravdepodobne najmä na domáce muzicírovanie, pôsobili v dobovom kontexte nielen ako doplnok k vydaným zbierkam piesňových textov. Stali sa aj prameňom hudobnej zložky slovenskej ľudovej piesne.

Do začiatku 70. rokov 19. storočia nebola pre širšiu verejnosť k dispozícii taká publikovaná zbierka, ktorá by priblížila vo väčšom rozsahu slovenské ľudové piesne spolu aj s nápevmi. Prvými materiálovými edíciami tohto druhu boli dva zväzky *Sborníkov*, vydaných Maticou slovenskou, kde sa popri ľudových piesňach nachádzali aj malé žánre slovesného folklóru.¹⁰⁶ Zbierky národných, spoločenských, vlasteneckých a školských piesní, ktoré vychádzali od začiatku 60. rokov, prinášali heterogénny repertoár. Zahrnul síce aj ľudovú pieseň, ale len ako jednu z viacerých repertoárových kategórií. Navyše, spočiatku takisto vychádzali iba v podobe zbierok piesňových textov. Až v poslednej tretine 19. storočia sa u nás pristúpilo k systematickejšiemu vydávaniu ľudových piesní spolu aj s nápevmi. Vyvrcholením a završením týchto snáh sa stala monumentálna viacväzková edícia *Slovenské spevy* (1880 – 1926).

¹⁰⁴ Napr. k zbierke textov nemeckých piesní zo začiatku 19. storočia (*Des Knaben Wunderhorn*, 1806 – 1808) vznikla v polovici 20. storočia na základe hudobnohistorických prameňov rekonštrukcia ich hudobnej zložky. STOCKMANN, Erich (Hg.): *Des Knaben Wunderhorn in den Weisen seiner Zeit*. Berlin : Akademie-Verlag, 1958.

¹⁰⁵ Napr. poľský hudobný skladateľ a zberateľ Oskar Kolberg (1814 – 1890) vydal v 40. rokoch vlastné zápisy poľských ľudových piesní z okolia Varšavy ako úpravy pre spev a klavír (*Pieśni ludu polskiego*, 1842 – 1849). Pod vplyvom dobovej kritickej reakcie svoj prístup zmenil a koncom 50. rokov vydal pod rovnakým názvom samostatnú zbierku ľudových piesní spolu aj s nápevmi (*Pieśni ludu polskiego*, 1857). Od začiatku 60. rokov začal publikovať monumentálnu 33-zväzkovú zbierku poľského piesňového, hudobného a tanečného folklóru. (*Lud. Jego zwyczaj, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* 1861 – 1890).

¹⁰⁶ *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier. Sväzok I.* (=Matičné spisy 22.) Ed. Michal Chrástek. Viedeň : Matica slovenská, 1870. *Sväzok II.* (=Matičné spisy 36.) Ed. Pavol Dobšinský. Martin : Matica slovenská, 1874.

Za tejto situácie notové vydania klavírnych úprav z 30. rokov plnili dôležitú úlohu hudobného dokumentu – funkciu prameňa. Z celkového počtu piesní, ktoré sú obšíahnuté v obidvoch vydaniach, iba zanedbateľná časť nemá paralelu v zbierkach ľudových piesní aj s nápevmi, vydaných v priebehu poslednej tretiny 19. storočia. Spolu 37 piesní, kompozične spracovaných v prvých dvoch notových edíciách, predstavuje jediný dostupný prameň hudobnej zložky slovenských ľudových piesní z prvej polovice 19. storočia. Prvým významným dokumentom nielen k piesňovým textom, ale aj k nápevom je až rukopisná zbierka Jozefa Czupru, pochádzajúca z polovice 19. storočia.¹⁰⁷ Repertoár obidvoch notových vydaní z 30. rokov sa s touto rukopisnou zbierkou prekrýva len v siedmich piesňach, pričom v troch ďalších prípadoch dokladá spoločný nápev v spojení s iným piesňovým textom.

Tradícia kompozičných úprav, ktorá sa počas 19. storočia sformovala, predstavuje súčasť dejín slovenskej hudobnej tvorby. Emancipácia od dokumentačno-pramennej funkcie klavírnych úprav otvorila priestor na individualizáciu autorského prístupu k spracovaniu folklórnej predlohy. Uvedenú premenu dokladajú úpravy ľudových piesní domácich autorov nielen pre klavír, ale aj pre iné nástrojové obsadenia, zachované v rukopisoch.¹⁰⁸

V porovnaní so staršími notovými edíciami Francisciho úpravy neboli určené na spev a s vokálnym prednesom nepočítali. Klavírny part je tu jediným nositeľom ľudového nápevu. Inštrumentálny charakter kompozičnej úpravy bez vokálnej línie rozširuje zázemie interpretov aj mimo hraníc slovenského prostredia. Oddelenie odkazu na prameň predlohy od samotnej kompozície a jeho umiestnenie do obsahu diela túto emancipáciu klavírnej úpravy od piesňovej predlohy – jej nápevu aj textu – podčiarkuje.

Zároveň sa však ukázalo, že ani Francisciho edícia sa celkom neodpútala od niektorých funkcií, ktoré plnili staršie vydania klavírnych úprav z 30. rokov. Odkazy na konkrétne predlohy zo zbierky *Slovenské spevy* pôsobia inštruktívne, podobne ako odkazy zo starších notových edícií. Takéto údaje poskytovali užívateľovi notového vydania úprav okrem pôvodnej podoby zápisu melódie ľudovej piesne aj jej kompletný text. Notové vydanie Francisciho klavírnych miniatúr teda naďalej umožňovalo popularizovanie slovenskej ľudovej piesne v širokej verejnosti. Ale v období, keď bola k dispozícii paralelne aj zbierka *Slovenských spevov*, popularizačná úloha klavírnych úprav musela spočívať aj v inej, než len dokumentárno-pramennej hodnote. Takouto hodnotou sa stala umelecká interpretácia ľudového nápevu, založená na tvorivom prístupe k folklórnej predlohe.

Rozsiahla dvojdielna edícia Francisciho klavírnych úprav sa publikovala za sociálno-kultúrnej a politickej situácie, keď sa v Uhorsku zintenzívňoval maďarizačný tlak na slovenské prostredie. V tomto období jedným zo zámerov publikovania klavírnych úprav ľudových piesní mohlo byť opäť stimulovanie národného povedomia a podpora národnej a kultúrnej integrácie Slovákov prostredníctvom spevu a hudby.

¹⁰⁷ GALKO (ed.), Ref. 82.

¹⁰⁸ LENGOVÁ, Ref. 10.

Vplyv na kodifikáciu spevu

Publikovanie všetkých štyroch notových edícií sprístupnilo rozsiahly korpus slovenských ľudových piesní, ktoré sa šírili prostredníctvom klavírných úprav. Pôsobili ako hudobná paralela jednak k tlačným zbierkam piesňových textov, jednak k tlačným zbierkam kompletných hudobno-textových zápisov ľudových piesní. Notové edície obsahujú spolu 262 úprav. Zverejnili súbor piesní a poskytli ho verejnosti 19. storočia tlačou v kompozičnej úprave (súpis v Prílohe).

Vzhľadom na obdobie publikovania notových edícií – 30. roky 19. storočia a záver, resp. prelom storočí – bude nevyhnutné tento korpus piesní rozdeliť na dve časti a až v takejto podobe zvažovať vplyv týchto vydaní na spev v slovenskom prostredí. Vychádzame z predpokladu, že tento vplyv sa prejavil v dvoch rovinách: kodifikáciou určitého repertoárového okruhu piesní a kodifikáciou určitého variantu danej piesne, resp. piesňového typu.

V druhej a tretej tretine 19. storočia mali príležitosť reálne pôsobiť na spev iba edície úprav Sucháňa a Füredyho z 30. rokov. Tie obsahovali spolu 37 klavírných úprav. Ďalšie dve notové edície (M. Francisci, A. Piťo – J. N. Polášek) sa mohli reálne začleniť do povedomia širšej verejnosti až od polovice 90. rokov, resp. od prelomu 19. a 20. storočia. Obsahujú spolu 225 piesňových úprav. Prichádzali však do novej situácie, keď paralelne vychádzala aj rozsiahla piesňová zbierka *Slovenské spevy*.

Ako sme už na to poukázali, forma sprístupnenia piesní v podobe klavírnej úpravy (so spevom alebo bez spevu) predpokladala okruh adresátov z vyšších a stredných vrstiev spoločnosti. Boli to príslušníci šľachtického, zemianskeho, meštianskeho či vzdelaneckého prostredia. Predpokladáme, že priamy vplyv tlačných úprav slovenských piesní na spev sa mohol reálne prejavíť najmä v prostredí formujúcej sa slovenskej vlasteneckej spoločnosti. Jej oporu tvorili meštianske vrstvy a vzdelanecká elita.

Vplyv notových edícií z 30. rokov 19. storočia na kodifikovanie určitého repertoárového okruhu piesní možno sledovať prostredníctvom zbierok určených na spoločenský spev. Fenomén spoločenského spevu vznikol ako súčasť kultúry slovenskej meštianskej spoločnosti v 19. storočí a na začiatku 20. storočia.¹⁰⁹ Základom jeho repertoárovej štruktúry bola spočiatku najmä ľudová pieseň, ktorá zahrnula aj folklorizované verzie tzv. pololudových piesní. Popri nej sa presadila tzv. umelá (autorská) pieseň. Slovenský spoločenský spev sa začal formovať v 30. rokoch 19. storočia.¹¹⁰ Do tohto obdobia spadá aj vydanie prvých notových edícií klavírných úprav slovenských ľudových piesní. Koncom prvej polovice 19. storočia sa stal dôležitým sociálnym faktorom integrovania slovenskej spoločnosti.¹¹¹ Jeho repertoár je zaznamenaný v spevníkoch, ktoré vychádzali od začiatku 60. rokov 19. storočia a pokračovali v prvých desaťročiach 20. storočia.

Prvý spevník tohto typu zostavil a vydal Michal Chrástek (*Veniec národných piesní slovenských* 1862), po ňom o necelé desaťročie neskôr August Horislav Krčméry

¹⁰⁹ MELICHERČÍK, Andrej: *Spoločenský spev na Slovensku*. Bratislava : Slovenské nakladateľstvo a vydavateľstvo, 1944.

¹¹⁰ MELICHERČÍK, Ref. 109, s. 9-12.

¹¹¹ MELICHERČÍK, Ref. 109, s. 19-20.

(*Slovenský spoločenský spevník z národných a prostonárodných piesní* 1871).¹¹² Obidva spevníky obsahujú piesňové texty bez melódií. Prvé vydanie spoločenského spevníka aj s nápevmi pripravil Karol Ruppeldt (*Venček slovenských národných piesní* 1874, 21884).¹¹³

Vydania týchto spevníkov zo 60. a 70. rokov plnili do veľkej miery normotvornú funkciu. Ich zostavovatelia sa však museli nevyhnutne opierať aj o repertoár, ktorý bol v danej dobe v spoločenskom speve už rozšírený a prijatý slovenským vlasteneckým prostredím. Piesňový repertoár na jednej strane čerpali zo starších prameňov, na druhej strane ho dopĺňali z novších zdrojov, ku ktorým patrila nielen aktuálna autorská tvorba, ale aj novšie zápisy ľudových piesní z terénu. Nenotované spevníky Chrátka a Krčméryho preto z veľkej časti uverejnili piesne obsiahnuté v Kollárových *Národných zpievankách*.¹¹⁴ Doplnili ich o ďalšie kategórie ľudových piesní (tzv. krakoviaky) a spoločenských a vlasteneckých piesní. Prinášajú necelú tretinu piesní, ktorých úpravy sa nachádzajú v edíciách klavírnych úprav z 30. rokov. Ide o tieto piesne (piesňové typy):¹¹⁵

Textový incipit piesne	Chrátka (1862)	Krčméry (1871)
Čierne oči, chodte spať	–	s. 213
Čieže je to jarné žitko	s. 211	s. 186
Čije to húsky na tej vode	s. 170	–
Chodí šuhaj po dvore	s. 148	–
Mariška, nepolievaj chodníčky	s. 159	s. 180
Medzi horami lipka zelená	s. 154	s. 173
Na svite štebocú lastovičky	s. 248	s. 200
Nitra, milá Nitra	s. 12	s. 9
Po valasky od zeme	s. 220	s. 202
Široký jarčok, bystrá vodička	s. 159	s. 183
Už som pochodil všetky dediny	s. 186	s. 145

Z uvedeného zoznamu 11 piesní (piesňových typov) sa vyskytuje v obidvoch spoločenských spevníkoch 8 piesní (*Čieže je to jarné žitko*; *Mariška, nepolievaj chodníčky*; *Medzi horami lipka zelená*; *Na svite štebocú lastovičky*; *Nitra, milá Nitra*; *Po valasky od zeme*; *Široký jarčok, bystrá vodička*; *Už som pochodil všetky dediny*). Možno preto predpokladať, že tieto piesne boli súčasťou repertoárového jadra spoločenského spevu

¹¹² CHRÁSTEK, Michal (ed.): *Veniec národných piesní slovenských*. Banská Bystrica : Nákladom E. Krčméryho, 1862. KRČMÉRY, August Horislav (ed.): *Slovenský spoločenský spevník z národných a prostonárodných piesní*. Banská Bystrica : Nákladom Eugena Krčméryho, 1871.

¹¹³ RUPPELDT, Karol (ed.): *Venček slovenských národných piesní*. Praha : Vlastným nákladom, 1874.

¹¹⁴ Obidva spevníky spoločenských piesní obsahujú aj piesňový repertoár, ktorý sa nachádza v zbierke Kollára a Šafárika *Pisně světské*. Sú to však len tie záznamy, ktoré neskôr prevzal Ján Kollár do svojej zbierky. Porovnanie piesňových repertoárov jednoznačne potvrdilo zdroj veľkej časti repertoáru dvoch prvých spevníkov spoločenských piesní v Kollárovej zbierke *Národné zpievanky*.

¹¹⁵ Textové incipyty uvádzame v podobe, v akej sa vyskytujú v spevníkoch spoločenských piesní.

60. a 70. rokov. Ich rozšírenie dokladá aj skutočnosť, že ostali súčasťou tlačенých notovaných spevníkov spoločenského spevu aj z konca 19. storočia.¹¹⁶

Ruppeldtov notovaný spevník z roku 1884 bol podľa podtitulu adresovaný žiakom ako školský piesňový repertoár („pre školy“), určený na spoločný spev a cappella. Obsahuje úpravy piesní pre dvojhlas. V predhovore k spevníku sa uvádza: „Nápevy sú všeobecne známe.“¹¹⁷ Podstatná časť repertoáru je prevzatá z Krčméryho spevníka piesňových textov z roku 1871, pričom je upravená pre potreby skupinového prednesu piesní.

S repertoárom notových vydaní klavírných úprav z 30. rokov má Ruppeldtov notovaný spevník spoločných 7 piesní (piesňových typov). Z toho 3 piesne sa nachádzajú v Sucháňovej edícii (*Na svite štebocú lastovičky; Po valasky od zeme; Široký jarčok, bystrá vodička*) a 4 piesne sa nachádzajú vo Füredyho edícii (*Čieže je to jarnie žitko; Čierne oči, chodte spať; Nitra milá, Nitra; Medzi horami lipka zelená*).¹¹⁸ V tejto pestrej repertoárovej vzorke sú zastúpené dve ľúbostné piesne, historická pieseň, balada, pieseň s témou hospodárskeho roka, pastierska a žatevná pieseň. Podobne rozmanitý je aj hudobný štýl nápevov: patria k vrstvám starej roľníckej (kvarttonálnej), valasko-pastierskej (kvinttonálnej) a novej (harmonickej) piesňovej kultúry. Možno dodať, že všetkých sedem piesní sa zároveň nachádza v Krčméryho spevníku z roku 1871:

Textový incipit piesne	Ruppeldt (1884)	Sucháň (1830)	Füredy (1837)
Čierne oči, podťte/chodťte spať	č. 42	–	č. 18
Čieže je to jarnie/jarné žitko	č. 38	–	č. 14
Medzi horami lipka zelená	č. 30	–	č. 2
Na svite štebocú lastovičky	č. 39	č. 2	–
Nitra milá, Nitra	č. 5	–	č. 3
Po valasky od zeme	č. 52	č. 10	–
Široký jarčok, bystrá vodička	č. 36	č. 3	–

Komparačné sondy potvrdili, že vplyv prvých dvoch edícií klavírných úprav sa prejavil vo výbere a ustálení malého repertoárového okruhu piesní, ktoré sa stali jadrom slovenského spoločenského spevu v druhej polovici 19. storočia.

Ostáva ešte zodpovedať otázku, do akej miery sa prejavil kodifikačný vplyv týchto notových vydaní aj na fixovanie a rozširovanie určitého piesňového variantu – v texte, a najmä v nápeve.

Porovnanie piesní z dvoch odlišných typov prameňov (klavírne úpravy a skupinový spev a cappella) má síce ohraničenú poznávaciu hodnotu, umožňuje však porovnať základné znaky piesní v nápevoch aj textoch. Variabilita je prirodzenou súčasťou života tradičnej ľudovej piesne v jej pôvodnom prostredí, kde bola primárne začlenená do ústnych foriem tradovania a rozširovania. Ak sa stane súčasťou tlačenej média,

¹¹⁶ Napr. SALVA, Ref. 84.

¹¹⁷ RUPPELDT, Ref. 113, [nestr.].

¹¹⁸ Textové incipity piesní uvádzame podľa verzie z Ruppeldtovho spevníka.

jej variabilita sa môže podstatne redukovať – pieseň sa stabilizuje vo fixovanom tvare a v takejto podobe sa šíri ďalej. Pri kompozičnej úprave piesne pre určitý typ obsadenia dochádza navyše k hudobnej adaptácii niektorých jej hudobnoštýlových znakov. Východiskový tvar piesňového nápevu sa dá spätne rekonštruovať vďaka textu piesne, ktorá sa stala predlohou kompozičnej úpravy.

Na základe porovnania spoločných piesní (piesňových typov), ktoré sa vyskytli vo viacerých zbierkach a spevníkoch 19. storočia, bolo možné vo väčšine prípadov konštatovať priamu súvislosť medzi verziami ľudových piesní z publikovaných prameňov. Ukázalo sa, že zostavovatelia spevníkov určených na spoločenský spev aktívne pracovali aj s Kollárovou zbierkou piesňových textov *Národné zpievanky* (keďže Füredyho hudobná príloha obsahuje len prvé strofy piesní). Ruppeldtov spevník zachoval tematické nadpisy piesní, ktoré sa vyskytujú už u Kollára a ktoré Füredu vo svojej notovej edícii zámerne vynechal.

Porovnanie hudobnej štruktúry publikovaných piesní potvrdilo blízke variantné väzby. Odchýlky dokladajú prevažne drobnú melodickú a melodicko-rytmickú variabilitu. Malé odlišnosti medzi nápevmi boli spôsobené aj odlišným hudobným médiom – typom obsadenia.

Na príklade piesne *Čierne oči, poďte/chodte spať* možno ilustrovať takmer totožné melodicko-rytmické varianty, zapísané navyše v identickej výškovej polohe, v edícii klavírných úprav a v spevníku spoločenského spevu. Karol Ruppeldt evidentne pracoval s tým istým variantom piesne ako Füredu; drobná odchýlka v kadencii je spôsobená dvojhlasnou úpravou nápevu. Textový incipit piesne sa neskôr stabilizoval v podobe, v akej sa vyskytol v tlačенých spevníkoch spoločenských piesní.

Príklad 10: Pieseň *Čierne oči, poďte/chodte spať* v edícii klavírných úprav V. Füredyho a v spevníku spoločenského spevu K. Ruppeldta:

a) *Národní nápěvy ku Zpěvankám* (1837, č. 18)



b) *Venček slovenských národných piesní* (1874, č. 42)

42. Raňajšia novinka.
(Slovenský spoločenský spevník str. 213.)

Zvoľ'na, lahodne.

V Ruppeldtovom spevníku sa objavil iba jediný prípad, ktorý dokladá v porovnaní s Fűredyho edíciou využitie odlišného, hoci štrukturálne blízkeho melodického typu (*Čieže je to jarnie žitko*). Túto odlišnosť objasnilo porovnanie so zápisom piesne z piesňovej zbierky *Slovenské spevy*: ide nielen o totožný piesňový typ, ale aj o ten istý melodicko-rytmický variant. Karol Ruppeldt využil pri zostavovaní spevníka spoločenských piesní z roku 1874 vlastný zápis nápevu žatevnej piesne, ktorý onedlho vyšiel v prvom diele piesňovej zbierky *Slovenské spevy* v roku 1880. Nakoľko M. Francisci vo svojich *Trávniciach* pri tomto piesňovom type čerpal zápis zo *Slovenských spevov*, Ruppeldtova predloha je totožná s Francisciho predlohou klavírnej úpravy (pozri Príklad 6b). Rozdiely v zápise žatevnej piesne v *Slovenských spevoch* a v Ruppeldtovom *Venčeku* spočívajú len v inom spôsobe hudobno-textovej transkripcie tej istej piesňovej štruktúry. Odlišnosti v ďalších strofách piesňového textu sú zasa výsledkom priradenia viacerých textových variantov k jednému melodickému typu.

Príklad 11: Pieseň *Čieže je to jarnie žitko* v Ruppeldtovej úprave zo spoločenského spevníka a v zápise zo zbierky ľudových piesní:

a) *Venček slovenských národných piesní* (1874, č. 38)

38. Žatevná.
(Slovenský spoločenský spevník str. 186.)

Zdlhavo.

Čie - že je to jar - nie žit - ko pod ho - ra - mi,
pod ho - ra - mi, pod ho - ra - mi.

b) *Slovenské spevy* (1880, I, č. 83)

83. Čieže je to jarnie žitko.
(Žatevná.)

Lento.

Čie-že je to jarnie žit-ko pod ho-ra-mi? pod ho - ra - mi,
Vy - bi - li ho vranné ko - ne pod - ko - va - mi, pod - ko - va - mi,
pod ho - ra - mi?
pod - ko - va - mi.

Rozdiely v jazykovej úprave piesňových textov z publikovaných zbierok a spevníkov súviseli s novou jazykovou situáciou po uzákonení spisovnej slovenčiny v roku 1843,

ale aj s novou funkciou piesní. Jazyková úprava sa týkala najmä ortografie a niektorých gramatických väzieb. Slovnú zásobu zasiahla minimálne, aj to len v prípade tzv. pololudovej piesne, kde sa niektoré slovné výrazy nahradili jazykovo vhodnejším termínom (*Na svite štebocú lastovičky*). V prípade troch piesní sa objavili v textoch väčšie odlišnosti. Týkali sa buď redukcie počtu strof (*Čieže je to jarnie/jarné žitko*; *Čierne oči, podte/chodte spať*), alebo naopak, rozšírenia počtu strof pridaním ďalších (*Po valasky od zeme*). Nenotované spoločenské spevníky naznačujú aj ambíciu jazykovej kodifikácie, keď čiastočne prispôbovali dialektové prvky piesňových textov dobovej spisovnej norme.¹¹⁹

Drobná melodicko-rytmická variabilita a odchýlky v počte strof dokladajú existenciu piesní v živej interpretačnej praxi. Nemožno vylúčiť, že zostavovatelia spoločenských spevníkov využili aj vlastné zápisy ľudových piesní z tradičného prostredia, keďže boli zároveň zberateľmi a editormi zbierok ľudových piesní (M. Chrástek, A. H. Krčméry, K. Ruppeldt).¹²⁰ Notové edície klavírných úprav z 30. rokov však mohli upriamiť ich pozornosť na určité piesňové typy, ktoré boli v tom čase rozšírené v spoločenskom speve aj vďaka pôsobeniu prvých notových vydání klavírných úprav.

Rozmanitá žánrovo-druhovú a hudobnosťovú skladbu vo výbere slovenských ľudových piesní, ktoré vyšli v prvých notových edíciách z 30. rokov ako klavírne úpravy, nepotvrdzuje preferenciu určitého piesňového štýlu či piesňového typu. Orientácia na určitý žánrovo-hudobný typ (trávnice) sa formovala mimo týchto dvoch prvých notových edícií, na pôde iných publikovaných repertoárov (zbierky ľudových piesní, spoločenské spevníky). Našla odraz až v edíciách klavírných úprav z prelomu 19. a 20. storočia.¹²¹

Kodifikácia vybraného okruhu piesňového repertoáru, podobne ako kodifikácia určitej variantnej podoby piesne, zohrávala v priebehu 19. storočia dôležitú úlohu pri spoločnom, skupinovom speve mimo tradičného rurálneho prostredia. Plnila významnú integrujúcu funkciu, ktorá sa stala nástrojom na vytváranie novej formy skupinovej identity – národného a vlasteneckého spoločenstva. Zápisy ľudových piesní, ktoré pochádzajú z novšieho obdobia 20. storočia, dokladajú aj opačnú tendenciu – preberanie repertoáru z tlačených zbierok ľudových piesní do spevu v tradičnom prostredí. Sú pokračovaním tohto procesu a poukazujú na vývinovú dynamiku, ktorá

¹¹⁹ Napr. Karol Ruppeldt sa dôsledne pridrižiava dialektovej podobe textového incipitu piesne *Čieže je to jarnie žitko*, na rozdiel od M. Chrásteka a A. H. Krčméryho, ktorí túto podobu adaptovali podľa jazykovej normy (*Čieže je to jarné žitko*). Aj to naznačuje, že Ruppeldt pracoval so zápisom, ktorý získal priamo z terénu.

¹²⁰ Na príklade zápisov piesní A. H. Krčméryho zo *Slovenských spevov* možno vysloviť hypotézu, že ako zberateľ pracoval v teréne aj s Kollárovými *Národnými zpíevankami*. Zápisy piesňových textov z Kollára (ktoré uverejnil vo svojom spevníku spoločenských piesní) mu pravdepodobne slúžili ako prameň piesní, ku ktorému vyhľadával v teréne nápevy. Staršia zbierka piesňových textov bola súčasťou metódy terénnej dokumentácie ľudovej piesne spolu s jej nápevom. Uvedený prístup k zberateľskej práci v teréne aplikovali viacerí zberatelia, hoci motivácia k jeho využitiu sa menila. Týmto spôsobom pracoval v teréne v medzivojnovom období aj Karol Plicka, keď sa opieral o staršie (rukopisné) zápisy piesňových textov Andreja Halašu. Pozri: TIMKOVÁ, Miriam: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 72.

¹²¹ URBANCOVÁ, Ref. 36, s. 25-29.

sprevádzala fenomén cirkulácie piesní medzi rôznymi sociálnymi prostrediami, odlišnými z typologického hľadiska, ale homogénnymi z hľadiska povedomia národnej a kultúrnej spolupatričnosti.

Záver

Od konca 18. storočia sa v európskej komponovanej hudbe začali presadzovať inšpirácie pochádzajúce z tradičných ľudových kultúr. Hudba pre klavír prispela ku konštituovaniu národných hudobných štýlov. Národné prvky sa hľadali nielen v hudobnom, ale aj v tanečnom, slovesnom a dramatickom folklóre. Významnú úlohu zohrali kompozičné úpravy ľudových piesní pre klavír. Často to boli práve úpravy pre spev a klavír, ktoré sprostredkovali príslušníkom vyšších a stredných vrstiev spoločnosti bližší kontakt s hudobnou zložkou ľudových piesní. Ich rozšírenie zabezpečili tlačené edície, ktoré mali v mnohých európskych regiónoch podstatný vplyv na utváranie predstáv o fenoméne ľudovej (národnej) piesne.

Tlač sa stala v 19. storočí centrálnym médiom verejného života. Prostredníctvom tlačených médií sa šírila a upevňoval spisovný jazyk ako literárny jazyk. Analogické javy prebiehali v hudobnom živote – notové tlače sa stali dôležitým prostriedkom šírenia národných prvkov v hudbe. Tlačené edície ovplyvňovali proces kanonizácie ľudovej piesne, ktorá sa stala jedným z významných prostriedkov formovania novej národnej a kultúrnej identity v Európe. Prostredníctvom média tlače a kompozičnej úpravy ľudová pieseň získavala nové sociálne funkcie. Z ľudovej piesne, rozširovanej a tradovanej ústne, vznikla tlačená pieseň, ktorá sa stala v procesoch utvárania národnej identity podobne významným médiom ako tlačené formy spisovného, resp. literárneho jazyka.

V kontexte slovenskej kultúry vznikli v 19. storočí štyri tlačené edície klavírných úprav slovenských ľudových piesní. Vzhľadom na dve odlišné obdobia, v ktorých sa publikovali, bolo možné na ich príklade poukázať aj na vývinové premeny slovenskej kultúry v 19. storočí. Priblížili sme ich vznik (vydavatelia, editori a autori) a obsah (počet úprav a ich vzťah k folklórnej predlohe). Väčší priestor sa venoval vybraným otázkam kompozičného prístupu k piesňovým predlohám a k spôsobu ich kompozičného spracovania. Tieto aspekty pomohli bližšie identifikovať nielen zameranie tlačených edícií, ale aj spektrum sociálnych funkcií, ktoré plnili klavírne úpravy v nich obsiahnuté. Samostatnou problematikou, ktorú sme sledovali, bol podiel tlačených edícií klavírných úprav na kodifikovaní spoločenského spevu v 19. storočí. Na tomto základe sme sa pokúsili vymedziť ich úlohu pri formovaní národnej a kultúrnej identity Slovákov v 19. storočí.

Popri javoch príznačných aj pre iné európske kultúry zhrnieme špecifické znaky, ktoré sprevádzali vznik a pôsobenie tlačených edícií klavírných úprav ľudových piesní v kontexte jednej národnej kultúry.

Notové edície klavírných úprav M. Sucháňa (*Písně světské lidu slovenského v Uhřích*, 1830) a V. Füredyho (*Národní nápěvy ku Zpěvankám*, 1837) sa objavili v období, keď sa začal formovať slovenský spoločenský spev – v 30. rokoch 19. storočia. Zverejnili tlačou 37 piesní v úprave pre spev a klavír. Spoločenský spev ovplyvnili síce iba necelou tretinou zo svojho piesňového repertoáru, ale táto časť piesní patrila v druhej polovici 19. storočia k jadru tzv. národných piesní.

Prvé dve edície sa museli vyrovnávať s problémami spojenými s predtlačovou prípravou, tlačou aj distribúciou. Na rozdiel od iných krajín formujúca sa slovenská hudobná kultúra nemala v tom čase k dispozícii špecializované hudobné vydavateľstvá, tlačiarne a distribučnú sieť, na ktoré sa viazal široký okruh profesionálne pripravených odborníkov. Prvé dve notové edície klavírných úprav vznikali v úzkom kruhu slovenských vzdelancov, bez profesionálnych skúseností a zručností, ale na základe silnej motivácie a presvedčenia o potrebe takýchto edícií pre rodiace sa slovenské národné spoločenstvo. Zámer V. Füredyho pokračovať vo vydávaní ďalšími zväzkami edície sa neuskutočnil nielen pre problémy spojené so získaním finančných prostriedkov. Boli to aj málo rozvinuté podmienky na ich prípravu, tlač a distribúciu.

Uvedené faktory zrejme spôsobili, že vplyv prvých edícií klavírných úprav nebol taký zásadný ako v niektorých iných európskych kultúrach. Predpokladáme však, že zberateľov a editorov upozornili na určité piesne (piesňové typy), ktorým neskôr pri svojej terénnej dokumentácii aj editorsko-vydavateľskej práci venovali pozornosť. V piesňovej zbierke *Slovenské spevy*, ktorá vychádzala od začiatku 80. rokov, sú zastúpené prostredníctvom variantov takmer všetky piesne, ktorých klavírne úpravy sa publikovali v prvých dvoch notových edíciách z 30. rokov. Chýbajú len tri piesne, ktoré do tejto zbierky zahrnuté neboli; predpokladáme, že dôvodom bol ich ústup zo živej piesňovej tradície.

Druhú notovú edíciu klavírných úprav z roku 1837 predchádzal prvý pokus o odbornú reflexiu hudobnej stránky slovenských ľudových piesní. Krátka štúdia V. Füredyho, uverejnená v závere druhého dielu Kollárových *Národných zpievaniek* (1835), nebola motivovaná výlučne kompozično-upravovateľským záujmom. Vznikla na podnet Jána Kollára ako potrebná protiváha voči chýbajúcim nápevom k piesňam z jeho zbierky. Tento odborný text obsahuje už viaceré atribúty úvah, ktoré smerovali k hľadaniu národnej (slovanskej a slovenskej) identity v hudbe. Füredy tieto znaky videl v archaických nápevoch slovenských ľudových piesní, najmä v ich tonálno-stupnicových štruktúrach, ktoré sa usiloval vo svojich klavírných úpravách vyzdvihnúť.

Ďalšie dve vydania klavírných úprav z konca 19. storočia, resp. prelomu storočí, vznikli a pôsobili v odlišnej spoločenskej a kultúrnej situácii. Každá z nich zároveň zodpovedala inému edičnému zámeru, na základe ktorého vznikla.

Dvojzväzková notová edícia klavírných úprav M. Francisciho (*Trávnice – 100 slovenských národných piesní* I, 1892; *Trávnice – 100 slovenských národných piesní* II, 1893) zverejnila dovtedy najväčší súbor úprav slovenských ľudových piesní pre sólový klavír – spolu 200 skladieb typu klavírných miniatúr. Predlohy čerpala z postupne vydávanej monumentálnej piesňovej zbierky *Slovenské spevy* (1880 – 1926). Táto piesňová zbierka bola výsledkom rozsiahlej organizovanej zberateľskej akcie a po prvý raz sprístupnila zápisy piesní spolu s nápevmi. Francisciho edícia klavírných úprav nesie znaky individuálneho prístupu skladateľa k folklórnej predlohe a stala sa umeleckou paralelou k uvedenej zbierke ľudových piesní. O jej dobovej recepcii nemáme veľa dokladov, ale prijatie širšou verejnosťou naznačuje druhé vydanie obidvoch jej zväzkov začiatkom 20. storočia (1908). Význam tejto notovej edície spočíval nielen v šírení a popularizácii slovenských ľudových piesní, ale aj v ich umelecko-estetickej interpretácii.

Hoci táto rozsiahla edícia klavírných miniatúr obsahuje úpravy slovenských ľudových piesní širokého hudobnoštylového a žánrového záberu, Francisci v nej po prvý

raz na väčšom priestore prezentoval tzv. trávnicový idióm ako štylizáciu fenoménu ťahavého spevu v inštrumentálnej hudbe. Na tradičný žáner ťahavých piesní žien pri práci v horskej prírode poukázali už prvé tlačené zbierky piesňových textov z 20. a 30. rokov. Spevníky spoločenských piesní nanovo objavili piesňové texty trávnic, upozornili na lyrický spev žien pri práci v prírode a prispeli k jeho začleneniu medzi symboly slovenskej národnej identity. Hudobnú zložku ťahavých lyrických piesní z prírody priblížila vo väčšom rozsahu piesňová zbierka *Slovenské spevy*. Francisciho úpravy pre klavír transformovali vokálny žáner ťahavého spevu do inštrumentálnej hudby s invecným využitím dobových kompozičných postupov.

Posledná analyzovaná edícia klavírných úprav vyšla v prvých rokoch 20. storočia. Zahrnuli sme ju k trom predošlým notovým edíciám pre jej retrospektívny charakter. Dvojzväzkové notové vydanie úprav slovenských ľudových piesní od A. Piťa a J. N. Poláška (*Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Jozef Piťo*, I, 1905; II, 1906) sa stretlo s najväčšou odozvou odbornej verejnosti, ktorá upozornila na protirečivý charakter celej edície. Okrem piesní, ktoré boli súčasťou repertoárovej rekonštrukcie hry cigánskeho primáša, priniesla stereotypnú aplikáciu schematických postupov spojených s alúziami na novouhorský štýl. Táto edícia sa ukázala ako retrospektívna nielen obsahom, ale aj editorským a upravovateľským prístupom.

Línia kompozičných úprav slovenských ľudových piesní pre klavír našla organické pokračovanie v hudbe 20. storočia. Dominantnou úlohou upravovateľskej činnosti v ďalšom období však nebolo šírenie ľudovej piesne. Túto úlohu prevzali médiá, spojené s novými metódami zvukovej a audiovizuálnej dokumentácie. Klavírne úpravy mali zásadný význam pri vývine národných štýlov v hudbe, pri hľadaní originálneho prístupu k folklórnej predlohe, pri tvorbe hudobnej literatúry s pedagogickým a didaktickým zameraním. Tvorivý prístup k ľudovej predlohe sa ďalej kultivoval v kontexte aktuálnej európskej komponovanej hudby a prispieval nielen k vývinu mnohých národných škôl, ale aj k formovaniu autorskej poetiky hudobných skladateľov.

Štúdia vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0203/09 „Hudba pre klávesové nástroje na Slovensku v 19. storočí“ (2009 – 2011) a projektu „Slovenská ľudová pieseň a jej harmonická interpretácia v kompozičných úpravách 19. a 20. storočia“ (2016 – 2019), riešených v Ústave hudobnej vedy SAV.

Notové pramene

Pjsné swětské lidu slowenského w Uhřích w hudbu pro klawjr uwedené a přjeteli swému dwogjcti hodnému a wysoce učenému panu Janowi Kollár^{owi} obětowané od D^{ra} M. Szuhány. / Slawische Volkslieder fürs Fortepiano. [Pešť] [b. r.] / [1830]

Národnj nápěwy ku Zpěwankám wydaným od Jana Kollára do not pro klawjr usporádané pořádkem w obau djlech zachowaným od Wladislawa Füredyho. W Pešti. Swazek I. Tištěné we Wjdni 1837.

Trávnice. 100 slovenských národních piesní. Magyarhoni tót népdallatok. Словенскія народныя пьсьни. Slowakische Volks-Melodien. Melodies nationales slovaques. Sošit I. Na klavír pristrojil Miloslav Francisci. Vydal Ján Francisci. [b. r.] / [1892]. (Nákladom Kníhtlačiarskeho účastinárskeho spolku v Turčianskom Sv. Martine, ²1908)

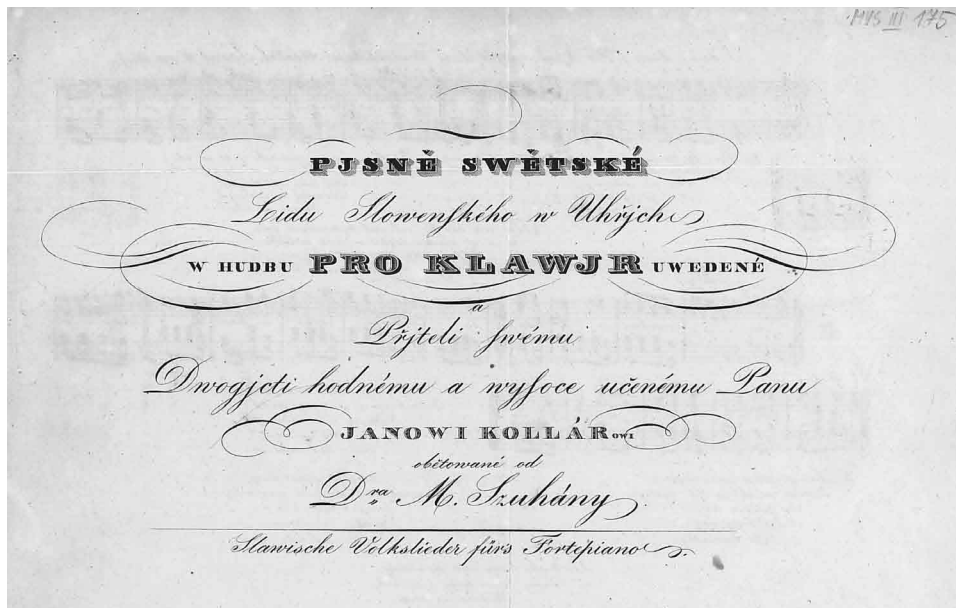
Trávnice. 100 slovenských národných piesní. Magyarhoni tót népdallamok. Словенскія народныя пѣснѣи. Slowakische Volks-Melodien. Melodies nationales slovaques. Sošit II. Na klavír pri-
strojil Miloslav Francisci. Vydal Ján Francisci. Vlastnosť vydavateľa. Lith. ústav Engelman-
na a Mühlberga v Lipsku. [b. r.] / [1893]. (Nákladom Kníhtlačiarkeho účastinárskeho
spolku v Turčianskom Sv. Martine,²1908)

*Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Joz. Piťo, harmonisoval jeho syn Šandor a v klavírny
sloh upravil J. N. Polášek, správca hudobnej školy a hudobný skladateľ vo Val. Meziříčí.* Sošit
1. Vydáva Karol Salva. Ružomberok. Tlačou a nákladom kníhtlačiarne Karla Salvu. [b. r.]
/ [1905]

*Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Joz. Piťo, harmonisoval jeho syn Šandor a v klavírny
sloh upravil J. N. Polášek, správca hudobnej školy a hudobný skladateľ vo Val. Meziříčí.* Sošit
II. Vydáva Karol Salva. Ružomberok. Tlačou a nákladom kníhtlačiarne Karla Salvu. [b. r.]
/ [1906]

PRÍLOHY

Obrazová príloha

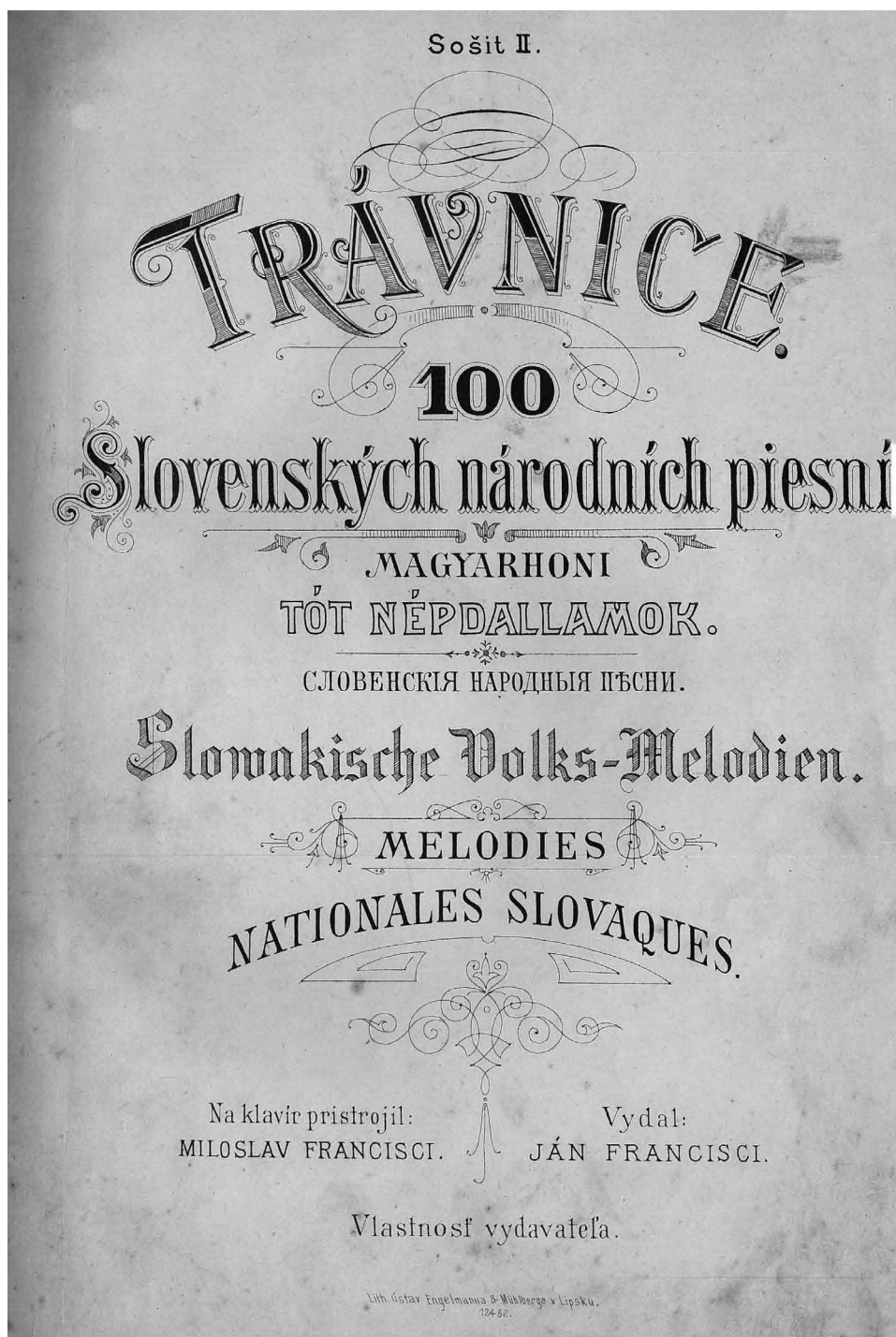


Obr. 1: Martin Sucháň: *Písně světské lidu slovenského v Uhřích* (1830), titulný list



Obr. 2: Vladislav Füreďy: *Národní nápevy ku Zpěvankám* (1837), titulný list

[illegible]



Obr. 5: Miloslav Francisci: *Trávnice. 100 slovenských národných piesní* (1893), titulný list vydania druhého dielu

14

25. Sadaj, slnko, sadaj.

Tempo rubato.

agitato

cresc.

tr

Obr. 6: Klavírna úprava ťahavých nápevov M. Francisciho (*Sadaj slnko, sadaj*, č. 25)

115. Kebych ja vedela.

Grave.

p

capriccioso

p

brillante pp

mf

capriccioso p

brillante p

49

Obr. 7: Klavírna úprava ťahavých nápevov M. Francisciho (*Kebych ja vedela*, č. 115)

TRÁVNICE,

AKO ICH HRÁVAL SLAVNÝ HUDOBNÍK

JOZ. PIČO, HARMONISOVAL JEHO SYN

ŠANDOR A V KLAVÍRNY ŠLOH UPRAVIL

J. N. POLÁŠEK,

správca hudobnej školy a hudobný skladateľ vo Val. Meziříčí.



Sošit 1.

———— VYDÁVA KAROL SALVA. ————



RUŽOMBEROK.

TLAČOU A NÁKLADOM KNÍHTLAČIARNE KARLA SALVU.

Obr. 8: Alexander Pičo – Jan Nepomuk Polášek: *Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Joz. Pičo* (1905), titulný list vydania prvého dielu

7. Nevýdávaj sa ty.

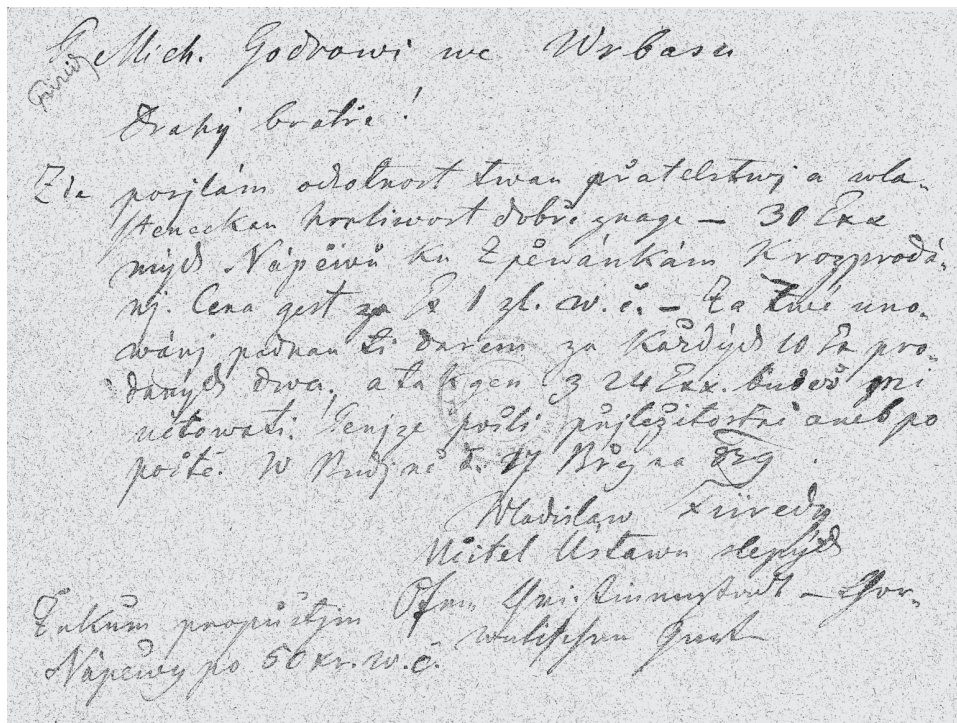
Tempo di Marcia.

Nevýdávaj sa ty dievča ešte,
lepšie je dievčatu, že neveste,
dievčatko si chodi po slonohode,
ako tá rybička v bystrej vode.

The piano score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system begins with a forte (*f*) dynamic. The third system begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth system begins with a forte (*f*) dynamic. The score includes a 7-measure rest in the right hand of the first system and a 7-measure rest in the left hand of the second system.

The piano score is written for piano and consists of four systems. The first system includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The tempo is marked *Moderato*. The score includes a 7-measure rest in the right hand of the first system and a 7-measure rest in the left hand of the second system.

Obr. 9: Pieseň-marš *Nevýdávaj sa ty, dievča ešte* (č. 7) s instrumentálnou dohrou, klavírna úprava A. Piťa a J. N. Poláška



Mich. Godrowi we Wrbasu
Drahý bratře!
Zde posílám ochotnost twau přátelstwí a wla-
steneckau hortiwoť dobře znage – 30 Exx
mých Nápěwů ku Zpěwánkám k rozprodánj. Cena gest za Ex 1 zł. w. č. – Za twé uno-
wánj padnau ti darem za každých 10 Ex prodaných dwa; a tak gen z 24 Exx. budeš mi
účtowati. Penjze pošli přjležitostně aneb po počtě. W Budjně d. 17 Března [1]839.
Wladislaw Füredy
Učitel Ústawu slepých

Enklám propisovánj Pán. Uni. Linnayowit – Jov.
Nápěwů po 50 kr. w. č. wulipřen Jov.

Obr. 10: List Vladislava Füredyho Michalovi Godrowi ml., Budín 17. 3. 1839 (Literárny archív Slo-
venskej národnej knižnice v Martine, sign. M 21 A 29)

Prepis prameňa:

P. Mich[alovi] Godrowi we Wrbasu¹

Drahý bratře!

Zde posílám ochotnost twau přátelstwí a vlasteneckau hortiwoť dobře znage – 30 Exx mých Nápěwů ku Zpěwánkám k rozprodánj. Cena gest za Ex 1 zł. w. č. – Za twé unowánj padnau ti darem za každých 10 Ex prodaných dwa; a tak gen z 24 Exx. budeš mi účtowati. Penjze pošli přjležitostně aneb po počtě. W Budjně d. 17 Března [1]839.

Wladislaw Füredy
Učitel Ústawu slepých
[...]

¹ Nový Vrbas (Vojvodina, Srbsko). Michal Godra pôsobil v tejto obci v prostredí dolnozemských Slovákov od roku 1836 ako profesor a riaditeľ evanjelického gymnázia. Pre slovenské národné povedomie bol v roku 1868 pozbavený funkcie riaditeľa.

Súpis piesní z tlačenej edície klavírných úprav

Textový incipit piesne	Edícia klavírných úprav	Prameň predlohy
A, a, a, každá žena zlá	NZ-LF / č. 24	NZ II / s. 190 (t)
A čo by sa sišli zo sveta pisári	T-MF / č. 120	SS I / č. 325
Ach, Janičko, čože myslíš	T-MF / č. 119	SS I / č. 318
A ja som z Oravy debnár	T-MF / č. 126	SS I / č. 471
A ja som z Oravy debnár	T-P / č. 9	–
Ach, Bože môj, pane môj	T-MF / č. 20	SS I / č. 111
A kej ja len pojdzem	T-MF / č. 88	SS II / č. 105
Ak ťa ja, moja milá, nedostanem	T-MF / č. 158	SS I / č. 499
Anička, dušička, nekašli	T-MF / č. 114	SS I / č. 222
Anička malá si	T-MF / č. 134	SS II / č. 43
Anička mlynárovi	T-MF / č. 53	SS I / č. 35
A okolo Prešova	T-MF / č. 33	SS II / č. 18
A ponižej roli	T-MF / č. 141	SS II / č. 157
A tam dolu k Dunaju	T-MF / č. 83	SS II / č. 67
A ten ich kapitán	T-P / č. 4	–
A ty, dievča, čo ty to	T-MF / č. 122	SS I / č. 375
Bodajže vás, dievky	T-MF / č. 56	SS I / č. 88
Boly časy, boly	T-MF / č. 159	SS I / č. 430
Bože, Bože, čo mám robiť	T-MF / č. 105	SS I / č. 29
Bože môj, Otče môj, veď je ten svet	T-MF / č. 155	SS I / č. 511
Budzil som ca, budzil	T-MF / č. 156	SS I / č. 124
Cicha voda brehy myje	T-MF / č. 94	SS I / č. 516
Čakajže ma	T-MF / č. 87	SS II / č. 103
Červené jablučko na jabloni	T-MF / č. 96	SS I / č. 518
Čie je to dievčatko na tom vršku	T-MF / č. 188	SS I / č. 252 ¹
Čierne oči chodte spať	T-MF / č. 164	SS I / č. 246
Čie sa to ovečky	T-MF / č. 21	SS I / č. 118
Čie že je to jarnie žitko	NZ-LF / č. 14	NZ I / s. 304 (t)
Čieže je to jarnie žitko	T-MF / č. 107	SS I / č. 83
Čierne oči, podte spať	NZ-LF / č. 18	NZ I / s. 357 (t)
Čieže sú to pávy	T-MF / č. 71	SS I / č. 333
Čije že to húsky na tej vodě		PS-S / č. 6
Číže je to pán úradník	T-MF / č. 35	SS II / č. 19
Čoby koza neskácala	T-MF / č. 172	SS I / č. 407
Čože je to za zelinka	T-MF / č. 140	SS II / č. 143
Dávalo dievča	T-P / č. 22	–
Dievča, dievča, biela ruža	T-P / č. 19	–
Dievča, dievča lastovička	T-MF / č. 62	SS I / č. 113

¹ Opravený údaj, pôvodne v obsahu Francisciho edície uvedený chybné ako č. 25.

Textový incipit piesne	Edícia klavírných úprav	Prameň predlohy
Dievča z Bielej hory	T-MF / č. 147	SS II / č. 203
Dolina, dolina, čo idem	T-MF / č. 161	SS I / č. 452
Do tej našej zahradôčky	T-MF / č. 146	SS II / č. 193
Duhopoľ, Duhopoľ	T-MF / č. 48	SS II / č. 195
Dze ty idžeš, kozáče	T-MF / č. 95	SS I / č. 517
Ďevča ze Senice	NZ-LF / č. 16	NZ I / s. 316 (t)
Ej, dievča z Pribiliny	T-MF / č. 130	SS I / č. 482
Ej, dievča z Pribiliny	T-P / č. 10	–
Ej, Dunaju, Dunaju	T-MF / č. 192	SS I / č. 275
Ej, Hanička, bilá ruža	T-MF / č. 39	SS II / č. 27
Ej, keď som išiel	T-P / č. 14	–
Ej, Marienča, Marienča	T-P / č. 8	–
Ej, mám ja koňa faku	T-MF / č. 65	SS I / č. 182
Ej, na zelenej lúke kopa sena	T-MF / č. 27	SS II / č. 182
Ej, spodobalo sa mi dievča	T-MF / č. 149	SS I / č. 21
Ej, topoľ, topoľ	T-MF / č. 176	SS II / č. 187
Ej, z tamtej strany hája	T-MF / č. 145	SS I / č. 383
Ej, ženy, ženy	T-MF / č. 50	SS II / č. 85
Elena, Elena	T-MF / č. 51	SS II / č. 307
Ešči ja še neoženel	T-MF / č. 157	SS I / č. 340
Ešte sa len zori	T-MF / č. 189	SS I / č. 302
Ešte sa nevydám	T-MF / č. 7	SS I / č. 224
Ešte som v nedeľu s mojú milú stál	T-MF / č. 143	SS II / č. 173
Gallus kohút spadol do pút	NZ-F / č. 22	NZ II / s. 79 (t)
Hajaj, belaj, synáček môj	T-MF / č. 174	SS II / č. 219
Hajeda, hajeda	T-MF / č. 85	SS II / č. 73
Hájíček zelený	T-MF / č. 190	SS I / č. 312
Hej, haj, mladý pán	T-MF / č. 144	SS II / č. 175
Hej, lepšie na doline	T-MF / č. 57	SS I / č. 69
Hej, Marienča, Marienča	T-MF / č. 181	SS I / č. 20
Hej, pijú chlapci, pijú	T-MF / č. 102	SS II č. 305
Hen to je ten šuhajko	T-MF / č. 179	SS II / č. 167
Herská Katarina	NZ-LF / č. 6	NZ I / s. 37 (t)
Hoja, Ďunda, hoja	NZ-LF / č. 1	NZ I / s. 3 (t)
Hore Váhom	T-P / č. 21	–
Horička zelená zelenaj sa	T-MF / č. 197	SS I / č. 158
Hrach sa mi neurodiu	T-MF / č. 132	SS I / č. 323
Hučala dolina	T-MF / č. 45	SS II / č. 44
Chceš še ženic, šuhajíčko	T-MF / č. 98	SS I / č. 338
Chodí šuhaj po dvore	PS-S / č. 1	PS II / č. 94
Chodí šuhaj po dvore	T-MF / č. 63	SS I / č. 187

Textový incipit piesne	Edícia klavírných úprav	Prameň predlohy
Ide furman dolinou	T-MF / č. 47	SS II / č. 180
Ide šuhaj po dvore	T-MF / č. 78	SS II / č. 198
Ide ťažký furman k nám	T-MF / č. 12	SS I / č. 129
Idem, idem, neviem zkaďe	NZ-LF / č. 7	NZ I / s. 40 (t)
Ingredere! Ingredere! řeči slyším	NZ-LF / č. 25	NZ II / s. 202 (t)
Ja bača starý	T-MF / č. 180	SS I / č. 72
Ja sem Pater Minorita	NZ-F / č. 23	NZ II / s. 179 (t)
Jaj beda, jaj beda mne	T-MF / č. 68	SS I / č. 232
Jako si, mój milý, cez tie hory prešiel	T-MF / č. 108	SS I / č. 89
Janičko čo robíš	T-MF / č. 195	SS I / č. 319
Jano, Jano zle gazduješ	T-MF / č. 166	SS I / č. 267
Ja som bača veľmi starý	T-P / č. 25	–
Ja som šuhaj z Kapušan	T-P / č. 13	–
Javorník, Javorník	T-MF / č. 103	SS I / č. 17
Jde Kuruc pri Dunaji	NZ-LF / č. 4	NZ I / s. 29 (t)
Káčer na doline	T-MF / č. 61	SS I / č. 137
Kázala mi mati	T-MF / č. 22	SS I / č. 184
Kázala mi mati	T-P / č. 18	–
Kde si bola	T-MF / č. 58	SS I / č. 51
Kde sú kravy moje	T-MF / č. 170	SS II / č. 142
Kebych ja vedela	T-MF / č. 115	SS II / č. 359
Keby si, šuhajko	T-MF / č. 16	SS I / č. 545
Kebyś mala, moja milá	T-MF / č. 175	SS II / č. 215
Keď ja pôjdem horami	T-MF / č. 142	SS II / č. 159
Keď ja puojdem na tu vojnu kuruckú	NZ-LF / č. 5	NZ I / s. 30 (t)
Keď sa vlci sišli	T-MF / č. 168	SS I / č. 266
Keď som išla z kostola	T-MF / č. 184	SS I / č. 136
Keď som išiel cez pole	T-MF / č. 196	SS I / č. 28
Keď som išiel nadol	T-MF / č. 129	SS I / č. 463
Keď som išiou cez ten háj	T-MF / č. 198	SS I / č. 196
Keď som išol od mámilej	T-MF / č. 81	SS II / č. 49
Keď som trávu kosil	T-MF / č. 44	SS II / č. 39
Konope, konope	T-MF / č. 40	SS II / č. 202
Kopala studienku	T-MF / č. 90	SS I / č. 429
Kto by sa mi oženiti kázal	T-MF / č. 113	SS I / č. 192
Kto sce ženu peknú mac	T-MF / č. 86	SS II / č. 95
Ktože mi zabráni	T-MF / č. 177	SS II / č. 197
Kukučka v zelenom hájku kukala	T-MF / č. 200	SS I / č. 173
Kukurička strapatá	T-MF / č. 109	SS I / č. 92
Kukulienka kuká	T-MF / č. 41	SS II / č. 35
Kúpila mi mac knižočku	T-MF / č. 97	SS I / č. 525
Kysuca, Kysuca	T-MF / č. 185	SS I / č. 117
Kysúca, Kysúca	T-P / č. 17	–

Textový incipit piesne	Edícia klavírných úprav	Prameň predlohy
Láska, Bože, láska, hej, veď to je dobrota	T-P / č. 5	–
Letí, letí roj	T-MF / č. 76	SS II / č. 32
Lístoček z javora	T-MF / č. 136	SS II / č. 94 ²
Lúbosť, lúbosť, veď si dobrá	T-MF / č. 100	SS I / č. 386
Lúčka, lúčka	T-MF / č. 37	SS II / č. 23
Ludia vravia, že som ja taký	T-MF / č. 104	SS I / č. 25
Lúto vám je, lúto	T-MF / č. 139	SS II / č. 136
Mala som frajera	T-MF / č. 160	SS I / č. 435
Maryška! Ľepšie chodníčky	PS-S / č. 4	PS I / č. 5 (t)
Mati dievča zháňa	NZ-LF / č. 19	NZ II / s. 4 (t)
Medzi horami lipka zelená	T-MF / č. 183	SS I / č. 96
Medzi horami lipka zelená	NZ-LF / č. 2	NZ I / s. 21 (t)
Milá mi tá strana	T-MF / č. 131	SS I / č. 558
Milá moja, preč pújdeme	T-MF / č. 173	SS II / č. 156
Moja milá, aká si ty falošná	T-MF / č. 30	SS II / č. 214
Muzikanti hrajte	T-MF / č. 178	SS II / 210
Muzikanti, muzikanti	T-MF / č. 49	SS II / č. 201
Načos' ma, mamička, vychovala	T-MF / č. 118	SS I / č. 294
Na Dunaji šaty prala	T-MF / č. 138	SS II / č. 114
Na Kráľovej holi	T-MF / č. 3	SS I / č. 390
Na kráľovej holi	T-P / č. 2	–
Na rováš, mamičko, na rováš	T-MF / č. 186	SS I / č. 148
Na svite štebocú lastovičky	T-MF / č. 31	SS II / č. 211
Na svitě štebocú lastovičky	PS-S / č. 2	–
Načo si sa vydávala	NZ-LF / č. 12	NZ I / s. 239 (t)
Nebanovala by	T-MF / č. 52	SS I / č. 30
Nebanovala bych	T-P / č. 1	–
Nebol to rozmarín	T-MF / č. 43	SS II / č. 37
Nebudem tak robiť	T-MF / č. 89	SS II / č. 218
Ľeboď smutná, buď veselá	PS-S / č. 7	–
Neďaleko od Dianovej	T-MF / č. 128	SS I / č. 583
Nechal si ma, nechaj	T-MF / č. 187	SS I / č. 278
Nechod ty, šuhajko, cez polianku	T-MF / č. 150	SS I / č. 489
Nepôjdem k nej	T-MF / č. 80	SS II / č. 47
Nevidel som nikdy	T-MF / č. 163	SS I / č. 465
Nevydávaj sa ty dievča ešte	T-P / č. 7	–
Nevydávaj sa ty, dievča ešte	T-MF / č. 11	SS I / č. 82
Nežeň sa, šuhajko	T-P / č. 23	–
Nichto nezna, nebudze zna	T-MF / č. 72	SS I / č. 533
Nitra milá, Nitra	NZ-LF / č. 3	NZ I / s. 29 (t)
Nitra milá, Nitra	T-MF / č. 4	SS I / č. 123

² Opravený údaj, pôvodne v obsahu Francisciho edície uvedený chybné ako I. diel.

Textový incipit piesne	Edícia klavírných úprav	Prameň predlohy
Od Matúša do Josefa	T-MF / č. 154	SS I / č. 500
Od Oravy dážd' ide	T-MF / č. 60	SS I / č. 10
Oj, láska, láska	T-MF / č. 101	SS II / č. 297
Oj, už som zunoval	T-MF / č. 84	SS II / č. 72
Orala, orala sivýma volkama	T-MF / č. 151	SS I / č. 119
Oraly by moje volky, oraly	T-MF / č. 70	SS I / č. 331
Ovce moje, ovce	T-MF / č. 19	SS I / č. 43
Oženil by sa, Bože môj	T-MF / č. 153	SS I / č. 510
Pane Bože, čože je to za ženu	T-MF / č. 117	SS I / č. 286
Páni, naši páni	T-MF / č. 171	SS I / č. 360
Páni, páni, uhorskí páni	T-MF / č. 32	SS II / č. 1
Paslo dyevča pavy	T-MF / č. 167	SS I / č. 140
Pod Javorníčky, štyri chodníčky	T-MF / č. 199	SS I / č. 245
Pod Muráňom stojí lipka	T-MF / č. 194	SS I / č. 321
Pod našimi okenečky	T-MF / č. 34	SS II / č. 5
Pod našim okienkom	T-MF / č. 127	SS I / č. 479
Pošiel milý, pošiel prečka	T-MF / č. 148	SS I / č. 15
Po tým našim okenečkom	T-MF / č. 1	SS I / č. 347
Po nábreží koník beží	T-MF / č. 91	SS I / č. 469
Poniže Fričoviec	T-MF / č. 42	SS II / č. 208
Poniže mlyna	T-MF / č. 23	SS I / č. 250
Po valasky od zeme	PS-S / č. 10	PS II / č. 121 (t)
Po valašsky od zeme	T-MF / č. 64	SS I / č. 144
Pomali barani, ňevládzem za vami	NZ-LF / č. 17	NZ I / s. 317 (t)
Povedal si, že ma vezmeš	T-MF / č. 24	SS I / č. 265
Povedzže mi, povedz	T-MF / č. 29	SS II / č. 144
Povedzže mi, povedz	T-MF / č. 93	SS I / č. 470
Prajská zem, prajská zem	T-MF / č. 8	SS I / č. 247
Prídi Janík premilený	T-MF / č. 9	SS I / č. 9
Prídi ty, šuhajko	T-MF / č. 69	SS I / č. 328
Pri potoku sedela	T-MF / č. 66	SS I / č. 197
Pri Prešporku na Dunaji	T-MF / č. 121	SS I / č. 326
Pri Prešporku verbujú	T-MF / č. 73	SS I / č. 296
Prihľad' si hlavičku ako makovičku	NZ-LF / č. 21	NZ II / s. 47 (t)
Redikal sa Durík	T-MF / č. 79	SS I / č. 234
Sadaj slnko, sadaj	T-MF / č. 25	SS II / č. 191
Sadila som bobovníček	T-MF / č. 92	SS I / č. 448
Sadla muška na konárik	T-P / č. 16	–
Sedemdesiat sukien mala	T-MF / č. 46	SS II / č. 74
Sľuboval si, že ma vezmeš	T-MF / č. 124	SS I / č. 389
Starý náš, starý náš	T-P / č. 15	–
Stojí šuhaj na ulici	T-MF / č. 123	SS I / č. 385

Textový incipit piesne	Edícia klavírných úprav	Prameň predlohy
Strelil Janek vranku	T-MF / č. 125	SS I / č. 420
Svití mesiac nad naše humenko	T-MF / č. 165	SS I / č. 107
Šetko sa mi zdalo	T-P / č. 6	–
Široká, široká, požičaj nožíka	NZ-LF / č. 13	NZ I / s. 243 (t)
Široký jarčok, bystrá vodička	PS-S / č. 3	PS I / č. 3 (t)
Široký jarčok, bystrá vodička	T-MF / č. 10	SS I / č. 45
Šuhajík Moravan! Za teba volu mám	NZ-LF / č. 11	NZ I / s. 219 (t)
Šuhajko luterán	T-P / č. 20	–
Šuhajko za vodou	T-MF / č. 15	SS I / č. 541
Šuhaj, ledačina, s čiernyma očima	T-P / č. 12	–
Šuhajova mati	T-MF / č. 162	SS I / č. 457
Švarné koně, pekné voli	PS-S / č. 12	PS I / č. 63 (t)
Takú som si frajerečku dostál	T-MF / č. 82	SS II / č. 65
Tam pod mostom	T-MF / č. 99	SS I / č. 350
Tancuj, tancuj, vykrúcaj	T-MF / č. 2	SS I / č. 358
Teče voda bystrá	T-MF / č. 191	SS I / č. 308
Tečie voda, tečie	T-MF / č. 59	SS I / č. 42 ³
Tečie voda, tečie voda, tečie mutná	NZ-LF / č. 10	NZ I / s. 216 (t)
Tečie voda z javora	T-MF / č. 193	SS I / č. 49
Teraz som sa rozihrala	T-P / č. 11	–
Točí se mi, točí	NZ-LF / č. 20	NZ II / s. 46 (t)
Tou našou dolinečkou	T-MF / č. 5	SS I / č. 209
Trávička zelená	T-MF / č. 54	SS I / č. 57
Ty falošná falošnica	T-MF / č. 14	SS I / č. 450
Tynom, tanom, na kopečku stála	T-MF / č. 169	SS I / č. 314
Tutuli, tutuli, ktože ma pritúli	T-P / č. 3	–
Už je, milá, už je den	PS-S / č. 8	PS I / č. 33 (t)
Už kohútiky zpjevajú	PS-S / č. 5	PS II / č. 17 (t)
Už sme sa nažali	NZ-LF / č. 15	NZ I / s. 305 (t)
Už som pochodiu všeci dediny	NZ-LF / č. 9	NZ I / s. 74 (t)
Včera nedeľa bola	T-MF / č. 135	SS II / č. 76
Veje vetor po doline	T-MF / č. 13	SS I / č. 428
Veru sme my chlapci	T-MF / č. 36	SS II / č. 22
V Kláštornej doline	T-MF / č. 182	SS I / č. 112
V tej našej zahradke	T-MF / č. 75	SS II / č. 38
V tom našom Liptove	T-MF / č. 152	SS I / č. 507
V širom poli	T-MF / č. 133	SS II / č. 40
V širom poli holubička	T-MF / č. 67	SS I / č. 213
V širom poli hruška	T-MF / č. 26	SS II / č. 152
Všeckym je dobre	PS-S / č. 11	PS II / č. 12 (t)

³ Opravený údaj, pôvodne v obsahu Francisiho edície uvedený chybné ako č. 427.

Textový incipit piesne	Edícia klavírných úprav	Prameň predlohy
Vyletel sokol	T-MF / č. 28	SS II / č. 194
Vyletel vták, hore	T-MF / č. 55	SS I / č. 90
Vychodí slniečko zpoza lesy	PS-S / č. 9	PS II / č. 47 (t)
Vysoko lieta sláviček	T-MF / č. 111	SS I / č. 169
Zabili Janíka	T-MF / č. 38	SS II / č. 24
Zadudaj, dudášku	T-MF / č. 6	SS I / č. 210
Zahradka, zahradka	T-MF / č. 74	SS II / č. 29
Za našima humny šestoraký jačmeň	T-MF / č. 110	SS I / č. 95
Za našima humny, hoj, veľká močarina	T-MF / č. 137	SS II / č. 110
Zapadá slniečko	T-MF / č. 18	SS I / č. 3 ⁴
Zaspievalo vtáča	T-MF / č. 17	SS I / č. 2
Zaviau vetrik cez dolinu	T-MF / č. 77	SS I / č. 468
Zle mamičko, zle mamičko	NZ-LF / č. 8	NZ I / s. 42 (t)
Zotali brezu	T-MF / č. 106	SS I / č. 47
Žalo dievča, žalo trávu	T-MF / č. 112	SS I / č. 183
Žalo dievča	T-P / č. 24	–

Skratky

- NZ I Národné zpiewanky čili pjsně světské Slowáků w Uhrách gak pospolitého lidu tak i vyššjch stawů sebrané od mnohých. W pořádek uwedené, wyswětlenjmi opatřené a wydane od Jana Kollára. Djl perwý. W Budjně w Král. universitecké tiskárně, 1834.
- NZ II Národné zpiewanky čili pjsně světské Slowákůw w Uhrách gak pospolitého lidu tak i vyššjch stawůw, sebrané od mnohých, w pořádek uwedené, wyswětlenjmi opatřené a wydane od Jana Kollára. Djl druhý. W Budjně w Král. universitecké tiskárně, 1835.
- NZ-LF Národnj nápěwy ku Zpěwankám wydaným od Jana Kollára do not pro klawjr usporádané pořádkem w obau dlech zachowaným od Wladislawa Füredyho. W Pešti. Swazek I. Tištěné we Wjdni 1837.
- PS I Pjsně světské lidu slowenského w Uhrjch sebrané a wydane od Pawla Jozefa Šafařjka, Jana Blahoslawa a giných. Swazek prwnj. W Pešti wytištěné, pjsmem a nákladkem Jana Tomáše Trattnera, z Petroce, 1823.
- PS II Pjsně světské lidu slawenského w Uhrách. 1827. Swazek druhý. W Pešti tiskem Matěge Trattnera, z Petroce.
- PS-S Pjsně světské lidu slowenského w Uhrjch w hudbu pro klawjr uwedené a přjteli swému wogjcti hodnému a wysoce učenému panu Janowi Kollárowi obětowané od D^{ra} M. Szuhány. / Slawische Volkslieder fürs Fortepiano. [b. r.]
- T I-MF Trávnice. Sošit I. 100 slovenských národních piesní. Magyarhoni tót népdallamok. Slovenskija narodnija pjsni. Slowakische Volks-Melodien. Melodies nationales slovaques. Na klavír pristrojil Miloslav Francisci. Vydal Ján Francisci. Vlastnosť vydavateľa. Lith. ústav Engelmanna a Mühlberga v Lipsku. [b. r.] 1892
- T II-MF Trávnice. Sošit II. 100 slovenských národních piesní. Magyarhoni tót népdallamok. Slovenskija narodnija pjsni. Slowakische Volks-Melodien. Melodies nationales slo-

⁴ Opravený údaj, pôvodne v obsahu Francisciho edície uvedený chybné ako II. diel.

- vaques. Na klavír pristrojil Miloslav Francisci. Vydal Ján Francisci. Vlastnosť vydavateľa. Lith. ústav Engelmanna a Mühlberga v Lipsku. [b. r.] 1893
- T-P Trávnice ako ich hrával slavný hudobník Joz. Piťo, harmonisoval jeho syn Šandor a v klavírny sloh upravil J. N. Polášek, správca hudobnej školy a hudobný skladateľ vo Val. Meziříčí. Sošit 1, Sošit 2. Vydáva Karol Salva. Ružomberok. Tlačou a nákladom kníhtlačiarne Karla Salvu. [b. r.]
- (t) prameň obsahuje zápis textu piesne bez nápevu

Summary

PIANO ARRANGEMENTS OF SLOVAK FOLK SONGS IN PRINTED 19TH CENTURY EDITIONS

The article highlights the significance of printed editions of folk songs and their compositional arrangements in the course of the 19th century. From the folk song, disseminated and transmitted orally, the “printed” song emerged, and the latter came to have an importance equal to the printed standard (literary) language in the formation of national identity.

In the period from the 1830s to the early years of the 20th century there were four published editions of piano arrangements of Slovak folk songs by domestic (Slovak) composers. The article tested a hypothesis, regarding to what extent the printed editions of piano arrangements of Slovak folk songs influenced the codification of traditional and social singing in Slovakia and contributed towards forming the national identity of Slovaks in the 19th century and in the early 20th century.

Music editions of piano arrangements by Martin Sucháň (*Písne světské lidu slovenského v Uhřích* [Secular Songs of the Slovak People in Hungary], 1830) and Vladislav Füreďy (*Národní nápěvy ku Zpěvankám* [Folk Tunes for the *Zpěvanky* Collections], 1837) appeared at a time when Slovak social singing was beginning to take shape: the 1830s. Together they published 37 songs in arrangements for vocal and piano. Although less than one-third of their song repertoire had any influence on social singing, it was this component of the repertoire which formed the core of the “national songs” during the second half of the 19th century.

Problems of the lack of institutional support had to be faced by those preparing the first two editions. In contrast to the situation in other lands, the incipient Slovak music culture could not at that time avail of specialised music publishing houses or a printing and distribution network which could call on the services of a wide variety of trained professionals. The first two music editions of piano arrangements emerged within a narrow circle of educated Slovaks, without professional experience and skills, but highly motivated and with a profound conviction of the necessity of such editions for the integration of Slovak national society.

From the above-mentioned factors it followed that the influence of the first editions of piano arrangements was not as fundamental in the Slovak milieu as it had been in some other European lands. Nonetheless we believe that these publications drew the attention of collectors and editors to certain songs (song types) which they afterwards focused on more intensively in their field documentation and editorial-publishing work. The collection *Slovenské spevy* [Slovak Songs] (1880 – 1926) includes variants representing almost all of the songs whose piano arrangements were published in those first two music editions of the 1830s.

Two further editions of piano arrangements, from the late 19th century (or the turn of the 20th century), arrived in a different social and cultural situation. Each of them corresponded to a distinct editorial aim, in accordance with which it was produced.

Miloslav Francisci's two-volume edition of piano arrangements (*Trávnice – 100 slovenských národních piesní* [“Trávnice” (Haymaking Songs) – 100 Slovak Folk Songs] I, 1892; II, 1893) offered the largest group hitherto published of Slovak folk songs for solo piano, in total 200 compositions of the piano miniature type. The importance of this music edition lay not just in disseminating and popularising Slovak folk songs, but also in their artistic-aesthetic interpretation. Francisci here for the first time presented even the “haymaking idiom” in a larger framework, as a stylisation of “drawn-out song” in a piano setting.

The final edition of piano arrangements analysed here appeared in the early years of the 20th century. Because of its retrospective character it was included with the three preceding music editions. The two-volume edition of Slovak folk songs arranged for piano by Alexander Piťo and Jan Nepomuk Poláček (*Trávnice, ako ich hrával slavný hudobník Jozef Piťo* [“Trávnice” (Haymaking Songs), as Played by the Famous Musician Jozef Piťo] I, 1905; II, 1906) met with the greatest response from the

professional community, which at the same time adverted to the contradictory character of the entire edition. Apart from the songs, which were part of a reconstruction of the repertoire of the gypsy bandleader (*primáš*) Jozef Piťo, it presented a stereotypical application of schematic procedures, combined with allusions to the New Hungarian style. This edition proved to be retrospective not only in its content but also in its editorial and arranging procedure.

There was an organic continuation of piano arrangements of Slovak folk songs in the music of the 20th century. During this period, however, the dominant function of arrangement was no longer the diffusion of folk song. This task was taken over by media associated with the new technologies of sound and audiovisual documentation.

ŤAHAVÉ PIESNE V ZÁPISĚ KAROLA PLICKU NA PŘÍKLADE PIESŇOVÝCH ŽÁNROV ZO STREDNÉHO POVAŽIA

MIRIAM TIMKOVÁ

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

ABSTRACT

The manuscript collection of Slovak folk songs by Karol Plicka includes many valuable song entries, which may be regarded as an important part of the history of transcription of "drawn-out song" in Slovakia. Its core consists of songs sung in the countryside when working in the setting of the mountains and foothills. The acoustics of the setting and the function of song influenced the musical structure and mode of rendering of these songs, which was expressed especially in their specific metrical-rhythmic construction. Based on the song entries by Karol Plicka from selected localities of central Považie, where the largest numbers of his entries were taken (Mariková, Dohňany, Lazy pod Makytou), we document the song genres associated with drawn-out song at work in the countryside and we clarify the mode of their transcription, from the viewpoint of this collector.

Keywords: collector, drawn-out songs, mountain setting, work in the countryside, song genres, transcription of tunes, metrical-rhythmic structure

Úvod

Karol Plicka (1894 – 1987) sa právom považuje za významného zberateľa slovenských ľudových piesní prvej polovice 20. storočia. Jeho zberateľská činnosť sa rozvíjala predovšetkým v medzivojnovom období 20. storočia, keď Matica slovenská v Martine vytýčila ako svoju hlavnú úlohu najmä dokumentáciu slovenskej ľudovej piesne, ale aj ďalších prejavov tradičnej slovenskej kultúry na území Slovenska a v prostredí slo-

venských enkláv v zahraničí.¹ Výsledkom Plickovej dokumentačnej činnosti na Slovensku, keď tu pôsobil ako profesionálny zberateľ a zamestnanec Matice slovenskej (1923 – 1938), je rozsiahla rukopisná zbierka zápisov slovenských ľudových piesní. Z nej časť je prvotne spracovaná a sprístupnená v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice (ďalej SNK-LA), ďalšia časť sa nachádza v Slovenskom národnom múzeu v Martine (ďalej SNM), kde je jej najhodnotnejšou zložkou materiál v Plickovej pozostalosti uložený vo forme deponátu, zatiaľ širšej verejnosti neprístupnej.²

Vo viacerých doterajších štúdiách, ktoré sú výsledkom detailnej heuristickej, analytickej a komparačnej práce, sme upozornili na vzájomnú súvislosť obidvoch materiálových fondov, predovšetkým na ich komplementárnosť. Vzájomným porovnávaním a dopĺňaním zápisov z obidvoch inštitúcií sme mohli získať ucelený obraz o Plickovom zberateľskom pôsobení vo viacerých lokalitách Trenčianskeho kraja, čiastočne aj Záhoria (Mariková, Dohňany, Lazy pod Makytou, Moravský Svätý Ján).³

Po heuristickom spracovaní piesňových zápisov z vybraných lokalít a po zhrnutí doterajších poznatkov o Plickovom spôsobe zbierania, zapisovania a výberu piesní, sa štúdie venované rekonštrukcii lokálnych repertoárov⁴ stali pre nás východiskom na podrobnejšie a špecifickejšie analýzy Plickom zozbieraného a zapísaného piesňového materiálu. V tejto práci sa budeme venovať problematike zápisu ťahavých piesní z prírody, ktoré Plicka dokumentoval vo viacerých lokalitách stredného Považia.

Výber lokalít, rekonštrukcia repertoáru a piesne ťahavého typu

Pri prvotnom výskume Plickových zápisov z Trenčianskeho kraja⁵ sa nám podarilo identifikovať piesňové zápisy zo siedmich lokalít: z Brezovej pod Bradlom, Dohňan, Lazov pod Makytou, Marikovej, Púchova, Trenčianskej Teplej a Veľkej Kubrej. Postupnou selekciou podľa počtu záznamových lístkov a na ich základe rekonštruovaných zápisov jednotlivých piesní z daných lokalít sme vylúčili z ďalšieho výskumu tie lokality,

¹ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. 3. vydanie. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 40-43. URBANCOVÁ, Hana: *Výbrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, s. 68-69, 93-96, 128-130.

² Otázku usporiadania Plickových fondov v pozostalosti v SNM podrobne rieši TIMKOVÁ, Miriam: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 62-85.

³ 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; TIMKOVÁ, Miriam: Rekonštrukcia piesňového repertoáru Evy Studeničovej zo zápisov Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 249-283; TIMKOVÁ, Miriam: Piesne z repertoáru súčasných Evy Studeničovej. (K neznámym zápisom Karola Plicku z obce Moravský Svätý Ján.) In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, s. 313-333.

⁴ TIMKOVÁ, Ref. 2, s. 62-85. TIMKOVÁ, Ref. 3.

⁵ TIMKOVÁ, Miriam: *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku a Plickova pozostalosť*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy, Slovenská akadémia vied, 2011.

z ktorých pochádzalo málo piesňových záznamov a neobsahovali ani zápisy ťahavých piesní.

Z Brezovej pod Bradlom (okr. Myjava) sa nám podarilo nájsť len 9 záznamových lístkov (SNM) v podobe melodických prvopisov; z toho bolo zrekonštruovaných iba 5 zápisov piesní. Z Púchova sme našli 16 záznamových lístkov (8 zo SNM, 8 zo SNK-LA), pričom názov lokality tu skôr figuruje v zmysle označenia oblasti, do ktorej spadajú ďalšie obce. Podobne je to aj so zápsmi z Veľkej Kubrej (25 záznamových lístkov v SNM, 2 záznamové lístky v SNK-LA), pričom ide prevažne o melodické a textové prvopisy. Ťahavé piesne sme medzi týmito zápsmi nenašli. Podobná situácia bola aj pri zápisoch z Trenčianskej Teplej (20 záznamových lístkov v SNM, 137 v SNK-LA). Napriek väčšiemu počtu záznamových lístkov zo SNK tu išlo v prevažnej miere o textové prvopisy, občas doplnené melodickými odpismi. Textové prvopisy sa však vo viacerých prípadoch nedali doplniť k melodickým prvopisom zo SNM, ktorým často chýbal aj počiatočný textový incipit, preto sme sa zápsmi z tejto lokality ďalej podrobne nezaoberali.⁶

Na základe celkového počtu piesní, ktoré sme získali ďalšou rekonštrukciou piesňových zápisov, boli z hľadiska najväčšieho počtu dokumentovaných piesní vybrané zápisy z týchto troch lokalít: z Marikovej (196 zápisov),⁷ Dohňan (72 zápisov)⁸ a Lazov pod Makytou (28 zápisov piesní).⁹ Z administratívneho hľadiska dnes tieto lokality spadajú do okresov Púchov (Dohňany, Lazy pod Makytou) a Považská Bystrica (Mariková). Pri všetkých troch vybraných obciach sme porovnávali Plickove zápisy z oboch zbierkových fondov: z pozostalosti nachádzajúcej sa v SNM a zo zbierky Karola Plicku uloženej v Literárnom archíve v SNK v Martine. Hlavným dôvodom selekcie týchto obcí bol počet jednotlivých lístkov, z ktorých sme postupným priradovaním získali nielen jednotlivé (ucelené) piesňové zápisy, ale aj celkový počet dokumentovaných piesní. Zároveň ide o lokality, ktoré sa nachádzajú v jednom spoločnom etnografickom regióne – na strednom Považí.

Ako sme upozornili vo viacerých štúdiách, Plickove zápisy piesní sa vyskytujú na jednotlivých lístkoch prevažne v podobe melodického prvopisu/čistopisu a textového prvopisu.¹⁰ V tomto prípade práca s Plickovými zápsmi v jeho pozostalosti spočívala najmä v rekonštrukcii a priradovaní jednotlivých lístkov na základe spoločných zna-

⁶ TIMKOVÁ, Ref. 5, s. 59-66.

⁷ TIMKOVÁ, Ref. 5, s. 69-71. Celkový výsledný počet Plickom zapísaných piesní z Marikovej (196) sa pri porovnaní výsledkov výskumu zo štúdie (Ref. 3, 2009, s. 250-251) a dizertačnej práce (Ref. 5) líši z dôvodu dodatočného neskoršieho nájdenia ďalších Plickových zápisov v pozostalosti. (Štúdia uvádza iba 181 Plickom zapísaných piesní z tejto lokality.)

⁸ TIMKOVÁ, Ref. 5, s. 80-82.

⁹ TIMKOVÁ, Ref. 5, s. 89-91. V prípade tejto lokality uvádzame v dizertačnej práci (Ref. 5) iba 26 kompletných zápisov piesní, v neskôr publikovanej štúdii (Ref. 3, 2013, s. 107) je to 28 piesní.

¹⁰ TIMKOVÁ, Ref. 2, s. 62-85; Ref. 3. Okrem toho treba spomenúť najmä jednotlivé štúdie z obcí (Dohňany, Lazy pod Makytou, Mariková), kde sme pre pochopenie Plickovho spôsobu zapisovania jednotlivých piesní zakaždým uvádzali nasledovnú terminológiu: Pod pojmom **lístky** myslíme jednotlivé záznamové lístky, či už v podobe zápisu textu alebo melódie. Pod pojmom **kompletný zápis piesne** sa myslia usporiadané zápisy k jednej piesni v podobe **textový prvopis** – **melodický prvopis** – **melodický čistopis**, zapísané Plickom. Jednotlivé piesne však nemusia mať všetky spomenuté typy záznamu. Pod kompletným zápisom jednej piesne chápeme text a melódiu, ktoré vo väčšine prípadov Plicka zapisoval zvlášť.

kov (piesňový incipit, spoločné Plickovo číslovanie na jednotlivých častiach zápisov, slovné odkazy na iné piesne a pod.). Preto je taký vysoký rozdiel medzi počtom celkove zapísaných (zrekonštruovaných) piesní a počtom jednotlivých záznamových lístkov.

Z piesňového repertoáru z jednotlivých lokalít sme sa prednostne zamerali na zápisy **piesní ťahavého typu**, ktoré sú pre tento región typické – najmä v prípade Marikovej, kde sme identifikovali najviac ťahavých piesní. Do výberu (Prílohy, Tabuľka) sme zaradili zo žánrového hľadiska pracovné piesne (pastierske, žatevné, poľné, lúčne, ľubostné piesne a piesne pri páračkách). Väčšina z nich sa spájala s prácou v prírode. V súvislosti s ľubostnými piesňami sme našli aj niekoľko ťahavých piesní žartovných a záletníckych. Aj keď ťahavé piesne z tohto regiónu sú typické najmä pre spev v prírode v horskom prostredí, našli sme aj niektoré obradové piesne, ktoré charakterizuje ťahavý spôsob prednesu (prevažne svadobné a dožinkové piesne, ktoré úzko súvisia so žatvou).

Ďalším typickým znakom piesní zo stredného Považia je **viachlas**. Okrem tejto oblasti sa špecifický viachlasný prednes vyskytuje aj v ďalších hudobnonárečových regiónoch stredného a západného Slovenska, najmä v regióne Kysúc, Oravy, Liptova či Horehronia. Každá spomenutá oblasť má svoje regionálno-lokálne špecifiká prednesu a využitia viachlasu v určitej žánrovej vrstve piesní. Hoci viachlas nepatrí k systematicky preskúmaným otázkam slovenskej ľudovej piesne, jeho problematikou sa zaoberajú štúdie viacerých bádateľov, napríklad Alice Elschekovej, Ondreja Demu, Hany Urbanovej či Petra Michaloviča.¹¹

Pre Marikovu je typický viachlas nielen v lúčnych a poľných piesňach, ale vo veľkej miere aj v ľubostných piesňach. Ide najmä o prípady, keď sa ľubostné piesne staršieho typu zvykli spievať pri niektorých pracovných spevných príležitostiach v prírode alebo na svadbe, čím získali funkciu pracovných či obradových piesní (napr. z Plickových zápisov pieseň *Holubenka sivá*). Podobne môžeme pozorovať takéto medzižánrové presahy aj pri niektorých piesňach z Dohňan (napr. z Plickových zápisov pieseň *Do poledne zaspal; Veje vetor pod doline*).

Podľa Ondreja Dema¹² viachlas v Marikovej reprezentujú dvojhlasné piesne, ovplyvnené harmonickým cítením. Toto harmonické cítenie sa prejavuje aj v podobe pripájania spodných tercií k vedúcemu melodickému hlasu na niektorých miestach nápevu. Piesne sa však nespievajú dôsledne skupinovo (dvojhlasne), ale pri ich prednese sa strieda sólo so skupinou. Plicka vo svojich zápisoch označuje tento princíp spievania ako „*sólo-tutti*“. Je zaujímavé, že tento spôsob spevu je z vybraných lokalít typický pre Marikovu a čiastočne aj pre Lazy pod Makytou, ale pri piesňach z Dohňan Plicka tento štýl viachlasu (na spôsob „*sólo-tutti*“) neuvádza vo svojich zápisoch vôbec.¹³ Napriek

¹¹ ELSCHÉKOVÁ, Alice: Kultúrna geografia tradičných foriem viachlasu so zreteľom na typy rozšírené na Slovensku. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 41-74; DEMO, Ondrej: Viachlasné spevy v Púchovskej doline. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 1-2, s. 58-66; URBANCOVÁ, Hana: Lúčne piesne a tradičný vokálny viachlas na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 1-2, s. 27-46; MICHALOVIČ, Peter: Viachlas na Záhorí. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 1-2, s. 67-76.

¹² DEMO, Ref. 11, s. 59. Podrobnejšie aj DEMO, Ondrej: *Ludová vokálna a inštrumentálna hudba v Púchovskej doline*. Bratislava: Osvetový ústav, 1961.

¹³ TIMKOVÁ, Ref. 3, 2009, s. 261.

tomu sa domnievame, že aj pri piesňových zápisoch z Dohňan nastupuje na začiatku pieseň v unisone (resp. sólo), ale po niekoľkých tónoch sa pridáva druhý hlas, ktorý je na kulminačných miestach rozšírený o spodný tretí hlas.

Výskyt trojhlasu Plicka charakterizuje nasledovne: „*ľud vedome kontruje*“, pričom pozná tzv. „*hlbokú kontru*“, čo znamená, že dvojhlas sa pri spievaní dopĺňal ďalším, tretím (spodným) hlasom.¹⁴ V prípade týchto piesní však nejde o zámerné vytváranie kvintakordov v zmysle harmonicko-funkčného cítenia, ale skôr o dopĺňanie hlasov pod vplyvom akustiky prírodného prostredia, čo je podmienené potrebou plného a do diaľky znejúceho zvuku. Tento spôsob viachlasného spevu poukazuje na prechodnú štýlovú oblasť smerom k hudobnonárečovému mikroregiónu v oblasti Púchova, v ktorom je opísaný jav charakteristickejší a hudobne vyhranenejší.¹⁵ Okrem počtu hlasov spev do diaľky charakterizuje ťahavá melodika a klesajúce glissandá v závere melodic- kých riadkov, čo je príznačné najmä pre trávnicie (lúčne piesne), ktoré svojím štýlom spevu ovplyvnili aj ďalšie piesňové žánre (ľúbostné a pracovné piesne).

Z celkového počtu ťahavých piesní, ktoré Plicka z týchto troch lokalít spolu zapísal (105 zápisov), je to z **Marikovej** 70 piesní, z **Dohňan** 22 piesní a z **Lazov pod Makytou** 13 piesní ťahavého typu. Pri zápisoch z Marikovej si môžeme všimnúť, že prevláda dvojhlasná faktúra piesní (spolu 62 zápisov), ale nachádzajú sa tu aj 4 jednohlasné (sólo/unisono) a 4 trojhlasné piesne. Pri zápisoch z Lazov pod Makytou a Dohňan prevažujú trojhlasné piesne (spolu 17 zápisov). Spomenuté zápisy piesní v sólovom prednese, resp. unisone (spolu 17 zápisov zo všetkých 3 lokalít) sú čiastočne otázne. Vzhľadom na Plickov spôsob dodatočného dopĺňania viachlasu do melodic- kých čis- topisov môžeme predpokladať, že išlo o nedokončené zápisy. Možno teda konštatovať, že zápisy zo všetkých troch lokalít tvoria spolu 17 jednohlasných, 67 dvojhlasných a 21 trojhlasných piesní ťahavého typu.

K charakteristike ťahavých piesní z prírody

Na Slovensku sú ťahavé piesne špecifikom piesňového repertoáru najmä podhorských a horských oblastí. Horské prostredie sa nemalou mierou podieľalo na vokálnom pre- jave a jeho štýlových znakoch. Akustika prírody a horského terénu formovala poda- nie a spôsob spevu s potrebou širokého, prierazného tónu, ktorý mal znieť do diaľky, s efektom ozveny. Preto bolo potrebné voliť iné prednesové a štrukturálne prostriedky ako pri speve v nížinatých oblastiach Slovenska.

Ťahavé piesne sa zaraďujú do skupiny piesní, ktoré charakterizuje špecifická hu- dobná štruktúra, vokálny prednes, a najmä organizácia časových vzťahov v nápevoch. Uvedené piesne sa vyskytujú aj v mnohých regiónoch susediacich s územím Slovenska. Okrem *táhlých písni* z Moravy spadajú do takéhoto repertoáru, napríklad, aj *wierchowe* a *polove nuty* z goralských obcí na poľskej strane Tatier, fungujúce často na spôsob tzv. obecnej noty. Pre podhorské oblasti Slovenska sú to zasa *hôľne* či *lúčne* piesne, *poľanové nôty*. Pre takýto repertoár sa medzi zberateľmi zaužívalo spoločné označenie – *ťahavé*

¹⁴ PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I. 500 slovenských ľudových piesní*. Praha; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961, s. 37.

¹⁵ TIMKOVÁ, Ref. 3, 2009, s. 261-262.

piesne. Ich podstatou je špecifická rytmická stavba s predlžovaním rytmických hodnôt na určitých miestach nápevu, spolu s charakteristickým spôsobom interpretácie.¹⁶

Na báze opísaného spôsobu spevu a z hľadiska žánrového rozvrstvenia zaraďujeme vo všeobecnosti medzi ťahavé piesne najmä pracovné piesne spievané v prírode, a to predovšetkým: piesne pastierske, žatevné, trávnicie, kosecké, rubárske, oráčske piesne a ďalšie, spojené s prácou v horskom prostredí.

Samostatnú skupinu tvoria **žatevné a dožinkové piesne**, ktorými sa podrobnejšie zaoberá publikácia Ondreja Demu a Olgy Hrabalovej.¹⁷ Ide o skupinu piesní, spojenú so spevnou príležitosťou a prírodným prostredím počas letných prác na poli, pri zbere úrody – pri žatve a pri obradnom ukončení žatevných prác – pri dožinkách. Žatevné piesne sa spievali cestou na pole, ale aj pri práci, pri prestávkach medzi jednotlivými pracovnými fázami a cestou z poľa. Súčasťou tematiky piesňových textov je okrem pracovných motívov predovšetkým vzťah človeka k prírode a poetické opisy prírody, často sa objavujú ľúbostno-prekáravé motívy, vzťah žatevných robotníkov ku gazdovi a iné. Po dokončení žatevných prác sa spievali piesne dožinkové, ktorých obsahom bola najmä oslava ukončenia žatevných prác, oldomáš a zábava. Obsahom a funkciou dožinkové piesne zaraďujeme medzi piesne obradové, ale ťahavý spôsob spevu mnohých dožinkových piesní, prevzatý zo žatevného repertoáru, ich zaraďuje aj medzi piesne ťahavé, keď sa na rovnakú melódiu spieval iný (dožinkový) text.

Z hľadiska územného rozšírenia na Slovensku sú žatevné a dožinkové piesne zastúpené najmä v spevnom repertoári západného a severozápadného Slovenska, pričom za centrum môžeme považovať oblasť bývalej Trenčianskej stolice, najmä stredné Považie. Prírodné prostredie, poľnohospodárstvo, aj tradícia odchádzania na sezónne žatevné práce vytvorili najpriaznivejšie podmienky na vznik a rozvoj žatevných a dožinkových piesní. Za menšie centrá výskytu týchto piesní môžeme považovať okolie Nitry, Lučenca, Levoče, oblasť pod Poľanou a mnohé ďalšie podhorské regióny. Slovenské žatevné a dožinkové piesne typologicky súvisia s analogickými piesňami z oblasti juhovýchodnej Moravy, na čo vo svojich zbierkach poukázali aj mnohí moravskí folkloristi a zberatelia (František Bartoš, Leoš Janáček, Hynek Bíl a iní).¹⁸

Ďalšiu špecifickú skupinu ťahavých piesní tvoria **lúčne piesne – trávnicie**. Patria k piesňovému repertoáru typickému pre podhorské a horské regióny Slovenska a predstavujú sezónne piesne spievané pri kosení a hrabaní lúk. Lúčne piesne zneli najmä cestou na lúky, pri pracovných prestávkach či ceste domov. Nespievali sa teda priamo pri práci, ale hlavne v prestávkach medzi pracovnými etapami, vyplňali krátke chvíle oddychu.¹⁹ Z hľadiska funkcie spevu ide hlavne o nadviazanie kontaktu na diaľku pomocou spevu – o oslovenie či už fiktívneho, alebo reálneho partnera pri práci.²⁰ Lúčne piesne (trávnicie) spievali najmä dievčatá a ženy, kosecké mužské piesne v Plickových

¹⁶ URBANCOVÁ, Hana: Voľný rytmus v lúčnych piesňach-trávnicích. In: *Slovenská hudba*, roč. 28, 2002, č. 3-4, s. 337.

¹⁷ DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Olga: *Žatevné a dožinkové piesne*. Bratislava : SAV, 1969.

¹⁸ DEMO – HRABALOVÁ, Ref. 17, s. 9, 29, 58-59, 65.

¹⁹ LANGER, Jiří: Funkcie tradičných vokálnych prejavov pri zbere sena na Orave. In: *Slovenský národopis*, roč. 30, 1982, č. 2, s. 269-283.

²⁰ KOVÁČOVÁ, Júlia: Lúčne piesne žien. In: *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti*. Ed. Viera Gašparíková. Bratislava : Veda, 1980, s. 241-259.

zápisoch z týchto troch lokalít nenájdeme. Pri speve bolo nevyhnutné, aby dosiahol potrebnú intenzitu a zároveň aby neustrácal zrozumiteľnosť pri speve do diaľky, na čom sa podieľal aj jednoduchý, na vokáloch založený text s ťahavým prednesom a voľným rytmom, aby mohli jednotlivé segmenty (úseky) piesní v prírodnom priestore naplno vyznieť. Trávnice ako piesňový žáner spojený so spevom žien pri práci v prírode horského a podhorského prostredia podrobne približuje monografia Hany Urbancovej.²¹

Karol Plicka opisuje ťahavý spôsob spevu vo svojej štúdii v úvode *Slovenského spevníka I*. nasledovne:

„Piesne spievané v prírode zaujímajú na Slovensku práve tak ako v príľahlej oblasti Moravy celkom osobité miesto. [...] V týchto piesňach máme typ ideálnej funkčnej kompozície: sú priamo zasadené do priestoru a vypočítané na akustický účinok. Aby dosiahli tento priestorový akustický účinok, i stavebne sú usporiadané tak, aby sa naozaj niesli a zneli priestorom: na začiatku piesne alebo úryvku združuje sa obyčajne niekoľko slabík do skupiny, ktorá akoby mala rozraziť, rozťať pomyslenú priestorovú clonu, rozletieť sa vpred, aby hneď nato nasledovali dlho vydržované tóny, ktoré majú rozochvieť diaľku a naplniť ju zvukom. [...] To, čím sú východným Slovanom ich zborové piesne „proťažné“, čím sú pre Slovanov južných ich piesne bohatierske, čím pred sto rokmi boli v českom prostredí pastority, piesne luhov a hájov, tým sú Slovákovi piesne z prírody. [...] Tieto piesne možno s novým poslaním (v novej funkcii) spievať i nezávisle od pôvodného prostredia ako zvlášť výrazný a krásny umelecký prejav našej ľudovej kultúry.“²²

Výskum týchto piesní, ich funkcie, hudobnej štruktúry a prednesu priamo v teréne Plickovi umožnil lepšie pochopiť podstatu ťahavého spevu. Na tomto základe pristupoval aj k hudobnej transkripcii piesní ťahavého typu.

Spôsoby zápisu ťahavých piesní

Záznam ťahavých piesní na Slovensku má dlhú tradíciu, ktorá odráža rôzne prístupy k ich zápisu a transkripcii. Pre zberateľov bez profesionálnej prípravy v minulosti predstavovali zápisy takýchto piesní problém, a to najmä s ohľadom na zachytenie rytmicko-metrických vzťahov. V starších zápisoch z 19. storočia sa tieto piesne často prispôbovali metrickým schémam pomocou členenia do párných a nepárných taktov a rytmicky predĺžené tóny sa označovali najčastejšie pomocou fermát. Prípadne zberatelia označovali výrazovú stránku piesne pomocou terminológie prevzatej z klasickej hudby s opisným zameraním (rubato, moderato, adagio, zdlhavo ad libitum, citlivo, voľne, zádumčivo a pod.).²³

Pri zápise ťahavých piesní volili rôzni zberatelia odlišné spôsoby zápisu. Ako príklad môžeme spomenúť zápisy Antona Dobroslava Svobodu, ktorý zapísal takmer 1 000 piesní z okolia Trenčína, zo stredného Považia a Kysúc, pričom uverejnených bolo vyše 600 zápisov v piesňovej zbierke *Slovenské spevy I – VI* v modernej edícii

²¹ URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku. Ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : AEPress, 2005.

²² PLICKA, Ref. 14, cit. s. 34, 36-37.

²³ URBANCOVÁ, Ref. 16.

Ladislava Galka z druhej polovice 20. storočia (spolu aj s dodatkami).²⁴ Svoboda patrí medzi prvých zberateľov, ktorí zapisovali vo väčšom rozsahu aj vokálny viachlas, pričom okrem ľudových piesní sa venoval aj zapisovaniu miestnych zvykov a obyčají.²⁵ Medzi uverejnenými zápsmi môžeme nájsť 42 zápisov z Marikovej, z čoho 19 zápisov predstavujú ťahavé piesne. Metricko-rytmické zmeny Svoboda zapisuje najmä pomocou fermát a slovného komentára k prednesu, napríklad „pomaly“, „voľne“, „ťahavo“, „mierne“, „zdlhavo“, „tiahlo“, pričom najčastejšie zachováva jedno rovnomerné metrum počas celej piesne, prípadne ho strieda (najčastejšie 2/4; 3/4). Pri piesni *Žeň sa šuhaj, žeň sa* (z Marikovej, Slovenské spevy II, č. 457) uvádza dokonca údaj „accelerando, quasi recitativo“. Na spôsob ťahavého spevu poukazuje skôr slovne, ale nie hudobným zápisom – jediným znakom rytmicky nepravidelného spevu je u tohto zberateľa grafické značenie fermát.

Ako ďalšieho zberateľa ťahavých piesní môžeme spomenúť Bélu Bartóka,²⁶ ktorý kladol dôraz na zachytenie špecifickej metricko-rytmickej štruktúry týchto piesní ako ich podstatného znaku. Tieto piesne transkriboval najmä na základe zvukových nahrávok, pričom ich zapisoval dvomi spôsobmi: 1. rytmus v pravidelnej pulzácii s označením parlando/parlando-rubato, kde základný pulz tvorí štvrtová alebo osminová hodnota; 2. rytmus začlenený do taktov s premenlivým párnym a nepárnym metrom s rovnakým pulzom. Bartók najčastejšie využíva prvý spôsob transkripcie piesní, pričom využitím oblúčikov nad notami upravoval definovanú pravidelnú časovú dĺžku tónov v snahe o vernejšie zachytenie interpretácie piesne.²⁷

Podobne ako A. D. Svoboda pristupovala k zápisu ťahavých piesní aj zberateľka Želmíra Duchajová, rod. Švehlová, prvá slovenská akademicky vzdelaná maliarka, ktorá pôvodne získala hudobné vzdelanie počas prípravy na učiteľské povolanie. Začiatkom 20. storočia zostavila vlastnú rukopisnú zbierku piesní z lokality, odkiaľ pochádzala a kde spočiatku pôsobila ako učiteľka a organistka – z obce Lazy pod Makytou (*Ludové piesne z Lázu*, 1907). Ide o jednu z prvých žien-zberateľiek u nás, ktoré sa venovali zápisu nielen piesňových textov, ale aj ich melódií, vrátane dokumentácie ťahavého spevu.²⁸

Iný prístup zvolil Leoš Janáček, ktorý zapisoval ťahavé piesne nielen v teréne priamo od speváčok, ale podobne ako Bartók ich nahrával aj na fonograf.²⁹ Medziiným

²⁴ GALKO, Ladislav, Ed: *Slovenské spevy I – VI*. Bratislava : Opus, 1972 (1973, 1976, 1978, 1981, 1983). Zápisy piesní z Marikovej od A. D. Svobodu sa nachádzajú v II., III. a V. zväzku tejto zbierky.

²⁵ TIMKOVÁ, Miriam: *Piesňový repertoár obce Mariková z rukopisnej zbierky Karola Plicku. K využitiu pramennej kritiky v etnomuzikológii*. [Diplomová práca.] Bratislava : Katedra hudobnej vedy, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského, 2007, s. 57-58.

²⁶ BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne I*. Ed. Oskár Elsček, Alicia Elsčeková. Bratislava : Veda, 1959.

²⁷ URBANCOVÁ, Ref. 16, s. 341.

²⁸ URBANCOVÁ, Hana: Zberateľky slovenských ľudových piesní. K účasti žien na zberateľskom hnutí 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (34), 2017, č. 2, s. 205-206, 212-213.

²⁹ PROCHÁZKOVÁ, Jarmila – URBANCOVÁ, Hana – LUKÁČOVÁ, Alžbeta – UHLÍKOVÁ, Lucie – LECHLEITNER, Gerda – LECHLEITNER, Franz – FÜGNER, Milan – MACH, Václav – ŠKOPÍK, Michal: *Vzaty do fonografu : slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912*. I. Studie a zprávy. II. Transkripce textů. III. CD 1-3, DVD. Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha – pracoviště Brno, 2012.

zaznamenal niekoľko piesní z Kysúc a stredného Považia. Janáček sa venoval najmä problému zapisovania predĺžených rytmických hodnôt, kde poukázal na to, že nestačí tieto piesne zapisovať pomocou fermát, ale je dôležité použiť presné vypisovanie časových hodnôt, čím sa priblížil moderným transkripčným zásadám súčasnosti. U Janáčka ide o zápis v podobe striedania párneho a nepárneho metra (jednoduchého aj zloženého), čo vytvára priestor na začlenenie predĺžených tónov do určitého metrico-rytmického poriadku.³⁰

Prvé pokusy v slovenskej etnomuzikológii o definíciu ťahavých piesní, ich zaradenie do kontextu ľudových piesní nielen na základe štrukturálnej analýzy (prevažne tonality) môžeme nájsť u Jozefa Kresánka³¹ a Alice Elschekovej.³² Presnejšie určenie rytmickej štruktúry ťahavých piesní sa začalo riešiť až neskôr, na báze terénnych regionálnych výskumov, ktoré vyústili do žánrovej monografie Hany Urbancovej o trávniaciach.³³

Prístupy Karola Plicku k zápisu ťahavých piesní zo stredného Považia

Ako sme už uviedli, z troch vybraných lokalít stredného Považia zapísal Plicka spolu 105 ťahavých piesní, pričom zápisy z Marikovej predstavujú repertoár v rozsahu 70 piesní, z Dohňan 22 piesní a z Lazov pod Makytou 13 piesní. V dokumentovanom repertoári sa nachádza niekoľko žánrov pracovných piesní: patria sem lúčne piesne (trávnicie), ďalej sme k nim zaradili aj roľnícke, poľné, ľúbostné a žatevné piesne. Špecifikom je dožinková pieseň *Pane náš, pane náš* (Lazy, KP č. 271), ktorá na základe nápevu typu „obecnej noty“ súvisí s trávnicou *Pila by som vodu*, t. j. na rovnaký nápev sú uvedené viaceré texty, ktoré patria k rôznym spevným situáciám. Zaradili sme sem aj pracovnú pieseň „*pri páračkách*“ z Marikovej (*Drápce vy mi, drapulenky* – v SNK-LA pod sign. AVII 20 889-90; v SNM – KP č. 29), ktorej zápis poukazuje na skutočnosť, že sa spievala ťahavým spôsobom.

Na základe analýzy Plickových zápisov ťahavých piesní sme sledovali jeho prístup k záznamu ťahavých nápevov. Možno konštatovať, že Plicka používal viacero spôsobov zápisu podľa toho, v akej lokalite sa nachádzal a aké výrazové (prednesové) vlastnosti spevu chcel zachytiť. Najdôležitejším prínosom Plickovej zapisovateľskej činnosti je jeho priamy kontakt so spevákom v teréne, čo sa odrazilo aj na rozmanitom spôsobe zápisu. Otvorená otázka, či táto rozmanitosť zápisu súvisela s lokálnymi špecifikami prednesu ťahavých piesní, alebo je výsledkom procesu hľadania adekvátneho spôsobu transkripcie ťahavého spevu vo všeobecnosti. Nemožno vylúčiť, že tieto dva aspekty boli u Plicku vzájomne prepojené.

V rámci histórie zápisu nápevov ťahavého typu Hana Urbancová osobitne charakterizovala aj Plickove zápisy. Východiskom jej charakteristiky boli publikované zápisy

³⁰ URBANCOVÁ, Ref. 16, s. 340.

³¹ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava : SAVU, 1951, s. 202-234, 2. vydanie Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997.

³² ELSCHEKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie* 6. Bratislava : SAV, 1963, s. 117-178.

³³ URBANCOVÁ, Ref. 21.

tohto zberateľa zo zbierky *Slovenský spevník I.*³⁴ Išlo o korpus malého rozsahu, ktorý umožnil vymedziť niektoré znaky zápisu týchto piesní a následne ich porovnať so spôsobom zápisu u ďalších zberateľov. Neposkytol však dostatočne rozsiahly materiál na to, aby bolo možné tieto znaky overiť na väčšom množstve záznamov tak, aby sa dali zovšeobecniť do základnej charakteristiky Plickovho prístupu k zapisovaniu nápevov tohto typu.

Repertoár ťahavých piesní, ktorý sme zrekonštruovali na základe Plickových rukopisných zápisov z lokalít stredného Považia, predstavuje už dostatočne početný korpus záznamov, ktorý takúto charakteristiku umožňuje. Na základe tohto korpusu sme sa pokúsili vymedziť niekoľko spôsobov Plickovho zápisu ťahavých piesní. Kľúčom k pochopeniu ťahavých piesní sú časové vzťahy v hudobnej štruktúre, ktoré boli určené pomocou fenoménu tzv. voľného rytmu.³⁵ Zberatelia ich zaznamenali vo svojich zápisoch najmä v podobe špecifickej rytmickej a metricko-rytmickej štruktúry, prípadne prednesového označenia.³⁶

Východiskom na charakteristiku Plickovho spôsobu zapisovania týchto piesní bol preto zápis metricko-rytmickej stavby nápevov. V jeho rukopisných zápisoch sme osobitne sledovali: výskyt metrického označenia a spôsob zapisovania tzv. predĺžených rytmických hodnôt.³⁷

Rytmicky predĺžené tóny (tzv. vydržiavané tóny) sa vyskytujú v Plickových zápisoch v troch podobách. Využitie fermáty, ktoré používali hlavne zapisovatelia v staršom období, sa u Plicku vyskytuje skôr zriedkavo. Označenie na základe definovanej rytmickej hodnoty, ktoré sa uprednostňuje v novšom období, Plicka využíval častejšie. Niekedy vydržiavané tóny Plicka zapisoval pomocou zmeny metra, čo vlastne zodpovedá piesňovým zápisom s variabilným metrom.

Z hľadiska metra sa dali vymedziť štyri skupiny piesňových zápisov, ktoré predstavujú základné typy zápisu metricko-rytmickej stavby ťahavých piesní:

1. piesne so stabilným metrom (párne a/alebo nepárne metrum) – 17 zápisov (16,2 %);
2. piesne s variabilným metrom (striedanie rôznych metrických schém) – 39 zápisov (37,1 %);
3. ametrické piesne (bez metrickej schémy) – 32 zápisov (30,5 %);
4. piesne s kombináciou metrických a ametrických úsekov (napr. ametrický predspev *sólo* s metrickým skupinovým spevom *tutti*) – 17 zápisov (16,2 %).

Na tomto základe sme rozdelili Plickove zápisy ťahavých piesní zo stredného Považia do niekoľkých typov (pri každej skupine uvádzame v Prílohe na ukážku jeden zápis ako ich reprezentatívny príklad):

- a) piesne so stabilným metrom (Dohňany, *V tej dohňanskej rubaniže*, SNM / KP č. 140, **Obr. 1**)
- b) piesne s variabilným metrom (Mariková, *Čia je to rolička neoraná*, SNK-LA / sign. A VII 17 620; SNM / KP č. 207, **Obr. 2**)

³⁴ URBANCOVÁ, Ref. 16, s. 342.

³⁵ URBANCOVÁ, Ref. 16; URBANCOVÁ, Ref. 21.

³⁶ URBANCOVÁ, Ref. 16, s. 339-343.

³⁷ Za konzultácie k vymedzeniu jednotlivých typov zápisu ťahavých piesní a k ich overovaniu na piesňovom materiáli zo stredného Považia ďakujem PhDr. Hane Urbancovej, DrSc.

- c) piesne s variabilným metrom, s využitím fermát pri vydržiavaných tónoch (Lazy pod Makytou, *Pane náš, pane náš*, SNM / KP č. 271, **Obr. 3**)
- d) piesne s variabilným metrom, s vypísanými rytmickými hodnotami vydržiavaných tónov (Mariková, *Bože, Bože, daj taký mor*, SNM / KP č. 85, **Obr. 4**)
- e) ametrické piesne (Lazy pod Makytou, *Žala som*, SNM / KP č. 275, **Obr. 5**)
- f) ametrické piesne, s využitím fermát (Lazy pod Makytou, *Berem list, berem list*, SNM / KP č. 292, **Obr. 6**)
- g) ametrické piesne, s vypísanými rytmickými hodnotami vydržiavaných tónov (Mariková, *S Bohom zostávajúce, za zlé nám nemajce*, SNM / KP č. 62, **Obr. 7**)
- h) piesne s ametrickým predspevom (Mariková, *Už uzrela pohanečka*, SNK / sign. A VII 20 884-6, **Obr. 8**).

Pri niektorých piesňach uvádza Plicka aj metronomický údaj, napríklad, na melodickom čistopise piesne z Dohňan (*Čo som sa nažala*, KP č. 29) je štvrtová hodnota uvedená v rozsahu pulzácie 76 – 80, pričom nápev je zapísaný ako ametrická štruktúra (**Obr. 9**). Pri piesni *Ej, žala som ja žala* (Lazy, KP č. 165) na melodickom prvopise Plicka uvádza štvrtovú rytmickú hodnotu s pulzáciou 84. Obdobne je to aj pri piesni *Zacelina prekvitala* (Dohňany, KP č. 86), kde je ako súčasť metronomického údaja uvedená osminová nota s číselnou hodnotou 160, pričom rytmický priebeh piesne je podriadený kombinácii 2/4 a 3/4 metra. Metronomické údaje môžeme nájsť najmä pri zápisoch Plickových piesní v tlačenej podobe, a to predovšetkým v *Slovenskom spevníku I*.³⁸

Okrem snahy o metrico-rytmické začlenenie nápevov Plicka tieto piesne a ich prednes často charakterizuje aj slovne. Napríklad, poznámku „*kokom*“ uvádza na melodickom čistopise piesne *Za Dunajkom za Dunaj, 2. var.* (Mariková, sign. A VII 20 909-11); údaj „*volne, ťahavo*“ pri zápise piesní *Aj hora Zakopa, bodaj vyhorela; Hory zelené, vody studené; Prečo sce mňa, má mamenko* (Mariková). Iným ekvivalentom je označenie výrazovej stránky prednesu piesne poznámkou „*mierne*“, ktorú uvádza pri piesňach *Pojme, zaspievajme; Nežnime ho, nežnime ho* (Mariková). V podstate takýmto spôsobom Plicka charakterizuje najmä piesne z Marikovej; pri piesňach z Dohňan sa zameriava skôr na žánrové označenie alebo na spevnú príležitosť: „*žatva*“ (na melodickom čistopise piesne *Veje vetor*, KP č. 157); „*ženy pri žatve*“ (na melodickom čistopise *Čo som sa nažala*, KP č. 29). Pri piesňach z Lazov pod Makytou uvádza ako sprievodný údaj iba jedinú poznámku v podobe „*prvá jarná pieseň*“, ktorá sa nachádza na melodickom čistopise piesne *Berem list* (KP č. 292).

Súčasťou Plickových hudobných zápisov ťahavých melódií je aj slovné označenie „*ten*.[uto]“, prípadne grafický znak (čiarka nad notou), napríklad, v piesňach *Holubienka sivá* (Mariková, sign. A VII 2 146); *Veje vetor po doline* (Dohňany, KP č. 157); *Ej, žnivo milé, žnivo* (Dohňany, KP č. 268); *Ej, žala som ja, žala* (Lazy, KP č. 165). Iným prípadom je kombinácia grafického znaku na označenie tenuta a fermáty nad polovou notou, ako to uvádza na melodickom čistopise piesne *Pane náš, pane náš / Pila by som* (Lazy, KP č. 271). Uvedený spôsob zápisu prednesového prvku tenuto (grafické aj slovné označenie) nad štvrtovou alebo polovou notou prevláda pri väčšine zápisov z daných lokalít.

³⁸ PLICKA, Ref. 14.

Vo všeobecnosti môžeme povedať, že Plicka vo svojich zápisoch ťahavých piesní využil viaceré spôsoby zapisovania voľného rytmu, aby sa čo najviac priblížil k autentickému, vypočutému živému prednesu. Napriek tomu ani ten najpodrobnejší grafický zápis piesne nedokáže úplne presne zachytiť jej zvukovú podobu, vrátane metricko-rytmických špecifik a prednesových nepravidelností. Preto je dôležité mať možnosť okrem notového zápisu poznať aj konkrétne nahrávky a je iba na škodu, že sa z daného obdobia nezachovalo viac zvukových záznamov.

Záver

Karol Plicka nebol jediným zberateľom, ktorý sa musel konfrontovať s transkripciou ťahavých piesní. Na základe rekonštruovaných zápisov piesní z vybraných lokalít stredného Považia (Mariková, Lazy pod Makytou, Dohňany) sme dospeli k poznaniu, že napriek komplikovanosti a rôznemu prístupu k zapisovaniu ťahavého spevu sa Plickovi podarilo zachytiť podstatu piesní z jednotlivých mikroregiónov a odlíšiť ich medzi sebou tak, ako ich počul priamo od spevákov v teréne. Iný spôsob zvolil pri zápise viachlasu v Marikovej, kde dôsledne označoval aj prednes „*sólo-tutti*“, ale pri viachlasných piesňach z Dohňan a Lazov pod Makytou uvedený spôsob spevu nenájdeme. Na tomto základe možno hypoteticky predpokladať, že Plicka si všímal aj mikroregionálne odchýlky vo vokálnom štýle a snažil sa ich zachytiť špecifickým spôsobom zápisu piesní z jednotlivých lokalít. Z celkového počtu zapísaných ťahavých piesní z viacerých lokalít stredného Považia vyniká najmä obec Mariková. Na rozdiel od iných lokalít sa ťahavý spev v tejto obci neobmedzuje iba na pracovné piesne interpretované v horskom prostredí (poľné, lúčne a žatevné piesne), ale svojou podstatou výrazne zasahuje a ovplyvňuje aj mnohé ďalšie piesňové žánre lokálneho repertoáru (svadobné, krstinové, dožinkové, lúbostné piesne a balady).

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA „Systematika piesňových žánrov v tradičnej hudobnej kultúre“ (2018 – 2021), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

PRÍLOHY

Tabuľka: Ťahavé piesne z lokalít Trenčianskeho kraja (Mariková, Dohňany, Lazy pod Makytou)

Incipit piesne	Lokalita	Prameň / Signatúra	Žáner	Faktúra
Aj, Bože moj na svece jeden ráz	Mariková	M / KP č. 130	svadobná	2-hl. S/T
Aj cigáni, cigáni, čo sse takí pyšní	Mariková	M / KP č. 263	žartovná	1-hl.
Aj hora, hora, lieščina	Mariková	M / KP č. 203	ľúbostná	2-hl. S/T
Aj hora Zakopa, bodaj vyhorela	Mariková	K / 2 135-6	poľná-ľúbostná	2-hl. S/T
Berem list, berem list*	Lazy p./M.	M / KP č. 292	trávnica-ľúbostná	1-hl.
Bože, Bože, daj taký mor	Mariková	M / KP č. 85	ľúbostná-prek.	2-hl. S/T
/:Čeče voda sneďavá:/	Mariková	K / 17 646; M / KP č. 247	ľúbostná	2-hl. S/T
Červené jabúčko po zemi sa točí	Dohňany	M / KP č. 30	ľúbostná	3-hl.
/:Čia je to rolička neoraná:/	Mariková	K / 17 620; M / KP č. 207	rolnícka	2-hl. S/T
Čia že to niva	Dohňany	M / KP č. 263	trávnica-ľúčna	1-hl.
Či to zvony zvonja	Mariková	K / 20 865-6	ľúčna-trávnica	2-hl. S/T
Čierna kurka kriáče	Mariková	K / 17 624; M / KP č. 267	svadobná	2-hl. S/T
Čija to rolička nejoraná [iný variant]	Mariková	K / 20 834-6	rolnícka	2-hl. S/T
Čo sa stalo v mesce v tom Nazarece	Mariková	M / KP č. 92	balada-ľúbostná	2-hl. S/T
Čo sa stalo v údolí	Dohňany	M / KP č. 32	balada	1-hl.
Čo som sa nažala	Dohňany	M / KP č. 29	žatevná	3-hl.
Ďe sme žali, tam sme žali	Lazy p./M.	M / KP č. 273	žatevná	2-hl.
Do poledňe zaspal	Dohňany	K / 3 221; M / KP č. 39	žatevná-ľúbostná	3-hl.
Drápce vy mi, drapulenky	Mariková	K / 20 889-90; M / KP č. 29	páračková	2-hl. S/T
Ej, žala som ja žala	Lazy p./M.	M / KP č. 165	žatevná	3-hl. S/T
Ej, žnivo milé, žnivo	Dohňany	M / KP č. 260	žatevná	3-hl.
Holubenka sivá, holúbek ca volá	Mariková	K / 2 146; 18 468-70; 20 905	poľná-ľúb.	2-hl. S/T
Hora, hora, biela ljeska	Mariková	M / KP č. 120	ľúbostná	2-hl. S/T
Horička zelená zimozelenová	Mariková	M / KP č. 105	ľúbostná	1-hl.
Hory zelené, vody studené	Mariková	K / 20 813-4; 18 471-3; M / KP č. 2	poľná-ľúb.	2-hl. S/T
Jahoda, jahoda	Lazy p./M.	M / KP č. 293	trávnica-ľúbostná	1-hl.
Jaj, zahučaly hory, jaj, aj ten zelený háj	Mariková	M / KP č. 51	ľúbostná-rozl.	1-hl.

Incipit piesne	Lokalita	Prameň / Signatúra	Žáner	Faktúra
Jako ony hrajú marikovské dvere	Mariková	M / KP č. 221	svadobná	2-hl.S/T
/:jak vysoko je to ňebe :/	Mariková	M / KP č. 244	svadobná	2-hl.S/T
Ja som cerka vysoká, ej, háj, vysoká	Mariková	M / KP č. 82	ľubostná	2-hl.S/T
Ja veru sloboda nad všetko panuje	Mariková	M / KP č. 126	ľubostná	2-hl.S/T
Kej sa šohaj žení	Mariková	M / KP č. 70	svadobná	2-hl.S/T
Kej sme sa tak zišli spolu	Lazy p./M.	M / KP č. 281	svadobná	1-hl
Kej som k vám chojieval pod rezníček	Mariková	M / KP č. 212	ľubostná	2-hl.S/T
Košjalka bielená	Dohňany	M / KP č. 245	ľubostná	3-hl
Kukulenka (luká, že sa hora puká)	Mariková	K / 17 636; M / KP č. 256	ľúčna-trávnica	2-hl.S/T
Lubo-lubo-lubovníček	Dohňany	M / KP č. 73 (233)	svadobná	1-hl
Mamulenko moja, mamulenko dobrá	Mariková	M / KP č. 106	sociálna	2-hl.S/T
Marikovská veža pekná vysoká [1.var.]	Mariková	M / KP č. 217	ľubostná	2-hl.S/T
Marikovská veža pekná vysoká [2.var.]	Mariková	K / 20 903-4 ; M / KP č. 22	ľubostná	2-hl.S/T
Marikovský kosteliček	Mariková	M / KP č. 71	ľubostná	2-hl.S/T
Mladá nevestička	Dohňany	M / KP č. 76 (233)	svadobná	1-hl
Moje žlté vlasy, škoda vašej krásy	Dohňany	M / KP č. 260	svadob.-čepčenie	1-hl
Nadcel biely fiak nad suché hory	Mariková	M / KP č. 223	ľubostná-rozl.	2-hl.S/T
Na hole len ovenky, na hole	Mariková	M / KP č. 240	pastierska	2-hl.S/T
Nalej mi kmotierko toho páleného	Mariková	M / KP č. 219	svadobná	3-hl.S/T
Na nitranskej hore	Dohňany	M / KP č. 83	ľubostná-rozlúčková	2-hl
Na rovaš, mamičko, na rovaš	Dohňany	M / KP č. 82	záletnícka	3-hl
Na Trenčianském mosce	Mariková	K / 17 649; M / KP č. 258	ľubostná	2-hl.S/T
Na zelenej lúčke	Lazy p./M.	M / KP č. 146	svadobná	3-hl S/T
Nežnime ho, nežnime ho, zelené je	Mariková	K / 20 953-5	ľúčna-trávnica	2-hl.S/T
Noci cmavá noci, zle po ňej chojici	Mariková	K / 20 933-4	ľúčna-trávnica	2-hl.S/T
Ostala sirota hoja, hoj	Mariková	M / KP č. 53; 215	balada	2-hl.S/T
Padaj sunko padaj	Mariková	M / KP č. 79	ľúčna-trávnica	1-hl.
Pane kmotre	Lazy p./M.	M / KP č. 291	svadobná	1-hl

Pane náš, pane náš*	Lazy p./M.	M / KP č. 271	dožinková	3-hl S/T
Pila by som vodu*	Lazy p./M.	M / KP č. 271	trávnicka-lúbostná	3-hl S / T
Plač, Mariška [čas máš]	Mariková	K / 17 626; M / KP č. 266b	svadobná	2-hl.S/T
Plavala rybička hore vodú	Dohňany	K / 18 284-5; M / KP č. 171	lúbostná-rozlúčková	3-hl
Pod horou /horú [1. var.]	Mariková	K / 17 631; M / KP č. 133	lúbostná	2-hl.S/T
Pod horú zaelina [2. var.]	Mariková	M / KP č. 255	lúbostná	2-hl.S/T
/:Pod hájičkom pod zeleným:/	Mariková	M / KP č. 205	balada	3-hl.S/T
Poj hore, poj hore	Lazy p./M.	M / KP č. 280	lúbostná	1-hl
Pojme domvou, večer je	Mariková	K / 20 789-91	lúčna-trávnicka	2-hl.S/T
Pojme, zaspievajme, pole rozveselme	Mariková	K / 20 829 -30	polná-trávnicka	2-hl.S/T
Políčenko pole celé rozpolené [2.var.]	Mariková	M / KP č. 73	polná-lúb.	2-hl.S/T
Políčenko, pole, všetko rozpolené [1.var.]	Mariková	K / 2 144-5;18 474-6; M / KP č. 214	polná-lúb.	2-hl.S/T
Ponad sivé hory, mesiaček vychodí	Mariková	M / KP č. 259	lúbostná	2-hl.S/T
Povedal mi sláviček	Dohňany	M / KP č. 101	lúbostná	1-hl
Povej, vetre, po doline	Mariková	K / 17 642; M / KP č. 269	lúbostná	2-hl.S/T
Prečo sce mňa, má mamenko [1.var.]	Mariková	K / 20 871-2	polná-lúb.	2-hl.S/T
Prečo sce mňa, má mamenko [2.var.]	Mariková	M / KP č. 243	polná-lúb.	2-hl.S/T
Pred farárom malovaná dlažka	Mariková	M / KP č. 4	lúbostná	2-hl.S/T
Pri Prešporke, pri Dunajku	Mariková	M / KP č. 252a	záletnicka	2-hl.S/T
Rychtarova Kačena z koscela sa vracela	Mariková	M / KP č. 66	balada	2-hl.S/T
S Bohom zostávajúce, za zlé nám nemajce	Mariková	M / KP č. 62	svadobná	2-hl.S/T
Stojí dzievča, stojí v rieke	Dohňany	M / KP č. 4	balada-lúbostná	3-hl
Škoda ca, šuhajko, že za vodú bývaš	Mariková	M / KP č. 261	lúbostná	2-hl.S/T
Štyry koňe ve dvore, ve dvore	Mariková	M / KP č. 20 900	rolnícka-lúb.	2-hl.S/T
Šuhajova mamka tak mi odkázala	Dohňany	M / KP č. 135	lúbostná	1-hl
Takú si ten milý tú družinu zviedel	Mariková	M / KP č. 80	svadobná	2-hl.S/T
Tam dole na dole, tam dole na dole [1.var.]	Mariková	K / 20 861; M / KP č. 204	záletnicka	3-hl.S/T
Tam dole na dole, tej pánskej zahrade [3.var.]	Mariková	M / KP č. 30	záletnicka	2-hl.S/T
Trebárs som chudobna	Dohňany	M / KP č. 145	lúbostná	1-hl

Incipit piesne	Lokalita	Prameň / Signatúra	Žáner	Faktúra
Už sa ten jačmenček zažukáva [1.var.]	Mariková	K / 20 878-80	ľubostná	2-hl.S/T
Už sa ten jačmenček zažukáva [2.var.]	Mariková	M / KP č. 144	ľubostná	2-hl.S/T
Už uzrela pohanečka pod horama	Mariková	K / 20 884-6	polná-trávnica	2-hl.S/T
V tej dohňanskej rubanine	Dohňany	M / KP č. 140	balada-zboj.	1+3-hl
Večeriček čirý	Lazy p./M.	M / KP č. 277	trávnica-ľubostná	2-hl S / T
Véje vetor po doline	Dohňany	M / KP č. 157	žatevná-ľubostná	3-hl
Viem ja brezinečku	Dohňany	M / KP č. 153	ľubostná	3-hl
Vijala Zuzička	Dohňany	M / KP č. 156 (233)	svadobná	1-hl
Vršek dolinečka pekná rovinečka	Mariková	M / KP č. 81	záletnícka	2-hl.S/T
Vydajce sa dziefky, vydajce sa razom	Mariková	M / KP č. 76	žartovná	2-hl.S/T
Vydávala bych sa ja, mamenky nemám	Mariková	M / KP č. 83	svadobná	2-hl.S/T
Za Dunajkom, za Dunaj [1.var.]	Mariková	K / 20 843-4	ľúčna-trávnica	2-hl.S/T
Za Dunajkom, za Dunaj [2.var.]	Mariková	K / 20 909-11	ľúčna-trávnica	2-hl.S/T
Zabelej sa, zabelej	Mariková	K / 20 827-8	ľúčna-trávnica	2-hl.S/T
Zacelina prekvitala	Dohňany	M / KP č. 86	žatevná-ľubostná	3-hl
Zadala maci, zadala céru	Mariková	K / 17 625; M / KP č. 266a	svadobná	2-hl.S/T
Zachoj, slunečko k lukám	Mariková	M / KP č. 104	ľúčna-trávnica	2-hl.S/T
Zachoj, slunko, zachoj, za hory zelené	Lazy p./M.	M / KP č. 272	trávnica-žatevná-ľúb.	3-hl S/T
Ze suchého javora voda kvapká [1.var.]	Mariková	K / 2 141-2; M / KP č. 230	ľubostná	3-hl.S/T
Ze suchého javora voda kvapká [2.var.]	Mariková	M / KP č. 129	ľubostná	2-hl.S/T
Žala som [ja žala]	Lazy p./M.	M / KP č. 275	ľúčna-trávnica	2-hl

Vysvetlivky k tabuľke:

2-hl. S/T / 3-hl S/T – dvojhlasná alebo trojhlasná pieseň na spôsob sólo/tutti

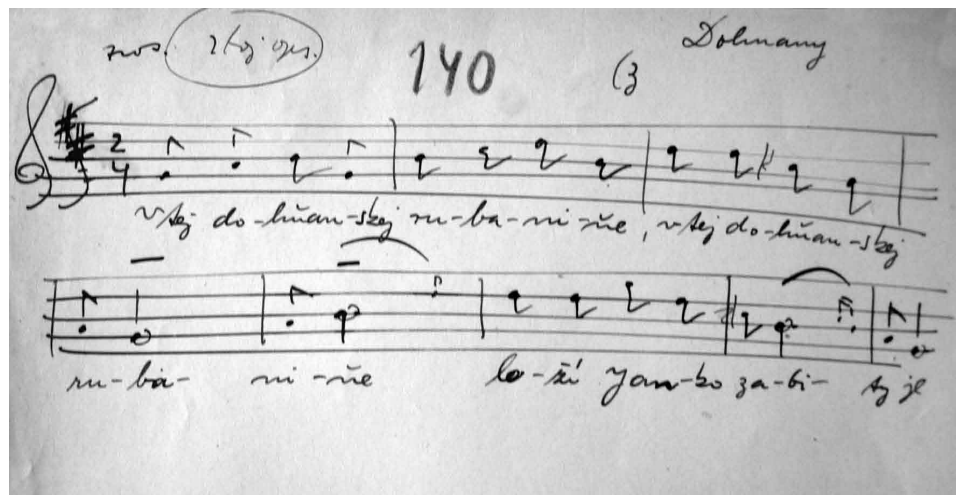
K – SNK-LA = Slovenská národná knižnica – Literárny archív v Martine

M – SNM = Slovenské národné múzeum – Plickova pozostalosť (deponát) v Martine

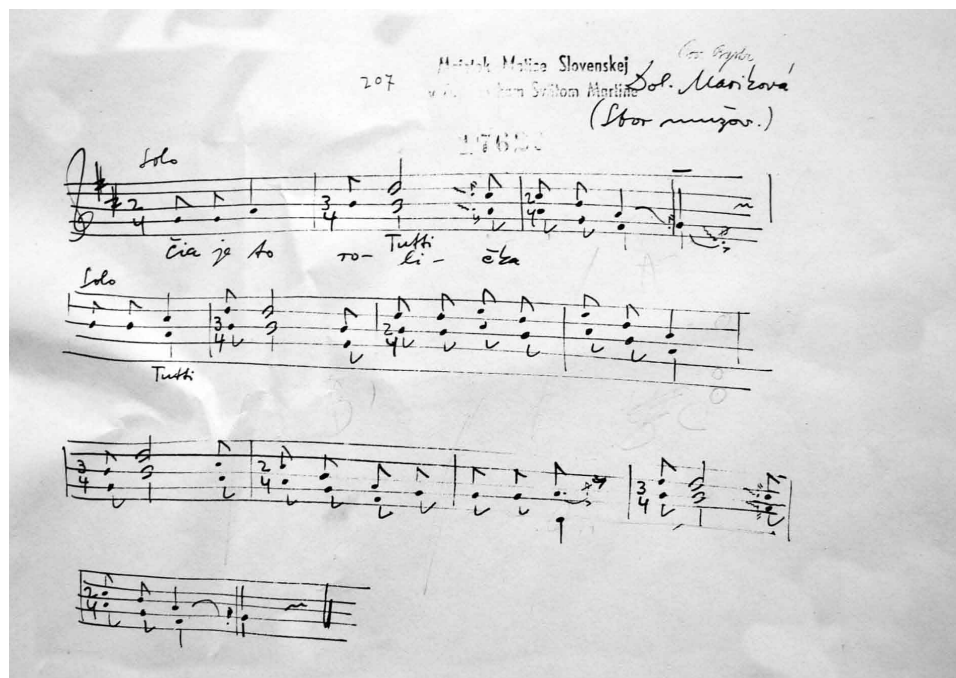
KP č. XY = spôsob Plickovho signovania piesní (týka sa zápisov z pozostalosti)

* – hviezdička pri piesni označuje, že na Plickovom zápise boli 2 zápisy rozličných piesní na jednom lístku

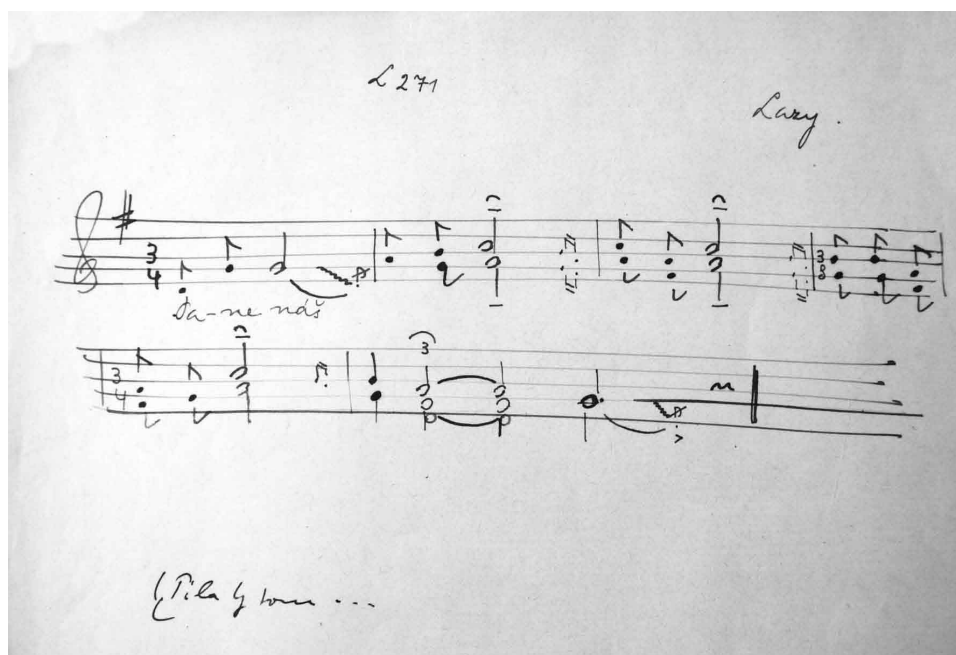
Obrazová príloha



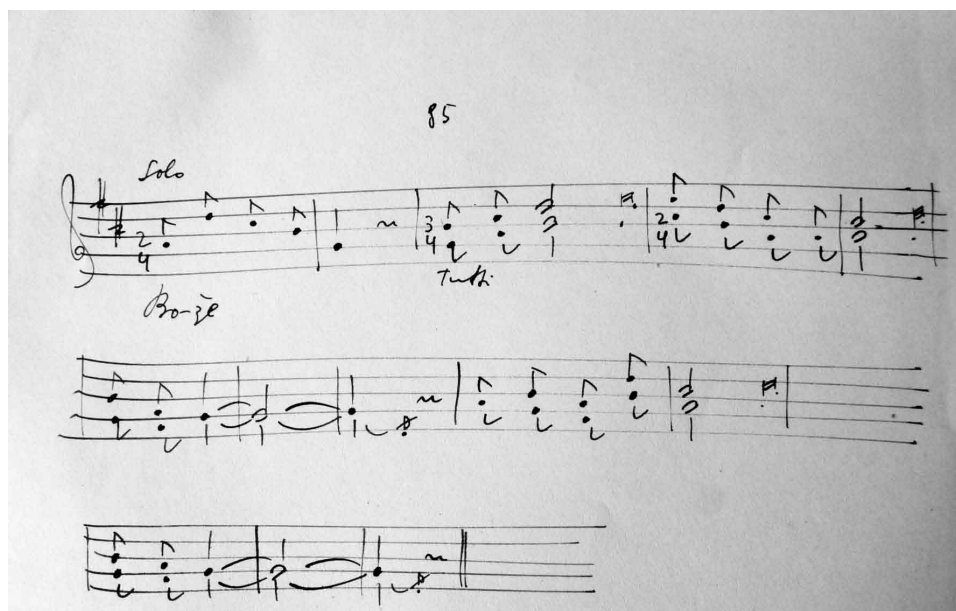
Obr. 1: Melodický čistopis piesne *V tej dohňanskej rubaniže* z Dohňan (KP č. 140, pozostalost K. Plicku, SNM v Martine)



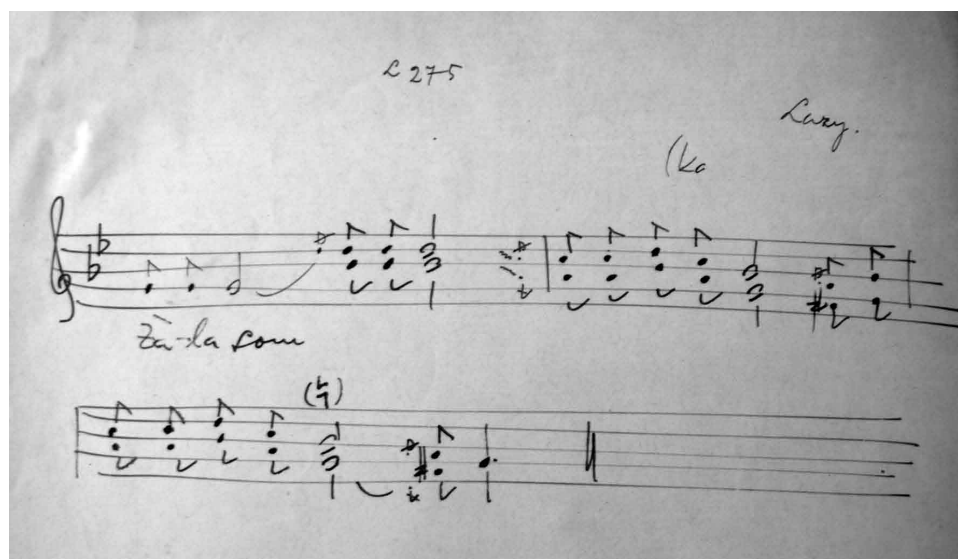
Obr. 2: Melodický čistopis piesne *Čia je to rolička neoraná* z Marikovej (sign. A VII 17 620; s KP č. 207; SNK-LA v Martine)



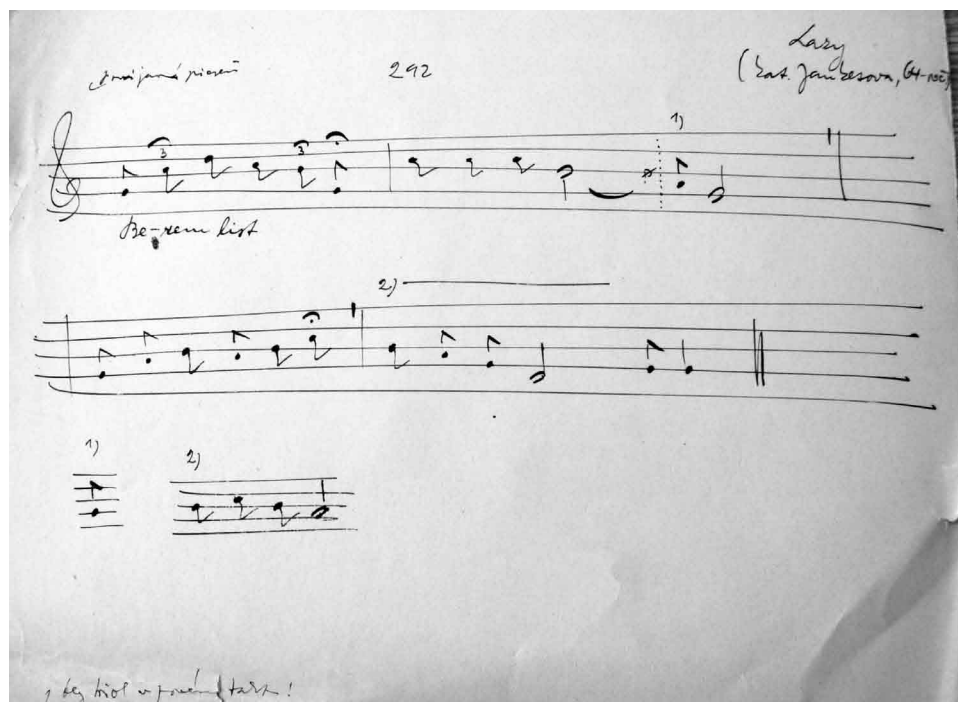
Obr. 3: Melodický čistopis piesne *Pane náš* z Lazov pod Makytou (KP č. 271, pozostalost' K. Plicku, SNM v Martine)



Obr. 4: Melodický čistopis piesne *Bože, Bože, daj taký mor* z Marikovej (KP č. 85, pozostalost' K. Plicku, SNM v Martine)



Obr. 5: Melodický čistopis piesne *Žala som* z Lazov pod Makytou (KP č. 275, pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine)

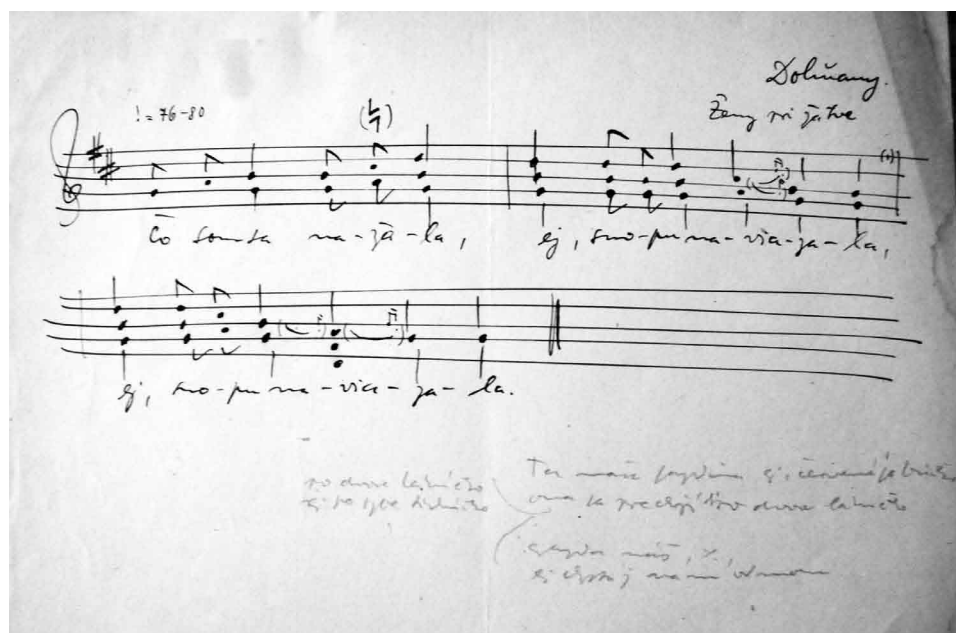


Obr. 6: Melodický čistopis piesne *Berem list, berem list* z Lazov pod Makytou (KP č. 292, pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine)



Obr. 7: Melodický čistopis piesne *S Bohom zostávajce za zlé nám nemajce* z Marikovej (KP č. 62, pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine)

Obr. 8: Melodický čistopis piesne *Už uzrela pohanečka* z Marikovej (sign. A VII 20 884; s KP č. 18; SNK-LA v Martine)



Obr. 9: Melodický čistopis piesne Čo som sa nažala z Dohňan s uvedením metronomického údaja (KP č. 29, pozostalosť K. Plicku, SNM v Martine)

Summary

DRAWN-OUT SONGS TRANSCRIBED BY KAROL PLICKA. TAKING THE EXAMPLE OF SONG GENRES FROM CENTRAL POVAŽIE

Karol Plicka (1894–1987) was one of the most important collectors of Slovak folk songs during the first half of the 20th century. Among the dominant concerns of his collecting activity were the drawn-out songs found in many regions of Slovakia, especially in foothill and mountain regions. During his active collecting period these songs were, for the most part, a living component of local repertoires. Based on a reconstructed repertoire from central Považie, we followed Plicka's approach to transcription of the tunes of these songs. Central to the regional repertoire of drawn-out songs are the entries from three localities in central Považie (Mariková, Lazy pod Makytou, Dohňany). Karol Plicka was not the only collector who had to confront the problem of transcribing drawn-out songs. Comparing the transcription approaches of a number of collectors, we analysed Plicka's entries of drawn-out songs, based on two key criteria: metrical-rhythmic structure and rhythmically protracted notes. In the analysed corpus (105 songs) we determined 4 basic categories of song entries: 1, songs with stable metre (17 entries; 16,2%); 2, songs with variable metre (39 entries; 37,1%); 3, ametrical songs (32 entries; 30,5%); 4, songs with a combination of metrical and ametrical sections (17 entries; 16,2%). Using these categories, we defined 8 entry types for the drawn-out songs.

Despite the intricacy of, and the varying approaches to, transcription of drawn-out song, we regard Plicka as having successfully captured the essential quality of the songs in the individual microregions, distinguishing them one from another according as he heard them directly from the singers. Hypothetically, we assume that Plicka also perceived microregional deviations in vocal style and attempted to capture them by his particular method of entering songs from individual localities. From the overall number of drawn-out songs entered from several localities in central Považie, the village of Mariková stands out. In contrast to other localities, drawn-out song in this village was not confined simply to work songs performed in the mountain setting (field, meadow and harvest songs) but also affected and influenced many other song genres in the local repertoire (wedding, christening, harvest celebration, love songs and ballads).

PO STOPÁCH BÉLU BARTÓKA – PIESŇOVÁ TRADÍCIA V OBCI DRAŽOVCE PRI NITRE

ANIKÓ HUGYIVÁR SEBŐK

Mgr. Anikó Hugyivár Sebők; Katedra muzikológie, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Gondova 2, 814 99 Bratislava; e-mail: aniko.sebokova@gmail.com

ABSTRACT

Slovenské ľudové piesne, a collection of Slovak folk songs by Béla Bartók (1881–1945) was produced on the basis of field research conducted in the years 1906–1918, though the three parts of this collection were published gradually only from the middle of the 20th century (1959, 1970, 2007). The greater part of the song material from the Ponitrie region in this collection comes from the village of Dražovce pri Nitre (109 entries). In the article we address the influence of Bartók's collecting activity on the development and contemporary state of the song tradition in the village of Dražovce. We trace the memories of local inhabitants of Bartók's collecting work, handed down in this village as part of local memory. Comparison of the historical entries with the contemporary register highlights not only the long life of part of this repertoire with its variant mutations, but also the powerful awareness among the inhabitants of Bartók's activity in this village.

Voľba témy tohto príspevku vyplynula z viacročného záujmu o osobnosť Bélu Bartóka. Skutočnosť, že Bartókom dokumentované slovenské ľudové piesne v obci Dražovce (109 zápisov) predstavujú najväčší piesňový repertoár zaznamenaný v jednej lokalite z nitrianskeho regiónu, sa stala hlavným motívom k vlastnému terénnemu výskumu v tejto lokalite.¹

¹ BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne I.* Ed. Jozef Kresánek, Alica Elscheková, Oskár Elschek. Bratislava : SAV, 1959. BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne II.* Ed. A. Elscheková, O. Elschek. Bratislava : SAV, 1970. BARTÓK Béla: *Slovenské ľudové piesne III.* Ed. A. Elscheková, O. Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2007.

Vo svojej diplomovej práci z roku 2009 som sa venovala predstaveniu súčasného stavu tradičnej piesňovej kultúry obce Dražovce pri Nitre,² pričom som využila materiál z vlastných terénnych výskumov aj z publikovaných prameňov.

Dražovce som po prvý raz navštívila v rokoch 2007 – 2008, keď som uskutočnila terénne výskumy a absolvovala viaceré rozhovory s informátormi. Hlavným cieľom bolo na jednej strane zmapovať súčasný stav piesňového repertoáru v obci, na druhej strane sledovať stopy zberateľského pôsobenia Bartóka v tejto obci. Snažila som sa dokumentovať autentické spomienky obyvateľov Dražovciac na Bartóka a zachytiť tradovanie týchto spomienok v lokálnej pamäti. Neskôr, v roku 2016 som v tejto lokalite výskum opakovala s úmyslom podrobnejšie sledovať recepciu Bartókových publikovaných zápisov slovenských ľudových piesní v lokálnom repertoári. Počas výskumu som mala možnosť vychádzať aj z Bartókových piesňových zápisov uverejnených v 3. zväzku zbierky *Slovenské ľudové piesne* v roku 2007. Vďaka tomu som mohla doplniť fond vlastných nahrávok, ktoré som v tejto obci uskutočnila v minulosti už niekoľkokrát.

Bartók navštívil Dražovce dvakrát, o čom svedčia jeho datované zápisy slovenských ľudových piesní z tejto obce. Na prvej návšteve tu bol v novembri 1907. Miestom jeho zberateľského pôsobenia bol dvor vtedajšieho dražovského richtára Valentína Vörösa, o čom dnes svedčí zachovaná fotografia, ktorá v 80. rokoch vyšla v publikácii Ferenc Bónisa.³ Druhú cestu podnikol vo februári 1909, keď býval v jednom zo sedliackych domov. Zoltán Móser o Bartókovom druhom pobyte v Dražovciach napísal, že do sedliackeho domu, kde bol Bartók ubytovaný, prichádzali za ním jeho speváci – zišli sa tu starí aj mladí a všetci spolu spievali až do rána.⁴

Po stopách Bélu Bartóka sa v 70. rokoch vydal etnomuzikológ Alexander Móži, ktorý sa rozhodol navštíviť so svojim priateľom Vladimírom Lavrom Dražovce, aby tu zistili spojitosť medzi Bartókovými zberateľskými cestami do Dražovciac a známou fotografiou, ktorú Bartók zhotovil v roku 1907. Móži navštívil pani Vincenciu Vörösovú-Godárovú, ktorá bola svedkom vzniku tejto fotografie a aj sa na nej nachádza. Na nahrávanie s Bartókom si veľmi dobre pamätala. Móži konštatoval: „Približne z 30 piesní, ktoré som jej menoval zo zápisov B. Bartóka v Dražovciach, zaspievala polovicu.“⁵

Významné 100. výročie Bartókovho narodenia si pripomenuli regionálne noviny Nitriansky hlas. Článok s názvom *Béla Bartók v Dražovciach* prezrádza, že Alexander Móži nebol jediný, koho fascinovalo navštíviť Vincenciu Vörösovú-Godárovú, vtedy už jediného žijúceho svedka nahrávania Bélu Bartóka v Dražovciach. Aj Júlia Szél,

² SEBŐKOVÁ, Anikó: *Piesňová tradícia v Dražovciach pri Nitre – po stopách Bélu Bartóka*. [Diplomová práca.] Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2009.

³ BÓNIS, Ferenc: *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*. Budapest : Zeneműkiadó, 1980, s. 80. Pozri Príloha, Obr. 1.

⁴ MÓSER, Zoltán: *Ezt az utat bejártam*. Budapest : Kairosz Kiadó és a Párizsi Magyar Intézet, 2001, s. 6.

⁵ MÓŽI, Alexander: Po stopách Bélu Bartóka v Dražovciach. In: *Slovenská hudba*, roč. 15, 1971, č. 3-4, s. 112. (maďarský preklad: MÓŽI, Alexander: Bartók Béla nyomában, Darázs faluban. In: *Magyar Zene*, roč. 16, 1975, č. 3, s. 313-327). Tiež MÓŽI, Alexander: Príspevok k problematike vokálneho a inštrumentálneho hudobného folklóru. In: *Zborník Pedagogickej fakulty UK v Bratislave so sídlom v Trnave Umenie III*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1976, s. 29-110, časť Po stopách Bélu Bartóka na Slovensku, s. 29-77.

redaktorka budapeštianskeho rozhlasu, uskutočnila cestu do Dražoviec podnietená známou fotografiou.⁶ Po Bartókových stopách sa Júlia Szél vydala v roku 1981, keď pani Vincencia Vörösová-Godárová (vtedy 86-ročná) spomínala na Bartókovu návštevu v obci. Vtedy sa splnil aj dlhoročný sen pani Vincencie, podľa ktorého túžila spievať „do rádia“, a tak si poslucháči maďarského rozhlasu mohli vypočuť z jej podania slovenské ľudové piesne.⁷

Alexander Móži ako aj Júlia Szél mali počas svojich pobytov v Dražovciach možnosť stretnúť sa s pamätníkmi, ktorí osobne zažili Bartóka a boli aktívne alebo pasívne zúčastnení na jeho zberateľskej činnosti. Navyše, ústne výpovede informátorov zo súčasného terénneho výskumu nám poskytujú obraz o Bartókovom pôsobení v obci sprostredkovaný staršími generáciami – traduje sa ako súčasť lokálnej pamäti o pôsobení Bartóka v obci, pričom tento obraz je živý dodnes. Súčasní obyvatelia obce majú v povedomí udalosti, ktoré sa dozvedeli z viacerých prameňov: jednak od miestnych pamätníkov (sprostredkované informácie v časovom posune), jednak prostredníctvom literatúry a médií (napr. Móžiho štúdia publikovaná na základe jeho pobytu v tejto obci). Veľký vplyv na formovanie spomienok o Bartóкови majú aj masovokomunikačné prostriedky a ich prostredníctvom šírené informácie, dokumenty, či výpovede iných svedkov.

1. Súčasný stav spevnosti v obci

Pri výskume spevnosti v obci Dražovce bolo mojím cieľom uskutočniť základný prehľad o súčasnom stave piesňovej kultúry obce a o vzťahu miestnych obyvateľov k ľudovej piesni. Dôležité bolo aj zmapovanie prejavov folklorizmu, ktoré dnes predstavujú v obci významnú súčasť pestovania a prezentovania tradičnej kultúry.

Na základe terénnych výskumov bolo možné konštatovať, že tradičný spev a hudba majú zapustené v tejto obci hlboké korene a udržiavajú sa naďalej. Dražovčania si však veľmi dobre pamätajú aj na svoje staré obyčaje a zvyky, aj na piesne spojené najmä so svadbou. Zvyky, obyčaje a piesne svadobného ceremonálu zostali v tejto obci centrom rodinného obýčajového cyklu.

Po roku 1958 bola založená pri Združení žien miestna folklórna skupina vedená Annou Ivančíkovou, rod. Mikovou (nar. 1927). Už v prvých rokoch svojho pôsobenia sa folklórna skupina zúčastnila na viacerých folklórnych festivaloch; s programovým pásmom *Dražovská svadba* účinkovala aj na folklórnom festivale na Myjave. Vo svojom repertoári mala aj viaceré divadelné hry. Počas uplynulých desiatich rokov folklórna skupina pracovala pod vedením Ing. Miroslavy Zaujbovej, rod. Zatkovej (nar. 1948) a prijala názov *Tradícia*.

V súčasnosti v obci pôsobí miestna folklórna skupina na báze občianskeho združenia *Tradícia*. Občianske združenie zastrešuje zároveň aj ochotnícke divadlo a miestnu tradičnú výtvarnú tvorbu – výšivky, čipky na čepce a pod. Občianske združenie *Tradícia* so svojou folklórnou skupinou je združenie priateľov kultúrnych tradícií obce Dražovce. Svoju činnosť zameriava na pestovanie miestnych kultúrnych tradícií, kto-

⁶ Béla Bartók v Dražovciach. In: *Nitriansky hlas*, roč. XXII. (XXXII.), 1981, č. 14, s. [?].

⁷ SZÉL, Júlia: Látogatás Bartók nótafájánál. In: *Kóta*, roč. 11, 1981, č. 7, s. 2-3.

ré si, žiaľ, dnes mnohí Dražovčania neuvedomujú. Folklórna skupina je pravidelným účastníkom mnohých podujatí konajúcich sa v Dražovciach aj v širšom okolí Nitry.

Vedúca miestnej folklórnej skupiny Ing. Miroslava Zaujcová zohrala pri mojom terénnom výskume dôležitú úlohu sprostredkovateľky: poskytla mi cenné informácie o miestnej kultúre a upozornila ma na výrazné spevácke osobnosti žijúce v Dražovciach, u ktorých som potom uskutočnila výskum a dokumentáciu piesní. Sústredila som sa na staršiu vekovú kategóriu spevákov. Cenné informácie som získala od Márie Godárovej, rod. Koprdovej (nar. 1943), Anny Ivančíkovej, rod. Mikovej (nar. 1927), Terézie Zimanovej, rod. Godárovej (nar. 1936), Kataríny Jančovej, rod. Nitrianskej (1943 – 2017) a Dušany Mitterovej, rod. Zaujcovej (nar. 1975).

Zaznamenaný piesňový repertoár pani Anny Ivančíkovej, rod. Mikovej bol v porovnaní s ostatnými speváčkami kvantitatívne najbohatší (54 piesní).

Mária Godárová, rod. Koprdová sa stala známa v obci ako znalkyňa piesňového repertoáru balád. Tieto piesne sa naučila od svojej starej matky, ktorá bola taktiež Dražovčankou. Všetky piesne spievala spamäti.

Medzi výrazné osobnosti a zároveň nositeľov tradičnej kultúry v Dražovciach patrili Anton Rajec,⁸ ktorý je autorom scenára programu *Drápačky* pre miestnu folklórnu skupinu, zostaveného na základe obyčají a zvykov v obci.

Dražovce patria k aktívnym obciam, kde sa v minulosti organizovali rôzne spevácke súťaže zamerané na vyhľadávanie talentov, napríklad súťaž *Dražovský slávik*. Táto tradícia v súčasnosti zanikla.

Keďže som v Dražovciach svoje terénne výskumy uskutočnila v pomerne rozsiahlom časovom zábere rokov 2007 – 2017, mohla som zachytiť aj premeny, ktorými za uvedené desaťročné obdobie prešiel miestny piesňový repertoár. Na prvý pohľad sa ukázal rozdiel v kategórii tzv. latentného repertoáru. Kým v roku 2007 som zdokumentovala pomerne veľké množstvo pôvodných ľudových piesní, dnes tieto piesne už ubúdajú a nahrádzajú sa úpravami piesní pre potreby folklorizmu. Je pravdepodobné, že situácia sa bude prehĺbovať v neprospech pôvodných ľudových piesní, keďže ich nositeľmi sú príslušníci prevažne najstaršej žijúcej generácie v obci.

Formou rozhovoru bolo možné sledovať aj aktuálnu otázku zmien v činnosti folklórnej skupiny *Tradícia* za posledné desaťročie. V súčasnosti sa táto folklórna skupina snaží „uchovať“ tradície aj za hranicami Slovenska, čoho dokladom sú nadviazané kontakty s folklórnymi skupinami zo Slovinska, Poľska, ale hlavne z Maďarska, vrátane slovenských enkláv (Komárom-Esztergom, Oroszlány, Tardos, Csömör).⁹ Prostredníctvom spolupráce s Maďarskom sa folkloristi z Dražoviec usilujú priblížiť slovenské ľudové piesne zahraničným Slovákom. Pani Zaujcová v duchu Bélu Bartóka chcela poukázať na dotyk kultúr, keď konštatovala:

„objavila som bežné slovenské ľudové piesne, ktoré sú ekvivalentmi alebo variantmi piesní s maďarským textom. Poslala som ich do Csömöru, kde boli veľmi prekvapení, že sa tie isté piesne dajú spievať aj po slovensky.“¹⁰

⁸ RAJEC, Anton a kol.: *Dražovce minulosť a prítomnosť* (1113 – 1996). Nitra : Eko, 1996.

⁹ V roku 2013 nadviazali folkloristi z Dražoviec družbu a spoluprácu s pani Betkou Szabóovou, predsedníčkou slovenskej samosprávy v maďarskom meste Oroszlány. V obci Tardoš sa zúčastnili stretnutia tardošských Slovákov.

¹⁰ Dražovce, Miroslava Zaujcová, rod. Zatková (nar. 1948), 5. mája 2016.

Folklórna skupina *Tradícia* získala v roku 2013 Cenu primátora mesta Nitry za šírenie kultúrnych tradícií Dražoviec, ale aj Zlatú medailu – najvyššie vyznamenanie od predsedu Nitrianskeho samosprávneho kraja.

Treba poznamenať, že folklórna skupina *Tradícia* už viackrát spolupracovala s folklórnym súborom *Ponitran*, ktorý pôsobí pri Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre. Cieľom ich spolupráce bolo zachovať a rozvíjať miestnu ľudovú kultúru a hudobno-tanečné tradície.

2. Pôsobenie Bélu Bartóka v obci ako súčasť lokálnej pamäti

Druhým cieľom mojej práce bolo zachytiť autentické spomienky obyvateľov Dražoviec na zberateľské pôsobenie Bélu Bartóka v obci. Zisťovala som, v akých podobách sú živé spomienky na osobnosť Bartóka a na jeho pobyt v lokalite. Na formovanie týchto spomienok mali u obyvateľov obce veľký vplyv výpovede, ktoré sa dozvedeli s časovým odstupom prostredníctvom inej osoby. Často ide o priamu líniu odovzdávania spomienok od bezprostredných svedkov Bartóka.

Počas svojich výskumných ciest som mala možnosť navštíviť pravnučky bývalého dražovského richtára Valentína Vörösa, ktorý sa nachádza spolu so svojimi dcérami Katarínou a Vincenciou na zmienenej fotografii.

Katarína Jančová, rod. Nitrianska (1943 – 2017) mi sprostredkovala osobné spomienky svojej starej matky Kataríny Vörösovej (1891 – 1974) na Bartóka. K jej vzácnym rodinným pamiatkam patrí snímka, na ktorej Bartók nahráva spev Dražovčanov. Na fotografii vedela pani Jančová identifikovať už iba niektorých spevákov. Jej rozprávanie zo života starej matky zachytáva okolnosti vzniku fotografie – podľa nej Katarína Vörösová na nahrávanie pozvala svoje kamarátky, keďže sa celá udalosť diala v jej rodičovskom dome. Na obrázku má bielu šatku, „lebo mala chrastu na líci a nechcela byť škaredá na fotografii.“ Zo spomienok sa ďalej dozvedáme, že Bartók potom poslal jej rodine fotografiu z nahrávania, čo bolo pre rodinu Vörösových milým prekvapením.

O Bartókovi sa v rodine tradovalo, že bol slušný, žartovný, a volali ho „pán s trúbou“ – tak vtedy Dražovčania vtipne pomenovali technický vynález na uchovanie zvukovej podoby ľudovej hudobnej tradície. Odvážnejšie informátorky, skôr ako Bartókovi zaspievali, sa ho vypytovali, ako to uvádza pani Jančová: „bude ma aj očuť, keď budem spievať do tej trúby?“¹¹

Ďalšia pamätníčka, Terézia Zimanová, rod. Godárová (nar. 1936), si s dojatím spomína na obdobie svojho detstva, keď ešte žila jej stará matka, Vincencia Vörösová-Godárová (1895 – 1981), sestra Kataríny Vörösovej. O svojej babke hovorila ako o „poslednom mohykánovi z čias Bélu Bartóka“, nakoľko na nahrávanie ľudových piesní s Bartókom si veľmi dobre pamätala. Na Bartókovej pamätnej fotografii z roku 1907 sa nachádza vedľa svojej sestry Kataríny a bola najmladšou účastníčkou nahrávania. Pani Terézia Zimanová vždy s obdivom počúvala rozprávanie a spev svojej babky, ktorá si zvykla zaspievať aj vo vysokom veku vyše osemdesiatich rokov. Zmienila sa o nej nasledovne:

¹¹ Dražovce, Katarína Jančová, rod. Nitrianska (1943 – 2017), 15. júna 2016.

„Bola to žena, ktorá bola od detstva veľmi veselá a milovala spev a život. Ako 13-ročné dievča, keď maďarský skladateľ Béla Bartók chodil po Slovensku, moja babka mu vyspevovala. Aj pán Móži, zberateľ ľudových piesní, ju navštevoval, aby mu piesne zaspievala. Bola mu veľmi vďačná a povedala, že keď už nebude na tomto svete, aspoň spomienka na ňu ostane pri oslavách slávneho hudobného skladateľa Bélu Bartóka.“¹²

Jej spomienkové rozprávania ďalej prezrádzajú, že desať rokov po návšteve Alexandra Móžiho v obci mala jej babička v spojitosti s Bartókom ďalšiu návštevu:

„Pred tromi týždňami pred smrťou mojej babičky ju navštívila redaktorka budapešťianskeho rozhlasu Júlia Szél v spolupráci s Csemadokom Nitra, s pani Knapkovou, osobne a s veľkým nadšením obdivovala u mojej babky lásku k ľudovej piesni a krásne spomienky o návšteve hudobného skladateľa Bélu Bartóka.“¹³

Prostredníctvom rozprávania miestnych pamätníkov a pamätníčok bolo možné vytvoriť si obraz o Bartókovi ako o človeku, ktorý bol veľmi žartovný a komunikatívny. Zo spomienok babičky Vincencie jej vnučka prezradila, že Bartók deťom porozdával cukríky, aby dedinských ľudí zaujal a pritiahol k spevu, keďže miestni obyvatelia boli veľmi uzatvorení.

Vedúca miestnej folklórnej skupiny pani Zaujcová v spojitosti s pamätnou fotografiou poukázala na to, že dlhší čas bol rozšírený názor o mieste zhotovenia tejto fotografie „niekde v Sedmohradsku“. Dražovčania nachádzajúci sa na fotografii sa rozpoznali až v 70. rokoch, keď Alexander Móži navštívil pani Katarínu Vörösovú, ktorá vedela presne uviesť mená jednotlivých účastníkov a aktérov nahrávania.¹⁴

Pri príležitosti 100. výročia pôsobenia Bélu Bartóka v Dražovciach sa uskutočnilo dňa 25. novembra 2007 folklórne popoludnie v miestnom Kultúrnom dome. Folklórna skupina Tradícia spoluúčinkovala s folklórnym súborom Ponitran a so žiakmi základnej školy z Dražoviec, ktorí predniesli piesne zo zbierky Bélu Bartóka. Piesne z publikovanej predlohy boli upravené predovšetkým po hudobnej stránke – autorkou úpravy bola Dušana Mitterová, rod. Zaujcová. Zmeny v hudobnej úprave sa týkali prispôbenia Bartókových transkripcií hlasovým dispozíciám detských spevákov. Výber piesní uskutočnila vedúca folklórnej skupiny, Miroslava Zaujcová.

Do úvodu slávnostného podujatia bol zakomponovaný živý obraz, ktorý predstavoval vizuálnu rekonštrukciu známej Bartókovej fotografie z dvora bývalého dražovského richtára Valentína Vörösa, kde Bartók nahrával miestnych spevákov na fonograf. Miesto, kde na fotografii Béla Bartók stál, ostalo symbolicky prázdne.¹⁵

Na folklórnom popoludní sa predniesla časť z listu, ktorý Bartók napísal dňa 3. februára 1909 svojej nastávajúcej manželke Marte Zieglerovej. V liste Bartók písal o svojráznosti Dražovčanov, ale aj o ich jednoduchom spôsobe života. Počas predstavenia boli zverejnené aj zábery Alexandra Móžiho z jeho návštevy v Dražovciach, ďalej články a štúdie o slovenskej ľudovej hudbe a fotografie k Bélovi Bartókovi. Folklórne popoludnie bolo pre mnohých prítomných Dražovčanov významným slávnostným spomienkovým stretnutím.

¹² Dražovce, Terézia Zimanová, rod. Godárová (nar. 1936), 28. februára 2008.

¹³ Dražovce, Terézia Zimanová, rod. Godárová (nar. 1936), 4. augusta 2008.

¹⁴ MÓŽI, Alexander: Bartók Béla nyomában. In: *Vasárnapi Új szó*, roč. 4, 1971, č. 12, s. 8.

¹⁵ Pozri Príloha, Obr. 2.

Na jeseň, dňa 21. novembra 2017 si folklórna skupina Tradícia opäť pripravila folklórne popoludnie pod názvom *Dražovce spievajú*. Týmto programom si pripomenuli 110 rokov od prvej návštevy Bélu Bartóka vo svojej obci. Na javisku dražovského kultúrneho domu opäť nechýbal živý obraz podľa dobovej fotografie. Podujatiu predchádzalo odhalenie pamätnej tabule Bélu Bartóka pred Kultúrnym domom, čím Dražovčania opäť vzdali úctu a hold Bartókovej pamiatke.

3. Recepia Bartókovej zbierky v tradičnom speve obce

Publikovaná piesňová zbierka Bélu Bartóka *Slovenské ľudové piesne* (1959, 1970, 2007) mi umožnila prostredníctvom porovnania s piesňami získanými počas vlastného výskumu sledovať aj problematiku vývinu piesňového repertoáru Dražoviec s časovým odstupom viac ako sto rokov.

K oživeniu tradičného piesňového repertoáru v tejto obci dochádza v dôsledku pôsobenia miestnej folklórnej skupiny. Jej členovia sa snažia zrekonštruovať tradičné spevné príležitosti s ambíciou predviesť ich na scéne. Tradičný piesňový repertoár sa v súčasnosti spieva predovšetkým na báze folklorizmu.

Pani Miroslava Zaujcová sa k spevnosti v obci a k činnosti miestnej folklórnej skupiny vyjadrila nasledovne:

„Na mnohé piesne už ľudia zabudli, alebo piesne prešli modifikáciou textu či melódie. [...] Našou úlohou je pripomenúť si osobnosť skladateľa, ktorý sa zaslúžil o zdokumentovanie a zachovanie veľkého množstva slovenských ľudových piesní.“¹⁶

Hudobný materiál k nacvičovaniu svojho programu folklórna skupina získava jednak prostredníctvom vlastného výskumu u starších obyvateľov obce, jednak z Bartókovej publikovanej zbierky *Slovenské ľudové piesne*.¹⁷

Zaujímalma ma životnosť piesňového repertoáru, ktorý zaznamenal Bartók v tejto obci a zaradil ho do svojej piesňovej zbierky. Podrobne som sa zaujímalma aj o súčasnú interpretáciu tých piesní, ktoré sa v obci zachovali v pamäti jej obyvateľov, prípadne dnes žijú na báze folklorizmu.

Folklórna skupina interpretuje piesne v rôznych úpravách, slúžiacich na pódiové vystúpenie. Z hľadiska spôsobu interpretácie piesní získaných na základe súčasného terénneho výskumu možno vo všeobecnosti skonštatovať, že piesne sa spievajú menej ozdobne ako v minulosti. Skupinový spev Dražovčanov sa v súčasnosti vyskytuje už iba v podobe spevu v unisone, a to pre odlišné technické schopnosti súčasných speváčok. Z hľadiska rytmickej stránky sa využívajú jednoduché rytmické formulky, doplnené v ojedinelých prípadoch pohybom v triolách. Prevažnú časť repertoáru folklórnej skupiny tvoria úpravy piesní z publikovaných prameňov Bélu Bartóka. Obraz, ktorý folklórna skupina v obci prezentuje, pôsobí na najstarších nositeľov tradícií zvláštna, občas sa cítia pomylení odlišnou interpretáciou repertoáru, ktorý poznali v inej podobe.

¹⁶ Dražovce, Miroslava Zaujcová, rod. Zatková (nar. 1948), 28. februára 2008.

¹⁷ Túto informáciu som získala od Miroslavy Zaujcovej, rod. Zatkovej (nar. 1948).

Komparácia piesní dokumentovaných Bartókom s piesňovým repertoárom pochádzajúcim zo súčasného terénneho výskumu mi umožnila vymedziť 6 melodických typov, ktoré sú pre obidva dokumentované piesňové fondy spoločné. (Notové príklady 1 – 6)

Každý melodický typ reprezentuje okruh variantov, z ktorých na ukážku uvediem výber. Porovnam variant daného piesňového typu, zaznamenaný Bartókom, a variant, ktorý pochádza z mojich výskumov. Cieľom porovnania je poukázať na rôzne typy variačných premien piesní (nápevov a textov), ktoré pochádzajú z terénnych výskumov, od seba časovo vzdialených približne jedno storočie.

I. Recitatívna melódika

a) *Neska Jána* (súčasný výskum)

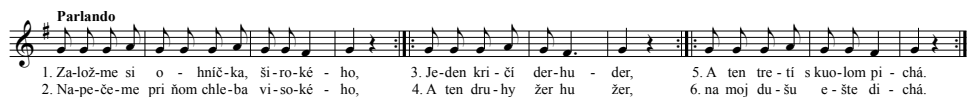
b) *Založme si ohníčka* (Béla Bartók, č. 1511c)

Príklad 1:

a) sp. Katarína Jančová, rod. Nitrianska (nar. 1943), zb. a záp. Anikó Hugyivár Sebők (2017)



b) sp. chlap, Béla Bartók (I., 1909), III. zv., č. 1511c



Archaický úzkorozsahový nápev s dôrazom na recitatívnosť reprezentuje piesňový repertoár výročného zvykoslovia. Text piesne je členený do riadkov. Melódika sa opiera o asymetrický trichord s tónovým centrom v strede. Odlišnosť vidieť pri počte slabík v jednotlivých riadkoch – zápis zo súčasného výskumu sa rozšíril o opakovaný dvojdobý motív.

II. Kvinttonálne nápevy

a) *Posedajme rovno, rovno* (súčasný výskum)

b) *Posedajme ro-, ro-, ---* (Béla Bartók, č. 1009b)

Príklad 2:

a) sp. Anna Ivančíková, rod. Miková (nar. 1927), zb. a záp. Anikó Hugyivár Sebők (2007)



b) sp. dievča, Béla Bartók (XI. 1907), II. zv. č. 1009b



Nápevy patria do skupiny kvinttonálnych piesní. Po melodickej stránke vo variante zo súčasného výskumu sa začiatky prvých dvoch dielov viažu na tóny kvintovej kostry. V Bartókovom zápise sa však nápev začína sekundovými krokmi smerom nahor ku kvinte, čím sú kostrové tóny vyplnené. Obidva zápisy sa vyznačujú sekvencovitými postupmi v posledných dvoch dieloch, ktoré sú až na menšie ozdoby totožné.

Historický zápis piesne je zaznamenaný vo fragmentárnej podobe. Počas svojho terénneho výskumu v Dražovciach som mala možnosť vypočuť si celú pieseň aj s textom v interpretácii speváčky Anny Ivančíkovej, rod. Mikovej. Pieseň sa viaže na žáner svadobných piesní a spievala sa počas svadobnej hostiny za stolom.

III. Prechodné typy medzi kvinttonálnou a novou harmonickou vrstvou

- a) *Keď som išou kolo mlyna* (súčasný výskum)
- b) *Keď som išou kolo mlína* (Béla Bartók, č. 978)

Príklad 3:

a) sp. Anna Ivančíková, rod. Miková (nar. 1927), zb. a záp. Anikó Hugyivár Sebők (2007)



b) sp. chlap, Béla Bartók (I. 1909), II. zv., č. 978



K prechodným typom, ktoré sú rozšírené o spodnú kvartu, patrí i uvedená balada s textovým incipitom *Keď som išou*. V interpretácii Anny Ivančíkovej, rod. Mikovej sa vyskytla väčšia miera variability v prvých dvoch dieloch, kde melodika nedosiahla hornú oktávu, pravdepodobným dôvodom boli hlasové možnosti speváčky. Melodická línia posledných dvoch dielov je takmer totožná.

IV. Modálne nápevy

- a) *Podme a odvezme* (súčasný výskum)
- b) *Už ten šuster umreu* (Béla Bartók, č. 855)

Príklad 4:

a) sp. Anna Ivančíková, rod. Miková (nar. 1927), zb. a záp. Anikó Hugyivár Sebők (2007)



b) sp. dievča, Béla Bartók (I. 1909), II. zv., č. 855



Uvedená skupina modálnych nápevov je pozoruhodná z hudobnoštýlového hľadiska, nakoľko je štýlovo homogénna. Melodické frázy zápisov charakterizuje descendenčný rytmický pohyb s dlhými rytmickými hodnotami v záveroch melodických fráz. Odlišujúcim znakom Bartókovho zápisu v porovnaní so zápisom zo súčasného výskumu je drobná ornamentika. Uvedené nápevové typy sa objavujú v rôznych žánrových kontextoch.

V. Nápevy viažuce sa na odlišné tonálne vrstvy

- a) *Sadla muška na rozmarín* (súčasný výskum)
- b) *Sedí vrabček na kostole* (súčasný výskum)
- c) *Sedí vrabček na kostole* (Béla Bartók, č. 893e)

Príklad 5:

a) sp. Miroslava Zaujcová, rod. Zatková (nar. 1948), zb. a záp. Anikó Hugyivár Sebők (2016)



b) sp. Anna Ivančíková, rod. Miková (nar. 1927), zb. a záp. Anikó Hugyivár Sebők (2007)



c) sp. dievča, Béla Bartók (XI. 1907), II. zv., č. 893e



Nápevy zo súčasných výskumov vykazujú z hľadiska tonality starší vývojový stupeň, keďže sa tu stretávame so zloženou kvarttonálnou štruktúrou (spojenie dvoch kvartvových kostier). V prípade piesne z Bartókovho výskumu ide o modálny nápev.

Z hľadiska interpretácie nastali drobné zmeny v prípade súčasnej speváčky – niektoré úseky nápevu boli variované rytmicky, pričom súviseli s tempom giusto.

VI. Blízke nápevy z hľadiska rytmickej stavby

- Janková žena* (súčasný výskum)
- Janková žena* (Béla Bartók, č. 671b)
- Šak je to pekná novina* (Béla Bartók, č. 341)

Príklad 6:

a) sp. Anna Ivančíková, rod. Miková (nar. 1927), zb. a záp. Anikó Hugyivár Sebők (2007)



b) Béla Bartók (I. 1909), II. zv., č. 671b



c) Béla Bartók (I. 1909), I. zv., č. 341



Variantný okruh uvedeného nápevového typu sa v maďarskej etnomuzikológii nazýva termínom „Révész-dallamkör“. Z hľadiska rytmu túto nápevovú skupinu označujú maďarskí etnomuzikológovia termínom volta-rytmus, pri ktorom ide o 5-slabičné motívy, ktoré sa vnútorne členia na 3+2. Na slovenské paralely poukázali maďarskí bádatelia, napríklad Janka Szendrei¹⁸ či László Dobszay.^{19,20} V interpretácii Anny Ivančíkovej zo súčasného výskumu je ambitus uvedenej piesne zúžený na kvintu, kým v Bartókovom zápise melódia dosahuje oktavu.

Porovnávacia sonda ukázala, že uvedené nápevové typy si zachovávajú pevný tvar s minimálnymi variačnými zmenami, čo dokladajú zápisy z historických aj súčasných výskumov. Komparácia obidvoch piesňových korpusov doložila, že tonálny systém nevystupuje vždy ako jediný konštantný parameter, nakoľko pri poslednom nápevovom type bolo možné priradiť k sebe varianty aj z hľadiska rytmickej štruktúry a slabičnej stavby. Zaznamenali sme tiež využitie jedného nápevového typu v rámci viacerých

¹⁸ SZENDREI, Janka – DOBSZAI, László – VARGYAS, Lajos: Balladáink kapcsolatai a népekkal. In: *Ethnographia*, 84, 1973.

¹⁹ DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka: *A magyar népdaltípusok katalógusa stílusok szerint rendezve I.* Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1988.

²⁰ PELLEOVÁ, Andrea: *Tradičný svadobný piesňový repertoár Maďarov v okolí Nitry*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, Katedra hudobnej vedy, 2006.

piesňových žánrov, resp. spevných príležitostí. Kým Bartókove zápisy zachytávajú vyše 10 % repertoáru bez kompletného piesňového textu, zápisy zo súčasnosti predstavujú úplné znenie piesne, ktoré môže doplniť text historických zápisov.

Predstavenie oboch foriem existencie piesňového repertoáru ukázalo, že spevná tradícia v obci si zachovala kontinuitu v odovzdávaní repertoáru medzi generáciami – bez ohľadu na to, či tento proces prebieha v rodinnom prostredí, alebo už na pôde folklorizmu.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



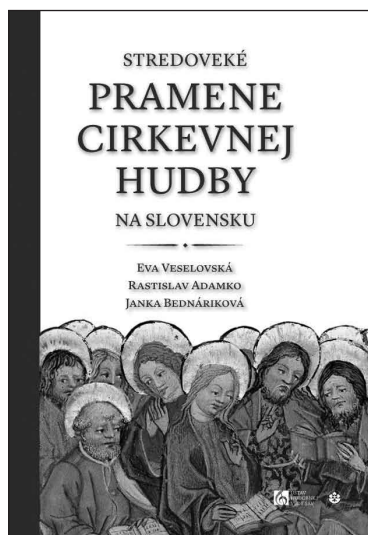
Obr. 1: Béla Bartók pri nahrávaní slovenských ľudových piesní v Dražovciach roku 1907. In: BÓNIS, Ferenc: *Bartók Béla élete képekben és dokumentumokban*. Budapest : Zeneműkiadó, 1980, s. 80.



Obr. 2: Kultúrny dom v Dražovciach, folklórne podujatie pri príležitosti 100. výročia pôsobenia B. Bartóka v obci (25. novembra 2007). Miesto, kde Béla Bartók stál, bolo prázdne. (Foto autorka)

Eva Veselovská – Rastislav Adamko – Janka Bednáriková: Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku

Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017, 279 s. ISBN 978-80-89135-38-7



Publikácia *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku* prináša vhlad do problematiky pramennej základne obdobia stredoveku na území Slovenska. Ponúka ucelený pohľad na kódexy zachované v kompletnej podobe, ako aj náčrt fragmentárne zachovaných prameňov, ktoré sú na území dnešného Slovenska vo výraznej prevahe. Túto skutočnosť a celkový kontext výskumu autori objasňujú hneď v úvode knihy, a tak vymedzujú predmet záujmu zasadený do aktuálnej situácie výskumu danej problematiky v medzinárodnom meradle. Práca pozostáva zo štyroch kapitol, rozčlenených na ďalšie podkapitoly, z ktorých väčšina pochádza z pera Evy Veselovskej.

Prvá kapitola prináša čitateľovi vysvetlenie historických súvislostí týkajúcich sa kresťanstva na našom území a s tým spojenej liturgie, s následným vznikom chorálneho spevu a jeho zákonitosťami. Veľmi prehľadne v stručnom rozsahu tu môžeme zachytiť de-

jinný vývoj, ktorý ovplyvnil vznik a napredovanie stredovekej kresťanskej kultúry na území dnešného Slovenska. V rámci historického opisu v tejto kapitole autori píšajú aj o skriptoch a skriptóriách stredovekých prameňov z územia Slovenska. Vzhľadom na tematiku publikácie je táto kapitola prínosná a slúži na uvedenie do problematiky a zorientovanie sa v danom historickom výseku dejín.

Druhá kapitola sa venuje *cantu planu* (latinskému liturgickému spevu – chorálu) v stredoveku na Slovensku a tiež jednotlivým notačným systémom, pomocou ktorých bol daný repertoár zaznamenaný. Dôraz sa v tejto kapitole kladie na celkový vývoj a typy notačného písma, pričom v prameňoch z územia Slovenska sa zachovalo šesť notačných systémov, konkrétne nemecká neumová adia-stematická notácia, métsko-gotická notácia, ostrihomská notácia, kvadratická notácia, česká notácia a nemecká gotická notácia. Jednotlivým systémom je venovaný širší priestor v záverečnej kapitole.

Tretia kapitola je najrozsiahlejšia a dostáva sa už k samotnému obsahu, teda k predstaveniu pramennej základne, konkrétne v Bratislave, Košiciach, Nitre, Prešove, Martine a Spišskej Kapitule. Podľa týchto miest sú aj jednotlivé kódexy roztriedené. Ponúka nám predovšetkým ich vonkajší opis a vnútorný obsah, teda aký repertoár dané rukopisy obsahujú.

Posledná, štvrtá kapitola je zameraná na fragmentárne pramene zachované na obaloch mestských kníh a úradných listín. V prípade takto zachovaných rukopisov je veľmi dôležitý paleografický rozbor, umožňujúci bližšiu špecifikáciu proveniencie. Autori sa v tejto stati teda venujú podrobnejšie jednotlivým notačným systémom, ktoré sa zachovali vo

fragmentoch s notáciou z územia Slovenska. A podľa typu notačného systému sú aj všetky zachované fragmenty utriedené.

Na čo by však bolo vhodné v poslednej kapitole pri opise notačných systémov poukázať, je označenie a prevládajúce používanie termínu „česká notácia“. Ako autorka tejto kapitoly správne vysvetľuje, ide o českú rhombickú notáciu, teda derivát métskej notácie. Zároveň však v publikácii nachádzame aj termín „rhombika“. Vyznieva to však trochu zavádzajúco, nakoľko sa môže javiť, že ide o dva rôzne notačné typy (česká notácia a česká rhombická notácia). Touto problematikou sa detailnejšie autorka zaoberá vo svojich štúdiách *Česká notácia na Slovensku v období stredoveku* (2011) a *Czech Notation in Slovakia in the Middle Ages* (2012), kde opisuje znaky tohto notačného systému a zároveň objasňuje aj jednotlivé názorové tendencie ohľadne terminológie z paleografického hľadiska. Domnievam sa teda, že aj v publikácii *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku* malo byť uvedené aspoň stručné vysvetlenie terminológie a hlavne argumentácia použitých termínov, nakoľko ani v muzikologickej literatúre nie je v tomto ohľade jednotný názor.

Českej rhombickej notácii sa nevenuje veľmi veľa prác a väčšinou sa spomína len v súvislosti s opisom jednotlivých európskych notačných systémov. To je aj prípad hesiel o notáciách v hudobných slovníkoch *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 18, 2001) a *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bd. 2, 2008), kde sa však konkrétne o českej chorálnej notácii dozvedáme len minimum informácií.

Najstaršou publikáciou, ktorá podrobne hovorí o českej stredovekej chorálnej notácii je práca Josefa Huttera (*Česká notace I. Neumy*, 1926; *Česká notace II. Nota choralis*, 1930), ktorá má však z pohľadu dnešného bádateľa určité nedostatky. Prvým z nich je fakt, že Hutter nemal vo svojej dobe k dispozícii

dostatočné množstvo publikácií, z ktorých by mohol čerpať. Tiež je problematická jeho klasifikácia jednotlivých notačných systémov, nakoľko sa zakladá len na veľmi malom počte prameňov. Čo je ale podstatné, Hutter používa vo svojej práci termín rhombická notácia a na jeho základe sa tento termín v českom prostredí používa dodnes.¹ Dôkazom je aj nedávna diplomová práca Veroniky Mráčkovej (*Chorální notace v pramenech kláštera sv. Jiří v Praze*, 2008), ktorá používa dôsledne termín rhombická notácia, čo je však logicky odvodené od základného znaku tohto notačného systému – rhombu (kosoštvorec), z ktorého sú vytvorené všetky ďalšie notačné tvary.

V zahraničnej literatúre už však termín rhombická notácia nemá svoju tradíciu a Bruno Stäblein vo svojej publikácii *Musikgeschichte in Bildern* (1975) pracuje s termínom česká notácia (böhmische Notation), teda notácia východnej Európy. Podobne aj Solange Corbin českú notáciu chápe ako súčasť špecifického typu notácií východoeurópskych krajín (*Palaeographie der Musik I*, 1977).

Aj keď to nie je v recenzovanej publikácii explicitne uvedené, je zrejmé, že autorka Eva Veselovská pri svojom spracovaní vychádzala z prác Janky Szendrei, ktorá sa problematike notácií dôkladne venovala. Štúdia *Choralnotationen in Mitteleuropa* (1988) Janky Szendrei zachytáva všetky predošlé uvedené bádateľské tendencie, kriticky ich hodnotí a podáva vlastné výsledky výskumu. Szendrei v prvom rade podrobuje kritike poňatie spoločnej notácie východnej Európy (teda variant métskej notácie vzniknutej na slovanskom a uhorskom území), ktorá sa označuje ako „česká“ notácia. Je však otáznne, či sa týmto označením majú pomenovávať všetky notácie východoeurópskych krajín (bývalé Československo, Poľsko, Maďarsko), nakoľko v jednotlivých prameňoch môžeme vidieť rôzne notačné štýly.² Szendrei vysvetľuje, že štylizáčne poňatie vrcholného stredoveku, v ktorom sa vply-

¹ Termín rhombická notácia nachádzame aj v práci Richarda Rybariča. Pozri bližšie: RYBARIČ, Richard: *Vývoj európskeho notopisu*, Bratislava : Opus, 1982, s. 28.

² Okrem českej notácie (Szendrei ju nazýva pražská notácia) nachádzame v prameňoch tejto oblasti napríklad aj ostrihomskú notáciu, ktorá sa z métskej notácie vyvinula odlišne od pražskej notácie.

vom honosných reprezentatívnych rukopisov požadovalo pretváranie métskych tractulov (uncinov) na pravidelný rhombus, je príčinou toho, že jednotlivé notačné štýly sa zdajú byť navonok podobné. Riešenie tohto problému, teda upresnenie notačných typológií, vidí Szendrei v dôkladnom skúmaní štruktúrálnej výstavby neum a na základe toho v určení notačných typov – pražská notácia (štylizovaný variant tohto notopisu expandujúci ku koncu stredoveku i za hranice má označenie česká notácia), ostrihomská notácia, atď.

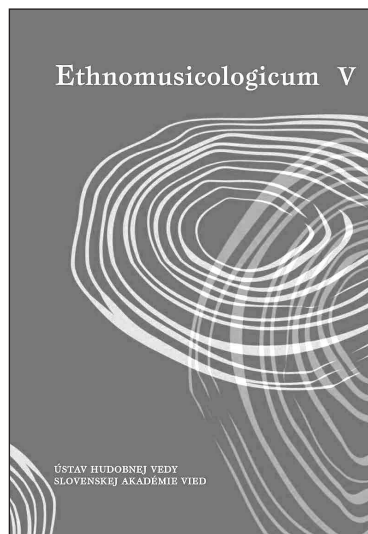
Na záver je nutné povedať, že predstavovaná publikácia *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku* je nepochybne dôležitým článkom v odbornej literatúre týkajúcej sa stredovekého výskumu na Slovensku a je veľmi užitočná a prínosná pre všetkých bá-

dateľov zaoberajúcich sa vybranou problematikou. Slúži na dôkladné zorientovanie sa v pramennej základni na území Slovenska z obdobia stredoveku. Do určitej miery pripomína prácu *Průvodce po pramenech k dějinám hudby*,³ v ktorej si tiež autori kládli za cieľ sprístupniť a sprehladniť pramene zachované v rôznych inštitúciách na území Českých zemí. Forma tejto publikácie sa však odlišuje, nakoľko nejde o súvislý text, ale heslovite uvedené potrebné informácie. V každom prípade je však potreba podobných hudobno-historických prác nesmierne silná, pretože pri každej téme z oblasti muzikológie patrí práca s prameňmi jednoznačne medzi najdôležitejšie časti výskumu.

Štefánia Demská

Hana Urbancová (ed.): *Ethnomusicologicum V. Tradičná piesňová kultúra etnických minorít: historické pramene, hudobnoštýlová stratifikácia, nositelia*

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2017, 280 s. ISBN 978-80-89135-39-4



Zborníky *Ethnomusicologicum* vychádzajú na Slovensku od roku 1993. Predchádzajúce zväzky boli akýmsi prehľadom v aktuálnom bádani etnomuzikológov s presahmi do etnochoreológie, etnológie či interpretačnej praxe. Kým prvé štyri čísla boli zostavené z kratších príspevkov, ktoré odznali na etnomuzikologických seminároch organizovaných Ústavom hudobnej vedy SAV, editorka piateho zväzku Hana Urbancová sa rozhodla poňať koncepciu ostatného zborníka inak. Štúdie posledného zväzku sú obsiahlejšie, zachádzajú do hĺbky problému, opisujú presné metódy práce s materiálom a informujú o výsledkoch bádania. Texty dopĺňa bohatá obrazová príloha, ktorú tvorí väčšinou notový materiál transkribovaných ľudových piesní. *Ethnomusicologicum V* sa v štyroch príspevkoch

³ BUŽGA, Jaroslav. *Průvodce po pramenech k dějinám hudby: fondy a sbírky uložené v Čechách*, Praha : Academia, 1969.

koncentruje na dve témy – piesne rómskych spevákov na Slovensku a piesne Slovákov na Dolnej zemi. V príspevkoch sa stretávame s hudobnosťlovou analýzou piesňového repertoáru i s novými poznatkami k vybraným problematikám, ktoré sú akýmsi pokračovaním starších výskumov.

Príspevok Hany Urbancovej – *Ťahavé žalostné piesne „phurikane gila“ z repertoáru slovenských Rómov. Hudobná analýza a kategórie hudobného štýlu* sa zameriava na komplexnú analýzu hudobnej stránky ťahavých žalostných piesní, ktoré sa zozbierali počas terénneho výskumu Jany Belišovej v rozmedzí rokov 1988 – 2016. H. Urbancová skúma vzorku 145 piesní, čo je dostatočne veľká a reprezentatívna vzorka piesňového materiálu na bližšie určenie základných hudobnosťlových charakteristík. Autorka vychádza z doterajších domácich i zahraničných (Česko, Maďarsko, Morava) prác etnomuzikológov, ktorí analyzovali rómske piesne na základe rôznych parametrov. Svojím analytickým prieskumom potvrdzuje niektoré hypotézy, ktoré staršie výskumy nastolili. V rámci hudobnej analýzy si vytýčila dva ciele – priniesť základnú hudobnosťlovú charakteristiku rómskych ťahavých žalostných piesní a sledovať hypotézu o rovnocennom podiele hudobnej zložky na špecifickom charaktere piesní. Vychádzajúc z analytických praktík slovenskej etnomuzikológie a skúseností so štúdiom piesní trávnicového typu sa piesne analyzujú a klasifikujú podľa vybraných parametrov. Analýza tónových radov ukázala, že v piesňach prevláda používanie harmonickej, melodickkej a aiolskej molovej stupnice (61 piesní) a približne polovica repertoáru využíva flexibilné tónové rady (69 piesní). Do kategórie suboktávového hudobného myslenia sa radí len 6 nápevov, ktorých archaické prvky môžu súvisieť s vplyvmi slovenskej ľudovej piesne. Široký ambitus piesní (nad oktavu) súvisí s tvarovaním melodiky, ktorá má väčšinou descendenčný alebo oblúkový charakter. Autorka upozorňuje aj na využitie recitatívnej a krúživej melodiky, keď sa text melodického riadku zvyrazňuje spievaním v malých rytmických hodnotách na jednom tóne alebo v úzkom rozsahu tónov (tercia). V takýchto miestach hudba vytvára

priestor na dominanciu slovnej zložky piesne. Štruktúra a obsah textu sa výrazne podieľajú i na výstavbe formovej, metrickej a rytmickej zložky piesní. Väčšina piesní má voľný rytmus, je ametrická a expresívnosť prednesu sa prejavuje na výskyte predĺžených rytmických hodnôt i využití pomlčiek. Tie zastávajú jednak funkciu nádychovej pauzy, a zároveň prehĺbujú lamentózný charakter piesní, sú akoby štylizovaným plačom. Emocionálny prejav žiaľu sa prejavuje v prednese piesní aj v rámci zdobení nápevu. Okrem štandardnejších ozdôb (príraz, odraz, mordent, obal) a meliziem sú špecifickými prvkami rozkolísané intonácie, vibrato a viaceré typy glissanda. Tieto činitele sú vnútorným prejavom žiaľu i bolesti interpreta, hudobne štylizujú plač a samozrejme súvisia i s jeho psychologicko-fyziologickým pozadím.

H. Urbancová upozorňuje, že vďaka týmto prvkom „aj pri neznalosti rómskeho jazyka, a teda aj bez pochopenia obsahu piesňových textov, možno v týchto piesňach porozumieť sémantiku na základe hudobnej zložky.“ Prvky „majú autonómnou emocionálnu hodnotu, ktorú nemožno nahradiť či zameniť slovným vyjadrením v piesňovom texte“. Autorka v závere štúdie načrtáva otvorenosť problematiky rómskych piesní. Upozorňuje, že by bolo potrebné zaoberať sa možným vplyvom a typom preberania hudobných prvkov z inoetnických skupín. Oprávnené sa opatrne stavia k presnému vymedzeniu ťahavých žalostných rómskych piesní ako žánra či piesňovej skupiny, nakoľko je na takéto pomenovanie nutné urobiť hlbšie sondy do poetiky textov rómskych piesní.

Príspevok Jany Belišovej *Rómska speváčka Anna Michalíková a odraz jej života v piesňach* mapuje vývoj piesňového repertoáru tejto speváčky v priebehu rokov 2001, 2009 a 2015, keď Belišová zbierala vybrané typy rómskych piesní v rómskych osadách v Bardejove. Počas terénnych zberov piesní autorku zaujala bohatosť piesňového repertoáru speváčky. Michalíková je vskutku zaujímavou speváčkou osobnosťou, nakoľko sa v jej repertoári objavujú staré piesne a zároveň od detí a vnúchat preberá i novšie prvky. Na Michalíkovej vokálnom prejave poznať dokonca i vplyvy slovenskej ľudovej piesne. Účinkovanie vo

folklórnom súbore sa prejavilo v jej speve využívaním vyššej polohy hlasu (vplyvy šarišských ľudových piesní), používaním juchania a ujúkania, i vsúvaním pasáží, ktoré dodávajú molovým piesňam durový charakter. Michalíková stále žije v súdržnej rodine (jej členovia žijú v blízkom okolí), v rámci jej spoločenstva neustále dochádza k výmene informácií medzi generáciami a speváčku tak môžeme považovať za významného nositeľa tradícií. Belišová sociálnou sondou do života speváčky odhalila pozadie bohatosti jej piesňového repertoáru a upozornila tiež na zmeny vokálneho prejavu a výberu piesní, ovplyvnené osobnou reakciou na kľúčové životné udalosti (smrť manžela). V priebehu 15 rokov sa tak jadro speváckinho repertoáru pretransformovalo z temperamentne spievaných energickejších tanečných piesní *čardaša* na staršie, pokojne spievané piesne *halgató*. Tie speváčke pripomínajú jej najbližších (rodičia, manžel), ktorí už nie sú medzi nami. Celkovo naspievala Michalíková počas troch zberov 64 piesní, z čoho sa iba 5 piesní opakovalo v dvoch zberoch a len 2 piesne zaspievala speváčka po všetky tri razy. Zo 64 piesní patrí 54 k staršej piesňovej vrstve (23 *halgató*, 31 *čardaša*) a iba 10 piesní radíme do novej vrstvy *neve gila*. J. Belišová vo svojej štúdii prináša tri prehľadné tabuľky, v ktorých sa dozvedáme, o aký typ piesne ide, akú má tému, z ktorého zberu pochádza, či sa vyskytuje len u Michalíkovej, alebo má všeobecnejší výskyt, a nechýbajú ani základné analytické údaje (slabičná stavba, ambitus, typ melódie a forma). Na základe komunikácie s Michalíkovou Belišová zistila zaujímavé fakty o interpretácii piesní. Napríklad, Michalíkovej obľúbená pieseň *Cigán som ja z jarmočíka zrodený* patrí k tanečným piesňam *čardaša*, ale na túto melódiu existujú aj iné textové a prednesové varianty, a tak je táto pieseň v pomalom tempe a v rómskom jazyku i ťahavou piesňou *halgató Te me gelom andre karčma*. Speváčka zároveň poznala túto pieseň aj v maďarskom jazyku.

Tieto fakty poukázali na bohatosť vplyvov, ktoré zasahujú do formovania piesňového repertoáru Rómov v súčasnosti. Svet variovania piesní je bohatý, nejde len o drobné zmeny, ale o komplexnejšie zásahy do melodickéj

i rytmickej zložky, čím sa mení žánrové zaradenie piesní a komplikuje sa ich identifikácia. V rámci interpretácie vznikajú varianty piesní najmä lámaním melódie, zmenou intervalov a niekedy sa posúvajú i jednotlivé frázy. Tieto zmeny môžu byť podmienené momentálnou hlasovou dispozíciou speváka, netreba však zabúdať i na jeho psychické rozpoloženie. Belišovej výskum jasne dokázal, že tradícia spievania rómskych piesní je stále živá a nie je núdza ani o novovytvorené piesne. Na základe komunikácie s interpretmi autorka odhalila rôznorodé vplyvy formovania rómskych piesní a prenikla tiež k ich funkčnej podstate.

Tretia štúdia zväzku *Piesňový repertoár Slovákov na Dolnej zemi v zápisoch Karola Plicku* od Miriam Timkovej opisuje spôsob práce s dosiaľ nespracovaným materiálom popredného zberateľa prvej polovice 20. storočia. Autorka našla spracovávaný materiál v dvoch inštitúciách – Slovenskom národnom múzeu v Martine (ďalej SNM) a v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine (ďalej SNK). Plicka realizoval zbory v Srbsku, Bulharsku, Rumunsku a Maďarsku počas rokov 1923 – 1937. Niektoré z piesní boli publikované už počas Plickovho života v *Slovenskom spevníku I*, ale z celkového počtu 133 piesní z SNM bolo publikovaných len 19 piesní a z 23 skompletizovaných piesní zo SNK boli uverejnené len 4 piesne. M. Timková musela pri výskume v prvom rade „upratať“ dosiaľ neroztriedené, respektíve nespracované materiály. V ďalšej fáze sa snažila skompletizovať čo najviac piesní z textových a melodických prvopisov a čistopisov. Z veľkého množstva materiálu sa jej podarilo celkovo zrekonštruovať 298 piesní, z ktorých až 133 pochádza z Nadlaku. Zo spôsobu Plickových záznamov (precíznejší zápis, číslovanie, melodický čistopis) sa zdá, že nadlackú zbierku plánoval pripraviť do tlače. Naproti tomu piesne nájdené v SNK pôsobia skôr ako vybraté z väčšieho celku. Dôležitým faktom je, že napriek veľkému počtu piesní sa zbierky v SNM a SNK nezhodujú, ale vzájomne dopĺňajú.

Celkovo boli piesne zozbierané v 18 lokalitách a Timkovej sa podarilo identifikovať mená 57 informátorov – spevákov. Nakoľko bolo veľa mien uvedených len skratkovito

a miestami boli tieto informácie viacznačné, viacero informátorov ostalo v anonymite. Na vzorke 191 piesní sa realizovala aj hudobnosťová a žánrovo-druhovú charakteristika podľa vzoru systému Alice a Oskara Elschekovcov. Výsledne môžeme radiť väčšinu piesní do novej kultúrnej vrstvy, pričom na absenciu staršej vrstvy poukazuje zo žánrového hľadiska prevaha ľúbostných, regrútskych, vojenských i žartovných piesní. Timkovej vo výskume určite pomohli jej doterajšie heuristické skúsenosti z predchádzajúcich spracovávaní Plickových materiálov z iných regiónov.

Posledná štúdia *Piesňová tradícia Slovákov v Starej Pazove* z pera Kristíny Lomen nadväzuje na problematiku slovenských minorít na Dolnej zemi. Výskum ukazuje silu tradície ľudovej piesne, ktorej interpretačné špecifiká zostali zachované podnes napriek tomu, že v súčasnosti už Slováci v Starej Pazove nie sú hlavným prevažujúcim etnikom. Terénne výskumy K. Lomen sú pokračovaním starších výskumov popredných českých a slovenských etnomuzikológov (K. Plicka, S. Burlasová), ktorí v rámci zberu piesní vo Vojvodine zaznamenali i piesne zo Starej Pazovy, alebo sa konkrétne špecializovali na výskum charakteristik pazovských piesní (L. Leng, M. Kmeť). I keď sa rokmi zmenil spôsob života obyvateľov danej oblasti, Lomen mala na základe zachovávaní folklóru (súbor Klasy, Združenie pazovských žien) naďalej postačujúci počet informátorov, ktorí vedeli poskytnúť dostatočne veľkú vzorku aktuálneho piesňového repertoáru. Terénny výskum prebiehal v troch etapách v roku 2014. Podarilo sa v ňom zaznamenať 350 nápevov (z toho 333 slovenských piesní) od 15 informátorov, ktorí patrili k rôznym generačným kategóriám. Najmenej piesní (46) pochádzalo od spevákov najmladšej vekovej kategórie (nar. 1979 – 1985), naopak, najviac (186) od spevákov strednej vrstvy (nar. 1950 – 1965). Najstaršia veková kategória spevákov (nar. 1930 – 1945) síce poskytla o čosi menší repertoár, ale ich interpretáciu hodnotí Lomen ako najoriginálnejšiu. Podpísal sa na tom určite fakt, že títo speváci vyrastali v niekdajších sociálnych a kultúrnych podmienkach, keď bola pieseň každodennou súčasťou ich života.

Dokumentované piesne K. Lomen roztriedila podľa žánrov do deviatich skupín: 1. Piesne kalendárneho cyklu, 2. Piesne životného cyklu človeka, 3. Piesne spojené s prácou a zamestnaním, 4. Ľúbostné piesne, 5. Balady, 6. Žartovné piesne, 7. Sociálne piesne, 8. Vystahovalecké piesne, 9. Piesne spojené s tancom. Lomen dáva do pozornosti bohato ornamentálne ametrické vojenské piesne. Tie sa viazali k systému povinnej vojenčiny, ktorý bol pre pohraničnú staropazovskú spoločnosť samozrejmosťou. Z hľadiska hudobnosťovej charakteristiky autorka piesne delí do troch skupín: 1. Stará piesňová kultúra (magicko-rituálne piesne, piesne roľníckej kultúry, piesne pastiersko-valaskej kultúry; spolu 10, 9 %), 2. Štýlová medzivrstva modálneho charakteru (modálne, pentatonické a hypotonálne piesne; spolu 30, 7 %) a 3. Nová piesňová kultúra (nové harmonické piesne, novouhorské piesne, Piesne západoeurópskeho typu; spolu 58,4%). K. Lomen v štúdiu na základe analytických príkladov uvádza základné znaky i jednotlivé špecifiká týchto piesňových skupín. Autorka v štúdiu načrtáva, že by sa mali hlbšie preskúmať detské piesne, piesne kalendárneho cyklu a pod drobnohľad by bolo vhodné zaradiť aj problematiku ozdobovaného spevu, ktorý je jednou z charakteristických črt staropazovskej piesňovej tradície. Žiadaný by bol i výskum orientujúci sa na prepojenia vplyvov srbskej piesne na slovenskú staropazovskú pieseň a opačne.

Štyri štúdie piateho vydania zborníka *Ethnomusicologicum* opäť raz poukázali na bohatosť ľudového piesňového repertoáru a zároveň doložili, aké náročné je obsiahnuť vybrané problémy čo najkomplexnejšie. Aj po vyriešení a zodpovedaní jednej z otázok sa ihneď objavuje nová, rovnako aktuálna otázka, ktorá potrebuje ďalšie, častokrát kontextovo širšie prepojené bádanie. V oboch hudobnoanalytických štúdiách (H. Urbancová, K. Lomen) sa ukázalo, že problematika ťahavého či ozdobného spevu si žiada ďalšie hlbkové preskúmania, ktoré by odhalili pozadie alebo príčiny vzniku takýchto funkcionálne a sémanticky či etnicky podmienených fenoménov. Štúdie dokazujú tiež opodstatnenosť úzko špecifikovaných etnických výskumov,

vdaka ktorým sa postupne skladá celková mozaika sociálno-hudobného života minorít. Tie majú o svoju minulosť veľký záujem a snažia sa uchovávať čo najviac informácií pre budúcej generácie, a to aj pomocou sprístupňovania starších historických záznamov (M. Timková). K nespochybniteľne potrebným aspek-

tom patrí i náhľad na kontext života spevákov a celej etnickej komunity, ktorý je kľúčový pre lepšie pochopenie a hlbšie presahy k jadru problému – k vzniku a fungovaniu tradičného piesňového repertoáru (J. Belišová).

Kristína Gotthardtová

25th Anniversary Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music: The Expressive Interaction with Music. Konferencia pri príležitosti 25. výročia založenia Európskej spoločnosti pre kognitívne vedy hudby (ESCOM), Ghent, 31. júl – 4. august 2017

Konferencia ESCOM sa koná každé tri roky, tento ročník sa však výnimočne zorganizoval už po dvoch rokoch, pretože ESCOM chcela takýmto spôsobom osláviť 25. výročie svojho vzniku. Spoločnosť ESCOM združuje európskych bádateľov, ktorí sa zaoberajú hudbou v oblastiach psychológie, kognitívnej vedy, umelej inteligencie, neuropsychológie a v spríbužených disciplínach. Tohtoročné podujatie organizačne zastrešila Univerzita Ghent vo flámskej časti Belgicka. Počas piatich dní odznelo 95 príspevkov a odprezentovalo sa 85 posterov. Posledný deň konferencie bol vyhradený trom workshopom.

Po registrácii konferenciu oficiálne otvoril hlavný usporiadateľ Marc Leman z domácej univerzity. Po ňom účastníkov privítal Richard Parncutt, prezident spoločnosti ESCOM.

Konferenčné príspevky boli rozdelené do niekoľkých tematických blokov. Tému komunikácie a spolupráce hudobníkov počas spoločného hrania otvoril **Martin Clayton** z Univerzity Durham (Veľká Británia) v prvom kľúčovom [keynote] príspevku. Clayton prezentoval výskum komunikácie a synchronizácie indického profesionálneho dua (sitar a tabla) pri improvizácii tradičnej melódie. Presnosť rytmických nástupov sa líšila podľa metrickej pozície tónov; počas kadencie boli v nástupoch najväčšie časové rozdiely. **Clemens Wöllner** z Hamburgu na príklade hudobných „otázok“ a „odpovedí“ analyzoval synchronizáciu telesných pohybov jazzových hráčov, ich komunikáciu a zmeny pod vplyvom rôznych nálad interpretovaných melódií. **Kelly Jakubowski** z Durhamu (VB) porovnala dve metódy analýzy pohybov pri hudbe: manuálnu anotáciu a počítačovú techniku „optical flow“. Uvedené metódy dosiahli v teste porovnateľnú úspešnosť, v niektorých aspektoch

však bola prvá účinnejšia ako druhá a naopak. **Jean-Julien Aucouturier** z inštitútu IRCAM skúmal prenos emocionálnych obsahov medzi spoluhráčmi. Analýzou videozáznamov jazzových improvizácií prišiel k záveru, že ak je hráč vyzvaný, aby svojou hrou vyjadril určitý sociálny postoj voči spoluhráčovi (napr. „drzý“, „opovrhlivý“, či naopak „zmierlivý“, „starostlivý“), pri hostilných postojoch použije oveľa väčšiu mieru disonancie. Nezavislí poslucháči pri počúvaní takýchto nahrávok tiež na základe disonancie hodnotia postoje hráčov ako negatívnejšie.

Druhou veľkou témou boli hudobné emócie. **Michaela Korte** z Univerzity Sheffield opísala svoj výskum stavov depersonalizácie a disociácie. Jej výsledky naznačujú, že hudobníci sú oproti nehudobníkom odolnejší voči úzkosti a depresii, avšak náchylnejší na pocity depersonalizácie. **Richard Parncutt** z Univerzity Graz predstavil svoju teóriu, podľa ktorej pocit, že nám hudba spôsobuje zimomriavky či „husiu kožu“, je evolučným produktom tzv. adaptívnej vigilancie. Tú definoval ako bdelosť organizmu, umožňujúcu pozornostné zameranie na podnety dôležité pre prežitie (napr. zvuky vydávané predátormi). Tematike zimomriavok spojených s hudbou sa venoval aj príspevok **Scotta Bannistera** z Durhamu (VB). Bannisterovým zámerom bolo dokázať, že táto špecifická reakcia sa spája len s určitými časťami skladieb, nie s celými skladbami. Po odstránení pasáží, ktoré poslucháči identifikovali ako vyvolávajúce zimomriavky, bol síce tento pocit slabší, avšak rozdiel nebol štatisticky významný. **Jonna Vuoskoski** z Oxfordu, ktorá sa dlhodobo venuje problematike smutnej hudby, preukázala súvislosť medzi potešením zo smutnej hudby a osobnostnou tendenciou k dojatiu, resp. ci-

tovému pohnutiu. **Diana Kayser** z Univerzity Oslo argumentovala v prospech metódy rozpoznávania výrazov tváre ako silného nástroja vo výskume hudobných emócií.

V sekcii o hudobnej pamäti prezentovala **Berit Janssen** z amsterdamského Inštitútu Meertens svoj kvantitatívny model identifikácie melodických variantov v korpuse holandských ľudových piesní.

S ohľadom na aktuálne spoločenské dianie zaujal príspevok izraelskej bádatelky **Naomi Ziv** o vplyve hudby na konštrukciu národnej identity. Ziv pracovala so vzorkou silne pravicovo a ľavicovo orientovaných poslucháčov a zisťovala, nakoľko sa stotožňujú s dvoma typmi piesní. Prvým typom boli patriotické pesne, vyjadrujúce hrdosť na vlasť, druhým boli protestsongy, kritizujúce establishment. Pravičiari podľa očakávania vykazovali vysokú mieru identifikácie s patriotickými piesňami. Naopak, identifikácia ľavičiarov s protestsongmi bola pomerne slabá. Ako možné vysvetlenie uviedla Ziv jednak možnosť, že ľavičiari nie sú natoľko emocionálni, jednak skutočnosť, že vybrané protestsongy boli kritické k armáde, čo v izraelskej spoločnosti s povinným vojenským výcvikom nemuselo medzi subjektmi zarezonovať. V diskusii zaznela otázka, či je izraelská spoločnosť naozaj extrémne polarizovaná na osi pravica – ľavica, resp. či neexistuje stredová väčšina s názorom, že by bolo najlepšie, keby všetci ľudia boli schopní mierového spolunažívania. Ziv reagovala, že takýto postoj by bol v Izraeli zaradený ako silne ľavičiarsky.

K téme hudobnej interpretácie prispel **Jan Stupacher** z Univerzity Graz. Vo svojej prezentácii sa zamerl na hudobný „flow“, teda príjemný pocit sústredenej hry, v ktorom sa hráčovi javí, že jeho či jej interpretácia prebieha hladko, plynulo, bez väčšej subjektívnej námahy. Stupacherove experimentálne dáta dávajú flow do súvislosti so schopnosťou rytmicky presného telesného pohybu. **Julia Merrill** z Inštitútu Maxa Plancka si zvolila tému hraničných prejavov medzi rečou a spevom. Ako ilustráciu týchto prejavov použila Schönbergov koncept *Sprechgesang* a porovnávala rôzne interpretácie *Námesačného Pierrota* so skladateľovými prednesovými inštrukciami.

V paneli „muzikoterapia“ **Katrien Foubert** z Univerzity Leuven argumentovala v prospech diagnostického potenciálu muzikoterapie pri identifikácii osôb trpiacich hraničnou poruchou osobnosti (HPO). Vysvetlila, že kým pri závislostiach je vhodnejšie použiť perkusie, osoby s HPO upredostňujú hru na klavíri v individuálnych stretnutiach s terapeutom. Kým však kontrolná vzorka zdravých jednotlivcov sa v klavírnej improvizácii postupne zlepšovala, osoby s HPO naopak stagnovali, resp. sa ich výkon zhoršoval. Foubert tvrdí, že podľa hodnotenia takýchto sedení je možné odhaliť HPO s úspešnosťou 85 %.

V sekcii hudobnej výchovy si **Katherine O'Neill** z Yorku kladla otázku, nakoľko má prítomnosť iných ľudí vplyv na kvalitu interpretácie. Hypotézu, podľa ktorej dobre nacvičené skladby sú pred publikom zahraté ešte lepšie a zle nacvičené skladby naopak horšie, musela autorka zamietnuť. Experimentálne dáta ukázali, že hoci subjektívny pocit z interpretácie bol pre obe skupiny (dobré a zle pripravení interpreti) horší, priamy vplyv prítomnosti iných na počet chýb v interpretácii sa nedokázal.

Tému estetických zážitkov otvoril **Reinhard Kopiez** z Hannoveru replikáciou staršej Reppovej štúdie, podľa ktorej priemernú interpretáciu skladby, vytvorenú spriemerovaním individuálnych prednesov popredných interpretov, hodnotia poslucháči ako esteticky najkrajšiu. Pridanou hodnotou Kopiezovho experimentu bolo medzikultúrne porovnanie poslucháčov z Nemecka a Taiwanu. Výsledky potvrdili pôvodný Reppov záver: spriemerovaná verzia bola hodnotená najvyššie v oboch kultúrach. Napriek atraktivite priemernej interpretácie autori štúdie zdôrazňujú, že pestrosť individuálnych poňatí skladieb je pre potešenie z hudby kľúčová. V diskusii sa vyzdvihla odvaha autorov zrealizovať replikáciu slávneho experimentu, keďže súčasný publikačný systém preferuje originálne štúdie a k replikáciám nie je príliš ústretový. **Christian Bär** z Inštitútu Maxa Plancka vychádzal z Adornovho konceptu o krásnych miestach („schöne Stellen“) v hudbe. Participantov svojho experimentu požiadal, aby v skladbách rôznych žánrov, ktoré si sami zvolili, vybrali

momenty či pasáže, ktoré sa im zdajú zvlášť krásne. Následne participantí odpovedali na otázky, čo ich na danom mieste zaujalo, ako vnímali zvuk a vlastné emócie v týchto pasážach. Lingvistická analýza odpovedí ukázala zaujímavý kontrast: hoci prevažná väčšina emócií bola pozitívna, charakteristiky zvuku mali podľa respondentov často určitú melancholickú kvalitu. **Hauke Egermann** z Yorku referoval o vplyve teoretických znalostí o hudobnom diele na vnímanie tohto diela. Poslucháči, ktorí sa zúčastnili prednášky o konkrétnej súčasnej skladbe ešte pred jej koncertným uvedením, vykazovali pri jej následnom vypočutí silnejšie fyziologické reakcie oproti neinformovaným poslucháčom. Na estetické hodnotenie diela však mali teoretické informácie iba malý vplyv.

Elvira Brattico z Univerzity Aarhus vo svojom kľúčovom [keynote] príspevku zhrnula súčasné dôkazy z oblastí neurológie, evolučnej psychológie a muzikoterapie o dôležitom pozitívnom vplyve estetického zážitku z hudby na všetky rozmery ľudského života.

Súčasný trend vnímať hudbu ako multimedálny jav, ktorý sa prejavuje nielen v hudobnom produkte, ale aj sprievodných pohyboch, telesnom postoji či výrazoch tváre, sa prejavil aj v príspevku **Kathryn Emerson** z Univerzity Sheffield. Táto bádatelka analyzovala pomocou videozáznamov gestá dirigentov a ich zrozumiteľnosť pre spevákov, resp. inštrumentálnych hráčov, ktorým boli určené.

Kognitívne spracovanie hudby v odlišnom, poslucháčovi neznámom teoretickom systéme, založenom na modifikovaných početnostiach dvanástich tónov, skúmala **Anna-Xiaoxing Cui** z Kanady. Meraním evokovaných potenciálov (ERP) identifikovala oblasti frontálneho kortexu aktivované pri návratoch do toniky a referovala o odlišnostiach neskorého pozitívneho komponentu ERP pri diatonickej a nediatonickej hudbe. **Jeanette van Ditzhuizen** z Amsterdamu sa rozhodla empiricky testovať rozšírené presvedčenie, že dôverne známa hudba vyvoláva v poslucháčoch-senioroch zlepšenie nálady. Podľa jej výsledkov takáto hudba síce vyvoláva zvýšenú aktiváciu organizmu, nie však nevyhnutne zmenu nálady.

V posledný deň konferencie mali účastníci možnosť si vybrať (kvôli časovému prekryvaniu) dva z troch workshopov. **Jukka Louhivuori** z Univerzity Jyväskylä predviedol praktickú ukážku technologických pomôcok pre hudobnú výchovu, predovšetkým tých, ktoré je možné nosiť na tele. Demonštroval tričko s motívom hudobných nástrojov, ktoré pomocou vodivého textilu prepojeného so zvukovým softvérom v tablete reaguje na tlak a vydáva škálu hudobných zvukov; rukavicu, ktorá funguje podobným spôsobom na základe tlakových senzorov na prstoch; šachovnicovú podložku, kde jednotlivé štvorčeky vydávajú rôzne tóny stupnice a učia deti kooperácii pri vytváraní melódie. Na videách z hodín hudobnej výchovy ukázal, že žiaci sa tieto pomôcky naučia ovládať rýchlo, intuitívne a s nadšením. V druhom workshope predstavil domáci hudobník **Gottfried-Willem Raes** zbierku špeciálnych hudobných nástrojov – akustických, avšak s robotickým ovládaním. Tieto na mieru vyrobené nástroje (chordofóny, aerofóny i idiofóny) umožňujú automatický prednes hudobných kompozícií bez potreby elektronickej amplifikácie zvuku.

Dôležitým bodom konferencie bol záverečný slávnostný príhovor, ktorý v aule Ghentskej univerzity predniesli dvaja zo zkladateľov spoločnosti ESCOM: profesorka Jane Ginsborg z Royal Northern College of Music v Manchestri a emeritný profesor **John Sloboda** z Univerzity Keele. Jane Ginsborg zhrnula činnosť spoločnosti za dobu jej existencie, poďakovala sa všetkým prítomným za úspešnú konferenciu a uviedla postreh, že v tomto ročníku konferencie mali psychológovia početnú prevahu nad muzikológmi. John Sloboda štatisticky vyhodnotil účasť rôznych krajín na uplynulých ročníkoch konferencií ESCOM, ako aj podiel autorov odborného časopisu *Musicae Scientiae* podľa krajín pôvodu (resp. príslušnosti k inštitúciám). Poukázal na skutočnosť, že prispievajú najmä veľké krajiny ako Nemecko, Anglicko či Francúzsko, ak však vezmeme do úvahy počet príspevkov vzhľadom na veľkosť populácie jednotlivých krajín, na vedúcu pozíciu sa dostáva málo ľudnaté Fínsko. Naopak, niektoré európske krajiny ako Španielsko sú

s ohľadom na ich veľkosť zastúpené len slabšie. Tiež vyslovil ľútosť, že krajiny bývalého východného bloku, akými sú Maďarsko, Česko, Slovensko, Poľsko, Bulharsko či Rumunsko, sú v oblasti kognitívnej hudobnej vedy a hudobnej psychológie takmer neviditeľné. Na príklade Poľska pomenoval príčiny tohto javu: nedostatok financií a slabá tradícia výskumu v odbore, ktorá často stojí na izolovanej snahe jednotlivcov. Kým pri zakladaní spoločnosti ESCOM bol jednou z dôležitých postáv profesor Andrzej Rakowski, oddelenie hudobnej psychológie na Hudobnej univerzi-

te Fryderyka Chopina má v poslednom čase existenčné problémy a čelí zrušeniu. Navyše, jedna z poľských bádateľiek, ktorá mala predniesť príspevok v Ghente, nezískala na pracovnú cestu financie a musela účasť odrieknuť. Profesor Sloboda vyzval zástupcov spoločnosti, aby zvážili, akým spôsobom je možné podporiť bádanie v týchto krajinách, azda pomocou zabezpečenia prekladateľov, alebo prijímaním štúdií v iných jazykoch ako angličtine.

Zuzana Cenkerová

Kultura muzyczna wrocławskich kościołów ewangelickich.

Kształtowanie tradycji i muzyczna ekumenia / Die Musikkultur der evangelischen Kirchengemeinden in Breslau. Gestaltung ihrer Tradition und die musikalische Ökumene, medzinárodná muzikologická konferencia.

Vroclav, 11. – 13. september 2017

V minulom roku rezonovalo v Európe 500. výročie reformácie. Päťstoročnica je naozaj jubileom výnimočným; obzvlášť ak ide o hnutie, ktoré ovplyvnilo rovnako smerovanie cirkvi, ako aj celý rozvoj spoločenského a kultúrneho života. Na toto významné cirkevné jubileum sa upriamila nielen pozornosť samotných reformačných cirkví, ale v celoeurópskom i celosvetovom meradle vidíme, že spomienka na reformáciu je aktuálne širokou spoločenskou platformou na ekumenickú diskusiu, ako aj na usporadúvanie mnohých medzinárodných i domácich vedeckých a akademických podujatí. Do tohto trendu sa zapojil aj Inštitút muzikológie Katedry histórie a pedagogiky Vroclavskej univerzity (Inštitút Muzykologii, Wydział Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego) a Vroclavská Diecéza Evanjelicko-augsburskej cirkvi v Poľsku (Diecezja Wrocławska Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w RP) ako hlavní usporiadatelia medzinárodnej muzikologickej konferencie venovanej problematike hudobnej kultúry evanjelických cirkevných zborov vo Vroclave vo svetle budovania tradícií a hudobnej ekumény. Konferencia s ti-

tulom *Kultura muzyczna wrocławskich kościołów ewangelickich. Kształtowanie tradycji i muzyczna ekumenia. / Die Musikkultur der evangelischen Kirchengemeinden in Breslau. Gestaltung ihrer Tradition und die musikalische Ökumene* sa uskutočnila na Vroclavskej univerzite v dňoch 11. – 13. septembra 2017 v spolupráci s Národným hudobným fórom vo Vroclave (Narodowe Forum Muzyki).

Gesciu nad konferenciou prevzal rektor Vroclavskej univerzity JE profesor Adam Jezierski a evanjelickí biskupi JE ks. bp Walde-
mar Pytel a JE Ks. Bp Ryszard Bogusz. Slávnostnú atmosféru podujatia znásobili hneď na začiatku rokovania priestory, v ktorých sa konferencia odohrávala v prvý deň – historická koncertná sála *Oratorium Marianum* v pôvodných priestoroch Vroclavskej univerzity, bývalej Leopoldiany, jednej z najstarších a najdôležitejších univerzít v Poľsku (vznikla roku 1702). *Oratorium Marianum* – dnes plne reštaurovaná, výtvarne barokovo nádherné zdobená koncertná sála – hostila muzikológov z Poľska, Nemecka, Českej republiky a Slovenskej republiky, Veľkej Británie a USA. Privítal ich rektor univerzity, profesor JE

Adam Jezierski a evanjelický biskup JE Waldemar Pytel. Rektor univerzity JE Adam Jezierski pripomenul, že sála, v ktorej sa nachádzajú, je jedna z najdôležitejších koncertných siení Vroclavu; jej výstavba bola ukončená roku 1733 a od roku 1815 slúžila ako významná koncertná sieň, kde o. i. hral N. Paganini, A. Rubinstein, F. List, H. Berlioz, J. Brahms a J. N. Hummel. JE biskup Waldemar Pytel v otváracom prejave pripomenul mimoriadny význam reformačného hnutia pre rozvoj spevania v národných jazykoch. Zdôraznil, že činnosť Dr. Martina Luthera našla veľmi rýchlo ohlas v Sliezsku a vo Vroclave sa v priebehu 16. storočia sformovali luteránske cirkevné zbory pri troch najhlavnejších kostoloch v meste – Kostole sv. Alžbety, sv. Márie Magdalény a sv. Bernarda; k nim postupne pribudlo 7 filiálnych evanjelických kostolov. Tým sa sformoval v dejinách mesta duálny cirkevný život; došlo k súžitiu evanjelikov a katolíkov, čo poznačilo na dlhé stáročia duchovný, akademický i kultúrny život mesta. JE biskup Waldemar Pytel vyjadril nádej, že hlbšie poznanie hudobnej histórie evanjelických kostolov v meste pomôže nadviazať na niekdajší bohatý plurietnický a multikonfesionálny cirkevný a hudobný život, pomôže odkryť nové hudobné diela a hudobné osobnosti. Zároveň pozval prítomných na odhalenie pamätnej tabule počas konferencie na počesť Adolfa Hesseho, nemeckého organistu evanjelického Kostola sv. Bernarda, jedného z významných vroclavských skladateľov a umelcov 19. storočia.

Hlavným organizátorom konferencie zo strany Vroclavskej univerzity bol riaditeľ Inštitútu muzikológie Prof. dr hab. Maciej Gołąb. Veľký diel organizačnej práce niesol na svojich pleciach Prof. dr hab. Remigiusz Pośpiech, vedúci Oddelenia historickej muzikológie (IM UW) a do jeho organizačného výboru patrili muzikológovia, kolegyňa hudobná historička Prof. dr hab. Joanna Subel (UAM, UW) a bývalý odchovanec Inštitútu muzikológie, kantor evanjelicko-luteránskeho Kostola Božskej prozreteľnosti – Kościół Opatrzności Bożej vo Vroclave dr Dawid Ślusarczyk (pedagóg na Evanjelickej vyššej škole teologickej vo Vroclave).

Vstupný, ťažiskový referát konferencie na tému *Musikkultur der Evangelischen oder Evangelische Kirchenmusik? Einige praktisch-theologische Erwägungen zur kirchenmusikalischen Theoriebildung auf dem Hintergrund der Gestaltung von Tradition und musikalischer Ökumene in den evangelischen Gemeinden Breslaus und Schlesiens / Kultura muzyczna ewangelików czy ewangelicka muzyka kościelna? Rozważania praktyczno-teologiczne dotyczące kreowania teorii o muzyce kościelnej na tle kształtowania się tradycji i ekumenii muzycznej w ewangelickich gminach Wrocławia i Śląska* predniesol LKMD Prof. Dr. theol. Gunter Kennel (Humboldt-Universität Berlin), organista a teológ, od roku 2004 krajinský hudobný riaditeľ Evanjelickej cirkvi Berlín-Brandenburg-sliezske Horné Lužicko (Landeskirchenmusikdirektor der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz) a od roku 2006 prezident Evanjelickej konferencie riaditeľov pre cirkevnú hudbu Evanjelických cirkví Nemecka (Präsident der Evangelischen Direktorenkonferenz für Kirchenmusik in der Evangelischen Kirche in Deutschland), ktorý pripomenul, že je dôležité študovať dejiny mesta Vroclav v ich komplexnosti, dejiny spoločenské, ekonomické, cirkevné, kultúrne i hudobné, že je potrebné odhaľovať v nich to, čo umožňovalo spolužitie ľudí v ekumenickom duchu. Práve ekumenický základ spolunažívania jednotlivých cirkví, akceptujúci spoločné teologické kresťanské hodnoty, umožnil i v dejinách vzájomnú akceptáciu konfesionálnych zvláštností a dialógu jednotlivých cirkví. Profesor Gunter Kennel analyzoval podrobne spolužitie, súžitie a spolunažívanie evanjelikov a katolíkov v strednej Európe pri budovaní cirkevných a kultúrnych tradícií.

Program trojdňového rokovania bol rozdelený do siedmich sekcií, v ktorých sa riešili základné otázky hudobných dejín evanjelických cirkví vo Vroclave, Sliezsku a strednej Európe: piesne Martina Luthera, evanjelické chorály a hudobný repertoár, hudobný život v evanjelických kostoloch, hudobní skladatelia, kantori a organisti, problematika organov a staviteľov organov v katolíckych i evanjelických kostoloch, hudobné pramene, hu-

dobná ekuména a ďalšie. Detailný pohľad na jednotlivé riešené otázky poskytuje samotný prehľad prednášajúcich a ich referátov: **Ks. Adam Malina** (Katovice): Pieśni Marcina Lutra w śląskich śpiewnikach ewangelickich XIX i XX wieku / Die Lieder Martin Luthers in schlesischen evangelischen Gesangbüchern des 19. und 20. Jahrhunderts; **Szymon Paczkowski** (Varšava): Music at the Lutheran court chapel in Dresden in the time of Bach / Muzyka w zamkowej kaplicy luterńskiej w Dreźnie w czasach Bacha; **Janka Petőczová** (Bratislava): Four Centuries of Musical Culture in the Evangelical Lutheran Church Community in Levoča/Leutschau (1544 – 1944) / Hudobná kultúra Evanjelickej cirkvi a. v. v Levoči v perspektíve štyroch storočí (1544 – 1944); **Stefan Aderhold** (Berlín): Die Musikgeschichte der Friedenskirche zu Schweidnitz im Spannungsfeld der Ökumene / Historia muzyki Kościoła Pokoju w Świdnicy w świetle ekumenii; **Agnieszka Drożdżewska** (Vroclav): Karl Wilhelm Schlechthaupt (1736 – 1805) – composer and cantor of St. Maria Magdalena Church in Wrocław and his unknown „Easter cantata“ from the collection of former ducal library in Oleśnica / Wrocławski kompozytor i kantor kościoła św. Marii Magdaleny Karl Wilhelm Schlechthaupt (1736 – 1805) i jego nieznana „Kantata wielkanocna“ ze zbiorów dawnej biblioteki zamkowej w Oleśnicy; **Grzegorz Joachimiak** (Vroclav): Muzykalia gminy protestanckiej kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu w kontekście nieznanego katalogu Emila Hillera / Die Musiksammlung der evangelischen Gemeinde an der St. Maria Magdalena Kirche in Breslau im Kontext des unbekannten Katalogs von Emil Hiller; **Ludmiła Sawicka** (Vroclav): Kolekcja muzyczna Johanna Carla Pohsnera przechowywana w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego / Die Musiksammlung von Johann Carl Pohsner aus der Universitätsbibliothek in Warschau; **Bogusław Raba** (Vroclav): Opracowania chorału protestanckiego w śląskiej muzyce organowej XIX w. Aspekty techniczno-kompozytorskie, stylistyczne oraz warstwa symboliczna / Die Bearbeitungen des protestantischen Choralis in der schlesischen Orgelmusik des 19. Jahr-

hunderts. Technisch-kompositorische und stilistische Aspekte wie auch ihre symbolische Dimension; **Michał Kocot** (Krakow): Organiści wrocławskich kościołów ewangelickich pierwszej połowy XIX wieku – przeciętni muzycy czy wybitni twórcy? / Organisten an den evangelischen Kirchen in Breslau in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – durchschnittliche Musiker oder herausragende Künstler?; **Andrzej Prasał** (Bystrzyca Kłodzka): Organy kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu na przestrzeni dziejów / Die Orgel in der St. Maria Magdalena Kirche in Breslau im Laufe der Geschichte; **Ks. Franciszek Koenig** (Opole): Ponadkonfesyjny model pracy śląskich budowniczych organów w XIX i w pocz. XX w. na przykładzie wrocławskiego organmistrza Moritza Roberta Müllera oraz organmistrzów górnośląskich: Carla Volkmanna oraz Ernsta Kurzera / Überkonfessionelles Modell des Wirkens von schlesischen Orgelbauern im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts am Beispiel der Werkstatt von Moritz Robert Müller aus Breslau und den oberschlesischen Orgelbauanstalten von Carl Volkmann und Ernst Kurzer; **Antonio Chemotti** (Varšava): Valentin Triller's Ein Schlesisch singebüchlein (Wrocław 1555) / „Ein Schlesisch Singebüchlein“ Valentina Trillera (Vroclav 1555); **Paulina Halamska** (Varšava): Martin Jan czy Tobias Zeutschner? Kwestia autorstwa siedemnastowiecznej śląskiej pieśni pasyjnej „Du großer Schmerzensmann“ (Evangelisches Gesangbuch 87) / Martin Jan oder Tobias Zeutschner? Frage nach dem Verfasser des schlesischen Passionsliedes „Du großer Schmerzensmann“ (Evangelisches Gesangbuch 87); **Katarzyna Spurgiasz** (Varšava): Reception of Lutheran compositions in recatholicised churches of Silesia – the case of Tobias Zeutschner's songs in Joannes Chrysostomus Zalaski's music collection / Pieśni Tobiasa Zeutschnera w kolekcji muzykaliów Joannesa Chrysostomusa Zalaskiego – przykład recepcji utworów ewangelickich w rekatolizowanych kościołach Śląska; **Aleksandra Wróblewska** (Vroclav): The Organization of Musical Life in St. Bernardine's Church in Wrocław during the First Century after the Reformation / Organi-

zacja życia muzycznego kościoła św. Bernardyna we Wrocławiu w pierwszym stuleciu po Reformacji; **Zlatica Kendrová** (Bratislava): Quellen der evangelischen Kirchenmusik in den Sammlungen des SNM-Musikmuseums in Bratislava / Pramene evanjelickej cirkevnej hudby v zbierkach SNM-Hudobného múzea v Bratislave; **Vladimir Mañas** (Brno): Nicolaus Zangius (d. 1617) and his sacred motets between Moravia and Silesia / Nicolaus Zangius (zm. 1617) i jego motety sakralne pomiędzy Morawami a Śląskiem; **Tomasz Jeż** (Varšava): The Music Collection of Daniel Sartorius from St Elisabeth Gymnasium in Wrocław / Muzyczna kolekcja Daniela Sartoriusa z Gimnazjum św. Elżbiety we Wrocławiu; **Christian Leitmeir** (Oxford): Die protestantische Anverwandlung des Choral in der Breslauer Liturgie des 16. Jahrhunderts / Adaptacyjne przekształcenie chorału w XVI-wiecznej liturgii protestanckiej we Wrocławiu; **Allan Scott** (Oklahoma, USA): Simon Lyra und die lutherische Liturgie in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts der Reformation in Wrocław / Simon Lyra i liturgia luterńska w drugiej połowie pierwszego stulecia reformacji we Wrocławiu; **Barbara Przybyszewska-Jarmińska** (Varšava): Music written for the Roman Catholic environment adapted in the middle of 17th century to the needs of St Mary Magdalena's church in Wrocław / Adaptacje utworów z repertuaru katolickiego w środowisku kościoła św. Marii Magdaleny we Wrocławiu ok. połowy XVII wieku; **Bartosz Jagiełło** (Vroclav): „Concertus gratulatorius” Sebastiana Lemlego w kontekście sytuacji społeczno-politycznej Wrocławia 1 poł. XVII wieku / „Concertus gratulatorius” von Sebastian Lemle im gesellschaftlich-politischen Kontext in Breslau der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts; **Dawid Ślusarczyk** (Vroclav): Muzyka Friedricha Wilhelma Bernera (1780 – 1827) w ramach obchodów 300. rocznicy Reformacji we Wrocławiu / Die Musik von Friedrich Wilhelm Berner (1780 – 1827) während der Feierlichkeiten in Breslau zum 300. Jahrestag der Reformation; **Joanna Subel** (Vroclav): Muzyka w kościele św. Elżbiety w pierwszej połowie XX wieku w świetle zachowanych materiałów archiwal-

nych / Musik in der St. Elisabeth Kirche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anhand der erhalten gebliebenen Archivalien; **Remigiusz Pośpiech** (Vroclav): Muzyczna ekumenia jako specyficzny rys kultury muzycznej Wrocławia / Musikalische Ökumene als eine typische Eigenschaft der Musikkultur in Breslau.

Trojdnové rokovania počas konferencie jasne potvrdili, že postavenie a význam reformácie pre hudobnú kultúru v strednej Európe boli mimoriadne závažné. Legendárne pribitie 95 téz 31. októbra 1517 na zámocký kostol vo Wittenbergu Martinom Lutherom (1483 – 1546) bolo začiatkom hlbokých zmien v cirkevnom živote. Tie ovplyvnil vysoko pozitívny vzťah Martina Luthera k hudbe, umocnený ideou spojenia teológie a hudby, ktorá iniciovala rozvoj spievania duchovných piesní v národných jazykoch. Z Wittenbergu sa tieto myšlienky šírili v Sasku a strednom Nemecu, ďalej na sever, i do strednej, východnej a juhovýchodnej Európy. Na konferencii boli predstavené viaceré centrá hudobného života, neodmysliteľne spojené od 16. storočia s reformáciou: Drážďany v 18. storočí (pôsobenie Johanna Davida Heinichena, Wilhelma Friedemanna Bacha, slávne organy Gottfrieda Silbermanna v Sophienkirche i Frauenkirche); Vroclav ako hlavné centrum reformácie a luteránskej hudobnej kultúry v Dolnom Sliezsku (do II. svetovej vojny), mesto s tromi významnými luteranskými kostolmi priamo v centre, ktoré fungovali ako istá paralela k neďalekému cirkevnému centru katolíckeho Sliezska a sídlu katolíckeho biskupa, ktoré sa nachádzalo a dodnes sa nachádza za riekou Odrou na ostrove *Tumski*; Świdnica ako jedno z troch sliezskych miest, v ktorých bolo povolené v čase silnej rekatolizácie, po uzavretí Vestfálskeho mieru v roku 1648 vybudovať kostol z netrvácneho materiálu (drevo, hlina); dnes je tento Kostol Mieru najväčším dreveným kostolom v Európe (UNESCO). V roku 2016 ho navštívil dalajláma a je centrom interreligiózneho cirkevného života. K najvýznamnejším hymnologickým prameňom v jeho dejinách hudby patrí „*Schweidnitzischer*” *Gesangbuch* (1727). Levoča ako centrum reformácie na Spiši, v ktorom počas štyroch storočí môžeme nepretržite sledovať

hudobný život v evanjelickej cirkvi a. v. – najprv vo farskom kostole sv. Jakuba na námestí, kde v 17. st. pôsobil Samuel Marckfelter, potom v drevenom kostole za hradbami, z ktorého sa dodnes zachoval unikátny organ (18. st.), a od roku 1837 v murovanom kostole na námestí, v ktorom započal novú epochu hudobného romantizmu Friedrich Wilhelm Wagner (1815 – 1887), kantor, organista, hudobný skladateľ a pedagóg, zbormajster viacerých speváckych zborov cirkevného i svetského charakteru.

Rozsiahla sekcia na konferencii bola venovaná problematike organologickej. V jej rámci sa špeciálna pozornosť zamerala na organové spracovania evanjelických chorálov, na tvorbu a činnosť významných organistov a organárov 19. storočia v Sliezsku (Fr. W. Berner, E. Köhler, M. Brosig, J. J. Seidel, C. G. Freudenberg, A. Fr. Hesse, rodina Müller, C. Volkmann, E. Kurzer), zaujímavý bol chronologický prehľad k výstavbe organov v Kostole sv. Márie Magdalény od 14. storočia (1380 zmienka o prvom organistovi, 1434 zmienka o prvom organe) až po deň zničenia kostola počas druhej sv. vojny, keď za obeť bombardovania padol aj posledný historický organ vybudovaný firmou Wilhelma C. Fr. Sauera, ktorý mal 100 registrov a 6 542 píšťal.

Mnohé nové poznatky priniesla i sekcia k problematike hudobných prameňov. Okrem viacerých sliezskych, poľských a nemeckých evanjelických spevníkov, ktoré tu boli analyzované, sa prítomní mohli oboznámiť aj so slovenskými prameňmi, predovšetkým hudobninami zachovanými v evanjelických kostoloch v Bratislave, Košiciach a Levoči. Veľkú pozornosť vyvolal projekt katalogizovania hudobnej zbierky ranobarokových talianskych hudobných tlačí, zbierky, ktorú vytvoril Daniel Sartorius (1612 – 1671), učiteľ na preslávenom *Alžbetínskom gymnáziu* (činný 1646 – ca 1660, Vroclav). Zbierka obsahuje 399 tlačí a 5 rukopisov z rokov 1606 – 1665, ktoré podľa zásad RISM precízne spracoval varšavský muzikológ Tomasz Jeż. Na konferencii predstavil finálny tlačený výstup projektu – knihu *Danielis Sartorii Musicalia Wratislaviensia* (Varšava, Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa 2017), ktorá vyšla ako prvá v sérii

A v rade *Fontes Musicae in Polonia* (bližšie: fontesmusicae.pl).

Samotnej ekumenickej problematike sa venovali viaceré príspevky, v ktorých sa riešila problematika vzájomného ovplyvňovania sa evanjelického a katolíckeho repertoáru, napr. prenikanie tvorby katolíckeho skladateľa Martina Mielczewského do repertoáru vroc-lavských evanjelických kostolov v 17. storočí. K referátom priamo zacieleným na dejiny hudobnej kultúry evanjelikov patrili príspevok **Dawida Ślusarczyka**, venovaný činnosti hudobníka Friedricha Wilhelma Bernera (1780 – 1827) počas osláv tristoročného jubilea reformácie vo Vroclave. Išlo o rok 1817, v ktorom došlo k zlúčeniu kalvínskej a evanjelicko-luteránskej cirkvi a začiatku fungovania tzv. Unijného kostola (dnešný, od r. 1947 evanjelicko-luteránsky Kostol Božskej prozreteľnosti). Veľkolepá oslava tristoročnice reformácie trvala tri dni a zodpovedný za hudobný repertoár počas osláv bol práve Fridrich Wilhelm Berner. Zachovali sa aj detaily predvádzanej hudby, okrem základných hymnických diel (*Herr Gott, dich loben wir*, *Te Deum laudamus*) tu odznela aj Bremerova kantáta na text *Ein feste Burg ist unser Gott*. Rokom 1817 sa začala nová epocha priaznivého spolunažívania katolíkov a evanjelikov vo Vroclave, ktorá trvala až do roku 1944. Je známe, že v druhej polovici 19. st. sa viac než polovica obyvateľstva mesta hlásila k protestantizmu.

Z množstva hudobných skladateľov, ktorých tvorbu a účinkovanie v hudobnom živote Vroclavu referujúci predstavili, spomeňme aspoň tri mená – Gregor Lange (Langius, ca 1540 – 1587), Samuel Besler (1574 – 1625) a Adolf Benjamin (Friedrich) Hesse (1809 – 1863). Výber tejto trojice hudobných osobností spomínam preto, lebo ich hudba aj zaznela počas troch dní konferencie. Vokálna polyfónia vroc-lavských skladateľov a kantorov Gregora Langia a Samuela Beslera zaznela v podaní vokálneho ansámblu *Vocalconsort* (Berlín) 13. 9. 2017 v najvýznamnejšom bývalom evanjelickom Kostole sv. Alžbety (dnes katolícka Bazilika minor) ako hlavný večerný koncert nazvaný „500-lecie Reformacji / 500. Jahrestag der Reformation“ v rámci festivalu *Wratislavia cantans*. Hudba Adolfa Friedricha

Hesseho zaznela až dvakrát; po prvýkrát na večernom koncerte 12. 9. 2017 v evanjelicko-luteránskom Kostole Božskej prozreteľnosti v podaní jedného z najlepších nemeckých organistov – od roku 2005 organistu v dráždskom kostole *Frauenkirche*, vynikajúceho znalca evanjelickej hudby – doc. **Samuela Kummera** (*Hochschule für Kirchenmusik Dresden*), ktorého organový recitál zahŕňal okrem klasického repertoáru (F. Mendelsohn, J. S. Bach, Fritz Lubrich) aj virtuózne variácie Hesseho *Variationen über ein Originalthema A-Dur op. 47* a jeho vlastnú, zvukovo monumentálnu, expresívnu skladbu *Fantasie über Ein feste Burg ist unser Gott*.

Po druhýkrát zaznela hudba Adolfa Hesseho pri odhalení pamätnej tabule 12. 9. 2017 tomuto významnému organistovi a organizátorovi hudobného života vo Vroclave v časoch raného romantizmu. Celá slávnosť sa odohrávala v Kostole sv. Bernarda, bývalom treťom najdôležitejšom evanjelickom kostole mesta, ktorý je dnes už sekularizovaným priestorom a slúži ako sídlo Mestského múzea – Múzea architektúry. V úvode predniesla profesorka **Joanna Subel** prednášku venovanú životu a dielu Adolfa Hesseho, ako aj koncertnému životu mesta v 19. storočí. Adolf Hesse práve v tomto kostole pôsobil od roku 1831 ako organista, neskôr bol dirigentom divadelného orchestra Vroclavskej opery a dirigentom symfonických koncertov. Súčasníci ho oceňovali ako vynikajúceho hráča na organe; koncertoval v mnohých európskych mestách, v Paríži aj v Londýne; mal kontakty aj s Fryderykom Chopinom. Z tvorby Hesseho si prítomní vypočuli žalm *Singet dem Herrn* z roku 1839 v podaní vokálneho ansámblu **Cantores Minores Wratislaviensis**. Koncert bol súčasťou slávnosti a účastníci konferencie i pozvaní hostia – medzi nimi i predstavitelia mesta, cirkvi a nemeckého veľvyslanectva – si ho vypočuli vo vynikajúcej interpretácii spevákov, združených v tomto ansámblu, ktorý práve slávi 50 rokov svojho vzniku. Skladba odznela pod taktovkou dirigenta **Piotra Karpetu**, na organovom pozitíve sprevádzal **Marek Pilch**.

Keďže súčasťou každého konferenčného dňa bola možnosť navštevovať koncerty v rámci festivalu *Wratislavia cantans*, účastníci kon-

ferencie si mohli 11. 9. 2017 vypočuť v modernej, len nedávno postavenej koncertnej hale Narodowe Forum Muzyki, unikátne inštrumentálne dielo Oliviera Messiaena *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, ktoré vzniklo v 60. rokoch 20. storočia na pamäť obetiam dvoch svetových vojen, a vokálno-inštrumentálnu skladbu *Uru Anna / Światło Nieba* vroclavskej skladateľky Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, profesorky Vroclavskej hudobnej akadémie, Messiaenovej žiačky, ktorým sa plne prihlásila k svojmu francúzskemu učiteľovi.

Konferenčné rokovania mali vysoko profesionálny vedecký charakter a potvrdili užitočnosť takýchto vedeckých stretnutí. Jednotliví referenti podali tak detailné informácie a nové poznatky k základnej téme konferencie, že sa z ich mozaiky postupne vytvoril celý obraz zaniknutej hudobnej kultúry. Jej znovuoživovanie ako aj znovupoznanie medziludských duchovných a kultúrnych hodnôt našej spoločnej minulosti je v súčasnosti priam našou povinnosťou. Potvrdili to bohaté diskusie počas konferencie, kde odzneli i myšlienky dodnes páľčivé, ktoré predstavujú smutné stránky spoločnej histórie – hlavne zničenie duchovnej a hudobnej kultúry počas II. svetovej vojny. To sú myšlienky, o ktorých sa dnes hovorí menej, ale ktoré je potrebné pripomínať. V súvislosti so slovenskými dejinami sú napríklad málo známe detaily evakuácie nemeckých evanjelikov zo Spiša do Nemecka v roku 1944. Ešte na december 1944 sa napríklad v Levoči plánovali oslavy 400. výročia reformácie v meste; už sa však nekonali. Spišskí Nemci-evanjelici museli opustiť miesta a mestá, ktoré ich predkovia zveľaďovali od stredoveku. Pamätníci uvádzajú, že pri evakuácii upierali oči na Vysoké Tatry a spievali pieseň *Ein feste Burg ist unser Gott*. Spoločná štyristoročná luteránska história Nemcov a Slovákov sa v podstate skončila tragicky.

Na vroclavskej medzinárodnej muzikologickej konferencii *Kultura muzyczna wrocławskich kościołów ewangelickich. Kształtowanie tradycji i muzyczna ekumenia* odznelo mnoho podnetných myšlienok, a to nielen z aspektu historickej muzikológie. Viackrát tu odznelo, že treba naväzovať na to, čo nás spája. Výstižne to charakterizoval vo svojom refe-

ráte, v poslednom sumarizujúcom príspevku konferencie prof. **Remigiusz Pośpiech**, ktorý konkretizoval spoločné aspekty spolužitia evanjelikov a katolíkov v ich hudobnej histórii – spoločné korene v stredoveku, bohaté prieniky v piesňovom repertoári, preklady a vydania duchovných piesní v rôznych jazykoch, identická štruktúra hudobného života, kultúrna ekuména a ekumenický život na Vroclavskej univerzite v 18. a 19. storočí. V závere konferencie podčiarkol evanjelický

biskup **JE Waldemar Pytel**, že hudobná história Vroclavu – a zároveň i cirkevná história mesta – môže v istom zmysle slúžiť ako fenomén, ako príklad pre iné regióny Európy, z ktorého si je potrebné zobrať to dobré, ktoré sa v našom dedičstve zachovalo a čerpať z neho do ďalších našich dní, aby sme sa stali lepšími ľuďmi. Ostáva nám len tešiť sa na zborník z tejto konferencie, ktorý sa organizátori chystajú vydať.

Janka Petőczová

Notated Sources from Medieval Europe / Medieval Hungary : Transregional Research and Online Database Building, medzinárodný workshop, 24. októbra 2017

Dňa 24. októbra 2017 sa pod záštitou Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied a v spolupráci s Výskumným centrom humanitných vied Maďarskej akadémie vied (ďalej MTA) konal medzinárodný workshop *Notated Sources from Medieval Europe / Medieval Hungary: Transregional Research and Online Database Building* (Notované prameňe stredovekej Európy / stredovekého Uhorska: transregionálny výskum a tvorba online databáz). V Malom kongresovom centre Slovenskej akadémie vied v Bratislave sa v rámci medzinárodného projektu MAD bilaterálnej spolupráce SAV a MTA stretla skupina hudobných historikov, archivárov a študentov, ktorí prezentovali najnovšie výsledky bádania v stredoeurópskom priestore.

Na workshope sa zúčastnili vedeckí pracovníci zo Slovenska, Maďarska, Slovinska a Českej republiky. Výsledky výskumov prameňov stredovekej hudobnej kultúry a vybraných novovekých rukopisov a tlačí boli prezentované v štyroch samostatných a tematicky odlišných blokoch.

Podujatie otvorili koordinátorky medzinárodného bilaterálneho projektu Eva Veselovská a Zsuzsa Czagány so spoločným príspevkom *Notované pramene stredovekej Európy / stredovekého Uhorska: transregionálny výskum a tvorba online databáz (Nota-*

ted Sources from Medieval Europe / Medieval Hungary: Transregional Research and Online Database Building), v ktorom odznali základné informácie o stave spracovania hudobných stredovekých prameňov na Slovensku a v Maďarsku, o medzinárodnej kooperácii a samotnej realizácii databáz stredovekých hudobných fragmentov zo strednej Európy. Na úvodný príspevok následne nadviazala Zsuzsa Czagány z Ústavu hudobnej vedy Výskumného centra MTA, ktorá odprezentovala referát *Das Michaelsoffizium des Waradiner Antiphonars. Eine Fallstudie zur Erforschung und Rekonstruktion mittelalterlicher liturgisch-musikalischer Fragmente*, zaoberajúci sa liturgicko-melodickou analýzou oficia zo sviatku sv. Michala z fragmentov Varadínskeho antifonára. Rastislav Adamko predniesol príspevok *Spevy alleluia v Missale Romanum sign. Rkp. zv. 387 z Ústrednej knižnice Slovenskej akadémie vied v Bratislave (Alleluia Chants in Missale Romanum sign. Rkp. zv. 387 from the Central Library of the Slovak Academy of Sciences in Bratislava)*. Autor v referáte priniesol porovnanie alelujových spevov, ktoré tvoria dôležité kritérium pri určení liturgickej tradície. Ako ďalšia predstavila svoje výsledky výskumu Gabriella Gilányi z Maďarska (Ústav hudobnej vedy Výskumného centra MTA). V rámci referátu *The "Esztergom Antiphoners"*

(*Cathedral Library of Esztergom, Ms. I. 3c, d*) in the Context of Musical Notation poukázala na primárny význam vybraných ostrihomských antifonárov pre rekonštrukciu špecifickej ostrihomskej notačnej tradície v 15. storočí. Pozornosť upriamila najmä na význam detailnej hudobnopaleografickej a liturgickej analýzy týchto prameňov. Prvý blok uzatvoril príspevok dvojice autorov Eva Veselovská a Rastislav Luz *Mittelalterliche liturgische Musikhandschriften aus Leles*, ktorý prezentoval nové poznatky o mimoriadne cenných fragmentoch zo štyroch rôznych liturgických kníh z Premonštrátskeho konventu z Lelesa zo 14. a 15. storočia.

Úvod druhého bloku workshopu otvoril príspevok maďarskej hudobnej historičky Ágnes Papp *Das „Cantionale“ – eine typische retrospektive Quellengattung des liturgischen Gesangs*. Referát sa zaoberal typickými žánrovými charakteristikami stredoeurópskych liturgicko-hudobných rukopisov 16. – 17. storočia nazývaných „Cancionale“. Nasledovali príspevky dvojice autorov Petra Ručšina (ÚHV SAV) a Zlatice Kendrovej (Hudobné múzeum Slovenského národného múzea), ktorí predstavili koncepciu databázy melódií tlačенých prameňov slovenskej duchovnej piesne sprístupňujúcej pramene zo 17. a 18. storočia (*Die Datenbank von Melodien aus den gedruckten Quellen der slowakischen Kirchenlieder des 17. und 18. Jahrhunderts*) a referát Veroniky Garajovej, ktorý sa venoval spracovaniu stredovekých notovaných fragmentov zo Štátneho archívu v Trenčíne (*Die Musikfragmente aus Trencschin*).

V rámci medzinárodného workshopu sa uskutočnili aj dve diskusie za okrúhlym stolom. Spoločným a ťažiskovým menovateľom diskusie sa stala najmä metodológia, konkrétne plány v oblasti digitalizácie, databázového spracovávania rukopisov, analýzy a komparácie stredovekých notovaných prameňov.

V rámci prvého okrúhleho stola *Sources in German Adialematic Notation in East-European Regions* boli diskutované výstupy najnovších poznatkov spracovania a publikovania fragmentov s adialematickou notáciou zo Slovenska, Čiech a Slovinska. Za Muzikološki Institutu SAZU v Slovinsku načrtol stav báda-

nia najstarších prameňov Jurij Snój vo svojom príspevku *Sources in German Adialematic Notation in Slovenia*. Hovoril najmä o záležitostiach, týkajúcich sa východiskového bodu liturgickej tradície jednotlivých východných regiónov a ich porovnania s prameňmi západnej proveniencie. Výsledky výskumov adialematických fragmentov zo Slovenska predstavila Janka Bednáriková pôsobiaca na Katolíckej univerzite v Ružomberku s referátom *Le testimonianze del canto gregoriano in Slovacchia in forma di frammenti notati*. Trojicu prezentujúcich prvého diskusného stola uzavrela Jana Vozková z Kabinetu hudobní historie Etnologického ústavu AV ČR referátom *Sources in German Adialematic Notation in Bohemia*, v ktorom predstavila doterajšie výskumy a poznatky o adialematických notovaných fragmentoch na území Českej republiky.

Konkrétne stredoveké notované rukopisy, ktoré boli taktiež predmetom diskusie workshopu, si mali možnosť slovenskí i zahraniční hostia prezrieť počas exkurzie v Študovní rukopisov a starých tlačí Ústrednej knižnice Slovenskej akadémie vied.

Po exkurzii nasledoval druhý, záverečný diskusný stół, zameraný na tému Notované pramene strednej Európy / stredovekého Uhorska : transregionálny výskum a tvorba online databáz (*Die Musikhandschriften im mittelalterlichen Europa – transregionale Forschung und die Datenbankerstellung / Notated Sources from Medieval Europe / Medieval Hungary: Transregional Research and Online Database Building*) s účasťou všetkých prítomných slovenských a zahraničných hudobných historikov.

Základným a dôležitým výsledkom workshopu bola komplexná bilancia a prezentácia konkrétnych výstupov medzinárodnej spolupráce a výskumov posledného obdobia. Do budúcnosti ostali otvorené nové, aktuálne otázky a problémy v oblasti spracovávania jednotlivých hudobných prameňov. V závere diskusie sa všetci účastníci zhodli na konštatovaní, že medzinárodná spolupráca výrazne prispeje ku konštruktívnemu, rýchlemu a hodnotnému spracovaniu najstarších prameňov hudobnej kultúry v širokom európskom priestore.

Veronika Garajová

POKYNY PRE AUTOROV

Časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z hudobnej histórie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. Redakcia predkladá štúdie na posúdenie jednému lektorovi, v prípade interdisciplinárneho zameralia príspevku podľa zváženia dvom lektorom. O prijatí štúdie na publikovanie rozhoduje redakcia na základe lektorských posudkov a rozhodnutia redakčnej rady časopisu do troch mesiacov od doručenia príspevku. Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Príspevky prosíme zasielať na adresu redakcie v elektronickej forme v textovom editore Word. Poznámky sa uvádzajú pod čiarou, rozsiahlejšie materiálové prílohy sa pripájajú za príspevok. V prípade vkladania materiálových ukážok priamo do textu štúdie (noty, obrázky, grafy, tabuľky) prosíme zaslať jednu verziu príspevku s vloženými ukážkami, druhú verziu v úprave bez ukážok, s označeným miestom ich vloženia, a ukážky zaslať osobitne. Obrázky prosíme posilať v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzií 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K 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.: Číslo strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

⁹RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

Musicologica Slovaca appears twice yearly. It publishes original contributions to musical history, ethnomusicology and systematic musicology. The editors send submissions to a single reader for review; articles which have an interdisciplinary orientation may be sent, where this is judged appropriate, to two readers. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on the readers' reports and the judgement of the journal's editorial board, within three months of receipt of the article. Unsolicited manuscripts will not be returned.

Contributions should be sent to the editorial address in electronic form in Word documents. Notes should appear as footnotes on the page; more extensive material appendices may be added after the text. In cases where special material samples are inserted directly in the text of the study (musical notes, illustrations, graphs, tables) we ask contributors to send one version with the samples included, a further version without the samples but with the places where they are to be inserted marked, and finally the samples themselves independently. Please send illustrations in 300 dpi quality in format jpg, tiff, or PDF.

The length of an article, including its apparatus, should not exceed 50 standard pages, or 20 standard pages for profiles, 10 standard pages for reviews, and 5 standard pages for reports (1 standard page = 1,800 characters). An abstract, key words and a résumé in the Slovak language must be prefixed to the study. At the head of the study the following data concerning the author will be included: name, surname, titles, place of employment, address, telephone or e-mail.

Account must be taken of the norms *STN ISO 690 (Dokumentation. Bibliographic References)* and *STN ISO 690-2 (Electronic documents or parts thereof)* and their principles must be respected. Some interpunctual symbols are used in references in a manner which differs from standard English orthography, and certain principles are adapted to the needs of the journal. To facilitate citation we present a number of models:

Reference to a monograph:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.

²DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, pp. 416-417.

Note: The numbers of pages in a page sequence are linked by a hyphen.

Reference to a miscellany as a whole:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : 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-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.