
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 9 (35)

2018

Číslo 2

Bratislava 2018

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 9 (35), 2018, číslo 2

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

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

Hlavná redaktorka: Hana Urbancová

Výkonná redaktorka: Katarína Godárová

Preklady do anglického jazyka: John Minahane

Notová sadzba: Stanislav Grich

Návrh obálky: Eva Kovačevičová-Fudala

Redakčná rada:

Zsuzsa Czagány (Maďarsko), Ladislav Kačic, Jana Lengová, Vladimír Maňas (Česká republika), Jarmila Procházková (Česká republika), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Poľsko), Peter Ruščin, Jurij Snój (Slovinsko), Eva Szórádová, Markéta Štefková, Jadranka Važanová (USA), Eva Veselovská, Hana Vlhová-Wörner (Švajčiarsko), Vladimír Zvara

Adresa redakcie: Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4

E-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

Tel./Fax.: +421 2 54773589

Evidenčné číslo: EV 4007/10

Vydáva: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

IČO: 00586978

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

Zalomenie a tlač: AEPRESS

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma: AEPRESS a redakcia časopisu

Časopis je evidovaný v medzinárodných bibliografických databázach CEJSH a RILM.

ISSN 1338-2594

OBSAH

Štúdie

- Eva VESELOVSKÁ: Métsko-gotická notácia na Slovensku v období stredoveku 165
 Hana URBANCOVÁ: Trojkráľové piesne a koledy v slovenskom repertoári
 z ústnej tradície 200
 Silvia ADAMOVIČ: Difúzie klasickej a populárnej hudby vo vybraných dielach
 raného 20. storočia 238
 Kristína GOTTHARDTOVÁ: Folklórne prvky vo filmovej hudbe Šimona Jurovského 271

Recenzie

- Lubomír Chalupka: Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou
 hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950) (Michal Ščepán)..... 301
 Hana Urbancová: Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie (Kristína
 Lomen)..... 304
 Lubomír Tyllner: Písň, litanie a modlitby, které při pohřbích zpívati se mohou (Peter
 Ruščin)..... 307

Správy

- Życie artystyczne prowincji środkowoeuropejskiej na przełomie XIX-XX wieku:
 przemiany, formy i funkcje / Artistic life of a province in Central Europe in
 the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth century:
 transformations, forms and functions, Kalisz (Poľsko), 19. – 20. október 2017
 (Jana Laslavíková)..... 309
 Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis. / Musical Analysis.
 Historia – Theoria – Praxis, medzinárodná muzikologická konferencia, Vroclav,
 12. – 13. december 2017 (Janka Petőczová) 311
 Sound and Music Computing, 15. ročník medzinárodnej odbornej konferencie,
 Limassol (Cyprus), 4. – 7. júl 2018 (Zuzana Cenkerová) 314

CONTENTS

Studies

Eva VESELOVSKÁ: Messine-Gothic Notation in Slovakia in the Medieval Period ...	165
Hana URBANCOVÁ: Three Magi Songs and Carols in the Slovak Repertoire from the Oral Tradition	200
Silvia ADAMOVIČ: The Diffusion of Classical and Popular Music in Selected Works in the Early 20 th Century	238
Kristína GOTTHARDTOVÁ: Folklore Elements in the Film Music of Šimon Jurovský.....	271

Reviews

Lubomír Chalupka: Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950) (Michal Ščepán).....	301
Hana Urbancová: Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie (Kristína Lomen).....	304
Lubomír Tyllner: Písně, litanie a modlitby, které při pohřbích zpívati se mohou (Peter Ruščin).....	307

Reports

Życie artystyczne prowincji środkowoeuropejskiej na przełomie XIX-XX wieku: przemiany, formy i funkcje / Artistic life of a province in Central Europe in the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth century: transformations, forms and functions, Kalisz (Poland), 19. – 20. October 2017 (Jana Laslavíková).....	309
Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis. / Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis, international musicological conference, Wrocław (Poland), 12. – 13. December 2017 (Janka Petőczová).....	311
Sound and Music Computing, 15. international conference, Limassol (Cyprus), 4. – 7. July 2018 (Zuzana Cenkerová)	314

MÉTSKO-GOTICKÁ NOTÁCIA NA SLOVENSKU V OBDOBÍ STREDOVEKU¹

EVA VESELOVSKÁ

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

ABSTRACT

Messine-Gothic notation is the most frequently used medieval notation on the territory of Slovakia. Over 3/4 of all complete manuscripts or fragments document the Messine-Gothic notational system in the time period from the first half of the 14th century to the beginning of the 16th century. In Slovakia it is documented in the former capitular libraries in Bratislava, Spiš Chapter, and other cultural and ecclesiastical centres. Messine-Gothic notation from the territory of Slovakia exhibits a clear stylistic structure, which may be divided territorially into two extensive areas. The western group of extant monuments (Bratislava, western and most of central Slovakia) inclines to the scribal tradition of the Austrian and Moravian notational workshops (*Bratislava Antiphonaries I, IIa, IIb, IV, Bratislava Missal "H"* etc.). The eastern group around Spiš Chapter (eastern Slovakia: Spiš Chapter, Levoča, Košice, Prešov; part of central Slovakia: Banská Štiavnica) in style and form approximates to the Polish manuscripts from Krakow (*Spiš Gradual, Spiš Antiphonary* and others.).

Key words: Slovakia, Hungary, Middle Ages, notation, manuscript, codex, fragment

Métska notácia ako fenomén doby

Pôvodne samostatný métsky notačný systém sa do stredovekého Uhorska dostal z územia dnešného Francúzska ako jeden z prvkov západoeurópskej kultúrnej tradície (smer Francúzsko – Nemecko – Rakúsko – Čechy – Morava). Métska notácia získala svoje pomenovanie podľa karolínskeho cirkevného centra Méty (severofrancúzske

¹ Štúdiá nadväzuje na predchádzajúce štúdie o stredovekých notáciách na Slovensku, publikované v časopise *Musicologica Slovaca*. VESELOVSKÁ, Eva: Notatio Strigoniensis – ostrihomská notácia na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1, 2010, č. 1, s. 46-79. VESELOVSKÁ, Eva: Česká notácia na Slovensku v období stredoveku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 2, 2011, č. 2, s. 173-206.

mesto Metz, v stredovekej latinskej forme označované ako *Mettis* alebo *Metis*, hlavné mesto regiónu Lotrinsko).² Biskup Chrodegang (+ 766),³ ktorý sa zasadil o zavedenie rímskej liturgie a rímskych liturgických spevov vo Franskej ríši, ustanovil biskupstvo Méty za najvýznamnejšie liturgické centrum krajiny. Métska notácia sa vykryštalizovala zo staršieho bretónskeho notačného systému. V priebehu 12. a 13. storočia mohutne expandovala do takmer celej Európy. Tento špecifický notačný systém je reprezentantom obrovského kultúrneho vplyvu. Jeho používanie dokumentuje stredoveká knižná kultúra rôznych oblastí Európy. Okrem Francúzska sa métska notácia objavila v rôznych variantoch na severe Talianska, na juhu Belgicka, v Nemecku, Rakúsku, Čechách, Poľsku, na Slovensku, v Maďarsku, Rumunsku, Chorvátsku, Slovinsku. V priebehu 12. a 13. storočia intenzívne prenikala do zaalpskej oblasti, kde sa uplatnila súčasne so zavedením diastematického princípu na linajkovej osnove. S notátorskými zvyklosťami románskych krajín a s métskou notáciou sa v priebehu 12. storočia zoznámili i reformné uhorské notačné školy, ktoré v tomto čase začali produkovať rukopisy s iným diastematickým princípom, s ostrihomskou notáciou.⁴

Métska⁵ alebo lotrinská notácia⁶ sa v najstaršej adiasemantickej a diastematickej forme používala už v 10. a 11. storočí na severovýchode Francúzska, najmä v okolí arcibiskupstva v Remeši a biskupstva v Métach (arcibiskupstvo Trevír).⁷ Formovo mimoriadne pekne zostavené notačné písmo sa tu používalo až do konca 15. storočia. Najstarším kompletným rukopisom s métskym notačným systémom je kódex *Laon 239* (F-LA 239), ktorý bol napísaný okolo roku 930.⁸ Charakteristickými znakmi métskej notácie boli malá bodka (*punctum* alebo *uncinus*), *clivis* vo forme arabskej číslice 7 a *cephalicus* vo forme arabskej číslice 9. Diastematická métska notácia prijala guidónsky

² Biskupstvo je v Métach doložené od roku 535.

³ Chrodegang (715 – 766) bol zakladateľom benediktínskeho opátstva v Gorze (L'abbaye Saint-Gorgon de Gorze, Francúzsko, lat. *Abbatia Sancti Gorgonii*) v roku 757. HALLINGER, Kassius: *Gorze-Kluny. Studien zu den monastischen Lebensformen und Gegensätzen im Hochmittelalter*. 2 Bände. *Studia Anselmiana* 22/23–24/2. Rom: Herder, 1950 – 1951.

⁴ SZENDREI, Janka: Die Geschichte der Graner Choralnotation. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30. Budapest, 1988, s. 5–234.

⁵ HILEY, David – SZENDREI, Janka: *Notation*, §III. 1. History of Western notation. (ii): Plainchant: Principal characteristics. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume 18. Stanley SADIE (ed.). London etc.: Oxford University Press, 2001, s. 84–119; Early Palaeo-Frankish notations, s. 96–97. Pitch-specific notations, Messine (Metz, Lorraine, Laon) notation, s. 103–105. SZENDREI, Janka: *Notacja liniowa w polskich źródłach chorałowych XII–XVI wieku / Staff notation of Gregorian Chant in Polish Sources of 12th – 16th century*. In: *Notae musicae artis. Musical Notation in Polish sources 11th – 16th century*. Elżbieta WITKOWSKA – ZAREMBA (ed.). Kraków: Musica Iagellonica, 2001, s. 187–281.

⁶ Solange Corbin uprednostňuje názov lotrinská notácia, keďže sa samotný notačný systém používal v širšom geografickom priestore. CORBIN, Solange: *Die Neumen*. In: *Palaeographie der Musik*, Bd I. Fasc. 3. Köln: Arno Volk Verlag, 1977, 3.87–3.94. Janka Szendrei používa termín métsko-gotická notácia (nem.: „Metzer-gotisch“; ang.: „Messine“). Prikláňame sa k nomenklatúre Janky Szendrei, keďže jej systém analýzy a používania jednotlivých názvov notácií je podložený dôkladnou znalosťou prameňov stredovekého Uhorska s presnou špecifikáciou jednotlivých prvkov a štádií.

⁷ Priame pomenovanie „métska“ notácia (nie lotrinská) sa objavuje už počas šírenia reformných myšlienok biskupa Chrodeganga začiatkom 9. storočia. CORBIN, Ref. 6, 3.87.

⁸ *Le Codex 239 de la Bibliothèque de Laon*. Ed. *Paléographie Musicale X*. Solesmes – Bern: Abbaye Saint-Pierre & P. Lang, 1992. <https://archive.org/details/palographiemus1011gaja/page/n3>

linajkový systém v priebehu 12. storočia.⁹ Použitie jednotlivých znakových štruktúr tejto notácie sa po zavedení linajkovej osnovy zjednodušilo. Komplikované ozdobné tvary adiaematickej a diastematickej notácie boli nahradené menšími skupinovými neumami (napr. *quilisma* bola nahradená *scandicom*). V širšom geografickom priestore prestali lotrinské skriptória používať väčšinu likvescentných tvarov. Objavoval sa len *cephalicus* a *epiphonus*. Základnou štruktúrou notácie sa stalo *punctum* (*punctum* alebo *uncinus* = bodka). Jeho podoba sa mimoriadne odlišovala od skriptória ku skriptóriu. Špecifický tvar malo vždy podľa charakteru ruky skriptora, prípadne podľa vlastností písárskeho nástroja (typ brka). Regionálne variabilný tvar mali dvojtónové (*pes*, *clivis*) i trojtónové neumy *scandicus* a *climacus*. Podľa teritoriálnych zvyklostí sa odlišovali a špecifikovali svojimi charakteristickými štruktúrami (vertikálnym alebo diagonálnym smerom, punktuálnou alebo plynulou, viazanou verziou, podľa špecifického úvodu – napr. so samostatnou *virgou*, *bipunktom* a pod.). Najmä koncom 12. storočia sa ustálila doprava smerujúca, diagonálna forma *climacu* pod vplyvom francúzskych a nemeckých skriptórií (čo je hlavný rozdiel od ostrihomskej notácie). Od 13. storočia sa métska notácia objavuje s používaním linajkovej osnovy (4-linajkový systém červenej alebo čiernej farby). Najstaršie príklady reprezentujú rukopisy z arcibiskupstva v Remeši.¹⁰ Métska notácia sa od 13. storočia stala podobne expanzívnym notačným systémom ako notácia kvadratická. Presadila sa a etablovala sa v takmer celom stredoeurópskom priestore. Mimoriadne vplývala na staršie neumové notačné systémy (napr. na nemeckú bezlinajkovú neumovú notáciu). Rýchlo sa šírila a uplatňovala v mnohých skriptóriách strednej Európy. Priamo ovplyvňovala viaceré regionálne notačné systémy (napr. klosterneuburskú notáciu, českú notáciu, ostrihomskú notáciu a i.). V období od začiatku 14. storočia až do novoveku sa métska notácia objavuje vo svojej gotizovanej podobe. Preto pre ňu ako jednu z chorálnych notácií vrcholného a neskorého stredoveku maďarská muzikologička Janka Szendrei¹¹ navrhla mimoriadne vhodný názov: métsko-gotická notácia.¹² Základný systém métsko-gotickej notácie tvoria zmiešané prvky métskej a nemeckej notácie zastúpené prinajmenšom v rovnakom pomere. Jednotlivé prvky sú derivátmi staršieho métskeho alebo nemeckého notačného systému.¹³ Rôzne formy¹⁴ a často mimoriadne jedinečné a špecifické varianty sa v osobitých podobách objavujú v diecéznych (kapitulských, mestských, farských

⁹ V románskom prostredí sa v terciách usporiadaný linajkový systém Guida z Arezza rozširoval mimoriadne rýchlo. Juhofrancúzske notácie boli diastematické od začiatku svojho vzniku.

¹⁰ Rukopisy F-RSc 221; F-RSc 261, F-Pn lat.833 a F-Pn lat. 18008 z konca 12. storočia. HOURLIER, Jacques: Le domaine de la notation messine. In: *Revue grégorienne* 30, 1951, s. 96-113, 150-158.

¹¹ SZENDREI, Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest : MTA Zenetudományi Intézet, 1981.

¹² V súčasnosti sa pre notácie vrcholného stredoveku používa i označenie gotické notácie – porovnaj napr. databázu *Cantus Planus Austria*: <http://www.cantusplanus.at/de-at/notation/gn.htm>. V rámci tohto pomenovania však zanikajú jednotlivé regionálne typy špecifických notačných škôl. Preto považujeme nomenklatúru Janky Szendrei (métsko-gotická, ostrihomská notácia, česká/pražská notácia a i.) za presnejšiu a vhodnejšiu.

¹³ SZENDREI, Janka: Choralnotationen in Mitteleuropa. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 30. Budapest 1988, s. 437-446.

¹⁴ Janka Szendrei navrhuje dokonca termín „rodina notácií“ (*die Notationsfamilie*). SZENDREI, Ref. 13, s. 442.

skriptóriách), v niektorých premonštrátskych, augustiniánskych, cisterciánskych a benediktínskych skriptóriách dnešného Francúzska, Nemecka, Čiech, Moravy, Poľska, Rakúska, Slovenska, Rumunska, Slovinska i Chorvátska. Napriek relatívne jednotnej štrukturálnej výstavbe základných neumových tvarov (jednotónová neuma: *punktum*, dvojtónové neumy: *pes* a *clivis*, trojtónové neumy: *scandicus*, *climacus*, *torculus* a *porrectus*) sa skriptorské centrá ako Praha, Krakov, Olomouc, Bratislava, Klosterneuburg, Mondsee, Buda a i., začali v používaní niektorých tvarov v priebehu 14. storočia zásadne odlišovať. Do výstavby špecifických verzií neumových tvarov zasiahol aj proces gotizácie (zväčšovanie tvarov).¹⁵ Koncom stredoveku sa v základnom systéme métsko-gotickej notácie objavuje i množstvo prvkov z iných notácií. Vzniká niekoľko kontaktných notačných systémov,¹⁶ v ktorých prevažujú buď métske, alebo iné neumové štruktúry (napr. métsko-gotická zmiešaná notácia s prvkami ostrihomskej notácie, métsko-gotická notácia s prvkami kvadratickej notácie a pod.). V stredovekom Uhorsku sa métsko-gotický systém uplatnil najmä v diecéznych centrách (Bratislava, Spišská Kapitula, Banská Štiavnica, Banská Bystrica, Košice, Prešov, Levoča). Na Morave sa používal najmä v 14. storočí, až do reformy zavedenia českej notácie.¹⁷ V Poľsku sa métsko-gotická notácia uplatnila ako exkluzívne a charakterovo špecifické diecézne písmo. Notácia diecéz Vroclav a Krakov sa dá na základe charakteru jednotlivých notačných štruktúr jasne provenienčne lokalizovať.¹⁸

Métsko-gotická notácia prameňov z územia Slovenska

Pomenovanie métsko-gotická notácia zavádza v typológii notácií stredovekého Uhorska maďarská muzikologička Janka Szendrei.¹⁹ V zachovaných kódexoch a fragmentoch z územia Slovenska je métsko-gotická notácia najpoužívanejším notačným systémom. Vyše 3/4 všetkých rukopisov dokumentuje práve tento notačný systém. Kompletne rukopisy a fragmenty zo 14., a najmä z 15. storočia prezentujú túto notáciu v rôznych systémových podobách. Zásluhou gotizácie jednotlivých neumových štruktúr sa v priebehu 15. storo-

¹⁵ Špecifický vývoj dokumentujú ďalšie notácie, používané v strednej Európe, ako napr. notácia ostrihomska a notácia česká (alebo pražská). Janka Szendrei ich považuje za staršie ako métsko-gotickú notáciu, keďže sa pod rôznymi vplyvmi (i pod vplyvom métskej notácie) vykryštalizovali na samostatné notácie už v priebehu 12./13. storočia. SZENDREI, Ref. 13, 442-443.

¹⁶ S. Corbin navrhuje pomenovania: „zmiešané“ alebo „hybridné“ notácie.

¹⁷ Po zriadení Pražského arcibiskupstva v roku 1344 sa dovtedy samostatné biskupstvo v Olomouci stalo jeho sufragánnym biskupstvom. Reforma požadovala i zjednotenie liturgických zvykov a používaných kníh, ktoré mali byť prepracované podľa vzorových rukopisov z Prahy. Požiadavka sa týkala i používania českej/pražskej notácie. Medzníkom bol rok 1376, čo potvrdzujú napr. rukopisy CO 7, Štátny archív Olomouc (napísaný pred rokom 1376) a kódexy R 625 a R 626 Benediktínskeho opátstva Rajhrad, Brno (po roku 1376, česká notácia). SZENDREI, Janka: Choralnotation als Identitätsausdruck. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27. Budapest 1985, s. 168.

¹⁸ Charakteristickým tvarom métsko-gotickej notácie z Vroclavu je napr. hlavica dvojtónovej neumy *pes* a trojtónovej neumy *scandicus*, ktorá je naklonená dolava. SZENDREI, Ref. 5, s. 187-281.

¹⁹ SZENDREI, Ref. 11. SZENDREI, Janka: Notové písmo v stredovekej Bratislave. In: *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia*, Zv. 18. Bratislava 1989, s. 23-31. V štúdiu túto notáciu Szendrei klasifikuje ako: „Toto označenie je skrátenou formou rozsiahlejšej charakteristiky: zmiešaný métsko-nemecký znakový systém s gotizujúcim duktom písma“, s. 24.

čia pôvodne rozmerovo menšia notácia zmenila na notopis veľkoformátových liturgických kódexov. Kaligrafická, profesionálne napísaná podoba métsko-gotickej notácie sa zachovala v bývalých kapitulských knižniciach v Bratislave, Spišskej Kapitule, v stredoslovenských (Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Kremnica) a vo východoslovenských mestách (Prešov, Košice, Levoča).²⁰ Popri nákladných, veľkoformátových rukopisoch sa métsko-gotický systém objavuje i v kurzívnom variante. V týchto prípadoch išlo o rukopisy, ktoré slúžili praktickým potrebám používateľa. Kurzívne notácie používali najmä školské príručky a liturgické rukopisy, ktoré boli v osobnom vlastníctve (kantor, sukcentor).

Z hľadiska typológie jednotlivých tvarov sa dá systém métsko-gotickej notácie prameňov z územia Slovenska teritoriálne rozdeliť na dva veľké okruhy.²¹

Západný okruh zachovaných pamiatok (Bratislava, západné a stredné Slovensko), inklinuje k písárskej tradícii rakúskych a moravských notátorských dielní (*Bratislavské antifonáre I,²² II,²³ IV,²⁴ Bratislavský misál „H“²⁵ a i.*).

Východný okruh okolo Spišskej Kapituly (východné Slovensko: Spišská Kapitula, Levoča, Košice, Prešov; časť stredného Slovenska: Banská Štiavnica) sa štýlovo i formovo približuje niektorým poľským rukopisom a poľskej notačnej praxi, najmä z okolia Krakova (*Spišský antifonár,²⁶ Spišský graduál,²⁷ Notovaný breviár z Dambna,²⁸ Žaltár zo Štátnej vedeckej knižnice v Prešove,²⁹ Košický misál,³⁰ Košický graduál³¹*).

Z časového hľadiska sa najviac notovaných kódexov a fragmentov s métsko-gotickou notáciou zachovalo z 15. storočia. Nárast počtu zachovaných rukopisov z tohto obdobia dokumentuje rozvoj vzdelanosti, kultúry a umenia v mnohých mestských ko-

²⁰ Práve z dôvodu gotizácie jednotlivých tvarov v 14., a najmä v 15. storočí označuje maďarská hudobná historička Janka Szendrei túto notáciu ako métsko-gotickú. Ide o úplne iný notačný systém, ako bola pôvodná métska notácia (adiastematická, diastematická i na linajkovej osnove). SZENDREI, Ref. 17, s. 139-170.

²¹ VESELOVSKÁ, Eva – ADAMKO, Rastislav – BEDNÁRIKOVÁ, Janka: *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava : Slovenská muzikologická spoločnosť; Ústav hudobnej vedy SAV, 2017.

²² *Bratislavský antifonár I*, Štátny archív v Bratislave EC Lad. 3, SK-Bra BAI EC Lad. 3. <<http://cantus.sk/source/14828>> VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 61-64.

²³ *Bratislavský antifonár IIa*, Štátny archív v Bratislave EC Lad. 4. *Bratislavský antifonár IIb*, Slovenský národný archív SNA 4. SK-Bra IIa EC Lad. 4: <<http://cantus.sk/source/12363>>; IIb SNA 4: SK-BRsa SNA 4 <<http://cantus.sk/source/3192>> EC Lad. 4: SK-Bra IIb EC Lad. 4, <<http://cantus.sk/source/13551>> VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 65-67.

²⁴ *Bratislavský antifonár IV*, Slovenský národný archív SNA 2. SK-BRsa SNA 2 <<http://cantus.sk/source/2284>> VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 85-91.

²⁵ Maďarská národná knižnica v Budapešti OSzK Clmae 94. Notovaný je len *Exultet*, prefácie a rodokmeň Ježiša Krista, tzv. *Genealogia*. Métsko-gotická notácia tohto kódexu je pravdepodobne jedným z najstarších príkladov tohto notačného typu priamo z dielne bratislavského skriptória.

²⁶ *Spišský antifonár* Mss. No. 2 Spišská Kapitula. SK-Sk 2, <<http://cantus.sk/source/6777>> VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 162-166.

²⁷ *Spišský graduál Juraja z Kežmarku* Mss. No. 1 Spišská Kapitula. SK-Sk Graduale Scepusiense Nr. 1. <<http://cantus.sk/source/6778>> VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 166-172.

²⁸ VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 151-153.

²⁹ VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 149-151.

³⁰ VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 120-126.

³¹ ADAMKO, Rastislav – VESELOVSKÁ, Eva: *Graduale Cassoviense* (s. XVI in.): Liturgicko-muzikologická štúdia. Ružomberok : Vebum, 2016.

munitách. Napriek obrovským stratám, ktoré zasiahli v neskoršom období cirkevné, mestské alebo súkromné knižnice, dokumentujú zachované materiály pestrú škálu rôznych skriptorských aktivít. Aj keď ide o menší počet rukopisov najmä z prvej polovice 14. storočia (do roku 1350), liturgické knihy s métsko-gotickým systémom sú zastúpené v najväčších a najdôležitejších stredovekých cirkevných a spoločenských centrách.

Tabuľka 1a (rozmery rukopisov, zrkadlo strán, výška notovej osnovy, výška medzery, veľkosť základného znaku: *punktum*)

KÓDEX	ROZMERY ³²	ZRKADLO	VNO ³³	MEDZERA	PUNKTUM
BA I 10 sústav	525 x 360	420 x 262	23	7 – 8	6 x 5, 6 x 6
BA IIa 8 sústav	500 x 350	330 x 210	23	7	8 x 7
BA IIb 8 sústav	495 x 345	325 x 215	23	7 – 8	7 x 6
BA III 11 sústav	605 x 415	440 x 277	20	5,5 (5 – 6)	5 x 5
BA IV 10 sústav ³⁴	545 x 365	412 x 256	24	7	6 x 5
PP bifolio	460 x 320	225 x 175	15	5	6 x 5
MNL ³⁵	225 x 150 – 155	187 x 130	14	3	2,5 x 2
SG 9 sústav	600 x 380	435 x 270	30	6	6 x 5
SA 10 sústav	570 x 370	A – C: 435 x 264	A – C: 25	A – C: 6	A: 7 x 5 B: 6 – 7 x 5 C: 6 – 7 x 6-7
SB 92	320 x 222 A: š.1s. ³⁶ ; 65 B: 60 – 62 C: 65 D: 65	A: 220 x 142 B: 222 x 135 C: 230 x 142 D: 216 x 145	A: 11 B: 12 C: 13 – 15 (5-lin.) D: 14	4 D: 5	A: 3 x 3 B: 2 x 2 C: 2 x 3 D: 4 x 3,4 x 4
KG 172	715 – 725 x 560	600 x 400	45 – 46	10 – 12	12 x 12, 13 x 13

Skratky rukopisov:

BA I – Bratislavský antifonár I, Štátny archív v Bratislave, EC Lad. 3

BA IIa – Bratislavský antifonár IIa, Štátny archív v Bratislave, EC Lad. 4

BA IIb – Bratislavský antifonár IIb, Slovenský národný archív SNA 4

BA III – Bratislavský antifonár III, Štátny archív v Bratislave, EC Lad. 6

BA IV – Bratislavský antifonár IV, Slovenský národný archív SNA 2

PP – *Psalterium Posoniense*, Slovenský národný archív, *Protocolla Antiqua A-C*

MNL – *Missale notatum Lundense* (Notovaný misál 387), Ústredná knižnica Slovenskej akadémie vied

SG – *Spišský graduál Juraja z Kežmarku*, Spišská Kapitula Mss. Mus. N°1

SA – *Spišský antifonár*, Spišská Kapitula Mss. Mus. N°2

SB – *Spišský breviár*, Maďarská národná Szechényiho knižnica v Budapešti OSzK Clmae 92

KG – *Košický graduál*, Maďarská národná Szechényiho knižnica v Budapešti OSzK Clmae 172a-b

³² Výška x šírka v milimetroch.

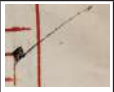
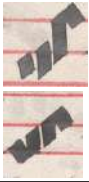
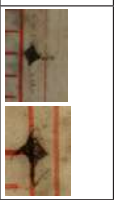
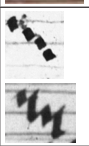
³³ Výška notovej osnovy v milimetroch.

³⁴ Prvé fólio hlavného korpusu 1v má 9 sústav.

³⁵ Métsko-gotická notácia ff. 14v, 15r, 255r: 10, 7 a 11 sústav.

³⁶ Šírka jedného stĺpca (dvojstĺpcový typ textu).

Tabuľka 1b (základné notačné znaky):

	PUNKTUM	PES	CLIVIS	SCANDICUS	CLIMACUS	TORCULUS	PORRECTUS	CUSTOS
BA I					 			
BA IIa								
BA IIb								
BA III		 		 	 			
BA IV								
PP								
MNL								
SG				 				 
SA								
SB 92				 	 			
KG 172		 	 					

Notačné štruktúry métsko-gotickej notácie z územia Slovenska

Systém neumových štruktúr métsko-gotickej notácie prameňov z územia Slovenska dokumentuje niekoľko základných prvkov. Z jednotónových znakov notácia používala iba *punktum*. Zo znakového systému sa takmer úplne vytratila *virga*. Objavuje sa len v rámci skupinových neumových útvarov (*pes*, *scandicus*, *climacus*, *porrectus*).³⁷ Samostatná *virga* sa objavuje len ojedinele (*Košický graduál*).³⁸ *Pes* bol vytvorený zo samostatného *punktu* a *virgy* s hlavicou smerujúcou doprava. *Clivis* bol typický métsky, pravouhlý. *Scandicus* sa skladal z dvoch stúpajúcich, doprava smerujúcich *punktov*. Najvrchnejším tónom bola *virga*, s hlavicou smerujúcou doprava. *Climacus* sa vyskytoval v dvoch tvaroch, v úvode s *virgou*, za ktorou nasledoval rad klesajúcich *punktov*, smerujúcich doprava. Niekedy sa objavoval *climacus* iba ako rad klesajúcich, doprava smerujúcich *punktov*, bez *virgy*. *Torculus* sa skladal z úvodného *punktu* a viazanej *virgy* s *clivisom* (mal mierne skrinkovitý tvar). *Porrectus* bol vytvorený z *clivisu* a *virgy*. Z kľúčov sa často používali najmä *c* a *f*, niekedy sa vyskytoval aj *g* kľúč. Na našom území sa v métsko-gotickom systéme používal *custos* (na rozdiel od ostrihomského notačného systému).

Samotná notácia bola umiestnená do 4- alebo 5-linajkového systému červenej alebo čiernej farby. Najmä v 15. storočí bola notačná sústava umiestňovaná do dvojitého rámovania, ktoré určovalo tzv. zrkadlo písacej plochy jednotlivých strán. V staršom období bol linajkový systém rámovaný jednoduchou čiernou čiarou, alebo boli notové linajky bez orámovania.

Tvary jednotlivých neumových znakov boli určené charakterom notopisárskej ruky. Konzervatívnosť v používaní niektorých charakteristických štruktúr počas dlhšieho časového obdobia vyúsťovala do tvorby regionálnych špecifik. Liberálnejšie notátorské dielne boli niekedy ovplyvňované inými kultúrnymi prúdmi, a tak sa najmä koncom stredoveku objavujú i notačné štruktúry iných notácií. Viaceré rukopisy dokladajú rôzne zmiešané notačné systémy, ktoré sa stávajú derivátmi niekoľkých notačných škôl (napr. *Košický graduál Clmae 172a-b*).

Bratislavské rukopisy

Z kompletných rukopisov sa z Bratislavy zachovali dva rukopisy s notáciou zo 14. storočia: *Bratislavský misál „H“*³⁹ a *Bratislavský cestovný misál*.⁴⁰ Métsko-gotickú notáciu z 15. storočia dokumentuje *Bratislavský misál VI*,⁴¹ *Bratislavské antifonáre I, II, IV* a *Bratislavský misál „G“*.⁴²

³⁷ Je to jeden z hlavných rozdielov medzi métsko-gotickou notáciou z nášho územia a rukopismi notovanými métskou notáciou z nemecky hovoriacich krajín. Samostatná *virga* sa v nemeckých a rakúskych kódexoch používala bežne.

³⁸ Maďarská národná knižnica v Budapešti (ďalej iba OSzK) Clmae 172a, 172b. VESELOVSKÁ, Eva: Hudobnopaleografická analýza Košického graduálu. In: ADAMKO, Rastislav – VESELOVSKÁ, Eva. *Graduale Cassoviense (s. XVI in.) : Liturgicko-muzikologická štúdia*. Ružomberok : Verbum, 2016, s. 9-26.

³⁹ OSzK Clmae 94, druhá polovica 14. storočia.

⁴⁰ OSzK Clmae 435, okolo roku 1350.

⁴¹ Múzeum mesta Bratislavy A/2+ Štátny archív EC Lad. 2/34 z roku 1403.

⁴² OSzK Clmae 219 z roku 1488.

V priebehu 14. a začiatkom 15. storočia bola produkcia bratislavských rukopisov v znamení regionálnej samostatnosti. V jednotlivých zložkách rukopisov (umelecká výzdoba, notácia) sa striedavo uplatňovali české, moravské a rakúske prvky. Hudobné vzdelanie bratislavských klerikov, ktorí pôsobili ako pisári a notári pri Bratislavskej kapitule, sa od 14. storočia vyvíjalo pod vplyvom rôznych nemeckých, rakúskych a moravských škôl. Svedčia o tom najstaršie notované misály s métsko-gotickou notáciou (prípisky *Bratislavského misála I*, *Bratislavský misál „H“*, *Bratislavský cestovný misál*). Rozkvet knižnej kultúry bol mimoriadne zjavný i v prvej polovici 15. storočia, keď si Bratislavu za svoju rezidenciu zvolil kráľ Žigmund Luxemburský. V priebehu 15. storočia sa do popredia dostali úzke kontakty Bratislavy s Viedňou a Dolným Rakúskom, ktoré sa odzrkadlili v činnosti viacerých významných rakúskych iluminátorov a ich dielní v Bratislave (v prvej polovici 15. storočia – majster Michal,⁴³ v druhej polovici 15. storočia dielňa Ulricha Schreiera⁴⁴). Oveľa menej sa medzi rukopismi Bratislavy z druhej polovice 15. storočia objavuje vplyv umenia budínskeho dvora Mateja Korvína.⁴⁵ Jediným reprezentantom renesančnej kultúry v skupine liturgických rukopisov z Bratislavy je *Bratislavský/Budínsky antifonár III* (Štátny archív v Bratislave, EC Lad. 6), ktorý dokladá zmiešaný métsko-gotický systém s prvkami ostrihomskej notácie.

V druhej polovici 15. storočia dominovala v kultúrnej činnosti Bratislavy osoba bratislavského prepošta Juraja Schönberga.⁴⁶ Prepošt Schönberg,⁴⁷ mestský farár a kanonik Jan Han de Weytra⁴⁸ a súkromní bratislavskí donátori (mešťan Pottenberger,⁴⁹ vdovy Listová a Rosenthalerová⁵⁰) iniciovali v 70. a 80. rokoch 15. storočia bohatú skriptorskú aktivitu. Pod vplyvom rakúskej knižnej maľby (dielňa Ulricha Schreiera) vznikla v druhej polovici 15. storočia v Bratislave dvojica rukopisov (*Bratislavské antifonáre Ila a I Ib*⁵¹),

⁴³ ŠEDIVÝ, Juraj: *Mittelalterliche Schriftkultur im Pressburger Kollegiatkapitel*. Bratislava : Chronos, 2007. Dve erbové listiny kráľa Žigmunda pre Bratislavu z roku 1436, Archív mesta Bratislavy (ďalej AMB) sign. 1006, 1007. *Bratislavský antifonár IV*, Slovenský národný archív (ďalej SNA 2).

⁴⁴ Iluminácie dielne Ulricha Schreiera dokladá i skupina fragmentov *Graduálu EC Lad. 6*, Štátny archív v Bratislave a napr. i *Bratislavský misál Henrika Stephaniho* z roku 1377, Batthyaneum Alba Julia R II 134, kde bolo dodatočne doiluminované jedno fólio.

⁴⁵ BURAN, Dušan: Antifonár kanonika Jána Hana, misál knižnice Batthyaneum a iluminované rukopisy bratislavskej kapituly na sklonku 15. storočia. In: *Galéria – Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2000, s. 45-66.

⁴⁶ HLAVAČKOVÁ, Miriam: *Juraj zo Schönbergu / Bratislavský prepošt v službách cisára a kráľa*. Bratislava : VEDA – Historický ústav SAV, 2015. ŠEDIVÝ, Ref. 43. HLAVAČKOVÁ, Miriam: *Kapitula pri Dóme sv. Martina. Intelektuálne centrum Bratislavy v 15. storočí*. Bratislava : Pro Historia, 2008.

⁴⁷ HLAVAČKOVÁ, Miriam: Vzdelanostná úroveň členov Bratislavskej kapituly v 15. storočí. In: *Historický časopis*, roč. 49, 2001, č. 3, s. 433-451.

⁴⁸ Podľa Knausa bol kanonik Johannes Han objednávatelom *Bratislavského antifonára II*, pričom na dnes už nezachovanom fóliu bol okrem jeho mena *Johannes Han de Wep alias de Ispár* (rakúske lokality Weiten a Ysper pri Melku) zachovaný aj údaj o jeho úmrtí v piatok po sviatku sv. Jána *ante portam latinam* (8. 5.) 1500. KNAUZ, Nándor: *A Pozsonyi káptalannak kéziratai*. Esztergom : Horák, 1870, s. 9.

⁴⁹ BURAN, Dušan – ŠEDIVÝ, Juraj: Bratislavský misál F. In: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Dušan BURAN (ed.). Bratislava : Slovart, 2003, s. 789-790.

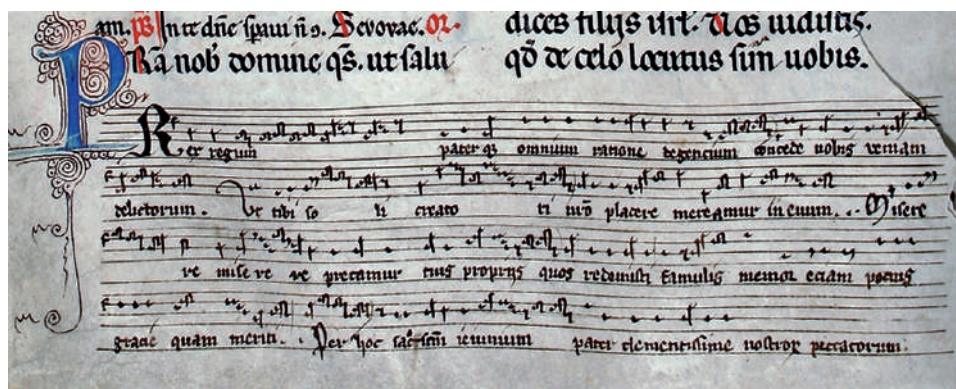
⁵⁰ BURAN, Dušan – ŠEDIVÝ, Juraj: Bratislavský misál G. In: *Gotika, Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Dušan BURAN (ed.). Bratislava : Slovart, 2003, s. 791-792.

⁵¹ BURAN, Dušan – ŠEDIVÝ, Juraj: Hanov kódex. In: *Gotika, Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Dušan BURAN (ed.) Bratislava : Slovart, 2003, s. 790-791. BURAN, Ref. 45, s. 45-66.

ktoré tvoria reprezentatívnu zložku hudobného materiálu stredovekého Uhorska s lokálnymi prvkami (vplyv českej a rakúskej notáčnej tradície).

Medzi najstarších reprezentantov métsko-gotickej notácie z Bratislavy patria prísky *Bratislavského misála I* EC Lad. 3 zo Štátneho archívu v Bratislave. Hlavný korpus misála je písaný ostrihomskou notáciou.⁵² Na f. 55v sa nachádza pripísaný tractus *Rex Regum*, ktorý je notovaný métsko-gotickou notáciou okolo roku 1450. Janka Szendrei sa domnieva, že kódex nebol napísaný v Bratislave, ale v Ostrihome. O jeho používaní v Bratislave však svedčí napríklad pripísaná métsko-gotická notácia alebo nekrologické záznamy v kalendári.

Notácia pripísanej časti misála reprezentuje kurzívne štádium, ktoré charakterizuje špecifický, vlnkovitý tvar *punktu*. Z jednotónových štruktúr notácia používa i *virgu*, čo je mimoriadny príklad v rámci bratislavských rukopisov.⁵³ Z nemeckých prvkov sa okrem *virgy* vyskytuje i nemecký okrúhly *clivis* (záver slova *Misere-re*). Väčšinou sa však používa *clivis* pravouhlý, teda métsky. *Pes* je vytvorený z *punktu* a vertikálne postavenej *virgy* s hlavicou naklonenou doprava. *Scandicus* sa skladá z dvoch znakov, z *pesu* a *virgy*. *Climacus* sa začína jednoduchým *punktom* alebo *bipunktom*, za ktorým nasleduje rad klesajúcich, doprava smerujúcich *punktov*. Druhá forma *climacu* je plynulá, zložená z dvoch pravouhlých, métskych *clivisov*. *Torculus* je zostavený z *punktu* a okrúhleho nemeckého *clivisu*. *Torculus* ešte nemá znaky skrinkovitého prvku, ale je dokladom staršieho, plynulého, oblúkového notopisu nemeckého charakteru. Systém je umiestnený do 5-linajkovej notovej osnovy čiernej farby, s použitím kľúča *f* v tvare písmena *f* a bez použitia *custosu*. Duktus notácie je vertikálny. Charakter tejto notácie považuje Janka Szendrei za východonemecký dialekt métsko-gotickej notácie.⁵⁴



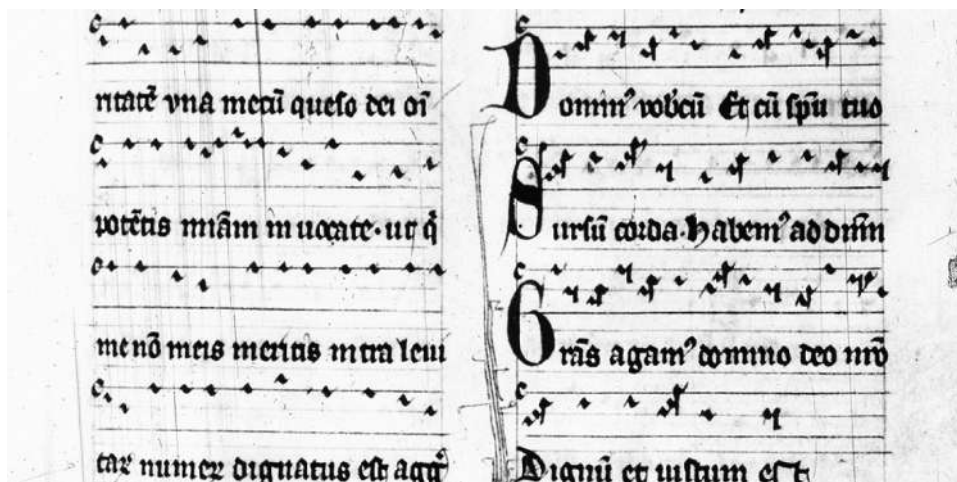
Obr. 1: Bratislavský misál I, EC Lad. 3, Štátny archív v Bratislave, f. 55v.

⁵² *Missale Notatum ante 1341*, EC Lad. 3, EL 18, Štátny archív v Bratislave, SK-Bra BMI EC Lad.3 EL18. <<http://cantus.sk/source/16685>> VESELOVSKÁ – ADAMKO – BEDNÁRIKOVÁ, Ref. 21, s. 100-109.

⁵³ Výnimku tvorí iba *Misál Henrika Stephaniho* z roku 1377 notovaný nemeckou gotickou chorálnou notáciou, ktorá ako hlavný jednotónový prvok používa práve *virgu* (R II 134 Knižnica Batthyaneum Alba Julia).

⁵⁴ SZENDREI, Ref. 19, s. 27. Tento dialekt charakterizuje napr. samostatná *virga*, dvojaké použitie *clivisu* a umiestnenie nôt do 5-linajkovej notovej osnovy (úzus nemeckých, českých a moravských skriptórií).

Okolo roku 1350 vznikol *Bratislavský misál „H“*,⁵⁵ ktorý obsahuje notované prefácie. Métsko-gotická notácia rukopisu je umiestnená do červeného 4-linajkového systému (ojedinele i 5-linajkového) s použitím kľúča *c* a s jednoduchým rámovaním. Text a notácia sú písané v 2 stĺpcoch. Ak sú použité iba linajkové osnovy bez textu, tak je napísaných najviac 9 sústav. Viacerí kodikológovia datujú rukopis do prvej polovice 14. storočia (kódex písali celkovo 4 ruky), pričom väčšina odborníkov ho považuje za dielo bratislavského skriptóra.⁵⁶ Notácia rukopisu obsahuje viacero métskych črt ako doplnky *Bratislavského misála I. Punktum* sa používa s jemnou vlásočnicovou čiarou. *Virga* sa vyskytuje len v ojedinelých prípadoch samostatne (f. 108v: *mis-ce-atur*). Viackrát sa objavuje *bipunktum*, čo môžeme považovať za vplyv českého notačného písma. *Pes* sa skladá zo samostatného *punktu* a *virgy*, ktorá je postavená vertikálne, s rombickou hlavicou smerujúcou doprava. *Clivis* je pravouhlý. *Scandicus* je vytvorený z radu doprava smerujúcich, stúpajúcich *punktov*, ktoré sú zakončené najvrchnejším tónom v tvare *virgy*. *Climacus* je notovaný v štyroch verziách. V jednoduchom tvare sa píše len ako rad klesajúcich *punktov*. Druhý a tretí variant sa píše s úvodným *tractulom* alebo s *virgou*. *Štvrtá* verzia má bipunktuálny úvod (variant rozšírený na Morave, napr. Olomouc). *Torculus* sa nepoužíva. *Porrectus* je zložený z pravouhlého *clivisu*, na ktorý plynule nadväzuje *virga*. Notácia nepoužíva *custos*. Podľa typu notového písma (nejednotnosť tvarov, viaceré variantné štruktúry) predpokladáme, že autorom notácie bol skôr aktívny hudobník (spevák), ktorý ale nepôsobil ako „dielenský“ notátor (teda profesionálny skriptor).



Obr. 2: *Bratislavský misál „H“*, Clmae 94, f. 116r.

⁵⁵ OSzK Clmae 94.

⁵⁶ ŠEDIVÝ, Ref. 43, s. 99-103. SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy slovenskej proveniencie v Maďarsku a Rumunsku*. Martin : Matica slovenská, 1982, č. 209.

Z roku 1403 pochádzajú fragmenty *Bratislavského misála* VI (Múzeum mesta Bratislavy A/2).⁵⁷ Podľa Knauzovho súpisu mal misál pôvodne 310 strán. Dnes sa z nich, žiaľ, zachovalo len 17 (Múzeum mesta Bratislavy má 10 ff., A/2; Štátny archív v Bratislave, Zbierka cirkevných fragmentov EC Lad. 2/34 obsahuje 7 fólií). Na dnes nezachovanom fóliu 299 sa nachádzal údaj o autorovi kódexu, ktorým bol bratislavský kanonik Michal z Trnavy.⁵⁸ Métsko-gotická notácia je umiestnená do červeného 4-linajkového notačného systému s jednoduchým rámovaním. Text je písaný v dvoch stĺpcoch s najviac 9 sústavami. Použité sú kľúče *c* (dva tvary: netypický, pravouhlý tvar a mierne zaokrúhlený druhý variant v tvare písmena *c*) a *f* (dva varianty: prvý ako dva pod sebou radené romby, druhý ako *tractulus* s dvoma pod sebou radenými *punktami*), *custos* sa nevyskytuje. *Punktum* je vytvorené z predĺženého romboidného tvaru, ktorý je takmer vertikálne postavený. *Virga* sa nepoužíva ako samostatný tvar. Ojedinele sa objavuje *bipunktum*. *Pes* sa skladá z *punktu* a *virgy* s hlavicou naklonenou doprava (*punktum* je umiestnené dosť netradične, takmer v polovici *virgy*). *Scandicus* je vytvorený z radu doprava smerujúcich, stúpajúcich *punktov*, ktoré sú zakončené najvrchnejším tónom v tvare *virgy*. *Climacus* je notovaný v dvoch variantoch. Vo verzii s úvodným jemným *tractulom* alebo v druhej verzii s *virgou*. Ostatné viactónové neumy sa v rámci notácie prefácií nepoužívajú.



Obr. 3: Bratislavský misál VI, Múzeum mesta Bratislavy A/2, 16v

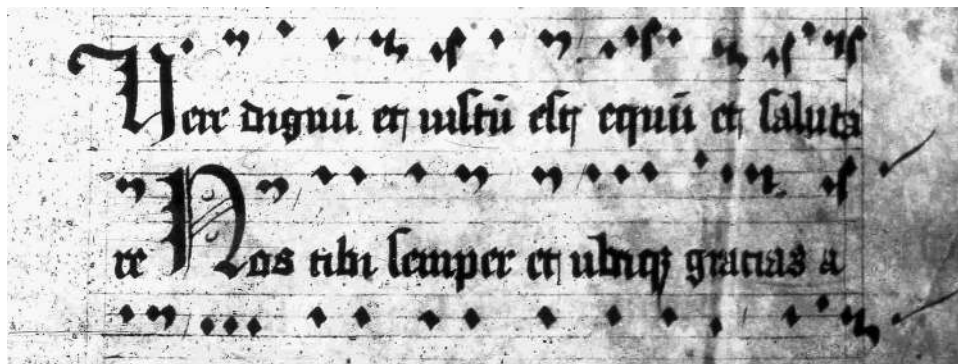
Z 15. storočia (druhá tretina 15. storočia)⁵⁹ pochádzajú pripísané fóliá s notáciou v *Bratislavskom cestovnom misáli* *Clmae* 435 (okolo roku 1350), ktoré opäť prezentujú domáceho, teda bratislavského skriptora-notátora. Notácia je umiestnená do 4-linaj-

⁵⁷ SOPKO, Július: *Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1986, č. 489. KNAUZ, Ref. 48, č. 8.

⁵⁸ KNAUZ, Ref. 48, s. 12: *Iste liber est completus per manus domini Michaelis de Tyrnavia, canonici Posoniensis, ad laudem dei omnipotentis. Sub anno Domini 1403. Orate pro eo propter Deum.*

⁵⁹ Datovanie Juraja Šedivého. ŠEDIVÝ, Ref. 43, s. 104.

kovej notovej osnove s dvojitém rámovaním (8 sústav) bez použitia klúčov. *Punktum* je vytvorené z rombockého tvaru s jemným vlásoknicovým úvodom i zakončením. Často sa používa *bipunktum*. *Pes* sa skladá so samostatného *punktu* a *virgy*, s hlavicou smerujúcou doprava. *Clivis* je pravouhlý, často písaný s likvescentným zakončením. *Scandicus* i *climacus* sú písané s použitím *virgy*. *Porrectus* sa skladá zo samostatného *clivisu* a *virgy*. *Torculus* sa opäť nevyskytuje. Jednotlivé tvary viactónových neumových štruktúr sú písané samostatne, bez plynulých prechodov.



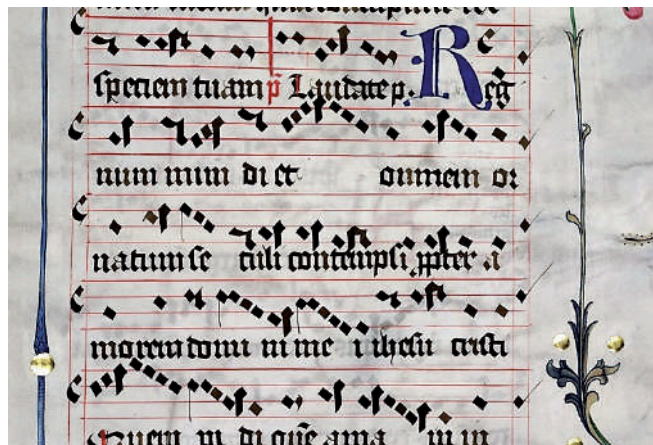
Obr. 4: Bratislavský cestovný misál Clmae 435, predné prídoštie

Ďalšie rukopisy Bratislavskej kapituly z 15. storočia reprezentujú profesionálnu prácu vyškolených skriptorov a notátorov. *Bratislavské antifonáre I, IIa, IIb a IV* sú štýlovo jednotné. Dokladajú vzájomne súvisiace notačné školy.

Bratislavský antifonár I je notovaný métsko-gotickou notáciou monumentálneho typu. Tvary neum majú pravidelný, súmerný vzhľad. *Punktum* má mierne predĺžený, vertikálny tvar. *Pes* je zakončený romboickou hlavicou, *clivis* je pravouhlý. *Scandicus* tvoria dva stúpajúce *punkty* a *virga* (v ojedinelých prípadoch sa vyskytuje dvojdielny *scandicus* – vplyv ostrihomskej notácie). Úvod *climacu* je bipunktuálny. Za ním nasleduje rad klesajúcich *punktov* smerujúcich doprava. *Torculus* je tvorený z *pesu* a pravouhlého *clivisu*. *Porrectus* sa skladá z *virgy* a *pesu*. V celom kódexu sa používa *custos* a gotické tvary klúčov *c* a *f*. Pripisovaný klúč *g* má kurzívny charakter. Na väčšine fólií je 10 riadkov červenej 4-linajkovej notovej osnove s dvojitém červeným rámovaním. Od fólia 77v je na vigíliu Navštívenia Panny Márie (*Visitatio*) uvádzaný i liturgický text (notová osnova je tu rozdelená do dvoch stĺpcov). V kódexu sa na viacerých miestach objavujú prípisky spevov z neskoršieho obdobia s rôznymi typmi notácie (métsko-gotická, métsko-gotická zmiešaná, ostrihomská, česká notácia).⁶⁰ Veľké množstvo

⁶⁰ Prípisky notácie sú na miestach, kde bol v hlavnom texte uvedený len incipit spevu. Ide prevažne o antifóny k *Magnificat* a *Benedictus*. Celý notovaný spev sa nachádzal pravdepodobne v prvom zväzku antifonára a notátor nepokladal za dôležité uviesť ho ešte raz. Dodatočné vpisovanie spevov sa uskutočnilo buď z dôvodu praxe (pre kantora bolo pohodlnejšie dirigovať alebo učiť scholu z jednej liturgickej knihy), alebo sa prvý diel antifonára pri druhom zväzku nenachádzal.

pripísaných notácií a značné opotrebovanie kódexu naznačujú, že *Bratislavský antifonár I* sa v hudobnej praxi bratislavskej kapituly používal mimoriadne dlho (prípisky sú v rozmedzí takmer 300 rokov).



Obr. 5a: *Bratislavský antifonár IIa* (100r)



Obr. 5b: *Bratislavský antifonár IIb* (14v)

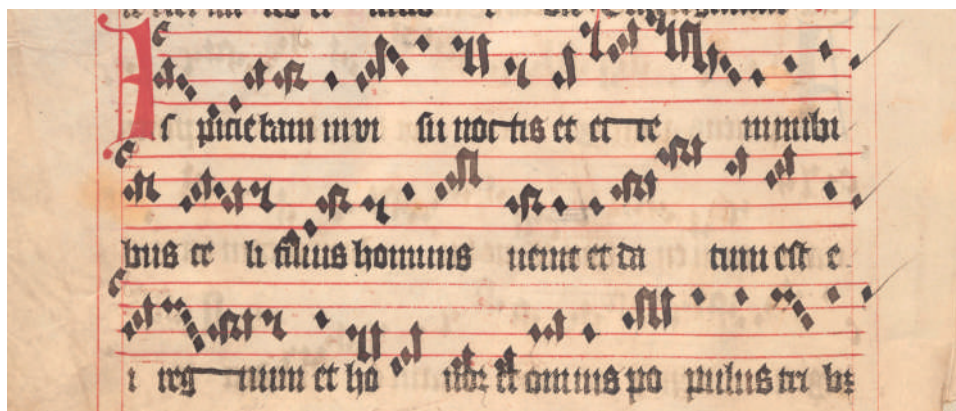
Métsko-gotická notácia *Bratislavského antifonára IIa* a *IIb* dokumentuje štylizované znaky tohto notačného systému, pričom jednotlivé neumové tvary sa približujú notačnej praxi moravských rukopisov druhej polovice 15. storočia. Notátor oboch kódexov nebol identický. Znaková sústava oboch dielov antifonára nie je rovnaká. Oba rukopisy používajú červenú 4-linajkovú notovú osnovu, dvojité červené rámovanie, *custos*, klúče

c a f. Nemecké znaky métsko-gotickej notácie sa vytrácajú. *Virga* sa vo väčšine prípadov vytráca z úvodu *climacu*. Vystriedal ju *tractulus*, ktorý je vyznačený tenkou zvislou čiarou. Jediným svedkom nemeckého pôvodu ostal tvar *scandicu*. Tvary neum majú pravidelný, súmerný vzhľad. *Punktum* má tvar rombu. *Pes* je vytvorený z *punktu* a *virgy* so zhrubnutým driekom, ktorá je zakončená rombickou hlavicou, mierne smerujúcou doprava. *Clivis* je pravouhlý, niekedy s predĺženým vrchným tónom a rombickým zakončením (spodný, nižší tón). *Scandicus* tvoria dva stúpajúce *punkty* a *virga*. Úvod *climacu* je bipunktuálny (niekedy sa uvádza s jemným *tractulom*). Za ním nasleduje rad klesajúcich *punktov* smerujúcich doprava. *Torculus* je tvorený z *pesu* a pravouhlého *clivisu*, pričom úvodné *punktum* je v samostatnom postavení. Celkovo má tento neumový tvar skrinkovitý charakter. *Porrectus* sa skladá z *virgy* a *pesu*, opäť v samostatnom postavení. V celom kódexe sa používa rombický *custos* s dlhou vlásoknicovou čiarou a gotické tvary kľúčov c a f (dva pod sebou radené romby). Notácia má vertikálny charakter.

Odklon smerom k rakúskemu notovému písmu zaznamenáva práca druhého notátora *Bratislavského antifonára IIb*. Svojím podlhovastým tvarom a špecifickými hlavicami inklinujú formy neum k notovému písmu niektorých klosterneuburských rukopisov. Mimoriadne príbuzný typ tejto veľkoformátovej métsko-gotickej notácie nachádzame v rámci pripísaných fólií obrovského štvorzväzkového *Antifonára CCl* 65-68 z Klosterneuburgu (viaceré pripísané fólie s métsko-gotickým notačným systémom, hlavný korpus je notovaný českou notáciou).⁶¹ Zastávame názor, že ide o príbuzného, ak nie o identického notátora. Takmer totožnú notáciu dokumentuje i ďalší klosterneuburský rukopis s oficiom na sviatok Prenesenia ostatkov sv. Leopolda, patróna Rakúska, *Austria laetare CCL* 59 (napísaný okolo roku 1490). Notácia *Bratislavského antifonára IIb* dokumentuje štylisticky mimoriadne špecifický typ, ktorý je charakterizovaný mierne doprava naklonenými driekmi neumových štruktúr, ktoré používajú vo výstavbe *virgu*. Jedinečný tvar *virgy* je daný jemným úvodným ťahom (vplyv písacieho nástroja) a doprava naklonenou hlavicou. Vrchná časť je takmer v tvare ohnutého chrbáta. Z jednotónových neum sa používa len rombický *punktum*. *Virga* sa vyskytuje len v skupinových tvaroch. *Pes* je vytvorený zo samostatného *punktu* a *virgy*. V rámci postavenia v štruktúre *pesu* je *punktum* umiestnené niekedy takmer v strede *virgy* (určitá príbuznosť s tvarom používaným v *Bratislavskom misáli VI*). *Clivis* je pravouhlý, vo vertikálnom postavení. Ukončený je rombickou hlavicou. *Scandicus* tvoria stúpajúce *punkty* a *virga* alebo *pes* a *virga*. *Climacus* sa uvádza ako rad klesajúcich *punktov* smerujúcich doprava, prípadne ako rad viazaných, na seba napojených *clivisov*. *Torculus* je tvorený z *pesu* a pravouhlého *clivisu*, pričom úvodné *punktum* je v samostatnom postavení. Celkovo má tento neumový tvar skrinkovitý charakter s mierne rozšíreným priestorom medzi nižšími tónmi (úvodný *pes* nie je striktné vertikálny, preto tam nastáva určité rozšírenie tvaru). *Porrectus* sa skladá z *virgy* a *pesu*. Mimoriadne zaujímavý tvar má *custos*, ktorý sa na rozdiel od *Bratislavského antifonára IIa* používa v kvadratickej forme. Notačný systém je umiestnený do 8 sústav červenej 4-linajkovej notovej osnovy s kľúčmi c a f (dva tvary: *tractulus* s dvoma rombusmi alebo dva nad sebou radené romby).

⁶¹ HAIDINGER, Alois: Bemerkungen zur Entstehung des Großen Antiphonars Klosterneuburg, Stiftsbibliothek, Cod. 65-68. In: *Böhmische Buchmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts*. Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek, 2012, s. 73-80. HAIDINGER, Alois: *Katalog der Handschriften des Augustiner Chorherrenstiftes Klosterneuburg*. Teil 1: Cod. 1-100. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1983.

Hlavný korpus *Bratislavského antifonára IV* je notovaný métsko-gotickým notačným systémom prvej polovice 15. storočia. Tvary jednotlivých neum sú ovplyvnené gotizáciou a monumentalizáciou, ktorá sa podieľala na zväčšení neumových tvarov všetkých typov notácií v Európe od prvej tretiny 15. storočia. Notačný systém antifonára nadväzuje na métsko-gotickú notáciu *Bratislavského misála „H“* zo 14. storočia⁶² a *Bratislavského misála VI* z roku 1403.⁶³ Systém je umiestnený do 10 riadkov červenej štvorlinajkovej notovej osnovy s dvojitém rámovaním a s použitím *custosu* (f. 1v má 9 riadkov notovej osnovy). *Custos* má tvar kosoštvorca s dlhou vlásoknicovou čiarou smerujúcou doprava. Notačný systém antifonára využíva kľúče *c*, *f* a *g*. *F*-kľúč je vytvorený z gotizovaného *tractulu* so zrezanou vrchnou a spodnou časťou v spojení s dvoma punktami radenými v tercii pod sebou. Z komplexného pohľadu má celkový duktus neum métsko-gotického notačného systému antifonára vertikálne smerovanie. Samotné neumové znaky sú vytvorené so štylizovanými rombickými hlavicami (vplyv písárskeho nástroja). Notáciu hlavného korpusu antifonára radíme do prvej polovice 15. storočia (druhá štvrtina 15. storočia). Jednotónová neuma, *punktum*, má mierne kaligrafický, predĺžený kosoštvorcový tvar vo vertikálnom postavení. *Pes* je vytvorený zo samostatného *punktu* a *virgy*, ktorá má tiež vertikálny smer. *Clivis* je pravouhlý – métsky. Ukončený je manieristickou, pravidelne vykreslenou rombickou hlavicou. *Scandicus* sa skladá z dvoch stúpajúcich *punktov* smerujúcich doprava a *virgy*. Zachováva si pôvodnú nemeckú podobu, bez akéhokoľvek ostrihomského vplyvu na pôvodný tvar. *Climacus* sa skladá z úvodného *bipunktu*, za ktorým nasleduje rad klesajúcich *punktov*, smerujúcich doprava. Úvod *climacu* mohol byť ovplyvnený ostrihomským notačným systémom, pre ktorý bol bipunktuálny úvod jedným z určujúcich a signifikantných znakov. Tento prvok možno pokladať za jediného svedka možného vplyvu tejto notácie na podobu znakového systému *Bratislavského antifonára IV*. *Torculus* je vytvorený z *pesu* (so samostatným úvodným *punktom*), ktorý je viazaný s *virgou*. *Virga* je podobne ako *clivis* ukončená rombickou hlavicou. *Porrectus* tvorí *clivis* v spojení s *virgou*, pričom oba znaky sú k sebe len priradené.



Obr. 6: Bratislavský antifonár IV (3v)

⁶² OSzK Clmae 94, SZENDREI, Ref. 11, M3, SOPKO, Ref. 56, č. 209.

⁶³ Múzeum mesta Bratislavy A/2. SOPKO, Ref. 57, č. 489; KNAUZ, Ref. 48, Kn 8.

Prípisky kódexu sú písané ostrihomským alebo métsko-gotickým notačným systémom.⁶⁴

Celková realizácia notačných znakov *Bratislavského antifonára I* a *Bratislavského antifonára IV* vykazuje mimoriadne príbuzné vlastnosti. Janka Szendrei ich dokonca považuje za prácu jedného skriptora alebo prinajmenšom jedného skriptória. Do tejto skupiny rukopisov radíme ešte i tretí rukopis Bratislavskej kapituly, ktorý je dnes zachovaný iba vo fragmentárnej podobe. Ide o *Notovaný žaltár* (väzba mestských protokolov *Protocolla Antiqua A-C*).⁶⁵



Obr. 7: *Notovaný žaltár* (väzba mestských protokolov *Protocolla Antiqua A-C*)

Posledným neskorostredovekým, kompletne zachovaným rukopisom z Bratislavy je *Bratislavský misál „G“* (Clmae 219, 1488), takisto prezentujúci vrcholné štádium métsko-gotickej notácie, ktorý sa svojím štýlom radí medzi bratislavské rukopisy. *Punktum* má tvar rombu s jemným vlásočnicovým úvodom i záverom. *Pes* je vytvorený z *punktu* a *virgy* so zhrubnutým driekom (podobný ako pri *Bratislavskom antifonári I*). Oba tvary stoja niekedy takmer úplne samostatne. *Virga* je zakončená rombickou hlavicou, mierne smerujúcou doprava. *Clivis* je pravouhlý, niekedy s predĺženým vrchným tónom a rombickým zakončením (spodný, nižší tón). Hrot *clivisu* je po úvodnom *punkte* manieristicky znázornený predĺženou vlásočnicovou čiarou. *Scandicus* tvoria stúpajúce, doprava smerujúce *punkty* a *virga*. Úvodné *punktum climacu* je vytvorené s jemnou *traculovou* čiarou, za ktorou nasleduje rad klesajúcich *punktov* smerujúcich doprava. *Torculus* je tvorený z *pesu* a pravouhlého *clivisu*. Tento neumový tvar má skrinkovitý charakter. *Porrectus* sa skladá z *virgy* a *pesu*. *Custos* sa uvádza s dlhou vlásočnicovou čiarou. Použíte sú kľúče *c* a *f* (dva pod sebou radené romby s manieristickým, štylizovaným zakončením).

⁶⁴ Ostrihomská notácia kurzívneho charakteru zo 16. storočia (f. 22r, f. 57r, f. 195v). Métsko-gotická notácia z 15. – 17. storočia (f. 1r, f. 26v, f. 63r, f. 121r-v, f. 130r, f. 220v, f. 224r). Métsko-gotická notácia zmiešaná s prvkami gotickej chorálnej notácie, koniec 16. storočia až začiatok 17. storočia (f. 8r-v, f. 112r, f. 115r, f. 155r-v, f. 228r-v).

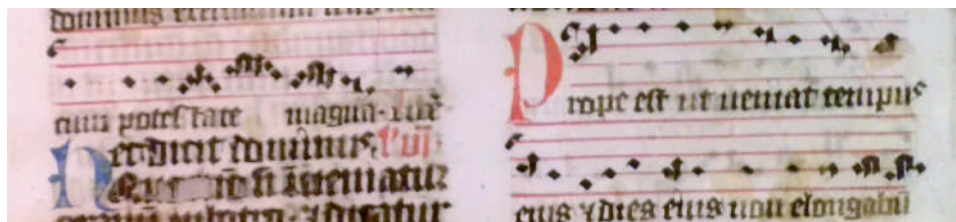
⁶⁵ VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi* – Archivum Nationale Slovacaum. Ed. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*, Tomus III. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2014, Nr. 60-62.

Mimoriadne vzácne notované fragmenty s métsko-gotickou notáciou sa zachovali na obaloch listín (*Acta anni – varia*) Hodnoverného miesta Premonštrátskeho konventu v Lelesi, ktoré sú dnes deponované v Slovenskom národnom archíve. Na obaloch protokolov Hodnoverného miesta sa zachovali zlomky zo 4 rôznych bohoslužobných kníh, zo sekvenciára/hymnára z druhej polovice 14. storočia, z misála z rokov 1350 – 1375, z antifonára z rokov 1350 – 1375 a zo žaltára z prelomu 14./15. storočia. Predpokladáme, že fragmenty sú priamymi svedkami premonštrátskej dielne a aktívnej skriptorskej činnosti premonštrátov. Sme toho názoru, že používali oba typy notácií. Kým staršie fragmenty uprednostňovali ostrihomský systém, mladšie z prelomu 14./15. storočia notáciu métsko-gotickú. Z obsahového (liturgického) hľadiska je mimoriadne zaujímavý fragment sekvenciára so sekvenciami na sviatky najdôležitejších domácich svätcov – sv. Alžbety (Sq. *Gaude Sion quod egressum*) a sv. Ladislava, uhorského kráľa (Sq. *Novae laudis attolamus*). Métsko-gotická notácia reprezentuje rýchly, profesionálny notopis s vertikálnym postavením notačných štruktúr. Kaligrafickú, mimoriadne úhladne prepracovanú podobu métsko-gotickej notácie reprezentujú fragmenty žaltára (Hodnoverné miesto Leleský konvent).



Obr. 8: Žaltár, Hodnoverné miesto Leleský konvent (Sedlák 11 f.) Slovenský národný archív

Notácii moravských skriptorských dielní sa približuje fragment *Breviára MUS I-4* z Hudobného múzea Slovenského národného múzea.



Obr. 9: Breviár MUS I-4 z HM SNM

Spišské rukopisy

Z kompletných rukopisov zo Spiša sa zachovali dva rukopisy s notáciou zo 14. storočia: *Spišský breviár* H R III 94 (Knižnica Batthyaneum v Albe Julii)⁶⁶ a *Spišské nekrológium* R I 61 (Knižnica Batthyaneum v Albe Julii),⁶⁷ dva z prelomu 14./15. storočia *Spišský breviár* D R II 46 (Knižnica Batthyaneum v Albe Julii),⁶⁸ a *Misál Clmae* 92 a dva celonotované kódexy z 15. storočia zo Spišskej Kapituly, *Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426* Mss. Mus. No. 1 a *Spišský antifonár* Mss. Mus. No. 2.

Oba rukopisy zo Spišskej Kapituly boli používané a vyhotovené pre liturgické obrady v Kostole sv. Martina v Spišskej Kapitule. O použitie oboch rukopisov v Spišskej Kapitule niet pochýb. Z tohto dôvodu je možné oba kódexy považovať za vzorové pramene pre určenie základnej typológie hudobnopaleografických štruktúr, ktoré boli charakteristické pre stredoveké rukopisy spišského regiónu. Na základe analýzy neum *Spišského antifonára* a *Spišského graduálu* a veľkého počtu zachovaných fragmentov z rôznych archívnych inštitúcií Spiša (Levoča, Bardejov, Poprad, Kežmarok, Spišská Nová Ves) a východného Slovenska (Prešov, Košice) je možné vystopovať niekoľko zaujímavých informácií o zvyklostiach notátorskej praxe Spiša v 14., a najmä v 15. storočí. Okrem oboch kódexov Spišskej Kapituly sú príbuzným métsko-gotickým znakovým systémom notované i rukopisy zo Štátnej vedeckej knižnice v Prešove (*Notovaný breviár z Dambna* z roku 1375⁶⁹ a *Žaltár* z druhej polovice 14. storočia⁷⁰), *Misál Clmae* 92 z Maďarskej národnej knižnice v Budapešti,⁷¹ *Misál* a *Žaltár*⁷² z Východoslovenského múzea v Košiciach a *Spišský breviár* D R II 46 (Knižnica Batthyaneum v Albe Julii).

Niekoľko spoločných prvkov obsahujú *Misál Clmae* 92, *Spišský graduál*, *Spišský antifonár* a niekoľko desiatok fragmentov z Lyceálnej knižnice v Kežmarku, Štátneho archívu v Banskej Bystrici, pracovisko Archív Banská Štiavnica, zo Štátneho archívu v Prešove, pracovisko Archív Poprad, zo Štátneho archívu v Košiciach, pracovisko Archív Spišská Nová Ves a zo Štátneho archívu v Prešove, špecializovaného pracoviska Spišského archívu v Levoči zo 14. a 15. storočia.

⁶⁶ Ide pravdepodobne o fragmenty z hymnára. Kódex patril do fondu levočskej farskej knižnice. Notované sú len dva fragmenty z prídoštia s métskou notáciou poľskej proveniencie (Vroclavský okruh). Zlomky obsahujú notované hymny. Predné prídoštie: *Veni redemptor gentium* (<http://cantusdatabase.org:009408a>, *Nativitas Domini*) a *Corde natus ex parentis* (008289, *Purificatio BMV*); zadné prídoštie: *Conditor alme siderum aeterna lux* (008284, *Dominica 1 Adv.*) a *A solis ortus cardine* (008248, *Assumptio BMV*).

⁶⁷ Neskoršou rukou je métsko-gotickou notáciou dopísané rezponzórium *Christe fili dei vivi miserere nobis* (006276) s neidentifikovaným veršom *Resurrexisti...miserere nobis* a s doxológiou.

⁶⁸ Na f. 242v je métsko-gotickou notáciou notované rezponzórium *Quae est ista quae ascendit* s veršom *Ista est speciosa*, od fólia 261v je uvedené celé notované officium s úvodnou antifónou *Ecce tu pulchra es amica* na sviatok Nanebovzatia Panny Márie.

⁶⁹ SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1981, č. 197. URDOVÁ, Sylvia: Poznámky k hudobnému repertoáru adventnej časti notovaného breviára (1375) vo fonde Kolegiátnej knižnice v Prešove. In: *Z dejín knižnej kultúry východného Slovenska I*. Marcela DOMENOVÁ (ed.). Prešov : Štátna vedecká knižnica, 2009, s. 7-20.

⁷⁰ SOPKO, Ref. 69, č. 196.

⁷¹ OSzK Clmae 92. SZENDREI, Ref. 11, M 1. GÜNTHEROVÁ, Alžbeta – MIŠIANIK, Ján: *Stredoveká knižná malba na Slovensku*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, č. 6, s. 37-38.

⁷² SOPKO, Ref. 69, č. 161. SZENDREI, Ref. 11, C 54.

Notačný systém týchto kódexov je do istej miery uniformný v prípade ostrých, zrezaných tvarov jednotlivých koncových častí niektorých neum. *Clivis*, *torculus* a *porrectus* sú v závere zapisované bez akýchkoľvek rombických zakončení. Táto typizovaná štruktúra sa objavuje v geograficky blízkych, poľských rukopisoch.⁷³ Nepoužíva sa v bratislavských prameňoch a napríklad v pramennej základni Banskej Bystrice, kde sa objavuje mierne odlišná, jasne rombizovaná, manieristická podoba métsko-gotického systému s rombickými zakončeniami neum (*bratislavské antifonáre I, II, IV*). Pre spišský región sa v 15. storočí stal mimoriadne typickým znakom 5-linajkový notačný systém (ide pravdepodobne o vplyv poľskej skriptorskej tradície), ktorý sa používal v spojení s dvojítm červeným rámovaním a s využitím *custosu* (všetky tieto znaky sú spoločné pre *Spišský graduál* aj *Spišský antifonár*).

Notáciu *Spišského antifonára* a *Spišského graduálu* tvoria kontaktné neumové štruktúry, ktoré boli v priebehu 13. storočia vytvorené miešaním métskej a nemeckej notácie. Nejde o primárny notačný typ, ale o zmiešaný systém, ktorý sa na území Slovenska objavuje v priebehu 14. storočia. Rýchlo sa rozširuje na celom našom území, pričom dokladá jasnú nezávislosť od susednej českej a ostrihomskej notátorskej tradície. Zrkadlo strán oboch rukopisov je určené dvojítm červeným rámovaním, počet sústav na jednom fóliu je v graduáli väčšinou 9 a v antifonári 10. Použitá je 5-linajková červená notová osnova, *custos* v 2 tvaroch (*punktum* s predĺženou koncovou vlásoknicovou čiarou alebo *rombus* s ozdobným, manieristickým vertikálnym zakončením) a kľúče *c, f, g* (v tvare hranatej číslice 9), posuvky *b* a odrážka. *F*-kľúč má v *Spišskom antifonári* tri základné tvary. Prvý variant je vytvorený z vertikálnej, gotizovanej *virgy* bez hlavice, s dvoma o terciu nižšie postavenými *rombusmi*. Je to najčastejšie používaný tvar. Druhá verzia kľúča je v podobe gotizovanej *virgy* bez hlavice s troma *rombusmi*, ktoré sú pod sebou vertikálne radené v sekundových krokoch. Ide o ojedinelý tvar tohto kľúča, ktorý je zatiaľ známy len zo *Spišského antifonára*. Tretí variant tvoria dva pod sebou vertikálne radené *punkty* v terciiovom odstupe. Tento typ kľúča *f* sa v *Spišskom graduáli* využíva najčastejšie.

Celkový duktus písma oboch rukopisov je vertikálny. Z jednotónových neum je použité dominantne *punktum*. Samostatná *virga* sa podobne ako v iných stredovekých kódexoch a fragmentoch z územia Slovenska takmer nevyskytuje. Použitá je len ako súčasť viactónových neumových štruktúr (*pes*, *scandicus*, *climacus*, *porrectus*). Dvojtónové neумы *pes* (dva stúpajúce tóny) a *clivis* (dva klesajúce tóny) majú klasický métsky tvar. *Pes* je vytvorený zo samostatného *punktu* a *virgy*, ktorej hlavica smeruje doprava. *Pes* sa neuvádza vo viazanom, esovitom tvare ako v prípade ostrihomskeho notačného systému. *Clivis* je pravouhlý, bez rombického zakončenia (na rozdiel od bratislavských rukopisov). Má jasne zrezané zakončenie, podobne ako niektoré poľské rukopisy.⁷⁴ Úvodné *punktum clivisu* je v *Spišskom antifonári* niekedy takmer rovnako dlhé ako nižší tón tohto neumového tvaru (na rozdiel od *clivisu*,

⁷³ SUTKOWSKI, Adam: Cechy paleograficzne notacji muzycznych w polskich rekopisach średniowiecznych. In: *Musica Medii Aevi* I. Krakow: Instytut sztuki PAN, 1965, s. 53-68.

⁷⁴ SZENDREI, Ref. 5, obrazová príloha III/27-33. *Antifonár MS 47* z Archívu katedrálnej kapitulskej knižnice v Krakove; *Graduál MS 45* z Archívu katedrálnej kapitulskej knižnice v Krakove; *Pontifikál MS 12* z Archívu a katedrálnej kapitulskej knižnice v Krakove; *Antifonár MS 48* z Archívu katedrálnej kapitulskej knižnice v Krakove; *Graduál MS 46* z Archívu katedrálnej kapitulskej knižnice v Krakove.

ktorý sa vyskytuje v *Spišskom graduáli*). Trojtónová neuma *scandicus* je vytvorená z dvoch stúpajúcich, doprava smerujúcich *punktov*. Najvrchnejší tón tvorí *virga* s hlavicou naklonenou doprava. V prípade, ak je medzi prvým a tretím tónom väčší ako sekundový interval (vyskytujú sa však aj prípady, že môže ísť aj o sekundové kroky), druhé *punktum* je predĺžené do podoby *virgy* bez hlavice. *Climacus* sa objavuje v troch tvaroch. Najčastejšie je uvedený s úvodným *bipunktom* a za ním nasledujúcim radom doprava smerujúcich, klesajúcich *punktov*. Druhý tvar *climacu* je vytvorený podobne. Najvrchnejší tón je ale nahradený jednoduchým *punktom*. Tretí tvar je s najvrchnejším tónom v tvare *virgy*. *Torculus* sa používa v skrinkovitej podobe so samostatným úvodným *punktom*. Tvarovo sa *torculus Spišského antifonára* na fóliach 1r – 92r mierne odlišuje od formy, ktorú používa *Spišský graduál*. Plynulý prechod tejto trojtónovej neumy (*punktum*, *virga* v spojení s *clivisom*) má pravouhlé vertikálno-horizontálne a následne vertikálne smerovanie. V *Spišskom graduáli* sa horizontálna línia prostredného tónu nedodržiava striktnie, ale smeruje nadol. Túto formu *torculu* používa *Spišský antifonár* od f. 92v. *Porrectus* je v oboch rukopisoch vytvorený zo samostatne postaveného *clivisu* a *virgy*. V oboch rukopisoch sa často používajú kombinácie viactónových neum (*torculus resupinus*, *porrectus flexus* a i.). Notácia *Spišského antifonára* často používa *bipunktum*, ktoré sa v *Spišskom graduáli* nevyskytuje vôbec. Je to zaujímavý jav, ktorý môže odzrkadľovať výrazný vplyv českého prostredia v čase tvorby *Spišského antifonára* (česká notácia používa *bipunktum* veľmi často).



Obr. 10: *Spišský graduál* Juraja z Kežmarku, Slovenský národný archív Fond Hodnoverné miesto Spišská Kapitula, Anni 1615-161 1v

kapitulskej knižnice v Krakove; *Antifonár* MS 97 z Katedrálnej knižnice Gniezno, *Graduál* MS 1 Duchovného seminára Włocławek.



Obr. 11: *Spišský antifonár*, Slovenský národný archív Fond Hodnoverné miesto Spišská Kapitula, Anni 1558-1564 1v

Košický misál (inv. č. Zb. 87)⁷⁵ z roku 1379 dokumentuje dva typy rýchlej, kurzívnej notácie. Notácia prefácií na fóliu 135v reprezentuje klasické tvary métsko-gotickej notácie. Druhý typ notácie, bezlinajková notácia čiernej farby, je doplnený neskoršou rukou. Métska notácia je umiestnená na čiernu, 5-linajkovú notovú osnovu s použitím kľúča c a f. Notové osnovy oboch kľúčov sú označené červenou farbou. *Custos* notácia nepoužíva.



Obr. 12: *Misál*, Východoslovenské múzeum Košice, 135v

Notovaný žaltár inv. č. F 9232 z Východoslovenského múzea v Košiciach z konca 15. storočia obsahuje viacero notačných systémov z rôznych období. Notované antifóny a časť notovaného officia za zosnulých s českou a métskou notáciou pochádza z konca 15. storočia. Žaltár je notovaný, pravdepodobne dodatočne, viacerými písárskymi rukami. Najčastejšie sa vyskytuje notácia métsko-gotická (napríklad hymnus *Ave Katherina*). Niektoré prípisky sú notované českým systémom (napríklad hymnus

⁷⁵ Kardošová, Lýdia: *Rukopisy 14. – 15. storočia a tlače 16. storočia*. In: *Gotické umenie košických zbierok*. Košice : Východoslovenské múzeum Košice – Slovenská národná galéria, 1995, s. 190-191. Rössler, Elemér: *A kassai múzeum nyilvános könyvtárának czímjegyzéke*. Kassa 1904, s. 540. Radó, Polycarp: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1973, č. 24, s. 111-114.

Dies venit victorie, oficium Pro defunctis: Putasne mortuus). Mladšie ruky posledných fólií (napríklad pripísaný hymnus *Gaudet caeli nova luce*) používali kvadratickú alebo dokonca menzurálnu notáciu (*Stabat mater dolorosa*).



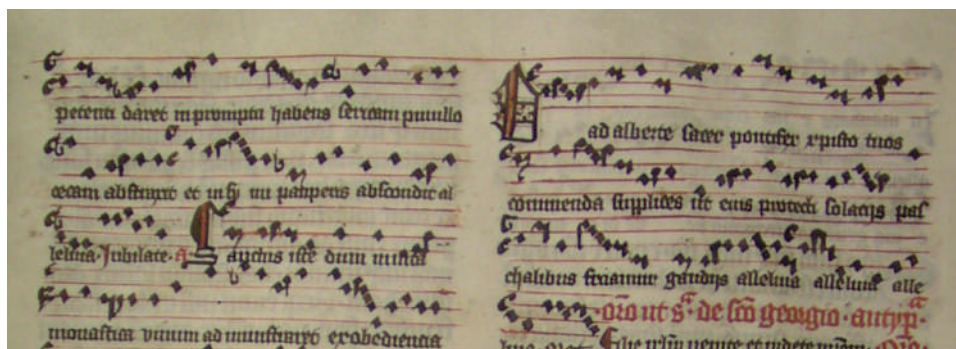
Obr. 13: Žaltár, Východoslovenské múzeum Košice, 44v

Žaltár (sine sign.) zo Štátnej vedeckej knižnice v Prešove prezentuje métsko-gotic-kú notáciu druhej polovice 14. storočia s vertikálnym smerovaním. Použité sú kľúče *c* a *f* (*custos* sa neobjavuje). Neumové znaky sú umiestnené do čiernej, 4-linajkovej notovej osnovy (rôzne počty riadkov podľa dĺžky spevov). Na f. 67v je dopísaná celá strana notovej osnovy (*In nomine sancte et individue trinitatis anne: Qui operate gloriosa*). Časť rukopisu je zničená častým používaním.



Obr. 14: Žaltár, Štátna vedecká knižnica Prešov, 22v

Notovaný breviár (sine sign.) zo Štátnej vedeckej knižnice v Prešove z roku 1375,⁷⁶ dokumentuje krakovský liturgický rítus. Breviár je notovaný métsko-gotickým systémom, ktorý je umiestnený na 4-linajkovú notovú osnovu červenej farby s jednoduchým rámovaním (väčšinou 19 riadkov v dvoch stĺpcoch). Kódex bol notovaný postupne viacerými notátorskými rukami. *Custos* sa nepoužíva. Klúče sú *c* a *f*. Gotizácia foriem neum je v pokročilom štádiu. *Punktum* má podlhovastý, vlnkovitý tvar. *Pes* a *torculus* začínajú samostatným *punktom*, *scandicus* je vytvorený z dvoch stúpajúcich *punktov* a *virgy*. *Clivis* je pravouhlý, s jemným zakončením bez rombickej hlavice. *Porrectus* je plynulý, vytvorený z *clivisu* a *tractulu* – *virgy*. *Climacus* je bez úvodného *tractulu*.



Obr. 15: *Notovaný breviár*, Štátna vedecká knižnica Prešov, 171r

Veľká skupina fragmentov s métsko-gotickým systémom, ktorá pochádza z jedného rukopisu, sa zachovala v Štátnom archíve v Banskej Štiavnici.⁷⁷ Dvadsaťosem zlomkov z graduálu, jeden zlomok kyriale a fragmenty so sekvenciami mohli pochádzať z tej istej liturgickej knihy. Notácia bola umiestnená na 5-linajkovú notovú osnovu červenej farby s dvojitým rámovaním. V prípade kompletného, nerozrezaného fólia mal kódex rozmery približne 350 x 492 mm. Linajkový systém bol umiestnený do 8 riadkov notovej osnovy, ktorej výška bola cca 28,5 – 30 mm. Medzera notovej osnovy mala veľkosť 7 – 9 mm. Takmer vždy sa používal *custos* (ojedinele na konci riadka nie je uvedený). *Punktum* je v tvare kosoštvorcového rombu veľkosti 6 x 8 mm. Samostatná *virga* sa nepoužíva. *Pes* a *torculus* sa uvádzajú so samostatným úvodným *punktom*. *Pes* je vytvorený z rombickeho *punktu* a *virgy* s hlavicou smerujúcou doprava. *Clivis* je pravouhlý, bez rombickeho zakončenia. *Scandicus* je vytvorený z dvoch stúpajúcich *punktov* a *virgy* (nemecký pôvod), prípadne je zložený z *punktu*, *tractulu* a *virgy*. *Climacus* sa skladá z *virgy* (niekedy sa objavuje namiesto *virgy* len *punktum* alebo *punktum* s tenkou zvislou čiarou) a dvoch klesajúcich *punktov*. *Porrectus* je zložený z *clivisu*

⁷⁶ SOPKO, Ref. 69, s. 226–227, č. 197.

⁷⁷ VESELOVSKÁ, Eva (ed.): *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Schemnitzensi. Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*, Tomus II. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, č. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 35, 38, 39, 40, 49, 50, 51, 52, 72 (+ 70, 42, 53, 71).

a *virgy*. Celkovo je smer notačného písma vertikálny. Zrezané tvary neum sa približujú k spišským a poľským rukopisom krakovského okruhu. Notácia banskoštiavnických zlomkov má mimoriadne blízko najmä ku krakovským rukopisom.⁷⁸ Z kľúčov sa používajú kľúč *c*, *g* a *f* v tvare dvoch nad sebou radených rombusov (číslica 3). *Custos* je písaný v tvare rombu s jemnou, predĺženou čiarou v závere. Výzdobný systém používa čierno-žlté, červeno-modré a červené iniciály s geometrickou výplňou. V prípade jednoduchých lombárd (sekvencie) sa používa striedanie červených a modrých jednoducho zdobených iniciál.⁷⁹ Predpokladáme, že takmer všetky z 32 banskoštiavnických fragmentov pochádzali z jednej liturgickej knihy z konca 15. storočia. Stopy krakovských notopiscov by sa dali hypoteticky predpokladať v Banskej Štiavnici v súvislosti s činnosťou poľských majstrov pri výzdobe Kostola sv. Kataríny na prelome 15. a 16. storočia.

Poľskú tradíciu a odlišnú verziu neskorostredovekej métsko-gotickej notácie reprezentuje fragment *Graduálu MUS I-5* z Hudobného múzea Slovenského národného múzea.



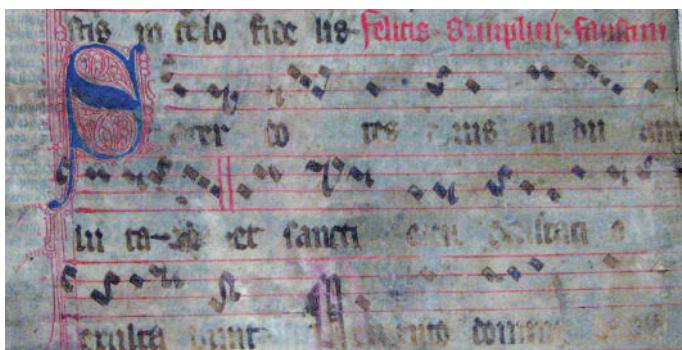
Obr. 16: *Graduál MUS I-5* z Hudobného múzea Slovenského národného múzea

Stredoveký zlomok z Diecéznej knižnice *Graduál 167* dokumentuje tiež poľský typ métsko-gotickej notácie, ktorá sa v našom geografickom priestore nepoužívala. Systém je umiestnený do 4-linajkovej červenej notovej osnovy s dvojítm rámovaním a s kľúčom *c*. Notácia používa plynulé tvary *pesu* a *torculu*, pravouhlý *clivis* a mimoriadne špecifický *porrectus*, ktorý má druhú a tretiu notu spojené len tenkou vlásoknicovou čiarou. Zvláštnym skriptorským ťahom sa vyznačuje aj spojenie *climacu* (doprava smerujúce klesajúce punkty) s ďalším *punktom* (terciový skok smerom hore: *Sacer-do-tes*). Notácia fragmentu sa približuje skôr poľským rukopisom, pričom najpríbuznejšiu znakovú štruktúru vykazuje napríklad *Antifonár Ms 4* z Diecézneho múzea v Plocku zo 14. storočia.⁸⁰

⁷⁸ KrK47. *Antifonár*, Kraków, Archiwum i Bibliotheka Krakowskiej Kapituły Katedralnej MS 47, 15. storočie, 387 ff., rozmery: 390 x 586 mm. KrK 45: *Graduál*, Kraków, Archiwum i Bibliotheka Krakowskiej Kapituły Katedralnej MS 45, pred r. 1423, 302 ff., rozmery: 338 x 459 mm.

⁷⁹ Štiavnickým zlomkom č. 12 a 20 sa mimoriadne približuje fragment *Graduálu Tomus 2/ Fons 41/ Fasc.1/ Nro.?*, 1601 zo Štátneho archívu v Banskej Bystrici, pracovisko Archív v Kremnici, ktorý obsahuje spevy na sviatky BMV, s. Thomae a in Dedicatione Ecclesiae. Rozmerovo je ale mierne odlišný (výška notovej osnovy je len 20 mm).

⁸⁰ SZENDREI, Ref. 5, Plm 4, s. 273.



Obr. 17: *Graduál 167* z Diecéznej knižnice v Nitre

Viaceré neskorostredoveké rukopisy dokumentujú miešanie prvkov métsko-gotického systému s inými, regionálne blízkymi notáciami. Miešanie prvkov a prelínanie používania rôznych štruktúr viacerých notácií zaznamenávame v kompletných i fragmentárne zachovaných materiáloch z celého územia Slovenska. Na prelome 14./15. storočia sa notopis niektorých rukopisov z územia stredovekého Uhorska dostal do špecifickej vývojovej fázy.⁸¹ Menila sa technika notového písma (gotizované tvary neum spôsobené používaním širokých pier). Na notačné systémy, používané v našich skriptorských dielňach, silno pôsobili zahraničné vplyvy (najmä české a nemecké). Notátorské reformy neprijali všetky skriptorské školy rovnako. V centrálnych skriptóriách sa už koncom 14. storočia objavili snahy o premenu starých, spojených neumových tvarov (typickým znakom ostrihomskej notácie sú viazané, plynulé tvary – najmä plynulý *scandicus*) na nové gotické noty. Jednotlivé body sa zväčšili, čo zodpovedalo požiadavkám vtedajšej praxe a hudobného života. Chorálne knihy museli byť v 15. storočí z diaľky dobre čitateľné. Lepšia čitateľnosť kódexov zapríčinila odlišné smerovanie pôvodne zvislých, bodkových radov (typický znak ostrihomskej notácie)⁸² smerom doprava.⁸³ V rámci reformného procesu sa v polovici 15. storočia vytvorilo samostatné notové písmo, ktoré nemožno považovať ani za ostrihomskú, ale ani za métsku notáciu, pretože v ňom pôsobili silné ostrihomské prvky. Janka Szendrei ho nazýva métsko-gotickou ostrihomskou zmiešanou notáciou.⁸⁴ Vznik nového notového písma odzrkadľuje vzdelanostnú úroveň uhorských skriptórií, ktoré sa budovali na starej tradícii, ale nebránili sa ani zahraničným vplyvom. Prvými reprezentantmi métsko-gotickej zmiešanej notácie sú dva zväzky antifonárov s ostrihomským rítom z polovice 15. storočia (*Ostrihomský antifonár Mss. I. 3* z Metropolitnej arcibiskupskej knižnice v Ostrihome⁸⁵). K ďalším rukopisom, ktoré používajú uvoľnenú techniku

⁸¹ SZENDREI, Ref. 4, 1988, s. 5-234.

⁸² Typický ostrihomský *climacus* tvorili úvodné *bipunktum* a rad zvislých klesajúcich *punktov*.

⁸³ Métsko-gotickú notáciu charakterizuje smerovanie doprava aj v prípade *climacu*.

⁸⁴ SZENDREI, Ref. 11.

⁸⁵ SZENDREI, Ref. 11, C 8, C 9, F 40 (Maďarská akadémia vied MTA 308) a U.Fr.I.m.236 z Univerzitnej knižnice v Budapešti. RADÓ, Ref. 75, 1973, s. 528-529.

métsko-gotického zmiešaného systému, patrí napríklad *Budínsky žaltár*⁸⁶ a chorálne knihy, ktoré sú pripisované činnosti záhrebského biskupa Osváta Thuza (MR 1, MR 10).⁸⁷ Kódexy notované touto notáciou boli väčšinou veľkoformátovými, bohato zdobenými liturgickými knihami.

V Štátnom archíve v Trnave sa vo fonde Magistrátu mesta Trnava pod signatúrou IIId/599 zachoval na vrchnom obale daňovej knihy (*Liber restantiarum* 1659, 1670, 1676) zaujímavý fragment zo stredovekého antifonára. Pergamenový rukopis z polovice 15. storočia obsahuje ofciové spevy z *Commune Sanctorum* (*Commune unius Confessor / Commune unius Confessor Episcopus*). Métsko-gotický zmiešaný notačný systém je umiestnený do 8 riadkov 5-linajkovej notovej osnovy červenej farby s dvojitém rámovaním. Systém používa kľúče *c* a *f*. *Custos* je uvedený v tvare kvadry, čo je v prípade uhorských rukopisov mimoriadne zriedkavé.⁸⁸ Métsko-gotická zmiešaná notácia dokumentuje klasické tvary métskeho systému v gotickom stvárnení. Niektoré neumové tvary sú vytvorené pod vplyvom ostrihomského systému (plynulé, nedelené tvary má *pes*, *porrectus* aj *torculus*). Jednotónová neuma *punktum* je uvedená v rombickej forme (ca. 7 x 7 – 8 mm). Dvojtónový, vertikálne stavaný *pes* je vytvorený z *punktu* a *virgy*, pričom oba tvary do seba plynulo prechádzajú (ostrihomský vplyv, prípadne český vplyv). *Clivis* je pravouhlý (typický métsky), jeho spodný tón má zrezaný tvar (spišské, poľské rukopisy). Trojtónová neuma *scandicus* sa objavuje v dvojdielnom tvare (samostatné *punktum* + plynulý, mierne doprava naklonený *pes*).⁸⁹ *Climacus* je vytvorený radom klesajúcich, doprava smerujúcich *punktov*. *Torculus* i *porrectus* majú skrinkovitý tvar. Oba reprezentujú plynulé zlúčenie základných stavebných prvkov. Na základe analýzy a komparácie notácie fragmentu z Trnavy a *Ostrihomského antifonára Ms. I. 3c* z Arcibiskupskej knižnice v Ostrihome je možné vysloviť tvrdenie, že ide o totožný rukopis alebo minimálne o zhodného skriptora a notátora.⁹⁰ Napriek faktu, že fólio z Trnavy má odrezanú vrchnú časť, ostatné rozmery rukopisu (neúplné zrkadlo, výška notovej osnovy, veľkosť medzery) a absolútna zhoda používaných neumových tvarov, kľúčov a *custosu* potvrdzujú toto tvrdenie.⁹¹

⁸⁶ Podľa Szendrei vznikli oba kódexy v budínskej skriptorskej dielni. SZENDREI, Ref. 11, C7.

⁸⁷ SZENDREI, Ref. 11, C 55 a C 57. KNIEWALD, Dragutin: *Iluminacija i notacija zagrebačkih liturgijskih rukopisa*. In: Rad Hrvatske Akademije Znanosti i Umjetnosti. Zagreb : Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti, 1944, s. 82-83, 72-76.

⁸⁸ Rukopisy notované métsko-gotickou notáciou používali väčšinou rombický tvar *custosu*. Kvadratický *custos* sa vyskytuje v notácii českej.

⁸⁹ Tento tvar *scandicu* je vytvorený pod vplyvom českej notácie.

⁹⁰ KÖRMENDY, Kinga: *A Knauz-hagyatéék kódextöredékei és az esztergomi egyház középkori könyvtárának sorsa*. Budapest : MTA, 1979. VESELOVSKÁ, Eva – KÖRMENDY, Kinga: Az Esztergomi Főszékesegyházo Könyvtár Ms I 3c jelzetű antifonáléjának egy töredéke a Nagyszombati Városi Levéltárban. In: *Magyar Könyvszemle*, roč. 131, 2015, č. 3, s. 300-302.

⁹¹ VESELOVSKÁ: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Tyrnaviensi*. Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia, Tomus IV. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2015, Nr. 8.



Obr. 18: Ostrihomský antifonár Ms. I. 3c, Štátny archív v Trnave, Magistrát mesta Trnava IIIId/599

I ďalší trnavský zlomok *Graduál Cechy – murári (Meisterbuch)* 1653 – 1870 (Štátny archív v Trnave) pochádza z okruhu ostrihomských rukopisov prelomu 15. a 16. storočia. Tvary zmiešanej métsko-gotickej a ostrihomskej notácie dokladajú plynulé, viazané tvary viactónových neumových tvarov (esovitý, doprava naklonený *pes*, *scandicus* vytvorený z *punktu* a *pesu*). Pre notáciu fragmentu sú charakteristické zrezané tvary métskeho *clivisu* a *torculu* (posledný tón), bez rombického zakončenia. *Torculus* má plynulý, skrinkovitý tvar. *Climacus* je postavený bez úvodnej *virgy*, len ako rad klesajúcich, doprava smerujúcich *punktov*. Notácia sa približuje k tvarom okruhu ostrihomských kódexov (Ostrihomský antifonár II, Mss. I.3, C9, F40⁹² alebo Futaki graduál C45⁹³). Systém je umiestnený do 5-linajkovej notovej osnovy väčších rozmerov (výška notovej osnovy je až 30 mm) s dvojítm červeným rámovaním a s použitím rombického *custosu*.



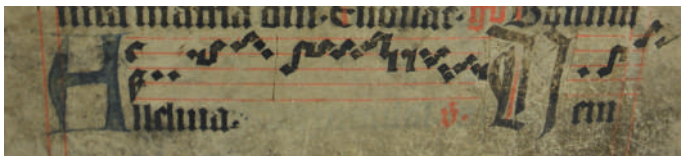
Obr. 19: Graduál Cechy – murári (Meisterbuch) 1653 – 1870, Štátny archív v Trnave

Z okolia hlavného cirkevného centra stredovekého Uhorska – z Ostrihomu – a pravdepodobne z totožného rukopisu, ale z ruky iného notátora pochádza i zlomok *Graduálu* z Fondu Magistrát mesta Trnavy IIIId 598 *Liber taxarum* /1605/1662/1669. Métsko-

⁹² SZENDREI, Ref. 11, C8, F40. MTA 308. KÖRMEDI, Ref. 90, s. 79-80.

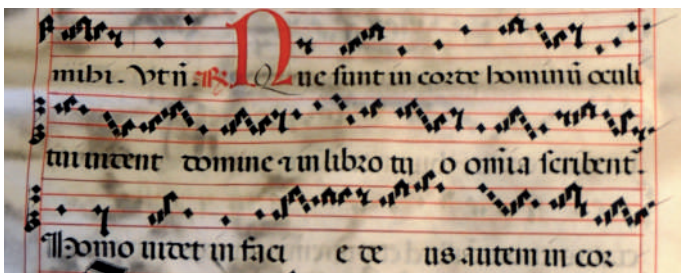
⁹³ SZENDREI, Ref. 11, C45, 1463, Istanbul Topkap Serai sign. 2429.

-gotická zmiešaná notácia pochádza z konca 15. storočia (posledná štvrtina). Použitý notačný systém sa mimoriadne približuje notácii *Graduálu Cechy – murári (Meisterbuch)* 1653 – 1870 s niekoľkými rovnakými charakteristikami (plynulý, viazaný, esovitý pes, torculus, porrectus, 5-linajková červená notová osnova, dvojité červené rámovanie, zrezané ukončenia *clivisu* a *torculu*, zhodná výška notovej osnovy: 30 mm). Notácia *Graduálu* 598 však používa charakteristické a do istej miery manieristické tvary neumových foriem. Z rovnakého stredovekého rukopisu pochádza i *Graduál* 3112 zo Štátneho archívu v Bratislave, pracovisko Archív Modra.⁹⁴



Obr. 20: *Graduál z Fondu Magistrát mesta Trnavy IIIId 598*, Štátny archív v Trnave

Výrazný vplyv ostrihomskeho notačného systému na pôvodné métske formy dokumentuje i notácia *Bratislavského antifonára III*. Od štýlovo jednotnej métsko-gotickej notácie *Bratislavského antifonára I*, *Bratislavského antifonára IV*, *Bratislavského antifonára IIa* a *IIb*, sa jednotlivé neumové prvky *Bratislavského antifonára III* prikláňajú nielen k métskym (menej nemeckým), ale aj k ostrihomským tvarom. Notáciu *Bratislavského antifonára III* radíme medzi pramene notované métsko-gotickým-zmiešaným (ostrihomským) systémom.



Obr. 21: *Bratislavský antifonár III*, Spolok sv. Vojtecha Trnava, 200/15, 2v

Špecifický typ métsko-gotickej notácie reprezentuje neskorostredoveký rukopis z Košíc, tzv. *Košický graduál* (1500 – 1518, Maďarská národná Szechényiho kniž-

⁹⁴ Magistrát mesta Modry 3112 II.3.53.307. Kammerrechnung 1660. VESELOVSKÁ, Eva: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*. Ed. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia. Tomus I*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2008, č. 20, s. 75. <http://cantus.sk/source/152>

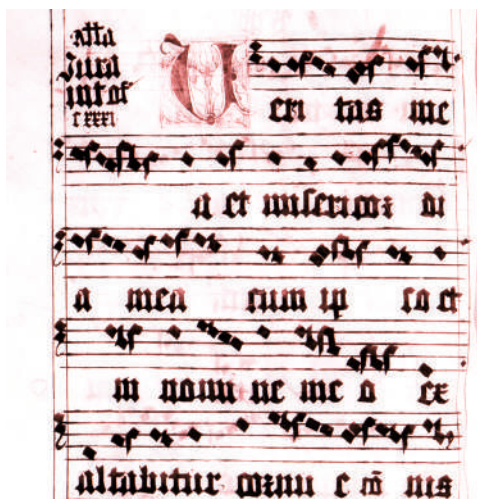
nica v Budapešti, Clmae 172a-b). Notácia *Košického graduálu* prezentuje vrcholné štádium métsko-gotickej notácie s výrazným miešaním základných štruktúr (neskorostredoveký vplyv českej a nemeckej gotickej chorálnej notácie). Oba diely *Košického graduálu* dokladajú métsko-gotickú notáciu v najmonumentálnejšej podobe spomedzi všetkých stredovekých notovaných rukopisov na Slovensku. Kódex má pozoruhodné rozmery (I. zväzok: 715 x 560 mm, II. zväzok: 725 x 560 mm). *Košický graduál* I a II je podľa toho najväčšou rukopisnou knihou v celých dejinách knižnej kultúry na Slovensku.⁹⁵

Notácia je umiestnená do 7 riadkov 5-linajkovej notovej osnovy s dvojitém červeným rámovaním. *Custos* má tvar ležateho, doprava nakloneného obdĺžnika s jemnou vlásočnicovou čiarou. Má dve podoby. V úvode rukopisu sa používa širší tvar, ktorý je neskôr vystriedaný užším variantom. Použité sú kľúče *c* (v tvare písmena *c*) a *f* (dva vertikálne pod sebou radené romby). Samostatná *virga* sa v rukopise objavuje vo viactónových neumových kombináciách (*scandicus: pes + virga, torculus flexus, porrectus flexus*). *Pes* má dva tvary: métsky (*punctum + virga*) ale i český tvar (vytvorený z dvoch doprava smerujúcich *punktov*, ktoré sú spojené jemnou vlásočnicovou ligatúrovou čiarou). *Scandicus* je vytvorený z dvoch, prípadne viacerých stúpajúcich, doprava smerujúcich *punktov*. Aj ten sa objavuje i v českej podobe, ako viaceré stúpajúce, doprava smerujúce romby s českým *pesom*. Zaujímavosťou je tvar *clivisu*, ktorý sa okrem métskej pravouhlej formy s manieristickým, rombickým zakončením druhého tónu prekvapujúco objavuje i v nemeckej (pôvodne oblúkovej) podobe. Ide o mimoriadny archaizmus v rámci notátorsko-skriptorskej tradície na našom území a o jediný príklad z územia Slovenska. *Climacus* je vytvorený zo série doprava smerujúcich, klesajúcich *punktov* bez úvodnej *virgy*. Niekedy sa píše v podobe plynule za sebou naviazaných *clivisov* alebo z *clivisu* a jedného alebo viacerých, doprava smerujúcich, klesajúcich *punktov*. *Torculus* má skrinkovitý tvar s menším alebo väčším vnútorným priestorom. Je vytvorený z *pesu* a plynulo naviazanej *virgy* (prípadne *punktu* a nemeckého tvaru *clivisu*). *Porrectus* sa skladá z *clivisu* a *virgy*. Niekedy sa opäť prekvapujúco objavuje aj v nemeckej podobe v úvode s oblúkovým *clivisom* (archaizmus), ktorý sa na Slovensku vôbec nevyskytuje. V úvodoch a záveroch fráz sa často používa *bipunctum*. Notácia má celkovo vertikálny duktus. Neumové tvary majú manieristické zakončenia (najmä *clivis* a *torculus*).

V rámci celkového hodnotenia štrukturálnej výstavby neumových tvarov *Košického graduálu* ide o monumentálnu podobu métsko-gotického systému, ktorý je ovplyvnený českým, a najmä nemeckým gotickým chorálnym systémom. Prienik a miešanie štruktúr sa odzrkadlilo predovšetkým na dvoj- a viactónových neumách. Je pravdepodobné, že notátorom kódexu bol jeden kozmopolitne zameraný skriptor, ktorý mohol mať nemecké, prípadne i české vzdelanie.⁹⁶

⁹⁵ Na svete sa za najväčšiu rukopisnú knihu považuje tzv. *Codex gigas*, ktorý má pre porovnanie rozmery 890 x 490 mm (80 kg).

⁹⁶ ADAMKO – VESELOVSKÁ, Ref. 31, s. 20-25.



Obr. 22: Košický graduál, Clmae 172a-b, Maďarská národná knižnica Budapešť

Métsko-gotickú notáciu z nemecky hovoriacich oblastí prezentuje *Graduál z Fondu Magistrát mesta Trnavy* (III b/ 73: Daňový register. *Impositio taxae* 1641). Métsko-gotická notácia fragmentu dokladá stredoeurópsky pôvod rukopisu. Použitý notačný systém odzrkadľuje monumentalizovaný métsko-gotický systém, ktorý používa métske a nemecké tvary. Špecifický vzhľad má kľúč *f*, ktorý je vytvorený z vlnkovaného, manieristického *tractulu* a dvoch pod sebou radených kosoštvorcových rombusov. Systém je umiestnený do červeného 4-linajkového notového systému s dvojitém rámovaním. *Custos* je písaný až za dvojitém rámovaním, čo je v prameňoch zo Slovenska mimoriadne ojedinelý príklad. Takýto spôsob zápisu *custosu* sa objavuje napr. v rukopisoch rakúskeho kláštora v Mondsee.⁹⁷ Je pravdepodobné, že rukopis vznikol v Rakúsku.⁹⁸



Obr. 23: Graduál z Fondu Magistrát mesta Trnavy IIIb 73, Štátny archív v Trnave

⁹⁷ <http://www.cantusplanus.at/de-at/fragmentphp/fragmente/signaturGET.php?Signatur=ooela099a>

⁹⁸ KLUGSEDER, Robert mit Beiträgen von Alexander RAUSCH, Martin ROLAND und Hanna ZÜHLKE: *Quellen zur mittelalterlichen Musik- und Liturgiegeschichte des Klosters Mondsee* (= Codices Manuscripti Supplement 7). Purkersdorf: Verlag Brüder Hollinek, 2012.

Kompletné rukopisy s métsko-gotickou notáciou z územia Slovenska

Dnešné miesto uloženia	Rukopis	Datovanie	Notácia	Proveniencia (miesto používania)/ liturgia	Sopko ⁹⁹
Bratislava	<i>Notovaný misál 387</i> , Ústredná knižnica SAV	1275 – 1300	kvadratická (hlavný korpus), métsko-gotická (pripísané)	Švédsko – arcidiecéza Lund	134
Bratislava	<i>Bratislavský antifonár I</i> , Štátny archív v Bratislave, EC Lad. 3	1425 – 1450	métsko-gotická	Bratislava/ ostrihomská liturgia	4
Bratislava	<i>Bratislavský antifonár IIa</i> , Štátny archív v Bratislave, EC Lad. 4	1487 – 1488	métsko-gotická	Bratislava/ ostrihomská liturgia	6, 491
Bratislava	<i>Bratislavský antifonár IIb</i> , SNA 4	1487 – 1488	métsko-gotická	Bratislava/ ostrihomská liturgia	30, 504
Bratislava	<i>Bratislavský antifonár III</i> , Štátny archív v Bratislave, EC Lad. 6	1475 – 1495	métsko-gotická zmiešaná	Bratislava – Budín/ ostrihomská liturgia	7
Bratislava	<i>Bratislavský antifonár IV</i> , SNA 2	1420 – 1450	métsko-gotická	Bratislava/ ostrihomská liturgia	29, 476
Košice	<i>Žaltár</i> , Východoslovenské múzeum Košice	1420 – 1450	métsko-gotická, česká, menzurálna	Slovensko – Levoča, Košice	161
Košice	<i>Misál</i> , Východoslovenské múzeum Košice	1379	métsko-gotická	Čechy/Sliezsko	
Prešov	<i>Notovaný breviár</i> , Štátna vedecká knižnica	1375	métsko-gotická	Dambno/ krakovská liturgia	197
Prešov	<i>Žaltár</i> , Štátna vedecká knižnica	1389	métsko-gotická	Slovensko – Levoča, Košice, Prešov	196
Spišská Kapitula	<i>Spišský antifonár</i> Mss. Mus. N°2	1425 – 1450	métsko-gotická	Spišská Kapitula/ ostrihomská liturgia	199
Spišská Kapitula	<i>Spišský graduál Juraja z Kežmarku</i> Mss. Mus. N°1	1426	métsko-gotická	Spišská Kapitula/ ostrihomská liturgia	198

⁹⁹ Poradové číslo rukopisu v súpisoch Júliusa Sopka: SOPKO, Ref. 56, 57 alebo 69.

Kompletné rukopisy s métsko-gotickou notáciou slovenskej proveniencie v Maďarsku a v Rumunsku¹⁰⁰

Dnešné miesto uloženia	Rukopis	Datovanie	Notácia	Proveniencia (miesto používania)/ liturgia	Sopko číslo ¹⁰⁰
Alba Julia	<i>Spišský breviár</i> Batthyaneum R II 46	1390 – 1430	métsko-gotická	Spiš	362
Alba Julia	<i>Spišský breviár</i> <i>H</i> Batthyaneum R III 94	14. ex.	métsko-gotická (zadné prídoštie)	Spiš	411
Alba Julia	<i>Spišské nekrológium</i> Batthyaneum R I 61	1357	métsko-gotická (dopísané neskoršou rukou 6va-vb)	Spiš	307
Budapešť	<i>Bratislavský cestovný misál</i> OSzK Clmae 435	14. med.	métsko-gotická (dopísané neskoršou rukou)	Bratislava	240
Budapešť	<i>Bratislavský misál „G“</i> OSzK Clmae 219	1488	métsko-gotická	Bratislava/ ostrihomská liturgia	224
Budapešť	<i>Bratislavský misál „H“</i> OSzK Clmae 94	1300 – 1325	métsko-gotická	Bratislava/ ostrihomská liturgia	209
Budapešť	<i>Spišský breviár</i> OSzK Clmae 92	14. ex.	métsko-gotická	Spiš	208
Budapešť	<i>Košický graduál</i> OSzK Clmae 172a, 172b	1500 – 1518	métsko-gotická zmiešaná	Košice/ ostrihomská liturgia + prvky iných liturgických tradícií	216– 217

Štúdia vznikla v rámci grantových projektov VEGA č. 2/0034/17 „Obraz zbožnosti v stredovekej hudobnej kultúre na Slovensku“ (2017 – 2020) a VEGA č. 1/0105/17 „Missale Romanum sign. Rkp. zv. 387 z Ústrednej knižnice SAV – výskum a pramenná edícia“ (2017 – 2020), riešených v Ústave hudobnej vedy SAV.

¹⁰⁰ Poradové číslo rukopisu v súpise Júliusa Sopka: SOPKO, Ref. 56.

Register názvov miest v slovenskom, nemeckom a maďarskom jazyku.

Slovenská republika:

Banská Bystrica	Neusohl	Besztercebánya
Banská Štiavnica	Schemnitz	Selmencbánya
Bojnice	Weinitz	Bajmóc
Bratislava	Pressburg	Pozsony
Červený Kameň	Bibersburg/ Rothenstein	Vöröskő
Dobrá Voda	Gutwasser/ Guttenstein	Jókő
Jasov	Jossau/Joss	Jászó
Kežmarok	Käsmark/Kesmark	Késmárk
Košice	Kaschau	Kassa
Kremnica	Kremnitz	Körmöcbánya
Leles	Leles	Lelesz
Levoča	Leutschau	Löcse
Liptovský Mikuláš	St. Nikolaus in der Liptau	Liptószentmiklós
Martin	Sankt-Martin	Turócszentmárton
Modra	Modern	Modor
Nitra	Neutra	Nyitra
Pezinok	Bösing	Bazin
Poprad	Deutschendorf	Poprád
Prešov	Eperies	Eperjes
Ružomberok	Rosenberg	Rózsahegy
Skalica	Skalitz	Szokolca
Slovenská Ľupča	Slowakischliptsch	Zólyomlipcse
Smolenice	Smolenitz	Szomolány
Spišská Kapitula	Zipser Kapitel	Szepeshely
Spišská Nová Ves	Zipser Neudorf	Igló
Svätý Kríž na Hronom	Heiligenkreuz	Garamszentkereszt
Svätý Jur	Sankt-Georgen	Szentgyörgy
Trenčín	Trentschin	Trencsén
Trnava	Tyrnau	Nagyszombat
Turiec	Turz	Túróc
Zvolen	Altsohl	Zólyom
Žilina	Sillein	Zsolna

Maďarsko:

Ráb	Raab	Győr
Ostrihom	Gran	Esztergom

Česká republika:

Brno	Brünn	
Kutná Hora	Kuttenberg	
Morava	Mähren /Morawien	
Olomouc	Olmütz	Alamóc
Praha	Prag	Prága

Summary

MESSINE-GOTHIC NOTATION IN SLOVAKIA IN THE MEDIEVAL PERIOD

Messine-Gothic notation is the most frequently used notation system in extant codices and fragments from the territory of Slovakia. More than 3/4 of all manuscripts document this notation system. Complete manuscripts and fragments from the 14th and namely 15th century present this notation in various systems. Thanks to the Gothicisation of individual neumatic structures, in the course of the 15th century the notation, originally of smaller dimensions, changed to the script of the large-format liturgical codices. The calligraphic, professionally written form of Messine-Gothic notation has been preserved in former capitular libraries in Bratislava, Spiš Chapter, and towns in central Slovakia (Banská Bystrica, Banská Štiavnica, Kremnica) and eastern Slovakia (Prešov, Košice, Levoča). Besides costly, large-format manuscripts, the Messine-Gothic system is also found in a cursive variant. In the latter cases the manuscripts concerned served practical needs of the user. Cursive notation was used mainly in school textbooks and liturgical manuscripts which were in private ownership (cantor, succentor).

In terms of the typology of individual forms, the Messine-Gothic system of notation in sources from Slovakia may be territorially divided into two large areas.

The western group of extant monuments (Bratislava, western and central Slovakia) inclines to the scribal tradition of the Austrian and Moravian notational workshops (*Bratislava Antiphonaries I, II, IV, Bratislava Missal "H", Bratislava Travel Missal, Bratislava Missal "G", Bratislava Missal VI* and others.).

The eastern circle around Spiš Chapter (eastern Slovakia: Spiš Chapter, Levoča, Košice, Prešov; part of central Slovakia: Banská Štiavnica) in style and form approximates to some Polish manuscripts and Polish notational practice, especially from the region around Krakow (*Spiš Antiphonary, Spiš Gradual, Notated Breviary from Dębno, Psalter from the State Scientific Library in Prešov, Košice Missal, Košice Gradual*).

As regards time-frame, the greater number of music codices and fragments with Messine-Gothic notation have come from the 15th century. The rise in the number of extant manuscripts from this period documents the development of education, culture and art in many urban communities. Despite the enormous losses which afflicted ecclesiastical, urban and private libraries in a later period, the extant materials document a diverse range of scriptorial activities. The number of manuscripts is smaller especially from the first half of the 14th century (to 1350), but nonetheless liturgical books with the Messine-Gothic system are represented in all of the largest and most important medieval ecclesiastical and social centres.

A mixture of elements of Messine and also German notation represents the fundamental system of Messine-Gothic. To at least an equal degree, the individual elements are derivatives of an older Messine or German notational system. Diverse forms, and often exceptionally individual and specific variants, are found in distinctive manifestations in diocesan scriptoria (capitular, urban, or parish) and in some Premonstratensian, Augustinian, Cistercian and Benedictine scriptoria of modern-day France, Germany, Bohemia, Moravia, Poland, Austria, Slovakia, Romania, Slovenia, and Croatia. Despite a relatively unified structural composition of the basic neumatic shapes (single-note neume: *punctum*, double-note neumes: *pes* and *clivis*, three-note neumes: *scandicus*, *climacus*, *torculus* and *porrectus*), scriptorial centres such as Prague, Krakow, Olomouc, Bratislava, Klosterneuburg, Mondsee, Buda etc. began to diversify fundamentally in the use of certain forms during the 14th century. Likewise, the process of Gothicisation (magnification of forms) affected the construction of specific versions of the neume shapes. By the end of the Middle Ages numerous elements from other notations also are found in the basic system of Messine-Gothic. A number of contact notation systems emerged, in which either Messine or other neumatic structures predominate (e.g. Messine-Gothic notation with elements of Esztergom notation, Messine-Gothic notation with elements of quadratic notation, etc.) In medieval northern Hungary the Messine-Gothic system was used mainly in diocesan centres (Bratislava, Spiš Chapter, Banská Štiavnica, Banská Bystrica, Košice, Prešov, Levoča).

TROJKRÁĽOVÉ PIESNE A KOLEDY V SLOVENSKOM REPERTOÁRI Z ÚSTNEJ TRADÍCIE

HANA URBANCOVÁ

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

ABSTRACT

Traditional songs and carols for the feast of the Epiphany (Three Magi) were sung during ritual processions with carol-singing as part of folk games, and also independently as procession songs. The Slovak repertoire from the oral tradition includes two different song types, which were associated exclusively with this feast and are widespread in most of the regions of Slovakia. In the text component, apart from individual sequences of the Three Magi story, there are also contaminations from further layers of the Christmas repertoire (secular carols and pastoral songs). The tunes have stylistic features which mark them out from the historical layers of traditional Slovak music culture. They are indicative of connections with an analogous repertoire from other regions of Central Europe on the one hand, and on the other hand with the repertoire from hymn books as a part of the written tradition.

Key words: Three Magi, carol-singing, oral tradition, repertoire, song types, tunes, contaminations

Úvod

Sviatok Troch kráľov (Epiphaniae Domini, Zjavenie Pána, *Tri kráľe*), v cirkevnom aj ľudovom kalendári spojený s dňom 6. januára, uzatvára dvojtyždňové vianočné obdobie. Na toto obdobie sa viaže cyklus liturgických obradov, paraliturgických osláv aj tradičných obyčají a zvykov. Odvíjajú sa jednak od kresťanskej bázy sviatku Narodenia, jednak od archaického agrárneho sviatku zimného slnovratu – zimného novoročia. Sviatok Troch kráľov v tradičnom prostredí na Slovensku bol na jednej strane ovplyvnený presahom a doznievaním prvkov spojených so sviatkami celého vianočného obdobia.

Na druhej strane sa formoval na báze, ktorá tento sviatok do určitej miery vyčleňovala z kontextu celého vianočného cyklu. Sviatok Troch kráľov v tradičnom prostredí bol výsledkom prelínania staroslovanských obradov, obohatených prvkami rímskej kultúry, s obradmi kresťanskými. Spájal sa s kresťanskými aj mimokresťanskými prvkami, ktoré sa kumulovali v ľudovej viere, s odrazom aj v piesňovom repertoári.¹

Vianočné piesne, koledy a vinše reprezentujú viacvrstvový repertoár, ktorý je diferencovaný z hľadiska kultúrno-typologického aj historicko-vývinového. Dokladajú nielen prienik duchovnej a svetskej kultúry, ale aj väzby medzi písomnými a ústnymi formami kultúrnej tradície a komunikácie.

Predvianočné adventné obdobie a obdobie Vianoc, ktoré uzatvára sviatok Troch kráľov, predstavuje časovú periódu, ktorá je významná z hľadiska dĺžky celého obdobia, aj z hľadiska umiestnenia v kalendári – centrom je sviatok Narodenia Božieho Dieťaťa a slávenie zimného slnovratu. V tomto kontexte boli trojkráľové piesne a koledy len zlomkom väčšieho repertoárového fondu, ktorý v strednej Európe zahŕňal niekoľko vývinových, funkcionálnych, hudobnoštylových a tematicko-motivických vrstiev.²

Pri terénnych výskumoch zameraných na dokumentáciu regionálnej a lokálnej piesňovej kultúry tvoril trojkráľový repertoár súčasť evidencie piesní, kolied, vinšov a hier vianočného obdobia. V publikáciách zo staršieho obdobia pred rokom 1989 však tento repertoár nedostal primeraný priestor na prezentovanie. Sprístupňoval sa iba v selektívnej podobe. Antológia Alice Elschekovej a Oskára Elscheka zo začiatku 80. rokov v kapitole venovanej piesňam zimného obdobia prináša šesť reprezentatívnych ukážok vzťahujúcich sa na celé vianočné obdobie, so zahrnutím jedinej ukážky z trojkráľového repertoáru.³

Po prvý raz sa trojkráľový repertoár prezentoval vo väčšom rozsahu v materiálových vydaniach – antológiách, piesňových zbierkach a pramenných edíciách – v 90. rokoch 20. storočia. Obsahujú ho dve ťažiskové antológie slovenského vianočného repertoáru: prvá z nich na začiatku 90. rokov priniesla súhrn poznatkov na základe starších archívnych záznamov doplnených o vlastný terénny výskum (E. Krekovičová),⁴ druhá priniesla materiál z vlastnej dokumentačnej práce v teréne v širšom časovom zábere niekoľkých desaťročí (O. Demo).⁵ Prvé pokusy o typológiu slovenského vianočného

¹ FROLEC, Václav: Dvojí proud v kultuře lidu. In: *Národopisné aktuality*, roč. 20, 1983, s. 229-236. HORVÁTHOVÁ, Emília: *Rok vo zvykoch nášho ľudu*. Bratislava : Tatran, 1986, s. 53-124.

² Napr. WEBER-KELLERMANN, Ingeborg: *Das Buch der Weihnachtslieder*. Mainz : Schott, 1982. BARTMIŃSKI, Jerzy: *Polskie koledy ludowe*. Kraków : Univesitas, 2002. KUMER, Zmaga: *Mi smo prišli noćoj k vam... Slovenske koledniške pesmi*. Ljubljana : Kres, 1995. BEZIĆ, Jerko: Hrvatske (pučke) božićne popijevke. In: RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja: *Knjiga o Božiću*. Zagreb : Golden marketing, 1995, s. 163-173. TYLLNER, Lubomír: *Jihočeské Vánoce*. České Budějovice : Nakladatelství Jihočeských tiskáren, 1992.

³ ELSCHEKOVÁ, Alice – ELSCHKEK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetové centrum, 1980, s. 105-110.

⁴ KREKOVIČOVÁ, Eva: *Slovenské koledy. Od Štedrého večera do Troch kráľov*. Bratislava : Práca, 1992.

⁵ DEMO, Ondrej: *Vianočné ľudové koledy, vinše a hry*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1998.

repertoáru vychádzali jednak z hľadiska vývinového (E. Krekovičová),⁶ jednak z hľadiska geneticko-historického (H. Urbancová).⁷ Väzby na historické pramene s dôrazom na rukopisné kancionály sa priblížili prostredníctvom pramenno-kritickej edície vianočnej zbierky Andreja Kmeťa.⁸

Publikované pramene približujú len minimálny počet trojkráľových piesní zaznamenaných z ústnej tradície (spolu 7 ukážok). Príklady, ktoré autori vybrali na zverejnenie, reprezentujú buď vyhranené piesňové typy (E. Krekovičová), alebo zdôrazňujú kontext spevnej príležitosti – spev v rámci trojkráľových hier (O. Demo). Konceptia výberu materiálu do antológií nevytvorila priestor na zverejnenie väčšieho počtu variantov či odchýlok od reprezentatívnych piesňových typov.

V základnej typológii slovenského vianočného repertoáru trojkráľové piesne tvorili súčasť vrstvy duchovných piesní,⁹ resp. duchovných cirkevných piesní;¹⁰ v prvom prípade sa zdôrazňovala ich kresťanská báza, v druhom prípade zasa úzka tematická a sujetová väzba na biblickú predlohu. Tzv. svetské trojkráľové koledy boli zasa piesňami s motívom vinšovania alebo niektorej z fáz obradu koledovania, hoci bez prítomnosti trojkráľovej tematiky, pričom súčasťou trojkráľového repertoáru sa stali na základe funkcie – obradového spevu na sviatok Troch kráľov. Nepreukázala sa vo väčšom rozsahu ani priama súvislosť s vrstvou pastorálnych kolied, naopak, do popredia vystupuje ich zjavná polarizácia, ktorá je výsledkom tematickej dominancy – obsahovej väzby textov piesní buď na poklonu pastierov, alebo na poklonu troch kráľov novonarodenému Božiemu Dieťaťu. Súvisela s kontextom spevu týchto piesní v podobe obchôdzkových hier – na báze týchto hier u nás nedošlo vo väčšom rozsahu k spojeniu pastierskych a trojkráľových scén, tak ako napríklad v Slovinsku, kde bola táto tradícia osobitne bohatá.¹¹ Hoci historické pramene z územia Slovenska takéto väzby v ojedinelých zápisoch dokladajú (J. Čaplovič),¹² záznamy z novšieho obdobia poukazujú len na doznievanie pastierskych betlehenských hier v deň Troch kráľov, uvádzaných paralelne, ale samostatne popri trojkráľových hrách.

Repertoár spojený so sviatkom Troch kráľov sa u nás nestal predmetom osobitnej dokumentácie a tematického terénneho výskumu. Zvyčajne sa registroval ako súčasť spevu počas celého vianočného obdobia. V tomto kontexte vystupoval ako najmenej početný a typologicky málo diferencovaný. To bola aj príčina, prečo sa dosiaľ u nás trojkráľovému repertoáru venovalo podstatne menej pozornosti než svetským, a najmä pastorálnym piesňam a koledám. Trojkráľové piesne, ich nápevy aj texty, sú oveľa homogénnejšie v porovnaní s bohato diferencovaným repertoárom pastorálnych piesní. Pri trojkráľových piesňach a koledách sa opakovane zdôrazňovala ich väzba na piesňový typ charakterizovaný prostredníctvom textového incipitu. Novšie poznat-

⁶ KREKOVIČOVÁ, Ref. 4.

⁷ URBANCOVÁ, Hana: Vianočné piesne v slovenskej ľudovej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 27, 2001, č. 4, s. 508-557.

⁸ URBANCOVÁ, Hana: *Andrej Kmeť: Prostonárodné vianočné piesne* [I.], *Nápevy vianočných piesní* [II.]. Edícia Monumenta Musicae Slovacae. Bratislava : Hudobné centrum, 2007.

⁹ KREKOVIČOVÁ, Ref. 4, s. 103-104.

¹⁰ URBANCOVÁ, Ref. 7, s. 525.

¹¹ KURET, Niko: *Slovenska koledniška dramatika*. Ljubljana : Slovenska matica, 1986.

¹² Zápis zo Zvolenskej župy od Jána Čaploviča, odkazujúci na predvádzanie takýchto hier v podaní chudobných žiakov v 18. storočí. HORVÁTHOVÁ, Ref. 1, s. 116.

ky z komparatívnych sond v tomto prípade však poukazujú na zaujímavé odchýlky či regionálne špecifiká, ale aj na kultúrno-geografické rozšírenie a teritoriálny dosah trojkráľových piesní:

„Vyprávějí legendu nebo pozdravují k Novému roku ve jménu novorozeného Krista. [...] V úloze blahopřejných novoročních písní texty oznamují příchod králů nebo se v jejich roli představují sami zpěváci. Z hojně středověké legendy (např. v koledách se objevují i čtyři králové, ale vztah k téměř neznámé legendě, přesahující Vánoce, nemají. Čtvrtý král vystupuje místy v koledních hrách a zpravidla má úlohu vypravěče.) v písních mnoho nezůstalo. Zaujme uvedení betlehenské hvězdy a dál texty většinou jen opakuji známou variantu o třech králich z Východu klečících u jeslí nového krále se zlatem, kadidlem a myrhou. Neznámý rozměr ‚východu‘ rozvádějí některé písně jako zastoupení tří částí světa, které tímto činem uznávají Mesiáše. Častá forma dialogu napovídá, že v minulosti mohlo být více tříkrálových obchůzkových her ze zpěvem. Jako kultura západní a střední Evropy sahají do Chorvatska a okrajově srbské Vojvodiny. Dochovaly se zvláště v slovinském, italském a istrijském repertoáru.“¹³

Štúdia vznikla v rámci interdisciplinárneho projektu zameraného na tému Troch kráľov z pohľadu viacerých umeleckých druhov a médií (výtvarné umenie, teatroológia) v historickom priereze a religióznom kontexte.¹⁴ Dosiaľ sa publikovalo niekoľko prác zameraných na vybrané aspekty tejto témy.¹⁵ Muzikologická časť projektu sa venuje mapovaniu piesňového repertoáru s trojkráľovou tematikou jednak z písomnej tradície (tlačené a rukopisné kancionály), jednak z ústnej tradície. Analogicky k ďalším umenovedným odborom by mala prispieť k identifikácii podielu spievaného slova – vokálneho média spájajúceho hudbu a text – na formovaní, šírení a recepcii témy Troch kráľov, a to jednak na báze duchovného spevu, jednak na báze ľudového spevu. Práve ľudový, resp. populárny spev sa považuje v uvedenom projekte za súčasť poslednej vývinovej fázy recepcie trojkráľovej témy, ktorá prechádzala z pôvodne úzkeho, vzdelaneckého prostredia do prostredia širokých sociálnych vrstiev spoločnosti, s čím súviseli aj jej premeny a transformácie.

Ako súčasť tohto projektu bol spracovaný po prvý raz z pohľadu hymnológie repertoár duchovných piesní s trojkráľovou tematikou zo slovenských rukopisných a tlačených kancionálov 17. – 19. storočia (P. Ruščin).¹⁶

Cieľom nášho príspevku je podať z pohľadu etnomuzikológie prvú súhrnnú charakteristiku slovenského repertoáru trojkráľových piesní a kolied, tak ako boli zaznamenané z ústnej tradície na Slovensku, čiastočne aj v slovenských enklávach v zahraničí. Zameriame sa na jadro tohto repertoáru, ktoré je vymedzené prostredníctvom trojkráľovej témy v textoch piesní. Osobitne preveríme doterajšie konštatovania

¹³ VEČERKOVÁ, Eva – FROLCOVÁ, Věra: *Evropské Vánoce v tradicích lidové kultury*. Praha : Vyšehrad, 2010, s. 391.

¹⁴ *Téma Troch kráľov v umení Slovenska – interdisciplinárne štúdie kultúrnej tradície a komunikácie* (APVV, 2016 – 2020), hlavný partner: Ústav dejín umenia, Centrum vied o umení SAV.

¹⁵ Napr. VARŠO, Miroslav: Mágovia z východu. Biblický a mimobiblický pohľad na mágov. In: *Studia Biblica Slovaca*, roč. 9, 2017, č. 1, s. 66-87. HLAVÁČOVÁ, Anna: Hviezdonosci – obraz cudzinca v ľudovom divadle a premeny trojkráľovej témy. In: *Slovenské divadlo : revue dramatických umení*, roč. 61, 2013, č. 4, s. 370-381.

¹⁶ RUŠČIN, Peter: Piesne s trojkráľovou tematikou v slovenských tlačených a rukopisných kancionáloch 17. – 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 1, s. 50-105.

o schematickom a málo diferencovanom profile týchto piesní. Analýza piesňového materiálu bude východiskom na úvahy o geneticko-historickom pozadí slovenských trojkráľových piesní z ústnej tradície, ktoré korešpondujú s umenovednou a umelecko-historickou bázou spomínaného interdisciplinárneho projektu.

I. Kontext spevnej príležitosti – trojkráľové hry a obchôdzky so spevom

V období Vianoc sa spev vo všeobecnosti vyskytoval ako súčasť troch základných typov spevných príležitostí: v chráme, pri obchôdzkach s koledovaním po domoch a v rodinnom (domácom) prostredí.¹⁷ Každý z týchto troch základných typov sa vyznačoval špecifickými znakmi, ktoré sa odrazili aj v piesňovom repertoári, vrátane trojkráľového.¹⁸

Na sviatok Troch kráľov v chráme zaznieval spev trojkráľových piesní z kancionálov. Tradičné trojkráľové piesne a koledy sa spájali so spevom pri obchôdzkach po domoch, ale v domácom, rodinnom prostredí ich spev nebol frekventovaný. Viazal sa predovšetkým na kontext divadelných a paradivadelných výstupov – trojkráľových hier a ich reliktov v podobe dialogického spevu.¹⁹ Po osamostatnení piesní z kontextu ľudového divadla alebo po ústupe divadelnej formy mohli ďalej fungovať samostatne – ako súčasť koledového repertoáru pri obchôdzkach po domoch. Na pôvodný, dramatický rámec ich spevu odkazuje aj využitie dialógu v piesňových textoch, časté v širšom európskom dosahu.²⁰

Sviatok Troch kráľov bol posledným dňom obchôdzok s koledou vianočno-novoročného obdobia. V tradičnom slovenskom prostredí sa predvádzali hry a výstupy so spevom piesní v predvečer alebo večer sviatku Troch kráľov, ale aj v širšom časovom období od Nového roka do Troch kráľov. Tieto hry boli súčasťou koledovania po domoch a spájali sa aj s motívmi vinšov či želaní. Trojkráľové hry na Slovensku sa odvíjali od témy troch kráľov, ktorí nasledovali hviezdu (*chodenie s troma kráľmi*, *chodenie s hviezdou*), alebo od niektorých dejových sekvencií, ktoré sa časom oddelili do podoby samostatných trojkráľových obchôdzok (*chodenie s kolískou*, *chodenie s belčovníkom*).²¹ Osobitne ako samostatná hra je podaný príbeh Herodesa (*o Herodesovi*). Trojkráľové hry – na rozdiel od betlehemských hier – neboli predmetom osobitnej pozornosti u nás ani pri audiovizuálnej dokumentácii. Ich podobu výberovo približujú publikované pramene.²²

Piesne s témou troch kráľov, ktoré sa spievali v rámci obchôdzkových hier, mali v štruktúre divadelného výstupu spravidla pevne stanovené miesto. Najčastejšie trojkráľovú hru otvárali – spievali sa na jej úvod, boli bezprostredným vstupom priamo do deja dramatického príbehu. V niektorých prípadoch trojkráľovú pieseň predchádzal spev alebo recitovaný prednes s motívmi koledovania (obradný pozdrav, žiadosť o do-

¹⁷ KREKOVIČOVÁ, Ref. 4, s. 20.

¹⁸ URBANCOVÁ, Ref. 7, s. 510.

¹⁹ SLIVKA, Martin: *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 315-346.

²⁰ VEČERKOVÁ – FROLCOVÁ, Ref. 13.

²¹ HORVÁTHOVÁ, Ref. 1, s. 116-124.

²² SLIVKA, Martin – SLIVKOVÁ, Oľga: *Vianočné hry v Spišskej Magure*. Bratislava : Tália-Press, 1994, s. 175-181. DEMO, Ref. 5, s. 242-249.

volenie vstúpiť do domu, želania a vinše), a to buď vo forme viazaného slova (verša), alebo v podobe prózy. Úvodné koledovanie mohlo byť nahradené samostatnou piesňou z vrstvy svetských kolied. V iných prípadoch spevu trojkráľovej piesne v úvode predchádzal anjelský spev s intonáciou *Gloria in excelsis Deo*, spojený prípadne s krátkym vstupom exponujúcim motív hviezdy. Po odznení trojkráľovej piesne sa individuálne rozvíjali ďalšie vstupy viazané na jednotlivé postavy kráľov, pričom zväčša išlo o recitovaný (hovorený), prípadne štylizovane intonovaný prednes. Zriedkavejšie bol spev trojkráľovej piesne situovaný priamo do stredu hry (a do centra deja), keď mu predchádzali prvé sekvencie s pasážami kráľov, prinášajúce správu o príčine ich príchodu (oznam o Narodení).²³

Postavy troch kráľov boli zverené buď mládencom, alebo chlapcom. V obradovom kontexte herci vystupovali v jednej osobe ako králi aj koledníci. Táto divadelná zámena sprítomňovala biblický príbeh a aktualizovala ho. Postavy chlapcov-koledníkov mali osobitný význam v novoročnom období, keď ich príchod so želaním a vinšovaním prinášal mladosť, zdravie a vitalitu. Samotná postava koledníka plnila symbolickú funkciu – chlapci v rolách kráľov pri trojkráľových obchôdzkach túto funkciu plnili tiež.²⁴

Trojkráľová pieseň bola súčasťou spoločného spevu kráľov-koledníkov. V ich podaní zaznievala buď ako súčasť divadelných či paradiadelných výstupov, alebo ako samostatná pieseň-koleda pri obchôdzkach so spevom.

Opis lokálnej podoby trojkráľovej obchôdzky pochádza z obce Hrabovka (okr. Trenčín) z konca 80. rokov 20. storočia:

„To chodili pred Troma kráľmi, ten dën, aj v tíždni, ešte aj višë. Boli traja, mali biele košielki, také čapice mali jak biskupské, jeden mal čierni krížik, druhí červení, tretí žltí. Mali také palice, čo im tak hrkalo naspodku. Tag už keď išli po podvale do domu, to len zahrko-tali, a to zme už vedeli, pravda, otvorili dvere a oni vošli do domu a spíëvali:

*/: Mi trië králi prišli sme k vám, :/
štatie, zdravie vinšovat vám.*

*/: Štatie, zdravie, dlhé letá, :/
mi sme k vám prišli zďaleka.*

*/: Ďaleká je cesta naša, :/
od Betlema do salaša.*

*/: A ti čiérni na tom zadu :/
ňevistrkuj na nás bradu.*

[hovorene:]
Vitte, vitte, že som čierni,
lebo u nás zimi niet,
u nás len prevelice slnko páli.

²³ Všetky uvedené formy umiestnenia piesne do štruktúry trojkráľovej hry približuje materiál via-
nočných hier zo Spisšskej Magury. Pozri bližšie: SLIVKA – SLIVKOVÁ, Ref. 22, s. 175-181.

²⁴ URBANCOVÁ, Hana: Vianočné koledy detí ako súčasť vekovej stratifikácie repertoáru. In: *Slo-
venská hudba*, roč. 33, 2007, č. 3-4, s. 497-518. URBANCOVÁ, Hana: Trojkráľová hra a piesne.
In: *Predškolská výchova*, roč. 51, 1996/97, č. 4, s. 9-10.

[spevom:]

/: *Slnko je drahé kamenie :/*

pre Kristovo narodenie.

*Niečo sa im dalo a išli preč. Ten čierni mal pokladničku.*²⁵

Opis trojkráľovej obchôdzky z obce Záblatie (okr. Trenčín) z polovice 70. rokov zasa zdôrazňuje význam spevu, ktorý znel pri koledovaní neustále, a to aj ako signál blížiacej sa trojkráľovej koledy k domu hospodára. Odkazy na palice ako obradové rekvizity slúžiace na zvukovo-rytmickú podporu pri speve vo vnútri domu naznačujú využitie špecifickej zvukovosti v obraze:

„Boli traja, jeden bol ten čierni. Jeden bol Gašpar, Melichar a Baltazár [...] také bielé košeľe mali, a čapice také spravené z papiera, a nafarbení, jeden bol trochu na žuto, jeden bol na čierno, jeden trochu na ružovo si líca porobel. To mal každý takú palicu, na tom takých plieškou a jako spjávali, tak aj búchali. To im tak cvendžilo, [...] zvonilo. Oni stáli na mieste, a tak búchali s tými palicami. [Do izby vstúpili] len spevom, oni porád spevom išli. A to už ľudie čakali, pustili ich dovnútra, už keď očuli spievať. Jeden nosel tú pokladničku, čo do toho vibiéral a druhí mal takí malí papieroví betlehem, čo niéssel.“²⁶

Obchôdzky so spevom boli trojkráľovou obmenou rozšírenej formy koledovania: speváci prechádzali od domu k domu a v priestore pri dome (pred domom, pred dverami, pod oknom a pod.) či vo vnútri domu prednášali trojkráľovú koledu alebo trojkráľovú pieseň, ktorá sa vyskytovala aj ako súčasť trojkráľových hier.

Trojkráľové obchôdzky so spevom boli záležitosťou mužských interpretov. Výnimčne, prevažne ako súčasť mikroregionálnych tradícií, sa vyskytoval popri mužských obchôdzkach aj ich ženský protipól – trojkráľové obchôdzky dievčat. Napríklad, na strednom Považí bola zaznamenaná na deň Troch kráľov obyčaj koledovania v podaní malých dievčat alebo slobodných dievok. V lokálnej tradícii (Košecké Rovné, okr. Považská Bystrica) mala osobitné označenie (*chodenie po bábenoch*), aby sa odlíšila od mužskej trojkráľovej koledy, ako to dokladá záznam z konca 80. rokov:

*„6. januára je Troch kráľov. Den predtím, pravda, už také dievčence keď zme boli malé, no tak zme chodili po dedine, inak sa to volalo aj jako nie že ,po Troch kráľoch‘, ale ,po bábenoch‘ že sa to chodí. To zme sa už tri zebali ti dievčence, do každého domu večer zme to už tak spievali. Mi zme boli v týchto krojoch našich oblečené. [...] Prede dvere zme to, pred každými dverami, už kde zme trúfali [...] volakedi sa to tak chodievalo, zaradom. Viéte, zme načúvali: na takém grunte hentam, aj v každom dome spievali ti dievčence, ved bolo moc detí, predsa, to sa tak predbiehali. Trošku sa aj na ináč spôsob spievalo, hentí ,Tria kráľia.“*²⁷

²⁵ Hrabovka (okr. Trenčín), Júlia Jankovcová (nar. 1919), zb. Juliana Kováčová, Stanislav Dúžek, 1987, RÚHV 44927.

²⁶ Záblatie (okr. Trenčín), Mária Zajacová (nar. 1906), zb. Juliana Kováčová, Stanislav Dúžek, 1975, RÚHV 41600.

²⁷ Košecké Rovné (okr. Považská Bystrica), ženy (nar. 1919 – 1927), zb. Juliana Kováčová, Stanislav Dúžek, 1987, RÚHV 45501.

Dievčatá s trojkráľovou koledou obchádzali pod domoch celú obec alebo jej časť podľa toho, koľko koledníckych skupín v obci vzniklo; slobodné dievky spievali pred domom tam, kde mali slobodného mládenca.

II. Repertoár trojkráľových piesní a kolied

Pri charakteristike trojkráľového repertoáru z ústnej tradície vychádzame z materiálu získaného na základe excerptovania záznamov, dosiaľ v prevažnej väčšine nepublikovaných, ktoré sa nachádzajú v zbierkových fondoch Ústavu hudobnej vedy SAV. Touto cestou sme získali rukopisné zápisy trojkráľových piesní a kolied v rozsahu 62 záznamových jednotiek. Vznikli jednak ako záznamy na základe priameho kontaktu so spevákmi (prvá polovica 20. storočia), väčšinou však predstavujú transkripcie zvukových, prípadne audiovizuálnych nahrávok z terénu.²⁸

Zápisy pochádzajú z časového obdobia od 20. rokov po záver 80. rokov 20. storočia, s ťažiskom v období 60. – 80. rokov, keď sa realizovala intenzívna terénna dokumentácia v jednotlivých regiónoch Slovenska. Sú lokalizované do regiónov: Liptov, Orava, stredné Považie, Kysuce, Záhorie, okolie Bratislavy, oblasť Myjavy, Podpolanie, Gemer, Zemplín, Šariš a Báčka vo Vojvodine (Srbsko). Najviac záznamov pochádza z regiónov Liptova a stredného Považia, kde sa uskutočnil nielen hĺbkový terénny výskum tradičnej regionálnej hudobnej kultúry, ale aj niekoľko tematických sond zameraných na vybrané piesňové žánre. Zápisy sú výsledkom zberateľsko-dokumentačných aktivít viacerých generácií folkloristov, etnomuzikológov a etnológov (Emil Hula, Anton Cíger, Viktor Brós, Pavol Tonkovič, František Poloczek, Ladislav Leng, Alica Elscheková, Soňa Burlasová, Juliana Kováčová, Stanislav Dúžek, Kliment Ondrejka). Najstaršie záznamy v celom korpuse pochádzajú od Emila Hula, ktorý ich uskutočnil v roku 1924 na západnom Slovensku – v okolí Bratislavy (Modra, Dolány) a v Piešťanoch. Najviac záznamov, hodnotných aj z hľadiska dokumentácie kontextu spevu, pochádza od Františka Poloczeka (Liptov) a Juliany Kováčovej (stredné Považie).

Vzhľadom na malý počet trojkráľových piesní, resp. ich unifikovanú podobu, možno považovať vybraný materiál za dostatočne reprezentatívnu vzorku trojkráľových piesní a kolied z územia Slovenska, doplnených o malý výber z prostredia historických slovenských minorít na Dolnej zemi (Srbsko).

Ide o izolované zápisy v podobe samostatných trojkráľových piesní, ktoré sa spievali ako súčasť koledovania po domoch. Len výnimočne záznamy poukazujú aj na spev v rámci hier, divadelných či paradivadelných výstupov. To súvisí so skutočnosťou, že predmetom dokumentácie bola piesňová tradícia v širokom druhovo-žánrovom spektre, a nie špecializovaná tematická sonda do repertoáru trojkráľových hier, piesní a kolied, ako sme na to už poukázali v úvode. Porovnanie s piesňovým repertoárom získaným pri dokumentácii vianočných a trojkráľových hier však naznačuje, že širšie

²⁸ Trojkráľový repertoár v rozsahu 62 rukopisných zápisov pochádza z Rukopisného archívu Oddelenia etnomuzikológie ÚHV SAV. Zbierka audiovizuálnych dokumentov v minulosti obsahovala iba malý počet snímok trojkráľových hier, ktoré však dnes nie sú dostupné. Zbierka zvukových nahrávok (Zvukový archív ľudovej hudby) obsahuje z veľkej časti nespracovaný a nepublikovaný materiál trojkráľových piesní a kolied, ktorý bude predmetom pozornosti v budúcnosti.

orientovaný terénny výskum piesňovej tradície dokázal zachytiť základné typy trojkráľových piesní, aké sa vyskytli aj v trojkráľových hrách. Táto skutočnosť zdanlivo podporuje rozšírený názor o značne unifikovanom charaktere týchto piesní. Domnievame sa však, že v tomto prípade ide skôr o potvrdenie pôvodnej spätosti týchto piesní s hrami, hoci v čase dokumentácie sa mohli spievať už samostatne – ako piesňové koledy pri obchôdzkach so spevom.

Napriek tomu, že trojkráľové piesne a koledy boli najmä súčasťou spevu mužov a chlapcov, záznamy pochádzali prevažne z prednesu žien, čo súvisí do veľkej miery aj s metodikou dokumentácie (ženy ako vhodné pamätníčky aj interpretky lokálneho repertoáru).²⁹ Speváčky patrili zväčša k strednej a staršej generácii. Interpretácia chlapcov alebo mládencov bola zachytená najmä v regióne Liptova, Oravy, Kysúc a okolia Bratislavy. Raritne bol zaznamenaný autentický spev v podaní žien ako trojkráľové koledovanie dievčat pod oknami. Tieto záznamy pochádzajú zo stredného Považia (Trenčianske Jastrabie, Kubrá, okr. Trenčín; Košecké Rovné, okr. Ilava), pričom išlo o kontamináciu motívov trojkráľovej a koledovej piesne. Podľa záznamovej situácie sa výnimočne vyskytol aj spoločný spev žien a mužov (Štrba, okr. Poprad; Magurka, okr. Liptovský Mikuláš). Pre prednes týchto piesní však nebol príznačný. Najstaršia speváčka v analyzovanom súbore bola narodená v roku 1875 a v čase záznamu mala 88 rokov (Rojkov, okr. Ružomberok).

V miestnej, ľudovej terminológii mali tieto piesne a koledy svoje vlastné označenie. To dokladá, že vo vedomí spevákov a speváčok boli vyčlenené ako osobitná piesňová kategória. Pri ich označovaní sa vychádzalo zvyčajne z časového ukotvenia spevu („v predvečer Troch kráľov“, „od Vianoc do Troch kráľov“, „od Nového roku do Troch kráľov“), z názvu sviatku („na Tri krále“, „trojkráľová“), výnimočne aj z funkcie spevu („na Tri krále – koleda“, „vinš na Troch kráľov“) alebo obradného miesta spevu („pod oknami“, „prede dvere“). V prípade príslušnosti k obchôdzkovej trojkráľovej hre sa pieseň označila aj podľa názvu hry („na chodenie s hviezdou“).

Dokumentovaný repertoár reprezentuje v prevažnej miere strofickú pieseň. Zložené formy vznikli dvoma spôsobmi. Buď ide o kontamináciu viacerých piesní, spravidla trojkráľovej piesne a svetskej koledy (Černová, Rojkov, okr. Ružomberok), alebo majú pôvod v trojkráľových hrách, z ktorých sa osamostatnil väčší blok zložený z trojkráľovej piesne a intonovaných replík zúčastnených postáv (Uhorská Ves, Kanská, okr. Liptovský Mikuláš; Senica).

Napriek tomu, že prednes týchto piesní sa viazal na skupinový spev, v celom repertoári prevláda spev v unisone. Len výnimočne bol zaznamenaný aj viachlasný spev trojkráľových piesní, vystupujúci ako raritný (Dohňany, okr. Považská Bystrica). Napriek tomu možno predpokladať, že viachlasné formy sa vyskytovali v lokálnych tradíciách častejšie. Ich absencia v piesňových záznamoch súvisela aj s metodikou dokumentácie piesní, keď zberateľ pracoval s jedným spevákom.

²⁹ URBANCOVÁ, Hana: *Výbrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, s. 126-131.

III. Texty trojkráľových piesní a kolied

V porovnaní s kancionálovými piesňami, ktoré tvoria súčasť literárnej (písomnej) tradície, pre texty trojkráľových piesní a kolied z ústnej tradície je príznačná tematicko-motivická redukcia. Texty obsahujú úzky okruh motívov trojkráľovej tematiky, ktorý sa však rozširuje vďaka kontaminácii motívmi z ďalších vrstiev vianočného repertoáru.

Piesňové typy a ich variabilita

Pomocou textovej zložky bolo možné vymedziť dva základné, ťažiskové piesňové typy slovenského trojkráľového repertoáru. Tieto dva piesňové typy – ako na to ešte poukážeme – podporila aj hudobná zložka.

Piesňový typ I (*My tri kráľi ideme k vám*) je vymedzený textovým incipitom s malou mierou variability. Variabilita incipitu sa prejavuje najmä v dialektovej adaptácii textu (*Mi trie kráľi ideme k vám*, *Mi tri krale idzeme k vam*, *Mi trié kráľi k vám ideme*, *Mi tri kráľe mi k vam dème*, *Traja kráľi ideme k vám*), v menšej miere v gramatickej forme zámeny prítomného času za minulý (*Mi tri kráľi prišli sme k vam*). (Príloha, Príklady 1 – 9)

Z hľadiska obsahu tento piesňový typ charakterizuje vstupný motív priameho prehovoru troch kráľov. Gramatická forma prvej osoby množného čísla v prítomnom čase umožňuje rituálne stotožnenie interpretov-koledníkov s postavami kráľov. Na vstupný motív sa viažu základné prvky koledovania: oznam o príchode koledníkov/kráľov je spojený s vinšom a želaním šťastia, zdravia a dlhovekosti. Tieto prvky sú stabilné a vyskytujú sa vo všetkých variantoch. Štylizujú koledníkov do postáv cudzincov prichádzajúcich „z ďaleka“, ktorí sa zastavili s koledou (želaním, vinšom) a sú na ceste „do ďaleka“, aby sa poklonili novonarodenému Dieťaťu. V tomto obraze je ukrytá symbolika obradov prechodu,³⁰ ku ktorej patrí v archaických predstavách starých agrárnych kultúr aj obdobie zimného slnovratu.

Cesta do Betlehema – na rozdiel, napríklad, od textov pastorálnych kolied – je naznačená len veľmi stručne, prostredníctvom oznamu o dĺžke putovania troch kráľov. Centrom tohto piesňového typu je dialóg, ktorý sa odohráva počas putovania. Dialóg je prostriedkom, pomocou ktorého kráľi spomedzi seba vyčleňujú postavu tretieho kráľa ako „iného“ („čierny“, „opálený“, „starý“), ako cudzinca pochádzajúceho zo vzdialenej („murínskej“, exotickej, neznámej, slnečnej) zeme. Je pozoruhodné, že v niektorých variantoch tretí kráľ čiastočne splýva s nebiblickou postavou *Starého* alebo *Deda*, ktorá sa vyskytovala v obradovo-divadelných obchôdzkach obdobia zimného slnovratu s magickými prvkami.³¹ Podobne ako v betlehenských hrách táto postava nesie aj znaky komickej postavy; občas je nositeľom a interpretom záverečného vinšu. Mnohé varianty však dialóg troch kráľov vypustili a fungovali ako krátke koledy s úvodným vstupom a želaním.

Je príznačné, že iba v jednom variante sme sa stretli v motívom Herodesa, ktorý inak v tomto piesňovom type nevystupuje (Záblatie, okr. Trenčín). Postava Herodesa tu má

³⁰ GENNEP, Arnold van: *Přechodové rituály. Systematické studium rituálů*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1996.

³¹ SLIVKA, Ref. 19, s. 233.

len epizodický význam, hoci z obsahového hľadiska je zakomponovaná adekvátne: Herodes sa vyzvedá od putujúcich kráľov na cieľ ich cesty. Ide o raritný výskyt motívu v podobe dialogickej dvojstrofy, ktorá je vložená do sekvencie nasledovania hviezdy kráľmi.

Viacere varianty približujú dôvod koledovania: okrem odmeny za koledovanie, ktorá patrí k bežným a najviac rozšíreným motívom svetských kolied, sa zdôrazňuje získanie ďalších darov pre Božie Dieťa, ktoré sa narodilo v chudobe a muselo samo „chodiť po pítaní“ (Lietavská Lúčka, okr. Žilina; Biely Potok, okr. Ružomberok).

Stavebným základom tohto piesňového typu je 8-slabičný verš, spojený do dvojveršia združeným rýmom (8a 8a). Vyskytuje sa najčastejšie v dvojriadkovej strofe, len výnimočne v štvorriadkovej strofe. Trojriadková strofa spravidla vznikla rozšírením dvojriadkovej strofy pomocou opakovania textu prvého alebo druhého verša, s variovaným hudobným materiálom. Odchýlky súvisia s prienikom improvizáčného prvku do spevu, ale tiež so zloženými formovými útvarmi. Výnimočne sú odrazom drobnej lokálnej hudobno-textovej (rytmickej) variácie.

V analyzovanom korpuse je piesňový typ I zastúpený najväčším počtom zápisov – jeho podiel predstavuje 60 %. Má znaky trojkráľovej piesne folklórneho pôvodu, súvislosť s kancionálovým repertoárom sa nepotvrdila. Naopak, dôraz na dialóg s prvkami komiky naznačuje väzby na výrazové prostriedky ľudového divadla.³²

Piesňový typ II (*Prišli tri králi od východu*) je vymedzený textovým incipitom, ktorý podlieha väčšej variabilite, a to aj s podstatnými zmenami. Variačné obmeny sa prejavujú nielen v slovoslede, ale aj v lexike synonymickou zámenou slova (*Višli tri králi od východu*, *Išli tri králi od východu*, *Tri králi prišli od východu*, *Prišli vam tri krále od východu*). Vyskytuje sa nielen variabilita gramatickej formy v podobe zámeny minulého času za prítomný (*Idú tré krále od východu*), či tretej osoby za prvú osobu množného čísla (*Mi zme traja králi od východu*), ale aj zmena rodu postáv (*Prišli tri králki od východu slnka*). Intenzívnejšia variabilita textového incipitu je pre tento piesňový typ príznačná – predznamenáva aj jeho väčší variačný rozptyl. (Príklad 10 – 15)

Obsahovo sa viaže na okruh viacerých motívov, ktoré nadväzujú na vstupný motív troch kráľov a ich poklony. Príchod troch kráľov je vo väčšine prípadov exponovaný v minulom čase, čo evokuje naratívny princíp s úlohou rozprávača. Traja králi prišli „z východu“ („z ďaleka“, „z ďalekej krajiny“) do Betlehema, kam ich priviedla hviezda. Prišli ako cudzinci („od cudzieho národa“), aby sa poklonili Božiemu Dieťaťu, privítali ho a odovzdali mu dary, čo sa zdôrazňuje aj v textovom incipite (*Išli tri králi od východu, klaňali sa tomuto rodu*). Zvyšok motívov tento vstup rozvíja, pričom je často výsledkom prieniku prvkov z iných vrstiev vianočného repertoáru.

V rámci piesňového typu II bolo možné vydeliť niekoľko podtypov, ktoré potvrdzujú jeho zvýšenú variabilitu. Najpočetnejšou skupinou sú kontaminácie textami svetských kolied, ktoré môžu v piesni dokonca prevládať. Spôsobili, že piesňový typ s trojkráľovou témou sa zmenil na svetskú koledu, obohatenú vstupným trojkráľovým motívom (Príklad 13, 14). Práve v tejto skupine dochádzalo v textovom incipite najčastejšie k nahradeniu minulého času prítomným – koledovanie využíva prítomný čas, ktorý je obradným časom magicko-rituálnych foriem.³³ Iným riešením bol vstupný

³² SLIVKA, Ref. 19.

³³ LICHÁČOV, Dmitrij D.: *Poetika staroruskej literatúry*. Praha : Odeon, 1975, s. 221.

oznam o poklone troch kráľov, nasledovaných koledníkmi, ktorí podľa ich príkladu tiež prinesú Božiemu Dieťaťu dary (Príklad 10).

Spomedzi viacerých variantných skupín vystupuje do popredia podtyp, ktorý sa výraznejšie odlišuje tým, že nepriberá motívy svetských kolied a má charakter duchovnej trojkráľovej piesne (Príklad 15). Odlišuje sa nielen textovým incipitom (*Mi zme traja králi od východu, zďaleka, cudzieho to národu*), ale aj stavbou textu a nápevu, ktorá odkazuje k jednej z najviac rozšírených formových štruktúr vianočných piesní (AABc).³⁴ Ide o samostatný piesňový podtyp s incipitom v prítomnom čase, ktorý vykazuje stabilné znaky v piesňovej štruktúre aj motivike – okrem príchodu troch kráľov obsahuje motív hviezdy, ktorý inak nie je pevnou súčasťou trojkráľových piesní z ústnej tradície (Hubová, Černová, okr. Ružomberok; Bobrovec, okr. Liptovský Mikuláš; Selec, okr. Trenčín).

V piesňovom type II je variabilnejšia aj formová stavba textu. Základom je 9- alebo 10-slabičný verš v dvojriadkovej strofe, spojený do dvojveršia združeným rýmom (9a 9a, 9a 10a, 10a 10a). Štruktúra 10-slabičného verša je zároveň príznačná pre časť svetských kolied, pričom sa vyskytuje ako kontaminácia uvedeného piesňového typu s konkrétnymi piesňovými typmi svetskej koledy. Štvorriadková stavba strofy využíva bisylabickú aj heterosylabickú stavbu – kombinácie 9-, 10-, 4-, 5-, 6- a 8-slabičných veršov, a to najmä vtedy, ak ide o prienik svetských kolied s prvkami improvizácie.

Pri porovnaní s historickým kancionálovým repertoárom sa ukázalo, že tento piesňový typ predsa len súvisí aj s literárnou (písomnou) tradíciou trojkráľových piesní. Úvodná strofa s motívom príchodu troch kráľov „z východu“, ktorá ho vymedzuje, patrila pravdepodobne k putovným strofám (resp. dvojstrofám) trojkráľového repertoáru, doloženým už v *Cantus Catholici* (1636).³⁵ Vyskytuje sa ako súčasť textu archaickej duchovnej piesne *Spívajmež všichni vesele, chvalíc svého Spasitele* (8. strofa), s pôvodom v českom utrakvistickom repertoári z 15. storočia.³⁶ Za zmienku stojí skutočnosť, že v tejto strofe je rozdiel medzi tlačenou (1636) a rukopisnou podobou kancionála z roku 1655³⁷: označenie „mudrci“ z tlačenej podoby kancionála sa v rukopisnej zamieňa za označenie „králi“.³⁸ Nachádza sa aj v historicky vzácnom doklade trojkráľovej obchôdzky so spevom – v posledných strofách koledovej piesne *Dejž Pán Bůh večer vždy veselý*.³⁹ Na porovnanie uvádzame obidve verzie:

[8.] Přišli mudrci od východu,
 klaněti se tomu rodu.
 I my se klanějme jemu,
 jakžto Pánu našemu.
Cantus Catholici 1636

³⁴ URBANCOVÁ, Ref. 7, s. 514-522.

³⁵ RUŠČIN, Peter: *Cantus Catholici a tradícia duchovného spevu na Slovensku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2012.

³⁶ RUŠČIN, Ref. 16, s. 65-66.

³⁷ RUŠČIN, Peter: Rukopisná podoba Cantus Catholici. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 201-250.

³⁸ Na zámenu označenia „mudrci“ a „králi“ upozorňuje v kancionálových prameňoch aj hymnologický výskum. Pozri bližšie: RUŠČIN, Ref. 16, s. 98.

³⁹ RUŠČIN, Ref. 16, s. 74-76.

- [8.] Prišli králi od východu,
 klaněti se tomu rodu.
 I my se klanějme jemu,
 jakžto Pánu našemu.
Cantus Catholici 1655

- [13.] /: Tri králi prišli od východu :/
 /: klaněti se tomu rodu. :/

- [14.] /: Své dary jemu oferovali :/
 /: zlato, kadidlo, myrru dali. :/
Cantus Catholici 1636, 1655

Pri trojkráľovej kolede *Dejž Pán Bůh večer vždy veselý* hymnologický výskum hypoteticky predpokladá jej existenciu v ústnej tradícii ešte pred vydaním tlačenej podoby kancionála.⁴⁰ Pri tejto putovnej strofe/dvojstrofe však zatiaľ nie je možné určiť jednoznačne, či literárna forma predchádzala ústnej tradícii, alebo naopak. V kancionáľovej podobe má dve stavebné verzie: štvorriadková strofa využíva buď 8-slabičný verš (*Spívajmež všichni vesele*), alebo 10-slabičný verš (*Dejž Pán Bůh večer vždy veselý*). Na súvislosť 10-slabičného verša so stavbou svetských kolied pri piesňovom type II sme už upozornili.

V historickom repertoári z rukopisných kancionáľov má analógie aj ďalší z podtypov (Liptovské Revúce, okr. Ružomberok), ktorého predlohou je duchovná trojkráľová pieseň *Tri králi prišli od východu slnce*, resp. jej verzie (Príklad 12). Napríklad, nachádzajú sa vo vianočnej zbierke Andreja Kmeťa *Prostonárodné vianočné piesne* zo začiatku druhej polovice 19. storočia. Záznamy piesní z tejto zbierky však pochádzajú zo staršieho obdobia, nakoľko zbierka má retrospektívny charakter – vznikla prevažne odpisom zo starších (prevažne rukopisných) kancionáľov. Na porovnanie uvádzame prvé dve strofy z obidvoch verzií tejto piesne z Kmeťovej zbierky:

- [1.] Tri krále prišli od východu slnce,
 zlato kadidlo, myrhu nesúce.
 Rka: Kde jest, ktorý sa už narodil,
 ten Král židovský, aby svet spasil?

- [2.] Nebo sme hviezdu Jeho videli,
 na východ slnca ju spatrovali.
 A tak sme prišli klaňať sa Jemu,
 poklonu činiť Kráľu večnému.
Kmeť 1863 – 1868 (Urbancová ed. 2007, s. 112)

- [1.] Tri krále prišli od východ-slnca,
 myrhu, kadidlo, zlato doniesli,
 novému Králi obetovali;
 hlboko Jemu sa tam klaňali.

⁴⁰ RUŠČIN, Ref. 16, s. 74-75.

[2.] Ježišku malý, Teba vítame,
Tebe nehodní sa utíkame,
Teba o život večný prosíme:
Ježišku malý, prijmi nás vďačne.
Kmeť 1863 – 1868 (Urbancová ed. 2007, s. 107)

Piesňový typ II má v analyzovanom korpuse zápisov menej početné zastúpenie, jeho podiel tvorí 35 %. Domnievame sa, že vznikol na základe putovnej strofy/dvojstrofy (ktorá mohla oscilovať medzi literárnou a ústnou tradíciou), pričom – na rozdiel od kancionálového repertoáru – v tomto piesňovom type získala táto putovná strofa/dvojstrofa pozíciu úvodného vstupu, expozície deja. Na ňu sa potom naviazali ďalšie motívy, ktoré dokumentujú variačný rozptyl tejto piesne v ústnej tradícii, ako sme na to už poukázali.

Obidva piesňové typy I a II sú jasne vyhranené z hľadiska poetiky, predovšetkým v stavbe verša, v motivike, v modalite prehovoru (dialóg – monológ) a v obsahu, pričom sa odlišujú aj príznačným textovým incipitom. To naznačuje, že ide o dva piesňové typy, ktoré sú odlišné aj z hľadiska genézy, pôvodu a vývinu. Potvrďuje to najmä skutočnosť, že prelínania medzi nimi sú zriedkavé a nezastierajú ich vyhranenie, skôr naopak, dokladajú ich samostatnosť.

Kontaminácie piesňového typu I a II sa v analyzovanom korpuse vyskytli len ojedinelo – ich podiel je okolo 5 %. Spája ich však jeden podstatný znak: proces prelínania sa uskutočnil na báze piesňového typu I, čo dokladá najmä veršová forma 8-slabičnej stavby. Túto väzbu potvrdzuje aj prítomný čas vstupného trojkráľového motívu, ktorý však zároveň adaptoval úvodný motív troch kráľov „z východu“, pochádzajúci z piesňového typu II.

Texty kontaminovaných variantov sú charakteristické tým, že predstavujú individuálne variácie, v našom korpuse viazané na lokálny výskyt. Variant s incipitom *My tri králi od východu spatrili sme hviezdu novú* (Modra, okr. Pezinok) patrí k najstarším záznamom v analyzovanom súbore, pochádza z 20. rokov 20. storočia (Príklad 16). Spája základné motívy piesňového typu II (traja králi z východu, hviezda) s motívmi piesňového typu I (dary, dialóg troch kráľov), zjednotené záverečným motívom Márie s Dieťaťom. Uvedený variant v zhustenej podobe podáva príbeh v čistej podobe.

Ďalšie varianty, ktoré dokladajú prelínanie piesňových typov I a II, súvisia s funkciou koledovania pri obchôdzkach. Záznam piesne *Mi zme králi od východu, prijmite nás na hospodu* (Dovalovo, okr. Liptovský Mikuláš) je trojkráľovou obchôdzkovou koledou. Ojedinelo má vstupný motív žartovnú podobu, ktorá bola bežná v speve pri koledovaní počas obchôdzok. Parodická pieseň *Traja králi od východu, mi nosíme teplú vodu* (Sihelné, okr. Námestovo) korešponduje so spevom počas obchôdzok s koledovaním, keď žartovná paródia vážnej predlohy bola jednoduchým zdrojom komiky, humoru ako súčasti tzv. obradového smiechu.⁴¹

Príbeh Troch kráľov a jeho sekvencie

V súvislosti s trojkráľovým repertoárom z viacerých európskych regiónov sa konštatovala absentujúca väzba na rozšírenú stredovekú legendu.⁴² Trojkráľové piesne via-

⁴¹ KREKOVIČOVÁ, Ref. 4, s. 37, URBANCOVÁ, Ref. 7, s. 523-524.

⁴² VEČERKOVÁ – FROLCOVÁ, Ref. 13, s. 391.

nočného obdobia nadväzujú na biblický príbeh a formujú či pretvárajú ho v kontexte etnických a regionálnych kultúr. V slovenskom repertoári trojkráľových piesní a kolied dejovosť a naratívna zložka stoja väčšmi v úzadí – sú redukované na minimum sekvencií zrozumiteľných v kontexte biblického príbehu, pričom najmä kontaminované piesňové typy vrstvou svetských kolied posilňujú lyrickú druhovú zložku na úkor epicko-naratívnej. Trojkráľový príbeh sa vyskytol v piesňach buď v zhustenej, komprimovanej podobe, alebo bol rozptýlený vo viacerých piesňových typoch v podobe fragmentov, ktoré odkazujú na celok príbehu až po kompletizácii väčšieho repertoárového fondu. Na rozdiel od niektorých tradičných piesňových kultúr trojkráľové piesne zo slovenského repertoáru sa nechápali ako súčasť ľudového naratívneho spevu. Zdôrazňovala sa ich väzba na biblický námet a nie ich legendická báza. To bol dôvod, prečo neboli začlenené ani do *Katalógu slovenských naratívnych piesní*.⁴³

Na základe teologických prameňov kresťanskej tradície bolo možné vymedziť príbeh Troch kráľov/mágov z východu ako dve dejstvá s piatimi výstupmi.⁴⁴

1. dejstvo: Pohanskí mágovia z východu spoznajú v prírodnom fenoméne zjavenie o narodení Mesiáša (dávidovský pôvod):
 1. výstup: Mágovia z Východu prichádzajú do Jeruzalema, kde sú znalcami Písiem nasmerovaní do Betlehema;
 2. výstup: Mágovia vzdávajú Novonarodenému poklonu a dávajú mu dary.
2. dejstvo: Herodes sa aj napriek znalostiam Písiem usiluje o život Mesiáša, ten sa zachráni v Egypte (abrahámovský pôvod; telogické dejiny v geografickej miniatúre):
 3. výstup: Útek do Egypta – Ježiš berie na seba osud Božieho ľudu (Egypt – exodus);
 4. výstup: Zabíjanie betlehemských detí – Ježiš berie na seba osud Božieho ľudu (Babylonské zajatie);
 5. výstup: Návrat rodiny do Nazareta.

Zaujímavé bolo porovnať, ktoré zložky („dejstvá“ a „výstupy“) obsahujú texty trojkráľového repertoáru zaznamenané z ústnej tradície. Na základe analyzovaného fondu 62 trojkráľových piesní a kolied sme rekonštruovali tieto sekvencie:

1. predstavenie koledníkov ako troch kráľov, resp. oznam koledníkov o príchode troch kráľov;
2. objavenie sa hviezd;
3. traja kráľi nasledujú hviezdu (cesta do Betlehema, otázka/oznam o celi putovania, Herodes);
4. dialóg s tretím kráľom (vyčlenenie tretieho kráľa ako „iného“);
5. príchod do Betlehema (hviezda označila miesto príchodu Márie a Dieťaťa);
6. poklona troch kráľov;
7. povíjanie a kolísanie Dieťaťa (scéna Márie a Jozefa);
8. krst Krista v Jordáne;
9. obradná rozlúčka s koledou.

⁴³ BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzähllieder*. Zväzok 1-3. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1998.

⁴⁴ VARŠO, Miroslav: [Rukopis, 2016], prezentácia v rámci seminára k projektu APVV „Téma Troch kráľov v umení Slovenska – interdisciplinárne štúdie kultúrnej tradície a komunikácie“.

Sekvencie 1 a 3 tvoria jadro trojkráľových piesní a kolied. Vyskytujú sa stabilne, hoci v podobe variačnej obmeny (prítomný čas – minulý čas). Sekvencie 1 a 9 rámcujú trojkráľový príbeh do podoby obchôdzkovej koledy.

Ďalšie sekvencie sa viažu na jeden z dvoch piesňových typov a obsahovo ho vymedzujú: sekvencia 4 je súčasťou piesňového typu I; sekvencie 5 a 6 tvoria súčasť piesňového typu II. Sekvencia 2 sa vyskytuje v oboch piesňových typoch, častejšie je však zastúpená v piesňovom type II.

Zvyšné sekvencie sú výsledkom prieniku s piesňovými typmi z ďalších vrstiev vianočného repertoáru: so svetskými koledami, legendickými a pastorálnymi piesňami. Vyskytujú sa ako variabilné zložky, pričom reflektujú zároveň aj kontext spevu trojkráľových piesní a jeho funkciu (spev v rámci hry, resp. dramatického výstupu; obchôdzky so spevom; akt koledovania). V prípade niektorých piesní zloženej formy ide o zahrnutie viacerých výstupov obchôdzkovej hry do jednej piesňovej štruktúry, prezentovanej spevákom ako celok.

Kontaminácie ďalšími vrstvami vianočného repertoáru

V rámci základnej typológie vianočného repertoáru boli trojkráľové piesne a koledy začlenené do vrstvy ľudových duchovných, resp. cirkevných piesní. Toto začlenenie v podstate doložila aj analýza ich textovej zložky. Potvrdila väzby na biblický príbeh, hoci s rozšírením o niekoľko ďalších sekvencií podmienených jednak situačným kontextom spevu (obchôdzky s koledou), jednak – najmä v prípade piesňového typu I – dialogickým prvkom folklórneho pôvodu. Potvrdila, a to predovšetkým v prípade piesňového typu II, aj väzby na kancionálový repertoár, hoci len na mikroúrovni vybraných strofických celkov.

Napriek uvedenej klasifikácii trojkráľových piesní však vystúpili do popredia aj väzby na ďalšie vrstvy vianočného repertoáru. Tieto väzby sa prejavili v podobe kontaminácií – prelínania, miešania a spájania – s konkrétnymi piesňovými typmi, strofami alebo celými blokmi piesňových textov, v niektorých prípadoch aj nápevov, ako na to ešte poukážeme pri analýze hudobnej zložky.

Najčastejšie je zastúpené prelínanie trojkráľových piesní so **svetskými koledami**. Súvisí s tým, že predvádzanie trojkráľových hier aj obchôdzky so spevom sa viazali na stabilné situácie obradného koledovania, s ustálenými (putovnými) formulkami viazaného textu (verša). Vyskytuje sa vo väčšej miere v prípade piesňového typu II *Prišli tri králi od východu*. V spojení s rozšírenými svetskými koledami *Je v tomto dome švární mládeňec* (Kubrá, Opatová nad Váhom, Trenčianske Jastrabie, okr. Trenčín), *Na vašom stole červená ruža* (Korešecké Rovné, okr. Ilava), *Vi gazďinka i gazďičku* (Zuberec, okr. Tvrdošín; Zubrohľava, okr. Námestovo; Dovalovo, okr. Liptovský Mikuláš), *Daj pán Boh večer veselí* (Lubina, okr. Trenčín) vznikol osobitný piesňový podtyp trojkráľovej obchôdzkovej piesne.

Motívy svetských kolied spravidla trojkráľové piesne rámcujú – objavujú sa na jej začiatku a na konci. V niektorých variantoch sú vložené do vnútra piesne, čo môže pôsobiť ako narušenie (retardácia) deja (Príklad 2). Pri bližšom pohľade je však zjavné, že toto umiestnenie má v kontexte príbehu svoje opodstatnenie. Nadväzuje na zriedkavú variačnú obmenu priprav troch kráľov na cestu do Betlehema, kde koledovanie s prosbou o odmenu je vlastne snahou o získanie darov pre Božie Dieťa (Strelenka, okr. Púchov). Zriedkavejšie je prelínanie s vrstvou **pastorálnych kolied**. Dokladá koexistenciu obi-

dvoch piesňových vrstiev, prípadne aj dvoch konkrétnych piesňových typov (Príklad 17). Pastorálny motív pastierskej hudby (pastierskeho trúbenia) sa vyskytuje v rámci sekvencie 6, pri poklone troch kráľov, kde pastier trúbi na rohu na slávu novonarodenému Dieťaťu. Tento motív je raritný a nachádza sa v lokálnej tradícii (Bobrovec, okr. Liptovský Mikuláš). Kontaminácia trojkráľového piesňového typu II *Prišli traja králi od východu* s rozšírenou pastorálnou koledou *Z jednej strani chvojka* je príkladom pevného štruktúrneho spojenia dvoch pôvodne samostatných piesní do nového piesňového celku (Černová, okr. Ružomberok).

Trojkráľový repertoár bol typologicky začlenený do vrstvy vianočných duchovných piesní, preto neprekvapuje ani prienik ďalších motívov z tejto piesňovej vrstvy, ktoré bezprostredne s trojkráľovou témou nesúvisia. Má dve príčiny – súvisí so širším dejom trojkráľovej hry, do ktorej je zakomponovaný aj obraz Márie a Jozefa s Dieťaťom ako súčasť scény pri jasiach. Krst Krista v Jordáne sa v našom materiáli vyskytol ako ojedinelá súčasť spevu trojkráľovej piesne, ktorá bola zaznamenaná v lokálnej tradícii v rámci trojkráľových obchôdzok chlapcov so spevom (Komjatná, okr. Ružomberok). Väčšie rozšírenie však dokladá publikovaný záznam z obce Lokca (okr. Námestovo) na Orave pri tej istej príležitosti spevu.⁴⁵

IV. Nápevy trojkráľových piesní a kolied

Podobne ako texty, aj hudobná zložka trojkráľového repertoáru sa dosiaľ javila do veľkej miery ako unifikovaná. Väčšina autorov odkazovala na jeden-dva rozšírené nápevové typy, ktoré však v regionálno-lokálnych tradíciách podliehali variačným premenám. Variabilita zasiahla viaceré parametre hudobnej štruktúry. V každom variante však bolo možné identifikovať väzby na základný okruh nápevov prostredníctvom zachovania určitého súboru hudobnoštýlových znakov, pričom variačná odchýlka sa prejavila len v niektorom štruktúrnom parametre.

Hudobná analýza sa bude venovať jednak štýlovej charakteristike trojkráľového repertoáru z ústnej tradície ako celku, jednak vymedzeniu nápevových typov. Osobitne sa zameriame na hudobnoštýlové znaky piesňových typov I a II, ktoré boli špecifikované na základe textovej zložky, pričom budeme sledovať nielen spoločné znaky, ale najmä rozdiely medzi nimi. Súčasťou tohto pohľadu bude aj sledovanie vzťahu nápevu a textu.

Hudobnoštýlová stratifikácia repertoáru

Pri hudobnej analýze vychádzame z analytického systému slovenskej etnomuzikológie, ktorý je zároveň dostatočne flexibilný na to, aby sa mohol prípadne využiť aj pri piesňovom materiáli iných etníc z regiónov strednej Európy.⁴⁶ Koncepcia historických štýlových vrstiev v slovenskej etnomuzikológii je zasa základom hudobnoštýlovej stratifikácie slovenského repertoáru, pričom umožňuje aj jeho geneticko-historickú

⁴⁵ KREKOVIČOVÁ, Ref. 4, s. 103-104.

⁴⁶ ELSCHÉKOVÁ, Alica: *Základná etnomuzikologická analýza*. In: Hudobnovedné štúdie 6. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1963, s. 117-177.

interpretáciu.⁴⁷ Východiskom na vymedzenie týchto vrstiev je tonalita, pričom ďalšie parametre a prvky hudobnej štruktúry poskytujú doplnkové znaky na charakteristiku štýlovej vrstvy.

Repertoár sme podrobili základnej hudobnej analýze, so zameraním na tonalitu, tónový rad, ambitus, architektonickú formu a metricko-rytmickú stavbu. Výsledky hudobnej analýzy sme sa pokúsili začleniť do rámca základnej hudobnoštýlovej stratifikácie slovenských ľudových piesní.

Hudobná analýza potvrdila, že trojkráľový repertoár charakterizuje pomerne úzky štýlový profil najmä z hľadiska tonality, ambitu a formy. Ďalej sa ukázalo, že vo väčšine prípadov trojkráľové piesne a koledy nebolo možné jednoznačne začleniť do rámca existujúcej hudobnoštýlovej stratifikácie slovenských ľudových piesní. Trojkráľový repertoár obsahuje aj také znaky, ktoré so základnou hudobnoštýlovou charakteristikou na báze slovenského materiálu nekorešpondujú, resp. vystupujú ako neštandardné. Naznačujú buď vplyvy pochádzajúce od iných etníc, alebo vplyvy pochádzajúce z iných foriem tradície (kancionálový repertoár duchovných piesní).

Z hľadiska **tonality** výrazne dominujú nápevy opierajúce sa o kvartsextakordálnu kostru – viac ako polovica repertoáru reprezentuje kvartsextakordálne štruktúry (51 %). Ďalším tonálnym typom, ktorý je výraznejšie zastúpený, je kvinttonalita – takmer jedna tretina nápevov sa opiera o kvintakordálnu kostru (29 %). Pomerne výrazné zastúpenie majú aj nápevy, ktoré v rámci uvedených tonálnych štruktúr presahujú tóny tonálnych kostier o interval kvarty nahor alebo nadol (18 %), čím rozširujú ambitus nápevov na oktávu pri zachovaní pôvodného typu tonálnej kostry.⁴⁸ V analyzovanom korpuse mala vrstva recitatívnych nápevov iba nepatrné zastúpenie, čo však súviselo so zameraním terénnej dokumentácie na piesne.

Ambitus siaha od intervalu kvinty po interval undecimy. Výrazne dominuje ambitus v rozpätí sexty (60 %), v menšej miere aj oktávy (16 %) a septimy (11 %). Ostatné intervaly sú zastúpené minimálne. Ambitus prevažnej väčšiny nápevov siaha do oktávy, väčšie intervalové rozpätie je veľmi zriedkavé.

Z hľadiska architektonickej **formy** je repertoár trojkráľových piesní a kolied integrovaný v najväčšej miere. Prevláda typ otvorenej, aditívnej formy, s jednoznačnou prevahou dvojdielných štruktúr AB (65 %). Ojedinelo sa vyskytuje archaická jednodielna forma (A) či trojdielna aditívno-repetitívna forma (AAB, ABB). Zastúpenie štvordielnych štruktúr je síce početnejšie (19 %), viaže sa však len na niekoľko konkrétnych nápevov a pre celý repertoárový fond nie je reprezentatívne. V rámci štvordielnych štruktúr opäť prevláda typ otvorenej aditívnej a aditívno-repetitívnej formy (ABCD, AABc, AABC, AABB), výskyt uzavretej formy je celkom okrajový (AABA). Zložené formové štruktúry sa objavujú v kontaminovaných piesňových útvaroch a vo väčších výsekoch pochádzajúcich z dramatických foriem.

⁴⁷ K vymedzeniu historických štýlových vrstiev pozri bližšie: ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2007, s. 63-124. ELSCHÉK, Oskár: Piesne a hudba. In: *Slovensko. Lud – II. časť*. Bratislava : Obzor, 1975, s. 1069-1097. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: *Studia Musicologica*, roč. 20, 1978, s. 263-303.

⁴⁸ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 47, s. 92-98. URBANCOVÁ, Ref. 7, s. 521.

Metricko-rytmická stavba patrí k parametrom, ktoré tento repertoár charakterizujú. K výrazným znakom patrí pomerne vysoký podiel nepárnych metrických štruktúr (29 %), ktorý je pre staršie vrstvy slovenských ľudových piesní celkom netypický, pričom sa bežne nevyskytuje ani v novších štýlových vrstvách. Objavuje sa v podobe 3/4, 3/8 a 6/8 metra. Prevláda párne, prevažne 2/4 metrum, ktoré dosahuje zastúpenie takmer 60 %. Zriedkavejšie sa objavuje v jednom nápeve striedanie nepárneho a párneho metra (3/4, 2/4). Ametrické štruktúry voľného rytmu sú okrajové a viažu sa na prednes vinšov.

Viachlas bol v analyzovanom korpuse piesní zaznamenaný len v ojedinelých prípadoch. Vzhľadom na základ prednesu trojkráľových piesní v skupinovom speve predpokladáme však jeho výskyt v lokálnych tradíciách najmä tam, kde bol rozvinutý aj mužský viachlas. V podobe jednoduchého dvojhlasu s rozšírením na trojhlas sa objavil v zázname z lokality, pre ktorú je vo všeobecnosti príznačný viachlasný spev a jeho rozvinuté formy (Dohňany, okr. Považská Bystrica). Charakterizuje ho archaickejší viachlasný štýl s prvkami heterofónie (úvod v unisone), s prevahou paralelných tercií, s epizodickým rozšírením do kvintakordu (Príklad 1). V niektorých záznamoch heterofonický viachlas súvisel s paralelným zaznievaním dvoch melodických variantov nápevu v spoločnom speve.

Ak sledujeme rozloženie hudobnoštýlových znakov v rámci **piesňových typov I a II**, ktoré sme vymedzili na základe textu, v niektorých parametroch hudobnej štruktúry dochádza k ich pomerne jednoznačnej diferenciacii. K odlišeniu oboch piesňových typov teda významne prispela aj hudobná zložka.

Piesňový typ I sa spája s výskytom kvartsextakordálnych štruktúr, s výraznou prevahou ambitu veľkej sexty, s dvojdielnou formou AB (s prípadným rozšírením na trojdielnu formu) a s vyrovnaným zastúpením párneho a nepárneho metra. Za základ tohto piesňového typu považujeme nepárne metrum, ktoré sa v lokálno-regionálnych podmienkach adaptovalo na párne. Spolu s nepárnymi metrickými štruktúrami sa vyskytuje aj predtaktie.

Piesňový typ II sa spája s kvinttonalitou, s oporou v kvintakordálnej kostre, s prípadným rozšírením ambitu do oktávy. Formová stavba je v porovnaní s piesňovým typom I oveľa pestrejšia – okrem dvojdielnej formy je v rámci piesňového typu II zastúpená celá šírka vyššie špecifikovaných formových typov od jednodielnych po štvordielne štruktúry a zložené formy. Potvrdzuje sa tak väčšia variabilita a vnútorná diferenciacia piesňového typu II, ako sme to naznačili už pri jeho textoch. Jednoznačne prevláda párne, 2/4 metrum. Zastúpenie nepárneho metra a nápevov so striedavým metrom je minimálne.

K neštandardným hudobnoštýlovým znakom v celom repertoári patrí nezvyčajne vysoký podiel a prevaha kvartsextakordálnych štruktúr, ktoré inak predstavujú v slovenskom materiáli vo väčšej miere okrajové tonálne typy vyskytujúce sa popri iných, dominujúcich tonálnych typoch. Nápevy s kvartsextakordálnou kostrou nie sú jednoznačne klasifikované ani v analytickom systéme slovenskej etnomuzikológie.⁴⁹ Ich začlenenie do rámca historických štýlových vrstiev sa dosiaľ riešilo individuálne, v niektorých analytických prípadoch v kontexte variability určitého nápevového typu. Kvinttonalita s tonálnou kostrou kvintakordu zasa vo všeobecnosti vymedzuje tzv. valasko-pastiersku vrstvu, a to aj s typmi s rozšíreným ambitom mimo rámec tónov tonálnej kostry.⁵⁰

⁴⁹ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 46, s. 145.

⁵⁰ ELSCHÉKOVÁ– ELSCHÉK, Ref. 47, s. 80–98.

V súvislosti s uvedenými tonálnymi typmi je rovnako neštandardný mimoriadne vysoký výskyt dvojdielných foriem otvoreného aditívneho typu AB, ktorý v celom repertoári výrazne dominuje. Dvojdielna forma patrí k archaickejším znakom tradičnej piesňovej kultúry na Slovensku a vyskytuje sa v jej najstarších štýlových vrstvách.⁵¹ Dvojdielna hudobná forma zviazaná s dvojriadkovou strofou však predstavuje jeden z príznačných štýlových prvkov trojkráľových piesní a kolied. Na slovenský piesňový materiál je celkom neštandardný výskyt nepárneho metra, ktorý v tomto repertoári vystupuje ako ďalší z príznačných a typických znakov. Nepárne metrum (spolu s predtaktím) vybočuje z metricko-rytmického profilu slovenskej piesňovej kultúry. Ide o znaky, ktoré jasne vyčleňujú trojkráľové piesne a koledy spomedzi väčšiny tradičného repertoáru a zbližujú ich s novou vrstvou piesní tzv. západoeurópskeho štýlu.⁵²

Nápevové typy a ich variabilita

Fenomén nápevových typov je osobitne príznačný pre prednesové situácie, s ktorými je pevne spojený určitý piesňový repertoár či piesňový typ. Spája sa najmä so spevnými príležitosťami obradového charakteru – s obradmi a obyčajami, ktoré sprevádza záväzný prednes určitých piesní. Nápevové typy týchto piesní reprezentujú okruhy variantov, ktoré sú v lokálnej alebo mikroregionálnej tradícii viac-menej stabilizované. Jednotlivé varianty dokladajú jednak obmeny daného nápevového typu z hľadiska jeho širšieho teritoriálneho výskytu, jednak zmeny, ktorými nápevový typ prechádza v súvislosti s premenami funkcií spevu.

Predpokladali sme, že aj v repertoári trojkráľových piesní a kolied sa budú vyskytovať určité nápevové typy, ktoré sú zviazané výlučne so spevom pri koledovaní na sviatok Troch kráľov. Dosiaľ viacerí autori upozorňovali na skutočnosť, že spev trojkráľových piesní sa u nás viaže len na úzky okruh nápevov, čím zdôrazňovali jeho unifikovaný základ. Analýza materiálu, ktorý sme mali k dispozícii, tento predpoklad síce potvrdila, ale zároveň odhalila variačné obmeny, ktoré svedčia o adaptabilite týchto nápevov na aktuálny hudobnoštýlový kontext.

V analyzovanom korpuse bolo možné vyčleniť dve základné kategórie nápevov: nápevové typy a individuálne nápevy. Nápevové typy reprezentujú okruh stabilizovaných variantov trojkráľových piesní a kolied v lokálnych tradíciách, s variačnými obmenami na širšom teritórii. Individuálne nápevy vystupujú ako nápevy bez podstatných variačných zmien, ktoré sú rozšírené lokálne alebo mikroregionálne.

Nápevové typy dokladajú teritoriálne rozšírenie určitého nápevu, ktorý súvisí s obradovým spevom. V lokálnej obradovej kultúre je tento nápev pomerne stabilný, pričom drobné variačné zmeny sa prejavujú ako dôsledok prieniku improvizáčného prvku do textovej zložky, príznačného aj pre spev kolied a vinšov. V celom repertoári bolo možné identifikovať tri nápevové typy (pozri synoptické komparácie), z toho dva možno považovať za špecifické pre spev na sviatok Troch kráľov. Vzorka zápisov, ktoré sme mali k dispozícii, neumožňuje dospieť k spoľahlivým záverom o ich teritoriálnom rozšírení. Umožnila však bližšie určiť ich väzbu na obidva piesňové typy I a II, ktoré sme vymedzili na základe piesňových textov.

⁵¹ ELSCHÉKOVÁ– ELSCHÉK, Ref. 47, s. 72.

⁵² ELSCHÉK, Ref. 47, s. 1079–1080.

Nápevový typ I je v slovenskom trojkráľovom repertoári rozšírený najviac. Charakterizuje ho tonálny základ kvartsextakordálnej kostry ($d^1 - g^1 - h^1$), durový tónorod, dvojdielna forma AB a nepárne metrum (3/4, 3/8, 6/8). Niektoré varianty redukujú ambitus kvartsextakordálnej kostry o interval sekundy (Podkonice, okr. Banská Bystrica), iné ho prekračujú (napr. Magurka, okr. Liptovský Mikuláš; Vaďovce, okr. Nové Mesto nad Váhom). Pre melodiku je v úvode príznačný vzostupný skok v intervale čistej kvarty, v niektorých variantoch ako súčasť predtaktia. V druhom diele nápevu je kvartový skok čiastočne vyplnený tónovým materiálom s citlivým tónom k tónu g^1 , ktorý je vo väčšine variantov základným tónom.

Niektoré nápevy dokladajú prienik kvinttonálneho princípu. Varianty, ktorým chýba vzostupný kvartový skok, začínajú sa tónom g^1 a končia sa na spodnej kvarte (d^1), možno tonálne interpretovať aj ako kvinttonálne nápevy s tonálnou kostrou kvintakordu ($d^1 - fis^1 - a^1$, Vlkoš, okr. Ružomberok). Kvintonalita preniká aj do niektorých variantov s úvodným kvartovým skokom tak, že kvartsextakordálna kostra sa v priebehu melodiky mení na kvintakordálnu ($d^1 - g^1 - h^1 \rightarrow d^1 - fis^1 - a^1$, Huty, okr. Liptovský Mikuláš). Výskyt takýchto prechodných tonálnych typov (kvinttonálnych adaptácií) je však v tomto nápevovom type početne nevýznamný. Kvinttonálny základ sa jednoznačne presadil len ojedinele (Zubrohlava, okr. Námestovo), pričom jeho súčasťou v úvode nápevu môže byť aj topos vianočnej melodiky – skok veľkej sexty nahor a vzostup v intervale malej sekundy nadol (Príklad 8), príznačný pre dialogické výstupy vo vianočných hrách.⁵³

Základom stavby je dvojdielna forma AB. V niekoľkých variantoch je však rozšírená na trojdielnu formu pomocou opakovania prvého alebo druhého verša strofy s variovaným hudobným materiálom (ABB_v , AA_vB). Kontamináciou s nápevovým typom pastorálnych piesní vznikla zložená forma, ktorá predstavuje stabilný piesňový útvar trojkráľových kolied (Černová, okr. Ružomberok, Príklad 17).

Prevláda nepárne metrum. V menšom počte variantov je spojené s predtaktím, ktoré síce môže byť súčasťou transkripčného prístupu, reflektuje však spôsob prednesu s akcentovaním druhej slabiky verša. Nápevy s párnym metrom sú rytmicko-metrickými adaptáciami, ktoré korešpondujú so staršími štýlovými vrstvami slovenských ľudových piesní. Striedavé metrum je zastúpené minimálne.

Jadrom nápevového typu I sú varianty s okruhom stabilných znakov, pričom výskyt týchto znakov možno považovať v štýlovom kontexte tradičného slovenského ľudového spevu za menej štandardný. Variačné zmeny, ktoré tieto neštandardné znaky stierajú, sú výsledkom adaptácie na tradičný slovenský spev a jeho hudobnoštýlovú bázu. Zápisy dokladajú aj funkcionálnu adaptáciu, keď sa nápev mení na ametrický variant pri obchôdzkach dievčat so spevom (Košecké Rovné, okr. Ilava, Príklad 9).

Tento nápevový typ sa dôsledne spája s piesňovým typom I (*My tri králi ideme k vám*), hudobne ho podmieňuje a vytvára s ním ustálenú hudobno-textovú väzbu. Len v ojedinelých prípadoch prenikol aj do piesňového typu II, kde je súčasťou lokálnej tradície spevu trojkráľových piesní a kolied.

⁵³ SULITKA, Andrej: *Výročné zvykoslovie a ľudová pieseň*. [Kandidátska dizertačná práca.] Bratislava : Národopisný ústav SAV, 1977, s. 140-145.

Nápevový typ I

Záblatie (RÚHV 40905)

$\text{♩} = 168$

Mí trie krá - li i - de - me k vám, ščas - tie, zdra - vie pra - je - me vám.

Magurka (RÚHV 26742)

$\text{♩} = 72$

Mí tri krá - le i - d'e - me k vám, zdra - via, šťes - tia vin - šu - vať vám.

Podkonice (RÚHV 7382)

$\text{♩} = 144$

Tra - ja krá - ľi i - d'e - me k vám, šťes - tia, zdra - via ňe - sie - me vám.

Vaďovce (RÚHV 18181)

$\text{♩} = 96$

Mí tré krá - le i - de - me k vám, mi sme tré krá - le zda - le - ka.

Huty (RÚHV 29097)

$\text{♩} = 96$

Tra - ja krá - ľi priš - li sme k vám, šťas - tia, zdra - via, šťas - tia, zdra - via vin - šo - vať vám.

Dlhé Pole (RÚHV 22658)

$\text{♩} = 96$

Mí trá krá - li priš - li sme k vám, zdra - vie, šťas - tie vin - šo - vať vám.

Vlkolince (RÚHV 26904)

$\text{♩} = 120$

Tra - ja kra - li priš - li sme k vám, šťes - tia, zdra - via vin - šo - vať vám.

Nápevový typ II je v analyzovanom materiáli zastúpený síce menším počtom variantov, ale aj v hudobnej zložke ho charakterizuje väčší variačný rozptyl. Variačné premeny sa odrážajú na priebehu melodiky, prejavujú sa v metricko-rytmickej stavbe, vo väčšej pestrosti formových štruktúr aj v zmene tónorodu.

Tonálnou bázou tohto nápevového typu je kvinttonalita s kvintakordálnou kostrou ($g^1 - h^1 - d^2$). Niektoré varianty využívajú rozšírený ambitus o kvartový skok mimo rámca tejto tonálnej kostry ($g^1 - h^1 - d^2 + g^2$; $d^1 + g^1 - h^1 - d^2$); ich melodický priebeh sa však naďalej opiera o statický kvintakord, bez prieniku harmonicko-funkčného princípu. Tonálna kostra je zdôraznená v úvode nápevu postupom rozloženého kvintakordu. Niektoré varianty tento melodický postup redukujú na úvodný vzostupný skok v intervale čistej kvinty ($g^1 - d^2$). Ojedinelým prvkom je absencia úvodného kvintového skoku, nápev sa začína tónom vrchnej kvinty (d^2), pričom ďalší postup melodiky sleduje descendenčnú líniu (Veľká Hradná, okr. Trenčín). Melodická descendenčnosť je výraznejšia v nápeve, ktorého ambitus presahuje rozpätie tonálnej kostry – začína sa z vrchnej oktávy (g^2) a plynulo pokračuje nadol na základný tón (g^1). Archaická melodická descendenčnosť sa spája s jednodielnou formou A, ktorá je doložená v analyzovanom súbore jediným zápisom (Piešťany), vyskytuje sa však aj v publikovaných prameňoch.⁵⁴

V nápevovom type II prevláda párne metrum, prevažne 2/4, s výskytom synkopy v rytmickej stavbe. Ojedinelý je výskyt variantov využívajúcich pohyb v triolách (Opátová nad Váhom, okr. Trenčín; Rojkov, okr. Ružomberok). Nepárne metrum (3/4, 6/8) je zastúpené v menšej miere.

Formová stavba tento nápevový typ vnútorne diferencuje, prevládajú však archaickejšie typy aditívnych a aditívno-repetitívnych formových štruktúr. Okrem ojedinelého výskytu jednodielnej formy (A) je to najmä dvojdielna forma (AB) a štvordielna forma (AABB), ktorá vznikla rozvinutím dvojdielnej formy. Kontaminácia s nápevovými typmi svetských kolied vytvára zložené formy, ktoré v lokálnych podmienkach tvoria stabilné piesňové formy trojkráľových kolied (Príklad 18).

Uvedený nápevový typ sa stabilne spája s piesňovým typom II (*Prišli tri králi od východu*), ktorý sme vymedzili na základe textu. V rámci tohto piesňového typu však reprezentuje len jednu z kategórií hudobnej zložky. Popri ňom sa v piesňovom type II vyskytuje tretí nápevový typ a individuálne melódie.

Nápevový typ III má v analyzovanom súbore málo početné zastúpenie. Od predchádzajúcich dvoch sa výraznejšie odlišuje viacerými hudobnoštýlovými znakmi. Tieto znaky ho zároveň zblížujú s ďalšími vrstvami vianočného repertoáru.

Tonálnym základom je kvinttonalita s kvintakordálnou kostrou ($g^1 - h^1 - d^2$), len ojedinele aj s rozšírením ambitu mimo rámec tonálnej kostry na vrchnú oktávu ($g^1 - h^1 - d^2 + g^2$). Melodika má prevažne oblúkový charakter, viaže sa výlučne na párne, 2/4 metrum.

Znaky, ktoré tento nápevový typ vnútorne zjednocujú, sa nachádzajú v stavebnej forme a tektonike. Ide o štvordielnu formovú štruktúru aditívno-repetitívneho typu, ktorá využíva opakovanie prvého dielu A, stredný diel B spravidla pozostáva z dvoch menších celkov (motívov) v repetícii alebo transpozícii, posledný diel predstavuje buď

⁵⁴ Napr. ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 47, s. 110, č. 71.

Nápevový typ II

Kubrá (RÚHV 45655)

$\text{♩} = 112$

I - šli tri krá - li od ví - cho - du, kla - ňa - li sa to - mu - to ro - du.

Lubina (RÚHV 45764)

$\text{♩} = 144$

I - dú tré krá - le od ví - cho - du, ra - du - ju sa to - mu - to ro - du.

Trenčianske Jastrabie (RÚHV 46864)

$\text{♩} = 96$

Pri - šli trié krá - li od ví - cho - du, kla - ňa - li sa to - mu - to ro - du.

Veľká Hradná (RÚHV 47162)

$\text{♩} = 108$

I - šli trié krá - li od ví - cho - du, Ne - kla - ňaj - ťe sa to - mu - to ro - du,
a kla - ňa - li sa to - mu - to ro - du, sa - mé - mu bo - hu.

Prieštany (RÚHV 3251)

Pri - šli tra - ja krá - li od ví - cho - du.

Liptovské Revúce (RÚHV 27497)

$\text{♩} = 108$

Pri - šli tri král - ki od ví - cho - du sln - ka, do - nies - ťi sme pá - nu Kris - tu sr - cia.

Nápevový typ III

$\text{♩} = 100$

Selec (RÚHV 46520)

Mi zme tra - ja krá - li od ví - cho - du,
zda - le - ka, cu - dzie - ho to ná - ro - du,

po - ču - li zme fšec - ci di - vo - tvor - né ve - ci tú - to do - bu.

$\text{♩} = 126$

Bobrovec (RÚHV 26177)

Mi zme tra - ja krá - li ho od ví - cho - du,
z d'a - le - ka, cu - dzé - ho od ná - ro - du.

Po - ču - li zme fšec - ci v tú - to do - bu,
ďi - vo - tvor - né ve - ci v tú - to do - bu.

krátku kódu, alebo samostatný diel (AABc, AABC). Jednotlivé varianty sa odlišujú najmä individuálnym melodicko-rytmickým riešením prvého dielu A, prípadne záverečného dielu C; spája ich takmer totožne riešený diel B. Predpokladáme, že uvedený nápevový typ bol začlenený do trojkráľového repertoáru dodatočne, a to buď pod vplyvom ďalších vrstiev spevu vianočného obdobia, alebo pod vplyvom duchovných piesní kancionálového repertoáru.

Záver

Trojkráľové piesne a koledy z ústnej tradície vystupujú z kontextu vianočného repertoáru nielen ústrednou témou, ale aj viacerými štýlovými znakmi v hudobnej zložke a poetike textov. Na druhej strane však obsahujú vnútorné väzby na spev počas celého obdobia vianočných sviatkov. Tieto väzby sa prejavili v podobe početných kontaminácií s ďalšími vrstvami vianočného repertoáru – predovšetkým so svetskými koledami, čiastočne aj s pastorálnymi piesňami. Odrazili sa najmä v textovej zložke piesní, ktorá prelínanie viacerých vrstiev vianočného repertoáru dokladá v najväčšej miere. Odrazili sa tiež v kontaminácii piesňových štruktúr do väčších hudobno-textových celkov, ktoré utvorili v lokálnych tradíciách stabilné piesňové formy trojkráľového spevu.

Analýza vybranej vzorky v rozsahu 62 zápisov potvrdila doterajšie konštatovania o unifikovanom charaktere trojkráľového repertoáru, a to najmä z hľadiska nízkeho počtu základných piesňových typov. Zároveň však poukázala na pomerne vysokú vnútornú variabilitu týchto piesňových typov, ktorá sa prejavuje z hľadiska ich širšieho teritoriálneho výskytu. Domnievame sa, že táto variabilita súvisí jednak s predpokladaným geneticko-historickým pozadím piesňových typov, jednak s kontextom spevu – s obchádzkami po domoch s koledovaním v podobe predvádzania trojkráľových hier alebo vo forme spevu s viňšom.

Texty trojkráľových piesní a kolied sú do značnej miery podmienené funkciou spevu. To zapríčinilo, že v prvom pláne sa neorientujú na sprostredkovanie trojkráľového príbehu, ktorý v nich ostáva len naznačený. Sústreďujú sa len na niektoré jeho vybrané sekvencie, čím sa stiera epicko-naratívny druhový prvok. Trojkráľový príbeh bolo možné rekonštruovať až na základe celého repertoáru, ale aj v tomto prípade ide len o fragment, s dôrazom na prvú časť deja.

Piesňový typ I (*My tri králi ideme k vám*) sa odvíja od dramatických foriem ľudového divadla, čo potvrdzuje nielen dialóg ako dominujúci typ prehovoru, ale aj ambivalentnosť postavy tretieho kráľa spôsobená prienikom magicko-rituálneho prvku z obyčají zimného slnovratu. Piesňový typ II (*Prišli tri králi od východu*) charakterizuje väčší variačný rozptyl, ktorý môže naznačovať viaceré línie jeho genézy. Napriek tomu predpokladáme, že jadro tohto piesňového typu možno odvodiť od kancionálového repertoáru písomnej tradície (putovná „trojkráľová“ strofa, vstupná strofa duchovnej trojkráľovej piesne). Prienik motívov koledovania súvisel s kontextom spevu. V niektorých variantoch bol tento prienik taký intenzívny, že z trojkráľovej piesne sa stala koleda – nielen funkciou spevu, ale aj prevahou prvkov poetiky svetskej koledy.

Piesňové typy boli primárne vyčlenené na základe textov. Hudobná analýza však ukázala, že tieto piesňové typy bolo možno diferencovať aj na základe hudobnej zložky

– potvrdili sa nielen rozdiely v niektorých parametroch hudobnej štruktúry, ale aj úzka väzba medzi piesňovým typom a nápevovým typom.

Hudobnú zložku charakterizuje kumulácia štýlových znakov, ktoré možno považovať v kontexte štýlových vrstiev tradičnej slovenskej hudobnej kultúry za netypické či málo štandardné. Tieto znaky neumožňujú jednoznačné začlenenie trojkráľových piesní do rámca historických hudobnoštýlových vrstiev, tak ako boli dosiaľ vyčlenené a špecifikované v slovenskom piesňovom materiáli (J. Kresánek, A. a O. Elschekovci). Hudobná analýza však naznačila, že variabilita dvoch ťažiskových nápevových typov poukazuje aj na také variačné premeny týchto znakov, ktoré dokladajú ich prispôbovanie domácomu štýlovému kontextu. Otvára sa tým otázka o pôvode trojkráľových piesní na našom území a o procesoch ich adaptácie na štýlové znaky tradičnej slovenskej piesňovej kultúry. Odpovede môže priniesť detailnejší komparačný výskum trojkráľových piesní a kolied v stredoeurópskom kontexte, ktorý by mal zahrnúť aj širší kontext duchovných trojkráľových piesní z písomnej (kancionálovej) tradície.

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

PRÍLOHA

Príklad 1: Dohňany (okr. Považská Bystrica), spev [?], zber Alica Elscheková, Juliana Kováčová, 1960, transkripcia Anton Šandrik, RÚHV 23918.



- | | |
|---|--|
| 1. Mi tria králi ideme k vám,
/: zdravie, šťastie vínšovať vám. :/ | 5. A ti čierni na tom zadu,
/: nevistrkuj na nás bradu. :/ |
| 2. Zdravie, šťastie, mnohé letá,
/: mi zme tria králi zďaleka. :/ | 6. Ja uznávam, že som čierni,
/: že som s tej murlinskej zemi. :/ |
| 3. Zďaleka je cesta naša,
/: do Betlema misel naša. :/ | 7. Gdo ťi je tomu príčina,
/: že je tvá tvár opálená? :/ |
| 4. Mi k Betlemu pospiechame
/: a Ježiška privítajme. :/ | 8. Slnko je tomu príčina,
/: že je má tvár opálená. :/ |

Príklad 2: Strelenka (okr. Púchov), spev [?], zber Alica Elscheková, Juliana Kováčová, 1960, transkripcia Anton Šandrik, RÚHV 23881.



- | | |
|---|--|
| 1. Mi tri králi ideme k vám,
/: zdravie, šťastie ňeseme vám. :/ | 7. A ti čierni na tom zadu,
/: nevistrkuj na nás bradu. :/ |
| 2. Zdravie, šťastie, dlhé letá,
/: mi sme tria králi zďaleka. :/ | 8. Ja uznávam, že som čierni,
/: ket som s tej murínskej zemi. :/ |
| 3. Zďaleka je cesta naša,
/: do Betlema misel naša. :/ | 9. Slnko je tomu príčina,
/: že je má tvár opálená. :/ |
| 4. Mi k Betlemu pospíchame,
/: málo ešte daru máme. :/ | 10. Slnko je drahé kameňí
/: pre Kristovo narodení. :/ |
| 5. Daj gazďinká, daj korunku,
/: Ježiškovi na perinku. :/ | 11. S pánom Bohom ostávajúťe,
/: na tri krále spomínajte. :/ |
| 6. Daj gazďičko, daj šestáček,
/: Ježiškovi na dudáček. :/ | 12. Pán Boh zaplať za tie dari,
/: ktoré ste nám neskáj dali. :/ |

Príklad 3: Huty (okr. Liptovský Mikuláš), spev muži, zber [?], transkripcia Anton Šandrik, RÚHV 29097.

$\text{♩} = 96$

Tra-ja krá-l'i pri - šli sme k vám, šťas-t'ia, zdra-via, šťas-t'ia, zdra-via vin-šo-vat' vám.

- | | |
|--|--|
| 1. Traja králi prišli sme k vám,
/: šťastia, zdravia :/ vinšovať vám. | 4. A ti starí na tom radu,
/: nevistrkuj :/ na nás bradu. |
| 2. Šťastia, zdravia, dlhé letá,
/: naša cesta :/ je ďaleká. | 5. Duchom s Bohom ostávajúť
/: a starému :/ dačo dajte. |
| 3. Mi sme hviezdu uvideli,
/: do Betlema :/ pospiechali. | |

Príklad 4: Liptovská Lúžna (okr. Ružomberok), *trojkráľová*, spev Agneša Husarčíková (nar. 1892), zber a transkripcia František Poloczek, 1962, RÚHV 27344.

Mi tri kra - ľe i - d'e - me k vam,
šťas-tia, zdra - via vin - šo - vat' vam,
mi zme tri kra - ľe z d'a - ľe - ka.

1. Mi tri krale ideme k vam,
šťastia, zdravia vinšovať vam,
/: mi zme tri krale z ďaleka. :/
2. Z ďaleka je cesta naša,
do Betlema misel' naša,
do Betlema pospiechajme
a Ježiška privitajme.

Príklad 5: Senica, *na Tri krále*, spev Anna Blanáriková (nar. 1899), zber Ladislav Leng, Stanislav Dúžek, 1973, transkripcia Eugen Česník, RÚHV 33191.

$\text{♩} = 168$
 Mi tri krá - li i - de - me k vám, zdra - vie, štas - tie ne -
 se - me vám. Mi zme k vám priš - li zda - le - ka
 $\text{♩} = 84$
 a praj - me vám mno - hé le - tá.
 Pr - ví král bol Gaš - par a dru - hý
 Me - li - char a ten tre - tí Bal - ta - zár.

Mi tri králi ideme k vám,
 zdravie, šťastie neseme vám.
 Mi zme k vám prišli zďaleka
 a prajme vám mnohé letá.
 Prví král bol Gašpar a druhý Melichar
 a ten tretí Baltazar.

Príklad 6: Komjatná (okr. Ružomberok), *trojkráľová*, spev chlapci, zber a transkripcia František Polczek, 1961, RÚHV 26594.

Mi tri kra - li priš - li sme k vam,
 zdra - via, štes - tia vin - šo - vat' vam.

1. Mi tri králi prišli sme k vám,
zdravia, šťastia vinšovať vám.
2. Zdravia, šťastia, dlhe leta,
mi sme prišli k vám z ďaleka.
3. Z ďaleka je cesta naša,
do Betlema misel naša.
4. U potoka, u Jordana,
prijal Kristus krst od Jana.
5. Vi gazďinka, aj gazďičku,
uďteľe nam po trošičku.
6. A čo nam vi uďteľe,
za to biedni nebuďteľe.
7. Mi buďeme Boha zvizať,
vrucne modliť, jemu spievať.

Príklad 7: Selec (okr. Trenčín), *chodenie s hviezdou – od Vianoc do Troch kráľov*, spev Margita Žo-vincová (nar. 1907), zber Juliana Kováčová, Stanislav Dúžek, 1980, transkripcia Juliana Kováčová, RÚHV 46521.

$\text{♩} = 184$

Mi trié krá - li k vám i - de - me, - me,
zdra - vie, šťastie vin - šu - je - me, - me.

1. /: Mi trié králi k vám ideme, :/
/: zdravie, šťastie vinšujeme. :/

2. /: Zdravié, šťastie, dlhé letá, :/
/: prišli zme mi k vám zďaleka. :/

3. /: O, Jozefe, daj plienčički, :/
/: poviňiame pomáličky. :/

4. /: Pomáličky povinuli, :/
/: do jasliček ho vložili. :/

[ďalej hovorene:]
A ti čierni na tom zadu,
nevistrčaj na mňa bradu.

Ja uznávam, že som čierni,
lebo som já z čiernej zemi.

Príklad 8: Zubrohlava (okr. Námestovo), *koleda na Tri krále*, spev Mária Žilková (nar. 1912), Terézia Lešňovská (nar. 1918), zber Juliana Kováčová, Alica Elscheková, 1967, transkripcia Juliana Kováčová, RÚHV 48440.

$\text{♩} = 108$

Mi tri krá - le i - d'e - me k vám, ščes - ťa, zdra - via vin - šo - vať vám.

1. Mi tri krále ideme k vám,
/: šťastá, zdravia vinšovať vám. :/

2. Ščesť, zdravia, dlhé letá,
/: mi zme prišli k vám zďaleka. :/

3. Zďaleka je cesta naša,
/: do Betléma misľ naša. :/

4. Vi gazdinko, vi gazdičku,
/: udeľte nám po grošičku. :/

5. A čo nám vi udeľíte,
/: chudobnejší ňebudete. :/

6. Mi budeme boha prosiť,
/: a Ježiška v senci nosiť. :/

7. Mi budeme boha vzívať,
/: bude sa vám dobre snívať. :/

8. Mi budeme boha chváliť,
/: bude sa vám fšetko dariť. :/

9. Za koľadu ďakujeme,
/: šťastá, zdravia vinšujeme. :/

Príklad 9: Košecké Rovné (okr. Považská Bystrica), *na Tri krále – chodenie po bábenoch*, spev ženy (nar. 1919 – 1927), zber Juliana Kováčová, Stanislav Dúžek, 1987, transkripcia Juliana Kováčová, RÚHV 45501.

$\text{♩} = 108$



Mi tria krá - lia priš - li zme k vám, zdra-vie, štas-tie vin - šo - vat vám.

$\text{♩} = 192$ 5. sfa



Sln - ko je pre - krás - ne zna - me - nie pre Kris - to - vo na - ro - de - nie.

- | | |
|---|--|
| 1. Mi tria kráľia prišli zme k vám,
/: zdravie, šťastie vinšovať vám. :/ | 4. /: Zďaleka je cesta naša :/
/: z Betlehemou do salaša. :/ |
| 2. /: Zdravie, šťastie, dlhé letá, :/
/: mi zme prišli k vám zďaleka. :/ | 5. /: Slnko je krásne znamenie :/
/: pre Kristovo narodenie. :/ |
| 3. /: Zdravie, šťastie, dlhé letá, :/
/: mi zme prišli k vám zďaleka. :/ | |

Príklad 10: Piešťany, spev M. Pipišková, zber a zápis Emil Hula, 1924, RÚHV 3251.

Mierne



Priš - li tra - ja krá - li od vý - cho - du.

1. Prišli traja kráľi od východu.
2. Kľaňali sa oni Pánu Bohu.
3. Podmeže sa aj my pokloniti.
4. Musíme mu niečo darovať.
5. Darujeme my mu myrhu, zlato.
6. Kadidlo pridáme ešte na to.

Príklad 11: Selenča (Báč, Vojvodina, Srbsko), *na Tri krále – dopoludňa s hvezdou*, spev Erža Gašparovská (nar. 1931), zber a transkripcia Soňa Burlasová, 1967, RÚHV 36539.

$\text{♩} = 80$

1) I - šli tri krá - lo - ve od vi - cho - du,
a - bi sa kla - ňa - li te - mu ro - du,
2) jas - ná hviez - da 3) ich od - vied - la
4) aj do mes - ta to - ho Bet - le - he - ma.
1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa 4) 2. sfa

1. Išli tri králove od vichodu,
abi sa klaňali temu rodu,
jasná hviezda ich odvieďa
aj do mesta toho Betlehema.

2. A gdiž oni prišli mestu temu,
mestečku svatemu Betlehemu,
/: nad ňima istá hviezda stála
a to mesto im ukezuvala. :/

Príklad 12: Liptovské Revúce (okr. Ružomberok), *trikráľová*, spev žena, zber František Poloczek, 1962, transkripcia Anton Šandrik, RÚHV 27497.

$\text{♩} = 108$

Priš - li tri kráľ - ki od ví - cho - du sln - ka, do - nies - ťi sme
pá - nu Kris - tu sr - cia.

1. /: Prišli tri kráľki od víchodu slnka, :/
/: doniesli sme pánu Kristu srcia. :/

3. /: Ďakujeme vám za vaše dari, :/
/: čo sŕe nás vi obdarovali. :/

2. /: Hviezda nad nami, pán Kristus s nami, :/
/: ostávajúť si tuná zdraví. :/

4. /: Obdaruje vás sám pán boh z ňeba, :/
/: čo vám bude najlepšie treba. :/

Príklad 13: Kubrá (okr. Trenčín), *na Tri krále pod oknami spievali dievčatá*, spev Jozefína Králová (nar. 1895), zber Juliana Kováčová, Stanislav Dúžek, 1973, transkripcia Juliana Kováčová, RÚHV 42363.

♩ = 176

Vi - šli tri krá - lié od ví - cho - du,

kla - ňa - li sa to - mu - to ro - du.

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

1. /: Višli tri králié od víchodu, :/
klaňali sa tomuto rodu.
2. Ňeklaňajte sa tomuto rodu,
len sa klaňajte milému bohu.
3. Jes' v tomto dome šváрни mládeňec,
dáva dievkam šesták na veňec.
4. Dá jemu pán boh dobrú ženu,
Annu pannu, lebo Zuzanu.
5. Sedí pán hespodár za vrch stola,
na ňim šuba šabolova.
6. A na tej šube zlaté pási,
pod tú šubu štiristo zlatí.

Príklad 14: Košecké Rovné (okr. Považská Bystrica), *na Tri krále*, spev ženy (nar. 1919 – 1927), zber Juliana Kováčová, Stanislav Dúžek, 1987, transkripcia Juliana Kováčová, RÚHV 45499.

$\text{♩} = 176$

I - dú tria krá - li od ví - cho - du,
o - ni sa kla - na - jú na - šie - mu ro - du.

1)
2)

1. /: Idú tria králi od východu, :/
/: oni sa klanajú nášiemu rodu. :/
2. /: Neklanajte sa nášiemu rodu, :/
/: lež sa vi klanajte pánu bohu. :/
3. /: Po pánu bohu hospodáru, :/
/: a po hospodáru celej čeliadke. :/
4. /: Na vašiem stole červená ruža, :/
/: daj vašej panenke pekného muža. :/
5. /: Takého muža jako tá ruža, :/
/: abi on prekvtal jak v poli ruža. :/
6. /: Na vašiem stole tulipán stojí, :/
/: už sa váš mládenec k frajerke strojí. :/
7. /: Strojí sa, strojí ten váš mládenec, :/
/: asnaj nám daruje šesták na veniec. :/

Príklad 15: Hubová (okr. Ružomberok), spev M. Chovanová (nar. 1894), zber a transkripcia František Poloczek, 1961, RÚHV 28607.

Mi sme tra - ja kra - li od vi - cho - du,
z de - la - kej kra - ji - ni tu na - ro - du.

Po - ču - li sme všet-ci di - vo-tvor - nie ve - ci tu - to do - bu.

1. Mi sme traja králi od východu,
z delakej krajiny tu narodu.
Počuli sme všetci divotvornie veci
tuto dobu.
2. Delako je našo rodiska zem,
hviezda nás doviedla krásna až sem.
Žiara divná sa stala, ale tu zastala,
v Jeruzaleme.
3. A hľa veď tu leží svätý pan náš,
pan kralov žiadani, tu mesiaš.
Vitaj, sinu boží, na tej biednej loži,
spasu nám daš.

Príklad 16: Modra (okr. Pezinok), spev J. Žitňanský, zápis Emil Hula, 1924, RÚHV 2299.



- | | |
|---|---|
| 1. My tri králi od východu
spatřili sme hvězdu novú. | 5. Ach, ja uznám, že som čierny,
lebo som z murínskej zemi. |
| 2. Hned sme kone osedlali
a své dary s sebou brali. | 6. Slnce je tomu príčina,
že je má tvár opálená. |
| 3. A ja zlato, a ja striebro,
a ja Baltazár kadidlo. | 7. Slnce je drahé kamení
pre Kristovo narodení. |
| 4. A ty čierny na tom zadu,
nestáčaj na nás svú bradu. | 8. Ta Maria, zlatá perla,
ta Ježiška porodila
a od smrti ochránila. |

Príklad 17: Černová (okr. Ružomberok), *trojkráľová*, spev Agneša Rázcová (nar. 1907), zber František Poloczek, 1961, transkripcia Štefánia Jágerská, RÚHV 26283.



- | | |
|---|--|
| 1. Prišli traja králi od východu,
klaňali sa tomu rodu.
Z jednej strany chvojka
a z druhej borievka,
pásli ovce pastúškovia,
jedli kašu z hrnka. | 2. Prišli traja králi od východu,
klaňali sa tomu rodu.
Anjel k nim priletel,
a tak im povedal,
žebi každí, žebi každí,
žebi o tom vedel. |
|---|--|

Príklad 18: Rojkov (okr. Ružomberok), spev Mária Tatárová (nar. 1875), zber František Poloczek, 1963, transkripčia Eugen Česník, RÚHV 32424.

Tri krá-li priš-li od ví-cho-du, kla-ňaj-me sa mi to-mu-to ro-du.

Za na-ším sto-lom pek-ní tu-li-pán, na-šej pa-nen-ke pek-ní mla-dí pán.

Tri kráľi prišli od východu,
 klaňajme sa mi tomuto rodu.
 Za naším stolom pekní tulipán,
 našej panenke pekní mladí pán.

Summary

THREE MAGI SONGS AND CAROLS IN THE SLOVAK REPERTOIRE FROM THE ORAL TRADITION

Three Magi songs and carols from the oral tradition are distinguished from the Christmas repertoire context not only by theme but also by several stylistic features in the musical component and the poetics of the texts. On the other hand, however, they contain inner connections to song throughout the entire Christmas period. These connections are expressed in the form of numerous contaminations with further layers of the Christmas repertoire, and especially with secular carols, and partly also with pastoral songs.

Analysis of the selected repertoire (62 written records) has confirmed statements hitherto made about the unified character of the Three Magi repertoire, especially in terms of the low number of basic song types. However, it has pointed to a marked inner variability of these song types. This variability is connected firstly with the presumed genetico-historical background of the song types, and secondly with the context of singing.

The texts of Three Magi songs and carols are to a notable extent conditioned by the function of singing. They are not focused on communicating the story/legend, which they contain only in outline. They concentrate only on a few selected sequences, and hence the epic-narrative basis is obliterated in them. The Three Magi story/legend might be reconstructed if one took the entire repertoire as the basis. But even in this case there is only a fragment of the story in evidence, with the stress on its first part.

Song type I (*My tri králi ideme k vám* [We three kings/magi are coming to you]) has unfolded from the dramatic forms of folk games. This is confirmed not only by the use of dialogue but also by the ambivalence of the figure of the "third king", caused by the penetration of magical elements from winter solstice ceremonies. Song type II (*Prišli tri králi od východu* [Three kings/magi came from the east]) is distinguished by a wider dispersal of variants. The core of this song type can be derived from hymns as part of the written tradition. In certain variants the penetration of the motifs of carol-singing was so intensive that the Three Magi song became a carol.

The song types have been categorised primarily on the basis of texts. Musical analysis has shown, however, that these song types could also have been differentiated on the basis of the musical component. There are confirmed differences in certain parameters of the musical structure, and a close link between song type and tune type has also been demonstrated.

The musical component is distinguished by a cumulation of stylistic features which, in terms of the style layers of traditional Slovak music culture, may be regarded as untypical or not in any considerable degree standard. Musical analysis has indicated that the variability of the two principal tune types also points to transformations of those features, which is evidence of their adaptation to the domestic style context.

DIFÚZIE KLASICKEJ A POPULÁRNEJ HUDBY VO VYBRANÝCH DIELACH RANÉHO 20. STOROČIA

SILVIA ADAMOVÁ

*PaedDr. Mgr. art. Silvia Adamová; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta
VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava; e-mail: adamovasisa@gmail.com*

ABSTRACT

In the early 20th century there was an intensive overlapping of elements of the newly-forming style of popular music called jazz with the individual compositional styles of American and European composers of musical modernism. We can observe the diffusion, in all components of the musical structure, in many works by more or less well-known composers. While some of them were programmatically devoted to a synthesis of jazz and musical modernism in the whole of their output, for others this happened only exceptionally. The study contains analyses and comparison of selected works from the early 20th century, which show features of genre diffusion (Claude Debussy, Igor Stravinsky, Erwin Schulhoff, Darius Milhaud, Bohuslav Martinů, George Gershwin).

Key words: jazz, musical modernism, artists, compositions, analysis, comparison.

Úvod

Jazz ako novoznikajúci podžáner populárnej hudby na prelome 19. a 20. storočia možno označiť za jeden z najväčších hudobných fenoménov v dejinách.¹ Zasiahol takmer do všetkých zložiek kultúrneho života v Amerike, a následne veľmi intenzívne aj v Európe. Pre skladateľov znamenal jeden z najväčších zdrojov inšpirácie. Pre mno-

¹ Pri označení jazzu ako podžáneru populárnej hudby vychádzame z trichotomickej klasifikácie hudby na ľudovú, klasickú (umeleckú) a populárnu a ich tendencií triesť sa v procese vývoja na podžánre a štýly, podľa britského muzikológa Philipa Tagga. Pozri bližšie: TAGG, Philip: *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Cambridge : Cambridge University Press, 1982, s. 41-45.

hých bol len príležitostným spestrením, u niektorých však vyvolal úplnú reorientáciu kompozičného štýlu. Fascinácia jazzom bola natoľko silná, že sa jej niektorí skladatelia nevzdali po celý život.

O jaze ako podžánri populárnej hudby však možno hovoriť až v 20. – 30. rokoch 20. storočia, keď už koexistuje viacero štýlov vychádzajúcich z ragtimu. Vznik ragtimu ako prvotného stimulu pre formovanie novej žánrovej kategórie – jazzu, môžeme situovať ešte do 2. polovice 19. storočia. Tanečnosť, výrazná rytmika a durové harmónie nadchli nielen poslucháčov, ale aj mnohých majstrov zo sveta klasickej komponovanej hudby. Niektorí skladatelia si práve na báze ragtimu vybudovali celý svoj kompozičný jazyk a vzhľadom na veľkú popularitu ragtimu medzi širšou verejnosťou tak dosiahli uznanie ešte vo svojej dobe, ako napr. Scott Joplin, Jelly Roll Morton či Eubie Blake.² Integráciu jazzu do klasickej kompozície je možné v tomto období chápať ako reakciu na nový hudobný fenomén, či jeho reflexiu. Inšpirácia klasických skladateľov populárnou hudbou úzko súvisí s fin de siècle, so spoločensko-kultúrnymi procesmi a hľadaním nových prístupov k hudobnej tvorbe, jej obsahu i zvukovosti. Nástup jazzu „hľadajúcim sa“ skladateľom tak významne prispel ak nie priamo ku kryštalizácii, tak aspoň k obohateniu ich individuálneho kompozičného štýlu.

Inšpirácie nielen jazzom, ale populárnou hudbou všeobecne, v rôznej miere a rozsahu nachádzame v tvorbe mnohých významných skladateľov. Nasledujúci text má snahu identifikovať „neklasicke“ prvky v jednotlivých vybraných kompozíciách a porovnať špecifické skladateľské prístupy k syntéze modernistického kompozičného jazyka a populárnej hudby.

Výskumnú vzorku predstavujú kompozície:

- Claude Debussy: *Golliwoggov cakewalk* z cyklu *Detský kútik* (1906 – 1908),
- Igor Stravinskij: *Ragtime pre jedenásť nástrojov* (1918),
- Erwin Schulhoff: *Päť pitoresiek* Op. 31 (1919),
- Darius Milhaud: *Tri rag-capricciá* Op. 78 (1922),
- George Gershwin: *Tri prelúdiá* (1926),
- Bohuslav Martinů: *Le Jazz* (1928).

Golliwoggov cakewalk z cyklu Detský kútik Claudea Debussyho

Ide o jednu z najobľúbenejších Debussyho kompozícií vôbec, ktorá už dnes existuje aj v mnohých transkripciách a aranžmánoch pre rôzne zoskupenia. Je záverečnou skladbou klavírneho albumu *Detský kútik* skomponovaného v rokoch 1906 – 1908 pre jeho dcéru Claude-Emmu. Album nie je určený detskému interpretovi, ale poslucháčovi. Mimohudobná i jazzová inšpirácia je zjavná už z názvu skladby. Ide o spojenie dvoch inšpiračných zdrojov – Golliwogga³ a špecifického typu tanca hudobne vychádzajúceho z ragtimu – cakewalku.

² SHIPTON, Alyn: *The New History of Jazz*. Londýn : Continuum, 2008, s. 24-31.

³ Golliwogg bola fiktívna kreslená postavička zavalitej postavy, tmavej pleti, s veľkými očami, klaunskými ústami a kučeravými čiernymi vlasmi, vytvorená Florence Kate Uptonovou, objavujúca sa koncom 19. storočia v detských knihách. Podľa nej začali neskôr vyrábať aj textilné hračky. Dostupné na internete ku dňu 26. 7. 2017: [<http://www.ferris.edu/jimcrow/golliwog/>]

Cakewalk má typické hudobné znaky príbuzné s ragtimom, ako dvojštvrtové metrum s dvomi ťažkými dobami a príznačný rytmus, ktorý je syntézou pravidelného pochodového, resp. priznávkového sprievodu a tzv. hambone rytmu, v ktorom je ale prvá doba synkopická.⁴

Príklad 1: Bodkovaný (hambone) rytmus typický pre afro-americkú ľudovú a populárnu hudbu



Príklad 2: Synkopický hambone rytmus typický pre ragtime a ďalšie rané jazzové tance



Pôvodne to bol tanec amerických otrokov, ktorí ním súťažili o koláč (z čoho napokon vzišiel aj jeho názov). Postupne sa udomácnil na pôde kabaretu a minstrel show, ktoré začiatkom 20. storočia intenzívne prúdili do Európy.⁵ Paul Bierley však uvádza, že hrou a improvizáciou v štýle ragtimu na klavíri Debussyho inšpiroval John Philip Sousa, americký skladateľ predovšetkým vojenských pochodov, počas svojej návštevy v Paríži.⁶

Debussy bol na prelome storočí náchylný integrovať do svojej tvorby akékoľvek inovatívne či exotické hudobné prvky. Okrem ťažiska v impresionizme a východiskách v romantizme a wagnerizme v jeho tvorbe pozorujeme inšpirácie ázijskou kultúrou (najmä pentatonikou), v oblasti formy návraty k antike či barokovým majstrom, záľubu v artefaktoch a v neposlednom rade fascináciu kabaretom, minstrel show a tanečnými útvarmi prvej línie jazzovej hudby. V tomto smere môžeme hovoriť o tancoch ragtime, cakewalk, black bottom atď. V niektorých dielach môžeme nájsť len úseky ovplyvnené harmóniou, melodikou či metro-rytmikou raného jazzu, ktoré Debussy použil na vytvorenie kontrastu k impresionisticky ladenému obsahu, alebo so zámerom s ním experimentovať. V iných cyklických dielach však nachádzame celé časti, ktoré sú inšpirované jazzovou hudbou. Máme na mysli napríklad skladbu *Minstrelouvia* z prvého alebo *Generál Lavine – excentrik* z druhého zväzku *Prelúdií*. Priamo so štylizáciou tanca cakewalk sa stretávame ešte v Debussyho klavírnej miniatúre *Malý černoško* z roku 1909.⁷

⁴ OROVIO, Helio: *Diccionario de la Música Cubana*. Havana : Editorial Letras Cubanas, 1981, s. 237.

⁵ SHIPTON, Ref. 2, s. 25, 261.

⁶ BIERLEY, Paul: *John Philip Sousa: American Phenomenon*. Miami : Warner Bros. Publications, 2001, s. 136.

⁷ HALFORD, Margery: *Debussy – an Introduction to his Piano Music*. Los Angeles : Alfred Publishing Co., 2006.

V skladbe *Golliwoggov cakewalk* možno identifikovať spojenie fantazijného a realistického sveta. Reálny jazzový tanec zo sveta ľudí (cakewalk) tancuje postavička zo sveta hračiek (Golliwogg). Debussy teda ako inšpiráciu zvolil personifikáciu hračky, ktorú zrejme mala v detskom kútiku aj jeho dcéra. Prelínanie fantázie a reality je možné pozorovať na pozadí trojdielnej piesňovej formy ABA¹, pričom krajné diely sú venované cakewalku a v strednom je jasnejšie počuteľný Golliwogg.

Tanečný charakter skladby umocňuje aj tempové a charakterové označenie *Allegro giusto*. Introdukcia svojou zostupnou melódiou v synkopickom hambone rytme zdvojenou v oktávach, dynamikou forte a generálnou pauzou v jej závere môže u poslucháča evokovať otvorenie kabaretnej opony. Debussy pre viaceré úseky skladby zvolil tonálny priestor harmonickej Es dur.

Príklad 3: Introdukcia v Golliwoggovom cakewalku Clauda Debussyho – imitácia otvorenia kabaretnej opony



Pred nástupom hlavnej témy dielu A⁸ môžeme počuť krátku introdukciu nastolujúcu ostinátny pochodový sprievod v osminových hodnotách. Pozoruhodným prvkom je tu skrytá bimetria, ktorú spôsobuje nepravidelný rytmický motív s výraznou dynamikou, narúšajúci pravidelný sprievod tak, že počuteľne dochádza ku kombinácii 2/4 a 3/4 metra. Narúšanie sa vytráti s nástupom hlavnej témy.

Veľký diel A (zložený z malých dielov ab) predstavuje štylizáciu jazzového tanca cakewalk. Je prísne homofonický, melodicky výrazný, pričom melódia je nositeľkou synkopického hambone rytmu. Debussy zostáva verný tonálnemu priestoru harmonickej Es dur (tón *ces* sa využíva tak v sprievode, ako aj v melódii). V sprievode sa tonika zahusťuje sekundou a strieda so septakordom na II. stupni. Formové členenie na štvortaktia podporuje tanečnosť a celkovú zrozumiteľnosť štruktúry. Ako kontrastný prvok pôsobí absencia sprievodu a zdvojenie melódie v oktávach na konci prvej osemtaktovej vety.

V nasledujúcom diele b Debussy využíva viaceré kontrastujúce formotvorné prvky. Napriek tomu, že zmoduloval do B dur, nepokračuje v ňom. Vracia sa tón *as* a kvintakord B dur sa mení na dominantný septakord k Es dur. Tonika Es zahustená sekundou však zaznie opäť až na konci dielu. Naďalej sa tu zachováva pochodový sprievod

⁸ V oblasti formovej analýzy, označovania jednotlivých dielov analyzovaných kompozícií a členenia veľkých dielov na malé vo veľkých hudobných formách vychádzame z publikácie *Lexikon der musikalischen Form: Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart* Gerolda Grubera a Reinharda Amona, ktorá vyšla v roku 2011 v Stuttgarte a diela *Hudební formy* Karla Janečka vydaného v roku 1955 v Prahe.

a synkopický rytmus v melódii, pričom melodická línia, ktorou sa začínajú jednotlivé vety, je v paralelných terciách. Zmenilo sa tiež členenie. Práca s rytmickými modelmi nasvedčuje nie štvortaktovej, ale dvojtaktovej organizácii hudobného materiálu. Obsah dielu **b** je oproti predchádzajúcemu bez výrazného smerovania, terciový motív osciluje okolo tónu *d'*. Nečakaným momentom je umiestnenie melódie v synkopickom rytme do basovej polohy v taktach č. 30 – 33. Aj v tomto diele je použitá technika zdvojenia melódie do oktáv. V takte č. 38 nastupuje v melodickej vrstve reminiscencia na introdukciiu. Diel uzatvára krátka kóda príznačná prepauzovaním a trojnásobným zopakovaním akordického motívu.

Nástup dielu **B**, ktorý je vnútorne členený na malé diely **cd**, pripravuje jednotaktový sekundový postup. Diel je v miernejšom tempe a kontrastnej tónine *Ges dur*, ktorá však vďaka anticipácii v závere **A** dielu už pre poslucháča nie je neznáma. Poslucháča upúta množstvo prírazov, ktorými Debussy ozdobuje harmonickú vrstvu. Melódia je tu veľmi nenápadná, skrytá v harmónii. Môžeme tu pozorovať tri vrstvy, pričom spodná a vrchná dohromady vytvárajú priznávkový pravidelný rytmus. Stredná vrstva je nositeľkou tónových zádrží. Presmerovanie pozornosti na melódiu dochádza pri klesajúcich stupnicových motívoch v spodnej vrstve. Diel **c** je pre absenciu nosného melodického motívu a statickú harmóniu akýmsi oddychovým, melancholickým hudobným časom, ktorý má za úlohu preklenúť obrovský kontrast medzi kabaretným charakterom cakewalku a dielom **d**, ktorý je, ako sa domnievame, paródiou na Wagnerov kompozičný štýl v hudobnej dráme *Tristan a Izolda*.

V priebehu dielu **d** je možné pozorovať neustále sa striedajúce dva kontrastné elementy – polyfonické stúpajúce motívy (citácia Wagnera) a prírazové homofonické odpovede (tanečný prvok). Polyfonické stúpajúce motívy obsahujú citáciu melodického motívu (leitmotívu) z predohry, resp. prelúdia zo slávnej Wagnerovej hudobnej drámy. Debussy príznačný motív cituje štyrikrát, pričom je vždy zasadený do iného harmonického a polyfonického kontextu. Prvý tón motívu je zadržaný ako jeden z hlasov polyfonickej vrstvy, nad ktorou pokračuje melodická línia. Na konci motívu sa vrstvy k sebe priblížia a vytvoria harmóniu. Debussy tristanovský motív priamo cituje, ale harmóniu, ktorá z motívu vyplynie, prispôbuje jazzovému štýlu. V oblasti harmónie tu teda dochádza k priamej žánrovej difúzii.

Príklad 4: Porovnanie tristanovských motívov v *Prelúdiu* k hudobnej dráme *Tristan a Izolda* Richarda Wagnera a v *Golliwoggovom cakewalku* Claudea Debussyho

Tristan a Izolda
Prelúdium



tristanovský akord

Golliwoggov cakewalk
B diel

cédez
p avec une grande émotion a tempo



pp tanečný prvok

cigánska mol dominantný nónakord

Keďže Debussy Wagnerov motív použil toľkokrát, je zjavné, že išlo o jeho zámerné citovanie a parodovanie. Prvý tristanovský motív je podložený cigánskou molovou stupnicou s chromatickým zakončením a vyústi do dominantného nónakordu. Všetky citácie Wagnera sa striedajú s prírazovými tanečnými odpoveďami, čo môžeme charakterizovať ako prerušenia vášne a lásky subito návratmi k tancujúcemu Golliwogovi.

Aby poslucháč v tomto diele úplne nezabudol na charakter ragtimu, Debussy v takte č. 69 a č. 79 uvádza frázy, ktoré v prvej polovici motivicky čerpajú z wagnerovského stúpajúceho motívu a v druhej polovici z hlavnej melódie dielu a.

Diel B má prirodzene aj určitú dohru, ktorá má za úlohu postupne ho ukončiť, a zároveň pripraviť návrat dielu A¹ (začína sa od taktu č. 83). V príprave ako motivickú anticipáciu využíva materiál dielu a a pôvodnú tóninu Es dur.

Keďže návrat dielu A sa začína melódiou bez sprievodu v pianissime, nie je tóninový skok taký markantný. Pridaním sprievodu a postupným zvyšovaním dynamiky sa proces rozprúdi do pôvodnej nálady. Diel a ďalej odznie bez zmeny. Diel b prináša návrat rozsahom a charakterom, má však zmeny v harmónii.

Pri štrukturálnej analýze sme zistili, že Debussy pre túto kompozíciu zvolil štandardnú plynulú piesňovú formu s reprízou – ABA¹, pričom v strednom diele zámerne poukazuje na rozdiely medzi klasickou (wagnerovskou) a jazzovou hudbou a krajné diely zodpovedajú štylizácii jedného z populárnych tancov raného jazzu – cakewalk. V oblasti harmónie ťažisko spočíva vo funkčnom tonálnom myslení obohatenom o chromatické vedenie melodických hlasov, tóninové skoky a chromatické modulácie. Harmonický priestor je neustále destabilizovaný štvorzvukmi, zahustenými akordmi, nerozvedenými akordmi s asociatívnymi centrami a dlhými tónickými či dominantnými plochami bez zreteľného kadenčného postupu.

Ragtime pre jedenásť nástrojov Igora Stravinského

Stravinskij v inšpirácii raným jazzom nebol výnimkou. Spočiatku bol nadšený predovšetkým jeho inštrumentáciou a otvorenosťou pre improvizáciu.⁹ Keď však skúmal hudbu skladateľov ako Scott Joplin, Eubie Blake, Scott Hayden a ďalších, objavoval početné a rôznorodé synkopické rytmy, z ktorých mnohé vytvárali hemioly. Predlžovanie rytmických hodnôt a posúvanie akcentov na neprízvučné doby v niektorých ragtimom inšpirovaných skladbách ho priviedli k inovatívnemu prístupu k metro-rytmike.¹⁰ Stravinského jazzom inšpirované diela Rattman a Noon rozdeľujú do troch kategórií:

1. skladby z konca vojnového azylu vo Švajčiarsku, ktoré sú charakteristické prvotným kontaktom a objavovaním jazzovej hudby (*Príbeh vojaka*, *Ragtime pre jedenásť nástrojov*, *Piano-Rag-Music*, *Tri skladby pre sólový klarinet* a i.);

⁹ RATTMAN, Jay – NOON, David: *Alien Corn: Stravinsky's Jazz-Influenced Music*. [online]. New York : Jay Rattman, 2010, s. 1, [cit. 15. novembra 2017]. Dostupné z: http://jayrattman.com/wp-content/themes/written_words/media/written_words/Stravinsky%20Paper.pdf

¹⁰ RATTMAN – NOON, Ref. 9, s. 4.

2. objednávky pre jazzové súbory 30. a 40. rokov (*Prelúdium pre jazzband, Scherzo á la Russe, Ebony Concerto* a i.);
3. závažné diela integrujúce prvky jazzu (*Mavra, Agon, Orfeus* a i.).¹¹

Prvý Stravinského pokus o štylizáciu ragtimu je jeden z cyklu troch tancov v balete *Príbeh vojaka* z roku 1918. Napriek tomu, že na makroúrovni je rytmus ragtimu počutelný, s metro-rytmikou na mikroúrovni autor narába celkom voľne. Pod vplyvom priradovania rytmov sa východiskové štvorosminové metrum veľmi rýchlo destabilizuje a v priebehu skladby nájdeme aj sedemšestnásťstinové či trojšestnásťstinové metrum. V horizontálnej rovine ide o veľmi komplikovanú polymetriu, v ktorej práve dômyselnou akcentáciou Stravinskij dosahuje tanečnú rovnováhu.¹²

Jeho ďalšou skladbou inšpirovanou jazzovou hudbou je *Ragtime pre jedenásť nástrojov*.

„Objednal som si celú kopu tejto hudby, ktorá ma očarila skutočne ľudovým tónom, sviežosťou, objavným metrickým členením a hudobným jazykom, jasne prezrádzajúcim jej černošské zdroje. Tieto dojmy ma podnietili načrtnúť akýsi typový portrét tejto novej tanečnej hudby a povýšiť ho na úroveň koncertnej skladby, ako to kedysi skladatelia urobili s menuetom, valčíkom, mazúrkou atď. Tak som skomponoval *Ragtime pre jedenásť nástrojov*: pre dychové, sláčikové, bicie nástroje a cimbal. Premiéru skladby som o niekoľko rokov neskôr dirigoval na jednom z Kusevického koncertov v Parížskej opere.“¹³

Stravinskij toto dielo komponoval na konci prvej svetovej vojny, v októbri 1918 a dokončil ho v deň príméria, 11. novembra 1918:

„Spomínam si, ako som sedel za cimbalom v mojom podkroví v Morges, ako Grétka pri kolovrátku, uvedomoval som si čoraz väčšie hučanie v ušiach, bál som sa, že budem chorý, ako Robert Schumann. Vyšiel som na ulicu a ľudia mi povedali, že všetci počujú ten istý hluk a že je to delo pri francúzskej hranici, oznamujúce koniec vojny...“¹⁴

Ide o jedno z mála diel z tohto tvorivého obdobia, v ktorom sa po celý čas zachováva rovnaké, štvorštvrtové metrum. Pracuje však s akcentáciou a rytmickým posúvaním motívov v rámci pravidelného metra. Ako príklad uvádzame originálny Stravinského zápis s porovnaním, ako by postupoval, keby sa nesnažil zachovať stabilné metrum (tak ako v *Príbehu vojaka*):

¹¹ Jay Rattmann je americký skladateľ, saxofonista a muzikológ, ktorý sa v spolupráci s Davidom Noonom, americkým skladateľom a muzikológom pedagogicky pôsobiacim na Manhattan School of Music, venoval práve Stravinského jazzovému kompozičnému obdobiu a analýze jeho diel vykazujúcich žánrovú difúziu klasickej a jazzovej hudby. RATTMAN – NOON, Ref. 9, s. 2.

¹² RATTMAN – NOON, Ref. 9, s. 4 – 6.

¹³ STRAVINSKIJ, Igor: *Hudobná poetika. Kronika môjho života*. Bratislava : Hudobné centrum, 2002, s. 198.

¹⁴ STRAVINSKIJ, Igor – CRAFT, Robert: *Dialogues*. Los Angeles : University of California Press, 1982, s. 54.

Príklad 5: Porovnanie metricko-rytmického zápisu pasáže z *Ragtime pre jedenásť nástrojov* Igora Stravinského na spôsob pravidelného (skutočnosť) a premenlivého metra (podľa *Príbehu vojaka*)

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Cimbal:', 'Kornet: con. sord.', and '1. husle:'. It features a 4/4 time signature and includes dynamic markings such as *sf secco*, *mp*, and *mf*. The bottom staff is also labeled with the same instruments and includes the same dynamic markings, but it features a 3/4 time signature. Both staves show complex rhythmic patterns with various note values, rests, and articulation marks.

Dielo *Ragtime pre jedenásť nástrojov* je komponované ako samostatná koncertná skladba v obsadení flauta, klarinet in A, lesný roh in F, kornet in B, pozauna, sada bicích nástrojov (malý bubon so strunníkom, malý bubon bez strunníka, veľký bubon, činela), cimbal, 1. husle, 2. husle, viola a kontrabas. Už samotná inštrumentácia diela je pozoruhodná, pestrá a zvukovo veľmi sofistikovane vyvážená. Napriek jasnému zámeru štylizovať ragtime, ktorý sa udomácnil v raných jazzových kapelách, zvukovosť tejto skladby až na pár miest, kde dominujú dychové nástroje typické pre jazzové kapely, pripomína skôr industrializmom, futurizmom či dadaizmom inšpirované diela. V celej skladbe je citeľný duch doby, v ktorej vznikla. Zvuk cimbalu neustále príživkuje akúsi prchavosť a neistotu života, veľký bubon zasa realisticky pripomína výstrely z dela, kontrabas s violou kde-tu prispejú pochodovým, ale značne ležérnym rytmickým fundamentom a ostatné melodické nástroje sa po každom súznení aj tak vždy zindividualizujú. I keď je to komorné dielo, pri počúvaní sa nedá odmyslieť Stravinského zmysel pre scénickú hudbu.

Použitie cimbalu ako koncertantného nástroja rovnako pramenilo zo Stravinského idey implementácie jazzu do kompozičného štýlu, či priamo vtedajšej interpretačnej jazzovej praxe. Po prvýkrát ho počul v reštaurácii v Ženeve v roku 1914 a okamžite si ho zaobstaral za účelom experimentovania s inštrumentáciou. Sám bol výborným cimbalistom a udržiaval kontakty s najväčšími cimbalovými virtuóznymi tej doby. V *Ragtime* ho použil na ilustráciu jazzu a jeho typického „klavírneho zvuku nevestinca“.¹⁵

Zámer štylizovať kabaretný ragtime Stravinskij podčiarkol obsahom krátkej introdukcie, ktorá spočíva vo vzostupnom a následne zostupnom homorytmickom slede na spôsob otvorenia kabaretného predstavenia. Nástupom motívu na ľahkej dobe v predtaktí však Stravinskij poslucháča trochu vyvedie z pravidelného metra, ale hneď v prvom takte ho stabilizuje opieraním sa tak o synkopické, ako aj o ťažké doby. Flauta, klarinet, cimbal, husle a viola uvedú prvý motív od tónu C. Tónový rad *c – d – es – e – f – fis – as – a – c* sa podobá bluesovej heptatonike, je však prechromatizovaný tónmi *e* a *as*, čo zasa zodpovedá harmonickej durovej stupnici.

¹⁵ STRAVINSKIJ – CRAFT, Ref. 14.

Príklad 6: Úryvok z introdukcie *Ragtime* pre jedenásť nástrojov Igora Stravinského

M.M. ♩ = 160

Grande Flûte

Clarinette en La

Cor en Fa

Cornet à Pistons en Sib

Trombone

Hlavná téma nastupuje na štvrtjej dobe v takte č. 4 vo flaute, lesnom rohu, cimbale a prvých husliach. Jej hlavným nositeľom je cimbal, ktorého značne nespevná melódia osciluje okolo tónu *d'*. Spolu s kontrapunktom v dlhších rytmických hodnotách, ktorý prináša lesný roh, pôsobí ako systematické rozrušovanie pravidelného komplementárneho sprievodu v sláčikových nástrojoch a malom bubne. Tónový priestor balansuje medzi frýgickou a aiolskou stupnicou od tónu C. V takte č. 9 pokojnú kráčajúcu pasáž preruší signálny motív oznamujúci zmenu hudobného obsahu, za ktorým bezprostredne nasleduje téma v kornete, balansujúca medzi durovou a lydickou stupnicou od F. Za ňou nasleduje spojka opäť signálneho charakteru zakončená dvomi „výstrelmi“ pozauny, veľkého bubna, cimbalu a kontrabasu. Z harmonického hľadiska v spojkke dochádza k „bitiu“ tonálnej harmónie a malých nón, ktoré prináša pozauna.

Za spojkou v takte č. 13 nasleduje dvojtaktová introdukcia a úsek rozvádžajúci hlavnú tému. Čerpá z motívov prvej introdukcie, vychádza však skôr z celotónovej stupnice od B.

Kontrastná téma nastupuje v takte č. 25. Má pochodový, priam až militaristický charakter, ktorý jej dodáva bodkovaný rytmus v malom bubne. V tomto diele sa po prvýkrát objavuje Stravinského zmysel pre kontrapunkt. Cimbal a 2. husle vnášajú do pochodovej témy polyfóniu, ktorá motivicky čerpá z hlavnej témy. V takte č. 29 sa pochodovanie vytratí a nahradí ho tanečnosť. Stravinskij tu pracuje so synkopami – akordické nástupy takmer všetkých nástrojov na ľahkých dobách, ktoré sa striedajú s komornými odpovedami. V takte č. 35 môžeme pozorovať typický gradačný model, ktorý sa v čase Stravinského objavoval v jazzových ragtimoch.¹⁶ Ide o hemiolový rytmický postup, ktorého gradačnosť je umocnená instrumentáciou aj artikuláciou. V značne disonantných súzvukoch v horizontálnej rovine dominujú chromaticky stúpajúce vrchné hlasy.

¹⁶ RATTMAN – NOON, Ref. 9, s. 8.

Príklad 7: Hemiolový postup v *Ragtime pre jedenásť nástrojov* Igora Stravinského

The image shows a musical score for four staves, measures 35 and 36. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Above the first staff, the words "très sec" are written. Above the second staff, "très sec" is written. Above the third staff, "arco" is written. Below the first staff, the number "35" is written. Below the second staff, the number "8" is written inside a box.

Po gradácii nasleduje v takte č. 36 záverečná téma (diel c), ktorá integruje prvky predchádzajúcich tém, čo je dôkazom Stravinského majstrovského motivicko-tematického odvodzovania aj v takomto štýle hudby. Nájdeme tu opakovanie štvrtových hodnôt z kontrastnej témy, náznaky pochodu, bodkovaný rytmus, hemioly či stúpajúci motív zo spojky. V ďalšom priebehu však ide predovšetkým o rozvíjanie hlavy záverečnej témy. Diel A je v takte č. 48 jasne ukončený dvomi orchestrálnymi súzvukmi, ktoré majú náznak rozvedenia do C.

Veľký diel B jasne nastupuje v takte č. 49 zmenou charakteru, i keď sa znovu objavuje pochodový sprievod v sláčikových nástrojoch. Vystrieda sa tu melancholická malá sekunda vo flaute, klarinete a cimbale s gradačným postupom v sláčikoch a cimbale. Po druhýkrát im odpovedá rovnako melancholicky, až lenivo (glissandami), lesný roh a pozauna. Staccatová tematická pasáž v sláčikoch (od taktu č. 53) osciláciou okolo jedného tónu pripomína hlavnú tému. Kontrabas s cimbalom stále udržiavajú pravidelný úder na prvej a štvrtej dobe (cimbál hrá miestami kompletný pochodový kompletný rytmus). Lesný roh a pozauna občas pripomenú malú sekundu. Chromatický melodický postup v paralelných molových kvintakordoch vo flaute, klarinete a lesnom rohu sa začína v takte č. 62. Aj opticky v notách ďalej vidieť neustále striedanie menších a väčších nástrojových skupín (kvázi tutti a concertino).

V takte č. 73 kornet prináša spevnú melódiu v dlhých rytmických hodnotách so sprievodom sláčikových nástrojov a cimbalu, ktoré zároveň tvoria aj zvukovo obohacujúci kontrapunkt. Jej záver však prezrádza jej motivický zdroj – hlavnú tému (porovnanie taktov 76 – 77 a 10 – 11). Charakter tohto dielu sa vďaka pestrému a rytmicky stabilnému sprievodu oproti melancholickému predchádzajúcemu dielu mení na tanečný.

Od taktu č. 82 sa začína rozvedenie všetkých doposiaľ uvedených tém a od taktu č. 107 možno hovoriť o druhom rozvedení.

Od taktu č. 135 sa začína repríza, plynule rozvinutá z rozvedenia tém, v ktorej však môžeme nájsť niekoľko pozoruhodných odchýlok. Repríza sa končí nástupom kódy na štvrtej dobe v takte č. 170. Stravinskij tu pracuje s motívom z introdukcie a motívom v bodkovanom rytme vychádzajúcim z hlavnej témy. Introdukčný motív najprv uvedie klarinet s cimbalom a do konca kódy už s motívmi pracuje voľne vystriedaním nástrojových skupín. Skladbu ukončil dvoma akordmi, prvým na synkope, druhým na ťažkej dobe, pričom ako posledný zaznieva úder veľkého bubna na druhej dobe.

Stravinskij štylizuje ragtime vlastným, špecifickým spôsobom. Do svojho modernistického kompozičného jazyka implementoval prvky vtedajšej estetiky interpretácie ragtimu. Inšpiroval sa inštrumentáciou vtedajších jazzových bandov, humorom kabaretných predstavení, metro-rytmikou ragtimu s využitím bodkovaných rytmov, posúvania prízvukov a hemiol. V melodických postupoch sa inšpiroval improvizáciou jazzových hudobníkov, ale v harmónii zostal svoj – expresívny, moderný, otvorený. Tonalitou si nemôžeme byť istí azda v žiadnom takte. Používa septakordy zahustené sekundami či kvartami, alebo buduje akordy z kombinácií viacerých modov. Rovnaký prístup sleduje aj v horizontálnej línii. Ak by sme chceli takt po takte napasovať Stravinského tónové postupy na nejaký typ alebo kombináciu stupníc či modov, asi by to bolo nemožné a zrejme aj zbytočné. V tejto kompozícii je aj napriek nepopierateľne sofistikovanej práci skladateľa cítiť istú dávku kompozičnej improvizácie a intuície vo všetkých zložkách hudby, ale predovšetkým v harmónii. Priestor venovaný inšpirácii jazzovou improvizáciou, i keď v tomto prípade zapísanou, dokazujú dve rozvedenia. V skladbe nájdeme mnoho krátkych epizód, ktoré sa viac neobjavujú, iné úseky, naopak, jasne odhaľujú svoj východiskový motivicko-tematický zdroj, čím sa dosiahne princíp jednoty v mnohorakej kontrastnosti. V zreteľnej forme ABA^1 sa využíva expozičná, ale aj veľká dávka evolučnej hudby, čím Stravinskij dospel ku kombinácii so sonátovým princípom, čo môžeme vyjadriť rozšírením pôvodnej schémy na $ABX^1X^2A^1$. Podobne ako Haydn či Beethoven, aj Stravinskij rozvíja, čo nastolil, neskôr kombinuje, spája, augmentuje, dimинуje, deformuje alebo neočakávane strieda. Napriek rozšírenej tonalite, výrazne prechromatizovanej a kombinovanej s modalitou, sa poslucháč v skladbe môže cítiť neustále komfortne, vnímať ju ako prehliadku zaujímavých nástrojových kombinácií a pestrej palety inšpiratívnych motívov a motivicko-tematickej práce. Stravinskij v tomto diele zaujíma poslucháčovu pozornosť najmä majstrovskou inštrumentáciou a prácou s metro-rytmikou.

Päť pitoresiek Op. 31 Erwina Schulhoffa

Erwin Schulhoff je jedným z najinovatívnejších skladateľov začiatku 20. storočia. Jeho život a tvorba sú, žiaľ, v súčasnosti predmetom skúmania najmä preto, že bol obeťou holokaustu. Z náhľadu na rozsah a kvalitu jeho kompozičnej a koncertnej činnosti je zjavné, že ide o skladateľa a interpreta svetového formátu. Jeho tvorba je prehliadkou najrôznejších žánrových a štýlových inšpirácií doby, v ktorej žil. Práve vzhľadom na

štýlovú pestrosť tvorby je jedným z najzaujímavejších predstaviteľov česko-slovenskej avantgardy formujúcej sa v období Prvej republiky a vo viacerých smeroch je svetovou kompozičnou raritou.

Podobne ako Kafka či Mahler mal problémy so svojím nemecko-židovským pôvodom v českom kultúrnom prostredí.¹⁷ Status outsidera zrejme podporil jeho chuť osvojiť si každý nový hudobný výdobytok, s ktorým prišiel do kontaktu, slobodne experimentovať a v istom zmysle tiež vzdorovať tradícii. V jeho tvorbe nachádzame inšpirácie postromantizmom, impresionizmom, expresionizmom, dadaizmom, neoklasicizmom, neofolklorizmom, socialistickým realizmom, ale najmä jazzom.¹⁸ V mnohých rozsiahlych a cyklických dielach sa objavujú polyštýlové tendencie. V melodike jeho skladieb prevládajú exotické stupnice, predovšetkým pentatonika. V dielach integrujúcich neofolkloristický štýl pod vplyvom Janáčkovej tvorby pozorujeme česko-moravské melodicko-rytmické idiomy.¹⁹ V tvorbe máloktorého skladateľa predstavujú dadaistické skladby taký významný podiel. Vzhľadom na rozsah jazzom inšpirovaných klavírných diel v európskom meradle v danom čase nemal konkurenciu.

Schulhoff nebol nadchnutý ani tak samotným jazzom, ako tanečným potenciálom, prostredníctvom ktorého sa jazz na začiatku 20. storočia intenzívne šírila. V jednom zo svojich článkov uviedol:

„Bežný človek je muzikálnejší a rytmicky schopnejší než hudobník, ktorý pri počúvaní dobovej tanečnej hudby väčšinou ani nie je schopný rozpoznať jednotlivé tance ako napr. tango, blues, shimmy, passo doble atď. navzájom od seba. Ďalší nedostatok umelca (a najmä hudobníka) pri porovnaní s priemerným človekom spočíva v tom, že tancuje buď zle, alebo vôbec netancuje a len výnimočne sa radí medzi dobrých tanečníkov – pravý to opak priemerného občana, ktorý je dnes v priemere z 95 % brilantným tanečníkom. Bežný človek má teda zmysel pre radosť a rytmus, pre ktoré máva umelec len veľmi málo pochopenia. Aký div, že sa potom umelec javí ľudskej spoločnosti ako nervný uzlík plný hemoroidov a že sa naňho zásluhou jeho neobratnosti spoločnosť díva zvrchu?!“²⁰

Prvými štylizáciami jazzovej tanečnej hudby boli suity *Fünf Pittoresken* Op. 31 a *Partita*. Jazzové inšpirácie pozorujeme v jeho tvorbe až do konca 30. rokov. Klasicko-jazzové diela kategorizujeme do niekoľkých skupín:

1. štylizácie jazzových tancov:
 - a. jazzové tanečné suity (napr. *Partita*, *Esquisses de jazz*, *Suite dansante en Jazz...*),
 - b. polyštýlové tanečné suity (napr. *Fünf Pittoresken*, *H. M. S. Royal Oak...*),
 - c. štylizovaná jazzová časť alebo diel v rámci závažného polyštýlového cyklického diela (napr. *Koncert pre klavír a malý orchester*, *Divertissement...*),
 - d. samostatné jednočasťové štylizácie (napr. *Orinoco*, *Kassandra...*),

¹⁷ KATZ, Derek: *Ervín Schulhoff a avantgarda*. In: The OREL Foundation [online]. Stevenson Ranch: The OREL Foundation, 2018. [cit. 28. 3. 2018]. Dostupné z: http://orelfoundation.org/composers/article/erwin_schulhoff

¹⁸ ROSS, Alex: *Zbývá jen hluk*. Praha : Dokořán, 2011, s. 305-306.

¹⁹ GREGOR, Vladimír: Ervín Schulhoff – Leoš Janáček. In: *Hudební rozhledy*, roč. 27, 1964, č. 6, s. 281-282.

²⁰ SCHULHOFF, Erwin: Saxofon a jazzband. In: Kotek, Josef: *Kronika české synkopy: Půlstoletí českého jazzu a populární hudby v obrazech a svědectví současníků*. 1. díl. Praha : Supraphon, 1975, s. 82.

2. skladby inšpirované jazzom všeobecne:

- a. sólové skladby (napr. *Rag-Music Op. 41, Hot-Sonate...*),
- b. cyklické diela (napr. *Dvojkoncert pre flautu a klavír, Koncert pre sláčikové kvarteto a dychové nástroje...*).

Cyklus *Päť pitoresiek Op. 31* je jednou z najzáhadnejších kompozícií pre klavír v dejinách hudby (viď analýzu 3. časti). Dodnes zostáva otázkou, ako by sa vyvíjalo hudobné myslenie (predovšetkým Johna Cagea a ďalších predstaviteľov indeterminizmu a experimentálnej hudby), ak by sa práve tento cyklus rozšíril do sveta vo svojej dobe. Na koncertných pódiiach sa totiž objavuje až v posledných rokoch.²¹

Ide o päťčasový cyklus, ktorý Schulhoff skomponoval v Drážďanoch v roku 1919. Má dva zdroje inšpirácie – jazz a dadaizmus (s oboma štýlmi sa tu stretol po prvýkrát) –, ktoré mu sprostredkoval priateľ George Grosz, človek posadnutý práve týmito štýlmi. Obsahuje štylizácie štyroch novodobých tancov a v centre cyklu stojí dadaistická kompozícia, ktorá predznamenalá vývoj v umeleckom myslení o viac ako tridsať rokov. Týmto dielom sa Schulhoff zapísal do dejín hudby ako prvý český skladateľ, ktorý v klasickom žánri štylizoval rané formy jazzu a vytvoril dadaistickú skladbu.²²

Pojem „pitoreskný“ pomenováva zvláštny, exotický, disharmonický jav s nádychom hrubosti až primitívnosti, odzrkadľujúci miestne zvláštnosti.²³ Keďže Schulhoff v tomto cykle štylizuje jazzové a moderné tance a doprostred umiestnil dadaistickú časť, môžeme pomenovanie cyklu ako *Fünf Pittoresken* chápať v prenesenom význame z vizuálneho do hudobného prostredia. Jazzové tance a dadaizmus zrejme v tej dobe vnímal ako niečo zvláštne, exotické, odzrkadľujúce miestne zvláštnosti a dostatočne zaujímavé na hudobné spracovanie.

Časti označil len rímskymi číslicami, s výnimkou tretej, ktorej uvádza aj názov. Každá časť má predpísané tempo, ktoré však zodpovedá skôr charakterovému označeniu, keďže ide o druhy tancov. Všetky tanečné časti sú v piesňovej forme ABA a sú bez predznamenenia, nejde však o tóninu C dur, ani a mol. Schulhoff narába s posuvkami voľne v priebehu celého cyklu. Kompozičný jazyk je v duchu syntézy jazzových a modernistických prvkov.

K prvej časti Schulhoff predpísal „Foxtrott“. Nasadeniu hlavnej témy vo forte predchádza jednotaktový úvod obsahujúci chromaticky stúpajúce akordy. Eberle píše, že charakterovo ide skôr o ragtime, čomu nasvedčuje pochodový sprievod vo forte a synkopický rytmus v melódii.²⁴ Ragtime asociuje aj hustá akordická štruktúra, skoky v sprievode a celkový charakter. Zaujímavá je harmónia, ktorá je založená predovšetkým na dominantných (dominantný septakord) a subdominantných akordoch (najčastejšie zmenšeno-malý septakord).

²¹ EBERLE, Gottfried: Der Vielsprachige: Klaviermusik von Erwin Schulhoff. In: BABINSKY, Margarete: *Erwin Schulhoff: Solo Piano Works* [CD]. Viedeň : Phoenix Edition, 2009, s. 5.

²² EBERLE, Ref. 21.

²³ MISTRÍK, Erich: *Estetický slovník* [online]. 2. prepracované vyd. Bratislava : Album, 2013. Dostupné na internete: <http://www.estetickyslovník.sk/category/texty-hesiel/pe-pl/>

²⁴ EBERLE, Ref. 21.

Príklad 8: Introdukcia a začiatok hlavnej témy v 1. časti *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa



Na dobách, kde sa objavujú kvintakordy, môžeme počítať s tonálnymi centrami, ktoré však nezaznejú na dlhšie než jednu dobu. Mnoho centier zostáva v rovine asociácie a objavujú sa tu aj tóninové skoky. Radením dominantných septakordov (niekedy aj chromatickými a paralelnými sledmi kvintakordov a septakordov) za sebou Schulhoff dosahuje otáčanie tonálnej osi alebo tonálnu nejasnosť. Východiskovou tóninou je Es dur. Kontrastný diel B neprináša v charaktere príliš výrazný rozdiel.

Problematické pomenovanie nezodpovedajúce celkom charakteru skladby možno zdôvodniť tým, že Schulhoff u Grosza počul jazzové tance po prvýkrát a je možné, že tance pomenovával náhodne. V jeho neskoršej tvorbe sa totiž objavujú foxtrotty, ktoré viac zodpovedajú charakteru jazzového foxtrottu začiatku 20. storočia, ako napr. *Ori-noco*, *Synkopovaný Peter* alebo *Kassandra*.

V prípade prvej časti analyzovaného cyklu ide o zloženú piesňovú formu ABA, typickú pre tance. Stredný diel predstavuje malú trojdielnu piesňovú formu a krajné diely sú zložené z témy a jej variácie. Schulhoff tu spojil modernistický kompozičný jazyk s príznačnými jazzovými prvkami týkajúcimi sa predovšetkým rytmu (synkopické rytmické modely), charakteru (tanečnosť a štruktúra), ale sčasti aj melodiky (prechromatizované melódie prostredníctvom tzv. „dirty tones“²⁵) a harmónie (rozšírená tonalita zjemnená akordmi terciovej stavby, čo zodpovedá harmónii raného jazzu). Z hľadiska faktúry je ťažiskové striedanie krátkych homofonických a polyfonických úsekov.

Druhá časť, ktorú Schulhoff charakterizoval ako „Ragtime“, pôsobí k prvej kontrastne najmä v rytmike, melodike a harmónii. Ide o skrátenú piesňovú ABA formu. Podobne ako v prvej časti je sporný charakter foxtrotu, tak v tejto časti môžeme polemizovať o charaktere ragtime. V celej časti sa totiž kvôli značne ťažkopádne mu sprievodu (v dieloch A) a komplikovanej štruktúre (v diele B) vytratila všetka tanečnosť. Výraznú jednoduchosť štruktúry v dieloch A autor vykompenzoval zložitou štruktúrou dielu B. Naplno tu odhaľuje svoje kontrapunktické myslenie. V diele A pozorujeme dva pentatonické rady – od G (g, a, h, d, e) a od F (f, g, a, c, d). Tieto sa v ľavej ruke striktné

²⁵ Ako „dirty tones“ (špinavé tóny) alebo tiež „blue notes“ (smutné, sklúčené noty) sa označili tóny, ktoré vznikali pri speve Afroameričanov. Postupne sa preniesli aj do inštrumentálnej hudby, predovšetkým do dychových a sláčikových nástrojov, ktoré sú schopné plynulého glissanda. SHIP-TON, Ref. 2, s. 4, 32.

dodržiavajú, sprievodné akordy, zložené len z kvínt a kvárt v ostinátnom osminovom pulze, sa pohybujú výlučne po tónoch daného anhemitonického pentatonického radu. Melodické postupy v bodkovanom rytme v pravej ruke obsahujú výlučne tóny pentatoniky iba na ploche od *G*. V priestore od *F* Schulhoff používa aj prechodný melodický tón *e*, vytvárajúci pocit smernosti k *F*.

Príklad 9: Začiatok hlavnej témy v 2. časti *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa



Táto časť je výsledkom syntézy na mnohých úrovniach. V prvom rade ide o štýlovú syntézu pretavením rytmických jazzových inšpirácií do modernistického kompozičného jazyka charakteristického rozšírenou tonalitou, výraznou chromatizáciou melódie a harmonických spojov. V druhom rade sa tu spája ázijská bezpoltónová pentatonika s kompozičným myslením európskej moderny a americkým jazzom. Myšlienky sú spracované ako v homofonickej, tak aj v značne komplikovanej polyfonickej faktúre slúžiacej klasickému formotvornému mysleniu na princípe opakovania, kontrastu a variácie.

Pomenovanie 3. časti *In futurum* vzhľadom na to, čo sa udialo v hudobnom myslení v polovici 20. storočia, je priam transcendentálne. Schulhoff, zdá sa, predpovedal, že John Cage jedného dňa vytvorí 4'33" *ticha pre akýkoľvek nástroj* a ticho sa stane významným tvorivým materiálom. Napriek tomu, že ide o dadaistický výstrelok, notopis starostlivo vypracoval. Pri pohľade na part interpreta okrem toho, že sa v ňom nachádza len množstvo pomlčiek, zarazí hneď na úvod výmena kľúčov. Ďalším dadaistickým výstrelkom je metrické označenie – pre pravú ruku trojpätinové a pre ľavú sededesatinové metrum. Po celý čas a v oboch osnovách však Schulhoff veľmi precízne dodržiava štvorštvrtové metrum. Na žartovnosti dielu pridáva aj charakterová poznámka *tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!* Ďalšou pozoruhodnou súčasťou sú interpunkčné znamienka ako otáznik a výkričníky. Koruny zapísal v treťom riadku riadne aj prevrátené. Žartovný zámer podčiarkuje tiež veľkými notami v polových hodnotách, do ktorých vkreslil tváre so smutným a veselým výrazom. Nožičky pri notách pre pravú ruku sú zapísané správne, ale pre ľavú ruku opačne, čo načrtáva otázku, či skutočne ide o noty a či by sa mali interpretovať. O tejto kompozícii možno hovoriť ako o jednom z najreprezentatívnejších diel hudobného dadaizmu a taktiež ako o predzvesti indeterminizmu či konceptualizmu o viac než tridsať rokov. Svedčí o mimoriadnom Schulhoffovom rozhlade a nadčasovom uvažovaní o umení.

Príklad 10: Tretia časť z *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa

III. In futurum.

Zeitmaß-zeitlos.

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

The musical score is written for piano and voice. It begins with the tempo/mood marking 'Zeitmaß-zeitlos.' and the instruction 'tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!'. The score is divided into seven systems. The first system shows a piano introduction with complex rhythmic patterns. The second system continues the piano part with a vocal line entering. The third system features a vocal line with various markings, including '!!!' and a 'P.' (Pause) marking. The fourth system shows a piano part with a vocal line. The fifth system features a piano part with a vocal line. The sixth system shows a piano part with a vocal line. The seventh system includes a 'P.' (Pause) marking and the instruction '(Marschall Pause.)'.

Okolo roku 1910 tanec one-step, ktorý predstavuje 4. časť cyklu, začal dominovať nad nepárovými a komplikovanými tancami. Ľudia, ktorí nemali čas chodiť do tanečných škôl a občas si chceli len tak zatancovať, boli nútení eliminovať náročné krokové pasáže typické pre staré jazzové tance. Názov tanca „one-step“ napovedá, že základnú figúru predstavuje jeden krok. Prechádzanie sa po parkete vo dvojici vytvorilo platformu na vznik a šírenie ďalších párových tancov, v ktorých ide o kombinácie rôznych dlhých a krátkych krokov. Ako „one-step“ sa označoval voľný, ale rýchly tanec, založený na jednoduchom párovom kráčaní po parkete, individuálnej krokovej invencii a jej variáciách podľa schopností tanečníkov.²⁶ Premennivo a s výrazným využitím variačnej techniky v súlade s opisom tanca one-step pôsobí aj obsah analyzovanej 4. časti. Schulhoff tu striedavo používa homofonickú a polyfonickú faktúru. Je komponovaná v skrátenej forme ABA a má veľmi komplikovanú štruktúru. Vzhľadom na obsah a charakter je možné hovoriť o scherze cyklu. Nasvedčujú tomu expresívne krajné diely A a lyrický malý diel d, ktorý stojí výrazne samostatne nielen uprostred veľkého dielu B, ale celej kompozície a od ostatného hudobného materiálu sa líši náladou, faktúrou i rytmikou. Celá časť sa pohybuje v rozšírenej tonalite založenej na mnohých chromatických tónoch. O tonálnom centre možno hovoriť len v prípade začiatkov tém alebo momentov, kde sa objaví durový kvintakord, avšak nie je možné určiť, akú má daný akord v skutočnosti funkciu, ani tóninu daného úseku. Po harmonickej stránke ide o najkomplikovanejšiu časť. Namiesto akordickej tu prevláda skôr intervalová harmónia. Po rytmickej stránke Schulhoff využíva najmä synkopický rytmus, ktorý v strednom diele doplnil aj pochodovým sprievodom, čím pripomenul, že základom tanca one-step je ragtime.

Príklad 11: Začiatok hlavnej témy 4. časti *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa



Záver cyklu skladateľ venoval tancu s názvom „maxixe“. Vymyká sa z výberu jazzových tancov, ktoré Schulhoff do cyklu zvolil, nakoľko ide o tzv. brazílske tango. Je to temperamentný tanec rozpoznateľný od ostatných latinsko-amerických tancov na základe typického rýchleho prenášania váhy z nohy na nohu s pokrčenými kolenami a výrazne pohyblivou panvou. V krokových pasážach je veľmi premenlivý a slobodný.²⁷ V tejto časti môžeme hovoriť o viacnásobnej synkréze. Schulhoff spojil prvky brazílskeho maxixe s prvkami amerického ragtime a európskym kompozičným jazykom.

²⁶ GUARINO, Lindsay: *Jazz Dance*. Gainesville : University Press of Florida, 2015, s. 24-32.

²⁷ GUARINO, Ref. 26, s. 24-32.

Časť je v trojdielnej piesňovej forme, pričom stredný diel náladou a rytmom pripomína kubánsku habanéru, čo bol jeden z tancov, ktorý výrazne vplýval na sformovanie maxixe.²⁸ Po konštrukčnej stránke je táto časť najzaujímavejšia z celého cyklu. Schulhoff do centra poslucháčovej pozornosti postavil dvaapoltaktový motív v a mol, charakteristický basovou polohou, príznačným rytmom a opakujúcim sa zvlneným melodickým postupom zdvojeným v kvintách, pričom prvá je zmenšená (takty č. 4 – 5).

Príklad 12: Charakteristický motív v 5. časti *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa



Týmto motívom alebo jeho variáciou sú prekladané jednotlivé tematické úseky, čím dochádza ku kombinácii piesňovej formy s princípmi ronda. Oproti predchádzajúcim tanečným častiam je táto stavebne (podľa taktového členenia aj obsahu) veľmi nepravidelná. Schulhoff akoby za sebou radil rôznorodé témy, často v nepravidelnom taktovom členení. Pri rozložení veľkých dielov na menšie narážame na niekoľko problémov, ako nepárny počet taktov v jednotlivých tematických úsekoch, množstvo tematických nápadov striedajúcich sa na malej ploche, motivicko-tematické odvodzovanie a varírovanie tém, ktoré komplikujú identifikáciu začiatku, ukončenia a označenie nového dielu. K motivicko-tematickému prepojeniu s ostatnými časťami tu dochádza na viacerých úrovniach a miestach. Po prvýkrát v rámci cyklu sa tu stretávame s bitonálnym harmonickým myslením, kombináciou rôznych tónin, aj tónorodov.

Cykklus *Päť pitoresiek* napriek svojmu nie príliš vysokému opusovému číslu vykazuje známky majstorskej kompozície. Z pôvodného zámeru skomponovať jazzovú tanečnú suitu pre klavír sa vyvinul cyklus taký jedinečný, originálny a prepracovaný, že ho môžeme označiť za jediný svojho druhu. Má kumulatívny charakter smerom k finálnej časti. Každá ďalšia časť je komplikovanejšia z hľadiska štruktúry, obsahu, harmónie, kompozičného jazyka i formy. Od pomerne jednoduchej štylizácie jazzového tanca Schulhoff plynule prechádza k individualizovanej umeleckej výpovedi. Aj napriek dadaistickej časti v centre cyklu môžeme hovoriť o kombinácii princípov novodobej tanečnej suitu a starého sonátového cyklu, a to na základe niekoľkých atribútov. Prvým je smerovanie hudobného procesu k finálnej časti, predovšetkým po obsahovej stránke. Ďalej je významným jednotiacim činiteľom cyklu motivicko-tematické prepojenie častí, a to na viacerých úrovniach. V prvom rade je to v oktávach zdvojený jednohlasý postup v záveroch malých dielov, v druhom rade záverová formulka – skok oktáv z dominanty na toniku. Spoločným znakom všetkých tanečných častí je aj striktné členenie na dvojaktia a ich spájanie. K sonátovému cyklu toto dielo môžeme prirovnávať aj na základe charakterového a tempového usporiadania častí. Krajné časti zodpovedajú rýchlemu tempu krajných častí sonátového cyklu. Na druhom mieste tu

²⁸ GUARINO, Ref. 26.

stojí najpomalšia časť a na treťom (s vynechaním dadaistickej časti) časť, ktorá formou i obsahom pripomína scherzo. Tento cyklus je preto okrem prehliadky moderných tancov a kompozičných štýlov začiatku 20. storočia aj dôkazom Schulhoffovho výnimočného zmyslu pre formu, jej vývoj a inováciu. Po obsahovej stránke sme v tomto cykle svedkami viacúrovňovej štýlovej synkrézy a syntézy prvkov príznačných pre ten-ktorý hudobný štýl. Napriek tomu, že je toto dielo stále nedostatočne reflektované a interpretované, možno ho zaradiť medzi obsahovo i formovo najprelomovejšie diela 20. storočia.

Tri rag-capricciá Op. 78 Daria Milhauda

O inšpirácii jazzom Milhaud počas výletu do New Yorku v roku 1922 v jednom interview sám povedal:

„Jazz nás nesmierne zaujíma. Sme fascinovaní a zaujatí jazzovými rytmami a seriózne ho študujeme. Sú v ňom nové jasné a rytmicky silné prvky, ktoré nás pri prvom počutí skutočne šokovali. V roku 1919, hneď po vojne, sme v Paríži počuli prvý jazzový súbor. Pre nás to bola hudobná udalosť nefalšovaného importu. Hudba už dlhodobo podliehala impresionistickej škole. Prevládajúcim prvkom bola lyrika. Jazz k nám prišiel ako dobrý šok – ako studená sprcha, keď sme už napoly zaspávali od nudy. Jazz je najvýznamnejšia vec v hudbe dneška.“²⁹

Návšteva New Yorku v roku 1922 otvorila Milhaudovi v oblasti jazzu ďalšie obzory. Jeho štýlový záber bol však natolko rozmanitý a široký, že z jazzu prebral len určité prvky, ktoré máme možnosť objavovať vo viacerých jeho skladbách ako jazzové asociácie. Nikdy sa tak intenzívne nevenoval štylizácii jazzu či jazzových tancov a ani nestaval jednu celú líniu svojho kompozičného štýlu na syntéze moderny a jazzu, ako to urobil Stravinskij, Schulhoff či Martinů. K skladbám inšpirovaným jazzom radíme najmä balet *Le bœuf sur le toit* Op. 58, *Caramel mou* Op. 68 pre hlas a jazzový súbor na text Jeana Cocteaua, balet *La Création du monde* Op. 81 a *Komornú symfóniu* č. 6 Op. 79.³⁰

Trojčastový cyklus capriccií Milhaud skomponoval v roku 1922 počas návštevy v USA. Venoval ho svojmu priateľovi a spolužiakovi z parížskeho konzervatória, klaviristovi a skladateľovi Jeanovi Wienerovi. Spojil hudobný druh capriccio s pojmom rag, čo je možné na jednej strane chápať ako skratku pre ragtime, alebo na strane druhej ako preklad „utahovať si, posmievat sa“, čiže ide o akési tri „rozmary“, ktoré by mali na základe názvu mať niečo spoločné so štýlom ragtimu. Dielo existuje pod jedným opusovým číslom v dvoch verziách – pre sólový klavír a pre malý orchester.

Prvá časť s označením *Sec et muscle* je pozoruhodná niekoľkými prvkami. V prvom rade je to technika strihu, resp. nástupov niektorých motívov a úsekov, ktorá zrejme pramení z fascinácie filmom. K dominujúcemu impresionistickému štýlu vo Francúzsku sa prihlásil prostredníctvom zahustenej tonálnej harmónie o sekundy a kvarty. Ako väčšina skladateľov európskej moderny, aj Milhaud v tomto diele využíva

²⁹ MILHAUD, Darius. In: *The Musical Observer*, roč. 23, 1923, s. 23; prepísané v *Jazz in Print 1856 – 1929: An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*. Pendragon Press, 2002, s. 235.

³⁰ MAWER, Deborah: *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016, s. 108.

horizontálnu polymetriu, avšak nie programovo podriaďujúc metrum rytmu, ale len ako nevyhnutnosť pri vyjadrení a logickom metricko-rytmickom zapísaní myšlienky. Pozorujeme tu princíp kontrastného tematického odvodzovania a variačné spracovávanie tém ako u veľkých klasicistických majstrov. Nečakane aj v tejto miniatúre využíva kontrast homofonickej a polyfonickej faktúry. Pri započúvaní sa do melodických postupov môže mať poslucháč dojem, že autor čerpal inšpiráciu aj z detských riekaniiek či francúzskej ľudovej hudby. Prekvapivé sú tiež vpády virtuozity. Vrcholnými štrukturálnymi momentmi z hľadiska analýzy sú bitonalita v strednom diele, alúzia na tristanovský motív a využitie klastrov v repríze. Z hľadiska formy ide o kombináciu piesňovej a sonátovej formy.

Príklad 13: Alúzia na tristanovský motív v 1. časti *Troch rag-capriccii* Daria Milhauda



S absolútne kontrastnou náladou prichádza Milhaud v 2. časti s názvom *Romanca*. Už pri prvom pohľade na notový zápis je zrejmé, že ide o kompozíciu skutočne nežného charakteru, v ktorej nie je možné očakávať žiadny burácajúci vrchol. Ide o zhudobnenie romantickej nálady. Skladba je miniatúrou, má len 45 taktov. Milhaud tu siahol po starej polyfonickej technike – kánone. Princíp kánonu nechal priam až idylicky vyznieť v rámci prehľadnej štruktúry a tónálnej harmónie. Kánonicky spracovanú tému uviedol v prvom diele až trikrát, kým ju nezačal ďalej rozvíjať. K jazzu sa prihlásil chromatickými postupmi na spôsob „dirty tones“. Podobne ako v 1. časti, aj tu využil kontrast homofonickej a polyfonickej faktúry. V 4. takte môže gradačný postup poslucháčovi pripomenúť Debussyho prelúdium *Dievča s vlasmi ako lan*. Napriek drobnému rozsahu diela sa autorovi podarilo dosiahnuť mimoriadne účinnú prezentáciu zaujímavých myšlienok, a dokonca aj štýlov, čo potvrdil najmä v kóde skladby, v ktorej prvý úsek asocioje postwagnerovský štýl a druhý sériu z dvanásťtónového radu. Vzhľadom na rozsah ide o malú piesňovú formu.

Príklad 14: Kánonicky spracovaná téma v 2. časti *Troch rag-capriccii* Daria Milhauda



Záverečná časť cyklu má najvýraznejší charakter capriccia. Nasvedčuje tomu celková štruktúrna premenlivosť. Opäť sa tu stretávame s kontrastom tonality, bitonality a chromatiky, na niektorých miestach dokonca používaných simultánne.

Príklad 15: Bitonálny úsek v 3. časti *Troch rag-capriccií* Daria Milhauda



Staccatový a rozkladový motív sa objavuje na viacerých miestach, pre poslucháča sa tak stáva akýmsi nosným motívom celej časti. Melodika aj rytmika tém je jednoduchá, priam až ľudová (nie je vylúčené, že niektoré témy Milhaud prebral z francúzskej ľudovej hudby), je založená na stupnicových postupoch. Opäť je tu prítomná horizontálna polymetria, a to vo väčšej miere ako v predchádzajúcich častiach. Intenzívne kontrastuje s plochami v pravidelnom metre. Kontrast homofonickej a polyfonickej faktúry je počutelný aj v tejto časti. Stredný diel predstavuje rozvedenie expozičných tém, Milhaud mu venoval väčšiu plochu než krajným dielom, v spracovaní nevynechal z tém ani jednu a ešte ho doplnil aj epizódnym úsekom. Zo stavebného hľadiska ide o syntézu princípov piesňovej, sonátovej i rondovej formy.

Milhaud preukázal aj na ploche troch klavírných miniatúr z ranej tvorby výnimočný zmysel pre remeselné vypracovanie. V jednotlivých častiach a aj celom cykle sa odráža neoklasicistický štýl. Nasvedčuje tomu inklinácia k sonátovému princípu v krajných častiach, a navyše celý cyklus zodpovedá trojčasťovému sonátovému cyklu. Mnohé melódie evokujú charakter ľudovej či populárnej piesne, čo prináleží štýlu predstaviteľov Parížskej šestky – jednoduchosť, odľahčenosť, zrozumiteľnosť. Jej štýlu zodpovedá aj používanie bitonality, polymetrie a techniky filmového strihu. Použitie mohutných klastrov v 1. časti však nasvedčuje tomu, že sa počas svojho pobytu v USA autor mohol stretnúť s tvorbou Henryho Cowella, Lea Ornsteina či Charlesa Ivesa. Inšpiračným zdrojom však mohli byť aj často náhodne vznikajúce klastre pri improvizovaní v štýle ragtimu. Jednotiacim činiteľom cyklu sú kontrasty na viacerých úrovniach. V prvom rade ide o kontrast tonality, bitonality a chromatiky, často v simultánnom priebehu. Ďalej je to striedanie homofonickej a polyfonickej faktúry. V tomto diele sa takisto stretneme s motivicko-tematickým odvodzovaním tém. Všetky témy vo všetkých častiach majú spoločný melodický znak – stupnicové postupy. V oblasti metriky vo všetkých častiach dochádza k horizontálnej polymetrii v kontraste s dlhými plochami v pravidelnom metre. Kontrast tiež často spočíva v artikulácii (staccato-legato). Základnými rytmickými prvkami sú synkopa, ligatúra a vo viachlasnej štruktúre kombinácia rôznych rytmických modelov. Bodkovaný rytmus používa len zriedka. Napriek tomu, že Milhaud cyklus skomponoval v USA, dominujúci štýl a formy raného jazzu, s ktorými prichádzal do kontaktu, sa tu takmer vôbec neodzrkadlili. Jedinými prvkami, na základe ktorých môžeme dielo spojiť s jazzom, a pritom v diele nie sú nosné, sú synkopický (občas bodkovaný) rytmus, tanečný

charakter (tiež len lokálne sa objavujúci), prevažne akordická štruktúra a využívanie chromatických prechodných melodických tónov („dirty tones“). Ak však chceme die- lo spojiť priamo so štýlom ragtimu, táto snaha je problematická, nakoľko jeho prvky sú tu použité akoby inkognito. Typický príznačkový sprievod so skokmi z basu na akord s melódiou v bodkovanom a synkopickom rytme by sme tu hľadali len ťažko. Napriek tomu je predovšetkým v hlavných témach krajných častí inšpirácia ragti- mom počuteľná. Jazzovo najcharakteristickejšia časť, ktorá však s ragtimom nemá nič spoločné, je *Romanca*. Zatiaľ čo vo *Volovi na streche* či *Caramel Mou* môžeme počuť implementáciu jazzu do kompozičného štýlu Parížskej šestky celkom jasne, v *Troch rag-capricciách* už môžeme hovoriť len o vyprchávajúcich jazzových inšpiráciách. K tomu, čo je z názvu očakávané, k štylizácii ragtimu do formy capriccia, tu nedošlo. Ide len o syntézu niekoľkých jazzových prvkov s inak jasným štýlom Parížskej šest- ky v kombinácii s drobnou dávkou experimentu (klastre), spomienkou na Wagnera a archetypálnym kánonom.

Tri prelúdiá Georgea Gershwina

George Gershwin budoval svoj kompozičný jazyk počas celého svojho tvorivého ob- dobia práve na integrácii populárnej, a najmä jazzovej hudby do klasického kompozič- ného jazyka. Sám tvrdil, že

„jazz je výsledkom energie uloženej v Amerike. Je to veľmi energický druh hudby, hluč- ný, búrlivý, a dokonca vulgárny. Jazz je akoby sebvýjadrením Ameriky. Je to originálny americký úspech, ktorý vydrží, nie možno ako jazz, ale určite ako stopa na budúcej hudbe... Nepochybné sú však napísané ľudové piesne, ktoré obsahujú trvalé prvky jazzu. Jediný druh hudby, čo má zmysel, je ten, ktorý má podobu všetko obsahujúcej ľudovej hudby, čokoľvek iné zaniká. Samozrejme, je to len prvok, nie celok. Celá kompozícia napísaná len v štýle jazzu predsa nemôže prežiť.“³¹

Gershwinova záľuba v jasse, a vôbec jeho osobnosť ako taká, sa najčastejšie spájajú s veľkými dielami ako *Rapsódia v modrom*, *Američan v Paríži* či *Porgy a Bess*. Veľké diela však nevznikajú bez vytvorenia cesty v podobe miniatúr, drobných piesní, kla- vírnych skladieb a komornej hudby, v ktorých sa možno ešte lepšie zrkadlí pravé skla- dateľovo myslenie. Gershwin sa pokúšal výrazovo zachytiť jazz ako hudobný symptóm Ameriky a dnes jazz siaha po Gershwinových melódiách, čo je na jednej strane veľkým zadosťučinením a na druhej strane poukázaním na žánrové a štýlové prelínanie na mnohorakej úrovni a v mnohorakom význame.³²

Gershwin mal ambíciu skomponovať 24 prelúdií pre klavír ako Chopin či Debus- sy. Z pôvodného zámeru ich však dokončil len sedem, z ktorých päť najskôr inter- pretoval na jednom z cyklov koncertov v hoteli Roosevelt v New Yorku v roku 1926, a napokon tlačou vyšli len tri. Dve z nepublikovaných boli neskôr upravené pre husle a klavír a ďalšie dve odmietnuté z neznámych dôvodov. Túžba skomponovať rozsiah-

³¹ WYATT, Robert – JOHNSON, John: *George Gershwin Reader*. Oxford : Universtiy Press, 2004, s. 121.

³² SCHWINGER, Wolfram: *Rhapsody in Blue*. Berlín : Buchverlag der Morgen, 1960, s. 171.

ly klavírny cyklus zostala nenaplnená.³³ Gershwin dielo venoval svojmu priateľovi klaviristovi, skladateľovi a dirigentovi Williamovi Merriganovi Dalymu. Dnes existuje v mnohých transkripciách pre najrôznejšie sólové nástroje, komorné zoskupenia, jazzové orchestre i klavír a je jednou z najobľúbenejších Gershwinových kompozícií vôbec.

Prvá časť s označením *Allegro ben ritmato e deciso* sa začína predstavením témy bez sprievodu, akoby Gershwin z nej chcel budovať fúgu. Koruny na konci jednotlivých motívov, ktoré sú až na rozvádzajúci tón identické, umocňujú skladateľov zámer prekvapíť poslucháča. Nečakaný vpád synkopického a výrazne akordického sprievodu odrážaného až od tónu subkontra B absolútne zruší ideu možného fúgového spracovania.

Príklad 16: Úvod Prvého prelúdia Georgea Gershwina

GEORGE GERSHWIN

Allegro ben ritmato e deciso (M.M. ♩=100)

PIANO

col 8

Rytmický model i harmónia sprievodu sú inšpirované brazílskym baião, príznačným pre viaceré juhoamerické tance.³⁴ Harmónia balansuje medzi B dur a g mol, pričom v melódii sa objavujú chromatické tóny. Hlavnú tému vystrieda sekvencovitá pasáž. Gershwin pripravil nástup kontrastnej témy, ktorá je na rozdiel od hlavnej témy v pianissime, myšlienkovu odlišná, ale po formovej stránke rozvrhnutá úplne rovnako ako hlavná. Členenie na 4+4+1 takt, pričom prvé štvortaktie uvádza tému, druhé štvortaktie posúva hudobný proces a jeden takt slúži ako spojka či upokojenie diania, je pre obe témy rovnaké. Kontrastná téma zmodulovala do C dur/c mol a v D dur/d mol nastupuje rozvedenie spracováajúce témy harmonicky sa posúvajúc (pre poslucháča na už známych plochách) od B, C a D. Repríza je varírovaná, skrátaná a končí sa virtuóznym behom a úsečným akordicko-oktávovým motívom.

Druhá časť *Andante con moto e poco rubato* pôsobí kvôli kolísavému ostinátne-mu sprievodu v štvrtových hodnotách, kolísavej melódii a piano ako akási bluesová uspávanka. Dvanásťtaktová téma nielen formovo, ale aj sledom harmonických funkcií zodpovedá tzv. bluesovej slučke.

³³ WYATT – JOHNSON, Ref. 31 s. 101.

³⁴ MCGOWAN, Chris – PESSANHA, Ricardo: *The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brasil*. California : Culture Planet, 2014, s. 135-136.

Príklad 17: Introdukcia a prvé štyri takty z 12-taktovej bluesovej slučky v *Druhom prelúdiu* Georgea Gershwina

Andante con moto e poco rubato (M.M. ♩ = 88)

PIANO

p legato

p

simile

Štýl blues je potvrdený aj celkovým tónovým priestorom, v ktorom sa tu Gershwin pohybuje – deväťtónovej bluesovej stupnici, ktorá vychádza z durovej stupnice zavedením tzv. „blue tones“ (tercie a septimy z aiolského modu).³⁵ Od *Cis* teda vyzerá sled takto: *cis, dis, e, eis, fis, gis, ais, h, his*. Dvanásťtaktová téma po dvojtaktovom spájacom úseku, obsahujúcom len sprievod, znova zaznie zvukovo obohatená o oktávy. Kontrastný diel *b* má len štrnásť taktov. Blusová „nónatonika“ sa presúva od tónu *fis*. Autor predpisuje tempový výraz *Largamente con moto*. Melódia sa ocitá v spodnej a sprievod v strednej polohe. Kolísavosť nahradila v oboch zložkách zvýšená pohyblivosť. Diel teda pôsobí kontrastne harmóniou, farbou, tempom a celkovým charakterom. Má rovnako zachovanú dvanásťtaktovú štruktúru, pričom v jeho závere sú pridané dva takty na upokojenie pohyblivosti a preklenutie rozdielov medzi dielmi. Návrat dielu *a* je do istej miery presnou reprízou jeho prvého uvedenia, pričom Gershwin skombinoval zvukovosť prvého a druhého (oktávového) znenia. Časť sa končí stúpajúcou melódiou akoby do stratená a spočinie na nónakorde *cis-eis-gis-h-dis*.

Tretie prelúdium *Allegro ben ritmato e deciso* je syntézou viacerých inšpiračných zdrojov. Introdukcia založená na výraznom synkopickom modeli a harmónii uvádza poslucháča do temperamentného charakteru skladby. Sám Gershwin ju údajne nazýval Španielskym prelúdiom.³⁶ Rytmika hlavnej témy priznávkovým a synkopickým hambone rytmom miestami pripomína ragtime. Harmónia a melodika to však nepodporujú. Do tónového priestoru *es mol* zasahuje súperenie medzi *c-ces* a *g-ges*. Aj trioly v melódii podčiarkujú viac španielsky charakter. Hlavnú tému vystrieda kontrastný osemtaktový diel *b*, v ktorom prevažuje *Es dur*. Hlavná téma sa v takte č. 21 vráti, pričom je v druhej polovici varírovaná v rámci registra, sprievodu, aj harmónie. Harmonický proces sa posunie do *as mol*, v ktorom sa ale dlho nezdrží. Ďalší kontrastný diel *c*

³⁵ JAFFE, Andy: *Jazz Harmony*. Hechingen : Advance Music, 2009, s. 40.

³⁶ HINSON, Maurice – ROBERTS, Wesley: *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington : Indiana University Press, 2014, s. 415.

má charakter stúpajúcej sekvencie, je výrazne prechromatizovaný. Diel je nezvyčajne uvedený bez akejkoľvek variácie opäť. Vyústi do medzivety založenej na viacnásobne sa opakujúcom melodickom motíve, ktorý je podkladaný klesajúcimi arpeggiovanými akordmi, ktoré vyústia do tremola, čo opäť podporí východisko v španielskej, zrejme gitarovej hudbe.

Príklad 18: Ponáška na španielsku gitarovú ľudovú hudbu a návrat varírovanej hlavnej témy v *Tretom prelúdiu* Georgea Gershwina



Hlavná téma sa na konci vracia vo variácii, zdvojená v oktávach s príznačkovým sprievodom. Skladba je, rovnako ako *Prvé prelúdium*, zakončená virtuóznym stúpajúcim behom. Z hľadiska stavby možno hovoriť o forme ronda.

Obkolesený veľkými dielami pôsobí klavírny cyklus v Gershwinovej tvorbe nenápadne, predstavuje však typický príklad syntézy hudobnej moderny a populárnej hudby, ktoré sú v absolútnej rovnováhe. Dielo je dokladom autorovej rozhladenosti v rôznych štýloch vtedajšej populárnej hudby, nielen v jaze. Kompozičné majstrovstvo dokázal najmä v oblasti harmónie a formy. Postupy nepôsobia ako intuitívne voľby, ale cieľená konštrukcia. Od balansovania medzi durovou a molovou tóninou, cez vynikajúcu orientáciu v bluesovej harmónii prešiel až k rozšírenej tonalite. Kompozícia je prehliadkou najrozmanitejších rytmických modelov s dominujúcimi synkopickými a bodkovanými rytmi. V oblasti formy dospel k miniatúrnemu sonátovému cyklu. Princíp rozvádzania tém v strednom diele, pomalá stredná časť a záverečné rondo dokazujú, že Gershwin inklinoval ku klasickým formám. V rámci štýlu môžeme hovoriť o viacnásobnej syntéze i synkréze. Nielenže syntetizoval kompozičný jazyk hudobnej moderny s populárnou hudbou, ale v súčasnosti a následnosti prepojil európsku klasickú hudbu s americkým jazzom, blues, brazílskym baião a španielskymi hudobnými prvkami.

Le Jazz Bohuslava Martinů

V 20. rokoch 20. storočia nakrátko jazzovej vášni prepadol aj český skladateľ Bohuslav Martinů. Zatiaľ čo diela ako *Kuchynská revue*, *Jazzová suita* alebo *Sexteto pre dychové nástroje a klavír* predstavujú seriózne modernistické kompozície integrujúce jazzové prvky, *Le Jazz* medzi nimi predstavuje skôr paródiu jazzu. Už samotný názov vo francúzštine (*Ten jazz*) prezrádza, že k tejto skladbe Martinů pristupoval s určitým nadhľadom, humorom či sarkazmom. Kompozícia pochádza z roku 1928, pričom inklináciu autora k americkým populárnym tanečným formám a jazzovým prvkom môžeme sledovať už niekoľko rokov predtým. Jaroslav Mihule výstižne uvádza:

„Mnohorozmerné slovo „jazz“ našlo ako toľkokrát predtým i potom svojrázny výklad aj v hudbe Bohuslava Martinů. Výstižne to dosvedčuje LE JAZZ (1928), orchestrálna skladba, ktorá je brilantnou ukážkou európskej parafrázy štýlu sweet-music. Nemá mnoho spoločného ani s autentickým zaoceánskym jazzom, ani so symfonickou hudbou – je to odroda komerčnej americkej hudby, ktorú priviezol v dvadsiatych rokoch na ukážku do Európy orchester Paula Whitemana, vrátane sladkých melódií, paralelných septakordov v blokovej inštrumentácii nástrojových skupín, naleštených saxofónov a bielych frakov. Skvelý hudobný žart pod názvom LE JAZZ, kde už určitý člen (francúzsky!) poslucháčovi napovedá, že príde „ten jazz“, dokresľuje skladateľov profil unikátnym spôsobom. Keď potom v skladbe nastúpi vokálna skupina (ženský hlas a dva mužské na vokál), neubráni sa dnešný poslucháč úsmevu nad rozmarmi Majstra. Fotografia z roku 1928, keď skladba vznikla, zachytila Martinů spolu s Jaroslavom Ježkom v Paríži v priateľskom dialógu. Možno že i LE JAZZ k tejto návšteve nejako patrila.“³⁷

Jednočasťová orchestrálna skladba v nemennom štvorštvrtovom metre sa v istom momente zmení na vokálno-inštrumentálnu. Obsadenie obsahujúce flautu, dva klarinety, saxofónové trio, dve trúbky, dve pozauny, tympany, perkusie (drevený blok, malý bubon, činely, veľký bubon), bendžo, klavír a sláčikovú sekciu, v priebehu skladby obohatí vokálne terceto.

Martinů pracuje s kontrastom priam až na strihovej úrovni, čo môže byť inšpiráciou z filmu. Po introdukcii v modernistickom štýle s množstvom chromatismov, náznakmi polyfónie a jazzovej rytmiky nečakane príde absolútna zmena charakteru a celkovej štruktúry.

Príklad 19: Flautový part v introdukcii *Le Jazz* Bohuslava Martinů³⁸



³⁷ MIHULE, Jaroslav: *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Praha : Editio Supraphon, 1974, s. 50 – 51.

³⁸ Partitúru *Le Jazz* Bohuslava Martinů vydanú vydavateľstvom Panton v Prahe v roku 1980 nám na účely analýzy zapožičalo vydavateľstvo Bärenreiter Praha. Ukážky prepísané v programe Sibelius uvádzame s ich súhlasom.

Metaforicky vyjadrené, kabaretné predstavenie v štýle ragtimu sa po odhalení opo-ny nekoná. Namiesto neho nastúpi voľná tanečná zábava. Štýl ragtime a rané tanečné druhy, ktoré z neho vzišli, pomaly odišli do zabudnutia a nahradili ich novodobé, se-veroamerické, viac „belošské“, spoločenské tance.³⁹ Pravidelná pulzácia v štvrtových hodnotách, ktorú udržiava klavír, bendžo a perkusie, nasvedčuje tomu, že ide o tanec založený na jednoduchom krokovom pohybe po parkete. Množstvo rovnakých akor-dov v rovnakom pulze môže u poslucháča vyvolávať dojem obsesie až otravnosti.

Príklad 20: Hlavná téma *Le Jazz* Bohuslava Martinů

The image displays a musical score for the main theme of 'Le Jazz' by Bohuslava Martinů. The score is arranged in six staves, grouped into three pairs. The first pair consists of Banjo and Piano. The second pair consists of Violin 1, Banjo, and Piano. The third pair consists of Violin 1. The Banjo and Piano parts feature a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes. The Violin 1 parts play a melodic line with some syncopation. The score is written in C major and 4/4 time.

Tónina C dur, v ktorej nastúpi hlavná téma dielu A (vnútorne členený na *aba*), ešte väčšmi podporuje jednoduchosť kompozície. Tému jednotne uvádzajú sláčikové ná-stroje a saxofóny. Drevené dychové nástroje, trúbky a pozauny tvoria veľmi jednoduché kontrapunky, ktoré poslucháč registruje najmä vďaka ich odlišnej rytmike a glissandám v druhej pozaune. Bodkovaný rytmus ako spomienka na zabudnutý ragtime sa kde-tu objaví vo flaute, klarinetoch či pozaune. Kvôli viacnásobnému zvukovému zduplikova-niu hlavnej melódie však kontrapunky až na pár momentov úplne zanikajú. Synkopickú rytmiku, typickú pre jazzovú hudbu, pozorujeme v rámci hlavnej témy, ale vzhľadom na to, že ide o dlhé rytmické hodnoty, nepredstavuje až takú nepravidelnosť, ako v iných kompozíciách inšpirovaných jazzom, kde synkopovanie umocňuje okrem krátkych ryt-mických hodnôt častokrát aj rýchle tempo. Pripomienku starých čias ragtimu môžeme

³⁹ GUARINO, Ref. 26, s. 32.

počuť v poslednom takte témy, kde dochádza k signálnemu upozorneniu na koniec znejúceho a začiatok nového osemtaktia. Harmónia je založená len na základných funkciách s použitím mimotonálnej dominanty k dominante a alterovaní dominantnej kvinty. Martinů ďalej hlavnú tému s drobnou variáciou kontrapunktov zopakuje.

Kontrastný diel **b** (takty č. 25 – 32) síce prináša zmenu v melódii, kontrapunktoch, harmónii aj rytmike, ale neustále s ostinátnym sprievodom klavíra a bendža. Tónina A dur je destabilizovaná striedaním tónického kvintakordu a septakordu. Veľký diel A je uzatvorený presnou reprízou hlavnej témy.

Nástup dielu **B** (malá piesňová forma **cdc**) pripraví krátky motív v trúbkach. Je kontrastný nielen melodikou a inštrumentáciou témy, ale predovšetkým absenciou obsedantného štvrtového pulzu, i keď klavírny part ho do určitej miery stále dodržiava. Obsadenie je zúžené na klavír ako sprievodný nástroj, trúbky a pozauny ako nositeľky kontrapunktov a sláčikové nástroje, ktoré naďalej uvádzajú tému. Synkopám zostáva Martinů verný aj v tomto diele, rovnako ako princípu presného zopakovania témy. Harmónia sa bez modulácie ocitla v subdominantnej F dur, ale oproti dielu A je značne prechromatizovaná.

Výrazná zmena obsahu, ktorá poslucháča prekvapí, prichádza v takte č. 57. Jeho obsahom je chromaticky klesajúci melodický syrytmický sled obsahujúci nónakordy a septakordy vo všetkých nástrojoch (okrem bendža, ktoré má počas celého dielu **B** prestávku). V rámci celkového charakteru sweet-music je tento chromatický diel skutočným oživením.

Do jednoduchosti a prehľadnosti Martinů v nasledujúcom dianí vniesol výraznú dávku premenlivosti. Od taktu č. 73 sa začína z hľadiska motivicko-tematickej práce vnútorná variácia kompletného dielu **B**. V druhom štvortakti v husliach dokonca vďaka nepravidelnému frázovaniu dochádza v istom momente až k bimetrii – kombinácii 6/8 a 4/4 metra.

Návrat dielu **A** je pripravený signálnym motívom, ktorý chromaticky pripraví tóninu Es dur. Možno tu oproti prvému uvedeniu dielu pozorovať viaceré variačné úpravy.

Najpozoruhodnejší moment kompozície prichádza v takte č. 137. Po bohatej orchestrálnnej štruktúre poslucháča prekvapí strihový nástup vokálneho terceta len so sprievodom klavíra a malého bubna. Ide o druhú variáciu dielu **A** s rovnakou vnútornou formovou štruktúrou a návratom do pôvodnej tóniny C dur. Vokálne terceto spieva hlavnú tému v polyfonickom spracovaní, čo vyvažuje inak striktnú homofonickú faktúru v ostatných dieloch. Do vokálnej variácie vstupujú medzi jednotlivými malými dielmi signálne motívy v trúbkach.

Príklad 21: Úryvok z vokálnej variácie dielu **A** v *Le Jazz* Bohuslava Martinů

The image shows a musical score for three voices: Canto (bass clef), Soprano (treble clef), and Bass (treble clef). The score is in C major and 4/4 time. The Canto part starts with a half note C4, followed by a quarter note D4, a quarter note E4, and a half note F4. The Soprano part starts with a half note C4, followed by a quarter note D4, a quarter note E4, and a half note F4. The Bass part starts with a half note C4, followed by a quarter note D4, a quarter note E4, and a half note F4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and ties.

Opätovné uvedenie varíovaného dielu B v C dur a záverečného dielu A v Es dur potvrdí formu ronda. Martinů v diele A navodzuje charakter záveru prostredníctvom akordického zahustenia. Pozoruhodné je však ukončenie kompozície. Neobsahuje kódu, ako by sme mohli pri takej rozsiahlej orchestrálnej skladbe očakávať. Na konci použil už niekoľkokrát uvedený vzostupný chromatický motív, ktorý sa rozvedie do zväčšeného kvintakordu *es-g-h* znejúceho po celý jeden takt.

Jednočasťová orchestrálna kompozícia *Le Jazz* je nepochybne žartom Bohuslava Martinů. Môžeme sa len domnievať, či vznikla na základe inšpirácie alebo naopak pobúrenia z jednoduchosti sweet-music, alebo má čo do činenia nielen s jazzom, ale aj dadaizmom, s ktorým sa v danom období taktiež stretol.⁴⁰ Ako uvádza Jaroslav Mihule v komentári k partitúre, takáto kompozičná poloha je skladateľovi takého formátu, ako je Martinů, absolútne cudzia.⁴¹ Preto sa môžeme domnievať, že išlo skutočne len o žart. Napriek tomu skladba vykazuje viaceré nielen klasicko-jazzové syntetické momenty. V introdukcii sme identifikovali modernistický kompozičný jazyk a v priebehu kompozície majstrovskú spôsobilosť autora pracovať s témou na báze vnútornej variácie. Jazzové prvky môžeme identifikovať vo všetkých zložkách hudobnej reči, ale najmä inštrumentácii, ktorá je mimoriadne pestrá a zodpovedá vtedajšej farebnosti jazzových kapiel. Príznačnými inšpiráciami v jasse sú tiež glissandové prvky v pozaunách a signálne uvádzajúce motívy pripravujúce jednotlivé diely. V oblasti metro-rytmiky sa autor priklonil k tanečnému charakteru novodobých tancov, ktoré sa vykryštalizovali postupným zjednodušovaním ragtimu. Skladbu možno pripodobniť k tancom ako one-step, foxtrott a ďalším založených na jednoduchých krokových variáciách. V dieloch, kde dochádza k vnútornej variácii témy, však rovnako môžeme pozorovať aj rytmické komplikácie, ktoré v istom momente spôsobujú až bimetriu. To považujeme za ďalší dôkaz prihlásenia sa k európskej hudobnej moderne. Melodika a harmónia sa stotožňujú s jednoduchosťou a poslucháčskou nenáročnosťou sweet-music, i keď na viacerých miestach môžeme pozorovať chromatismy, septakordy, mimotonálne a alterované akordy. Formová štruktúra predstavuje veľké rondo typu ABA¹B¹A². Dominujúci variačný princíp ho zároveň úzko prepája s formou variácií. Vstup vokálneho terceta prinášajúceho variáciu dielu A možno v rámci okolitej orchestrálnej inštrumentácie chápať ako dadaistický prvok.

Zhrnutie a porovnanie

Pre komparatívnu analýzu sme si zvolili tieto kategórie:

- rok vzniku diela,
- voľba hudobného druhu,
- hudobno-žánrové východiská a ich miera v syntéze,
- hudobno-štýlové inšpirácie,
- organizácia tónového priestoru a harmónia,
- metro-rytmika,
- inštrumentácia,
- formotvorné a štrukturálne princípy.

⁴⁰ MIHULE, Ref. 37, s. 50-51.

⁴¹ Predslov Jaroslava Mihulu k partitúre *Le Jazz* vydanej v Prahe vo vydavateľstve Panton v roku 1980.

Všetky vybrané analyzované diela pochádzajú zo začiatku 20. storočia, pričom všetci autori sa narodili ešte v storočí devätnástom. Niektoré kompozície sú opusmi už vyzretých skladateľov, ktorí po štýloch ako wagnerizmus, postromantizmus, impresionizmus či neoklasicizmus siahli po niečom novom, a niektoré sú, naopak, ranými dielami mladej nastupujúcej generácie. Pre orientáciu v historickej postupnosti vytvorenia jednotlivých kompozícií sme skladby zoradili do tabuľky:

Tabuľka 1: Historické porovnanie vybraných diel

C. Debussy	I. Stravinskij	E. Schulhoff	D. Milhaud	G. Gershwin	B. Martinů
(1862 – 1918)	(1882 – 1971)	(1894 – 1942)	(1892 – 1974)	(1898 – 1937)	(1890 – 1959)
Golliwoggov cakewalk	Ragtime pre jedenásť nástrojov	Päť pitoresiek Op. 31	Tri rag-capricciá Op. 78	Tri prelúdiá	Le Jazz
1906 – 1908	1918	1919	1922	1926	1928
44 – 46 rokov	30 rokov	25 rokov	30 rokov	28 rokov	38 rokov

Ako máme možnosť porovnať, s výnimkou *Golliwoggovho cakewalku* vybrané diela vznikali takmer v chronologickej postupnosti. U Debussyho a Martinů ide o skladby zo stredného tvorivého obdobia, avšak u ostatných môžeme analyzované diela zaradiť skôr do ranej tvorby. Ako výnimočné sa spomedzi vybraných skladateľov a diel ukazuje Schulhoffovo nevídané kompozičné majstrovstvo a úroveň experimentovania vzhľadom na jeho mladý vek.

Voľbu hudobného druhu jednotlivých skladateľov pre skomponovanie žánrovo-syntetickej skladby sme takisto porovnali v tabuľke:

Tabuľka 2: Prehľad hudobných druhov vybraných diel

C. Debussy	I. Stravinskij	E. Schulhoff	D. Milhaud	G. Gershwin	B. Martinů
Golliwoggov cakewalk	Ragtime pre jedenásť nástrojov	Päť pitoresiek Op. 31	Tri rag-capricciá Op. 78	Tri prelúdiá	Le Jazz
Posledná časť klavírneho 6-časťového albumu	Jednočasťová komorná skladba	Klavírny 5-časťový cyklus	Klavírny 3-časťový cyklus	Klavírny 3-časťový cyklus	Jednočasťová orchestrálna skladba

Z tabuľky je zjavné, že vo výbere išlo o štyri klavírne kompozície, z toho tri cyklické, a ďalej o jednu komornú a jednu orchestrálnu skladbu. Prevalu klavírnych diel nemusíme považovať len za náhodný výber. Spoločným znakom totiž môže byť východisko jazzu v ragtime, ktorého nositeľom bol spočiatku predovšetkým sólový klavír. Z psychologického hľadiska tiež možno prevahu klavírnych diel syntetizujúcich klasickú a jazzovú hudbu chápať tak, že keď už sa skladateľ rozhodne štylizovať či integrovať jazz do svojho kompozičného jazyka, je to jednoduchšie pre sólový nástroj, ako pre komorné zoskupenie či orchester. Z remeselného hľadiska sú všetky analyzované kompozície dielami skúsených majstrov.

Vo všetkých prípadoch ide o syntézu kompozičného jazyka hudobnej moderny s prvkami populárnej hudby. Miera zastúpenia klasickej a populárnej hudby je však u každého skladateľa odlišná. Zatiaľ čo u Stravinského, Schulhoffa a Gershwinu môžeme pozorovať vyrovnaný podiel počas celej kompozície, u Milhauda prevažuje skôr klasický prístup, u Martinů zase prevažuje populárna hudba a Debussy populárnejšie krajné diely vyvažuje klasickejšími strednými. Inšpirácia jazzom ako podžánrom populárnej hudby je identifikovateľná vo všetkých kompozíciách, ale u každého autora v individuálnej miere, s osobitým použitím prvkov a v odlišnom štýle. U Debussyho, Stravinského, Schulhoffa a Martinů môžeme s istotou povedať, že ich hlavným zdrojom inšpirácie pri tvorbe daného diela bol jazz, a to v oblasti metro-rytmiky, harmónie, organizácie tónového priestoru aj inštrumentácie. Paradoxne, u Milhauda, napriek tomu, že dielo komponované počas pobytu v Amerike nazval *Tri rag-capricciá*, a u Gershwinu, ktorý je považovaný za reprezentatívnu osobnosť v rámci syntézy jazzu a klasickej hudby, je významnosť podielu jazzových prvkov na tvorbe ich analyzovaných diel menšia.

Ako sme uviedli v jednotlivých analýzach, hudobno-štýlové inšpirácie sú vo vybraných dielach nesmierne rôznorodé. Inšpiráciu štýlom klavírneho ragtimu môžeme pozorovať najmä u Debussyho a Schulhoffa (v 1. časti), a to na poli celkovej štruktúry, počnúc typickou ragtimovou introdukciou cez príznačnú metro-rytmiku, až po úsečné skokové závery niektorých dielov. U Stravinského pozorujeme inšpiráciu ragtimom, ktorý už v tom čase interpretovali jazzové kapely (k už opísaným prvkom sa ešte pridala typická inštrumentácia). U ostatných skladateľov ide skôr o fragmentárne použitie príznačných prvkov ragtimu, najmä rytmických. Zaujímavú paralelu nachádzame medzi Debussym a Milhaudom, ktorí sa rozhodli v daných dielach citovať (parodovať) Wagnera. Rovnako fascinujúca je paralela medzi Schulhoffovou inšpiráciou štýlom brazílskeho tanga (posledná časť cyklu) a Gershwinovou inšpiráciou štýlom brazílskeho baião (prvá časť cyklu). Neoklasicistické tendencie pozorujeme jednak na úrovni kompozičnej techniky, metro-rytmiky, ale najmä formy. Intenzívny vzťah k polyfónii sa prejavil najmä u Schulhoffa a sčasti u Stravinského. Archetypálne kompozičné techniky ako kánon či nástup témy bez sprievodu sme našli u Milhauda v 2. časti a v Gershwinovom *Prvom prelúdiu*, i keď náznak fúgy v ďalšom priebehu poprel. Do istej miery zjednodušenú rytmiku s dominantnou pravidelnou pulzáciou na spôsob klasicistických kompozícií nachádzame u Milhauda a Martinů. Inklinovanie ku klasicistickým formám, druhom a formotvorným princípom sme odhalili u všetkých analyzovaných skladateľov. Uplatnenie princípov sonátovej formy v rámci iných typov foriem nachádzame u Stravinského, Schulhoffa, Milhauda i Gershwinu. U posledných troch môžeme identifikovať dokonca črty sonátového cyklu. Záľubu v starých hudobných druhoch potvrdili všetci autori, či už ide o capriccio, prelúdium alebo len o stylizáciu určitého tanca. U všetkých sú počutelné, ak nie explicitne priznané v názve, rôzne tanečné štýly od ragtimu, cez cakewalk, foxtrott, one-step, maxixe, habanéro, baião až po španielske tance. Štýlové paralely môžeme charakterizovať aj medzi pomalými (druhými) časťami jednotlivých cyklov, ktoré buď priamo vyjadrujú (Gershwin) alebo len náladou pripomínajú blues (Schulhoff, Milhaud). K experimentálnej hudbe s prvkami hluku sa priblížil Milhaud (klastre) a Gershwin, u ktorého kvôli využívaniu krajných polôh nástroja a výrazne prechromatizovaných a mohutných akordov dochá-

dza miestami až k hlukovým momentom. K obľúbenému štýlu začiatku 20. storočia – dadaizmu – sa vo vybraných kompozíciách prihlásili Schulhoff a Martinů.

Prevahu tonality s príležitostnými chromatismami, tóninovými skokmi a chromatickými moduláciami sme zachytili u Debussyho a Martinů. Zahustené akordy o sekundy a kvarty použil Debussy a Milhaud, pričom s bitonalitou sme sa stretli v poslednej časti *Piatich pitoresiek* Erwina Schulhoffa a v krajných častiach cyklu Daria Milhauda. Rozšírenú tonalitu integrujúcu aj modálne postupy sme našli u Stravinského, Schulhoffa, Milhauda aj Gershwinu. U Gershwinu špeciálne aj s bluesovou a u Schulhoffa s pentatonickou stupnicou. Základné akordy zahustené o sekundy a kvarty dominujú v dielach Debussyho a Milhauda.

Metro-rytmika je úzko spätá so štýlom, ktorým je konkrétne dielo inšpirované. S typickou metro-rytmikou ragtime sme sa stretli len u Debussyho a Schulhoffa (1. časť). Vplyv synkopických hambone a bodkovaných rytmov typických pre jazzovú hudbu pozorujeme v rôznej miere u všetkých autorov. Náznaky vertikálnej bimetrie sme identifikovali len u Debussyho a Martinů. K horizontálnej polymetrii dochádza u Milhauda (vyjadrené aj zmenou metrického označenia) a u Stravinského (spôsobenej posúvaním akcentov a fráz, zadelenej do 4/4 metra).

Inštrumentálne paralely môžeme počuť medzi Stravinským a Martinů; priamo súvisia s inšpiráciou jazzovými súbormi začiatku 20. storočia. Sláčikové a v štýle jazzu skombinované dychové nástroje doplnené o špecifický zvuk cimbalu (v prípade Stravinského) a bendža (v prípade Martinů) zodpovedajú zámerom skladateľov upriamiť poslucháčovu pozornosť práve na špecifickú inštrumentáciu.

Zaujímavým formotvorným činiteľom spoločným pre Debussyho, Stravinského, aj Martinů je introdukcia na spôsob otvorenia kabaretnej opony. Medzi kompozíciami dominuje plynulá piesňová forma, ale ako sme už spomenuli, intenzívne do nej zasahuje sonátový princíp. S formou ronda alebo jeho prvkami sa stretávame v poslednej časti Schulhoffovho, Milhaudovho a Gershwinovho cyklu aj v *Le Jazz* Bohuslava Martinů. Motivicko-tematická práca v daných dielach dosahuje rôznu mieru a úroveň. Všetci skladatelia predviedli, že disponujú nielen bohatou invenciou, ale aj majstrovským skladateľským remeslom. Spoločnou vlastnosťou Schulhoffa a Martinů sa v tomto smere stalo akési zdokladovanie ich kompozičných zručností aj v rámci dadaistickej kompozície. Inými slovami, aj žart vypracovali maximálne dôsledne.

Summary

THE DIFFUSION OF CLASSICAL AND POPULAR MUSIC IN SELECTED WORKS IN THE EARLY 20TH CENTURY

The study contains the results of a complex analysis of selected works from the early 20th century, which exhibit features of a genre diffusion of classical and popular music. The works in question are *Golliwog's Cakewalk* (1906–1908) by Claude Debussy, *Ragtime for Eleven Instruments* (1918) by Igor Stravinsky, *Five Picturesques* Op. 31 (1919) by Erwin Schulhoff, *Three Rag-capriccios* Op. 78 (1922) by Darius Milhaud, *Three Preludes* (1926) by George Gershwin and *Le Jazz* (1928) by Bohuslav Martinů. These works were selected on the basic assumption that a genre diffusion between classical and jazz music had occurred in their composition.

In each composition we examined the modes and degree of genre overlapping in the fields of style, inspirational premises, organisation of the tonal space, harmony, metro-rhythm, articulation, texture, form and instrumentation. Subsequently we compared the works in terms of historical dating, musical kind, musico-genre premises and their measure in the synthesis, musico-stylistic inspirations, organisation of the tonal space and harmony, metro-rhythm, instrumentation and form-creating principles. We discovered that among the selected compositions the cycle by Erwin Schulhoff, *Five Picturesques* Op. 31, showed remarkable compositional mastery (despite its composer's youth). Apart from the stylisation of jazz dances, this composition also includes *In futurum*, a representative work of musical dadaism which contains only silence, entered by means of the most varied rests and musical symbols (33 years before the creation of *4'33"* by John Cage).

Among the selected compositions, piano cycles predominate. In each work we identified the overlapping of elements of musical modernism with popular music in varying degrees. While the shares are balanced in Debussy, Stravinsky, Schulhoff and Gershwin, the classical approach prevails with Milhaud and in the case of Martinů what predominates is popular music. Jazz may be identified as the main source of inspiration for Debussy, Stravinsky, Schulhoff and Martinů, but Milhaud and Gershwin draw significantly less from it. The style inspirations in individual works are exceptionally varied, beginning with Wagnerism and going through neo-classicism and Dadaism to experimental music, Spanish folk and Cuban dance music. In the field of organisation of the tonal space and harmony, the approaches we have identified in these works include practically everything from the traditional tonal functional harmonic thinking, through expanded tonality, condensed and hyperchromatised chords, chromatic modulations, modality, bitonality and polytonality, to atonality and clusters. Syncopated and irregular rhythms predominate in the metro-rhythmic component of works primarily inspired by jazz. In certain works we also identified horizontal or vertical polymetre. Instrumentation inspired by the 1920s jazz groups may be found in Stravinsky and Martinů. Dominant among these compositions is the fluent song form, intensively affected by the sonata, variational or rondo principle. All of the works give evidence of the exceptional compositional resourcefulness of their authors.

FOLKLÓRNE PRVKY VO FILMOVEJ HUDBE ŠIMONA JUROVSKÉHO

KRISTÍNA GOTTHARDTOVÁ

Mgr. Kristína Gotthardtová DiS. Art; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9,
841 04 Bratislava 4; e- mail: kristina.gotthardtova@savba.sk

ABSTRACT

This paper is devoted to the film music of the Slovak composer Šimon Jurovský (1912–1963), in the context of the film music composed in Slovakia from the 1940s to the 1960s. A closer analysis is made of selected films, in which Jurovský used musical elements taken from the folk milieu: *Varúj!* (1947), *Pole neorané* (1953), *Žena z vrchov* (1955), *Posledná bosorka* (1957), *Zemianska česť* (1957). The musical analysis addresses the treatment of folk songs and the use of musical means which introduced a folk idiom into film music. Attention is drawn to the connections of music with image and the characterisation of individual characters using folklore elements (musical motifs, songs, musical instruments).

Key words: Šimon Jurovský, film music, folklore elements

Šimon Jurovský (1912 – 1963) sa aktívne zapájal do hudobného života na Slovensku v 40. – 60. rokoch 20. storočia. V tomto období pôsobil vo viacerých dôležitých funkciách, z ktorých bolo najvýznamnejšie jeho umelecké šéfovanie opery SND (1956 – 1963). Svojou rozhladenosťou, ktorú získal i vďaka zahraničným cestám, sa pričínal o omladenie súboru opery SND po personálnej i dramaturgickej stránke. Jurovského hudba bola známa najmä prostredníctvom televíznych prijímačov a kino premietaní. Hudba k viac ako desiatim celovečerným filmom, ale i k vyše dvadsiatim filmovým dokumentom a filmovým týždenníkom znala nielen v kinosálach, ale i v domácnostiach po celom Slovensku. Šimon Jurovský sa premyslene prispôboval potrebám režisérov, vďaka čomu bol vyhľadávaným autorom na spoluprácu. Jurovského kompozičný odkaz by bol určite rozsiahlejší, ak by nebol pred 55 rokmi predčasne zomrel.

Filmová hudba Šimona Jurovského

Jurovského prvé spolupráce vo filmovom priemysle sa viažu na komponovanie hudby pre krátkometrážne dokumentárne filmy, ku ktorým tvoril hudbu od roku 1943. Vďaka tejto práci sa zoznámil s režisérmi Eugenom Mateičkom (1914 – 1996), Pavlom Bielikom (1910 – 1983), Jánom Kadárom (1918 – 1979), Jozefom Medveďom (1927 – 1984), Vladimírom Bahnom (1914 – 1977) a mnohými ďalšími. Tak sa mu otvorili dvere aj k celovečerným hraným filmom. Prvým z nich bol film *Varúj!* (1947), ktorý bol pripravený ešte v réžii českých kolegov – Martina Friča (1902 – 1968). Ten oslovil Jurovského na základe odporúčania Paľa Bielika, ktorému robil hudbu pre dokumentárny film *Na ostrove kormoránov* (1944).

Základným problémom komponovania filmovej hudby v 50. rokoch 20. storočia bolo politické zasahovanie do tvorby filmu ako celku. Scenár každého filmu musel prejsť cez odbornú komisiu, ktorá sa vyjadrila k umeleckým kvalitám filmu a mohla tvorcov požiadať o dodatočné prepracovanie celého filmu alebo niektoré z jeho zložiek. Politická ideológia poznačila aj filmy, na ktorých spolupracoval Šimon Jurovský. Pri pohľade na jeho tvorbu môžeme badať, že všetky dlhometrážne hrané filmy viac či menej spadajú do obdobia umeleckej tvorby zasiahnutej ideami socialistického realizmu. Povzbudivé budovateľské heslá nechýbajú v dialógoch či monológoch postáv. Budovateľské heslá sú občas podporené agresívnym správaním dedinčanov – odporcov režimu –, čoho príkladom je i povzbudzujúci slovný prejav vo filme *Lazy sa pohli*: „vytľkli vám tieto obloky, ale nemôžu vám z hlavy vytľcť dobrú myšlienku. Táto myšlienka je vo vás. Lazy sa pohli!“.

Ideológia zasahovala do zmien sujetu pôvodnej literárnej predlohy (napríklad vo filme *Varúj!* sa bačova žena Eva nezabije, ale chce ju zabiť jej prvý muž Ondrej), zasahovala do strihovej práce, obmedzovala výber „vhodných“ námetov a musela sa jej podriaďovať i hudobná zložka. Výrazne sa sprvu pretláčala do popredia ľudovosť a dedinské prostredie. V snahách podporiť zakladanie jednotných roľníckych družstiev na vidieku sa vo filmoch negatívne zobrazovali mestské továrne (*Lazy sa pohli*, *Pole neorané*) i odchody za zárobkom do Ameriky (*Varúj!*, *Pole neorané*). Vo filmoch z tohto obdobia badať aj isté šablónovité postupy, hlavne čo sa týka štylizovania postáv do úloh tzv. dobrých, zlých a nerozhodných občanov.

Hudba k týmto filmom sa nezaobišla bez folklórnych idiómov a zobrazovania dedinských veselíc. Ľudovosť hudby bola podmienená dejom samotným, nakoľko bol zasadený do vidieckeho prostredia a zobrazoval každodenný život dedinčanov. Jurovský preto prirodzene čerpal hudobné nápady i priamo z ľudovej hudby, dokonca ju niekedy ponechával v jej naturálnej podobe. Ľudovú pieseň tiež podľa potrieb deja štylizoval a na mnohých miestach zaznieva vo zvuku symfonického orchestra.

Problémom filmovej hudby z tohto obdobia bola skutočnosť, že hudba vo veľkej miere znela počas celého filmu. Častokrát nezmyselne a zbytočne plynula pod dialógmi. Za túto situáciu však nemohli skladatelia samotní, príčiny treba hľadať v dobovej filmovej estetike. V druhej polovici 60. rokov badať isté poľavenie režimu a väčšiu otvorenosť tém, ktoré boli v dobe normalizácie opäť nežiaduce. Napríklad, vo filmoch sa mohlo priznať kresťanstvo, mohla sa zobrazovať skutočná spoločenská

realita, dokonca dokumentárny týždenník *Týždeň vo filme* ponúkal spoločenskú i kultúrnu kritiku či reportáže o avantgardnom umení. K snímkam z tohto obdobia by sme mohli zaradiť z Jurovského diela filmy *Dáždnik svätého Petra*, *Posledná bossorka* a *Predjarié*. S meniacou sa filmovou estetikou sa mení aj Jurovského hudobná reč a jej využitie vo filme. Hudba už neznie takmer v celom filme, ale naopak, vyberajú sa miesta, kde je vhodné použiť ju, ak má svoje opodstatnenie. Aj obsadenie inštrumentálneho ansámblu je komornejšie, nechýbajú ani prvky džezu a dobovej tanečnej hudby (*Previerka lásky*, *Dom na rázcestí*). Šimon Jurovský sa, žiaľ, ďalších období zmien filmovej estetiky a osamostatnenia sa filmu od ideologického vplyvu nedožil. Je ťažké predpokladať, ako by sa vyvíjala Jurovského tvorba pre film, ak by mal slobodnejšiu ruku, podľa jeho vyjadrení o hudbe pre film by sa však pravdepodobne uberala v nových intenciách.

V tejto štúdii upriamime pozornosť na Jurovského filmovú hudbu, v ktorej využíva prvky ľudovej hudby. Pri hodnotení tejto hudby je potrebné mať na zreteli všetky zložky, ktoré skladateľa obmedzovali v procese voľnej autorskej tvorby, čím myslíme režijné zásahy, ideologicko-estetické pokyny a tiež historicko-spoločenské normy, ktoré viac i menej dobovú tvorbu filmov ovplyvňovali.¹

Jurovského náhľady na komponovanie hudby pre film

Pre štúdium problematiky filmovej hudby je nepochybne dôležitý prvý domáci príspevok *Hudba vo zvukovom filme*, ktorý napísal Šimon Jurovský začiatkom 40. rokov pre časopis *Náš film*.² Autor v ňom rozoberá rozdiel medzi adaptáciou divadelných hier a vytváraním nových filmových scenárov, ktoré lepšie selektujú filmovú reč. Podotýka, že už v ére nemého filmu bola hudba súčasťou premietania a mala funkciu dokresľovať a zintenzívniť dej filmu. Jurovský píše, že vyrovnaný pomer využitia hudby, slova a obrazu sa vyskytuje v dovedty vyrobených filmoch len zriedka. Za ideál formovania filmovej hudby si berie modernú operu, kde „slovo, pohyb a hudba sú v svojej hodnote navzájom vyvážené a pracujú spolu k dramatickému vrcholu.“³ Dúfa, že hudba bude v blízkej budúcnosti zastávať dôležitejšiu funkciu a bude vnímaná ako závažná súčasť filmu. Jurovský sa kriticky vyjadruje k využívaniu hudby ako náhrady reálnych zvukov. Upozorňuje, že z vývoja klasickej hudby vieme veľmi rafinovane pracovať s pauzami, čo sa môže uplatniť aj vo filmových kompozíciách. Z článku vyplýva, že Jurovský poznal dobové trendy v talianskej, nemeckej i americkej filmografii a už v roku 1941 mal vlastný názor na túto problematiku, aj vlastné vízie využitia hudby vo filme.

¹ V čase, keď Šimon Jurovský komponoval hudbu k filmom (1943 – 1961), zapájali sa do tvorivého diania v oblasti výroby filmu režiséri P. Bielik, V. Bahna, J. Medveď, A. Lettrich, F. Žáček, V. Pavlovič, F. Kudláč, J. Lacko, S. Barabáš, D. Kodaj, P. Solan, Š. Uher. K najaktívnejším autorom filmovej hudby v tomto období patrili: Tibor Andrašovan, Milan Novák, Ján Zimmer, Miroslav Brož, Ilja Zeljenka a iní.

² JUROVSKÝ, Šimon: Hudba vo zvukovom filme. In: *Náš film*. Tatran, 1941, č. 5/6, s. 52.

³ JUROVSKÝ, Ref. 1, s. 52.

O Jurovského názoroch na komponovanie filmovej hudby sa dozvedáme aj z vyjadrenia v knihe Jiřího Pilku *Tajemství filmové hudby* zo začiatku 60. rokov, kde sa na záver vyjadrujú ku komponovaniu filmovej hudby samotní skladatelia. Svoje skúsenosti a postoje Jurovský prezentuje v knihe medzi českými kolegami ako jediný Slovák, a to v krátkej úvahe *Rozdiel medzi kompozíciou filmovej hudby a ostatnou skladateľskou prácou*. Filmovú hudbu radí do odboru hudobno-dramatického, nakoľko sa podobá hudbe k činohrám, melodrámam, operete či baletu. Hudba sa prispôsobuje filmovému žánru a podľa toho mení svoj charakter. Jurovský podotýka, že pri komponovaní filmovej hudby sa skladateľ stretáva s problémom časového obmedzenia, preto musí tvoriť hudobné skratky:

„Pri každej kompozičnej práci skladateľ musí myslieť na časové rozdelenie a pôsobenie diela. Pri žiadnej nie je však nútený vyjadrovať sa natoľko hudobnou skratkou ako pri tvorbe filmovej hudby, kde tvorí hudobné vety, myšlienky, uzavreté formy so stopkami v ruke, pri tom s očami upretými na filmový obraz, ktorý má emocionálne umocniť a často ho hudobne dotvoriť.“⁴

Komplikáciou filmovej hudby je tiež jej potláčanie hovoreným dialógom a ruchmi, ktoré zastupujú reálne zvukové prostredie. Niekedy je aj sám skladateľ znepokojený z nevhodnej synchronizácie hudby a obrazu, hlavne ak zamýšľaný vrchol hudobnej myšlienky zanikne na pozadí reálnych zvukov. Z toho vyplýva, že Jurovský si bol plne vedomý úskalí dobovej filmovej hudby, ktoré sa dnes na týchto filmoch kritizujú asi najčastejšie. Jurovský, ale i jeho kolegovia sa cítili mnohokrát bezradne, vedeli, že balans medzi hudbou a obrazom často nie je správne nastavený. Filmové umenie, resp. tvorba zvukového filmu však bola na svojom začiatku. Filmári potrebovali ešte pár desiatok rokov skúseností, kým zistili, ako s hudbou vo filme správne pracovať a ako ju využívať čo najúčelnejšie.

Filmová hudba Šimona Jurovského s prvkami ľudovej hudby

Ľudové inšpirácie môžeme v hudbe Š. Jurovského pozorovať v piatich celovečerných hraných filmoch, ktoré spadajú do dvoch ideologicky odlišných skupín filmových diel. Filmy *Varúj!*, *Pole neorané* a *Žena z vrchov* radíme do kategórie filmov poznačených socialistickým realizmom. V týchto filmoch bola prítomnosť ľudovej hudby priam nevyhnutná. Takisto sa v nich stretáme s tendenciou využívania mohutného zvuku symfonického orchestra. Hudba potrebovala zdôrazňovať optimizmus budoateľských ideí, čím bola v symbióze s dialógmi a dejom. „Strach pred obvinením z formalizmu znemožnil experimentovať s prostriedkami filmového výrazu, a tak dokonale znivelizoval individuálnosť režijných poetík,“⁵ Je potrebné dodať, že rovnako aj individualitu hudobných skladateľov. Proti týmto trom filmom stoja Jurovského filmy z neskoršieho obdobia: *Posledná bosorka* a *Zemianska češť*. V nich sa uvoľnenosť spoločensko-politických pomerov prejavuje i štýlovo pestrejším výbe-

⁴ PILKA, Jiří: *Tajemství filmové hudby*. Praha : Orbis, 1960, s. 53.

⁵ MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie : 1896 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav; Fotoforo / Stredoeurópsky dom fotografie, 2016, s. 264.

rom hudobných prvkov. Zatiaľ čo *Posledná bosorka* je historickým „kostýmovým“ filmom a hudba v nej zahŕňa rôzne žánre, *Zemianska česť* je adaptáciou literárneho diela a Jurovský tu siaha po neštandardnom riešení – ako hudobný podklad používa výlučne ľudové hudobné nástroje.

Varúj!

Pri tvorbe tohto prvého slovenského hraného filmu sa natáčanie (v miestach Brezno, Čertovica, Nízke Tatry) nezaobišlo bez veľkej pomoci skúsenejších českých filmárov v úlohe režiséra, kameramanov i strihačov. Na tomto základe sa dostali viacerí Slováci z filmového štábu do priameho kontaktu s profesionálnou výrobou filmu a následne začali natáčať filmy sami (Pavol Bielik). Film *Varúj!* považujeme napriek českej výpomoci za slovenský film, nakoľko herecké obsadenie bolo domáce a producentom bola spoločnosť Slofis.⁶ Ako sme spomínali, režisér Frič sa nebál angažovať na post hudobného skladateľa Jurovského, pretože mal odporúčanie od Bielika a tiež referencie od viacerých filmárov, ktorí poznali Jurovského tvorbu z pôsobenia v rozhlase a „vážili si tohto skladateľa pre veľký vzdelanostný rozhľad.“⁷

Premiéra filmu sa konala v Bratislave dňa 24. 4. 1947, v Prahe o deň neskôr. V slovenských kinách film zaznamenal úspech, ale české kiná neboli vyťažené ani na 40 %. Nedosiahli sa tak predpokladané príjmy. Ukázalo sa, že českí diváci neboli natoľko žižliví k slovenským filmom, ako boli Slováci k českým filmom. Z politického hľadiska film *Varúj!* vyhovoval, pretože pripomínal vzdor voči maďarizačnému útlaku, čím podporoval dobový budovateľský optimizmus a spojenectvo s českými bratmi. Tiež sa vo filme negatívne prezentuje odchod do Ameriky ako riešenie, ktoré prinieslo viac smútku ako úžitku. Morálny odkaz, že netreba odchádzať za zárobkom ďaleko, ale treba si vážiť to, čo nám krajina dáva a vynaložiť všetko úsilie na jej budovanie, podporoval vedomie o národnej identite a spolupatričnosti. V období filmovej cenzúry sa ale film *Varúj!* stal ideovo nevhodným, pretože v ňom prevažoval dôraz na národný aspekt.⁸ Na istý čas tak bol zakázaný a stiahnutý z premietania.

Z pohľadu dobovej kritiky (L. J. Kalina) sa filmu vytýka nejednotnosť koncepcie, pretože je naturálna, realisticky opisná, ale i dokumentárno-lyrizujúca. Režijne rafinované a scenáristicky účinné miesta tak pôsobia z hľadiska celku divergentne. Radenie obrazov a ich strih ovplyvnili aj kombináciu hudobných žánrov a ich následnosť. Samotný začiatok filmovej snímky prináša prelínanie klasickej symfonickej a ľudovej hudby. Po strhujúcej predohre sa pri titulkoch informujúcich o postavení Slovenska v Hornom Uhorsku nakrátko objaví fragment liptovskej trávnickej *Ej, slniečko horúce, nepál, že ma nepál* (v autentickej podobe s viachlasným prednesom), s prestrihom na obraz slovenskej prírody dokresľovanej opäť symfonickou hudbou (spievajúci mužský hlas na vokál „a“, doplnený zborom evokujúcim hlas pracujúceho ľudu). Ďalším prestrihom sa vráti ľudová hudba, tento raz bujará v podaní cigánskej kapely (hrajú

⁶ Slovenská filmová spoločnosť (Slofis) bola štátom zriadená po druhej svetovej vojne. Podľa poverenia ministerstva mala spravovať kiná a distribuovať i vyrábať filmy.

⁷ LEXMANN, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art&Science, 1996, s. 60.

⁸ Informácia je súčasťou správy o činnosti Československého štátneho filmu in MACEK, Václav – PAŠTEKOVÁ, Jelena, Ref. 5.

vezúc sa na vozoch). So záberom na hrad zaznie signálny kvintový zdvih z predohry a po priblížení kamery k oknu sa vráti ľudová hudba. Počiatočný hudobný „zmätok“ je výsledkom réžie, ktorá sa snažila ilustratívne štylizovať jednotlivé obrazy prislúchajúcou hudbou bez ohľadu na ostré zvukové spojenie esteticky rozdielnych zvukových prostredí. Dnes nevieme zistiť, či Jurovský vedel, ako bude hudba zostrihaná. Po jeho bohatých skúsenostiach s úpravou ľudových piesní a ďalšou kompozičnou tvorbou sa zdá, že pôvodné pokyny pre skladateľa boli iné, veď inak by úseky iste prepojil hudobne jednotnejším materiálom. Pri úvahách a hodnotení tohto filmu treba pamätať na to, že film *Varúj!* je prvým slovenským filmom na domácom trhu a rovnako prvým celovečerným hraným filmom, ku ktorému Jurovský komponoval hudbu. Menšia filárska skúsenosť sa teda prejavila aj takýmto spôsobom.

Vo filme *Varúj!* sa ľudová hudba a jej prvky objavujú v prevažnej väčšine hudobného materiálu. Z hľadiska spôsobu spracovania pozorujeme vo filme niekoľko podôb využitia prvkov ľudovej hudby. Vo viacerých obrazoch znie vo svojej prirodzenej podobe – scéna s pastierom, ktorý hrá na píšťalke, na niekoľkých miestach znejú ženské spevy trávnic a môžeme sem zaradiť i posmievanie sa chlapcov Ondrejovi na spôsob detskej riekanky. Tieto hudobné pasáže zvyšujú pravdivosť zobrazenia života na dedine.

Za celkom autentické by sa dali považovať aj scény ľudovej veselice, ktoré sa vo filme objavujú dvakrát. Najskôr je takto zachytený Ondrejov odchod do Ameriky, kde je tanečná zábava symbolom veľkých očakávaní s víziou zárobku. V rámci súvislého hudobného celku veselice sú pomocou piesňového žánru tzv. rozkazovačiek zvýraznené myšlienkovú podstatu piesne. Michal si tak rozkazuje pieseň *Nebudem sa ženiť, ostanem slobodný*, čím sa zdôrazňuje, že jeho odchod do Ameriky je bez záväzkov o niečo jednoduchší. Bača Ondrej si rozkáže pieseň v momente, keď ide okolo vrchnosti. Je to jeho prejav odporu voči podriaďovaniu sa vrchnosti, ktorú o tom chce presvedčiť slovami ľudovej piesne *Nebojím, nebojím sa pána, nebojím sa života...* Hudba podporuje ideu národnej samostatnosti, slovenský ľud je smelý, nechce byť pod útlakom maďarských pánov, a tak sa bráni niečím tradičným – spevom a tancom. Jurovský pri oboch obrazoch z veselíc používa ľudové piesne z Liptova.

Zábava vrchnosti je vo filme charakterizovaná využitím hry rómskych hudobníkov. Prekombinovanejšie husľové kreácie (cifry, ozdobovanie) s novouhorským hudobným idiómom sú v kontraste s jednoduchou hrou ľudovej kapely dedinčanov. Skladateľ teda i takto poukazuje na dva odlišné svety, ktoré vo filme vystupujú.

V inej podobe môžeme ľudovú hudbu sledovať ako inšpiračný zdroj pre komponovanú hudbu v klasickom symfonickom predvedení. Hlavný motív filmu je pre kvintové a kvartové zdvihy blízky ľudovej inštrumentálnej hudbe pastierov. Motív *Varúj!* zaznie už v hudbe k úvodným titulkom, ale vyskytuje sa vo filme aj na ďalších miestach. Motív stúpajúcej kvarty Jurovský využíva v celom filme ako pripomienku nebezpečenstva, resp. nepriaznivej situácie. Všimnime si, ako efektne s ním narába, keď ho postupne kánonicky uvádza v jednotlivých nástrojoch (Príklad 1). Na základe rytmických oneskorení a zhustení, pribúdajúcim nástrojom a exponovaním skoku do vyšších polôh (klarinet) zvolávací motív naberať na sile. Napätie sa kumuluje na ploche štrnástich taktov, ktoré harmonicky stagnujú vo frýgickej stupnici in E (harfa rozklady, bas drží E). Pnutie protichodných síl vyústi do uvedenia témy.

Motív kvarty Jurovský zrejme odvodil i zo samotného intonačného potenciálu zvolania „Varúj!“ Téma sa skladá z dvoch dvojtaktí (a mol); prvé osciluje okolo tónov *e – a*, zatiaľ čo druhé má kontrastne klesajúci smer a sekundovými postupmi lyricky ukončuje tému. Signálny úvod v plnom orchestrálnom zvuku pôsobí ako varovanie pred opustením rodnej zeme a vydaním sa na zárobky za more, do vzdialenej cudziny.

Príklad 1: Fragment partitúry z predohry filmu *Varúj!* – nástup témy, s. 3, harfa a sláčiková sekcia (rukopis partitúry, SNK-LA A LIV/1–23)

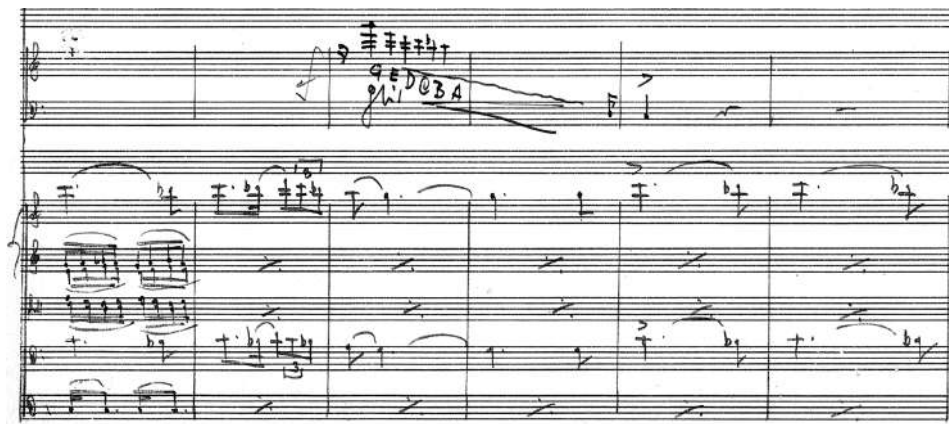


Po presnom zopakovaní témy skladateľ upokojuje hudobný priebeh. Romanizujúce, dialogicky vedené melodické hlasy huslí s trombónmi, lesnými rohmi a trúbkami farebne dopĺňa akordickými rozkladmi harfa.⁹ Tretí úsek predohry neprináša tematicky dôležitý materiál, ale je prípravou návratu hlavnej témy, tento raz v *e mol*. Hudobný motív „Varúj!“ film aj uzatvára. Variačne spracovaný ho nachádzame napríklad aj v obraze vyslobodenia Ondreja zo zasypanej bane, keď oslavne znie v dychových nástrojoch a mení tónorod do *dur* na znak víťazstva túžby po živote.

Motivický materiál scény behu za medveďom (Príklad 2) tiež vychádza z hlavného motívu. Kvartové zvolanie *g – c* je v tomto prípade v harmónii in *C mixolydickej*. Jurovský pracuje hlavne s rytmom, prvé tri tóny motívu značne prolonguje, potom *c – b* dvakrát kráti a na tretí raz melódia vystúpi o sekundu vyššie *d – c – b* v triole. Ide o príklad koncentrovania melodického i rytmického pohybu na koniec taktu, čo Jurovský často využíval. K tejto gradácii sa pripája harfa, ktorá na držaný záver motívu hrá glissando *g – e – d – c – b – a* cez dve oktávy.

⁹ Princíp rozkladov akordov a zvuku harfy Jurovský používa ako symbol plynutia času, napríklad pri vychádzaní z bane, či pri príchode Ondreja domov k smrteľnej posteli matky.

Príklad 2: Fragment partitúry z filmu *Varúj!* – beh za medveďom, s. 19, harfa a sláčiková sekcia (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/1–23)



Ondrej medveďa na prvýkrát nedohonil, ale pri druhom stretnutí je už úspešný a púšťa sa s ním do boja. Podobne ako predtým sa objaví obmenený motív „Varúj!“ (in d so zdvihom *a – d*) vo forte s využitím unisona časti orchestra. Medveďa Jurovský charakterizuje osobitným motívom, ktorý je melodicky výrazný skokmi nadol v intervale veľkej tercie a tritónu. Inštrumentálne sa farbavosť zvieraťa zosobňuje exponovaním motívu v hlbokoj polohe kontrabasov, violončiel, fagotu i basklarinetu. Pre samotný boj skladateľ nepoužil novú tému, ale pozmenil motív „Varúj!“ obratom intervalu kvarty na kvintu, čomu prispôbil i zvyšné intervalové sledy (hrajú husle, viola, hoboje, klarinet, Príklad 3). Dramatickosť sa dosahuje postupným zahusťovaním faktúry a stúpaním hlasov z jednočiarkovej do trojčiarkovej oktávy vrcholiacim v páde Ondreja znázorneného glissandom harfy *f – e – d – cis – h – a – g* (lydicko-mixolydická).

Príklad 3: Fragment partitúry z filmu *Varúj!* – boj s medveďom, s. 54 (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/1–23)



Druhou dôležitou témou filmu je autorská pieseň, ktorej útržky sa často objavujú v inštrumentálnej podobe. Pieseň *Hora, hora, nesmúť za mnou* (Príklad 4) je vyjadrením žiaľu všetkých, ktorí odišli na zárobky do Ameriky a cnelo sa im za domovinou.

Sólovo zaznieva v obraze odchodu Ondreja a Miša, keď sa posledným pohľadom na rodnú obec lúčia so svojimi blízkymi. Cez pieseň sa rôzne preskupujú i reálne zvuky či modlitba Ondrejovho syna. Akcia na plátne s hudbou dobre korešponduje, príjemným momentom je napríklad prestrih na ženu Evu pri slovách z uvedenej piesne („...vtáča, vtáča, nesmúť za mnou...“). V láskyplnej piesni v ľudovej štylizácii sa zároveň vyjadruje tragika a smútok odchádzajúcich i tých, čo ostávajú čakať ich návrat. Prvé štvortaktie v a mol s ambitom melódie do kvinty sa končí sekundovým postupom na toniku. Tvrdenie piesne „ej, veď sa ešte vrátim“ z druhého štvortaktia je hudobne podporené variáciou dvojtaktia o kvintu nahor a ukončením na dominante. Posledné štvortaktie sa s melodickou obmenou opakuje tiež, akoby sa spievajúci chcel utvrdiť v tom, že má naozaj vôľu prísť domov. Pre Jurovského bola táto téma určite veľmi osobná, pretože sám zažil, aké to je byť v detstve bez otca a brata. Možno i viera v návrat, hudobne silne podchytená, pramenila z vlastnej skúsenosti. Hudobná štylizácia piesne je v duchu žánru pastierskych spevov, čím jednak vystihuje samotu človeka v cudzine, jednak Ondrejovo bývalé zamestnanie. Autorská pieseň je blízka ľudovej piesni i z hľadiska formy, nakoľko sa vnútorne delí na štyri plus šesť taktov. V prvom diele tóny jasne opisujú kvintakord a mol a v druhom diele sa do popredia dostávajú tóny g a d.

Príklad 4: Fragment partitúry z filmu *Variúj! – Pieseň o hore*, s. 105, sólový tenor a sláčiková sekcia (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/1–23)

Pole neorané

Po režijných skúsenostiach v oblasti dokumentárneho filmu sa Vladimír Bahna odhodlal debutovať aj ako režisér hraného filmu, a to snímkou *Pole neorané* (1953). Spracovanie rovnomenného Jilemnického románu (scenár Vladimír Mináč) z obdobia hospodárskej krízy je situované do regiónu Kysúc. Ťažko pracujúci roľníci nestíhajú za rozvojom priemyslu v mestách a ich bieda sa prehlbuje čoraz viac.¹⁰ Podľa režiséra Andreja Lettricha

„Bahna predlohu stvárnil bez okázalosti, skromne, nenápadne, s rešpektom až ohľaduplnosťou. A to bolo jeho víťazstvo; nepresadzoval seba, ale nechal hovoriť Jilemnického, dôsledne sledoval jeho myšlienku.“¹¹

¹⁰ Natáčanie prebehlo v Starej Bystrici a Novej Bystrici, Ošadnici, Riečnici a Ostrave.

¹¹ JANÍK, Pavol: *Vladimír Bahna*. Bratislava : Tatran, 1986, s. 19.

Film zobrazuje predovšetkým divergenciu života na dedine a v meste. Zachovávanie zvykov dedinčanov (veľkonočná oblievačka, svadba, dievčenské spevy) a ich tradičný spôsob života je v kontraste s industriálnymi obrazmi modernizácie a budo-
vateľskými postojmi vedúcich fabriky v Ostrave. Jurovský vo filme preto kombinuje autentickú ľudovú hudbu so symfonickou hudbou, ktorej súčasťou sú však aj ľudové prvky. Ideologicky motivovanej budovateľskej hudby nie je veľa, jej motivický materiál vychádza z hlavného motívu filmu – „Pochodu robotníkov“.

Vo filme je zjavná tendencia využívania hudby ako doplnkového zvukového elementu pod dialógmi, čo bolo v danom čase ešte bežným javom. Takto prekrytá je niekoľkokrát práve pôvodná ľudová hudba. Pri rozhovore Pavla so Zuzkou zanikajú viachlasné ženské spevy ľúbostnej piesne *Prídi mi šuhajko, na večer*. Pieseň sa do filmu situačne hodí, nakoľko Zuzana je sama a o mužovi už nemá dlhodobo žiadne správy. Autori nechávajú zrozumiteľne zaznieť len prvé dva verše piesne, potom je pieseň zvukovým podkladom dialógu mladej dvojice.

Ľudová hudba sa vyskytuje i v svadobnej scéne, kde je pôvodná goralská muzika ozvláštnená spevom Šimona (Príklad 5). Situačná komika vzniká na základe vymýšľania si nových textov, ktoré hneď preberajú a spievajú ostatní svadobčania. Scéna tak zachytáva, ako fungovala interpretácia ľudovej piesne v jej pôvodnom, prirodzenom prostredí a akým spôsobom sa inovovala v rámci textovej zložky. Jednoduchý prechodný kvarttonálno-kvintový nápev ľudovej svadobnej piesne obsahuje i charakteristický interval zväčšenej – lydickej kvarty.

Príklad 5: Spev Šimona – transkripcia autorky podľa filmového záznamu



Filmový obraz nie vždy potrebuje slová; dôkazom je využitie melódie goralskej piesne *Goraľu cy či ňe žal*. Melódia spievaná v brumende (viachlasne) podfarbuje scénu robotníkov v Ostrave. Ak divák pieseň pozná, jej význam mu rozširuje dejový kontext ešte predtým, ako prebehne diskusia o zlej pracovnej situácii a o vykorisťovaní robotníkov.¹²

Najemotejšie je ľudová pieseň použitá na konci filmu, keď Marek precitene spomína na svoju cestu po Amerike i na tragický počiatok svojho návratu (Príklad 6).¹³ Ticho i ustrnutie pohybu všetkých mužov v krčme necháva sólový spev vynikať. Po-

¹² Vo filme sa v jednej z krčmových scén hrá aj na ústnej harmonike, napriek ľudovému idiómu predpokladáme, že autorom piesne je Jurovský, pretože na konci rukopisu partitúry z archívu SNK – LA je pieseň vypísaná pod číslom 5 s názvom v Čechotkovej krčme.

¹³ Text piesne: „A keď som šiel na šír sádzať, tu mi prišlo priam umierať. Ej, v Amerike veľká psota, nestoja tam o človeka. A keď som prišiel do dvora, servus, nazdar, milá moja. Ej, podajže mi svoju rúčku, ja som skúsil Američku.“

zornosť diváka sa koncentruje na každé Markovo slovo a mlkve ticho pri nádychoch je až hypnotizujúce. To, že k Markovi sa nechce nikto pridať so spevom, zvyrazňuje samotu i beznádej postavy. Lámanie hercovho hlasu a pauzy pri hľadaní vhodných slov dojmujú diváka a pôsobia autenticky.

Príklad 6: *Pieseň o Amerike* – transkripčia autorky podľa filmového záznamu



Príklad 7: Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – motív piesne o Amerike, s. 120 (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3-1)



Pieseň o Amerike zaznie síce až na konci filmu, ale jej predzvesť bolo možné počuť už dávno predtým. V scéne, v ktorej Ondřík odchádza do sveta (č. 11) zaznie nápev najskôr v kompletnej podobe v prvých husliach, potom sú časti z melódie zakomponované do hudby celého obrazu. Pieseň vtedy znie v menších melodických variáciách (oproti verzii z obrazu v krčme) v husliach v c mol. Jurovský využíva spevnosť piesne a pohráva sa s jej prvým melodickým riadkom v kánonickom dialógu hoboja, anglického rohu, viol a violončiel s husľami a flautami (s. 123).

Príklad 8: Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – motív *Piesne o Amerike*, s. 123, sláčiková sekcia (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3-1)



Predzvešť nedobrého úmyslu drotára s malým Ondrejom sa ozve v sóle lesných rohov, ktoré využíva malosekundový výkyv (sekundový motív sa objavuje vo vypätých situáciách v celom filme, od začiatku je predzvešťou Zuzinej smrti). Sólo lesných rohov znie výstražne a akoby posmelilo motív piesne, ktorého variácia zaznie v sláčikových nástrojoch dvakrát, aby tak potvrdili Ondříkovo odhodlanie vydať sa do cudziny. V tomto hudobnom úseku môžeme postrehnúť delikátnu prácu kombinovania drobných motívov, ktoré sú priradené k skupine nástrojov. Tá s nimi neustále pracuje a od toho sa odvíjajú ich dialógy (opakovanie témy piesne v drevených dychových a sláčikových nástrojoch, ktorým odpovedajú v sekundových krokoch plechové dychové nástroje). Na základe týchto hudobných prvkov vidíme, že Jurovský dbal na to, aby hudba sémanticky súvisela s dejom, jeho kontextové odkazy majú naozaj široký významový rozmer. Motív odchodu z domova priradil k malosekundovému intervalu, ktorý je v celom filme predzvešťou zlého konca (smrti Zuzky) a zdrojom napätia.

Vo filmoch, ku ktorým Jurovský komponoval hudbu, je zvyčajne v predohre uvedení motív, resp. téma, s ktorou skladateľ kompozične pracuje v priebehu celého filmu. Vo filme *Pole neorané* je hlavný motív témy charakteristický melodickým pohybom o sekundu nahor a späť $a - h - a$. Tento motív sa v rámci hudby k iným obrazom opätovne používa v nových kontextoch, ktoré odrážajú psychologické zmeny či dejové zvraty. Z hlavného motívu sa v predohre vytvára deväťtaktová téma, ktorá znie v husliach, flautách a hobojoch. Jurovský pomalým posúvaním ambitu po sekundách nahor a vracaním sa k tónu a kumuluje napätie, ktoré vyústi do melodického pohybu $d - c - es - d - f - des - c - es - h - b - a$ (Príklad 9). Rýchlejší melodický pohyb sa koncentruje na konci taktu, pričom na jeho vyváženie sa téma ukončuje dvojtaktovým držaním tónu a . Dynamická sila motívu je ukotvená v kontraste statickej plochy akordických rozkladov orchestra a už spomínaného postupného melodického stúpania, avšak tretím činiteľom je i skutočnosť, že motív nastupuje predtaktím.

Príklad 9: Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – predohra, s. 1 (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3–1)

Hlavný motív sa spája najmä s postavou hrdinky Zuzky, prispôsobuje sa jej ťažkým životným situáciám. Ozýva sa, keď Zuza bieli dom, keď jej oznámia smrť muža, keď

šije košielku pre dieťa, keď umiera, a z hlavnej témy sa stane aj smútočný pochod po jej smrti. Čo je však podstatné pre predmet nášho skúmania, Jurovský vychádza z hlavnej témy i v obraze veľkonočnej oblievačky, keď sa motív transformuje do veselej podoby. Nástupu variácie témy predchádza štrnásťtaktová introdukcia, ktorá akoby hudobne varovala dievčatá pred oblievačkou. Varovanie je vo forme dvojtaktia, ktoré prechádza z a mol do D dur a v melódii je vedené v stúpajúcej veľkej tercii a veľkej sekunde. Nato sa do D dur zapája druhé dvojtaktie, má opačné smerovanie, je rytmicky rozdrobenejšie a predpovedá akciu na filmovom plátne – oblievanie dievčat. Počas neho sa harmónia začne vlniť v ostinátnom pohybe sekundových výkyvov nad kvartujúcim basom $a - e - a - e$. Nad týmto podkladom je exponovaná štvortaktová melódia s ľudovým idiómom. Melódia je motivicky odvodená od hlavného motívu (charakteristický úvodný sekundový výkyv). Pravidelná osminová pulzácia je povedomá už z predohry, motív je však melodicky rozšírený, plyní na tri doby a iný sprievodný materiál ho mení na nepoznanie (Príklad 10).

Príklad 10: Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – Veľkonočná oblievačka, s. 22, party flauty, hoboja, anglického rohu, klarinetu a fagotu (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3-1)



O niečo neskôr sa tento živelný materiál zrýchli (*Allegro ma non troppo*) a k tutti orchestra sa pridávajú dokonca pastierske zvonce (Príklad 11, partitúra s. 28). V tejto pasáži Jurovský formuje gradáciu cez rozširovanie ambitu a spojenie statickejšej melódie s prudko klesajúcou melódiou. Zábava sa končí v momente, keď Pavol obleje Zuzku vodou. Ľudovosti hudobného úseku napomáha jednak pravidelný trojdobý „tanečný“ pulz, ale tiež faktúra a melodická výstavba. Vysoko exponované flauty ($a^2 - c^3$) pripomínajú píšťaly – charakteristické nástroje slovenskej ľudovej kultúry. V melodickej výstavbe motívu zas môžeme postrehnúť kvartový pokles $a^2 - e^2$, kde sa hrá na dlho držanom a^2 trilok. Tento prvok možno odvodiť z cifrovania na píšťalkách a zárodky poklesu melódie by sme mohli hľadať v tradičnom ľudovom speve, kde sa s týmto prvkom stretávame práve v záveroch melodických fráz.

Príklad 11: Fragment partitúry z filmu *Pole neorané* – Veľkonočná oblievačka, s. 28 (rukopis partitúry, SNK-LA, A LIV/3-1)



Žena z vrchov

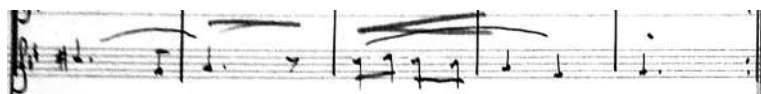
Po úspechu filmu *Pole neorané* dvojica autorov Vladimír Mináč (scenár) a Vladimír Bahna (réžia) sfilmovala v okolí Sklených Teplíc drámu z prostredia súčasnej dediny (1955). Hlavná hrdinka Marka Kedrová sa vymaní spod tlaku rodiny a snaží sa zabezpečiť lepší život sebe i synovi. Prostredníctvom života Marky sa divák oboznamuje s ideami socializmu, najmä so zakladaním a vedením jednotného roľníckeho družstva. Lúboštný, tragický a zároveň optimistický príbeh Jurovský zachytil i v klasickej a ľudovej hudbe, ktorá sprevádza dej. Vo filme nájdeme miesta, v ktorých hudba vyniká viac a buduje gradáciu, ale vyskytujú sa aj úseky, keď takmer bez povšimnutia plynie pod hovorenými dialógmi. Okrem hlavnej témy filmu, ktorá sa rovnako ako v *Poli neoranom* viacnásobne využíva na stvárnenie životných situácií hlavnej hrdinky, sa vo filme neustále navracia téma ľudovej piesne *Povej, vetrík, povej*.

Príklad 12: Pieseň *Povej, vetrík, povej* – transkripcia autorky podľa filmového záznamu



Pieseň sa objavuje v pasážach, keď príde postava Marky do kontaktu s niektorou z podôb lásky (rodičovská, partnerská). Po prvýkrát sa tak stane na začiatku filmu, keď Marku vyhodí z domu. Najskôr je téma nakrátko exponovaná v sláčikových nástrojoch v momente (partitúra, č. 1), keď zalúbený Michal spozoruje Marku. Nato ju stretá jej syn, ktorý sa teší odchodu z nepravnej domácnosti a téma zaznie v hoboji.

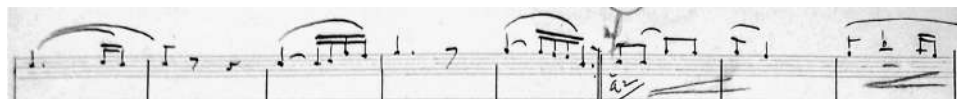
Príklad 13: Fragment partitúry k filmu *Žena z vrchov* – pieseň *Povej, vetrík, povedi*, téma v hoboji, s. 13 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Akoby sa tak znázorňovala jej láska k synovi a zároveň samota a beznádej. Ak divák túto ľudovú pieseň nepozná, nevie ešte presne dešifrovať jej význam, ale z jej zhudobnenia môže vycítiť lyrický podtón. Skutočnú verziu piesne aj s textom Jurovský exponuje až v neskoršom priebehu, keď Marka ostane v izbe sama a zapne rádio. Z neho zaznie pieseň *Povej, vetrík, povedi* v sólovom hlase s orchestrom a v závere i so ženským zborom, ktorý akoby zdôrazňoval jej odhodlanie. Marka v danej chvíli iste myslí na svoju lásku – tajomníka Balciara. Romantické predstavy Marky sa ale náhle rozplynú, pretože do izby vstúpi jej muž Martin. Jeho agresívne vystupovanie je v ostrom kontraste k lúboštnej piesni, ktorá znie počas celej vypätej scény.

Jurovský pieseň melodicky veľmi nevaríruje, využíva skôr možnosti inštrumentácie. Po prvom uvedení začiatočného päťtaktia v prvých a druhých husliach sa druhá polovica piesne presúva do sóla dychových nástrojov (anglického rohu a flauty) so sprievodom sláčikových nástrojov, čelesty, harfy a klarinetov. Modálny nápev je harmonizovaný v tónine c mol a zaujme ambivalentným tónom *f/fis* (lydickým štvrtým stupňom), s ktorým sa viaže dramatický skok nadol v intervale tritónu. Jurovský ho harmonizuje alterovaným akordom *fis-as-c-es*, ktorý smeruje k dominante G. Za zmienku stoja i závery fráz nápevu, sú charakteristické poklesom veľkej sekundy pod rozvodný tón. Po prvýkrát záver smeruje do toniky (takt 5), potom nasleduje polovičný do dominanty *fis²-c²-d²* (t. 8) a tretí sa navracia do toniky *d²-b¹-c²*. Po harmonickej stránke sa niekedy c mol zamieňa s paralelným Es dur alebo klamným záverom As dur. Ako sme už spomenuli, téma sa objaví aj v sóle hoboja, ktoré akordicky dopĺňa harfa a čelesta, čo sú nástroje, ktoré Jurovský s obľubou využíva v lyrických pasážach. Pieseň alebo jej fragmenty sa vyskytujú vo viacerých častiach filmu, kde sú variačne spracované (Príklad 14), pričom je poslucháčovi jasné, odkiaľ motivický materiál pochádza. Napríklad, v partitúre na konci čísla 2 vidíme, ako rozširovaním ambitu nahor, rytmickou diminúciou a striedaním metra skladateľ buduje gradáciu a ako najvýraznejší znak ponecháva závery fráz so sekundovým vybočením nadol.

Príklad 14: Fragment partitúry k filmu *Žena z vrchov* – variácia na pieseň *Povej, vetrík, povedi* vo flautách, s. 18 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Cielene a funkčne je vo filme použitá ľudová hudba v podobe spevu piesní, hry na harmonike, či hry ľudovej kapely na zábave. Vo filme sú použité aj citácie ľudových piesní, ktoré predznamenávajú, alebo aktuálne vystihujú dej. V scéne, kde sa deti hrajú na lúke si dievčatka pasúce kravy spievajú: „*Pas sa mi kravička okolo chodníčka, nedali*

mi mamka mastného krajíčka“. Táto molová pieseň jednak vystihuje situáciu Judky, ktorá je sirota a v druhom pláne predznamenáva situáciu (padnutie kravy, ktorú mala Judka na starosti). Nenápadný krátky hudobný úsek, ktorý si divák pri prvom pozretí asi ani neuvedomí, má teda v sebe ukotvených viacero odkazov.

Príklad 15: Pieseň *Pas sa mi kravička* – transkripcia autorky podľa filmového záznamu



Ďalším momentom, v ktorom sa spracováva ľudová hudba, je scéna počas Majálesu, keď začnú starší chlapi spievať pieseň *Ožeň sa šuhaj* s melódiou rozšírenou na Liptove. Variácie na pieseň po dialógu znejú ako živá hudba na družstevnej zábave, ale už v úprave pre ľudový ansámbl, kde má krátke sólové vstupy klarinet. Pieseň je reakciou starších chlapov na rodiacu sa lásku Marky a tajomníka.¹⁴

Príklad 16: Pieseň *Ožeň sa šuhaj* – transkripcia autorky podľa filmového záznamu



V podaní ľudovej kapely na veselici odznie aj valčík, ktorý znie asi na päťminútovej ploche. S obrazom tancujúcich dedinčanov sa valčík spomaľuje a zrýchľuje v intenciách Straussových viedenských valčíkov. Jurovský nakomponoval valčík tak, aby bol v súlade s ľudovým prostredím (hrá ho cimbalová muzika), ale zároveň poukázal i na mestské maniere (valčík nebol typickou súčasťou slovenskej ľudovej kultúry), čo má poukazovať na rozvoj vidieka v dôsledku dobrého fungovania družstva. Výrazná augmentácia rytmu valčíka príde v zhode s obrazom odchádzajúcej zalúbenej dvojice Marky a tajomníka. Akonáhle sa vzdialia od centra zábavy, Jurovský spomaľuje metrum, necháva však plynúť melódiu valčíka ďalej, čím dostáva romantickejší nádych. Následne synchrónne reaguje hudbou na obsah dialógu a valčík harmonicky obmieňa, varuje, až plynule prejde na nový motivický materiál.

¹⁴ Text druhej strofy: Či som ja tebe, či som ja tebe čižmy dral, čižmy dral. Aby ja tebe, aby ja tebe krajšiu dal, krajšiu dal.

Posledná bosorka

Na námet Dušana Kodaja spracoval scenár k filmu Ivan Bukovčan. Pôvodne mal film nakrúcať Pavol Bielik, dostal sa však do názorového sporu s Bukovčanom. Konflikt sa riešil pred umeleckou radou, ktorá nemala jednotný názor. Niektorí členovia rady oceňovali Bukovčana, pretože chcel vytvoriť historickú komédiu s aktuálnym satirickým nábojom, zatiaľ čo Bielik veselohru smerujúcu k fraške. Protistrana však vyzdvihla Bielikove úpravy, ktorých veselohernejší charakter mohol prilákať vyšší počet divákov. Keďže nik nechcel ustúpiť, umelecká rada po piatich hodinách rokovania pridělila režirovanie filmu Bahnovi, ktorý tak musel súbežne natáčať filmy *Posledná bosorka* i *Zemianska česť*.¹⁵

Dej filmu sa odohráva v Trnave v 18. storočí, ale tento časový rámec nijako neovplyvňuje celkový priebeh a s historickým kontextom sa takmer nepracuje.¹⁶ Spor študentov jezuitskej Pázmaňovej univerzity s intrigami svetskej vrchnosti a cirkevným dogmatizmom sa kombinuje s honom na bosorky, ktorý je propagandou komunistického ateizmu. Prvý slovenský pokus o veľkofilm má okrem príťažlivých historických kostýmov (Alžbeta Güntherová-Mayerová) a stavieb (Andrej Krajčovič) i kolorovanú kameru (Václav Huňka). Film prekypuje živou hereckou akciou, nechýbajú buričské či bojové scény a krčmové zábavy, do ktorých sú integrované prvky komiky.¹⁷

V celkovej koncepcii sa podľa povahy scén strieda viacero žánrov hudby, ktoré prislúchajú istej skupine osôb alebo špecifickým udalostiam. Symfonická hudba je v kontraste so satirickými piesňami študentov so sprievodom gitary či ľudovej kapely. Zastúpenie má aj komorná hudba, čembalo charakterizuje vyššiu spoločenskú vrstvu a zároveň odkazuje na historické kontexty praktizovania hry na čembale v 18. storočí. Ďalším symbolicky použitým hudobným nástrojom je organ, ktorý sa spája s postavou maliara. Počas virtuózneho organovej hry maliar hľadá inšpirácie k maľbe svätej Júlie. Hra je pre neho únikom z reality, povzbudzuje jeho kreativitu.

Mladosť študentov sa vo filmovej hudbe prenáša do energickosti symfonickej hudby i piesní, ktoré spievajú. V krčmovej scéne sa pre čašu vína rozhodnú pripíjať na zdravie šustrovského cechu. Jurovský tu nadväzuje na žáner študentských pijanských piesní, tzv. vagantských piesní. Na Slovensku vznikali repertoár vagantských piesní v prostredí univerzít v priebehu 15. – 18. storočia (čo časovo zapadá do historického zasadenia filmu), ich nositeľmi boli študenti, žiaci a klerici.¹⁸ V tomto piesňovom žánri sa prelínajú hudobné tradície ľudového a vzdelaneckého prostredia, čo môžeme počuť aj v niekoľkých scénach filmu *Posledná bosorka*. Piesne vo filme satiricky a s nadhľadom reagujú na vybrané situácie. Poukazujú i na logiku prevráteného sveta ako zdroja komiky a parodizujú vieru v existenciu bosoriek. Aranžmán piesne o šustrovskom cechu je určený pre spev a gitaru.¹⁹ Veselý refrén sa dobre hodí na kolektívny spev a to-

¹⁵ MACEK, Václav – PAŠTĚKOVÁ, Jelena, Ref. 5, s. 347.

¹⁶ Exteriéry sa natáčali vo Svätom Jure, Trnave, Zemnom i Budmericiach a interiéry sa nakrúcali v ateliéroch a laboratóriách na Kolibe a v pražskom Barrandove.

¹⁷ Premiéra 21. 7. 1957, Jurovský práce na partitúre dokončil 28. 6. 1957.

¹⁸ URBANCOVÁ, Hana: Pijanské piesne na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 285–317.

¹⁹ Text: „Hučte hrdlá, zvučte struny, za ten krčah vína plný. Šusterský cech nech má žatvu, oslávim šidlo, dratvu. Veď by nás sám Pán Boh strestal, keby sme si nectili, šusterský cech, pýchu

nálny i motivický materiál zasa poukazujú na durovo-molové harmonické myslenie. S gitarou v ruke a so spevom študenti komentujú dej aj ku koncu filmu, keď spievajú pieseň o strachu z bosoriek.²⁰ Humorne sa vysmievajú z absurdného obvinenia Júlie z bosoráctva priamo do tváre spoločensky vyššej vrstvy obyvateľstva. Čaro piesne spočíva v tempovom kontraste medzi veršami, ktoré dávajú vyniknúť vtípnemu textu, čo podnecuje hnev mešťanov.

Príklad 17: Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka* – pieseň *Kurucká*, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



V krčme sa interpretuje aj ďalšia pieseň, ktorá rovnako komentuje dejové zápletky. Maliar Peter spieva čardášovú pieseň (v partitúre označenie *Kurucká*, Príklad 17), postupne sa k nemu pridávajú nástroje z ľudovej kapely.²¹ Po odspievaní dvoch strof sa začne tanečná veselica.²² Spev piesne a tanec majú na postavu maliara regeneračný účinok. Texty piesní Jána Smreka sú vo všetkých prípadoch veľmi trefné. V spojení

mesta, na slávu mu nepili. Vivat, čižma! Vivat, džbán! Majster šuster, to je pán. Všetlikto chce súkať vedu, ale z vedy máš len biedu. Dratvy súkať, to je cesta, aby si bol ctený mešťan. Cti si študent hlavy múdre, čo tu dookola máš. Ver by si mal sucho v hrdle, keby nežil mecenáš. Vivat...

²⁰ Text: „Pozor ľudia, pozor chlapi, nastal hrôzy čas. Bosorky a ježibaby ožívajú zas! Bosorka keď na vás kukne, zalezte pod ženské sukne, tam ste v bezpečí. (Veľa var je) nevidali, čože by ste sa tých báli v tomto storočí. Musíte byť duše hriešne v tomto strachu žiť, aj keď všetko parom vezme, strigy musia byť. Aj pod nevinnosti fixom, odhalíš ich krucifixom a sú bez moci. Pre istotu človek slabý, páliť musí také baby, v tomto storočí.“

²¹ Text: „Nedám sa ja nedám súžiť, nebudem ja pánom slúžiť. Idem si ja, kde mi vôľa, kam ma moje srdce volá. Aj keby som hlavu stratil, nepoddám sa, kamaráti. Nespravím ja, čo ma nectí, radšej umriem od bolesti. Zahraj cigán, doparoma, keď raz šuster náladu má. Ak nezahraš do čardášu, prepichnem ti šidlom basu. Zahraj cigán (nášmu cechu zabúchaj do dlaní mechu), mojej milej horia líčka, o tom ty hraj na husličkách.“

²² Obdobnú situáciu veselice vidíme aj vo filme *Zemianska česť*, ktorý taktiež režíroval Bahna.

s dobre zapamätateľnou hudbou, vynikajúcim hereckým i speváckym prejavom a kreatívnym obrazovým strihom vytvárajú svieže epizódne čísla. Na piesni *Kurucká* badať, že ju Jurovský pomocou cifrovania s maniermi „cigánskych kapiel“ štylizuje do mestského prostredia (obdobný prípad sa vyskytol vo filme *Varúj!*). Bodkovaný rytmus a sekundové postupy melódie odkazujú na novšie novouhorské piesne, ktoré pravdepodobne boli Jurovskému vzorom k štylizácii piesne s predlohou v ľudovom melodickom materiáli.

Vo filme môžeme pozorovať i spojenie folklórnych prvkov s idiómami duchovných piesní. V basovej polohe sa ozýva nočná výstraha od obecného hlásnika: „V mene Otca, Syna dúfa, na bránu vám polnoc búcha. Hlási vám na každom uhle, chráňte si, čo máte v truhle. Dvanásť už uderila...“ Pieseň hlásnika sa v notovom materiáli nedochovala (Príklad 18). Sextový ambitus melódie, navracanie sa k základnému tónu a výraznosť kvarty generujú archaický pátos modálnej piesne. Nápev je variantom rozšíreného melodického typu hlásnických piesní na Slovensku, ktorý nadväzuje na modálny nápev ranej duchovnej piesne a predstavuje jej folklorizovanú podobu.²³

Príklad 18: Pieseň hlásnika – transkripcia autorky podľa filmového záznamu

V me - ne Ot - ca, sy - na dú - fa, Hlá - si Vám na
na brá - nu Vám pol - noc bú - cha.
ka - ždom u - hle, chrá - ňte si, čo má - te v trhu - hle.

Vo filme *Posledná bosorka* sa asi najviac spomedzi ostatných Jurovského filmových hudieb uplatňuje priradovanie melodického motívu ku konkrétnej postave. Najpodstatnejším motívom, resp. témou je *Pieseň Júlie*, ktorá zaznie vo svojej pravej podobe až v tretine filmu v obraze, keď sa maliarovi podarí vypátrať dom Júlie. Dvojica spolu sedí pri mlynskom kolese. Kým Júlia tká sieť, maliar ju skicuje na plátno. Júlia si spieva pieseň iba v duchu, jej text anticipuje dej – označenie Júlie za bosorku.²⁴ Čistotu dievčiny zosobňuje jednoduchá melódia, a najmä inštrumentácia v podobe kombinácie harfy a čelesty. Nástup témy pripravuje štvortaktová introdukcia (g mol), ktorá motivicky vychádza priamo z témy (Príklad 19). Rozklady akordov v harfe akoby predstavovali vodnú hladinu, nad ktorou sa vinie téma v speve (zdvojitá husľami

²³ URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne – historický žáner v ústnej tradícii. In: Slovenská hudba, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 115-149. URBANCOVÁ, Hana: Ranná duchovná pieseň v speve hlásnikov na Slovensku. In: Slovenská kresťanská a svetská kultúra. (=Studia Culturologica Slovaca 2.) Ed. Jana Skladaná. Bratislava : Veda-vydavateľstvo SAV, 2001, s. 178-201.

²⁴ Text: „Rybky biele, rybky zlaté, čože sa mi ukrývate. Zabolí ma prsty neraz, túto sieť keď chystám pre vás. Čo mi vravíš voda temná, že svet chystá sieť i pre mňa. Ja viem, príde rybár nový, mňa však ľahko neuloví.“

a hobojom). Napriek tomu, že autorom piesne je Jurovský, môžeme vidieť, že sa inšpiroval i slovenskými ľudovými piesňami. Pieseň je dvojdielna A A', pričom sa v každom diele opakuje druhé dvojtaktie. Molový tónorod piesne je silne vyhranený kvintovými postupmi melódie i záverečným vybočením o veľkú sekundu nadol. Všimnime si, že v diele A' sa mení šiesty tón stupnice g mol na e, čím vznikne dórsky modus. Príznakom idiómu starobylosti témy je tiež malý, ani oktávový ambitus melódie a nepravidelné rytmické členenie (4/4, 3/4, 2/4).

Príklad 19: Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka – Pieseň Júlie*, orchester, s. 78 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



V druhej strofe piesne sa zahusťuje inštrumentácia orchestra o dychové nástroje a opakovanie posledného dvojtaktia sa mení vo zdvih do kvinty. Potom nasleduje štvortaktová medzihra, ktorej pravidelný rytmus v štvrtkových hodnotách je protichodný voči rytmicky voľnej téme. Melódiu medzihry už poznáme z predchádzajúceho čísla (partitúra, č. 16), výrazne sa tu opisuje tonálne centrum G a je zaujímavé, že prvé dvojtaktie klesá v závere na d, čo je akoby inverziou na zdvih do kvinty v téme. Posledná strofa je z melodického hľadiska totožná s druhou, ale po inštrumentačnej stránke predstavuje syntézu hustoty faktúry strof predchádzajúcich.

Príklad 20: Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka – Pieseň Júlie*, spev, (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)

Hudba k filmu
"Posledná bosorka"

č. 19. Pieseň Júlie

Andantino.

Ryb - ky bie - le ryb - ky zla - te

čo že sa mi u - kry - va - te

za - bo - lia ma pr - sty ne - raz tú - to sieť keď chy - stám

pre vás tú - to sieť keď chy - stám pre vás

Po prvý raz sa *Pieseň Júlie* objaví vo filme už v predohre. Po búrlivom začiatku a veľkom symfonickom zvuku sa nástupom témy Júlie zmení charakter hudby (Príklad 21). Husľové sólo pohybujuce sa vysoko na rozhraní dvoj- až trojčiarkovej oktávy prezentuje prvé štvortaktie témy v romantickom kantabilnom geste (a mol). Druhú polovicu témy hrá už celá skupina huslí i violončiel, pričom dôležitým prvkom je kontrapunktický pohyb basu. Časti témy sa potom začnú presúvať v dialógu klavíra a zvyšku orchestra. Je zvláštne, že sa pri nahrávaní – napriek tomu, že Jurovský písal predohru pre organ – výsledne použil klavír. Táto zámena vytvára mierny zmätok, nakoľko (ako sme už načrtli) jednotlivé nástroje alebo motívy symbolizujú určitú postavu. Premenu organa na klavír sa vytráca spojitosť témy Júlie a postavy maliara, ktorého reprezentuje organ. Po inštrumentálnej stránke treba podotknúť, že skladateľ vedel, prečo chce práve organový, a nie ostro režući klavírny tón. Klavír nezapadá do historického kontextu (18. storočie), a dokonca sa v čase vzniku filmu (1956/1957) zvykol využívať na charakteristiku vyššej sociálnej vrstvy, čo bolo v tomto prípade vyslovene nežiaduce. Z preštudovaných materiálov sa nám nepodarilo zistiť informáciu, ktorá by vysvetľovala túto nevhodnú zámenu. Myslíme si, že Jurovský z takéhoto riešenia nadšený nebol, nakoľko si na inštrumentácii dával naozaj záležať.

Príklad 21: Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka – Pieseň Júlie* v predohre, s. 11 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Téma Júlie sa, samozrejme, objavuje vo filme niekoľkokrát a pochopiteľne ho i uzatvára (partitúra, č. 40). Dojímavým momentom jej uvedenia v podobe akejsi poslednej rozlúčky je scéna popravy, keď divák očakáva, že Júlia zahynie v plameňoch (partitúra, č. 38). Nástupu témy predchádza burácajúci symfonický komplex, ktorý postupne utícha do ostinátnych sekundových figúr akoby zobrazujúcich pohyb člnu na vode (Príklad 22). So záberom vzdalujúcej sa Júlie na vodnej hladine odohrajú sólové husle prvú polovicu témy in C. S vypadnutím sviečky z Júliiných rúk sa mení intervalová štruktúra motívu a po kvintovom zdvihu stúpa nielen na dórsku sextu, ale i malú septimu. Ostrá disonancia rozbehne hudobný tok, ktorým je známy motív s inverzným klesaním na dominantu. Na rozdiel od iných filmov, kde Jurovský hlavné témy variuje v súlade s duševným rozpoložením postáv, je téma Júlie viac-menej stabilná. Skladateľ sa azda inšpiroval naivitou a neskúsenosťou mladej devy, ktorá žila v izolácii od okolitého sveta. Jej srdce a myšlienky boli preto čisté, tak ako hudobné spracovanie jej motívu.

Príklad 22: Fragment partitúry z filmu *Posledná bosorka* – téma Júlie v scéne popravy, s. 130 (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Zemianska česť

Zábavné filmy nemali jednoduchú cestu, scenáre sa v niektorých prípadoch nenapísali alebo nezoškrtnali najšťastnejšie. Stalo sa to i v prípade filmu *Zemianska česť* (1957), ktorý bol sfilmovaný podľa literárnej predlohy Jána Kalinčiaka *Reštavrácia*. Scenáristovi Albertovi Marenčinovi a režisérovi Bahnovi sa vytýka, že sujet novely zredukovali, rozdrobili, ale nescelili.²⁵ Pravdou je, že divák miestami nepripravene vhpne do novej situácie a dej sa zaraz zmení, ale takéto konanie by sme mohli odvodiť od neustále sa meniacej vôle hlasujúcich zemanov. Názor koho voliť sa mení pri každom dúšku pálenky, na čom je postavená celá komika snímky. Príbeh upadajúceho zemianstva má však aj druhú dejovú líniu, odvíjajúcu sa od lásky Štefana Levického a Anuľky Bešeňovskej; tejto línii sa ale neprikladá väčší dôraz.

Čo je v snímke celistvé a podporuje dramatickú akciu a zvyšuje komickosť, je hudba Šimona Jurovského. Skladateľ využíva iba ansámbl ľudovej hudby v zložení: dva cimbaly, dvoje huslí, viola, violončelo, kontrabas, dva klarinety, pričom zvuk spestruje i nezvyčajné použitie dychového nástroja tárogató. Na vybraných miestach (partitúra, č. 1, 24, 25, 26, 27, 34) tak hudba získava svojský timbre. Sólovo vystupuje hneď v úvode (partitúra, č. 1), opakujúce sa štvortaktia (in lydická g) v triolovom pohybe s fermátami na konci fráz pripomínajú slovenské pastierske nápevy. Okrem úvodu, keď znie tárogató pod komentárom, sa využíva v obrazoch zachytávajúcích prírodu, čím sa podieľa na zdôraznení pastorálneho prvku.

Ľudová hudba vnáša do filmu archaický ľudový kolorit. Divák má azda pocit, že muzikanti pri filmovaní improvizovali, avšak všetky hudobné čísla sú presne vypísané. Výnimkou sú iba dve čísla (hudobný zápis nie je časťou zachovanej partitúry), keď si pieseň herci rozkážu v dvoch po sebe idúcich obrazoch, začínajúc rozkazovačkou *Vodu, vodu, nechcem ja ju*. Táto pieseň vystihuje zábavy zemanov, ktorí hádam už druhý deň nerobia nič iné, len pijú zadarmo na účet vicišpána, a voda medzi ich obľúbenú tekutinu rozhodne nepatrí. Nato nadviaže hrdina romantickej zápletky Števko, ktorý si dá zahrať a spieva ľudovú pieseň *Nebudem sa ženit ešte, bo ma žiadne dievča nechce*, čo je jeho reakcia na zistenie, že Anuľkinu ruku sľúbili inému. Obsahovo tak pieseň vystihuje minulú akciu a zároveň je aktuálnou provokáciou pre dievčinu, ktorá v plači píše Števkovi vysvetľujúci ľúbostný list. Nakoľko je slovo v týchto prípadoch nositeľom významu, výber a zhudobnenie piesne vypovedá celkom konkrétne o psychologickom rozpoložení postáv.²⁶

Ľudová kapela je priamo zakomponovaná do mnohých obrazov. Komické sú miesta, keď hrá krátke hudobné vsuvky, kvázi znelky, na oslave pri prípitku po zvolaní „Vivat!“ Kapela vtedy rozkladá akordy D dur (Príklad 23, partitúra, č. 3, č. 21) po prvý raz s ukončením na tonike a po druhý raz sa záverečná kadencia rozširuje na spoj S – D – T vedený vo vrchnom hlase diatonicky po sekundách nahor *d – e – fis* (tremolo husle). Dôvtipnosť krátkeho 14-taktového čísla má groteskný účinok, pretože hudba znie, akoby sa dialo niečo veľkolepé, a pritom sú zemanovia chudobní a nedeje sa vlastne nič, veď ich „zemianska česť“ sa dá kúpiť za peniaze a pálenku. Najpôsobivejší je vstup

²⁵ JANÍK, Ref. 11, s. 168.

²⁶ Aranžmány väčšiny piesní (okrem spomínaných výnimiek), ktoré herci spievajú, sú v partitúre presne vypísané Jurovským. V partitúre je zaznamenaný rytmus, metrum (Rubato, Veselo, Con moto) a melódia spevu, ale údaj o regionálnej príslušnosti piesní chýba.

tejto hudby na konci filmu, keď sa začínajú voľby a na obraze sú zdraviaci sa kandidáti na vicišpána v obci Svätý Jakub. Hudba síce plyní s týmto obrazom, zapadá však i do predchádzajúceho obrazu trestania Matiaša na dereši. Akoby sa hral Vivat! skôr jemu, jeho hanbe (nemal by už viac zastávať status zemana) a víťazstvu spravodlivosti.

Príklad 23: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť – Vivat!*, č. 3, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



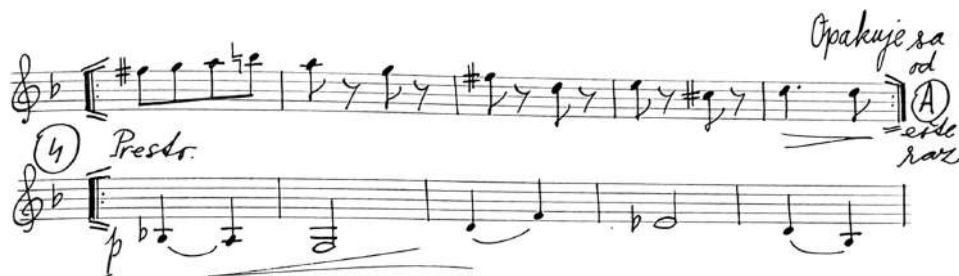
Priestor na predvedenie ľudovej kapely je najväčší v obraze veselice, v partitúre označený ako *Čardáš*. Ide o zoskupenie štyroch štylizovaných ľudových melódií, ktoré sa rôznia hlavne tempom a tónorodom. Začína sa v pomalom tempe v d mol (Príklad 24), ďalších 16 taktov je variáciou na úvodné šesťtakte prvej piesne v rytmickej dimínúcii s predpisom *Con moto*, ostávajúc v d mol. Charakter hudby sa mení v tremole *Allegro*, kde zmoduluje do rovnomennej durovej stupnice. V druhej melódii výraznejšie vynikajú sekundové kroky pohybujúce sa v diatonickom priestore D dur.

Príklad 24: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť – pieseň č. 1*, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



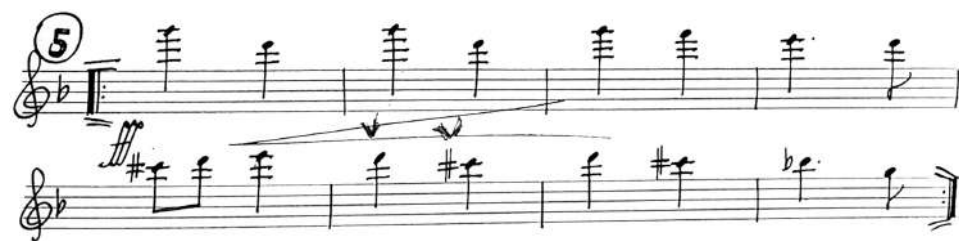
Prechod do tretej piesne (Príklad 25) v časti *Presto* prináša kontrast, vracia sa molový tónorod (g mol), rytmus v štvrtových notách sa zdá byť napriek rýchlemu tempu pomalší a zaťaženejší a čo je najdôležitejšie, melódia skočí o viac ako oktávu nadol.

Príklad 25: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – Čardáš, prechod medzi druhou a treťou piesňou, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Štvrtá pieseň ostáva v g mol, ale so silným pôsobením durovej dominanty (cis v melódii). Melódia znie v dvojčiarkovej oktáve a v prvom štvortakti zaujme kvartovými skokmi nadol $g^2 - d^2$ (Príklad 26). Po štvortaktovej zádrži čistej kvinty *d-a* v husliach a D durových rozkladoch v cimbele sa celok ešte raz zopakuje od druhej piesne (aj so všetkými repetíciami). Jurovský sa v tomto hudobnom čísle prezentuje ako zručný aranžér ľudovej hudby a naplno sa v ňom prejavila jeho veselá povaha či sklon k šibalsstvu. Radosť, ba priam agonická zábava tancujúcich (alkoholom potúžených) zemanov je vo filme zachytená kratším strihom i detailnými zábermi na tváre i nohy veseliciach sa, ide o ideálnu synergiu hudby i obrazu.

Príklad 26: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – pieseň č. 4, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Pekným miestom s využitím ľudovej kapely je i číslo 17 v partitúre (Príklad 27), kde hudba reaguje dramatickými behmi v harmonickej stupnici d mol na komentár: „Začalo sa zmrákať nad Matiašovou hlavou...” a plynule prechádza do scény prípravy hostiny. Na to sa spustí v husliach nápev s výrazným bodkovaným rytmom, na ktorom opäť možno pozorovať jednoduchú, ale účinnú hru skladateľa s motívom. Trojtaktie sa variačne spracované opakuje na dominante (v dórskom mode in D) a záverečné päťtaktie sa zopakuje o oktávu vyššie, hudba preto nepôsobí staticky a poslucháč má dlhší časový priestor na jej zapamätanie.

Príklad 27: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – partitúra, č. 17, part prvých huslí (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Kapela však hrá aj ako mimoobrazová hudba, napríklad hneď v úvode pri naháňačke Šteška a Anuľky (Príklad 28). Husle a cimbal exponujú v D dur štvortaktovú tému (pri opakovaní vonkajšie rozšírenú o tri takty), ktorá sedí k obrazu rytmickým (osminové hodnoty) i melodickým pohybom (kombinácia rozloženého akordu, stenochorického postupu nadol a^2 až c^2 a skokov s prírazom do kvarty, kvinty i sexty). Tento hudobný celok je vo filme použitý znova v klavírnej interpretácii Anuľky. Spojenie cimbalu s postavami (partitúra, sólo č. 20, cimbal I) sa o malú chvíľu neskôr objavuje opäť, keď v a mol hudobne opisuje smútok dvojice.

Príklad 28: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – partitúra, č. 5, cimbal, (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Ďalším príkladom využitia ľudového ansámblu na charakteristiku osôb je obraz prevozu zemanov. Za sebou nadväzuje viacero hudobných čísel (partitúra, č. 25, č. 26, č. 27), ktoré humorne stelesňujú lapanie zemanov a blížiaci sa fingovaný súd i dereš Matiša. Tremolo, behy nahor, pauzovanie, skoky s prírazmi, synkopovaný rytmus a hra s harmóniou pridávajú daniu nonšalantnú hravosť. Hudba sa takto vysmieva bezcharakterným povahám zemanov, ide o akési „správy bez slovného komentára,“ kde sa ukazuje šarvátka zemanov s občasnými reálnymi zvukmi nad hudobným podkladom.

Príklad 29: Fragment partitúry z filmu *Zemianska česť* – partitúra, č. 26, husle (rukopis partitúry, SFÚ NFA – bez signatúry, nespracovaný fond)



Záver

Vo svojej filmovej hudbe Šimon Jurovský siahol po ľudových piesňach rôznych žánrových okruhov, ktoré pochádzajú z viacerých regiónov Slovenska. Pri sledovaní jednotlivých filmov si môžeme všimnúť, že k pôvodnej ľudovej melódii sa kvôli zhode so sújetom pripájajú nové slová piesne. Takáto zmena piesňového textu je niekedy priamo integrovaná do obrazu (postava pri speve hľadá správne slová a inovuje text piesne). Viackrát sa pri obrazoch veselice stretne s rozkazovačkami – piesňami pred muziku. Tie jednak pomáhajú hlbšie preniknúť do myslenia a prežívania postáv, ale ukazujú tiež reálnu podobu dedinských zábav.

Pri našom výskume sme preštudovali všetky dostupné partitúry aj zachované korešpondenciu skladateľa s filmovými režisérmi a dirigentmi, ktorí nahrávali filmovú hudbu, zvyčajne za Jurovského neprítomnosti v Prahe.²⁷ Z preskúmaného materiálu sa ukazuje, že Jurovský bol tou osobou, ktorá vyberala všetky hudobné čísla. Akiste po rozhovoroch so scenáristami a režisérom vedel, aký obsah by mali mať piesne, ktoré sa vo filmoch objavujú. Jurovský sa prejavil ako dobrý znalec ľudových piesní. Kombinuje pásma folklórnych vstupov tak, aby sa striedaním piesní a tiež spomaľovaním a zrýchľovaním tempa vytvárali gradačné oblúky. Nakoľko text piesne nesie obsah, tieto obrazy vždy veľa vypovedajú o deji, súvisia so situáciami postáv. Záležať si dáva aj na pasážach, keď zaznieva i len krátky úryvok piesne, ktorý neskôr zanikne pod hovorenými dialógmi.

V Jurovského partitúre nachádzame piesne z ľudových scén presne vypísané (*Posledná bosorka*, *Zemianska česť*). Jednak je to jasným znakom toho, že skladateľ nenechal nič na náhodu a korigoval i zdanlivo naturálne vyzerajúcu spontánnu a bujarú zábavu. V druhom rade sa v tejto situácii odráža problematika komponovania hudby pre film, a teda potreba synchronizácie zvuku a obrazu. Na natáčaní scén s ľudovou hudbou sa zúčastňoval i sám skladateľ. Pri filmovaní tak priamo efektívne korigoval prípadné zmeny, čo vidno i v škrtoch a prepisoch v partitúre.

Za vrchol Jurovského vypointovania hudobných úsekov môžeme považovať jeho zakomponovanie dôležitých piesní do hudby celého filmu. *Pieseň o Amerike*, *Povej*

²⁷ Korešpondencia je uložená v SNK-LA v Martine.

vetrík, povej i Pieseň Júlie znejú vo viacerých častiach filmu. Divák sa o ich význame dozvedá až neskôr, keď piesne zaznejú v kompletnej, resp. ucelenej podobe (spev a orchester). Dovtedy a aj potom sa Jurovský s divákom zahráva. Akoby diváka skúšal, či odhalí význam piesne skôr, než ju skladateľ uvedie a zároveň, či si bude všímať motívy z piesne aj naďalej. Zmeny harmonizácie a inštrumentácie piesne môžu divákovi veľa napovedať o osude postáv a ich psychickom rozpoležení.

Zaujímavé je pozorovať, ako Jurovský inšpirácie z folklóru implementuje do tektonickej výstavby hudby k filmom. Často siaha po piesňovej forme i pri vytváraní väčších celkov. Tiež na vystavanie úsekov používa krátke dvoj- až štvortaktové motívy, ktoré sú svojou veľkosťou ideálne pre potreby filmovej hudby. Krátky motív znie na malej ploche a vie sa šikovne transformovať do rôznych dynamických i harmonických podôb podľa potrieb deja. Dvojtaktie sa zmestí takmer kdekoľvek, vie podať jasný signál o stave či psychike postavy a pod. Z hľadiska filmových potrieb je práca s krátkymi hudobnými motívmi priam žiaduca a je efektná v tom, že divák si výrazný a krátky motív ľahko zapamätá.

Inšpirácie ľudovou hudbou pociťujeme i pri výstavbe melódií autorských piesní i ostatnej hudby. Odkazom na ľudovú hudobnú kultúru sú napríklad descendenčné závery melodických fráz, vybočovanie o veľkú sekundu pod záverečný tón, frekvencované používanie kvintových a kvartových skokov, transponovanie úseku o kvintu nahor. Tiež sa objavuje komponovanie hudby tak, aby pripomínala voľný rytmus ťahavých piesní – trávnic, bačovských a pastierskych piesní. Vidíme i prvky inštrumentálnej hudby – odvodzuje sa od nej cifrovanie melódií, trilky na dlhých tónoch, vedenie basu na spôsob dedinských kapiel. Prvky hudobného folklóru prechádzajú aj do rytmu piesní – napríklad diminúcia rytmu ku koncu melodických fráz, ale i zjednotenie rytmu s cieľom charakterizovať vybraný tanečný idióm (čardáš, polku, atď.).

Dôležitou zložkou v Jurovského hudbe je inštrumentácia, nakoľko dodáva jednotlivým scénam špecifické zvukové vlastnosti. Na miestach, keď chce skladateľ zdôrazniť ľudovosť, siahne po nástrojoch, ktoré sú v našej tradičnej kultúre prítomné (cimbal, zvonce), alebo používa klasické nástroje ako ich priamych zástupcov (píšťaly/flauty, rohy/lesné rohy a trúbky). Tiež je dôležité, že niektoré motívy exponuje do vysokých polôh (pikoly), čo pripomína po domácky vyrobené píšťalky, a tak nadväzuje na techniku prefukovania v hre na ľudových aerofonických nástrojoch. Jurovský vo filmoch viackrát nezvyčajne siahol i po nástroji tárogató, ktorý sa vyskytuje primárne v maďarskej ľudovej hudbe. Tento hudobný nástroj dostáva najviac priestoru vo filme *Zemianska česť*, keď ho môžeme počuť v sólových pasážach. Nástroj tak odkazuje aj na historické zasadenie deja do obdobia Rakúsko-Uhorska.

Z našich analýz vyplýva, že Jurovský bol skladateľom, ktorý sa snažil svojou hudbou filmy dotvoriť. Nevytváral lacnú propagandistickú hudbu, naopak, snažil sa hudbou vniesť do filmov ďalšie pointy. V jeho hudbe nachádzame rôzne väzby a vzťahy medzi postavami, ktoré zvykol charakterizovať osobitými hudobnými motívmi. S ľudovou piesňou narábal citlivo, inštrumentoval ju tak, aby znela čo najvernejšie, aby mal divák pocit, že sleduje reálne dianie. Ak sa ľudová hudba hodila do celej snímky, používal charakteristické melodické, harmonické, rytmické i formové prvky odkazujúce na folklórne tradície i v symfonickej hudbe k filmu.

Na základe našich analýz sa ukázalo, že za hravými, ale i vážnymi hudobnými číslami sa skrýva mnoho drobných, významovo prepojených odkazov, ktoré Šimon Jurrovský divákovi ponúkal. Zdá sa tak, že chcel, aby divák nebral hudobné čísla ako podprahovú zvukovú stopu, ale aby si, naopak, uvedomoval, že aj v hudba môže mnohé myšlienky z filmového diela vypovedať i dopovedať.

Skratky použité v štúdii:

SNK LA Slovenská národná knižnica – Literárny archív

SFÚ NFA Slovenský filmový ústav – Národný filmový archív

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0145/18 „Systematika piesňových žánrov v tradičnej hudobnej kultúre“ (2018 – 2021), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Summary

FOLKLORE ELEMENTS IN THE FILM MUSIC OF ŠIMON JUROVSKÝ

From the 1940s to the 1960s the composer Šimon Jurovský had a striking impact on the formation of a new genre field in compositional work, i.e. film music. After he had achieved successes in composing music for theatrical productions and film weeklies, Slovak and Czech film-makers invited him to collaborate on a number of films and documentaries. Jurovský was a resourceful composer who knew how to adapt to the needs of film music. He worked with a profound sense of the film's plot line. Musically he characterised persons and their behaviour or psychic disposition, using rhythmic, melodic, harmonic and instrumental variations of motifs or themes which suited the given characters. Typically, the individual films have a central musical theme, which appears in diverse mutations throughout the entire film. Often the fundamental musical theme of the film was the theme song, which by its musical and textual content fitted in with the plot of the film and created an ethical message. The musical motifs of the theme song appeared from the beginning of the film, but its exposition in the complete form of tune and text came mostly in the middle of the film.

Jurovský, when composing film music, drew freely from the domestic folk musical culture. On the one hand he did this because the contemporary film aesthetic demanded it, but on the other hand it was where his practical work as a composer led him. It is not always that a film director offers space for longer musical sections. The folk song, however, can be simply divided into smaller wholes (two-bars), which can be heard in a brief time-space. Jurovský uses elements of folk music in the formal, rhythmic, melodic and harmonic component. In most cases the folk song is no more than an inspiration for his film music, but in all five of the films analysed we also find direct citations. In fact, folk music played by an ensemble is part of a number of scenes. Also, in many of the films we encounter an authentic picture of folk merry-making in the village setting. Jurovský employed elements of Slovak folk music sensitively, using them only in places where they had justification.

Lubomír Chalupka: Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I (1901 – 1950)

Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2015, 307 s., ISBN 978-80-8127-091-8



Vedecká osobnosť Lubomíra Chalupku je takmer bytostne spätá so slovenskou hudbou. Popri vyše 40-ročnom pôsobení na Katedre muzikológie Filozofickej fakulty UK so zameraním na dejiny slovenskej hudby 20. storočia je výsledkom jeho záujmu rozsiahla monografia *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia* (2011), ako aj množstvo ďalších štúdií a príspevkov. V tejto súvislosti bola zaujímavým počínom rubrika s názvom „100 rokov slovenskej hudby“, ktorá od roku 1998 tvorila súčasť časopisu *Hudobný život*. V podobe seriálového sprievodcu tak bolo postupne predstavených 60 hudobných diel, ktoré nielen tvorili medzníky v skladateľskom vývoji svojich tvorcov, ale sú tiež odrazom doby a podmienok, v ktorých vznikali. Materiál

predložených analytických textov slúžil podľa ich autora ako východisko na obsiahlejšiu monografiu, ktorá by mala historicko-komparatívnym pohľadom predstaviť proces formovania a vývoja slovenskej hudobnej kultúry minulého storočia.

Vzhľadom na rozsah danej problematiky je tento projekt rozdelený do dvoch knižných titulov. Ako napovedá názov *Cestami k tvorivej profesionalite – Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I (1901 – 1950)*, prvý diel je zameraný na prvých päť decénií uplynulého storočia. Publikácia v rozsahu 307 strán je rozdelená do štyroch kapitol. V prvej kapitole s názvom „Slovenská hudobná tvorba 20. storočia ako zdroj publicistického záujmu“ (s. 9 – 15) autor uvádza predchádzajúce práce zamerané na zhodnotenie kompozičnej tvorby 20. storočia. Po ich stručnej charakteristike je kapitola ukončená zdôraznením potreby prínosu nových poznatkov, postrehov a aktualizácií s kritickým prehodnotením už vydaných titulov poznačených najmä kontextom doby svojho vzniku, ako aj podľa vzoru Česka a Poľska prípravou nových monografií, vo vydávaní ktorých slovenská muzikológia v porovnaní so susednými krajinami zatiaľ výrazne zaostáva.

Metodologickým východiskom ďalších troch kapitol je vzťah sebaidentifikačných a akulturačných tendencií, ktoré sú v rozlične komplementárnych vzťahoch vlastne základom pre celkové formovanie hudobno-kultúrnych aktivít od začiatku novodobého vývoja slovenskej hudby 20. storočia. Táto problematika je najviac zdôraznená v druhej kapitole „Potvrdzovanie i opúšťanie starších tradícií – Vývoj do roku 1918“ (s. 16 – 59). Jej obsahom je súhrn udalostí a dobových po-

stojov týkajúcich sa profilácie hudby, života a kultúry na Slovensku od začiatku 20. storočia do zániku Rakúsko-Uhorskej monarchie a vzniku Prvej česko-slovenskej republiky. V rámci kapitoly je okrem mien skladateľov zastupujúcich prvý fenomén – teda sebaidentifikačné úsilie v podobe primknutia sa k folklórnym zdrojom ako iniciatívy vzniku národnej hudby – vymedzený širší priestor pre skladateľské osobnosti zastupujúce druhý pól tejto problematiky. Po biografických informáciách o skladateľoch Mikulášovi Moyzesovi, Viliamovi Figušovi-Bystrom, Mikulášovi Schneidrovi-Trnavskom, Fricovi Kafendovi a Alexandrovi Albrechtovi nasledujú v podobe šiestich podkapitol analýzy diel v chronologickom slede, reprezentujúce individuálny vývoj ich autorov (s výnimkou Mikuláša Moyzesa).

Rozsahom najväčšia je v poradí tretia kapitola „Stratigrafia medzivojnového obdobia (1918 – 1939) a formovanie moderného tvorivého programu“ (s. 60 – 203). Obširnosť kapitoly priamo zodpovedá povahe medzivojnového obdobia. Vznik autonómneho štátneho útvaru priniesol na vtedajšie pomery prevratné možnosti pre hudobný život s výslednou regeneráciou medzi sebaidentifikačnými a akulturačnými kultúrnotvornými ambíciami s novým pohľadom na obraz slovenskej národnej hudby v európskom kontexte. Komplexný pohľad na dynamicky sa vyvíjajúce zázemie v podobe zakladania inštitúcií, koncertného, publicistického a organizačného života nadväzuje – týkajúc sa skladateľského pôsobenia – na tvorivé aktivity skladateľov staršej generácie vrátane osobnosti Jána Levoslava Bellu, ktorého meno bolo v predchádzajúcej kapitole viac-menej opomenuté s odôvodnením jeho pôsobenia mimo územia Slovenska. Hlavný priestor majú v rámci tejto kapitoly skladatelia, ktorí svoje kompozičné aktivity započali v tomto období, a to: Alexander Moyzes, Eugen Suchoň, Ján Cikker, tiež prví odchovanci Moyzesovej skladateľskej triedy na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave Ladislav Holoubek, Dezider Kardoš, Andrej Očenáš, Šimon Jurovský, Tibor Frešo, ako aj absolventi Pražského konzervatória

Jozef Kresánek, František Babušek a Július Kowalski. Pomerne rozsiahly priestor je venovaný absolventom Hudobnej akadémie v Budapešti Štefanovi Némethovi-Šamorínskemu, skladateľským a dirigentským aktivitám Ľudovíta Rajtera a životným osudom Michala Vileca. V osemnástich analytických podkapitolách má najväčšie zastúpenie sledovaných diel Eugen Suchoň (5), Alexander Moyzes (4), Alexander Albrecht (3), absenciu v predchádzajúcej kapitole supľujú dve vybrané diela Mikuláša Moyzesa a po jednom diele majú svoje zastúpenie skladby Ladislava Holoubka, Dezidera Kardoša, Jozefa Kresánka a Štefana Németha-Šamorínského.

Posledná kapitola „Vývojové paradoxy. Slovenská hudba v 40. rokoch“ (s. 204 – 267) reflektuje dodnes veľmi komplikované poňmanie pomerov ovplyvnených postupnou výmenou troch politických režimov. Slovo paradox, objavujúce sa v názve kapitoly, má v jej obsahu svoje opodstatnenie. Na prelome decénií sa dovtedy bohato sa vyvíjajúca štruktúra hudobného života dostala do regresi v súvislosti s odchodom českých hudobníkov a vzdelancov zo Slovenska, čo malo za následok obmedzenie, pozastavenie až zánik viacerých inštitúcií. Plošným poštátnením sa však na druhej strane zabezpečila starostlivosť o ich kontinuálne fungovanie. Po pretrhnutí kontaktov s Prahou niektorí zo slovenských skladateľov využili možnosť študovať v krajinách spriatelenejších so Slovenským štátom, proklamujúcich ideológiu „entartete Kunst“ i napriek jej fatálnym dôsledkom. Fašistické Nemecko sa tiež ujało tvorby slovenských skladateľov v podobe koncertného uvádzania, ako aj vydávania partitúr pod značkou Universal a Simrock. Nacionalistická politika ľudáckeho štátu priniesla isté metamorfózy i do konfrontácie sebaidentifikačných a akulturačných vrstiev. Vylúčenie tvorby skladateľov protihitlerovského bloku znamenalo izoláciu od súdobých progresívnych trendov na úkor ktorých sa proklamovala idea národného štýlu, ktorému sa v rámci medzinárodného kontextu prisudzovali tie najvyššie hodnoty. Predstavovali ho napr. diela s historicko-mýtizujúcim námetom, naplnené idylickou

oslavou slovenskej prírody, pričom sa až na malé výnimky upustilo od poukazovania na sociálno-kritické aspekty. I heslo „Inter arma silent musae“ sa v tvorbe slovenských skladateľov uplatnilo dvojakým spôsobom. Jeho popretie, spôsobené absenciou bojov až do povstania, ale hlavne nekritickým pohľadom na dôsledky a dopady vojny, spolu s podporou zo strany domácej kritiky sa prejavilo kvantitatívnym rozmachom v oblasti symfonickej, komornej, ako aj opernej tvorby najmä z pera v tom čase dozrievajúcej skupiny Moyzesových odchovancov. Proti takto nastolenému existenčnému zázemiu pre tvorbu a spokojnosti s domácimi podmienkami sa osobitým spôsobom v podobe odmlčania sa na takmer celé decénium postavil Moyzes so Suchoňom, pričom na realitu vojnových udalostí sa tvorivým výstupom odvážil reagovať Cikker. Ukončenie vojny, krátky náznak demokracie a po nej nastolenie ďalšieho totalitného režimu nepredstavovalo v plnej miere zmenu dovtedajšieho smerovania slovenskej hudby z pozícií už overeného národného (ľudového) znenia tvorby. Kritickejší pohľad na uvedenú koncepciu smerom k akulturačným tendenciám priniesol až mladý nastupujúci skladateľ-autodidakt Otto Ferenczy. Polemika o ďalšom smerovaní slovenskej hudby je však už epilógom a zároveň prológom k pripravovanému druhému monografickému dielu venovanému 2. polovici 20. storočia. Záverečnú kapitolu venovanú štvrtému decéniu dopĺňa 8 analýz vo forme podkapitol venovaných dielam piatich skladateľov Jána Cikkera (4), Alexandra Moyzesa, Andreja Očenáša, Dezidera Kardoša a Otta Ferenczyho. Záverečné strany publikácie (s. 268 – 307) prinášajú celkový sumár monografie, jeho anglickú verziu v skrátenej podobe, ako aj ostatné náležitosti, akými sú zoznam skratiek, literatúry atď.

I keď výber konkrétnych diel z množstva skomponovaných opusov je vždy náročný, vybrané kompozície sú reprezentatívnymi dielami jednotlivých autorov od zastúpenia piesňovej tvorby, komornej až po symfonickú tvorbu, so zaradením skladieb s duchovnou tematikou, avšak bez analýzy vybraného operného diela. Aj keď kľúčom pre výber diel bola najmä ich umelecká hodnota, pre ucelený pohľad by bolo možno zaujímavé zaradenie niektorého z diel, na ktorom by v rámci sémanticko-štruktúrálnej analýzy bola možná vhodná ilustrácia dobovej propagandy. Monografia Ľubomíra Chalupku má v muzikologickej spisbe, osobitne v línii zaoberajúcej sa touto dejinnou etapou, svoje patričné miesto. Na rozdiel od titulov z pera Ernesta Zavarského, Zdenka Nováčka alebo Ivana Hrušovského prináša vyrovnanjšie pohľady – je nezaťažená, bez dobových glorifikácií a tiež s kritickejším pohľadom na aktivity niektorých skladateľov. Rozličné dobové výňatky z bohatej bibliografickej bázy, ktoré sú častým obsahom textov kapitol, sú veľmi prínosné pre pochopenie a celkový pohľad na danú dobu a jej kontexty. Z hľadiska úplnosti je jediným negatívom absencia podrobnejších informácií o skladateľoch, ktorí v predchádzajúcich monografiách tvorili viac-menej iba kvantitatívny „supplement“. Ide napríklad o tvorbu niekdajšieho pedagóga na Hudobnej a dramatickej akadémii Ladislava Stančeka, viackrát spomenutého premiérového interpreta mnohých skladieb slovenských autorov klaviristu Rudolfa Macudziňského, alebo dirigenta Radovana Fest-Spišiaka, čo však možno ospravedlniť tým, že autor si v úvode svojej monografie nenárokuje na úplnosť z hľadiska vyčerpania danej problematiky.

Michal Ščepán

Hana Urbancová: Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie

Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2016, 170 s., ISBN 978-80-89135-37-0



V slovenskej etnomuzikológii za kľúčové možno považovať dve práce: Kresánkovu monografiu *Slovenská ľudová pieseň so stanoviská hudobného* (1951, reprint: 1997) a monografiu Alice a Oskára Elschekovcov *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby* (1962, ²1996, ³2005). Prvá z nich má zakladateľský význam, zatiaľ čo druhá práca prináša v jednej z prvých kapitol prvé súhrnné spracovanie dejín slovenskej hudobnej folkloristiky. Od polovice 20. storočia až po súčasnosť v rámci slovenskej etnomuzikológie už nevznikli práce, ktoré by pokračovali v ďalšom spracovaní tejto problematiky zo syntetizujúceho hľadiska. Objavovali sa len čiastkové štúdiá, ktoré sa venovali dejinám slovenskej etnomuzikológie v spracovaní niektorých aspektov – v tomto období vznikali práce zamerané na spracovanie určitej vývinovej etapy, tematicko-problémovej oblasti, hudobného prameňa alebo profilu významnej osobnosti.

V roku 2016 vyšla publikácia Hany Urbancovej s názvom *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Ako jedna z mála (ak nie jediná) za posledné roky nadväzuje

na už spomenuté prvé syntetizujúce spracovanie dejín slovenskej hudobnej folkloristiky od Alice a Oskára Elschekovcov zo začiatku 60. rokov. Pokračuje v prehĺbenom pohľade na tie kľúčové okruhy, ktoré autorka považuje za dôležité v reflexii slovenskej ľudovej piesne. Mapuje predovšetkým obdobie od prelomu 19. a 20. storočia, ale aj obdobie od polovice 20. storočia po súčasnosť. Zaoberá sa otázkou základných disciplinárnych kontextov štúdia slovenskej ľudovej piesne v slovenskej etnomuzikológii, začiatkom štúdia interetnických vzťahov slovenskej ľudovej hudby, problematikou etnických enkláv, miestom osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre a otázkou uplatnenia rodového aspektu pri výskume tradičnej piesňovej kultúry.

Publikácia ponúka výber piatich problémových okruhových, ktoré autorka z dnešnej perspektívy považuje za ťažiskové. Práca teda pozostáva z úvodu, piatich samostatných kapitol, bibliografie, edičných poznámok a resumé v anglickom jazyku. Súčasťou posledných štyroch kapitol sú aj notové ukážky týkajúce sa danej problematiky. Publikácia je výsledkom autorkiných vlastných niekoľkoročných výskumov, pričom vznikla prepracovaním a prehĺbením štúdií, ktoré boli publikované samostatne v rokoch 2003 – 2016. Tie autorka uvádza v edičných poznámkach (s. 165).

V prvej kapitole s názvom „Ľudová pieseň a disciplinárne kontexty jej štúdia na Slovensku“ (s. 9 – 28) autorka zhrnula interdisciplinárne kontexty, na pozadí ktorých sa vyvíjala slovenská etnomuzikológia. Vo výskume dominoval dôraz na ľudovú pieseň ako špecializovaný predmet výskumu, ktorý si svoje centrálné miesto v slovenskej etnomuzikológii udržal až do druhej polovice 20. storočia.

Autorka hovorí o dvoch vedných disciplínach, na pozadí ktorých sa formovalo štúdium slovenskej ľudovej piesne: muzikológii a etnológii. Vzápätí dáva do pozornosti čitateľa dve významné diela (obe vznikli na za-

čiatku 20. storočia), ktoré približujú toto tvrdenie. Ide o monografiu *Detva* Karola Antona Medveckého a zbierku piesní *Slovenské ľudové piesne* Bélu Bartóka. Na základe toho autorka vymedzuje dva základné modely: pieseň ako súčasť tradičnej lokálnej kultúry, pieseň ako súčasť rozsiahleho národného repertoárového korpusu. V ďalšom priebehu práce stručne zhrnula dôležité aspekty Kresánkovej priekopníckej monografie *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*, ktorá priniesla prvý syntetizujúci pohľad na slovenskú ľudovú pieseň. Táto monografia zásadne ovplyvnila myslenie o slovenskej ľudovej piesni a hudbe, ako aj výskum a prácu ďalších slovenských etnomuzikológov a muzikológov, o ktorých sa autorka v ďalšom priebehu textu zmieňuje.

Druhá kapitola má názov „Interetnické vzťahy a ich reflexia v prvej polovici 20. storočia“ (s. 29 – 62). Autorka sa v nej zoberá začiatkami štúdia interetnických vzťahov v rámci hudobnej folkloristiky u nás, ktoré datuje do prvej polovice 20. storočia. Na pozadí výskumu týchto vzťahov sa začala postupne u nás etablovať aj porovnávacia hudobná folkloristika.

Kapitola sa skladá z dvoch častí. V prvej autorka rozoberá niektoré interetnické väzby slovenskej ľudovej hudby. Na prvom mieste uvádza slovensko-maďarské vzťahy, ktorým venuje najväčšiu pozornosť. Na základe dobovej literatúry sa ďalej zmieňuje o slovensko-nemeckých vzťahoch, slovensko-českých a slovensko-moravských vzťahoch, slovensko-rómskych vzťahoch a o slovensko-chorvátskych vzťahoch. Väzby k poľsko-goralskému a ukrajinsko-rusínskemu folklóru neboli v tomto období z pohľadu domácich autorov natoľko relevantné, preto sa autorka o nich zmieňuje len okrajovo. V tomto období sa slovenská hudobná folkloristika zaoberala najmä otázkami vplyvov, ktoré zanechali určité etniká v slovenskom hudobnom folklóre. Otázka vplyvu slovenských hudobných prvkov v hudobnom folklóre iných etníc v danej dobe nebola natoľko aktuálna. K tejto otázke sa však vyjadrovali autori, ktorí sa opierali o vlastný terénny výskum, napríklad Karol Anton Medvecký, Béla Bartók, Leoš Janáček, Josef Černík, František Zagiba.

V druhej časti druhej kapitoly autorka prináša prehľad prvých pokusov o syntetizujúci pohľad na slovenskú ľudovú hudbu v prvej polovici 20. storočia. Niektoré z nich sa uskutočnili práve na pozadí vzťahov k hudbe iných etníc a etnických skupín. H. Urbancová spomína niekoľkých autorov a charakteristiku ich názorov. Medzi nimi vyniká František Zagiba, ktorý priniesol prvý moderne koncipovaný náčrt interetnického výskumu v prácach domácich autorov. Záver kapitoly prináša zhrnutie, zhodnotenie a prínos hudobnej folkloristiky a komparačného aspektu v tomto období, ako aj ich dosah na výskum interetnických vzťahov v ďalšom období.

Tretia kapitola „Piesňová tradícia etnických enkláv – Slováci vo Vojvodine“ (s. 63 – 85) prináša doposiaľ najkomplexnejší prehľad dejín dokumentácie a reflexie slovenských ľudových piesní medzi Slovákmi vo Vojvodine. Mapuje obdobie od 19. storočia po súčasnosť. Autorka sleduje začiatky zberateľskej činnosti na tomto území, prvé zbierky, do ktorých sa dostali ľudové piesne Slovákov z Vojvodiny, osobnosti, ktoré sa venovali zberu slovenských ľudových piesní. Pritom sa zamerala ako na zahraničných (najčastejšie z územia dnešného Slovenska), tak i na domácich zberateľov. Z radu domácich zberateľov išlo najčastejšie o miestnych učiteľov, farárov, profesorov, kantorov, ktorým chýbala odborná príprava na prácu v teréne. Často-krát išlo len o zápisy textov. Napriek tomu vzniklo niekoľko rozsiahlejších zbierok, ktoré autorka spomína, vrátane mena zberateľa, lokality z rozličných regiónov Vojvodiny (Báčka, Banát, Srijem) a počtu piesní. Profesionálni zberatelia, ktorí prichádzali do slovenského prostredia vo Vojvodine (najmä v prvej polovici 20. storočia), pochádzali väčšinou z územia dnešného Slovenska (medzi nimi autorka spomína napr. Karola Plicku, Jozefa Kresánku, Soňu Burlasovú). Výsledkom ich práce je nielen dokumentovaný piesňový materiál, ale aj jeho teoretická reflexia, ktorá dovtedy v súvislosti s danou problematikou prakticky absentovala. V druhej polovici 20. storočia okrem slovenských etnomuzikológov a domácich zberateľov sa výskumu slovenských ľudových piesní vo Vojvodine začali

venovať aj profesionálni etnomuzikológovia z prostredia vojvodinských Slovákov (Martin Kmeť, Kvetoslava Benková). Autorka prináša prehľad piesňových zbierok, ktoré celkovo vznikli vo Vojvodine. Na príklade slovenskej enklávy žijúcej v Srbsku autorka približuje význam štúdia ľudovej piesne a hudby etnických enkláv aj pre vývin etnomuzikológie ako vedného odboru.

Nakolko doposiaľ neexistoval žiaden ucelený prehľad o piesňových zbierkach medzi Slovákami vo Vojvodine, štúdia predstavuje prínosný materiál, z ktorého môžu čerpať ďalší bádatelia nielen cenné informácie, ale aj podnety k ďalšiemu výskumu piesňovej tradície vojvodinských Slovákov.

Štvrtá kapitola nesie názov „Tvorivá osobnosť v tradičnej hudobnej kultúre“ (s. 87 – 116). Ústrednou problematikou tejto kapitoly je osobnosť ľudového speváka či speváčky a jeho/jej hudobný profil. Autorka sa tu zmieňuje o samotných začiatkoch zberateľskej činnosti, v ktorých sa začali postupne zaznamenávať údaje o spevákoch. Medzi prvými, ktorí začali dôsledne zaznamenávať informácie o spevákoch, bol Béla Bartók a Karol Plicka. Autorka sa tu zmieňuje o systéme ich záznamov, ktoré boli u každého z nich odlišné. V závere hovorí o typológii speváckych osobností, medzi ktorými rozlíšila tri typy. Tie odvodila a zovšeobecnila na základe uskutočnených výskumov a výsledkov výskumu troch slovenských bádateľiek: Sone Burlasovej, Juliany Kováčovej a Evy Krekovičovej. Všetky tri bádatelky realizovali výskum v 70. rokoch 20. storočia.

V poslednej kapitole s názvom „Rodový aspekt vo výskume ľudového spevu“ (s. 117–152) sa autorka zaoberá problematikou rodových vzťahov v ľudovej piesňovej kultúre na Slovensku ako z aspektu dejín výskumu, tak z aspektu vybraných tematických okruhov. Pritom podotýka, že ide o menej rozvinutú oblasť v rámci slovenskej etnomuzikológie.

Podobne ako v predchádzajúcich kapitolách, aj tu sa H. Urbancová dôsledne a systematicky venuje najprv dejinnému prierezu (od konca 18. storočia) a začiatkom dokumentácie, v ktorých sa spomína aj rodový aspekt. Prvé informácie súviseli najmä so speváckymi rolami a spevnými príležitosťami, v ktorých

ako dominujúce vystupovali ženy. Zatiaľ čo sa mužské roly spájali skôr s horskými oblasťami a pastierskymi prácami, ženám boli zverené práce na poli a lúke, vďaka čomu sa obraz spievajúcej ženy v prírode stal jedným zo symbolov slovenskej národnej identity.

Ďalší dôležitý bod, ktorému autorka venuje pozornosť, je zberateľská činnosť, v rámci ktorej zberatelia prejavili väčší záujem o osobnosť interpreta. V tejto súvislosti sú spomenutí dvaja zberatelia: Béla Bartók, ktorý považoval ženy za kľúčové nositeľky piesňovej tradície, ako aj za spoľahlivé informátorky, a Karol Plicka, ktorý rozlišoval medzi „mužskými“ a „ženskými“ piesňami, teda piesňovým repertoárom, ktorý spievali len muži a piesňovým repertoárom, ktorý spievali len ženy.

V ďalšej podkapitole autorka hovorí o výskumných okruhoch, v rámci ktorých sa presadili prvky rodových štúdií. Prvým z nich boli piesňové druhy a žánre. Striktná rodová diferenciácia sa viaže na obradové a pracovné piesne: napríklad uspávkany, pohrebné plače, lúčne piesne a pod. boli piesňami, ktoré u nás spievali prevažne len ženy, zatiaľ čo napríklad záletnícke piesne z repertoáru ľúbostných lyrických piesní alebo pohrebné odobierky ako duchovné piesne spievali muži. Autorka spomína aj ďalšie okruhy, na pozadí ktorých sa rozvíjali rodové štúdie, a to hudobné štýly, viachlasný spev či ľudové tance.

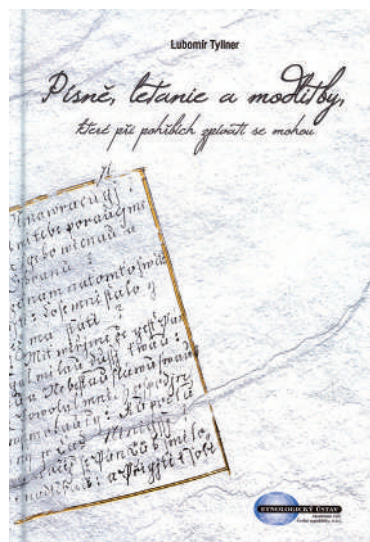
Posledná podkapitola prináša prehľad teoretickej reflexie, ktorá bola v súvislosti s danou problematikou doposiaľ na Slovensku vydaná. Zároveň stručne charakterizuje problematiku, ktorej sa jednotliví autori a autorky venujú.

Publikácia *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie* prináša nielen historický prehľad vývoja jednotlivých oblastí v slovenskej etnomuzikológii, ale aj najnovšie poznatky k témam, ktoré sú v súčasnosti aktuálne aj v medzinárodnom kontexte. Vďaka systematickému postupu, ktorý autorka dôsledne uplatňuje, práca môže poslúžiť ako cenný materiál nielen bádateľom a výskumníkom, ale aj ako učebný materiál pre študentov vysokých škôl.

Kristina Lomen

Lubomír Tyllner: Písně, litanie a modlitby, které při pohřbích zpívati se mohou

Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v.v.i., 2017 (161 strán + CD).
ISBN 978-80-88081-16-6



*Stále jsou naši mrtví s námi
a nikdy vlastně nejsme sami.
A přicházejí jako stíny
ve vlasech popel kusy hlíny.
Tváře jakoby vymazané
a přece se jen poznáváme...*

Tieto slová básne juhomoravského básnika Jana Skácela tvoria úvodné motto publikácie Lubomíra Tyllnera, venovanej spevnej tradícii pri pochovávaní zomrelých v dvoch susedných obciach etnograficky výrazného regiónu juhočeských Blat (Borkovice, Mažice). Autor v úvode konštatuje, že v súčasnosti sa môžu tradičné obrady poslednej rozlúčky javiť ako „relikt dob minulých, téměř předsudek, a také z pohledu etnografa jako dávno vytěžený důl, hra s tradicí, která postmoderní vědu ani společnost příliš neláká.“ V kontraste s týmto nie príliš lichotivým zhodnotením stavu našej spoločnosti (aj vedy ako takej) je však Tyllnerova kniha viac než prezentáciou dokumentačného materiálu folkloristickej či hymnologickej povahy. Ide o sondu do živo-

ta spoločenstva zdieľanej kultúry, s empathickým, avšak vedecky korektným a objektivizovaným portrétom vybraných osobností, ich životných osudov a prameňov, ktoré sú s nimi priamo alebo nepriamo späté. S istou nostalgiou si čitateľ uvedomuje rozdiel medzi dištancovaným pohľadom na istú etapu vývoja vidieckej komunity a neopakovateľnosťou pôvodnej kultúrnej identity zvýraznenej v konkrétnych príbehoch ľudí, ktorí zažívali jej premenu a postupný zánik. Autor sa okrem pramenného materiálu opiera o výsledky vlastného terénneho výskumu, motivovaného okrem iného príbuzenským vzťahom k jednej z osobností spomínaných v knihe.

Tyllnerove úvahy a tézy nie sú podriadené subjektívnemu alebo nostalgickému pátosu. Autor sa usiluje o vecnosť, konštatovanie spoločenských javov bez pozitívnych či negatívnych apriórnych postojov. Vychádza z celkovej etnografickej charakteristiky regiónu, zohľadňujúc okrem iného aj premenu jeho hudobnofolklornej tradície (napríklad, od tradičnej zostavy malej vidieckej muziky – gajdy, husle klarinet – k dychovke). Kľúčom k analýze tradičného pohrebného rituálu skúmanej lokality je osobnosť ceremoniára Václava Peterku, poľnohospodárskeho robotníka, ktorý viac ako pol storočia vykonával pohrebné obrady v Borkoviciach a susedných obciach. S týmto reprezentantom lokálnej tradície sú bezprostredne spojené aj tri pramene, ktoré Lubomír Tyllner analyzuje v druhej časti knihy: kancionál dedinského učiteľa Tomáša Kuklu zapísaný v roku 1840, ktorý Peterka zdedil po svojom otcovi, ďalej vlastná rukopisná príručka, ktorú si sám vytvoril, a napokon zvukový záznam z rozlúčky v dome zosnulého sedliaka z Mažíc, vedenej Peterkom, z polovice 70. rokov minulého storočia. V analytickej časti publikácie sa Tyllner podrobnejšie venuje priebehu pohrebného rituálu, konkrétne jeho tradičnej formy, ktorá istým spôsobom suplovala alebo dopĺňala

oficiálny cirkevný obrad. Túto vidiecku tradíciu poslednej rozlúčky klasifikuje v súlade s van Genepom ako prechodový rituál pozostávajúci z určitých sekvencií. Tento rituál s prísnymi pravidlami posilňoval sociálne puto, empatiu a solidaritu zdieľanú dedinským spoločenstvom. Pohrebné spevy, ktoré ceremoniár dopĺňal modlitbami a litániami, Tyllner vníma ako súčasť rituálových sekvencií. Prislúchali role ceremoniára ako komunikátora, ktorý v istých momentoch zastupoval zosnulého, v mene ktorého aj oslovoval smútiace spoločenstvo a pozostalých rodinných príslušníkov. Tieto súvislosti sa odrážajú v textoch pohrebných duchovných piesní, prispôbovaných konkrétnej osobe zosnulého. Analytickú časť následne Tyllner doplna životopisnými črtami troch osôb dedinského spoločenstva – dvoch pochovávaných a jedného pochovávaného, čím ich osudy kladie do jednotného kontextu, spoločne zdieľanej príslušnosti ku konkrétnemu spoločenstvu.

V dokumentačnej časti Tyllner predkladá obsah všetkých lokálnych prameňov – Kuklovho funebrálu, ktorý vznikol v mieste jeho pôsobenia (teda v Borkoviciach – prameň A), Peterkovej príručky (prameň B) a zvukového záznamu spevov pohrebného ceremoniálu na CD (prameň C). Kuklov „Kancyonálek“ (citát z jeho titulného listu tvorí, mimochodom, názov Tyllnerovej publikácie) predstavuje bežný typ nenotovaného rukopisného funebrálu s textami 38 pohrebných piesní. V knihe sú uvedené všetky incipy textov podľa poradia v prameni, ako aj konkordancie v českých kancionálových tlačiach 16. – 18. storočia a publikovaných zbierkach českých ľudových piesní. Autor správne pripomína, že odkazy na nápevy, podobne ako aj notované melódie pri týchto textoch v kancionálových tlačiach sa nemuseli vždy v praxi uplatniť, vzhľadom na fluktuáciu nápevov, v ústnej i písomnej tradícii. Menej výstižné sa nám javí jeho hodnotenie repertoáru lokálnych pohrebných piesní ako „starobylého“ repertoáru, siahajúceho až do 16. storočia. Táto charakteristika je skôr typická pre českú duchovnú pieseň ako takú a v katolíckej tradícii k nej prispeli vydania Šteyerovho kancionálu a Koniášovej

nenotovanej „Cytary Nového zákona“. Práve Koniáš v 18. storočí doplnil novšie pohrebné piesne do neskorších vydání svojho českého kancionálu (v prvom vydaní z roku 1727 ešte chýbajú). Správnejšie by teda bolo konštatovanie, že Kuklov výber odzrkadľuje českú katolícku tradíciu 18. storočia v tomto žánri. Popis a analýza Kuklovho funebrálu inklinuje skôr k hymnologickému aspektu (genéza textov a melódií, ich vzájomný vzťah). Na druhej strane pramene B a C sú v podstate dokumentáciou z terénneho výskumu, pričom Peterkov rukopis s 13 textami autor rekonštruje na základe vlastných záznamov, nakoľko je v súčasnosti nezvestný. Zvuková nahrávka okrem konkrétnej spevnej príležitosti zachytáva tri melodické typy používané Peterkom pri pohrebných piesňach (autor uvádza, samozrejme, aj ich transkripcie), okrem iných hudobných produkcií spomínaného obradu (dychová hudba). Publikáciu dopĺňajú komparatívne štatistiky a zoznamy, vzhľadom na skromnejší rozsah lokálneho piesňového materiálu možno až príliš precízne. Prílohu tvorí faksimile Kuklovho funebrálu a knihu uzatvára menný register.

Sám autor v závere svojej knihy uvádza, že jeho práca sa usiluje o komplementárnosť pohľadov na problematiku posledného rozlúčenia so zosnulým a súvisiaceho spevného repertoáru. Je zrejmé, že sa snažil vyvážiť strohý štýl vedeckej interpretácie a dokumentácie prameňov. Pozorný čitateľ si istotne uvedomí aj osobitne citlivý prístup autora, ktorý svoj materiál publikoval v knižnej podobe až s odstupom niekoľkých desaťročí, čiže po úmrtí najbližších príbuzných zosnulých, spomínaných v knihe. Tyllnerov komplexnejší prístup k téme je nepochybne riskantný, nemusí totiž naplniť v plnej miere kritériá žiadnej z participujúcich vedných disciplín. Ak však máme na mysli obohatenie nášho poznania zameraním fóku na konkrétnu historickú etapu premeny jednej lokálnej tradície, ktorú v určitom zmysle môžeme nanovo zažiť a prežiť cez rozprávanie, zvukový záznam a pramene, misia tejto knihy nebude bez úspechu, práve naopak...

Peter Ruščin

Życie artystyczne prowincji środkowoeuropejskiej na przełomie XIX-XX wieku: przemiany, formy i funkcje / Artistic life of a province in Central Europe in the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth century: transformations, forms and functions, Kalisz, 19. – 20. október 2017

V dňoch 19. – 20. októbra 2017 sa v poľskom meste Kalisz konala medzinárodná konferencia venovaná umeleckému životu v provincii v strednej Európe na prelome 19. a 20. storočia. Organizátormi boli Fakulta pedagogiky a umenia Univerzity Adama Mickiewicza v Poznani a Spoločnosť priateľov umenia mesta Kalisz. Konferencia sa konala v nových moderných priestoroch Fakulty pedagogiky a umenia, ktorá sídli v meste Kalisz. Vedec-kým garantom podujatia bola komisia zložená z pedagógov poľských a zahraničných univerzít. Účastníkmi podujatia boli poľskí a zahraniční vedeckí a odborní pracovníci, konferencia prebiehala v poľskom a anglickom jazyku. Konferencii predchádzala príprava, v rámci ktorej organizátori vydali samostatného konferenčného sprievodcu, ktorý obsahoval program konferencie, abstrakty príspevkov a informácie o sprievodnom programe.

Organizátori v úvode konferencie predostreli ciele tohto – v poradí už druhého – vedeckého podujatia (prvé sa konalo v roku 2015 a bolo venované architektúre miest znovuvybudovaných po prvej svetovej vojne). Jedným z prvoradých cieľov je podnietenie vzniku vedeckých publikácií o meste Kalisz (považovanom za najstaršie poľské mesto), ktoré sú zostavované na základe solídneho pramenného výskumu a zároveň sú prístupné širokej verejnosti. Vďaka niekoľkoročnej úzkej spolupráci Fakulty pedagogiky a umenia a Spoločnosti priateľov umenia mesta Kalisz vzniklo doposiaľ niekoľko monografií.

Ďalším cieľom organizátorov bolo poskytnutie akademického priestoru na prezentáciu výsledkov bádania z oblasti dejín umenia a umeleckých inštitúcií v provinčných mestách

na prelome 19. a 20. storočia, nachádzajúcich sa na území strednej Európy. Jednotlivé príspevky vychádzali z pramenných výskumov realizovaných na pracoviskách univerzít, vedeckých akadémií, archívov, múzeí a galérií a prezentovali umelecký život v provincii v rozličných formách a podobách.

Po úvodnej prednáške venovanej otázkam a problémom výskumu dejín umenia v Poľsku na prelome 19. a 20. storočia, ktorú predniesol prof. Lechosław Lameński z Katolíckej univerzity v Lubline, nasledoval prvý blok prednášok nadväzujúci na prednášku prof. Lameńského. Prednášajúci sa v referátoch zamerali na niektoré centrá umeleckého života v provincii Poznań (Jarosław Mulczyński z Národného múzea v Poznani) a Čenstochová (Katarzyna Sucharkiewicz z Múzea v Čenstochovej). Ďalej referovali o ruskom umeleckom živote v meste Kielce, ktoré v 19. storočí patrilo pod správu cárskeho Ruska (Stanisław Wiech z Univerzity Jana Kochanowskiego v Kielcach) a o poľsko-talianskych umeleckých kontaktoch vplyvujúcich na rozvoj umeleckého života v provincii (Ligia Henczel-Wróblewska z Fakulty pedagogiky a umenia Univerzity Adama Mickiewicza v Poznani). Prvý blok bol ukončený diskusiou, ktorú viedol prof. Lameński ako jeden z hlavných odborníkov na problematiku dejín umenia v Poľsku na prelome 19. a 20. storočia.

Popoludňajší blok bol venovaný zahraničným témam. Prvou z nich bol výskum vzťahov medzi metropolou a provinciou, skúmanie prejavov národného a lokálneho v umeleckom živote na konci 19. storočia (Raluca Goleşteanu z Ústavu histórie Poľskej akadémie vied). Ďalšou témou boli kultúrne spolky v historickej oblasti Bukovina a ich

rola v národnom oslobodení (Olimpia Mitric z Univerzity Štefana Veľkého v Suceave), ako aj história Mestského divadla v Prešporku na prelome 19. a 20. storočia (Jana Laslavíková). Popoludňajší blok uzavreli dve poľské témy realizované v spolupráci s vedeckými inštitúciami v zahraničí: prvý text rozoberal vplyv európskeho moderného umenia na poľskú maľbu na prelome 19. a 20. storočia (Dorota Kudelska z Katolíckej univerzity v Lubline) a druhý predstavil výskum umeleckého života v Rozdół, kde sa nachádzalo letné sídlo grófa Karla Lanckoroňského (Aleksandra Szymanowicz-Hren z Výskumného centra vo Viedni).

Prvý deň konferencie uzavrela komentovaná prehliadka mesta Kalisz, ktoré bolo počas prvej svetovej vojny do veľkej miery zničené a následne znovuvybudované. Po prehliadke organizátori ponúkli účastníkom možnosť vidieť výstavu výtvarných a sochárskych prác profesorov Fakulty pedagogiky a umenia Univerzity Adama Mickiewicza v Poznani, inštalovanú v mestskej galérii.

Druhý deň konferencie bol venovaný jednak regionálnej problematike súvisiacej s umeleckým životom v provincii na prelome 19. a 20. storočia, jednak vybraným otázkam súvisiacim s hlavnou témou konferencie. V rámci dopoludňajších dvoch paralelne bežiacich blokov odznali príspevky venované histórii mesta Kalisz, pomenované Kalisz – stredoeurópske centrum. Išlo o prípadové štúdie, v ktorých referovali pedagógovia z Fakulty pedagogiky a umenia, ako aj pracovníci miestnych inštitúcií, ktorí sú zároveň členmi Spoločnosti priateľov umenia mesta Kalisz. Predniesli zaujímavé príspevky o prvom mestskom umeleckom salóne (Iwona Barańska z Fakulty pedagogiky a umenia Univerzity Adama Mickiewicza v Poznani), o recepcii moderného umenia (Anna Tabaka z Regionálneho múzea), o dobových organizáciách venujúcich sa ochrane pamiatok (Joanna Bruś), o nekrológoch umelcov v miestnej tlači (Monika Sobczak-Waliś z Mestskej knižnice Adama Asnyka), o spôsobe ochrany pamiatok z obdobia Belle Époque (Mateusz Halak z Krajského úradu na ochranu pamiatok), o mediálnom obra-

ze provinčného mesta (Arkadiusz Błaszczuk z Mestskej knižnice Adama Asnyka), o umení a pohrebnej kultúre (Maciej Błachowicz z Fakulty pedagogiky a umenia Univerzity Adama Mickiewicza v Poznani). Pri počúvaní takých rozmanitých pohľadov na históriu jedného mesta sa postupne vynáral obraz poľského mesta v provincii na prelome 19. a 20. storočia, pričom sa prirodzene vynárala otázka porovnávania s domácim výskumom. Po krátkej diskusii odznel ešte jeden príspevok a síce na tému Boretichova fotografia ako kultúrna misia (Danuta Jackiewicz z Národného múzea vo Varšave), po ňom nasledovala diskusia.

Nasledujúci blok mal názov Inštitúcie umeleckého života a médií recepcie. Tu sa opätovne predstavili prednášajúci z rozličných inštitúcií so zaujímavými témami ako umelecký život v Žitomiri v polovici 19. storočia vo svetle poľskej tlače (Agnieszka Świątosławska z Univerzity v Łódži, Poľský inštitút pre štúdium profánneho umenia), ďalej Pskovská archeologická spoločnosť ako príklad formy provinčného umeleckého života (Dominika Plócienniczak zo Spoločnosti priateľov prírodných vied miesta Kalisz), a napokon filmová verzia románu Sienkiewicza „Quo Vadis“ z obdobia 1912/1913 v recepcii poľskej a nemeckej tlače Horného Sliezka (Bogusław Maluski z Štátneho archívu v Katowiciach, pracovisko Gliwice).

Posledný blok konferencie pod názvom „Strediská – umelci – mecenáši – animátori“ zaujímavým spôsobom zastrelil príspevky vedeckých pracovníkov poľských múzeí a galérií. Referovali o umeleckých aktivitách v druhej polovici 19. storočia v Poznani (Piotr Molenda), v Zamošciu (Piotr Kondraciuk, Múzeum v Zamošciu), v Łańcut (Teresa Bagińska-Żurawska, Múzeum a zámok Łańcut), v Nieborowie (Anna Maniakowska-Sajdak, Múzeum v Nieborowie a Arkadii, Anna Ozaist-Przybyła). Na záver zazneli dva príspevky o meste Kielce a umeleckom živote pod patronátom miestneho biskupa (Dorota Anna Mętrak, Magdalena Nowak, Univerzita Jana Kochanowskiego v Kielcach). Po odznení posledných príspevkov sa konala generálna diskusia, ktorá potvrdila nosnosť hlavnej témy konferencie a dala priestor na uvažova-

nie o možných témach budúcej konferencie. Príspevky budú publikované v konferenčnom zborníku, ktorý plánujú organizátori vydať na budúci rok.

Na záver možno konštatovať, že organizátorom sa podarilo uskutočniť hlavné ciele podujatia. Vďaka rozmanitosti referátov sa ukázalo, že téma umeleckého života v provincii na prelome 19. a 20. storočia je odrazovým

mostíkom pre množstvo čiastkových tém, a to nielen v oblasti výtvarného umenia. Výskumy poľských kolegov môžu byť nesporne veľkou inšpiráciou pre mnohé súčasné európske výskumy. Plánovaná ďalšia konferencia, ktorá sa uskutoční o dva roky, bude iste očakávaným a nanajvýš zaujímavým podujatím.

Jana Laslavíková

Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis. / Musical Analysis.

Historia – Theoria – Praxis, medzinárodná muzikologická konferencia, Wrocław, 12. – 13. december 2017

Hlavným usporiadateľom V. medzinárodnej muzikologickej konferencie v cykle *Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis. / Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis*, ktorá sa konala vo Vroclave 12. – 13. decembra 2017, bola Katedra hudobnej teórie a dejín sliezkej hudobnej kultúry Oddelenia kompozície, dirigovania, teórie hudby a muzikoterapie Hudobnej akadémie Karola Lipińskiego vo Vroclave (Katedra Teorii Muzyki i Historii Śląskiej Kultury Muzycznej, Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu). Cieľ konferencie predstavila hneď v úvode vedecká a umelecká garantka podujatia prof. dr hab. **Anna Granat-Janki**, pričom zdôraznila, že analýzu hudobného diela ako základnú muzikologickú disciplínu je potrebné skúmať z rôznorodých uhlov pohľadu, predovšetkým historického, metodologického a teoreticko-kompozičného. Zároveň poukázala na zvýšený dôraz tohoročnej konferencie na semiotickú analýzu hudby, vzťahy medzi analýzou a interpretáciou, problematiku hudobných kompetencií a sociálnej komunikácie.

Hlavný patronát nad konferenciou prevzal JE rektor Akadémie Muzycznej profesor **Grzegorz Kurzyński**. Účastníkov konferencie z rôznych krajín sveta (Brazília, Belgicko,

Litva, Maďarsko, Rakúsko, Poľsko, Slovensko, USA, Veľká Británia) privítal prof. dr hab. **Piotr Zaleski**, prorektor pre umeleckú a vedeckú činnosť, ktorý ocenil široké spektrum riešených problémov, od analýzy konkrétnych hudobných diel a prameňov, analýzy hudobných štýlov a kompozičných techník až po spojitosti hudobnej analýzy s recepciou a percepciou hudby v historických súvislostiach. Tematicky bola konferencia rozdelená do ôsmich sekcií, ktoré sčasti rokovali paralelne v dvoch sálach. V rámci prvej plenárnej sekcie vystúpila profesorka Siglind Bruhn (University of Michigan, Institute for the Humanities – United States), ktorá bola špeciálnym hosťom konferencie. Jej prednáška na tému „*La Lutte de Jacob avec l'Ange*”: *Alexandre Tansman's Musical Ekphrasis of Paul Gauguin's Painting* / [*La Lutte de Jacob avec l'Ange Aleksandra Tansmana: muzyczna ekfrazza obrazu Paula Gauguina*] vyvolala priaznivý ohlas u prítomných, ktorí mali možnosť sledovať intermediálnu analýzu hudobného diela inšpirovaného dielom výtvarným. Siglind Bruhn sa zamerala na výklad idiosynkretickej prezentácie obrazu P. Gauguina *Vízia po kázni* (*Boj medzi Jakubom a anjelom*, 1888) / *Vision after the Sermon* (Jacob Wrestling with the Angel), ktorý bol hlavným inšpiračným zdrojom sedemminútovej orchestrálnej

skladby *La Lutte de Jacob avec l'Ange* polského skladateľa a klaviristu židovského pôvodu žijúceho vo Francúzsku Alexandra Tansmana (1897 – 1986). V jej intermediálnej analýze dominovalo odhaľovanie konkrétnych maliarskych detailov (predstava anjela v hlavách modliacich sa žien s bielymi čepcami v čiernych odevoch) v súvislosti s počutelnými segmentmi v hudobnom diele (*ekfráza*) a v kontexte s hľadaním podobných významových segmentov vo výtvarných dielach inšpirovaných tým istým textom (Jakub zápasí s anjelom, Gn 32: 22-32), na príklade obrazov ďalších maliarov (Rembrandt 1659, Delacroix 1861, Moreau 1878, Chagall 1963).

Nasledujúce rokovania poukázali na široké spektrum súčasných problémov riešených v muzikológii: 1. sekcia, teória a metódy hudobnej analýzy: **Mark Reybrouck**: From Sound to Music: Real-Time Analysis and the 'in Time/Outside-of-Time' Dichotomy / Od dźwięku do muzyki: analiza w czasie rzeczywistym a dychotomia „w czasie – poza czasem”; **Susanne Kogler**: 'Happy New Ears'! On the Importance of Listening for Musical Analysis / „Happy New Ears“! O znaczeniu słuchania w analizie muzycznej; **Małgorzata Pawłowska**: Narratology in Musical Analysis. A Reconnaissance and Prospects / Narratologia w analizie dzieła muzycznego. Rekonesans, perspektywy; **Iwona Sowińska-Fruhtrunk**: Deleuzian Concept of Difference and Repetition Applied to Musical Art: Examining Atonal and Dodecaphonic Works of Arnold Schoenberg / Deleuzjańska koncepcja różnicy i powtórzenia wobec muzyki: spojrzenie na atonalne i dodekafoniczne dzieła Arnolda Schönberga; 2. sekcia, semiotická analýza hudby (1); reprezentácia v hudbe: **Andrzej Tuchowski**: Chopinowski „motyw ekstazy” w finałach mistrzowskich koncertów fortepianowych późnego romantyzmu (Grieg, Czajkowski, Rachmaninow) / The Chopinian 'Ecstasy Motif' in the Final Movements of Late-Romantic Piano Concertos (Grieg, Tchaikovsky, Rachmaninow); **Ilona Dulisz**: Rezonans muzycznej mistyki Martina Lutra w „Salut für doktor Martinus” Oskara Gottlieba Blarra / The Resonance of Martin Luther's Musical Mysticism in Salut für Doc-

tor Martinus by Oskar Gottlieb Blarr; **Katarzyna Szymańska-Stułka**: „Cudowny powrót wymiaru aion” – o przestrzeni dźwiękowej w twórczości Antona Weberna / 'A Marvellous Return of the Aion Dimension'. The Sound Space in Anton Webern's Works; **Katarzyna Bartos**: Koncepcja „ekomuzyki” w twórczości Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil / The Idea of Eco-Music in Grażyna Pstrokońska-Nawratil's Oeuvre; 3. sekcia, analýza vo výskume štýlu a skladateľskej techniky: **Tomasz Górny**: „Dritter Teil der Clavier Übung” Johanna Sebastiana Bacha w świetle tradycji zbiorów typu „Clavier Übung” / 'Dritter Teil der Clavier Übung' by Johann Sebastian Bach and the Tradition of 'Clavier Übung' Collections; **Aleksandra Pijarowska**: Symfonie Ahmeda Adnana Sayguna – rekonesans / Ahmed Adnan Saygun's Symphonies – A Reconnaissance; **Tomasz Kienik**: „Sonata” na organy Bolesława Szabelskiego – aspekty harmoniczne, fakturalne i gatunkowe / Bolesław Szabelski's Sonata for Organ – Harmony, Texture and Genre Aspects; **Iwona Świdnicka**: Musica profana Pawła Łukaszeńskiego na przykładzie „Sinfonietty” na orkiestrę smyczkową / Paweł Łukaszeński's Musica Profana As Exemplified by His Sinfonietta for String Orchestra; 4. sekcia, analýza hudobných prameňov: **Jan-ka Petőczová**: Musical Sources of the Levoča/Leutschau Lutheran Musical Collection from the Era of Dittersdorf, Haydn and Beethoven: Secular Music / Źródła muzyczne z czasów Dittersdorfa, Haydna i Beethovena zachowane w Luteranckich Zbiorach Muzycznych w Lewoczy/Leutschau: muzyka świecka; **Ewa Schreiber**: György Ligeti w zwierciadle swoich pism / György Ligeti in the Mirror of His Writings; 5. sekcia, analýza v recepcii a percepcii hudby: **Barbara Literska**: „Tłumacz muzyki” – o przydatności analizy muzycznej przy tworzeniu komentarzy programowych w drukach ulotnych / 'Music Explicator'. On the Usefulness of Musical Analysis in Writing Programme Commentaries for Occasional Prints; **Klaudia Kukielczyńska-Krawczyk**: Odbiór emocjonalny muzyki Ludwiga van Beethovena – badania własne / Emotional Reception of Ludwig van Beethoven's Music – the Author's Own Study; 6. sekcia: semio-

tická analýza hudby (2); transmedializácia, intersemiotická translácia, interdiskurz: **Teresa Malecka**: „Borys Godunow”. Od tragedii Puszkina do dramatu muzycznego Musorgského. Tłumaczenie – transmedializacja / Boris Godunov. From Pushkin's Tragedy to Musorgsky's Musical Drama. Translation – Transmedialisation; **Ricardo Nogueira de Castro Monteiro**: Discourse, Interdiscourse and Intertextuality in the Process of Construction of the Musical Meaning; Semiotic Tools for the Analysis and Discussion of Rachmaninoff's Vocalise, op. 34 no. 14 / Dyskurs, interdyskurs i intertekstualność w procesie konstruowania znaczenia muzycznego: narzędzia semiotyczne w analizie i opisie Wokalizy op. 34 nr. 14 Rachmaninowa; **Agnieszka Zwierzycka**: „Połeciały pieśni moje” Marii Konopnickiej w muzycznej interpretacji wybranych kompozytorów przełomu XIX i XX wieku / 'Połeciały pieśni moje' [My songs have flown] by Maria Konopnicka in Musical Settings by Selected Composers of the Turn of the 20th Century; 7. sekcja: semiotická analýza hudby (3); intertextualita, témy, hudobné významy: **Gesine Schroeder**: Re-working / Re-cycling: an Attempt at Their Labelling via Examples from Igor Stravinsky's, Georg Friedrich Haas' and Johannes Schöllhorn's Music / Muzyczny reworking/recycling: próba klasyfikacji na przykładach zaczerpniętych z muzyki Igora Strawińskiego, Georga Friedricha Haasa i Johanna Schöllhorna; **Lóránt Péteri**: Whose Farewell? Ligeti's Horn Trio and Mahler's Ninth Symphony / Czyje pożegnanie? Trio waltorniowe Ligetiego i IX Symfonia Mahlera; **Justyna Humięcka-Jakubowska**: Fenomen akustyczno-temporalny wokalo-instrumentalnych dzieł Luigiiego Nona i Luciana Beria / The Acoustic and Temporal Phenomenon of Luigi Nono's and Luciano Berio's Vocal-and-Instrumental Works; 8. sekcja: semiotická analýza hudby (4); hudobná kompetencia, sociálna komunikácia: **Dario Martinelli**: Music and Technologies: a Complex and Occasionally Deceiving Relation / Muzyka a technika: relacja skomplikowana, a czasem zwodnicza; **Anna Granat-Janki**: Transformacje gatunków muzycznych w twórczości Agaty Zubeł a problem komuni-

kacji społecznej / Musical Genre Transformations in Agata Zubeł's Works and the Problem of Social Communication.

Rokovania ukázali, že najväčšej pozornosti „sa teší” problematika semiotickej analýzy hudby, ktorá patrí k moderným analytickým metódam. Ide tu nielen o hľadanie hudobných a mimohudobných významov a ich sprostredkovateľov (hudobných znakov), ale aj o ich vnímanie, počúvanie a pochopenie, ktoré ovplyvňuje celý rad faktorov (akustické, technické, časové korelácie, intertextualizácia a intermedializácia, etc.). Konferencia kládla dôraz predovšetkým na analýzu hudby 20. storočia a diela moderných hudobných foriem a žánrov, ktoré prekračujú hranice klasickej klasifikácie, keďže sú komponované v intenciách medzižánrovej syntézy, ako napríklad hudba jednej z najvýznamnejších poľských skladateľiek strednej generácie Agaty Zubeł. Za všetkých účastníkov konferencie, ktorí vyjadrovali spokojnosť s úrovňou rokovanja a tematického rozvrstvenia problematiky, vyjadril pochvalu organizátorom konferencie prof. dr Ricardo Nogueira de Castro Monteiro (Federal University of Cariri, Brazília), doslova totiž povedal, že nikde na svete nevidel také dokonalé analýzy hudobných diel ako na pôde poľskej muzikológie.

Umeleckou súčasťou konferencie bol koncert dňa 12. 12. 2017 venovaný 80. výročiu úmrtia významného poľského skladateľa Karola Szymanowského (1882 – 1937). Účastníci konferencie mali možnosť vypočuť si v modernej Koncertnej sále Hudobnej akadémie Karola Lipińskiego reprezentatívny prierez tvorbou Karola Szymanowského, ktorá zaberá široký diapazón kompozičných techník. Tento skladateľ totiž študoval a pôsobil pred prvou svetovou vojnou krátko v západnej Európe, kde absorboval vplyvy rôzneho hudobného myslenia (ovplyvnil ho Richard Wagner v Berlíne), po roku 1914 pokračoval v európskych štúdiách, pričom ho významne ovplyvnil hudobný impresionizmus (Francúzsko), ale napríklad aj hudba Leoša Janáčka. Z bohatej tvorby Szymanowského, ktorá zahŕňa skladby rôznych žánrov (orchestrálne, komorné, sólové instrumentálne i piesne), odznegli na koncerte v prvej časti

sólové skladby pre klavír (*Etiuda b-moll*, op. 4, *Wariacje b-moll*, op. 3, *Mazurki*, op. 50), pre husle (*Mity*, op. 30) a pre sólový spev (*Pieśń Roksany* z opery *Król Roger*) a v druhej časti zborové piesne a cappella *Pieśni kurpiowskie*, ktoré majstrovsky zaspieval zbor *Feichtianum* Hudobnej akadémie Karola Lipińskiego pod vedením dirigenta Artura Wróbela. Všetky sólové skladby predviedli vynikajúci mladí interpreti – absolventi Hudobnej akadémie vo Vroclave: Michał Szczepański, Elżbieta Zawadzka, Małgorzata Jaworska (klavír), Małgorzata Kogut-Ślania (husle), Olga Ksenicz (soprán), resp. jeden z nich – Tomasz Marut (klavír) – je absolventom Všeobecno-vzdelávacej hudobnej školy Karola Szymanowského vo Vroclave, (Ogólnokształcąca Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. Karola Szymanowskiego we Wrocławiu). Akademický zbor

Feichtianum má mimoriadne postavenie na škole z hľadiska nielen reprezentačného ale hlavne didakticko-praktického, keďže sa podieľa na výchove budúcich dirigentov. S koncertom tematicky korešpondovala výstava fotografií, autografov a hudobných dokumentov venovaná životu a dielu Karola Szymanowského, ktorá bola inštalovaná počas konferencie v Komornej sále Hudobnej akadémie. Výstavu pripravila Ústredná knižnica Hudobnej akadémie.

Konferencia bola súčasťou pravidelného cyklu medzinárodných konferencií, venovaných problematike hudobnej analýzy, a ako z predchádzajúcich podujatí organizátori aj v tomto prípade pripravujú do tlače zborník s rozšírenými vedeckými príspevkami.

Janka Petőczová

Sound and Music Computing, 15. ročník medzinárodnej odbornej konferencie, Limassol (Cyprus), 4. – 7. júl 2018

Medzinárodná vedecká konferencia *Sound and Music Computing* je zameraná na využitie informatiky a technológií v hudbe a hudobnej vede. Prináša najnovšie poznatky z oblasti kvantitatívnej a počítačovej muzikológie, akustiky a psychoakustiky, modelovania symbolických i zvukových dát, ako aj praktické aplikácie informačných technológií v hudobnej kompozícii a interpretácii, hudobnej pedagogike či hudobnom marketingu. Konferenčné dni sú vyhradené prednáškam, večery patria hudbe. Okrem vedcov sa totiž na konferenciu môžu prihlásiť aj skladatelia so svojimi kompozíciami. Vybrané diela potom zaznejú vo večerných koncertných blokoch. Tento ročník zorganizovala Cyperská technická univerzita v Limassole. Téma konferencie *Sonic Crossings* [Zvukové križovatky] reflektovala jednak interdisciplinárnu povahu konferencie, jednak lokalitu Cypru ako kultúrnej križovatky medzi Európou, Áziou

a Afrikou. Pozvanými prednášajúcimi boli Trevor Wishart, Rebecca Fiebrink a Claude Cadoz.

Pútavá prednáška britského skladateľa Trevora Wisharta sa zaoberala kreatívnymi možnosťami využitia nahrávok ľudského hlasu v kompozícii. Wishart vo svojej tvorbe pracuje s nahrávkami štylizovanej reči, vokálnych imitácií zvukov prostredia (zvony, psi brechot, zvuk motora a pod.), ako aj prirodzených konverzácií, ktoré zbiera v teréne. Rebecca Fiebrink z Univerzity Goldsmiths v Londýne svoj príhovor venovala aplikáciám umelej inteligencie v hudobnej tvorbe, ako aj filozofickým, estetickým a etickým otázkam, ktoré takéto aplikácie vyvolávajú. Claude Cadoz z francúzskeho inštitútu IRCAM ponúkol historický prehľad informačných technológií v hudbe a muzikológii od prvopočiatkov až po súčasnosť.

Na konferencii odznelo vyše 80 teoretických príspevkov. Joe Fitzpatrick z Technickej

univerzity v Limericku prezentoval model automatickej separácie hlasov v polyfónii. Mitsuyo Hashida z japonskej Univerzity Soai predstavil rozsiahlu databázu nahrávok virtuózných klavírných skladieb s anotáciami jednotlivých fráz na analytické účely. Príspevok Mattea Lionella z Univerzity Aalborg v Kodani ponúkol vizuálnu aplikáciu, ktorá užívateľom pomôže vybrať si z množstva skladieb v zozname (*playliste*) jednotlivé piesne podľa žánru, emócie, akustických špecifikácií, a podobne. Anastassia Andreassen z rovnakej inštitúcie sa zaoberala problémom echolokácie, teda priestorovej orientácie pomocou zvuku. Carlos Guedes z Univerzity v Abu Dhabi analyzoval rytmické vzorce v tradičnej juhoindickej hudbe. O využití mechanických vibrácií ako dodatočnej spätnej väzby pre interpretov informoval Tychonas Michailidis z Univerzity Southampton. Anastasia Georgiaki, jedna z organizátoriek konferencie, sa venovala poňatiu antickej drámy ako Gesamtkunstwerk. Okrem problematiky starogréckej prozódie a jej prepisu do notovej podoby dostali poslucháči možnosť vidieť ukážky z modernej inscenácie, v ktorej bol chór automaticky vygenerovaný ako echo monológu protagonistky. Snímače pohybu navyše pri určitých gestách herečky spúšťali ďalšie zvukové efekty. Nicollo Pretto z Univerzity v Padove rozprával o metrických modeloch v arabsko-andalúzskej hudobnej tradícii. Problematiku interaktívneho zapojenia publika do kompozičného procesu

pomocou rozhrania umožňujúceho meniť akustické vlastnosti znejúcej hudby v reálnom čase predstavil Marcelo Gimenes z Univerzity Plymouth. Vedecký tím z Univerzity Nihon naprogramoval aplikáciu, ktorá automaticky vytvorí druhý hlas harmonizujúci s hlavnou melódiou. Prezentujúci Mina Shiraishi vysvetlil, že tento program je určený pre amatérskych spevákov karaoke, ktorí chcú podporiť svojich priateľov pri spievaní obľúbených piesní, čo v japonskej kultúre patrí k populárnej zábave. Romain Michon zo Stanfordskej univerzity objasnil výhody 3-D tlače prototypov hudobných nástrojov pri odhadovaní ich akustických vlastností. Spomenuté príspevky ilustrujú rozmanitosť prezentovaných tém a výskumných metód.

Hudobná časť konferencie pozostávala z ôsmich koncertov, na ktorých odzneli kompozície vyše 60 súčasných skladateľov. Niektoré skladby pozostávali výlučne zo syntetizovaných zvukov, iné využívali aj živých hráčov, nahrávky, projekcie, animácie, tanec či rôzne interaktívne prvky. So svojím *performance* vystúpil medzi inými autor slovenského pôvodu Juraj Kojš. Skladby vyžadujúce živých interpretov našťudovala klaviristka Anna d'Erico, cyperský Chronos Contemporary Music Ensemble a grécky ARTéfacts Ensemble. Okrem koncertného programu boli počas konferencie otvorené aj audiovizuálne inštalácie v priestoroch miestnych galérií.

Zuzana Cenkerová

POKYNY PRE AUTOROV

Recenzovaný vedecký časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z oblasti muzikológie a jej subdisciplín – hudobnej historiografie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. O prijatí štúdie na publikovanie rozhoduje redakcia na základe lektorských posudkov a rozhodnutia redakčnej rady časopisu do troch mesiacov od doručenia príspevku. Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Príspevky prosíme zasielať na adresu redakcie v elektronickej forme v textovom editore Word. Poznámky sa uvádzajú pod čiarou, rozsiahlejšie materiálové prílohy sa pripájajú za príspevok. V prípade vkladania materiálových ukážok priamo do textu štúdie (noty, obrázky, grafy, tabuľky) prosíme zaslať jednu verziu príspevku s vloženými ukážkami, druhú verziu v úprave bez ukážok, s označeným miestom ich vloženia, a ukážky zaslať osobitne. Obrázky prosíme posilať v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzii 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K štúdiu je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, titul, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem STN ISO 690 (*Dokumentácia. Bibliografické odkazy*) a STN ISO 690-2 (*Elektronické dokumenty alebo ich časti*) je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.

²DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, s. 416-417.

Pozn.: Čísla strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Baján OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, s. 33-62.

Odkaz na štúdiu v zborníku alebo na kapitolu v kolektívnej práci:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 34, 2008, č. 2, s. 147-154.

Odkaz na už uvedený prameň:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, s. 78.

Pozn.: V prípade, že v jednej poznámke sú uvedené dva pramene toho istého autora, v ďalších poznámkach uvádzame aj prvé slová názvu prameňa:

⁹RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

¹⁰PETŐCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 99-105. Dostupné na internete: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

Všeobecné poznámky:

- Ak v prameni nie je uvedené miesto vydania, rok vydania alebo vydavateľstvo, tak uvádzame: b. m., b. r., b. v.
- V prípade viacerých miest vydania a vydavateľstiev sa názov vydavateľstva pridá k príslušnému miestu vydania a oddelí sa bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- Ak je viac miest vydania a len jeden vydavateľ, tak miesta vydania oddelíme bodkočiarkou a medzerou:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Údaje v bibliografickom opise citovaného prameňa sa uvádzajú v jazyku prameňa až po údaj o rozsahu. Preklad názvu sa môže pripojiť v hranatých zátvorkách.
- Skratkou pre označovanie strany alebo strán je s., ročníky časopisov a čísla zborníkov sa uvádzajú arabskými číslicami. Pokiaľ sú dokumenty v edíciách číslované, je potrebné uvádzať okrem strán aj číslo.

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

The peer-reviewed scholarly journal *Musicologica Slovaca* appears twice yearly. It publishes original contributions to music history, ethnomusicology and systematic musicology. A decision will be taken by the editors on whether to accept an article for publication, based on readers' reports and the judgment of the journal's editorial board, within three months of receipt of the article. Unsolicited manuscripts will not be returned.

Contributions should be sent to the editorial address in electronic form in Word documents. Notes should appear as footnotes on the page; more extensive material appendices may be added after the text. In cases where special material samples are inserted directly in the text of the study (musical notes, illustrations, graphs, tables) we ask contributors to send one version with the samples included, a further version without the samples but with the places where they are to be inserted marked, and finally the samples themselves independently. Please send illustrations in 300 dpi quality in format jpg, tiff, or PDF.

The length of an article, including its apparatus, should not exceed 50 standard pages, or 20 standard pages for profiles, 10 standard pages for reviews, and 5 standard pages for reports (1 standard page = 1,800 characters). An abstract, key words and a résumé in the Slovak language must be prefixed to the study. At the head of the study the following data concerning the author will be included: name, surname, titles, place of employment, address, telephone or e-mail.

Account must be taken of the norms *STN ISO 690 (Documentation. Bibliographic References)* and *STN ISO 690-2 (Electronic documents or parts thereof)* and their principles must be respected. Some interpunctual symbols are used in references in a manner which differs from standard English orthography, and certain principles are adapted to the needs of the journal. To facilitate citation we present a number of models:

Reference to a monograph:

¹RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.

²DÚŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2001, pp. 416-417.

Note: The numbers of pages in a page sequence are linked by a hyphen.

Reference to a miscellany as a whole:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : *Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafin, 1992.

Note: The first datum given is the name of the editor, if he/she has primary responsibility for the compilation of the volume. Where there are a number of compilers, the one

whose name is given first on the title page should be cited. Persons who have secondary responsibility (e.g. general editors, translators etc.) are cited after the book's title.

Reference to a monograph, miscellany, collective work, or edition of music as part of a scholarly edition series:

⁵URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Lament v hudbe*. (=Studia Ethnomusicologica IV.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; AEPress, 2009, pp. 33-62.

Reference to a study in a miscellany or a chapter in a collective work:

⁶LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

⁷MÚDRA, Darina: Dobová reflexia hudby Wolfganga Amadea Mozarta na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, vol. 34, 2008, no. 2, pp. 147-154.

Reference to a source already cited:

⁸RYBARIČ, Ref. 1, p. 78.

Note: Where two sources by a single author are cited in the same note, in further notes we also cite the first words of the name of the source:

⁹RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

¹⁰PETÖCZOVÁ, Janka: Cithara Sanctorum a hudobné dianie na Spiši v 17. storočí. In: *Cithara sanctorum 1636 – 2006 : Zborník z vedeckej konferencie konanej 22. – 23.11. 2006 v Liptovskom Mikuláši a v Liptovskom Jáne*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, pp. 99-105. Accessible on the internet: <http://www.snk.sk/?BZ_CS>

General observations:

- If the place of publication, year of publication or publisher is not mentioned in the source, we cite: n. pl., n. d., n. p.
- Where there are a number of places of publication and publishers the name of the publisher is added to the relevant place of publication and separated with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2008.
- If there are a number of places of publication and only one publisher, we separate the places of publication with a semi-colon and a gap-space:
Bratislava; Martin : Osveta, 1957.
- Data in the bibliographic description of a cited source are given in the language of the source as far as the page reference. A translation of the name may be attached in square brackets.
- The abbreviation for indicating page is p.; pages is pp. Year volumes of journals and numbers of miscellanies are cited in Arabic numerals. Where documents are numbered in editions, those numbers must be cited as well as the pages.

OBSAH ROČNÍKA 9 (35), 2018

Štúdie

ADAMOVÁ, Silvia: Difúzie klasickej a populárnej hudby vo vybraných dielach raného 20. storočia	238
GOTTHARDTOVÁ, Kristína: Folklórne prvky vo filmovej hudbe Šimona Jurovského	271
KAČIC, Ladislav: Figured Bass Instruction Among Franciscans in 18th- and 19th-Century Slovakia	5
TIMKOVÁ, Miriam: Ťahavé piesne v zápise Karola Plicku. Na príklade piesňových žánrov zo stredného Považia	103
URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačенých edíciách 19. storočia	28
URBANCOVÁ, Hana: Trojkráľové piesne a koledy v slovenskom repertoári z ústnej tradície.....	200
VESELOVSKÁ, Eva: Métsko-gotická notácia na Slovensku v období stredoveku ...	165

Materiály

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

Recenzie

DEMSKÁ, Štefánia: Eva Veselovská – Rastislav Adamko – Janka Bednáríková: Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku	138
GOTTHARDTOVÁ, Kristína: Hana Urbancová (ed.): Ethnomusicologicum V. Tradičná piesňová kultúra etnických minorít: historické pramene, hudobnoštylová stratifikácia, nositelia	140
LOMEN, Kristína: Hana Urbancová: Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie	304
RUŠČIN, Peter: Lubomír Tyllner: Písňe, litanie a modlitby, které při pohřbích zpívati se mohou	307
ŠČEPÁN, Michal: Lubomír Chalupka: Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950)	301

Správy

CENKEROVÁ, Zuzana: 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	145
---	-----

CENKEROVÁ, Zuzana: Sound and Music Computing, 15. ročník medzinárodnej odbornej konferencie, Limassol (Cyprus), 4. – 7. júl 2018	314
GARAJOVÁ, Veronika: Notated Sources from Medieval Europe / Medieval Hungary : Transregional Research and Online Database Building, medzinárodný workshop, 24. októbra 2017	154
LASLAVÍKOVÁ, Jana: Žycie artystyczne prowincji środkowoeuropejskiej na przełomie XIX-XX wieku: przemiany, formy i funkcje / Artistic life of a province in Central Europe in the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth century: transformations, forms and functions, Kalisz (Poľsko), 19. – 20. október 2017	309
PETŐCZOVÁ, Janka: Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis. / Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis, medzinárodná muzikologická konferencia, Vroclav, 12. – 13. december 2017	311
PETŐCZOVÁ, Janka: 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	148

CONTENTS OF VOL. 9 (35), 2018

Studies

ADAMOVIÁ, Silvia: The Diffusion of Classical and Popular Music in Selected Works in the Early 20th Century.....	238
GOTTHARDTOVÁ, Kristína: Folklore Elements in the Film Music of Šimon Jurovský.....	271
KAČIC, Ladislav: Figured Bass Instruction Among Franciscans in 18th- and 19th-Century Slovakia	5
TIMKOVÁ, Miriam: Drawn-out Songs Transcribed by Karol Plicka. Taking the Example of Song Genres from Central Považie.....	103
URBANCOVÁ, Hana: Piano Arrangements of Slovak Folk Songs in Printed 19th Century Editions.....	28
URBANCOVÁ, Hana: Three Magi Songs and Carols in the Slovak Repertoire from the Oral Tradition	200
VESELOVSKÁ, Eva: Metz-Gothic Notation in Slovakia in the Medieval Period	165

Materials

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

Reviews

DEMSKÁ, Štefánia: Eva Veselovská – Rastislav Adamko – Janka Bednáriková: Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku	138
GOTTHARDTOVÁ, Kristína: Hana Urbancová (ed.): Ethnomusicologicum V. Tradičná piesňová kultúra etnických minorít: historické pramene, hudobnosťlová stratifikácia, nositelia.....	140
LOMEN, Kristína: Hana Urbancová: Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie	304
RUŠČIN, Peter: Lubomír Tyllner: Písne, litanie a modlitby, ktoré při pohřbích zpívati se mohou	307
ŠČEPÁN, Michal: Lubomír Chalupka: Cestami k tvorivej profesionalite. Sprievodca slovenskou hudbou 20. storočia I. (1901 – 1950).....	301

Reports

CENKEROVÁ, Zuzana: 25th Anniversary Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music: The Expressive Interaction with Music (ESCOM), Ghent, 31. July – 4. August 2017	143
---	-----

CENKEROVÁ, Zuzana: Sound and Music Computing, 15. international conference, Limassol (Cyprus), 4. – 7. July 2018	314
GARAJOVÁ, Veronika: Notated Sources from Medieval Europe / Medieval Hungary : Transregional Research and Online Database Building, international workshop, 24. October 2017	154
LASLAVÍKOVÁ, Jana: Žycie artystyczne prowincji środkowoeuropejskiej na przełomie XIX-XX wieku: przemiany, formy i funkcje / Artistic life of a province in Central Europe in the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth century: transformations, forms and functions, Kalisz (Poland), 19. – 20. October 2017	309
PETŐCZOVÁ, Janka: Analiza dzieła muzycznego. Historia – teoria – praxis. / Musical Analysis. Historia – Theoria – Praxis, international musicological conference, Wrocław (Poland), 12. – 13. December 2017	311
PETŐCZOVÁ, Janka: Kultura muzyczna wrocławskich kościołów ewangelickich. Kształtowanie tradycji i muzyczna ekumenia, international musicological conference. Wrocław, 11. – 13. September 2017	148