
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 10 (36)

2019

Číslo 1

Bratislava 2019

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 10 (36), 2019, číslo 1

Volume 10 (36), 2019, Number 1

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, vychádza dvakrát ročne.

Journal of the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, published biannually.

Redakcia / Editorial Staff

Hlavná redaktorka / Editor-in-Chief: Hana Urbancová

Redaktorka / Editor: Katarína Godárová

Redakčná rada / Editorial Board

Bernard Garaj (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Ladislav Kačic (Slavistický ústav Jána Stanislava SAV), Jana Lengová (Ústav hudobnej vedy SAV), Peter Ruščin (Ústav hudobnej vedy SAV), Eva Szórádová (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Markéta Štefková (Vysoká škola múzických umení), Eva Veselovská (Ústav hudobnej vedy SAV), Vladimír Zvara (Univerzita Komenského v Bratislave)

Medzinárodná redakčná rada / International Advisory Board

Zsuzsa Czagány (Zenetudományi intézet MTA BTK, Budapešť), Vladimír Maňas (Masarykova univerzita, Brno), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Instytut Sztuki PAN, Varšava), Jurij Snój (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana), Jadranka Važanová (City University of New York), Lubomír Tyllner (Etnologický ústav AV ČR, Praha), Hana Vlhová-Wörner (Universität Basel – Akademie věd České republiky, Praha)

Adresa redakcie / Editorial Address

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicologica.slovaca@savba.sk

tel./fax.: +421 2 54773589

Vydavateľ a distribúcia / Publisher and Distributor

Ústav hudobnej vedy SAV

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

e-mail: musicology@savba.sk; musicologica.slovaca@savba.sk

tel./fax.: +421 2 54773589

Časopis je evidovaný v databázach / Abstracted and Indexed in

RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), EBSCO – RILM Abstracts of Music Literature, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities)

© Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2019

ISSN 1338-2594

MK SR EV 4007/10

OBSAH

Na úvod.....	5
--------------	---

Štúdie

Milina SKLABINSKÁ: Martin Kmeť (1926 – 2011) – etnomuzikológ vojvodinských Slovákov	7
Peter RUŠČIN: Nové nápevy levočských vydání Cithary Sanctorum z rokov 1674 a 1684	46
Andrej ČEPEC: Klavírne umenie a hudobné vzdelávanie žien na prelome 18. a 19. storočia.....	82
Štefánia DEMSKÁ: Tradícia antifón <i>post Pentecosten</i> v stredovekých hudobných prameňoch. Komparácia a analýza repertoáru.....	101

Materiály

Eva FERKOVÁ: K harmonizácii slovenských ľudových piesní v prvých edíciách klavírných úprav z 30. rokov 19. storočia	131
---	-----

Recenzie

Jan Kouba: Slovník staročeských hymnografů (13. – 18. století) (Peter Ruščin)	148
Eva Ferková: Hudobná analýza I. Teória hudobnej analýzy (Kristína Gotthardtová)	150
Jana Kalinayová-Bartová (ed.): Musicologica Istropolitana XIII. The Reception of the Italian Small-Scale Motet in Central Europe (Patrik Sabo).....	152
Lengová, Jana (ed.): Hudba – výskum – kontexty. Zborník príspevkov z regionálnej muzikologickej konferencie venovanej 100. výročiu narodenia Františka Zagibu (Miriam Timková).....	155

Správy

International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML): International Congress 2018, Lipsko, 22. – 28. júl 2018 (Štefánia Demská)	157
Slovenská hudba vo Vojvodine, 14. muzikologická konferencia, Pivnica (Srbsko), 24. novembra 2018 (Kristína Lomen)	162
Tradycje śląskiej kultury muzycznej. XV Międzynarodowa Konferencja / Traditions of Silesian Musical Culture, 15 th International Conference. Wrocław, 20. – 21. marec 2019 (Janka Petőczová).....	164

CONTENTS

Preface.....	5
--------------	---

Studies

Milina SKLABINSKÁ: Martin Kmeť (1926 – 2011) – Ethnomusicologist of the Vojvodina Slovaks.....	7
Peter RUŠČIN: New Tunes in the Levoča Editions of Cithara Sanctorum Published in 1674 and 1684.....	46
Andrej ČEPEC: Piano Art and the Music Education of Women in Slovakia at the Turn of the 19 th Century	82
Štefánia DEMSKÁ: The Tradition of the <i>post Pentecosten</i> Antiphons in Medieval Music Manuscripts. Comparative study and analysis of the repertoire	101

Materiály

Eva FERKOVÁ: On the Harmonisation of Slovak Folk Songs in the First Editions of Piano Adaptations of the 1830s.....	131
---	-----

Reviews

Jan Kouba: Slovník staročeských hymnografů (13. – 18. století) (Peter Ruščin)	148
Eva Ferková: Hudobná analýza I. Teória hudobnej analýzy (Kristína Gotthardtová)	150
Jana Kalinayová-Bartová (ed.): Musicologica Istropolitana XIII. The Reception of the Italian Small-Scale Motet in Central Europe (Patrik Sabo).....	152
Lengová, Jana (ed.): Hudba – výskum – kontexty. Zborník príspevkov z regionálnej muzikologickej konferencie venovanej 100. výročiu narodenia Františka Zagibu (Miriam Timková).....	155

Reports

International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML): International Congress 2018, Lipsko, 22. – 28. júl 2018 (Štefánia Demská)	157
Slovak Music in Vojvodina, 14 th Musicological Conference, Pivnica (Serbia), 24 th November 2018 (Kristína Lomen).....	162
Traditions of Silesian Musical Culture, 15 th International Conference. Wrocław, 20 th – 21 st March 2019 (Janka Petőczová)	164

NA ÚVOD

V roku 2019 vychádza jubilejný, desiaty ročník časopisu *Musicologica Slovaca* od jeho obnovenia v roku 2010 v úlohe recenzovaného vedeckého periodika Ústavu hudobnej vedy SAV.

Časopis nadviazal na tradíciu kontinuálneho vydávania muzikologického časopisu, dočasne fungujúceho aj v podobe tematických zborníkov. Táto tradícia bola založená presne pred polstoročím. V roku 1969 vyšiel vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied jeho prvý ročník v rozsahu dvoch čísel, s ambíciou pokývať všetky oblasti výskumu v muzikológii a priblížiť jeho výsledky, ktoré vznikali predovšetkým v domácom kontexte. Rok 2019 je zároveň 36. ročníkom časopisu od jeho založenia pred päťdesiatimi rokmi. Toto číslovanie, ktoré uvádzame v zátvorke za číslovaním ročníkov od obnovenia časopisu v roku 2010, naznačuje, že jeho príprava nemala vždy priaznivé podmienky. Počas niektorých období sa len s ťažkosťami dokázala udržiavať jeho periodicitu aj pôvodný zámer prípravy dvoch čísel ročne. Napriek tomu možno hovoriť o tradícii jeho vydávania ako o kontinuítnej s tým, že dnes všetky jeho ročníky prinášajú dostatočne diferencovaný a plastický obraz o tematickej aj metodologickej orientácii muzikológie na Slovensku za posledných päť desaťročí, s ťažiskom na príspevkoch pracovníkov inštitúcie, ktorá časopis vydávala.

Pri jeho obnovení pod pôvodným názvom *Musicologica Slovaca* a v pôvodnej periodicitu dvoch čísel do roka (tak ako pri jeho založení) základná koncepcia odrážala možnosti, orientácie a stratégie, ktoré mal muzikologický výskum pred vyše desaťročím v domácich podmienkach. Dôležitou motiváciou, ktorá stála za jeho obnovenou existenciou, bolo sprístupňovanie výsledkov domáceho výskumu a kultivovanie odborného jazyka, vrátane terminologických otázok, na báze slovenského jazyka.

V poslednom období sa však situácia podstatnejšie mení nielen v domácom kontexte, ale predovšetkým v medzinárodnom priestore. Nové formy vedeckej komunikácie, ktoré poskytujú okamžité zverejnenie najnovších výsledkov výskumu širokej medzinárodnej komunite záujemcov, špecialistov aj kolegov z iných vedných disciplín, umožňujú zrýchlenú výmenu poznatkov, vzájomnú inšpiráciu a spoluprácu. Ukazuje sa, že interdisciplinárne zameranie časopisu *Musicologica Slovaca* na báze muzikológie bolo v čase jeho obnovenia dobrým rozhodnutím, hoci odrážalo najmä reálnu situáciu v domácom autorskom zázemí. Dnes umožňuje najmä rozvíjať integrujúci model muzikológie, ktorý spočíva nielen v koexistencii, ale aj v užšej spolupráci medzi jednotlivými jej odbormi a špecializáciami.

V súčasnosti je časopis voľne prístupný on-line, pokračujeme však aj v jeho printovej podobe. Okrem systematického zverejňovania výsledkov domáceho výskumu

chceme jeho publikačný priestor otvoriť širšej, a to aj medzinárodnej komunite pri-
spievateľov. Plánujeme podstatnejšie rozšíriť autorské zázemie, obohatiť tematický zá-
ber príspevkov a poskytnúť možnosti aj na publikovanie v cudzích jazykoch. Popri
základnej orientácii časopisu na domácu odbornú verejnosť chceme týmto spôsobom
posilňovať jeho nadregionálny profil, ktorý umožní prezentovať výsledky domácich
autorov v širšom medzinárodnom kontexte.

Hana Urbancová

MARTIN KMEŤ (1926 – 2011) – ETNOMUZIČNÝ VOJVODINSKÝ SLOVÁK

MILINA SKLABINSKÁ

Mgr. art. Milina Sklabinská, PhD.; Úrad pre Slovákov žijúcich v zahraničí, Palisády 29/A, Bratislava; e-mail: milina.sklabinski@uszz.gov.sk

ABSTRACT

In the course of the 20th century many writers attempted to define the distinctive cultural code of the Slovaks in Vojvodina, the historical Slovak enclave in Serbia. The musicologist, music teacher, composer and performer Martin Kmeť (1926 – 2011), who came from this enclave, produced work in ethnomusicology especially which surpassed those local limits and won him a place in the broader context of ethnomusicology in Central Europe. He documented, analysed, classified, and comparatively studied the Slovak folk songs of Vojvodina, and based on this, he defined the specific qualities of the music and musical imagination of those belonging to that enclave. The aim of this study is to elucidate the ethnomusicological achievement of Martin Kmeť and, using the knowledge that he attained in his works, to point to some specific aspects of the musical culture of Slovaks in Vojvodina in the area of traditional folk music.

Key words: Vojvodina, Slovak enclave, traditional song culture, style layers, musical structure, specifics

Vojvodinskí Slováci patria k tým krajaňským spoločenstvám, ktoré si začali po presídlení budovať vlastnú autochtónnu kultúru.¹ Aj keď sa prvky inakosti do pôvodného

¹ Mnohí Slováci koncom 17. storočia opúšťali v niekoľkých vlnách severnejšie slovenské stolice a postupovali na juh, osídľujúc územia spustošené Turkami počas ich ústupu z Uhorska. Sťahovanie Slovákov prebiehalo v troch časových etapách: v rokoch 1690 – 1710, 1711 – 1740 a 1740 – 1790. Ďalšie migrácie kontinuálne pokračovali v 19. storočí. Do najjužnejších oblastí vtedajšieho Uhorska – do Báčky, Banátu a Srijemu – sa Slováci sťahovali v tretej vlnе. Prvý doklad pochádza z roku 1745, keď slobodník Matej Čáni priviedol 128 slovenských rodín do Petrovca. Pozri bližšie napr.: SIRÁCKY, Ján: *Slováci vo svete 1*. Martin : Matica Slovenská, 1980. SIRÁCKY, Ján: *Sťahovanie Slovákov na Dolnú zem v 18. a 19. storočí*. Martin : Matica Slovenská, 1971. MANNOVÁ, Elena (ed.): *Krátko dejiny Slovenska*. Bratislava : Historický ústav Slovenskej akadémie vied, 2003.

kultúrneho kódu predsa len dostali, Slováci neprebrali väčšinovú srbskú kultúru v širšom rozsahu a ani iné kultúry, ktorými boli obklopení. Takmer tristočné pretrvanie vojvodinských Slovákov stálo na takých pilieroch akými sú náboženstvo, vzdelávanie, kultúrny a spoločenský život komunity.² Neprekvapuje preto, že hovoriť o slovenskej menšine v dnešnom Srbsku zároveň znamená hovoriť o komplexne rozvinutých a obsahovo rôznorodých kultúrnych aktivitách, ktoré prirodzene zasahujú aj do oblasti hudby.

V priebehu 20. storočia sa mnohí autori pokúšali definovať jedinečnosť a inakosť slovenského vojvodinského kultúrneho kódu. Všestranne erudovaný hudobník, muzikológ, hudobný pedagóg, skladateľ a interpret Martin Kmeť vymedzil na základe etnomuzikologických analýz špecifiká hudby a *hudobnej predstavivosti* vojvodinských Slovákov.³ Cieľom našej štúdie je priblížiť etnomuzikologické dielo Martina Kmeťa ako osobnosti na Slovensku málo známej a málo reflektovanej, a prostredníctvom poznatkov, ku ktorým vo svojich prácach dospel, poukázať na niektoré špecifické aspekty muzikality vojvodinských Slovákov predovšetkým v oblasti tradičnej ľudovej hudby.

Etnomuzikológia zameraná na štúdium tradičnej ľudovej hudby vojvodinských Slovákov nebola v ich prostredí nikdy inštitucionalizovaná a dosiaľ neexistuje žiadne špecializované pracovisko, ktoré by sa venovalo výlučne tejto problematike. Napriek tomu je možné Martina Kmeťa považovať za skutočného zakladateľa tzv. „slovenskej vojvodinskej etnomuzikológie“, ako sám túto oblasť svojich záujmov pomenoval. Vo svojich prácach nadviazal na výsledky slovenskej etnomuzikologickej školy a zároveň prijal viaceré podnety pochádzajúce z etnomuzikologických škôl strednej Európy a Balkánu. V roku 1964 v časopise pre literatúru a kultúru *Nový život* uverejnil svoj prvý hudobnoteoretický text pod názvom *Niektoré charakteristiky ľudových piesní juhoslovanských Slovákov*. Stal sa tak prvým autorom, ktorý sa začal cielene a systematicky venovať fenoménu slovenskej ľudovej piesne vo Vojvodine.

Martin Kmeť bol jedinečnou osobnosťou, ktorá zanechala hlboké stopy v kultúre Slovákov žijúcich v Srbsku. Jeho celoživotná práca presahuje rámec prostredia minoritnej komunity, z ktorej pochádzal, ktorej hudbu a hudobnú kultúru intenzívne študoval a z jej prameňov čerpal aj vo vlastnej hudobnej tvorbe. V roku 2019 si pripomíname 55. výročie sformovania „slovenskej vojvodinskej etnomuzikológie“. Ide o obdobie, ktoré uplynulo od publikovania prvej Kmeťovej špecializovanej štúdie.

BOTÍK, Ján: *Dolnozemskí Slováci – Tri storočia vystahovaleckých osudov, spôsobu života a identity Slovákov v Maďarsku, Rumunsku, Srbsku a Bulharsku*. Nadlak : Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2011.
JOVANKOVIČ, Samuel: *Z minulosti vojvodinských Slovákov*. Štúdie, články, portréty, prednášky, recenzie a spomienky. Nadlak : Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2014.

² BOTÍK, Ján: *Slováci vo Vojvodine. Premeny svojbytnosti enklávneho spoločenstva*. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2016.

³ SKLABINSKÁ, Milina: O význame hudobnoteoretických reflexií etnomuzikológa Mr. Martina Kmeťa. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác 1. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov, Nový Sad, 16. apríla 2005*. Ed. Milina Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2006, s. 99-112. SKLABINSKÁ, Milina: Hudobnoteoretické práce etnomuzikológa Martina Kmeťa. In: *Duchovná a sociálna kultúra menšín v majoritnom prostredí. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie venovanej životnému jubileu etnografa Ondreja Krupu*. Ed. Anna Kováčová, Anna Uhrinová. Békešská Čaba : Výskumný ústav Celoštátnej slovenskej samosprávy v Maďarsku, 2015, s. 139-148.

Uvedené výročie je vhodnou príležitosťou poukázať na význam tejto osobnosti a pripíeť k tomu, aby mohla byť začlenená aj do kontextu väčšinovej slovenskej kultúry na území pôvodnej vlasti vojvodinských Slovákov.

Z biografie a tvorby Martina Kmeťa

Martin Kmeť (19. 2. 1926 – 6. 4. 2011) sa narodil v Bajši (Báčka, Vojvodina, dnešné Srbsko)⁴ v učiteľskej rodine. Otec Martin Kmeť pochádzal z Kulpína a bol organistom v evanjelickom kostole. Matka Ema Kmetová, narodená Benčáková, pochádzala z Aradača. Starí rodičia z obidvoch strán boli takisto učiteľmi. Pre učiteľské povolania sa rodina často sťahovala, preto Kmeť absolvoval základnú školu v Silbaši a nižšie triedy gymnázia ukončil v Báčskom Petrovci. Z jeho súrodencov o rok mladší brat Ján Kmeť bol prvým členom Srbskej akadémie vied spomedzi vojvodinských Slovákov. Svojimi prácami podstatne ovplyvňoval brata Martina, najmä z hľadiska jazykovej erudície.⁵ Martin Kmeť v roku 1940 nastúpil na učiteľskú školu v Sombore. Počas okupácie pokračoval v štúdiu na Učiteľskej škole v Novom Sade v maďarskom jazyku a začal sa venovať hre na husliach. Vo vzdelaní pokračoval na Evanjelickej učiteľskej škole v Miškolci v Maďarsku.

V roku 1944 ako stredoškólak vstúpil do národno-oslobodzovacieho vojska a v rámci politicko-propagačných aktivít sa stal dirigentom zboru I. Prápora XIV. VÚSB.⁶ Po vojne ukončil Učiteľskú školu vo Vršci. Ako učiteľ pracoval šesť rokov na základných školách v Kulpíne, Kysáči a v Selenči. V tomto období pôsobil aj ako zbormajster a primáš, pričom sa začal venovať problematike hudobnej transkripcie ľudových piesní. Navštevoval dirigentské kurzy a pripravoval sa na Hudobnú akadémiu v Belehrade, kde sa zapísal v roku 1952 a úspešne ju absolvoval v roku 1956. Ako vysokoškólak v Belehrade na podnet Michala Filipa,⁷ ktorý mal už v rokoch 1946 – 1947 zaznamenané texty staropa-

⁴ V životopise Martina Kmeťa uvádzame názvy osád a dedín, ktoré kedysi obývali a aj dnes v menšej miere obývajú Slováci. Ide o presídlenecov z polovice 18. storočia, ktorí sa sťahovali z oblastí osídlených Slovákami v Maďarsku, ale aj priamo zo Slovenska, za lepšími sociálnymi a ekonomickými podmienkami do spustošených krajov Uhorska po odchode Turkov. Oblasť Vojvodiny tvoria regióny Báčka, Banát a Sriem. V Srbsku nachádzame 36 lokalít, v ktorých Slováci mali alebo aj dnes majú organizované formy vlastného kultúrneho života.

⁵ Brat Martina Kmeťa Ján Kmeť (1927 – 2003) je autorom desiatok kníh a učebníc na vyučovanie slovenského jazyka a literatúry, početných monografií, štúdií a esejí v odborných publikáciách a prekladateľom kníh a učebníc zo srbského do slovenského jazyka.

⁶ Vojvodinská úderná slovenská brigáda bola protifašistickým hnutím a tvorili ju vojvodinskí Slováci. Do hnutia sa M. Kmeť zapojil z vlastného presvedčenia. Neskôr, v období 1979 – 1985, na tému piesní v ľudovej (protifašistickej) revolúcii napísal niekoľko štúdií. Aj postgraduálne štúdium na Katedre etnomuzikológie Fakulty hudobných umení v Belehrade ukončil v roku 1990 magisterskou prácou na tému *Popevke narodnooslobodilačke borbe u AP Vojvodini – uticaj raznih područja folkloru na njihov sadržaj i oblik* [Spevy v národnoosloboditeľskom boji v AP Vojvodine – vplyv rôznych oblastí folklóru na ich obsah a formu].

⁷ Michal Filip (1915 – 1989) sa pokladá za zakladateľa vojvodinskej slovakistiky. Keď bola roku 1961 založená Katedra východných a západných slovanských jazykov a literatúry na Filozofickej fakulte Univerzity v Novom Sade a zriadili tu aj štúdium slovenského jazyka a literatúry, prof. Filip nastúpil najprv ako externý, neskôr ako interný zamestnanec fakulty. Zaoberal sa zberateľskou a výskumnou činnosťou v oblasti slovenskej kultúry vo Vojvodine. Jeho práce z jazykovedy,

zovských piesní, Kmeť „strávil mnohé nedelňé odpoľudnia v pazovských domácnostiach s notovou písankou v rukách, keď mamičky a apkovia spievali piesne z mladosti...“.⁸ Penta-tonika ako jedinečná a osobitá súčasť hudobnej predstavivosti Slovákov žijúcich v Starej Pazove mladého hudobníka Martina Kmeťa už vtedy naplno zaujala.

V rokoch 1957, 1959, 1962, 1963, 1965 a 1967 uskutočnilo Múzeum Vojvodiny⁹ najobsiahlejší systematický výskum slovenských ľudových piesní na území Vojvodiny, na ktorom sa zúčastnil aj Martin Kmeť. Terénny výskum zahrnul Slováckmi obývané lokality (napríklad Aradáč, Nový Sad, Báčsky Petrovec, Kovačica, Padina, Selenča, Kulpín, Jánošík, Hajdušica, Dobanovce, Bošovce, Kysáč, Stará Pazova, Pivnica a ď.). Jeho výsledkom bol piesňový fond v rozsahu 450 ľudových piesní vojvodinských Slovákov. Pre Kmeťa sa stal tento materiál bázou, z ktorej sa neskôr odvíjali mnohé jeho autorské práce aj ďalšie výskumy.

V roku 1960 bol Martin Kmeť prijatý do Zväzu folkloristov Juhoslávie.¹⁰ Bol aktívnym členom tohto združenia, navštevoval kongresy, ktoré sa striedavo konali v rôznych mestách Juhoslávie. V rokoch 1989 až 1991 zastával funkciu predsedu tohto významného juhoslovanského profesijného združenia. Ako profesor hudby pôsobil najprv v Užiciach, ďalšie štyri roky na strednej hudobnej škole v Subotici, kde prednášal hudobnoteoretické predmety v srbčine a zároveň bol aktívny v orchestri. V roku 1979 bol prijatý do Združenia skladateľov Juhoslávie, neskôr sa stal členom Združenia hudobných skladateľov a muzikológov Vojvodiny. Prednášal na Učiteľskej škole v Sombore a hral v symfonickom orchestri na viole. V pedagogickej praxi pokračoval v Negotíne, kde na Pedagogickej akadémii strávil deväť rokov ako profesor vyššej školy. V Negotíne si založil rodinu a s rodinou sa presťahoval do Nového Sadu. Jeho pedagogická činnosť sa naplno rozvinula počas pôsobenia na Pedagogickej akadémii Mošu Pijadeho v Novom Sade.

V rokoch 1989 – 1991 zastával funkciu predsedu Združenia folkloristov Vojvodiny, ktoré vzniklo v roku 1987 s cieľom prezentovať vedecké práce a výsledky výskumov rôznorodého a dynamického folklóru vo Vojvodine z pohľadu etnológie, etnomuzikológie a etnochoreológie.¹¹ V roku 1991 obhájil magisterskú prácu z etnomuzikológie na Hudobnej akadémii v Belehrade.¹²

literatúry, kultúrnej histórie, školstva, národopisu či histórie sa stali základom štúdia histórie Slovákov vo Vojvodine.

⁸ Zo súkromného archívu.

⁹ Sklabinská, Milina: Digitalizácia archívnej zbierky slovenských piesní v Múzeu Vojvodiny. In: Slovenská hudba vo Vojvodine 2007. Zborník prác III. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad : NRSNM, s. 55.

¹⁰ Zväz folkloristov Juhoslávie bol založený v roku 1955 a každoročne organizoval kongresy až do roku 1991. Na týchto podujatiach sa Kmeť pravidelne zúčastňoval ako autor príspevkov, ktoré boli publikované v zborníkoch prác z kongresov v bosnianskom Teslići (1980), čiernohorskom Sutomore (1981), slovinskej Lublane (1983) a vo vojvodinskom Sombore (1985).

¹¹ Združenie vydávalo vedecké zošity pod názvom *Folklor u Vojvodini* [Folklór vo Vojvodine], v ktorých boli publikované práce z konferencií. M. Kmeť publikoval v piatich zošitoch vydaných v rokoch 1987 – 1991. Základnou charakteristikou týchto publikácií bol komparatívny prístup – porovnávali sa folklórne prejavy menšinových etnických skupín s väčšinovým etnikom, hľadali sa spoločné aj odlišné prvky hudobných prejavov.

¹² Podľa medzištátnej zmluvy o uznávaní vedeckých hodností juhoslovanský titul magister (Mr.) bol vtedy rovnocenný československému titulu kandidát vied (CSc.).

Odborné texty Martina Kmeťa v slovenskom jazyku boli najčastejšie uverejňované v časopise pre literatúru a kultúru *Nový život*,¹³ ako aj v zbierkach slovenských ľudových piesní a v odborných zborníkoch, osobitne v zborníkoch Spolku slovenských vojvodinských slovakistov. O Kmeťových výsledkoch výskumnej práce neraz informoval týždenník Slovákov vo Vojvodine *Hlas ľudu* a Televízia Nový Sad o ňom natočila v roku 1989 dokumentárny film. V rokoch 1982 – 1985 Kmeť účinkoval na stretnutiach ľudovej hudby v Kečkeméte, kde mu bola udelená Medaila Zoltána Kodálya za spoluprácu v oblasti ľudovej hudby susedných krajín.

Vo svojej vedecko-výskumnej práci Martin Kmeť priamo nadviazal na významných slovenských muzikológov zo začiatku druhej polovice 20. storočia, rovnako ako na piesňové zbierky a odborné práce osobností, ktoré siahajú hlbšie do minulosti. Rozhodujúci vplyv mala naňho priekopnícka práca Jozefa Kresánka (1913 – 1986) *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* z roku 1951. Kmeť sa opieral aj o výskumy a štúdie Ladislava Lenga (1930 – 1973), o práce Alice Elschekovej (nar. 1930) a Oskára Elscheka (nar. 1931), Sone Burlasovej (nar. 1927) a ďalších. Osobnosť, s ktorou Kmeť vo svojich textoch neraz polemizoval, ktorú často citoval a súhlasil s jej tvrdeniami, alebo im oponoval, bol maďarský skladateľ a zároveň významný európsky etnomuzikológ Béla Bartók (1881 – 1945). Z krajín bývalej Juhoslávie ho ovplyvnil chorvátsky muzikológ a etnomuzikológ Vinko Žganec (1890 – 1976)¹⁴ a srbský etnomuzikológ, autor vlastnej metodiky výučby hudobnej intonácie pod názvom *Funkčné metódy hudobnej gramotnosti založené na ľudových základoch*, Miodrag A. Vasiljević (1903 – 1963).¹⁵

K najdôležitejším výsledkom práce Martina Kmeťa z oblasti etnomuzikológie patrí zostavenie registra slovenských vojvodinských ľudových piesní, ktorý dotoval do prelomu tisícročí. Inšpirovaný kritickou edíciou piesňovej zbierky *Slovenské spevy* od Ladislava Galka, ktorá obsahuje registre všetkých slovenských ľudových piesní z dobových zbierok, sa sám pustil do neľahkej práce, ktorej výsledkom sa stal slovenský vojvodinský register ľudových piesní. Na pozadí svojich skúseností a dôkladného poznania systémov triedenia hudobného materiálu srbských a slovenských etnomuzikológov vytvoril vlastný systém, ktorý tu uplatnil. Napriek tomu, že v dobe expanzie počítačovej techniky a internetu bol už v pokročilom veku, intuitívne cítil nové možnosti, ktoré by mohli priniesť štatistické a matematické programy slúžiace na vyhodnotenie hudobných špecifik rozsiahleho fondu piesňového materiálu.

Ako skladateľ komponoval diela pre klavír, zborový spev a príležitostné skladby. Jeho skladby nahral Novosadský rozhlas (Radio Nový Sad).¹⁶ Jedným z podnetov na

¹³ Časopis pre literatúru a kultúru *Nový život* pod týmto názvom vychádza od roku 1948. Odvtedy až dodnes prezentuje najrozmanitejšie prejavy a udalosti v kultúre a v spoločenskom živote vojvodinských Slovákov.

¹⁴ ŽGANEC, Vinko: *Hrvatske pučke popijevke iz Međimurja. Svjetovne i crkvene*. Čakovec : Matica hrvatska, 1924 – 1925. BEZIĆ, Jerko: Akademik Vinko Žganec 1890 – 1976. In: *Narodna umjetnost*, roč. 14, 1977, č. 1, s. 186-188.

¹⁵ VASILJEVIĆ, A. Miodrag: *Jugoslovenski muzički folklor*, Beograd : Prosveta, 1950. BULOVIĆ, Biljana: Vasiljevićeva nomenklatura za analizu narodnih melodija i primena računara u obradi etnomuzikološke građe. In: *Miodrag A. Vasiljević – život i delo*. Zbornik radova sa okuglog stola. Beograd : Institut za književnost i umetnost, 2006.

¹⁶ EBERST, Anton: *25 godina Muzičkog odeljenja. Radio Novi Sad 1949 – 1974*. Muzički sektor OU Radio Novog Sada. Novi Sad : Prosveta, 1974.

kompozičnú činnosť bola „Súťaž o slovenskú hudobnú tvorbu“, ktorá vznikla v Slovákmi obývanej obci Selenča v roku 1970. V čase najväčšej umeleckej produktivity Kmeť okrem hudby inšpirovanej folklórom, vážnej hudby či tanečnej hudby písal aj dobové angažované piesne. K umelecky najhodnotnejším kompozíciám patrí vokálna poéma *Na Dolnej zemi* (1985) na text slovenského vojvodinského spisovateľa Jána Labátha (1926 – 2018), ktorá bola v premiére uvedená na festivale v Selenči. Zborovú skladbu *Božská iskra* na text Pavla Jozefa Šafárika Kmeť venoval rovnomennému kultúrno-umeleckému spolku so sídlom v Novom Sade. Z inštrumentálnych kompozícií jeho prvou skladbou pre klavír, nahratou Novosadským rozhlasom, je skladba *Meditácie na motívy ľudových piesní* (1976). Popritom sa venoval piesňovej tvorbe pre deti a je autorom množstva úprav slovenských ľudových piesní. Žiaľ, len zlomok z jeho hudobnej tvorby dnes máme k dispozícii v autografoch, teda originálnych partitúrach. Za väčšinu zachovaných nahrávok z jeho tvorby vďačíme Novosadskému rozhlasu.

Martin Kmeť podporoval myšlienku vzniku cyklu muzikologických konferencií pod názvom „Slovenská hudba vo Vojvodine“ a sám sa aktívne zúčastnil na jej prvých dvoch ročníkoch (2005, 2006). V roku 2016, pri príležitosti jeho nedožitého životného jubilea 90. rokov, sa uskutočnila XII. Muzikologická konferencia tohto cyklu, tematicky zameraná na život a dielo Martina Kmeťa. V zborníku prác z uvedenej konferencie bol po prvýkrát publikovaný aj jeho register piesní *Slovenská ľudová pieseň vo Vojvodine na prelome tisícročí*.

Práce o ľudovej piesni vojvodinských Slovákov publikované v slovenskom jazyku

Štúdie Martina Kmeťa v slovenskom jazyku sa venujú predovšetkým problematike hudobnej analýzy slovenských ľudových piesní z prostredia vojvodinských Slovákov. Definujú sa v nich špecifiká, spoločné a rozdielne znaky s ľudovými piesňami zaznamenanými na území Slovenska, ale aj s ľudovými piesňami stredoeurópskeho priestoru. Ide o deväť príspevkov publikovaných v rozpätí rokov 1964 – 2008.

Svoju prvú vedeckú štúdiu Martin Kmeť publikoval v roku 1964 pod názvom *Niektoré charakteristiky ľudových piesní juhoslovanských Slovákov*.¹⁷ Od jej zverejnenia sa odvíjajú dejiny etnomuzikológie v prostredí vojvodinských Slovákov. Štúdia reprezentuje odborne vyspelý a fundovaný text, ktorý signalizuje aj to, že ide o autora s bohatými skúsenosťami a širokým spektrom poznatkov a že otázku tzv. hudobnej predstavivosti jednej minority chápe v širšom hudobnom kontexte – v celoslovenskom, juhoslovanskom či stredoeurópskom. Táto štúdia naznačuje, že jej autor sa pripravuje na dlhodobú prácu s cieľom preskúmať celý korpus slovenských ľudových piesní vo Vojvodine, zhromaždiť všetky piesňové záznamy, zosystematizovať ich a publikovať v podobe piesňových zbierok, podobne ako to bolo na Slovensku vo vydaniach viacdielnej monumentálnej zbierky *Slovenské spevy* (1880 – 1926). Za vhodný impulz k tomu považoval zberateľsko-dokumentačnú akciu Múzea Vojvodiny, vďaka ktorej sa

¹⁷ KMEŤ, Martin: Niektoré charakteristiky ľudových piesní juhoslovanských Slovákov. In: *Nový život*, roč. 4, 1964, 4, č. 10-12, s. 269-284.

na magnetofónové pásy zaznamenal koncom 50. a začiatkom 60. rokov 20. storočia fond slovenských ľudových piesní. Vo svojich analýzach sa Kmeť neraz odvoláva na tieto zápisy a na ich základe vyvodzuje vo svojich prácach o ľudovej piesni závery: „Na tomto poli čaká veľa práce. Treba sa zoznámiť s hudobným myslením nášho človeka, spoznať jeho hudobnú predstavivosť a jej charakteristiky a umožniť, aby získané poznatky poslúžili k praktickým účelom, pre výučbu v školách, ako základ pre ďalší vývoj hudobnej kultúry a inšpiračný zdroj pre budúcich skladateľov.“¹⁸

Už vo svojej prvej štúdii sa Kmeť zaujíma o tonálnu charakteristiku slovenských vojvodinských piesní. Tieto piesne delí na piesne so starými tonálnymi kostrami a na skupinu novších piesní novouhorského typu. V kapitolách „Zberateľské akcie v minulosti a dnes“, „Svojrázne hudobnoštyľové prvky našich starých nápevov“ a „Niektoré postrehy v súvisi s vývojom ,novej‘ a ,novouhorskej‘ piesne u nás“ zverejňuje ukážky transkripcie piesní a výsledky analýzy ich hudobnej stránky. V hudobnej analýze sa odvoláva na analytický systém srbského etnomuzikológa M. Vasiljevića, keď zdôrazňuje: „Analýzu piesní podávam podľa systému M. Vasiljevića, aký sa v srbskej hudobnej folkloristike upotrebuje, lebo ho pri takýchto skúmaniach a pri robení štatistík pokladám za najúčelnejší. Tento systém som použil i preto, že umožňuje ľuďom nezasväteným do hudobnej folkloristiky najľahšie pochopiť, o čo ide.“¹⁹ Tóny označené číslami na konci veršov však uvádza tak podľa Vasiljevića, ako aj podľa Bartóka. Z tohto príspevku je zrejmé, že okrem hudobnoteoretických prác srbského etnomuzikológa mal už v tomto čase dôverne preštudované práce Jozefa Kresánka, ale aj Bélu Bartóka. Kresánkova monografia o hudobnej stránke slovenskej ľudovej piesne z roku 1951 sa dostala do rúk M. Kmeťovi v roku 1954 a najvýraznejšie ovplyvnila jeho bádateľskú činnosť.²⁰

Pieseň uvedenú v kapitole „Svojrázne hudobnoštyľové prvky našich starých nápevov“ (*Čo sa stálo v údolí*) Kmeť nahral a transkriboval v roku 1964 od informátorky a speváčky Drieňovskej. Pieseň sa naučila od svojho starého otca Pavla Sýkoru, ktorý zomrel v roku 1924 ako 81-ročný. Podľa autora z hudobného hľadiska ide o príklad nápevu, ktorý využíva plagálne spojenie dvoch chromatických mezotetrachordov, aké sa zachovalo v prostredí komunity vojvodinských Slovákov. (Prílohy, Príklad 1)

Ďalšou ukážkou v Kmeťovej štúdii je pieseň *Kto peňaške potrebuje*, ktorú uvádza ako príklad nápevu s uzavretou staršou formou AA⁵A⁵A a s autentickým spojením dvoch lydicých tetrachordov s posúvaním tetrachordálnej kostry²¹ o sekundu vyššie. (Príklad 2)

Autochtónna kultúra, ktorú si Slováci dokázali vybudovať v inokultúrnom prostredí, ale aj zachovanie takých hudobných útvarov, ktoré už neexistujú v miestach, odkiaľ si ich presídlenci prinášali, ho ako vedca intenzívne zaujali. Vo svojej prvej štúdii definuje špecifiká staršieho typu piesní, ktoré sa v repertoári vojvodinských Slovákov nachádzajú. Kresánkovo tvrdenie, že „Pri chromatických mezotetrachordoch je hľadanie príkladov na autentické spojovanie ešte beznámejšie ako v predošlom spojovaní tetrachordov dó-

¹⁸ KMEŤ, Ref. 17, s. 270.

¹⁹ KMEŤ, Ref. 17, s. 283.

²⁰ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. (Reprint: Národné osvetové centrum, 1997.)

²¹ Kmeť sa opiera o terminológiu J. Kresánka z monografie z roku 1951, pričom terminologické revízie, ktoré Kresánek urobil neskôr vo svojich novších prácach, už nezohľadnil.

rických,²² dopĺňa Kmeť poznatkom, že práve v komunite vojvodinských Slovákov sa takéto príklady našli (napríklad uvedená pieseň *Čo sa stálo v údole*). Ako zdôrazňuje, je to priamy doklad o tom, že „v izolovanej etnickej skupine, oddelenej od vlasti, sa prvky tradičnej autentickej kultúry dlhšie zachovali.“²³ Piesne, ktoré si s najväčšou pravdepodobnosťou Slováci priniesli zo starej vlasti, patria do piesňovej skupiny vymedzenej ako *polo-piesne polo-plačky mužské* (kvintakord semiditonický), pričom tu uvádza iba piesňový text (*Pri Nitrianskej bráne*). Analýza ďalších piesní (napr. *Na doľiže na tej strane*, *Stúpaj Zuska stúpaj* a i.) bola správou pre slovenských etnomuzikológov, že to, čo považovali za zabudnuté, resp. neprítomné v piesňovom materiáli z územia Slovenska, ostáva zakonzervované v prostredí slovenskej enklávy za hranicami jeho územia.

Pokiaľ ide o piesne, ktoré Kmeť klasifikoval ako *nové* alebo *novouhorské*,²⁴ charakterizuje ich síce jednoduchšia harmonická tonalita, ale omnoho bohatší textový fond. Hoci tieto piesne sú vo všeobecnosti považované za výsledok maďarského vplyvu, Kmeť konštatuje, že ich vznik bol podmienený aj slovenskou kultúrou, pričom slovenský ľudový spev mal na ich vzniku podstatný podiel. S podobným tvrdením sa stretávame aj u Bélu Bartóka v jeho štúdií z roku 1934.²⁵ Pokiaľ ide o piesne vojvodinských Slovákov – bez ohľadu na to, či patria k starším alebo novším typom – charakterizuje ich aj molový tónorod. Kmeť konštatuje: „tak je to aj v slovenských regiónoch, z ktorých sa veľká časť vojvodinských Slovákov presídľovala (Hont, Novohrad).“²⁶

V tejto prvej štúdií sa Martin Kmeť dotkol aj témy, ktorou sa zaoberal neskôr počas celého svojho výskumného obdobia: ľudovými piesňami a spevom v lokalite Stará Pazova. Ide o fenomén známy pod názvom *pazovskô spievania* – uvedený názov sa neskôr zaviedol ako osobitný termín na pomenovanie špecifického vokálneho štýlu v tejto lokalite. Podstatou tohto spevu – na rozdiel od slovenskej ľudovej piesne z územia Slovenska – je využívanie bohatého zdobenja v podobe početných glissánd, meliziem a ozdôb a pentatonický základ.

Počiatky tohto vokálneho štýlu Kmeť datoval do roku 1921, keď sa v Starej Pazove objavil prvý interpret slovenských ľudových piesní na harmonike. Podľa tejto Kmeťovej štúdie bola pentatonika podmienená hlavne mechanizmom diatonickej harmoniky, a tak sa aj pieseň tvarovala v týchto obmedzených výrazových možnostiach. Sám však opatrne pristupoval k definovaniu uvedeného javu a tvrdil, že pazovskú pentatoniku je potrebné ešte skúmať, zaznamenávať aj nástrojovú interpretáciu a pripodobňovať ich k vokálnemu prednesu, čo by mohlo tieto jeho závery buď potvrdiť, alebo poprieť. Podľa Kmeťa ani melizmatický spev nie je ľudovému spevu na Slovensku celkom cudzí, pričom pentatoniku možno zasa pripísať špecifickým spoločenským podmienkam života na tzv. Vojenskej hranici.²⁷ Ďalšou príčinou zachovania tohto spevného štýlu

²² KRESÁNEK, Ref. 20, s. 118.

²³ KMEŤ, Ref. 17, s. 272.

²⁴ KMEŤ, Ref. 17, s. 277.

²⁵ Preklad štúdie pozri: BARTÓK, Béla: Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov. In: *Hudobnovedný zborník*, roč. 2, 1954, s. 99.

²⁶ KMEŤ, Ref. 17, s. 279.

²⁷ Názvom Vojenská hranica sa označuje historické územie z obdobia protitureckých bojov, vymedzené južnou prihraničnou oblasťou Habsburskej ríše a Osmanskej ríše; najdlhšie pretrvávala jej časť na území Chorvátska.

v Starej Pazove je ústup kolektívneho spevu a uprednostňovanie sólového prednesu: „Širokosiahle a dôkladné zrovnávacie práce budú môcť vrhnúť viacej svetla na otázky: v akej miere ide o autochtónny vývin, o preberanie, o ráz vplyvov a pod.“²⁸ Ako ukážku fenoménu pazovskô spievania a zároveň príklad pentatonického nápevu uvádza pieseň *Lastovienka lieta* (Príklad 3).

Martin Kmeť si uvedomoval silu presídlenej komunity aj jej snahu zachovať prejav, ktoré už v mieste svojho vzniku prekonali isté zmeny a vývoj. V ďalšom výskume sa preto zahĺbil do podstaty predharmonickej piesňovej kultúry. V roku 1973 publikoval štúdiu s názvom *Výskyt starých tonálnych štruktúr v ľudových piesňach vojvodinských Slovákov*.²⁹ Štúdiu napísal počas pôsobenia vo východnom Srbsku, v Negotíne, kde prednášal na Pedagogickej akadémii. Napriek tomu, že bol vzdialený od slovenskej komunity koncentrovanej vo Vojvodine, vo svojich štúdiách z tohto obdobia intenzívne nadväzoval na práce slovenských etnomuzikológov. Išlo najmä o dve ťažiskové knižné monografie venované vokálnej a inštrumentálnej hudobnej tradícii a o štúdiu o hudobnej analýze v etnomuzikológii: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* od Jozefa Kresánka,³⁰ *Slovenské ľudové hudobné nástroje* od Ladislava Lengy,³¹ ako aj *Základná etnomuzikologická analýza* od Alice Elschekovej.³²

V tomto príspevku Kmeť opísal tonálne kostry predharmonického hudobného myslenia, analyzoval tzv. trojtónovú kosť a prechod od trojtónovej kostry k pentatonike.³³ Sú to najstaršie piesne, ktoré sa našli v prostredí vojvodinských Slovákov. Podľa autora sa zachovali vďaka určitému konzervativizmu a odolávaniu inonárodným vplyvom či vplyvom iných hudobných tvarov, ale aj vďaka väzbám na ľudovú obradovosť a spev, ktorý bol funkčne viazaný na jednoduchý, tradičnejší spôsob života. Táto štúdia je mimoriadne dôležitá na lepšie pochopenie všetkých ďalších textov Martina Kmeťa k hudobnej štruktúre ľudovej piesne, pretože práve tu sú uvedené notové ukážky a podrobnejšie vysvetlivky, nevyhnutné na porozumenie jeho ďalších hudobných analýz.

Tretia významná štúdia, venovaná tonalite slovenských vojvodinských piesní a jej špecifikám vo vzťahu k celoslovenskému korpusu ľudových piesní, bola publikovaná v roku 1974. Vyšla v časopise pre literatúru a kultúru *Nový život* pod názvom *Slovenské ľudové piesne z Vojvodiny v porovnaní s ľudovými piesňami na Slovensku*.³⁴

²⁸ KMEŤ, Ref. 17, s. 281.

²⁹ KMEŤ, Martin: Výskyt starých tonálnych štruktúr v ľudových piesňach vojvodinských Slovákov. In: *Tradičná kultúra Slovákov vo Vojvodine*. Zborník prác z vedeckej konferencie v Novom Sade (22. – 24. októbra 1970). Nový Sad : Obzor, 1973, s. 195–214.

³⁰ KRESÁNEK, Ref. 20.

³¹ LENG, Ladislav: *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1967.

³² ELSCHÉKOVÁ, Alica: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie*, roč. 6, 1963, s. 117–179.

³³ Základom trojtónovej kostry sú dve čisté kvarty, ktoré môžu byť spojené autenticky alebo plagálne. O pentatonike Kmeť hovorí v dvoch prípadoch: pentatonika staršieho typu, bezpoltónová (anhemitonická) v klesajúcom rade a pentatonika novšieho typu (hemitonická), ktorá obsahuje dve veľké tercie. Používanie termínu „pentatonika“ sa vzťahovalo výlučne na bezpoltónový päťtónový rad, teda na čistú anhemitonickú pentatoniku.

³⁴ KMEŤ, Martin: Slovenské ľudové piesne z Vojvodiny v porovnaní s ľudovými piesňami na Slovensku. In: *Nový život*, roč. 6, 1974, s. 548–561.

Príspevok reprezentuje kvalitný a obsahovo zrelý text, ktorý môžeme označiť za jednu z jeho vrcholných štúdií.³⁵ Analýzu a porovnanie mu umožnil fakt, že mal v tom čase preštudovaných už vyše tisíc nahraných alebo zapísaných slovenských ľudových piesní z vojvodinského prostredia.

V štúdií Kmeť rozdeľuje piesne, ktoré spievajú vojvodinskí Slováci, do štyroch základných skupín:

- I. piesne sťahovaním prinesené zo starej vlasti,
- II. piesne dodatočne importované zo Slovenska,
- III. piesne vytvorené vo Vojvodine,
- IV. piesne prebraté od iných národov a národností.

V polovici minulého storočia v dedinách s väčšinovým slovenským obyvateľstvom (Petrovec, Kysáč, Pazova, Kovačica, Padina a ď.) poznali ľudia v priemere 400 ľudových piesní. V obciach s menej zastúpeným slovenským obyvateľstvom okolo 200 ľudových piesní.

Z uvedenej klasifikácie v prvej skupine (skupina I) nachádzame najväčší počet piesní. Keď Kmeť tieto piesne porovnával so zápismi v *Slovenských spevoch* (1880 – 1926),³⁶ poukazoval na štýlovo jednoduchšie a čistejšie, teda aj staršie varianty, ktoré boli na Dolnú zem prinesené, izolované a v takejto podobe tu konzervované. Málo piesní je celkom identických, v najväčšej miere reprezentujú textové alebo melodické varianty. Druhý typ piesní (skupina II) šírili „romanticky prebudení učitelia, farári a iní jednotlivci.“³⁷ U nich bol rozhodujúci estetický moment, prinášali a šírili repertoár, ktorý sa im páčil, a aj percento zastúpenia identických záznamov piesní je tu najväčšie. V tretej skupine (skupina III) sa nachádza oveľa menej piesní. Patria k nim najmä tie, ktoré vznikli v národnooslobodzovacom boji v slovenských rotách. Štvrtá skupina (skupina IV) je najmenej početná a vznikla tak, že ojedinele vznikol slovenský text na melódiu srbskej piesne a pod.

V nepublikovanej prednáške M. Kmeťa z neskoršieho obdobia nachádzame rozšírenie tejto klasifikácie o ďalšiu skupinu. Na vrchole svojej výskumnej činnosti navrhuje k štyrom základným piesňovým skupinám priradiť ešte skupinu piatu:

- V. piesne sťahovaním prinesené, ale teraz už neznáme na Slovensku.

V súvislosti s touto piatou skupinu uvádza, že by sa jej mala venovať patričná pozornosť, pretože v repertoári vojvodinských piesní sa nachádza 5 % – 35 % pôvodných, originálnych piesní s nápevmi a textami.³⁸

Na základe porovnávania vojvodinských piesní s piesňami nachádzajúcimi sa v slovenských zbierkach Kmeť vymedzil desať podskupín:

1. identické piesne (rovnaký text a melódia),

³⁵ Zo štúdie vyplýva, že Kmeť si osvojil nielen práce popredných osobností zo Slovenska, ktoré sa tejto problematike venovali (J. Kresánek, L. Leng, A. Elscheková, S. Švehlák), ale preštudoval aj zbierky slovenských ľudových piesní Bélu Bartóka, Karola Plicku, Františka Poloczeka, Antona Cigera, Pavla Tonkoviča, Ladislava Galka a ď.

³⁶ GALKO, Ladislav (ed.): *Slovenské spevy. Diel I. – VII.* Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. Bratislava : Opus, 1972 – 1989.

³⁷ KMEŤ, Ref. 34, s. 550.

³⁸ KMEŤ, Martin: *Ľudové piesne Slovákov vo Vojvodine v roku 2000.* Kritické postrehy z umenovedného stanoviska ohľadom niektorých našich hudobno-speváckych a v tom rámci i edičných aktivít (rukopis, 1999).

2. tá istá melódia, textový variant – a) bližší, b) vzdialenejší,
3. tá istá melódia, iný text,
4. variant melodicky bližší, textovo vzdialenejší,
5. variant textovo bližší, melodicky vzdialenejší,
6. ten istý text, variant melódie – a) bližší, b) vzdialenejší,
7. ten istý text, iná melódia,
8. variant melódie na iný text – a) bližší, b) vzdialenejší,
9. textový variant na inú melódiu – a) bližší, b) vzdialenejší,
10. rovnaký iba sujet.

Okrem toho, že Kmeť porovnával teritoriálnu kompatibilitu a s ňou spojené štýlové charakteristiky, príležitosti na spev či povahu piesní, v spomínanom príspevku poukázal na analýzu tonálnych kostier podľa systému J. Kresánka. Kmeť analyzuje 305 melódií, pričom ich delí na staré piesne predharmonické a nové piesne harmonické a novouhorské. Je zaujímavé, že z uvedeného počtu mali miernu prevahu práve piesne so starými tonálnymi kostrami (zastúpenie starých predharmonických piesní na jednej strane a nových harmonických a novouhorských piesní na druhej strane bolo v pomere 158 : 147). V rámci starých piesní bolo 24 piesní pentatonických, 34 piesní tetrachordálnych, 7 piesní prechodných kvintakordálno-tetrachordálnych, 52 piesní kvintakordálnych, 39 piesní kvintakordálno-harmonických.³⁹ Z tzv. stredovekých stupníc sa najviac vyskytuje dórska stupnica typická pre južné Slovensko, mixolydická stupnica typická pre stredné Slovensko, zatiaľ čo vo vojvodinských piesňach takmer vôbec nemožno nájsť lydickú stupnicu, ktorá je charakteristická pre územie severozápadného Slovenska. V rámci nových piesní analýzou identifikoval 16 piesní s kvintakordálnymi prvkami, 81 harmonických piesní (starší typ novej piesne), 26 piesní s bodkovaným rytmom, 15 piesní reprezentujúcich rozvinutý typ novouhorskej piesne z konca 19. storočia a v 11 prípadoch našiel opačné kvintovanie ako jav, ktorý taktiež patrí k štrukturálnym znakom novej piesne.

Výsledkom jeho analýz a najhodnotnejšou časťou príspevku je konštatovanie, že typickou vojvodinsko-slovenskou tonálnou štruktúrou je „*plagálne spojovanie úplných molových kvintakordov*“.⁴⁰ Názor, ktorý Kmeť vyjadril v prvej štúdii, dopĺňa ďalším tvrdením doloženým ukážkou piesne *Ťažko tomu Sýkorovi*.⁴¹ Túto pieseň zapísal v obci Selenča roku 1949 a pozoruhodná bola tým, že v jej nápeve sa nachádza skok v rozpätí nóny v rámci jediného slova piesňového textu. Pieseň patrí do skupiny piesní prinesených zo Slovenska, záznam jej textu možno nájsť aj v Kollárových *Národných spievankách*.⁴²

V závere štúdie sa Kmeť venuje pentatonike. Podľa jeho odhadu je u vojvodinských Slovákov asi 100 pentatonických melódií, pričom najviac sa ich nachádza v Starej Pa-

³⁹ Martin Kmeť používal pôvodné terminologické označenia J. Kresánka z práce *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného* (1951), ktoré neaktualizoval o terminologické korekcie nachádzajúce sa v Kresánkových prácach z novšieho obdobia.

⁴⁰ KMEŤ, Ref. 34, s. 554.

⁴¹ KMEŤ, Ref. 34, s. 554.

⁴² *Ťažko tomu sýkorovi*. In: KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky. Diel II*. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 360-362.

zove. V rámci analyzovaného korpusu 305 piesní, kde bolo len málo zápisov zo Starej Pazovy, našiel 24 pentatonických nápevov; piesne s ambitom kvinty alebo sexty boli zastúpené len v malom množstve (iba 5 z nich) a prevažovali pentatonické nápevy s ambitom nóny. V súhrnnej tabuľke autor podáva rekapituláciu 305 slovenských piesní zapísaných vo Vojvodine, ktoré zoradil podľa Bartókovho systému triedenia.⁴³ (Prílohy, Obr. 3)

Podivný osud prvej notami vytlačenej našej piesne je názov textu, ktorý Kmeť publikoval v roku 2000 v *Zborníku Spolku vojvodinských slovakistov*.⁴⁴ V tomto príspevku sa venuje ľudovej piesni *Čo sa stalo v údole*, ktorá bola údajne transkribovaná ako prvá roku 1923 a publikovaná v časopise *Svit*. Autor o nej vo svojom prvom etnomuzikologickom texte z roku 1964 napísal, že mohla vzniknúť okolo roku 1830, keď boli ustanovení strážcovia chotárov v Petrovci, tzv. *subaši*, o ktorých sa v texte piesne spieva. Nápev piesne obsahuje dva tetrachordy s intervalom zväčšenej sekundy, a tým „jasne poukazuje na silný ‚orientálny‘ t. j. turecký vplyv. Dostali sme tu vlastne plagálne spojenie chromatických mezotetrachordov pomocou ‚synafé‘ (na jednom tóne). Osobne som počul pieseň i tak zaspievať. V juhoslovanskej etnomuzikológii sa takáto stupnica nazýva ‚cigánska‘, čo sa zhoduje s jej orientálnym pôvodom.“⁴⁵

Ďalšia štúdia, v ktorej Kmeť analyzoval slovenské piesne, je uverejnená v piesňovej zbierke *Zbierka ľudových piesní vojvodinských Slovákov* z roku 2004 pod názvom *K ľudovým piesňam Juraja Feríka st.*⁴⁶ Zbierka je výsledkom zberateľskej práce jedného z najvýznamnejších zberateľov ľudových piesní vojvodinských Slovákov Juraja Feríka staršieho (1908 – 1993) a na vydanie ju pripravil jeho syn. Ide o jeden z úvodných textov k tejto piesňovej zbierke, v ktorom Kmeť aktualizuje svoje poznatky a materiál zbierky porovnáva so starším fondom piesňových zápisov. Konštatuje, že v celom korpusu identifikoval veľké percento dnes už inak znejúcich piesní, pričom zmeny sa týkali vo väčšej miere nápevov ako textov. Ľudové piesne podliehajú zmenám a v tomto zmysle má zbierka vysokú dokumentačnú hodnotu. Odvolávajúc sa na Kresánka Kmeť hovorí, že jedným zo znakov, podľa ktorého poznáme starú ľudovú pieseň, sú hypozávery – finálne tóny nápevov sa nekončia na základnom tóne, ale na spodnej dominante, teda o štyri tóny nižšie. Takéto piesne nájdeme aj v uvedenej zbierke. Pokiaľ ide o staré piesne, opäť zdôrazňuje, že možno hovoriť o príkladoch, v ktorých nachádzame autentické a plagálne spájania tetrachordov.

Kmeť ďalej analyzuje hudobnú formu, podáva špecifickú genézu novouhorskej uzavretej formy (na príklade piesne *Smutná novinečka*). Potvrdzuje Bartókovo konštatovanie o fenoméne tzv. slovenského zhusťovania uprostred piesne. Okrem maďarského vplyvu v tomto texte hovorí po prvýkrát aj o vplyve srbskom. Hoci tento vplyv pokladá za nepatrný, uvádza 12 až 13 prípadov piesní, keď ich texty sú slovenské, ale spievajú sa na srbskú melódiu. Tak ako bola realizovaná diferenciácia medzi tonál-

⁴³ BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne. I. zväzok*. Ed. Jozef Kresánek, Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1959, s. 33.

⁴⁴ KMEŤ, Martin: Podivný osud prvej notami vytlačenej našej piesne. In: *Zborník Spolku vojvodinských slovakistov*, roč. 16-18, 2000, s. 139-148.

⁴⁵ KMEŤ, Ref. 44, s. 141.

⁴⁶ KMEŤ, Martin: *K ľudovým piesňam Juraja Feríka st.* In: FERÍK, Juraj: *Ľudové piesne Slovákov vo Vojvodine*. Bácsky Petrovec : Kultúra, 2004, s. 9-18.

nou kostrou starých slovenských a maďarských nápevov, tak v zmysle hudobnej formy možno hovoriť o tom, že prvé dve formy novouhorskej piesne sú bližšie k slovenskému korpusu (AA³BA, AABA).

Prvá muzikologická konferencia z cyklu „Slovenská hudba vo Vojvodine“ bola vhodnou príležitosťou na to, aby Martin Kmeť sumarizoval výsledky svojej dlhoročnej výskumnej práce. Na podujatí predniesol príspevok s názvom *Ľudové piesne Slovákov vo Vojvodine v roku 2000*.⁴⁷ Ako hovorí už podtitul práce, usiloval sa v tomto príspevku najmä o „kritické postrehy z umenovedného stanoviska ohľadom niektorých našich hudobno-speváckych a v tom rámci i edičných aktivít.“⁴⁸ V referáte najprv podáva priezrez aktivít v týchto oblastiach, pričom upozorňuje najmä na nedostatky a omyly, keď sa pre potreby hudobného života nevyužilo všetko, čo bolo publikované. Sám rekapituluje, resp. opätovne upozorňuje na štúdie, ktorými nabáda odbornú verejnosť, aby rešpektovala štrukturálny a štýlový charakter ľudových piesní vojvodinských Slovákov.

Z tohto príspevku zároveň cítiť veľké znepokojenie z diskontinuity. V prípade zbierky petrovských piesní⁴⁹ Kmeť uvádza, že v zbierke je asi 17 % „nevydareného“ materiálu, ale napriek tomu v nej môžeme nájsť aj jedinečné záznamy piesní – skvosty pochádzajúce z prvej polovice 20. storočia. Zmieňuje sa aj o negatívnych javoch v hudobnej kultúre vojvodinských Slovákov. Súčasťou tohto príspevku je register slovenských ľudových vojvodinských piesní. Ide o materiál, ktorý Kmeť pripravoval dlho a publikoval ho až v zborníku prác z I. muzikologickej konferencie v Novom Sade. Vytvorenie registra všetkých piesní, ktoré ostali zachované v povedomí vojvodinských Slovákov, je významným príspevkom k dokumentácii, evidencii aj k ďalšiemu rozvíjaniu ľudovej piesňovej tradície.

Práce o folklóre vojvodinských Slovákov publikované v srbskom jazyku

Okrem hudobnej zložky ľudových piesní sa Martin Kmeť príležitostne venoval aj širšie zameranej problematike tradičnej ľudovej kultúry vojvodinských Slovákov. Na príklade ľudovej piesňovej kultúry dokumentuje rôzne aspekty histórie, života a kultúry vojvodinských Slovákov. Je aj autorom príspevkov, ktoré vychádzajú z textov ľudových piesní, čím do určitej miery vyvážil pozornosť venovanú výlučne hudobnej stránke piesní. Práve tieto jeho práce boli publikované v srbskom jazyku, teda v jazyku majoritného spoločenstva. Z tohto hľadiska plnili aj dôležitú úlohu sprostredkovania poznatkov o minoritnej komunite väčšinovej spoločnosti. Odborné texty Kmeťa

⁴⁷ KMEŤ, Martin: *Ľudové piesne Slovákov vo Vojvodine v roku 2000. Kritické postrehy z umenovedného stanoviska ohľadom niektorých našich hudobno-speváckych a v tom rámci i edičných aktivít*. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác I. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov*, Nový Sad, 16. apríla 2005. Ed. Milina Sklabinská. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2006, s. 41-62.

⁴⁸ KMEŤ, Ref. 47, s. 41

⁴⁹ PETERSKÁ, Anna: *Petrovská dedina*. Zborník slovenských ľudových piesní z Báčskeho Petrovca. Trnava : Rotap, 2000.

v srbskom jazyku boli najčastejšie zverejňované v zborníkoch Zväzu folkloristov Juhoslávie, Združenia folkloristov Vojvodiny a v ďalších publikáciách.

Obdobie, v ktorom M. Kmeť písal svoje práce z oblasti etnomuzikológie (ale aj folkloristiky), bolo prajným obdobím pre tento druh vedecko-výskumnej činnosti. Na jednej strane sa vo vtedajšej Juhoslávii osobitne investovalo do rozvoja vedecko-výskumných pracovísk, na druhej strane vytvárala dobová ideológia „bratstva a jednoty“ priestor na to, aby každá etnická skupina v bývalej Juhoslávii mohla vyzdvihnúť vlastné špecifiká a prezentovať ich na početných konferenciách, kongresoch a v odborných publikáciách.

Zväz folkloristov Juhoslávie bol založený v roku 1955. Organizoval každoročne kongresy až do roku 1991. Miesto ich konania sa menilo, preto sa tieto stretnutia mohli uskutočniť v rôznych mestách a regiónoch Juhoslávie. V roku 1960 sa Kmeť stal členom tohto združenia a v rokoch 1989 – 1991 zastával funkciu predsedu. Na kongresoch sa zúčastňoval aj ako autor príspevkov, ktoré sa publikovali v zborníkoch prác z kongresov v bosnijskom Teslići (1980), čiernohorskom Sutomore (1981), slovinskej Ljubljane (1983) a vo vojvodinskom Sombore (1985). Stredobodom jeho pozornosti na týchto podujatiach boli najmä piesne vytvorené alebo spievané v národnoslobodzovacom boji, teda tzv. nová piesňová tvorba. Všetky piesne reflektované v týchto štúdiách môžeme zaradiť do skupiny revolučných a bojových piesní Slovákov vo Vojvodine.

V roku 1987 sa začali konať vedecké konferencie, ktoré organizovalo Združenie folkloristov Vojvodiny. Išlo o takzvané „Stretnutia tradičného folklóru vo Vojvodine“, ktoré organizovalo každoročne Kultúrno-osvetové spoločenstvo Vojvodiny vo Vršci.⁵⁰ Združenie folkloristov Vojvodiny malo za cieľ prezentovať vedecké práce a výsledky výskumov na tomto území z hľadiska folklórnych prejavov všetkých etnických skupín. Zároveň to bola príležitosť na stretnutia odborníkov a ich vzájomnú spoluprácu. *Folklor u Vojvodini* [Folklór vo Vojvodine] je názov vedeckých zošitov, v ktorých sa publikovali práce z konferencií uvedeného združenia. Kmeť uverejnil svoje príspevky v piatich zošitoch vydaných v rokoch 1987 – 1991. Základnou charakteristikou týchto zošitov bol komparatívny prístup – porovnávali sa folklórne prejavy menšinových skupín s väčšinovým národom, hľadali sa spoločné, ale aj odlišné znaky rozličných hudobných javov.

Prvý zošit z vedeckej konferencie vojvodinských folkloristov vyšiel v roku 1987. Kmeť do neho prispel textom *Etnološko-folkloristički prikaz razvoja Slovaka u Vojvodini* [Etnologicko-folkloristická prezentácia rozvoja Slovákov vo Vojvodine].⁵¹ V tomto príspevku zdôrazňuje, že rok 1986 bol Európskym rokom hudby, pričom v rámci XX. medzinárodnej prehliadky folklóru v Záhrebe sa uskutočnila vedecká konferencia na tému hudobnej tvorby národov a národností. Referát, ktorý Kmeť predniesol na tejto konferencii, bol základom textu, ktorý publikoval v prvom zošite *Folklor u Vojvodini*. Tento text dokladá, ako dobre Kmeť poznal celkovú presídleneckú problematiku

⁵⁰ Išlo o strešnú ustanovizeň, ktorá sa v tom čase starala o kultúru občanov Vojvodiny. Pokračovateľom je Ústav pre kultúru Vojvodiny, od roku 2018 nesie názov Kultúrne centrum Miloša Crnjanského v Novom Sade.

⁵¹ KMEČ, Martin: Etnološko-folkloristički prikaz razvoja Slovaka u Vojvodini. In: *Folklor u Vojvodini* 1, Novi Sad : Udruženje folklorist SAP Vojvodine, 1987, s. 55-65.

– podáva tu celkový obraz o slovenskej autochtónnej menšine, od začiatkov cez zabezpečenie elementárneho chodu komunity až po vyspelé umelecké formy, ktoré dokázala slovenská minorita vyprodukovať a ktoré vyprofiloval čas či celý rad osobností, ale aj komunita ako celok.

Dotýka sa tu ľudovej architektúry, ľudového kroja, tradičných zvykov a obyčají kalendárneho cyklu či ľudovej tvorby. Približuje zároveň obraz o náboženskej štruktúre, osvieteneckej činnosti a o dvíhaní vzdelanostnej úrovne komunity. Po zhodnotení širšieho kultúrneho kontextu sa osobitne venuje oblasti hudby, podáva úvod do štúdia slovenskej vojvodinskej hudby a zameriava sa aj na jej prezentačnú stránku. Práve v tomto texte zdôrazňuje myšlienku, že „*najvhodnejším inštrumentálnym telesom na sprievod slovenských ľudových tancov, ale aj pre samostatné orchestrálne vystúpenia je teleso v zložení trojo až štvoro huslí (viola) a kontrabas s cimbalom (aj keď je tento nástroj zriedkavejším) s prípadným klarinetom a (alebo) flautou. Najkvalitnejšie orchestre tak majú dediny Pivnica a Kovačica a kvalita stúpa aj u tých v Južnom Banáte.*“⁵²

V roku 1988 vyšiel druhý zošit tejto edície a Kmeť v ňom uverejnil prácu *Špecifičnosti etnomuzikološke gradje u SAP Vojvodini u funkciji izražaja nacionalne ravnopravnosti* [Špecifiká etnomuzikologického materiálu v SAP Vojvodine vo funkcii vyjadrenia národnostnej rovnosti].⁵³ Jeho príspevok nadväzuje na 32. kongres Zväzu folkloristov Juhoslávie, ktorý sa konal v Tuzle v roku 1987 a bol venovaný 200. výročiu narodenia Vuka Stefanovića Karadžića (1787 – 1864), srbského lingvistu a reformátora srbského jazyka. V zborníku z kongresu sa nachádza 30 prác na centrálnu tému „Vuk Stefanović Karadžić a ľudová tvorba“. Hoci tento zborník má význam aj pre vojvodinské pôsobenie folkloristov, Kmeť reflektuje situáciu skôr kriticky. V súvislosti s obsahom zborníka hovorí, že „*nedostatočne pohotovou základnou koncepciou a nedostatočným usmernením k riešeniu závažných problémov zveladenia odboru, výuka takýchto prác vyvoláva akési oslavné pocity, nie pracovnú atmosféru, pocit, že sa vžijeme do doby pred 200 rokov kvôli akýmsi romantickým pocitom a sneniu bez možností pre aktivizáciu a účelové pôsobenie.*“⁵⁴ Kritizuje oslavné prvky a zasadzuje sa za to, aby sa V. S. Karadžić predstavoval ako skutočný zakladateľ srbskej folkloristiky. Tak ako by mal byť Karadžić prezentovaný srbskej verejnosti, tak by si mala každá menšina vo Vojvodine vážiť a presadzovať vlastné osobnosti z oblasti jazyka, literatúry, tradičnej kultúry.

Zároveň si kladie otázku súvisiacu s klasifikáciou a označovaním piesní, ktoré Karadžić v terminológii ľudovej ústnej slovesnosti uvádza a ktoré autori nedôsledne rekonštruujú. Tento problém sa týka diferenciácie, ktorá vychádza z *epickej poézie* (mužskej) a z *lyrickej poézie* (ženskej).⁵⁵ Kmeť zdôrazňuje kritický prístup k práci s prameňmi. Ďalej, napríklad, je potrebné identifikovať, aké je Karadžićovo chápanie jednohlasu a viachlasu, ale aj iných termínov, ktoré Karadžić používa a ako túto jeho terminológiu reflektujú iní autori. Tento dôležitý aspekt Kmeť v príspevkoch zborníka nenachádza, a to im aj vytyka. Stanovuje „*požiadavku komplexne poznať folklór, tímovú*

⁵² KMEČ, Ref. 51, s. 64. Preklad textov zo srbského do slovenského jazyka autorka.

⁵³ KMEČ, Martin: Špecifičnosti etnomuzikološke gradje u SAP Vojvodini u funkciji izražaja nacionalne ravnopravnosti. In: *Folklor u Vojvodini 2*. Novi Sad : Udruženje folklorist SAP Vojvodine, 1988, s. 107-115.

⁵⁴ KMEČ, Ref. 53, s. 107.

⁵⁵ Takúto terminologickú diferenciáciu uvádza V. S. Karadžić.

prácu, spoluprácu odborníkov rôznych profilov, ktorí sú vzhľadom na druh skúmaného materiálu v bádateľskom procese nevyhnutní.⁵⁶ Spomína nedostatok „vedeckej pedanterie“ – ak by existovala, nedochádzalo by k takýmto problémom. Tvrdí, že tak, ako môže kvalitný reštaurátor zreštaurovať zničenú skulptúru, rovnako aj profesionálny muzikológ by mohol na základe hlbokého poznania problematiky zrekonštruovať melódie, ktoré síce sám Karadžić nezapísal, ale poznal ich váhu a dôležitosť a zaznačoval si ich svojím vlastným slovným a výrazovým spôsobom.

Už o rok neskôr, v roku 1989, prispieva Kmeť do zborníka *Folklor u Vojvodini* textom *Slovačke narodne pesme iz Stare Pazove – pregled aktivnosti i najvažnijih rezultata* [Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy – prehľad aktivít a najdôležitejších výsledkov].⁵⁷ Zameriava sa na aktivity, ktoré slovenskí odborníci vykonávali s cieľom publikovať zbierku ľudových piesní zo Starej Pazovy. Opísal genézu tejto zbierky, uvádzajúc tých, ktorí sa o ňu pričínili, a prezentoval vlastnú analýzu piesňového korpusu.

Aj príspevok z roku 1991 sa zaoberá témou ľudových piesní zo Starej Pazovy. Jeho názov je *Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojava pentatonike u Staroj Pazovi i u Međumurju* [Možnosti etnomuzikologického vysvetlenia javu pentatoniky v Starej Pazove a Medzimurí].⁵⁸ Napriek tomu, že niektoré príspevky boli publikované v relatívne malom časovom odstupe, Kmeť sa vždy korektne odvoláva na zistenia uverejnené vo svojich predchádzajúcich publikovaných textoch na danú tému a v zásade vždy prichádza s novými myšlienkami a hudobnými ukážkami. Svedčí to o jeho tvorivom prístupe a o neustálom raste a cibrení vlastných postojov a náhľadov.

Piata téma, ktorú v rámci tejto edície Kmeť spracoval, vyšla pod názvom *Suštinska pitanja višenacionalne zajednice Vojvodine i folklorna istraživanja* [Základné otázky viacnárodnostného spoločenstva Vojvodiny a folklórne výskumy].⁵⁹ Zborník, v ktorom sa tento príspevok publikoval, je výstupom z vedeckej konferencie z roku 1990. Zameral sa v ňom na podstatu spolužitia a na vzájomné ovplyvňovanie rôznorodých kultúr, jazykov a náboženstiev na území Vojvodiny. Bolo to obdobie, keď sa spoločensko-politická situácia začala vyostrovať. Ako intelektuál reagoval na tento dobový kontext, keď v úvode príspevku píše: „[V priestore] *Od relatívneho pokoja, tolerance a nízkeho či vyššieho stupňa spolupráce u jedných, a naopak k drsným (až krvavým) konfliktom, nenávisti, hádkam, paranojám u druhých, existuje široká paleta rôznych príčin a dôsledkov, popretkávaných antropogeografickými, kultúrno-historickými a etnologicko-sociologickými skutočnosťami, ale aj zložitou paletou rôznych iných činiteľov, ktoré vytvárajú charakteristiky a celkový obraz určitého spoločenstva.*“⁶⁰ Uvedomuje si, že dosiahnutie národnostnej rovnosti je v praktickom živote zložitý a dynamický proces, a to najmä, ak ide o zväzovanie boja s asimiláciou. Vyžaduje si aktívnu účasť kul-

⁵⁶ KMEČ, Ref. 53 s. 108.

⁵⁷ KMEČ, Martin: *Slovačke narodne pesme iz Stare Pazove – pregled aktivnosti i najvažnijih rezultata*. In: *Folklor u Vojvodini*, sveska 3. Novi Sad: Udruženje folklorist SAP Vojvodine, 1989, s. 103-112.

⁵⁸ KMEČ, Martin: *Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojava pentatonike u Staroj Pazovi i u Međumurju*. In: *Folklor u Vojvodini* 5, 1991, s. 79-90.

⁵⁹ KMEČ, Martin: *Suštinska pitanja višenacionalne zajednice Vojvodine i folklorna istraživanja*. In: *Folklor u Vojvodini* 4, 1990, s. 33-40.

⁶⁰ KMEČ, Ref. 59, s. 33-34.

túrnych osobností, ktoré myšlienku bratstva a jednoty neberú iba ako slogan, ale ako reálnu bázu existencie v každodennom živote. Vyzýva na vlastnú kultúrnu emancipáciu a v rámci lepšieho porozumenia uvádza pozitívne výsledky projektu, ktorý staval na povinnom vyučovaní jazykov národností. Prihovára sa najmä za vznik nových vedeckých disciplín etnosociológie a etnolingvistiky, ktoré by priniesli nový a originálny prínos do výskumu v tejto oblasti.

Martin Kmeť zverejňoval svoje poznatky o ľudových piesňach vojvodinských Slovákov aj v rade textov, ktoré boli uverejňované v zborníkoch združenia PČESA (*Proleće na čenejskim salašima*). Ide o historicko-kultúrnu spoločnosť, založenú v roku 1980, ktorá sa zaoberá témami z oblasti poľnohospodárstva a pravidelne usporadúva sympóziá integrujúce odborníkov rôznych vedeckých profilácií.⁶¹ Výsledkom sympózií sú zborníky na témy, ktoré si každoročne táto spoločnosť stanovuje, a predovšetkým, ktoré sú späté s problematikou vojvodinských dedín a salašov. Vydavatelia zohľadňovali heterogénny charakter zloženia obyvateľstva Vojvodiny, nie iba v zmysle etnickom a konfesionálnom, ale aj z hľadiska regionálnych špecifik a kultúrnej heterogenosti vojvodinského priestoru. Vzhľadom na rôznu profesionálnu orientáciu autorov vznikali texty rôznych žánrov od vedeckých a odborných cez popularizačné až po literárno-esejistické. V tomto kontexte Kmeť publikoval texty, ktoré boli jedinečné orientáciou na ľudovú pieseň, pričom každú tému dokázal spracovať a prezentovať na širokom fonde piesňového materiálu, vrátane piesňových textov.

V roku 1990 Kmeť uverejnil v tejto sérii zborníkov štúdiu *Utvrdživanje najstarijih tipova svadbenih napeva kod vojvođanskih Slovaka* [Zisťovanie najstarších typov svadobných nápevov vojvodinských Slovákov].⁶² Svadobné piesne patria k najpočetnejšej skupine piesňových žánrov. Pri ich analýze sa Kmeť odvoláva na záznamy z 13 magnetofónových pásov nachádzajúcich sa v Múzeu Vojvodiny, ale tiež na terénny výskum v obci Biele Blato (Banát), kde bolo zapísaných 13 svadobných piesní.⁶³ Kmeť v tomto príspevku konštatuje, že v regióne Banát sa zachovali archaické piesne staršieho typu než v Báčke. Vychádza z faktu, že do obce Biele Blato sa obyvatelia sťahovali počas sekundárnej migrácie z banátskych dedín, a to z Padiny, Kovačice a Aradáča. Tu sa zachoval aj jeden z najstarších zvykov patriacich k svadobnému ceremonálu – obrad *na kašu*.⁶⁴ Okrem piesňových textov autor analyzuje predovšetkým hudobnú formu. Piesne sú transkribované, v ukážkach sa uvádza vždy prvá strofa, ako aj preklad slovenského textu do srbčiny. Za dôveryhodný znak autenticity nápevov piesní Kmeť pokladá prvok veľkej sekundy pod základným tónom v prípade, keď siedmy tón nie je zvýšený (*vodjica*). Poukazuje na príklady nápevov predharmonického myslenia a uvádza, že pôvodné varianty piesní boli importované zo Slovenska.

⁶¹ Združenie PČESA založil profesor Poľnohospodárskej fakulty Univerzity v Novom Sade Veselin Lazić s cieľom vyhľadávať a dokumentovať špecifiká tradičnej kultúry vojvodinských obcí, osobitne tradičných zvykov a obyčají ich obyvateľov.

⁶² KMEČ, Martin: *Utvrdživanje najstarijih tipova svadbenih napeva kod vojvođanskih Slovaka*. In: *Vojvođanski svatovi. Zbornik radova KID PČESA*. Novi Sad : KID PČESA, 1990, s. 139-144.

⁶³ Informátorka tohto piesňového fondu sa narodila v roku 1920 a aj keď piesne patria do rôznych tematických skupín, spievali sa najmä na svadbách.

⁶⁴ Družbovia a družice prípadne aj iní svadobčania spievali mladuche piesne, ktorými ju odpre-vádzali do manželského života, pričom mladucha sa im obradne poďakovala za prípravu tohto prechodu. Zároveň matka svojej dcéry pri tejto príležitosti poslednýkrát zapletala vrkoč.

K najdôležitejším aktom svadobného ceremoniálu patrí lúčenie mladuchy s dievotým životom, lúčenie s rodičmi alebo blízkymi. Koná sa pri snímaní party, rozpletaní vlasov a čepčení. Pri tomto obradnom úkone spievajú ženy obradové piesne a cappella. Kmeť uvádza, že išlo o relatívne pomalšie tempá a skupina žien interpretovala nápevy s bohatým zdobením a melizmami. Skutočnosť, že svadobné piesne patria k najstarším piesňovým vrstvám, Kmeť dokladá najmä ich tonálnou kostrou a úzkym ambitom.

Pentatonika v Starej Pazove

K hudobným javom, ktoré Kmeťa osobitne zaujali a zaoberal sa nimi dlhodobo, patrí pentatonika – dostala sa do centra jeho záujmov a venoval jej pozornosť vo viacerých svojich prácach. Intenzita jeho záujmu súvisela aj so skutočnosťou, že pentatonika pretrvávajúca na najjužnejšej hranici slovenskej kultúry, a to vo vojvodinskej Starej Pazove, reprezentuje jeden z archaických znakov slovenskej ľudovej piesne, ktorý sa tu zachoval vo väčšom rozsahu – na rozdiel od územia starej vlasti.

Pazovská pieseň (podľa ľudovej terminológie tzv. *pazouskô spievania*) bola pre Kmeťa sociálno-kultúrnou zvláštnosťou, ktorú vyzdvihol už v prvom publikovanom texte *Niektoré charakteristiky ľudových piesní juhoslovanských Slovákov*⁶⁵ a ktorú neskôr podrobnejšie analyzoval vo svojich ďalších hudobnoteoretických prácach. Tradičný spev v Starej Pazove ho zaujal spôsobom interpretácie a hudobnoštruktúrnymi znakmi (tonalita, stupnice). Preto sa celoživotne venoval aj kontextu, v ktorom táto lokálna špecifickosť vznikla. Autor dôverne poznal nielen staropazovský hudobný repertoár, ale aj estetické čítanie a hudobnú predstavivosť obyvateľov tejto lokality. Jedinečná a osobitá hudobná predstavivosť Kmeťa ako etnomuzikológa naplno zaujala už v časoch vysokoškolského štúdia, podobne ako zaujala aj mnohých iných bádateľov. Napríklad, Ladislav Leng konštatoval: „Každý, kto sa pozorne započúva do piesne citlivo spievanej Staropazovčanom, hneď si všimne jej neobyčajnú podobu a osobitý svojráz. Silné zmyslové dojmy nabádajú často počúvajúceho hľadať analógie, príbuznosti, podobnosti.“⁶⁶ Ozdobný spev zo Starej Pazovy osobitne zaujal Karola Plicku, ktorý tento spôsob vokálnej interpretácie piesní označil za „vrchol ľudového speváckeho podania slovenského.“⁶⁷ Považoval ho za relikť archaického prednesového štýlu, ale aj za súčasť regionálnych hudobných dialektov.⁶⁸

Prednes staropazovských piesní je bohatý na početné melizmy, glissandá a ozdoby, čo nekorešponduje s názorom o slovenskom ľudovom speve ako výlučne sylabickom. Spev v Starej Pazove teda „zavrhne princíp slovenskej ľudovej piesne, ktorý spočíva

⁶⁵ KMEŤ, Ref. 17, s. 269.

⁶⁶ LENG, Ladislav: Hudobné pozoruhodnosti staropazovskej piesne. In: Stará Pazova 1770 – 1970. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 340.

⁶⁷ PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 42.

⁶⁸ URBANCOVÁ, Hana: Výskum piesňovej tradície Slovákov vo Vojvodine – dokumentácia a reflexia. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine 2014. Zborník prác z X. muzikologickej konferencie*. Ed. Milina Sklabinská. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2014, s. 9-32. Pozri tiež: URBANCOVÁ, Hana: *Výbrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, s. 68-69.

v tom, že sa jeden tón spieva na jednu slabiku.⁶⁹ Bohaté zdobenie v tomto speve sa najčastejšie pokladalo za srbský vplyv. Kmeť mal však iný názor – podľa neho tento jav vyplýval najmä zo silnej väzby vokálnej interpretácie a hry na hudobnom nástroji, v tomto prípade diatonickej harmoniky. Kmeť túto väzbu odvodzuje z predpokladu, že mnohé piesňové štýly priamo súvisia s interpretáciou na ľudovom hudobnom nástroji a že je potrebné skúmať ich vzájomné vzťahy – interpretáciu na hudobnom nástroji a vokálnu interpretáciu – a tak objavovať, v čom sú špecifiká staropazovskej piesne.

Myšlienky anticipované v uvedenej štúdii autor ďalej rozpracúva v práci *Vplyv ľudových hudobných nástrojov na vývin pazovského spievania*, ktorú napísal pri príležitosti 200. výročia príchodu Slovákov do Starej Pazovy a publikoval v zborníku *Stará Pazova (1770 – 1970)*.⁷⁰ V tomto príspevku podrobne analyzuje hudobný inštrumentálny a vokálny prednes v tejto lokalite, nakoľko vplyv spôsobu hry na hudobnom nástroji na interpretáciu ľudovej piesne často determinuje fyziognómiu melodiky z hľadiska tonality, tóniny, rytmického členenia.

V Starej Pazove bolo obdobie 1770 – 1870 obdobím intenzívneho výskytu a používania píšťal a fúkacích nástrojov v tejto lokalite. Na to, aby vplyv vokálnej a inštrumentálnej hudby doložil, autor si pomáha metódou rekonštrukcie. Nachádza určité paralely medzi trilkovaním a ozdobovaním v hre na aerofonických nástrojoch a vo vokálnej interpretácii. Obdobie 1870 – 1920 je obdobím, keď aerofonické nástroje boli vystriedané chordofonickými nástrojmi (sláčikové nástroje, citary, cimbal). Najnovšie obdobie od roku 1920 charakterizuje používanie rôznych typov harmoník, teda idiofonických nástrojov. Harmoniky postupne nahradili pôvodné nástroje a začali dominovať v žánri tanečnej hudby, resp. začali sprevádzať vokálnu interpretáciu. Autor tu pripúšťa vplyv etnicko-kultúrne zmiešaného prostredia a skutočnosť, že srbské obyvateľstvo rešpektovalo tento hudobný nástroj, a tak si ho rýchlo osvojili aj Slováci. Chromatickú harmoniku používali aj Slováci. Začiatky zdobeného spevu v Starej Pazove Kmeť datuje do roku 1921, keď sa objavil prvý interpret slovenských ľudových piesní na harmonike a v tejto lokalite zároveň prestala existovať sláčiková hudba. V závere príspevku autor charakterizuje túto skutočnosť slovami: „V dialektike vývoja ľudovej hudobnej obrazotvornosti vzájomné prelínanie sa rôznych hudobných prvkov za istých okolností prináša novú kvalitu, čo popri zachovávaní ostatných tradičných foriem, pri chápaní hudby ako internacionálneho dorozumievacieho jazyka znamená skutočné obohatenie.“⁷¹ O tomto období sa Kmeť neskôr zmieňuje tak, že osobitosti staropazovskej piesne neboli ešte dostatočne preskúmané a zhodnotené. Tieto pokusy chcú vysvetliť a definovať podstatu fenoménu *pazouskô spievania* – tak ako bol pomenovaný vojvodinskými Slovákami a rešpektovaný aj ako odborný termín.

V prípade staropazovskej piesne aj viacerí autori zo Slovenska neraz pripúšťali vplyv balkánskej hudby a srbského prostredia. Etnológ a folklorista Stanislav Švehlák v zborníku *Stará Pazova 1770 – 1970* píše, že „inokultúrnosť, čo ich obklopovala, to asi bola prapríčina formovania sa globálneho dolnozemského rázu slovenskej kultúry a spô-

⁶⁹ KMEŤ, Ref. 17, s. 279.

⁷⁰ KMEŤ, Martin: Vplyv ľudových hudobných nástrojov na vývin pazovského spievania. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 352-370.

⁷¹ KMEŤ, Ref. 70, s. 352-370.

sobu života v celom bývalom juhovýchodnom Uhorsku.⁷² Kmeť však postupne upúšťa od myšlienky srbského vplyvu a lokalizuje výskyt pentatoniky do stredoeurópskeho priestoru, podobne ako Béla Bartók.

Bartók ako etnomuzikológ bol presvedčený, že pentatonika je jav príznačný pre staršie nápevy Maďarov, keďže *„starý maďarský nápevový materiál je v podstate úplne jednotný [...] Maďari poznajú veľa foriem starých pentatonických nápevov (u nás sú to formy, stavané v 6, 7, 8, 9, 10, 11 a 12-slabičných riadkoch, Rumuni však poznajú len jednu formu, stavanú v 8-slabičných riadkoch.“*⁷³ Bartók porovnával maďarské ľudové piesne s piesňami susedných národov, pričom pentatoniku našiel aj v chorvátskom Medzimurí. Preto konštatuje: *„Na tomto pomerne malom území, v bývalých dvoch okresoch Zalajskej župy, chorvátsky zberateľ, pochádzajúci z Medzimuria, dr. Vinko Žganec zozbieral 600 nápevov [...]. Už aj sám Žganec uznáva, že 175 nápevov jeho zbierky je ‚maďarských‘. Pravda, len nové nápevy pokladá za maďarské, veď staré maďarské nápevy vtedy ešte ani nemohol poznať. Ale ak niekto z nás prelistuje túto zbierku, priam zarazený zistí, že hudobná časť tejto zbierky v chorvátskej reči je priam maďarskejšia ako v našich maďarských zbierkach!“*⁷⁴ V korpuse 600 nápevov Bartók identifikoval 190 starých piesní, 158 nových maďarských nápevov (prevažne v skrátenej hudobnej forme), 41 maďarských nápevov iného druhu, teda spolu 389 piesní. To znamená, že 66 % nápevov, ktoré sa spievali v chorvátskom Medzimurí, je podľa Bartóka maďarských. Tvrdí, že *„Slováci a Rusíni [...] hromadne preberali len nápevy z novomaďarského materiálu. V Medzimurí však starý materiál, okrem tiež početného preberania z novomaďarského materiálu, je bez výnimky maďarského pôvodu.“*⁷⁵ V piesňovej zbierke chorvátskeho etnomuzikológa Vinka Žganca je však až 33 % starých maďarských pentatonických nápevov, zatiaľ čo v maďarskom materiáli je ich iba 9 %. Nápadné je aj to, že dve tretiny materiálu majú pentatoniku spojenú so 6-slabičným veršom, kým v Maďarsku sú v prevahe 8- a 11-slabičné verše pentatonických nápevov. V štyroch významných tlačených maďarských vydaniach ľudových piesní je približne 230 starých pentatonických nápevov a v zbierke V. Žganca 190 nápevov. Bartók konštatuje: *„kto chce čo najdokonalejšie poznať staromaďarský štýl ľudových piesní, nech si preštuduje toto medzimurské vydanie s chorvátskym textom.“*⁷⁶

Jozef Kresánek, ktorého systém analýzy a klasifikácie slovenských ľudových piesní na základe tonality bol pre Kmeťa vzorom a východiskom, mal v otázke pentatoniky odlišný názor než Bartók. Keď Kresánek píše o hudobnej etnografii a hudobnej kultúre starých Slovanov v Uhorsku, uvádza, že keď sa dostali do vzájomných kontaktov dva úplne rozličné kmene, akými boli slovanský a ugrofínsky, zbližovali sa aj prostredníctvom kultúrnych prejavov: *„národ, ktorý bol nútený od Slovanov prebrať názov hudobníka – igréc, zaiste prebral z veľkej časti i samu vec, hudbu.“*⁷⁷ Jestvujú paralely medzi pentatonikou maďarskou a pentatonikou turko-tatárskych Čeremisov a Čuvašov, ale

⁷² ŠVEHLÁK, Svetozár: Život v piesni. Príspevok k štúdiu ľudových balád zo Starej Pazovy. In: *Stará Pazova 1770 – 1970*. Red. J. Turčan. Nový Sad : Obzor, 1972.

⁷³ BARTÓK, Ref. 25, s. 110.

⁷⁴ BARTÓK, Ref. 25, s. 115.

⁷⁵ BARTÓK, Ref. 25, s. 115.

⁷⁶ BARTÓK, Ref. 25, s. 116.

⁷⁷ KRESÁNEK, Ref. 20, s. 30.

pentatoniku poznajú aj ich susedia Rusi. V maďarskej hudbe sa pentatonika z hľadiska štruktúry aj formy nápevu uplatňuje svojrázne, a tak Kresánek uvádza rozdiely medzi slovenskou a maďarskou pentatonikou: „*Tam, kde niektorý z finálnych tónov veršov bude malou terciou, budeme usudzovať, že pentatonika je pôvodu maďarského (maďarsko-rumunského), tam, kde sa finálne tóny budú viazať k tónom našej tritónovej kostry, budeme predpokladať možnosť pentatoniky našej.*“⁷⁸ Prvý typ sa nachádza najčastejšie v sedmohradskej oblasti a druhý typ v zadunajskej oblasti (v bývalej Panónii) a v severnom Maďarsku, tvrdí Kresánek, a ďalej zdôrazňuje: „*Finálne tóny na malej tercii sú teda ďaleko od slovenského etnika, a naopak, finálne tóny na prvom a piatom stupni sú blízko slovenského etnika.*“⁷⁹

Martin Kmeť dobre poznal pentatoniku v slovenských ľudových piesňach zo Starej Pazovy. Prejavil však sklamanie z toho, že pentatonika, ktorú nachádzame v Starej Pazove tak bohato zastúpenú, ostala na okraji záujmu slovenských etnomuzikológov. Podľa jeho vlastných slov, akoby sa vymykala z prejavov slovenskosti a „*neprispiievala k slovenskej veci.*“⁸⁰ Vo vzťahu k pentatonike zo Starej Pazovy Kmeť obhajuje princíp autenticity a zdôrazňuje: „*dnes je už celkom jasné, že to, čo Bartók povedal o piesňach z Medzimuria, že sú maďarskejšie od tých maďarských, neplatí, ba naopak, iba prezrádza, že i odpodu u nich preráža to slovanské a v Medzimurí a v Starej Pazove je pentatonika častejšia než u Maďarov [...]* Slovenská etnomuzikológia akoby nebola pripravená na takéto prekvapenia, pokladajúc, podobne ako i Béla Bartók, že pentatonika je charakteristická výlučne pre aziatský pôvod Maďarov.“⁸¹ Približne 400-kilometrová vzdialenosť medzi Medzimurím a Starou Pazovou nastoľuje viaceré nové otázky. Týkajú sa možnosti či nemožnosti vzájomných kontaktov, podobnej muzikality, princípov stavby nápevov, starobylosti kvintakordálnej kultúry a translácií kvintakordálnych kostier.

V súčasnosti nemáme jednoznačnú odpoveď na to, aký je pôvod pentatoniky v ľudových piesňach zo Starej Pazovy. Autori konštatujú v piesňovej tradícii tejto lokality jej prítomnosť, ale jej pôvod zatiaľ nevedia spoľahlivo určiť. Pritom prienik pentatoniky do ľudového spevu v Starej Pazove zasiahol všetky druhy piesní podľa ich tematiky aj spevnej príležitosti. Kmeť zisťuje, že najviac pentatonických piesní je v skupine vysťahovaleckých piesní a piesní so sociálnou tematikou, v piesňach na začiatku svadby, v piesňach spievaných počas priadok a páračiek, t. j. pri pracovných príležitostiach, ale aj v piesňach k tancu (*na zvrťania*). Z celkového počtu 517 piesní zaznamenaných v Starej Pazove je pentatonických piesní 27,18 %. Autor sa opäť vracia k myšlienke, že „*po príchode osadníkov z rôznych lokalít Slovenska do jednej osady na Dolnej zemi, pri individuálnom rozpomätúvaní sa na piesne spievané pred sťahovaním, ktoré v heterogénnej kolektíve utkveli v pamäti, boli zaznamenané tie, ktoré sa najľahšie pamätali a spievali, a to boli v prvom rade práve pentatonické.*“⁸²

Ďalší Kmeťov príspevok, ktorý sa venuje piesňam zo Starej Pazovy, vyšiel pod názvom *Slovačke narodne pesme iz Stare Pazove* [Slovenské ľudové piesne zo Starej Pa-

⁷⁸ KRESÁNEK, Ref. 20, s. 101.

⁷⁹ KRESÁNEK, Ref. 20, s. 101.

⁸⁰ FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996, s. 21.

⁸¹ KMEŤ, Ref. 80, s. 22.

⁸² KMEŤ, Ref. 80, s. 34.

zovy] v zošitoch, ktoré vydával Spolok folkloristov Vojvodiny.⁸³ Bolo to v období, keď autor spolupracoval na príprave zbierky slovenských piesní z tejto lokality. Ako píše, všetok zozbieraný materiál prebral v roku 1987 od Juraja Miškovića, pričom jeho úlohou bolo doplniť ho piesňami, ktoré boli zapísané a nahrané v rokoch 1965 až 1971 počas terénnych výskumov Múzea Vojvodiny. Piesňový fond zo Starej Pazovy obsahoval okolo 120 záznamov. Všetky piesne sa porovnávali s piesňami pripravenými na uverejnenie v zbierke a označovali sa varianty, ktoré sa vyskytli ako dôsledok premien piesne v čase. Kmeť približuje spôsob analýzy, ktorý prebral – tak ako aj v iných prípadoch – od Alice Elschekovej.⁸⁴ Z celého korpusu identifikoval až 30 % piesní ako repertoár známy iba v Starej Pazove. Spomína aj spätosť s piesňami z chorvátskeho Medzimurja, keď uvádza štyri nápevy, ktoré majú varianty aj v zbierke Vinka Žganca z roku 1924. Zlaté obdobie staropazovskej piesne podľa Kmeťa nastalo v 60. rokoch 20. storočia, keď sa fenomén *pazouskuo spievañia* stáva známy aj mimo tejto lokality. Najmä Novosadský rozhlas a Múzeum Vojvodiny prispeli v najväčšej miere k jeho popularizácii, ale aj k jeho odbornému štúdiu.

Druhý príspevok venovaný piesňam zo Starej Pazovy a uverejnený v sérii zošitov Spolku folkloristov Vojvodiny Kmeť publikoval v roku 1991 pod názvom *Mogućnosti etnomuzikološkog objašnjenja pojava pentatonike u Staroj Pazovi i u Međumurju* [Možnosti etnomuzikologického vysvetlenia pentatoniky v Starej Pazove a Medzimurí].⁸⁵ Analyzuje v ňom genézu stupníc a konštatuje, že pentatonika (piesne, ktoré neobsahujú poltóny) sa objavila na určitom starom (ale nie aj najstaršom) stupni rozvoja spevu u takmer všetkých národov. Preto tento jav by nemal byť znakom etnika, rasy či národa. Je však zaujímavé a dôležité skúmať tie ostrovy, kde sa ešte tento starý hudobný systém zachoval. Kmeť tu vysvetľuje druhy pentatoniky podľa maďarského muzikológa Benceho Sabolczioho (1899 – 1973), keď definuje „*stredoázijský, prednoázijský, africký, americký a západoeurópsky typ pentatoniky, ktoré vyplývajú predovšetkým z typu formy. Rozvojom vedy sa však prišlo aj k stredoeurópskemu a balkánskoslovanskému typu pentatoniky.*“⁸⁶ V tomto príspevku približuje migračné vlny tak do Starej Pazovy, ako aj do Medzimurja, a analyzuje spoločenský kontext a vplyvy, ktoré spôsobili výskyt podobných hudobných štruktúr. Tieto poznatky dokladá osobitnými etnomuzikologickými analýzami a piesňovými príkladmi. Ide o tému, ktorá Kmeťa dlhodobo pútala a ktorej sa naplno venoval aj v ďalšom období.

Svoje dlhoročné výskumy venované špecifikám muzikality obyvateľov Starej Pazovy Kmeť zhrnul a uverejnil v zbierke *Slovenských ľudových piesní zo Starej Pazovy* v podobe sprievodnej štúdie s názvom *Tematicko-obsahové, hudobno-štruktúrne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní*.⁸⁷ Uvádza tu aj svoje poznatky o tom, že ľudový spev v tejto lokalite je neodlučiteľný od hry na hudobnom nástroji. To bol

⁸³ KMEČ, Ref. 57, s. 103-112.

⁸⁴ ELSCHÉKOVÁ, Ref. 32.

⁸⁵ KMEČ, Ref. 58, s. 79-89.

⁸⁶ KMEČ, Ref. 58, s. 80.

⁸⁷ KMEČ, Martin: *Tematicko-obsahové, hudobno-štruktúrne a prednesové zvláštnosti staropazovských piesní*. In: FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEČ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996, s. 19-42, 431-497.

dôvod, prečo v zbierke nachádzame aj dodatky, a to v kapitole „Prednesy za sprievodu harmoniky“. V opačnom prípade by zbierka piesní podľa jeho názoru bola neúplná.

Piesňová zbierka obsahuje výber 398 piesní typických pre Starú Pazovu, ale aj prílohu s ďalšími 129 piesňami, ktoré sa v tomto prostredí udomácnili (príklady novšej tvorby, piesne šírené prostredníctvom školy a pod). V detailnej analýze hudobných štruktúr sa zmieňuje o tom, že veľká sekunda pod centrálnym tónom, ktorú nachádzame práve v pazovských pentatonických piesňach, je považovaná za príklad archaického prvku v ľudovej hudbe. Keď raz vznikla mohutná báza pre pentatoniku v Starej Pazove a dokázala sa tu aj udržať, potom získali aj pôvodne nepentatonické piesne pentatonický charakter.

Autor tu analyzuje celý korpus publikovaných ľudových piesní a upozorňuje na registre a prílohy, ktoré zbierke dodávajú vedecký charakter. Nachádzajú sa tu analytické dáta zo štruktúrálnej analýzy piesní, lebo – ako Kmeť zdôrazňuje – komunikácia medzi živým piesňovým materiálom a analytickými údajmi o ňom je dôležitou súčasťou etnomuzikológie. Pri zostavovaní poradia nápevov sa pridržal týchto kritérií: podľa stavby strofy alebo podľa počtu veršov v nej; podľa počtu slabík vo veršoch, najprv rovnakoslabičné a potom iné nápevy; podľa formy – najprv identické, potom podobné melodické riadky a až potom rozličné; podľa ambitu nápevu – najprv užší a potom vždy väčší ambitus; v prípade intervalovo rovnakého ambitu, najprv nižší a potom vyšší ambitus vo vzťahu k základnému tónu; v prípade rovnakého ambitu najprv nižšie a potom vyššie ukončenie veršov. Uvádza komplexnú analýzu piesní podľa počtu veršov, slabík vo veršoch, formy, veľkosti ambitu a ukončenia veršov.

Ďalšia analýza v prílohe sa vzťahuje na druhovo-tematické zariadenie piesní – rozlišujú sa piesne podľa funkcionality a tematiky, pričom ako špecifikum sa uvádza analýza pentatonických piesní s ohľadom na ich tematiku. Závěry a postrehy vyplývajúce z výsledkov analýz nachádzame v dodatku nazvanom „Anex“.⁸⁸ Na takmer tridsiatich stranách sa tu nachádza štatistické vyčíslenie, ktoré bolo ešte spracované bez pomoci počítačovej techniky. Prílohy nás presvedčujú o tom, že všetky závery ohľadom staropazovského spevu, všeobecne štruktúry slovenskej piesne u vojvodinských Slovákov, sú podložené a vyargumentované exaktnými vedeckými zisteniami.

Bádateľské výskumy Martina Kmeťa podnietili ďalších výskumných pracovníkov, aby jeho závery overovali. Napríklad, v publikácii *Spevy dolnozemsých Slovákov v kontexte hudobného folklóru stredného Slovenska* autorov Miroslava Brnu a etnomuzikológa Alexandra Móžiho nachádzame výsledky výskumu pentatoniky.⁸⁹ M. Brna overoval Kmeťove tvrdenie o tom, že počet pentatonických piesní v zbierke zo Starej Pazovy je 88 zápisov, čo znamená, že ide o 17,03 % zo všetkých uverejnených piesní. Navyše, Kmeť dodáva, že „*k nim možno pripočítať aj ďalšie nápevy, ktoré sú len z polovice pentatonické.*“⁹⁰ Miroslav Brna v uvedenej štúdii skúmal 180 piesní, avšak z troch dolnozemsých lokalít Slovákov v Srbsku, Maďarsku a Rumunsku, pričom sa opieral o zbierky piesní z týchto lokalít. Z uvedeného počtu piesní medzi staré a prechodné piesňové kultúry bolo podľa jeho hudobnej analýzy možné zaradiť 24 piesní, čo tvorí

⁸⁸ KMEŤ, Ref. 87, s. 469.

⁸⁹ BRNA, Miroslav – MÓŽI Alexander: *Spevy dolnozemsých Slovákov v kontexte hudobného folklóru stredného Slovenska*. Nadlak : Vydavateľstvo Ivan Krasko, 2003.

⁹⁰ KMEŤ, Ref. 87, s. 32.

13,33 %. To znamená, že „dôkladnejšou analýzou rozsiahleho slovenského dolnozemskeho materiálu konštatujeme, že sa nedá označiť ako výrazne archaický, nakoľko tu chýba širšie zastúpenie roľníckych a pastierskych piesní s ich kvartovými a kvintovými štruktúrami. Ale ako je z uvedených hudobných príkladov zjavné, najväčšie zastúpenie starých piesní nachádzame v repertoári spevákov zo Starej Pazovy.“⁹¹ Tento výskum sa zamerlal na štýlovú charakteristiku slovenskej ľudovej piesne, navyše porovnáva dolnozemský korpus piesní a potvrdzuje ich spoločný prameň. Keď ide o príčiny existencie starých piesní v Starej Pazove, konštatuje, že ide „o dôsledok patriarchálneho spôsobu života v rámci Vojenskej hranice.“⁹²

Slovenským ľudovým piesňam zo Starej Pazovy sa venuje aj etnomuzikologička a hudobná teoretička Kristína Lomenová. Výsledky analýzy konfrontuje aj s poznatkami Martina Kmeťa, pričom mnohé z jeho zistení v oblasti hudobnoštruktúrnych charakteristík sa potvrdili aj v jej vlastnom výskume. Týkajú sa najmä hudobnej formy, metricko-rytmickej zložky, ambitu a čiastočne tonality: „Magicko-rituálne piesne a piesne starej roľníckej kultúry v súčasnosti v Starej Pazove takmer nie sú (1,3 %), zatiaľ čo počet piesní pastiersko-valaskej kultúry (ako hudobnoštýlovej vrstvy) dosahuje približne 9 % z celkového počtu zozbieraného materiálu. Avšak, niektoré z nich sú poznačené prvkami novouhorského štýlu – bodkovaným rytmom. Napriek uvedenej skutočnosti, niektoré staropazovské slovenské ľudové piesne obsahujú výrazné archaické prvky. Kmeť ich dáva do súvislosti najmä s hypotonálnymi piesňami a pentatonickými piesňami. Počet hypotonálnych piesní nebol vysoký ani pri výskume M. Kmeťa, ktorý hovorí o 7,16 % takýchto piesní. V súčasnosti je ich počet ešte nižší. V rámci nášho výskumu ich celkový počet dosahoval 3,7 %. S archaickými znakmi sa možno stretnúť aj pri iných piesňach.“⁹³ Z výskumu K. Lomenovej, ktorý sa realizoval približne po 30 rokoch od prípravy materiálu pre *Zbierku ľudových piesní zo Starej Pazovy* vyplýva, že pentatonické piesne v repertoári súčasného speváka zo Starej Pazovy tvoria iba 10 % zo zaznamenaného piesňového materiálu. Lomenová oceňuje prínos Kmeťa pre výskum slovenskej ľudovej piesne v Starej Pazove, nakoľko ako jediný etnomuzikológ naznačil možný pôvod staropazovského ozdobného spevu, jeho analýzy predstavujú doposiaľ najkomplexnejšie spracovanie staropazovských slovenských ľudových piesní a jeho transkripcie piesní sú dôsledné a komplexné (i keď ich je v uvedenej publikovanej zbierke minimum).⁹⁴

Na vedeckom podujatí, ktoré sa uskutočnilo pri príležitosti 100. výročia narodenia Vinka Žganca v chorvátskom meste Čakovec v roku 1990 sa Kmeť predstavil s príspevkom na tému *Pentatonika u Međumurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike* [Pen-

⁹¹ BRNA – MÓŽI, Ref. 89, s. 131.

⁹² BRNA – MÓŽI, Ref. 89, s. 117.

⁹³ LOMEN, Kristína: Tradičný spev Slovákov v Starej Pazove Ed. Milina Sklabinská. In: *Slovenská hudba vo Vojvodine 2014*. Zborník prác z X. muzikologickej konferencie. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov, 2015, s. 33.

⁹⁴ LOMEN, Ref. 93. LOMEN, Kristína: Svadba a svadobné piesne Slovákov v Starej Pazove. In: *Musica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, s. 216-313. LOMEN, Kristína: Piesňová tradícia Slovákov v Starej Pazove. In: *Ethnomusicologicum V*. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2017, s. 183-276.

tatonika v Medzimurí a v Starej Pazove – podobnosti a rozdiely].⁹⁵ Vychádza z komparatívnej analýzy dvoch piesňových zbierok, a to piesňovej zbierky, ktorú vydal V. Žganec v roku 1924,⁹⁶ a zbierky *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*, ktorá v tom čase bola ešte len v príprave na vydanie. Kmeť pri príležitosti tejto štúdie uskutočnil analýzu všetkých piesní v Žgancovej zbierke (601 piesní), a to z hľadiska druhu veršov, metriky, ambitu, tonálnej kostry, hudobnej formy a pod. Príklad podobných až identických melódií, ktoré sa spievajú v Starej Pazove a v chorvátskom Medzimurí, uviedol na vybraných piesňových ukážkach (Príklad 4).

Kmeť bol prítomnosťou pentatoniky v Starej Pazove fascinovaný. V jeho bádateľských aktivitách pentatonike patrilo osobitné miesto. Niekoľkokrát vyjadril sklamanie, že toto slovenské vojvodinské špecifikum je pre bádateľov zo Slovenska nepodstatné. V nepublikovanej prednáške v novosadskom spolku P. J. Šafárika z roku 1999 hovorí: „*hoci som to v prvom našom článku z etnomuzikológie jasne naznačil, že tak ako jestvuje lydičský Trenčín, mixolydičský Zvolen, dórické južné pohraničie, tak jestvuje i pentatonická Pazova, – žiadne ani súkromné, ani úradné oznámenie o tom, či nás chcú tí tam hore, alebo nie i takto k nim pripojených? – som nedostal. Ak však konečne (koncom tohto roku!?) vyjde Filipova zbierka pazovských piesní, nebude už kam z konopí.*“⁹⁷ Túžba po skutočnej celistvosti folklórneho materiálu – toho z územia Slovenska, aj toho, ktorý vznikol v slovenských enklávach za jeho hranicami – naďalej pretrvávala. Kmeť by iste privítal a ocenil mnohé výsledky, ku ktorým sa v novšej dobe v tomto ohľade dospelo.

Register ľudových piesní vojvodinských Slovákov z prelomu tisícročia

Slovenská vojvodinská ľudová pieseň z prelomu tisícročia je abecedne zoradený súpis všetkých slovenských ľudových piesní, ktoré sa spievajú v komunite Slovákov vo Vojvodine v Srbsku. Súpis v podobe registra pripravil Martin Kmeť na prelome 20. a 21. storočia a zahrnul doňho všetky piesne, ktoré boli do roku 2000 publikované, resp. tie piesne, ktoré boli nahraté v Novosadskom rozhlase. V Doslove k súpisu píše: „*na ideu takéhoto usporiadania piesní som prišiel, študujúc VII. knihu II. vydania Slovenských spevov od Ladislava Galku: prehľady – registre.*“⁹⁸

Posledné desaťročie 20. storočia bolo pre poznanie hudobného folklóru vojvodinských Slovákov rozhodujúce, nakoľko prinieslo zbierky slovenských ľudových piesní so základným významom. Svojím súpisom Kmeť chcel posunúť etnomuzikologické

⁹⁵ KMEČ, Martin: Pentatonika u Međumurju i Staroj Pazovi – sličnosti i razlike. Rasprava i prilozi uz stogodišnjicu rođenja Vinka Žganca, Čakovac 25. – 27. 10. 1990. In: *Narodna umjetnost*. Posebno izdanje 3, 1991, s. 36-376.

⁹⁶ ŽGANEC, Vinko: *Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja. II. Tom*. Zagreb : Zavod za istraživanje folklora, 1992.

⁹⁷ KMEČ, Martin: *Ľudová pieseň a piesne Slovákov v Juhoslávii*, rukopis prednášky, 1999.

⁹⁸ Slovenská hudba vo Vojvodine. Zborník prác XII. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov (26. Novembra 2016). Téma: Život a dielo Martina Kmeča. 2016, s. 65.

aktivity na novú úroveň a pomôcť tak budúcim bádateľom ľahšie sa zorientovať v tejto oblasti kultúrneho dedičstva vojvodinských Slovákov.

V súpise sú všetky piesne evidované na základe ôsmich počiatočných slabík textového incipitu. K piesňam sú pripojené číselné údaje, ktoré identifikujú prameň piesňového záznamu – jednak nápev, jednak text piesne. Melódie na jednej strane a texty piesní na druhej strane mal Kmeť zaznamenané samostatne, ako praktický spôsob evidovania piesňového materiálu. Číselné údaje sa vzťahujú na viacero zdrojov piesňového materiálu. Na prvom mieste išlo o piesne nahraté v Novosadskom rozhlase a – ako Kmeť uvádza – za 3 až 4 roky ich transkriboval viac ako 1 500. Ďalší zdroj, na ktorý v registri odkazuje, sú tri zásadné piesňové zbierky uvádzané pomocou skratiek (Stará Pazova, Kovačica – Padina, Báčsky Petrovec). Osobitné označenie zaviedol aj na situáciu, keď sa pieseň najprv naspievala v Novosadskom rozhlase a až potom vyšla v zbierke. Okrem týchto zbierok Kmeť použil do súpisu piesní aj materiál z ďalších, menších piesňových zbierok.⁹⁹ (Obr. 4)

Keďže mal dopodrobna vyselektované všetky piesne, pomocou tohto registra bolo možné vytvoriť si obraz o zdrojoch a prameňoch záznamov: 1. piesňová skupina zaznamenaná iba v Novosadskom rozhlase (855 piesní), 2. piesňová skupina nahraná v Novosadskom rozhlase a zároveň publikovaná v piesňových zbierkach (746 piesní), 3. ďalšie záznamy nachádzajúce sa iba v publikovaných zbierkach (spolu 1 102 piesní). Ako uvádza, k najfrekvencovanejším piesňam patria tie, ktoré sú v druhej skupine, a tie podliehajú aj najmenším zmenám. Kmeť sa zaoberal aj ďalšími skupinami piesní, skúma zmeny v ich melódiách a textoch, resp. vzťahy medzi nápevmi a textami. Ako píše, „v prílohe som zapísal 26 textov, ktoré majú až 134 rôznych nápevov. Prezentované sú iba texty, ktoré majú štyri a viac nápevov a to znamená, že 108 nápevov nemá svoj vlastný text.“¹⁰⁰ Register obsahuje celkový počet 2 700 slovenských ľudových piesní (neskôr pridáva ešte 5 ďalších, ktoré dodatočne získal).¹⁰¹

Kmeť dokonale poznal celý korpus slovenských ľudových piesní spievaných vo Vojvodine. Na tomto základe konštatuje: „Špecifikom tohto abecedného zoznamu (súpisu) je to, že sa v ňom priamo vidia všetky piesne zo siedmich zbierok a tiež piesne vysielané Novosadským rozhlasom, čím sa chcelo poukázať na štýlovú monolititu (jednoliatosť) piesní vojvodinských Slovákov. Niet v nich závažnejšej rozmanitosti, čo sa jednotlivých osád týka, už či štrukturálnej alebo štýlovej, ani v námetoch, ani v textoch. Je však možné hovoriť o istých rozdieloch medzi piesňami rôznych regiónov (najmä vo väčšom využívaní niektorých nápevov), avšak to nie je nejaká významnejšia ich charakteristika.“¹⁰²

Súpis slovenských ľudových piesní vo Vojvodine z roku 2000 odovzdal Kmeť autorke tejto štúdie pri príležitosti I. muzikologickej konferencie „Slovenská hudba vo Vojvodine“, ktorú organizovala v Novom Sade v roku 2005. Na pripojenom lístku k súpisu je z vnútornej strany uvedené, že ide o organickú súčasť Kmeťovho príspevku predneseného na tomto podujatí, ktorý sa publikoval v zborníku prác z konferencie.¹⁰³

⁹⁹ Ide o dva zväzky piesní Ondreja Ivičiaka z Báčskeho Petrovca (297 piesní), zbierku Jána Lomena z Kysáča a zbierku *Tá petrovská vež*.

¹⁰⁰ KMEŤ, Ref. 97.

¹⁰¹ Celý súpis vznikol na písacom stroji (a s minimálnymi chybami).

¹⁰² KMEŤ, Ref. 97.

¹⁰³ KMEŤ, Ref. 47.

Je potrebné zdôrazniť, že tento súpis v podobe registra je skutočným vyvrcholením Kmeťových celoživotných zberateľských a vedecko-výskumných aktivít v oblasti ľudových piesní Slovákov vo Vojvodine. Na uľahčenie práce budúcich bádateľov tu podal celkový prehľad slovenských ľudových piesní z prostredia vojvodinských Slovákov a umožnil v ňom aj základnú orientáciu pomocou vlastného systému triedenia, ktorý opísal v predslove. Kmeťovým konečným cieľom bolo posunúť (etno)muzikológiu vojvodinských Slovákov na vyššiu odbornú úroveň.

Záver

Vďaka intenzívnej a systematickej bádateľskej činnosti Martin Kmeť dokázal odhaliť mnohé zákonitosti v tradičnej ľudovej hudbe vojvodinských Slovákov v Srbsku. V centre jeho záujmu bola predovšetkým analýza a klasifikácia slovenských ľudových piesní. Pomocou hudobnoštruktúrálnej analýzy, triedenia a usporiadania piesní, ale aj ich porovnávaní dospel k viacerým významným poznatkom o vojvodinskej slovenskej ľudovej piesni. Tieto poznatky publikoval vo svojich prácach – početných štúdiách, referátoch, článkoch, predhovoroch či doslovoch uverejnených v časopisoch, zborníkoch, piesňových zbierkach. Hoci sám nebol autorom knižnej monografie, výber z jeho príspevkov týkajúci sa najmä etnomuzikologickej problematiky si nepochybne zaslúži súborné vydanie, ktoré by priblížilo odbornej či širšej verejnosti na Slovensku ťažisko jeho teoretického diela.

Kmeť osobitne zdôraznil skutočnosť, že Slováci vo Vojvodine si zachovali piesne starého štýlu patriace k predharmonickým vrstvám, ktoré považoval za najhodnotnejšie hudobné dedičstvo vojvodinských Slovákov. Tieto piesne sa ešte v polovici minulého storočia vo Vojvodine aktívne spievali a v takejto podobe, t. j. ako aktívny, resp. manifestný repertoár, boli aj zdokumentované – zaznamenané v autentickom prednese pôvodných informátorov-spevákov buď na magnetofónových pásoch Múzea Vojvodiny, alebo na nahrávkach v Novosadskom rozhlase, kde sa nachádzajú aj v podobe v kompozičných úprav. Publikované boli vo viacerých piesňových zbierkach, predovšetkým v zbierkach základného významu, resp. v menších zbierkach a spevníkoch, ktoré vychádzali v posledných dvadsiatich rokoch. Novšie terénne výskumy iste poukážu na to, čo z tohto staršieho repertoáru v komunite žije aj dnes, resp. pri akých príležitostiach sa v súčasnosti spievajú slovenské ľudové piesne v tomto prostredí, akú úlohu v procese ich zachovania, ale aj premeny zohrávajú médiá a festivaly, či rôzne druhy organizovaných kultúrnych aktivít. Osobitný prínos Martina Kmeťa vidíme najmä v tom, že práve tieto piesne starého štýlu zostali vďaka jeho odborným aktivitám zachované – nahrané, transkribované, analyzované a usporiadané v registri. Tým poskytol slovenskej komunite dobrú materiállovú bázu na to, aby bolo možné aj v budúcnosti takéto hudobné dedičstvo oživovať a prezentovať.

Kmeť sa vo svojej etnomuzikologickej práci v najväčšej miere zaoberal fenoménom pazovskej piesne, ktorá sa vymykala z rámca celkového, do veľkej miery jednotného piesňového materiálu vojvodinských Slovákov. Výsledkom jeho záujmu boli štúdie, ktorých cieľom bolo podať odpoveď na otázky súvisiace s jej vznikom aj s jej hudobnou štruktúrou. Navyše, podobnosť piesňového materiálu zo Starej Pazovy s piesňovým

materiálom z chorvátskeho Medzimuria bola príležitosťou, aby svoje výskumy Kmeť posunul do stredoeurópskeho kontextu a v týchto širších súvislostiach prenikol omnoho hlbšie do podstaty pazovskej piesne. Kmeťova aktívna účasť na muzikologických kongresoch, konferenciách či seminároch organizovaných v bývalej Juhoslávii a tak tiež v Maďarsku, pomohla tento stredoeurópsky kontext zdôrazniť a v tomto kontexte slovenskú vojvodinskú ľudovú pieseň prezentovať. Predstavenie hudobného dedičstva vojvodinských Slovákov na týchto odborných fórach prispelo výraznou mierou aj k zviditeľneniu malej, ale životaschopnej a udržateľnej minority Slovákov v zahraničí.

K najdôležitejším výsledkom odbornej činnosti Martina Kmeťa patrí zostavenie registra slovenských vojvodinských ľudových piesní „z prelomu tisícročia“. Inšpirovaný kritickou edíciou piesňovej zbierky z prelomu 19. a 20. storočia *Slovenské spevy* pripravenou Ladislavom Galkom, sám sa odhodlal k neľahkej práci, ktorej výsledkom je slovenský vojvodinský register 2 700 ľudových piesní. Na základe vlastnej empirie a znalosti klasifikačných systémov triedenia a usporiadania hudobného materiálu srbských a slovenských etnomuzikológov si vytvoril vlastný systém, ktorý tu uplatnil. Register bol ukončený roku 2000, keď Kmeť dosiahol životné jubileum 75 rokov. Pri jeho zostavovaní mohol uplatniť svoju celoživotnú skúsenosť a poznatky, ku ktorým došiel vďaka dlhoročnému štúdiu piesňovej tradície komunity, z ktorej sám pochádzal a bol jej súčasťou.

PRÍLOHY

Piesňové ukážky

Príklad 1: Slovenská ľudová pieseň z Báčskeho Petrovca *Čo sa stálo v údolí*, ktorú už v 1. čísle časopisu *Svit* (1923) uvádza Ján Čajak ml. V rámci zberateľskej akcie Vojvodinského múzea ju nahral v roku 1964 Martin Kmeť ako príspevok k „*plagálnemu spojovaniu chromatických tetra-chordov*“, ktoré považoval za špecifikum slovenskej vojvodinskej ľudovej piesne.¹⁰⁴

①. Čo sa stálo v údolí...

Rubato-parlando ♩ = cca 100

Čo sa stá-lo v ú-do-le

na Drá-go-ve f tom dvo-re?

zi-šli sa tam su-ba-si

s lu-toc-ki-ma ju-há-si.

¹⁰⁴ KMEŤ, Martin: Niektoré charakteristiky ľudových piesní juhoslovanských Slovákov. In: *Nový život – časopis pre literatúru a kultúru*. Red. J. Kmeť. Nový Sad : NVTP Obzor; ZOZP Tvorba, 1964, s. 271.

Príklad 2: Príklad staršej uzavretej formy AA^5A^5A a „autentického spojovania tetrachordov lydických“ v piesni *Kto peňiaške potrebuje*, ktorá bola nahratá vo viacerých lokalitách vojvodinských Slovákov v 60. rokoch 20. storočia.¹⁰⁵

② Kto peňiaške potrebuje...

Quasi rubato ♩ = cca 70

[A (8) 3-1]

Kto pe-ňiaš-ke po-tre - bu - je

[A⁵ (8) 7-5;]

nech A-me-ri-ku spro - bu - je!

[A⁵ (8) 7-4;]

Ja som pre-šov aj spro - bu - van,

[A (8) 3-1]

pe-ňiaš-ke som na - tou - du - van.

¹⁰⁵ Ref. 104, s. 274.

Príklad 3: Príklad pazovského pentatonického nápevu a ozdobného spevu príznačného pre Starú Pazovu v piesni *Lastovienka lieta*.¹⁰⁶

⑧ *Lastovienka lieta.*
Quasi giusto ♩ = ca 90 (♩ = 45)

A (6) 5-1
 La - sto - vien - ka lie - ta

B (6) 1-5;
 ho - vo - ri, že svi - tá.

C (6) 8-4;
 Choj ti mi - ľi do - mor

D (6) 7-1.
 ved' ja bu - dím li - tá

¹⁰⁶ Ref. 104, s. 280.

Príklad 4: Príklad textov piesní zo Starej Pazovy a chorvátskeho Medzimuria, ktoré sa spievajú na rovnakú (pentatonickú) melódiu. Fenomén, ktorému sa M. Kmeť venoval aj v prednáške *Ludová pieseň a piesne Slovákov v Juhoslávii v roku 2000*.

3

I. P R I M E R

1.) St. Pazova br. 12
2.) Selnica br. 570

Allegretto

1. A-me-ri-ka zem ve-li-ká, f ce-lom sve-te pá-ra
2. Pro-tu-le-tje se ot-(pi-ra) mo-je sr-ce ne-ma

ňe-má. Kto ju ňe-zná veď ju mó-že nag mu aj sám
mi-ra. Pro-tu-le-tje šaj! se ot-pi-ra mo-je sr-ce

Boh po-mó-že -tu-tje pi-ra, šaj! se ot-

V A R:

II. P R I M E R

1.) St. Pazova br. 40
2.) Kotoriba br. 518

Allegretto

1.) Čo mi vra-via f Pr-ko-so-ve že-ni, že je e-dom
2.) Ki-god o-će v(A-me-ri-ku i-ti), mo-ra pre-di

do mňa za-lú-be-ní, že je e-dom do mňa za-lú-ze-mlju za-lo-ži-ti, mo-(ra pre)-di ze-mlju za-lo-

be-ní. Var. I v A-me-ri-ku i-ti-ra pre-mlju
ži-ti.

III. P R I M E R

1. St. Pazova: 262-II
2. Dolnji Kraljevci: 498(9)

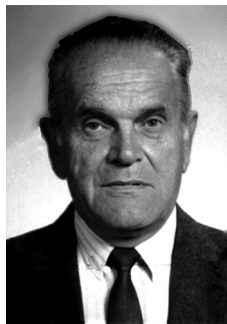
Allegro

1. Pod ob-ločkom červenie jahodi povedz mi-lá kto gu tebe choď;
2. V temnoj noči sveti mesec lepo, poglej draga(moju sliku le-pu

po-vec mi-lá čer-ve-ná ru-ža kto gu te-be cho-ď?
pak se se-ke lju-ba-vi-la med na-mi.

mo-ti prevel-ko-ja je bi-

Obrazová príloha



Obr. 1: Portrét Martina Kmeťa okolo roku 1970

zap. Kř.

MUZIKOLOŠKI OTSEK VOJVODANSKOG MUZEJA — NOVI SAD

Fsc. _____ red. br. Slov. 1/1 Fol. _____

Mesto i vreme zps. Novi Sad (Bač Petrovac) 8. VII. 1957

Zps. muz.: Martin Kmeť igre _____ tekst Juraj Ferić

Prvi stih (naslov) Rolnik som ja...

Pevao: Zorana Bastok star 68 god

Rođen 10. V. 1889 u Petrovcu (poreklo) Slovak

U kom mestu je duže vreme boravio _____ kada _____

Od koga je naučio od st. čina p. 32 gde Petrovac kada p. 32 god

Da li je pismen da zvanje zemljoradnik

Da li i drugi iz tog kraja znaju tu pesmu da, perva se solo ili u grupi prilikom svadbi, klanja ninka ili polaska na prola i.t.d.

Obr. 2: Zo spoločných zápisov ľudových piesní Martina Kmeťa (autor transkripcie nápevu) a Juraja Ferića (autor transkripcie textu), archív Múzea Vojvodiny v Novom Sade

1.) Tempo giusto. $\text{♩} = 112 \text{ (cca)}$ NB.

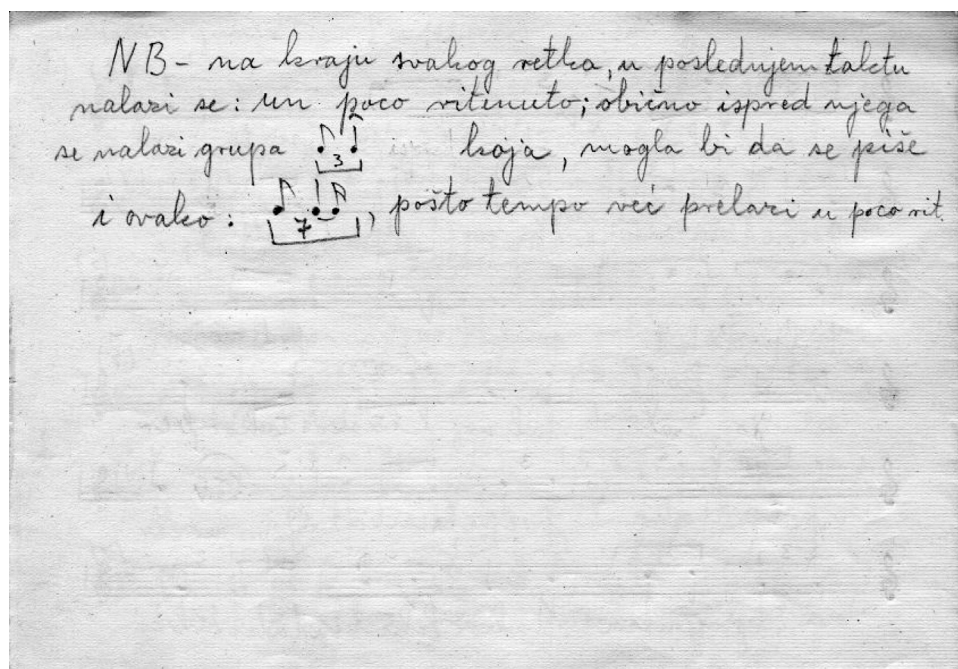
Rolnik som ja lubim polia viem robot'
 s plukom skosom ja sa nedam zahambit'
 Rolnik som ja lubim polia viem ro-bit'
 s plukom skosom ja sa nedam zahambit'

2.)
 Ako zlato mila mi je siatina
 kosba zatva len pre-mila hostina

Obr. 2: pokračovanie

3.)
 ako zlato mila mi je siati-na
 kosba zatva len pre-mila hostina
 Podpodolia prepelička pod večer
 a ty žnica tahor kláški tahor ber
 Podpodolia prepelička pod večer
 a ty žnica tahor kláški tahor ber

Obr. 2: pokračovanie



Obr. 2: pokračovanie

4 N.B.¹ $\text{♩} = \text{cca } 114$

Pelenj au- Cvenzi kosa garda klāske rotina

horste zbera vidnej tvare gardina

cvenzi kosa garda klāske rotina

horste zbera vidnej tvare gardina

Pre sedžaka pelena nala aj ma bit.

nala sa meda s plukom shosom rahambit

Obr. 2: pokračovanie

Pre sedliaka pekná rola aj má bit (7)

nah sa ne-dá spluhom skosom zahambit (7)

Boh požehnaj pre milého rolníka

von do rábe s potu tvári chlebička

boh požehnaj pre milého rolníka

von do rábe s potu tvári chlebička

Obr. 2: pokračovanie

NB¹ = Memorisha grisha

NB² = Traka je na označenom mestu brisana.

Obr. 2: pokračovanie

A I a	1	...	1 — 3	t.j. 3	piesne " atď.	A II a	2	...	208 — 210	..	3		
	2 α	..	4 — 36	...			33	4	...	211 — 213	..	3	
	2 β	..	37 — 43	..			7	6	...	214	1		
	2 γ	..	44 — 59	..			16	7	...	215, 216 . .	2		
	3	...	60 — 65	..			6	A II b	1	...	217	1	
	4	...	66 — 73	..			8		2	...	218	1	
	6	...	74 — 87	..			14		11	...	219 — 221	..	3
	7	...	88 — 93	..			6		15	...	222, 223 . .	2	
	8	...	94 — 99	..			6		19	...	224	1	
	10	...	100 . .	..			1		20	...	225	1	
A I b	1	...	101 — 111	..	11	22	...	226	1				
	2	...	112 — 119	..	8	24	...	227	1				
	3	...	120 — 123	..	4	28	...	229 — 231	..	4			
	4	...	124 . .	...	1	A III a	2	...	232	1			
	5	...	125, 126	...	2		6	...	233 — 239	..	7		
	6	...	127, 128	...	2		7	...	240 — 244	..	5		
	7	..	129 . .	...	1		8	...	245, 246 . .	2			
	8	..	130 — 133	..	4	10	...	247 — 250	..	4			
	11	..	134 — 144	..	11	A III b	..	251 — 254	..	4			
	12	..	145 — 148	..	4		B I a	3	...	255	1	(i B II)	
	13	..	149 — 156	..	8	4		...	256 — 265	..	10		
	14	..	157 — 160	..	4	6		...	266 — 269	..	4		
	15	..	161 — 175	..	15	8		...	270, 271 . .	2			
	17	..	176 . .	..	1	B I b	'	...	272 — 278	..	7		
	19	..	177 — 182	..	6		"	...	279 — 281	..	3		
	20	..	183 — . .	..	1		"	...	282 — 284	..	3		
	24	..	184 — 194	..	11		"	...	285 — 288	..	4		
	25	..	195	..	1	C I (II)	2	...	289	1			
	26	..	196 — 198	..	3		4	...	290 — 293	..	4		
	27	..	199 — 203	..	5		6	...	294 — 296	..	3		
	28	..	204, 205 . .	..	2		7	...	297 — 300	..	4		
	29	..	206	..	1		8	...	301, 302 . .	2			
	30	..	207	..	1	10	...	303	1				
						C I b	..	304 — 306	..	3			

Obr. 3: Klasifikačný systém slovenských vojvodinských ľudových piesní podľa Martina Kmeťa (1974), ukážka

Summary

MARTIN KMEŤ (1926 – 2011) – ETHNOMUSICOLOGIST OF THE VOJVODINA SLOVAKS

In the course of the 20th century many writers attempted to define the distinctive cultural code of the Slovaks in Vojvodina, the historical Slovak enclave in Serbia. Martin Kmeť (1926 Bajša, Serbia – 2011 Nový Sad, Serbia), an erudite all-round musician, musicologist, music teacher, composer and performer, using ethnomusicological analyses defined the specific qualities of the music and musical imagination of the Slovaks in Vojvodina.

His ethnomusicological work was in large measure influenced by Slovak, Central European and Balkan writers. Unambiguously Kmeť identified himself with the ethnomusicological conception of Jozef Kresánek, as expounded in his monograph *The Slovak Folk Song from the Musical Standpoint* (Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného), published in 1951. Kmeť adhered to the principles of this work of Kresánek's not only conceptually but also terminologically. He attempted, however, also to apply other analytic and classificatory systems from Central European and Balkan ethnomusicology (B. Bartók, V. Žganec, M. A. Vasiljević), which enriched his view of the folk song in the Slovak setting in Serbia. He was the author of numerous studies, articles, introductions and commentaries on song collections. His published work is mainly in the Slovak and Serbian languages.

This essay evaluates the contribution of Martin Kmeť to the documentation, study and dissemination of Slovak-language folk songs in Vojvodina. It elucidates a selection of his most important works. He devoted himself particularly to the musical analysis of song material. Based on the results of this, he emphasised how Slovaks in Vojvodina had preserved songs of an old style belonging to the pre-harmonic layers, which he regarded as the most precious musical heritage of the people of this enclave. Kmeť paid special attention to traditional singing in the Stará Pazova locality. This singing had broken free from the overall (in large measure uniform) song material of the Vojvodina Slovaks, while being also distinct from the song tradition preserved on the territory of their ancient homeland, Slovakia. It is characterised by rich ornamentation and incidence of the pentatonic. The similarity of the song material from Stara Pazova in Serbia with that from the Međimurje region in Croatia gave Kmeť the opportunity to extend his researches to a Central European context. In these broader connections he penetrated more deeply into the foundations of the folk song among Vojvodina Slovaks.

Among the most important results of Martin Kmeť' s ethnomusicological work is his compilation of a register of Slovak Vojvodina folk songs "from the turn of the millennium". Based on his own empirical work and his knowledge of the classification systems of Slovak and Serbian musicologists, he created his own system, which he applied in this instance. The register was completed in 2000, when Kmeť reached the age of 75. In compiling it he was able to benefit from lifelong experience and the knowledge acquired, over long years, in his study of the song tradition of the community from which he himself came and of which he formed part.

NOVÉ NÁPEVY LEVOČSKÝCH VYDANÍ CITHARY SANCTORUM Z ROKOV 1674 A 1684

PETER RUŠČIN

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

ABSTRACT

Among the new melodies from the editions of the Slovak hymnbook *Cithara Sanctorum* published in 1674 and 1684, apart from melodies carried over (principally German and Czech) there are also 35 anonymous tunes of domestic origin, attested only in Hungarian sources. In terms of musical style, these tunes belong to two strata – the older early baroque and the later with style elements of high baroque. The identification of older tunes is made possible by, among other things, their incidence in the form of four- or five-voice adaptations in German, Hungarian and Slovak manuscript sources. While the edition of 1674, which was prepared by Jeremiáš Lednický, furnishes numerous tunes in both the older and more modern styles, the later edition by Daniel Sinapius Horčíčka is more conservative in its selection of domestic tunes and presents only melodies from an older layer, which hitherto had not been recorded in printed sources.

Key words: hymnbook, hymn, tune, printed music, baroque, musical style

Úvod

V rámci nevelkého počtu slovacikálnych hudobných tlačí 17. storočia patria dve levočské vydania *Cithary Sanctorum* z rokov 1674 a 1684 k tým najvýznamnejším. Obsahujú totiž viac melódií duchovných piesní, než ktorákoľvek z predchádzajúcich aj nasledujúcich edícií spevníkov *Cithara Sanctorum* a *Cantus Catholici*. Ich editori disponovali hudobným vzdelaním a sami tvorili pôvodné duchovné piesne. Preto neprekvapuje, že pri zostavovaní príslušných vydaní kancionála venovali náležitú pozornosť aj jeho hudobnej zložke. V ich dobe sa *Cithara Sanctorum* Juraja Tranovského stala

symbolom identity slovenských evanjelikov, ktorú politický útlak a prenasledovanie ešte viac posilnili.

Je zaujímavé, že obsah spomínaných vydání, ktoré inak slovenská literárna veda reflektovala veľmi pozorne, dlhý čas unikal sústredenejšej pozornosti slovenskej muzikológie.¹ Dobroslav Orel už v 30. rokoch minulého storočia upozorňoval, že je potrebné venovať pozornosť porovnávaciemu výskumu neskorších vydání *Cithary*. Ako muzikológ mal samozrejme na mysli predovšetkým notované nápevy duchovných piesní, ktoré sú obsiahnuté v levočských edíciách 2. polovice 17. storočia.² Poznatzky o nových melódiách vydání z rokov 1653 – 1696 stručne zhrnul po mnohých desaťročiach až Ľudovít Vajdička, ktorý sa usiloval o doplnenie základnej informačnej bázy k melódiám 1. vydania *Cithary* v staršej práci Ladislava Burlasa.³ Potreba komplexnejšieho výskumu evanjelickej duchovnej piesne 2. polovice 17. storočia však naďalej pretrváva, najmä s ohľadom na konkrétnejšie definovanie fenoménu hudobného štýlu v slovenskej duchovnej piesni vrcholného baroka. Z tohto hľadiska majú spomedzi slovenských nototlačí práve notované vydania *Cithary* z rokov 1674, 1684 a 1696 kľúčový význam, spolu s dodatkom druhého vydania *Cantus Catholici* (1700) a dvoma vydaniami notovaného spevníka *Písniční knížečka Eliáša Mlynárových* (Levoča 1702, Kežmarok 1707).⁴

Hudobný štýl v duchovnej piesni obdobia baroka

Fenomén hudobného štýlu v barokovej duchovnej piesni na Slovensku a jej periodizácia zatiaľ neboli predmetom podrobnejších analýz. Pri periodizácii hudobného baroka na území Slovenska vychádzame zo záverov Ladislava Kačica, ktorý člení toto obdobie na raný barok (cca 1600/1620 – 1670), vrcholný barok (cca 1670 – 1720/30) a neskorý barok (cca 1720/30 – 1750/60).⁵ Vývoj duchovnej piesne v období baro-

¹ Príspevky venované melódiám *Cithary Sanctorum* sa obmedzovali len na prvé vydanie z roku 1636, napriek tomu, že exempláre neskorších notovaných levočských vydání boli tiež k dispozícii.

² OREL, Dobroslav: Hudební prameny na Slovensku. In: EISNER, Jan – HOFMAN, Jan – PRAŽÁK, Vilém (eds.): *Príspevky k praveku, dejinám a národopisu Slovenska*. Bratislava : Spoločnosť vlastivedného muzea, 1931, s. 62.

³ VAJDIČKA, Ľudovít: Notované vydania *Cithary Sanctorum* v 17. storočí. In: KOVAČKA, Miloš – AUGUSTÍNOVÁ, Eva (eds.): *Cithara Sanctorum 1636 – 2006*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2008, s. 105-153. Súčasťou štúdie sú reprodukcie príslušných melódií a krátke komentáre k ich pôvodu. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že vydanie *Cithary* z roku 1653 obsahovalo s najväčšou pravdepodobnosťou rovnaké notované melódie ako prvé Tranovského vydanie. Burlas vo svojom prehľade melódií vynechal okrem žalmových tónov 15 melódií, ktoré sa nachádzali na chýbajúcich stranách exempláru z knižnice Tranovského v Liptovskom Mikuláši. Tento exemplár zjavne slúžil ako východisko k Burlasovej práci. Spomínaných 15 melódií Vajdička v menovanom príspevku uvádza ako nové nápevy vydania *Cithary* z roku 1653.

⁴ Porovnaj: KENDROVÁ, Zlatica: *Príspevok k výskumu hudobných prameňov barokovej evanjelickej duchovnej piesne na Slovensku – Spevník Eliáša Mlynárových*. [Rigorózna práca.] Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, 2011.

⁵ KAČIC, Ladislav: Poznámky k periodizácii hudby 17. a 18. storočia na Slovensku. In: PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Ad honorem Richard Rybarič* (zborník z muzikologickej konferencie). Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 74.

ka prirodzene prechádzal rôznymi etapami, ktoré môžu, ale aj nemusia korelovať s tromi zmienými fázami periodizácie barokovej hudby. Vzhľadom na nemecký pôvod väčšiny tohto materiálu Zlatica Kendrová pri analýze melódií zo spevníka Eliáša Mlynárových rešpektovala periodizáciu európskeho hudobného baroka. Pri európskej periodizácii však existuje vo vzťahu k územia Slovenska výrazný posun predovšetkým pri vymedzení obdobia vrcholného alebo tzv. stredného baroka (v európskej hudbe 1650 – 1680/90, na našom území 1670 – 1720/30).⁶ Analýza hudobnej zložky barokových kancionálov v našom kultúrnom kontexte v minulosti viedla aj k iným periodizačným členeniam. Napríklad Jiří Sehnal na základe vonkajších štýlových znakov rozlišoval až 4 vývojové vrstvy českej duchovnej piesne v barokových kancionáloch. Prvá vychádza ešte z renesančnej versometrickej štruktúry melódií, druhá (cca 1620 – 1670) zodpovedá ranému baroku, tretia (1670 – 1710) vrcholnému, a napokon štvrtá (po 1710) sa kryje s neskorým barokom a postupným prechodom k hudobnoštýlovej epoche klasicizmu.⁷ Vo vymedzení fázy vrcholného baroka sú teda závery Kačica aj Sehnala veľmi podobné, aj keď sa vzťahujú na rozličné kultúrno-geografické oblasti a v spomínanom Sehnalovom príspevku šlo len o úzky žánrový výsek komponovanej hudby.

Notované verzie melódií v kancionáloch, samozrejme, nie sú definitívnou podobou hudobnej zložky duchovných piesní. Okrem spevu cirkevnej obce v unisone bola dôležitou (a z hľadiska vývojových tendencií rozhodujúcou) formou aj ich štylizovaná interpretácia, ktorá závisela od podmienok konkrétnej lokality. V mestách bol oporou hudobnej zložky evanjelických bohoslužieb až do 70. rokov 17. storočia žiacký zbor miestnej školy, ktorý interpretoval duchovné piesne aj vo viachlasných úpravách, a určité ambície v kompozičnej praxi preukazovali najmä organisti. Popri bežnej praxi intavolovania vokálnej polyfónie do organových tabulatúr zaznamenávame aj štylizácie duchovných piesní pre klávesový nástroj, predovšetkým v tzv. *Pestrom zborníku* z Levoče, čiastočne aj vo *Vietorisovej tabulatúre*.⁸ V samotnej *Vietorisovej tabulatúre* sa stretávame zväčša s úpravou duchovných piesní na spôsob melodiatury (v partičele), čo bolo spojené s čiastočným zjednodušením rytmickej zložky nápevov.⁹ Nemožno zabúdať ani na uplatnenie melódií niektorých duchovných piesní (najmä tzv. hajnalovej nôty) v turnierskej hudbe, o čom svedčia niektoré trubačské skladby intavolované v spomínaných tabulatúrnych zborníkoch. Pokiaľ ide o vokálnu interpretáciu duchovných piesní spevákmi na chóroch kostolov, s ohľadom na etnickú rôznorodosť našich miest boli pochopiteľne najaktívnejšie nemecké kantoráty, ktoré už v prvých desaťročiach 17. storočia bežne pestovali viachlasný spev duchovných piesní, aj nestrofických liturgických spevov (antifón, responzórií). Ich prax inšpirova-

⁶ KENDROVÁ, Ref. 4, s. 84-86.

⁷ SEHNAL, Jiří: Die Entwicklungstendenzen und Stilschichten im tschechischen barocken Kirchenlied. In: LISSA, Zofia (ed.): *Musica Antiqua III: Acta scientifica* (=Materiały naukowe z III. Międzynarodowej sesji muzykologicznej Musica Antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz, 1972, r. III). Bydgoszcz : Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego, 1972, s. 155.

⁸ Porovnaj: KAČIC, Ladislav (ed.): *Pestrý zborník – Tabullatura miscellanea*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 10-11.

⁹ FERENCZI, Ilona – HULKOVÁ, Marta (eds.): *Tabulatura Vietoris saeculi XVII* (Musicalia Danubiana 5). Second, revised and enlarged edition. Budapest : Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2018, s. 51, 53-56.

la slovenské i maďarské cirkevné obce. Viachlasné verzie duchovných piesní obsiahli niekoľko rôznych typov, od „chorálových“ úprav „nota proti note“ s cantom firmom v najvyššom, diskantovom hlase, cez čiastočne pretrvávajúci starší typ tenorovej piesne až po kompozične najnáročnejšie piesňové motetá v polyfónnej faktúre, spravidla s cantom firmom v diskante. Hoci v tlačiach z územia Slovenska viachlasné verzie duchovných piesní nenachádzame (na rozdiel od Poľska alebo Čiech), na základe rukopisných prameňov je zrejmé, že sa u nás tradovali celé desaťročia. Prax viachlasných úprav duchovných piesní pre zbor pretrvávala aj v 2. polovici 17. storočia, paralelne s nástupom duchovnej piesne s generálnym basom, ktorá zásadne zmenila faktúru polarizáciou krajných hlasov a koncentráciou výrazovej zložky v melodickom hlase, zosilnenom príležitostne druhým vokálnym hlasom vedeným v paralelných terciových postupoch (triová sadzba). Samozrejme, tieto štýlové diferenciácie nie sú natoľko viditeľné v modifikovanom notačnom zázname v kancionáloch. Vonkajším inovatívnym štýlovým prvkom, ktorý sa prejavuje v notácii, je predovšetkým diminúcia rytmických hodnôt, častejšie využívanie bodkovaného rytmu, prípadne jednoduché koloratúry alebo ich náznaky. V našich podmienkach sa len opatrne, avšak oprávnené objavujú teórie o uplatnení hudobnej rétoriky v duchovnej piesni s generálnym basom, čo stavia tento typ do kompozične náročnejšej línie vokálno-inštrumentálnej arióznej cirkevnej skladby. Pravda, miera kompozičnej prepracovanosti tohto typu duchovnej piesne je v konkrétnych prípadoch značne rozdielna a sotva ju možno porovnať s latinským či nemeckým motetom, duchovným koncertom alebo kantátou.

V kontexte naznačených štýlových zmien v duchovnej piesni 17. storočia sú dve vydania *Cithary Sanctorum* z rokov 1674 a 1684 dôležitými hudobnými prameňmi. Ich nové melódie odrážajú, aj keď len nepriamo, štýlovú premenu slovenskej duchovnej piesne v tejto fáze prechodu od staršieho „chorálového“ typu k progresívnejšiemu, výrazovo exponovanému hudobnému celku, sčasti aj dôsledkom adaptácie novšieho nemeckého repertoáru. Existuje tu aj neprehliadnuteľná skupina nápevov (zväčša anonymných), ktoré boli rozšírené len na našom území a pochádzajú zrejme od domácich tvorcov. Na základe komparácie s inými prameňmi z územia Slovenska, predovšetkým rukopisnými, vytvárajú obraz našej tradície a jej konzervatívnosti i otvorenosti voči vonkajším vplyvom v pohnutom období náboženského útlaku 70. a 80. rokov 17. storočia.

Levočské vydanie *Cithary* z roku 1674

Za pravdepodobného zostavovateľa tretieho notovaného, celkovo už ôsmeho vydania *Cithary Sanctorum* (Levoča 1674) považujeme v súlade s väčšinou bádateľov Jeremiáša Lednického (cca 1633 – 1706), syna žilinského kantora, ktorý v roku 1675 získal v Levoči meštianske právo.¹⁰ Tézu o editorstve Lednického podporuje okrem iného

¹⁰ ČAPLOVIČ, Ján: *Bibliografia tlačí vydaných na Slovensku do roku 1700*. Zv. 1. Martin : Matica slovenská, 1972, č. 1348; PETÖCZOVÁ, Janka: *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2014 s. 124. V staršej literatúre sa uvádza aj možné autorstvo Samuela Tranovského, syna Juraja Tranovského. Porovnaj: ČAPLOVIČ, Ján: Vydania Třanovského kancionála. In: OSUSKÝ, Štefan (ed.): *Tranovského*

druhý prídavok kancionála s titulom *Człowiek Tużycy a Krystus Tęszyscy... a I. L. C. L.* (= Jeremia Lednický Cive Leutsoviense) obsahujúci dialogickú Lednického pieseň na vlastný nápev *Ó bolest! Ó žalost!*¹¹ O Lednického hudobných ambíciách vieme relatívne málo, aj keď ako syn kantora nepochybne mal v tejto oblasti patričné vzdelanie. Do vydania *Cithary Sanctorum* sa dostalo celkovo jeho 26 poeticky hodnotných českých textov duchovných piesní, z toho 14 prebásnil z nemeckého jazyka. Je zaujímavé, že vo vydani, ktoré pravdepodobne sám redigoval, nachádzame len sedem jeho vlastných piesňových textov. Šesť z nich Lednický pridal ako samostatnú skupinu s nadpisom *Pjsnj Ssest w Nowě zložených/ od J.L.M.L.* (= Jeremiáše Lednického, meštana levočského). Najvyšší počet jeho textov (až 13) bol pridaný do neskoršieho vydania *Cithary* z roku 1684. Napokon v poslednom levočskom notovanom vydaní *Cithary* z roku 1696 sa táto skupina autorizovaných Lednického textov rozšírila o ďalších päť piesní.

Do pôvodnej štruktúry kancionála (usporiadania jednotlivých oddielov) Lednický nezasahoval. Nové piesne pridával na konci jednotlivých oddielov ako Supplementa, prípadne vytváral samostatné skupiny (na spôsob vyššie spomínaných šiestich vlastných piesní). Na rozdiel od predchádzajúcich vydaní *Cithary Sanctorum* je prírastok nových piesňových textov i nápevov relatívne vysoký. Medzi 105 novými textami (v porovnaní s levočským vydaním z roku 1653) až 87 predstavuje staršiu i novšiu slovenskú tvorbu (vrátane prekladov z nemčiny, prípadne poľštiny). Len malá časť týchto textov je autorizovaná, v niektorých prípadoch iba akrostichom. Nachádzame tu aj 13 textov slovenského pôvodu, ktorých najstarším prameňom je kancionál *Cantus Catholici*, aj keď niektoré pravdepodobne vznikli už skôr. Ďalších 13 piesňových textov predstavuje prírastok starších českých textov a štyri latinské texty boli ako predlohy priradené k pridaným textom slovenského alebo českého pôvodu, aj keď ich s nimi spájajú skôr spoločné nápevy a textová príbuznosť je voľnejšia (*Puer natus in Betlehem – Bůh se nám nyní narodil, Fit porta Christi pervia – Stala se jest věc předivná, Omnis mundus jucudentur – Čas radosti veselosti, Ascendit Christus hodie – Vstoupil jest Kristus na nebe, Aleluja*). Lednického edícia sa javí ako prvý odvážnejší pokus aktualizovať *Citharu* piesňami domácej, slovenskej tradície, pričom zohľadňuje aj prvé vydanie katolíckeho kancionála. Z nášho pohľadu je zaujímavý prírastok 43 notovaných nápevov oproti vydaniu z roku 1653. Pôvodná časť kancionála z predchádzajúceho vydania ostala zachovaná, okrem vynechania siedmich textov piesní z Pribišovej zbierky piesní, ktoré však neboli súčasťou pôvodného Tranovského vydania a dostali sa až do šiestej edície *Cithary*.¹²

sborník. Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscus, 1936, s. 186; GREŠOVÁ, Adriana: Notované vydania *Cithary Sanctorum* v 17. storočí. In: *Slovenská hudba*, roč. 42, 2016, č. 3, s. 263.

¹¹ ČAPLOVIČ, Bibliografia tlačí, Ref. 10, s. 466.

¹² Ide o preklady nemeckých piesní Daniela Pribiša *Ach ja nevolný chrobaček, Když tě již svete milý, Mocný hrad jest náš milý Bůh* a ďalšie texty *Uslýš modlitbu mou Pane, Z hlubokosti hříchů mých, Všemohoucí verný ó Bože můj, Když čas přijde k dni soudnému*.

Tabuľka 1: Pridané texty a notované nápevy v CS 1674 v abecednom poradí

Textový incipit ¹³	Autor / prameň (autor predlohy)	Notovaný nápev (s.) Odkaz (→)	Pôvod nápevu / prameň / databáza
Ach ach auveh bēda mně	Kar 1620	s. 449 – 450	MHB/214, CC 1655 (Vermež v Boha jedného)
Ach Bože Otče, Jezu Kriste, Svatý Duše	CS 1674	→ Patientia	
Ach co smutný mám činiti	CS 1674 (Johann Flitner)	s. 454	Zahn 3573b (Ach was soll ich Sünder machen)
Ach co hříšny mám činiti	CS 1674 (Johann Flitner)	→ Ach co smutný mám činiti	
Ach časové přežalostní	CS 1674 – Adam Plintovič	s. 393	CS 1674
Ach já matka zarmúčena, a ode všech	CS 1674	→ Ach já matka zarmúčena, pro smrt	
Ach já matka zarmúčena, pro smrt Syna	CS 1674	s. 151 – 152	CS 1674 SV fol. 285 – 286
Ach Hospodine Bože můj	CS 1674	→ Ach já matka zarmúčena	
Ach jak bídný, ach jak marný	CS 1674 (Michael Franck)	s. 726	Zahn 1887b (Ach wie flüchtig)
Ach jak přežalostně Církev svatá kvůli	CS 1674	s. 379	CS 1674
Ach kdože mej hlavy dáti může vody	CS 1674	s. 395 – 396	CS 1674
Ach můj Bože, pevná věže	CS 1674 – Adam Plintovič	s. 394	CS 1674
Ach můj Bože, víš jak mnohé	Samuel Tranovský (Johann Major)	(iba text)	
Ach Otče můj vzhledniž z nebe	CC 1655 var. (Martin Luther)	(iba text)	
Ach přebēda mně smoutnému	CS 1674	s. 728 – 729	Zahn 1679 (Ich hab mein Sach Gott heimgestellt)
Anjelové, ti poslové	Miř 1522	s. 81 – 82	MHB/543 CC 1655
Ascendit Christus hodie	predreformačné cantio	(iba text)	
<i>Auveh bēda mne hříšnici</i>	Eliáš Láni / Prib 1634, CS 1636	s. 383 – 384	CS 1674
Blížit se čas ku povstání	Miř 1522	(iba text)	
Bože Otče nejmilejší, voláme	Jeremiáš Lednický	→ Zachovej nás při svém slovu	

¹³ Kurzívou je označený text, ktorý sa vyskytuje už v prechádzajúcich vydaniach Cithary, avšak bez notovanej melódie (prípadne s odlišnou notovanou melódiou).

Textový incipit	Autor / prameň (autor predlohy)	Notovaný nápev (s.) Odkaz (→)	Pôvod nápevu / prameň / databáza
Bože Stvořiteli, Otče náš přemilý	CS 1674	s. 648	CS 1674
Bůh mnohé sliby učinil	CS 1674	(iba text)	
Bůh se nám nyní narodil	Jur Bánovský / CC 1655	(iba text)	
Co se mnoho staráme	CS 1674	(iba text)	
Což jsi učinil nejsladší Ježiši	Adam Plintovič	→ Žalostně kvílím → Odvrát' ó Bože	
Čas radosti veselosti	CC 1655	(iba text)	
Děkujiť Otče, jenž v nebi	CS 1674	→ Hospodin ráčíž	
Dítě milé tejto chvíle	CC 1655	(iba text)	
Dúfej v Boha tvého	Jeremiáš Lednický	→ Auf meinen lieben Gott (Zahn 2163)	
Duše buď veselá, v kříži dúfej v Boha	Jeremiáš Lednický	→ Auf meinen lieben Gott	
Důvod svůj má z Boha	CS 1674	s. 405 – 406	ES (Lob sei Gott und Ehre)
Ej již nyní, ó přeslavný Ježiši	Jeremiáš Lednický	→ Ó Kriste kníže pokoje	
Ej nuž nyní z radosti plesejte	CS 1674	(iba text)	
Ej Panenka zmileneho Synka	CC 1655	→ Pochválen buď z nevymluvné lásky	
Fit porta Christi pervia	predreformačný hymnus	s. 85 – 86	Roz 1601 (Dčněte vrata průchodící) MHB/1618
Jať v Boha milého	Adam Plintovič (Sigismund Weingärtner)	(iba text)	
Jezu Kriste jenžs studnice	CS 1674 (Barthol. Ringwaldt)	s. 655	SV fol. 209 – 210 (Herr Jesu Christ du höchstes Gut)
Ježíš jest má veže pevná	Ján Kromholc (akr.)	s. 390	CS 1674
Ježíš Kristus Pán nebeský	CS 1674 – Adam Plintovič	→ Jak čerstvých vod jelen žádá	
Ježiši Dítatko milé	CS 1674	→ Z výsosti nebeské jdu	
Ježiši má radost, srdce mého žádost	Adam Plintovič (Johann Franck)	s. 644 – 645	Zahn 8032 (Jesu meine Freude)
Ježiši milosrdný, ochrance náš milý	Prib 1634 (CS 1653) var.	s. 564	CS 1674
Ježiši nejsladší můj potešiteli	Jakub Faber (akrostich)	s. 667	CS 1674
Když Bůh při nás, kdo skazí nás	CS 1674 – Adam Plintovič	(iba text)	
Máme se všickni v tento čas radovat	CS 1674	s. 89 – 90	CS 1674

Textový incipit	Autor / prameň (autor predlohy)	Notovaný nápev (s.) Odkaz (→)	Pôvod nápevu / prameň / databáza
Musím' všickni zemříti	CS 1674	(iba text)	
Nechtěj nestřídme kvíliti	CS 1674	(iba text)	
Někdy tak sirotka	CS 1674	(iba text)	
Noc temnou přechávše	Šimon Lomnický	s. 561 – 562	MHB/365
Ó bolest! Ó žalost!	Jeremiáš Lednický	v dodatku	CS 1674
Ó Bože náš, slyš nás hříšných	CS 1674	s. 386	SC 1649 (O Herre Gott straf mich nicht)
Ó Ježiši milý pro nás narozený	CS 1674	s. 80 – 81	CS 1674
Ó Ježiši nejmilejší Ježiši	Adam Plintovič	s. 653 – 654	CS 1674
Ó Ježiši nejmilejší, ochrance doufajících	CS 1674	s. 674	Zahn 1915 (O Traurigkeit)
Ó přebídna světská marnost	CS 1674 (Johann Franck)	s. 724	Zahn 6773 (Du o schnödes Weltgebäude)
Ó těžkosti! Ó žalosti!	CS 1674 (Johann Rist)	s. 143 – 144	Zahn 1915 (O Traurigkeit)
Ó zármutku srdce smutku	CS 1674	→ Ó těžkosti! Ó žalosti!	
Obrance všech souzených	Adam Plintovič (Jan Kochanowski)	→ Pane v prchlivosti	
Omnis mundus jucudentur	predreformačné cantio	(iba text)	
Pane Bože všemohoucí, kterýž máš všechno	CS 1674	→ Kriste jenž jsi světlo i den	
Patientia, jest bylina	Juraj Zábojník	s. 473	CS 1674
Plesej malé stádečko	CS 1674	(iba text)	
Pochovejmež toto tělo	CS 1674 (Michael Weisse)	(iba text)	
Poslán jest od Boha anjel	Roh 1541	(iba text)	
<i>Pospěš pospěš pokání činiti</i>	Prib 1634 (CS 1653)	s. 436 – 437	CS 1674
Povězte pastýřové co ste viděli nové?	CC 1655 var.	(iba text)	
Proč se svět v marnosti a v pýše honosí	CS 1674 (Jacopone da Todi)	s. 722	CC 1655 (Cur mundus militat)
Proč ten svět bojuje	Adam Plintovič (Jacopone da Todi)	s. 720	CS 1674
Prozpěvujmež s veselím	CS 1674	→ Již slunce z hvězdy	
Puer natus in Betlehem	predreformačné cantio	(iba text)	
Radostná novina poslyštež jí	CC 1655	s. 78 – 80	CC 1655 var.
Raduj se Dcerko sionská	CS 1674 (Johann Fischart)	s. 35 – 36	Zahn 7577 (Frolock, o Tochter Zion, fast)
Rozmýšlejmež dnes, my věrni křesťané	CC 1655 (podľa poľskej predlohy)	(iba text)	

Textový incipit	Autor / prameň (autor predlohy)	Notovaný nápev (s.) Odkaz (→)	Pôvod nápevu / prameň / databáza
Ruže červená, ó cirkve Kristova	Štefan Bocko	s. 93 – 95	MHB/1146, CS 1636 (Ó Jezu Kriste Pane Boží Synu)
Samého tě Bože můj	Samuel Tranovský (akr.)	s. 453	CS 1674
Slyš křestiane věrný	CS 1674	(iba text)	
Slyš ó věrná duše	Zuzana Tranovská (akr.)	→ Ježiši má radost	
Spasiž nás Hospodine, když my bdíme	Valentín Pelčický	(iba text)	
Stala se jest věc předivná	Miř 1522	→ Fit porta Christi pervia	
Tisíce anjelův	CS 1674 (Viel Tausend Engelein)	(iba text)	
Uslyš prosby moje, Bože lítostivý	CC 1655 (Jan Kochanowski)	s. 447	Art 1587 CS 1636 (Všemohoucí Bože, v nynější těžkosti)
V městě Betleme řečeném	JistK	(iba text)	
V náramné své úzkosti	Jiří Strejc	s. 446 – 447	Strasbourg 1539, Ps. 130; MHB/1763, CS 1636 (Duch můj bolesti cítí)
V nově zrozené dítětko	CS 1674 (Michael Weisse)	(iba text)	
V své rozličné ouzkosti	Jan Amos Komenský (z polskej predlohy)	→ V náramné své úzkosti	
V tento nyní polední čas	Kar 1620	(iba text)	
V tobě samém Jezu Kriste	CS 1674 (Allein zu dir H.J.Chr. setz ich)	(iba text)	
V tomto našem súžení	CS 1674	(iba text)	
<i>V úzkostech mojích k tobě milý Pane</i>	Prib 1634 (CS 1653)	s. 445 – 446	CS 1674
V úzkosti jsa postavení	Jeremiáš Lednický	→ Kdy jsme v největším soužení	
Věříme v Boha jednoho, a Otce všemohoucího	CC 1655	(iba text)	
Věřmež v Boha jednoho, Otce nebeského	CC 1655	(iba text)	
Vesel se lidské stvoření	CC 1655	(iba text)	
Vesel se nebeská říše i archanjelská	CS 1674	(iba text)	
Vítej Ježiši nejmilejší	CS 1674	s. 200	CS 1674
Volám k tobě milý Páne, uslyš mne hříšneho	CS 1674	→ Již nastává ten čas právě	

Textový incipit	Autor / prameň (autor predlohy)	Notovaný nápev (s.) Odkaz (→)	Pôvod nápevu / prameň / databáza
Volám k tobě ve dne v noci, ó Bože můj	CS 1674	s. 650	CS 1674
Volám k tobě ve dne v noci, Páne Jezu Kriste	Kliment Bosák	s. 652	CS 1674
Vstoupil jest Kristus na nebe, Aleluja	Záv 1606	(iba text)	
Vzhledniž na nás Hospodine, a smiluj se	CS 1674	(iba text)	
Vzkříšenému Kristu Pánu	CC 1655	(iba text)	
Vzkříšení čekajme tohoto těla	CS 1674	(iba text)	
Z hlubokosti srdce mého	Žofia Hmirová (akr.)	→ Ach co smutný mám činiti	
Z vítězství Ježíše Pána převelmi slavného	CS 1674	(iba text)	
Zavítej kvítku panenský	CS 1674	s. 88	CC 1651 (Fit porta Christi pervia)
Zavolaj jazyk lidský směle	CS 1674 (Ludwig Helmbold)	→ Nun ist es Zeit zu singen hell	
Zdaliž ó Jezu tvůj obličej	Jeremiáš Lednický (Ahasverus Fritsch)	(iba text)	
Zpívej již duše moja Pánu	CS 1674	(iba text)	

Medzi 43 pridanými notovanými jednotkami v troch prípadoch ide o kontrafaktúry na staršie nápevy, známe ešte z Tranovského prvého vydania *Cithary*, vrátane 130. žalmu ženevského žaltára, ktorý bol použitý pri texte žalmovej piesne Jiřího Strejca.¹⁴ Ostatné melódie sú vo vzťahu k predchádzajúcim edíciám nové, jedna sa vyskytuje duplicitne (v dvoch variantných verziách).¹⁵ Viac ako dve tretiny z nich by mali byť domáceho pôvodu, nakoľko ich poznáme len z uhorských prameňov. Sedem nápevov je doložených v nemeckej kancionálovej literatúre a štyri v starších českých hymnologických prameňoch. V dvoch prípadoch je nápev doložený iba v katolíckom kancionáli *Cantus Catholici* (jeho slovenskom, prípadne už maďarskom vydaní). Pozoruhodná je štýlová aktuálnosť väčšiny tohto materiálu. Menšia časť pridaných melódií predstavuje ešte staršiu vrstvu (na základe výskytu v prameňoch vznikli najneskôr v prvej tretine 17. storočia, väčšinou však už skôr). Týka sa to predovšetkým nápevov z českých prameňov (*Ach ach auveh běda mně, Anjelové ti poslové, Fit porta Christi pervia, Noc temnou přechavše*) a tiež nápevov k starším slovenským piesňam Pribišovho piesňového dodatku (Lániho *Auveh běda mně hříšnici*, anonymná pieseň *V úzkostech mojich*). V tejto súvislosti je zaujímavá otázka prípadných úprav pri editovaní starších

¹⁴ V tomto zmysle je tvrdenie Ľudovíta Vajdičku o 40 nových melódiách v Lednického vydaní *Cithary* správne, nakoľko sa zamerlal výlučne na nápevy, ktoré neboli v predchádzajúcich vydaniach. Porovnaj: VAJDIČKA, Ref. 3, s. 107.

¹⁵ Nápev nemeckej piesne *O Traurigkeit* bol použitý k textom *Ó těžkosti! Ó žalosti!* a *Ó Ježíši nejmilejší*.

melódií. V Lednického edícii sa s úpravou nápevu z predchádzajúcich vydaní *Cithary* stretávame len v jednom prípade, aj to bez zásahov do jeho štruktúry. Ide o diminúciu rytmických hodnôt a použitie G kľúča pri nápeve *Ruže červená, ó Církev Kristova*, na rozdiel od pôvodnej notácie toho istého nápevu pri texte *Ó Jezu Kriste Pane Boží Synu*.



Obr. 1: CS 1674 s. 630 – 631



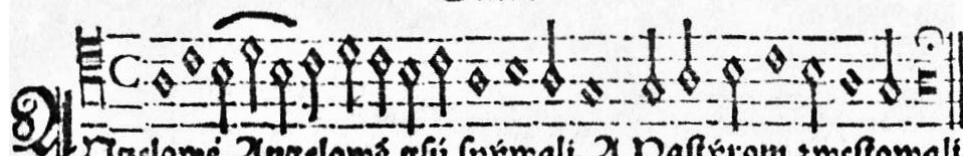
Obr. 2: CS 1674 s. 93

Odlišný je však prístup editora k nápevom známym z katolíckeho kancionála *Cantus Catholici*, ktoré v predchádzajúcich vydaniach *Cithary* neboli zaznamenané. Jednoduchá dvojriadková melódia staročeskej piesne *Anjelové, ti poslové* je v Lednického vydaní v transpozícii do G a vynecháva melizmu v úvodnej fráze. Tým sa odlišuje od verzií v českých prameňoch aj v *Cantus Catholici*, ktoré sú spravidla v transpozícii do A a zachová-

vajú úvodnú ligatúru. V databáze MHB je doložený iba jeden prípad transpozície do G, konkrétne v ivančickom vydaní bratského kancionála z roku 1564, krátenie úvodnej melizmy sme však okrem CS 1674 a jej ďalších dvoch notovaných vydaní nezaznamenali.¹⁶

Değ nam poľog na Ľemii. Bůh gle nami narodil. Amen.

Gina.



**Angelowé, Angelowé gśu spýwali. A Paśtyrom zwiśtowali.
Kryśta Pana :/: Narozehy. Genż geśt werných pořeśehy.
Słyħalli lbo :/: od wečności. Aby Bůh z-łupil zwiśości.
Emmanuel :/: chćel geśt kůtś. w-Ćele śnaimy prebýwałś.**

Isayaś

Obr. 3: CC 1655 s. 40



Angelowé tj poslowé gśau spj=

a Paśtyřum zwiśtowali.

Obr. 4: CS 1674 s. 81

Odchýlky od verzií v českých prameňoch sa vyskytujú aj vo verzii rannej piesne *Noc temnou přechávše* a prirodzene v melódii *Fit porta Christi pervia*, ktorej variantná verzia je v katolíckom Rozenplutovom kancionáli. Vyzerá to tak, že pri editovaní niektorých melódii Lednický nevychádzal z tlačných predlôh, ale skôr z lokálnej tradície, prípadne rukopisných záznamov. Tomu by nasvedčoval aj rozdiel vo verziách nápevu piesne *Radostná novina, poslyštež jí* v *Cantus Catholici* a v našom vydaní *Cithary*. Nápev z CS 1674 je spodným pridaným hlasom k melódii z CC 1655 a až na úvodný incipit s ňou postupuje väčšinou v paralelných terciách. Verzie sa odlišujú aj augmentovanými rytmickými hodnotami v *Cithare* a rozdiel je aj v metrickom predznamenaní (v *Cithare* viac zodpovedá charakteru nápevu), avšak transpozícia a kľúče sú totožné. Tento prípad

¹⁶ Porovnaj MHB/543.

by mohol naznačovať vplyv praxe viachlasného spevu, podobne ako sme to už v minulosti konštatovali pri časti kancionálového repertoáru 17. storočia na Slovensku.¹⁷



Obr. 5: CC 1655 s. 38



Obr. 6: CS 1674 s. 78

Nápev *Zavítej kvítku panenský* je oproti verzii z CC 1651 a 1655 transponovaný o sekundu vyššie, s G kľúčom a vyznačením záverečnej hemioly kolorovanou notou.



Obr. 7: CS 1674 s. 88.

¹⁷ RUŠČIN, Peter: K otázke vzájomných vplyvov reformačnej a katolíckej duchovnej piesne na Slovensku v 17. storočí. In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Musicologica Slovaca et Europaea XX-XXI*. Bratislava : VEDA-vydavateľstvo SAV; Ústav hudobnej vedy SAV, 2000, s. 20-33.



Obr. 8: CC 1655 s. 70.

Vzhľadom na výsledky komparácie melódií, ktoré neboli zaznamenané v predchádzajúcich vydaniach *Cithary*, si kladíme otázku, do akej miery došlo v Lednického edícii k úprave nápevu Lániho piesne *Auveh běda mne hříšnici*. Diminúcia rytmických hodnôt, uplatnenie bodkovaného rytmu v úvode frázy či vyznačovanie „musica ficta“ v notácii sú nepochybne modernejšie prvky, ktoré však u melódií v párnom metre nie sú ničím neobvyklým ani v ranobarokovej vrstve. V tomto prípade je evidentné, že editor sa nemohol oprieť o tlačенú verziu melódie, nakoľko jej výskyt nezaznamenávame v nijakom staršom prameni, hoci text piesne obsahuje okrem Pribišovej zbierky aj šieste vydanie CS z roku 1653.¹⁸



Obr. 9: CS 1674 s. 383 – 384.

¹⁸ Podľa Ludovíta Vajdičku je prípadné autorstvo Eliáša Lániho v prípade melódií k jeho piesňam otázne. Porovnaj: VAJDIČKA, Ref. 3, s. 107.

Najzaujímavejšiu časť melodického materiálu týchto prídavkov predstavujú nápevy predpokladaného domáceho pôvodu, resp. vyskytujúce sa výlučne v uhorských prameňoch. Ich autorov nepoznáme, okrem spomínanej Lániho piesne, kde nemožno vylúčiť, že autor textu aj nápevu (zrejme v staršej, mierne odlišnej verzii) je totožný. Štyri melódie môžeme doložiť v rámci viachlasných úprav pri nemeckých textových verziách v spišských rukopisných kancionáloch 2. polovice 17. storočia. Nápev piesne *Důvod svůj má z Boha* tvorí diskantovú melódiu štvorhlasnej verzie pri texte *Lob sei Gott und Ehre* v *Lubickom spevníku* (fol. 135), *Spevníku Mikuláša Simonidesa z Velkej* (fol. 207 – 208) a v *Kruczayho spevníku* (s. 194 – 195).¹⁹ Táto nemecká pieseň nie je doložená v mimouhorských prameňoch a bola zrejme súčasťou spišského regionálneho fondu duchovných piesní, nakoľko ju obsahujú aj nenotované levočské nemecké spevníky z rokov 1686 (s. 627), 1694 (s. 147) a 1700 (s. 359).²⁰ Podobným prípadom je melódia piesne *Ó Bože náš, slyš nás hříšných*, ktorá je diskantom viachlasnej úpravy nemeckej piesne *O Herre Gott straf mich nicht in deinem Zorn* doloženej v *Lubickom spevníku* (fol. 198 – 199), *Spevníku Mikuláša Simonidesa* (fol. 227 – 228), *Spevníku zo Smolníckej Huty* (s. 285 – 286) i v *Kruczayho spevníku* (s. 266 – 267).²¹ Nemecký text sa vyskytuje tiež v spomínaných levočských tlačných spevníkoch (1686, s. 86; 1694, s. 116; 1700, s. 64). Táto pieseň bola známa aj v Sedmohradsku, kde je doložená už skôr, mimouhorské pramene ju však neobsahujú.²² Regionálny výskyt má melódia pri texte *Jezu Kriste jenž studnice*, ktorý je prekladom známej piesne Bartolomea Ringwaldta *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*. Melódia v CS 1674 sa odlišuje od nápevu Ringwaldtovej piesne v dobových tlačných kancionáloch mimouhorskej proveniencie.²³ Nachádzame ju však pri nemeckom texte ako diskant štvorhlasných úprav v *Spevníku Mikuláša Simonidesa* (fol. 209 – 210), *Spevníku zo Smolníckej Huty* (s. 227 – 228) a v *Kruczayho spevníku* (s. 220 – 221).²⁴

Spomínané prípady viachlasných úprav v spišských rukopisných prameňoch, ktorých diskanty použil editor CS 1674 ako nápevy k textom duchovných piesní, neboli len ojedinelými ohlasmi tradície viachlasných chorálov na obsah slovenského kan-

¹⁹ HULKOVÁ, Marta: *Lubický spevník*. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *Musicologica Slovaca XII: K prameňom hudby na Slovensku v 17. a 18. storočí*. Bratislava: VEDA Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1988, s. 69 (č. 127), RUŠČIN, Peter: *Duchovné piesne rukopisného kancionálu Himmlischer Engel-Schall z Velkej (1685)*. In: PETŐCZOVÁ, Janka (ed.): *Ad honorem Richard Rybarič* (Zborník z muzikologickej konferencie). Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, s. 119.

²⁰ K nenotovaným nemeckým spevníkom vydaným v levočskej tlačiarni porovnaj: ČAPLOVIČ, Bibliografia tlačí, Ref. 10, s. 496 (č. 1460), s. 525 (č. 1560), s. 546 (č. 1638).

²¹ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 93 (č. 200), RUŠČIN, Ref. 19, s. 119.

²² SZŐCS, Tamás: *Kirchenlied zwischen Pest und Stadtbrand. Das Kronstädter Kantional I.F.78 aus dem 17. Jahrhundert*. Köln: Böhlau Verlag, 2009, s. 240-241 (Nr. 188).

²³ Ľudovít Vajdička uvádza pri tomto nápeve, že ide o variant melódie z nemeckých prameňov (Zahn 4496). Porovnaj: VAJDIČKA, Ref. 3, s. 131. Podľa nášho názoru ide len o vzdialenú príbuznosť, na rozdiel od iných prípadov veľmi príbuzných alebo takmer totožných verzií nápevov nemeckých piesní v našich prameňoch v porovnaní s ich nemeckými predlohami. Tu ide v zásade o odlišnú melódiu.

²⁴ RUŠČIN, Ref. 19, s. 119, Porovnaj tiež: RUŠČIN, Peter: *Repertoár Kruczayho spevníka v stredoeurópskom kontexte*. In: MATÚŠ, František – MEDŇANSKÁ, Irena – ZACHAROVÁ, Eva (eds.): *Štýlotvorné prvky vo vokálnej a inštrumentálnej hudbe 16. – 18. storočia*. (Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie). Prešov: Súzvuk, 2003, s. 76.

cionála. V otázke, ktorý zdroj bol prvotný, či jednohlasná melódia, ku ktorej vznikla zborová úprava, alebo naopak, viachlasná sadzba, z ktorej bola aplikovaná diskantová melódia, sa prikláňame skôr k druhej možnosti. Vo vydani CS 1674, podobne ako aj v neskorších slovenských evanjelických spevníkoch, sú aj iné adaptácie regionálneho, prípadne „uhorského“ materiálu. Napríklad text vianočnej piesne *Tisíce anjelův*, pridaný do Lednického vydania *Cithary* bez nápevu, je prekladom nemeckej regionálne rozšírenej vianočnej piesne *Viel Tausend Englein*. Viachlasné úpravy s imitačným nástupom hlasov sú pri tomto nemeckom texte doložené v troch spišských rukopisných kancionáloch.²⁵ Môžeme predpokladať, že odkaz pri českej verzii v *Cithare* „ma swau Notu“ sa vzťahuje na vrchnú diskantovú melódiu z týchto viachlasných verzií.

Ako sme už uviedli, pôvod väčšiny nových melódií Lednického vydania nepoznáme. Ak by sme vychádzali zo štýlových znakov, ktoré pred rokmi vymedzil Jiří Sehnal, časť z nich by sme priradili k ranobarokovej vrstve s jej špecifikami – prevažne nepárneho metra s občasnými metrickými zmenami (hemiole, zmeny metrického predznamenanania), oslabenie modalít v prospech durovo-molového cítienia, obľúbené diatonické sledy v melodike. Sehnal si v prípade tejto štýlovej vrstvy dokumentovanej najmä piesňovými tlačami Adama Michnu z Otradovic (1600 – 1676) kládol otázku, či Michna ovplyvnil štýl svojich súčasníkov, alebo naopak, reflektoval všeobecne rozšírený štýl.²⁶ Výskyt podobných štýlových znakov v našich evanjelických prameňoch 2. polovice 17. storočia naznačuje skôr druhú možnosť. Do tejto vrstvy možno zaradiť vyššie spomínané, regionálne rozšírené nemecké viachlasné verzie piesní zo spišských kancionálov. Z nápevov doložených v nemeckých zahraničných prameňoch majú uvedené štýlové znaky melódie *Raduj se dcerko Sionská* a *Ach přeběda mne smutnému* zo začiatku 17. storočia, či nápev *Ó těžkosti!*, ktorý sa vyskytuje pri dvoch textoch. Z nápevov doložených v *Cantus Catholici* sú to už spomínané melódie *Radostná novina* a *Zavítej kvítku panenský*. Časť nápevov pôvodných slovenských piesní v CS 1674 tiež zodpovedá tomuto štýlu. Metrickú rozkolísanosť môžeme badať napríklad v štruktúre nápevu veľkonočnej piesne *Vítej Ježíši nejmilejší*, kde je trojdobé metrum v jednotlivých frázach narušované hemiolami.

Notový príklad 1: CS 1674 s. 200



Zmena metrického predznamenanania z párneho na nepárne a naopak sa vyskytuje v nápeve *Máme se všickni v tento čas radovat* alebo v melódii k piesni z Pribišovho dodatku *Pospěš pospěš pokání činiti*.

²⁵ V *Lubickom spevníku* (fol. 29-30) je štvorhlasná úprava pre žiacky zbor, v *Spevníku Mikuláša Simonidesa* (fol. 28-29) päťhlasná úprava taktiež pre žiacky zbor (pridaný druhý diskant) a v *Kruczayho spevníku* štvorhlasná úprava v spodnej kvartovej transpozícii (s. 68-69). Porovnaj: HULKOVÁ, Ref. 19, s. 32 (č. 31); RUŠČIN, Ref. 19, s. 113; RUŠČIN, Ref. 24, s. 66-67.

²⁶ SEHNAL, Ref. 7, s. 142.



Obr. 10: CS 1674 s. 436

Ďalším príkladom ranobarokového štýlu je melódia piesne Juraja Zábojníka *Patientia jest bylina*, ktorú máme v našich prameňoch 2. polovice 17. storočia doloženú v rôznych úpravách. Okrem jej partičelovej verzie vo *Vietorisovej tabulatúre* je zaznamenaná aj ako diskant štvorhlasnej úpravy v anonymnom slovenskom rukopisnom spevníku z rovnakého obdobia.²⁷

Čo sa týka nápevov s modernejšími štýlovými prvkami, ktoré by sme mohli vnímať už ako vrcholnobarokovú vrstvu, nachádzame tu viacero nemeckých melódií z obdobia tzv. stredného baroka (*Ach co smutný mám činiti, Ježiši má radost, Ó prebídna svetská marnost, Proč ten svět bojuje*). Aj vo viacerých nápevoch predpokladaného domáceho pôvodu konštatujeme progresívne štýlové prvky. Ide napríklad o jednoznačné párne metrum alebo manierizmus pri využívaní bodkovaného rytmu (*Ježiši milosrdný, ochrane náš milý, Ježiš jest má věže pevná, Ó Ježiši nejmilejší Ježiši, Ach já matka zarmoucena, Ach jak přežalostně Církev svatá kvíli, Bože Stvořiteli*).²⁸ Príslušnosť týchto nápevov k vrcholnobarokovej vrstve nepriamo potvrdzuje skutočnosť, že v rukopisných prameňoch nachádzame spravidla ich trojhlasné verzie v modernejšej triovej sadzbe (dvojhlas, spravidla v paralelných terciových postupoch + bas), namiesto štvor- až šesťhlasnej vokálnej sadzby u starších piesní. Je tomu tak v prípade lamentu prenasledovanej cirkvi *Ach já matka zarmoucena*, ako aj u piesní *Ach jak přežalostně* a *Bože Stvořiteli*. Ich trojhlasné verzie sa nachádzajú v slovenskom rukopisnom spevníku z Literárneho archívu SNK, ktorý datujeme do poslednej tretiny 17. storočia.²⁹

²⁷ Porovnaj: RUŠČIN, Peter: Viachlasné slovenské duchovné piesne v rukopisnom evanjelickom kancionáli SK-Mms, B III/107 zo 17. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 28, 2011, č. 1, s. 59-61.

²⁸ Porovnaj: SEHNAL, Ref. 7, s. 144-145.

²⁹ FERENCZI – HULKOVÁ, Ref. 9, s. 254 (č. 253); RUŠČIN, Ref. 27, s. 62, 65-66.



Obr. 11: SK-Msnk B III/107, fol. 132 – 133



Obr. 12: SK-Msnk B III/107, fol. 135 – 136

V rukopisnom nemeckom kancionáli Mikuláša Simonidesa z Veľkej je zaznamenaná taktiež trojhlasná, aj keď variantná verzia nápevu *Ach já matka zarmoucena* pri nemeckom preklade slovenského textu *Ach, ich betrühte Mutter, ach!* V tomto prípade niet pochyb o pôvodnosti slovenskej piesne, nakoľko nemecký text nemáme okrem tohto prameňa nikde doložený.³⁰



Obr. 13: CS 1674 s. 151.

Špecifikom pri notácii niektorých z týchto nápevov sú prudké kontrasty v rytmickej zložke, keď po figuratívnych pasážach v kratších rytmických hodnotách bezprostredne nasledujú kontrastné zádrže, uzatvárajúce jednotlivé frázy alebo nápev. Takéto neproporčné štruktúrovanie rytmu pomáha výrazovej zložke, aj keď nie je príliš vhodné pri kolektívnej interpretácii piesne.

Notový príklad 2 : CS 1674 s. 379

Ach gak pře - ža - lost - ně Cyr-kew swa-ta kwi - li,
od ni-kud ne - ma - ge po - mo - cy w tu chwi - li,
Po - hled' po - hled' ó Ge-žj - ssy Po-moc-ni - ku mi - ly.

³⁰ Porovnaj: RUŠČIN, Peter (ed.): *Nicolus Simonides [Mikuláš Simonides]: Himmlischer Engel=Schall, oder Gesang=Buch [Nebeský hlahol anjelov, alebo Spevník] [1685]: Auswahl der Kirchenlieder und Liedmotetten [výber duchovných piesní a piesňových motet]*. (Musica Scopusii Veteris VIII/1). Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešov : Súzvuk, 2015, s. 92-93.



Obr. 14: SK-Msnk B III/107, fol. 41 – 42

Placatus E. M. V. sub. f.

Es ich beschwüre Mutter dich
 weichen ich ohne Schmerzes geboren,
 Ich mein Leben dich ich selbst,
 Ich ich, (um dich zu beschützen) ich
 Dein Mund du thun mir (so sehr) weh,
 Ich gräme mich für Angst und Schmerzes,
 Ich mein Leben dich ich selbst,
 Ich ich, (um dich zu beschützen) ich
 Dein Mund du thun mir (so sehr) weh,
 Ich gräme mich für Angst und Schmerzes,

Ich meines Lebens geistliche
 von dich zum Himmel aufsteigen
 aus Erreuz geistlich agne
 Sünd und Süss
 angebinden
 daß ich für du machst (so sehr) weh,
 wenn ich auch mein einziger Sünd

Obr. 15: Spevník Mikuláša Simonidesa z Velkej (1685), fol. 285 – 286

Notový príklad 3: CS 1674 s. 653

O Ge-žj - ssj neg - mi-leg - ssj Ge - žj - ssj,
 k to - běť wo - lam gá slu-žeb - njk neg - men - ssj,
 přigm mé proz - by y srd-ce wzdy-cha - nj, deg či-nit' po - ká - nj.

Tento výrazový štýlový prvok pri incipite „O Gežyssy negsladssy“ (variant piesne *Ó Ježíši, nejmilejší Ježíši*) zachováva aj pisateľ *Vietorisovej tabulatúry*, ktorý rytmický kontrast a manieristický bodkovaný rytmus aplikuje nielen na melodický, ale aj basový part.

Notový príklad 4: VT fol. 78-79 *O Gezyssy negsladssy [Ježíši]*.

Na druhej strane verzia v rukopise B III/107 pri piesni *Ach jak přežalostne Cirkew svatá kvíli* vychádza zrejme z praxe kolektívneho spevu a tento rytmický kontrast zjemňuje.

Notový príklad 5 : SK-Msnk, B III/107, fol. 135 – 136 (vrchný hlas)

Ach yak pre - ža - lost - ne Cýr - kew Swa - ta kwy - ly

Vplyv vyššieho umeleckého žánru, ktorý konštatoval v tejto vrcholnobarokovej vrstve aj Jiří Sehnal, odrážajú najzreteľnejšie dve nové piesne CS 1674. Prvou je lament *Ach kdože mej hlavy dáti může vody*, kde v druhej fráze nachádzame rétorickú figúru anabasis.

Notový príklad 6: CS 1674 s. 395

a - bych, a - bych moh - la pla - kat' wssu - dy

Refrén piesne pokračuje v dramatických odsadeniach medzi frázami a figúrou katabasis, napokon v závere vyúsťuje do charakteristického zvolnenia na posledných slabikách textu, zvýrazneného aj predĺženou hodnotou finály (maxima).

Notový príklad 7: CS 1674 s. 395

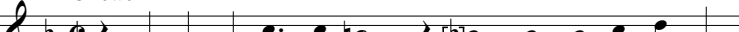
Bych moh - la wy - psa-ti, a geg wy - slo - wi - tj,

Sl - za - mi swy - mi skro - pi - tj.

Ďalším príkladom vrcholnobarokovej štýlovej vrstvy je nápev piesne Jeremiáša Lednického, ktorá sa dostala do dodatku tohto vydania. Je pravdepodobné, že autorom melódie je práve Lednický. Dialogická pieseň s podtitulom „Pieseň nábožná človeka túžícího a Krista těšícího“ je komponovaná ako dramatický recitativ s obligátnymi odsadeniami, využívaním opakovaných tónov, figuratívnych sledov osminových nôt a bodkovaného rytmu.

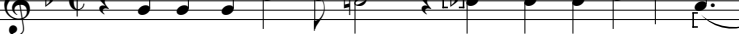
Notový príklad 8: CS 1674, dodatok.

Człowiek



O Bo-lest! O Ża-lost! Kdeż w Kři-żj nag-du po - moc?

Krystus



Klo - peg wždy k Ge - żj - ssy, On twau u - zdra - wj Ne-moc.

Celkovo edícia *Cithary* z roku 1674 pôsobí z hľadiska moderného, nielen uplatnením niektorých novších nemeckých nápevov, ale predovšetkým prírastkom nových melódií domáceho pôvodu, ktoré využívajú aktuálne štýlové prvky, charakteristické pre vrcholný barok v žánrovej vrstve duchovných piesní. Je otázne, nakoľko sa v tomto materiáli odráža vlastný tvorivý vklad Lednického, prinajmenšom môžeme uvažovať o autorstve nápevu k jeho vlastnej piesni *Ó bolest, ó žalost*. Modernejšie štýlové prvky sa prejavili aj snahami o adekvátnu notáciu zodpovedajúcu charakteru nových nápevov. Požiadavky v tomto smere zrejme levočská tlačiareň v danej dobe nedokázala svojím typografickým vybavením plne uspokojiť.³¹ Napríklad uplatnenie maximy vo finálach, ktoré na prvý pohľad pôsobí ako anachronizmus, skôr vyjadruje snahu o rozšírenie škály rytmických hodnôt pri absencii hodnoty semifusa (zrejme podmienenej dostupnými notovými typmi v tlačiarni Samuela Brewera) a na zvýraz-

³¹ Obmedzené typografické možnosti tlačiarne naznačuje aj použitie provizórnej náhrady za pomlčku v hodnote fusa (obrátená číslica 2), v nápeve spomínanej Lednického piesne *Ó bolest, ó žalost*.

nenie rytmických kontrastov v záveroch. Tento kontrast bol v zásade výrazovým štýlovým prvkom, tak ako sme konštatovali vo vyššie uvedených príkladoch. Predpokladáme, že využitie maximy ako finálneho tónu v pôvodných nápevoch z predchádzajúcich vydaní Tranovského kancionálu, ku ktorému sa editor vracia po ich nahradení longami vo vydaní 1653, je logickým dôsledkom tohto riešenia.³²

Horčíčkova edícia *Cithary* z roku 1684

Po levočskej edícii z roku 1674 nasledovalo ešte jedno nenotované levočské vydanie *Cithary*, ktoré vyšlo v roku 1680. Žiaľ, zachoval sa z neho iba jeden neúplný exemplár, takže nedokážeme rekonštruovať jeho obsah.³³ Nasledujúce vydanie z roku 1684, opäť notované, ktorého zostavovateľom bol Daniel Sinapius-Horčíčka, bolo teda podľa našich súčasných poznatkov celkovo už desiatym vydaním Tranovského kancionála.³⁴

Daniel Sinapius-Horčíčka (1640 – 1688) ako absolvent teologických štúdií vo Wittenbergu prirodzene ovládal teóriu hudobnej kompozície. Nie je však známe, že by sa ako hudobník výraznejšie realizoval. Zatiaľ jediným známym hudobným dielom Horčíčku je hudobná časť jeho gratulačnej oslavnej básne *Plausus poli et soli* vydanej v roku 1660 vo Wittenbergu. Tvorí ju ária *Chorda nostra quid moralis* s následnou symphoniou *Hontum fert tonum*, čo sú dve jednoduché skladby s bassom continuum menšieho rozsahu.³⁵ Horčíčka pristúpil po svojom návrate z exilu, už ako slovenský farár v Levoči, k príprave nového vydania *Cithary Sanctorum* (Levoča 1684) s ambíciami inovovať túto najrozsiahlejšiu slovenskú súbornú tlač s duchovnými piesňami. Výsledkom bolo vydanie, ktoré obsahuje dovtedy najvyšší počet textov i notovaných melódií. Je zrejmé, že melodickej zložke tlače editor venoval náležitú pozornosť. Ako je známe, Horčíčka zasiahol pri príprave svojej edície aj do štruktúry kancionála ako celku. Pozmenil usporiadanie piesní aj jednotlivých rubrik a rozdelil *Citharu* na štyri diely, namiesto pôvodných troch.³⁶ Pokiaľ ide o redakciu textov piesní, Horčíčka do svojej edície pridal oproti predchádzajúcemu levočskému vydaniu z roku 1674 ďalších 75 textov, medzi nimi už spomínaných štrnásť piesní Jeremiáša Lednického a tiež trinásť vlastných textov, z väčšej časti označených iniciálami D.S. Celkovo je podiel autorizovaných textov duchovných piesní omnoho

³² Adriana Grešová v rámci analýzy notácie tlačených vydaní *Cithary* zo 17. storočia poukázala na tento zaujímavý fenomén, pričom vníma opätovné zavedenie maximy, počnúc od vydania z roku 1674, ako anachronizmus (v porovnaní s inými dobovými tlačami). Porovnaj: GREŠOVÁ, Ref. 10, s. 266.

³³ AUGUSTÍNOVÁ, Eva: *Cithara Sanctorum : Bibliografia*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2011, s. 22.

³⁴ GREŠOVÁ, Ref. 10, s. 263.

³⁵ ZOCH, Ivan: Sinapiusov „Plausus“. In: *Slovenské pohľady*, roč. 15, 1895, s. 155; Porovnaj aj: MED-ŇANSKÝ, Karol: Symphonia Hontum fert tonum a ária Chorda nostra uid moraris Daniela Sinapia-Horčíčku – historicko-interpretačná reflexia. In: HULKOVÁ, Marta (ed.): *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2010, s. 293-307.

³⁶ GREŠOVÁ, Ref. 10, s. 264-265.

vyšší, než v Lednického vydání. Horčíčka príležitostne neváhal zasiahnuť aj do textov predchádzajúcich vydání, napríklad upravením incipitu.³⁷ V textovom prírastku Horčíckovej edície sa nachádza až 17 tradičných latinských textov (ich české preklady obsahovali väčšinou už predchádzajúce vydania *Cithary*). Prírastok nových českých textov je teda v porovnaní s predchádzajúcim notovaným vydáním podstatne skromnejší. Údaj, ktorý svojho času uvádzal Mocko, že totiž Horčíckovo vydanie obsahuje až 157 nových piesní, vychádzal zo skutočnosti, že Mocko sem započítal aj všetky nové piesne vydania z roku 1674, ktoré nemal k dispozícii na porovnanie.³⁸ V skutočnosti je v Horčíckovom vydaní pridaných 55 nových textov piesní slovenského pôvodu, ďalšie dva z CC 1655 a dva z českej kancionálovej tradície. Nakoľko nemáme k dispozícii exemplár vydania *Cithary* z roku 1680, nevieme, či sa niektoré z týchto textov neobjavili už tam. Vsúvanie starých latinských textových predlôh (hymnov, sekvencií, cantíí, prípadne antifón) k ich českým verziám bolo azda motivované cenzurovaním vydání evanjelického kancionála v dobe protireformácie. Skutočnosť, že vydania *Cithary* v tom čase podliehali jezuitskej cenzúre, však vyvolávala nedôveru medzi samotnými evanjelikmi.³⁹

Ako sme už uviedli, v Horčíckovom vydaní dosiahla *Cithara Sanctorum* najvyšší počet notovaných melódií duchovných piesní spomedzi všetkých vydání 17. storočia (258). V porovnaní s edíciou z roku 1674 pribudlo ďalších 30 hudobných jednotiek. Dve z nich však nachádzame už v prvom vydaní a Horčíčka ich uplatnil pri nových textoch, takže v kontexte predchádzajúcich levočských notovaných vydání *Cithary* pribudlo 28 nových melódií. Ak vezmeme do úvahy všetky predchádzajúce slovenské pramene duchovných piesní, je nových melódií len 21, nakoľko sedem z pridaných nápevov sa vyskytuje už v prvom vydaní katolíckeho kancionála *Cantus Catholici* z roku 1655 (vo väčšine prípadov ide nápevy zo starších českých prameňov).

³⁷ Ide o už spomínaný lament prenasledovanej cirkvi z Lednického vydania *Cithary* *Ach kdože mej hlavy dáti může vody*, ktorého incipit Horčíčka upravil na *Ach kdože mej hlave vody dáti může*.

³⁸ MOCKO, Ján: *Historia posvátnej piesne slovenskej a historia kancionálu*. Zv. 1. Liptovský sv. Mikuláš : Tranoscius, 1909, s. 111-113.

³⁹ V tejto súvislosti je zaujímavá teologická apologetika v poznámke na konci 2. strofy piesne *Takť jest tento den slavný*: „Tohoto mluvení žáden se neboj, neb vzato je z Ozeáše/ Kap. 13. v. 14 1. Kor. 15 v. 54 Žid. 2 v. 15. Nebo Adam/ neb Eva etc. z pekla vyvédeni jsou, ne jakoby v něm skutečně byli, ale že svou vinou sobě ho zaslúžili.“ Horčíckova poznámka sa vzťahuje na 2. strofu piesne, kde sa spieva: „Vyvedl jsi dušičky jaté, Adama, Evu, i otce svaté, vyvedl jsi jich z temnosti, k věčné radosti, Alleluja, chvalmež Boha.“ Pri povrchnom pohľade by sme si kládli otázku, komu Horčíčka adresuje svoju poznámku, veď v katolíckom kancionáli *Cantus Catholici* je tá istá pieseň s rovnakou strofou a obsahujú ju aj predchádzajúce vydania *Cithary*, počnúc levočskou edíciou z roku 1653. Zdá sa, že potreba apologetiky vyplynula z pozitívneho prístupu editora k staršiemu piesňovému repertoáru a reagovala na kritiku z radov samotných evanjelikov. Náš preklad, na rozdiel od nemeckej predlohy, má totiž päť strof, vyskytuje sa už u Pribiša, hoci ešte pred ním ho má moravský katolícky kancionál Jana Rozenpluta z roku 1601. Tematika mohla byť vnímaná ako vplyv katolíckeho učenia o očistci, ktoré bolo v protestantskom prostredí odmietané.

Tabuľka 2: Pridané texty a notované nápevy v CS 1684

Incipit textu	Autor / prameň (Autor predlohy)	Notovaný nápev (s.) / odkaz (→)	Pôvod nápevu/ prameň / databáza
A solis ortus cardine	Coelius Sedulius	→ Slušiť Pána slavně ctíti	
Ach ach auvech žalostnému	Jeremiáš Lednický	→ Zdrav buď předrahý Ježíši	
Ach Bože jak mnohá žalost	CS 1684 (Martin Moller)	(iba text)	
Ach Bože na mně bídneho	Daniel Sinapius	s. 785 – 786	Loys Bourgeois 1543 (Ps.86), CS 1636 (V úzkosti a zarmoucení)
Ach Bože Otče nebeský, pohľad na těžké útsky	Jeremiáš Lednický	s. 780	Zahn 2496c, var. (Kommt her zu mir)
Ach čas smutný	Daniel Sinapius (Tobias Zeutschner)	s. 185	Zahn 847 (O Trauerstund)
Ach jak všechno předivně	Jeremiáš Lednický	→ Světe s tebú se žehnám	
Ascendit Christus hodie	predreformačné cantio	s. 259	Bäumker 1 č. 258, LS (Ascendit Christus)
Aufer immensam, Deus aufer iram	Philipp Melanchton (Georg Klee)	(iba text)	
Bože Otče buď při nás	CC 1684	→ Bůh Otec budiž s námi	
<i>Bože Otče, vzkřísils mocně</i>	Tobiáš Závorka (CS 1636)	s. 214 – 215	MHB/523
Bůh, kterýž má svět na pěči	Daniel Sinapius	→ Rok starý miji v té době	
Christe qui lux est et dies	predreformačný hymnus	→ Aj Panna jest pozdravená	
Což můj Bůh chce, to se vždy staň	CS 1684	→ Was mein Gott will	
Člověk jsem velmi strápený	CS 1684	s. 517	CS 1684
Da pacem Domine	antifóna	(iba text)	
Děkujmež Pánu Bohu, za jeho milost mnohú	CS 1684	→ Nuž chválu vzdejme	
Dicimus grates tibi summe rerum	Philipp Melanchton	→ Činíme tobě Pane Bože díky	
Dobrotivý Stvořiteli, všeho zlého zbaviteli	Eliáš Láni	(iba text)	
Dokonavše ten týden	Jeremiáš Lednický	→ Keinen hat Gott verlassen (Zahn 5395)	
Duch Páně svou svatou milostí	Prib 1634 (CC 1655)	→ Spiritus Sancti gratia	

Incipit textu	Autor / prameň (Autor predlohy)	Notovaný nápev (s.) / odkaz (→)	Pôvod nápevu/ prameň / databáza
Erravi sicut ovis	novolatinská tvorba (žalm 119:176)	s. 530	Banskobystrický kancionál 1623, s. 46-49
Festum nunc celebre	Rabanus Maurus	→ Svátek dnešní velmi slavný	
Grates nunc omnes	sekvencia, 11. stor.	(iba text)	
Hospodine ochránce náš	Eliáš Láni	(iba text)	
<i>Hospodine Otče žádoucí, Páne všemohoucí</i>	Roh 1541 (CS 1636)	s. 143 – 144	MHB/499, CC 1655
Chvála buď na výsosti, Otcí laskavému	Jeremiáš Lednický (Dank sei Gott in der Höhe)	s. 612	Zahn 5391 (Jesus Christ unser Herre)
I proč tak náramně	CS 1684	(iba text)	
Jam moesta quiesce querela	Aurelius Prudentius	(iba text)	
Ježíše se nezpustím	CS 1684 (Christian Keimann)	s. 544 – 545	Zahn 3449 (Meinen Jesum lass ich nicht)
Již vidím s plesáním	Daniel Sinapius (Matthäus Appelt)	s. 609 – 610	Zahn 3907 (Ich sehe mit Wonne)
Kdo jen na Boha se spolíha	Daniel Sinapius (Georg Neumark)	s. 542	Zahn 2778 var. (Wer nur den lieben Gott lässt walten)
Milosrdný náš Bože	CS 1684	→ Otče náš milý Pane	
Mocný Bože pohled z nebe	Daniel Sinapius	→ Zdrž nás Pane při slovu	
Nezoufej stádečko malé	Jeremiáš Lednický	→ Taktoť volá sám Syn Boží	
Nobis est natus hodie	predref. cantio	→ Nastal jest nám den veselý	
Nu my soužení, pozdvihněme našich	CS 1684	→ Odvrať ó Bože hněv tvůj	
Nuž Bohu děkujme, všickni my ústy svými	Daniel Sinapius (Martin Rinkart)	(iba text)	
Nyní ó drahý Ježíši Kriste	Joachim Kalinka	(iba text)	
Ó blahoslavený člověk, kterýž tak v dobrém	CS 1684	→ Ó blahoslavený člověk	
Ó duše má rozpomeň se	Jeremiáš Lednický (Johann Rist)	s. 643	Zahn 6551 (Werde munter mein Gemüthe)
Ó Ježíši, nejmilejší, ženichu duší našich	Jeremiáš Lednický (Sigismund Scherertz)	s. 389	CS 1684
Ó Ježíši, nejsladší Ježíši	CS 1684	(iba text)	
Ó krev drahá, lidská sláva	Daniel Sinapius (Simon Dach)	s. 187	CS 1684

Incipit textu	Autor / prameň (Autor predlohy)	Notovaný nápev (s.) / odkaz (→)	Pôvod nápevu/ prameň / databáza
O lux beata Trinitas	predreformačný hymnus	(iba text)	
Ó Páne smiluj se nad námi	Jiří Strejc (žalm 67) Prib 1634 (CS 1653)	s. 752 – 753	PG fol. 348 – 349 (Ur Isten áldgy meg) CC 1655
Ó Páne všetko stvoření	CS 1684	→ Bůh ohněm svaté	
Odvrať od nás Bože věčný	Jeremiáš Lednický	→ Otče náš jenž v nebi	
Pan Ježíš Kristus vstal zmrtvých	Tobiáš Závorka (CC 1655)	→ Den vzkříšení Jezu Krista	
Pane hleď na vše strany	CS 1684	→ Pod večer tvá čeladka	
Pane Ježíši Kriste, tys Syn Boží zajistě	CS 1684	→ Budiž slavně veleben	
Pane již v pokoji, ustalého v būji sluhu	Ján Bury	(iba text)	
Pastýř jest můj Bůh jediný	CC 1655	(iba text)	
Pochválen buď Bože Otče, v Duchu svatém	Jeremiáš Lednický	→ Kriste světlo všech temností	
Pochvalmež my Boha nyní	CS 1684	(iba text)	
Pochválmež věčného Boha	CS 1684	→ Slyšte pobožní novinu	
Pomoz v bídach a v ouzkosti	Daniel Sinapius (Nicolaus Selnecker)	→ Hilf Helfer hilf (Zahn 464)	
Práci denní vykonavše	CS 1684	→ Rok starý miji → Bůh ohněm svaté	
Pravá světlost a blesk jasný	Jeremiáš Lednický	→ Jak pěkně svítí dennice	
Prociť srdce mé, zpívej	Daniel Sinapius (Paul Gerhardt)	s. 611	Zahn 156 (Nun lasst uns Gott dem Herren)
Přesilný Bože, Otče všech věřících	Jeremiáš Lednický	→ Na lože jdouce	
<i>Slyšte pobožní novinu</i>	Juraj Tranovský CS 1636	s. 79 – 80	CS 1684
Smiluj se a slituj se	CS 1684	→ Ó jak hrozná trápení	
Smutný čas poslední, jestiť oznámený	CS 1684	s. 867	CS 1684
Spiritus Sancti gratia	predreformačné cantio	s. 274	MHB/1635, CC 1655
Surrexit Christus hodie	predreformačné cantio	→ Den vzkříšení Jezu K.	
Svatá Trojice Bože, jenžs mi ráčil dati	CS 1684	s. 607	CS 1684

Incipit textu	Autor / prameň (Autor predlohy)	Notovaný nápev (s.) / odkaz (→)	Pôvod nápevu/ prameň / databáza
Takliž dluho můj Pane	Daniel Sinapius (podľa nem. predlohy)	s. 784 – 785	Zahn 3497 (Herr, wie lange willst du doch)
<i>Takt' jest tento den slavný</i>	Jan Rozenplut Prib 1634 (CS 1653)	s. 229	MHB/172, CC 1655
<i>V den souzení, když od nikud není spomožení</i>	Juraj Tranovský CS 1636	s. 430	CS 1684
V nově zrozené dítětko... ay nový rok	CS 1684 (Cyriakus Schneegass)	s. 125	Zahn 491 (Das neugeborne Kindelein)
Velebiť tebe Pane, budou bez přestání	Jeremiáš Lednický	→ Z celého srdce svého	
Veni Creator Spiritus	Rabanus Maurus	(iba text)	
Veni Redemptor gentium	Ambrosius	→ Přijď pohanův spasení	
<i>Veselým hlasem zpívejme</i>	Kol 1517 (CS 1636)	s. 84	MHB/478 (CC 1655)
Veselýť nám deň nastal	Kol 1517 (CC 1655)	s. 230	MHB/167, CC 1655
Vespera jam venit	Philipp Melanchton	(iba text)	
Vita sanctorum, decus angelorum	Predreformačný hymnus	→ Život svatých nejsvětější	
Všemohoucí ó Bože náš, jenž sám	CS 1684	→ Bůh ohněm svaté	
Všemohoucí, ó Bože náš, který všechno	CS 1684	→ Bůh ohněm svaté	
Vyznáváme z srdce pravého	Jeremiáš Lednický	→ Hosanna, sláva, moc, vladařství	
Zbloudil sem jako ovce	CS 1684	→ Erravi sicut ovis	
Zpívej duše má Bohu	Daniel Sinapius (Nicolaus Selnecker)	s. 628	MHB/790 (Na Boží narození), CS 1636
<i>Zpívejte Hospodinu, zpívejte jeho jménu</i>	Prib 1634 (CS 1653)	s. 755	SV fol. 110 – 111 (Freuet euch in dem Herren)
Žel mi žel, že sem zhřešil	CS 1684	→ Pane v prchlivosti tvé	

Pri bližšom pohľade na pridané nápevy CS 1684 je zjavné, že výrazne prevažuje staršia vrstva predbarokových a ranobarokových nápevov. Horčíčka spravidla využíval tradičné nápevy aj ako melódie k svojim novým textom. Napríklad k textu kajúcnej piesne *Ach Bože na mne bídneho* použil nápev 77. (pôvodne 86.) žalmu ženevského žaltára, ktorý má už Tranovský v prvom vydaní *Cithary*. Podkladom jeho ďalšej piesne *Zpívej duše má Bohu*, ktorý je prekladom Selneckerovho textu, bol známy vianočný nápev *In natali Domini*, ktorý sa vyskytuje tak v CS 1636, ako aj CC 1655. Aj iné Horčíckove texty su kontrafaktúrami na staršie nápevy (*Bůh který má svět na péči*, *Mocný Bože pohled' z nebe*).

Len ojedinele sa stretávame so zásahmi editora do notovaných verzií nápevov z predchádzajúcich vydaní. Nepatrné úpravy nápevu *Jenž si trpěl za nás* na jednej strane naznačujú pozornosť, akú venoval editor melódiám duchovných piesní kancionála. Na druhej strane sú zrejme dôsledkom vplyvu viachlasnej verzie piesne, ktorú máme s nemeckým textom *Der du für uns Christe* doloženú v *Lubickom spevníku*.⁴⁰

Notový príklad 9: CS 1674 s. 138



Genž sy tr - pěl za nás Spa - sy - te - li náss:
Ay pro - sí - me te - be, ný - nj u - slyss nás.

Notový príklad 10: CS 1684 s. 170



Genž sy tr - pěl za nás Spa - sy - te - li náss
Ay pro - sí - me te - be, ný - nj u - slyss nás.

Pri pohľade na editovanie dvoch nápevov, ktoré sú pri iných textoch aj v predchádzajúcich vydaniach *Cithary*, takže sa vyskytujú v Horčíckovom vydaní duplicitne, nachádzame rozdiely v prístupe editora. Nápev *Ach Bože na mne bídneho* zachováva rovnakú transpozíciu do G, kľúč, aj rytmické hodnoty ako verzia pri texte *V úzkosti a zarmouení*, jedinou odlišnosťou je zvýšený tón *fis* v záveroch (*musica ficta*). Inak je to v prípade nápevu *Zpívej duše má Bohu*, ktorý nadväzuje na nemeckú pieseň Nicolausa Selneckera *Singen wir aus Herzensgrund*. Ide o ďalšiu adaptáciu nápevu *In natali Domini*, v nemeckých prameňoch existujú pri Selneckerovom texte jeho rôzne verzie.⁴¹ V Horčíckovej edícii je nápev notovaný v inom kľúči, má diminuované rytmické hodnoty, s kolorovaním hemiol a niektorými ďalšími odchýlkami oproti verzii toho istého nápevu pri texte *Na Boží narození*. Predpokladáme, že editor pokladal melódie týchto piesní za dve samostatné verzie, v nadväznosti na ich rôzne nemecké predlohy *Da Christus geboren war* a *Singen wir aus Herzensgrund*. Mimochodom, je zaujímavé, že v rukopisných nemeckých kancionáloch zo Spiša sa Selneckerova textová verzia nevyskytuje, aj keď ju obsahujú edície levočského nenotovaného spevníka z rokov 1686 a 1700.

⁴⁰ RYBARIČ, Richard: Zur Frage des sogenannten slowakischen Bestandteils in dem mehrstimmigen Gesangbuch aus Lubica (17. Jh.) In: ELSCHKE, Oskár (ed.) *Musicologica Slovaca VII*. Bratislava : Veda, 1978, s. 219; HULKOVÁ, Ref. 19, s. 44 (č. 63); RUŠČIN, Ref 17, s. 25-26. Vajdička vo svojej štúdii uvádza, že ide o variant melódie z CC 1655, skôr je však pravdepodobné, že viachlasná úprava doložená v nemeckom rukopisnom prameni ovplyvnila nezávisle obidve verzie – v CC 1655, aj v CS 1684. Porovnaj: VAJDIČKA, Ref. 3, s. 139.

⁴¹ Porovnaj: ZAHN 4816.



Obr. 16: CS 1684 s. 628

3. Uchoť svet neobľúbiť / Ryzelison.
 4. Vďecnosť sa čelo se rozmáha / gasno
 5. Syn pravý Boha pravého /
 6. W chudobě na zemi žil /
 7. To vďecnosť nám on prokazal /
 In natali Domini.
 2. Bóž Narodení / Angelé ra
 dost měli/ zpívajíc libě spolu : Sláva

milému Bohu/ Bůh člověkem učiněn/
 Bůh věčný již jest smířen/ a k nám brý=
 svým nákloněn.
 2. Pastýřům již Angelé / zvěstoval
 Bůh člověkem učiněn/ ic. 3. Pastýř
 na toho / w nově narozeného / chvátagje
 dali/ každý Angelé kázali/ Bůh člověkem v
 čin / ic. 4. Když do Betléma přišli
 loženého našli/ w gestech, a w temném chlé
 / Tworci Těbe y Země/ Bůh člověkem
 činěn / ic. 5. Přes Panny Mary svě
 dalo živušíky své/ dítě, jehož sšedrota/ y
 áčky malé chorva/ Bůh člověkem učiněn/ ic.
 6. Tu divnou milost Bóž/ to nemý
 uroně zboží/ chválně w bazni synovské/
 je slávo Bóžské/ Bůh člověkem učiněn/
 h věčný ic. 7. Sláva Bohu na
 do/ potog lidem na zemi/ Amen, rcy každý
 to / Kráť narozený dá to / Bůh člověkem
 činěn / Bůh věčný již jest smířen/ a k nám

Obr. 17: CS 1684 s. 68 – 69

Pozornosť pútajú aj dve kontrapozitá na texty, ktoré majú v predchádzajúcich vydaniach *Cithary*, počnúc Tranovského prvou edíciou, odlišné melódie (*Slyšte pobožní novinu, V den soužení*).⁴² Ide o výrazný, aj keď ojedinelý zásah editora do základného, dovtedy nemenného fondu notovaných melódií kancionála. Pôvod týchto nových nápevov nepoznáme. Otázku, či ide o nápevy z ústnej tradície, alebo je ich autorom sám Horčíčka, teda nevieme zatiaľ zodpovedať. Charakter týchto melódií a vonkajšie štýlové znaky sú však konzervatívnejšie a zodpovedajú skôr ranobarokovej vrstve.

Je zaujímavé, že v niektorých prípadoch Horčíčka doplnil aj veľmi staré nápevy, ktoré v staršej tradícii mali byť dobre známe, takže Tranovský ich svojho času nepovažoval za potrebné vkladať do svojho kancionála. Týka sa to dvoch pôvodom chorálových melódií na Kyrie (*Hospodine Otče žádoucí, Pane všemohoucí, Bože Otče vzkřísils mocně*), ktoré sú notované aj v CC 1655. Podobným prípadom je aj staročeská vianočná pieseň *Veselým hlasem zpívejme*. V prvom vydání Tranovský v nadpise uviedol: „Giná stárá/ magjcy swau Notu.“ Skutočnosť, že Horčíčka považoval za potrebné doplniť tento starý nápev, môže naznačovať, že v jeho dobe sa už táto pieseň spievala zriedkavejšie. Nepriamo tomu nasvedčuje aj fakt, že bola vynechaná z druhého vydania *Cantus Catholici* (1700), spolu s ďalšími vianočnými piesňami prvého vydania. Verzia nápevu v Horčíčkovej edícii vychádza zrejme z jej podoby v CC 1655 inšpirovanej Rozenplutovou a Hlohovského edíciou, vzhľadom na rovnakú transpozíciu. Záver nápevu však rieši v súlade so staršou verziou v Závorkovom kancionáli.

Notový príklad 11: Záv 1606 fol. B 20



Notový príklad 12: CC 1655 s. 30



Notový príklad 13: CS 1684 s. 84



Časť nových melódií Horčíčkovej edície nepochybne pochádza z domácej tradície prvej polovice 17. storočia. Horčíčka doplnil regionálne verzie nápevov k trom českým textom z Pribišovej zbierky prevzatým neskôr do CS 1653 (*Takť jest tento den slavný, Duch Páně svou svatou milostí / Spiritus sancti gratia, Ó Pane smiluj se nad námi*). Tieto texty sú síce českého pôvodu, avšak iba v nápeve k českej verzii hymnu *Salve festa*

⁴² VAJDIČKA, Ref. 3, s. 136, 143.

dies je východiskom verzia z Rozenplutovho kancionála, spostredkovaná cez *Cantus Catholici*. V prípade svätodušného cantia *Spiritus Sancti gratia* bola pre Horčičku podkladom verzia v CC 1655, ktorá sa od Rozenpluta mierne odlišuje. Napokon, k textu Strejcovho 67. žalmu uvádza Horčička nápev, ktorý české pramene nepoznajú, ale bol známy v našej evanjelickej tradícii ešte pred vydaním CC 1655, ktorý ho tiež uvádza pri rovnakom texte. Vyskytuje sa totiž ako diskant štvorhlasnej úpravy *Ur Isten áldgy meg jo voltodból v Prešovskom graduáli* (1635).⁴³ Túto štvorhlasnú pieseň spievali evanjelici aj na Spiši, nakoľko je s nemeckým textom *Auf dein Zukunft Jesu wir hoffen* zapísaná v *Lubickom spevníku* (fol. 174 – 175), *Spevníku Mikuláša Simonidesa z Velkej* (fol. 7-8) i v *Kruczayho spevníku* (s. 20 – 21).⁴⁴ Nemecký text bol zrejme tiež len regionálne rozšírený a obsahujú ho levočské nenotované spevníky z rokov 1686 a 1700.

Iným príkladom vplyvu starších viachlasných duchovných piesní je nápev *Erravi sicut ovis* (v českej verzii *Zbloudil sem jako ovce*), ktorý tvorí diskant štvorhlasnej úpravy z *Prešovského graduálu* (*Těvelygünk mint a juhok*). Rovnaká štvorhlasná úprava je zaznamenaná v málo známom rukopisnom prameni, tzv. *Banskobystrickom kancionáli* z roku 1623, s latinským, nemeckým (*Nach dir steht mein Verlangen*) a slovakizovaným českým textom (*Skladám v tě své důfání*).⁴⁵ Táto podstatne staršia česká verzia latinskej piesne je zrejme lokálneho pôvodu, takže Horčička použil v svojej edícii *Cithary* vlastný preklad. Na druhej strane nemecká textová verzia je zaznamenaná pri tej istej štvorhlasnej úprave v spišských aj sedmohradských rukopisných kancionáloch 17. storočia.⁴⁶

Do rovnakej vrstvy patrí nápev piesne *Spívejte Hospodinu, spívejte jeho jménu*. Text je krátky, obsahuje len 2 strofy a v nadpise je uvedené: „Giná/ tolikež mezy Žalmy přísluchagjcy“. Opäť ide o staršiu pieseň, ktorú poznáme z Pribišovej zbierky (tu s nadpisom: „Jiná krátička... na Nešpor po katechismusu alebo po kázání mající svú Notu“) a bola zahrnutá do vydania *Cithary* z roku 1653.⁴⁷ Melódia je diskantom päťhlasnej úpravy *Freuet euch in dem Herren* v *Spevníku Mikuláša Simonidesa z Velkej*. Nemecký text piesne je zapísaný bez melódie v *Lubickom spevníku* a torzo úpravy s tým istým textom sa zachovalo aj v *Spevníku zo Smolníckej Huty* (s. 173). Kompletnú päťhlasnú úpravu máme doloženú len v *Spevníku z Velkej*. Je riešená dvojitým nástupom melodických fráz na princípe striedania trojhlasnej sadzby s odpoveďou celého zboru a zrejme ju inšpirovali polychórické motetá z vyššieho žánru evanjelickej cirkevnej hudby 1. polovice 17. storočia.

Verzia v Horčičkovom vydaní *Cithary* zodpovedá prvému diskantu, ktorý pri odpovediach druhého diskantu transponuje frázu o terciu nižšie. Samozrejme, princíp zdanlivej polychórie, ktorý determinuje toto riešenie vedúcej melódie, nie je bez znakovosti päťhlasnej nemeckej verzie v tejto kancionálovej verzii zjavný.

⁴³ FERENCZI, Ilona (ed.): *Graduale ecclesiae hungaricae Epperiensis* (1635). Budapest : Magyar Tudományos Akadémia, Zenetudományi Intézet, 1988, zv. 2, s. 371.

⁴⁴ HULKOVÁ, Ref. 19, s. 85 (č. 168); RUŠČIN, Ref. 19, s. 112.

⁴⁵ FERENCZI, Ilona: A Bestercebányai kancionálé (1623). In: MÁNYOKI Gábor – PINTER, János (eds.): *BIVIO : Tanulmányok az Evangélikus Országos Könyvtár műhelyéből*. Budapest, 2018, s. 31, 34.

⁴⁶ FERENCZI, Ref. 43, s. 372-373; HULKOVÁ, Ref. 19, s. 85 (č. 169); RUŠČIN, Ref. 19, s. 119; SZÓCS, Ref. 22, s. 162-163 (Nr. 83).

⁴⁷ ĎUROVIČ, Ján: *Duchovná poézia slovenská pred Tranovským (Pribišova sbierka piesní)*. Liptovský sv. Mikuláš : Tranoscus, 1939, s. 160. V CS 1653 má pieseň obdobný nadpis: „Gina, Nesspornj“.

Notový príklad 14: SV, fol. 110 – 111

Freu - et euch in dem Her - ren, freu - et euch in dem Her - ren, o
und sin - get ihm zu Eh - ren, und sin - get ihm zu Eh - ren, zur

Freu - et euch in dem Her - ren, o
und sin - get ihm zu Eh - ren, und

Freu - et euch in dem Her - ren, o
und sin - get ihm zu Eh - ren, zur

Freu - et euch in dem Her - ren, o
und sin - get ihm zu Eh - ren, und

ihr Chris - ten auf Er - den, Denn Chris - tus ist er - stan - den mit
o - ster - li - chen Zei - ten:

ihr Chris - ten auf Er - den, Denn Chris - tus ist er - stan - den mit
o - ster - li - chen Zei - ten:

ihr Chris - ten auf Er - den, Denn Chris - tus ist er - stan - den mit
sin - get ihm zu Eh - ren,

ihr Chris - ten auf Er - den,
sin - get ihm zu Eh - ren,



Obr. 18: CS 1684 s. 755 – 756

Otázka, prečo Horčíčka rozšíril okruh notovaných melódií domáceho pôvodu práve o staršie nápevy, nás vedie k úvahám o vedomom tradicionalizme oslabenej evanjelickej cirkvi v Uhorsku po ťažkom desaťročí ilegality. Aktuálny hudobný štýl vnímame takmer výlučne v skupine prevzatých nemeckých nápevov (*Kdo jen na Boha se spolíha, Ježíše se nezpustím, Ach čas smutný*), prípadne ešte v nápeve piesne *Ó krev drahá, lidská sláva*.⁴⁸ V porovnaní s novými nápevmi Lednického vydania teda v Horčíčkovom výbere absentujú melódie domáceho pôvodu komponované v aktuálnom štýle. Zatiaľ čo Lednického edícia demonštrovala vitalitu našej hudobnej tradície akcentujúc jej progresívne a dynamizujúce črty (a možno aj kompozičné ambície editora), vydanie z roku 1684 sa obzerá späť do jej slávnejšej minulosti. Horčíčkov konzervativizmus pripomína relatívne tradičný obsah kmeňových častí rukopisných kancionálov spišských Nemcov z 2. polovice 17. storočia, zvlášť *Lubického spevníka* a *Spevníka zo Smolníckej Huty*. Je to pochopiteľné, veď po prvej ťažkej vlne prenasledovania Horčíčkova generácia riešila existenčné problémy a usilovala sa obnoviť tradíciu evanjelického cirkevného spevu, ktorej kontinuita bola vážne narušená. Z tohto pohľadu môže byť rozdiel medzi hudobnoštýlovými charakteristikami nových nápevov vydaní *Cithary Sanctorum* z rokov 1674 a 1684 nielen výsledkom rozdielneho prístupu ich editorov. Do určitej miery sú aj svedectvom dobových snáh o reštauráciu a obnovu upadajúcej hudobnej kultúry v evanjelických cirkevných zboroch na našom území. Tieto reštauračné snahy hľadali oporu čiastočne v aktuálnej nemeckej protestantskej tradícii (podobne ako v predchádzajúcich obdobiach), súčasne však aj v staršej domácej evanjelickej hudobnej kultúre, ktorá si zachovala až do 70. rokov 17. storočia vysokú úroveň a kontakt s aktuálnymi štýlovými prúdmi európskej hudby.

Štúdia je súčasťou projektu VEGA č. 2/0127/16 „Slovenské duchovné piesne a ich nápevy v hudobných prameňoch 16. – 18. storočia“ (2016 – 2019), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV v Bratislave.

⁴⁸ Melódia pri tomto preklade textu piesne Simona Dacha *O teures Blut* v CS 1684 nebola identifikovaná v nemeckých databázach. Porovnaj: VAJDIČKA, Ref. 3, s. 139.

Abecedný zoznam skratiek a odkazov

Bäumker 1	BÄUMKER, Wilhelm: <i>Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen</i> . Band I. Freiburg im Breisgau, 1883.
CC (rok vydania)	<i>Cantus Catholici</i>
CS (rok vydania)	<i>Cithara Sanctorum</i>
JistK	<i>Jistebnický kancionál</i> (cca 1430). CZ-Pn, II C 7.
KS	<i>Kruczayho spevník</i> (toho času stratený, fotokópia SK-BRsav)
Kar 1620	[Kancionál aneb zpěvové církve evangelické staří i novy]. Praha : Daniel Karolides z Karšperka, 1620.
LS	<i>Lubický spevník</i> (bez titulného listu). SK-BRnm, Mus XVIII 652.
MHB	<i>Melodiarium hymnologicum Bohemiae</i> . [online]. [cit. 2019-05-23]. Dostupné z: http://www.musicologica.cz/melodiarium/
Miř 1522	[Písne staré, gruntovní a velmi utěšené]. Praha : M. Konáč, 1522.
PG	<i>Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635</i> . [Prešovský graduál]. H-Bn, Fol. Hung 2153.
Prib 1634	<i>Katechismus D. M. Lutheri z Nemeckého yaziku na Slowěnsky preložený. Od Trech SuperAttendentůw Roku 1612. Njny Znowu od Wysoce Urozeneg a Welikomoznég Páňeg/ Pánij Kateríny Thurzo=Groff Wělikomožného a na Kessmarku Slobodného Pana/ Pana Tőkölj Istwana Manželkj wěrneg/ vlastnym nakladkem obnoweny: Ku kteremu Pridáné gsu try knižečki: 1. Rosarium Animae. 2. O způsobu Modlenj. 3. Pjsně Duchownij. Od Kneze Daniele Pribischa ffarare Harhowského a na ten čas Seniors bratrstwa Přj nižném Hornadu</i> [Levoča, 1634]
Roh 1541	<i>Piesne Chwał Bożskych. Piesne Duchow=nie Ewāgelitské/ znowu pře= hlédnuté zprawenē a shromážděné... Jan Roh etc 1541 w Praze</i> [P. Severýn]
SC	<i>Cantionale, d.i. Gesangbuch, in welchem schöne geistliche Lieder und Psalmen, und daneben andere liebliche Gesinger das ganze Jahr hindurch gefunden werden. Andreas Wrmenius den Homorod A[nno 1649]</i> . RO-Sb, II 1092.
SV	<i>Himmlischer Engel=Schall oder Gesang=Buch... von dem Herrn Nicolao Simonides. Cant.[ori] S.[cholae] Fil.[kensis] geschrieben... ANNO DOMINI 1685 Die 25. Octobris</i> . SK-Poprad-Velká, knižnica Farského úradu ECAV, sine sign.
Zahn	ZAHN, Johannes: <i>Die Melodien der deutschen ev. Kirchenliedern. Band 1 – 6. Gütersloh 1889-1893</i> .
Záv 1606	<i>Pjsnie Chwał Bożských: To gest: Spěwowe Swatj Cýrkewnj Stařij y Nowij z Gradua-lů, z Antyfonářů y giných wssech Duchownjch Pjsnj Latinských y Českých kterýchž se w Shromážděnjch Swatých Cýrkewnjch od starodáwna požjwalo a požjwá... Od Kněze Tobiásse Záworky Lipenského Děkana Daubrawnického... [Praha : J. J. Dačický, 1606]</i>

Summary

NEW TUNES IN THE LEVOČA EDITIONS OF CITHARA SANCTORUM PUBLISHED IN 1674 AND 1684

Two editions of the Lutheran hymnbook *Cithara Sanctorum*, printed with notation in 1674 and 1684 by Samuel Brewer in Levoča, conspicuously changed its form, including in the musical aspect. The 1674 edition, which was probably prepared by Jeremiáš Lednický (c. 1633–1706; son of the cantor of the Lutheran choir in Žilina, later a member of the Town Council in Levoča), included 40 new tunes, partly of German and Czech, occasionally also of Polish origin, but in most cases unknown, evidently of domestic origin (25). Among these tunes there are descants of some German polyphonic songs from the 1st half of the 17th century, widely diffused in Spiš, occasionally also in Transylvania, which are attested in manuscript sources. There are, however, tunes from Czech songs of Slovak origin with more modern style elements of the high baroque (predominance of duple metre, mannerist application of staccato rhythm, hints of instrumental figures, influences of musical rhetoric, and so on). Some of these new songs are found in a Slovak manuscript hymnbook from the last third of the 17th century with three-voice arrangements (two voices and a bass). The 1684 edition of *Cithara Sanctorum*, which was edited by Daniel Sinapius Horčíčka (1640–1688), includes an addition of hymnal melodies with notation (30) and overall achieved the highest number of tunes with notation of all the 17th century editions of the *Cithara* (258). In contrast to Lednický, however, Horčíčka seems to have confined his selections from the domestic tradition exclusively to older melodies (10) which had been handed down some decades before and belong to the early baroque style. This conservatism, which is evident also from the content of contemporary manuscript German hymnbooks from Spiš, is evidently connected with the liquidation of the institutions of the Lutheran Church in Upper Hungary in the period of its illegality after 1674, and in the situation after the easing of persecution it could have been motivated by an attempt to revive the formerly rich tradition of Lutheran sacred song.

KLAVÍRNE UMENIE A HUDOBNÉ VZDELÁVANIE ŽIEN NA PRELOME 18. A 19. STOROČIA

ANDREJ ČEPEC

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

ABSTRACT

This paper elucidates the music education of women on the territory of Slovakia in the late 18th and early 19th centuries, in the context of the development of piano art. The musical activity of women is traced, and the measure of their interest in piano art is estimated, using period testimonies and reflections on women's artistic activities in writings of the time. A number of aspects of the professional activity of women are outlined, with a primary focus on teaching piano playing. The paper presents manuscripts of music textbooks from the first decades of the 19th century, whose authorship, ownership, or possible elaboration we ascribe to women.

Key words: piano art, keyboard instruments, music education, music textbooks, music salon, composition for piano

Postupný nárast záujmu o klavírne umenie je na území Slovenska charakteristický pre obdobie druhej polovice 18. storočia. Hudba pre klávesové nástroje tvorila významnú zložku repertoáru poriadaných súkromných, čiastočne verejných či verejných produkcií. Na hudobnom dianí zvyčajne spolupracovali profesionálni hudobníci s milovníkmi umenia. Pestovanie klavírnej hry sa postupne stávalo bežnou súčasťou domáceho muzicírovania vo vyšších vrstvách spoločnosti, ako aj milovníkov hudby v lepšie situovaných rodinách vzdelaného meštianstva. Nasvedčuje tomu tiež rozmach nástrojárskych a tlačiarenských dielní, ktoré v snahe uspokojiť dopyt zavádzali tiež inovačné technologické postupy vo výrobe.¹

¹ Pozri MÚDRA, Darina: Hudba klasicizmu. In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1996, s. 155-157. SZÓRÁDÓVÁ, Eva: Marketing in Musikinstrumentenbau und in der Musik-kultur des 19. Jahrhunderts. In: HULKOVÁ, Marta (ed.): *Musicologica Istropolitana VIII – IX*

Pohľad na dianie hudobnej kultúry odráža zvýšený záujem o klavírne umenie aj zo strany nežného pohlavia. Vo viacerých oblastiach profesijné pôsobenie žien prispelo k rozvoju klavírneho umenia a obohateniu hudobného života.² Dôležitosť ich zástoja v hudobnom umení dokladajú viaceré pramene, ktoré poukazujú na rozmanitosť vyvíjaných aktivít a oblastí ich pôsobenia v prezentovanom období. Cenné dokumenty, ktoré približujú pestré dianie v hudobnej kultúre, tvoria popri množstve správ a zmienok uverejnených v dobovej tlači aj údaje obsiahnuté v rukopisoch literárnej povahy (osobná korešpondencia, pamäti, zápisníky). Pôsobenie hudobníčok, ako i zhodnotenie ich prínosu v rámci klavírneho umenia, je v dostatočnej miere spracované v hudobno-historickej spisbe. Téma bola prezentovaná širšej laickej a odbornej verejnosti sporadicky už koncom 19. storočia formou čiastkových štúdií či monografických prác od domácich a zahraničných autorov.³ Zaujímavosťou sú viaceré projekty zamerané na zviditeľnenie pôsobenia žien v rámci vyvíjania umeleckých, kultúrno-politických a spoločenských aktivít, ktoré poukazujú na rovnocennosť s ich mužskými protipólmi.⁴

Predkladaný príspevok načrtáva rozsah umeleckých a profesných aktivít žien v oblasti hudobnej kultúry v stredoeurópskom priestore koncom 18. a začiatkom 19. storočia. Prináša pohľad na hudobné vzdelávanie žien v kontexte rozvoja klavírneho umenia na území Slovenska. Zámerom príspevku je prezentovanie vybraných rukopisov učebníc hudby z obdobia konca 18. a prvých desaťročí 19. storočia, ktorých vlastníctvo, autorstvo či prípadné vypracovanie prisudzujeme práve ženám.⁵

1. Klávesové nástroje v kontexte hudobnej kultúry

Hudobná kultúra druhej polovice 18. storočia sa vyznačuje nárastom pozornosti o vývoj a zdokonalenie hudobných nástrojov i zo strany milovníkov hudby. Prejavuje sa príznačný záujem aj o stavbu a konštrukciu klávesových nástrojov.⁶ Klavír pritom pat-

(2009 – 2010). Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy; STIMUL – Centrum informatiky a vzdelávania FiF UK Bratislava, 2009 – 2010, s. 131-242; s. 131, 133-136.

² Por. MÚDRA, Ref. 1, s. 139-194.

³ Pozri UPTON, George Putnam: *Woman in Music*. Chicago : A. C. McClurg & Co., 1886. Tiež BOWERS, Jane – TICK, Judith (eds.): *Woman musicians. The Western Art Tradition (1150 – 1950)*. Chicago; Urbana : University of Illinois, 1987. SADIE, Julie Anne – SAMUEL, Rhian (eds.): *The New Grove Dictionary of Women Composers*. London; Basingstoke : MacMillan Press, 1994. LENGYELOVÁ, Tünde (ed.): *Žena a právo. Právne a spoločenské postavenie žien v minulosti*. Bratislava : Historický ústav SAV Bratislava, 2004. DUDEKOVÁ, Gabriela (ed.): *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. (=Svet vedy XVIII.) Bratislava : Veda-vydavateľstvo SAV, 2011.

⁴ Pozri napr. KOROTIN, Ilse (ed.): *biografiA. Lexikon österreichischer Frauen*. Zv. 1-4. Wien – Köln – Weimar : Böhlau Verlag Ges. m. b. H & Co., KG, 2016.

⁵ Por. MEDŇANSKÁ, Irena: *Primae Lineae Musicae Instrumentalis klavírna škola pre začiatočníkov (1816)*. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *[Hudobná kultúra Spiša.]* (=Musicologica Slovaca et Europaea XIX.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1994, s. 123-130; s. 124. ČEPEC, Andrej: *Učebnice hudby Johanny Rothovej v kontexte tvorby didaktických diel*. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, 231-263; s. 232.

⁶ Pojem klavír bol v prezentovanom období zaužívaný pre vzduchové (aerofónne) a strunové klávesové nástroje s výnimkou organa. V prvej polovici 19. storočia sa termín postupne zaužíval pre

ril k preferovaným nástrojom tohto obdobia, keď záujem o klavírnú hru nasledoval hneď za výukou spevu.⁷ Tešil sa priazni profesionálnych hudobníkov, ako aj milovníkov a znalcov hudobného umenia. Vyzdvihovali sa praktické prednosti a uplatnenie nástroja nielen v rámci sólovej hry a pri sprevádzaní, ale aj pri vyučovaní hudobno-teoretických predmetov. Už počiatkom 19. storočia dochádzalo postupne k pokusom o zefektívnenie výučby a tiež k prispôbaniu úrovne vzdelávania aj hudobným amatérom.⁸ Narastajúca miera pozornosti v spoločnosti je podchytená v súdobej spisbe vrátane príspevkov domácich publicistov.⁹

Klavír bol v 19. storočí vnímaný ako všestranný nástroj, ktorý umožňoval hranie viachlasnej sadzby, ako prehrávanie partitúr najnovších diel komornej, opernej či symfonickej tvorby obľúbených skladateľov. V tomto období zaznamenávame nárast publikovania zjednodušených úprav pre hudobných amatérov, prípadne parafráz, transkripcií a variácií aj pre mierne pokročilých interpretov. Celkovo sa dá konštatovať, že klavírne úpravy sa tešili veľkej obľube v spoločnosti, pretože umožňovali priblížiť aktuálny repertoár a dianie v popredných svetových centrách hudobnej kultúry širším vrstvám spoločnosti. Na zmienené trendy hudobnej kultúry poukazuje tiež výskyt klávesových nástrojov v domácom prostredí.¹⁰ Všestranné využitie si pritom klavír udržal počas celého obdobia 19. storočia, napríklad A. B. Marx poukazoval na potrebu jeho používania pri hudobnom vzdelávaní a na jeho prednosti ako univerzálneho nástroja, nenahraditeľného žiadnym iným hudobným nástrojom.¹¹

Klávesové nástroje tvorili v zmieňovanom období početnú skupinu strunových a tiež aerofónnych nástrojov. V dobovej spisbe nachádzame údaje o výrobe vyše 35 druhov klávesových nástrojov. Tieto nástroje sa pritom vzájomne odlišovali ako svojou stavbou, konštrukciou, technickými parametrami a v neposlednom rade aj farbou svojho zvuku.¹² Z klávesových nástrojov si postupne vydobyl dominantné posta-

označenie klavíra s kladivkovou mechanikou. V príspevku používame termín i pre ďalšie druhy klávesových nástrojov. Por. SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavichordy a čembalá na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 309-344; s. 309-311.

⁷ Por. MARX, Adolf Bernhard: Begriff und Aufgabe der Kunstlehre. In: *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik*. Leipzig : Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1855, s. 273-274.

⁸ Por. SCHUBART, Christian Friedrich Daniel: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Ed. Ludwig Schubart. Wien : J. V. DEGEN, 1806, s. 295-296. T.: Partitur. [Heslo.] In: *Conversations-Lexicon oder encyclopädischen Handwörterbuch für gebildete Stände*. Zv. 7. Altenburg; Leipzig : F. A. Brockhaus, 1817, s. 277-279; s. 278.

⁹ Pozri SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Historické klavíry na Slovensku*. (Klavichordy, čembalá, kladivkové klavíry.) Bratislava : Scriptorium Musicum, 2004, s. 13-23, 37. CSAPLOVICS, Johann v.: *Gemälde von Ungern*. Zv. 1. Pesth: Verlag von C. A. Hartleben, 1829, s. 28, 252.

¹⁰ Klávesové nástroje uložené v domácich inštitúciách pozri SZÓRÁDOVÁ, Ref. 9, s. 84-102.

¹¹ MARX, Ref. 7, s. 273.

¹² D. G. Türk uvádza 22 druhov klávesových nástrojov; TÜRK, Daniel Gottfried: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig; Halle : Auf Kosten des Verfassers; in Kommission bey Schwickert; bey Henimerte und Schwetschke, 1789, s. 1-2. J. G. Albrechtsberger v kompozičnej náuke (1790) uvádza 6 klávesových nástrojov, ale v ďalších vydaniach je počet rozšírený na 35 nástrojov; ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Composition; deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente*. Leipzig : bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1790,

venie klavír s kladivkovou mechanikou (fortepiano), ktorý počas prvej polovice 19. storočia nadobudol takmer takú výslednú podobu, ako ju poznáme v súčasnosti.¹³ Pritom na zdokonalení tohto nástroja sa podieľali popri renomovaných výrobcach zo zahraničia (napríklad Alpheus Babcock, Sébastien Érard, Henri Herz),¹⁴ tiež domáci nástrojári (napríklad Georg Christoffer Rackwitz, Carl Schmidt).¹⁵ Na produkcii klávesových nástrojov participovali i nástrojárske dielne pod vedením žien, ktoré sa prípadne tiež zapájali do procesu ich výroby. Už koncom 18. storočia vo Viedni pôsobili viaceré dielne zamerané na stavbu organov a tiež klavírov. Na prelome 18. a 19. storočia je doložená činnosť minimálne piatich výrobní. Do popredia pritom vystupuje činnosť Nanetty Streicherovej (rod. Steinová; ca 1792 – 1833).¹⁶ Známe boli i ďalšie nástrojárske dielne, ktorých chod zabezpečovali ženy, ako napríklad Anna Pombergerová (rod. Schweighoferová 1809 – 1822) a Franziska Schweighoferová (1852 – 1868), ktoré pôsobili v rámci rodinnej firmy Schweighofer.¹⁷

Na území Slovenska sa výrobe klávesových nástrojov, ako aj ladeniu a ich oprave, venovala napríklad Anna Rosina Janetscheková (ca 1742 – 1759), vdova po bratislavskom organárovi Václavovi Janetschekovi.¹⁸ V rámci rodinnej dielne pôsobila tiež nástrojárka Susanna Pecking-Janetscheková (1783 – 1796), ktorá bola vdovou po Johannovi Karlovi Janetschekovi (1759 – 1783).¹⁹ Medzi ďalšie majiteľky dielní na výrobu a predaj klávesových nástrojov radíme Elisabeth Pechtovú (1845 – 1848)²⁰ či koncom 19. storočia majiteľku predajne s klavírmi Mariu Benderovú (1879 – 1882) a tiež Josefinu Filomenu Schnabelovú (1887 – 1893).²¹

Popri kladivkovom klavíri patrili medzi najviac rozšírené klávesové strunové nástroje aj klavichord. Cenovo bol výrazne dostupnejší ako klavír s kladivkovou mechanikou aj pre milovníkov a znalcov hudobného umenia z nižších spoločenských vrstiev. Nástroj sa pritom vyznačoval slabšou intenzitou zvuku, čo zároveň znemožňovalo jeho prípadné využitie na koncertné účely pre väčšie publikum. Vcelku bežný

s. 416-417. SEYFEIED, Ignaz Ritter von (ed.): *J. G. Albrechtsberger's sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte. Systematisch geordnet, mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen, und einer kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel, nebst Beschreibung aller jetzt gebräuchlichen Instrumente.* (=Albrechtsberger's Werke.) Zv. 3. Wien : bei Anton Strauss, [1826], s. 167-172. KAHL, Willi: Frühe Lehrwerke für das Hammerklavier. In: *Archiv für Musikwissenschaft*, roč. 9 (34), 1952, č. 3-4, s. 231-245.

¹³ Por. PAUL, Oscar: *Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen dieses Instruments.* Leipzig : Verlag von A. H. Payne, 1868, s. 119.

¹⁴ Por. SZÓRÁDOVÁ, Ref. 9, s. 27.

¹⁵ Por. SZÓRÁDOVÁ, Ref. 9, s. 41-46.

¹⁶ Por. HIRT, Franz Jozef: *Meisterwerke des Klavierbaus. Geschichte der Saitenklaviere von 1440 – 1880.* Olten : Urs Graf-Verlag, 1955, s. 60, 63, 458, 461, 500.

¹⁷ Por. [SCHWEIGHOFER, Carl]: Die Firma Schweighofer. In: *Die Pianoforte von Schweighofer. 1792 1832 * 1852 * 1892.* Wien : b.v., 1892, s. 5-9.

¹⁸ KAČÍČ, Ladislav: Kapela Imricha Esterházyho v rokoch 1725 – 1745. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 5 (31), 2014, č. 2, s. 189-255; s. 210, 240.

¹⁹ SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (I). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 2, s. 151-175; s. 170-171.

²⁰ SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Bratislavský hudobní nástrojári.* Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2019, s. 153-154.

²¹ SZÓRÁDOVÁ, Ref. 20, s. 48-49, 181-182.

výskyt klavichordu je v tomto období príznačný pre nástrojové vybavenie hudobných tried pedagogických prípravok normálnych škôl (preparandií), hudobných škôl, tiež na farách či v rodinách vzdelaného mešťanstva. Ešte v prvých desaťročiach 19. storočia ho preferovali učitelia hudby pre cibrenie hudobného citu prednesu skladieb u začínajúcich klaviristov. Viacerí autori v poslednej tretine 18. storočia pritom ešte bežne vyzdvihujú prednosti klavichordu pred čembalom či kladivkovým klavírom, ako napríklad F. P. Rigler:²²

Alle Klavierinstrumente sind vermuthlich durch das Monochord (Einsaiter) entstanden; welches die noch zum Theil gebundene Klavichorde beweisen: wo 2 bis 3 Tagenten (Stecher von Messing oder Eisen) an eine Chorseite anschlagen. Das bandfreye oder vollkommene Klavichord ist in mancher Rücksicht, und nicht bei der Lehre allein, das vorzüglichste, und bequemste, [...] Der Flügel, und das Fortepiano forden sowohl mehr Unterhaltung, als auch Kraft dieselben zu spielen; doch geben sie weit weniger Mannigfaltigkeit des Vortrags als das gute Klavichord : sie sind übeigens gleichförmig mit Drathsaiten bezogen.

Na bežné používanie tohto klávesového nástroja sčasti poukazuje výskyt hudobnín v zbierkach domácich inštitúcií, ako aj zaužívaná dobová terminológia v slovníkovej a encyklopedickej spisbe. Spomedzi klávesových strunových nástrojov je v Kamaldulskom slovníku (1763) uvedený iba klavichord (*Clāvīcōrdium*, ij: *Muzykánsky nástrog*).²³ Podobne i v slovníku Antona Bernoláka (1825) je termín klavír použitý na synonymické označenie klavichordu (*Klawikord*, u, m. *clavichordium*, i, n. *das Clavier*, *klavikordiom*. Syn. *Klawír*, boh. *Klawíre*; *Klawír*, u, m. v. *Klawikord*. 2) v. *Kolček na Huslách*. +*Klavíre*, rû et rûm, m. pl. v. *Klawikord*).²⁴

Okrem zmienených nástrojov mala spoločnosť v oblube aj ďalšie druhy klávesových aerofónnych nástrojov, ktoré boli predchodcami harmónia. Patrili k najnovším vynálezom tohto obdobia, keďže začiatky výroby spadajú až do konca 18. storočia. Produkciou sa zaoberali viaceré nástrojárske dielne špecializované na stavbu organov a klavírov v Nemecku, Rakúsku či na severoamerickom kontinente. Na vývoji, ako aj zdokonalení týchto nástrojov sa podieľali aj výrobcovia z územia Slovenska (napríklad

²² Cit. RIGLER, Franz Paul: *Anleitung zum Gesange, und dem Klaviere, oder die Orgel zu spielen; nebst den ersten Gründen zum Komposition; ale Nöthige Vorkenntnisse der freyen und gebundenen Fantasie; mit 2 Anhängen: der 33 Kirchenlieder; und 31 charakteristischen Tonstücken verschiedener Meister dieses Jahrhunderts. Für Tonlehrer, Schulleute, und Musikliebhaber in dem Königreiche Ungarn. Vorzüglich aber zum allgemeinen Gebrauch der Tonschulen*. Ofen : im Verlage der königl. hungar. Universitätsbuchdruckerey, 1798, s. 48.

²³ [HADBÁVNY, Romuald?]: *Syllabus Dictionarij Latino-Slavonicus Ex Tribus N^{ro} Dictionarijs potissimum (In gratiam componentiu Libros) Synonimis, Significatis, et Epithetis collectus, et auctus*. S. Eremita S. Antonij Ab. de Valle Lechnicz, s. 118. Rkp., 1763. Uloženie: H-Bpelu, sign. H 64. KRISTEKOVÁ, Katarína – ŽIGO, Pavol: *Hudobná lexika v predpisovnom období slovenského jazyka*. In: HULKOVÁ, Marta (ed.): *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II. Zborník Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave*. Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy; STIMUL – Centrum informatiky a vzdelávania FiF UK, 2010, s. 309-355; s. 318, 337.

²⁴ BERNOLÁK, Antonio: *Slowár Slowenský Česko-Latínsko-Nemecko-Uherský: Seu Lexicon Slavicum Bohemico-Latino-Germanico-Ungaricum*. Zv. 3. Budae : Typogr. Reg. Univers. Hungaricae, 1825, s. 945. PETŐCZOVÁ, Janka: *Hudobná terminológia v diele Antona Bernoláka v kontexte slovnej zásoby staršej slovenčiny*. In: *Slovenská hudba*, roč. 17, 1991, s. 328-359.

C. Schmidt).²⁵ V spoločnosti boli tieto nové nástroje spopularizované v 20. rokoch 19. storočia vďaka profesionálnym hudobníkom (napríklad J. N. Batka, F. Lange, C. G. Lickl, L. Mälzel, E. Schulz) a aj viacerým nadšencom, ktorí sa finančne podieľali na ich zdokonalení (napríklad L. Podmaniczky, K. Hillebrand de Prandau).²⁶ Nástroj sa používal ako v rámci cirkevnej, tak aj profánnej hudby, pričom v priebehu 19. storočia sa začal bežne používať i na chóroch kostolov.²⁷

Klavír patril k preferovaným nástrojom v prezentovanom období, kde popri funkcii koncertného nástroja sa využíval v rámci domáceho pestovania hudby a tiež hudobného vzdelávania. Postupne si vydobyl dominantné postavenie i v ďalších sférach hudobného života. Viacerí poprední publicisti a aj hudobní pedagógovia vyzdvihovali celkový prínos klávesových nástrojov, z ktorých do popredia vystupoval kladivkový klavír, najmä jeho vplyv na vývoj súdobej hudobnej kultúry.

2. Adresátky venovaní klavírných diel

Pestré kultúrne vyžitie hudbymilovnej spoločnosti na území Slovenska koncom 18. a začiatkom 19. storočia poskytovalo dostatočnú platformu na realizovanie rozmanitých aktivít žien i v rámci klavírneho umenia. Popri pestovaní klavírnej hudby v rodinnom kruhu, príležitostnom vystupovaní na koncerte či prípadnej skladateľskej činnosti, spolupracovali tiež pri organizovaní diania v hudobnej kultúre, prípadne podporovali hudobníkov. Pritom od ich spoločenského postavenia zväčša záležalo, či sa mohli venovať umeniu iba príležitostne zo záľuby, ako milovníčky a znalkyne, alebo ako profesionálne hudobníčky a učiteľky, keď sa hudba stala aj ich povolaním. Všestranný záujem o klavírne umenie dokladajú viacerí publicisti už v priebehu 19. storočia, napríklad J. Káldy vyzdvihuje úroveň klavírnej interpretácie, ktorú dosahovali milovníčky hudby, a ich vzťah k osobnostiam tvorcov hudby na prelome 18. a 19. storočia:²⁸

Zu Anfang dieses [19.] Jahrhunderts begann das Klavierspiel sich auszubreiten; fast in jedem herrschaftlichen Salon stand ein Pianoforte und dies zog wiederum viele ausgezeichnete Kräfte nach Ungarn, die sich zumeist mit Klavierunterricht befaßten. Natürlich waren es lauter Anhänger von Haydn, Mozart und Beethoven, deren Klaviercompositionen dadurch in den Kreisen des Hochadels ebenso heimisch wurden als in Wien. Und welche ausgezeichnete Klavierspieler es in dieser Sphäre gab, geht schon daraus hervor, daß Beethoven so manche seiner herrlichen Klavier-Sonaten und andere Compositionen Damen der ungarischen Aristokratie gewidmet hat. Bald drang die Musikpflege auch in den Bürgerstand ein und gerade aus diesem sind nachmals die besten Musiker, Virtuosen und Componisten hervorgegangen. Dieser Aufschwung

²⁵ Pozri SZÓRÁDOVÁ, Eva: Výroba harmónií na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 29, 2003, č. 3-4, s. 508-515.

²⁶ Por. TAUBEROVÁ, Alexandra: *Ján Nepomuk Batka a jeho zbierka hudobnín*. (=Musaeum musicum.) Bratislava : SNM Hudobné múzeum, 1995, s. 16.

²⁷ Por. LICKL, Carl Georg: *Theoretisch-Practische Anleitung zur Kenntniß und Behandlung der Phys-Harmonica*. Op. 50. Wien : bei Ant. Diabelli & Comp., č. pl. D et C. N° 5421 [1834], s. 14-15.

²⁸ Cit. KÁLDY, Julius: *Die weltliche Musik. In: Ungarn*. (=Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild.) Zv. 3. Wien : Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Alfred Hölder, k. und k. Hof- und Universitätsbuchhändler, 1893, s. 392-412; s. 394.

brachte es mit sich, daß schon anfangs des [19.] Jahrhunderts mehrere Klavierschulen und andere Lehrbücher der Musik in ungarischer Sprache erschienen. [...] Alles dies war von günstiger Wirkung auf die Entwicklung, nicht nur der allgemeinen, sondern auch der ungarischen Musik.

Jeden z dokladov rozvíjania užších väzieb medzi predstaviteľmi aristokracie a profesionálnymi hudobníkmi v tomto období predstavujú dedikácie diel. Na jednej strane venovania skladieb poukazujú na snahu tvorcov nadviazať osobné kontakty s poprednými osobnosťami kultúrno-politického diania a presadiť sa aj vo vyšších kruhoch spoločnosti. Na strane druhej naznačujú príhodnú podporu hudobníkom, či tiež finančné zabezpečenie v prípade ich pôsobenia ako výkonných umelcov či vychovávateľov a učiteľov hudby v službách šľachty. V neposlednom rade sú dokladom celospoločenského vzrastu záujmu o klavírne umenie. Nielen začínajúci hudobníci, ale aj domáci a zahraniční erudovaní autori venovali viacero klavírných diel milovníckam hudobného umenia z radov uhorskej aristokracie, napríklad Carl Bendl (1807 – 1874),²⁹ Joseph Lanner (1801 – 1843),³⁰ Franz Morelly (1809 – 1859),³¹ Hieronymus Payer (1787 – 1845)³² či Johann Strauss otec (1804 – 1849).³³ Tiež kompozičná tvorba známych hudobníkov, napríklad J. Haydna, L. v. Beethovena či F. Schuberta pritom priamo súvisela aj s ich profesijným pôsobením v rodinách uhorskej aristokracie, alebo so spoločnosťou, v ktorej sa pohybovali (Brunsvick, Erdödy, Esterházy, Keglevich, Pálffy, a i.).³⁴ Náročnosť niektorých klavírných skladieb predstavuje doklad vysokej úrovne nadobudnutého vzdelania milovníčok hudobného umenia z radov uhorskej aristokracie.

²⁹ BENDL, Carl: *Theresien-Walzer für das Piano-Forte. Componirt und Ihrer Durchlaucht der regierenden Frau Fürstin Esterhazy von Galantha etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet.* Op. 41. Wien : Tobias Haslinger, č. pl. T.H.9248 [ca 1843]. Uloženie: A-Wn, sign. MS20959.

³⁰ LANNER, Joseph: *Die Ein und Dreisiger. Walzer für das Piano-forte. Der Hochgebornen Frau Gräfin Sophie Esterhazy, geborne Freiin von Schoppingen ganz ergebenst zugeeignet.* (=Volksgarten-Musik 2.) Op. 55. Wien : Pietro Mechetti, č. pl. P.M.No 2179 [1831]. Uloženie: A-Wn, sign. MS44254. LANNER, Joseph: *Bekannte Töne der Unbekannten. Cotillons nach den beliebtesten Motiven der Oper von V. Bellini: La Straniera für das Piano-forte. Der Hochgebornen Frau Gräfin Antonie Esterhazy, gebornen Baronin Pereny ganz ergebenst zugeeignet.* Op. 57. Wien : Pietro Mechetti, č. pl. P.M.No 2189 [1832]. Uloženie: A-Wn, sign. MS44255.

³¹ MORELLY, Franz: *Leopoldinen-Walzer für das Piano-Forte. Componirt und der Hochgebornen Frau Leopoldine Gräfin von Almásy gebornen Fürstin von Brezenheim ehrfurchtsvoll zugeeignet.* Op. 51. Wien : Tobias Haslinger, č. pl. T.H.8106 [ca 1840]. Uloženie: A-Wn, sign. MS67959.

³² PAYER, Hieronymus: *Variationen für das Piano-Forte über einen beliebten Waterloo Deutschen No. 1. componirt, und der Frau Philippine von Horváth gewidmet.* Op. 20. Wien : Cappi und Diabelli, č. pl. C.et D.No.51 [1819]. Uloženie: A-Wn, sign. MS42611.

³³ STRAUSS, Johann: *Rosa-Walzer für das Piano-Forte. Ihrer Durchlaucht der regierenden Frau Fürstinn Esterhazy von Galantha in tiefster Ehrfurcht gewidmet.* Op. 76. Wien : Tobias Haslinger, č. pl. T.H.6796 [ca 1835]. Uloženie: A-Wn, sign. MS16264/15. STRAUSS, Johann: *Grazien-Tänze für das Piano-Forte. Ihrer Durchlaucht der Frau Melanie Fürstinn Metternich-Winneburg gebornen Gräfinn Zichy-Ferraris in tiefster Ehrfurcht gewidmet.* Op. 81. Wien : Tobias Haslinger, č. pl. T.H.6878 [ca 1835]. Uloženie: A-Wn, sign. MS44424.

³⁴ Por. GROVE, Georg: *Beethoven : Schubert : Mendelssohn.* London : Mecomillan & Co. Ltd., 1951, s. 21, 39, a passim. MÜDRA, Darina: Joseph Haydn a Slovensko. In: *Musicologica Slovaca VIII.* Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1982, s. 89-144. KLEIN, Rudolf: *Schubertstätten.* Wien : Lafite Verlag, 1972, s. 30, 74-77.

V prípade príležitostnej tvorby hudobných amatérov bývajú klavírne diela obvykle určené priamo rodinným príslušníkom. Neraz bývajú s najväčšou úctou venované ženám – manželkám, matkám a dcéram – či vzdialenejším členom rodiny, ktorých si ctili. Tieto skladby tvoria neraz doklad prejavu náklonnosti k nežnému pohlaviu, nimi sa snažili u nich vzbudiť náležitú pozornosť. Napríklad milovnícke hudby Clementine Amadé von Varkony (rod. Taaffe; 1796 – 1846) z pozornosti venoval skladby manžel gróf Thadé Amadé, prípadne iní rodinní priatelia.³⁵ Viacerým milovníckam hudobného umenia z vyšších spoločenských kruhov venovali domáci skladatelia klavírne diela (napríklad Karoline Majláthovej, Theresii Prandauovej, Helene Révayovej)³⁶ či piesne s klavírnym sprievodom (m. i. Constantine Festeticsovej, Barbare Wrba).³⁷

Zmienené diela reflektujú nárast záujmu o klavírne umenie a približujú aj domáce muzikovanie v rodinách uhorskej šľachty a vzdelaného meštianstva. Ich publikovanie zároveň zvyšovalo prestíž milovníčok a znalkýň hudobného umenia. Podnietenie tvorivej skladateľskej činnosti súviselo taktiež s rôznymi významnými udalosťami (korunácie, zasadnutia krajinského snemu, výročné výstavy), kde do popredia vystupuje práve ženský element. Vyvíjanie všestranných aktivít žien v umení na konci 18. a začiatku 19. storočia prispelo k celkovému rozvoju i klavírneho umenia.

³⁵ Pozri C.T.A. [=AMADÉ, Thadé]: *Six Variations pour le Piano-forte /: Mir leuchtet die Hoffnung:/ Composées et dédiées a Madame la Comtesse Clementine Amadé*. Rkp., ca 1815. Uloženie: A-Wgm, sign. Q 11621; VII13455. Barón L. v. Weigl venoval C. Amadé skladbu: A. M. D. G. *et in honorem st. Iosephi. Missa in G*. Rkp., ca 1815. Uloženie: A-Wn, sign. Mus.Hs.19405.

³⁶ HUBOVŠZKY, Philipp von: *Helenen-Walzer für das Piano-Forte. componirt und der hochwohlgebornen Frau Helene Freyin von Révay hochachtungsvoll gewidmet*. Op. 29. Wien : Tobias Haslinger, č. pl. T.H.8988 [1843]. Uloženie: A-Wn, sign. MS17020. HUNYADY, Baptiste von: *2 Ungarische National-Melodien für das Piano-Forte componirt und der Hochgebornen Frau Maria Theresia Freyin v. Prandau gebornen v. Breznay achtungsvoll gewidmet*. (=Das Bouquet, eine Sammlung ungarischer National-Melodien für das Piano-forte 2.) Pest : Gest. von Ed. Schmid, [pred 1829]. Uloženie: A-Wn, sign. MS42530. MARKL, Carl: *Erinnerung an den Pressburger Landtag./Emlékeztetés a' Posonyi Ország Gyülesre Egy Nemzeti Tántz mellyet Fortepianóra szerzett és méltóságos Majláth Karolina született Usowich Asszonyinak*. Wien bei Tobias Haslinger, č. pl. T.H.5064 [ca 1827]. Uloženie: A-Wn, sign. SA.86.C.3/10. STARAY, Michel de: *Trois Polonoises a quatre Mains Pour le Clavecin ou Piano-Forte. Composées e Dediées A Madame la Comtesse de Karoly née Comtesse de Valdestein*. Vienne : Magazin de Musique, [1789]. Uloženie: A-Wn, sign. MS30423. Por. PETNEKI, Anna: Mihály Sztáray, ein ungarischer Komponist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, roč. 19, 1977, č. 1, s. 349-424.

³⁷ THEINDL, Felix: *Alpen-Unschuld. Havasi ártatlanság. Gedicht von J. N. Vogel mit unterlegtem ungarischen Texte für eine Singstimme mit Begleitung der Piano-Forte. Der Hochwohlgebornen Frau Gräfin Constantine Festetics gebornen Baronin Vecsey in tiefster Hochachtung gewidmet*. Sine op. Wien : E. Mollo & A. O. Witzendorf, č. pl. A.O.W.2939 [ca. 1842]. Uloženie: A-Wn, sign. MS9704. WÜRFEL, Wenzel Wilhelm: *Das Mütterglück. Ein Gesang, gewidmet der Hoch- und Wohlgebornen Frau Barbara Gräfin von Wrba, gebornen Gräfin Erdödy*. Wien : b. v., 1824. Uloženie: A-Wn, sign. MS26691.

3. Pestovanie klavírneho umenia

Dôležitú oblasť realizovania sa nežného pohlavia v hudobnom umení predstavujú salóny a organizovanie príležitostných podujatí, v rámci ktorých hudobná zložka tvorila neodmysliteľnú súčasť. V prezentovanom období to bola najmä šľachta, ktorá dokázala finančne zabezpečiť hudobníkov a na pravidelnej báze usporadúvať hudobné produkcie. Zmienky o organizovaní akadémií strednou vrstvou vzdelaného meštianstva, uverejnené v súdobej periodickej tlači, dokladajú príležitostné angažovanie sa miestnych hudobníkov už etablovaných v spoločnosti prevažne vo väčších mestách.

Na území Slovenska zaznamenávame v priebehu 18. a prvej polovice 19. storočia činnosť inštrumentálnych telies (orchestrov, komorných súborov, dychových harmónií) v kaštieloch a palácoch prominentných rodín šľachty (medzi inými Batthyany, Dessewffy, Esterházy, Grassalkovich, Pálffy, Stansith-Horváth).³⁸ Pritom vlastný orchester dlhodobo prevádzkovala v Košiciach grófká Mária Andrassyová (rod. Festeticsová; 1770 – 1828),³⁹ či tiež Elisabeth Erdödyová (rod. Mayerová; ca 1777 – 1864) v Bratislave.⁴⁰ Asi aj ďalšie príslušníčky aristokracie, ako Theresia Szirmayová a Marie Barkóczyová v Košiciach či Eleonóra Dessewffyová vo Finticiach, udržiavali komorné zoskupenia. Hudobné salóny aristokratiiek boli pritom prevádzkované nielen v popredných mocenských centrách mocnárstva (Budapešť, Praha, Viedeň) a v zahraničí, ale aj v rezidenčných sídlach na vidieku. Súkromné salóny šľachty sa tešili obľube v súdobej spoločnosti, pričom o konaní niektorých prinášala zmienky aj zahraničná tlač.

K popredným hudobným salónom v zahraničí patrili salóny Theresie Apponyiovej (1790 – 1874), manželky rakúskeho veľvyslanca A. Apponyiho v Paríži (1826 – 1849).⁴¹ Príležitostné koncerty usporadúvali príslušníci uhorskej šľachty činní vo Viedni (Amadé, Andrassy, Bánffy, Erdödy, Keglevich, Koháry, Zay, Zichy či Zmeskall a iní).⁴² Hudobný salón viedla napríklad aj Anna Maria Walterskirchenová (ca 1773 – 1855), žiačka F. P. Riglera, ktorá bola vnímaná ako znalkyňa hudby vyznačujúca sa bravúrnou hrou na klavíri a technickou dokonalosťou spevu aj náročnejších partov.⁴³ Maria Erdödyová (1778 – 1837) tiež organizovala príležitostné koncerty vo Viedni v Erdödyovskom paláci. Patrila medzi podporovateľov L. v. Beethovena, ktorý jej venoval *Klavírne triá* op. 70 (1808)

³⁸ Pozri MÚDRA, Ref. 1, s. 142, 145, 148, 150.

³⁹ Pozri MÚDRA, Ref. 1, s. 160, 162.

⁴⁰ Pozri Anonym: Ueber den Zustand der Musik in Ungarn. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig), roč. 23, 25. apríl 1821, č. 17, s. 296-299; s. 299. NOVOSÉDLÍK, Peter – HUPKO, Daniel: Heraldické a faleristické motívy na portrétach Jozefa a Alžbety Erdödyovcov. Príspevok k odhaleniu identity Alžbety Erdödyovej, rod. Mayerovej. (Nálezy.) In: *Genealogicko-heraldický hlas*, roč. 22, 2012, č. 2, s. 35-50.

⁴¹ Pozri Anonym: Deutsche Salons in Paris. Geschichtet von einem Franzosen. In: *Die Mode* (Zeitung für die elegante Welt, Leipzig) roč. 44, 19. júna 1844, č. 25, s. 195-197.

⁴² Por. REICHARDT, Johann Friedrich: *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und Anfang 1809*. Zv. 1. Amsterdam : Im Kunst- und Industrie-Comtoir, 1810, s. 291, 293, 385, 387, 428, a passim. THAYER, Alexander Wheelock: *Music in Vienna in the Year 1793*. In: *Dwight's Journal of Music* (Boston), roč. 27, 22. jún 1867, č. 7, s. 49-50; s. 49.

⁴³ Por. ICKSTADT, Peter: *Die Messen Joseph Haydns. Studien zu Form und Verhältnis von Text und Musik*. (=Musikwissenschaftliche Publikationen 31.) Hildesheim; Zürich; New York : Olms Verlag, 2009, s. 116.

a *Sonátu pre violončelo a klavír* op. 102 (1815).⁴⁴ Na pravidelnejšej báze predpokladáme usporadúvanie privátnych koncertov a hudobných konverzácií i v prípade Antonie Batthyanyovej (1788 – 1836) v paláci Bolziových, Marie Esterházyovej (1768 – 1845) v paláci Kinských či Josephiny Forgacsovej (1790 – 1868) v kaštieli Lilienfelderových.⁴⁵

Príležitostné realizovanie súkromných koncertov milovníčok hudby na prelome 18. a 19. storočia v rámci stredoeurópskeho priestoru zaznamenávame aj na Slovensku. Na literárno-deklamačných, dramatických, ako aj hudobných vystúpeniach sa zúčastňovali nielen domáci a miestni hudobníci, ale aj interpreti zo zahraničia. V Bratislave sa zapájali do hudobného diania okrem zmienenej E. Erdödyovej i ďalší príslušníci vysokej šľachty, ako L. Almássy, Th. Amadé, M. Eszterházy, J. Szapáry a J. N. Zichy.⁴⁶ Na týchto podujatiach pritom aktívne spolupracovali s poprednými domácimi hudobníkmi, pričom neraz boli prístupné širšej verejnosti. Spomedzi profesionálnych hudobníkov začiatkom 19. storočia príležitostne organizovali domáce koncerty Heinrich Klein, Joseph Schödel či Lukas Mihalovits. Na priaznivý vzťah k hudobnému umeniu a vyvíjanie i hudobných aktivít v Košiciach a blízkom okolí poukazovali viacerí súdobí pisatelia, napríklad Carl Szepesházy uvádza pri charakteristike mesta Košíc:⁴⁷

Ihnen zur Seite [der hiesige Adel] glänzt das schöne Geschlecht, durch die Cultur der Gaben und Talente, die sich auf die feineren Freunden des geselligen Lebens beziehen, durch leichten und angenehmen Conversationston, durch schöne geistige Lecture, durch Musik, Tanz und Gesang, ohne dabei die Ausbildung der würdigern und edlern, die ihre schon erreichte, oder noch zu erwartende Bestimmung ihnen auflagt, zu vernachlässigen. Gleich Ansprüche auf die Anerkennung einer feinen Bildung hat der höhere Mittelstand [...].

Spomedzi milovníčok a podporovateľiek hudby, ktoré mali hudobné salóny, či tiež príležitostne usporadúvali koncerty na území východného Slovenska, vystupuje do popredia okrem grófký M. Andrassyová najmä Anna Eleonóra Sztárayová (1757 – 1820) či Eleonóra Dessewffyová (1780 – 1848).⁴⁸ Výskyt hudobných salónov predpokladáme pritom aj u ďalších príslušníčok šľachtických rodín v kultúrnych centrách bývalého Uhorského kráľovstva. V rámci reprezentačných priestorov vidieckych sídel šľachty predpokladáme podobne výskyt hudobných izieb, ktorých klávesové nástroje či hudobné knižnice tvorili neoddeliteľnú súčasť interiérového vybavenia. Milovníčky

⁴⁴ Por. BOKESOVÁ, Zdenka: Beethovenovo priateľstvo s grófkou Erdödy. (Beethoven a ženy.) In: *Živena : časopis pre kultúrne a ženské záujmy* (Martin), roč. 34, 1944, č. 1, s. 25-29.

⁴⁵ Por. BÖCKH, Franz Heinrich (ed.): *Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und nächsten Umgebung. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde*. Zv. 2. Wien : Gedruckt bey B. Ph. Bauer, 1823, s. 137-138.

⁴⁶ KRICKEL, Adalbert Joseph: *Fußreise durch den größten Theil der österreichischen Staaten in den Jahren 1827, 1828 bis Ende Mai 1829, und zwar durch Ungarn, Siebenbürgen, die Militärgränze fast in allen Theilen, sammt einem Ausfluge in die Wallachei, dann durch Sirmien, Slavonien, Croatien, Krain, Friaul, das Küstenland, ganz Oberitalien und Tirol, Salzburg und Oesterrich ob, und unter der Ens*. Zv. 1. Wien : Gedruckt und zu haben bei M. Chr. Adolph, 1830, s. 17.

⁴⁷ Cit. SZEPESHÁZY, Carl von – THIELE, J. C. v.: *Merkwürdigkeiten des Königreiches Ungern*. Zv. 1. Kaschau : Gedruckt auf Kosten der Herausgeber; bei Carl Werfel, 1825, s. 110.

⁴⁸ Anonym: Caschau, im April. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* (Leipzig), roč. 21, 19. máj 1819, č. 20, s. 346-347.

a znalkyne hudobného umenia aktívne participovali na súkromných a príležitostne tiež na verejných koncertných podujatiach. V rámci hudobných salónov hostiteľky pritom neraz hrali okrem klavírnej tvorby súdobých skladateľov aj vlastné diela.

4. Hudobné vzdelávanie

Pôsobenie milovníčok a znalkýň hudby poukazuje na celkovú mieru vzrastu záujmu o klavírne umenie, ako aj na vplyv príslušníkov šľachtických rodín na formovanie hudobného diania. Obľuba klavíra odzrkadľovala v spoločnosti vtedajšie trendy európskej hudobnej kultúry. Adekvátne ovládanie hry na nástroji, spevu, ako aj základné vedomosti v oblasti teórie hudby, bolo v prezentovanom období dobrým znakom získaného vzdelania u dievčat v rodinách aristokracie, ako aj vzdelaného meštianstva.⁴⁹

Medzi najrozšírenejšie formy hudobného vzdelávania koncom 18. a kontinuálne počas 19. storočia patrilo súkromné vyučovanie. Získanie primeraného vzdelania v oblasti hudby pritom v dostatočnej miere zabezpečovali už existujúce formy výučby na verejných cirkevných a mestských školách. Popri privátnych učiteľoch zaznamenáme počiatkom 19. storočia pôsobenie súkromných dievčenských vzdelávacích ústavov, ktoré boli zamerané na hudobnú výchovu, prípadne umožňovali výučbu základnej hudobnej náuky, spevu alebo nástrojovej hry.⁵⁰ Zmienky o ich zakladaní a pôsobení nachádzame i v súdobej zahraničnej periodickej tlači, ako napríklad informácie o priemyselnej dievčenskej škole manželov Procházkových v Bratislave.⁵¹

Karl Franz Prochaska[!], ehemaš Prof. an der Hradeker Hauptnational-Schule, hat zu Presburg eine *Industrie-Schule für Mädchen* von 7 – 12 Jahren eröffnet, in der die weiblichen Zöglinge mit Hilfe seiner Gattin ausser den wissenschaftlichen Gegenständen auch in weiblichen Arbeiten im Klavierspielen und Singen unterrichtet werden.

Zmienená dievčenská škola bola založená v roku 1807 a sídlila na Panenskej ulici (*Hartenmüllerischen Hause*, č. 288). Priestorová kapacita školy umožňovala poskytovať vzdelanie pre približne 40 až 60 dievčat ročne. Pri hudobnom vzdelávaní sa používal zrejme totožný model výučby ako na Lesníckej a normálnej škole v Liptovskom Hrádku, ktorá bola predchádzajúcim miestom pôsobenia manželov.⁵² Dôležitú rolu pri rozvoji hudobnej pedagogiky na Slovensku zastávali hudobné triedy zakladané pri

⁴⁹ Pozri LENGOVÁ, Jana: Medzi profesiou a záľubou: hudobníčky na Slovensku 1860 – 1918. In: DUDEKOVÁ, Ref. 3, s. 598-611; s. 598-599.

⁵⁰ Por. KRUČAYOVÁ, Alena: *Klavírna hra ako súčasť hudobného vzdelávania na Slovensku v 19. a na začiatku 20. storočia*. Nitra : Pedagogická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2009, s. 10.

⁵¹ Cit. Anonym: Schul-Anstalten. (Literarische Nachrichten.) In: *Allgemeine Literatur-Zeitung* (Halle; Leipzig), roč. 24, 14. september 1808, č. 269, s. 119-120; s. 120. Por. BALLUS, Paul: *Presburg und seine Umgebungen*. Presburg : Inden Büchhandlungen des Andreas Schwaiger und J. Landes, 1823, s. 152.

⁵² ŠUBA, Andrej: Hudobný život v Liptovskom Hrádku na konci 18. a začiatkom 19. storočia. In: HULKOVÁ, Marta (ed.): *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I*. Zborník Katedry hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Bratislava : Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy; STIMUL, 2007, s. 317-394; s. 322, 328.

normálnych školách, na ktorých pôsobili poprední domáci hudobníci (napríklad F. P. Rigler, H. Klein, F. X. Zomb). Nedostatok učiteľov a organistov na vidieku krajiny bol čiastočne vykrytý absolventmi z týchto škôl. Pedagógovia poskytovali hudobné vzdelanie nielen pre uchádzačov učiteľstva (preparandie), ale taktiež súkromným žiakom z radov buržoázie a šľachty.⁵³

V rámci cirkevného školstva do popredia vystupuje činnosť ženských reholí (napríklad školské sestry Notre Dame, uršulínky), ktoré sa vyznačovali dlhoročnou tradíciou výučby hry na klávesových nástrojoch.⁵⁴ Vyučovanie hudby predpokladáme taktiež na viacerých evanjelických dievčenských školách (napríklad v Banskej Štiavnici, Bratislave, Spišskej Novej Vsi). V prezentovanom období sa stretávame tiež s podporou a poskytovaním hudobného vzdelávania zabezpečovaného hudobníkmi šľachtických kapiel i v prospech nemajetných rodín. V súdobej literatúre sa v tomto ohľade spomína napríklad Emerich Horváth-Stansith, ktorého hudobníci vyučovali hudbu bezplatne v Kežmarku, Strážkach a blízkom okolí.⁵⁵ Vydržiavať vlastného učiteľa hudby si pritom mohli dovoliť okrem príslušníkov šľachty aj zbohatnuté meštianske rodiny. V službách šľachtických rodín pôsobili viacerí významní hudobníci zo zahraničia (napríklad F. X. Kleinheinz, H. Marschner, F. Schubert).⁵⁶ Na rozvoj hudobnej pedagogiky aj mimo popredných centier hudobnej kultúry poukazujú viacerí súdobí publicisti.⁵⁷

Pri hudobnom vzdelávaní sa počiatkom 19. storočia začala postupne prejavovať zmena v realizovaní nárokov na výučbu hudby. Z rodového aspektu sa pritom nekládol zásadný rozdiel vo výučbe chlapcov a dievčat. Náročnosť štúdia jednotlivých predmetov hudby bola prispôbená ich spoločenskému postaveniu.⁵⁸ Prejavoval sa skôr odklon od snahy vyškoliť dokonalého profesionálneho hudobníka, ktorý by disponoval patričnými teoretickými vedomosťami, ovládal hru na viacerých hudobných nástrojoch a bol zároveň rozhladený v aktuálnom dianí hudobnej kultúry. Prejavuje sa tu zrejma snaha vyučiť iba interpreta, ktorý by bol špecializovaný na hru na jednom nástroji, prípadne na ďalšom obligátnom nástroji, a mal teoretické vedomosti získané doplnkovým štúdiom. V rámci vzdelávania dievčat a mladých dám patrila hra na klavír k určitej vzdelanostnej výbave bez väčšieho ohľadu na prípadný hudobný talent a vlohy, ktorými disponovali, napríklad podľa A. Huga:⁵⁹

⁵³ SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (II). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 165-221; s. 202.

⁵⁴ SZÓRÁDOVÁ, Ref. 53, s. 183-185. KOWALSKÁ, Eva: *Štátne ľudové školstvo na Slovensku na prelome 18. a 19. storočia*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 1987, s. 93, 105, 116, a passim.

⁵⁵ Pozri FUCHS, Ingrid – REITTERER, Hubert: „Notitiam contraxi insperate cum Domino Mozart ...“. Briefe zur Musikkultur des 18. Jahrhunderts im Štátny oblastný archív v Levoči (Slowakei). In: HILSCHER, Elisabeth Theresia (ed.): *Österreichische Musik. Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas*. Theophil Antonicek zum 60. Geburtstag. (=Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 34.) Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1998, s. 231-238.

⁵⁶ Por. KRÚČAYOVÁ, Ref. 50, s. 40-42, 49, 81, a passim.

⁵⁷ Por. KRÜCHTEN, J. Über das Musikwesen in Ungarn. [Musikzustand in Ungarn.] In: *Cäcilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (Mainz), roč. 5, 1826, č. 20, s. 299-304; s. 303-304.

⁵⁸ Por. DESIDERIUS, Pius [=SCHRÖER, Tobias Gottfried]: *Ueber Erziehung und Unterricht in Ungarn*. Leipzig: Wigand's Verlags-Expedition, 1833, s. 27, 67-68. LENGOVÁ, Jana: Hudba v živote a diele Tobiasa Gottfrieda Schröera. In: *Slovenská hudba*, roč. 24, 1998, č. 3, s. 362-387; s. 385.

⁵⁹ Cit. [HUGO, Albert]: Die weibliche Erziehung der höhern Stände. In: *Neue Croniquis aus Ungarn*. zv. 1. Leipzig: Druck von J. B. Hirschfeld, 1844, s. 110-12; s. 114.

Ich werde immer nervos und blicke mit innigem Mitleid auf ein Kind, das eine Fabel, von der es den Sinn nicht zu fassen vermag, recitirt. Wenn ich Aehnliches sehe, so weiß ich den ganzen Erziehungsplan schon im Voraus. Das Kind wird frühzeitig tanzen lernen; es wird einen Klaviermeister bekommen, und dieser unglückselige Pedant wird es so lange mit seiner abscheulichen Methode martern, bis es leidlich spielen kann, selbst wenn es nicht das geringste Musiktalent besitzt. Die Kleine übt die Klavierschlagerei so lange, als es sie üben muß; kaum hat sie sich aber emancipirt, d. h. kaum hat sie sich verheirathet, so gibt sie das Klavierspielen unverzüglich auf.

Priamym dokladom rozvoja klavírnej pedagogiky na území Slovenska sú učebnice hudby reflektujúce používané metódy výučby v nami skúmanom období. Popri bežne rozšírených tlačiacich učebníc klavírnej hry (napríklad C. Czerny, I. Gáti, J. N. Hummel, F. P. Rigler, D. G. Türk), sa v zbierkach domácich inštitúcií vyskytuje viacero rukopisov. Pri týchto prameňoch nachádzame len ojedinele autorské zastúpenie žien. Podobne je to aj v prípade ich vlastníctva v pôvodných pozostalostiach. Predbežný výskum preukázal výskyt nasledujúcich učebníc hudby, ktorých vlastníctvo, vypracovanie či autorstvo pripisujeme ženám. V nasledujúcom texte priblížime ich stručnú charakteristiku (pozri Obrázovú prílohu):

- Základy vyučovania Melanie Diettmannovej; ca 1825.⁶⁰
- Príručka klavírnej hry Andry Kowarovej; 1790.⁶¹
- Príručka klavírnej hry Julie Kniesznerovej; ca 1820.⁶²
- Klavírna škola Johanny Rothovej; 1816.⁶³

Učebnica hudby Melanie Diettmannovej (ca 1825) je koncipovaná ako elementárna hudobná náuka, ktorá slúžila ako hudobnoteoretická príprava pre začiatočníkov hudby. Predstavuje zrejme odpis vychádzajúci z viacerých tlačených predlôh.⁶⁴ Text vykazuje istú podobnosť aj s hudobnoteoretickými prácami F. P. Riglera (1779, 1798). Obsahuje vymedzenie všeobecných pojmov (hudobné umenie, vokálna a inštrumentálna hudba, tón, melódia) a základy hudobnej náuky (zápis a pomenovanie nôt, notačný systém, hodnoty nôt a páuz, hudobné kľúče, stupnice, posuvky, takt, tempo, technické znamienka). Prameň pochádza z bližšie neurčenej zbierky kláštornej alebo šľachtickej knižnice z Bratislavy. Vytvorenie prezentovaného rukopisu pripisujeme Anne M. Grosz-Dittmannovej pôsobiacej v Devíne a Holíči.⁶⁵ Za pôvodcu metodiky príručky pokladáme učiteľa hudby pôsobiaceho v prvej polovici 19. storočia v Bratislave (napríklad H. Klein, Fr. C. Plihal, A. Procházková). Prameň dokladá modelový spôsob výučby základov hudby u dievčat a mladých dám v rodinách vzdelaného meštianstva.

⁶⁰ DIETTMANN, Melanie: *Elementar Unterricht*. Rkp., ca 1825. Uloženie: SK-Msnk, sign. A XII-X-273.

⁶¹ KOWAR, Andra: *Gedna* [príručka klavírnej hry.] Rkp., 1790. Uloženie: SK-KREa/ZhFK, sign. 14.

⁶² KNIESZNER, Julie: [Príručka klavírnej hry.] Rkp., ca 1820. Uloženie: SK-KE, sign. MUS 5.

⁶³ ROTHIN, Johanna: *Primae Lineae Musicae Instrumentalis*. Rkp., 1816. Uloženie: SK-KE, sign. MUS 12.

⁶⁴ Pozri ČEPEC, Andrej: Učebnica elementárnej náuky o hudbe Melanie Diettmannovej v kontexte dobovej výučby hudby. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 [34], 2017, č. 1, s. 106-122.

⁶⁵ ČEPEC, Ref. 64, s. 110. Por. KÁTOVSKÝ: Zo Zahoria. (Dopisy.) In: *Sokol : časopis pre zábavu a poučenie* (Skalica), roč. 3, 15. marec 1864, č. 5, s. 99.

Príručka klavírnej hry Andry Kowarovej (1790) je príkladom typu metodiky, ktorá bola zaužívaná aj v priebehu prvej polovice 19. storočia. Obsahuje stručnú teoretickú náuku (zápis a pomenovanie nôt v husľovom a basovom kľúči, základná stupnica, rytmické krátenie hodnoty nôt v takte), za ktorou nasleduje praktická časť učebnice. Skladby v praktickej časti sú zoradené od jednoduchých po interpretačne náročnejšie. Popri klavírných skladbách sú v minoritnom zastúpení árie, taktiež aj latinské, nemecké a slovenské duchovné i ľudové piesne z prostredia mestského folklóru (napríklad *Cztime tebe Angelsky ziwi chlebe; Neopust nas nikdi Gezissj; Mag es gleich dir; Swati, swati, swati*).⁶⁶ V oblasti autorskej tvorby sú zastúpené diela pre klávesové nástroje od F. X. Brixioho, J. B. Holtzera či G. Ch. Wagenseila. Rukopis pochádza z pôvodnej historickej knižnice františkánov v Kremnici.⁶⁷ Vlastníctvo príručky a jej čiastočné vypracovanie prisudzujeme Andre Kowarovej. Prameň predstavuje zaujímavý doklad hudobného vzdelávania primárne zameraného na výučbu hry na klávesových nástrojoch koncom 18. storočia. Poukazuje zároveň na absolvovanie doplnkového štúdia predmetov generálneho basu a spevu.

Príručka klavírnej hry Julie Kniesznerovej (ca 1820) predstavuje zaujímavý doklad šírenia metodiky F. P. Riglera na území stredného Spiša počiatkom 19. storočia. Člení sa na teoretický a praktický diel, pričom jej teoretická časť zodpovedá učebnej látke klavírnej školy F. P. Riglera (1779).⁶⁸ Z pohľadu súčasnej interpretačnej praxe je hodnotnou najmä stať, ktorá sa zaoberá problematikou tempa. V praktickej časti sú početne zastúpené klavírne skladby aj piesne. Medzi klavírnymi skladbami sa vyskytujú prevažne nenáročné stylizácie tancov a variácie, ktoré sú určené pre čembalo, klavichord a kladivkový klavír. Je zastúpená tvorba viacerých autorov z priestoru strednej Európy, ako C. Herrler, C. Herfurt, M. Korponay, J. Pezival, J. B. Wanhal či F. X. Zomb. Piesňová tvorba zahŕňa popri ľudových a umelých piesňach z mestského prostredia a árií z opier v klavírnej úprave aj viaceré texty piesní bez ďalšieho notového záznamu. Pri piesňach je uvedené autorstvo len v prípade V. Righiniho (*Lied eines Landmans in der Fremde*). Vytvorenie rukopisu predbežne pripisujeme J. Kniesznerovej. Zbierka je zaujímavým dokladom šírenia dobového repertoáru v mestskom prostredí aj prostredníctvom príležitostného pôsobenia zahraničných vzdelancov a hudobných nadšencov.

Klavírna škola Johanny Rothovej (1816) predstavuje jednu zo zaužívaných metód vyučovania klavírnej hry.⁶⁹ Pozostáva z úvodnej základnej hudobnej náuky a následnej praktickej časti. Teoretický diel približuje hudobnoteoretické základy, ktorých ovládanie bolo potrebné pre prípadné ďalšie napredovanie v štúdiu hudby. Vychádza zo starších diel hudobnoteoretickej literatúry (J. S. Beyer, D. Speer, G. C. Hodermann, J. Alexander). Praktickú časť tvoria počiatočné technické cvičenia pre klavír, ako aj

⁶⁶ Por. RUŠČIN, Peter: Nábožné katolícke pesničky Jura Hollého – prvý notovaný kancionál slovenských katolíkov po Cantus Catholici. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 5 [31], 2014, č. 2, s. 255-310; s. 258-263.

⁶⁷ LAMOS, Teodor: Zoznam hudobnín františkánskej knižnice v Kremnici. In: *Archív mesta Kremnice. Sprievodca po fondoch a zbierkach*. Bratislava : Slovenská archívna správa poverenictva vnútra, 1957, s. 164-168; s. 167.

⁶⁸ Por. ČEPEC, Ref. 5, s. 233-234, 238.

⁶⁹ Pozri ŠIMČÍK, Daniel: Carl Herfurth v prešovskom hudobnom živote 19. storočia. In: *Hudobný život*, roč. 18, 1986, č. 13, s. 8; MEDŇANSKÁ, Ref. 5, s. 123-127; ČEPEC, Ref. 5, s. 236-249.

zbierka klavírných skladieb a piesní. V zbierke nachádzame popri dielach zahraničných skladateľov aj početné zastúpenie skladieb z tvorby domácich autorov (napríklad J. L. Csáky, C. Herfurth, J. G. Schmitz). Uvedené skladby približujú formovanie dobového repertoáru v mestskom prostredí. Vypracovanie prezentovaného rukopisu pripisujeme J. Rothovej, ktorá v prvej polovici 19. storočia pôsobila v Spišskej Belej. Učebnica predstavuje jeden z dôležitých dokladov šírenia tvorby zahraničných skladateľov prostredníctvom ich umeleckého pôsobenia v regióne stredného Spiša na začiatku 19. storočia.

Prezentované rukopisy učebníc hudby dotvárajú pohľad na rozvoj hudobnej pedagogiky na území Slovenska v zmieňovanom období. Súčasne zachytávajú zvýšený záujem o nadobudnutie hudobného vzdelania zo strany žien, ako aj poukazujú na ich prípadné pedagogické pôsobenie. Približujú dobový repertoár, ktorý bol rozšírený v mestskom prostredí. Podobnosť nachádzame i s ďalšími rukopismi príručiek klavírnej hry (napríklad M. Godru, M. Martincsicha, L. Vansu), ktorých používanie predpokladáme v rámci súkromného vyučovania hudby nielen u chlapcov, ale aj u dievčat a mladých dám.⁷⁰

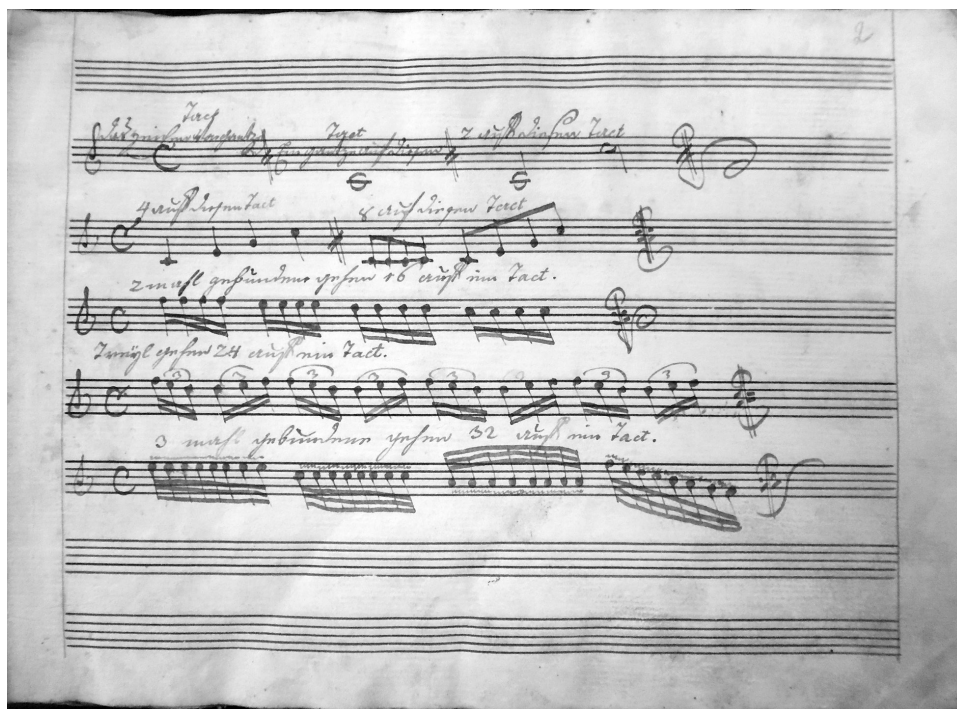
Výskyt učebníc hudby v zbierkach domácich inštitúcií predstavuje dôležitý doklad rozvoja hudobnej pedagogiky na Slovensku v prezentovanom období. Súdobá spoločnosť reagovala na najnovšie smery hudobnej pedagogiky, v ktorých sa uprednostňovali tiež popredné authority klavírneho umenia 18. a 19. storočia. Prezentované rukopisné pramene sú cenným dokladom rozšírenia jednotlivých metodík, ktoré už boli osvedčené u učiteľov hudby. Ich pisatelia pritom prispôbovali obsah pôvodných predlôh vlastným potrebám vyplývajúcim z pedagogickej praxe. Teoretické časti obsahujú nutné základy hudobnej teórie, ktorých osvojenie umožňuje korektné pochopenie notového zápisu pre prípadné naštudovanie skladieb. Dôležitú súčasť ich praktickej časti tvorí zastúpenie klavírnej a piesňovej tvorby. Popri majoritnom zastúpení rozmanitých štylizácií tancov pre klavír sa tu bežne vyskytujú aj duchovné a ľudové piesne v rôznych zaužívaných variantoch približujúcich repertoár mestského folklóru.

Štúdia vznikla v rámci projektu VEGA 2/0165/14 „Žena v tradičnej hudobnej kultúre“ (2014 – 2017); a VEGA 2/0127/16 „Slovenské duchovné piesne a ich nápevy v hudobných prameňoch 16. – 18. storočia“ (2016 – 2019), riešených v Ústave hudobnej vedy SAV.

Použité skratky inštitúcií

A-Wn	Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien
H-Bpelu	Egyetemi Könyvtár, Budapest
SK-BRsa/fR	Slovenský národný archív – fond Révay/Zbierka rukopisov a tlačí, Bratislava
SK-KE	Farský úrad Cirkevného zboru ECAV – Lyceálna knižnica, Kežmarok
SK-KREa/ZhFK	Štátny archív v Banskej Bystrici – pobočka Kremnica/Zbierka hudobnín Františkánskej knižnice, Kremnica
SK-Msnk	Slovenská národná knižnica – Literárny archív – Hudobné fondy a zbierky, Martin

⁷⁰ Por. SCHMIDTOVÁ, Alexandra: „Anleitung zum Klavierschlagen“ v súvislosti s dobovým tanečným repertoárom. In: *Hudobný život*, roč. 27, 1995, č. 20-21, s. 8. Pozri Obrázovú prílohu, Obr. 5.



Obr. 3: Andra Kowar: *Gedna* [príručka klavírnej hry], fol 2 (SK-KREa/ZhFK, sign. 14)



Obr. 4: Melanie Diettmann: *Elementar Unterricht*, titulný list (SK-Msnk, sign. A XII-X-273)



Obr. 5: Anonym: *Fundament und Anfang für das Piano Forte*, titulný list (SK-BRsa/fR, sign. H-58)

Summary

PIANO ART AND THE MUSIC EDUCATION OF WOMEN IN SLOVAKIA AT THE TURN OF THE 19TH CENTURY

A retrospective view of musical culture at the turn of the 19th century traces the growth of interest in piano art on the part of women, highlighting not only the domestic cultivation of music but also women's active participation in this art. The paper presents a view of the music education of women, in the context of the development of piano art during the given period in Slovakia.

We shed light on the interest in piano art among the educated urban stratum, using the concert activity of women (based on commentaries in the contemporary press), their composed works for keyboard instruments, and their professional functioning (teachers of music, female instrument makers and printers). Three manuscript music textbooks have been identified, whose ownership and possible creation we ascribe to Melanie Diettmann (c. 1825), Julia Knieszner (c. 1820) and Johanna Roth (1816). Also identified is one manuscript collection for keyboard instruments and singing from Andra Kowar (c. 1790), which also includes theoretical articles. The manuscripts presented are based on the music-theoretical legacy of prominent musicians such as J. S. Beyer, D. Speer, and F. P. Rigler.

We elucidate the interest in piano art on the part of the aristocracy, using references in period publications to the occasional appearances by women as concert artists, and defining their participation in forming the musical culture of the time. Equally, we present the occasional compositions by women, as lovers of musical art, for keyboard instruments. With reference to music collections in the historical libraries of the aristocracy, we have demonstrated the original emergence of publications of the piano schools (e.g. by A. Dövény and J. Malovetzky, I. Gáti, and J. N. Hummel) and manuscript music textbooks (e.g. by F. Ponsing and F. P. Rigler). We also connect the use of these piano schools with the music education of girls and young women from the higher social strata.

The manuscript memorials presented give important proofs of the development of piano teaching, which shed light on the methods of teaching piano playing, especially in private education, in the first half of the 19th century. We assign the music textbooks to the type of instructive literature for piano which includes elementary instruction on music, sometimes along with basic instructions for the playing of keyboard instruments.

TRADÍCIA ANTIFÓN *POST PENTECOSTEN* V STREDOVEKÝCH HUDOBNÝCH PRAMEŇOCH KOMPARÁCIA A ANALÝZA REPERTOÁRU

ŠTEFÁNIA DEMSKÁ

Mgr. Štefánia Demská; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava;
e-mail: stefania.demska@savba.sk

ABSTRACT

This study addresses the problems of the identity of the antiphons in the Office in the *post Pentecosten* period. The antiphons in question are among the New Testament canticles *Benedictus* for lauds and *Magnificat* for vespers. The given section of the Office is not strictly regulated, and accordingly various divergences are found among European liturgical traditions. This melodic and liturgical material is therefore useful in determining and specifying the individual traditions. There is variability not only in the selection and arrangement of antiphons in a particular series but also in the texts and melodies of antiphons. A thoroughgoing analysis of the *post Pentecosten* series of antiphons has shown that in certain cases where antiphons have an identical text they have entirely divergent melodies or striking melodic deviations. For this reason it is necessary to work also with the musical component of the chosen repertoire, hence to process the antiphons in terms not only of their texts but also their melodies. A comparative musical analysis enables us to trace the bonds between the traditions which used a given melody and to reveal the relationships between the centres which performed the repertoire of the Office.

Key words: antiphon, Office, manuscript, liturgical year, Pentecost, traditions, melodic variants

Úvod

Veľkou témou pre bádanie v oblasti stredovekých liturgických prameňov i v súčasnosti zostáva hľadanie vhodnej metódy, pomocou ktorej by bolo možné odhaliť vzťahy medzi jednotlivými rukopismi a aspoň do určitej miery stanoviť mieru ich príbuznosti.

V rámci hodinkového officia sa v minulosti vyskúšalo niekoľko metód, z ktorých zrejme najdôležitejšia sa použila v práci *Corpus antiphonalium officii* od R. J. Hesberta.¹ Podľa nej sa indikátorom vzťahov medzi jednotlivými prameňmi spevov officia stal výber responzórií pre štyri adventné nedele. Ďalšiu možnosť stanovenia proveniencie ponúkol vo svojej práci Knud Ottosen,² ktorý pracuje s responzóriami pre officium za zomrelých. Problémom práce s touto metódou je skutočnosť, že nie všetky antifonáre a breviáre série týchto spevov aj obsahujú. Antifonáre a breviáre boli väčšinou rozdelené na zimnú a letnú časť a často sa stávalo, že sa jedna z častí stratila. Napríklad advent (začiatok liturgického roka) sa v prameňoch nachádzal obyčajne na samom začiatku a dosť často sa práve úvodné fóliá značne poškodili alebo úplne stratili. Za takýchto okolností bolo potrebné nájsť aj iné série spevov, pomocou ktorých by bolo možné demonštrovať jednotlivé vzťahy prameňov. Na využitie inej série liturgického roka poukázal ako prvý David Hiley.³ Série antifón *post Pentecosten* spĺňa požiadavky na stanovenie liturgických a melodických špecifik jednotlivých európskych tradícií, pretože je značne variabilná a rôznorodá z viacerých hľadísk. Je vhodným materiálom na rozlíšenie európskych tradícií a odhalenie ich vzájomných súvislostí a príbuzností.⁴

Európske pramene sa odlišujú v počte a aj v samotnom výbere jednotlivých antifón v sérii. Odchýlky nachádzame aj v textovej a melodickéj stránke. Na tento fakt upozorňuje vo svojej práci aj David Eben,⁵ ktorý sa zaoberal fenoménom viacerých melódií. Príčiny melodickéj variability spája s vrstvami neskoršej tvorby spevov. Je tiež nutné dodať, že týmto zaujímavým repertoárom sa doposiaľ nikto nezaoberal komplexne.

Séria antifón v liturgickom období cez rok, konkrétne antifóny na nedele po sviatku Zoslania Ducha Svätého,⁶ ponúka pomerne širokú škálu otázok a problémov. K najdôležitejším patrí otázka, akým spôsobom sa dá daný repertoár rozvrstviť a či je možné uchopiť akési jadro alebo základnú vrstvu tohto repertoáru, ktorá sa objavuje vo všetkých tradíciách. Ďalšou dôležitou otázkou je i to, či je možné na základe preskúmaného repertoáru určiť a charakterizovať jednotlivé tradície a tým pádom oddeliť alebo spojiť určité geografické územia. V neposlednom rade je vhodné ozrejmiť problém, či

¹ HESBERT, René-Jean (ed): *Corpus Antiphonalium Officii*, 6 zväzkov. Rome : Herder, 1963 – 1979.

² OTTOSEN, Knud: *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*. Aarhus : Aarhus University Press, Books On Demand GmbH, 2008.

³ HILEY, David: *Antiphonaria: Studien zu Quellen und Gesängen des mittelalterlichen Offiziums*. Ed. *Regensburger Studie zur Musikgeschichte*. Tutzing : Hans Schneider, 2009, s. 91-98.

⁴ Na tomto princípe funguje aj databáza Davida Hileyho na webových stránkach Cantus Planus Regensburg, ktorá vyhodnocuje príbuznosť na základe textových incipitov. http://www.uni-regensburg.de/Fakultaeten/phil_Fak_I/Musikwissenschaft/cantus/

⁵ EBEN, David: *Zur Frage von mehreren Melodien bei Offiziums-Antiphonen*. In: Cantus Planus Meeting Eger 1993, Budapest : MTA, 1995, s. 529-537.

⁶ Počítanie nediel *post Pentecosten* je metóda, ktorá sa objavuje až vo franských liturgických knihách 8. storočia. Predtým sa tieto nedele určovali spravidla podľa ich postavenia k určitým postsvätodušným sviatkom (napr. dva týždne po Zoslaní Ducha Svätého, sedem týždňov po sv. Petrovi a Pavlovi, päť týždňov po sv. Vavřincovi a pod.). Keď sa zaviedol sviatok sv. Trojice (neoficiálne sa tento sviatok slávil pred prelomom tisícročia vo franských benediktínskych kláštoroch, centrálne bol nastolený až v roku 1334 pápežom Jánom XXII.), zaviedlo sa tiež počítanie po najsvätejšej Trojici. ADAM, Adolf: *Liturgický rok; historický vývoj a súčasná praxe*. Praha : Vyšehrad, 1998, s. 152-153.

k poznaniu vzťahov medzi tradíciami a prameňmi môže prispieť aj skúmanie hudobnej stránky repertoáru, teda jednotlivých melódií antifón.

I. Pramene

Predmetom analýzy a vyhodnotenia sa stal vybraný úsek liturgického roka z 28 európskych stredovekých rukopisov od 9. až po 14. storočie.⁷ Tieto pramene reprezentujú monastickú i katedrálnu tradíciu, čo sa však v prípade série antifón *post Pentecosten* veľmi nerozlišuje. Výber a podoba daných spevov teda nezávisela od monastického alebo sekulárneho pôvodu rukopisov. Vybraná vzorka rukopisov mala za cieľ pokryť reprezentatívne tradície celej Európy a zastupuje teda najvýznamnejšie oblasti, spojené s predvádzaním chorálneho officia. Výber jednotlivých rukopisov bol ovplyvnený praktickou dostupnosťou prameňov (online, faksimile).

Všetky použité rukopisy je možné rozdeliť do troch hlavných skupín: pramene francúzskej tradície, talianskej tradície a germánskej tradície.

1. Skupina prameňov francúzskej tradície

Skupina prameňov francúzskej tradície je v tejto štúdii najpočetnejšia a tvorí ju najväčšia škála prameňov. K severofrancúzskej tradícii zaraďujeme rukopisy *Pa*, *Se* a patrí sem aj anglický prameň *W*, ktorý s touto vrstvou prameňov korešponduje. K severovýchodnej časti Francúzska sa vzťahujú dva rukopisy *A* a *Tr*. V tejto skupine má svoje zastúpenie aj prameň reprezentujúci kláštorňú reformu Cluny – rukopis *SMF*. Špecifickú skupinu prameňov dokumentujú rukopisy písané akvitánskou notáciou *Li*, *M* (francúzske), *Ri*, *To* (španielske). Ich repertoár je veľmi svojský a v mnohých prípadoch sa tieto pramene odchyľujú od ostatných, preto sú v katalógu zaradené ako samostatná skupina. Z oblasti Francúzska pochádzajú aj dva najstaršie rukopisy, *Al* a *C*. Pre túto prácu majú veľký význam, nakoľko značné množstvo antifón *post Pentecosten* sa nachádza len v týchto prameňoch. V tomto prípade však ide o nenotované rukopisy, takže bola možná len analytická práca s textom. V prípade rukopisu *Al* poznáme dokonca len incipity skladieb.

2. Skupina prameňov talianskej tradície

Talianska tradícia je pokrytá len čiastočne. Do práce boli zahrnuté dva rukopisy *Bv* a *Lc*. Dôvodom nižšieho počtu analyzovaných prameňov bola nedostupnosť ostatných, pre sériu antifón *post Pentecosten* dôležitých prameňov. Napriek tejto skutočnosti ponúkajú tieto dva pramene zaujímavú vzorku repertoáru, ktorá si udržiava vlastnú podobu a prináša niekoľko jedinečných príkladov antifón. K tejto skupine ešte môžeme priradiť aj švajčiarsky františkánsky prameň *F*.

⁷ Vid' Pramene a ich skratky.

3. Skupina prameňov germánskej tradície

Pramene predstavujúce germánsku tradíciu pomerne dobre pokrývajú celú geografickú oblasť nemecky hovoriacich krajín. V tejto skupine sú hlavnými zástupcami juhonemecký rukopis patriaci pod monastickú reformu Hirsau (K) a rakúske pramene (G, Kn). Taktiež sem patria aj jedny z najstarších použitých prameňov – nemecký prameň Q pochádzajúci z 11. storočia a mimoriadne významný švajčiarsky kódex z 10. storočia SG. Veľmi dôležitým prameňom, obsahujúcim jednu z najrozsiahlejších sérií antifón *post Pentecosten*, je holandský rukopis U, ktorý bol z viacerých hľadísk pre túto prácu veľmi prínosný. Do tejto skupiny prameňov patrí aj najstarší prameň, karolínsky tonár z Metz, reprezentujúci tradíciu z počiatku 9. storočia (edícia Walthera Lipphardt). Tento prameň je síce nenotovaný, ale vzhľadom na to, že ide o tonár, sú k dispozícii aspoň informácie o modoch, ktoré jednotlivé antifóny využívajú.

Do tejto skupiny sa zaraďujú aj pramene českej proveniencie, rukopisy benediktínskeho Kláštora sv. Jiří v Prahe. Sú to tri antifonáre, ktoré sú však svojím repertoárom totožné. Jeden z nich (P), sa nachádza v digitálnej databáze prameňov Národní knihovny *manuscriptorium*,⁸ takže v tejto práci figuruje ako zástupca série antifón *post Pentecosten* všetkých troch uvedených svatojiřských rukopisov. V súvislosti s Prahou máme zachovaný ešte jeden prameň, konkrétne P4. Tento kódex, žiaľ, obsahuje len malú vzorku antifón *post Pentecosten*, nakoľko väčšina série v ňom chýba.

II. Liturgické obdobie *post Pentecosten*

1. Charakteristika textovej zložky

Antifóny, ktoré sú predmetom tejto práce, patria k novozákonným kantikám *Benedictus* pre ranné chvály (*laudes*) a *Magnificat* pre nešpory (*vesperae*). Na každú nedeľu *post Pentecosten* boli potrebné teda aspoň dve antifóny, jedna pre každé kantikum. Výber antifón bol však častokrát bohatší. V stredoveku bolo obdobie *post Pentecosten* samostatným celkom v rámci liturgického roka⁹ a nespájalo sa s obdobím *post Epiphaniam*. Počet nedeľ *post Pentecosten* býval v rozmedzí 23 až 28, v závislosti od pohyblivého dátumu Veľkonočných sviatkov. Čím skôr sa v rámci liturgického roka slávila Veľká noc, tým dlhšie bolo obdobie *post Pentecosten*. V jednotlivých hudobných rukopisoch predstavuje sériu antifón *post Pentecosten* približne 50 až 100 spevov.

Texty jednotlivých antifón pochádzajú z evanjelia, ktoré sa čítalo pri omši v rámci príslušnej nedele. Najčastejšie sú z evanjelií podľa Lukáša a Matúša. Príležitostne sa vyskytovali antifóny z evanjelií podľa Jána a Mareka a ojedinele aj z iných novozákonných biblických kníh. Išlo o naratívne, v mnohých prípadoch značne rozsiahle kusy. Antifóny boli postavené najmä na Ježišových podobenstvách, úsloviach a zázrakoch. Kapitoly neboli radené v chronologickom poradí. Nešlo o kontinuálnu sériu spevov,

⁸ www.manuscriptorium.com

⁹ Podrobnejší opis rozloženia liturgického roka v období stredoveku sa nachádza v mojej bakalárskej práci: DEMSKÁ, Štefánia: *Antifóny nedeľ post Pentecosten v officiu kláštora sv. Jiří v Prahe*. [Bakalárska práca, vedúci práce David Eben.] Praha : Katedra hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 2014.

ale o samostatné skupiny antifón, každá na jednu nedeľu. Verše väčšinou sledovali biblický naratívny poriadok príslušnej kapitoly.

Na základe repertoáru antifón *post Pentecosten* a porovnaním informácií z prác Davida Hileyho¹⁰ a Antoina Chavasseho¹¹ bolo možné vytvoriť tabuľku s rozpisom evanjelií aj s obsahom na jednotlivé nedele *post Pentecosten*. Slúži na lepšiu orientáciu v tomto liturgickom období.

Tabuľka 1: Rozpis evanjelií aj s obsahom na jednotlivé nedele *post Pentecosten*

Č. neделе	EVANJELIUM	Č. neделе	EVANJELIUM	Č. neделе	EVANJELIUM
1.	Lukáš 16,19-31 (Podobenstvo o boháčovi a Lazarovi)	10.	Lukáš 19,41-48 (Ježiš plače nad Jeruzalemom / Ježiš vyháňa kupcov z chrámu)	19.	Matúš 9,1-8 (Uzdravenie ochrnutého)
2.	Lukáš 14,15-24 (Podobenstvo o veľkej večeri)	11.	Lukáš 18,9-14 (Farizej a mýtnik v chráme)	20.	Matúš 22,1-14 (Podobenstvo o svadbe kráľovho syna)
3.	Lukáš 15,1-10 (Podobenstvo o stratenej ovci a drachme)	12.	Marek 7,31-37 (Uzdravenie hluchonemého)	21.	Ján 4,46-54 (Ježiš uzdravuje syna kráľovského úradníka)
4.	Lukáš 6,36-42 (Láska k nepriateľom / Brvno v oku)	13.	Lukáš 10,23-37 (Hlavné prikázanie / Podobenstvo o milosrdnom Samaritánovi)	22.	Matúš 18,23-35 (Podobenstvo o nemilosrdnom sluhovi)
5.	Lukáš 5,1-11 (Povolanie rybárov)	14.	Lukáš 17,11-19 (Desať malomocných)	23.	Matúš 22,15-22 (Spor o dani cisárovi)
6.	Matúš 5,20-26 (Naplnenie zákona, zmierenie s bratom)	15.	Matúš 6,24-34 (Dôvera v Božiu prozreteľnosť)	24.	Matúš 9,18-26 (Uzdravenie ženy trpiacej na krvotok)
7.	Matúš 15,32-39 (Rozmnoženie chleba)	16.	Lukáš 7,11-17 (Vzkriesenie syna naimskej vdovy)	25.	Matúš 13,27-29 (Podobenstvo o kúkoli medzi pšenicom – eschatologická reč)
8.	Matúš 7,15-23 (Výstraha pred falošnými prorokmi)	17.	Lukáš 14,1-11 (Ježiš v sobotu uzdravuje chorého na vodnatieľku)	26.	Ján 6,5-14 (Zázračné rozmnoženie chlebov)
9.	Lukáš 16,2-9 (Podobenstvo o nepoctivom správcovi)	18.	Matúš 22,34-46 (Spor o vzkriesení / Najväčšie prikázanie)		

¹⁰ HILEY, Ref. 3, s. 92.

¹¹ CHAVASSE, Antoine: *Les lectionnaires romains de la messe au VIIe et au VIIIe siècle: sources et dérivés*. Fribourg : Editions universitaires, 1993.

Niektoré antifóny, ktoré sú menej frekventované, nemajú text z evanjelií, ale z inej novozákonnej knihy (napríklad list Korintanom, list Rimanom, Skutky apoštolov a pod.). V niektorých prípadoch sa objavujú antifóny, ktoré nie sú odvodené z perikopy danej nedele. Z toho vyplýva, že nachádzame prípady, keď sa v rámci jednej nedele vyskytnú navzájom nesúvisiace texty antifón. Týka sa to však len niekoľkých nediel *post Pentecosten*. Tento jav je najvýraznejšie zastúpený ku koncu série, keď sa pri ukončení liturgického roka objavuje širšia škála textov. Obdobie v rozmedzí 1. – 23. nedele je z celkového hľadiska textov perikop pomerne stabilné a výrazné odchýlky nastávajú od 24. po 28. nedelu. Tento výsek predstavuje úplný záver obdobia *post Pentecosten* a každá z uvedených nediel môže figurovať v prameňoch ako posledná, nakoľko rukopisy sa nezhodujú v počte nediel *post Pentecosten*. Posledná neďa *post Pentecosten*, a teda posledná pred začiatkom adventu by však mala obsahovať eschatologické texty. Ako sa však ukázalo, záver série prináša viacero rôznych textov. Tento fenomén pravdepodobne súvisí s rôznymi tradíciami voľby perikopy z evanjelia na danú nedelu a poukazuje na fakt, že toto liturgické obdobie nie je do detailov regulované a ustálené. Jednotlivé inštitúcie mali pri výbere textov pomerne voľnú ruku.

Odchýlky medzi prameňmi vznikali i pri samotnej tvorbe textu jednotlivých antifón. Niektoré citujú príslušné perikopy doslovne, iné úryvok evanjelia parafrázujú. Veľmi často existujú viaceré varianty jednej antifóny, či už ide o skrátený text, výmenu slov a i. Proces tvorby textu pre chorálny spev charakterizoval vo svojej publikácii James McKinnon.¹² Text, prispôsobovaný chorálu, nazýva akýmiś „libretom“, nakoľko to nebol len jednoduchý výňatok a prepis z Biblie, ale s biblickým textom sa pracovalo.

Špecifickým problémom danej série sú antifóny, ktoré sa vyskytujú v prameňoch aj v inej časti liturgického roka ako len v sérii *post Pentecosten*. Najčastejšie ide o spevy nachádzajúce sa pôvodne v období *post Epiphaniam* alebo v pôstnom období. Tento jav súvisí s použitím rovnakých perikop z evanjelií na rôznych miestach cirkevného roka. Tiež sa to dá odôvodniť tým, že nevyužité spevy z obdobia *post Epiphaniam* sa príležitostne presúvali do obdobia *post Pentecosten*. Vzhľadom na túto skutočnosť nie je možné označiť dané antifóny z obdobia *post Pentecosten* ako unikátne.¹³

2. Charakteristika hudobnej zložky

Charakterizovať hudobnú zložku daného repertoáru ako celok je pomerne náročné, pretože sa v tomto období vyskytujú osobitne rôznorodé spevy.¹⁴ Štandardné chorálne melodické modely tu nachádzame len zriedkavo, čo je spôsobené dĺžkou naratívnych textov antifón. V prevažnej väčšine sú to o tzv. voľné kompozície, čo vo svojej publikácii bližšie špecifikuje a analyzuje László Dobszay.¹⁵ Zaujímavé je zhrnutie frekvencie

¹² MCKINNON, James: *The Advent Project. The Later-Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*. London : University of California Press, 2000, s. 104.

¹³ Z tohto hľadiska je veľmi užitočná databáza Cantus, nakoľko spoľahlivo ukáže prípadné využitie danej antifóny na inom mieste liturgického roka. www.cantusdatabase.org

¹⁴ Kompletne melódie všetkých antifón aj s konkordanciami sú uvedené v katalógu, ktorý bude publikovaný ako celok v inom odbornom periodiku. V rámci tejto štúdie sú však zaradené ukážky z tohto katalógu.

¹⁵ DOBSZAY, László – SZENDREI, Janka (eds.): *Monumenta Monodica Medii Aevi: Antiphonen im 1. – 8. Modus*. Zväzok 5. Teilband 1: Antiphonen im 1. Modus. Kassel : Bärenreiter, 1999, s. 29.

jednotlivých modov v celej sérii. Prevláda 1. modus, vyskytuje pri 43 % melódií. Po ňom najčastejšie nachádzame 8. modus – 28 % z celkového počtu melódií antifón. Približne na rovnakej úrovni sú obsiahnuté 4. a 7. modus (8 % melódií). Ojedinelejšie sa v sérii antifón *post Pentecosten* vyskytuje 3. modus (7 % melódií), 2. modus (3 % melódií) a 6. modus (2 % melódií). Na poslednom mieste, s veľmi malým výskytom, je 5. modus (1 % melódií). Najzaujímavejším zistením je dominancia 1. modu a jeho výrazná prevaha nad 8. modom, v oficiu veľmi rozšíreným. Tento fakt sa dá vysvetliť pravdepodobne flexibilnou a kombinačne mnohotvárnou štruktúrou tzv. „voľných kompozícií“ 1. modu, ktorá sa dobre prispôsobuje charakteru textu. Tieto vlastnosti bolo možné vhodne využiť pri zhudobňovaní rozsiahlejších naratívnych pasáží z evanjelií, s výrazným podielom dialógov a priamych rečí.

Z hľadiska hudobnej perspektívy sa dá povedať, že od počiatku možno v sérii antifón *post Pentecosten* pozorovať určitú invenciu a tvorivosť stredovekých autorov, ktorí mali v tomto období väčšiu voľnosť na tvorbu a prispôbovanie si repertoáru podľa vlastných preferencií a potrieb.

III. Rozvrstvenie repertoáru

Vybraný repertoár je pomerne rozsiahly a rôznorodý. Na lepšie uchopenie a analýzu celého súboru antifón bolo potrebné určiť spôsob a metódy, ktoré by umožnili spracovať, zmysluplne rozvrstviť a nájsť podskupiny repertoáru. V prvom rade išlo o identifikáciu spoločných prvkov skúmanej série, ktoré všetky tradície spájajú, a následne o charakterizovanie regionálnych tradícií, určenie ich repertoáru a poukázanie na určité špecifiká série antifón *post Pentecosten*.

1. Jadro repertoáru

Ak sa celý repertoár antifón *post Pentecosten* javí ako veľmi rozmanitý a môžeme v ňom pozorovať rad lokálnych kompozícií, ponúka sa otázka, či je napriek tomu možné nájsť vrstvu, ktorá, naopak, všetky tradície prestupuje a spája. Spravidla to boli najstaršie vrstvy karolínskeho jadra officia, ktoré potom tvorili univerzálne tradované zložku repertoáru. Zložku, ktorá vytvárala určité jadro, objavujúce sa vo väčšine prameňov.

Metóda, ktorou bolo možné stanoviť túto základnú vrstvu, je nasledovná. V prvom rade bolo nutné vziať do úvahy repertoár najstarších prameňov, ktoré sú k dispozícii: *Métsky tonár Me*, ktorý je zo všetkých prameňov najstarší¹⁶ a ďalej *C*, *Al*, *SG*, *MR*, *Q*. V niektorých z nich však séria antifón *post Pentecosten* buď chýba (*MR*), alebo je neúplná (*Q*). V prípade série *post Pentecosten* panuje aj u najstarších prameňov väčšia variabilita, než sme zvyknutí vo väčšine ostatných častí temporálu. Pozoruhodným je napríklad nenotovaný rukopis *C*, ktorý obsahuje veľké množstvo antifón na takých miestach v liturgickom roku, na ktorých sa v iných prameňoch už vôbec nevyskytujú. Rukopis *Al* taktiež obsahuje viacero ojedinelých antifón. Archaická vrstva antifón *post Pentecosten* teda obsahovala skladby, ktoré v neskorších tradíciách vymizli, alebo sa vyskytovali len v určitých lokálnych tradíciách. Od počiatku teda táto séria antifón

¹⁶ Podľa Lipphardta tonár dokumentuje stav officia okolo roku 830.

obsahovala veľký podiel lokálnej produkcie, ktorý sa nevošiel do „hlavného prúdu“ karolínskej tradície.

Okrem archaického repertoáru bolo na určenie univerzálnej vrstvy antifón *post Pentecosten* potrebné vybrať spevy, ktoré sa vyskytujú v 90 % všetkých prehliadnutých rukopisov. Univerzálna vrstva vznikla kombináciou antifón z najstarších prameňov a antifón, ktoré sa nachádzajú vo všetkých ďalších prameňoch. Týmto spôsobom sme určili sériu 30 spevov, ktorá sa javí ako „univerzálny základ“ série antifón *post Pentecosten* (Tabuľka 2).

Tabuľka 2: Univerzálna séria antifón *post Pentecosten*

nedeľa	antifóna
1.	HOMO QUIDAM
2.	EXI CITO
3.	QUIS EX
4.	ESTOTE ERGO
4.	NOLITE JUDICARE
5.	ASCENDENS JESUS
5.	PRAECEPTOR
6.	SI OFFERS
7.	<u>MISEREOR SUPER</u>
8.	<u>ATTENDITE A FALSIS</u>
8.	NON OMNIS
9.	DIXIT DOMINUS
10.	<u>CUM APPROPINQUARET</u>
11.	STANS A LONGE
13.	<u>HOMO QUIDAM DESCENDEBAT</u>
14.	DUM INTRARET
14.	NONNE DECEM
15.	NOLITE SOLLICITI
15.	QUAERITE PRIMUM
16.	ACCEPIT AUTEM
17.	CUM VOCATUS
18.	MAGISTER QUOD
18.	QUID VOBIS
19.	DIXIT DOMINUS
20.	DICITE INVITATIS
21.	COGNOVIT AUTEM
22.	DIXIT AUTEM
22.	<u>SERVE NEQUAM</u>
23.	MAGISTER SCIMUS
23.	<u>NUPTIAE QUIDEM</u>

Je možné položiť otázku, či takýto mechanický postup použitý na vygenerovanie „univerzálného základu“, môže priniesť relevantný výsledok. Uvedená tabuľka ukazuje, ako sú rozložené antifóny z takto definovanej vrstvy v rámci celého obdobia. Číslice vľavo označujú poradie nediel *post Pentecosten*. Je celkom prekvapivé, že reper-

toár je pravidelne a vyvážené rozmiestnený po jednotlivých nedeliach, nakoľko táto séria pokrýva každú z perikop ca. 1 – 2 antifónami. Tento fakt zvyšuje pravdepodobnosť správneho výsledku. Nachádzajú sa tu však aj výnimky, a to konkrétne chýbajúca 12. nedeľa. Tento jav momentálne nevieme vysvetliť. Univerzálny repertoár vyplňal obdobie v rozmedzí 1. – 23. nedele; priestor od 24. po 28. nedeľu nemal žiadnu zreteľne ustálenú tradíciu. Toto podporuje spomínaný fakt o určitej stabilite textov do 23. nedele a veľkej rôznorodosti v závere série.

Ďalšou otázkou je, či sú už v tejto sérii zastúpené antifóny, ktoré sa v prameňoch vyskytujú s viac než jednou melódiou. Táto otázka má svoj význam aj pre historické zaradenie skúmanej série. Fenomén antifón s viacerými melódiami sa totiž v najstarších vrstvách oficiálne prakticky nevyskytuje a objavuje sa až v neskorších fázach vzniku repertoáru, keď sa melodická tradícia zdá byť menej jednotná. Je pozoruhodné, že už v tejto sérii antifón, ktorá sa ukazuje ako univerzálna rozšírená a tvorí pravdepodobne základ repertoáru, sa objavuje celkom šesť prípadov antifón s viacerými melódiami (v tabuľke sú podčiarknuté). Medzi nimi je aj antifóna *Attendite a falsis*, ktorá patrí k najspektakulárnejším príkladom tohto javu so šiestimi úplne odlišnými melódiami. Zostáva teda prirodzene veľa otázok, ktoré je nutné v budúcnosti bližšie preskúmať. Každopádne však tieto skutočnosti poukazujú na neustálenú a premenlivú podobu celej série. S najväčšou pravdepodobnosťou dokladá tento jav tiež relatívne neskoršie obdobie jej celkového usporiadania.

2. Regionálne tradície

V celej sérii sa pomerne často vyskytujú lokálne antifóny, ktoré nachádzame vždy len v jednej zo všetkých liturgických tradícií a v ďalších sa už nevyskytujú. Keďže ide o dosť rôznorodý repertoár, je náročné charakterizovať každú tradíciu na základe jej lokálnych spevov úplne jednoznačne. Je však zrejmé, že sa zostavenie repertoáru v rámci regionálnych tradícií líši. Veľké množstvo repertoáru vzniklo už pred karolínskou reformou, následne bol ale vývoj repertoáru jednotlivých tradícií odlišný. Najvýraznejším ukazovateľom tejto skutočnosti je francúzska a germánska tradícia. Súbor spevov francúzskej tradície sa po reforme značne preriedil a do univerzálneho repertoáru prenikla len užšia časť. V germánskej tradícii prešla do univerzálneho jadra značná časť repertoáru z najstarších prameňov, ktorá sa udržala aj po karolínskej reforme a bola rovnomerne rozložená medzi všetky oblasti germánskej tradície. Pokiaľ ide o akvitánsku a taliansku tradíciu, ich spevy majú veľmi špecifický charakter, nakoľko každý rukopis obsahuje svojský repertoár, ktorý sa odlišuje aj v rámci rovnakej tradície. Z toho vyplýva, že ako najhomogénnejšia z tradícií sa javí byť germánska, v ktorej sa obsah jednotlivých prameňov veľmi podobá a odlišuje len v minimálnej miere.

a) Francúzska tradícia

Francúzska tradícia obsahuje najväčšie množstvo vlastných antifón rozložených po celom období *post Pentecosten*. Väčšinu z nich však máme len v textovej verzii, pretože rukopisy C a A1, ktoré sú súčasťou tejto tradície, nie sú notované. V prípade antifón, ktoré sa nachádzajú iba v rukopise A1, dokonca poznáme len textový incipit. Lokálne skladby týchto dvoch rukopisov ale predstavujú najstaršiu početnú vrstvu

antifón, ktorá postupom času do značnej miery zanikla a nedostala sa do hlavného prúdu karolínskeho repertoáru. Vo francúzskej tradícii máme len 3 notované lokálne antifóny s melódiami. Modálne nie sú zjednotené, prevláda 1. modus ako v celej sérii. Tieto notované antifóny majú veľmi málo konkordancií. Nachádzajú sa len vo veľmi úzkom okruhu francúzskych prameňov, prípadne iba v jedinom rukopise. Tento jav poukazuje na skutočnosť, že ide naozaj o individuálnu tvorivosť. Z hľadiska textov prevládajú synoptické evanjeliá a pomerne silno je zastúpená skupina antifón, ktorej texty vychádzajú z listov Rimanom, Efezanom, Korintňanom a Galaťanom, teda texty mimo evanjelií, odvodené skôr z lekcií. V takmer kompletnej podobe¹⁷ tu nachádzame aj mini-sériu tzv. *Fratres*-antifón, ktorým bude venovaná samostatná stať.

Tabuľka 3: Zoznam antifón francúzskej tradície

Accidit autem	(001227)
Confortamini in domino	(205464)
Cum sepulti	(001889)
Dicit ei	(002197)
Dixit Simon	(002311)
Fratres scitis	(002901)
Fratres vigilate	(002903)
Gratias tibi	(205469)
Ideo dico	(003161)
Induite vos	(202533)
Ite ergo	(003460)
Laudavit dominus	(003589)
Loquente Jesu	(003635)
Magister bone	(003656)
Misertus autem	(3780)
Mundemus nos	(003841)
Non sunt	(205476)
Nos ergo	(203317)
Nunc vero	(203346)
Quicumque spiritu	(204155)
Quod natum	(004559)
Renovamini spiritu	(204257)
Si vis	(004916)
Spiritu ambulate	(204732)
Unus dominus	(205061)
Ut autem	(005288)

b) Akvitánska tradícia

Jednotlivé spevy akvitánskej tradície sú umiestnené vo väčšine prípadov do úvodných nediel *post Pentecosten*. Odvodené sú prevažne zo synoptických evanjelií, len v dvoch prípadoch sa vyskytuje perikopa z Jánovho evanjelia. Týka sa to prvej nedele v sérii, ktorá obsahuje aj texty k sviatku Sv. Trojice. V rámci textov antifón z perikop sa objavuje v tejto tradícii aj jedna zvláštnosť. Antifóna *Si dimisero*, zaradená do siedmej nedele, je odvodená z Marekovej perikopy (Mk 8,3), hovoriacej o rozmnožení chleba.

¹⁷ Chýba medzi nimi len jediná *Fratres*-antifona (*Fratres debitores*), ktorá je typická pre germánsku tradíciu.

Do tematiky tejto nedele síce zapadá, ale táto perikopa sa používala v staršom období, čo dokazuje jej výskyt v starých rímskych evanjeliároch.¹⁸ Pri siedmej nedeli *post Pentecosten* však prevažujú antifóny odvodené z paralelnej perikopy od Matúša (Mt15, 32-39), ktorá pochádza z neskoršieho obdobia. Tento fakt vypovedá o istom nadviazaní akvitánskej tradície na najstaršiu vrstvu repertoáru. Dokazuje to aj pomerne častý výskyt konkordancií akvitánskych prameňov k antifónam obsiahnutým v najstarších prameňoch (*Al*, *C*). Ďalším špecifickým znakom akvitánskej tradície je rozsah antifón. Väčšina zo spevov je veľmi rozsiahla, nachádzajú sa tu najdlhšie skladby celej série. Tento jav poukazuje na väčšiu invenciu a tvorivosť. Pokiaľ ide o modálne preferencie spevov, najpoužívanejší je 1. modus, čo korešponduje s pomerom modov celej série.

Tabuľka 4: Zoznam antifón akvitánskej tradície

Ait Jesus	(200190)
Date et dabitur	(201105)
Erat homo	(201584)
Gaudent angeli	(201931)
Ostendite mihi	(203747)
Quodcumque	(204209)
Si dimisero	(004887)
Simile est regnum	(204682)
Venit homo	(005343)

c) Talianska tradícia

Všetky uvedené lokálne antifóny talianskej tradície sa vyskytujú len v rukopise *Bv* a iba v jedinom prípade (antifóna *Cum videritis*) nachádzame aj konkordanciu s fran-tiškánskym prameňom *F*. Beneventská (juhotalianska) tradícia je známa veľkým podielom vlastných lokálnych spevov. Výber antifón z obdobia *post Pentecosten* sa javí byť jedným zo zástupcov tohto lokálneho repertoáru. Ide o antifóny s textami zo synoptických evanjelií a niekoľko z nich obsahuje eschatologické texty, charakterizujúce záver celej série. Je zaujímavé, v akom modálnom priestore sa spevy pohybujú. Prevažná väčšina z nich má melódiu v 8. mode, len dve antifóny sú v 1. mode a po jednej v 3. a 7. mode. Toto nezodpovedá celkovej proporcii modov v sérii s prevahou 1. modu. Táto skutočnosť by pravdepodobne mohla svedčiť o preferencii modalít tet-rardu v oblasti južného Talianska.

Tabuľka 5: Zoznam antifón talianskej tradície

Cum videritis	(002048)
De die autem	(002105)
Dimittere	(002239)
Ego sum Deus	(002590)
Erat Jesus	(002655)
Sedente Jesu	(004855)
Sicut fulgur	(004935)
Transiit sacerdos	(005174)
Videte ne quis	(005401)

¹⁸ CHAVASSE, Antoine, Ref. 11, s. 32.

d) Germánska tradícia

Germánska tradícia sa oproti iným javí byť pomerne jednotná a ustálená. Ukazuje sa to aj na konkordanciách pri väčšine jej antifón. Sú pri nich totiž zastúpené pramene germánskej tradície vo veľkom počte. Len v niekoľkých prípadoch ide o výnimočné antifóny obsiahnuté len v jednom alebo pár rukopisoch. Texty prevažnej väčšiny antifón sú odvodené zo synoptických evanjelií. Výnimku predstavuje jedna *Fratres*-antifóna (*Fratres debitores*), typická len pre germánsku oblasť, ktorá má text odvodený z listu Rimanom. V tejto tradícii nachádzame celú škálu modov. Jej lokálne antifóny sú rozložené do celého obdobia *post Pentecosten*.

Tabuľka 6: Zoznam antifón germánskej tradície

Abeuntes	(200042)
Dico autem vobis	(002206)
Duc in altum	(201399)
Ejice primum	(002621)
Et videns	(002729)
Fratres debitores	(002897)
Omnis arbor	(004145)
Omnis plebs	(004149)
Patientiam habe	(004247)
Samaritanus quidam	(004695)
Satiavit dominus	(004818)
Vigilate omnes	(005421)

IV. Špecifikum série: *Fratres*-antifóny

Séria antifón *post Pentecosten* prináša fenomén niekoľkých antifón, ktoré nesú určité spoločné znaky. Nazvali sme ich *Fratres*-antifóny, pretože všetky sa začínajú oslovením *fratres* (bratia). To, že nejakým spôsobom tieto spevy spolu súvisia, je možné argumentovať aj skutočnosťou, že v rukopise C sú takmer všetky *Fratres*-antifóny¹⁹ uvedené a spísané úplne na záver ako mini-séria. Toto je jediný rukopis, ktorý túto sériu obsahuje v celku. V rukopise A1 nasledujú tri *Fratres*-antifóny bezprostredne po sebe. V ostatných rukopisoch sú jednotlivé *Fratres*-antifóny roztrúsené pomedzi všetky nedele *post Pentecosten*. Toto rozmiestnenie súvisí s lekciami na jednotlivé nedele. Texty sú odvodené z prvých nedelných čítaní z listov apoštola Pavla. Pri prednese týchto čítaní v rámci liturgie sa v úvode pridáva práve oslovenie „*Fratres*“, ktoré bolo prevzaté aj do textov antifón. Otázka *Fratres*-antifón poukazuje na veľmi zvláštnu sériu spevov, ktoré boli na počiatku pravdepodobne tradované ako séria v celku, čo dokladá ich homogénna melodická štruktúra a zhoda textového incipitu. Postupne sa však tento súbor začal roztriešovať a v jednotlivých rukopisoch všetkých tradícií nachádzame antifóny *Fratres*-série len výberovo. Dá sa predpokladať, že tento výber a rozličné umiestnenie v rámci liturgického roka prebiehal na základe textu, teda podľa toho, kde sa jednotlivé texty epístol používali.

Fratres-antifóny sú doteraz neznámym javom, nakoľko sa nám nepodarilo nájsť žiadnu zmienku v literatúre, ktorá by tieto špeciálne antifóny popisovala. V liturgic-

¹⁹ Chýba len jedna z nich – *Fratres debitores*.

kom roku existujú paralely k tomuto javu, napríklad v advente trojica antifón s textom epištoly *Hora est – Nox praecessit – Scientes quia hora est*, prípadne séria tzv. O-antifón z predvianočného týždňa. Z týchto dôvodov sme sa rozhodli *Fratres*-antifóny bližšie analyzovať a charakterizovať.

Na prvý pohľad dokumentujú niekoľko spoločných znakov. V prvom rade sú texty antifón odvodené z prvých nedeľných lekcí a pochádzajú prevažne z listov Rimanom, Korintanom a Timotejovi. Ďalším spoločným prvkom týchto antifón je ich hudobná stránka. Až na antifónu *Fratres confortamini* sa všetky antifóny série pohybujú v melodickom priestore 8. modu. Ich rozsah a dĺžka sú veľmi podobné. Antifóna *Fratres confortamini* je v 1. mode. Svojou štruktúrou sa však na ostatné antifóny v 8. mode dosť podobá. V tomto prípade som však objavila ešte jednu antifónu, ktorá *Fratres*-antifóny veľmi pripomína. Je to antifóna *Deus caritas est*, ktorá síce vychádza z Jánovej a nie Pavlovej epištoly, ale jej hudobná štruktúra je veľmi podobná *Fratres*-antifónam. To, že k sérii patrí, dokazuje i fakt, že *Deus caritas* sa nachádza v rukopise C v rámci súpisu všetkých *Fratres*-antifón na záver série.

Nie všetky *Fratres*-antifóny máme aj v melodických verziách (niektoré sú zachované len v nenotovaných prameňoch). Nie je úplne v každom prípade zrejmé, na ktorom mieste v rámci série nedeľ *post Pentecosten* je daná *Fratres*-antifóna umiestnená. Je to z vyššie zmieneného dôvodu, že niektoré *Fratres*-antifóny, uvedené len v závere obdobia *post Pentecosten* v rukopise C, nie sú rozčlenené do jednotlivých nedeľ.

Keď sa zameriame na štruktúru melódií *Fratres*-antifón, za najpregnantnejší príklad melódie by sme mohli pokladať antifónu *Fratres debitores*. Niektoré ďalšie *Fratres*-antifóny majú podobnú typológiu, iné sa objavujú v rozšírenej verzii. Z tohto dôvodu všetky tieto antifóny usporadúvame do poradia podľa hudobnej štruktúry a na záver uvedieme antifóny vyskytujúce sa bez melódií. Pod pojem *Fratres*-antifóny zaraďujeme nasledovných deväť antifón:²⁰

84. *Fratres debitores*

D 9; Rim 8,12

MelodyID: 002897m8

CantusID: 002897



g: SG 235, U 224r

²⁰ Číslovanie antifón vychádza z katalógu antifón *post Pentecosten*, ktorý je v kompletnej podobe uvedený v diplomovej práci autorky štúdie. DEMSKÁ, Štefánia: *Tradícia antifón post Pentecosten v stredovekých hudobných prameňoch. Komparácia a analýza repertoáru*. [Diplomová práca, škola: David Eben.] Praha : Katedra hudební vědy Filozofické fakulty Karlovy Univerzity, 2017.

86. Fratres glorificate

D 24; 1Cor 6,20

MelodyID: 002899m8

CantusID: 002899

viii

F

ratres glo-ri-fi-ca-te et porta-te Domi-num in corpo-re

vestro, alle-lu-ia. E u o u a e.

Detailed description: This block contains the musical notation for the beginning of 'Fratres glorificate'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a half note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A large 'F' is placed at the start of the first line of text. The text is 'ratres glo-ri-fi-ca-te et porta-te Domi-num in corpo-re'. Below the staff, the text 'vestro, alle-lu-ia. E u o u a e.' is written.

f: (Al 100v), (C 105r)

g: Q 144r, U 227v

89. Fratres sit

D 26; 2Cor 13,11

MelodyID: 002902m8

CantusID: 002902

viii

F

ratres sit vo- bis cor unum in De- um et a-nima una,

alle-lu-ia.

Detailed description: This block contains the musical notation for the beginning of 'Fratres sit'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a half note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A large 'F' is placed at the start of the first line of text. The text is 'ratres sit vo- bis cor unum in De- um et a-nima una,'. Below the staff, the text 'alle-lu-ia.' is written.

f: (C 105r)

a: To 212v

87. Fratres perfecti

D 26; 2Cor 13,11

MelodyID: 002900m8

CantusID: 002900

viii

F

ratres perfe-cti e-sto-te pa-cem ha-be-te et De-us di-lecti-

o-nis et pa-cis e-rit vo-biscum, alle-lu-ia.

Detailed description: This block contains the musical notation for the beginning of 'Fratres perfecti'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a half note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. A large 'F' is placed at the start of the first line of text. The text is 'ratres perfe-cti e-sto-te pa-cem ha-be-te et De-us di-lecti-'. Below the staff, the text 'o-nis et pa-cis e-rit vo-biscum, alle-lu-ia.' is written.

f: (C 105r)

a: To 212v

85. Fratres existimo

D 4; Rim 8,18

MelodyID: 002898m8

CantusID: 002898

viii
F
ratres e-xi-sti-mo e-nim quod non sunt condignae passi-o-nes
hu-ius tempo-ris ad fu-tu-ram glo-ri-am quae re-ve-la-bi-tur in
no-bis, alle-lu-ia. E u o u a e.

f: (Al 100v), (C 105r)

a: Li 145r

g: E 141r, Kn 144v, Me, Q 142v, SG 233, U 223r

41. Deus caritas

D 2; Jn 4,16

MelodyID: 002167m8

CantusID: 002167

viii
D
e-us ca-ri-tas est et qui manet in ca-ri-ta-te in De-o
manet et De-us in e-o, alle-lu-ia. E u o u a e.

f: (Al 100r)

a: To 208r

g: E 123v, Kn 143v, Me, P 110r, Q 142r, SG 232, U 222v

83. Fratres confortamini

D 24; 2Tim 2,1

MelodyID: 002896m1

CantusID: 002896

f: (Al 100v), (C 105r), Se 29v

a: Li 175r

g: U 227v

88. Fratres scitis

D ?; 1Cor 2,2-3

CantusID: 002901

Fratres scitis quoniam gentes essetis ad simulacra muta prout ducebamini euntes ideo notum vobis facio quod nemo in spiritu Dei loquens dicit anathema Ihesu et nemo potest dicere Dominus Ihesus nisi in spiritu sancto, alleluia.

f: (C 105r)

90. Fratres vigilate

D ?; 1Cor 16,13-14

CantusID: 002903

Fratres vigilate et orate viriliter agite et omnia vestra in caritate fiant.

f:(C 105r)

V. Otázky melodickéj tradície – antifóny s viacerými melódiami

Zo 177 antifón sa 35 vyskytuje s viacerými melódiami, 6 antifón má dokonca viac než dve rôzne melódie.²¹ Do úvahy treba zaradiť aj fakt, že pri určitom množstve antifón nepoznáme melódiu. Približne 20 % antifón sa tradovalo vo viacerých melodických podobách. Tento fakt stojí za detailnejšiu analýzu. Zaujímavým zistením je aj to, kde je fenomén viacerých melódií najviac zastúpený. Celý repertoár sme rozdelili na tri čas-

²¹ Ide konkrétne o antifóny: *Attendite a falsis* (001511), *Confide filia* (001870), *Considerate lilia* (001893), *Duo homines* (002483/002484), *Rogo te pater* (004666), *Si tetigero* (004914).

ti. Prvú časť predstavuje jadro repertoáru, teda séria spevov nachádzajúca sa takmer vo všetkých rukopisoch a vychádzajúca z najstarších prameňov.²² Ďalšou časťou sú regionálne spevy, ktoré charakterizujú len určité tradície. Sú to antifóny z určitej geografickej oblasti, čiže lokálne diela. Takýmto spôsobom sme priradili 26 antifón k francúzskej tradícii, 9 antifón k akvitánskej tradícii, 9 antifón k talianskej tradícii a 12 antifón ku germánskej tradícii. Poslednou treťou časťou repertoáru sú antifóny, ktoré vytvárajú zvyšný, všeobecne rozšírený repertoár obdobia *post Pentecosten*. Vyskytujú sa naprieč všetkými tradíciami, ale nie sú súčasťou všetkých prameňov.

Pokiaľ ide o prvú časť repertoáru, v Tabuľke 2 môžeme vidieť podčiarknuté antifóny, ktoré sa v prameňoch objavujú s viacerými melódiami. Je zrejmé, že aj vo fundamentálnej univerzálnej vrstve antifón *post Pentecosten* dochádza k štiepeniu tradícií z hľadiska hudobnej stránky.

Časť s lokálnymi spevmi *post Pentecosten* zahŕňa najväčšie množstvo antifón zachovaných len v textovej verzii. Hodnotenie hudobnej stránky je za takýchto okolností komplikovanejšie a môže byť skreslené. Dá sa však predpokladať, že lokálne antifóny sú v jednotlivých tradíciách melodicky jednotné.²³

Posledná časť tvoriaca zvyšnú vrstvu repertoáru antifón *post Pentecosten* je najrozsiahljšia. Ide o antifóny mimo jadra a aj mimo regionálnych spevov. Po melodickej stránke sa tu nachádza najväčšia koncentrácia fenoménu viacerých melódií.

Ďalšia otázka je tá, či je možné na základe analýzy hudobného materiálu bližšie určiť a charakterizovať vzájomné vzťahy a príbuznosti tradícií. Týmto problémom sa zaoberal už László Dobszay. Prácu s melodicými variáciami jednotlivých spevov pokladá Dobszay za nesmierne dôležitú pre štúdium jednotlivých tradícií. Každá odchýlka či variant môžu charakterizovať určitú tradíciu, čo v konečnom dôsledku výrazne pomôže pri vzájomnej komparácii a následnom vyhodnocovaní vzťahov a príbuzností tradícií. V rámci série antifón *post Pentecosten* nachádzame rôzne typy odchýlok. Najčastejšie sa vyskytujú drobné odchýlky v melódiách, keď kostra spevu ostáva nezmenená. Nemenej frekventované sú modálne varianty či rôzne transpozície melódií. Za najpozoruhodnejšie sa však dajú pokladať antifóny, kde sa pri totožnom texte objavujú úplne odlišné melódie, ktoré nenesú žiadne spoločné prvky a je zrejmé, že spolu nijak nesúvisia. V niektorých hraničných prípadoch antifón je situácia ešte o niečo komplikovanejšia, pretože je problematické posúdiť, či ešte hovoríme o rovnakej melódii, alebo už ide o nový spev. Dôležitým faktom je, že počet týchto odchýlok je v rámci celej série dosť významný a nezanedbateľný.

VI. Interpretácia výsledkov

1. Zoskupenie skúmaných prameňov vo svetle antifón *post Pentecosten*

Pokusy o zoskupenie prameňov do určitých skupín majú vo vedeckom diskurze už svoju tradíciu. Najznámejším projektom z tohto pohľadu je edícia rímskeho graduá-

²² Pozri Tabuľku 2.

²³ V germánskej tradícii sa objavuje prípad antifóny *Et videns* (77a,b), ktorá sa vyskytuje v dvoch melodicých verziách, ale ide len o mierne modifikovanú transpozíciu jednej melódie.

lu,²⁴ na ktorej pracovali benediktínski mníši vo francúzskom kláštore Solesmes. Hoci k plánovanej generálnej edícii nakoniec nedošlo, veľkým prínosom tohto výskumu bola stratifikácia porovnávaných prameňov na základe grafických variantov neumových znakov. Výsledkom bolo rozdelenie rukopisov do dvoch veľkých skupín: „*ouest*“ a „*est*“. Spomínaný výskum sa však týkal výhradne omšového repertoáru. Pokiaľ ide o repertoár hodinkového officia, podobný pokus sa doposiaľ neuskutočnil.²⁵ Na základe zhromaždených údajov o repertoári antifón *post Pentecosten* sme sa pokúsili o vyhodnotenie daného materiálu.

Bolo však nutné nájsť nejaký spôsob, akým by sa údaje dali vhodne zobrazit'. Na základe medziodborovej spolupráce vznikol pomocou tzv. zhlukovej analýzy graf,²⁶ ktorý zachytáva všetky použité pramene a zoskupuje ich podľa výskytu jednotlivých antifón v nich obsiahnutých. Pre toto štatistické spracovanie bola východiskom tabuľka, ktorá zachytáva prítomnosť či absenciu jednotlivých antifón v skúmaných rukopisoch. V prvej fáze sa vychádzalo iba z textov, teda melodická problematika zahrnutá nebola. Ako je však zreteľne vidieť na tomto grafe, na základe zadaných dát sa vytvorili dve hlavné skupinky prameňov. Tieto dve skupiny sú jasne špecifikované geografickou polohou a tiež inštitucionálnymi vplyvmi medzi tradíciami. Jedna reprezentuje germánsku oblasť prameňov, druhá pramene predstavujúce francúzsku, akvitánsku a taliansku tradíciu. V rámci každej z týchto skupín sú ešte spárované rukopisy, ktoré sú najviac príbuzné. Určité rukopisy sú navzájom úzko prepojené. V germánskej skupine prameňov je to prípad rukopisov *K* a *E*, *Me* a *Q* a na záver *P* a *G*. Pražská tradícia jednoznačne korešponduje s germánskou tradíciou. Do tejto skupiny patrí i tonár *Me*. Tieto rukopisy boli vyhodnotené ako najpodobnejšie. Uprostred stojí *U*, ktorý je najrozsiahljší, a teda má spoločné črty s viacerými rukopismi. Rukopis *SG* a *Kl* reprezentujú podobné znaky s väčším počtom prameňov. Druhá hlavná skupina rukopisov má pospájané akvitánske pramene *M* a *Ri*, čo sa dalo očakávať. Akvitánsky rukopis *To* je spojený so *SMF*, čo však nie je až tak prekvapujúce, nakoľko clunyjská tradícia mala vplyv aj na *Tò*. Posledný akvitánsky prameň tejto práce *Li* je viac orientovaný na taliansku oblasť prameňov, nakoľko existujú určité spojovacie články medzi akvitánskou tradíciou a južným Talianskom. Rukopisy talianskej tradície *Bv*, *Lc* a *F* sú umiestnené veľmi blízko pri sebe, čo poukazuje na súvis františkánskeho prameňa s touto tradíciou. Veľmi úzko prepojené rukopisy predstavujú severofrancúzske pramene *Pa*, *Se*, ku ktorým sa zaraďuje aj anglický *W*, ovplyvnený tradíciou Corbie. Zvyšné východofrancúzske pramene *A* a *Tr* sú tiež zoskupené dohromady. Pokiaľ ide o najstaršie nenotované pramene druhej hlavnej skupiny, rukopis *C* je umiestnený medzi akvitánskymi prameňmi a rukopis *Al* stojí trochu na okraji samostatne. Je zre-

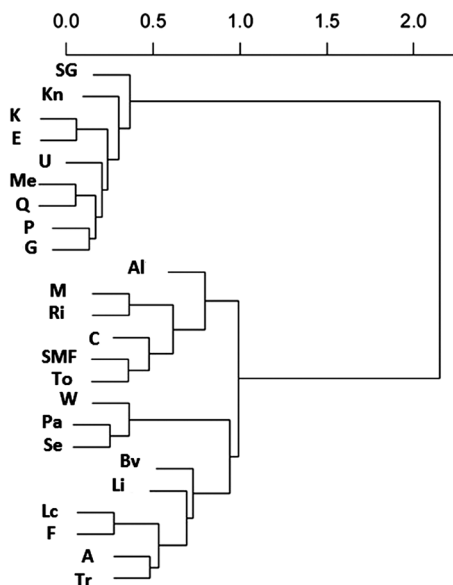
²⁴ *Le Graduel Romain*. Edition critique par les Moines de Solesmes. Solesmes. 1957 – 1962, 5 zväzkov.

²⁵ Výskum responzórií štyroch adventných nediel v edícii *Corpus Antiphonalium Officii* smeroval k stanoveniu „archetypu“, nediferencuje teda priamo jednotlivé tradície repertoáru officia. HESBERT, Ref. 1.

²⁶ Graf vytvoril matematik a štatistik Zdeněk Hlávka z Matematicko-fyzikálnej fakulty Univerzity Karlovy v Prahe. Ide o graf vytvorený pomocou štatistickej metódy, konkrétne zhlukovej analýzy vygenerovanej počítačom. Číselná os definuje mieru príbuznosti daných prameňov, teda čím nižšie číslo, tým bližšie dané pramene navzájom sú.

teľné, že germánska tradícia prameňov je o niečo jednotnejšia, ako je to v prípade ostatných tradícií.

Výsledok výskumu zobrazený pomocou exaktnej matematickej (štatistickej) metódy je vo svojej jednoznačnosti ohromujúci. Dodajme, že tento výsledok je do vysokej miery analogický k rímskemu graduálu solesmeských mníchov.



2. Zoskupenie skúmaných prameňov pomocou začlenenia melodickej stránky antifón

Na základe výskytu jednotlivých antifón sa podarilo naznačiť určité vzťahy prameňov. Keďže sme repertoár antifón *post Pentecosten* skúmali komplexne, mohli by sa naznačené súvislosti rukopisov ešte upresniť pomocou ďalších zložiek repertoáru. Ďalším vhodným analytickým prostriedkom je fenomén viacerých melódií antifón. Výnimočné antifóny s viac než dvoma rôznymi melódiami ponúkajú možnosť na doplnenie a upresnenie tak, že výsledný graf doplníme melódiami. Do pôvodného grafu sme pomocou grafických značiek pridali všetky melódie vybranej antifóny, pričom každý typ melódie má jednu typickú čiaru. Označené sú aj nenotované rukopisy. V prípade, že niektorý z rukopisov danú antifónu neobsahuje, nemá žiadne grafické označenie.

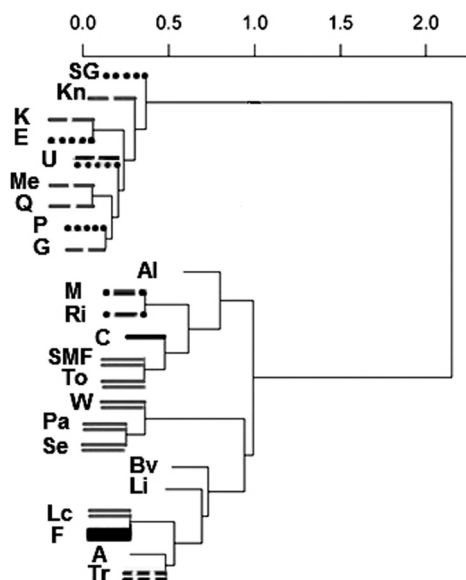
VII. Príklady

1. Attendite a falsis

Vďaka viacerým melódiám antifóny *Attendite a falsis* sa ukazujú vzájomné vzťahy rukopisov, ktoré použili rovnakú melódiu. Nasledujúci graf zreteľne zobrazuje tieto vzťahy. Na prvý pohľad vidieť, že kombinácia týchto dvoch zložiek (melodickej stránky a vý-

skytu antifón) spolu korešponduje a vytvorili sa dve hlavné skupinky antifón, v rámci ktorých sa používali vybrané melódie. Skupinka reprezentujúca germánsku oblasť obsahuje melódie 8. a 6. modu a skupinka, charakterizujúca najmä francúzske a talianske pramene, využíva všetky ostatné uvedené melódie. Objavujú sa teda dve melódie antifóny *Attendite a falsis* na východe a štyri v západnej tradícii – pričom len na akvitánsku skupinu pripadajú dve odlišné melódie. Melódie z germánskej oblasti sa neobjavujú na západ od Rýna a naopak.

Pri vyhodnotení tejto antifóny sa ukazuje aj veľmi zaujímavá situácia. V prameni *U* sa vyskytujú dve rôzne melódie hneď za sebou, teda melódia v 6. aj v 8. mode. Je zrejmé, že už v dobe vzniku rukopisu si boli vedomí variability danej antifóny. Jednotlivé melódie antifóny *Attendite a falsis* vôbec neprekračujú danú skupinku prameňov a výsledok má teda veľkú výpovednú hodnotu.



Melódie antifóny *Attendite a falsis*:

001511m1 – dvojitá plná čiara =====

001511m1a – dvojitá prerušovaná čiara = = =

001511m6 – jednoduchá prerušovaná čiara - - -

001511m7 – striedavo bodky a pomlčky - . - . -

001511m8 – bodkovaná čiara

001511m8a – veľmi tučná čiara

nenotovaný rukopis – čierna polotučná čiara

rukopisy bez vybranej antifóny – jednoduchá čiara

15a. Attendite a falsis

D 8; Mt 7,15-16

MelodyID: 001511m1

CantusID: 001511

t-ten-di-te a falsis prophe-tis qui ve-ni-unt ad vos in ve-

stimen-tis o-vi- um intrinse-cus autem sunt lu-pi ra-pa-ces a

fructi-bus e-o-rum cognosce-tis e- os di-cit Domi-nus. E u o u a e.

f: (C 103v), Pa 147v, Se 65v, SMF 140r, W 188

a: To 209r

i: Lc 313

15b. Attendite a falsis

MelodyID: 001511m1a

t-tendi-te a fal-sis prophe-tis qui ve-ni-unt ad vos in ve-

stimentis o-vi-um intrinse-cus au-tem sunt lu-pi ra-pa-ces.

E u o u a e.

f: (C 103v), Tr 223v

15c. Attendite a falsis

MelodyID: 001511m6

t- tendi-te a falsis prophe-tis qui ve-ni-unt ad vos in ve-

stimentis o-vi- um in-trinse-cus autem sunt lu-pi rapa-ces a fructi-bus

e-o-rum cognosce-tis e- os, alle-lu-ia.

f: (C 103v)

g: G 74v, K 209v, Kn 146r, Me, Q 143r, U 224r

15d. Attendite a falsis

MelodyID: 001511m7

vii
A t-ten-di-te a fal-sis prophe-tis qui ve-ni-unt ad vos in vesti-
mentis o-vi-um intrinse-cus autem sunt lu-pi ra-pa-ces a fru-cti-bus
e-o-rum cognosce-tis e-os, alle-lu-ia. E u o u a e.

f: (C 103v)

a: M 116v, Ri 241v

15e. Attendite a falsis

MelodyID: 001511m8

viii
A t-tendi-te a fal-sis prophe-tis qui ve-ni-unt ad vos in vesti-
mentis o-vi-um intrinse-cus autem sunt lu-pi ra-pa-ces a fructi-bus
e-o-rum cognosce-tis e-os. E u o u a e.

f: (C 103v)

g: E 142v, P 112v, SG 235, U 224r

15f. Attendite a falsis

MelodyID: 001511m8a

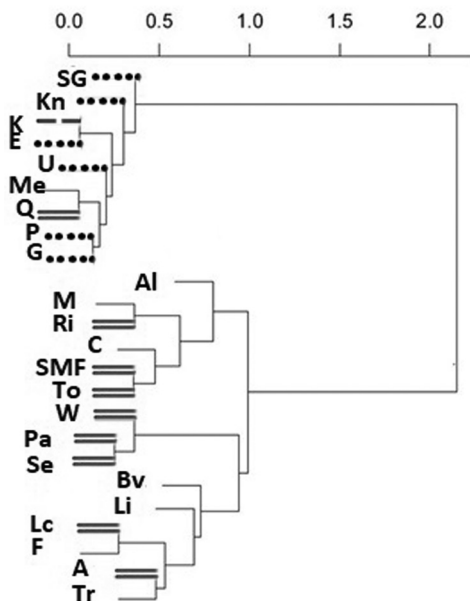
viii
A t-tendi-te a falsis prophe-tis qui ve-ni-unt ad vos in vesti-
mentis o-vi-um intrinse-cus autem sunt lu-pi ra-pa-ces a fructi-bus
e-o-rum cognosce-tis e-os, alle-lu-ia. E u o u a e.

f: (C 103v)

i: F 136v

2. Rogo (ergo) te pater

Antifóna *Rogo (ergo) te pater* sa vyskytuje s tromi rôznymi melódiami, ale aj v dvoch textových variantoch, ktoré majú vplyv na použitie melódie. Textový rozdiel je hneď na začiatku antifóny – verzia *Rogo ergo te pater* a druhá *Rogo te pater*. Prvá uvedená verzia je spojená s dvomi melódiami v 1. mode a druhá verzia patrí ku melódii 8. modu. Ako vyplýva z nasledujúceho grafu, pramene sú tu opäť rozdelené do dvoch hlavných skupín. Skupina reprezentujúca germánsku oblasť obsahuje melódie antifón v 1. mode a druhá skupina francúzskych, akvitánskych a talianskych prameňov používa melódiu v 8. mode. Jedinú výnimku predstavuje rukopis germánskej skupiny Q, ktorý obsahuje melódiu 8. modu.



Melódie antifóny *Rogo te pater*:

004666m1 – bodkovaná čiara ····

004666m1a – jednoduchá prerušovaná čiara – – –

004666m8 – dvojité plná čiara =====

rukopisy bez vybranej antifóny – jednoduchá čiara

152a. Rogo (ergo) te

D 1; Lk 16,27-29

MelodyID: 004666m1

CantusID: 004666

i
R o-go ergo te pa-ter ut mittas e-um in domum pa-tris
me-i ha-be-o e-nim quinque fratres ut teste-tur il-lis ne et ipsi
ve-ni-ant in lo-cum hunc to-mento-rum a-it e-i Abraham
ha-bent Mo-y-sen et prophe-tas au-di-ant il-los. E u o u a e.

g: E 140v, G 64v, Kn 144r, P 109v, SG 232, U 222v

152b. Rogo (ergo) te

MelodyID: 004666m1a

i
R o-go ergo te pa-ter ut mittas e-um in domum pa-tris
me-i ha-be-o e-nim quinque fratres ut teste-tur il-lis ne et ipsi
ve-ni-am in lo-cum hunc tor-mento-rum.

g: K 208v

152c. Rogo (ergo) te

MelodyID: 004666m8

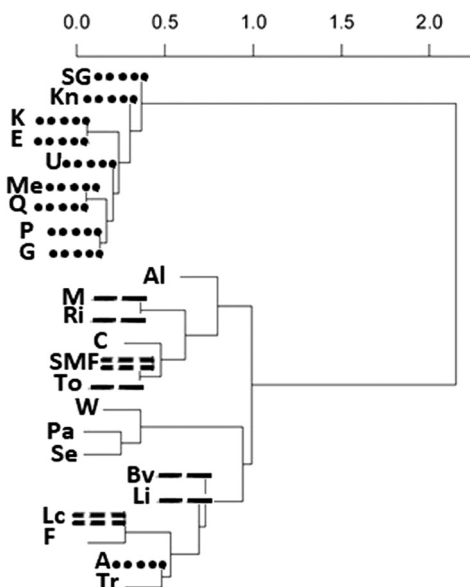
viii
R o- go te pa-ter ut mittas La-za- rum in domum p
me-i ha-be-o e-nim quinque fratres ut teste-tur il-lis ne e
ve-ni-ant in hunc lo-cum tormento-rum. E u o u a e.

f: A 34v, Pa 142r, Se 64v, SMF 139r, W 187

a: Ri 230v, To 208r

3. Duo homines

Tretou antifónou, ktorá sa v sérii antifón *post Pentecosten* vyskytuje v troch rôznych melódiach, je antifóna *Duo homines*. Nachádzame ju v dvoch textových verziách,²⁷ v jednej krátkej a v druhej pomerne rozsiahlej. S tým, samozrejme, súvisia aj použité melódie. Graf určuje opäť dve hlavné skupiny rukopisov. Úplne jednotná je germánska tradícia s použitím melódie v 1. mode s rozsiahlym textom, výnimku tu predstavuje francúzsky rukopis A, ktorý má tiež melódiu v 1. mode. Tento jav by sa dal vysvetliť možno tak, že rukopis A pochádzajúci z východu Francúzska mohol prijať určité vplyvy východnej tradície. Inak sú pre francúzske, akvitánske a talianske pramene typické dve ďalšie melódie v 3. a 4. mode.



Melódie antifóny *Duo homines*:

002484m1 – bodkovaná čiara

002483m3 – jednoduchá prerušovaná čiara – – –

002483m4 – dvojité prerušovaná čiara = = =

rukopisy bez vybranej antifóny – jednoduchá čiara

²⁷ Tieto textové verzie majú v databáze Cantusindex aj samostatné cantus ID (002483 a 002484).

67a. Duo homines

D 11; Lk 18,10-13

MelodyID: 002484m1

CantusID: 002484/002483

i

D u-o homi-nes ascende- runt in templum ut o-ra-rent u-nus

pha-ri-sae- us et alter publi-canus pha-ri-sae-us stans haec apud

se o-rabat De-us gra-ti-as ti-bi a-go qui-a non sum si-cut ce-te-ri

homi-num rap-to-res iniusti adul-te-ri ve-lut e-ti-am hic publi-canus

publi-ca-nus autem stans percu-ti-e-bat pectus su-um di-cens De-us

pro-pi-ti- us esto mi-hi pec-ca-to-ri. E u o u a e.

f: A 37r

g: E 143v, G 77v, K 210v, Kn 147r, Me, P 114v, Q 144r, SG 237, U 225r

67b. Duo homines

MelodyID: 002484m3

iii

D u-o homi-nes ascende-runt in templum ut o-ra-rent u-nus

pha-ri-sae- us et alter publi- canus descendit hic iusti-fi-ca-tus in

domum su-am ab il-lo, alle-lu-ia. E u o u a e.

a: Li 156v, M 117v, Ri 248v, To 210r

i: Bv 180r

67c. Duo homines

MelodyID: 002484m4

iv

D u-o homi-nes ascende-runt in templum ut o-ra-rent u-nus

pha-ri-sae-us et al-ter publi-canus descendit hic iu-sti-fi-ca-tus in do-

mum su-am ab il-lo. E u o u a e.

f: SMF 141r

i: Lc 314

Záver

Repertoár antifón *post Pentecosten* predstavuje rozsiahly súbor materiálu, ktorý bolo potrebné spracovať z rôznych perspektív. V tej zložke repertoáru, ktorá sa javí byť po textovej stránke jednotná, má „hudobná realizácia“ lokálny charakter. Dôvodom môže byť skutočnosť, že z väzby na čítanie evanjelia vychádza povedomie o texte, ktorý k danej nedeli patrí. O melódii však toto konštatovanie neplatí. Rozloženie melódií odráža geografické hranice medzi západnou skupinou prameňov a rukopisov z germánskej oblasti („*ouest*“ a „*est*“). Analýza vybraných antifón si teda vyžadovala spracovanie všetkých obsahových zložiek. Práca s melodickým materiálom sa ukázala byť veľmi dôležitá a prínosná, pretože výrazne doplnila obraz a zhodnotenie spevov. Táto téma stále poskytuje široký priestor na výskum, ktorý by do budúcnosti mohol výrazne pomôcť špecifikovať príbuznosti jednotlivých prameňov a následne charakterizovať vzťahy a kontakty tradícií stredovekých európskych centier predvádzajúcich ofíciou.

Štúdiá vznikla v rámci grantového projektu VEGA č. 2/0034/17 „Obraz zbožnosti v stredovekej hudobnej kultúre na Slovensku“ (2017 – 2020), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

Pramene a ich skratky

SKRATKA	SIGLUM	PROVENIENCIA	MIESTO ULOŽENIA	DATOVANIE
A	F-Pn lat. 9425	Auxerre	Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits	1200s
Al	F-Al 44	Albi	Albi, Bibliothèque municipale Rochegude	890 c.
Bv	I-BV 21	Benevento	Benevento, Bibliothek capitulaire	1100s – 1200s
C	F-Pn lat. 17436	Compiègne	Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits	877 c.
E	CH-E 611	Einsiedeln	Einsiedeln, Kloster Einsiedeln – Musikbibliothek	1300s
F	CH-Fco2	Franciscan	Fribourg, Bibliothèque des Cordeliers	1260+
G	A-Gu 30	St. Lambrecht	Graz, Universitätsbibliothek	1300s
K	D-KA Aug. LX	Zwiefalten	Karlsruhe, Badische Landesbibliothek – Musikabteilung	1100s+
Kn	A-KN 1012	Klosterneuburg	Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift – Bibliothek	1100s
Li	F-Pn lat. 781	Limoges	Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits	1100s – 1300s
Lc	I-Lc 601	Pozzeveri	Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana e Biblioteca Arcivescovile	1100s
M	F-Pn lat. 1090	Marseille	Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits	1190+
Me	F-Bib.mun.ms. 351 ²⁸	Metz	Metz, Bibliothèque municipale	830 c.
MR	Mont-Renaud	Mont-Renaud	Private collection	900s
P	CZ-Pu XIII C 4	Praha	Praha, Národní knihovna	1300s
P1	CZ-Pu XII C 3	Praha	Praha, Národní knihovna	1300s
P2	CZ-Pu XIV C 20	Praha	Praha, Národní knihovna	1300s
P4	CZ-Pak P 6/2	Praha	Praha, Archiv Pražského hradu	1300s
Pa	F-Pn lat. 15182	Paris	Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits	1300 c.

²⁸ Edícia: LIPPHARDT, Walther: *Der Karolingische Tonar von Metz*. Münster : Aschendorff, 1965. Začiatok formulára.

SKRATKA	SIGLUM	PROVENIENCIA	MIESTO ULOŽENIA	DATOVANIE
<i>Q</i>	D-B Mus. 40047	Quedlinburg	Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz	1000s
<i>Ri</i>	F-Pn lat. 742	Ripoll	Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits	1100s
<i>Se</i>	F-Pn lat. 1535	Sens	Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits	1200s
<i>SG</i>	CH-SGs 391	St. Gallen	Sankt Gallen, Stiftsbibliothek	980+
<i>SMF</i>	F-Pn lat. 12044	St. Maur-des-Fosses	Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits	1100s
<i>Tr</i>	F-Pn lat. 796	Troyes	Paris, Bibliothèque nationale de France – Département des Manuscrits	1175 –1300
<i>To</i>	E-Tc 44.2	Toledo	Toledo, Catedral – Archivo y Biblioteca Capitulares	1095 c.
<i>U</i>	NL-Uu 406	Utrecht	Utrecht, Universiteitsbibliotheek	1100s+
<i>W</i>	GB-WO F. 160	Worcester	Worcester, Cathedral – Music Library	1230 c.

(V tabuľke používame anglický systém datácie: „s“ za rokom znamená celé nasledujúce storočie, „+“ za rokom znamená, že prameň vznikol tesne po uvedenom roku, určite nie pred ním.)

Summary

THE TRADITION OF THE POST *PENTECOSTEN* ANTIPHONS IN MEDIEVAL MUSIC MANUSCRIPTS. COMPARATIVE STUDY AND ANALYSIS OF THE REPERTOIRE

The repertoire of the post-Pentecostal antiphons contains an extensive body of material which needs to be studied from various perspectives. Having regard to the fact that this is the longest liturgical period outside the two principal feasts, in the context of individual regions and traditions there was a greater opportunity to adapt the given repertoire according to local preferences and needs. Analysis of the selected antiphons thus required that all of the components be processed. The hitherto neglected work with the melodic material proves to be very important and fruitful, because it notably influences and completes the overall picture and the assessment of the sung materials. That is to say, if we had made our judgment purely on the basis of the text, we would have assessed two antiphons with the same text as identical. An entirely different melody, however, indicates that the given song has a different identity. From this it follows that we can achieve complex findings only by processing both sides of these antiphons: the texts and the melodies.

We have also worked in this fashion with the selected repertoire. First of all, we made a detailed analysis of the series of antiphons from all of the attested manuscripts, where we paid attention to the order of songs, their textual content, and subsequently also their musical elaboration. For the sake of transparency, the repertoire was divided, according to definite criteria, into a number of layers. By musical analysis and determination of the modal preferences of songs of the various layers in selected manuscripts, it was possible to characterise the relationships and mutual influences of individual geographical regions.

Using the above-mentioned methodological procedures, diverse new connections were discovered, for example a certain melodic variant of an antiphon occurring in a certain region or geographical or institutional circle, which offers us pointers to the connections and relationships of the individual traditions, or to certain local variants. Musical analysis of the antiphons has made the findings notably more precise. This theme further offers a broad space for research which in future might help to specify the affinities of the different sources, and subsequently might characterise the relationships and contacts between the traditions of the Central European musical centres which performed the Office.

K HARMONIZÁCII SLOVENSKÝCH ĽUDOVÝCH PIESNÍ V PRVÝCH EDÍCIÁCH KLAVÍRNYCH ÚPRAV Z 30. ROKOV 19. STOROČIA

EVA FERKOVÁ

prof. PhDr. Eva Ferková, PhD.; Katedra teórie hudby Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave, Zochova 1, 813 01 Bratislava; e-mail: ferkova@vsmu.sk, ferkova.eva@gmail.com

ABSTRACT

This paper elucidates the findings of an analytical probe into the basic harmonic thinking and technique evidenced in the musical reworking of Slovak folk songs in the first published editions of piano adaptations. The authors of these adaptations were musically educated members of the Slovak intelligentsia and collectors. Martin Sucháň (1792–1841) and Vladislav Fűredy (1794–1850) did creditable work in the 1830s for the promotion of Slovak folk songs by compositional arrangements. Piano arrangements were intended to make the songs accessible to a wide musical and non-musical public, mainly through domestic music-making. The arrangements carry signs of the composers' musical inventiveness, but they are marked also by a certain measure of amateurism. While they document several procedures typical of the composer, there are also some instances of defective knowledge of the conventional procedures for working on chords and their changes and harmonic functions, the construction and use of cadences, and other established structures and relationships in contemporary art music (composed music). In the published editions one can also find some errors in the notation; these, however, might originally have stemmed from the publisher's negligence rather than the composer's ignorance.

Key words: harmonisation, piano arrangement, tonal event, chord selection, inventiveness

Úvod

Podrobný etnomuzikologický výklad historického a kultúrno-spoločenského kontextu a významu úprav a harmonizácií ľudových piesní v čase národnoeman-

cipačných aktivít 19. storočia na Slovensku poskytuje rozsiahla štúdia Hany Urbancovej.¹ Hudobné spracovania s klavírnymi úpravami nasledovali po vydaniach zbierok piesňových textov, neskôr aj s nápevmi. Kompletne notové hudobné vydania, určené na interpretačné stvárnenie, sa podarilo vydať spočiatku len v malom počte a najmä vo vydavateľstvách mimo územia Slovenska. „Množstvo zozbieraného materiálu a aj upravovateľskej práce ostalo v rukopise.“² Vydania úprav ľudových piesní spočiatku priznávali pramene alebo zdroje prevzatých melódií piesní len kvôli prepojeniu notovaných úprav na edície publikovaných textov piesní. To je aj prípad oboch autorov klavírných úprav v publikovaných edíciách z 30. rokov 19. storočia – Martina Sucháňa (1792 – 1841) a Vladislava Füredyho (1794 – 1850).³ Sucháňova zbierka sa priamo viaže na tlačенú zbierku piesňových textov Pavla Jozefa Šafárika a Jána Kollára *Písne světské* (I. zv. 1823, II. zv. 1827). Füredyho súbor úprav je hudobnou prílohou Kollárovej zbierky textov ľudových piesní *Národní zpěvanky* (I. diel 1834, II. diel 1835).⁴

„V prípade úprav M. Sucháňa a V. Füredyho sa dá komentovať iba spôsob citovania piesňového textu – zápisy textov v edíciách klavírných úprav občas vykazujú drobné odlišnosti od predlohy. Odchýlky u Sucháňa pôsobia ako chyby v odpise, preto ich nemožno považovať za varianty, ale za verzie totožné s predlohou. Füredy v klavírných úpravách uvádza piesňové texty korektne voči predlohe. Výnimočne sa vyskytuje menšia odlišnosť v stavbe strofy (č. 8), čo bolo buď výsledkom vedomého krátenia piesňového textu pri opakovaní slov v Kollárovom vydaní, alebo súviselo s prispôbením piesňového textu formovej stavbe dodatočne pripojeného nápevu vo Füredyho úprave. [...] Vzhľadom na skutočnosť, že v prvej polovici 19. storočia išlo výlučne o publikované zbierky piesňových textov bez nápevov, autori klavírných úprav tohto obdobia museli čerpať nápevy k svojim predlohám z iných zdrojov. Predpokladáme, že išlo buď o rukopisné notové zápisy, ktoré mali k dispozícii už editori vydaných zbierok piesňových textov, alebo išlo o rukopisné zápisy či celé zbierky individuálnych zberateľov, pričom nemožno vylúčiť ani vlastné zápisy autorov klavírných úprav.“⁵

V oboch prípadoch ide o vydania klavírných úprav slovenských ľudových piesní, ktoré možno považovať v domácom kontexte za prvé svojho druhu. Tieto vydania však nadväzujú na podobné edície klavírných úprav, ktoré v danej dobe vznikali vo viacerých regiónoch Európy ako prejav záujmu vzdelancov o spev a hudbu širokých ľudových vrstiev.⁶ Z tohto dôvodu si obidve edície zaslúžia osobitnú pozornosť. V rámci klavírných úprav sa zameriame predovšetkým na otázku harmonizácie slovenských ľudových nápevov, ktorá bola dlhodobo základným problémom kompozičného spracovania ľudových piesní. Táto otázka sa riešila

¹ URBANCOVÁ, Hana: Klavírne úpravy slovenských ľudových piesní v tlačенých edíciách 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 1, s. 28-102.

² URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 38.

³ URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 40.

⁴ URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 42-43.

⁵ URBANCOVÁ, Ref. 1, s. 40, 50.

⁶ EDLER, Arnfried: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*. (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 7/3.) Laaber : Laaber-Verlag, 2004, s. 272-278.

v priebehu nasledujúceho obdobia nielen v kompozičnej praxi,⁷ ale aj na báze hudobnoteoretickej.⁸

Harmonická interpretácia ľudových piesní v úpravách Martina Sucháňa

Edícia Martina Sucháňa *Písne světské lidu slovenského v Uhřích v hudbu pro klavír uvedené* (1830) obsahuje 12 klavírných úprav slovenských ľudových piesní.⁹ Toto vydanie má zmiešaný charakter rukopisno-tlačený. Notové osnovy a noty sú sádzanými tvarmi tlačeného notopisu. Kľúče, predznamenanania, ako aj lokálne posuvky (akcidentály) a texty piesní nad a pod notovou osnovou sú tlačené tvary rukopisného záznamu.

V tlači chýba niekoľko notopisných znakov – posuviek, ktoré sa podľa dnes zaužívaných pravidiel notografie majú uvádzať. Ide najmä o pravidlo, že posuvka, ktorá nie je v predznamenaní, ale je použitá v priebehu skladby, sa na konci taktu ruší a je nevyhnutné ju v ďalšom takte zopakovať, ak má daný tón byť ďalej posunutý – napríklad, posledné 4 takty z ukážky piesne č. 10 (Príklad 1) uvádzajú opakované takty, kde v prvom z nich je zapísaný tón *b* s posuvkou, ale pri opakovaní taktov už bez posuvky, podobne prebieha aj posledných 5 taktov piesne č. 7. Ak je posuvka použitá v jednom hlase, mala by sa v inom hlase v tom istom takte znova uviesť (Príklad 4). Toto pravidlo sa v dobových rukopisných zápisoch komponovanej hudby síce dôsledne nerešpektovalo, notová tlač však už predpokladá aj určité zjednotenie pravidiel notografie.

Zjavné sú v niektorých prípadoch chyby, resp. nedôslednosti skladateľa, čo sa prejavuje v tom, že niekde chýba logické použitie posuviek. Vznikajú tým na niektorých miestach nezmyselné (alebo nečakane chromatizované) akordy. Napríklad, v 1. takte piesne č. 4 je za akordom *d-fis-a* zapísaný akord *a-cis-es* (Príklad 2). Predpokladáme, že skladateľ mal na mysli akord s tónom *e*, avšak bez odrážky by sa vzhľadom na predznamenanie dvoch *b* zapísaný tón *e* mal hrať ako *es*.¹⁰ Aj v treťom takte tej istej piesne

⁷ FERKOVÁ, Eva: Špecifiká harmonizácií dvesto slovenských ľudových piesní v cykle Trávnice (1892, 1893) Miloslava Francisciho. In: *Clavibus unitis*, roč. 5, 2016. Dostupné na internete: http://www.acecs.cz/media/cu_2016_05_ferkova.pdf. FERKOVÁ, Eva – URBANCOVÁ, Hana: Adaptations of Slovak Folk Songs for Piano in the Context of (Ethno)Musicological Analysis. In: *FMA 2017. Proceedings of the 7th International Workshop on Folk Music Analysis. 14 – 16 June 2017. Málaga, Spain*. [CD]. Ed. by Isabel Barbancho, Lorenzo J. Tardón, Alberto Peinado. Málaga : Universidad Málaga [et al.], 2017, s. 128-129.

⁸ KRESÁNEK, Jozef: Vznik národnej hudby v 19. storočí. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokry, Zdeněk Nováček. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 288-290. LENGOVÁ, Jana: Das Volkslied im Schaffen der slowakischen Komponisten zwischen 1830 – 1918. In: *De musica disserenda*, roč. 5, 2009, č. 2, s. 69-84. URBANCOVÁ, Hana: Milan Lichard a jeho teória slovenskej ľudovej piesne. In: *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. (=Musicologica Slovaca et Europaea 23.) Ed. Jana Lengová. Bratislava : Veda-vydavateľstvo SAV; Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 68-116.

⁹ SUCHÁŇ, Martin: *Písne světské lidu slovenského v Uhřích v hudbu pro klavír uvedené*. Pešť, 1830.

¹⁰ V klasickej hudobnej literatúre je síce možné nájsť takýto útvar, keďže skladatelia v rozvinutej tonálnej harmónii používali aj akordy s obojstrannou centralizáciou. V takom prípade by akord *a-cis-es* bol interpretovateľný ako akord alterovaný, kde oba tóny zmenšenej tercie smerujú k spoločnému centrálnemu tónu *d* (aj tón *cis* nahor, aj tón *es* nadol). Táto možnosť síce nie je v danom kontexte vylúčená vzhľadom na rozvedenie akordu do akordu *d-f-a*, avšak podľa skladateľovho používania ostatných harmonických vertikálnych štruktúr (akordov) a horizontálnych vzťahov

by mal byť uvedený v poslednej osmine tón *e* s odrážkou, keďže predtým v tom istom takte je zápis *e* s odrážkou v inom hlase. Ináč vzniká zvukovo nepríjemná priečnosť. Podobných nedôsledností notopisu v tlači sa v súbore piesní nachádza viac.

Metroritmika piesní je značne unifikovaná: všetky nápěvy sú zapísané v 2/4 metre, pričom majú – s výnimkou piesne č. 10 – rytmicky monotónny sprievodný part ľavej ruky v osminovom pohybe.

Priznávková úprava čiastočne rozloženého akordu v rámci jednej doby (prvá osmina s najnižším tónom akordu, druhá s ostatnými dvoma alebo tromi tónmi) je typická pre väčšinu piesní (č. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12). Ďalšie zachovávajú osminový pohyb tak, že v piesni č. 2 a piesni č. 7 sa uvádza na prvú osminu zväčša spodný (najčastejšie základný) tón akordu, na ostatné tri osminy sú umiestnené trojzvuky buď toho istého akordu, alebo striedavo iného akordu. Takáto obmena je prítomná aj v niektorých úsekoch piesní, kde prevažuje priznávková úprava. Jedine pieseň č. 10 prináša výnimku – nielen harmonickú, ale aj rytmickú (ľavá ruka uvádza nemenne od začiatku do konca oktávové tremolo *C-c*, ktoré môžeme vnímať ako osminovú figúru, aj keď notová značka vlnovky (pozri Príklad 1) nepoukazuje celkom jednoznačne práve na osminové rytmické hodnoty. Z harmonického hľadiska ide o tónické ostinato alebo zádrž. Harmonický pohyb nad týmto ostinatom nie je funkčný, ide o spodné terciové paralelizmy k hlavnej melódii. Skladba preto nemá zreteľný tonálny priebeh, aj keď je naznačený tonálny záver tým, že v predposlednej tercii sa objavuje typický dominantný smerný tón *h* k danému centru *c*.

Pri detailnom skúmaní úrovne a charakteru harmonizácií v tejto edícii treba uviesť niekoľko hlavných znakov práce so súzvukmi, harmonickými funkciami, tóninami, resp. modálnymi priestormi:

I. Súzvuky. Väčšina súzvukov je v základnom postavení kvintakordu, resp. septakordu. Spájanie akordov prevažne nenastáva, najčastejšie ide o paralelné kvintakordy, bez použitia techniky ich spájania (ktorá v klasickej harmónii má za cieľ nielen odstrániť nežiaduce paralelné kvinty, ale aj plynulejšie viesť hlasy bez veľkých skokov, s prípadným zadržiavaním spoločných tónov akordov). Nie vždy je súzvuk pod melódiou použitý s vedomím, že aspoň jeden tón melódie je súčasťou akordu – teda že je tónom akordickým. Tak vznikajú na niektorých miestach disonantné súznenia melódie a akordu (pozri pieseň č. 2 na poslednej osmine druhého taktu vzniká súzvuk *e-a-cis* v ľavej ruke a *h-d* v pravej, podobne na poslednej osmine piateho taktu *h-e-gis* v ľavej ruke, *fis-a* v pravej).

Obraty akordov skladateľ používal zriedka, ale nie zaužívaným alebo odôvodneným spôsobom. Buď vedeniu hlasov neprikladal žiadnu dôležitosť, alebo pravdepodobnejšie nebol dostatočne znály daných pravidiel, postupov a významov. Marginálne výskyty obrátov sú napríklad v piesni č. 7 (pozri Príklad 4) na prvej dobe, kde je začiatok úseku *c* mol harmonizovaný striedaním funkcií *T* a *D*, pričom obe stoja na spoločnom tóne (*g*), teda prvá tonika má tvar kvartsextakordu. V piesni č. 9 (pozri Príklad 2) sa výnimočne používa durová tonika *C* v tvare sextakordu a v ďalšom takte

(tonálnych a funkčných) by toto miesto bolo ojedinelé, malo by odrazu v pozadí historicky iné rozvojové štádium harmonického systému. Ani v jednej z ostatných piesní sa takýto vzťah alterovaného dominantne-frýgického akordu neobjavil.

Príklad 1: Martin Sucháň, 1830, pieseň č. 10 (Po valasky od zeme)

10. (Slovak II pjs 126)

od zeme! keď mi kedy sa zeme!

Fine

Da capo al d.

Príklad 2: Martin Sucháň, 1830, začiatok piesne č. 9 (Vychodí slniečko zpoza lesy)

9. (Slovak II pjs 127)

Vychodí slniečko zpoza lesy!

Da capo al d.

(už bez odrážky pri tóne *e*, aj keď sa nazdávame, že tam patrí) v tvare kvintakordu. Išlo pravdepodobne o sekundové klesanie spodného hlasu. Obdobné klesanie sa nachádza v druhej fráze piesne, posunutej o sekundu nižšie, teda v siedmom takte na druhej dobe. Tu stojí sextakord akordu B dur, a následne jeho kvintakord na začiatku ďalšieho taktu. Podobné využívania obrátov akordov sú v súbore piesní len sporadické.

II. Tóniny. Práca s tonálnym priestorom je prekvapujúco orientovaná na tóniny/mody hlavne s predznamenaním so zníženými tónmi (posuvka *b*). Piesní s *b* je sedem. Iba v zápise jednej piesne využíva skladateľ krížiky (#), zostávajúce štyri sú bez predznamenanania.

Na rozdiel od Füredyho, Suchán nemá problém s používaním tónin aj s dvomi či tromi posuvkami v predznamenaní. Z 12 harmonizovaných a pre klavír upravených ľudových piesní až v piatich z nich používa tonálny priestor s tromi posuvkami, a to: pieseň č. 2 (3# – A dur), pieseň č. 3 (3*b* – g mol modulujúci do c mol), pieseň č. 5 (3*b* – Es dur), pieseň č. 7 (3*b* – c mol, Es dur, c mol) a pieseň č. 9 (3*b* – c mol). Dve posuvky nájdeme v 4. piesni s 2*b* (g mol – B dur – g mol). Jedno *b* je v dvoch piesňach: v č. 1 F dur a v č. 11 d mol. Bez posuviek sú riešené len štyri piesne: č. 6 v a mol, č. 8 v C dur, č. 10 v C dur a č. 12 C dur – a mol.

Harmonizácie piesní, ktoré sa začínajú iným kvintakordom než by prináležal jednej z tónik tóninovej dvojice (dur-mol v paralelnom vzťahu) so spoločným predznamenaním, naznačujú modálne riešenie. Pri podrobnejšej funkčnej analýze však majú všetky piesne jasný tonálny charakter. Sú to tieto úpravy:

- Pieseň č. 1 (predznamenanie: 1*b*) – sa začína na akorde *b-d-f*, ktorý však v ďalšom jasne postupuje ako subdominanta (S) do toniky F dur, ktorá po vystriedaní s D7 ukončí prvú frázu (4 takty) na T. Druhá fráza (6 taktov) sa začína bez modulácie, tóninovým skokom, na T v d mol, a po troch vystriedaniach s D (v tvare kvintakordu) ukončí pieseň v d mol.
- Pieseň č. 3 (predznamenanie: 3*b*) – sa začína na akorde *g-b-d*, ktorý sa v ďalšom priebehu ukáže ako *t*,¹¹ nasledovaná v prvej 4-taktovej fráze funkciami D (akord *d-fis-a*), S (akord *c-es-g*), D2 (neúplný akord *c-d-fis-x*), S (akord *c-es-g*), T (durová tonika G dur, v nasledujúcej fráze prehodnotená na D tóniny c mol, prislúchajúcej k predznamenaniam). Druhá 6-taktová fráza prebieha v c mol nad ostinátnym osminovým tremolom C-c, ktoré potvrdí tonálny priebeh v c mol. Pieseň je harmonicky ukončená otvoreným záverom na dominantnom akorde (kvintakord *g-h-d*). Harmonizácia s 3*b* a s prevahou postupov c mol je prekvapujúca vzhľadom na počiatkový tón melódie v prvej fráze (tón *b*), ako aj záverový tón *d* a tón melodického vrcholu g druhej frázy. Oba skôr evokujú tonalitu g mol napriek počiatkovému tónu *es* druhej frázy.
- Pieseň č. 4 (predznamenanie: 2*b*) – sa začína na akorde *d-fis-a*. Ak by nasledoval akord g mol, tónina by bola jasná, ale nasleduje akord *a-cis-e(es?)*. Vo vzťahu k nasledujúcemu akordu d mol ide o jeho dominantu, poslucháč, nevidiac predznamenanie, zaznamená centrum d mol. Ďalej však pokračuje do tonálne nejasného melodického klesajúceho postupu, ktorý napokon utvrdí centrum c mol. Hneď za ním

¹¹ Malé písmeno vyjadruje molový tónorod toniky. Veľké a malé písmená v názvoch harmonických funkcií sme odlišili podľa nemeckého vzoru tak, že ak ide o toniku ako molový kvintakord, použili sme malé „t“ a ak ide o toniku ako durový kvintakord, použili sme veľké „T“.

Príklad 3: Martin Suchán, 1830, pieseň č. 4 (Marryška)

Ma-ryš-ka! chotýs-ky! Prigae křebo

mily trug, sa-ma-še-si čič-mič-ky

Príklad 4: Martin Suchán, 1830, pieseň č. 7 (Nebud' smutná)

Ně. bud' smutná! bud' smutná! dávi mo-ga'

Zpud' fanám domčila mač-tov ga'

sa otočí tonálna os, akord *c mol* je vo vzťahu k nasledujúcim akordom II. stupňom v *B dur*, ktorý je utvrdený svojím *D7*. Aj po tomto utvrdení sa z akordu *B dur* stane III. stupeň ku *g mol* a pieseň sa končí kadenčne na tonike *g mol*, ktorej predchádza jasná durová dominanta.

- Pieseň č. 8 (bez predznamenanania) – sa začína akordom *f-a-c*, ktorý postúpi jasne do toniky, a následne do striedania *T* a *D* v *C dur*.
- Pieseň č. 9 (predznamenanie: 3b) – sa začína akordom *g-h-d*. Tento akord sa objavuje aj v druhom takte bez opakovania odrážky pri tóne *h*, ktorá by v modernom notopise bola potrebná, ak má hudba pokračovať s použitím tónu *h* a nie *b* (resp. *hes*). V ďalšom priebehu piesne nepredpokladáme, že skladateľ mal zámer zmeniť akord na *g mol*, keďže je použitý vo funkcii *D*, skôr nepovažoval za potrebné (resp. nevedel, že je potrebné) zopakovať posuvku. Podľa tohto zápisu je však obdobne neprítomná odrážka v ďalších taktach. V treťom takte je použitá odrážka pri tóne *e* v rámci akordu *c-e-g*, vo štvrtom takte pri zopakovaní akordu odrážka chýba, v piatom takte sa objavuje odrážka pri tóne *a* v kvintakorde *f-a-c*, v šiestom takte pri zopakovaní akordu odrážka opäť chýba. V ďalšom harmonickom priebehu sú odrážky zrušené opätovným zápisom tónov s posuvkou *b*, najprv sú to tóny *es*, *b* v siedmom takte, následne tón *as* v deviatom takte. V nasledujúcich siedmich taktach sa skladateľ vrátil k odrážke v dominante *g-h-d*. Pieseň sa končí na tónoch *b-c-g*, v danom kontexte skôr „nezmyselnom“ súzvuku. Použitie tónu *b* vzniklo zrejme chybným zápisom (alebo prepisom či chybnou tlačou), pieseň mala byť pravdepodobne ukončená na dvoch tónoch *c-g*.
- Pieseň č. 12 (bez predznamenanania) – sa začína akordom *f-a-c* ako jedinou funkciou *S* v tonálnom prostredí *C dur*, v ktorom prebieha pieseň takmer do konca. Len v posledných dvoch taktach sa otočí tonálna os do *a mol* cez *D* (akord *e-gis-h*) a skončí na *T* v *a mol*.

Tonálne sú piesne riešené tak, že okrem troch úprav (č. 5, 8 a 10) všetky počas svojho priebehu aspoň raz zmenia tóninu: 1. *F – d*, 2. *A – E*, 3. *G – c*, 4. *D – c – B – g*, 6. *A – C – a*, 7. *C – Es – c*, 9. *C – B – c*, 11. *D – a – d*, 12. *C – a*.

III. Harmonické funkcie. Z hľadiska bežného harmonického riešenia môžeme konštatovať, že skladateľ až v polovici z harmonizovaných piesní nezačal tonikou hlavnej tóniny, čo je oproti práci s tonálnym začiatkom odlišné od riešení harmonizácií u Füredyho.

Piesne č. 5 a č. 7 využívajú len akordy na I. a V. stupni, teda funkcie *T* a *D*. Č. 5 sa začína v tónine *Es dur* a v rovnakej tónine aj končí bez akéhokoľvek vybočenia. Č. 7 sa začína v *c mol* alebo v *C dur*(?), v nototlačí (Príklad 4) je nezreteľný znak v prvom takte pred tónom *e(s)*¹ v ľavej ruke. V druhom takte je odrážka pred tónom *e* evidentná. V ukončení prvej frázy na chvíľu vybočí harmonizácia do paralelnej tóniny *Es dur*. Návrat do *c mol* cez použitie molovej *D* v posledných 4 taktach nie je zreteľne tonálny. Tu sa však dá uvažovať aj o vyššie uvedenej možnosti neuvedenia odrážky s úmyslom ju tam zahrnúť (odrážka pri tóne *h* sa nachádza v piatom takte od konca, v ďalších taktach už síce nie je zopakovaná, ale striedanie *T* a *D* je zjavné), teda ukončiť pieseň tonálne s durovou (kadenčnou) dominantou rozvedenou do toniky.

Pieseň č. 8 je jediným príkladom, ktorý je riešený tonálne so všetkými tromi harmonickými funkciami, bez zmeny tóniny, ale aj bez jedinej úplnej harmonickej kaden-

cie (môžeme predpokladať, že skladateľ nevnímal možnosti náhrady alebo modifikácie hlavných harmonických funkcií aj vedľajšími akordmi).

Všetky ostatné piesne obsahujú tonálne prechody, resp. modulácie. Najjednoduchšia zmena tóniny tonálnym skokom je použitá v piesni č. 1, kde prebiehajú prvé 4 takty v F dur a ďalších 6 taktov v d mol, a pieseň č. 2, ktorá má tri frázy, pričom druhá v melódii piesne opakuje prvú o kvintu vyššie. Celá harmonizácia je spolu s melódiou piesne posunutá z prvej štvortaktovej frázy prebiehajúcej v A dur do druhej štvortaktovej frázy v E dur. Tretia fráza prináša návrat tóniny A dur s kontrastným melodickým záverom piesne, aj s bohatším tonálne-funkčným priebehom.

Piesne č. 6 a č. 11 majú tonálne nestály harmonický priebeh, postupnosť akordov neevokuje jasné kadenčné významy, aj keď ich mnohokrát naznačuje. V piesni č. 6 ide o viacnásobné prechody z a mol do C dur a naspäť, ale druhý diel prebieha jasne v a mol. Premennivejší, ale aj jasne modálny priebeh vidno v piesni č. 11 (Príklad 5), kde sú postupne naznačené d aiolský modus, a mol, a aiolský modus a d mol s tonálnym ukončením funkcií D-t (akordy *a-cis-e*, *d-f-a*).

Harmonická interpretácia ľudových piesní v úpravách Vladislava Fűredyho

Vydanie klavírnych úprav Vladislava Fűredyho *Národní nápěvy ku Zpěvankám* (1837) obsahuje 25 klavírnych úprav slovenských ľudových piesní.¹² V tejto edícii sú piesne spracované a harmonizované v piatich najjednoduchších základných tóninách, teda buď bez predznamenanania (C dur, a mol), alebo s jednou posuvkou v predznamenaní (G dur, F dur, d mol, žiadna pieseň nie je harmonizovaná v e mol). Konkrétne sú to tieto piesňové úpravy:

bez predznamenanania:

- v C dur 2 piesne (č. 4 a 5), 1 pieseň (č. 25) sa síce začína v F dur, ale končí v C dur;
- v a mol 3 piesne – č. 3, 16 (ktorá moduluje do d mol) a č. 17 (s predznamenaním jedného b, napokon skončí v d mol na durovej dominante, teda na akorde A dur);

s jedným predznamenaním:

- v G dur 13 piesní – č. 1, 6, 7, 8, 11, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 24;
- v F dur 4 piesne – č. 9, 12, 23, 25 (ktorá v druhej polovici zmoduluje a končí v C dur);
- d mol sa objavuje v 4 piesňach – č. 2 a 10 sa začínajú a prechodom cez F dur sa vrátia a aj končia v d mol, č. 13 sa začína v d mol a končí v G dur a č. 16 naopak, začína sa v a mol a končí v d mol;

modulačne cez 2 tóniny sú teda riešené piesne č. 2, 10, 13, 16, 17, 25.

Absolútnu preferenciu – ako vidieť – má tónina G dur, sumárne:

- prevláda **durový tónorod** a tonálne stabilný priebeh (18 piesní);
- 2 piesne sú **molové od začiatku do konca** v celom priebehu (č. 3 a 16);

¹² FűREDY, Vladislav: *Národní nápěvy ku Zpěvankám*. Viedeň, 1837.

- 4 piesne **modulujúce menia tónorod** (č. 2, 10, 13, 17);
- 1 pieseň **moduluje z dur do dur** (č. 25).

Pred ďalším sledovaním harmonického priebehu je nevyhnutné poukázať na **metrorytmický priebeh**, ktorý je vo väčšine piesní v súlade s harmonickým. Spolu 22 piesní je zapísaných metricky v 2/4 takte; výnimkou sú piesne č. 10 a 20 (v 4/4 takte) a pieseň č. 17 (ako jediná nepárna je zapísaná v 3/4 takte).

Ak zadefinujeme pojem „**harmonický rytmus**“ ako jav pravidelného alebo nepravidelného striedania harmonických súzvukov, resp. harmonických funkcií,¹³ môžeme konštatovať, že niektoré piesne sú z pohľadu harmonického rytmu veľmi jednoduché (striedanie harmonických funkcií je úsporné). To vidíme najmä na týchto piesňach:

- Pieseň č. 12 ako najjednoduchšie harmonizovaná má podkladný **jediný akord** – toniku (ďalej len T) v tónine F dur.
- Piesne č. 1, 6, 7, 8, 18, 19, 20, 21, 22 sú harmonizované len **dvoma akordmi** – tonikou a dominantou (ďalej len D prevažne v základnom tvare kvintakordu, občas sa vyskytne dominantný septakord, ďalej D7). Všetky tieto piesne sú v G dur a jedine pieseň č. 20 má nie 2/4, ale 4/4 metrum.
 - V piesni č. 1 sa vyskytne D len raz v predposlednom takte.
 - V piesni č. 6 sa T strieda po takte s prvým obratom D7, ďalej D5/6.
 - V piesni č. 7 ide o striedanie po 2 taktoch.
 - V piesni č. 8 sa najprv funkcie striedajú po 4 taktoch, ale v posledných 4 taktoch sa harmonický rytmus zahusťuje natolko, že každý takt vystrieda T a D⁶ okrem posledného, ukončujúceho pieseň v celom závere na T.
 - Pieseň č. 18 má ku koncu zhusťujúcu tendenciu: 4 takty T, 2 takty D, 1 takt T, na konci po dobách T-D5/6-T.
 - V piesni č. 19 na začiatku uvádza 1 takt T, 1 takt D7, 2 takty T, 2 takty D5/6, 2 takty T, 1 takt D7 a 1 takt T. Tento priebeh má evidentne mostovú formu, kde stred je dlhý a okraje krátke.
 - Mostový priebeh striedania T a D je aj v piesni č. 20, pritom ide vždy len o kvintakordy.
 - Pieseň č. 21 strieda funkcie po taktoch T – D – D7, len na konci sa harmonický rytmus zhutňuje na T – D – T v posledných dvoch taktoch.
 - Pieseň č. 22 strieda v prvom štvrtaktí T a D6 po štvrtových dobách spolu s melodickým priebehom po štvrtových rytmických hodnotách, v druhom štvrtaktí je pohyblivejší osminový pohyb melódie harmonizovaný redším harmonickým rytmom: tri štvrtové T, jedna štvrtová D. Po zopakovaní sa pieseň končí harmonicky otvorená na D.
- Tri hlavné harmonické funkcie (a žiadnu ďalšiu) použil skladateľ len v piesňach č. 11 a 15, obe v G dur a v 2/4 takte. Ani v jednej z nich však nie je subdominanta (ďalej S) súčasťou takej následnosti týchto harmonických funkcií, že by sme mohli hovoriť o úplnej harmonickej kadencii (vždy za S nasleduje najprv T, až potom sa objaví D).

¹³ FERKOVÁ, Eva: *Tektonika a dynamizmus v hudbe*. Druhé rozšírené a doplnené vydanie. Bratislava : VŠMU, 2014, s. 58.

- Piesne, v ktorých sa vyskytujú aj **akordy iných stupňov**, než I. (T), IV. (S) a V. (D), sú tieto:
 - Pieseň č. 5 – typický príklad nápevu, v ktorom je obsiahnutý klesajúci citlivý 7. tón tóniny (Príklad 6). Podľa princípov tonálnej harmónie je nesprávne použiť na takýto tón podkladnú funkciu D, keďže v dominantnej funkcii má tón silný centralizačný dostredivý ťah nahor do základného tónu tóniny. Skladateľ buď intuitívne, alebo s vedomím tohto „zákazu“ – použil jediný nedominantný akord, do ktorého „citlivý“ tón patrí, ale nemá taký silný ťah nahor, a to je akord III. stupňa. V ňom, keďže obsahuje dva tonické tóny, má takú silu „tonickosť“ znenia, že jeho kvinta – ktorá stráca charakter „citlivého tónu“¹⁴ – prestáva mať tendenciu stúpať, môže klesať.
 - Pieseň č. 14 nielen so S, ale aj s jej modifikáciou na II. stupni (ďalej S). Ani v tejto piesni nie je využitá typická klasicko-harmonická kadenčná postupnosť v závere, pieseň sa nekončí úplnou harmonickou kadenciou.
 - Pieseň č. 24 ako jedna z najdlhších piesní je harmonicky v F dur podložená prevažne striedaním T a D5/6. V prvom diele (prvých 12 taktov) sa strieda T prevažne s D5/6 po dobách, ale v 2., 4., 10. a 12. takte sa v súlade so štvrtovou pauzou v melódii zastaví aj harmonický rytmus na T pre celý 2/4 takt. Akord na II. stupni sa vyskytuje v druhom diele (druhých 12 taktov) len na dvoch miestach, a tentokrát výhradne v kadenčnej postupnosti T – S6 – D7 – T.
- V piesňach č. 2 a 16 sa vyskytujú aj chromatizované **vzťahy mimotonálnej dominanty**, vždy v tom najpoužívanejšom a najtradičnejšom vzťahu, teda k dominante.
- **Modulačne riešené** piesne využívajú tiež hlavne tie najjednoduchšie zmeny tóniny cez diatonické prehodnotenie spoločného akordu, ale v jednom prípade sa nájde aj chromatický prechod.
 - V piesni č. 2 je tonika d mol prehodnotená na S v C dur a za ňou pokračuje kadencia dominantou a tonikou v C dur. Následným striedaním durových kvintakordov C a F vzniká dojem, že C dur bol len sprostredkujúcou tóninou prechodu do paralelnej F dur. Tá však nie je utvrdená treťou funkciou S, je teda len naznačená. Návrat do d mol nasleduje po chromatickej modulácii (posunom tónu c na cis a tónu g na a vznikne D6 v tónine d mol).
 - Podobný modulačný priebeh dvakrát zopakovaný možno vidieť aj v harmónii piesne č. 10 (Príklad 7). Začína sa v d mol, ihneď kadencuje v F dur. Návrat je riešený sofistikovanejším prechodom cez klamný záver v tónine F dur tak, že za dominantou (po akorde c-e-g) nasleduje tonika d mol. Tu sa skladateľ v jednom z mála prípadov pohral s chromatizáciou (postup cis na c, a následne c na cis),

¹⁴ Názov „citlivý“ tón je z odborného pohľadu nešikovný, keďže tón nemá city, aj keď je zaužívaný. V nemeckom jazyku ide o „der Leitton“ (v preklade stupnicový tón, alebo vedúci tón) alebo podľa Riemannovho slovníka aj „der Gleitton“, v anglickom jazyku je pre tento tón vyhradený pojem „leading note“ teda v preklade smerujúca nota. Miroslav Filip preto vo svojom diele *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* navrhuje na tento tón začať používať pojem „smerný“, keďže smeruje nahor do základného tónu tóniny ako v durovej, tak aj v harmonickej molovej tónine. Pozri bližšie: FILIP, Miroslav: *Súborné dielo I. Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s 57-101 alebo KOŘÍNEK, Miloslav: *Tonálna harmónia pre 1. – 3. ročník konzervatória*. Bratislava : ŠPN, 1990, s. 19, 60.

Príklad 7: Vladislav Füreďy, 1837, pieseň č. 10 (*Těčie voda*)

Lento.

N^o 10.

(1 str. 216)

Te čie voda, te čie wo da, te-čie mu-tná: Přeco si ty moga milá taká smu = tna? Přeco si ty moga milá taká smu = tna?

Príklad 8: Vladislav Füreďy, 1837, pieseň č. 13 (*Široká, široká*)

Vivace.

N^o 13.

(1 str. 243)

Ši = ro = ká, Ši = ro = ká po = ži = čag no = žj = ka, že si od = kro = gj = me zto = ho ra = do = snj = ka.

keď rýchlym vybočením cez *D* (*a-cis-e*) v *d* mol sa vrátil do *F* dur (akord *f-a-c*), a následne jeho dominantu (akord *c-e-g*) opäť chromaticky posunul (akord *cis-e-g*), čím otočil tonálnu os naspäť do *d* mol.

- Začiatok piesne č. 13, napriek jednému krížiku v predznamenaní, je v *d* mol (Príklad 8).

T v *d* mol sa štyrikrát strieda so svojou *D* (*t – D5/6 – t – D3/4 – t – D5/6 – t – D3/4 – T*), čo vnímanie centra *d* mol kvantitatívne utvrdí. Posledná tonika však už nie je molový, ale durový kvintakord (znázornené veľkým písmenom *T*). Tak sa z durovej *T* prehodnotením stane durová *D* ku *G* dur a pieseň sa končí na novej tonike *G* dur.

- Pieseň č. 16 má tiež premyslenejší tonálno-harmonický priebeh, zakotvený na hlavných harmonických funkciách a funkčnej viacznačnosti akordov (Príklad 9). Skladateľ použil identický priebeh v dvoch tóninách. Začiatok v *a* mol dospeje cez durovú *D5/6* (akord *gis-h-d-e*) a návrat k *T* do durovej *S5/6* (akord *fis-a-c-d*), ktorá je prehodnotená na *D* k tónine *G* dur. Nasleduje nová *D* *5/6* z *d* mol (akord *cis-e-g-a*) a pieseň sa končí v *d* mol.
- V piesni č. 17 sa zdá, že ide o nesprávny zápis predznamenanania s jedným *b*, hoci harmonicky sa pieseň jasne začína na *T* v *a* mol, nasleduje *D7* (akord *e-gis-h-d*) a po zopakovaní, teda pre poslucháča kvantitatívnom, ale aj kvalitatívnom utvrdení centra *a* mol, cez *S* (akord *d-f-a*) prejde k dominante v *d* mol (akord *a-cis-e*). (Príklad 10).

Druhé vysvetlenie je rovnako prijateľné, v ktorom pieseň prebieha okolo centra *a*, ale mení sa tónorod. Toto vysvetlenie potvrdzuje aj záver na kvintakorde *A* dur (v *d* mol by išlo o harmonicky otvorený záver). Sám skladateľ označil modus ako hypodórsky, ale práca s posuvkami v priebehu piesne tento modus celkom nepodporuje.

- Pieseň č. 25 ako posledná z cyklu má jednoduchý diatonicko-modulačný prechod z toniky v *F* dur, ktorá je prehodnotená na *S*, a po rozvedení do *D5/6* z *C* dur (akord *h-d-f-g*) potvrdí kadenčne novú tóninu *C* dur. Priebeh má všetky znaky najjednoduchšej modulácie, kde si poslucháč zmenu centra takmer nevšimne, keďže ide o moduláciu do najbližšej tóniny rovnakého tónorodu. Všetky použité akordy sú tiež rovnakého tónorodu a súčasne ide o hlavné harmonické funkcie v oboch tóninách.

Klavírne riešenia harmonizovaných piesní Füredy spracoval so snahou vyhnúť sa najzákladnejším chybám, ktoré uvádzajú zaužívané návody harmonizácie, napr. zakázané paralelizmy (paralelné čisté kvinty a oktávy). Na druhej strane, harmonizácia pomocou kvintakordov, riešená v úzkej sadzbe v sprievode ľavej ruky, predpokladá pri každom slede kvintakordov práve vznik paralelných kvínt. Füredy pravdepodobne dospel k záveru, že najjednoduchšie dosiahne odstránenie takýchto postupov zmenou počtu hlasov, súdiac podľa množstva zmien trojhlasu na štvorhlas (resp. naopak) v sprievodoch ľavej ruky práve tam, kde za sebou nasledujú dva kvintakordy (čo je väčšina spojov akordov všetkých skúmaných harmonizácií), ako vidno na Príklade 6 pri zmene medzi druhým a tretím taktom (pieseň č. 5), na Príklade 7 na viacerých miestach (medzi 3. a 4. taktom, medzi takmer každým ďalším prechodom z taktu do taktu), na Príklade 9 medzi 10. a 11. taktom, na Príklade 10 vnútri 3. taktu atď.

Príklad 9: Vladislav Füreďy, 1837, pieseň č. 16 (*Dievča ze Senice*)

Vivace in modo Dorico.

N^o 16.

(1 str. 316)

De-w = ða ze Se ni ce ce ce ce ce, Na = war šo = šo-wi= ce ce ce ce ce!

Ga = bych na-wa-ri = la la la, Ćjm bych za-sma=zi= la la la la?

Príklad 10: Vladislav Füreďy, 1837, pieseň č. 17 (*Pomali, barani, nevládzem za vami*)

Grave. Modo Hypodórico.

N^o 17.

(1 str. 317)

Po-ni=li ba-ra=ni, Ne wladzem za wa mi: A po-tom a=ni tak, Bu d'em gest de=mi = kat.

Najvyužívanejším spôsobom akordického sprievodu je v skúmaných harmonizovaných piesňach čiastočné rozloženie akordu tak, že na prvej osmine zaznieva súzvuk dvoch alebo troch tónov akordu a na druhej je akord doplnený jedným tónom do trojzvuku, resp. je zdvojený jeho základný tón, občas je tiež doplnený do úplného štvorzvuku. Klasicky správne riešenie spojov kvintakordov hlavných funkcií Fűredy nepoužil, zrejme ho neovládal.¹⁵ Zmeny trojhlasu na štvorhlas alebo naopak odstraňujú paralelné kvintakordy len zdanlivo. Ak by skladateľ zámerne používal paralelné kvintakordy (čo možno nájsť v tvorbe skladateľov hudobného impresionizmu ako zámer), nepoužíval by v sprievodoch tak často a masívne práve postup neustálych zmien počtu hlasov.

Považujeme preto za preukázané, že práve neustálymi zmenami počtov hlasov (takmer v každom spoji dvoch kvintakordov hlavných funkcií v úzkej sadzbe), skladateľ prejavil snahu dodržať zákaz, ale správne riešenie už nebolo v jeho technickej kompozičnej výbave. Harmonizácie preto možno na jednej strane považovať za zodpovedajúce imanentnému harmonickému priebehu piesní z hľadiska tonality a funkčnosti, ale z hľadiska vypracovania akordických úprav a spojov skôr za amatérske.

Harmonické sprievody ľudových piesní pomocou kvintakordov v úzkej sadzbe v ľavej ruke klavírnej úpravy v **improvizovaných harmonizáciách**, kde pravá ruka hrá len melódiu harmonizovanej piesne a ľavá ruka akordy, bez problémov znesú aj **paralelné kvintakordy aj skoky** ľavej ruky bez snahy sofistikovanejšieho vedenia jednotlivých hlasov. Avšak pri zápise takýchto harmonizovaných sprievodov by sa dalo vedenie hlasov a spájanie akordov riešiť celkom podľa učebnicových pravidiel, alebo aspoň s bohatším využívaním obratov, ktoré najjednoduchšie pomáha odstraňovať nežiaduce paralelizmy. Druhou možnosťou je aj naštudovanie prísnych a voľných spojov akordov či sekundových spojov. Takýto aspekt harmonizácie vo Fűredyho úpravách však nebol uplatnený. Je otázne, či bolo v jeho možnostiach (materiálnej, jazykovej alebo inej) sa o týchto vymoženostiach dozvedieť. Z hľadiska profesionálneho prístupu k harmónii zostáva kdesi na polceste. Na mieste je preto aj otázka, či následnosti harmonických funkcií, ktoré by aspoň v záveroch piesní vytvárali úplné harmonické kadencie ako najlepšie alebo najdokonalejšie závery, nie sú prítomné nie z dôvodu špecifického cítenia skladateľa, ale skôr z dôvodu nevedomosti o zvukovej a záverovej kvalite takéhoto úplného záveru. Vzhľadom na evidentný tonálny priebeh harmonizácií zvažujeme aj pri úpravách, kde skladateľ uvádza názvy modov, keďže harmonizácie stavia v maximálnej možnej miere takmer výhradne na hlavných funkciách T, S a D, hypotézu, že ide o slabé vzdelanie, resp. o čiastočne amatérsku úroveň, a nie o umeleckú jedinečnosť.

Zhrnutie

Napriek viacerým obmedzeniam v poznaní všetkých technických vymožeností harmonického jazyka 19. storočia sa obaja skúmaní skladatelia dokázali na slušnej úrovni

¹⁵ Pre záujemcov o detaily zaužívaných postupov odporúčame štúdium učebníc harmónie, napr. KOŘÍNEK, Miloslav, Ref. 14, alebo vysokoškolské skriptá SUCHOŇ, Eugen – FILIP, Miroslav: *Náuka o harmónii 1, a 2*. Bratislava : Univerzita Komenského, 1992.

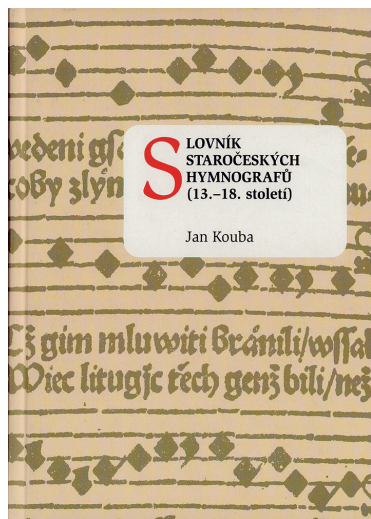
zmocniť hudobného materiálu slovenských ľudových piesní. Vznikli zbierky klavírných skladbičiek, schopné propagovať slovenskú ľudovú hudbu nielen s jednohlasnými, a teda harmonicky chudobnými zneniami, ale obaja dokázali vycítiť harmonický priebeh piesní a zapísať ho do hrateľnej klavírnej podoby. Každá zbierka úprav nesie viaceré špecifické znaky, vyplývajúce nielen z technickej úrovne poznania „harmonizátora“, ale aj z harmonickej invenčnosti, nápaditosti a intuitívneho objavovania rozmanitých postupov. Z preukázaných postupov je zrejmé, že vo výbave skladateľov nebolo zvládnuté používanie obrátov akordov, ani úplných harmonických kadencií. Martin Sucháň sa v harmonizáciách prejavil ako skladateľ s predpokladmi pre rozmanitosť ako akordického zvukového sprievodu, tak aj tonálnych priestorov, ale bez zjavných snáh o dokonalé (kadenčné) ukončovanie piesní a ich hlavných dielov či úsekov. Vladislav Füreďy sa evidentne orientoval na hlavné harmonické funkcie, teda jeho poznanie tonálnych princípov je zrejmé, avšak priebeh akordických sprievodov z hľadiska rozmanitosti akordov a variety ich harmonických funkcií bol v porovnaní so Sucháňovými sprievodmi oveľa monotónnejší a jednoduchší. V Sucháňovom riešení je hádam zaujímavý ešte fakt, že polovicu piesní nezačal na tónickom akorde hlavnej tóniny, u Füreďyho je zrejma snaha o obmedzenie nevhodných paralelizmov.

Keďže história vzniku pravidiel a zaužívaných postupov klasickej tonálnej harmónie je dlhá, nadviazať na všetky jej výdobytky po troch storočiach vývoja predpokladá hlboké znalosti a sústredené štúdium existujúcej klasickej tvorby. Na druhej strane, pôvodný význam postupného rozvoja pravidiel a zaužívaných postupov má najmä empirický pôvod a základy, vyplývajúce zo snáh veľkých európskych majstrov hudobnej tvorby po čo najlepšom znení príslušných harmonických postupov, použitých v jednoduchších aj zložitejších štruktúrach a vzťahoch. Ideál „čo najlepšieho znenia“ harmonizácií v skúmaných zbierkach skladateľa koncipovali na mnohých miestach len intuitívne (nie poučene), ale „muzikantsky“ vhodne, a ako sme preukázali, prevažne tonálne. Nie vždy sa najlepšie znenie spája aj s najvyššou zložitosťou, preto aj pri zdánlivej jednoduchosti niektorých tu odhalených postupov sa výsledné znenia skúmaných harmonizácií a úprav dajú považovať za „počúvateľné“ a pre dané potreby prijateľné.

Štúdiá vznikla v rámci projektu KEGA č. 003VŠMU-4/2019 (2019 – 2020) „Výskum podobností a prienikov klasickej a populárnej hudby cez počítačovú analýzu harmónie“, riešeného na Katedre teórie hudby HTF VŠMU.

Jan Kouba: Slovník staročeských hymnografů (13. – 18. století)

Praha : Kabinet hudební historie Etnologického ústavu AV ČR, v.v.i., 2017, 518 s. ISBN 978-80-88081-13-5



Českí i slovenskí bádatelia zaoberajúci sa hymnológiou doposiaľ nemali k dispozícii príručku sumarizujúcu výsledky výskumu českej duchovnej piesne posledných desaťročí. Boli odkázaní na štúdium značného počtu prác rôznej úrovne, pričom väčšina príspevkov sa zameriavala na čiastkové problémy, súvisiace predovšetkým s heuristikou a komparatistikou. Muzikológ Jan Kouba, ktorý má v súčasnosti za sebou už vyše šesť desaťročí výskumnej a publikačnej práce v tomto odbore, bol nepochybne tým najpovolanejším, ktorému pripadla úloha zhostiť sa prípravy diela syntetického charakteru.

Výsledkom je kniha útlejšieho formátu (zodpovedajúca aj vonkajším vzhľadom slovníku) s obsahom, ktorý túto nenápadnú vonkajšiu formu ďaleko prevyšuje. Prostredníctvom 71 hesiel venovaných osobnostiam tvorcov duchovných piesní spojených s územím Čiech a Moravy v nej autor obsiahol päť

storočí a minimálne šesť kultúrno-historických etáp so stovkami kancionálových edícií a rukopisných prameňov. Kouba vo svojom predhovore naznačuje, v čom spočívala najväčšia výzva „hymnologickej syntézy“. Konštatuje disproporciu doterajšieho hymnologického výskumu v Čechách (na Slovensku na tom nie sme o nič lepšie) a pripomína doterajší prednostný záujem o Tranovského, Blahoslava, Michnu, v poslednom období aj o Bridelia, Šteyera a Božana. Na druhej strane celý rad ďalších českých hymnografov ostáva doposiaľ na okraji záujmu a poznatky o niektorých z nich ani nepresiahli úroveň historickej Jirečekovej syntézy z rokov 1875 – 1878. Je zrejmé, že Kouba si nemohol vystačiť len s doterajšou hymnologickou literatúrou, ktorú inak uvádza v úctyhodnej šírke, neopomínajúc slovenskú či nemeckú. Priznáva, že na jej základe „bolo možno zpracovať pouzú malou časť hesel; väčšina z nich jejich výsledky rozširuje, pričomž všetchna vychází z přímého kontaktu s probíranými hymnografickými prameny.“

Čitateľ sa už v názve publikácie stretáva s pojmi, ktoré sú chápané v užšom alebo širšom zmysle. Prívlastok „staročeský“ sa v Koubovom *Slovníku* používa v inom zmysle ako v tradičnej bohemistike, kde zahŕňa obdobie pred českou literatúrou éry novoveku. Aj pre samotnú cirkevnú históriu je významnejším medzníkom medzi „starým“ a „novým“ skôr prelom 18. a 19. storočia, než napríklad nástup reformácie. Tento medzník rešpektuje aj knihovníctvo, nakoľko bibliografie „starých“ tlačí sú spravidla ohraničené koncom 18. storočia. Nie je, napokon, cudzí ani muzikológii či literárnej vede, ktoré vnímajú nástup meštianskej kultúry a faktický zánik feudálneho systému ako zreteľný medzník medzi „starým“ a „novým“ spoločenským

poriadkom so zodpovedajúcou zmenou kultúrneho kontextu.

Pojem „hymnograf“ chápe Kouba v súlade s českou terminológiou širšie, t. j. nielen ako novodobého tvorca duchovných piesní v národnom jazyku, ale aj ako stredovekého autora latinských liturgických chorálnych spevov. Spolu 71 osobností hymnografov z českého prostredia predstavuje len výber z niekoľkonásobne väčšieho počtu mien osôb, o ktorých „hymnickej“ tvorbe máme informácie. V tomto zmysle Koubov *Slovník* nenahrádza encyklopedickú príručku, ktorá by umožnila vyhľadať informácie o každom jednotlivom tvorcovi duchovných piesní. Výber je však cielený – jednak zahŕňa významných hymnografov spätých s jednotlivými vývojovými etapami a kľúčovými prameňmi, jednak si všima nemeckých aj slovenských hymnografov pôsobiach na územiach českej koruny. Tak sa do jeho výberu dostal okrem Tranovského aj Vavrinec Benedikt z Nedožier, Gašpar Motešický, Štefan Leška, Juraj Petrmann, Ján Sylván, z nemeckých hymnografov napríklad Nicolaus Herman, Petrus Herbert, Bartholomäus Christelius, Jonann Leisentritt, Johannes Mathesius či Michael Weisse.

Štruktúra jednotlivých hesiel je jednotná – od začiatočných životopisných dát príslušnej osobnosti cez celkové zhodnotenie prínosu a diela až po prehľad hymnografickej tvorby. Informačná hodnota hesiel dosahuje vysokú úroveň, čitateľ tu nájde množstvo nových a zaujímavých informácií, ktoré autor dopĺňa exkurzmi, podrobnými analýzami prameňov a odkazmi na literatúru citovanú v závere každého hesla. Kouba prináša vlastný pohľad aj na všeobecne známe osobnosti (Komenský, Tranovský) a ich biografii dokáže pretlmočiť cez svoje vnímanie hymnológa a hudobného historika. Informácie o prameňoch sú natolko obsiahle, že by bolo namieste Koubovo dielo chápať súčasne aj ako „Slovník autorizovaných staročeských hymnografických prameňov“. Tieto pramene si čitateľ ľahko vyhľadá podľa hesiel ich autorov-zostavovateľov. Okrem registrov piesňových incipitov, menného a vecného, ktoré sú povinnou výbavou hymnologických prác, autor dopĺňa krátky chronologický prehľad hesiel, umožňujúci vyhľadávať jednotlivé heslá podľa autorom načrtnutých perio-

dizačných etáp: gotický stredovek (do 1400) – prvé storočie reformácie (do 1500) – reformácia a humanizmus (1500 – 1620) – pobělohorské baroko, pietizmus, osvietenstvo (1620 – 1800). K nim ešte pridáva (pre nás zaujímavý) krátky zoznam „česko-slovenských“ hymnografov 16. – 18. storočia (mne osobne tam chýba Motešický a Klejch).

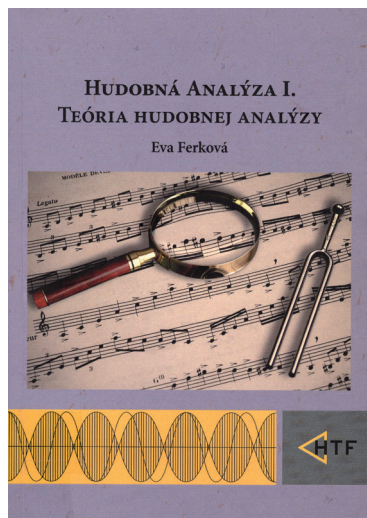
Z pohľadu aktuálnych problémov, ktoré rieši aj slovenská hymnológia (vlastne v najširšom zmysle umenoveda či historiografia), je zaujímavé Koubovo riešenie ortografie starých mien. Kouba sa pridŕža jednoduchého pravidla, mená autorov píšucich výlučne (alebo aj) v češtine uvádza podľa českej ortografie s fonetickým prepisom. Týka sa to, samozrejme, aj autorov slovenskej národnosti (Ján Sylván ako Jan Sylván, Štefan Leška ako Štěpán Leška, Vavrinec Benedikt ako Vavřinec Benedikt). Tento zdanlivo jednoznačný a bezproblémový princíp má, samozrejme, svoje úskalia. Do určitej miery sporný je prepis mena Václav Štajer, ktorý v českej odbornej literatúre nie je všeobecný. Stretávame sa aj s inými formami: Šteyer, Štejer; podobu Šteyer napríklad používa vo svojej publikácii aj Marie Škarpová, česká literárna historička, ktorá sa v posledných rokoch sústredenejšie venovala jeho kancionálu. Pri mene jezuitského pátra Fridricha Bridelia sa Kouba zas pridŕža aktuálne rozšíreného úzu, na rozdiel od staršej formy (Bedřich Bridel), čo zrejme súvisí s rešpektovaním nedávno publikovanej kritickej edície Brideliových *Jesliček*, kde túto problematiku riešil interdisciplinárny autorský kolektív.

Publikácia Jana Koubu je výrazným prínosom pre českú aj slovenskú hymnológiu, muzikológiu i literárnu vedu. Možno oceniť prístup autora, ktorý sa ukázal ako efektívny a praktický, nakoľko dokázal do svojho *Slovníka* včleniť širokú škálu poznatkov svojho celoživotného bádania a formát slovníka kľúčových osobností mu k tomu dal dostatok priestoru. Nie všetky knižné tituly slovníkového typu bývajú úspešné. Niektoré iba recyklujú staršie poznatky do novej knižnej formy. Toto však rozhodne nie je prípad Koubovej príručky, ktorá bude bádateľom na českej i slovenskej strane nepochybne slúžiť ešte mnoho rokov.

Peter Ruščin

Eva Ferková: Hudobná analýza I. Teória hudobnej analýzy

Bratislava : Vysoká škola múzických umení, Hudobná a tanečná fakulta, 2018, 137 s. Druhé, doplnené vydanie. ISBN 978-80-8195-015-5



Prof. Eva Ferková pôsobí už viac ako dvadsaťpäť rokov ako pedagogička na kľúčových slovenských vzdelávacích hudobných inštitúciách (Konzervatórium v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta VŠMU). Počas svojej dlhoročnej praxe získala skúsenosti, ktoré sa snaží sprostredkovať vo forme odborných a vedeckých textov v zborníkoch, a najmä vo svojich troch monografiách – *Hudobná analýza. Teória a stručné dejiny* (2008), *Hudobná informatika* (2008), *Tektonika a dynamizmus v hudbe* (2011; rozšírené vydanie z roku 2013). Tieto texty sú kľúčovou literatúrou slovenských študentov muzikológie, sú východiskovým materiálom na orientáciu predovšetkým v problematike teórie hudobnej analýzy. Môžeme povedať, že Ferkovej kniha *Hudobná analýza I. Teória hudobnej analýzy* vyplňa medzeru v domácej odbornej literatúre, ktorá sa uvedenej problematike v takomto rozsahu dosiaľ nevenovala. Predstavuje základné, univerzálne používané analytické teórie, typy a metódy, ktoré slovné opisujú a zároveň uvádzajú notové príklady. Študenti dostávajú návod na to, ako v praxi postupovať

pri hudobnej analýze, pričom si vedia predstaviť, aké výsledky by mohli na základe vybranej metódy očakávať.

Publikácia *Hudobná analýza I. Teória hudobnej analýzy*, ktorá vyšla v roku 2018 vo vydavateľstve VŠMU, predstavuje rozšírené vydanie knihy *Hudobná analýza. Teória a stručné dejiny* z roku 2008. Je preto vhodné pozrieť sa najskôr na to, čo nové prináša autorka čitateľovi v druhom, rozšírenom vydaní. Eva Ferková vo veľkej miere vychádza zo svojej pôvodnej obsahovej koncepcie, ktorú obohacuje v podrobnejšom rozpracovaní niektorých hlavných kapitol. Novinkou sú dve pridané kapitoly, ktoré poskytujú autorkin vlastný pohľad a prínos do sledovanej problematiky – podnetná podkapitola „3.2. Vlastný návrh typológie hudobnej analýzy“ a taktiež záverečná ôsma kapitola „Hudobná analýza v praxi a základné princípy analytického postupu“. Oproti staršiemu, prvému vydaniu vypúšťa z obsahu kapitoly „Stručné dejiny hudobnej analýzy“ a „Príklady analýz (ukážky a citáty z literatúry)“. Tie by mali byť obsahom druhého dielu publikácie.

Monografiu *Hudobná analýza I. Teória hudobnej analýzy* autorka člení na osem hlavných kapitol, ktoré podrobne rozoberajú vybraný konkrétny problém. Po stručnom charakterizovaní pojmu hudobná analýza („1. Vymedzenie pojmu analýza a hudobná analýza“) a opise jej hlavnej funkcie („2. Zábery a ciele hudobnej analýzy“) Ferková podáva prehľad niekoľkých základných typov hudobnej analýzy v rozsiahlej kapitole „3. Typológia hudobnej analýzy“. Autorka upozorňuje na rozmanitosť typov hudobnej analýzy a na ich závislosť od cieľa, ktorý si analytik stanoví. Okrem delenia typov hudobnej analýzy z pohľadu medzinárodne významných hudobných teoretikov (Hartmut Flechsig, Dietrich de la Motte, Roger Scruton, Nicolas Cook) Ferková opisuje historický vývoj typológie hudobnej analýzy a možnosť ana-

lyzovať podľa globálneho cieľa (konštrukčná, psychologická a obsahová analýza). Ako sme spomínali, autorka prináša aj vlastný návrh typológie hudobnej analýzy, ktorý vytvára na základe spôsobu analytického uchopenia hudobnej skladby. Upozorňuje na všeobecnosť jej triedenia i na to, že: „*typológia hudobnej analýzy je neukončený, neúplný súbor ostro neohraničených analytických snažení, najlepšie odlišiteľných podľa cieľov analýzy (a otázok, na ktoré analýza hľadá odpovede)*“ (s. 34). Celkovo opisuje šesť triedení hudobnej analýzy, a to na: 1. *Štruktúrálnu analýzu hudobných prvkov*, 2. *Štruktúrálnu analýzu hudobných celkov*, 3. *Analýzu množín skladieb*, 4. *Analýzu obsahu významu hudby*, 5. *Analýzu hudby v presahoch mimo nej*, 6. *Ostatné typy hudobnej analýzy*.

Štvrtá kapitola sa zaoberá všeobecnými a špeciálnymi metódami a postupmi hudobnej analýzy. Autorka nezabúda na nové možnosti hudobnej analýzy a venuje sa aj počítačovým algoritmom, ktoré dnes môžu uľahčiť prácu muzikológom. V príklade na algoritmus akordickej analýzy sa čitateľ oboznamuje s pracovným postupom metódy, čo môže podnietiť študentov k praktickému využitiu, a teda k overeniu metódy. Eva Ferková sa dotýka aj problematiky termínov a pojmov, ktoré sa pri analýze využívajú. Tu sa opäť odvoláva na myšlienky medzinárodne významných teoretikov, komentuje historický vývoj, ale aj polemizuje nad schopnosťou slova v opise neverbálnych hudobných celkov. V šiestej kapitole „Vizualizácia výsledkov analýzy, značky, grafy“ sa čitateľ zoznamuje so zaužívanými trendmi značenia hudobných prvkov a zároveň je upozornený aj na ich rôznorodosť. Autorka sa podrobne venuje značeniu tonálnej, harmonickej, formovej a melodickej analýzy, pričom v samostatnej podkapitole rozoberá prístup Heinricha Schenkera. Uvedenie príkladov k jednotlivým podskupinám pomáha jednak urýchliť pochopenie preberaného systému, jednak môže čitateľovi odhaliť vhodnosť využitia pri jeho vlastnom analytickom výskume.

Siedma kapitola „Kódovanie hudby na počítačovú analýzu. Digitalizácia hudby“ vychádza z dlhodobého záujmu autorky o hu-

dobné softvéry. Okrem historického náhľadu na vznik kódovacích jazykov poskytuje základnú typológiu digitálnych kódov pre notopis (ALMA, SCORE, MIDI, MuseData), notopisne zapisateľnú znejúcu hudbu (ESAC, MIDI) a živú hudbu (waw, mp3). Ferková približuje, v ktorých oblastiach sa dá kódovanie využiť, a nezabúda obsiahlejšie spomenúť problematiku kódovania v etnomuzikologických softvéroch (ESAC). Záverečná kapitola „8. Hudobná analýza v praxi a základné princípy analytického postupu“ je akýmsi receptom na vlastnú realizáciu hudobnej analýzy. V prehľadne členenom texte je čitateľ akoby navádzaný na otázky, ktoré si treba pri analýze položiť, pričom výsledkom by mala byť komplexná analýza hudobnej kompozície. Ako príklad autorka uvádza úryvok zo svojej vlastnej analýzy štvrtej časti Mozartovej *Symfónie C dur Jupiterskej*.

Publikácia Evy Ferkovej *Hudobná analýza I. Teória hudobnej analýzy* je koncipovaná veľmi prehľadne a stručne, čo pravdepodobne vychádza z jej cieľového zamerania na skupinu študentov vysokých škôl, ktorí by mali byť hlavnými užívateľmi tohto teoretického diela. Mnohonásobné členenie na podkapitoly poskytuje ľahkú orientáciu v texte, čo môže výrazne pomáhať mladým vedcom pri ich vlastných analytických prácach. Množstvo cenných faktov o hudobnej analýze zhromaždených do jedného celku podčiarkuje vhodnosť využitia publikácie predovšetkým na študijné účely. Dobrým východiskovým bodom na hlbší prieskum konkrétnej analytickej metódy je bibliografia, v ktorej nachádzame súpis slovenskej i cudzojazyčnej literatúry. Zahŕňa aj diela týkajúce sa percepčnej a interpretačnej analýzy i mnohé ďalšie publikácie, ktoré majú presah do disciplín, ktoré s hudobnou analýzou úzko súvisia.

Za osobitný prínos tejto monografie možno považovať začlenenie náhľadov slovenských muzikológov na problematiku hudobnej analýzy. Predloženie názorov Jozefa Kresánka, Miroslava Filipa, Markéty Štefkovej, Luby Ballovej, Petra Faltina, Juraja Hatríka, Nade Hrčkovej a ďalších domácich autorov je dôležité pre chápanie medzinárodných kontextov v oblasti domáceho výskumu.

Zároveň študentom poskytuje oporné body v prehľade domácej literatúry, čo môže zefektívniť ich vlastné skúmanie a taktiež ich môže podnietiť ku komparácii postupov so zahraničnými autormi.

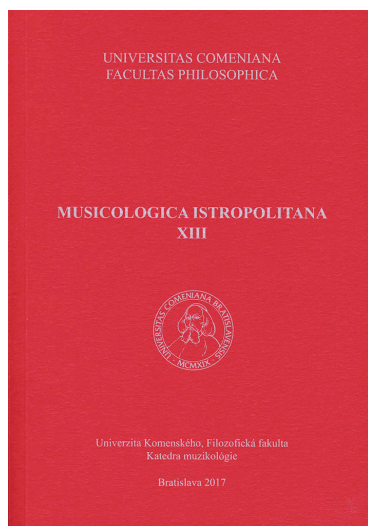
Monografia vo všeobecnosti prináša v prehľadnej forme objektívne názory na problematiku hudobnej analýzy, čo je pre čitateľa priaznivé a čo zároveň korešponduje s edukačným zameraním publikácie. Nakoľko autorka v tejto publikácii špeciálne nevzdvihuje žiadnu z analytických metód, typov či autorských analytických prístupov, čitateľ

si po celý čas ponechá nezaujatý náhľad na danú problematiku. Poznámk o osobných preferenciách metód, typov analýz či kódovacích jazykov nájdeme vo zvyšku publikácie málo. Veríme, že Eva Ferková nám ponúkne možnosť hlbšie nazrieť do ňou preferovaných analytických metód v prislúbenom pokračovaní publikácie. Na záver možno konštatovať, že roky vyučovacej praxe privádzajú autorku k dobre skonštruovanému odbornému textu, ktorý jednoznačne naplňa svoj edukačný rozmer a zámer.

Kristína Gotthardtová

Jana Kalinayová-Bartová (ed.): *Musicologica Istropolitana XIII. The Reception of the Italian Small-Scale Motet in Central Europe*

Bratislava : Katedra muzikológie Filozofickej fakulty UK, 2017, 200 s. ISBN 978-80-8127-206-6



Najnovšie číslo ročenky *Musicologica Istropolitana* Katedry muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského je monotematicky zameranou publikáciou. Ako prezrádza jej podtitul – *The Reception of the Italian Small-Scale Motet in Central Europe* – sústreďuje pozornosť na špecifický hu-

dobný druh sakrálnnej hudby 17. storočia – malý duchovný koncert, ktorý sa v praxi často označoval aj ako moteto pre malý počet hlasov. Malým duchovným koncertom sa všeobecnejšie zaoberá každá syntetická práca o ranobarokovej hudbe, čo môže vyvolať predstavu, že táto etapa vývoja sakrálnnej hudby je už dostatočne prebádaná. V skutočnosti je súčasný výskum koncertantného štýlu (do ktorého malý duchovný koncert patrí) živou oblasťou záujmu hudobných historikov. Aktuálne sa výskum orientuje na recepciu a asimiláciu talianskeho koncertantného štýlu v oblastiach strednej a východnej Európy. Tejto téme sa venuje aj medzinárodná študijná skupina, ktorú pod názvom TRA.DI.MUS (Tracking the Dissemination of Italian Music) v roku 2010 založila a koordinuje Marina Toffetti. Z predhovoru editorky Jany Kalinayovej-Bartovej sa dozvedáme, že publikácia obsahuje štúdie členov tejto medzinárodnej študijnej skupiny na témy, z ktorých časť bola prezentovaná na medzinárodnej muzikologickej konferencii *The Reception of Small-Scale Motet in Central-Eastern Europe in the Early Baroque*

Era v Padove v roku 2016. Medzinárodný charakter tejto publikácie podčiarkuje jej vydanie v anglickom jazyku s prekladmi niektorých textov a resumé do slovenčiny a nemčiny.

Čitateľa do problematiky uvádza úvodná štúdia **Marini Toffetti**, venovaná stavu bádania a novým perspektívam výskumu. Autorka správne upozorňuje na problém s jazykovou bariérou pri práci medzinárodnej komunity s vedeckými príspevkami z európskych krajín, ako sú Poľsko, Česko, Slovensko, Slovinsko, Chorvátsko a Maďarsko. Tvrdí, že „v dôsledku toho výsledky bádania, ktoré boli už prezentované v muzikologickej literatúre jednotlivých oblastí, väčšinou súčasných muzikológov neboli absorbované (...)“ V tomto kontexte je koncepcia trinásteho čísla ročenky *Musicologica Istropolitana* v anglickom jazyku prínosom k šíreniu a využívaniu výsledkov výskumu v širokej medzinárodnej komunite.

Počiatky malého duchovného koncertu v Poľsku-Litovsku, so zameraním na prvé dve desaťročia 17. storočia, predstavuje **Barbara Przybyszewska-Jarmińska**. Približuje tendenciu vývoja v 20. až 30. rokoch 17. storočia so snahou odkloniť sa od komponovania skladieb len s väčším počtom hlasov smerom k malému duchovnému koncertu a sólovému duchovnému koncertu, resp. sakrálnemu monódii. Príspevok sa končí zaujímavou hypotézou o možnej existencii nezachovanej, hypotetickej existujúcej tvorby Giovannioho Francesca Aneria, ktorý v rokoch 1624 – 1630 pôsobil ako kapelník na dvore Žigmunda III., kde mohol podľa autorky pokračovať v komponovaní rôznych sólových a málohlasných koncertov.

Herbert Seifert predstavuje najstaršie tlačené a rukopisné zbierky, ktoré pomohli etablovať a rozvíjať malý duchovný koncert na území Rakúska, kde sa ako prvá v tomto štýle objavuje autografová partitúra talianskeho operného speváka a skladateľa Francesca Rasioho *Musiche da camera e chiesa* z roku 1612.

Štúdia **Marini Toffetti** „*Musico arciero un Serafin celeste*“: *motetá pre malý počet hlasov Serafina Pattu mediolanensis a ich rozšírenie v strednej a východnej Európe* skúma v širšom kontexte a do hĺbky tvorbu malých duchov-

ných koncertov Serafina Pattu, málo prebádaného skladateľa, benediktínskeho mnícha z milánskeho kláštora Monte Cassino. Dokladá, že Patta bol známy mimo Talianska už počas svojho života a že ide o moderne zmýšľajúceho skladateľa s tendenciou experimentovať. Štúdia tiež komplexne mapuje recepciu Pattovej tvorby v podobe antológií publikovaných v Taliansku a Nemecku, v rukopisoch a záznamoch v inventárnych zoznamoch. Analýza kompozičného štýlu Serafina Pattu si všíma viaceré podnetné technické a štýlové prvky jeho tvorby. Ide napríklad o deklamatívny štýl predchádzajúci diminúciám a tirátam, ligatúry vytvárajúce nové rytmické dĺžky, ktoré sa nedajú vyjadriť pomocou bodiek, alebo hranaté ligatúry pre zápis špecifickej artikulácie.

Chiara Comparin sa zamerala vo svojej štúdii na tvorbu Antonia Gualtieriho ako súčasť repertoáru motet pre malý počet hlasov v Padove v prvej polovici 17. storočia. V úvodnej časti sa zaoberá aj otázkou príčin redukcie hlasov v hudbe baziliky Sv. Antona v Padove a Padovskej katedrály v období rokov 1600 až 1630. Ako jeden z dôvodov uvádza všeobecnú reorganizáciu hudby v chrámoch v prvej polovici storočia. Ide o všeobecnú otázku v rámci vývoja európskej sakrálnnej hudby 17. storočia, ktorou sa treba zaoberať lokálne aj všeobecne. Dve zbierky malých duchovných koncertov Antonia Gualtieriho z roku 1612 a 1630 poskytujú výborný materiál na sledovanie vývoja štýlu z rôznych aspektov. Jasne sa tu črtá rozdiel v pridaní obligátnych melodických nástrojov v zbierke z roku 1630 oproti staršej knihe, ako aj v harmónii, v charakteristike partu *basso continuo*, v melódii a v iných aspektoch.

Dvojicou najvýznamnejších skladateľov cirkevnej hudby v Dalmácii sa v publikácii zaoberá **Ennio Stipčević**. Analýza diela Tomasa Cecchiniho z Verony a Ivana Lukačiča zo Šibenika ukazuje štýlovú jednotu a prevahu kompozícií pre menší počet interpretov. Táto tendencia bola priamo úmerná priemerným pomerom v *La Provincia di Dalmatia*, ktoré autor dokladá a uvádza do kontextu. Podľa Stipčevića sa tak stali majstrami jednoduchých foriem a komponovali s využitím

moderných prvkov. Skladatelia ako Cecchini a Lukačič významne prispievajú k bohatosti a kultúrnemu objemu sakrálnnej hudby 17. storočia v koncertantnom štýle.

Marco Scacchi bol skladateľ a hudobný teoretik, ktorý pôsobil na poste kapelníka poľského kráľovského dvora. Ako jeden z mála svojich súčasníkov si uvedomoval dôležitosť hudobnej terminológie a logiku označovania hudobných druhov a štýlov. Štúdia **Aleksandry Patalas** sa zaoberá malou, ale pestrou časťou tvorby Marca Scacchiho z 30. a 40. rokov 17. storočia, ktorú označoval *motetta juxta usum modernum* – moteto podľa moderného spôsobu. Konceptia štúdie je vhodne rozdelená na Scacchiho prínos ako teoretika a ako skladateľa. Autorka okrem analýzy jasne diferencuje Scacchiho trinásť kompozícií pre tri až päť hlasov na tri základné typy podľa použitej techniky. Tieto typy sú v štúdiu jasne charakterizované kompozičnými prvkami.

Štúdia **Larsa Berglunda** venovaná talianskej hudbe v Dübenovej zbierke hudobnín nie je len prehľadom obsahu tejto významnej zbierky, ale autor približuje aj jej štruktúru z hľadiska pôvodu prameňov. Štúdia ponúka komplexný náhľad na genézu a kontext Dübenovej zbierky, jej obsah a zastúpených autorov z hľadiska proveniencie rukopisov. Pozoruhodné je tvrdenie, že Dübenova zbierka sa v rámci obsiahnutej talianskej hudby viac prikláňa k rímskej ako benátskej hudbe a z chronologického hľadiska obsahuje prevažne kompozície z rokov 1660 – 1690. Väčšia časť Dübenovej zbierky pozostáva z rôznorodých rukopisných prameňov. Autor preto v štúdiu analyzuje rôzne okolnosti ich vzniku, pôvodu, proveniencie a šírenia, pričom vyberá niekoľko zaujímavých príkladov, ktorým sa venuje podrobnejšie. Druhou časťou štúdie Larsa Berglunda sú dve detailnejšie prípadové štúdie tvorby skladateľov Simonea Vesioho a Giovannioho Carisia.

V závere ročenky **Jana Kalinayová-Barťová** mapuje začiatky malého duchovného koncertu na území Slovenska so zreteľom na rôzne faktory ovplyvňujúce proces adaptácie talianskej hudby v koncertantnom štýle. Upozorňuje na rakúske, nemecko-sliezske

a poľské centrá, cez ktoré približne v 30. rokoch 17. storočia začali prenikať moderné vplyvy v podobe malých duchovných koncertov, resp. motet pre malý počet hlasov do hudobných centier na Slovensku. Oneskorené prenikanie tohto hudobného druhu autorka výstižne odôvodňuje limitovaným priamym kontaktom s talianskymi hudobníkmi a hudobnými centrami. Komplexnejší obraz o adaptácii malého duchovného koncertu v niektorých cirkevných inštitúciách utvárajú inventárne zoznamy hudobnín, ktorých záznamy autorka vysvetľuje a uvádza v historických kontextoch a možných kontaktoch so zahraničnými hudobnými centrami. Potom sa sústreďuje na prínos domácich skladateľov do repertoára malého duchovného koncertu, a to najprv v spišsko-šarišskom regióne, obsiahnutom Levočskou a Bardejovskou zbierkou hudobnín, a následne v Bratislave, kde mal najväčšiu zásluhu na pestovaní malého duchovného koncertu evanjelický kostol Svätej Trojice a jeho traja *directori musicae*. Štúdia podrobnejšie rozoberá malé duchovné koncerty z bratislavskej tvorby Samuela Capricorna a Johanna Kussera. Motetá pre malý počet hlasov od skladateľov aktívnych vo východnej a západnej časti Slovenska prehľadne uvádza dvojica tabuliek.

Trináste číslo ročenky *Musicologica Istropolitana* je vďaka kvalitne vypracovaným príspevkom o recepcii malého duchovného koncertu v rôznych regiónoch strednej Európy významným prínosom k medzinárodnému výskumu v oblasti sakrálnnej hudby 17. storočia o to viac, ak berieme do úvahy, že v súčasnosti stále existuje relatívne málo odbornej literatúry špecificky sa zaoberajúcej touto témou. Z textov vyplývajú aj perspektívy ďalšieho výskumu, ktorý by mal vo všeobecnosti zahŕňať komplexné skúmanie individuálneho štýlu skladateľov, aplikáciu štýlovej analýzy na pozorovanie štruktúry rôznych podôb malých duchovných koncertov a pokus o náčrt typológie tohto hudobného druhu so zreteľom na chronologické a geografické špecifiká.

Patrik Sabo

Lengová, Jana (ed.): Hudba – výskum – kontexty. Zborník príspevkov z regionálnej muzikologickej konferencie venovanej 100. výročiu narodenia Františka Zagibu

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Quirinus, 2015, 164 s. ISBN 978-80-89135-33-2



Zborník editorky PhDr. Jany Lengovej, CSc. obsahuje príspevky, ktoré odznali na regionálnej muzikologickej konferencii s názvom *Hudba – výskum – kontexty*, usporiadanej v Jelšave v roku 2012. Konferencia bola venovaná významnému výročiu slovenského muzikológa Františka Zagibu a ako v poradí už druhá konferencia bola pokračovaním snáh o mapovanie hudobnej kultúry Gemera a Malohontu formou regionálnych konferenčných podujatí.

Osobnosťou slovenského muzikológa a historika Františka Zagibu (1912 – 1977) a jeho prínosom pre slovenskú etnomuzikológiu sa zaoberá štúdia **Hany Urbancovej** (*Príspevok Františka Zagibu k výskumu slovenskej ľudovej piesne*). Poukazuje nielen na Zagibove monografie, štúdie a odborné príspevky, ktorými prispel k historickému poznaniu a začleneniu Slovenska do širšieho stredoeurópskeho kontextu ako hudobný historik, ale zároveň nás oboznamuje aj s jeho menej známymi štúdiami z oblasti hudobnej folkloristiky. Zagiba sa ako jeden z prvých slovenských hudobných

historikov spolupodieľal aj na formovaní začiatkov slovenskej etnomuzikológie.

Spoločná problematika existencie kancionálov a premeny duchovnej piesne v 19. storočí na strednom Slovensku sa stala obsahom dvoch konferenčných príspevkov. Štúdia **Petra Ruščina** (*„Veľká fialka“ – ľudový kancionál 19. storočia*) prináša poznatky k problematike tlačených nenotovaných katolíckych spevníkov. Obsah týchto kancionálov ovplyvnila aj skutočnosť, že oblasť stredného a východného Slovenska spadala pod Jágerskú arcidiecézu a západná časť Slovenska bola pod správou Ostrihomu. To bol jeden z dôvodov, prečo sa v jednotlivých oblastiach vyskytovali kancionály s odlišným repertoárom cirkevných piesní. Pri analýze ich obsahu základným problémom ostáva prevažujúca autorská anonymita a absencia údajov o zdrojoch či prameňoch mnohých piesní, obsiahnutých v jednotlivých vydaniach. K identifikácii obsahu týchto spevníkov postupne prispieva náročný archívno-komparačný výskum.

Štúdia **Jany Lengovej** sa zameriava na jeden z dobových kancionálov, ktoré začali v 19. storočí vznikať ako odpoveď na potrebu jednotného slovenského cirkevného spevu v katolíckych kostoloch. V príspevku pod názvom *Jozef Bahéry a jeho kancionál adventných a vianočných piesní* autorka podrobne analyzuje jednu z významných dobových tlačených pamiatok katolíckej proveniencie – *Rímsko-katolícke adventné a vianočné piesne* (1894). Štúdia podrobne rozoberá piesňový repertoár aj vybrané piesne z tejto tlačenej zbierky a porovnáva ich s ďalšími dobovými kancionálmi (najmä *Cantus Catholici*). Zároveň približuje osobnosť Jozefa Bahéryho (1844 – 1931), roďáka z Muráňa, regenschoriho a učiteľa.

K stredovekej hudobnej kultúre regiónu odznali na konferencii dva príspevky. **Eva Veselovská** v štúdii *Stredoveké hudobné pramene Gemera a Malohontu súhrnne* predstavila najstaršie pamiatky jednohlasnej liturgickej hud-

by z Gemera a Malohontu, stredoveké kódexy a fragmenty od konca 11. storočia do začiatku 16. storočia. Podrobne sa zaoberá jednotlivými zdrojmi konkrétnych existujúcich prameňov (prevažne z knižníc evanjelickej cirkvi v Revúcej, Rožňave a v Betliari) a pripája k nim detailnejšie porovnávacie komentáre.

Štúdia **Jany Kalinayovej-Bartovej** *Tradičné a unikátne v zobrazení Ars musica z cyklu Septem artes liberales* sa venuje stredovekej hudobnej ikonografii na príklade vyobrazení hudby v postavení siedmich slobodných umení v evanjelickom kostole v Štítniku. Tento výtvarný motív patril v stredoveku k najčastejšie zobrazovaným výjavom kostolných malieb, keďže na príklade siedmich umení (gramatika, rétorika, dialektika, astronómia, geometria, aritmetika, hudba) bolo možné metaforicky aplikovať aj posolstvá z Biblie. Autorka sa v štúdiu zaoberá najmä výtvarnými atribútmi hudby v podobe alegorických ženských postáv.

Spoločnou témou zvyšných troch príspevkov je pohľad na organ ako hudobný nástroj interpreta a organ ako historický hudobný nástroj spojený s otázkou jeho datovania.

Pri datovaní historických organov sa môžu používať viaceré metódy. Jednou z nich je aj v štúdiu podrobne rozoberaná dendrochronológia, prezentovaná na príklade renesančno-barokového organového pozitívu v Štítniku (**Vladimír Bahýl** v spolupráci s **Andrejom Štafurom**). Organistka **Anna Predmerská** sa vo svojom príspevku *Postrehy interpretky k vybraným gemerským hudobným pamiatkam* zamerala na tri rukopisné pamiatky z oblasti Gemera: dva hudobné zborníky zo Štítnika a jeden z Lubeníka. Okrem porovnania obsahov jednotlivých rukopisných zborníkov poukázala aj na súčasné problémy interpretácie starých skladieb na dobových hudobných nástrojoch.

Zborník príspevkov z regionálnej muzikologickej konferencie podáva na malej ploche množstvo nových poznatkov k slovenskej hudobnej kultúre v kontexte historického vývoja regiónov Gemer a Malohont. Tým dopĺňa obraz o vybraných regionálnych hudobných kultúrach na Slovensku a ich význame z pohľadu minulých storočí.

Miriam Timková

International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML): International Congress 2018, Lipsko, 22. – 28. júl 2018

Ako býva zvykom každoročne už od roku 1949, aj tento rok sa konalo pravidelné stretnutie pracovníkov hudobných inštitúcií pri príležitosti Medzinárodného kongresu IAML. Miestom konania tohto podujatia sa stalo Lipsko – najväčšie mesto nemeckej spolkovej krajiny Sasko, nesmierne bohaté na hudobnú históriu. To sa odzrkadlilo aj v množstve podujatí, ktoré sprevádzali hlavný program konferencie. Tohtoročnej konferencie sa zúčastnilo okolo 400 knihovníkov a hudobných vedcov z viac než 30 krajín celého sveta. Táto bohatá vzorka osobností bola badateľná aj v samotnom programe, ktorý ponúkol širokú škálu tém a problémov spojených s výskumom a spracovávaním hudobných prameňov z rôznych období hudobnej histórie. Hlavnou inštitúciou, ktorá zastrešila prevažnú časť diania konferencie, bola Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Jednotlivé sekcie prednášok však prebiehali aj v priestoroch pomerne nedávno vybudovanej Univerzitnej knižnice – Bibliotheca Albertina, ktorá sa nachádza v bezprostrednej blízkosti školy.

IAML International Congress bol slávnostne otvorený v nedeľu 22. júla vo večerných hodinách v priestoroch honosnej budovy Novej radnice v Lipsku. Prítomní boli všetci najdôležitejší predstavitelia tejto spoločnosti: IAML prezident Stanisław Hrabia (Jagiellonian University, Krakov), IAML vice-prezident Rupert Ridgewell (British Library, Londýn), IAML pokladník Thomas Kalk (Stadtbüchereien Düsseldorf, Musikbibliothek), IAML generálna tajomníčka Pia Shekhter (Gothenburg University Library, Music and Drama Library) a ďalší. V tento deň sa konalo aj uvítanie nováčikov na konferencii s podrobným opisom priebehu a cieľov jednotlivých stretnutí.

Pondelok 23. júla bol otvorený oficiálnou uvítacou sekciou v hlavnej koncertnej sále Hochschule für Musik und Theater. Potom sa v dopoludňajších hodinách začalo prednášať v niekoľkých súbežne prebiehajúcich sekciách. Prvá sekcia bola venovaná hudbe v Európe v 19. a 20. storočí. Svoju prácu v nej predstavili Berit Holth (National Library of Norway, Oslo), Katharine Hogg (Gerald Coke Handel Collection, The Foundling Museum, Londýn) a Renata Suchowiejko (Jagiellonian University, Krakov). Celý úsek prednášok a diskusií viedol Rupert Ridgewell (British Library, Londýn). V druhej dopoludňajšej sekcii zazneli príspevky venované hudobným archívom v Drážďanoch a Lipsku. Odzneli referáty Manuela Bärwalda (Bach-Archiv Lipsko), Annett Büttner (Kurt-Masur-Archiv, Lipsko) a Katrin Bicher (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Drážďany). Sekcia prebiehala pod vedením Marie Cornaz (Bibliothèque royale de Belgique, Brusel). Tretia a posledná sekcia prednášok v prvej polovici dňa bola venovaná úlohe hudobných knižníc v porovnaní súčasnosti a minulosti. Prednášajúcimi boli Stephanie Merakos (Music Library of Greece „Lilian Voudouri“, Atény), Mari Itoh (Aichi Shukutoku University, Nagoya) a Hitoshi Matsushita (Meiji University, Higashi-Murayama), a Memory Apata (Dartmouth College, Hanover, NH). Vedenie sekcie prevzala Jane Gottlieb (IAML Vice President, The Juilliard School, New York, NY). Popoludňajšia séria prednášok bola venovaná znovu rôznorodým témam. Chair Stefan Engl (Österreichische Nationalbibliothek, Viedeň) viedol sekciu zameranú na súčasný bibliografický projekt Mozart a Clementi. Svoje príspevky predniesli Ulrich Leisinger (Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg), Eva Neu-

mayr (Internationale Stiftung Mozarteum / Archiv der Erzdiözese Salzburg) a Luca Sala (Université de Montréal). Ďalšia súbežne prebiehajúca sekcia sa niesla v duchu nových prístupov k rozvíjaniu hudobných zbierok. Pod vedením Jonathana Mantona (Yale University, New Haven, CT) sme si vypočuli príspevky Filipa Šíra (Národní muzeum, Praha) and Petra Laurencea (Harvard University), Hanny Sophie Frey (Hochschule für Musik und Theater, Mníchov), a Sophie Rölle (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Drážďany). Posledná popoludňajšia sekcia prednášok mala za cieľ priblížiť problematiku online dostupnosti hudobných prameňov. Svoju prácu tu predstavili Rosana Lanzelotte (Instituto Musica Brasilis, Rio de Janeiro), Yin Yee Kwan (The University of Hong Kong Libraries, Hong Kong), Anne Fiebig (Forschungszentrum Musik und Gender Hannover) a Katharina Talkner (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover). Diskusiu usmerňoval Rupert Ridgewell (British Library, IAML Vice President). Posledná podvečerná séria sekcií bola venovaná mnohorakým problémom. K histórii hudobnej tlače a vydávania sa vyjadrili James Ritzema (Royal Holloway, University of London a British Library, Londýn), Maria João Albuquerque (Universidade Nova de Lisboa) a Jeong Youn Chang (RISM South Korea, Soul). Sekciu moderoval Richard Chesser (British Library, Londýn). Veľmi aktuálnou problematikou sa zaoberala ďalšia sekcia venovaná online prístupu a výskumu v digitálnej ére. Pod vedením Katrin Bicher (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Drážďany) svoje príspevky predstavili Timothy Duguid (University of Glasgow), Margrethe Støkken Bue (National Library of Norway, Oslo) a Sonia Wronkowska (National Library of Poland, Varšava). Aj posledná prednášková sekcia tohto dňa sa zaoberala online zdrojmi. Jej moderovanie prevzala Anna Pensaert (Cambridge University Library, Cambridge) a zazneli príspevky od Erin Conor (University of Washington, Seattle, WA), Philippa McKeown-Green (University of Auckland), Nancy November (University

of Auckland) a Yin Yee Kwan (The University of Hong Kong Libraries, Hong Kong). Pondelkový program bol ukončený recepciou v Nemeckej národnej knižnici.

Utorok 24. júla bol podobne ako predošlý deň rozvrstvený do niekoľkých súbežných sekcií. V raňajších hodinách sa rozoberalo dokumentovanie hudobného života. Pod vedením Andrey Hammes (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Drážďany) sa prezentovali referáty Kenta Underwooda (New York University, NY) a Hanny Bias (The Karol Szymanowski Academy of Music Library, Katowice). Ďalšia sekcia diskutovala o uchovávaní hudobných platní, moderátorom bol Jonathan Manton (Yale University, New Haven, CT). Prednášali Pietro Zappalà (Università di Pavia, Cremona), Jerry McBride (Stanford University, Stanford, CA), Craig Sapp (Stanford University, Stanford, CA) a Paweł Nodzak (Stanisław Moniuszko Academy of Music, Gdańsk). Ďalšia sekcia bola venovaná ženským skladateľkám vo východnej Ázii a východoázijskej hudobnej databáze. Príspevky predniesli Hyun Kyung Chae (Ewha Womans University, Soul), Seung Im Seo (National Taiwan University), Eun-Ha Kim (Ewha Womans University, Soul) a Jeongsook Park (Ewha Womans University, Soul). Prvá uvedená prednášajúca bola zároveň aj moderátorkou celej sekcie. Poslednou problematikou preberanou v dopoludňajších hodinách boli novinky v nemeckých verejných knižniciach, kde pod vedením Carolyn Dow (Lincoln City Libraries, Lincoln, NE) predstavili svoje referáty Manfred Ullrich (Stadtbücherei Würzburg), Stefan Domes (Städtische Bibliotheken Drážďany) a Susanne Hein (Zentral- und Landesbibliothek, Berlín). Po krátkej pauze pokračovali prednášky v oblasti integrity archívu a digitalizácie, prebehla diskusia o projekte portálu Schott. Účastníkmi boli Martina Rebmann (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlín) a Sabine Kurth (Bayerische Staatsbibliothek, Mníchov), moderovala Sabina Benelli (Teatro alla Scala, Miláno). Jedna samostatná sekcia bola venovaná aj editovaniu diela J. S. Bacha; prednášali Jungeun Elle Kim (Northwes-

tern University, Evanston, IL), Andrew Talle (Northwestern University, Evanston, IL) a Nicholas Clark (Britten-Pears Foundation, Aldeburgh). Popoludňajšie témy sekcií boli nasledovné: Sekcia o kultúrnom dedičstve, špeciálnych knižniciach a digitálnej budúcnosti pod vedením Charlesa Petersa (Indiana University, Bloomington, IN) prezentovala práce Kathariny Hofmann (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar), Carly Williams (Ohio University, Athens, OH) a Anny Helle Jespersen (University Library of Southern Denmark, Odense). Ďalej bolo možné oboznámiť sa s problematikou prepojení dát týkajúcich sa hudby. Moderátorom sekcie bol Frédéric Lemmers (Bibliothèque royale de Belgique, Brusel) a aktívne sa zúčastnili Kimmy Szeto (Baruch College, The City University of New York, NY), Lynsey K. Weissenberger (Irish Traditional Music Archive, Dublin) a Cécile Cecconi (Philharmonie de Paris). Náplňou poslednej prednáškovej sekcie bola performatívna efeméra v súvislosti s hudobným dielom. Vedenia sa ujal David Day (Brigham Young University, Provo, UT) a prednášali Andrea Hammes (Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Drážďany), Sid Wolters-Tiedge (Universität Bayreuth) a Colin Coleman (Gerald Coke Handel Collection, The Foundling Museum, Londýn). V priebehu utorka bol venovaný široký priestor aj prvej sekcii posterov, kde zúčastnení vizuálne prezentovali výsledky svojej práce a výskumu. Tento deň svoje postery predstavili: Francesco Finocchiaro (Universität Wien), Andrea Lindmayr-Brandl (Universität Salzburg), Christine Martin (Neue Schubert-Ausgabe, Tübingen), Katharina Loose-Einfalt (Österreichische Akademie der Wissenschaften) a Mirjam Kluger (Österreichische Akademie der Wissenschaften), Ulrike Mühlischlegel (Ibero-Amerikanisches Institut, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlín) a Sebastian Wilke (Qatar National Library, Doha). Vo večerných hodinách si mali zúčastnení v priestoroch školy možnosť vypočuť koncert súboru Amarcord z Lipska.

Stredu 25. 7. otvorila tematika zlepšovania prístupu k hudobným zdrojom. Zazneli

príspevky v podaní Kirstin Dougan (University of Illinois at Urbana-Champaign, IL), Magdaleny Walter-Mazur (Adam Mickiewicz University, Poznań) a Ewy Hauptman-Fischer (University of Varšava Library). Moderovala Jennifer Ward (RISM Zentralredaktion, Frankfurt am Main). Ďalšia sekcia sa venovala publikovaniu hudobných a archívom vydavateľov. Moderoval Andreas Odenkirchen (Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt am Main), prezentovali Thekla Kluttig (Sächsisches Staatsarchiv, Staatsarchiv, Lipsko), Elaine Gould (Faber Music, Londýn), Roland Schmidt-Hensel (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlín) a Sabine Kurth (Bayerische Staatsbibliothek, Mníchov). V raňajších hodinách sa pozornosť venovala aj prameňom pre výskum baletu, kde svoj príspevok odprezentovali Sophie Benn (Case Western Reserve University, Cleveland, OH), Patricia Sasser (Furman University, Greenville, SC), Laura Kennedy (Furman University, Greenville, SC) a Lorenzo Vanelli (University of Bologna). Sekciu viedla Nienke de Boer (Het Balletorkest, Amsterdam). Po krátkej pauze nasledovala sekcia o prístupoch k písaniu hudobnej histórie v súvislosti s bádanim v archívoch. Pod vedením Marie-Gabrielle Soret (Bibliothèque nationale de France, Paríž) zazneli referáty od Sebastiana Werra (Bayerische Staatsbibliothek, Mníchov), Fabien Guilloux (Institut de recherche en musicologie, Paríž) a Stelly Kourmpa (Athens Conservatoire). Na rad prišla aj čisto knižnícka problematika katalógizovania a dokumentovania hudobných rukopisov po celom svete. O slovo sa prihlásila Maria Aslanidi (Ionian University, Corfu), Aris Bazmadelis (Aristotle University of Thessaloniki), Arsinoi Ioannidou (RISM Greece, Atény) a Chun-Zen Huang (National Taiwan Normal University, Taipei) a Tzu-Chia Tseng (National Taiwan Normal University, Taipei). Sekcia bola vedená Soniou Wronkowskou (National Library of Poland, Varšava). V dopoludňajších hodinách sa rozoberali aj zmeny v knižníckej práci vyvolané potrebami používateľov. Svoje príspevky predniesli Marcel Prochaska (Stadtbücherei Frankfurt) a Marko Allan Aho (Sastamala City Library),

moderovala Carolyn Dow (Lincoln City Libraries, Lincoln, NE). Celé stredajšie popoludnie bolo venované rôznym exkurziám a prehliadkam mnohých hudobných inštitúcií, ktoré zhrnieme v závere správy. Na záver dňa sa konal priestoroch Verejnej knižnice (Oberlichtsaal) koncert židovských a jidiš piesní v podaní súboru Leipziger Synagoralchor, dirigoval Ludwig Böhme.

Štvrtok 26. 7. sme si mohli vypočúť nové informácie v súvislosti s bibliografickým výskumom hudobných prameňov. Pod vedením Stefana Engla (Österreichische Nationalbibliothek, Viedeň) zazneli príspevky od Sabine Koch (Leipzig University of Applied Sciences), Anne Schleicher (Otto-Friedrich-Universität, Bamberg) a Matthiasa Johannes Pernerstorfera (Don Juan Archiv, Viedeň). Opäť prišla na rad aj knižnícka práca ohľadom poskytovania služieb. Rečnil Felix Purtov (Deutsche Zentralbücherei für Blinde, Lipsko), Janneka Guise (University of Toronto), Stephanie Merakos (Music Library of Greece "Lilian Voudouri", Atény), Carolyn Dow (Lincoln City Libraries, Lincoln, NE), Katharina Hofmann (Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar). Sekciu viedla Anna Pensaert (Cambridge University Library, Cambridge). Posledná sekcia predpoludním bola venovaná vizualizácii a prístupu k hudobným zbierkam. Moderoval Ichiro Fujinaga (McGill University, Montreal) a aktívne sa zúčastnili Ilias Kyriazis (Bayerische Staatsbibliothek, Mníchov), Jürgen May (Stellenbosch University) a Josef Focht (Musikinstrumentenmuseum der Universität, Lipsko). V dopoludňajších hodinách sme mali možnosť sa oboznámiť so súčasnými výskumnými projektmi, ktoré predstavil Stefan Morent (Musikwissenschaftliches Institut, Tübingen), Anita Breckbill (University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, NE) a Hannah Jo Smith (Doane University, Crete, NE). Diskusiu viedol Thomas Leibnitz (Österreichische Nationalbibliothek, Viedeň). Zoznámili sme sa aj s inštitucionálnymi prípadovými štúdiami Sílvie Sequeiry (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisabon), Chiary Capobianco (University of Genoa) a Özlema Gürkana (Istanbul Technical University) pod

vedením Andersa Cata (Danish Agency for Culture, Kodaň). Ďalej sa pozornosť opätovne venovala podpore prístupu k hudobným zbierkam. Svoj príspevok odprezentovala Carolyn Doi (University of Saskatchewan, Saskatoon), Sean Luyk (University of Alberta), Jorge García (Valencia Institute of Culture) a Manuela Di Donato (Conservatorio di Musica Nino Rota, Monopoli and Istituto di Bibliografia Musicale, Rím). Moderovala Carolyn Dow (Lincoln City Libraries, Lincoln, NE). V rámci popoludňajších sekcií zaznela aj problematika kultúrnych výmen v 19. storočí. Pod vedením Jima Cassara (University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA) rečnili Geoff Thomason (Royal Northern College of Music, Manchester) a Karen McAulay (Royal Conservatoire of Scotland, Glasgow). Tematike kódovania v hudbe sa venovala sekcia moderovaná Laurent Pugin (RISM Switzerland) a prednášali David Day (Brigham Young University, Provo, UT), Christine Blanken (Bach-Archiv, Lipsko), Alan Dergal Rautenberg (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlín) a Carolin Hauck (Bach-Archiv Lipsko). Popoludní sme sa mohli oboznámiť so súčasnými postupmi a novými objavmi v súvislosti s uchovávaním hudobnej histórie. V tejto sekcii moderovanej Kathryn Adamson (Royal Academy of Music, Londýn) prednášali Ira Prodanov (University of Novi Sad, Academy of Arts), Ruta Almane-Palmbaha (National Library of Latvia, Riga) a Mariia Shcherbakova (Mariinsky Theatre Library, Sankt Peterburg). V poslednom úseku prednášok sme si vypočuli príspevky k problematike hudobných zbierok za „železnou oponou“. Sekcia moderovaná Sabinou Benelli (Teatro alla Scala, Miláno) bola vyplnená príspevkami Radmily Milinković (University of Arts, Belehrad), Justyny Raczkowskej (National Library of Poland, Varšava) a Mariny Mihaileca (National Library of Latvia, Riga). Podobne ako v utorok, aj tento deň poskytol priestor na prezentáciu práce jednotlivých účastníkov vo forme ďalších posterov. Vo štvrtok si poster pripravili: Elizabeth Davis (Columbia University, New York, NY), Štefánia Demská (Národní knihovna České republiky, Praha), Elena Mo-

chalova (State Academic Mariinsky Theatre, Sankt Peterburg), Anna Neovesky (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz), Johannes Prominczel (Stift Melk) a Ulrike Wagner (Stift Melk). Vo večerných hodinách sme si vypočuli koncert katolíckej chrámovej hudby Drážďanského dvora v krásnych priestoroch Paulina, ktoré je súčasťou Lipskej univerzity. Pod taktovkou Matthiasa Junga účinkoval Sächsisches Vocalensemble a Batzdorfer Hofkapelle.

Piatkový deň, 27. 7., priniesol témy, ktoré už v podstate v priebehu konferencie v určitých modifikáciách zazneli. Na programe bola napríklad problematika prístupu k online zdrojom. Diskusiu tejto sekcie viedol Charles Peters (Indiana University, Bloomington, IN), aktívne sa zúčastnili Joseph Hafner (IAML Vice-President, McGill University, Montreal), Jürgen Diet (Bayerische Staatsbibliothek, Mníchov), a Paul Zimmermann (Bayerische Staatsbibliothek, Mníchov) a Elizabeth Davis (Columbia University, New York), a Samantha Abrams (Columbia University, New York, NY). Ďalšou piatkovou témou boli skladatelia a pramene. Pod vedením Ruperta Ridgewella (IAML Vice-President, British Library, Londýn) zazneli príspevky od Wilhelma Delporta (University of Cape Town), Stefana Münnicha (Universität Basel) a Evy Öhrström (Royal College of Music in Stockholm). V raňajších hodinách sa ešte preberala aj tematika hudby hudobníkov v exile, teda úloha, akú zohrávajú knižnice v dokumentovaní ich hudby. Svoje príspevky predniesli Michael Haas (Universität für Musik und darstellende Kunst, Viedeň), Piotr Maculewicz (Univerzita Varšava) a Aušra Strazdaitė-Ziberkienė (Kaunas City Museum and Kaunas University of Technology). Sekciu viedol Thomas Leibnitz (Österreichische Nationalbibliothek, Viedeň). Po krátkej pauze sa pozornosť obrátila na hudobné objavy a neznáme hudobné zbierky. Jim Cassaro (University of Pittsburgh, Pittsburgh, PA) uviedol nasledujúcich prednášajúcich: Paolo Zampini (Conservatory „Luigi Cherubini“, Florencia), Elena Zomparelli (Conservatory „Luigi Cherubini“, Florencia), Sara Navarro

Lalanda (Università Europea di Roma, Madrid), Lucia Graziano (Archivio Provinciale Lasalliano, Torino, a Archivio Storico FCS, Rím) a Alina Mądry (Adam Mickiewicz University, Poznań). Diskutovalo sa však aj o vývoji a novinkách v hudobnej katalogizácii. Referáty si pripravili Renate Behrens (Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt am Main), Damian Iseminger (Library of Congress, Washington, DC), Daniel Paradis (Bibliothèque et Archives nationales du Québec), Jochen Rupp (Deutsche Nationalbibliothek, Lipsko a Frankfurt am Main) a François-Pierre Goy (Bibliothèque nationale de France, Paríž). Moderoval Frédéric Lemmers (Bibliothèque royale de Belgique, Brusel). Poobede sa pozornosť sústredila na otázky digitálneho prístupu a uchovávania. Pod vedením Jürgena Dieta (Bayerische Staatsbibliothek, Mníchov) prezentovali Frederic von Vlahovits (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz), Anna Neovesky (Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz) a Jürgen Grzonziel (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Drážďany). V piatok sa konalo aj záverečné stretnutie všetkých účastníkov, na ktorom sa zhrnuli všetky dni konferencie a prebrali sa a odhlasovali plány na nasledujúce roky. V roku 2019 prevezme usporiadateľskú štafetu Poľsko, konferencia prebehne konkrétne v Krakove. A rok 2020 bude patriť po dlhých rokoch opäť Prahe.

Posledným, záverečným dňom konferencie bola sobota 28. 7., kde už ostalo len pár zúčastnených. Usporiadal sa však výlet do Drážďan a niekoľko menších workshopov.

Je nutné dodať, že počas celej konferencie prebiehali semináre a pracovné stretnutia organizačných tímov zamerané na rôzne otázky a problémy. Predovšetkým išlo o skupiny spadajúce do projektov RISM, RILM, RIPM, RIDIM. Taktiež bolo možné v priebehu celého týždňa navštíviť komentované prehliadky niekoľkých lipských inštitúcií: Univerzitná knižnica (Albertina), Bachov archív a knižnica, Nemecký hudobný archív a Nemecká národná knižnica, Knižnica a historický archív Hochschule für Musik

und Theater, Verejná knižnica. IAML Congress 2018 teda priniesol účastníkom možnosť nahliadnuť do bohatého hudobného života Lipska a poskytol aj priestor na pre-

diskutovanie a porovnanie možností práce v jednotlivých krajinách a načerpanie novej inšpirácie.

Štefánia Demská

Slovenská hudba vo Vojvodine, 14. muzikologická konferencia, Pivnica (Srbsko), 24. novembra 2018

Koncom novembra 2018 sa uskutočnila v poradí štrnásť medzinárodná konferencia muzikológov a hudobných odborníkov s názvom *Slovenská hudba vo Vojvodine*. Ide o jedinečnú, zároveň však jedinú konferenciu uvedeného typu medzi Slovákmi z tohto prostredia.

Počiatočnou myšlienkou pri jej zrode bolo vypracovanie systematickej teoretickej reflexie hudobnej kultúry vojvodinských Slovákov. Tá dovtedy prakticky neexistovala ani napriek bohatým hudobno-kultúrnym aktivitám slovenskej etnickej menšiny v Srbsku. Zakladateľkou, dlhoročnou organizátorkou a koordinátorkou tohto podujatia je bývalá riaditeľka Ústavu pre kultúru vojvodinských Slovákov so sídlom v Novom Sade Milina Sklabinská, dnes pôsobiaca na Slovensku.

Všetky doterajšie konferencie sa konali s podporou Národnostnej rady slovenskej národnostnej menšiny (NRSNM) v Srbsku a Čiernej Hore (neskôr v Srbsku). Organizáciu konferencií podporil aj Úrad pre Slovákov žijúcich v zahraničí. Od svojho vzniku (január 2009) konferenciu pravidelne podporuje aj Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov so sídlom v Novom Sade, v ktorého priestoroch sa väčšina konferencií aj uskutočnila. Výsledkom všetkých doterajších konferencií boli aj zborníky s publikovanými odbornými textami.

Na väčšine konferencií sa zúčastnili aj zahraniční odborníci z Maďarska, Rumunska, Slovenska, ako aj odborníci srbskej národnosti.

V priebehu uplynulých rokov sa vystriedali rozličné témy z oblasti tradičnej, umelec-

kej, populárnej či cirkevnej hudby. Tematické okruhy sa dotkli aj oblastí hudobnej pedagogiky, zborového spevu, kompozície, zároveň však boli venované aj významným osobnostiam, ktoré sa zaslúžili o rozvoj hudobného a kultúrneho života medzi vojvodinskými Slovákmi.

Na návrh organizátorov sa minuloročná konferencia netradične konala v Pivnici v rámci trojdňového festivalu slovenských pôvodných ľudových piesní Stretnutie v pivnickom poli (23. 11. 2018 – 25. 11. 2018), ktorý sa uskutočnil už 53. raz. Konferencia sa konala v priestoroch Slovenského kultúrno-umeleckého spolku Pivnica (SKUS Pivnica).

Tohtoročná téma konferencie mala byť venovaná osobnosti hudobného pedagóga, skladateľa a zberateľa Juraja Feríka staršieho (1908 – 1993) pri príležitosti 110. výročia jeho narodenia. Avšak náhly a nečakaný odchod jeho syna, dirigenta Juraja Feríka mladšieho (1935 – 2018) zmenil pôvodné plány a konferencia sa tak zamerala na život a dielo obidvoch osobností v kontexte ich prínosu do hudobného života vojvodinských Slovákov.

Konferenciu otvorili úvodnými príhovormi riaditeľka Ústavu pre kultúru vojvodinských Slovákov Anna Chrtánová Lesková, predseda spolku Valentín Michal Grňa, predsedníčka Hudobnej komisie Výboru pre kultúru NRSNM Anna Medvedová, ktorá privítala hostí konferencie. Moderátorka konferencie Milina Sklabinská predstavila zborník z minuloročnej konferencie, ktorý bol venovaný slovenským hudobným skladateľom pôsobiacim vo Vojvodine.

Ďalší priebeh konferencie bol zameraný na tematické výstupy, v rámci ktorých svoje príspevky prednieslo 10 účastníkov. Dopoludňajší blok bol venovaný najmä dielu Juraja Feríka st., zatiaľ čo menšia časť z neho a podobnejší blok bol sústredený na prácu jeho syna.

Prvý príspevok predniesla učiteľka hudobnej kultúry a riaditeľka Gymnázia Jána Kollára v Báčskom Petrovci Anna Medvedová na tému *Život a pôsobenie Juraja Feríka st. v kontexte slovenskej hudby vo Vojvodine*. Príspevok bol zameraný na Feríkovu pedagogickú, zberateľskú a upravovateľskú činnosť. Autorka príspevku pripomenula skutočnosť o nízkom počte prameňov, ktoré v súčasnosti existujú o živote a diele tejto významnej osobnosti. Tie by bolo možné získať zo súkromných rodinných archívov, prípadne zo školských zápisníc, kde Ferík st. dlhé roky pôsobil ako pedagóg hudobnej kultúry.

Ďalší príspevok s názvom *Piesňový repertoár Starej Pazovy v zápisoch Juraja Feríka st. (Na príklade piesňovej zbierky Ludové piesne Slovákov vo Vojvodine)* prezentovala Kristína Lomen (Ústav hudobnej vedy SAV), ktorá zmapovala jeho zberateľskú činnosť v Starej Pazove z dostupných zdrojov. Zároveň poukázala na jednotlivé aspekty významu jeho zberateľskej činnosti, ako aj na spôsob zápisu piesní, ktorý sa vo vydanej zbierke piesní nachádza.

Zaujímavý príspevok ponúkol organista Janko Siroma na tému *Prínos Juraja Feríka st. a Juraja Feríka ml. do hudobného života Evanjelickej a. v. cirkvi na Dolnej zemi*. V rámci neho sa autor zaoberal úpravami partitúr pre organ Juraja Feríka st., ktoré vypracoval pre adeptov kantorsko-levitskeho kurzu koncom 60. a začiatkom 70. rokov minulého storočia. Taktiež poukázal na niektoré podstatné interpretačné praktiky, ktoré Feríkovi zaviedli v bežnej kantorskej praxi, ako aj pri vzdelávaní budúcich kantorov.

Učiteľka hudobnej výchovy Marjena Stankovićová Kriváková poukázala na činnosť Feríka st. nielen ako dlhoročného pedagóga, ale aj ako prvého autora učebníc hudobnej kultúry z prostredia vojvodinských Slovákov (*Juraj Ferík st. ako autor učebníc hudobnej kultúry*).

V rámci svojej pedagogickej činnosti upravoval tradičné slovenské piesne, avšak aj sám je autorom piesní pre deti.

Ďalšie príspevky boli zamerané na pôsobenie Juraja Feríka ml. V rámci nich sa autori zamerali na jeho dirigentskú činnosť, upravovateľskú činnosť, pôsobenie v rôznych porotách v rámci rôznych festivalov, komisiách ale aj na jeho celkový prínos do hudobného života vojvodinských Slovákov. Takým bol príspevok Kataríny Mosnákovej Baglašovej (*Prínos Juraja Feríka ml. do hudobného života dolnozemskej Slovákov*). Anna Medvedová mladšia prispela témou *Prínos Juraja Feríka ml. k popularizácii a metodike výučby prejavov tradičnej hudobnej kultúry Slovákov vo Vojvodine*, v rámci ktorej sa zamerala najmä na možného pokračovateľa feríkovej tradície, vnuka Viktora Ivanoviča. Príspevok Tatjany Jaškovej, pracovníčky Novosadského rozhlasu, priblížil *Tvorbu Juraja Feríka ml. v Novosadskom rozhlase*. V rámci neho zazneli jeho najznámejšie úpravy slovenských ľudových piesní. Milína Sklabinská sa sústredila na *Pôsobenie Juraja Feríka mladšieho v Komisii pre hudobnú činnosť Výboru pre kultúru Národnej rady slovenskej národnostnej menšiny*.

Väčšina príspevkov v druhom bloku vychádzala z osobných skúseností, stretnutí a spomienok autorov. Takým bol aj príspevok Juraja Súdiho s názvom *Dlhoročná spolupráca s Jurajom Feríkom ml.* V závere druhého bloku zaznel príspevok venovaný životnému jubileu – 60. výročiu narodenia – Anny Medvedovej.

Program bol obohatený aj o hudobno-interpretačnú zložku. Na konferencii vystúpil vnuk Juraja Feríka ml. Viktor Ivanovič, ktorý so sprievodom harmonikára Ondreja Maglovského interpretoval výber slovenských ľudových piesní. Záver celej konferencie ukončila podnetná diskusia. Vďaka organizátorom konferencie, všetkým zúčastneným a pestrému programu sa tak vzdala patričná pocta dvom významným osobnostiam hudobného života z prostredia vojvodinských Slovákov.

Kristína Lomen

Tradycje śląskiej kultury muzycznej. XV Międzynarodowa Konferencja / Traditions of Silesian Musical Culture, 15th International Conference. Wrocław, 20. – 21. marec 2019

V akademickom roku 2018/2019 oslávila Hudobná akadémia Karola Lipińskiego vo Vroclavi (*Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu*) 70 rokov od svojho vzniku v roku 1948. Pri príležitosti tohto jubilea zorganizovala v dňoch 20. – 21. marca 2019 Katedra teórie hudby a histórie hudobnej kultúry Sliezska 15. medzinárodnú muzikologickú konferenciu v cykle *Tradycje śląskiej kultury muzycznej / Traditions of Silesian Musical Culture*. Ide o najstarší cyklus konferencií medzi vedeckými konferenciami organizovanými v Hudobnej akadémii Karola Lipińskiego vo Vroclavi. Založila ho v roku 1980 profesorka Maria Zduniak. Cieľom projektu konferencií, ktoré sa konajú každý druhý rok, je odhaľovanie a prezentácia bohatstva hudobnej kultúry Sliezska ako kultúrnej dôležitej časti Európy.

Konferencia sa už tradične odohrávala pod gesciou JE rektora *Akademie Muzycznej* profesora **Grzegorza Kurzyńskiego**. Na tohtoročné stretnutie bolo pozvaných 24 referentov zo šiestich štátov – Česko, Nemecko, Poľsko, Rakúsko, Slovensko a Ukrajina. Podujatie malo bohatý program, okrem rokovania v dvoch paralelných sekciách mali referenti možnosť zúčastniť sa koncertu a výstavy, ktoré boli prístupné aj študentom, pedagógom a verejnosti. Konferenciu otvorila profesorka dr. hab. **Anna Granat-Janki**. Zdôraznila, že hudobná kultúra Sliezska poskytuje možnosti výskumu v rôznych vrstvách kultúrnych a hudobných tradícií, v národnej, religióznej i umeleckej sfére. V mene vedenia *Akademie Muzycznej* privítal účastníkov aj prorektor, prof. dr. hab. **Piotr Zaleski** (*Prorektor ds. Artystycznych i Naukowych*).

Úvodnú prednášku konferencie *Oryginalność – czyli rzecz o tym, co nas wyróżnia. Sztuka i rzemiosło artystyczne na Śląsku w czasach nowożytnych (1526 – 1740) / Originality – What Makes Us Distinct. Art and Artistic Craft in Silesia in Modern Times (1526*

– 1740) predniesol riaditeľ Národného múzea vo Vroclave a profesor Vroclavskej univerzity **Piotr Oszczanowski**, ktorý sa zamerl na analýzu pojmov originality a jedinečnosti v remeslách a umení obdobia novoveku. Demonštroval to na konkrétnych príkladoch, akými sú unikátne sliezske Kostoly mieru / *Kościół Pokoju, Friedenskirchen* v mestách Jawor, Świdnica a Głogów, ktoré vznikli ako dedičstvo tridsaťročnej vojny. Postavené boli po Vestfálskom mieri v 50. rokoch 17. storočia do jedného roka, iba z dreva, hliny a slamy, za hradbami mesta, bez kostolnej veže a zvonov, bez použitia klinec, a zvonku nesmeli vyzeráť ako kostoly. Mal ich zničiť zub času. Nestalo sa tak. Kostol v Głogówe v polovici 18. storočia síce vyhorel, zvyšné dva sa však zachovali a dnes sú zapísané do zoznamu kultúrneho dedičstva UNESCO.

Na úvodnú prednášku Piotra Oszczanowského a jeho vymedzenie konkrétnych národných a konfesijných elementov, ktoré sa podieľali na utváraní špecifiky regiónu Sliezsko, ale aj elementov, ktoré pôsobili deštrukciu a dezintegráciu regiónu, nadviazali muzikológovia riešením širokého spektra problémov – v oblasti hudobného života regiónu (na šľachtických dvoroch, v svetských a kostolných inštitúciách), v oblasti výskumu hudobníkov, spojených svojím životom a dielom so Sliezscom, v oblasti výskumu sliezskej ľudovej hudby a dve špeciálne sekcie boli venované sliezkym hudobným skladateľom od 18. do 21. storočia.

Konferencia bola rozdelená do ôsmich sekcií, v ktorých predstavili výsledky svojho bádania zahraniční a poľskí muzikológovia špecializovaní na hudobnú historiografiu, antropológiu, etnomuzikológiu, hudobnú teóriu a analýzu: **Barbara Przybyszewska-Jarmińska**: *Patronat muzyczny biskupów wrocławskich Karola Habsburga i Karola Ferdynanda Wazy (1608 – 1655) / Musical Patronage of Wrocław Bishops Charles Habsburg*

and Charles Ferdinand Vasa (1608 – 1655); **Agnieszka Drożdżewska:** *Śląskie epizody z życia i działalności muzycznej księcia Antoniego Henryka Radziwiłła (1775 – 1833)* / Silesian Episodes from the Life and Musical Activity of Prince Antoni Henryk Radziwiłł (1775 – 1833); **Grzegorz Joachimiak:** *Kapela dworska w śląskiej Pszczynie (Pless, Pleß): historia i próba rekonstrukcji repertuaru muzycznego* / The Court Capelle at Pless in Silesia: the History and an Attempt at Reconstruction of the Musical Repertoire; **Ewa Hauptman-Fischer:** *Nowoodnalezione utwory figuralne cystersów z Kamieńca Żąbkowickiego z początku XVIII wieku* / New-found Figural Compositions by the Cistercians of Kamieniec Żąbkowicki from the Beginning of the 18th Century; **Janka Petőczová:** *Choral Singing in Levoča/Leutschau in the Middle of the 19th Century: Parallels with the Development of the Wrocław Choral Movement* / Śpiew chóralny w Lewoczy w połowie XIX wieku: porównanie z wrocławskim ruchem chóralnym; **Remigiusz Pośpiech:** *Carl Julius Adolph Hoffmann (1801 – 1843) jako leksykograf i kompozytor* / Carl Julius Adolph Hoffmann (1801 – 1843) as Lexicographer and Composer; **Stephan Lewandowski:** *A. F. Hesse Going West. Influences by the Theoretical School of C.H. Rinck and Beyond* / A. F. Hesse wędruje na zachód. Wpływy szkoły teoretycznej C. H. Rincka i innych; **Helmuth Loos:** *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Verbindungen zu Schlesien* / Felix Mendelssohn Bartholdy i jego związki ze Śląskiem; **Michael Heinemann:** *Korrespondenz aus Breslau. August Kahlert und die Neue Zeitschrift für Musik* / Korespondencja z Wrocławia. August Kahlert i Neue Zeitschrift für Musik; **Joanna Subel:** *Działalność artystyczna dr. Edmunda Nicka, kierownika działu muzycznego Wrocławskiej Rozgłośni Radiowej w latach 1924 – 1933* / The Artistic Activity of Dr Edmund Nick, Head of the Music Section of the Wrocław Radio Station in the Years 1924 – 1933; **Luba Kyjanowska-Kamińska:** *Szkoła wokalna Adama Didura i jej znaczenie dla sztuki operowej na Śląsku* / Adam Didur's Vocal School and Its Significance for the Opera Art in Silesia; **Bożena Muszkalska:** *Aura foniczna między-*

wojennego Wrocławia w egodokumentach mieszkańców żydowskiego pochodzenia / The Phonic Atmosphere of Interwar Wrocław in the Egodocuments of Jewish Residents; **Jerzy Przerembski:** *Rytualna antymuzyka w tradycji kulturowej Śląska* / Ritual Anti-Music in the Cultural Tradition of Silesia; **Mariusz Pucia:** *Pogranicze śląskie w nagraniach Paula Schmidta z 1913 roku* / Silesian Borderland in Paul Schmidt's Recordings from 1913; **Miłosz Kula:** *Idiomatyczne cechy języka muzycznego symfonii Carla Dittersa von Dittersdorfa* / Idiomatic Features of Musical Language in Carl Ditters von Dittersdorf's Symphonies; **Stanislav Pecháček:** *Relation of Leoš Janáček and Józef Krzesz-Męcina Realized in Cantata "Pater Noster"* / Związki z twórczością Józefa Krzesza-Męciny w kantacie Pater noster Leoša Janáčka; **Jolanta Szulakowska-Kulawik:** *Sacrum w późnych dziełach Wojciecha Kilara* / Sacrum in Wojciech Kilar's Late Works; **Gesine Schröder:** *Multi-media Ladies. A Survey of Jagoda Szmytka's and Katarzyna Głowicka's Recent Productions* / Kompozytorki multimedialne. Omówienie najnowszej twórczości Jagody Szmytki i Katarzyny Głowickiej; **Anna Granat-Janki:** *Miasto Wrocław w muzyce kompozytorów środowiska wrocławskiego* / The City of Wrocław in Music by Wrocław-based Composers; **Aleksandra Pijarowska:** *Jan Antoni Wichrowski piórem krytyków. Uwagi do recepcji twórczości* / Critics on Jan Antoni Wichrowski. Comments on Music Reception; **Katarzyna Bartos:** *Muzyczny souvenir znad Zatoki Meksykańskiej – ...como el sol e la mar...* *Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil* / Musical Souvenir from the Gulf of Mexico – ...como el sol e la mar... by Grażyna Pstrokońska-Nawratil.

Dvojdňové konferenčné podujatie opäť ukázalo, že v problematike výskumu stredoeurópskych regiónov patrí Slezsku výnimočné miesto. Polyvalentná diverzita hudby a hudobnej kultúry, ktorá sa v tomto regióne vytvorila, reprezentuje nielen spoločnú poľsko-česko-nemeckú hudobnú minulosť, ale aj multietnickú a multireligióznu hudobnú kultúru viacerých etnických a konfesionálnych rozmerov. Príspevky na konferencii sa venovali o. i. aj ťaživým historickým otázkam

osudu židovstva a hudobných dejín počas prvej polovice 20. storočia (Joanna Subel, Bożena Muszkalska), čiže otázkam z tej oblasti histórie, o ktorej profesor Piotr Oszczanowski uvažoval ako o oblasti s prevažujúcimi *deštruktívnymi elementmi*. Nuž a naopak, história s prevažne *tvorivými elementmi* sa ukázala v popredí napríklad v období prvej polovice 19. storočia a nástupu novej štýlovej zmeny, romantizmu; konferenčné príspevky priniesli mnohé poznatky k nasledujúcim problémom: kontakty Fryderyka Chopina a Antona Henryka Radziwiłła, skladateľa a amatérskeho hudobníka kniežatstva v Poznani (Agnieszka Drożdżewska), hudobný život na šľachtickom dvore v Pszczynie (Pless, Pleß) v spektre hudobného inventára z roku 1832 (Grzegorz Joachimiak), osobnosť Carla Juliusa Adolpha Hoffmanna, ktorý sa ako lexikograf zaslúžil o vydanie prvej encyklopédie umelcov Sliezska – *Die Tonkünstler Schlesiens* v roku 1830 (Remigiusz Pośpiech), osobnosť Felixa Mendelssohna Bartholdyho a jeho kontakty so Sliezske prostredníctvom príbuzných v kúpeľoch Duszniki-Zdrój/Bad Reinerz (Helmut Loos), osobnosť Friedricha Wilhelma Wagnera, *chorpraefecta* evanjelickej cirkvi v rokoch 1837 – 1887 v Levoči, ktorý tu založil tradíciu zborového spevu plne v intenciách rozvoja zborového hnutia v Sliezsku a strednej Európe; cez činnosť tohto *chorpraefecta* je možné sledovať zaujímavé paralely levočského a vrocavského zborového spievania na úrovni hudobného repertoáru, v systéme organizácie spevákych a hudobných spolkov v multietnickom prostredí a v hľadaní rovnováhy v spoločenských otázkach národnej identity meštianstva (Janka Petőczová).

Jedna sekcia konferencie bola už tradične venovaná súčasnej hudbe spojenej s mestom Vroclav (Anna Granat-Janki) a s tvorbou vrocavských skladateľov – Jan Antoni Wichrowski (Aleksandra Pijarowska) a vrocavských skladateliek – Jagoda Szmytka a Katarzyna Głowicka (Gesine Schröder), Grażyna Pstrokońska-Nawratil (Katarzyna Bartos). Z tvorby posledne menovanej zazneli aj ukážky sonoristického, zvukomalebného diela, inšpirovaného mexickou prírodou *Muzyczny souvenir z nad Zatoki Meksykańskiej*

– *...como el sol e la mar...* a následne prítomní využili aj možnosť diskusie so skladateľkou, ktorá prijala pozvanie na konferenciu.

Počas podujatia mali účastníci možnosť zúčastniť sa dňa 20. 3. 2019 v modernej koncertnej sále vrocavskej Akadémie Muzycznej koncertu, ktorý usporiadatelia nazvali Dialóg hudby a slova (*Muzyka w dialogu ze słowem*). Ponúkli na ňom poslucháčom vokálno-inštrumentálnu lyriku z vybranej tvorby vrocavských skladateľov Ryszarda Bukowského, Jana Antona Wichrowského, Adama Porębského, Urszuly Koza, Cezara Duchnowského, Agaty Zubel a Sławomira Kupczaka. Viacerí z nich – rodáci z Vroclavu, resp. odchovanci Akadémie Muzycznej získali za svoju kompozičnú činnosť mnohé domáce i zahraničné ocenenia, ako napríklad skladateľka a interpretka (vokalistka) Agata Zubel. Jej strhujúci interpretačný výkon v rámci zoskupenia Elettro Voce, ktorého súčasťou je aj počítačový zvukový prvok, ocenili diváci dlhým potleskom.

Stálou súčasťou týchto vrocavských konferencií sú zaujímavé výstavy k dejinám vrocavských hudobných inštitúcií, k osobnostiam, resp. k hudbe a hudobnej kultúre Sliezska. Tentokrát to bola výstava inštalovaná v priestore foyer divadelnej sály Akadémie Muzycznej venovaná aktuálnemu 15. výročiu vzniku konferenčného cyklu *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. Výstava ukázala prierezovo všetky hudobnoteoretické konferencie, ktoré sa konali počas 70 rokov existencie Akadémie Muzycznej; zároveň zhodnotila význam konferencií, kolokvií a seminárov, vedeckej výmeny poznatkov a dialógu medzi muzikológmi. Bohatý fotografický materiál, ktorý sa návštevníkom výstavy prezentoval, pripomenul viacerým z nich – hlavne dlhoročným aktívnym participantom – ich spoločné chvíle počas týchto podujatí.

Celá výstava, ale napokon aj celé podujatie bolo odrazom komplexnosti, s akou pristupujú pracovníci Akadémie Muzycznej k organizovaniu konferencií. Chápu ich ako významnú spoločenskú platformu na formovanie povedomia o muzikológii a hudobnej teórii; pri ich príprave sa vždy podieľajú v sú-

činnosti všetky zložky Akademii Muzycznej – Oddelenie kompozície, dirigovania, teórie hudby a muzikoterapie (*Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Muzykoterapii*), Úsek pre propagáciu a podujatia (*Biuro Promocji i Organizacji Imprez*), Štúdio multimedialných techník (*Studio Technik Multimedialnych*), Katedra kompozície (*Katedra Kompozycji*) a Katedra vokalistiky (*Katedra Wokalistyki*) a Hlavná knižnica Hudobnej akademie (*Biblioteka Główna Akademii*

Muzycznej). Hybnou silou konferencie, jej vedeckým a odborným garantom bola profesorka dr. hab. **Anna Granat-Janki**, vedúca Katedry hudobnej teórie a histórie sliezskej hudobnej kultúry, ktorá – tak ako aj po iné roky – vynikajúco zvláda nielen organizačnú prácu počas konferencií v cykle *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*, ale prispieva aj k priateľskej atmosfére týchto podujatí.

Janka Petőczová

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.: Číslo strán v rozpätí strán sa uvádzajú so spojovníkom.

Odkaz na zborník ako celok:

³ŠTEFKOVÁ, Markéta (ed.): *Auf den Spuren von Johann Nepomuk Hummel : Bericht zum Kongress aus Anlass des 230. Geburtstages von J. N. Hummel am 30. – 31. Mai 2008 in Bratislava*. Bratislava : Divis-Slovakia, 2009.

⁴P. Paulín 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.