
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 11 (37)

2020

Číslo 1

Bratislava 2020

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 11 (37), 2020, číslo 1

Volume 11 (37), 2020, 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), Michal Hottmar (Univerzita Komenského v Bratislave), 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)

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 2020

ISSN 1338-2594

MK SR EV 4007/10

OBSAH

Štúdie

Darina MÚDRA: Poznámky k typológii sakrálnnej hudby (Od piesní ľudu k figurálnej hudbe).....	5
Jana LENGOVÁ: Bratislavský spevácky spolok a jeho prvý zbormajster Anton Strehlen	34
Michal ŠČEPÁN: Renesancia mýtu v hudobných baladách Tadeáša Salvu.....	62
Lenka KAŠČÁKOVÁ: Testovanie rozvoja hudobných schopností detí predškolského veku	92

Materiály

Klaudia DŽAVÍKOVÁ – Hana URBANCOVÁ: Drotárske piesne z obce Veľké Rovné	117
---	-----

Recenzie

Janka Petöczová (ed.): The Musical Sources of Spiš/Zips and Central Europe (Thomas Hochradner)	137
Eva Veselovská: Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Kesmarkini (Veronika Garajová).....	139
Ivan Hrušovský: Úvod do štúdia teórie harmónie (Kristína Gotthardtová)	141

Správy

Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung in den staats- und postsozialistischen Ländern Mittel- und Osteuropas seit 1945 / Music and social meaning in state and post-socialist countries of East and East Central Europe since 1945, Marburg, 5. – 7. júna 2019 (Michal Ščepán).....	143
Music in the Context of Culture, dedicated to the 90th anniversary of Givi Orjonikidze, Tbilisi, 2. – 4. decembra 2019 (Vladimír Fulka)	145

CONTENTS

Studies

- Darina MÚDRA: Notes on the Typology of Sacred Music (from Folk Hymns to Figural Music) 5
- Jana LENGOVÁ: The Bratislava Choral Society and Its First Choirmaster Anton Strehlen 34
- Michal ŠČEPÁN: Renaissance of Myth in the Musical Ballads of Tadeáš Salva 62
- Lenka KAŠČÁKOVÁ: Testing the Development of Musical Abilities in Children of Pre-school Age..... 92

Materials

- Klaudia DŽAVÍKOVÁ – Hana URBANCOVÁ: Tinker Songs from the Village of Velké Rovné 117

Reviews

- Janka Petöczová (ed.): The Musical Sources of Spiš/Zips and Central Europe (Thomas Hochradner) 137
- Eva Veselovská: Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Kesmarkini (Veronika Garajová)..... 139
- Ivan Hrušovský: Úvod do štúdia teórie harmónie (Kristína Gotthardtová) 141

Reports

- Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung in den staats- und postsozialistischen Ländern Mittel- und Osteuropas seit 1945 / Music and social meaning in state and post-socialist countries of East and East Central Europe since 1945, Marburg, June 5 – 7, 2019 (Michal Ščepán)..... 143
- Music in the Context of Culture, dedicated to the 90th anniversary of Givi Orjonikidze, Tbilisi, December 2 – 4, 2019 (Vladimír Fulka) 145

POZNÁMKY K TYPOLÓGII SAKRÁLNEJ HUDBY (OD PIESNÍ ĽUDU K FIGURÁLNEJ HUDBE)

DARINA MÚDRA

PhDr. Darina Múdra, DrSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: musicology@savba.sk

ABSTRACT

In researching the culture of sacred music (of the Roman Catholic Church, the major denomination) during the period of classicism on the territory of present-day Slovakia, we have reached a new stage of knowledge, enabling us by novel means to reassess the received image of how that culture was nurtured in our land. The new findings concern places where the musical art was cultivated (which can now be connected in the form of a musical network), musicians and musical families, the instrumentarium (organs and other instruments), and the repertoire. The creation of a musical network has been made possible by an exceptionally rich new factography with a powerful argumentative force, and also by a new typology based on criteria of a supremely musical nature (and secondarily, of a universal cultural nature). The decisive criterion was the character and level of performance practice, as applied in the given period.

Key words: typology, changes, performance practice, canonical visitations, music, database

Úvod

Vo výskume problematiky sakrálnej hudobnej kultúry (majoritnej rímskokatolíckej cirkvi) v epoche klasicizmu sme dospeli do štádia poznania, ktoré umožnilo novým spôsobom prehodnotiť obraz pestovania sakrálnej hudobnej kultúry na našom území. Pre teritórium Horného Uhorska, teda dnešného Slovenska, bola totiž ešte aj v štýlovej epoche klasicizmu charakteristická (historicky podmienená) prevaha sakrálnej hudby nad profánnou, čo zvýraznilo význam miest jej pestovania. Vďaka radikálnemu nárastu faktografie (získanej výskumom kanonických vizitácií) a zásluhou novej typológie

(s kritériami výsostne hudobného charakteru) sa podarilo nielen vyplniť mnohé biele miesta v doteraz platnej mozaike našich hudobných dejín, ale tiež korigovať viaceré (časom svojho vzniku podmienené) tvrdenia.

I. Premeny typológie

Doterajšia typológia miest pestovania hudby na Slovensku v rozmedzí rokov asi 1750 – 1830 bola založená prevažne na **kritériách nehudobného charakteru**. Tie sa opierali o stupeň hospodárskej rozvinutosti lokality, jej politicko-spoločenský status, a následne z toho sa odvodzovala aj miera kultúrnej (teda aj hudobnej) rozvinutosti. Tento druh typológie nájdeme uplatnený vo väčšine zatiaľ u nás publikovaných dejín hudby syntetizujúceho charakteru. V tomto smere výnimku tvorí iba publikácia **Konštantína Hudeca** *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* (1949).¹ Hudec zahrnul klasicizmus do kapitoly *Pobaroková hudba*. Jeho historickú existenciu však zároveň poprel tvrdením „Ťažko by bolo u nás hovoriť o klasickej alebo romantickej hudbe.“ Ako stredisko hudby si jeho pozornosť vyslúžila iba Bratislava. Niekoľko ďalších lokalít spájal s pobytom skladateľov.

Len osem rokov po Hudecovej práci vyšli na pôde SAV prvé synteticky zamerané tzv. akademické *Dejiny slovenskej hudby* (1957),² a to ako kolektívne dielo. **Ivan Hrušovský** sa ujal spracovania dovtedy „neexistujúceho“ klasicizmu.³ Ako základné kritérium jeho členenia použil rozdelenie na oblasť svetskej a cirkevnej hudby. V prvej skupine zohľadnil hudobnú kultúru tých miest, ktoré v rámci župného členenia Horného Uhorska patrili k najrozvinutejším. Ostatné spomenul len ako miesta pobytu významných skladateľov, prípadne interpretov. Podobný kľúč členenia uplatnil Hrušovský aj v oblasti sakrálnej hudby. Rozhodujúcimi pre výber miest sa stali zachované notové zbierky, predovšetkým reholí a v „zašifrovanej“ podobe aj biskupstiev. Treba zdôrazniť fakt, že uplatňovanú typológiu lokalít zásadným spôsobom determinovala vládnuca ideológia doby. Venovať sa otvorene cirkevnej hudobnej kultúre a jej mecenom bolo prinajmenšom nevhodné, ak nie priamo zakázané.

Typológii Ivana Hrušovského bola blízka aj typológia miest pestovania hudby, ktorú uplatnil **Ladislav Mokřý** v 70. rokoch 20. storočia.⁴ Mokřý sa rozhodol členiť klasicizmus na dve tematické oblasti, a to na hudobné centrá (Bratislava a Košice) a na vidiecke kapely. Pod kapely „ukryl“ všetky ostatné miesta uplatnenia hudobnej kultúry na vidieku, ktoré boli prevažne sakrálneho charakteru. Pre ich ďalšiu diferenciaciu pokladal Mokřý za rozhodujúci charakter hudobného mecenstva. Všetko napokon prezentoval cez profily skladateľských osobností.

¹ HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1949, s. 55-62.

² *Dejiny slovenskej hudby*. Kolektív autorov. Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokřý, Zdeněk Nováček. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, 540 s., 4432/56- IV/1-20.

³ HRUŠOVSKÝ, Ivan: Klasicistická hudba na prelome 18. a 19. storočia. In: *Dejiny slovenskej hudby*. Ed. Ladislav Burlas, Ladislav Mokřý, Zdeněk Nováček. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 157-216, 4432/56-IV/1-20.

⁴ MOKŘÝ, Ladislav: Hudební klasicizmus (1780 – 1850). In: *Československá vlastivěda díl IX, Umění, svazek 3, Hudba*. Ed. Mirko Očadlík, Robert Smetana. Praha : Horizont, 1971, s. 329-335.

Počiatok zmien v typológii, a to v zmysle posunu od nehudobných kritérií ku kritériám hudobnej povahy, spájame s menom **Richarda Rybariča**. V jeho syntéze *Hudba. Hudba epochy klasicizmu* (1979)⁵ nájdeme diferenciáciu miest pestovania hudby na základe profilu notových zbierok, a to podľa v nich obsiahnutého hudobného repertoára. Ďalším určujúcim kritériom bola pre Rybariča skladateľská orientácia hudobníkov (na európske alebo na ľudové vzory). Treba pripomenúť, že v súvislosti s pokračujúcim výskumom epochy klasicizmu osobitne zdôrazňoval výskum úrovne, charakteru a organizácie hudobného života.

Premeny typológie hudobného života načrtnuté R. Rybaričom zásadným spôsobom rozvinula syntéza **Dariny Múdrej** z 90. rokov 20. storočia.⁶ V nich sa stali nadradenými odhalené špecifiká hudobného repertoára. Zvlášť výrazné boli v rámci geografických celkov Slovenska, ktoré autorka nazvala hudobnokultúrne okruhy (západo-, stredo-, východoslovenský a spišský). Charakteristické znaky v nich najlepšie prezentoval práve hudobný repertoár hudobne vyspelých lokalít. Ten bol kľúčový aj pri následnom hierarchickom rozvrstvení lokalít hudby na Slovensku na základe miery ich hudobného rozvoja. Treba povedať, že v rámci miest sa v tom čase ešte nezohľadňovali všetky úrovne pestovania hudobného umenia. Podľa kvalitatívneho kritéria prezentovala Múdra hudobné lokality nielen v *Dejinách hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus* (1993),⁷ ale aj v tzv. ikonografických dejinách klasicizmu, nazvaných *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch* (1996).⁸ Obe publikácie spájala primárna prezentácia hudby klasicizmu prostredníctvom hudobného repertoára, a to v rámci spomenutých okruhov. Až kapitola *Hudba klasicizmu* ako súčasť kolektívnej práce *Dejiny slovenskej hudby* (v roku 1996⁹ vyšla ako slovenská, v roku 2003¹⁰ ako anglická verzia) rozšírila typológiu o ďalší pohľad, a to o formy šírenia hudby z pohľadu zastúpených hudobných druhov a foriem.

II. Nová typológia

Zmenu kritérií a prechod z kritérií nehudobného charakteru na **kritériá** výsostne **hudobnej povahy** umožnila nová argumentačná faktografická databáza.¹¹ Jej vznik bol dôsledkom dlhoročného výskumu skutočností hudobnej povahy, ktoré boli obsa-

⁵ RYBARIČ, Richard: *Hudba. Hudba epochy klasicizmu*. In: *Slovensko, Kultúra I. časť*. Ed. Stanislav Šmatlák, Bratislava : Obzor, 1979, s. 535-541, 65-053-79, 735-21-85/8.

⁶ MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu, 1993.

⁷ Pozri Ref. 6.

⁸ MÚDRA, Darina: *Hudobný klasicizmus na Slovensku v dobových dokumentoch / Musikalische Klassik in der Slowakei in Zeitdokumenten*. Bratislava : Ister Science, 1996.

⁹ MÚDRA, Darina: *Hudba klasicizmu*. In: *Dejiny slovenskej hudby od najstarších čias po súčasnosť*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, ASCO Art & Science, 1996, s. 139-194.

¹⁰ MÚDRA, Darina: *Classicism*. In: *A History of Slovak Music from the Earliest Times to The Present*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : VEDA, Publisher of the Slovak Academy of Sciences, 2003, s. 155-221.

¹¹ MÚDRA, Darina: *Topografia hudby klasicizmu na Slovensku (z pohľadu kanonických vizitácií)*. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2019, s. 485-901, 903-946.

hom kanonických vizitácií rímskokatolíckej cirkvi.¹² Naše výskumy vizitačných protokolov sa viazali na sakrálnu hudobnú kultúru na Slovensku v epoche klasicizmu. V týchto súvislostiach treba pripomenúť fakt, že kanonické vizitácie patria k archívnym dokumentom, ktorých údaje boli vždy verifikované. Tým odkryté skutočnosti získali na hodnovernosti. Rozhodujúcim kritériom **novej typológie** sa stal **charakter a úroveň interpretačnej praxe**.

Charakter interpretačnej praxe

Pre odhalenie vlastností interpretačnej praxe treba prioritne skúmať spôsob pestovania cirkevnej hudby uplatnený u nás v klasicizme. Možno konštatovať, že hudobná prax v oblasti katolíckej sakrálny hudby na Slovensku obsiahla tri základné úrovne. Vývojovo smerovala **od najjednoduchších foriem**, a to bol spev ľudu,¹³ ktorý sprevádzal organ, až **po najzložitejšiu formu**, ktorú reprezentovala *musica figuralis*. Tá bola vnímaná ako najdokonalejšia podoba hudobnej tvorby doby a stala sa tak „cieľovou stanicou“ interpretačného úsilia hudobníkov.¹⁴ Medzi najnižšou a najvyššou formou sa nachádzala stredne vyspelá, značne improvizatívna forma, ktorú označujeme ako *con trombe e tympani* a rôzne stupne jej prechodu od *con trombe e tympani* k *musica figuralis*.

Pokúsme sa priblížiť vyššie spomenuté podoby **interpretačnej praxe** a ich **charakter** v čase trvania klasicizmu:

1. Najnižšiu a najjednoduchšiu podobu uvádzania vokálno-inštrumentálneho diela sakrálny hudby katolíckej cirkvi reprezentoval **spev ľudu sprevádzaný hrou na organe**. Obvyklý bol v malých, hudobne málo vyspelých lokalitách (dediny a mestecká malého hospodársko-kultúrneho významu).¹⁵ Predpokladáme, že vo väčšine týchto lokalít patrilo k jedinej podobe uplatnenej hudobnej praxe. Pokiaľ sa spev ľudu podporovaný organovou hrou vžil vo farskom, teda materskom kostole, bolo samozrejmou, že ju farský organista preniesol aj do filiálneho, resp. filiálnych kostolov, ktoré spadali do jeho zamestnaneckých kompetencií, a to za predpokladu, že filiálne kostoly disponovali organom.

¹² Tamtiež, s. 51-77.

¹³ RUŠČIN, Peter – VESELOVSKÁ, Eva – KENDROVÁ, Zlatica: *Duchovná pieseň medzi písomnou a ústnou tradíciou. Súvislosti hymnologických prameňov z územia Slovenska*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2019. RUŠČIN, Ref. 13, *Hymnologické pramene a ústna tradícia*, s. 4-8; *Vplyvy českých kancionálov v slovenských katolíckych rukopisných prameňoch z rokov 1657 – 1809*, s. 189-242; *Prehľad duchovných piesní českých kancionálov v slovenských katolíckych rukopisných prameňoch z rokov 1657 – 1809*, s. 243-269; *Edícia melódií k textom českých duchovných piesní vo vybraných slovenských katolíckych rukopisných prameňoch do roku 1809*, s. 270-320. Ako vzácnu chvíľu slovenskej muzikológie hodnotím publikačné sprístupnenie dlhoročných bádání Petra Ruščina a Dariny Múdrej (pozri Ref. 13 a 11). Ruščin v oblasti duchovnej piesne z územia Slovenska hľadal odpovede na otázky „aké“ piesňové útvary sa u nás uplatnili, teda ich charakter a zdroje vplyvu. Múdra skúmala, „kde“ a „ako“ sa uplatnili, teda špecifiká a predpokladanú úroveň uplatnenej interpretačnej praxe. Tú determinovala technická výbava organov a hudobné kvality interpretov, hlavne organistov.

¹⁴ MÚDRA, Ref. 6, s. 40-48. MÚDRA, Ref. 9, s. 150-154. MÚDRA, Ref. 11, s. 96-97.

¹⁵ Pozri Prílohu 1.

Pre chóry kostolov spomenutých hudobne nevýznamných lokalít boli príznačné prevažne „malé“ organy s počtom 2 – 5 registrov. Ojedinele to mohli byť aj väčšie (5- až 6-registrové) organy.¹⁶ Ich technické kapacity však často nedokázali organisti (pre svoju hudobnú nepripravenosť) v plnej miere využívať. Neochota prejsť na hudobne vyššiu, a tým aj náročnejšiu, formu hudobnej praxe kostolov nevýznamných lokalít mala niekedy okrem personálnych aj svoje ekonomické príčiny. Obvykle to však bol prejav hudobných obmedzení organistov, ich nedostatočného školenia, prípadne deficitu v oblasti hudobného talentu.

Základnou funkciou organa a tým hlavnou úlohou organistu v rámci hudobnej praxe označenej ako spev ľudu s organom bolo, aby udržal masu spievajúcich v jednotnom tempe, rytme a podporil tiež intonačnú čistotu spevu zvýraznením najvyššieho hlasu diela. Uplatňovaný generálny bas (jeho ovládanie vizitátori zvlášť vyzdvihovali v súvislosti s hodnotením organistu) dodal predvádzanej hudbe „ukotvenie“ a zvukovú plnosť.

Dosiaľ nepoznanou súčasťou vizitačných protokolov sú hodnotenia vizitátorov viazané na hudobníkov, predovšetkým na organistov.¹⁷ Ich súčasťou bola prezentácia ľudského, morálneho, pedagogického a hudobného profilu hodnoteného. Osobitne sa vyzdvihovala dĺžka, kvalita a miesto získaného pedagogického školenia. Jeho neodmysliteľnou súčasťou bolo ovládanie všetkých zručností potrebných pre zastávanie pozície organistu. V hľadáčku vizitátora bol najmä talent, hudobná pohotovosť a hudobné kvality hry organistu. Výsledkom postoja reprezentantov cirkvi boli stručné, ale veľavravné konštatovania: „*callet Musicam; Musicus bonus; Organum bene pulsat; in pulsu Organo excellent; Cantor bonus; Fidium et Tubarum ... optime gnarus*“.¹⁸ Vysoko sa cenila dobrá znalosť generálneho basu a znalosť *musica figuralis*. Vo vizitáciách okrem slov chvály nájdeme aj vztýčený výstražný prst posudzujúceho. O tom svedčilo, napríklad, vážne napomenutie adresované v roku 1766 zliechovskému organistovi Joanesovi Paulikovi.¹⁹ Voľne preložený text znie: „Spoznali sme, že sa v niektorých piesňach v moduláciách odchyľuje od predpísaných melódií. Žiadame si, aby zachovával jednotnosť.“ Nevieme, či príčinou „svojvoľnosti“ organistu bol nízky stupeň školenia, prípadne jeho úplná absencia, alebo naopak, či nešlo o talentovaného ľudového hudobníka, zvyknutého improvizovať nielen v ľudovej hudbe, ale aj v oblasti cirkevnej hudby, kde sa podľa vizitátora ukázalo toto úsilie ako nadbytočné, ba až nežiaduce.

2. **Vyššiu podobu** vokálno-inštrumentálnych hudobných produkcií katolíckych kostolov označujeme (s odvolaním sa na výskumy Richarda Rybariča²⁰) ako *prax con trombe e tympani*, alebo *con tubis e tympani*. Táto interpretačná prax našla svoj „druhý život“ v omšiach druhej polovice 18. storočia. Štandardné obsadenie diel tejto

¹⁶ Tamtiež. Pozri tiež Prílohy, Úvod.

¹⁷ MŮDRA, Ref. 11, s. 485-901. Pozri mikromonografie lokalít, meno a priezvisko hudobníka a odkaz na následnú poznámku 3.

¹⁸ Tamtiež, s. 152-153, 215, 240, 271.

¹⁹ Tamtiež, s. 153.

²⁰ RYBARIČ, Richard: „Con trombe e tympani“ – k problematike barokového štýlu v hudbe strednej Európy. In: *Problémy umenia 16. – 18. storočia* (zborník referátov zo sympózia). Ed. Ján Bačkoš. Bratislava : Umenovedný ústav Slovenskej akadémie vied, 1987, s. 172-179.

skupiny tvoril vokálny štvorhlas (soprán, alt, tenor, bas) a organ. Keďže sláčikové nástroje sa neobsadzovali, imitoval ich organ. K nemu sa pre plnosť zvuku pridávali buď „jagavé“ klaríny, alebo „matnejšie trombóny“. Rytmický základ zabezpečovali tympany. Poznávacím znakom interpretačnej praxe *con trombe e tympani* bolo, že diela sa nenotovali v plnom rozsahu. Táto skutočnosť „uvoľnila ruky“ improvizácii, pokiaľ to však schopnosti hudobníkov umožňovali.

Osobitnú podobu interpretačnej praxe predstavovali **rôzne stupne prechodu od formy *con trombe e tympani* k dielam *musica figuralis***. Podstatu zmien tvoril predovšetkým príklon k záväznej podobe notového záznamu diela a opúšťanie prvku improvizácie. K ďalším významným zmenám, doloženým²¹ práve na základe záznamov kanonických vizitácií, patrili zmeny v hudobnom inštrumentári chórov kostolov lokalít s rozvinutejšou hudobnou kultúrou. Okrem organa (s počtom 6 – 7 a viac registrov) bola nevyhnutná prítomnosť aj iných hudobných nástrojov. K najpočetnejšie doloženým patrili spočiatku 2 „*trombe*“, 2 „*tubis*“ a 1 – 2 tympany. V prvej fáze štýlových premien klasicizmu pribudli husle, označované ako „*Fides*, *Fidibus*“, prípadne ako „*Violino*, *Violini*“. Po nich zo skupiny sláčikových inštrumentov nasledovali nástroje z rodiny kontrabasov a viol. Ako posledné zvyklo na chóre pribudnúť violončelo. Ďalší inštrumentár kostolov bol spojený so skupinou dychových nástrojov. Menil sa v závislosti od „času“ v ktorom sa príslušné zmeny inštrumentára realizovali. Pod „časom“ máme na mysli fázu štýlového formovania a dozrievania hudobného jazyka klasicizmu na území Slovenska v rámci procesu premien od podoby raného do podoby vrcholného klasicizmu. Tento „prerod“ sa z pohľadu časovej realizácie líšil v jednotlivých častiach Slovenska. Sledovať ho môžeme veľmi výpovedne práve na premenách inštrumentára chórov katolíckych kostolov, a to tak v rámci geografických celkov, ktoré tvorili stolice, ako aj v kontexte hudobnokultúrnych okruhov Slovenska.²²

V rámci značne zjednodušeného pohľadu na problematiku zmien inštrumentára epochy klasicizmu môžeme konštatovať, že z ostatných dychových hudobných nástrojov medzi prvými pribudli obvykle flauty, lesné rohy a hoboje. Pomerne zriedkavo bol dokumentovaný fagot. Až neskôr, hlavne v zámožnejších, dobre finančne situovaných lokalitách máme doložený klarinet, pikoly a úplne výnimočne aj anglický roh, prípadne „*Serpenth*“. Skupinu bicích nástrojov (bez rozdielu na význam lokality) zastupovali na celom území Slovenska tympany. Ostatné biele nástroje – tamburína, triangel alebo „*Glocken-Spiel*“, patrili výlučne do inštrumentára vyspelých centier hudby. To isté platí aj o prítomnosti „*tuba pastoritia*“ ako aj o ojedinelom výskyte „*clavicordum*“ na chóre katolíckeho kostola.²³

3. V rámci aplikovanej typológie, ktorá vychádzala z úrovne interpretačnej praxe, za „**cieľovú stanicu**“ interpretov sa už aj vo svojej dobe považovala tzv. figurálna hudba, teda *musica figuralis*.²⁴ Išlo o umelecky náročné kompozície určené pre hlasy (sólové a pre miešaný zbor spevákov) a orchester. Jeho základ tvorili sláčikové nástroje a tympany. Zloženie ďalších zastúpených dychových nástrojov sa menilo podľa fázy formovania vyjadrovacích prostriedkov doby klasicizmu a ekonomických možností

²¹ Pozri Prílohu 2.

²² Tamtiež. MÚDRA, Ref. 11, s. 99-286.

²³ Pozri Prílohu 2.

²⁴ MÚDRA, Ref. 11, s. 96-97, 101-133, 197-210, 231-235, 255-266.

kostola. Figurálne diela ako také pokrývali širokú škálu hudobného „zaodenia“ kompozícií. Určujúcim pritom bol nielen obsah uplatneného textu, ale aj príležitosť, pre ktorú diela vznikali a pri ktorej sa interpretovali.²⁵

Cieľom interpretačného snaženia hudobníkov, ako sme to viackrát zdôraznili, bola originálna podoba *musica figuralis*, teda diela uvádzané v **skladateľom predpísanej notovej podobe**. V kategórii figurálnej hudby klasicizmu možno na Slovensku hovoriť o dvoch prístupoch k zvukovej realizácii figurálnych diel. Hudobne nižšiu úroveň „figurálnosti“ predstavovali **verzie skladieb adaptované na miestne interpretačné možnosti**.²⁶ Je to skupina figurálnych diel, k interpretácii ktorých chýbali na chóre kostola niektoré z hudobných nástrojov (hlavne zo skupiny plechových dychových nástrojov) a ktoré nebolo možné zapožičať si (obvykle spolu aj s hudobníkmi) z niektorého z okolitých kostolných chórov. V takej situácii sa problém vyriešil tak, že príslušné **party** sa z partitúry diela jednoducho „**vynechali**“. Ako oveľa bolestivejší sa javí druhý spôsob „lokálnych úprav“ diel figurálnej hudby. Ten predstavoval **zásahy do samotnej štruktúry skladby**, a to „**vyškrtnutím**“ interpretačne náročných a miestnymi hudobníkmi nezvládnutelných úsekov kompozície, niekedy značného rozsahu. „Škrty“ diel sú doložené nielen na vidieku, ale aj v notových zbierkach hlavných centier hudby doby, ale aj v prostredí biskupských hudobníkov, ba dokonca aj v samotnej „**radiacej veži**“, ktorú reprezentoval bratislavský kostol sv. Martina, v tom čase kostol prímasa, hlavy katolíckej cirkvi v Uhorsku. Napokon treba vysloviť len poľutovanie nad faktom, že z historického a aj muzikologického pohľadu nie nezaujímavá prax vynechávania (prípadne upravovania) nástrojových partov alebo skracovania diel „**škrtnutím**“, ktorú determinoval interpretačný potenciál hudobníkov, ostala u nás zatiaľ bádateľsky nepovšimnutá.

Úroveň interpretačnej praxe

Rozhodujúcim kritériom novej typológie sa stal nielen charakter, ale aj **úroveň interpretačnej praxe** v období klasicizmu. Treba upozorniť na to, že tento aspekt interpretačnej praxe možno rekonštruovať takmer výlučne na základe informácií získaných výskumom kanonických vizitácií. Dôkazom tohto tvrdenia je obsah Príloh 1 – 3.

Úroveň interpretačnej praxe umožňujú odhaliť novozískané údaje:

- a) o **organoch** (počte ich registrov, prítomnosti pedála, faktov o celkovom technickom stave nástroja, jeho vzniku, reparáciách, zvukových a výtvarno-estetických znakoch organa a i.);²⁷
- b) o stave a premenách **ostatného hudobného inštrumentára** kostolov, a tým pripravenosti hudobníkov k realizácii niektorej z vyšších úrovní hudobnej interpretačnej praxe;²⁸

²⁵ MÚDRA, Darina: K problematike vzťahu sakrálnych a profánnych hudobných druhov a foriem doby klasicizmu. In: *Duchovná hudba v premenách času. Hudobné druhy a žánre*. Ed. Jana Lengová. Prešov : Súzvuk, 2001, s. 11-19.

²⁶ MÚDRA, Ref. 6, s. 47.

²⁷ Pozri Prílohu 1 a 2.

²⁸ Pozri Prílohu 2.

- c) o kvalitatívnom a kvantitatívnom profile a obsahu zachovaných notových zbierok;²⁹
- d) z dosiaľ neznámych **dobových inventárov**, ktoré dopĺňajú profil hudobného repertoára a inštrumentára;³⁰
- e) o zatiaľ nepoznaných **miestach uplatnenia *musica figuralis***. Na mysli máme tie miesta, z ktorých sa nezachovali žiadne iné informácie o charaktere hudobného života;³¹
- f) o dosiaľ nepoznaných hodnoteniach vizitátorov zameraných na interpretov, najmä organistov. Vzťahovali sa predovšetkým na ich **talent, interpretačné zručnosti** a na schopnosť rešpektovať dobou požadované interpretačné **zvyklosti**.³²

III. Zhrnutie na záver

Systematický celostný výskum kanonických vizitácií (vyše 1620 vizitačných protokolov³³) majoritnej rímskokatolíckej cirkvi približne z rokov 1750 – 1830, teda z epochy klasicizmu, obohatil poznanie sakrálnnej hudobnej kultúry na Slovensku o nebývalé množstvo historických skutočností.

Súbor nových faktov

Pramenná databáza, ktorá vzišla z výskumu vizitácií, obsahuje vyše 1016 miest pestovania hudby,³⁴ viac ako 1650 mien hudobníkov (prevažne organistov³⁵), evidenciu vyše 1670 dobových organov³⁶ a ostatných hudobných inštrumentov³⁷ z teritória Slovenska a tiež obraz dobového hudobného repertoára doplnený informáciami z dosiaľ neznámych inventárov.³⁸ Toto všetko sústredila a ponúkla po prvý raz verejnosti Darina Múdra v publikácii *Topografia hudby klasicizmu na Slovensku (z pohľadu kanonických vizitácií)*, vydané vydavateľstvom Slovenskej akadémie vied Veda (Bratislava 2019).

Bádateľská „prvoorba“

Treba pripomenúť, že D. Múdrrou (na ploche viac ako 1 300 strán) prezentovaný a vyhodnotený súbor faktov k predmetnej problematike nie je zatiaľ úplný, ale ku kompletности sa približujúci. Zásadný nárast faktografie (vzhľadom na doterajšie poznatky), ktorý priniesol výskum vizitačných dokumentov, si v rámci jej ďalšieho vyhodnocovania vyžiadal tak zmeny v metodike, ako aj zmenu kritérií uplatnených pri posudzova-

²⁹ MÚDRA, Ref. 11, s. 411-420.

³⁰ Tamtiež, s. 903-945. Inventár č. 1-18.

³¹ Pozri Prílohu 3.

³² Pozri Ref. 18.

³³ MÚDRA, Ref. 11, s. 61-62, 87-90, 305-308, 344-347, 366-367, 378-380.

³⁴ Tamtiež, s. 75, 955-1011.

³⁵ Tamtiež, s. 485-901, 1013-1095.

³⁶ Tamtiež, s. 76, 1097-1135.

³⁷ Tamtiež, s. 1137-1141.

³⁸ Pozri poznámku 30, Inventár 1 – 18.

ní historickej hodnoty faktov. Bolo potrebné uplatniť také kritériá, ktoré by umožnili efektívne rekonštruovať obraz sakrálnnej hudobnej kultúry ako živého organizmu (so všetkými spoločnými ako aj špecifickými znakmi), a to v kontexte minimálne stredo-európskeho hudobno-kultúrneho priestoru. O to sa v podstate usilovala spomínaná *Topografia hudby klasicizmu na Slovensku*.

Nová typológia

Ukázalo sa, že podmienkou pre efektívne odhaľovanie nových vzťahových väzieb bol prechod od starej k novej typológii. Základ starej typológie tvorili u nás prevažne kritériá nehudobného charakteru, kým v novej typológii sú to kritériá výsostne hudobnej povahy. Určujúcim sa stalo kritérium uplatnenej interpretačnej praxe, jej charakteru a úrovne. Predpokladom aplikácie kritéria bola výskumom získaná bohatá faktografia, najmä znalosť rozsiahleho hudobného inštrumentára (organov a ostatných hudobných nástrojov) a analýza hudobného repertoára (obohateného o údaje z objavených inventárov).

Podoby interpretačnej praxe

V rámci interpretácie sakrálnnej vokálno-inštrumentálnej tvorby sa v priebehu klasicizmu uplatnili tri základné podoby jej interpretačnej praxe. Najjednoduchšou bol spev ľudu sprevádzaný hrou na organe. Druhou sa stala forma *con trombe e tympani*, ktorú charakterizovala väčšia účasť inštrumentalistov a pomerne veľký podiel improvizácie. Tretiu, najdokonalejšiu formu reprezentovala *musica figuralis*. K jej znakom patrila plná akceptácia do nôt zapísanej podoby diela stanovená skladateľom a rozsiahly reprodukčný aparát. Pozostával zo sólistov, zboru, orchestra a samozrejme organa. Veľkosť a zloženie orchestrálnej zložky záviseli od fázy formovania hudobného jazyka a estetiky doby. Treba pripomenúť, že medzi druhou a treťou formou zvukovej realizácie diel existovali prechodné „medzifázy“, a to tak pri forme *con trombe e tympani*, ako aj pri samotnej *musica figuralis*. K jej poznávacím „lokálnym“ znakom u nás (hlavne v hudobne menej vyspelých lokalitách) patrilo vynechávanie niektorých inštrumentálnych partov (najmä zo skupiny dychových nástrojov), ktoré v danej lokalite (ani v jej okolí) neboli k dispozícii. Ďalším špecifikom bolo krátenie figurálnych diel, a to „vyškrtnutím“ interpretačne príliš náročných pasáží kompozície.

Ďalšie aspekty bádateľského záujmu

Hierarchizácia miest pestovania sakrálnnej hudby (z pohľadu ich hudobného významu), ale najmä ich následné spájanie na základe dokumentovateľných väzieb, vyústili do vzniku ich celoslovenskej „hudobnej siete“. Tá bola funkčná na princípe „hudobnej gravitácie“³⁹ a to spôsobom preberania alebo odovzdávania hudobných repertoárových produktov a nie jedinele aj interpretov. Integrálnou súčasťou „mapy hudobnej siete“ sa stala pomyselná „mapa organov“ doby klasicizmu na Slovensku, v ktorej

³⁹ MÚDRA, Ref. 11, s. 101-133, 197-210, 231-235, 255-266.

nechýbali údaje o technických a zvukových vlastnostiach inštrumentov.⁴⁰ K zaujímavým výsledkom výskumu vizitácií patrilo tiež sledovanie procesu budovania orchestrov chórov hudobne vyspelých kostolov. V oblasti ľudského potenciálu chórov patrilo k jedinečným (opäť vďaka údajom vizitácií) súbor mien organistov (v regiónoch tiež hudobníckych rodov) z celého nášho teritória.⁴¹ Vizitačné protokoly nie ojedinele obsahujú dokonca stručné biografie organistov s údajmi o ich pôvode, miestach školenia a ich ďalšej profesionálnej „migrácii“⁴² a sú veľmi výpovedné pri odkrývaní úrovne interpretačnej praxe. Pravidelné hodnotenia hudobníkov vizitátorom boli orientované na ich talent, interpretačnú zdatnosť a muzikalitu a sú veľmi nápomocné pri odkrývaní úrovne predmetnej interpretačnej praxe. Neoddeliteľnou súčasťou nového poznania obsiahnutého v *Topografii hudby klasicizmu* sú informácie o mecénach katolíckej hudobnej kultúry z radu diecéznych biskupov,⁴³ a najmä prímasov Uhorska, ktorých sídlo sa nachádzalo v čase klasicizmu na Slovensku. Niektorí z nich (J. Batthyány) mierou mecénskej priazne venovanej hudobnému umeniu konkurovali cisárskemu dvoru vo Viedni.⁴⁴

Nový stupeň poznania ako výzva

Nová typológia (s kritériami výsostne hudobného charakteru) prispela k tomu, že s jej inovatívnymi pohľadmi a pomocou argumentačnej sily výnimočne bohatej novej faktografie (získanej dlhodobým štúdiom vizitácií) sa podarilo výrazným spôsobom nielen doplniť, ale aj prekresliť dosiaľ platný obraz dejín našej cirkevnej hudobnej histórie v epoche klasicizmu. Ich nová podoba sprístupnená verejnosti Darinou Múdrú v publikácii *Topografia hudby klasicizmu na Slovensku (z pohľadu kanonických vizitácií)* položila tak de facto základ budúcich dejín sakrálnej klasicistickej hudobnej kultúry katolíckej cirkvi na Slovensku. Ich vytvorenie ako samostatnej knižnej publikácie (nie iba ako kapitoly) by malo patriť k veľkým výzvam a aktuálnym úlohám slovenskej muzikológie 21. storočia.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0145/18 „Systematika piesňových žánrov v tradičnej hudobnej kultúre“ (2018 – 2021), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

⁴⁰ Tamtiež. Pozri Prílohy 1 a 2.

⁴¹ Tamtiež, s. 326-344, 357-366, 372-377, 388-399.

⁴² Tamtiež, s. 1013-1095.

⁴³ Tamtiež, s. 63-85.

⁴⁴ Tamtiež, s. 78-85.

PRÍLOHY

Úvod

V časti štúdie Príloha ponúkame najnovšie produkty výskumov v podobe troch súpisov miest pestovania sakrálnych hudby epochy klasicizmu. Informácie sú zoradené podľa úrovne uplatnenej interpretačnej praxe. Prílohu 1 tvoria lokality, v ktorých predpokladáme výlučné zastúpenie spevu ľudu sprevádzaného hrou na organe. Náš predpoklad, ktorý hraničí takmer s istotou je, že to boli lokality s 2- až 5-registrovým organom. Problematická je zatiaľ skupina lokalít so 6- a viac registrovými organmi, a to v kostoloch, kde na chóre nemáme okrem organa doložené žiadne iné hudobné nástroje. Keďže zatiaľ nie sme schopní faktami potvrdiť, na akej úrovni interpretačnej praxe existovali tieto lokality, žiadna z príloh nedokumentuje skupinu 6-registrových organov. Príloha 2 zahŕňa lokality s vyššou formou pestovania hudby zvanou *con trombe e tympani*. Príloha 3 uvádza 34 (zväčša nepoznaných) lokalít, potvrdených vizitátormi, ako miesta uplatnenia najvyššej formy, a to *musica figuralis*. Pre ľahšiu geografickú orientáciu sme použili „svetské“ členenie teritória na stolice a nie „cirkevné“ na diecézy. Údaje o iných hudobných nástrojoch ako organ citujeme v originálnej podobe preto, že ich dobové uvádzanie je často nejednoznačné, tým problematické a žiaľ aj chybné. Spôsob výkladu nechávame na úvahe čitateľa.

PRÍLOHA 1

Prehľad kostolov lokalít s „malými“ organmi (3 – 5 registrov) na Slovensku – bez prítomnosti iných hudobných nástrojov

V zátvorkách uvádzame rok vzniku vizitácií obsahujúcich dané údaje o organe.

BRATISLAVSKÁ STOLICA

Lokality s 3-registrovým organom

Bíňovce (1756), (1782)
Borová (1756), (1782)
Brestovany (1756), (1782)
Čierna Voda (1756), (1781)
Jaslovské Bohunice (1756), (1782)
Kátlovce (1756), 6 registrov (1782)
Veľká Mača (1756), (1781)

Lokality so 4-registrovým organom

Boleráz (1756) „*novum Anno 1777*“ (1782)
Buková (1756), (1788)
Cajla (1756), (1781)
Dolná Streda (1756), (1781)
Dubová (1756), (1781)
Dúbravka (1756)
Hamuliakovo (1781)
Horné Saliby (1756), (1781)
Hrnčiarovce nad Parnou (1756), (1782)
Jablonov (1756), (1781)
Lošonec (1756), (1782)
Most pri Bratislave (1756), (1830)
Myslenice (1756), (1781)

Naháč (1756)
 Pác (1756)
 Pavlice (1756)
 Rohovce (1756)
 Rovinka (1756)
 Sekule (1756), 5 registrov (1788)
 Smolenická Nová Ves (1756), (1782)
 Suchohrad (1756)
 Štefanová (1756), (1781)
 Šúrovce (1756), (1781)
 Tešedíkovo (1756)
 Trstín (1756), 6 registrov (1782)
 Velká Paka (1756), (1781)
 Velký Grob (1756), (1781)
 Vinosady (1756), 6 registrov (1781)
 Voderady (1756), 8 registrov „*novum*“ (1781), 7 registrov „*bonum*“ (1824)
 Vozokany (1756)
 Záhorská Ves (1782)
 Zeleneč (1756), 8 registrov (1782)

Lokality s 5-registrovým organom

Abrahám (1756) „*novum*“, (1781)
 Báhoň (1756), (1781)
 Bohdanovce nad Parnou (1756), (1782)
 Borinka (1756)
 Čataj (1756), (1781)
 Dlhá (1756), (1782)
 Dolná Krupá (1756), (1782)
 Dolná Dubová (1756), (1782)
 Horný Bar (1756), 8 registrov (1781)
 Jurová (1781)
 Kostolné Kračany (1756), 7 registrov (1781)
 Krížovany nad Dudváhom (1756), (1781)
 Láb (1756), (1782)
 Lakšárska Nová Ves (1756), (1780), (1811)
 Majcichov (1756), 7 registrov „*novum A-o 1769, cum pedali*“ (1781)
 Malacky (1756), 7 registrov „*bonum*“ (1783)
 Moravský Svätý Ján (1756), (1788), (1811)
 Nové Košariská (1756), (1781)
 Pusté Úľany (1756), 8 registrov (1781)
 Sološnica (1756), 7 registrov (1782)
 Špačince (1756), (1782), (1847)
 Tomášikovo „*defectuosum*“ (1756), (1781)
 Tomášov organ z roku 1735 (1756), 6 registrov (1781)
 Trstice (1756), (1781)
 Velké Lednice (1756)
 Vlčkovce (1756)
 Zavar (1756), „*organo nullo*“ (1782)

NITRIANSKA STOLICA

Lokality s 3-registrovým organom

Bojničky (1780)

Bučany (1756), (1782), (1788)

Čavoj (1798)

Dolné Trhovište (1780)

Janíkovce (1779), (1811)

Sasinkovo (1780)

Úľany nad Žitavou (1779)

Lokality so 4-registrovým organom

Banka (1788)

Blesovce (1780)

Branč (1767), (1798)

Brezany (1780), 7 registrov „*novum*“ (1804)

Buková (1788)

Bzince pod Javorinou (1788), (1811)

Čataj (1779), „*dissonum*“ (1798)

Cerová (1788), (1811)

Čakajovce (1788)

Diviaky nad Nitricou „*antiquissimum*“ (1798)

Dobrá Voda (1788)

Dolné Krškany „*Positivum, dissonum*“ (1767), „*dissonum*“ (1798)

Dolné Lelovce (1798)

Dolné Otrokovce (1780)

Hájske (1779), (1811)

Horné Trhovište (1780)

Hrachovište (1788)

Ivanka pri Nitre (1767), 10 registrov „*novum*“ (1798)

Klátova Nová Ves (1798)

Kostolná Ves (1798)

Koš (1780), (1804)

Koválov (1756), (1811)

Krajné (1788), (1811)

Kuzmice (1780)

Madunice (1788)

Malinová (1780), (1804)

Mojzesovo (1779)

Nitrianske Rudno (1798)

Osuské (1788)

Pastuchov (1780)

Lokality s 5-registrovým organom

Čápor (1767), „*sonorum*“ (1798)

Diviacka Nová Ves (1798)

Dvorníky (1780)

Horná Streda (1788), „*antiquum*“ (1824)

Horné Krškany „*Organellum*“ (1798)

Hradište (1767), 4 registre „*antiquum*“ (1798)

Jablonica (1756), (1788)

Klíž (1798)

Komjatice (1779), (1811)

Krásno (1798)

Leopoldov (1788)

Litvinské Opatovce (1780)

Malženice (1788)

Modrová (1788)
Modrovka (1788)
Nitrianska Blatnica (1780)
Nitrianske Hrnčiarovce (1803)
Nižná (1788)
Nové Sady (1756)
Párovce (1767), (1798)
Prievally (1756), (1788), (1811)
Radimov (1756), 6 registrov (1788)
Radošina „*antiquum*“ (1780)
Ráztočno (1780), (1804)
Sebedražie „*totalem ruinam*“ (1804)
Sokolovce „*provisum*“ (1780)
Šaštín (1756), (1788), (1811), 24 registrov (1823)
Šoporňa „*novum*“ (1779), (1811)
Tesáre (1780)
Unín (1756), (1788), (1811)
Urmince (1780)
Vaďovce (1788), (1811)
Valaská Belá (1798)
Veľké Ripňany (1780)
Vrbovce (1788), (1811)
Žabokreky nad Nitrou (1767), „*antiquum*“ (1798)

TRENČIANSKA STOLICA

Lokality s 3-registrovým organom

Bodiná „*antiquum*“ (1766), (1798)
Lednické Rovne (1766), 5 registrov „*bonu et sonorum*“ (1797)
Rajec „*Organelum*“ (1767), 25 registrov „*cum pedali*“ (1798)

Lokality so 4-registrovým organom

Beckov organ je vyše 100 ročný (1766), 6 registrov (1797)
Biskupice (1767), (1798)
Bobot (1767)
Bolešov (1766), 6 registrov (1797)
Budatín (1798)
Dolné Kočkovce „*totum dissonum*“ (1766)
Dolný Hričov (1766), 7 registrov „*novum*“ (1798)
Drietoma (1766), 7 registrov (1797)
Dubodiel (1767), 5 registrov „*antiquum*“ (1798)
Haluzice (1766), (1797)
Horné Hlboké (1798)
Horné Kočkovce (1797)
Horný Lieskov (1797)
Konská (1767), (1798)
Kostolné Mitice (1767), „*antiquum*“ (1797), „*antiquum*“ (1798)
Lazy pod Makytou „*commodum*“ (1797)
Lednica organ je veľmi starý (1766), (1797)
Malá Jasenica „*sonorum, bonum*“ (1766), (1798)
Melčice (1766), (1797)
Mnichova Lehota (1797)
Nemšová „*antiquum*“ (1766), 9 registrov (1797)

Nová Ves nad Váhom (1766), 9 registrov „*novum*“ (1797)
Omšenie (1766), (1797)
Otrhánky (1767)
Petrovice „*organellum*“ (1798)
Rosina (1767), (1798)
Skala (1766), 8 registrov „*novum*“ (1797)
Stránske (1767), 5 registrov (1798)
Timoradza (1767), „*positivum, commodum*“ (1798)
Turie (1798)
Veľké Bierovce (1766), (1797)
Veľké Ostratice „*reparatur, antiquum*“ (1767), 6 registrov (1798)
Visolaje „*antiquum, dissonum*“ (1766), „*antiquum*“ (1797)
Zay-Uhrovec (1767), (1798)
Zemianska Kotešová (1766) „*antiquum*“ (1798)

Lokality s 5-registrovým organom

Čičmany organ je z roku 1738 (1766), (1798)
Dežerice (1767), „*alterum*“ (1798)
Dlhé Pole „*satis antiquum*“ (1767), (1798)
Dobrá (1766)
Kamenná Poruba (1763), „*antiquum*“ (1798)
Kochanovce organ z roku 1701 (1766), 8 registrov „*antiquum*“ (1797)
Košeca (1766), „*antiquum*“ (1797)
Krásno nad Kysucou (1767), 6 registrov „*novum Anno 1794*“ (1798)
Ladce (1766), 7 registrov (1797)
Lúky (1766), (1797)
Lutiše (1798)
Malá Udiča (1766), 10 registrov (1798)
Orlové (1766), (1798)
Pravotice (1767), (1798)
Pružina (1766), (1797)
Púchov (1766), 16 registrov „*novum*“ (1797)
Riečnica (1798)
Rybany (1767), „*defectuosum*“ (1798)
Selec (1797)
Slatina nad Bebravou „*positivum, dissonum*“ (1767), „*novum*“ (1798)
Slopná (1766), „*antiquum, dissonum*“ (1797)
Soblahov organ je opotrebovaný (1766), (1797)
Štiavnik (1766), 9 registrov (1798)
Trenčianska Teplá organ je výborne zachovaný (1766), „*reparatur*“ (1797)
Trenčianska Turná „*bonum*“, 8 registrov (1797)
Trenčianske Teplice (Kúpele) „*positivum*“ (1766), 5 registrov (1797)
Veľká Hradná (1767)
Veľké Chlievany (1767), (1798)
Veľké Záblatie (1766)
Vysočany (1767), (1798)

KOMÁRŇANSKÁ STOLICA

Vo väčšine vizitácií lokalít s predpokladaným „malým“ organom nie je uvedený počet registrov.

Lokality s 5-registrovým organom

Rúbaň (1780)
Strekov „*antiquum*“ (1780)

ZVOLENSKÁ STOLICA

Lokality s 3-registrovým organom

Sásová „*bonum*“ (1803), (1829)

Lokality so 4-registrovým organom

Beňuš (1783), (1805), (1822)

Budča (1781), (1829)

Dúbravica (1783), (1804), (1822)

Hrochoť (1754), (1781)

Podkonice (1804), (1822)

Zvolen Kaplnka Sv. Kríža (1829)

Lokality s 5-registrovým organom

Babiná (1754), (1781)

Badín (1754), (1781)

Čierny Balog (1805), (1822)

Dobrá Niva (1781)

Dubová „*positivum*“ (1754), (1783), 5 registrov „*bonum*“ (1805), (1822)

Horná Lehota „*positivum*“ (1754), 5 registrov „*antiquum*“ (1805), opravený v roku 1813 (1822)

Horná Mičiná „*cum tremula*“ (1754)

Hronec (1783), (1805), (1822)

Jasenie „*bonum*“ (1805)

Medzibrod (1804), (1822)

Mičiná „*cum tremula*“ (1754)

Moštenica (1822)

Podbrezová „*positivum novum*“ (1754), (1783), (1805), „*novum*“ (1822)

Poníky (1754), „*cum tremula*“ (1783), (1804), (1822)

Sása (1754), (1781)

Sielnica (1754), (1781)

Tŕnie (1754), 6 registrov (1781), organ z roku 1731 vyrobený v Kremnici (1829)

Valaská (1754), (1783), 6 registrov (1805), (1822)

Zolná (1781), (1829)

TEKOVSKÁ STOLICA

Lokalita s 2-registrovým organom

Krahule „*destructum*“ (1820)

Lokality s 3-registrovým organom

Jalná „*organellum, antiquum*“ (1778), 3 registre (1820)

Kremnica Kostol Sv. Ondreja Apoštola „*positivum*“ (1820)

Kremnica Kostol na Kalvárii „*positivum*“ (1778), (1820)

Stará Kremnička (1778)

Lokality so 4-registrovým organom

Ladomerská Vieska „*provisum*“ (1778), (1820)

Pitelová (1820)

Prochot (1778), „*antiquum et destructum*“ (1820)

Lokality s 5-registrovým organom

Bartošova Lehôtka (1778), (1820)

Čifáre (1767)

Horná Ždaňa (1778), (1820)

Horné Opatovce (1778), (1820)

Jastrabá (1778), (1820)

Kosorín (1820)

Kunešov (1778), 1820)

Lovča (1778), (1820)

Lúčky (1778), (1820)

Sklené Teplice (1778), (1820)

Veľké Bielice (1767), (1798)

Vyhne (1778)

HONTIANSKA STOLICA**Lokalita s 5-registrovým organom**

Krupina „*honestum*“ (1754), (1781), 5 registrov „*antiquum, destructum*“ (1820)

ORAVSKÁ STOLICA**Lokalita s 3-registrovým organom**

Chlebnice (1754), (1794), (1820), 10 registrov (1833)

Lokality so 4-registrovým organom

Bziny „*antiquum*“ (1820), 10 registrov (1833)

Habovka (1754), „*positivum*“ (1794), (1820), 8 registrov (1833)

Krušetnica (1754), (1794), „*bonum*“ (1820), (1833)

Podbiel (1794), (1833)

Sedliacka Dubová (1754), 8 registrov (1794), (1820), (1833)

Valaská Dubová (1752), (1777?), 3 registre (1795), (1820), „*bonum*“ (1833)

Vyšný Kubín (1754), 6 registrov (1794), „*bonum*“ (1820), (1833)

Zábrež (1833)

Zázrivá (1754), „*positivum, antiquum, dissonum*“ (1794), 7 registrov (1820), (1833)

Žaškov (1752), (1794), (1820), (1833)

Lokality s 5-registrovým organom

Babín (1794), (1833)

Bobrov (1754), (1794), „*destructum*“ (1820)

Hruštín (1754), 1794), (1820), (1833)

Kňazňa (1820), „*antiquum*“ (1833)

Oravská Lesná (1754), 7 registrov „*bonum*“ (1794), (1820), (1833)

Zubrohlava (1754), 10 registrov (1794), 12 registrov (1820), (1833)

LIPTOVSKÁ STOLICA**Lokality s 3-registrovým organom**

Hybe (1752), 8 registrov (1795), (1825)

Stankovany (1752), 4 registre (1777?), 3 registre (1795), (1825)

Lokality so 4-registrovým organom

Bodice (1752), „*antiquum, destructum*“ (1795), (1825)
Liptovská Kokava (1795), 4 registre (1825)
Liptovská Lužná (1770?), 5 registrov (1795), 4 registre (1825)
Liptovské Revúce (1770?), „*sat sonore*“ (1795)
Liptovský Ján „*organellum, antiquum*“ (1795), 4 registre „*antiquum*“ (1825), 6 registrov „*bonum*“ (1825)
Liptovský Michal „*destructum*“ (1795), 4 registre (1825)
Liptovský Ondrej (1752), (1777), „*bonum*“ (1795), 7 registrov (1825)
Lisková (1752), (1795), 5 registrov „*bono statu*“ (1825)
Palúdzka (1752), 8 registrov (1825)
Smrečany (1795), 5 registrov (1825)

Lokality s 5-registrovým organom

Dúbrava (1795), (1825)
Huty (1825)
Kvačany (1752), (1795), (1825)
Liptovská Osada (1770?), (1795), (1825)
Sliače „*non magni*“ (1752), 5 registrov (1795), (1825)
Svätá Alžbeta (1795), (1825)
Svätý Kríž „*organellum*“ (1795), (1825)

TURČIANSKA STOLICA**Lokality so 4-registrovým organom**

Dubové (1754)
Rudno „*antiquum et defectum*“ (1721)
Slovenské Pravno (1754), 7 registrov (1821)
Turčiansky Peter (1754)

Lokality s 5-registrovým organom

Horná Štubňa (1754), (1721)
Necpaly (1754)
Socovce „*positivum novum*“ (1754)

NOVOHRADSKÁ STOLICA

U väčšiny novohradských organov nie je uvedený počet registrov organa.

Lokality s 5-registrovým organom

Holiša (1813)
Horný Tisovník (1836)
Stará Bašta (1753), „*antiquum*“ (1781), 5 registrov (1814)
Šávoľ (1755), (1784), (1813)

SPIŠSKÁ STOLICA**Lokalita s 2-registrovým organom**

Kolačkov „*miserum*“ (1752), „*parvum antiquum non bonum*“ (1792), 6 registrov (1832)

Lokality s 3-registrovým organom

Arnutovce „*organellum*“ (1798), „*positivum*“ (1832)
Betlanovce „*positivum*, *parvum*“ (1832)
Dvorce „*positivum*“ (1754)
Forbasy (1752), „*positivum*“ (1792)
Hnilec „*positivum*“ (1832)
Petrovce „*organellum*“ (1777?), „*totaliter ruinato*“ (1804), „*bonum*“ (1832)
Spišské Vlachy Slovenský kostol „*positivum*“ (1754)
Stráže pod Tatrami „*positivum*, *antiquum*, *sed elegans*“ (1798), (1803)
Vikartovce (1781), „*positivum*, *satis sonorum*“ (1798), „*positivum*“ (1832)
Vojňany „*organellum*“ (1799), 4 registre (1832)

Lokality so 4-registrovým organom

Holumnica „*bonum*“ (1792), 5 registrov (1832)
Lomnička (1792), (1832)
Nová Lesná „*parvum*“ (1752), „*organellum*“ (1803), 4 registre (1832)
Rakúsy „*organellum*“ (1754), 4 registre (1803), (1832)
Spišské Michalany (1775)
Vítkovce (1832)

Lokality s 5-registrovým organom

Brutovce „*novum*“ (1781?), 5 registrov (1804), 5 registrov (1832)
Bušovce (1778), „*parvum*“ (1832)
Danišovce „*novum*“ (1804), 5 registrov (1824)
Haligovce „*bonum*“ (1801), 5 registrov (1832)
Harakovce „*novum*“ (1754), „*miserum*“ (1780), (1804), 5 registrov (1832)
Hnilčík „*in bono statu*“ (1832)
Ihľany (1803), 6 registrov (1832)
Jamník (1752), (1779), (1804), 6 registrov (1824)
Korytné „*positivum*, *antiquum*“ (1754), „*organellum*“ (1780), „*miserum*“ (1804),
5 registrov (1832)
Kurimany „*positivum*“ (1804), 5 registrov (1832)
Spišské Tomášovce „*positivum*“ (1798), 5 registrov (1832)
Stará Lesná „*antiquum*“ (1803), 5 registrov (1832)
Tvarožná (1803), „*bonum*“ (1832)
Závadka „*bonum*“ (1804), 5 registrov „*bonum*“ (1832)

ABOVSKÁ STOLICA**Lokality so 4-registrovým organom**

Bukovec (1771), (1810)
Čečejevce (1812)
Hýľov (1771), 6 registrov „*destructum*“ (1810)
Košice Kaplnka sv. Michala (1771), (1808)
Silická Jablonica (1824), (1833)

Lokality s 5-registrovým organom

Drienovec (1771)
Hodkovce (1810)
Poľov (1810)
Všechsvätých (1771)

GEMERSKÁ STOLICA

Lokalita s 3-registrovým organom

Jesenské (1839)

Lokality so 4-registrovým organom

Kokava nad Rimavicou (1834)

Ratkovská Lehota (1814), (1835)

Lokality s 5-registrovým organom

Dubovec „*antiquum*“ (1781), 8 registrov „*cum tremula*“ (1814)

Leváre (1814), 5 registrov (1835)

Šankovce „*anno 1834 reparatum*“ (1835)

Šivetice (1814)

Velké Dravce (1814), 5 registrov (1834)

ŠARIŠSKÁ STOLICA

Lokalita s 3-registrovým organom

Raslavice (1775)

Lokality so 4-registrovým organom

Mirkovce (1811)

Mokroluh (1775), 8 registrov (1772)

Poloma (1775)

Velká Lodina (1775)

Velký Šariš (1746), (1775), 17 registrov „*in bono statu*“ (1814)

Lokality s 5-registrovým organom

Brestov (1775), (1811)

Budimír „*positivum*“ (1749), 5 registrov (1775), (1814)

Medzany (1775)

Meretice (1775), 4 registre (1814)

Mošurov (1775)

Nížné Raslavice (1746), 3 registre (1775), (1813)

Petrovany (1775)

Poliakovce (1775), „*novum*“ (1813)

Ražňany (1775), 8 registrov (1814)

Smilno (1746), „*positivum*“ (1749)

Uzovce (1775)

Zlaté (1813)

ZEMPLÍNSKA STOLICA

Lokality s 3-registrovým organom

Malé Ozorovce (1773)

Nižný Hrabovec (1773)

Sedliská „*organellum*“ (1816)

Snina „*positivum*“ (1746)

Turany nad Ondavou „*positivum*“ (1746), 3 registre „*anriquum*“ (1773)

Lokality so 4-registrovým organom

Cejkov (1749), (1772), 7 registrov „*in statu malo*“ (1815)
Kamenica nad Cirochou „*positivum bonum*“ (1746), (1748)
Lieskovec (1749), 4 registre (1773)
Tokajík (1772)
Veľký Kamenec (1772)
Vranovské Dlhé (1773)

UŽSKÁ STOLICA**Lokality s 5-registrovým organom**

Boňany (1749), „*positivum*“ (1772), (1815)
Dobrá (1773)
Jankovce (1746), (1773)
Papín „*novum*“ (1773), 5 registrov (1816)
Parchovany (1749), 5 registrov (1773), (1816)
Sačurov (1749), 5 registrov (1773), 7 registrov (1816)

PRÍLOHA 2

Miesta pestovania „vyššej“ formy sakrálnnej vokálno-inštrumentálnej hudby – *con trombe e tympani a musica figuralis*

BRATISLAVSKÁ STOLICA**Forma *con trombe e tympani***

Devín „*Tympana 2, Tubae 8*“ (1782); organ 6 registrov (1756), 6 registrov (1782)

Forma *musica figuralis*

Bratislava Dom sv. Martina organ „*Organum rarae magnitudinis*“, (1755), „2 große Pauken, 2 kleinere Pauken, 1 Violon, 1 Baßsetl, 1 Bratsche“ (1823); organ 32 registrov „*große Orgel*“, „*Positivum*“ (1823)

Častá „*Tympana, 3 Tubae, Fides duplices*“ (1781); organ 7 registrov + pedal „*novum*“ (1781)

Gajary „*Tubis, Tympanis, Fidibus*“ (1783); organ 8 registrov (1756), 13 registrov „*novum*“ (1783)

Jánošíkova „*Tubis duobus, 1 Fidibus, quatuor Tubis*“ (1781); organ bez uvedenia počtu registrov (1781)

Majcichov „*Tympano duo, Tubae tres, Cornua duo et Fides*“ (1781); organ 5 registrov (1756), 7 registrov „*novum*“ + pedal (1781)

Modra „*Violon, Tympana, alia instrumenta*“ (1723); organ 6 registrov (1756), 20 registrov „*novum*“ (1781), (1822), (1823)

Pezinok „*Tympana 4, Cornua duo, Bassa una, Fides quatuor*“ (1781), organ (1756), 16 registrov (1781)

Svätý Jur „*Fides 4, Cornua 2, Tympana 2, Tubas 4, unum Violon*“ (1781); organ 8 registrov (1756), 8 registrov (1781), 6 registrov (1823)

Šamorín „*Fides 4, 2 Tubae, 2 Tympani*“ (1830); organ 6 registrov (1756), 6 registrov (1781)

Trnava „*Violino 4, Alto Viola, Violon 1, Clarine 12, Cornua 2, Tubae 4, Tympanorum 3*“ (1723); organ 26 registrov (1823)

Veľké Leváre „*Tubis, Tympanis, Fidibus*“ (1783); organ 10 registrov (1756); 8 registrov (1783)

NITRIANSKA STOLICA

Forma con trombe e tympani

Gbely „*Tympana 2, Tubae 2*“ (1788); organ 7 registrov (1756), (1788), (1811)

Holíč „*Tubis, Tympani*“ (1788); organ 10 registrov (1756), (1788), (1811), (1823)

Krušovce „*Tympanis, Clarini 4*“ (1780); organ 12 registrov + pedal (1780)

Leopoldov „*Tubae 2, Cornua*“ (1788)

Velké Bošany „*Tubae duae, Tympana duo*“ (1798); organ 6 registrov (1798)

Velké Ripňany „*Tympana 2, Tubae 2*“ (1780); organ 5 registrov (1780)

Forma musica figuralis

Bojnice „*Tympana 2, Tubas 3, Fides 2*“ (1802); organ 15 registrov + pedal (1804)

Čachtice „*Tympana 2, Tubae 2, Fides 2*“ (1788); organ bez uvedenia počtu registrov (1788)

Chčelnica „*Tympana 2, Tubae 4, Fides 2*“ (1788); organ 10 registrov + pedal „*novum*“ (1788)

Mojmírovce „*Violon, Fides duplices, Tympana duo, Clarini 4, Flautae duae*“ (1811); organ 18 registrov (1811)

Nitra (Katedrálny kostol) „*Clarinetta 7, Oboe 7, Flauto-Traversae 4, Fagottae 4, Picolo 4, Flautino 3, Cornu di Bassetto 4, Flauto-Traversae di Viola de Amor 2, Thaliae majores 2, Thaliae minores 2, Cornua Anglicana 3, Clarini 4, Trombonae 3, Cornua 6, Luna Turcica 1, Piatti 4, Tamburo Turco 1, Tamburino 1, Violonczello 3, Violini 11, Alto Violae 2, Forte Piano 1, Clavicordium 1*“, organ bez uvedenia počtu registrov, (1801) → Otmar Gergelyi a Karol Wurm, *Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei*, 1980, s. 90 – 91.

Nitrianske Pravno „*Tympana, Clarini, Violoni*“ (1804); organ 17 registrov (1780), (1804)

Nováky „*Tympana 2, Tubae 3, Fides 1*“ (1798); organ 7 registrov (1798)

Nové Mesto nad Váhom „*Phagot, Valthorn 2, Tubae 3, Tympana 2, Bracsae 2, Violon 1, Violoncello 1, Fides 6*“ (1780); organ 22 registrov (1780), (1788)

Nové Zámky „*Fides 4, Bratsa 1, Clarini 5, Tuba pastoritia, Flautravers 2, Tympana 2, Krumhorn 2, Tubis, Tympanis 2*“ (1779); organ 8 registrov + pedal (1779), (1780)

Pobedim „*2 Cornua, 1 Clarinet, 1 Fides*“ (1824); organ 6 registrov (1788), 10 registrov (1824)

Prievidza „*Tympana, Tubae, Fides*“ (1804); organ 17 registrov (1780), (1804)

Senica „*Tubae 3, Tympanorum 2, Fides, Bassettl 1*“ (1788); organ 10 registrov „*novum*“ (1788), (1811)

Skalica „*Tubae 5, Fides 5, Cornuum 4, Alto-Viola, Violoncello 1, Violon 1, Fagotto 1, Tympanorum 4*“ (1788); organ 16 registrov (1788)

Sobotište „*Tympana 2, Tubae 3, Cornua 2, Fides 2*“ (1788); organ 6 registrov (1788), (1811)

Stará Turá „*Tubae 3, Cornua 2, Tympana 2, Fides cum Bracsae*“ (1788); organ 10 registrov + pedal (1788), (1811)

Šaštín „*Violinen 5, Viola 1, Violon 1, Clarinen 4, Hölzern, Clarin 3, Fagott 1, Horn 2, Clarinette 2, Pauken 2, Flauten 2, Inventions-Horn 2, Clarinen 4, Clarinette 2, Clarinette 2*“ (1823); organ 24 registrov (1823)

Vrbové „*Tubae 4, Tympana 2, Fides 3*“ (1788); organ 12 registrov (1788)

Žilina „*Clarini 4, Cornua 4, Tympanorum 2, Bratsa seu Alto-Viola 1, Bassettl 1*“ (1798); organ 12 registrov (1767), (1798), (1828)

TRENČIANSKA STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Beckov „*Tympana* 2“; organ 4 registre (1766, 1797)

Považská Bystrica „*Tympana* 2, *Tubae* 3“ (1766); organ 6 registrov + pedal (1798)

Turzovka „2 *Clarinae*, *Tubae*“ (1767); organ 8 registrov (1767), 12 registrov (1798)

Forma *musica figuralis*

Bánovce nad Bebravou „*Tympana*, *Tubas*, *Clarini* 3, *Valthorn* 2, *Fides* 3“ (1767); organ 12 registrov (1787), „*Tympana* 2, *Clarini* 4, *Tubarum* 2, *Fides* 3, *Fagot* 1, *Violon* 1“ (1798); organ 12 registrov + pedal (1798)

Beluša „*Violini* 3“ (1766); organ 8 registrov (1766) „*Violini* 2, *Violon* 1“ (1797); organ 8 registrov (1798)

Bytča „*Tympana* 2, *Clarini* 3, *Cornua* 2, *Violini* 2“ (1766); organ 10 registrov + pedal (1766), (1798)

Dubnica nad Váhom „*Tympana* 2, *Clarini* 2, *Cornua* 2, *Bassetl* 1, *Violini* 3“ (1766); organ 13 registrov + pedal (1766), „*Tympana* 2, *Clarini* 4, *Cornua* 2, *Violone*, *Fides* 2, *Bracsa* 1, *Flautae* 2, *Clarinetta* 2“ (1797); organ 26 registrov (1797)

Iľava „*Tympana* 2, *Violini* 3, *Viola* 1“ (1766); organ 6 registrov (1766), „*Tympanum* 2, *Violin* 1, *Viola* 1, *Tubae* 3, *Cornua* 2, *Violon* 1“ (1797); organ 12 registrov + pedal (1797)

Kysucké Nové Mesto „*Cornua* 2, *Tubae* 3, *Tympana* 2, *Fides* 2, *Bassetl* 2“ (1767); organ bez uvedenia počtu registrov (1767)

Ladce „*Tympana* 2, *Violini* 3, *Clarini* 2, *Cornua* 2“ (1766); organ 5 registrov (1766)

Pruské „*Violon* 2, *Tympana* 4, *Clarini* 6, *Cornua* 4, *Violini* 7, *Viola* 1, *Clavicordium*“ (1766); organ 6 registrov (1766), „*Tympana* 4, *Violina Basso* 3, *Clarini*, *Cornua* 2, *Clarineti* 2, *Fides* 4“ (1797); organ 22 registrov + pedal (1797)

Púchov „*Violini* 2, *Tympana* 2, *Cornua* 2, *Bassetl* 1“ (1766); organ 5 registrov (1766), „2 *Tubas*, 2 *Cornua*, 2 *Fides*, 1 *Bassetl*“ (1797); organ 16 registrov „*novum*“ (1797)

Rajec „*Fides* 2, *Tubae* 4, *Cornuae*, *Tympana* 2“ (1767); „*organellum*“ 3 registre (1767), „4 *Tubis*, 4 *Cornuis*, *Fidibus*, 2 *Tympanis*“ (1798); organ 25 registrov + pedal (1798)

Trenčín „*Tubae* 5, *Fides* 2, *Bracsa* 1, *Viola* 1, *Tympana* 2, *Fagoth* 1, *Bassetl* 1“ (1766); organ 20 registrov (1766), „*Cornua* 2, *Clarini* 3, *Clarinetas* 2, *Cornuum* 1, *Fagot* 1, *Tympani* 1, *Bassetl* 1“ (1797); organ 20 registrov, 2 manuale (1797)

Žilina „*Tubae* 4, *Valthorn* 2, *Tympanorum* 2, *Tubae* 2, *Fides* 3, *Bratsa* 4, *Violone*, *Bassetl*, *Fides* 1“ (1767); organ 12 registrov (1767)

KOMÁRŇANSKÁ STOLICA

Forma *musica figuralis*

Komárno „6 *Fides*, 2 *Viola*, *Violon* 1, *Clarinetta* 4, *Flautae* 2, *Fagott* 1, *Cornum* 4, 8 *Tubae*, *Tympanorum* 6“ (1829); organ „*major*“ (1780), organ 20 registrov + pedal (1829)

ZVOLENSKÁ STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Radvaň „*Tympanum* 1, *Tubas* 2“ (1829); organ 7 registrov (1754), (1781), 6 registrov (1829)

Slovenská Ľupča „*Tympana 2, Tuba 1, Cornua 2*“ (1803); organ 10 registrov (1783), 13 registrov (1803), 12 registrov + pedal (1854)

Forma *musica figuralis*

Banská Bystrica (Katedrálňny kostol) „*Tympana 2, Fagott 2, Cornua (Walthorn) 2, Tubae 3, Violon 1, Cornua anglicana 2, Oboe 2, Fides 6, Alto Viola seu Bratsa 1, Clarinett 2*“, organ 14 registrov (1828)

Banská Bystrica (Farský kostol) „*Fides 6, Viola 1, Tubae 2, 4 Cornua 2, Oboi 2, Tympana 2*“ (1829); organ 24 registrov (1829)

Brezno „*Tympano, Tubae, Fides*“ (1805); organ 24 registrov (1806), „*Fides 4, Violino 1, Clarini 4, Cornua 2*“ (1822); organ 22 registrov (1822)

Lubietová „*2 Tympana, Tuba 2, Fides 3*“, organ 6 registrov (1754), 10 registrov „*novum*“ (1783)

Zvolen „*Fides, Tuba, Clarin, 1 Huboe, 2 Cornuorum, 2 Tympana, Fides, Bassethorn*“ (1804); organ „*cum pedali*“ bez uvedenia počtu registrov (1756), (1781), 16 registrov (1804), „*1 Oboe, Tympana 2, Violoncello, 2 Tubarum, Clarinos 4*“ (1829); organ 16 registrov (1829)

TEKOVSKÁ STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Kremnické Bane „*Tympana 2, Tubae 2*“ (1820); organ 6 registrov (1820)

Levice „*3 Tubas, 2 Tympana*“ (1829); organ 7 registrov (1829)

Forma *musica figuralis*

Nová Baňa „*Tympana, Tubas*“ (1778); organ 13 registrov (1778), „*Tympana, 2 Tubas, 7 Fides, 1 Violon*“ (1804); organ 12 registrov (1804), (1825)

Žiar nad Hronom „*Tympana 2, Clarini 2, Tubae Cornuales, Walthorn 2, Fides 2, Fides majores, Basettl*“ (1778); organ 8 registrov (1778)

HONTIANSKA STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Krupina „*Tubas 2, Fides 2, Tympanum 1*“ (1754); organ bez uvedenia počtu registrov (1754), organ 5 registrov (1820)

ORAVSKÁ STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Bobrovec „*Tympanis*“ (1825); organ 5 registrov (1754), (1794), (1820)

Bziny „*Tympanum novum, 2 Tubarum (Klarin)*“ (1833); organ 4 registre (1820), (1833)

Čimhová „*Tubas, Cornua 2, Clarinum 1*“ (1820); organ 7 registrov (1794), 10 registrov „*novum*“ (1820), „*3 Tubae, 2 Cornua, 1 Tympanum*“ (1833); organ 10 registrov (1833)

Dolný Kubín „*Tympanum 1, Tubam*“ (1833); organ 9 registrov (1756), (1794), (1820), (1833)

Habovka „*Tympanum*“ (1833); organ 4 registre (1754), (1794), (1820), 8 registrov (1833)

Hladovka „*1 Tubae*“ (1820); organ 7 registrov (1820), „*3 Tubae, 1 Tympanum*“ (1833); organ 7 registrov (1833)

Chlebnice „*2 Tubas*“ (1833); organ 3 registre (1754), 10 registrov (1833)

Námestovo „*2 Tympana*“ (1833); organ 8 registrov (1754), (1794), (1820), (1833)

Trstená „*Tympana, 2 Tubae, Clarini 2*“ (1794); organ 7 registrov (1754), 11 registrov (1794), „*1 Tympana, 2 Tubae, Clarini*“ (1820); organ 10 registrov (1820), „*Tympana 2*“ (1833); organ 10 registrov (1833)

Tvrdošín „*Tympanum*“ (1833); organ 7 registrov (1754), (1794), 18 registrov (1820), (1833)

Ústie nad Priehradou „*2 Tubas, 1 Tympanum*“ (1833); organ 9 registrov (1794), (1820), (1833)

Zázrivá „*2 Tubas, Clarin, 1 Tympanum*“ (1820); organ 4 registre (1754), 7 registrov (1820), „*duae Tubae, 1 Tympano*“ (1833); organ 7 registrov (1833)

LIPTOVSKÁ STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Partizánska Ľupča „*2 Tubis, Clarinetis*“ (1825); organ 8 registrov (1752), (1795), 5 registrov (1825), 8 registrov (1825)

Forma *musica figuralis*

Liptovský Hrádok „*Violina 5, Alto Viola 2, Violoncello 1, Flauta 2, Clarineta 4, Violon 1, Fagoth 2, Cornua 4, Tromboni 2, Clarini 6, Tympana 4, Tympana magnum 1, Picola, Flautinen 2, Orbiculi Turcici 2, Carolin 1, Tamburinum 1, Triangulum 1*“ (1825); organ 24 registrov (1825)

Liptovský Mikuláš „*1 Tympana, Flautibus, Cornua 2*“ (1752); organ „*satis magnum*“ (1752), 7 registrov (1825)

TURČIANSKA STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Kláštôr pod Znievom „*Tympana 2, Tubae 2, Cornua 2*“ (1811); organ 7 registrov (1754), (1821)

NOVOHRADSKÁ STOLICA

Forma *con trombe e tympani* [?]

Biskupice organ 7 registrov (1784), (1813)

Breznička organ 6 registrov (1836)

Divín organ 10 registrov (1755), 8 registrov (1813)

Horný Tisovnik organ 5 registrov (1813)

Podkriváň organ 6 registrov (1836)

Rapovce organ bez uvedenia počtu registrov (1784), organ 8 registrov (1813)

Stará Bašta organ 5 registrov (1753), (1831)

Šávoľ organ 5 registrov (1755), (1813)

Veľká nad Ipľom organ 7 registrov (1755), (1784), 6 registrov (1813)

SPIŠSKÁ STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Gelnica „*Tympana 2, Tubas 2*“ (1781); organ bez uvedenia počtu registrov (1781), (1814), organ 33 registrov (1829)

Kežmarok „*Tympana 2*“ (1803); organ „*major, minor*“ (1754), 18 + 10 registrov (1803) „*Tympana*“ (1832); organ 18 + 10 registrov (1832)

Kluknava „*Tympana 2, Tubas 4*“ (1804); organ bez uvedenia počtu registrov (1804), „*2 Tubas, Tympana 2*“ (1832); organ 9 registrov (1832)

Lendak „*1 Tympanorum*“ (1832); organ 7 registrov (1790?), 6 registrov (1832)

Lubica „*2 Pauken*“ (1832); organ 18 + 4 registre (1803), 16 registrov + pedal (1832)

Markušovce „*2 Tympana, 2 Tubas*“ (1832); organ 6 registrov (1832)

Matejovce „*2 Tympana*“ (1832); organ 7 registrov (1803), (1832)

Nová Lubovňa „*2 Tympana*“ (1832); organ 7 registrov (1792), (1832)

Podolínec „*Tympana*“ (1832); organ „*major, minor*“ (1792), organ 11 registrov (1832)

Poprad „*2 Tympana*“ (1832); organ 3 registre (1798), (1803), 12 registrov (1832)

Slovenská Ves „*2 Tympana, 2 Tubae*“ (1799); organ 11 registrov (1799), „*2 Tympana, 2 Tubae*“ (1832); organ 10 registrov (1832)

Spišská Belá „*Tubae 2, Tympanae 2*“ (1832); organ bez uvedenia počtu registrov

Spišská Sobota „*2 Tympana, 2 Tubas*“ (1832); organ „*magnum*“ (1803), (1832)

Spišská Stará Ves „*1 Tympanum, 4 Tubas*“ (1832); organ 13 registrov + pedal (1801), 15 registrov + pedal (1832)

Spišská Teplica „*2 Tympana*“ (1832); organ „*mediocre*“ (1798), organ 7 registrov (1832)

Spišský Štvrtok „*Tympanum, 2 Tubas*“ (1832); organ 6 registrov (1776), (1804), (1832)

Tvarožná „*Tubas 2, Tympanum 1*“ (1832); organ 5 registrov (1803), (1832)

Veľká Lesná „*1 Tympanum, 2 Tubas*“ (1832); organ 7 registrov (1801), (1832)

Vrbov „*3 Tubas, Tympanum*“ (1832); organ 9 registrov (1754), (1791), (1803), (1832)

Forma *musica figuralis*

Spišská Nová Ves „*2 Cornua, 5 Tubas, 2 Tubas, 1 Zing-Basso-Serpenth, 2 Tympana, 1 Violon, Glocken Spiell, 3 Clarines*“ (1832), organ 20 registrov (1804), 21 registrov (1832)

Spišské Podhradie „*2 Tubas, 1 Fides*“ (1832); organ „*majus, minus*“ (1754), organ 20 registrov (1832)

Spišské Vlchy „*Tubae 5, 2 Cornis, Fidibus, 2 Fagote, Hoboe, 2 Waldhorn, 2 Tympana, 1 Violon*“ (1832); organ 18 registrov (1803), (1832)

Stará Lubovňa „*Alto-Viola 1, Tubae 2, Cornua 2, Tympana 2*“ (1792); organ 16 registrov + pedal (1792), „*Alto-Viola, Tubae 2, 2 Tympana*“ (1832); organ 15 registrov (1832)

Švedlár „*4 Fides, 1 Alto Viola, 1 Basetta, 2 Tympana, 2 Tubae, 2 Cornua*“ (1814), „*3 Fides, 2 Clarinetti, 1 Alto Viola, 1 Basetta, 2 Tympana, 2 Cornuo*“ (1829); organ 17 registrov + pedal (1829)

Spišská Kapitula „*Positiva seu Organella 2*“, „*Fides 4, Cornua 2, Tubae 4, Tympana 4, Krumboynae 2, Bratcsa 1*“ (1795); Organ „*major, alterum minor*“, (1796), organ „*magnum cum Pedali*“, organ 7 registrov „*alter minor*“ (1804)

ABOVSKÁ STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Štós „*2 Tympana, 3 Tubas*“ (1814); organ 12 registrov (1855)

Forma *musica figuralis*

Vyšný Medzev „*Tympana 2, Tubas 4, Fides 1*“ (1781); „*organellum*“ (1781), „*3 Tubas, Cornua 2, 2 Tympana*“ (1814); „*organellum*“ (1814)

GEMERSKÁ STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Jelšava „*Tubae, Tympana*“ (1814); organ 13 registrov (1753), (1782), (1814)

Ožďany „*Tympanum 1*“ (1834); organ 8 registrov (1834)

Revúca „*Clarinet 1*“ (1814); organ 6 registrov (1754), 10 registrov (1814)

ŠARIŠSKÁ STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Torysa „*4 Tubarum*“ (1813); organ 9 registrov (1772), 12 registrov + pedal (1813)

Forma *musica figuralis*

Bardejov „*2 Tympana, Tuba, Posaun, Fides 1*“ (1746); organ „*magnum*“ (1746), 33 registrov (1775), „*Tympanis, Tubis*“ (1813); organ 33 registrov (1813)

Prešov „*Instrumenta musicalia, 2 Tympanorum*“ (1775); organ 32 + 10 registrov (1775), „*Tubae Posaunum 3, Klarin 2, Fagot 1, Flauttraversis 3, Cornu 4*“ (1814); organ 32 + 10 registrov (1814)

ZEMPLÍNSKA STOLICA

Forma *con trombe e tympani*

Humenné „*Tympana 2*“ (1816); organ 10 registrov (1773), organ 8 + 4 registre (1816)

Forma *musica figuralis*

Vranov nad Topľou „*6 Tubae, Tympana 2, Fides*“ (1816); organ 9 registrov (1816)

PRÍLOHA 3

Vizitátormi potvrdené uvádzanie diel *musica figuralis*

BRATISLAVSKÁ STOLICA

Gajary (1783)

Horné Orešany (1782)

Majcichov (1781)

Modra (1781, 1823)

Nové Košariská (1781)

Pezinok (1788)

Rača (1781)

Sereď (1781)

Smolenice (1782)

Stupava (1782)

Svätý Jur (1780)

Šamorín (1830)

Trnava (1823)

Veľké Leváre (1783)

NITRIANSKA STOLICA

Jablonica (1788)

Holíč (1788, 1823)

Jacovce (1780)

Leopoldov (1788)

Mojmírovce (1770)

Myjava (1788)

Nové Mesto nad Váhom (1788)

Senica (1788)

Skalica (1788, 1823)

Sobotište (1788)

Stará Turá (1788)

Šaštín (1788)

Šurany (1779)

Topoľčany (1841)

TRENČIANSKA STOLICA

Bánovce nad Bebravou (1767)

Púchov (1797)

KOMÁRŇANSKÁ STOLICA

Komárno (1780)

SPIŠSKÁ STOLICA

Gelnica (1829)

Smolník (1829)

ŠARIŠSKÁ STOLICA

Bardejov (1813)

Summary

NOTES ON THE TYPOLOGY OF SACRED MUSIC (FROM FOLK HYMNS TO FIGURAL MUSIC)

In researching the culture of sacred music (of the Roman Catholic Church, the major denomination) during the epoch of classicism on the territory of present-day Slovakia, at that time Upper Hungary, we have reached a new stage of knowledge. That was made possible by long-term systematic research of the canonical visitations. The argumentative force of the rich musical factography contained in them was increased by the application of a new typography. The latter is preferentially based on criteria of a musical nature and secondarily on features of a universal cultural nature. Thanks to the new typology, for which the character and level of performance practice was decisive, it has been possible not only to fill in many blank spaces in the hitherto received picture of our music history but also to correct numerous statements conditioned by their time of appearance.

As regards the character of performance practice, the culture of Catholic sacred music in Slovakia had three fundamental forms. The simplest was folk hymn singing accompanied by organ playing. A higher form was the (significantly improvised) practice *con trombe e tympani* and its numerous intermediate developmental stages. Regarded as the “terminus” of their efforts by performers, and also by representatives of the Catholic Church, was *musica figuralis*. Essential to this was the unqualified acceptance of a written version of the music provided by the composer and the considerable growth of the reproductive apparatus, especially of wind instruments. One must emphasise that in all forms of performance practice the organ (with appropriate technical equipment), and a competent organist, were of key significance.

We can make a reasonably reliable reconstruction of the level of performance practice, supported by the factography on the nature of the music gained by researching the canonical visitations. This encompasses a rich body of data on musicians, contemporary organs and the other instruments used, and also the music repertoire. The latter has been supplemented by information from hitherto unknown inventories of music literature. There is a valuable identification of previously unnoticed places (confirmed by the visitations) where *musica figuralis* was practised. Also of an essentially unique kind are the assessments of musicians by the visitors. The latter concentrated principally on talent, quality of education and performance skills (especially of figural music and the thorough bass) of the organists.

BRATISLAVSKÝ SPEVÁCKY SPOLOK A JEHO PRVÝ ZBORMAJSTER ANTON STREHLEN

JANA LENGOVÁ

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

ABSTRACT

Pressburger Singverein (Pozsonyi dalegylet/Pozsonyi dalegyesület, Bratislava Choral Society), founded in 1879, focused on the cultivation of mixed choral singing. Under the leadership of its first choirmaster Anton Strehlen (1879 – 1906), its concerts were already of a high artistic level. The programmes of concerts and soirées consisted of cantatas, choirs, hymns, vocal ensembles (especially vocal quartets), extracts from operas, and also instrumental music. This article is concerned with the Society's concert repertoire in the era of A. Strehlen, particularly the presentation of cantata works (by R. Mader, N. W. Gade, R. Schumann, M. Bruch, H. Hofmann, G. Zichy, among others) and their reception. New findings are presented on the biography of A. Strehlen and other singers and instrumentalists participating in the Society's activity.

Key words: Pressburger Singverein / Pozsonyi dalegylet / Bratislava Choral Society, Anton Strehlen, music societies, vocal music, concerts, repertoire

Úvod

Novodobé spolkové hnutie výrazne ovplyvnilo aj oblasť hudobnej kultúry. Na začiatku poslednej štvrtiny 19. storočia rozvíjali v Bratislave úspešnú činnosť predovšetkým tri hudobné a spevácke spolky s oficiálne schváleným štatútom. Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina (Kirchenmusikverein zu St. Martin / Szent Márton Pozsonyi egyházi zeneegylet), založený roku 1833, sa venoval uvádzaniu cirkevnej aj svetskej hudby. Na pestovanie mužského zborového a ansámblového spevu boli zamerané dva spevácke spolky Bratislavský spevokol (Pressburger Liedertafel / Pozsonyi dalárda), založený roku 1857 na starších základoch, a spolok Typografia (Typographenbund / Pozsonyi dalkör), ktorý vznikol roku 1875, resp. 1873. Chýbala však spolková inštitúcia, ktorá by uspokojovala potreby záujmu o miešaný zbor, prípadne s možnosťou

interpretovať aj kompozície určené výlučne pre obsadenie ženského zboru. V súvekej koncertnej praxi sa navyše hudobné diela pre obsadenie miešaného zboru a cappella alebo s orchestrom tešili značnej obľube.

Samotný vznik Bratislavského speváckeho spolku (Pressburger Singverein / Pozsonyi dalegyet, tiež Pozsonyi dalegyesület) (ďalej BSS) roku 1879, ktorý si vytýčil za cieľ pestovať miešaný zborový spev,¹ mal tak trochu kuriózný priebeh. Za predchodcu spolku treba podľa Wilhelma Janosku² považovať neformálne spevácke združenie Priatelia mužského spevu (Freunde des Männergesanges), ktoré usporiadalo niekoľko hudobných večerov pod vedením dómskeho speváka Antona Strehlena. Pôvodnú myšlienku však práve na návrh Antona Strehlena modifikovali v prospech miešaného zborového spevu. V tomto zmysle sa už následne uberali predbežné rokovania, ako aj generálne zhromaždenie BSS 6. septembra 1879, na ktorom bol za zbormajstra zvolený Anton Strehlen. Mestský farár a kanonik Karol Heiller nechcel však spočiatku dať súhlas na to, aby Anton Strehlen okrem svojej pracovnej povinnosti dómskeho speváka vykonával aj funkciu zbormajstra BSS v obave, že by si Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina a novovzniknutý BSS vzájomne konkurovali.³ Až po dlhotrvajúcich rokovaníach a na intervenciu vplyvných bratislavských mešťanov, bankára a mecena umenia kráľovského radcu Theodora Edla a advokáta a neskôr prvého predsedu BSS Júliusa Simonyiho došlo v celej záležitosti k pozitívnemu posunu a vybaveniu súhlasu. Potrebu speváckeho spolku zameraného na pestovanie miešaného zborového spevu v bratislavskom hudobnom živote potvrdil aj prvý verejný koncert, či presnejšie hudobný večer BSS 30. novembra 1879, ktorý získal nadšenú odozvu u početného publika aj v referenciách tlače.⁴

Anton Strehlen mal všetky umelecké aj ľudské predpoklady kvalifikovane vykonávať funkciu zbormajstra, čo svojou dirigentskou činnosťou následne aj explicitne potvrdil. Získal výborné vokálne vzdelanie, disponoval bohatými speváckymi skúsenosťami a svoje povolanie chrámového speváka a neskôr regenschoriho Dómu sv. Martina vykonával znamenite.⁵ Dobré ovládal problematiku vokálnej hudby a zborového spevu, vyučoval spev a komponoval najmä piesne a zborové skladby. V súvekej tlači sa vysoko hodnotila jeho činnosť zbormajstra tak z hľadiska interpretačných výkonov, ako aj koncertnej dramaturgie. Kvôli prehľadu doplníme, že po Antonovi Strehleno-

¹ K činnosti spolku por. JANOSKA, Wilhelm: Kurze Geschichte des „Pressburger Singvereins“. In: TOCFOUS, Josef (zost.): Hundert Jahre aus dem Musikleben Pressburgs. In: *Pressburger Zeitung* (ďalej len PZ), Beilage, roč. 164, 27. 3. 1927, č. 75623, s. 11-13; ŽITNÁ, Viera: Bratislavské spevácke zbory v druhej polovici 19. storočia. In: *Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelia*. (= Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia 2.) Bratislava : Obzor, 1975, s. 223; LENGOVÁ, Jana: Nové poznatky k činnosti Bratislavského speváckeho spolku. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia II*. Marta Hulková (ed.). Bratislava : STIMUL, 2010, 371-382; LENGOVÁ, Jana: K typológii koncertov Bratislavského speváckeho spolku. In: *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín V. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie, Bratislava 28. – 29. novembra 2018. Edita Bugalová (zost.). Bratislava : SMA a SNM-Hudobné múzeum, 2019, s. 370-377.

² JANOSKA, Ref. 1, s. 11-12.

³ Karol (Karl, Károly, Carolus) Heiller (1811 – 1889), od roku 1880 titulárny biskup, bol veľkým priaznivcom umenia a obdivovateľom Franza Liszta. Ním uvádzané dôvody treba preto chápať vo vecnom, nie v osobne zahrotenom zmysle.

⁴ E.: Pressburger Singverein. In: PZ, roč. 115, 2. 12. 1879, č. 277, s. 2.

⁵ K biografii A. Strehlena pozri nižšie.

vi (1879 – 1906) prevzal post spolkového zbormajstra Eugen Kossow (1906 – 1914), v ktorého ére pôsobil v spolku aj druhý zbormajster Jozef Winkler, a posledným zbormajstrom spolku sa stal Viliam Antalffy (1914 – 1945).

Štúdia si kladie za cieľ skúmať činnosť BSS v časovom horizonte rokov 1879 až 1906, keď na poste zbormajstra BSS pôsobil Anton Strehlen. Pozornosť sa zameriava na dve tematické oblasti: prvú oblasť tvorí repertoár BSS a jeho recepcia, špeciálne so zreteľom na ohlasy v súvekej tlači, predovšetkým v denníku *Pressburger Zeitung*, druhú okruh osobností hudobníkov a hudobníčok,⁶ participujúcich na činnosti BSS. Komplexnejší obraz o spolku ako usporiadateľovi koncertných podujatí umožní sprecizovať jeho prínos, ako aj prínos jeho zbormajstra Antona Strehlena a ďalších domácich a hosťujúcich sólistov v kontexte mestskej a regionálnej hudobnej kultúry. Nové poznatky sú získané excerpovaním pramenného materiálu, najmä programových plagátov BSS,⁷ novín *Pressburger Zeitung*⁸ a ďalšej dobovej periodickej tlače, ako aj korešpondencie uloženej v Archíve mesta Bratislavy.

1 Repertoár BSS (1879 – 1906)

Pre správne pochopenie postavenia a roly BSS v štruktúre mestskej hudobnej kultúry je dôležité krátko objasniť jeho spoločenskú funkciu, ktorá zodpovedala zameraniu a činnosti speváckych spolkov v druhej polovici 19. storočia až do roku 1918. Šlo o aktivity ochotníckych hudobníkov v spolupráci s hudobníkmi z praxe, čiže profesionálnymi hudobníkmi. Táto symbióza bola pre spevácke spolky v 19. storočí typická. BSS zabezpečoval podľa štatútu spoločnú výučbu spevu, študoval vybrané zborové diela, usporadúval koncerty, eventuálne hudobné podujatia s pestrým programom a zameraním a organizoval voľnočasové aktivity svojich členov, vrátane speváckych výletov a iných činností. Ako typ hudobného, kultúrneho a spoločenského spolku posilňoval kolektívnu identitu v oblasti umeleckej hudby a prispieval k celkovému kultúrnemu pozdvihnutiu meštianskej vrstvy spoločnosti, a tým aj hudobnej kultúry a hudobného života mesta. Činnosť BSS bola viacdimeználna, pričom hudobno-umelecký aspekt predstavoval najdôležitejšiu zložku v komplexe spolkových aktivít.

Základným znakom koncertov a hudobných podujatí, organizovaných BSS, bola žánrová pestrosť a rozmanitosť. Dôraz sa kládol na vokálnu hudbu, zborovú a piesňovú literatúru, súčasťou koncertných podujatí bola však aj inštrumentálna hudba.

⁶ V prezentovanej štúdii sa v slovenskom texte ženské priezviská prechýľujú v súlade so slovenskou pravopisnou normou. V citátoch z nemeckých prameňov zachováame v písaní ženských priezvisk pôvodný tvar bez prechýľovania. V súvekých prameňoch sa bežne uvádza iba priezvisko hudobníka či hudobníčky. Ak chýbajú spoľahlivé údaje z iných zdrojov, najmä u dosiaľ neznámych mien, nie vždy je možné doplniť k priezvisku aj krstné meno príslušnej osoby.

⁷ Archivovanie: Bratislava, ÚA ECAV, Fond Singverein, šk. 5.

⁸ Treba poznamenať, že bratislavské noviny *PZ* vychádzali v rokoch 1764 až 1874 bez uvedenia ročníka (Jahrgang). Roku 1875 sa v *PZ* prvýkrát uvádza aj ročník 111, avšak chybné, správny údaj zodpovedal číslu 112. V tomto chybnom číslovaní ročníkov sa pokračovalo až do roku 1883, v rámci ktorého sa akoby kumulovali dva ročníky 119/120. Až rokom 1884 sa teda dosiahla kompatibilita roku vychádzania novín a ročníka. V číslovaní ročníkov *PZ* v rokoch 1875 – 1883 zachováame údaj podľa príslušného prameňa.

Najvýznamnejšou umeleckou udalosťou spolkového roka – podobne ako u iných speváckych spolkov – bol *výročný koncert* (*Stiftungskonzert, alapító hangverseny*), ktorým si BSS každoročne pripomínal svoje založenie. Moment istej reprezentatívnosti sa preto odrazil aj v programe tohto typu koncertu, ktorý síce zväčša pozostával z viacerých čísiel, ale zvykol zahŕňať kantátové alebo väčšie zborové diela. Pre absenciu orchestra sa vo vokálno-orchesterálnych dielach orchester spravidla nahradzoval klavírom alebo klavírom v spojení s harmóniom, čím sa dosahoval hutnejší a farebne bohatší zvuk. Okrem označenia *koncert* sa v názvoch ďalších koncertných podujatí BSS objavovalo niekedy spresňujúce adjektívum, ako napríklad jarný, letný či jesenný koncert a podobne. Hudobné večery spolku si zachovávali väčšmi komorný ráz. V zmysle princípu homeostázy boli spolkové podujatia s náročnou umeleckou hudbou vyvažované zábavnými večermi, na ktorých zaznievala okrem iného vokálna produkcia typu humoristických ansámblových kompozícií, najmä mužských vokálnych kvartet. Do oblasti zábavnej hudby spadali aj každoročne usporadúvané silvestrovské programy v závere kalendárneho roka.

Z hľadiska zastúpenia hudobnoštýlových období prevažovala v zborovej hudbe, uvádzanej BSS, súveká tvorba 19. storočia, v menšej miere sa uvádzali diela renesančných, barokových a klasicistických skladateľov. Koncertné uvádzanie kantátových diel pre sóla, miešaný zbor a orchester, respektíve sprevádzané klavírom či klavírom a harmóniom, sa v činnosti BSS hodnotilo celkovo najvyššie. K nim sa družili väčšie výňatky z opier, prípadne oratórií, ako aj kompozične a interpretačne obťažné zborové diela. Ich uvedenie sa spravidla viazalo na výročné koncerty, zriedkavo zazneli kompozície tohto typu aj na inom spolkovom koncertnom podujatí. Prevažovali nemeckí a rakúski skladatelia, skromnejšie boli zastúpení maďarskí skladatelia a výnimočne autori inej národnosti. BSS naštudoval v rokoch 1879 – 1906 svetské kantátové, resp. oratórne diela R. Schumanna, R. Madera, N. W. Gadeho, F. Mendelssohna Bartholdyho, M. Brucha, G. Zichyho, M. Meyera-Olberslebena, H. Hofmanna a G. Fráneka. Jednotlivé predvedenia kantátových diel týchto autorov sú pozoruhodné v kontexte ich významových, interpretačných a recepčných charakteristík, ako sa o tom zmienime v nasledujúcom texte.

Už v prvom decéniu svojej existencie predviedol BSS niekoľko kantátových diel, ktoré dobre dotvárajú obraz o súvekej kantátovej tvorbe a jej dôležitom postavení vo vtedajšom koncertnom živote.

Veľkému záujmu speváckych spolkov v nemeckej jazykovej oblasti sa až do prvej tretiny 20. storočia tešilo tretie svetské oratórium *Der Rose Pilgerfahrt* pre sóla, zbor a orchester op. 112 Roberta Schumanna (1810 – 1856) s podtitulom *Märchen* podľa básnickej predlohy Moritza Horna. Malo to svoje umelecké aj pragmatické dôvody. Romantický baladický príbeh zodpovedal po obsahovej aj tematickej stránke estetickému vkusu a etickým požiadavkám súvekeho publika, líčiac „ein Idealbild der Frau [... und] ihre höchste Bestimmung in der selbstlosen Hingabe“.⁹ Hudobne nápadité a inovatívne dielo obsahovalo síce recitatívy a ariosa, typické pre oratórnu štruktúru, pútalo však predovšetkým zbormi presiaknutými ľudovou melodikou a kantabilnými sólovými číslami. Interpretom boli k dispozícii dve verzie – s klavírom a orchestrom.

⁹ „ideálny obraz ženy [... a] jej najvyššie poslanie v nezištnej obetavosti“. LOOS, Helmut: *Robert Schumann. Werk und Leben*. Wien : Edition Steinbauer GmbH, 2010, s. 54.

Legitimitu prvej verzie s klavírom podporoval aj fakt, že jej premiéra roku 1851 sa uskutočnila v rámci domáceho koncertu u Schumannovcov v Düsseldorfe.

Schumannovo oratórium *Der Rose Pilgerfahrt* bolo v Bratislave známe už od 70. rokov 19. storočia, keď výňatky z neho uviedol na svojich koncertných podujatiach Bratislavský spevokol (Pressburger Liedertafel). V kmeňovom repertoári tohto spolku zostal na dlhý čas mužský zbor *Waldlied* (Nr. 15 „Bist du im Wald gewandelt“).

BSS debutoval kompletnou prvou verziou oratória v bratislavskej premiére na svojom prvom výročnom koncerte 20. decembra 1880.¹⁰ Ako sólisti sa predstavili hosťujúca operná speváčka sopranistka Therese Pollaková (Rose), speváčky von Schrottová, von Frohmannová, von Kunczová, Eugenie Baumannová, Ilma von Samarjayová, Jutta Tennerová a speváci Kumlik, Anton Steger, Anton Strehlen a Eduard Smolik (Szmolik), na koncertnom klavírnom krídle hral známy bankár a mecén umenia Theodor Edl. V zasvätenom výklade diela, ktorý priniesol denník *Pressburger Zeitung* krátko pred koncertom, Ján Batka vystihol rozdiel medzi dvoma verziami diela výtvarným prímerom: neskoršiu orchestrálnu verziu s bohatšou paletou zvukových farieb označil ako „leuchtendes Oelbild“, zvukovo komornejšie vyznievajúcu klavírnú verziu, občas nazývanú aj piesňovým cyklom, ako „wundersames musikalisches Aquarell“. Anonymný recenzent sa podrobne zaoberal výkonmi sólistov aj zboru a celkovo vyzdvihol mimoriadnu kvalitu umeleckého naštudovania, týkajúcu sa precíznosti, istoty, výrazovej presvedčivosti, jemnosti lyrických miest či zvukovej plnosti a sily, o čo sa zaslúžil dirigujúci zbormajster Anton Strehlen. Vyjadril tiež – aj v mene ďalších priaznivcov umenia – želanie, aby táto znamenitá kompozícia zaznela v podaní BSS v krátkom čase aj s orchestrom,¹² keďže klavír zo svojej podstaty predsa len nemohol obsiahnuť bohatstvo farebných odtieňov orchestra. Táto idea sa však nerealizovala.

Opätovné druhé kompletné uvedenie prvej verzie Schumannovho oratória *Der Rose Pilgerfahrt* na výročnom koncerte BSS 16. januára 1887, ktoré tentoraz bratislavské noviny nazvali „reizendes Singspiel“,¹³ sa spájalo s očakávaním veľkého umeleckého zážitku. Vďaka skvelej interpretačnej úrovni zožalo dielo aj pri tomto uvedení veľký úspech:

„Der Singverein hat alle Ursache auf den außerordentlichen Erfolg seines Stiftungskonzertes stolz zu sein, welches er unter seine gelungensten Aufführungen zählen muß. Alle Mitwirkenden wetteiferten in dem edlen Streben, Schumann's herrliche Komposition ‚Der Rose Pilgerfahrt‘ in möglichster Vollendung dem zahlreichen, glänzenden Publikum [...] vorzuführen.“¹⁴

¹⁰ Por. J. B. [BATKA, Johann]: Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 116, 17. 12. 1880, č. 292, s. 1-2; Stiftungs-Konzert des Pressburger Singvereins. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 116, 21. 12. 1880, č. 296, s. 2; informácie tiež in J. B. [BATKA, Johann]: Zum Kirchenmusikvereins-Konzert am nächsten Mittwoch. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 147, 22. 10. 1910, č. 289, s. 1.

¹¹ „žiariaca olejomalba“, „podivuhodný hudobný akvarel“. J. B. [BATKA, Johann]: Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“, Ref. 10, s. 2.

¹² Stiftungs-Konzert des Pressburger Singvereins, Ref. 10, s. 2.

¹³ „pôvabným singšpilom“, Pressburger Singverein. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 124, 14. 1. 1887, č. 13, s. 3.

¹⁴ „Spevácky spolok má všetky dôvody na to, aby bol pyšný na mimoriadny úspech svojho výročného koncertu, ktorý treba počítať k jeho najvydarenejším vystúpeniam. Všetci účinkujúci sa predbiehali v ušľachtilom úsilí, aby Schumannovu nádhernú kompozíciu ‚Der Rose Pilgerfahrt‘ [Putovanie Ruže] predviedli početnému vybranému publiku v čo najväčšej možnej dokonalosti.“ Stiftungskonzert des Singvereins. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 124, 18. 1. 1887, č. 17, s. 4.

Recenzent pochválil pekný, vzorne vyškolený hlas a citový prednes hlavnej predstaviteľky, opernej speváčky de Rodriguezovej (Rose), precíznu deklamáciu a umelecké majstrovstvo operného speváka, tenoristu de Richarda (Sohn des Försters), strhujúci výkon Antona Strehlena (Totengräber), ako aj ďalších sólistov – speváčiek von Brollyovej (Elfenkönigin), Perlseeovej (Martha), von Sutterovej (Müllerin), Ilmy von Gráfovej-Samarjayovej, Fidi Veverovej a von Starkovej, spevákov Eduarda Smolika (Müller) a Antona Smidta.¹⁵ Väčšina sólistiek, ako poznamenal recenzent, boli žiačky Antona Strehlena. Náročnej úlohy klavírneho sprievodu sa výborne zhostila klaviristka Therese Geislerová.¹⁶ Zborové časti, ako sa v recenziách koncertov BSS často dočítame, vyzneli pod energickým vedením dirigenta a zbormajstra Antona Strehlena jedinečne a s umeleckou presvedčivosťou.

K spolupráci si BSS prizval aj bratislavského rodáka, skladateľa a klaviristu Raoula (Rezsőa) Madera (1856 – 1940). V tom čase dvadsaťpäťročný mladík a odchovanec viedenského konzervatória sa už zdržiaval vo Viedni a jeho neskoršie pôsobenie sa spájalo tiež s Viedňou a Budapešťou. Na objednávku BSS skomponoval kantátu *Das eleusische Fest* pre sóla, zbor a klavír podľa rovnomennej básnickej predlohy Friedricha Schillera. Reflexívna lyrika Schillerovho diela, obsahujúca bohato vrstvené básnické obrazy z gréckej mytológie, vyjadruje filozofickú myšlienku humanizácie človeka v spojení s kultom bohyně zemskej úrody Demetry a eleuzínskymi mystériami a je aj z dnešného pohľadu náročná na zhudobnenie. V článku stručne analyzujúcom Maderovu kantátu sa spomína, že skladateľ sa spočiatku zdráhal podujat' na takú náročnú úlohu, ale Schillerova báseň ho natoľko fascinovala, že ju napokon zhudobnil, skrátenú o polovicu, údajne v priebehu piatich dní.¹⁷ Kantáta pozostávala z 18 hudobných čísiel, v rámci ktorých sa striedali sólové a zborové časti, pričom sa využívalo aj recitatívne arioso. V naštudovaní BSS zaznela v pôvodnej premiére na vianočnom koncerte spolu ku 26. decembra 1881. Hudobný kritik Ján Batka poukázal na náročnosť básnickej predlohy, vyzdvihol melodický talent skladateľa, ako aj výkony sólistov Jutty Tennerovej (soprán), Antona Stegera (tenor) a Antona Strehlena (bas).¹⁸ Na základe rešerší možno zatiaľ v podaní BSS doložiť ďalšie dve uvedenia tohto Maderovho diela, ktoré sa uskutočnili v priebehu 10 rokov od prvého naštudovania.

Novou kantátovou kompozíciou, s pôvodným podtitulom koncertná skladba (Konzertstück), bola podobne aj *Psyché* pre sóla, miešaný zbor a orchester, resp. klavír op. 60 dánskeho skladateľa Nielsa W. Gadeho (1817 – 1890). Libreto Carla Andersena (1828 – 1883) čerpalo z gréckej mytológie o Psyché a Amorovi (Erosovi) v spracovaní rímskeho spisovateľa Lucia Apuleia. Gadeho kantáta vznikla v rokoch 1881 – 1882 a už koncom leta 1882 premiérovu zaznela na známom hudobnom festivale v brit-

¹⁵ Stiftungskonzert des Singvereins, Ref. 14, s. 4-5. Úvahu o Schumannovom diele, vrátane zmienky o jeho prvom bratislavskom kompletnom uvedení roku 1880 a informáciu o menách sólistov priniesli noviny *PZ* aj krátko pred konaním koncertu BSS (por. „Der Rose Pilgerfahrt“ von Schumann. In: *PZ*, Morgenblatt, roč. 124, 15. 1. 1887, č. 14, s. 1-2).

¹⁶ V prameňoch sa vyskytujú rôzne varianty priezviska: Geisler, Geissler, Geißler.

¹⁷ A.: Das eleusische Fest. In: *PZ*, Morgenblatt, roč. 117, 22. 12. 1881, č. 351, s. 1-2.

¹⁸ J. B. [BATKA, Johann]: Konzert des Singvereines. In: *PZ*, Morgenblatt, roč. 117, 27. 12. 1881, č. 355, s. 3.

skom meste Birmingham.¹⁹ O približne poldruha roka 19. marca 1884 BSS uviedol *Psyché* ako bratislavskú premiéru. Ján Batka uvítal predvedenie tohto – podľa jeho slov – príjemného a milého diela, nadväzujúceho štýlovo na F. Mendelssohna Bartholdyho.²⁰ Pochválil naštudovanie zdatného zbormajstra Antona Strehlena, ktorý spieval aj barytónové sólo, ako aj výkony sólistiek Ilmy Gráfovej-Samarjayovej v náročnej úlohe *Psyché* a debutujúcej speváčky Nagyovej (*Proserpina*).²¹ Znameníť interpretácia BSS vyvrcholila v mohutnom zbore *Allsieger Eros*. K úspechu tohto celovečerného diela prispela aj talentovaná klaviristka Therese Geislerová, ktorá podľa recenzenta hrala korektne a s pravým hudobným citom.

Recepcia hudobnej tvorby Felixa Mendelssohna Bartholdyho (1809 – 1847), ktorého jeho krajan a súčasník Robert Schumann nazval Mozartom 19. storočia, bola v Bratislave pomerne značná. Naštudovaním skladateľovho operného fragmentu *Loreley* pre soprán, miešaný zbor a klavír op. 98 na libreto Emanuela Geibela preukázal zbormajster Anton Strehlen opäť svoju rozhladenosť v hudobnej literatúre. V bratislavskej premiére v podaní BSS 23. apríla 1885 vynikla sopranistka Eugenie Baumannová, výborne sa opäť prezentovala klaviristka Therese Geislerová.²² Vo verzii s orchestrom predviedol BSS Mendelssohnov operný fragment *Loreley* op. 98 neskôr po približne pätnástich rokoch na spolkovom koncerte 6. apríla 1900, keď orchestrálny sprievod zabezpečila hudobná kapela IV. vojenského dištriktu honvédov a v sólovom parte excelovala známa bratislavská sopranistka Fanny Kovátsová.

Podobne ako Schumann a Mendelssohn aj o generáciu mladší nemecký skladateľ Max Bruch (1838 – 1920) si získal medzi speváckymi spolkami 19. storočia popularitu svojimi zborovými a kantátovými či oratórnymi dielami. Z Bruchovej kantátovej tvorby naštudoval BSS dve diela: *Frithjof*, *Szenen aus der Frithjof-Sage* op. 23 a baladu *Schön Ellen* op. 24.

Balada *Schön Ellen* na slová rovnomennej básne Emanuela Geibela op. 24 zaznela v Bratislave po prvýkrát už 22. mája 1870, len tri roky po pôvodnej premiére diela (1867), a opätovne 28. septembra 1873, obidva razy v naštudovaní bratislavského Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina pod vedením Karla Mayrbergera.²³

Dielo priťahovalo nielen umeleckými kvalitami, ale aj svojou aktuálnosťou. Tematicky sa koncentrovalo na malú epizódu z tragických udalostí rokov 1857 – 1858 v koloniálnej Indii, keď sa vojenské jednotky pozostávajúce z indických mužov vzbúрили proti krutému a bezohľadnému zaobchádzaniu britských kolonizátorov, ako aj vykorisťovaniu svojej krajiny. Vzbura bola potlačená krvavým masakrom, hoci veľké ľudské straty, vrátane civilistov, boli na obidvoch stranách konfliktu. BSS predviedol Bruchovu baladu *Schön Ellen* v obsadení pre soprán, barytón, miešaný zbor, klavír

¹⁹ BERGSAGEL, John: Gade in England. Dostupné na internete: <gade-edition.org/2017/04/22/gade-in-england/>, cit. 15.02.2020.

²⁰ J. B. [BATKA, Johann]: Psyche. Konzertstück von N. W. Gade. (Erste Aufführung im Singverein.) In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 121, 20. 3. 1884, č. 79, s. 4-5.

²¹ J. B. [BATKA]: Psyche, Ref. 20, s. 4-5.

²² Konzert des Pressburger Singverein[!]. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 122, 25. 4. 1885, č. 113, s. 4-5.

²³ Podľa R.: Das Stiftungs-Konzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 124, 18. 12. 1887, č. 347, s. 2.

a harmónium na svojom 9. výročnom koncerte 18. decembra 1887.²⁴ U debutujúcej sólovej sopranistky Stefanie Stillerovej (Schön Ellen), Strehlenovej žiačky, zaujal pekný hlasový fond s prieraznými výškami, zreteľná deklamácia, istá intonácia aj emocionálny výraz. Dirigent a sólista v jednej osobe Anton Strehlen (Lord Edward) opätovne presvedčil svojím kvalitným umeleckým výkonom. Vzorne naštudované zborové časti kompozície dopĺňal precízny a spoľahlivý inštrumentálny sprievod Therese Geislerovej na klavíri a Antona Norgauera na harmóniu. Kantáta *Schön Ellen* prispela tak levím podielom k úspechu koncertu, na ktorom zazneli aj iné diela. Ku kantáte sa BSS vrátil na svojom 20. výročnom koncerte 24. marca 1900, keď dielo opätovne uviedol s mimoriadnym úspechom, tento raz však v orchestrálnej verzii.²⁵

Vrcholom Bruchovej ranej kantátovej tvorby bola kantáta *Frithjof, Szenen aus der Frithjof-Sage* pre soprán, barytón, mužský zbor a orchester op. 23 podľa predlohy národného romantického eposu švédskeho básnika Esaiása Tegnéra. V pútavom námete zo starých nordických ság, obľúbených v období romantizmu, sa líčili dramatické osudy romantickej lásky syna zámožného sedliaka Frithjofa a kráľovskej dcéry Ingeborg/Ingibjorg. Dielo po jeho vzniku (1864) zaradilo do repertoáru mnoho speváckych spolkov nemeckej jazykovej oblasti. Medzi nich patrila aj bratislavský Cirkevný hudobný spolok pri Dóme sv. Martina, ktorý niekedy v 70. rokoch alebo prvej polovici 80. rokov 19. storočia uviedol výňatok zo spomínanej kantáty s názvom *Ingeborgs Klage*. Sopranové sólo spievala Aloisie Glaslová-Baumgartnerová so sprievodom spolkového orchestra. Bratislavská premiéra kompletnej kantáty *Frithjof, Szenen aus der Frithjof-Sage* sa uskutočnila v rámci 10. výročného koncertu BSS 24. novembra 1889 ako jeho ťažiskové dielo, orchester bol však ako zvyčajne nahradený klavirom a harmóniom. Vydarený koncert BSS a precízny interpretačný prístup komentoval recenzent nasledovne:

„Bei der Auswahl der aufgeführten Nummern bewies der Verein sein gewohntes Geschick. Entsprechend der Bedeutung dieses Konzertes als Markstein zehnjährigen kunstbegeisterten Wirkens waren es durchwegs gediegene, größtentheils ernste Kompositionen von echtem musikalischen Gehalt, die in der sorgfältigen präzis Weise einstudiert und zu Gehör gebracht wurden, welche wir bei dem Singverein gewohnt sind. [...] Die Hauptnummer des gelungenen Abends waren aber die Szenen aus der Frithjofsage von Max Bruch. [...] Die Chöre vortrefflich einstudiert, brachten ihre, in dieser schönen Komposition so wichtige Mitwirkung zur vollen Geltung.“²⁶

²⁴ Neuntes Stiftungs-Konzert des Singvereines. In: *PZ*, Abendblatt, roč. 124, 19. 12. 1887, č. 348, s. 2.

²⁵ Das Stiftungskonzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ*, Morgenblatt, roč. 137, 23. 3. 1900, č. 80, s. 2; Das XX. Stiftungskonzert des Pressburger Singvereines. (Schluß.) In: *PZ*, Morgenblatt, roč. 137, 29. 3. 1900, č. 86, s. 3. Interpreti: Marianne Loosová, Anton Strehlen, BSS, hudobná kapela IV. vojenského distriktu honvédov, dirigent Anton Nešpor (v tom čase predseda BSS).

²⁶ „Výberom predvedených skladieb preukázal spolok svoju zvyčajnú zbehosť. Šlo bez výnimky o solídne, väčšinou vážne kompozície pravého umeleckého obsahu, zodpovedajúce významu tohto koncertu ako mílnika desaťročného pôsobenia, ktoré sprevádzalo nesmierne umelecké nadšenie. Spevácky spolok ich naštudoval a predniesol starostlivo a precízne, ako sme na to zvyknutí. [...] Ťažiskovou skladbou vydaného večera boli Scény zo Ságy o Frithjofovi od Maxa Brucha. [...] Naplno vynikli skvelo naštudované zbory s ich takým podstatným účinkom v tejto peknej kompozícii.“ A.: Zehntes Stiftungs-Konzert des Singvereines. In: *PZ*, Abendblatt, roč. 126, 25. 11. 1889, č. 325, s. 3.

V sólových partoch kantáty *Frithjof* podali majstrovské spevácke výkony obaja hlavní protagonisti – známa bratislavská sopranistka Fanny Kovátsová (Ingeborg) a barytonista Anton Strehlen (Frithjof), ktorý ako zbormajster znamenito pripravil aj naštudovanie zborovej zložky. Inštrumentálny sprievod zabezpečovala dvojica osvedčených umelcov: Therese Geislerová hrala na koncertnom kridle, zapožičanom firmou domáceho obchodníka s klavírmí a výrobcu klavírov Petra Wernera, a Manfred Stöger na skvelom harmóniu americkej výroby, ktoré charakterizoval ušľachtilý tón a zvuková plnosť. Dirigoval hudobne všestranne činný August Norgauer. O deväť rokov neskôr BSS opäť zaradil kantátu *Frithjof* do programu svojho koncertu 23. novembra 1898.²⁷ O koncertnej frekventovanosti, a tým aj o súvekej popularite tejto Bruchovej kantáty svedčí tiež skutočnosť, že Anton Strehlen sa s ňou ako sólista zoznámil už počas svojho pôsobenia v Salzburgu začiatkom 70. rokov 19. storočia, ako sa o tom zmiňujeme neskôr.

Maďarského skladateľa a klaviristu Gézu Zichyho (1849 – 1924), žijúceho v Budapešti, spájali s Bratislavou rodinné, priateľské a umelecké väzby. V našom meste nielen študoval, ale ako klavirista aj debutoval na koncerte 25. marca 1866. Niekoľkokrát tu neskôr koncertoval a jeho hudobné diela tvorili súčasť programov domácich hudobných telies. S bratislavským hudobným kritikom a organizátorom hudobného života Jánom Batkom udržiaval umelecké aj ľudské priateľstvo, ktorého dokladom je tiež jeho bohatá korešpondencia adresovaná Batkovi.²⁸ Skladateľovu celovečernú kantátu na vlastný text v nemeckom jazyku *Dolores*, s podtitulom lyrická báseň pre sóla, zbor a veľký orchester, vytvorenú roku 1889, naštudoval BSS pod vedením svojho zbormajstra Antona Strehlena, na 11. výročnom koncerte BSS 30. novembra 1890 ju však dirigoval sám autor. Slávnostný ráz dodala podujatiu aj skutočnosť, že sa spájalo s predvečerom osláv skladateľovho 25-ročného umeleckého jubilea, pod čím treba rozumieť jeho vyššie spomínaný bratislavský klavírny koncertný debut roku 1866. V lyrickú kantátu s dojímavým romantickým ľúbostným príbehom s úspechom vystúpili sólisti sopranistka Fanny Kovátsová (Dolores), tenorista budapeštianskej opery Szivóvka (Fernando), operná speváčka Helene Falkensteinová (Oberin) a Anton Strehlen (Emerit).²⁹ Peňažný zisk z koncertu, určený na charitu, dostal mestský detský útulok. Moment slávnostnosti podčiarkla aj skutočnosť, že po dlhšom čase BSS opätovne pripravil výročný koncert vo veľkom štýle s účasťou orchestra.

Dnes zabudnutý, v svojej dobe však často hrávaný nemecký skladateľ piesní a zborov Max Meyer-Olbersleben (1850 – 1927) napísal baladu *Das begrabene Lied* op. 40 pre sóla, miešaný zbor a orchester, ktorú vo verzii so sprievodom klavíra predviedol

²⁷ Pressburger Singverein. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 135, 22. 11. 1898, č. 321, s. 3. Interpreti: V. Nadenicseková (soprán), A. Strehlen (barytón), mužská zložka BSS, M. Stöger (klavír), V. Chalupa (harmónium).

²⁸ Por. TAUBEROVÁ, Alexandra – MARTINKOVÁ, Jarmila B.: *Johann Nepomuk Batka. Auswahl aus der Korrespondenz*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 1999, s. 168–171.

²⁹ J. B. [BATKA, Johann]: Das Stiftungskonzert des Singvereines. Zichy-Feier. In: *PZ, Abendblatt*, roč. 127, 1. 12. 1890, č. 330, s. 3. Ďalšie Zichyho kantátové dielo *Die Musik / A zene* pre sóla, miešaný zbor a orchester (resp. klavír) opäť na vlastný text zaznelo premiérovu na 35. výročnom koncerte BSS 12. marca 1913. Interpreti: Frida Benyovszky (soprán), Jozef Winkler (tenor), Ferenc Szende (barytón), Viliam Krausz (klavír), BSS, Eugen Kossow (dirigent).

BSS na svojom 15. výročnom koncerte 20. februára 1895. Kompozične aj interpretačne ťažkú skladbu BSS zvládol na úrovni. Sólistami boli Anna Epsteinová (soprán) a Anton Strehlen (barytón), ktorý dielo aj dirigoval.³⁰ Pre veľký záujem uviedol BSS dielo v repríze s tými istými interpretmi 2. mája 1895, avšak pod taktovkou dirigenta Augusta Norgauera.³¹

V 19. storočí obľúbený a rozmanitým spôsobom zhudobňovaný mýtický príbeh o krásnej víle Meluzíne, ktorá sa stala človekom, bol aj námetom celovečerného kantátového diela *Das Märchen von der schönen Melusine* pre sóla, zbor a orchester op. 30 nemeckého skladateľa Heinricha Hofmanna (1842 – 1902) na text Wilhelma Osterwalda. Hofmannova tvorba, vrátane v jeho dobe často hrávaných piesní, zborov a kantát, upadla však po skladateľovej smrti do zabudnutia. Medzi úspešné Hofmannove diela patrila aj kantáta o krásnej Meluzíne, ktorú BSS prvý raz naštudoval v decembri 1885 a predviedol na druhý sviatok vianočný s charitatívnym zámerom.³² V neskoršom vydarenom predvedení kantáty na 18. výročnom koncerte BSS 27. februára 1898 sóla spievali Paula Holubová (Melusine), mezzosopranistka Gablerová (Klotilde) v záskoku za chorú Marie Jägerovú, Anton Strehlen (Graf Raimund) a Mathias Steiger (Sintram, Klotildens Bruder; König der Wassergeister). Orchesterálny part v aranžmáne pre klavír a harmónium interpretovali Manfred Stöger (klavír) a Viktor Chalupa (harmónium). Publikum ocenilo starostlivo pripravené a znamenite podané dielo, výborné výkony sólistov, ako aj citlivú súhru inštrumentálneho sprievodu.³³

Na 27. výročnom koncerte BSS 31. marca 1906 za spoluúčinkovania hudobnej kapely IV. honvédskeho dištriktu zaznela v bratislavskej premiére balada pre sóla, zbor a orchester *Klára Zách* Gabriela Fráneka (Franeke; 1859 – 1930). Skladateľ českého pôvodu, pôsobiaci ako riaditeľ katedrálneho chóru v Győri, svoju kompozíciu pohostinsky aj sám dirigoval. Sóla spievali Ágnes Kubischová, Vilma Pokorný, Josef Steiger, Mathias Steiger a Anton Strehlen. Bol to posledný výročný koncert, ktorý pripravil Anton Strehlen vo funkcii zbormajstra.

Náročnosťou naštudovania sa ku kantátovým dielam družili väčšie výňatky z oper, oratórií či kantát a iné interpretačne obťažné zborové kompozície. V súvekých sumari-
zujúcich prameňoch a staršej literatúre sa v tomto kontexte spomínajú najmä Wagnerovi *Majstri speváci norimberskí* a Lisztove zborové kompozície.

Zvláštnou zhodou okolností sa výročný koncert BSS 18. februára 1883, na ktorom zaznel aj rozsiahly fragment z 3. dejstva opery *Die Meistersinger von Nürnberg*, uskutočnil v deň pohrebu Richarda Wagnera, keď skladateľa po jeho náhlej smrti 13. februára 1883 v Benátkach pochovali po prevoze jeho telesných pozostatkov do Nemecka v záhrade vily Wahnfried v Bayreuth. Výňatky z Wagnerovej opery (*Vorspiel, Aufzug der Zünfte und Meistersinger, Tanz der Lehrbuben, allgemeiner Choral, Schlußchor*) zazneli vo vokálno-orchesterálnej pôvodine a Anton Strehlen debutoval ako orchesterálny

³⁰ Stiftungs-Konzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 132, 22. 2. 1895, č. 52, s. 3.

³¹ Konzert des Pressburger Singvereines. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 132, 7. 5. 1895, č. 124, s. 2.

³² J. B. [BATKA, Johann]: Die schöne Melusine. In: *PZ, Abendblatt*, roč. 122, 28. 12. 1885, č. 355, s. 3.

³³ XVIII. Stiftungskonzert des „Pressburger Singverein“. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 135, 1. 3. 1898, č. 59, s. 5.

dirigent. V kritických ohlasoch sa Strehlenov výkon aj celkové vyznenie koncertu, vrátane ďalších predvedených skladieb R. Volkmana, H. Jüngsta, J. Haydna, Th. Morleyho, P. I. Čajkovského a F. Erkela, hodnotili slovami najvyššieho uznania. O koncerte priniesli bratislavské noviny obsiahlu recenziu, z čoho vyberáme:

„Der Singverein und sein strebsamer Chormeister A. Strehlen haben mit der ersten Aufführung dieses so interessanten Fragmentes eine musikalische That gethan, die zu den Besten und Glänzendsten zählt, die in unserer Stadt auf musikalischem Gebiete gewagt wurden. [...] Trotzdem die Wagner'sche Musik unbedingt die szenische Darstellung verlangt, hatte die pompöse Steigerung, die bis zum Erklängen des schönen Chores großartig sich emporbaut, so daß ich keine ähnliche in der dramatischen Musik ihr zur Seite zu stellen weiß, etwas unsagbar Fascinirendes, Ueberwältigendes selbst im Konzertsale. Auf die siegreiche Vorführung des ‚Meistersinger-Fragments‘, das Chor und Orchester die schwierigste Aufgabe stellt, kann der Singverein mit freudigstem Stolz zurückblicken. [...] Die starke Triebfeder wirklichen künstlerischen Ehrgeizes, die den Chormeister Strehlen befeuert und unstreitig der mächtigste und intensivste Sporn allen menschlichen Thuns ist, hat seine musikalischen Fähigkeiten einer zusammenfassenden und voller Anerkennung würdigen Leistung verdichtet und damit ein künstlerisches Resultat geschaffen, das ich mit aufrichtiger Freude begrüße.“³⁴

Slová vysokého ocenenia od uznávaného hudobného kritika Jána Batku v recenzii boli pre Antona Strehlena zaiste povzbudením do ďalšej práce. Ale uvedomil si tiež, že opera je predsa len hudobnodivadelný žáner, ktorý si v ideálnom tvare vyžaduje scénickú realizáciu, ako to napokon naznačila recenzia. Preto v ďalšej činnosti upustil od naštudovaní väčších operných výňatkov s orchestrom. V programoch hudobných podujatí BSS sa v nasledujúcom období vyskytovali už iba operné predohry, ak bol k dispozícii orchester s hosťujúcim dirigentom, alebo operné árie, duetá, tercetá, zbory a podobne so sprievodom klavíra ako prejav vokálnej kompetencie a zatraktívnenia repertoáru v podaní domácich a hosťujúcich najmä operných speváčok a spevákov, ako aj BSS. Zazneli napríklad výňatky z oper W. A. Mozarta (*Die Hochzeit des Figaro*, *Don Juan/Don Giovanni*), O. Nicolai (*Die lustigen Weiber von Windsor*), F. von Flotowa (*Martha*), R. Wagnera (*Tannhäuser*), P. Corneliusa (*Der Barbier von Bagdad*), V. Belliniho (*Norma*), G. Verdiho (*Maskenball*), A. Thomasa (*Mignon*) a podobne. K tomu treba pripočítať aj klavírne parafrázy vybraných melódií z obľúbených oper.

Zbormajster Anton Strehlen patrilo podobne ako mnohí bratislavskí hudobníci k obdivovateľom Franza Liszta a do koncertných programov BSS sa usiloval zaraďo-

³⁴ „Spevácky spolok a jeho horlivý zbormajster A. Strehlen vykonali prvým uvedením tohto tak zaujímavého fragmentu [z opery R. Wagnera] hudobný počín, ktorý patrí k tým najlepším a najskvelejším, na aké sa odvážili v hudobnej oblasti v našom meste. [...] Napriek tomu, že wagnerovská hudba si bezpodmienečne vyžaduje scénické stvárnenie, malo pompézne gradovanie, ktoré sa veľkolepo dvíha až k zazneniu krásneho chorálu, dokonca aj v koncertnej sále niečo nevysslovne fascinujúce, uchvacujúce. Nepoznám v dramatickej hudbe nič podobné, čo by som mohol k tomu prirovnať. Na víťazné predvedenie fragmentu ‚Majstrov spevákov‘, ktoré kladie na zbor a orchester najťažšie požiadavky, môže sa Spevácky spolok obzerať späť s najradostnejšou hrdosťou. [...] Mocná hybná sila pravej umeleckej ctižiadosti, ktorá pobáda zbormajstra Strehlena a je nesporne najmocnejším podnetom všetkých ľudských činov, zhutnila jeho hudobné schopnosti do komplexného výkonu, hodného plného ocenenia, čo s úprimnou radosťou vítam.“ J. B. [BATKA, Johann]: Das Stiftungskonzert des Singvereines. In: PZ, Abendblatt, roč. 119, 19. 2. 1883, č. 48, s. 1-2.

vať Lisztovu vokálnu aj inštrumentálnu tvorbu. Zo zborovej tvorby mimoriadny ohlas malo predvedenie týchto Lisztových zborových kompozícií: *Des erwachenden Kindes Lobgesang* (18. februára 1883),³⁵ *Seligpreisungen* z oratória *Christus* (23. marca 1901),³⁶ *Die Gründung der Kirche* takisto z oratória *Christus* (9. apríla 1905)³⁷ či *Schnitterchor* z hudby k Herderovým mytologickým scénam *Der Entfesselte Prometheus* (16. mája 1903).³⁸

Kantátové diela, výňatky z oratórných diel, sporadicky aj z opier predstavovali vrcholné interpretačné činy BSS, vlastný koncertný repertoár tvorili však najmä zborové diela, ktorých interpretačná aj kompozičná úroveň zodpovedala rôznemu stupňu náročnosti pri zachovaní ich umeleckej hodnoty. Pomerne často sa spievali úpravy ľudových piesní (maďarských, rakúskych, nemeckých, škótskych a iných). Súčasťou repertoáru bola tiež ansámblová vokálna tvorba (vokálne duetá, kvartetá, septetá a pod.) a piesne pre spev a klavír. Špeciálnu kategóriu predstavovali ansámblové takzvané humoristické kompozície, najmä vokálne humoristické kvartetá pre štyri mužské hlasy (dva tenory, dva basy), uvádzané najčastejšie v rámci podujatí, nazývaných zábavné alebo veselé večery, ktorých realizácia zohľadňovala estetickú funkciu ušľachtilej zábavy.

V programoch hudobných podujatí BSS sa v skúmanom období rokov 1879 až 1906 objavujú – vrátane už spomenutých – mená skladateľov ako Franz Abt, Wolde-
mar Bargiel, G. Barthel, Ludwig van Beethoven, Antal Beleznay, Imre Bellovits, Johann Sebastian Bach, M. Josef Beer, Vincenzo Bellini, C. Böhm, Johannes Brahms, H. Brandt, K. Čížek, Dezső Demény, Ernst von Dohnányi, Gaetano Donizetti, John Dowland, E. S. Engelsberg, Elek Erkel, Ferenc Erkel, Alexandrine Esterházyová-Rossiová, Friedrich von Flotow, Gabriel (Gábor) Fránek, Robert Fuchs, Ferenc Gaal, René Genée, Charles Gounod, Edvard H. Grieg, Eugen Haile, Joseph Haydn, Georg Friedrich Händel, Johann Herbeck, Georg Hermann, Reinhold Hermann, Richard Heuberger, Eugen Hildoch, Ferdinand Hiller, Johann (Hans) Holub, Jenő Hubay, Fryderyk Chopin, Adolf Jensen, Hugo Jüngst, Pongrácz Kacsóh, Gyula Káldy, Julius (Gyula) Kapi, Viktor Keldorfer, A. Kirchel, Th. Kirchner, Thomas Koschat, Anton Krause, Conradin Kreutzer, Friedrich Wilhelm Kücken, Franz Lachner, Eduard Lassen, F. Laubner, Orlando di Lasso, Franz Lehár, Louis (Ludwig) Liebe, Franz Liszt, Carl Loewe, Raoul (Rezső) Mader, Gyula J. Major, A. Mazocchi, Heinrich Marschner, Erik Meyer-Hellmund, Karl Mayrberger, Felix Mendelssohn Bartholdy, Max Meyer-Olbersleben, Karl Millöcker, Thomas Morley, Wolfgang Amadeus Mozart, B. Müller, Zoltán Nagy, Otto Nicolai, August Norgauer, J. Pache, P. Reisig, Gioacchino Rossini, József Róth, Anton G. Rubinštejn, J. Schäffer, Franz Schubert, Robert Schumann, J. Storch,

³⁵ Interpreti: Ženská zložka BSS, Helene Siebenlisztová, klavír, Viktor Chalupa, harmónium, Anton Strehlen, dirigent.

³⁶ Interpreti: BSS, Anton Strehlen, barytón sólo, Ferdinand Kitzinger a. h., dirigent. Na koncerte roku 1901 zaznel zbor po prvýkrát v našťudovaní BSS. Pamätná bratislavská premiéra Lisztových *Seligpreisungen* sa uskutočnila roku 1874 za účasti samotného Liszta a v našťudovaní Bratislavského spevokolu (Pressburger Liedertafel) pod vedením Karla Mayrbergera, barytónové sólo aj vtedy spieval Anton Strehlen. Originálna verzia oratória *Christus* je komponovaná pre sóla, zbor a orchester.

³⁷ Interpreti: BSS, Johann Breiter-Szélessy, klavír, Anton Strehlen, dirigent.

³⁸ Interpreti: BSS, Anton Strehlen, dirigent.

A. M. Storch, Anton Strehlen, Franz von Suppé, B. Szabados, Ambroise Thomas, Francesco Paolo Tosti, Giuseppe Verdi, Charles Vernay (civilné meno Carl Hutterstrasser), Henri Vieuxtemps, Robert Volkmann, Richard Wagner, Emil Waldteufel, Carl Maria von Weber, Conrad Paul (Konrád Pál) Wusching, Carl Zeller, Géza Zichy, László Zimay a mnohí ďalší.

Z tejto kvantitatívne bohatej tvorby treba osobitne spomenúť niekoľkých autorov a ich diela. K často spievaným patrili dva hymnické zbory Ferencu Erkelu *Isten áld meg a magyart*³⁹ a *A magyarok Istene*, pričom druhý zbor výnimočne zaznel aj so sprievodom orchestra (napríklad roku 1900). Popularite sa tešili úpravy maďarských ľudových piesní od rôznych autorov (Antal Beleznay, Anton Norgauer a iní). Spolok podporoval aj uvádzanie vokálnej a inštrumentálnej tvorby domácich bratislavských autorov, resp. so vzťahom k Bratislave⁴⁰ (E. von Dohnányi, A. Esterházyová-Rossiová, R. Mader, A. Norgauer, A. Strehlen, S. Wurmbrand-Stuppachová, G. Zichy).

Zo zborovej tvorby Josepha Haydna sa častejšie uvádzal krátky, no vtipný miešaný zbor *Beredsamkeit*, ktorý BSS premiérovito uviedol roku 1883. Okrem piesní BSS zaradil do svojho repertoáru zbory *Gebet*, *Coronach* či *Jägerchor* z *Rosamunde* Franza Schuberta. Okrem už spomínaných kantátových či oratórnych diel Roberta Schumanna predviedol BSS aj niekoľko skladateľových piesní a zborov, medzi nimi zaujímavý cyklus jednohlasných a viachlasných spevov so sprievodom klavíra *Spanisches Liederspiel* op. 74 (1883, 1902). V koncertných programoch sa častejšie objavovalo meno Johanesa Brahmsa, či už ako autora piesní alebo zborov. Viackrát boli uvedené Brahmsove zbory *Zigeunerlieder* op. 103, úspech mala vokálna zbierka *Liebeslieder*, valčíky pre sólové kvarteto (soprán, alt, tenor, bas) a klavír op. 52 (1892), ale aj výber z rôznych zbierok s názvami *Deutsche Volkslieder*, napríklad miešané zbory „Die Wollust in den Maien“ (1883) a „In stiller Nacht“ (1897).

V zmysle historizujúcich tendencií 19. storočia zaradil BSS príležitostne do svojich koncertných programov aj skladby renesančných a barokových majstrov. Interpretácia ich tvorby sa niesla v duchu súvekých poznatkov o starej hudbe v súlade s romantickým interpretačným ideálom. Z renesančnej hudby BSS predviedol napríklad tanečný madrigal Thomasa Morleyho (1557 – 1602) *Feuer! Mein Herz brennt hell* (bratislavská premiéra 1883), ako miešané zbory označené kompozície Orlanda di Lasso (ca. 1532 – 1594) *Landsknecht-Ständchen* (1890) či Johna Dowlanda (1562/1563 – 1626) *Süsses Lieb* (1890).

Veľkú pozornosť vzbudil koncert (23. apríla 1885), na ktorom si BSS pripomenul 200. výročie narodenia nemeckých velikánov Johanna Sebastiana Bacha (1685 – 1750) a Georga Friedricha Händla (1685 – 1759).⁴¹ Z Bachovej tvorby zaznelo aj dnes obľúbené moteto *Lobet den Herrn, alle Heiden* na biblický text (Ž 117), náročné z hľadiska spevackej techniky, z Händla jedna skladba pre klávesový nástroj a barytónová ária z *Alexandrovej slávnosti*. Basso continuo sa podľa súvekých poznatkov realizovalo pro-

³⁹ Pod názvom Himnusz od roku 1903 uhorská hymna, po 1. svetovej vojne maďarská národná hymna.

⁴⁰ Znamená to, že nielen skladateľov, ktorí v Bratislave pôsobili, ale aj tých, ktorí sa tu narodili alebo študovali a zostali s mestom v kontakte, hoci už žili inde.

⁴¹ Konzert des Pressburger Singverein[!], Ref. 22, s. 4-5. Bachovo autorstvo moteta *Lobet den Herrn, alle Heiden* BWV 230 niektorí bachovskí bádatelia dnes spochybňujú.

stredníctvom klavíra a harmónia. Uvedené tri diela považoval recenzent za tri vrcholy koncertného večera:

„Ein besonderes Interesse verlieh diesem Konzerte die Wiedergabe des 117 Psalms von J. S. Bach (gemischter Chor mit Klavier und Harmoniumbegleitung). Diese imposant aufgebaute Fuge, stellt an die Leistungsfähigkeit, den Eifer eines Gesangsvereines, hauptsächlich aber an die Fähigkeit seines Dirigenten die denkbarst größten Anforderungen. Der Singverein hat mit der von allen Anwesenden mit ungetheiltem Beifalle aufgenommenen Wiedergabe dieses Werkes eine künstlerische That vollbracht, für welche er die höchste Anerkennung verdient. Der Klavierpart lag in den bewährten Händen des Frl. Geisler, die Harmoniumbegleitung in jenen des Herrn V. Chalupa. Einen zweiten Glanzpunkt des Abendes bildete das durch Frl. V. Starck meisterhaft vorgetragene Konzertstück von G. F. Händel. [...] Nicht mit Absicht geschieht es, daß wir erst an dritter Stelle der herrlichen Leistung des Vereinschormeisters Anton Strehlen gedenken, welcher die Händel'sche Bariton-Arie aus ‚Alexanderfest‘ mit großer Bravour und glänzenden Stimmmitteln sang und auch wiederholen mußte.“⁴²

BSS bol síce prioritne zameraný na pestovanie vokálnych žánrov, súčasťou spolkových koncertných programov bola však už od začiatku jeho činnosti aj inštrumentálna hudba. Častejšie sa v programe koncertov objavovali klavírne skladby, ako aj skladby pre husle a klavír, sporadicky sláčikové kvarteto či iné skladby žánra komornej hudby. Interpretmi boli členovia spolku aj hosťujúci domáci a mimobratislavskí umelci.

Ako zaujímavosť uvedme dva koncerty BSS, na ktorých vystúpil aj mladý bratislavský rodák, neskôr fenomenálny klavirista prvej polovice 20. storočia a skladateľ neskororomantickej štýlovej orientácie Ernst von Dohnányi (1877 – 1960). Ak odhliadneme od jeho účinkovania na gymnaziálnych večierkoch, tak prvé verejné vystúpenie trinásť a polročného Dohnányiho sa podľa recenzenta uskutočnilo 28. decembra 1890 na hudobnom večere BSS, kde ako sólista predviedol s veľkým úspechom diela F. Chopina (*Nocturne* op. 32, 1), F. Mendelssohna Bartholdyho (*Scherzo h mol*) a F. Liszta (*Rapsódia* č. 8), ale aj vlastné skladby (*Fantasiestück*, *Scherzo*).⁴³ Po druhýkrát sa Ernst von Dohnányi predstavil na koncerte BSS ako excelentný komorný hráč (17. januára 1892) v Brahmovom *Klavírnom kvartete* op. 25 so známym *Finále Rondo alla Zingarese*. Jeho partnermi boli skúsení bratislavskí komorní hráči: Johann Kopetzky (husle), Karl Tranta (viola) a otec, gymnaziálny profesor Fridrich

⁴² „Zvláštnu pozornosť vtačila tomuto koncertu reprodukcia Žalmu 117 J. S. Bacha (miešaný zbor so sprievodom klavíra a harmónia). Táto impozantne vybudovaná fúga kladie na výkonnosť, zanievanie spevokolu, najmä však na spôsobilosť jeho dirigenta tie najväčšie možné požiadavky. Spevácky spolok predviedol prezentovaným uvedením dokonalý umelecký čin, za ktorý si zasluži najvyššiu pochvalu a ktorý všetci prítomní odmenili bezmedzným potleskom. Klavírny part spočíval v povolaných rukách slečny Geislerovej, sprievod harmónia v rovnako povolaných rukách pána V. Chalupu. Druhý vrchol večera tvorila Koncertná skladba G. F. Händla, ktorú majstrovsky predniesla slečna V. Starcková. [...] Nebolo to myslené zámerne, že až na treťom mieste spomínáme skvelý výkon spolkového zbormajstra Antona Strehlena, ktorý spieval Händlovu barytónovú áriu z ‚Alexandrovej slávnosti‘ s veľkou bravúrou a skvelými hlasovými prostriedkami, a tak ju ešte musel zopakovať.“ *Konzert des Pressburger Singverein[!]*, Ref. 22, s. 5.

⁴³ *Konzert des Singvereines*. In: *PZ, Abendblatt*, roč. 127, 29. 12. 1890, č. 356, s. 3.

Dohnányi (violončelo). Hudobná kritika nešetrlila superlatívami na vynikajúci klavírny výkon mladého umelca.⁴⁴

Na hudobných podujatiach BSS pohostinsky participovali aj vojenské kapely a ich dirigenti. Bohaté hudobné kontakty pestoval spolok najmä s vojenskou kapelou IV. vojenského dištriktu honvédov, zriadenou roku 1896, a jej prvým kapelníkom Johannom (Hansom) Holubom (1896 – 1898), ako aj s jej druhým a posledným kapelníkom Josefom Striczlom (1898 – 1918).⁴⁵ Táto spolupráca sa rozvíjala v dvoch smeroch: v oblasti umeleckej a v oblasti zábavnej či tanečnej hudby. Vďaka spoluúčinkovaniu vojenskej hudby mohol BSS eventuálne uviesť diela pre sóla, zbor a orchester v originálnej verzii s orchestrom, a nie iba s klavírom, resp. klavírom a harmóniom namiesto orchestra. Rovnako to platilo aj pre uvádzanie koncertných diel pre klavír a orchester, ktoré členovia BSS hrali zväčša vo verzii pre dva klavíry. Sporadicky zazneli na koncertoch BSS aj symfonické diela v podaní vojenskej hudby, napríklad predohra k opere *Der Geigenmacher von Cremona* od J. Hubaya a prvá z dvoch populárnych orchestrálnych suít *Peer Gynt* op. 46 od E. H. Griega (6. apríla 1900).

Aktivity spolku zahrnovali aj hudobné večery s funkciou ušľachtilého pobavenia, čo často vyjadroval už ich názov – *zábavný, spoločenský* alebo *veselý večer* či *veselý pánsky večer*. Pestrý program obsahoval tak kompozície typu *humor v hudbe*, najčastejšie humoristické vokálne kvartetá, napríklad *Kaffeschlacht* či *Telegrafischer Coursbericht* Ch. Vernaya, ale aj umeleckú hudbu, napríklad *Ballade et polonaise* pre husle a klavír H. Vieuxtempsa, *Pastorale* op. 18 č. 3 pre klavír štvorročne A. Jensena či miešaný zbor *Alles hat seine Zeit* J. Haydna.

Hudobné podujatia tohto typu odzrkadľovali – zrejme v jemne odľahčenej forme – aj progres, ktorým sa uberal vývoj nových technických vynálezov v oblasti hudby. V rámci zábavného večera BSS 14. novembra 1903 sa napríklad počas prestávky uskutočnila prezentácia mechanického klavíra pod názvom *Phonola-Konzert*. Výraz *Phonola* bol názvom značky nového európskeho hudobného nástrojárskeho produktu,⁴⁶ ktorý začala vyrábať lipská firma Ludwiga Hupfelda a na trh ho uviedla roku 1902 ako nový *Kunstspielklavier*. Záujem o technické vynálezy dokumentujú už programy starších zábavných večerov BSS. Napríklad predposledné 10. číslo programu *Veselého pánskeho večera* 4. marca 1891 malo názov *Phonographische Experimente nach den neuesten Erfindungen*. Za ním nasledovalo posledné 11. číslo programu, jednodejstváková komická opereta, presnejšie jednodejstváková hudobná fraška *Die Gerichtssitzung [oder Die Schicksalsbrüder]* od Hermanna Kipperera v podaní členov BSS. Podujatie ukončila tanečná zábava s hudbou kapely Oláh & synovia.

Každoročne na záver roka usporiadal BSS silvestrovskú oslavu, ktorej zábavný program zodpovedal danej príležitosti. Jej súčasťou sa postupne stali operety, resp.

⁴⁴ XII. Stiftungs-Konzert des Pressburger Singvereines. In: PZ, Morgenblatt, roč. 129, 19. 1. 1892, č. 19, s. 4.

⁴⁵ K pôsobeniu najmä Josefa Striczla v Bratislave por. LENGOVÁ, Jana: Josef Striczl a Bratislava. In: *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy. Musicologica Slovaca et Europaea XXIII*. Jana Lengová (ed.). Bratislava : Veda, Vydavateľstvo SAV a ÚHV SAV, 2006, s. 11-67, k životu a koncertnej činnosti najmä s. 15-39.

⁴⁶ K tomu por. príslušné heslá in BAINES, Anthony: *Lexikon der Musikinstrumente*. Sonderausgabe. Stuttgart : J. B. Metzler, 2005, s. 179, 199, 249.

komické jednoaktovky: *Flotte Bursche* Franza von Suppé (1897), *Die Azteken* dnes zabudnutého skladateľa Franza Mögeleho (1898), *Mannschaft an Bord* Ivana Zajca (Giovanni von Zaytz) (1899), [*Die Kunstgeliebt zu werden oder*] *Pächterin und Barbier* Ferdinanda Gumberta (1900), *Die Großherzogin von Gerolstein* (1901) a opereta v troch dejstvách *Prinzessin von Trapezunt*, obidve od Jacquesa Offenbacha (1902), opereta v dvoch dejstvách *Die leichte Kavallerie* (1903) a *Die schöne Galathee* (1904), tieto dve zas od Franza von Suppé.

2 Osobnosti

Spevácke spolky boli súčasťou štruktúry mestskej kultúry a zohrávali dôležitú rolu v hudobných aktivitách a formovaní kultúrneho povedomia meštianskej spoločnosti 19. storočia. Spolková činnosť aj úroveň spolkových hudobných produkcií stála v priamej úmere k osobnostiam, ktoré sa podieľali na vedení týchto kolektívnych formácií. Kľúčové postavenie zbormajstra ako umeleckého vedúceho, dirigenta a organizačného garanta hudobných spolkových produkcií bolo nespochybniteľné.

Anton Strehlen

Prvý a dlhoročný zbormajster BSS Anton Strehlen sa ako *spiritus movens* zaslúžil o vysokú úroveň a rozmach spolku. Doterajšie skromné encyklopedické údaje k jeho biografii a pôsobeniu⁴⁷ môžeme vďaka aktuálnemu výskumu obohatiť o nové poznatky z rokov mladosti a zrelosti pred založením spolku, ako aj z neskoršieho obdobia.

Anton Strehlen (5. apríl 1840 – 8. august 1922) pochádzal z dolnorakúskeho Holabrunnu (starší názov Oberhollabrunn) a už ako chlapec vzbudzoval pozornosť svojím pekným hlasom.⁴⁸ Podľa Tivadara Ortwaya spieval ako spevákik („énekes fiu“) v Dóme sv. Štefana pod vedením dómskeho kapelníka Gottfrieda von Preyera vo Viedni,⁴⁹ čím nadobudol dobré hudobné vzdelanie aj vokálnu prax. Keďže Preyer sa stal dómskym kapelníkom roku 1852, resp. 1853, Strehlenovo účinkovanie vo funkcii dómskeho spevákika a jeho pobyt v konvikte by mohli spadať do obdobia počínajúc uvedenými rokmi približne po mutácii. Z toho vyplýva, že vo veku, dôležitom pre formovanie hudobnej kompetencie aj budúcich životných postojov, získal tak vo viedenskom pro-

⁴⁷ Por. Z. H. [HRABUSSAY, Zoltán]: Strehlen, Anton. [Heslo.] In: *Česko-slovenský hudební slovník osob a institucí*. Zv. 2. Praha : SHV, 1965, s. 625, tiež Strehlen, Anton. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 5. Martin : Matica slovenská, 1992, s. 368. Heslá obsahujú niekoľko chybných údajov. V staršom hesle Z. Hrabussaya (1965, s. 625) sa chybné uvádza dátum úmrtia rok 1906 aj údaj, že bol organistom v Dóme sv. Martina. Heslo v *Slovenskom biografickom slovníku* (1992, s. 368) prevzalo chybný údaj o organistovi a uvádza ďalšiu chybnú informáciu o Strehlenovi ako hráčovi (inštrumentálneho) spolkového kvarteta. V skutočnosti A. Strehlen pôsobil ako basista a regenschori Dómu sv. Martina a spieval v spolkovom vokálnom kvartete.

⁴⁸ Ein Nachruf. In: *Pressburger Presse*, roč. 25, 14. 8. 1922, č. 1256, s. 3.

⁴⁹ ORTVAY, Tivadar: *Pozsony város utcai és terei. A város története utca- és térneveken*. Pozsony : F. K. Wigand, 1905, s. 496. Podľa nekrológu (Ein Nachruf, Ref. 48, s. 3) mal Strehlen získať prvé hudobné vzdelanie ako spevákik viedenskej Dvornej kapely (Hofmusikkapelle). Dávame však prednosť Ortwayovmu údaju z dôvodu, že jeho kniha vyšla ešte za Strehlenovho života, čo zvyšuje vierohodnosť zdroja.

stredí okrem kvalitného hudobného vzdelania aj nenahraditeľné hudobné skúsenosti. Niekedy v rozpätí rokov 1855 až 1866 sa vo Viedni ďalej hudobne vzdelával u učiteľa spevu Gentiluoma – pravdepodobne šlo o Giovanniho Gentiluoma, považovaného za významného reprezentanta viedenskej školy spevackého umenia⁵⁰ –, a tak mohol budovať svoju profesionálnu spevácku kariéru na dobrých základoch.

Zo súvekých divadelných kritiků a oznamov v tlači dedukujeme, že v rokoch 1870 až 1871 bol Anton Strehlen angažovaný v opernom súbore mestského divadla v Salzburgu. Postupne si získal povesť váženého a obľúbeného speváka a uznanie salzburských hudobných kruhov. Na svoje benefičné operné predstavenie 2. apríla 1871 si vybral Lortzingovu operu *Tzar und Zimmermann*⁵¹ a so svojím publikom sa rozlúčil predstavením 3. mája 1871 za spoluúčinkovania ďalších umelcov, pričom súčasťou pestrého programu bola aj scéna z opery *Das Nachtlager von Granada* Conradina Kreutzera.⁵²

Bytostne však Strehlen inklinoval skôr k oratórnemu a koncertnému speváckemu odboru ako k opere. Už v Salzburgu ho prizývali ku koncertnému účinkovaniu. Na koncerte pri príležitosti Ceciliánskej slávnosti a 23. výročia založenia spolku Liedertafel zu Salzburg spieval sólový basový part Frithjofa v kantátovom diele Maxa Brucha *Frithjof, Szenen aus der Frithjof-Sage* op. 23 (20. novembra 1870). Sólový sopránový part Ingeborg spievala komtesa Hedwiga Gatterburgová, zbor spolku Liedertafel a orchester Mozarteia viedol Dr. Otto Bach, uznávaný zbormajster a riaditeľ Hudobného spolku pri Dóme a Mozarteia v Salzburgu. V Strehlenovom výkone kritika vyzdvihla jeho krásne sfarbený plný barytónový volúmen, ušľachtilú interpretáciu a správne nuanšovanie, vďaka čomu vhodne stvárnil vikinského hrdinu, jeho ľudskú silu aj túžby.⁵³ Tieto základné charakteristiky jeho interpretačného umenia sa často objavujú aj v neskorších hodnoteniach kritiky. Svoje salzburské skúsenosti Strehlen následne bohato zúročil počas svojho bratislavského účinkovania.

Do Bratislavy prišiel Anton Strehlen na jeseň 1871, keď bol angažovaný ako sólista operného súboru nemeckej divadelnej spoločnosti riaditeľov Adama Bauera a Ignaza Czernitsa (Csernitz). V habsburskej monarchii pôsobili mimo rezidenčných miest zmluvné divadelné spoločnosti, ktoré v rámci svojej prevádzky uvádzali podľa možností všetky divadelné žánre. Pre náročnosť bol opere vyhradený skôr menší priestor. V októbri 1871 až marci 1872 sa Anton Strehlen predstavil v ôsmich rolách približne v 20 operných predstaveniach ako španielsky kráľ don Carlos (G. Verdi: *Hernani*), bohatý nájomca statku Plumkett (F. von Flotow: *Martha oder der Markt zu Richmond*), gróf Luna (G. Verdi: *Der Troubadour*), bandita Malvolio (F. von Flotow: *Alessandro Stradella*), zámočník Paollo (D. F. E. Auber: *Mauer und Schlosser*), Alban (M. W. Bal-

⁵⁰ KORNBERGER, Monika: Gentiluomo, Ehepaar. [Heslo.] In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Dostupné na internete: <://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gentiluomo_Ehepaar.xml>, cit. 20.10.2019. V hesle sa uvádza, že roku 1859 pôsobil vo Viedni jeden ďalší učiteľ spevu podobného mena Wilhelm Gentiluomo, nemožno preto vylúčiť ani túto alternatívu, keďže v nekrológu za Strehlenom (Ein Nachruf, Ref. 46, s. 3) sa uvádza iba priezvisko učiteľa spevu Gentiluomo.

⁵¹ Salzburg. 30. März. In: *Salzburger Zeitung* (SZ), bez roč., 30. 3. 1871, č. 73, s. 2.

⁵² Salzburg. 1. Mai. In: SZ, bez roč., 1. 5. 1871, č. 99, s. 2.

⁵³ Liedertafel-Concert. In: SZ, bez roč., 22. 11. 1870, č. 264, s.1-2.

fe: *Die Zigeunerin*), Caspar (C. M. von Weber: *Der Freischütz*) a Lindin otec Antonio (G. Donizetti: *Linda von Chamounix*).⁵⁴

Rozlúčkový koncert ako operný spevák usporiadal Anton Strehlen 7. apríla 1872. Predniesol na ňom celkovo tri piesne od Franza Schuberta a súvekých obľúbených piesňových autorov Heinricha Essera a Louisa Liebeho, ostatné čísla patrili pozvaným hosťujúcim speváčkam Louise Herrmannovej a Cattinete Pohlovej a citaristovi J. E. Schlickovi, na klavíri sprevádzal Johann Baumann.⁵⁵

V pomerne krátkom časovom intervale počas svojho bratislavského divadelného angažmánu nadviazal Strehlen spoluprácu aj s Cirkevným hudobným spolkom pri Dóme sv. Martina. Hudobnú aktivitu prejavila aj jeho manželka Adele Strehlenová, rodená Hermannová (1840 – 1897). Skomponovala cirkevnú skladbu *Ave Maria*, ktorá zaznela v Dóme sv. Martina ako novinka ku graduále v rámci liturgie slávenia omše 2. februára 1872 na sviatok Obetovania Pána, známeho pod ľudovým názvom Hromnice (nemecky Mariä Lichtmess).⁵⁶ Adele Strehlenová venovala skladbu už viackrát spomínanému zámožnému bratislavskému bankárovi a štedrému umeleckému mecénovi Theodorovi Edlovi, ktorý – ako uvádzajú noviny *Pressburger Zeitung* – duchaplnnej skladateľke zaslal list s úctivým poďakovaním a dal pre ňu vyhotoviť ako dar nádherný privesok so zlatou retiazkou.⁵⁷ O jej prípadných ďalších kompozíciách ani o jej hudobnej činnosti nemáme však nateraz žiadne poznatky.

Prvým významnejším dokumentom spolupráce Antona Strehlena s Cirkevným hudobným spolkom bolo jeho spoluúčinkovanie na duchovnom koncerte na Veľký piatok Veľkého týždňa 29. marca 1872, keď spolok v rámci dlhoročnej tradície uviedol v Dóme sv. Martina oratórium Sigismunda Neukomma *Christi Grablegung* podľa Klopstockovho duchovného eposu *Messias*. Ján Batka napísal, že Strehlena spoznal ako zdatného oratórneho speváka.⁵⁸ V ďalších sólových partoch sa predstavili sopranistka Aloisie Glaslová a tenorista Anton Steger. Chrámovým spevákom sa Anton Strehlen oficiálne stal o rok neskôr a jeho debut dómskeho basistu mal mimoriadne slávnostný ráz. Na Veľkonočnú nedeľu 13. apríla 1873 uviedol Cirkevný hudobný spolok pod ve-

⁵⁴ Prehľad je zostavený na základe rešerší zverejnených oznamov divadelných programov v *PZ*, október 1871 až máj 1872. V oznamoch benefičného predstavenia *Linda von Chamounix* v *PZ* (5., 6. a 7. 3. 1872) sa uvádza meno speváka Johann Strehlen, čo považujeme za tlačovú chybu. Divadelná spoločnosť uviedla 20. februára 1872 aj Gounodovu lyrickú operu *Faust a Margaréta* pod vtedy zaužívaným nemeckým názvom *Faust (Margarethe)*, ale vo zverejnenom ozname chýba obsadenie rolí, nie je preto isté, že A. Strehlen účinkoval v tejto opere.

⁵⁵ Concert des Opersängers A. Strehlen ... In: *PZ*, bez roč., 5. 4. 1872, č. 78, (s. 3); por. tiež Abschieds-Concert des Opersängers Strehlen. In: *PZ*, bez roč., 30. 3. 1872, č. 74, (s. 3). Vo zverejnenom programe koncertu sa A. Strehlen uvádza ako čestný člen Cirkevného hudobného spolku. Podľa iných relevantných prameňov sa však Anton Strehlen stal čestným členom tohto spolku až oveľa neskôr.

⁵⁶ Kirchenmusik. In: *PZ*, bez roč., 1. 2. 1872, č. 26, (s. 2). Okrem toho zazneli ďalšie novo naštudované skladby: Mozartova *Omša in F* a Volkmannovo ofertórium so sopránovým sólom a zborom. Krstné meno Adele Strehlenovej je však v tomto ozname o cirkevnej hudbe v Dóme sv. Martina chybné uvedené ako Mária Strehlenová (Maria Strehlen).

⁵⁷ Kirchenmusik. In: *PZ*, bez roč., 7. 2. 1872, č. 30, (s. 3). Správa už uvádza správne krstné meno – Adele Strehlenová (Strehlen).

⁵⁸ J. B. [BATKA, Johann]: Musikalische Revue II. Oper und Concerte. In: *PZ*, bez roč., 6. 4. 1872, č. 79, (s. 1).

dením dirigenta Karla Mayrbergera po druhýkrát *Ostrihonskú omšu* Franza Liszta za prítomnosti skladateľa. Sóla spievali Aloisie Glaslová, neskôr vydatá Baumgartnerová (soprán), Mária Trantová (alt), Anton Steger (tenor) a novo menovaný dómsky spevák Anton Strehlen (bas).⁵⁹ Liszt bol s predvedením svojho diela veľmi spokojný a osobne sa poďakoval dirigentovi, sólistom, dómskemu organistovi Karlovi Forstnerovi a primáriovi orchestra huslistovi Franzovi Trantovi jun.⁶⁰ V nasledujúcich desaťročiach sa Anton Strehlen podieľal ako sólista na významných hudobných udalostiach spojených s liturgickým uvedením Lisztových a Beethovenových omší, ako aj ďalších omšových a oratórnych diel v Dóme sv. Martina. Kvalitnými umeleckými výkonmi prispel tak k vysokej úrovni pestovania cirkevnej hudby v svätomartinskom Dóme.

Po smrti dómskeho tenoristu a regenschorího Antona Stegera roku 1887, ktorý nastúpil na toto miesto po Carlovi Schönwälderovi, prevzal Anton Strehlen funkciu regenschorího a vykonával ju pri zachovaní si postu dómskeho basistu až do jej zrušenia v rámci reorganizácie chóru roku 1906. Stal sa tak vlastne posledným dómskym regentom chóru. Anton Strehlen patril tiež k vyhľadávaným súkromným učiteľom spevu. Neskôr viedol dómsku spevácku školu, ktorá pod jeho vedením dosahovala výborné výsledky. Venoval sa aj komponovaniu vokálnej hudby, predtým si však svoje hudobnoteoretické vedomosti rozšíril súkromným štúdiom u bratislavského hudobného skladateľa a hudobného teoretika, dómskeho kapelníka Karla Mayrbergera (1828 – 1881). Strehlenova hudobná tvorba zahŕňa svetské kompozície (piesne, vokálne kvartetá, zbory, úpravy ľudových piesní)⁶¹ aj sakrálnu skladbu.⁶² Vokálne kvarteto pre mužské hlasy *Die Augen meiner Liebsten* venoval svojmu priateľovi, učiteľovi ľudovej školy Eduardovi Smolikovi pri príležitosti jeho tridsaťročného speváckeho jubilea. Na autografe je datovanie: „Pressburg am 26. Dez.[ember] 1892.“⁶³ Spomínané vokálne kvarteto *Die Augen meiner Liebsten* zaznelo premiérovu na koncerte BSS 29. januára 1893 v obsadení W. Schreier, St. Schuberth, A. Strehlen a E. Smolik. Svoju piesňovú zbierku *Drei Lieder* pre spev a klavír op. 19 – 21 vydal Strehlen u bratislavského tlačiaru a vydavateľa K. Stampfela roku 1882.⁶⁴ Tvorila ju piesne: *Ich liebe dich* (textový incipit „Ich möcht’ es legen“) op. 19, *Die Rose, die ich dir gepflückt* op. 20 a *Erkenntniss* (textov-

⁵⁹ V porovnaní s bratislavskou premiérou Lisztovej *Ostrihonskej omše* 24. novembra 1872 v Dóme sv. Martina boli sólové party spolovice novo naštudované. Roku 1872 sopránové sólo spievala Karoline Klaussová a basové sólo mešťanosta Gustav Dröxler, altistka a tenorista boli tí istí ako roku 1873. Por. J. B. [BATKA, Johann]: Die Cäcilienfeste unseres Kirchenmusikvereines der Jahre 1833, 1842, 1852, 1862, 1872, 1882, 1892, 1902 und 1912. II. In: *PZ*, Morgenblatt, roč. 149, 21. 11. 1912, č. 320, s. 1.

⁶⁰ BATKA, Joh.[ann]: Franz Liszt in Pressburg und die Kirchaufführung seiner Graner Messe. In: *PZ*, bez roč., 16. 4. 1873, č. 87, (s. 1-2).

⁶¹ *Drei Lieder* op. 19 – 21; *Die Augen meiner Liebsten*, mužské kvarteto (1893), *Ritter Hildebrand*, mužské kvarteto (1897, 1898), *Herr Frühling*, mužský zbor (1883, 1893), *Mondliebchen*, ženský zbor (1882, 1885), *Nun kommt der Frühling wieder*, ženský zbor (1892), *Neuer Frühling*, miešaný zbor (1898); *A toronyban delet harangoznak*, úprava maďarskej ľudovej piesne pre miešaný zbor (1883, 1903, 1914). V zátvorke uvádzame zatiaľ dokumentované predvedenia diela, ktorých však môže byť podstatne viac.

⁶² Missa, Ave Maria, ofertórium „O Deo, ego amo te“.

⁶³ Archivovanie: SK-BRnm MUS XIX 506.

⁶⁴ Datovanie podľa *Hofmeister XIX*.

vý incipit „Dass ich dich liebe“) op. 21. Strehlenova svetská tvorba zaznievala častejšie na koncertoch BSS.

Umelecký nadhľad, kvalitné vokálne vzdelanie a spevácke skúsenosti Antona Strehlena sa podpísali aj pod jeho úspešné pôsobenie ako zbormajstra a umeleckého vedúceho BSS. K špecifikám jeho pôsobenia v BSS patrilo, že okrem funkcie zbormajstra a dirigenta bol aj plnohodnotným vokálnym sólistom. Dramaturgia koncertov BSS, ako ukázala prvá časť našej štúdie, zodpovedala potrebám spolku a obsahovala hodnotné súveké vokálne a vokálno-inštrumentálne diela aj diela starších období. Anton Strehlen požíval medzi členmi spolku uznanie a rešpekt tak pre svoje umelecké kvality a profesionalitu, ako aj pre svoju veľkorysosť, ušľachtilosť a dobrosrdečnosť. Jedným z dôkazov toho sú aj hudobné večery, usporadúvané od istého času pravidelne pri príležitosti sviatku jeho mena 13. júna, čo odráža aj ich názov *Toniho večer (Toni-Abend / Toni-estély)*.

Pre komplexné hodnotenie činnosti Antona Strehlena ako zbormajstra, dirigenta a sólistu BSS treba vziať do úvahy skutočnosť, že jeho hlavnou pracovnou náplňou bola profesia dómskeho speváka a ku koncu 19. storočia aj dómskeho regenschoriho, čiže riaditeľa chóru. Niekoľko rokov bol navyše tiež poverený dočasným vedením Cirkevného hudobného spolku pri Dóme sv. Martina (1901 – 1905) pri neobsadení miesta dómskeho kapelníka. Všetky tieto činnosti dokázal na úrovni zvládnuť. Z recenzií hudobných podujatí BSS v dobovej tlači možno hodnotiť činnosť zbormajstra Antona Strehlena ako prínosnú a úspešnú. Oceňovali sa jeho skúsenosti, výber repertoáru, výborné technické aj prednesové naštudovanie zvolených skladieb. Rovnako vysoko sa hodnotil aj jeho osobitý interpretačný prínos sólistu, ktorý disponoval príjemným školeným basbarytónom zvučného volúmenu. Sporadicky spieval aj vo vokálnych kvartetách spolu s ďalšími členmi spolku.

Po smrti svojej prvej manželky Adele, ktorá zomrela roku 1897, sa Anton Strehlen oženil po druhýkrát a jeho druhou manželkou sa stala bližšie neznáma Terézia, rodená Strežnáková.⁶⁵ Po roku 1906, keď funkciu dirigenta a zbormajstra BSS prevzal Eugen Kossow, Anton Strehlen ako čestný člen BSS naďalej participoval na spolkovej činnosti, ale už s menšou intenzitou. Po svojej sedemdesiatke, presnejšie po roku 1912, resp. 1914 sa úplne stiahol z verejného života.

O Strehlenových vokálnych dispozíciách a jeho ľudskej a duchovnej veľkosti sa zmieňujú aj dva nekrológy. V *Pressburger Tagblatt* vyšla krátka správa, v ktorej sa vyzdvihuje Strehlenov krásny hlas:

„Er hatte einen Baß von seltener Stärke und Tiefe und an den schönen Gesang des tieffrommen Mannes werden sich gewiß die Altpreßburger mit Wehmut erinnern.“⁶⁶

Anonymný autor v *Pressburger Presse* musel podľa obsahu nekrológu Antona Strehlena osobne veľmi dobre poznať. Okrem iného sa tu píše:

⁶⁵ Podľa Strehlen, Anton. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*, Ref. 47, s. 368. V hesle sa neuvádza, že ide o druhú manželku.

⁶⁶ „Mal bas zriedkavej sily a hĺbky a na krásny spev hlboko nábožného muža si Starobratislavčania určite s nostalgiou zaspomínajú.“ Regenschori Anton Strehlen†. In: *Pressburger Tagblatt*, roč. 27, 10. 8. 1922, č. 9071, s. 3.

„Seine schöne, warme, weiche Baritonstimme wuchs mit den zunehmenden Jahren an Kraft und Wohlklang. Noch als Siebzigjähriger sang er in den großen Messeaufführungen die Bariton- und Baßsolis zum Entzücken seiner Zuhörer. Strehlen hat auch als Gesangslehrer mit Erfolg gewirkt. Ein glückliches Familienleben vergoldete den Abend seines Lebens. Anton Strehlen war ein guter, gerader, aufrichtiger Mensch, ein begeisterter Diener der Kunst und ein treuer Kamerad. Sein Andenken nimmt in der Geschichte des musikalischen Lebens unserer Stadt einen ehrenvollen Platz ein.“⁶⁷

Možno len súhlasí s okrídleným výrokom, že Anton Strehlen bol svojím životom, zasväteným hudbe a naplneným hudbou, „ein begeisterter Diener der Kunst“.⁶⁸

Vokálni a inštrumentálni sólisti

BSS bol reprezentantom meštianskej hudobnej kultúry a jej sebaidentifikačných hudobnokultúrnych a umeleckých potrieb. Jeho výkonní a podporujúci členovia pochádzali prevažne z radov príslušníkov strednej meštianskej vrstvy a vzdelaného meštianstva. Z profesií boli zastúpení najmä učitelia, vyučujúci na rôznych typoch škôl, súkromní učitelia hudby, úradníci, obchodníci a podobne. Ženskú členskú základňu tvorili predovšetkým učiteľky hudby, ako aj manželky a dcéry mešťanov. Výkonní členovia BSS sa realizovali najmä v spolkovom zbore ako zboroví speváci a speváčky. Okrem pestovania miešaného zborového spevu príležitostne účinkovala aj ženská zložka zboru ako ženský zbor a mužská zložka zboru ako mužský zbor. V prvom roku existencie mal spolok 35 dámskych výkonných členov, 32 pánskych výkonných členov a 171 podporujúcich členov.⁶⁹

Medzi výkonnými členmi prevažovali zboroví speváci a speváčky. Niektorí členovia sa vďaka svoju hudobnému talentu, umeleckým dispozíciám a školeniu uplatnili sólisticky, či už vo vokálnej alebo inštrumentálnej oblasti. Členstvo v spolku nie je možné vo všetkých prípadoch jednoznačne identifikovať. V rôznom časovom intervale obdobia rokov 1879 až 1906 sa ako sólové speváčky koncertne predstavili Elsa Barthová, Therese Boosová, Anna Epsteinová, Elsa Försterová, speváčka a klaviristka Olga Glanzová, Paula Holubová, Helena Holubová, Marianne Loosová, klaviristka a citaristka Christine Mlczeková, Marie Moraveková, Ella Musotterová, Jutta Turnarová, Fidi Vevérová a ďalšie.⁷⁰ Na podujatiach spolku sa ako sóloví speváci prezentovali Alois Baumgartner, Georg Boos, Friedrich Hannó sen., Friedrich Hannó jun., Fritz Schäfer, Anton Schmidt, Wilhelm Schreier, Josef Steiger, Mathias Steiger a ďalší. Obľúbené vokálne kvarteto, ktoré zožínalo búrlivý potlesk publika svojimi humoristickými produkciami, vystupovalo v obsadení Josef Steiger, Alois Baumgartner, Mathias

⁶⁷ „Jeho pekný, zaniatený, tvárny barytónový hlas sa rozvíjal s pribúdajúcimi rokmi do sily a ľubozvučnosti. Ešte ako sedemdesiatnik spieval barytónové a basové sóla vo veľkých omšových produkciách na potešenie svojich poslucháčov. Strehlen pôsobil s úspechom aj ako učiteľ spevu. Šťastný rodinný život pozlátil večer jeho života. Anton Strehlen bol dobrý, priamy, úprimný človek, oduševnený služobník umenia a verný kamarát. Jeho pamiatke patrí v dejinách hudobného života nášho mesta čestné miesto.“ Ein Nachruf, Ref. 48, s. 3.

⁶⁸ „oduševnený služobník umenia“. Ein Nachruf, Ref. 48, s. 3.

⁶⁹ JANOSKA, Kurze Geschichte des „Pressburger Singvereins“, Ref. 1, s. 12. V priebehu rokov dochádzalo v počte členov spolku, prirodzene, k zmenám.

⁷⁰ Priezviská v prameňoch: Barth, Boos, Epstein, Förster, Glanz, Holub, Loos, Mlczek, Moravek, Musotter, Turner, Vevér.

Steiger a Friedrich Hannó, prípadne v alternatívnom obsadení. V 19. storočí hojná, neskôr zabudnutá hudobná tvorba pre vokálne kvartetá, sa interpretovala tiež vokálnymi ansámbľami, zostavenými pre konkrétnu skladbu a konkrétnu koncertnú príležitosť. Takéto vokálne kvarteto vytvorili Anna Epsteinová (soprán), Fidi Veverová (mezzosoprán/alt), Wilhelm Schreier (tenor) a Anton Strehlen (bas) pri naštudovaní Brahmových valčíkov pre sólové vokálne kvarteto so sprievodom klavíra *Liebeslieder* op. 52, na klavíri hral Manfred Stöger (27. novembra 1892). Najvyššiu frekvenciu sólových vystúpení dosiahol bezpochyby zbormajster a sólový basbarytonista Anton Strehlen.

Medzi hudobnými nástrojmi 19. storočia mal zvláštny status klavír ako nástroj univerzálneho typu, ktorý sa rovnako dobre uplatnil ako sólový, komorný aj sprievodný nástroj, ale aj ako náhrada orchestra. Mimoriadne aktívnou sólovou klaviristkou bola Mária Stegerová, ktorej malý umelecký profil prinášame nižšie. Klavírny sprievod zabezpečovali klaviristi, ktorí inklinovali skôr ku komornej hre. V 80. rokoch 19. storočia sa v súvislosti s klavírnym sprievodom často spomínajú mená klaviristov Viktora Chalupu a Therese Geislerovej, ktorá bola sestrou známejšej klaviristky Carolyni Geislerovej.⁷¹ Muzikálna Therese Geislerová, neskôr vydatá Kastnerová, pochádzala z hudbymilovnej bratislavskej rodiny učiteľa Linusa Geislera a Elisabeth, vnučky Ferdinanda Schuberta, brata hudobného skladateľa Franza Schuberta vo Viedni. Približne v rokoch 1890 až 1910 klavírny sprievod na koncertoch často hrával Manfred Stöger, povolaním obchodník s galantérnym tovarom, ktorý vypomáhal aj s distribúciou vstupeniek na spolkové podujatia. Do činnosti spolku sa v širšom zábere zapájal klavirista a skladateľ August Norgauer,⁷² ktorý sporadicky zastúpil Antona Strehlena za dirigentským pultom. Ako sólista len výnimočne vystúpil huslista Anton Nešpor. Neskôr začali so spolkom spolupracovať hudobníci Johann Breiter-Szélessy a Jozef Winkler.

Klavír na koncertné podujatia BSS pravidelne zapožičiavala firma Werner, resp. Peter Werner syn, či už zo svojich skladov od rôznych výrobcov klavírov alebo vlastnej výroby.

Na koncertoch BSS účinkovali ako pozvaní hostia viacerí bratislavskí aj mimobratislavskí hudobní umelci. Zo spevákov treba vyzdvihnúť obdivovanú bratislavskú sopranistku Fanny Kovátsovú,⁷³ považovanú za najlepšiu domácu koncertnú speváč-

⁷¹ K variantom priezviska Therese Geislerovej por. Ref. 16. K biografii Carolyni Geislerovej (tiež Geisler-Schubert; 1856 – 1951), ktorá sa napokon usadila v Londýne, por. BABBE, Annkatrin: *Clara Schumann und ihre SchülerInnen am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M.* (=Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 11). Oldenburg: BIS-Verlag de Carl von Ossietzky Universität, 2015, s. 141-145.

⁷² August Norgauer (1861 – 1914) bol bankovým úradníkom, ale aj zapáleným hudobníkom. Hudbu študoval u K. Mayrbergera, komponoval piesne aj hudobno-javiskové diela. Por. LENGOVÁ, Jana: Bratislava ako hudobný fenomén v poslednej tretine 19. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 1 (27), 2010, č. 2, s. 211.

⁷³ Fanny Kovátsová (Kováčsová), rodená Spenederová (1853 – 1922), žiačka K. Mayrbergera a viedenských renomovaných učiteliek spevu Mathilde Marchesiovej a Marie Louise Dustmannovej-Meyerovej, pravidelne spouúčinkovala na veľkých oratórnych a omšových chrámových produkciách v Dóme sv. Martina. K biografii por. TAUBEROVÁ, Alexandra: Fanny Kováčsová – vokálna interpretka Lisztových diel. In: *Franz Liszt a jeho bratislavskí priatelia*. Práce z konferencie konanej 5. októbra 1973 v Bratislave. Alexandra Tauberová (zost.). Bratislava : Obzor, 1975, s. 199-202.

ku na prelome 19. a 20. storočia. Na koncerte BSS 6. apríla 1900 zazneli v jej podaní napríklad dve piesne pre spev a klavír *Im Sonnenschimmer hast du mich geküsst* a *Seit ich dich liebe* bratislavskej skladateľky, grófký Alexandrine Esterházyovej-Rossiovej s klavírnym sprievodom Manfreda Stögera. Významnou domácou speváčkou bola aj sopranistka Aloisie Glaslová-Baumgartnerová, ktorá účinkovala na koncertoch Cirkevného hudobného spolku. Jej syn Alois Baumgartner patrilo niekedy od začiatku 20. storočia k aktívnym členom spolku a vystupoval ako člen vokálneho kvarteta.

Hostujúci umelci predstavovali vítané obohatenie programov koncertov. Operná speváčka Ludovica Starková, známa už z predchádzajúcich vystúpení, upútala na koncerte BSS 25. februára 1894 prednesom árií z oper R. Wagnera a V. Belliniho, ako aj piesní F. Liszta a R. Schumanna. Z hostujúcich umelcov spomeňme sopranistku Agnes Kubischovú zo Šopronu či harfového virtuóza Gustava Jakubička. Na spolkových podujatiach z domácich hudobníkov ako hostia účinkovali violončelista, gymnaziálny profesor a vynikajúci znalec komornej hudby Fridrich Dohnányi, jeho syn fenomenálny klavirista a skladateľ Ernst von Dohnányi (1877 – 1960),⁷⁴ huslisti Ferdinand Holub, učiteľ hudby a koncertný majster Cirkevného hudobného spolku Johann Kopetzky, vojenský kapelník Johann Holub a Josef Striczl so svojimi vojenskými kapelami a mnohí ďalší. Pestovala sa aj komorná hudba v príležitostných komorných ansámblach, keď napríklad vystúpilo sláčikové kvarteto v obsadení Karl Laubner, Karl Lasz, Mathias Luzsa a Franz Tranta či klavírne kvarteto v obsadení Ernst von Dohnányi, Johann Kopetzky, Franz Tranta a Fridrich Dohnányi.

Výraznú sólistickú aktivitu z členov spolku v skúmanom období prejavili už spomínané sestry speváčky Paula Holubová a Helena Holubová, ako aj klaviristka Mária Stegerová. Na základe nových poznatkov možno konštatovať, že ich spolkové aktivity boli významným prínosom pre rozvoj lokálnej hudobnej kultúry.

Do činnosti BSS sa speváčky Paula a Helena Holubové začali zapájať ako sólistky niekedy od konca 90. rokov 19. storočia. Podľa údajov v *Pressburger Zeitung* sestry pochádzali z tunajšej hudobníckej rodiny.⁷⁵ Otec bol zdatným divadelným hudobníkom a dlhé roky pôsobil aj ako platený hudobník Cirkevného hudobného spolku. Mladší brat Ferdinand hral na husliach. Starší brat Johann (Hans) Holub (1866 – 1908) sa stal prvým kapelníkom hudby IV. vojenského dištriktu honvédov, zriadenej roku 1896. Vojenskú kapelu viedol dva roky (1896 – 1898) a úspešne sa s ňou etabloval v bratislavskom hudobnokultúrnom živote. Obaja bratia participovali aj na hudobných podujatiach BSS, ale obaja predčasne zomreli a v čase publikovania spomínaného novinového článku roku 1914 už nežili. Sopranistka Paula Holubová bola v speve žiačkou Antona Strehlena.⁷⁶ V už spomínanej celovečernej Hofmannovej kantáte *Das Märchen von der*

⁷⁴ K životu a dielu E. von Dohnányiho existuje dnes už početná literatúra, z ktorej vyberáme BÁZLIK, Jaromír: K pôvodu Ernő Dohnányiho. In: *Hudobný život*, roč. 12, 1980, č. 8, s. 1; DOHNÁNYI, Ilona von: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. James A. Grymes (ed.). Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2002.

⁷⁵ o.u.: 36. Stiftungskonzert des Singvereines. In: *PZ, Morgenblatt*, roč. 151, 1. 5. 1914, č. 119, s. 1-2. Od 80. rokov 19. storočia sa v bratislavských hudobných prameňoch vyskytuje hudobnícke priezvisko Holub – Vencel (Václav), Johann, Ferdinand. Je pravdepodobné, že rodina má české korene.

⁷⁶ XVIII. Stiftungskonzert des „Pressburger Singvereines“, Ref. 33, s. 5.

schönen Melusine, uvedenej na výročnom koncerte BSS 27. februára 1898, spievala náročný part Meluzíny a jej učiteľ Strehlen barytónový part grófa Raimunda. Obidve sestry boli tiež výkonnými členkami Cirkevného hudobného spolku a zároveň činné aj ako chrámové organistky, Paula v kapucínskom Kostole sv. Štefana a Helena u milosrdných bratov v Kostole Navštívenia Panny Márie. Okrem spevu teda ovládali aj hru na klavíri a organe. Helena Holubová študovala spev u bratislavskej mezzosopranistky Irmy Spányikovej-Tomasczykovej, ktorá sa po ukončení svojej opernej kariéry vrátila do rodného mesta a venovala sa súkromne výučbe sólového spevu. Paula Holubová bola uznávanou učiteľkou spevu na dievčenskej škole Viktórie Paternosovej (Paternos-Institut). Z 20. rokov 20. storočia sa zachovali správy o ich bratislavskom pedagogickom účinkovaní.

Klaviristka Mária Stegerová (Marie Steger; 1862? – 1916) patrila približne v období rokov 1890 až 1910 k sólistickým oporám BSS v oblasti inštrumentálnej hudby. Pre nedostatok relevantných prameňov zostávajú zatiaľ nezodpovedané základné biografické otázky. Pramenný výskum potvrdil, že treba jednoznačne vylúčiť príbuzenské vzťahy s hudobníckou rodinou Antona Stegera st. (1845 – 1887) a Antona Stegera ml. (1872 – 1940).⁷⁷ V Bratislave však žilo niekoľko rodín menom Steger. Podľa získaných poznatkov stopa vedie k bratislavskému mešťanovi Ferdinandovi Stegerovi (1855 – 1912).⁷⁸ V neskorších rokoch sa totiž Mária Stegerová niekedy spomínala aj ako „Frau Ferdinand Steger“, to znamená „pani Ferdinanda Stegera“. Nie je známe ani to, či Mária Stegerová pochádzala z Bratislavy a u koho získala hudobné vzdelanie. Zachovali sa jej tri listy adresované Jánovi Batkovi a jedna pohľadnica z jej talianskej cesty adresovaná Batkovej manželke z rokov 1904 až 1910.⁷⁹ Mária Stegerová mala zmysel aj pre dobročinnosť a podporu hudobného umenia. Okrem iného darovala napríklad roku 1907 novozaloženej Mestskej hudobnej škole vzácnu zbierku hudobníň zo svojej súkromnej knižnice. V repertoári sa zameriavala najmä na klavírnú tvorbu 19. storočia (F. Schubert, F. Mendelssohn Bartholdy, F. Chopin, F. Liszt, A. G. Rubinštejn, E. H. Grieg, S. Wurmbrand-Stuppachová a ďalší). Z veľkej koncertnej literatúry v úprave pre dva klavíry predviedla na koncertoch BSS Mendelssohnov *Koncert g mol* s Jozsefom Fliglom (1895) či Griegov *Koncert a mol* op. 16 s Manfredom Stögerom (1899). Za vrchol jej klavírnej kariéry možno považovať bratislavské premiéry dvoch Lisztových diel: *Fantázie na uhorské ľudové piesne* pre klavír a orchester (1904) a heroického *Koncertu č. 1 Es dur* pre klavír a orchester (1906), obe s orchestrálnym sprievodom vojenskej hudby honvédov pod vedením vojenského kapelníka Josefa Striczla. Komornej hudbe sa Mária Stegerová venovala iba výnimočne, napríklad s huslistom Johannom Kopetzkyom predniesli Beethovenovu *Sonátu c mol* pre husle a klavír (1894).

⁷⁷ K biografii A. Stegera st. a ml. por. MUNTÁG, Emanuel: Umelecká, skladateľská a pedagogická činnosť Antona Stegera mladšieho a staršieho. In: *Významní interpreti a Bratislava v 19. storočí*. Zborník prác z konferencie, konanej v dňoch 13. a 14. októbra 1976 v Bratislave. Stanislav Bachleda a Katarína Horváthová (zost.). Bratislava : MDKO (1979), s. 75-83.

⁷⁸ Ferdinand Steger bol pochovaný na Ondrejskom cintoríne v Bratislave spolu s manželkou Marie Stegerovou. Či je totožný s osobou poslanca mestského zastupiteľstva, másiara a ekonóma rovnakého mena, zatiaľ nemožno jednoznačne potvrdiť.

⁷⁹ Bratislava, SK-BRm, Osobný fond Jána (Nepomuka) Batku, Korešpondencia, šk. 31, Mária Stegerová.

Rozsiahly náročný repertoár a výborné referencie hudobnej kritiky z koncertných vystúpení sú dokladom vysokej technickej aj umeleckej úrovne jej klavírnej hry.

Záver

Bratislavský spevácky spolok bol typologicky a svojím zameraním meštianskym hudobným, kultúrnym a spoločenským spolkom, čomu zodpovedala jeho štruktúra, ako aj formy a príležitosti predvádzania hudby. Prioritou spolku bolo pestovanie umeleckej hudby a špeciálne vokálnych skladieb pre obsadenie miešaného zboru. Samotný repertoár však určovali okrem umeleckých požiadaviek aj aktuálne potreby súvekeho hudobného života. Výsledkom týchto dvoch tendencií bol repertoár, ktorý zahrnoval tak prejavy umeleckej tvorby, ako celú škálu funkcionálnej hudby či hybridné formy medzi týmito dvoma polaritami. Repertoár spolku sa preto vyznačoval mimoriadnou pestrosťou a šírkou autorského zázemia, zastúpeného skladateľmi od 16. po 19. storočie, ako aj pestrosťou hudobných žánrov a foriem. Všestrannosť, rozhladenosť a hudobná erudovanosť prvého zbormajstra spolku Antona Strehlena sa v rokoch 1879 – 1906 prejavili tak v jeho zbormajsterskej, dirigentskej a dramaturgickej, ako aj sólistickej činnosti. Určil nielen umeleckú orientáciu spolku, ale spolok pod jeho vedením zažil vrcholnú éru v svojej histórii. Nové poznatky o vokálnych a inštrumentálnych, domácich aj hosťujúcich sólistoch participujúcich na spolkových podujatiach priniesli ďalšie potvrdenie o plodnej spolupráci profesionálnych hudobníkov a milovníkov hudby, ako aj o vysokej úrovni bratislavského hudobného života v danom období.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0050/17 (2017 – 2020) „Hudobná topografia Slovenska v premenách storočí“ v Ústave hudobnej vedy SAV.

Skratky

SK-BRm Bratislava, Archív mesta Bratislavy

SK-BRnm Bratislava, Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum

ÚA ECAV Bratislava, Ústredný archív Evanjelickej cirkvi augsburského vyznania na Slovensku

BSS Bratislavský spevácky spolok / Pressburger Singverein / Pozsonyi dalegyelet, tiež Pozsonyi dalegyesület

PZ Pressburger Zeitung

SZ Salzburger Zeitung

šk. škatula

Databázy

Hofmeister XIX: <<http://www.hofmeister.rhul.ac.uk>>

<<https://www.difmoe.eu/d/>> DiFMOE-Digitales Forum Mittel- und Osteuropa

<www.digitalna.kniznica.info> Digitálna knižnica Univerzitnej knižnice v Bratislave (Univerzitná knižnica v Bratislave)

<<http://anno.onb.ac.at/>> ANNO-AustriaN Newspapers Online (Oesterreichische Nationalbibliothek Wien)

PRÍLOHA

A Pozsonyi Dalegylet

1898. évi február hó 27-én, este 7 $\frac{1}{2}$ órakor, a városház nagytermében
tartandó

XVIII. alapító hangversenyének Műsorozata.

Karnagy: Strehlen Antal. Chormeister: Anton Strehlen.

PROGRAMM

zu dem am
27. Februar 1898, Abends 7 $\frac{1}{2}$ Uhr, im st. Repräsentantensale
stattfindenden

XVIII. Stiftungs-Concerte

des
Pressburger Singvereines.

1. A magyarok Istene, vegyes kar, egyletünknek ajánlotta
Erkel Ferencz.

2.

Das Märchen von der schönen Melusine

Concertstück für Soli, Chor, Clavier- u. Harmoniumbegleitung von *Heinr. Hofmann*.
Dichtung von *Wilhelm Osterwald*.

Melusine	Frl. PAULA HOLUB
Klotilde	Fr. MARIE JÄGER
Graf Raimund	Hr. ANTON STREHLEN
Sintram, Klotildens Bruder	Hr. MATHIAS STEIGER
König der Wassergeister	* * *
Chor der Nixen. Chor der Wassergeister. Chor der Jäger. Chor des Volkes.	

Clavier: Hr. MANFRED STÜGER. Harmonium: Hr. VICTOR CHALUPA.

Clavier und Harmonium aus der Fabrik Peter Werners Sohn.

Hangverseny után
közös vacsora a „Zsúfka” szőlőcserjében.
Nach dem Concerte
Commers im Kétel, Grüner Baum.

Előjegyzéseket a négy első sor számozott helyeire (első sor 30 kr., a többi 20 kr.) szíveségből elfogad Stampfel Károly úr udvari könyvkereskedése.

Vormerkungen für die nummerirten Sitze der ersten vier Reihen (erste Reihe 30 kr., die übrigen 20 kr.) übernimmt aus Gefälligkeit die Hof-Buchhandlung des Herrn Karl Stampfel.



Obr. 1: Programový plagát 18. výročného koncertu BSS, 27. február 1898, reprodukcia. Archív: ÚA ECAV, šk. 5.



Altotónk, hazánk, művésztünk
nagyságát zengje dalunk!

KARHAGY - CHORMEISTER:
STREHLEN ANTAL.



A POZSONYI DALEGYLETNEK

szombaton, 1901. évi márczius hó 23-án este fél 8 órakor

A VÁROSHÁZ NAGYTERMÉBEN
tartandó

XXI. alapító hangversenyének műsorozata

Kitzinger Nándor úr a pozsonyi dalárda karnagyának és Kopetzky János úr
hegedűművésznek szíves közreműködésével.



PROGRAMM

zu dem

Samstag den 23. März 1901 abends halb 8 Uhr im städtischen Repräsentanten-Saale
abzuhaltenden

XXI. Stiftungs-Concerte des Pressburger Singvereines

unter gefälliger Mitwirkung

des Chormeisters der Pressburger Liedertafel Herrn Ferdinand Kitzinger und des Concertmeisters
Herrn Johann Kopetzky.

1. «Egész Uton» költemény, Irta Petőfi Sándor, vegyeskar (először) Bátori Lajos
2. a) «Garten-Arie» Recitativ und Arie aus der Oper „Die Hochzeit des Figaro“ Mozart
- b) «Das Mädchen und der Falter» vorgetragen von Fräulein ELSA FÖRSTER Schumann
3. a) «Der Wanderer» Liszt-Schubert
- b) «Albumblätter» R. Schumann
- c) «Valse brillante» in F, am Clavier vorgetragen von Frau MARIE STEGER François Chopin
4. a) «Über Nacht» Gedicht von H. Kietke | gemischte Chöre (Erstaufführung) H. Epp
- b) «Rosenzeit» Gedicht von Seidel
5. Suite für die Violine mit Clavierbegleitung: Op. 26 Nr. 1 Allemanda, Nr. 3 Andante, Nr. 5 Introduzione e Gavotta
 vorgetragen von Herrn JOHANN KOPETZKY Franz Ries
6. «Die Seligpreisungen» aus dem Oratorium „Christus“ Franz Liszt
 gemischter Chor mit Bariton-Solo und Harmoniumbegleitung. Dirigent Herr FERDINAND
 KITZINGER (Erstaufführung).

Zongora illet. Harmonium kíséret:
STÖGER MANFRED ÚR.



Clavier- resp. Harmoniumbegleitung:
HERR MANFRED STÖGER.

Zongora: WERNER PÉTER czégtől.

Clavier von der Firma PETER WERNER.

Nach dem Concert im Hôtel „König von Ungarn“, blauer Saal, erster Stock

SÄNGER-COMMERS

zu welchem die p. t. Mitglieder und deren Gäste willkommen sind.



Obr. 2: Programový plagát 21. výročného koncertu BSS, 23. marec 1901, reprodukcia. Archív: ÚA ECAV, šk. 5.

Summary

THE BRATISLAVA CHORAL SOCIETY AND ITS FIRST CHOIRMASTER ANTON STREHLEN

Pressburger Singverein (Pozsonyi dalegyelet/Pozsonyi dalegyesület, Bratislava Choral Society) was founded in 1879 with the aim of cultivating mixed choral singing. It provided for group choral tuition, prepared selected choral works for performance, arranged concerts and music soirées with a richly varied programme, and organised free time activities for its own members. It was a type of the urban musico-cultural society. During its existence it was led by three choirmasters: Anton Strehlen (1879 – 1906), Eugen Kossow (1906 – 1914) and Viliam Antalfy (1914 – 1945).

The article addresses two thematic areas: a) the repertoire of the Society's concerts in the era of the first choirmaster Anton Strehlen, under whose leadership the Society had its period of peak achievement; b) the individual figures of the choirmaster and prominent soloists (singers and instrumentalists) who participated in the Society's activities.

The Society's concert repertoire was distinguished by a diversity of musical genres and forms, as well as a broad range of composers, dating from the 16th to the 19th centuries. However, 19th century works formed its principal and most numerous layer. The priority was the cultivation of art music, especially vocal (cantatas, choirs, hymns, vocal ensembles, extracts from operas, etc.) but also instrumental. Likewise included in the Society's activity was soirées, partly with light entertainment music (humorous vocal quartets). The larger productions included the presentation of cantata works, e.g. R. Mader (*Das eleusische Fest*); N. W. Gade (*Psyché*); R. Schumann (*Der Rose Pilgerfahrt*); M. Bruch (*Schön Ellen; Frithjof. Szenen aus der Frithjof-Sage*); H. Hofmann (*Das Märchen von der schönen Melusine*); and G. Zichy (*Dolores*). The Society also, however, presented choral works by F. Liszt, F. Erkel, J. Brahms, J. S. Bach, O. di Lasso, and many other greater and lesser composers. Folk song arrangements were favourites also.

The first choirmaster Anton Strehlen had acquired an excellent vocal education in Vienna and could draw on a rich fund of singing experience. He frequently performed in the Society's productions as a solo baritone. By profession he was a church singer; he taught singing and composed music, especially hymns and choral pieces. New findings on the vocal and instrumental, domestic and visting guest soloists, participating in the Society's events, have provided further confirmation of the fruitful collaboration of professional musicians and music lovers, and also of the high level of musical life in Bratislava.

RENEŠANCIA MÝTU V HUDOBNÝCH BALADÁCH TADEÁŠA SALVU

MICHAL ŠČEPÁN

Mgr. Michal Ščepán, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava; e-mail: michal.scepan@savba.sk

ABSTRACT

This article addresses the relationship of myth and music, taking the example of musical ballads by the Slovak composer Tadeáš Salva (1937 – 1995). The early 20th century saw the appearance of a new phenomenon in art: the renaissance of myth. The problem of myth became the foundation of works by many researchers in a variety of scholarly disciplines. Claude Lévi-Strauss was the first who addressed this question in relation to music. For him, the essential methodological point of departure in the examination of myth is binary oppositions. In essence these correlate with the dualism which, according to Tadeáš Salva, is the basic characteristic of the ballad. Analysis of the balladic principle in the work of this composer consists of a description of the contrasting elements in a number of musical parameters. On this basis, an attempt is made to show the renaissance of myth in Salva's music via the musical ballads, which in varying instrumentation represent the core of his original music.

Key words: Tadeáš Salva, Claude Lévi-Strauss, myth, ballad, binary oppositions, dualism, contrast

Tadeáš Salva (1937 – 1995) patril do generácie skladateľov, ktorá sa do hudobného života zapojila koncom 50. rokov minulého storočia a dostala pomenovanie slovenská hudobná avantgarda.¹ Už počas skladateľovho života, a najmä po jeho smrti bolo publikovaných viacero štúdií a odborných článkov reflektujúcich jeho bohaté dielo vo forme tvorivých profilov,² z rôznych aspektov jeho hudby, ako napríklad expresivita

¹ CHALUPKA, Lubomír: *Slovenská hudobná avantgarda. Štýlotvorné formovanie skladateľskej generácie nastupujúcej v 60. rokoch 20. storočia*. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FiF UK, 2011, k Salvovi por. s. 86, 367-384.

² MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Nad dielom Tadeáša Salvu. In: *Hudobný život*, roč. 17, 1985, č. 6, s. 3; SLIACKA, Daniela: Tadeáš Salva. In: *Hudobný život*, roč. 2, 1970, č. 16, s. 3; DOHNALOVÁ, Lýdia: Skica k portrétu. In: *Hudobný život*, roč. 29, 1997, č. 22, s. 5.

a duchovný rozmer,³ baladický princíp,⁴ či štruktúrálnu-sémantické analýzy skladieb osobite⁵ alebo z hľadiska ich druhovo-žánrovej príslušnosti⁶ či autorskej adaptácie historickej hudby.⁷ Osobitý pohľad na skladateľovu osobnosť priniesol jeho generačný vrstovník Roman Berger. Ten v publikovanom nekrológu charakterizuje Salvu ako „archaického človeka“, reprezentanta Novej hudby, v ktorej sa „[...] skrývali a skrývajú archetypy a štruktúry mýtu.“⁸

Celková zmena, ktorá v umení od prelomu storočí nastala, je vysvetliteľná práve z pohľadu renesancie mýtu – remytologizácie (resp. neo-mytologizmu). Jeleazar M. Meletinskij vo svojej práci *Poetika mifa (Poetika mýtu)* pri výskume funkcie mýtu v literárnych druhoch a žánroch (epos, rozprávka, román) konštatuje: „Od začiatku druhej dekády 20. storočia sa z remytologizácie, renesancie mýtu stáva búrlivý proces zachvacujúci rôzne sféry európskej kultúry.“⁹

Fenómén remytologizácie výrazne podnietili predstavitelia hlbinej psychológie, najmä Carl Gustav Jung so svojou koncepciou archetypov a kolektívneho nevedomia. Podľa Junga je archetyp (objavujúci sa taktiež v mýtoch) „psychickým orgánom“, ktorý je prítomný v každom z nás.¹⁰ Jung ďalej dodáva, že fantazijné aktivity ako obrazy toho, čo prebieha v nevedomí, sú výsostne neosobného charakteru a majú svoje najužšie analógie v mytologických typoch. Zodpovedajú kolektívnym štruktúrnym prvkom ľudskej duše a natoľko pripomínajú typy štruktúr v mýte, že je potrebné považovať ich za príbuzné.¹¹

Od druhej polovice 20. storočia začalo používanie termínu archetyp prudko stúpať, pričom najmä v literárnej teórii dochádza k návratu od Jungovej komplikovanej teórie k pôvodnej etymológii tohto termínu. Aj keď Jung svoju teóriu o archetypoch viackrát revidoval, vždy zdôrazňoval priamu neuchopiteľnosť jeho významu a zmyslu.¹² Northrop Frye, naopak, charakterizuje termín archetyp ako zrozumiteľný komplexne-

³ CHALUPKA, Lubomír: Duchovný svet Tadeáša Salvu. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Duchovná hudba v premenách času*. Prešov : Súzvuk, 2001, s. 129-136.

⁴ LENGOVÁ, Jana: Princíp baladickosti v dielach Jána Levoslava Bellu a Tadeáša Salvu. In: *Musicalogica Slovaca*, roč. 4 [30], 2013, č. 1, s. 58-76; ADAMČIAKOVÁ, Vlasta: TVORBA. Tadeáš Salva: Dobrý deň moji mŕtvi. In: *Hudobný život*, roč. 6, 1974, č. 12, s. 5.

⁵ CHALUPKA, Lubomír: Tadeáš Salva: Koncert pre klarinet, štyri ľudské hlasy, recitátora a bicie nástroje. In: *Slovenská hudba*, roč. 12, 1968, č. 4, s. 180-181; HATRÍK, Juraj: Koncert pre violončelo a komorný orchester Tadeáša Salvu. In: *Slovenská hudba*, roč. 15, 1971, č. 6-7, s. 265-266.

⁶ VAJDA, Igor: *Slovenská opera*. Bratislava : Opus, 1988, s. 178-181; STEINECKER, Anton: Tadeáš Salva – k charakteristike jeho vokálno-inštrumentálnej hudby. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 3/4, s. 270-273.

⁷ URBANCOVÁ Hana: P. P. Bajan v pohľade súčasného autora – Vianočné pastorále Tadeáša Salvu. In: KAČIC, Ladislav (ed.): *P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí*. Bratislava : Serafín, 1992, s. 165-169.

⁸ BERGER, Roman: Archaický človek Tadeáš Salva in memoriam. In: *Hudobný život*, roč. 27, 1995, č. 21-22, s. 9.

⁹ MELETINSKIJ, M. Jeleazar: *Poetika mýtu*. Bratislava : Pravda, 1989, s. 32.

¹⁰ KERÉNY, Karl – JUNG, Carl Gustav: *Věda o mytologii*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1993, s. 84.

¹¹ KERÉNY – JUNG, Ref. 10, s. 78-79.

¹² JUNG, Carl Carl Gustav: *Archetypy a nevědomí*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 191.

-premenný symbol vyvolávajúci množstvo asociácií.¹³ Mytologický komplex má podľa neho dôležitý význam pri genéze slovesného umenia ako rezervoár symbolov. Frye napokon stotožňuje archetyp s mýtom: „Hence the myth is the archetype, though it might be convenient to say myth only when referring to narrative, and archetype when speaking of significance.“¹⁴

Remytologizácia v hudbe dodnes nie je v muzikológii frekventovanou a vyhľadávanou problematikou. Vzťah hudby (ako aj iných umení) a mýtu je pritom možné definovať v dvoch základných formách, ktoré sa, samozrejme, môžu, ale aj nemusia prelínať.

V prvom prípade ide o priamu referenciu, nepopierateľnú identifikáciu, ktorá sa prejavuje v názve, námete, v jeho voľnom spracovaní, prevzatí základných motívov, textov alebo postáv. V druhom prípade ide o sekundárnu referenciu bez priamych odkazov na mýtus, kde však hudobné dielo implementuje jeho znaky a prvky na štruktúrálnej úrovni.¹⁵

Medzi prvými na takýto vzťah poukázal Claude Lévi-Strauss. Popri Theodorovi W. Adornovi ako jeden z mála mysliteľov 20. storočia ilustroval svoje postuláty na rozdiel od literatúry alebo výtvarného umenia na príklade hudby. Záluba v hudbe, obdiv voči opernému dielu Richarda Wagnera je v prípade Léviho-Straussa všeobecne známou skutočnosťou, ako aj to, že jeho nenaplneným snom bolo stať sa hudobným skladateľom.¹⁶ Lévi-Strauss výslovne pozdvihol paradigmatický status hudobnej štruktúry k štruktúre mýtickej.¹⁷ Túto ideu po prvýkrát uviedol už v jednom zo svojich prvých spisov s názvom *La Structure des mythes* (Štruktúra mýtov) pri výklade mýtu o Oidipovi. „S mýtom budeme zacházet stejně jako s orchestrální partiturou, kterou zvrácený amatér osnovu za osnovou přepsal jako souvislou melodickou řadu a my bychom se pokoušeli rekonstruovat její původní úpravu.“¹⁸

Základom skúmania mýtu je u Léviho-Straussa interpretácia – podobne ako pri partitúre – horizontálnym a zároveň vertikálnym smerom, a teda synchronne aj diachronne. Lévi-Strauss svoje štúdium mýtov zakončil štvorzväzkovým dielom *Mythologiques* (Mytologiky). Inšpirácia hudbou zohráva úlohu už pri koncepcii celej tetralógie, najmä v prípade prvého dielu s názvom *Le cru et le cuit* (Surové a varené), kde názvy jednotlivých kapitol a ich podkapitol zahrnujú názvy hudobných foriem, napríklad Téma a variácie, Sonáta dobrého správania, Fúga piatich zmyslov atď. V úvode prvej kapitoly, príznačne pomenovanej Predohra, autor tvrdí, že z hľadiska percepcie a na základe vnútornej príbuznosti sú mýty podobne ako hudba „stroje na zničenie času“.¹⁹ Lévi-Strauss, podobne ako Jungov žiak Károly Kerényi,²⁰ pri mýte vyzdvihuje nepreložitelnosť hudby: hudba je vyjadriteľná iba hudobnými prostriedkami.²¹

¹³ FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003, s. 123.

¹⁴ FRYE, Northrop: *Fables of Identity*. New York; Burlingame : Harcourt, Brace & World, Inc. 1963, s. 15.

¹⁵ KOZEL, Dávid: *Antický hudební mýtus*. Ostrava : Ostravská univerzita v Ostravě, 2012, s. 10.

¹⁶ MARCELLI, Miroslav: Claude Lévi-Strauss. In: *Slovenská hudba*, roč. 19, 1993, č. 2, s. 170.

¹⁷ FULKA, Josef: Lévi-Strauss, Schaeffer, Wagner: hudební struktura mýtu. In: *Teorie vědy*, roč. 29, 2009, č. 1, s. 121.

¹⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Strukturální antropologie*. Praha : Argo, 2006, s. 188.

¹⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mythologica**. *Surové a vařené*. Praha : Argo, 2006, s. 28.

²⁰ KERÉNYI – JUNG, Ref. 10, s. 10.

²¹ LÉVI-STRAUSS, Ref. 19, s. 31.

K vzťahu mýtu a hudby sa Lévi-Strauss vrátil v poslednom diele *Mytologik* s názvom *L'Homme nu* (Nahý človek). V záverečnej kapitole celej tetralógie, ktorej názov vzhľadom na jej umiestnenie nesie zákonite pomenovanie Finále, prirovnáva funkciu hudby k funkcii mýtu. Hlbšia podstata mýtu potvrdzuje paralelu medzi mýtickým rozprávaním a hudobnou skladbou, keďže obe sú odvodené od jazyka, ale o niečo ukrátené. V prípade hudby to je význam, v prípade mýtu zase chýbajúci zvuk. Pri ich odpútaní od jazyka sa výklad mýtu prejavuje snahami o návrat k zvuku, porovnateľnými s vôľou poslucháča prisúdiť hudobnému dielu určitý význam.²² K tejto paralele nakoniec dodáva, že aj v prípade jeho tetralógie išlo o pokus: „[...] vybudovať dílo srovnateľné s díly, jaká hudba vytváří ze zvuků, jako negativ symfonie, z něhož jednou nějaký skladatel možná oprávněně pocítí pokušení vytvořit pozitiv.“²³

Podľa Léviho-Straussa hudba s „vynálezom“ fúgy prevzala štruktúry mýtického myslenia, čím sa nadobro odpútala od literárneho príbehu, ktorý ich opúšťa meniac sa z mýtického na románový. Hudba skrátka prijala formu mýtu, zatiaľ čo román sa zmocnil zbytkov mýtu zbavených formy a našiel si prostriedok formovať sa ako voľné rozprávanie.²⁴ Svoje tvrdenia Lévi-Strauss nepostuluje iba teoretickou cestou, ale aj prakticky – analýzou Ravelovho *Bolera*. Toto dielo definuje ako zúženú fúgu charakterizovanú protikladmi podobne ako mýtus v podobe špirály, ktorej postupné zužovanie neberie ohľad na objektívnu nespojitelnosť do seba zapadajúcich rovín. V prípade *Bolera* tieto opozitné štruktúry možno nájsť v rytme aj melódii a v ich kontrastných vzťahoch.²⁵

Svoje analýzy vzťahu hudby a mýtu Lévi-Strauss zrekapituloval v rozhlasovej prednáške, neskôr publikovanej pod názvom *Myth and Music* (Mýtus a hudba), kde na margo svojho nesplneného skladateľského sna dodáva: „Odkedy mi udrela do očí skutočnosť, že hudba a mytológia sú, ak sa tak môžem vyjadriť, dve sestry splodené jazykom, ktoré sa odlúčili a každá sa pobrala iným smerom – tak ako sa v mytológii jedna postava poberie na sever, druhá na juh a už nikdy sa nestretnú – vravím si, že ak som nevedel komponovať pomocou zvukov, možno budem vedieť komponovať pomocou významov.“²⁶

V muzikologickej literatúre môžeme odkázať na dve monografie, ktoré možno považovať vo výskume vzťahu mýtu a hudby za základné.

V prvom prípade ide o dnes už fundamentálnu monografiu fínskeho muzikológa Eera Tarastiho s názvom *Myth and Music* (Mýtus a hudba).²⁷ Vysporiadanie sa s myšlienkami Léviho-Straussa považuje Tarasti za jednu z najväčších výziev svojej práce, pričom ústredným motívom v tomto zmysle je potvrdenie „nespochybniteľnosti“ statusu otcovstva štrukturálnej analýzy mýtu, ktorý podľa Léviho-Straussa pripadol Richardovi Wagnerovi. Pomocou štruktúrnych a semiotických postupov, aplikácie sém A. J. Greimasa, Jacobsonovho komunikačného modelu a taktiež Proppovej a Bremon-

²² LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mythologica*****. *Nahý človek*. Praha : Argo, 2009, s. 603-604.

²³ LÉVI-STRAUSS, Ref. 22, s. 605.

²⁴ LÉVI-STRAUSS, Ref. 22, s. 608-609.

²⁵ LÉVI-STRAUSS, Ref. 22, s. 606-622.

²⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude: *Mýtus a význam*. Bratislava : Archa, 1993, s. 56.

²⁷ TARASTI, Eero: *Myth and Music : A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. The Hague : Mouton, 1979.

dovej naratológie na vybraných kompozíciách Wagnera, Stravinského, Sibelia, Liszta a iných definuje tzv. mýtický štýl v hudbe. Ten sa prejavuje v základných hudobných parametroch, teda v melódii, rytme, farbe a harmónii. V rámci artikulácie mýtického štýlu v hudbe Tarasti rozlišuje celkovo 17 mýtických sém, medzi nimi aj baladickú.

Druhá, takmer o tridsať rokov mladšia práca pochádza od rusko-americkej muzikologičky Victorie Adamenko a má názov *Neo-Mythologism in Music* (Neo-mytologizmus v hudbe).²⁸ Charakterizuje ju rôznorodý hermeneutický princíp. Pri analýzach diel Skriabina, Schoenberga, Šnitkeho a Crumba vychádza z Jungovej archetypálnej teórie, Léviho-Straussovho štrukturalizmu a Campbellovej komparačnej mýtografie, ale samotný termín neo-mytologizmus, s ktorým Adamenko operuje počas celej práce, prezrádza markantný vplyv predstaviteľov semiotickej školy v Tartu a Moskve, predovšetkým Lotmana a Meletinského.²⁹ Vychádzajúc z uvedených autorov si Adamenko stanovila základné mýtické princípy, medzi ktoré patria napríklad binárne opozície, repetície a ostinato či numerológia a kruhová symbolika. Na základe hľadania týchto mýtických princípov a ich analýz v dielach sa snaží obhájiť tézu o renesancii mýtu v hudobnej tvorbe 20. storočia a vždy prítomného mýtického komponentu v kultúre a tvorivom procese.

Poľský muzikológ Mieczysław Tomaszewski vo svojich štúdiách zameraných na osobnosť a dielo skladateľa (v súvislosti s nazeraním na vzťah života a diela) postuluje koncepciu životnej dráhy tvorivosti, ktorá pozostáva zo šiestich fáz. Vnútorne činitele, ktoré v Tomaszewského koncepcii vymedzujú jednotlivé fázy, predstavujú tzv. uzlové body. Ide o momenty, ktoré významne ovplyvnili život skladateľa a paralelne aj jeho tvorbu.³⁰

V poradí štvrtou fázou je vrcholná fáza ako fáza zrelosti. Jej uzlový bod je charakterizovaný momentom výrazného stretnutia, pričom sa toto stretnutie nemusí týkať konkrétnej osoby, ale aj kontaktu s tvorbou, ktorá sa stáva pre autora veľmi blízkou a dôležitou.

Tadeáš Salva vstúpil do vrcholnej fázy tvorby na prelome 60. a 70. rokov minulého storočia. V predchádzajúcich fázach profilovalo jeho kompozičný rukopis hlavne štúdium v poľských Katoviciach u Bolesława Szabelského. Salva príležitostne konzultoval svoje diela aj s Witoldom Lutosławským a pravidelne navštevoval festival Varšavská jeseň, kde ho ovplyvnili najmä diela Krzysztofa Pendereckého. V priebehu 60. rokov bol výsledkom tejto inšpirácie rad diel s duchovnou tematikou a aplikáciou progresívnych kompozičných postupov (technika riadenej aleatoriky, rozšírené možnosti vokálnej interpretácie, aditívne modelovaná tektonika a uvoľnená metro-rytmika). Nástup nor-

²⁸ ADAMENKO, Victoria: *Neo-Mythologism in Music: From Scriabin and Schoenberg to Schnittke and Crumb*. Hillsdale : Pendragon Press, 2007.

²⁹ Pôvodný termín, ktorý v origináli svojej práce z roku 1976 Meletinskij používal, bol práve termín neo-mytologizmus. K jeho zmene na remytologizáciu došlo pri preklade do angličtiny a následne aj iných jazykových verzií.

³⁰ TOMASZEWSKI, Mieczysław: O droze twórczej, jej progach i fazach, prezianach i fiksacjach – po raz wtóry. In: *12 Spojrzeń na muzykę polską wieku apokalipsy i nadziei. Studia, szkice, interpretacje*. Kraków : Akademia Muzyczna, 2011, s. 23-35; TOMASZEWSKI, Mieczysław: Życia twórcy punkty węzłowe : rekonesans. In: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Kraków : Akademia Muzyczna, 2003, s. 35-47.

malizácie vyvolanej vpádom sovietskych vojsk v auguste 1968 priniesol do kompozičnej tvorby viacero žánrových reštrikcií. Z dôvodu oficiálnej animozity voči duchovnej hudbe musel Salva prehodnotiť svoje kompozičné aktivity a preorientovať sa na iný inšpiračný zdroj. Osudovým sa mu stalo stretnutie s domácim prameňom, jedným z najvýznamnejších folklórnych žánrov, konkrétne so slovenskou ľudovou baladou. Túto udalosť skladateľ v jednom z rozhovorov uvádza nasledovne: „[...] takým prvým bezprostredným impulzom bola knižka *Slovenské ľudové balady*, ktorá sa mi náhodou dostala do rúk. Priviedla ma k vedomému usilovaniu o baladickosť v hudbe.“^{31,32}

Výsledkom tohto stretnutia je celkovo 21 kompozícií Tadeáša Salvu s názvom *Balada* (alebo s použitím tohto termínu v názve) pre rôzne vokálne, vokálno-inštrumentálne a inštrumentálne obsadenia. Podľa doby vzniku ich uvádzame v chronologickom poradí:

- Margita a Besná* (Pôvodný názov: *Peripetie na pltnícku baladu Margita a Besná*) (1971)
- Svadobná balada* (1972)
- Balada-fantázia pre klavír a orchester* (1973)
- Balada pre miešaný zbor* (1973)
- Balada pre sólové husle* (1974)
- Balada pre dva klarinety* (1974)
- Balada pre bas a organ* (1974)
- Balada pre flautu, soprán a gitaru* (1974)
- Balada pre 12 sláčikových nástrojov* (1974)
- Balada pre sólovú flautu* (1975)
- Balada pre magnetofónový pás* (1975)
- Balada pre sólové violončelo* (1977)
- Balada o matke, mládencovi a deve* (1979)
- Balada pre sólový kontrabas* (1980)
- Balada pre dva klavíry* (1980)
- Balada z Gemera* (1981)
- Balada pre sólovú violu* (1981)
- Balada pre dychové kvinteto na tému menuetu z „Vodnej hudby“* [v skutočnosti z „Hudby k ohňostroju“, pozn. autora] Georga Friedricha Händla (1982)
- Balada pre anglický roh, vibrafón a tam-tam* (1986)
- Balada-symfónia* (1989)
- Balada – hudobná rozprávka o sirote* (1990)

V Salvovej tvorbe z predošlých období bolo jeho vyjadrenie sa naliehavým spôsobom k závažným spoločenským problémom a základným hodnotám človeka spre-

³¹ ANDREJČÁKOVÁ, Jarmila: Krásny, asketický ľudský hlas. In: *Rolnícke noviny*, roč. 42, 1987, č. 243, s. 5.

³² Do tohto obdobia vyšli dve publikácie s týmto názvom, KOLEČÁNYI, Mária: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Nakladateľstvo Dr. Jozefa Orlovského, 1948 a HORÁK, Jiří: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. V prípade oboch publikácií chýbajú nápevy, avšak ich súčasťou sú výtvarné ilustrácie a rozsiahla štúdia venujúca sa problematike slovenských balád.

vádzané permanentným napätím a ťaživou atmosférou presvetľovanou ojedinelými katarznými momentmi. Táto expresívna forma Salvovho vyjadrenia postupom času našla svoju metamorfózu v podobe mikrodrám minulosti, pôsobiacich cez sféru emočnú, etickú aj estetickú.³³

Balada je špecifická tým, že ako trojjediný útvar v sebe spája okrem prvkov epiky a lyriky aj dramatický element v rôznej miere ich uplatnenia. Vo všeobecnosti však obsah, logické súvislosti a zreteľnosť zabezpečuje epika, reflexné pasáže a dialógy ako stavebné prvky kompozície vychádzajú z dramatického princípu, a naladenie, citové reakcie monológov tvoria jej lyrickú zložku. Salvu balada upútala z týchto dôvodov: „Zaujala ma pre istú voľnosť výstavby, spätosť a inšpiratívnu silu z literárnej formy, pre napätie, ktoré umocňuje širokú škálu nálad a kontrastov.“³⁴

Popri zachovávaní expresívne tvarovaných línií Salva prostredníctvom balady začal objavovať a zároveň implementovať aj nové prvky, napríklad sugestivitu krehkej lyric-kosti, ktorá v jeho doterajšom prejave absentovala.

Tomaszewski vo svojej koncepcii charakterizuje vrcholnú fázu ako obdobie plnej sebarealizácie, takej, ktorá siaha do hĺbky a dosahuje vrchol vlastných možností tvorcu. Stretnutie s osobou alebo tvorbou a následná konfrontácia s týmito podnetmi vyúsťuje do stotožnenia sa inšpiráciou.³⁵

U Salvu tento vzťah vykryštalizoval do stotožnenia jeho skladateľskej poetiky a vlastného svetonázoru:

„Som presvedčený o tom, že forma typu balady má svoje závažné miesto v našej kultúre. Má v sebe veľké bohatstvo a možnosti inšpiračných zdrojov nielen v minulosti, ale dokážu ju obdivovať a jej neopakovateľnosť rešpektovať aj ľudia a tvoria umelci nášho storočia. Tak ako dvanásť tónov chromatickej hudobnej abecedy má nevyčerpatelnú variabilnosť v európskej kultúre, tak balada ako forma limituje slovanský charakter neopakovateľnosti. Balada ako forma má v ľudskom a prírodnom dianí svoje významné miesto, lebo rešpektuje dve krajnosti, ktoré sú identifikovateľné a môže ich postrehnúť každý žijúci tvor na našej planéte. Sú to znaky, ktoré sú korením jestvovania živej hmoty, čiže života vôbec. Samotné prírodné zákony nám núkajú nekompromisný dualizmus, ktorý ako jediný dokáže v živote vôbec ukázať podstatnú zmenu. Najmarkantnejšie príklady, ktoré uvediem sú narodenie – smrť, svetlo – tma, deň – noc, teplo – zima. V hudobnom jazyku sa odrážajú vo forme polyfónia – homofónia, disonancia – konsonancia, jednohlas – viachlas, hlavná myšlienka – vedľajšia myšlienka, pomalé tempo – rýchle tempo. Ostatné medzistupne sú len akousi tieňohrou farieb, ktoré sú odvodené zo základného dualizmu. Dvojdielnosť tohto tvaru nie je môj objav, ale v podvedomí sa mi zdá, že som sa s týmto dualizmom narodil. Bolo by veľmi zlé, keby som túto zdedenú životnú kvalitu nerešpektoval.“³⁶

Osobitosť formovania Salvovho štýlu nebola postavená na racionálnom prístupe. Naopak, zakladala sa až na insitnej dôvere skladateľa v inštinktívne zdroje vlastnej hudobnosti.³⁷ V tomto prípade Salvova koncepcia dualizmu ako základného znaku

³³ BURLASOVÁ, Soňa: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Scriptorium Musicum, 2002, s. 7.

³⁴ -mm-: Na čom pracujete? In: *Hudobný život*, roč. 7, 1975, č. 6, s. 2.

³⁵ TOMASZEWSKI, Ref. 30, *O droze...*, s. 26.

³⁶ SALVA, Tadeáš: *Autobiografia*, časť V. Strojopis, b. m., b. r., s. 18-19.

³⁷ CHALUPKA, Lubomír: Duchovný svet Tadeáša Salvu. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Duchovná hudba v premenách času*. Prešov : Súzvuk, 2001, s. 130.

balady vykazuje silnú koreláciu so štrukturálnym výkladom mýtov v podaní Léviho-Straussa. Pri dôkladnom skúmaní mýtov v tzv. primitívnych kultúrach dospel totiž Lévi-Strauss k objaveniu binárnych opozícií. Ide o metodologické východisko pri opise mýtických systémov ako zložitej štruktúry vzťahov základných binárnych opozícií typu vysoký – nízky, živý – mŕtvy, ženský – mužský atď.³⁸

Systém binárnych opozícií so svojim mediátorom zohráva podľa Léviho-Straussa dôležitú úlohu pri vyrovnávaní rozporov medzi protikladnými objektmi ľudskej mysle:

„[...] mýtické myšlení vychází z uvědomění si určitých protikladů a postupně se mezi nimi snaží prostředkovat. Předpokládáme tedy, že dva prvky, mezi nimiž zdánlivě není možný přechod, jsou nejprve nahrazeny dvěma prvky ekvivalentními, připouštějícími jiný prvek jako prostředkující. Potom jeden z původních prvků a prvek prostředkující jsou opět nahrazeny novou triádou a tak dále.“³⁹

Mechanismus tejto mediácie je znázornený tak, že základný protiklad života a smrti sa nahrádza protikladnosťou živočíšnej a rastlinnej ríše a táto zase opozíciou bylinožravcov a mäsožravcov. Posledná opozícia sa ruší zavedením zoomorfnej bytosti živiacej sa zdochlinami. Ide o mediátora, ktorý kombinuje opozitné vlastnosti činiteľov z predchádzajúceho kroku.

Základným stavebným kameňom analýz, z ktorých Lévi-Strauss pri svojom skúmaní vychádza, je opozícia medzi prírodou a kultúrou, kde atribútmi prírody sú spontánnosť a univerzálnosť, zatiaľ čo pre kultúru je typická špecifickosť a normatívnosť. Kultúra nemôže existovať sama o sebe, ale je spätá s prírodou, ktorá na jednej strane tvorí jej prirodzený rámec a na strane druhej jej protipól.⁴⁰ Léviho-Straussovo vymedzenie opozície medzi prírodou a kultúrou však takmer presne zodpovedá Jungovej opozícii medzi inštinktívnym a vedomým. V medzných situáciách však môže dôjsť aj k reverzným transformáciám kultúry v prírodu, vedomého v inštinktívne.⁴¹

Priamym protikladom mýtu a jeho diskurzu je podľa Léviho-Straussa poézia: „Poézie je formou reči nesmierné ťažko preložitelné do cudzieho jazyka a každý jej preklad s sebou nese čítné rôzne deformácie. Naopak hodnota mýtu akožto mýtu pretrvávajúca vzdor sebestoršiemu prekladu.“⁴²

Je zaujímavé, že úvahy o tejto vlastnosti poézie sa v prípade Léviho-Straussa a samotného Salva vôbec nerozchádzajú, naopak, je v nich možné nájsť paralelu:

„Hudba je posledný univerzálny vyjadrovací prostriedok. V stredoveku bola niečím podobným latinčina a žila z toho celá Európa. Literatúra stratila príliš veľa tým, že prišla o túto univerzálnosť. Preklad už nie je pôvodné dielo. Zato hudba univerzálnym dorozumievacím prostriedkom zostala.“⁴³

³⁸ Archetyp. [Heslo.] In: POLEDŇÁK, Ivan: *ABC stručný slovník hudební psychologie*. Praha : Supraphon, 1984, s. 36.

³⁹ LÉVI-STRAUSS, Ref. 18, s. 198.

⁴⁰ SOUKUP, Václav: *Antropologie – Teorie člověka a kultury*. Praha : Portal, 2011, s. 516.

⁴¹ POLEDŇÁK, Ref. 38, s. 37.

⁴² LÉVI-STRAUSS, Ref. 18, s. 185.

⁴³ ŠEBÍK, Ján: Keď umelec nie je doma prorokom – rozhovor s Tadeášom Salvom. In: *Nedelná pravda*, 23. 12. 1994, roč. 3, č. 51, s. 7.

Na základe uvedených príkladov a konštatácií možno uvažovať o vzťahu Salva-balada-mýtus, resp. o renesancii mýtu v Salvovej tvorbe prostredníctvom balád. Pripustiť by to mohli ďalšie poznatky z oblasti literárnej teórie, zaoberajúce sa históriou balady vo vzťahu k mýtu. Už v námetoch pôvodných balád pochádzajúcich z anglicko-škótskej oblasti typovo blízkych slovenským baladám⁴⁴ sa objavovali rôzne nadprirodzené a často mytologické prvky.⁴⁵

Podľa Jaromíry Nejedlej bol mýtus vždy považovaný za jeden z hlavných znakov balady, pričom „[...] nový teoretický pohľad na mytologické v baladě však spočíva v tom, že chápeme mytologické ne pouze jako součást lyrického principu, ale jako nedílnou součást obsahu, tj. vlastního epična (v baladě rozuměj součást tragického konfliktu).“⁴⁶

Zo synkretického pohľadu sú mýtus a balada kolektívne útvary. Mýtus využíva metaforu a je nezávislý na kvalite podania, pripúšťa variabilitu, ktorá je typická pre tradovanie balady. V oboch prípadoch, v mýte ako aj balade, je základom naratívna funkcia – rozprávanie príbehu.

Podobnosť štrukturálnych vzťahov medzi mýtom a hudbou demonštroval Lévi-Strauss na analýze Ravelovho *Bolera*. Prostotu výroku jeho autora, ktorý skladbu definoval ako „[...] instrumentální crescendo a předstíral, že ho považuje za pouhé cvičení orchestrace“,⁴⁷ sa Lévi-Strauss snažil vyvrátiť dômyselným poukázaním na prítomnosť binárnych opozícií medzi dvoj- a trojdobým rytmom, medzi rytmom melódie a líniou rytmu alebo jasnou tóninou témy a nejasnou tóninou protitémy, ktoré v jednotnom komplexe tvoria podstatu celej skladby – ozajstnej fúgy.

Na príklade tejto analýzy je možné konštatovať, že dualistický princíp, ktorý Salva aplikoval vo svojich baladách, je v podstate totožný s teóriou binárnych opozícií. Kontrast ako základná premisa dualizmu, resp. binárnych opozícií, je pre Salvu mimoriadne dôležitým činiteľom, ktorý vnáša do každej zložky hudobného stvárnenia. Salvov kompozičný prejav bol síce nesporne pútavý, ale sám bol skladateľom, ktorý: „Necizeloval natoľko detaily, [...] zaujímal ho viac výsledný zvuk, než kompozičná pozornosť vypracovaniu čiastkových segmentov a zachovávanie racionálneho nadhľadu nad celkom.“⁴⁸

Preto aj binárne opozície možno hľadať skôr na úrovni makroštruktúr, a to nasledovne:

- Voľba postáv a charakterov: kladná/záporná;
- Obsadenie hlasov: soprán/bas; sólo/zbor;
- Vytvorenie kontrastu medzi farbami nástroja a hlasu: flauta/basklarinet; fujara/saxofón; ľudové nástroje/jazzový ensemble;
- V rytme a metre symetria/asymetria; metrika/ametrika; fixovaný rytmus/voľný rytmus;

⁴⁴ BURLASOVÁ, Ref. 33, s. 9.

⁴⁵ HRABÁK, Josef: *Poetika*. Praha : Československý spisovatel, 1973, s. 273.

⁴⁶ NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada v proměně doby*. Praha : Československý spisovatel, 1989, s. 213.

⁴⁷ LÉVI-STRAUSS, Ref. 22, s. 616.

⁴⁸ CHALUPKA, Ref. 1, s. 372.

- V melose: tonalita (modalita)/chromatické postupy; horizontálne línie/vertikálne tvary;
- V celkovej koncepcii: ľudová hudba, vlastná (nová hudba)/jazz, barok; tradičná interpretácia/elektroakustické spracovanie.

V Salvovej kompozičnej tvorbe sa ľudová balada objavuje po prvýkrát v jeho prvej elektroakustickej skladbe *Rozhlasové oratórium* (1967). Tá je založená na koláži viacerých zvukových zdrojov, akými sú zvuk organa, kostolných zvonov z obce Podolínec a prednesu textov viacerých balád, konkrétne: *Medzi horami*, *Búvaj, búvaj synáček môj* a *Vydala mamka, vydala dcéru*. Ich začlenenie však nemá okrem navodenia atmosféry v skladbe žiadny zásadný význam.

Sledovanú baladickosť Salva začal uplatňovať až v televíznej opere *Margita a Besná* (1971), prvej kompozícii tohto druhu v slovenskej hudbe. Pri voľbe libreta tejto čisto vokálnej kompozície Salva siahol po rovnomennej literárnej balade Jána Bottu, ktorá síce nie je ľudovou baladou, ale ako na margo balád tohto autora uviedol Cyril Kraus: „[...] ľudová slovesnosť [bola] základným inšpiračným zdrojom Bottovej tvorby. [...] V Baladách vystupujú ‚zlé‘ i ‚dobré‘ moci; protichodnými morálnymi kvalitami (dobro – zlo, láska – nenávisť...).“⁴⁹

Primárnym popudom k zvoleniu daného námetu však nebola Salvova afinita k Bottovej tvorbe, ale iný dôvod: „Aj moju baladickú tvorbu ovplyvnili zážitky z detstva. Prvé rozprávky, ktoré som počúval, pochádzali od starého otca – pltníka. Medzi nimi bol aj príbeh spod Strečna o Margite a Besnej.“⁵⁰

Dualistický princíp v skladbe teda predstavujú dve hlavné postavy: dobrá a láskavá pastorkyňa Margita a zlá, pomstychtivá macocha Besná. Tieto postavy interpretujú dva kontrastné ženské hlasy: soprán a alt. Postavy v opere medzi sebou nevytvárajú dialóg, každej je zverená vlastná ária. Vizuálne ich dopĺňa nemá postava tanečníka a šestnásťhlasný zbor so štvoricou spevákov v každom hlase. Zbor vstupuje do kontrastu s výstupmi Margity a Besnej ako kolektívna hudobnodramatická osoba v úlohe narátora a komentátora i personifikujúcu postavu mládenca odpovedajúceho na Margitin spev, čo korešponduje v nomenklatúre tradičnej opery s typom ľúbostného dueta sopránu a tenoru.⁵¹ Pokiaľ ária Margity využíva bohatú melizmatiku, preferuje intervalové kroky, v kontraste s ňou je ária Besnej koncipovaná v oktavových a kvintových skokoch, pričom sa v nej často vyskytuje interval tritónu. Po formovej stránke nie je až taká plynulá ako ária Margity. Jej dikciu prerušuje zbor, v ktorom vystupujú dva krajné hlasy soprány a basy vo funkcii zobrazenia objektívnej skutočnosti, lásky medzi Margitou a mládencom ako kontrastu oproti žiadostivosťou pomätenej mysli Besnej zosobnenej v jej árii (Príklad 1).

Igor Vajda charakterizoval hudobnú faktúru *Margity a Besnej* ako pomerne jednoduchú a výrazne slovenskú. Popri častom jednohlase, resp. vedení jednohlasných línií v oktavách, poukázal na využitie charakteristických intervalov starších štýlových vrstiev slovenských ľudových piesní (čisté a zväčšené kvarty, čisté kvinty), obľubu superpozície dvoch tritónov vo vzdialenosti malej tercie, chromatické súzvuky s biakor-

⁴⁹ KRAUS, Cyril: *Slovenský literárny romantizmus*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999, s. 120.

⁵⁰ ŠEBÍK, Ref. 43, s. 7.

⁵¹ LENGOVÁ, Ref. 4, s. 72.

dickou štruktúrou, ako aj superpozície viacerých pásiem na princípe malej aleatoriky, pri ktorých jedna skupina hlasov opakuje určitý útvar a druhá prináša nový hudobný materiál. Vystupovanie zboru vo funkcii vizuálno-ritornelového činiteľa prisudzoval Salvovej inšpirácii antickou drámou.⁵²

Táto charakteristika je v podstate signifikantná aj pre ďalšie Salvove balady.

Pokiaľ v duchovných skladbách zo 60. rokov zhudobnil kompletnú textovú predlohu, v prípade vokálnych, resp. vokálno-inštrumentálnych balád zmenil svoj postup: „Osobne nemám vzťah ku klasickému spôsobu využitia textu, kde hudba väčšinou podmaľováva význam slova. Snažím sa o opačný postup – aby slovo umocňovalo hudbu, prípadne bolo s ňou v kontrapunkte. A tak niekedy použijem iba fragmenty textov, alebo slová významné a silné.“⁵³

Už pri *Margite a Besnej* a tvorbe jej libreta Salva zostručnil epickú osnovu pôvodnej Bottovej balady na minimum. Pre slovenskú baladu je epika len kostrou látkovej osnovy, jej naplnenie a rozprávanie má sčasti dramatický, ale predovšetkým lyrický ráz.⁵⁴ Ten vo všeobecnosti umocňujú návraty rozmanitého charakteru: opakovanie slov, rýmov, hyperboly, zdrobneniny atď. Salva Margite vyčlenil vlastnú áriu, podobne ako v prípade niektorých ďalších zborových pasáží na nový, vlastný text. Svojím zásahom tak zvýraznil lyrický princíp, pričom jeho posilnenie dosiahol aj častým opakovaním slov a slovných spojení.

V prípade *Svadobnej balady* (1972), ako aj *Balady pre miešaný zbor* (1973) siahol Salva po už tradičných ľudových baladách. Podobne ako v *Margite a Besnej* aj tu ho pri voľbe textov upútali balady tematicky spadajúce do kategórie nadprirodzených, ľúbostných a rodinných vzťahov.⁵⁵

Z oboch prípadov *Svadobná balada* pre soprán, alt, miešaný zbor, flautu, basový klarinet, violu a kontrabas textovo čerpá z úryvkov viacerých ľudových balád. Najviac textu kompozície pochádza z balady *Vydala mamka, vydala dcéru*, ktorú dopĺňajú úryvky z ďalších balád *Kdeže si bola a Išli hudci horou*. Ide v podstate o spojenie jednotlivých strof na základe spoločných znakov. Verše prvej strofy z balady „*Vydala mamka, vydala dcéru*“ nachádzajú spojitost s veršami prvej strofy balady „*Kdeže si bola, Anička moja? Na svadbe, na svadbe*“ a vzťah matky a zakliatej Aničky sa odкрýva v závere balady *Išli hudci horou* vo veršoch „*Ach, vy hudci smutní, chodteže preč chodte, však ho ja dosti mám, že Aničky nemám.*“

Novovzniknutý textový útvar teda posilňuje hlavnú tému celej kompozície, ktorou je svadba ako výrazný životný moment a symbol lásky, a takisto nevyníma ani nešťastie zo straty dcéry jej zakliatím.

Kompozícia, tak ako aj v prípade opery *Margita a Besná*, svojím obsahom nastoľuje dva kontrastné protipóly v podobe dvoch hlavných protagonistov: Dcéry-nevesty

⁵² VAJDA, Ref. 6, s. 179.

⁵³ URSÍNYOVÁ, Terézia: S Tadeášom Salvom... nielen o ISCM. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1976, č. 23, s. 7.

⁵⁴ ELSCHÉKOVÁ, Alice – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba: Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1982, s. 246.

⁵⁵ BURLASOVÁ, Soňa: Katalóg slovenských naratívnych piesní. / Typenindex slowakischer Erzählieder. Zv. 1 – 3. (=Etnologické štúdie, zv. 2 – 4.) Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1998.

v kompozícii zverenej sopránu a Matky, ktorej part interpretuje alt. Oba sú na rozdiel od prechádzajúcej skladby v zmysle dramatického princípu v dialógu, v ktorom po zakliatí Aničky nahrádza jej postavu zbor s komentárom pomocou slov „beda, prebeda“ (Príklad 2). Protipostavenie hlavných postáv je z hľadiska inštrumentálnej stránky podporené kombináciou nástrojov rôznych farieb. Flauta, ktorá má v kompozícii funkciu leitmotívu nevesty, je so svojím výrazným zvukom v kontraste s hlbším zvukovým zafarbením basklarinetu, violy a kontrabasu.

Aj v *Balade pre miešaný zbor* (1973) Salva zvolil redukciiu textovej predlohy, ktorou je ľudová balada *Medzi horami*. Z nej použil iba prvú a záverečnú strofu, čím oslabil, ale pritom myšlienkovu celkom nenarušil jej dejovosť. Opakujúce sa synonymá ako zabil/zamordovali, doplnené o citoslovcia „ojoj“ síce vytvárajú v kompozícii prevahu statických motívov nad dynamickými, teda lyrizmu nad epizmom, v celkovom poňímaní však neobmedzujú tragické vyznenie celej balady. Badateľný dualizmus popri zmenách párneho a nepárneho metra v melose vytvára bloky, v ktorých dochádza k postupnému využitiu kompletnej dvanásťtónovej chromatickej škály, a bloky, ktorých základom je využitie kvinttonálneho princípu v podobe výplne tónovej kostry medzi tónmi *d'-a'* (Príklad 3). Dochádza teda ku kontrastu pri organizácii tónového materiálu i z harmonického hľadiska, v ktorom oproti sebe stoja prvky suboktávového a supraoktávového hudobného myslenia.⁵⁶

Podobný dualizmus je uplatnený aj v *Balade pre sólové husle* (1974), pre ktorú je charakteristický návrat k čistým kvintám v kontraste s častými chromaticizmami, ktoré tvoria kvázi melodické motívy (Príklad 4). Tieto lineárne vedené motívy, resp. tónové skupiny a ich permutácie sú pri náhlých dynamických zmenách narúšané vertikálnymi tvarmi v podobe septakordov bez kvintového tónu. Striedanie lineárnych plôch v kontraste s vertikálne modelovanými plochami je vo všeobecnosti typickou črtou Salvovho rukopisu, uplatnenou takmer vo všetkých jeho baladách.

Je zaujímavosťou, že v rade balád určených pre jeden nástroj absentuje klavír. Tohoto nástroju v jeho sólovej podobe sa Salva všeobecne vo svojej tvorbe „zveroval“ iba zriedkavo. Túto skutočnosť aspoň čiastočne kompenzuje *Balada pre dva klavíry* (1980), kde predznamenanania vystupujú ako ďalší príklad dualizmu. Salva posilňuje opozíciu krížikov a bécok tým, že ich kombinuje v kontrastnom zostupnom a vzostupnom pohybe rýchlych chromatických behov voči monotónnejším terciovým sledom (Príklad 5).

Dualizmus mohol Salva vo svojich vokálno-inštrumentálnych a inštrumentálnych baladách výdatne využívať v zhode s uplatnením idey viacvrstvovej konfrontácie. Jej presadzovanie sa vzťahuje na rozčlenenie 12-hlasnej zostavy sláčikových nástrojov v *Balade pre 12 sláčikových nástrojov* (1974). Štvorica prvých huslí, trojčlenná skupina druhých huslí, dve violy a violončelá a jeden kontrabas tvoria základné rozvrstvenie skladby, od ktorého sa odvíja procesualnosť tvarových a zvukových premien v kompozícii i navodzovanie primárnych kontrastov.⁵⁷ Podobne ako v *Margite a Besnej* a ďalších baladách je jednou z možností simultánne znenie viacerých vrstiev zasadených do aleatorických modelov a pásiem, kde dochádza k rozmanitým melodicko-rytmickým

⁵⁶ BENEŠ, Juraj: *O harmónii (pokus o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie)*. Bratislava : Hudobné centrum, 2003, s. 41-78.

⁵⁷ CHALUPKA, Lubomír: Tadeáš Salva: Balada pre 12 sláčikových nástrojov. In: *Hudobný život*, roč. 34, 2004, č. 10, s. 32.

javom od opakovania tónu, resp. základného dvoj- až trojtónového jadra, k jeho zámenne s tónovo modifikovaným tvarom, až po ďalšie nadväzovanie a rozvíjanie do širších sledov s rytmickým zahusťovaním a zriedňovaním. V *Balade*, ktorú autor dedikoval „drahému a vzácnemu Witoldovi Lutosławskému“ je takýto postup uplatnený kánonickou väzbou hlasov od violončiel až po prvé husle. Z hľadiska tónového materiálu má v šesťnástinových a dvaatridsatinových figúrach hierarchické postavenie interval malej tercie a zväčšenej kvarty. K inverznému obratu dochádza zapojením kontrabasu intervalovými skokmi na tóne *g* v rozsahu od veľkej až po jednočiarkovú oktavu. Voči asynchronickému pizzicatu štvrtých a osminových hodnôt v štvorštvrtovom takte sa postupne približujú ametrické vrstvy od prvých huslí až po violončelá vo voľnom rytme, pričom každá nástrojová skupina má vymedzené vlastné, a teda navzájom rozdielne tempo. Inverziu obrazu a zvuku dokonáva vystriedanie malej tercie veľkou terciou a neskôr jej obratom v podobe sexty. Ťaživú atmosféru balady dotvára využitie štvrtónov, sugerujúce spolu s intervalom tritónu afekt kvílenia a smútku (Príklad 6).

Prípacom výnimočného uplatnenia dualizmu v inštrumentácii, forme a celkovej myšlienke je *Balada pre magnetofónový pás* (1975). Ide o elektroakustickú kompozíciu. V jej úvode sa ozýva fujara, ktorú v ďalšom priebehu elektronicky dopĺňa zvuk píšťal. Táto hudobná vrstva je v protiklade k druhej vrstve zvuku jazzového komba tvoreného bicími nástrojmi, kontrabasom, trúbkou a saxofónom. V kontraste tak proti sebe stoja fujara a saxofón, píšťalky a trúbka a v ponímaní celej skladby ľudové nástroje a jazzový ensemble. Krásne, originálne a hlbavé zvuky reálnej fujary tak vyruší mestský kolorit jazzových rytmov a drsných melódií.⁵⁸

Dualistický princíp kontrastu medzi starým a novým, resp. vlastným a cudzím sa prejavuje v *Balade pre dychové kvinteto* na tému menuetu z „Hudby k ohňostroju“ Georga Friedricha Händla (1982). Podobne ako v ostatných baladách sú zmeny tempa a charakteru hudobného materiálu zvýraznené náhlymi dynamickými zlomami sforzatom a subito pianom. Už v úvode tejto balady dochádza k farebnému kontrastu medzi vysokými zvukmi trúbok a nižšie položeným lesným rohom a dvojicou trombónov (Príklad 7). Skladba pôsobí ako variácie na tému druhého menuetu z Händlovej suity, ktorá je v úvode exponovaná prvou trúbkou. Ďalej sa počas skladby objavuje v rozličných transformáciách, nie však príliš vzdialených od jej pôvodného tvaru. Jej prítomnosť sugerujú aj improvizované melodické figúry vychádzajúce z pôvodnej tóniny témy v D dur. Ich charakter vychádza z ľudového muzicírovania, ktoré je zárodkom Salvovej variačnej práce s materiálom a aj jeho sklonu k improvizácii.⁵⁹ K prevzatému hudobnému materiálu, ktorý tvorí tematický základ kompozície, pristupuje nový materiál vychádzajúci zo Salvovho individuálneho prejavu. Predstavujú ho časté imitácie ľudovej melodiky, ktoré sa od polovice 70. rokov stali pevnou súčasťou skladateľovho kompozičného jazyka. Tými sú však zároveň aj disonancie vznikajúce pri imitačných fázových posunoch jednotlivých hlasov, ktoré v konfrontácii s Händlovou témou ako alúziou na obdobie baroka vyznievajú ako cudzorodý element.

⁵⁸ KAJANOVÁ, Yveta: Balada v jaze a u Tadeáša Salvu. In: GROMOVÁ, Margita – LANGSTEINOVÁ, Eva (eds.): *14. Dni Tadeáša Salvu*. Ružomberok : Verbum – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2015, s. 29.

⁵⁹ STEINECKER, Anton: Tadeáš Salva. K charakteristike jeho vokálnej tvorby. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 3-4, s. 272.

Salva si ešte počas konzultácií u Lutosławského osvojil jeho teóriu o rytme ako najdôležitejšom elemente v hudbe „[...] ktorý dokáže vytvoriť dokonalú formu; v organizme kompozície je rytmus tvorcom a nositeľom gradácií a prvku kontrastnosti myšlienok.“⁶⁰

Rytmus a metrum má v Salvových baladách formotvornú funkciu, pričom samotná metro-rytmická organizácia v doteraz uvedených skladbách pre sólový nástroj i vo viachlasnej heterofónnej, viacvrstvovej faktúre môže vytvárať rôznorodé štruktúry opozitného charakteru:

- metrická štruktúra – metricky fixovaný hlas alebo hlasy s častým striedaním metrických hodnôt taktu a bi/polyrytmickým vedením hlasov

Takýmto prípadom je napríklad *Balada pre miešaný zbor* (1973), kde sú síce jednotlivé hlasy pevne metricky fixované, ale metrum sa strieda od jednoduchého až po zložené, nepárne takty, pričom bilytmické vedenie hlasov pri striedaní metra zastiera funkciu ťažkej doby (Príklad 8).

- polymetrická štruktúra – polymetria je zároveň i polyrytmikou a môže sa vzťahovať na samostatne vedené hlasy alebo ich skupiny

Nie je až takým častým, avšak nie úplne zriedkavým typom. Príkladom je ária *Besnej* a basová sekcia zboru, obe v inom metre a zároveň tempe (Príklad 9).

- kombinácie oboch štruktúr – ametricky vedený hlas/hlasy v kombinácii s metricky organizovanými hlasmi alebo naopak

Ide o najčastejšie využívaný typ takmer vo všetkých baladách, samozrejme, s výnimkou balád pre jeden nástroj. Príkladom môže byť ametrická ária *Margity* s kontrapunkticky vedenými zborovými hlasmi v presnom metrickom zadelení (Príklad 10).

Kulmináciu Salvových balád prinášajú 70. roky, v neskorších fázach jeho tvorby badať okrem produkcie aj značný ústup v invencii. *Balada pre sólovú flautu* (1975) vznikla osamostatnením flautového partu z *Balady pre flautu, soprán a gitaru* (1974). *Balady* pre sólové sláčikové nástroje violončelo (1977), violu (1981) a kontrabas (1980) sú úpravou pôvodnej *Balady pre husle*. *Balada-symfónia* (1989) je zinštrumentovanou verziou opery *Margita a Besná* pre symfonický orchester, čím Salva odporuje svojim starším tvrdeniam: „Píšem túto formu väčšinou pre sólové inštrumenty, nikdy nie pre orchester, ktorý sa prieči nálade tejto formy.“⁶¹

Balada o matke, mláďencovi a deve pre štyri sólové hlasy a dva miešané zbory je montážou piesní *Čo sa stalo tam dou* a *Ej, g holám chlapci, g holám* z Bartókovej zbierky *Slovenských ľudových piesní*. Prvá pieseň je použitá aj v *Balade z Gemera* (1981) s elektroakusticky upraveným zvukom cimbalu a sláčikového kvarteta. Pozornosť pre netypickú inštrumentáciu si však určite zaslúži *Balada pre lesný roh, vibrafón a tam-tam* (1986). Za menej vydatenejšiu baladu možno považovať zvukovo mohutnú *Baladu-fantáziu pre soprán, klavír a orchester* (1973). V záujme dosiahnutia baladickej

⁶⁰ SALVA, Tadeáš: Dni a roky s Witoldem Lutosławskim. In: *Hudobný život*, roč. 20, 1988, č. 25, s. 10.

⁶¹ URSÍNYOVÁ, Ref. 53, s. 7.

atmosféry zohráva hlavnú úlohu orchester prejavujúci sa temným zvukovým zafarbením, čo je docielené vynechaním kompletnej sekcie huslí. Je to však jeden z mála znakov sugerujúci baladickosť ako takú a kompozícia by sa na základe toho, že soprán nevýsti do súvislejšej kantilény, a najmä toho, že part klavíra je virtuózne koncipovaný, pokojne dala označiť ako klavírny koncert.

Baladický princíp však Salva uplatňuje aj v ďalších dielach, ktoré na základe svojho názvu s baladou priamo nesúvisia. Príkladom je napríklad kontrast sólového sopránu a mužského zboru v a cappella kompozícii *Dobrý deň moji mŕtvi* (1973) (Príklad 11) na text Milana Rúfusa alebo opačný variant – protipostavenie sólového barytónu a ženského zboru v polytextovej kantátovej kompozícii *Vojna a svet* (1973) pomenovanej podľa rovnomennej poémy Vladimíra Majakovského. V rozhlasovej opere *Plač* (1977) sa dualizmus dosahuje obsadením sopránu a basu, teda základných polarít prejavu ľudského individua. Tie musia svojou interpretáciou nahradiť inštrumentálnu, zborovú aj sólistickú zložku a svojím prejavom vytvoriť všetky dramatické a kontrastné napätia. Tým Salva demonštruje vlastné presvedčenie o ľudskom hlase ako najdokonalejšom hudobnom nástroji. Celý priebeh skladby sa postupne rozrástá a v kulminácii graduje pomocou playbackovej techniky od jednohlasu až po dvanásťhlas. Salva si pre toto dielo vytvoril vlastné libreto bez akéhokoľvek náznaku sujetovosti pozostávajúce z básní slovenských autorov v poradí: Vojtech Mihálik – *Allegro disordinato* č. 21; Fraňo Kráľ – *Na dušičky*; Vladimír Roy – *Havrany*; Marcel Herz – *Mozaika smrti*; Vojtech Mihálik – *Allegro disordinato* č. 39; Milan Rúfus – *Chlapec*. Každá zo šiestich básní tvorí samostatnú časť, po ktorej nasleduje refrén v podobe básne Milana Rúfusa s názvom *Smrť*. Tento textový refrén spolu so zborom vo funkcii stáleho ritornelového činiteľa v *Margite a Besnej*, pravidelnými návratmi čistej kvinty v *Balade pre husle* a reminiscenciami Händlovej témy z menuetu *Balady pre dychové kvinteto* možno chápať ako isté dejové činitele. Ich opakovanie má v Salvových baladách, ako aj v ľudových⁶² a umelých⁶³ baladách, zhodnú funkciu, ktorou je gradácia alebo, naopak, retardácia dejového spádu.

Salva za mílnik svojej baladickej tvorby považoval skladbu, ktorá na prvý pohľad ani nepatrí k baladám. Ide o *Áriu* pre bas, klavír a sláčikový orchester (1975), o ktorej sám povedal: „[...] týmto dielom [som] korunoval svoje hudobné postupy a výdobytky na poli svojej baladickej tvorby.“⁶⁴

V podtitule skladby sa uvádza, že je komponovaná na texty ľudovej poézie. Konkrétne text však pochádza iba z jednej ľudovej piesne, ktorou je *Mať moja, mať moja*. Dualizmus a doteraz uvedené skladobné postupy, ktorých uplatnenie v prípade tejto kompozície spomína aj samotný skladateľ, ilustruje – podobne ako v predchádzajúcich baladách – extrakcia textu. Z pôvodnej piesne Salva vybral iba prvé dve strofy, s ktorými pracuje voľne bez nadväznosti na pôvodnú stavbu textu, pričom využíva najmä repetíciu slov a slovných spojení. Najfrekventovanejším je slovo „mať“ a jeho obmeny mamka, mamička, mama, ktoré sa posilňujú privlastňovacím zámenom „moja“. Citový afekt je zdôraznený opakovaním verša „už ma bolí hlávka“, ktorý cez ďalšie repetície spojenia „že ste ma mamička, ma že ste, že ste, že ste mama“, vyúsťuje

⁶² BURLASOVÁ, Ref. 33, s. 13.

⁶³ ŽILKA, Tibor: *Vademecum poetiky*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2006, s. 63.

⁶⁴ SALVA, Ref. 36, s. 25.

do slova „odumrela“. Dôležitou súčasťou textu sú taktiež vokalizy a, o s citoslovcami joj a ojoj. Klavír v kompozícii nezastáva iba pozíciu sprievodného nástroja. Naopak, napĺňa ideu viacvrstvovej konfrontácie, keďže je v partitúre zapísaný medzi vokálnym partom a sláčikovým orchestrom. V *Árii* sú v základnom protipostavení ľudský hlas a sláčikové nástroje, pričom klavír zohráva dvojakú úlohu. Tento nástroj v priebehu kompozície prichádza do kontrastu tak s ľudským hlasom, ako aj so sláčikovými nástrojmi. Svojimi univerzálnymi zvukovými možnosťami však na iných miestach vzťahy medzi týmito vrstvami zmiernuje najmä z rytmického hľadiska plynulým pohybom voči asynchronickému pohybu vrstiev, alebo naopak, vyhrocuje posilnením jednej z vrstiev jej rytmicko-melodickou imitáciou (Príklad 12). Náročne koncipovaný vokálny part prináša viacero dynamických a farebných kontrastných úsekov podobne ako dvanásťhlasný sláčikový orchester, v ktorého rozdelení a tvarových postupoch badať príbuznosť s *Baladou per duodecimo archi*.

Na záver treba dodať, že viaceré zo Salvových balád našli svoj obrazový pendant v ďalšej osobitej forme skladateľovho umeleckého vyjadrenia – perokresbách (Príklad 13). Za uprednostnením asketickej čiernobielej perokresby pred farebne bohatším výtvarným stvárnením možno opäť hľadať myšlienku dualizmu. V prípade *Margity a Besnej* sa tak dá pri celkovej syntéze auditívneho, slovesného, vizuálneho a pohybového rozmeru uvažovať o naplnení konceptu totálneho umeleckého diela.

Tomaszewski vo svojej koncepcii spája moment stretnutia a stotožnenia sa vo vrcholnej fáze s myšlienkami Karla Jaspersa, podľa ktorých by tento moment, v ktorom dochádza k uvedenému spojeniu, nebol už charakteru empirického, ale existenciálneho. Diela tejto kategórie sa v tomto prípade chápu ako výsledok toho, že autor dospel k porozumeniu zmyslu vlastného bytia. V tomto prípade ide o životné skúsenosti, ktoré syntetizujú udalosti vlastnej existencie.⁶⁵

Salvov príklon k balade ako forme s najtrvalejšou hodnotou na základe jej prirodzenej kontrastnosti korelujúcej s podvojnou základných prírodných a životných javov možno chápať ako projekciu vlastného životného osudu. Odzrkadľuje sa v ňom prítomnosť viacerých polaritných prvkov, ako bolo vyhodenie z domáceho hudobno-školského prostredia/nájdenie útočiska a možnosti štúdia v Poľsku, pocit nedocenenia doma/úspechy v zahraničí, napokon, tragicky v dôsledku predčasnej smrti sa skončila aj skladateľova tvorivá púť. Salva sa podľa vlastných slov podujal v baladách oživovať zabudnuté princípy a staré pravdy, ktoré hovoria rečou dneška.⁶⁶ Ak Roman Berger označil Salvu za „archaického človeka“, v súvislosti s tým nám toto označenie pripomína tézu Carla Gustava Junga o tom, že tzv. primitívna mentalita mýty nevytvára, ale prežíva ich.⁶⁷ Salva teda nemusel nič oživovať, ani vytvárať, on sám bol cez svoje balady mediátorom medzi dávnou minulosťou a prítomnosťou.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0116/20 „Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18. – 20. storočia na Slovensku“ (2020 – 2023), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV.

⁶⁵ TOMASZEWSKI, Ref. 30, *Życia twórcy...*, s. 38.

⁶⁶ SALVA, Ref. 36, s. 23.

⁶⁷ KERÉNYI – JUNG, Ref. 10, s. 78.

PRÍLOHA

Príklad 1: SALVA, Tadeáš: *Margita a Besná*. Rkp. Partitúra s. 33.

33

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Margita a Besná' by Tadeáš Salva. The score is on page 33. It features a vocal line with lyrics in Slovak and a piano accompaniment. The lyrics are: 'milý môj kde si ty môj môj môj' and 'moja milá ty si moja milá ty si'. The piano part includes a wavy line indicating a tremolo or a specific texture.

PRIBLIŽOVANIE MARGITY S MLÁDENCOM PRERUŠUJE PRESTRITA NA DCI MACOCHY A ZBOR. ZBOR JE NA SPIŠSKOM HRÁDE A STRIEDAVO PRI VODE - HLAVNE V PRESTRITACH.

Príklad 2: SALVA, Tadeáš: *Svadobná balada*. Rkp. Partitúra s. 62.

Handwritten musical score for a piece titled "Dobře vám" (Goodbye to you). The score is written on ten staves. It includes vocal parts with lyrics in Czech and instrumental parts. The lyrics are: "Dobře vám, do bre je do bre je, do bre vám, je do bre, do bre ej, e jej, uch, juch". The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "f".

Príklad 4: SALVA, Tadeáš: *Balada pre husle*. Opus. Partitúra s. 30.

Musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked $\text{♩} = 70$. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), *f* (forte), *p* (piano), and *mp* (mezzo-piano). The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing multiple notes and rests. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Příklad 5: SALVA, Tadeáš: *Balada pro dva klavíry*. Rkp. Partitúra s. 14.

Handwritten musical score for "Balada pro dva klavíry" by Tadeáš Salva, page 14. The score is written for two pianos (p) and two voices (soprano and alto). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The tempo is marked as quarter note = 70. The score is divided into systems, each containing staves for the two pianos and the two voices. The handwriting is in ink on aged paper.

Tempo: $\text{♩} = 70$

Instrumentation: Piano (p), Soprano (s), Alto (a)

Page number: - 14 -

Príklad 6: SALVA, Tadeáš: *Balada per duodecimo archi*. Rkp. Partitúra s. 38.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Balada per duodecimo archi" by Tadeáš Salva. The score is written on ten staves, with the first six staves containing dense, fast-moving melodic lines and the last four staves featuring sustained, sustained notes with dynamic markings. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like *mf* and *ff*. The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript. The page number "38" is written at the bottom center of the page.

Príklad 7: SALVA, Tadeáš: *Balada pre dychové kvinteto na tému menuetu z „Vodnej hudby“*
[v skutočnosti z „Hudby k ohňostroju“] Georga Friedricha Händla. Rkp. Partitúra s. 2.

Handwritten musical score for a woodwind quintet, page 2. The score is written on 18 staves. The first five staves are for woodwinds: Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The next five staves are for strings: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The last eight staves are for the woodwind quintet: Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet 1, Trumpet 2, and Trombone. The score is in 3/4 time and features a variety of musical notation including notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

Príklad 8: SALVA, Tadeáš: *Balada pre miešaný zbor*. Rkp. Partitúra s. 2.

2/4 (♩ = 70) C

S
A
T
B

ff Me dzi ho ra mi
ff Me dzi ho ra mi

mf lip ka ze le ná
mf lip ka ze le ná
me
me dzi

3/4

C (♩ = 100)

2

na ná
lip ka ze le ná
ho mi
ra

mf za bi li Janka Ja nič
mf za bi li bi li Ján ka
za bi li za bi
Jan ka za bi li

3/4 5/8

ka
Jan ka Jan ka
li ho za bi li
za bi

3/4 5/8

o j o j o j o j o j
o j o j o j o j o j
li za bi li

Príklad 10: SALVA, Tadeáš: *Margita a Besná*. Rkp. Partitúra s. 21.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The first staff contains the melody with lyrics "mi ly mi ly mi ly". The second staff is empty. The third staff is empty. The fourth staff contains the tempo marking "5 (♩ = 80)". The fifth staff contains the melody with lyrics "ej le ti do lu". The sixth staff contains the melody with lyrics "ej le ti do lu". The seventh staff contains the melody with lyrics "ej le ti do lu". The eighth staff contains the melody with lyrics "ej le ti do lu". The ninth staff contains the melody with lyrics "ej le ti do lu". The tenth staff contains the melody with lyrics "ej le ti do lu".

SPIEVA A V ZÄBERE JE LEN DNA A GOTICKÝ STĽP.

Příklad 11: SALVA, Tadeáš: *Dobry den moji mrtvi*. SHE. Partitura s. 23.

-23-

C ($\text{♩} = 40$) **11**
8

S *mp* Dob - ry' den' dob - ry' den'

T dob - ry' den' mrt - vi

T dob-ry' den' dob - ry' den'

B dob-ry' den' mrt - vi

B dob - ry' den' mo-ji

C ($\text{♩} = 40$)

T

B

Príklad 12: SALVA, Tadeáš: Ária pre bas, klavír a sláčikový orchester. Rkp. Partitúra s. 16.

Handwritten musical score for "Ária pre bas, klavír a sláčikový orchester" by Tadeáš SALVA. The score is on page 16 of a manuscript. It features a vocal line (bass) with lyrics "mať mo ja mať mo ja", a piano accompaniment, and a string section. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mf, f), and performance instructions like "Ped" (pedal) and "pizz" (pizzicato). The page is numbered 16 at the bottom.

Príklad 13: SALVA, Tadeáš: *Balada*. Perokresba.



Summary

RENAISSANCE OF MYTH IN THE MUSICAL BALLADS OF TADEÁŠ SALVA

The renaissance of myth in various artistic forms is one of the principal features of the art of the 20th century. The study of this phenomenon is pursued in a variety of scholarly disciplines, including philosophy, anthropology, psychology, and literary scholarship. In musicology it is not one of the frequented themes, although works devoted to the problem of myth point to the fact that the relationship of myth and music is not merely a peripheral matter. One of the first who drew attention to this relationship was Claude Lévi-Strauss, the leading representative of structural anthropology. Music has an important status in his works, and he personally came to the conclusion that it was music, with the emergence of the fugue, that had taken over the structures of mythical thinking, even as literature abandoned them. He presents myth as an opposite of poetry, which is often untranslatable, whereas myth cannot be deformed by translation.

The Slovak composer Tadeáš Salva (1937 – 1995), a representative of the generation of the Slovak musical avantgarde, influenced by the sociopolitical changes at the turn of the 1970s, directed his attention to a new source of inspiration. This was the folk ballad, regarded by Salva as the form with the most lasting value. According to Salva, the foundation of the ballad is dualism, which is a reflection of natural laws. The most striking examples which the composer adduces are birth – death, light – darkness, day – night, heat – cold. In musical language they are reflected in the form of compositional contrasts: polyphony – homophony, dissonance – consonance, single-voice – multi-voice, main idea – secondary idea, slow tempo – fast tempo.

Salva's inspiration by the ballad resulted in over twenty compositions with the title *Ballad* for diverse vocal, vocal-instrumental and solo castings. There are also other works which are to be assigned to the same category, though they are not directly connected to the ballad by their titles. Viewed more closely, Salva's conception of dualism as the essential characteristic of the ballad betrays a strong correlation with the structural explanation of myths which Lévi-Strauss provided. Lévi-Strauss made his discovery of the binary oppositions during his thoroughgoing examination of myths in the so-called "primitive cultures". This is a fundamental methodological starting-point for the description of methodological systems as a complex structure of relationships, on the basis of fundamental binary contrasts: high – low, living – dead, female – male, etc. The dualist principle which Salva applied in his ballads is in essence identical with the theory of binary oppositions. Contrast as the fundamental premise of dualism or binary oppositions is an important agent for Salva, which he brings into every component of the musical structure. In its essentials Salva's compositional expression, which accentuates the larger wholes rather than the details, makes it possible to use the binary oppositions rather than the level of macrostructures: from the instrumentation and choice of instruments, application of contrasting elements in melos, counterposition of several rhythms and metres, to the overall idea of the linking of two different expressions, such as folk music and jazz or allusively, Baroque music, in opposition to the compositional thinking of the present time. His interest in the ballad also stimulated Salva to activity as a visual artist making pen drawings; accordingly, many of his musical ballads also have their pictorial pendants. Based on the connection of several principles (auditory, visual, verbal and motional), in certain of Salva's compositions one can think in terms of the fulfilment of a concept of the total work of art.

TESTOVANIE ROZVOJA HUDOBNÝCH SCHOPNOSTÍ DETÍ PREDŠKOLSKÉHO VEKU

LENKA KAŠČÁKOVÁ

PaedDr. Lenka Kaščáková, PhD.; Katedra hudobnej výchovy; Pedagogická fakulta UK; Račianska 59, 813 34; Bratislava; e-mail: kascakova@fedu.uniba.sk

ABSTRACT

This paper considers the musical abilities of children of pre-school age and the factors which influence the development of those abilities. It highlights the findings of research among pre-school children in Slovakia, which was conducted on the basis of the author's concept of a non-standard test to ascertain the quality of those children's musical abilities, in the form of a fairytale. The test, created to ascertain the quality of the musical abilities of children of pre-school age, offers an instrument for diagnosing the quality of their musical sense and prediction of their musical talent. Methodically and thematically, it may be of assistance to pre-school teachers and also teachers in elementary art schools.

Key words: child of pre-school age, talent, test, musical ability, musical activity, musical game

Úvod

Prvých šesť rokov je pre hudobný vývin dieťaťa veľmi dôležitých z dôvodu vytvárania základov jeho hudobnosti. „Hudobnosť predstavuje integráciu hudobných schopností umožňujúcich hudobné činnosti a tvorbu základných vzťahov človeka k hudbe.“¹ Hudobné činnosti sú základným predpokladom pre rozvoj hudobných schopností, ktoré sú podmienkou hudobného vývinu jednotlivca. „Hudobné schopnosti predstavujú súhrn špecifických psychických vlastností, ktoré umožňujú človeku kontakt s hudbou, jej vnímanie, prežívanie a aktívny hudobný prejav.“²

¹ SEDLÁK, František – VÁŇOVÁ, Hana: *Hudební psychologie pro učitele*. Praha : Karolinum, 2013, s. 47-50.

² SEDLÁK – VÁŇOVÁ, Ref. 1, s. 53-54.

Hudba by mala tvoriť neoddeliteľnú súčasť života detí, nielen v období predškolského veku, pretože jediniec s badateľnými hudobnými dispozíciami prejavuje zvýšený záujem o hudbu už od raného detstva, vyhľadáva hrové hudobné činnosti s cieľom seberealizácie. Myslíme si, že sa ešte nenarodil človek bez nadania – je však dôležité dokázať ho včas odhaliť a vyvíjať tým správnym smerom.

I. Testovanie hudobných schopností detí predškolského veku: teoretické východiská

Hudobný vývin je už od obdobia nemluvňata a batolaťa spojený s ostatnými funkciami psychiky. Tvorí súčasť všeobecného psychofyziológického vývinu dieťaťa predškolského veku. Neskôr je založený na utváraní senzoricko-motorickej jednoty a súvisí s rýchlo sa utvárajúcou diferenciačnou schopnosťou sluchu, ale aj s rozvojom fonematického sluchu. V období predškolského veku sa vplyvom biologického dozrievania a výchovných podnetov rozvíja sluchový analyzátor, najmä jeho výskovo-diferenciačná schopnosť, ktorá od šiestich rokov veku dieťaťa vzrastá dvojnásobne (František Sedlák – Hana Váňová).³ V poslednej dobe sa uskutočnili výskumy, ktoré spresňujú teóriu fonematického a témbrového sluchu odborníkov z druhej polovice 20. storočia. Milena Kmentová zverejnila výsledky pedagogického výskumu, ktorý potvrdzuje, že „neexistujú fyziologické predpoklady pre transfer schopností témbrového a fonematického sluchu“.⁴ Zároveň vyzdvihuje dôležitosť selektívnej sluchovej pozornosti pre rozvoj oboch sluchových schopností a cestu k stimulácii fonematického sluchu hudobnými prostriedkami nachádza vo vokálnych hrách so špecificky vybranou slovnou zásobou (Milena Kmentová).⁵

Deti v predškolskom veku by mali mať dostatočný priestor na výučbu hudobnej výchovy. Hudba je pre deti dôležitá nielen z estetického hľadiska, ale plní aj dôležité výchovné poslanie. Pôsobí na rozvoj myslenia, fantázie, pamäti, pozornosti a na city. Vplyv je tým väčší, čím lepšie jej jediniec rozumie. Hudobné zážitky sú prostriedkom rozvoja predstavivosti a podnecujú hudobné aktivity formou improvizácie. Hudba pomáha rozvíjať dieťa vo všetkých oblastiach. Deti rady reagujú na hudbu predovšetkým pohybom a tancom. Piesne so zapojením pohybu pomáhajú deťom precvičiť koordináciu a jemnú motoriku. Pohyby prstami pomáhajú deťom precvičovať ovládanie rúk a prstov – zručnosti potrebné na písanie a manipuláciu s malými predmetmi. Tanečná hudba tiež pomáha deťom zdokonaľiť ich kontrolu nad rukami a nohami. Hudba a tanec sú zábavné a pomáhajú deťom v ich socializácii.

Do konca obdobia predškolského veku dochádza u dieťaťa k významným kvantitatívnym zmenám v dôležitých vnútorných orgánoch (Zdeněk Helus).⁶ Rýchly rozvoj di-

³ SEDLÁK – VÁŇOVÁ, Ref. 1.

⁴ KMENTOVÁ, Milena. *Témbrový sluch předškolních a mladších školních dětí ve světle pedagogického výzkumu*. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2019, s. 77.

⁵ KMENTOVÁ, Milena. *Třídá zpívá ÍÁÍÁ: hudební hry v rozvoji fonematického uvědomování*. Praha : Portál, 2019.

⁶ HELUS, Zdeněk: *Dítě v osobnostním pojetí: obrat k dítěti jako výzva a úkol pro učitele i rodiče*. Praha : Portál, 2009.

ferenciačnej a analytickej funkcie sluchového analyzátora umožňuje nielen realizáciu základných speváckych zručností, ale aj sústredené počúvanie a porozumenie vokálnej a veku primeranej inštrumentálnej hudbe. Rozvoj motorického analyzátora zlepšuje koordináciu telesných pohybov podľa charakteru hudby, tu vznikajú aj predpoklady pre hru na detských hudobných nástrojoch. Ak vezmeme do úvahy anatomický a psychofyziologický vývin detí predškolského veku, je možné tvrdiť, že ide o jednu z najdôležitejších etáp hudobného vývinu dieťaťa. Ak sa zanedbá, môže negatívne ovplyvniť celkový vzťah dieťaťa k hudbe (Sedlák – Váňová).⁷ V celom predškolskom období je dieťa vďaka dozrievaniu nervového systému, svalstva a kostry veľmi pohyblivé, obrátané a spresňuje sa u neho hrubá aj jemná motorika.

Tonálne cítenie a porozumenie vzťahov medzi jednotlivými tónmi od základného tónu sa u predškolákov upevňuje reprodukciou hudby, spevom detských piesní v diatonickom systéme a hrou na detských hudobných nástrojoch. Dôležité je, aby deti nekričali a nespievali príliš dlho (Peter Krbaťa).⁸ V oblasti hudobných aktivít sa u dieťaťa v predškolskom období rozvíjajú elementárne receptívne a reprodukčné zručnosti, ktoré mu umožňujú tvorivé osvojenie základných zvukových kvalít. Dieťa rozlišuje výšku tónov, agogiku (zmenu tempa v priebehu skladby, ktorá súvisí s umeleckým prednesom) a dynamiku. U predškolákov sa formujú základy tonálneho cítenia, ako aj schopnosti emocionálne prežívať a rozlišovať tonálne funkcie jednotlivých tónov v melódii, upevňuje sa ich rytmické cítenie.

Hudobná pamäť a procesy vnímania sú u predškolákov názorné, podobne ako ich myslenie. Deti využívajú fantáziu, majú živú predstavivosť, a keďže ešte nevnímajú rozdiel medzi realitou a fantáziou, často si vymýšľajú. Na základe rozvoja hudobnej pamäti a predstavivosti sa u predškolákov utvára schopnosť orientácie v základných hudobno-výrazových prostriedkoch. Vďaka rozvoju hudobnej pamäti, predstavivosti, rytmického a tonálneho cítenia, je predškolák schopný samostatných rytmicky a intonačne správnych speváckych, ale aj nástrojových reprodukcií (imitácií) piesní alebo melodických úryvkov (Milan Holas).⁹

Vymedzenie pojmu hudobná schopnosť

Vo všeobecnosti je známe, že schopnosti vznikajú a prejavujú sa na základe vrodených vlôh (dispozícií). To znamená, že zapojenie človeka do činnosti je rozhodujúcou cestou rozvoja schopností, a naopak, schopnosti sa rozvíjajú v závislosti od zvláštností a obsažností činností, na ktorých sa človek aktívne zúčastňuje.

Podmienkou a východiskom hudobného vývinu jednotlivca sú *hudobné schopnosti*. Existujú staršie názory, že jestvuje len jedna hudobná schopnosť. Väčšina autorov zastáva však názor, že hudobných schopností je viac. K týmto autorom patrí napríklad Carl Emil Seashore (1919),¹⁰ Boris Michajlovič Teplov (1967),¹¹ František Sedlák

⁷ SEDLÁK – VÁŇOVÁ, Ref. 1.

⁸ KRBAŤA, Peter: *Psychológia hudby (nielen) pre hudobníkov*. Prešov : Matúš Music, 1994, s. 122-123.

⁹ HOLAS, Milan: *Hudební pedagogika*. Praha : 2004, s. 58.

¹⁰ SEARSHORE, Carl Emil: *The Psychology of Musical Talent*. New York, 1919.

¹¹ TĚPLOV, Boris Michajlovič: *Psychologie hudebních schopností*. Praha : SPN, 1967.

(1990).¹² Teplov (1967) nazýva komplex týchto hudobných schopností hudobnosťou. Podľa Sedláka a Váňovej (2013)¹³ môžeme hudobné schopnosti zaradiť do kategórie špeciálnych schopností, podobne ako napríklad schopnosti výtvarné alebo matematické. Hudobné schopnosti definujeme ako špecifické psychické vlastnosti, umožňujúce človeku kontakty s hudbou, jej vnímanie a prežívanie, ako aj aktívny hudobný prejav. „Hudobné schopnosti môžu tvoriť len také psychické vlastnosti a štruktúry, ktoré – aj keď sa vývojovo menia – sa prejavujú a pretrvávajú po celý život.“¹⁴

Vznik hudobných schopností má dva aspekty: *ontogenetický*, súvisiaci s individuálnym podielom geneticky zakódovaných, vrodených dispozícií, a *fylogenetický*, daný skutočnosťou, že dieťa je od narodenia obklopené určitým sociálnym prostredím a preberá jeho kultúrne vzorce – napríklad intonáciu reči, spôsob spevu atď. V psychológii hudobných schopností sa často rozoberá vzťah dedičných a získaných činiteľov. Obzvlášť v minulosti nachádzame tieto spory, pretože starší hudobní psychológovia (Carl Emil Seashore, Max Schoen, Géza Révész, Valentin Haecker, Theodor Ziehen, Jon Alfred Mjøn) predpokladali, že hudobné schopnosti, špeciálne pri svojom výraznom prejave – nadaní –, sú určené dedičnými činiteľmi, pričom vplyv prostredia a výchovy pôsobí len na ich precitnutie.

Historicko-sociálnu podmienenosť rozvoja ľudských schopností dokázala a rozvinula ruská psychológia. Jej hlavným predstaviteľom je Valerij Leont'jev, ktorý v rámci experimentálneho výskumu hudobného sluchu uskutočnil rekonštrukciu chýbajúceho hudobného sluchu (u osôb evidentne nehudobných) na základe novo utvorených reflexívnych spojov medzi neurónmi.

Predpoklady na hudobný rozvoj sa veľmi vyvíjajú v novorodeneckom období a v období mladšieho batolaťa. Sú opísané prejavy tzv. spečatovacieho obdobia v novorodeneckom období, dôležitého pre celý ľudský vek. Podobne významné sú ďalšie obdobia, ktoré nazývame prechodové (používa sa tiež označenie tranzitívne, senzitívne, kritické), ich špecifiká spočívajú v tom, že staré mechanizmy prestávajú platiť a nové ešte nezačali pôsobiť. „Najväčšie kvalitatívne a kvantitatívne odlišné medzníky hudobného vývoja sú na rozhraní tretieho a štvrtého roku, šiesteho až siedmeho a jedenásteho až dvanásteho roku. Hudobnopedagogická prax i výskumy v posledných desaťročiach neustále dokazujú a poukazujú na to, že vlohy i schopnosti je potrebné rozvíjať od útleho detstva primeranými a rozmanitými hudobnými podnetmi.“¹⁵ Z toho vyplýva, že hudobnú schopnosť nemôžeme považovať za nemennú. Jej kvalita je podmienená vlohou, anatomicko-biologickým predpokladom pre jej rozvoj. Vplyvom výchovy, prostredia a veku sa jej kvalita mení, pričom je potrebné brať do úvahy, že každý jedinec je špecifickou a originálnou osobnosťou, ktorá sa prejavuje v rôznych činnostiach kvalitou vlastných vlôh a schopností. „Vloha má anatomicko-fyziologickú podstatu a na jej základe dochádza k rozvoju hudobnej schopnosti.“¹⁶ Dôležitým činiteľom v rozvoji hudobných schopností sú výrazné vlohy, ktoré umožňujú zrýchle-

¹² SEDLÁK, František: *Základy hudební psychologie*. Praha : SPN, 1990.

¹³ SEDLÁK – VÁŇOVÁ, Ref. 1.

¹⁴ SEDLÁK – VÁŇOVÁ, Ref. 1.

¹⁵ HUDÁKOVÁ, Jana: *Didaktika a umelecké aspekty práce v detskom speváckom zbore*. Prešov : FHPV PU v Prešove, 2008, s. 38.

¹⁶ FRANĚK, Marek: *Hudební psychologie*. Praha : Karolinum, 2005, s. 142.

ne realizovať jednotlivé hudobné činnosti, a tak vytvárať kladný vzťah k hudbe. Jedinec s badateľnými hudobnými dispozíciami už od raného detstva prejavuje zvýšený záujem o hudbu, vyhľadáva hrové hudobné činnosti s cieľom sebarealizácie. V tomto zmysle získala bohaté skúsenosti Petra Slavíková, ktorá skúmala rozvoj hudobnej kreativity u detí predškolského veku a priblížila hodnoty, ktoré prinášajú podnety pre ich osobnostný rozvoj (Petra Slavíková).¹⁷

Hudobné schopnosti nie je možné skúmať priamo, ale len prostredníctvom činností, v ktorých sa prejavujú. Spôsobilosť vykonávať úspešne určitú hudobnú činnosť sa nazýva *hudobná zručnosť*. Získavame ju cvikom a učením. Má špeciálnejší charakter než schopnosť, viaže sa ku konkrétnemu úkonu (hra na nástroji, spev, hudobno-pohybový prejav, zručnosť aktívne počúvať hudbu, improvizovať). Hudobná schopnosť je predpokladom vzniku príslušnej zručnosti, osvojovaním a rozvíjaním zručností dochádza späť k rozvoju schopností. „Kvalita hudobných zručností rovnako podmieňuje i kvalitu, rýchlosť a zlepšenie spôsobu vykonávania hudobných činností, pričom dochádza aj k ďalšiemu rozvoju hudobných schopností, ktoré podmieňujú rozvoj hudobných zručností. Jadrom procesu utvárania zručností je vzájomné pôsobenie medzi zmyslovými orgánmi, centrálnou nervovou sústavou a motorickým aparátom každého jedinca.“¹⁸

Činitele ovplyvňujúce rozvoj hudobných schopností dieťaťa predškolského veku

U rôznych autorov nachádzame odlišné názory na to, či sú hudobné schopnosti vrodené, dedičné, alebo skôr získané, ovplyvnené vonkajšími činiteľmi. V minulosti autori zastávali buď jeden, alebo druhý názor. Medzi zástancov dedičnosti patrila napríklad C. E. Seashore (1919),¹⁹ podľa ktorého je hudobný talent dedičným darom a je možné ho rozpoznať už v ranom detskom veku. Podľa Sedláka (1990),²⁰ ktorý vychádzal z Piagetovej vývinovej psychológie a z Teplovej charakteristiky vláh a schopností, sa vnútorné a vonkajšie činitele vzájomne ovplyvňujú a schopnosti sa nemôžu uspokojivo rozvinúť pri absencii jedného z nich. Ďalej uvádza, že sa hudobné schopnosti nerozvíjajú bez vplyvu výchovy a prostredia, ani s prítomným silným dedičným základom, ktorý ovplyvňuje skôr individuálne rozdiely (napríklad rýchlosť a efektívnosť vyučovacieho procesu hudobnej výchovy). Navzdory tomu zase Howard Gardner (1999)²¹ uvádza prípady detí, ktoré nevyrastali v hudobne podnetnom prostredí, a predsa sa u nich nadanie prejavilo. Preto Gardner nesúhlasí s tým, že sa nadanie nemôže rozvíjať bez systematickej výchovy, pričom aj tak berie do úvahy obidva činitele, pôsobiace na vývoj hudobných schopností. Podľa Mareka Fraňka (2005) sa každé dieťa narodí s určitým potenciálom, s vlohami, ktoré mu predurčujú schopnosť dosiahnuť čo najvyššiu úroveň v danej oblasti. Tento potenciál sa nemusí automaticky naplniť, pokiaľ nemá okolo seba dostatočne podnetné prostredie. Na rozdiel od starších autorov, Franěk považuje za dôležitý vplyv hudobných podnetov v raných fázach ľudského života, z dôvo-

¹⁷ SLAVÍKOVÁ, Petra: *Dětská hudební tvořivost v preprimárním vzdělávání*. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2020.

¹⁸ HOLAS, Ref. 9, s. 54.

¹⁹ SEARSHORE, Ref. 10.

²⁰ SEDLÁK, Ref. 12.

²¹ GARDNER, Howard: *Dimenze myšlení. Teorie rozmanitých inteligencí*. Praha : 1999.

du dotvárania funkcií mozgu. Z uvedeného vyplýva, že práve obdobie predškolského veku má pre hudobný vývin dieťaťa nesmierny význam, pričom je pochopiteľné, že vplyv na úroveň jeho rozvoja má predovšetkým rodinné prostredie a neskôr aj inštitucionálne prostredie v škole i mimo nej.

Rozvoj hudobných schopností ovplyvňujú dva vzájomne prepojené činitele, a to: *vnútorné činitele* ako jav biologický a *vonkajšie činitele* ako jav sociálno-psychologický.

Vnútorné činitele ovplyvňujúce hudobnosť predstavujú hmotný základ hudobných schopností, pri ktorých ide o vrodené anatomicko-fyziologické zvláštnosti organizmu, zvláštnosti nervovej sústavy, tzv. vlohy, ktoré tvoria vnútorné podmienky na utváranie určitých schopností. Pod pojmom *vloha* si môžeme predstaviť určité fyziologické a psychologické danosti každého jedinca, ktoré predznamenávajú možnosti jeho psychického rozvoja. Sú vrodené, nedajú sa priamo pozorovať, hodnotiť, ani merať. Súhrn výrazných hudobných vlôh potrebných pre úspešnú činnosť, ktoré sa u jedinca môžu prejaviť už v ranom detstve, nazývame *hudobné nadanie*. Vysoký stupeň nadania označujeme ako *talent* a ešte ďaleko vyšší stupeň nazývame *genialitou*. Hudobné vlohy tvoria základ pre hudobné schopnosti.

Vonkajšie činitele ovplyvňujúce hudobnosť sa začleňujú k javom spoločensko-psychologickej povahy (ku ktorým patria predovšetkým rodina, škola, rôzne kultúrne inštitúcie, mediálne prostredie), ktoré kladne alebo záporne pôsobia na rozvoj hudobnosti, hudobných schopností, záujmov a potrieb ľudí, ktorí žijú v danej spoločnosti.

Testovanie hudobných schopností

Doterajší stav bádania o testovaní hudobných schopností sa týka predovšetkým obdobia, keď už deti navštevujú základnú školu. Naproti tomu je málo prác, ktoré z hudobnopsychologického a pedagogického hľadiska približujú predškolský vek. Na zistenie kvality hudobných schopností sa používa veľa štandardizovaných aj neštandardizovaných testov hudobných schopností. Súhrnný prehľad autorov testov hudobnosti nám priblíži publikácia Rosamund Shuterovej,²² ktorá podrobne opisuje prípravu testov hudobných schopností a ich výskumné výsledky. Testy prehľadne usporadúva na neštandardizované, štandardizované a komerčne nedostupné. Na priblíženie problematiky vyberáme len zopár autorov, ktorí sa venovali problematike výskumu hudobnosti. Prvý test hudobných schopností zostavený na vedeckej báze vytvoril v roku 1919 americký psychológ Carl Seashore.²³ Test s názvom *Measures of Musical Talents* predpokladá, že celková hudobnosť jedinca je založená na schopnosti rozlíšiť základné tónové vlastnosti (výšku, dĺžku, silu a farbu). Podľa názorov autora majú na stav týchto schopností vplyv len vlohy, ktoré sú dané dedične a nie je možné ich rozsah ďalej ovplyvňovať výcvikom. Z tohto dôvodu chcel skúmané osoby vo veku 10 – 19 rokov vyňať z procesu sústavnej hudobnej výchovy. Seashorov test obsahuje šesť subtestov.

1. Subtest na meranie rozlišovacej schopnosti pre výšku tónov. Tóny sú tvorené tónovým generátorom bez alikvotných tónov. Ide o 50 dvojíc tónov rôznej výšky (rovnakej dĺžky), pričom skúšaný určuje, ktorý z tónov je vyšší alebo nižší.

²² SHUTER, Rosamund: *The Psychology of Musical Ability*. London : 1968, s. 25-42.

²³ SEASHORE, Ref. 10.

2. Subtest na meranie sily tónov s 50 dvojicami tónov rôznej sily (rovnakej výšky), pričom jeden tón je silnejší a druhý slabší.
3. Subtest na meranie rozlišovacej schopnosti pre rytmus s 30 párami rytmických útvarov, pri ktorých sa určuje rozdielnosť alebo rovnakosť.
4. Subtest na meranie rozlišovacej schopnosti pro dĺžku tónov s 50 úlohami obsahujúcimi vždy dva po sebe znejúce tóny rôznych dĺžok.
5. Subtest na meranie rozlišovacej schopnosti pre farbu tónov s 50 párami tónov konštantnej výšky, ktorých farba je modifikovaná zoslabením alebo zosilnením určitého alikvotného tónu.
6. Subtest na meranie pamäti pre melódiu s 30 párami motívov v dĺžke 3 – 5 tónov. V každej úlohe sa motív odlišuje jedným tónom, skúšaný určuje, ktorý tón v poradí sa zmenil.

Odpovede sa zapisujú do záznamových hárkov a vyhodnocujú pomocou špeciálnej šablóny. Maximálny počet bodov v každom subteste sa zhoduje s počtom jednotlivých úloh. Seashorov test sa zameriava výhradne na percepciu, neposudzuje úroveň reprodukčných schopností. Cieľom testu je stanovenie rozlohy dispozičného základu potrebného pre vznik a rozvoj schopností. Test môže identifikovať jedinca, ktorý pravdepodobne nedosiahne väčší úspech v hudobnej výchove, ale nemá prognostickú funkciu pre tých, ktorí môžu byť úspešní. Seashore zastával názor, že by nemali byť hudobne vzdelávané tie deti, ktoré nemajú rozvinuté základné identifikačné schopnosti týkajúce sa vlastností tónu. Tento Seashorov názor je z dnešného pohľadu nesprávny. Možnosť hudobného vzdelania má mať dieťa bez ohľadu na mieru vrodených dispoziícií. Aj napriek kritike, ktorú test získal, znamenal zakladateľský počin v oblasti testov hudobnosti a stal sa inšpiráciou a východiskom pre mnohých ďalších psychológov. Anglický psychológ Herbert D. Wing²⁴ vypracoval test, ktorý nazval test hudobnej inteligencie. Obsahuje sedem subtestov zameraných na analýzu akordov, vnímanie výškových rozdielov, hudobnú pamäť, zmenu akcentu v opakovanej melódii, úlohy na zmenu harmónie, rozlišovanie sily a jej zmien a zmenu frázovania pri opakovaní melódie. Maďarský psychológ Géza Révész²⁵ vytvoril testy, ktoré vychádzajú z predpokladu, že súčasťou schopnosti je aj zložka výkonovo-tvorivá, preto zároveň s rozlišovacími schopnosťami skúma aj spevácku a inštrumentálnu reprodukciu. Celkovú hudobnosť Géza Révész považuje za syntézu motorických a reprodukčných zložiek a čiastkových schopností, ktorými sú: hudobný sluch, rytmické cítenie, harmonické cítenie, hudobná predstavivosť, tvorivá fantázia. Skúška rytmického cítenia má dve časti:

1. reprodukcia (opakovanie) rytmických útvarov predvedených na bicom nástroji;
2. reprodukcia tých istých rytmických útvarov, ktoré sú však hrané na melodickom nástroji v rôznych tóninách – úlohou skúšaného je reprodukovať len rytmus.

Test hudobného sluchu prebieha na báze transpozície intervalov – skúšajúci zahrá interval určený na zapamätanie (pamäť skúšaného preverí opätovným zahráním spodného tónu, pričom skúšaný intonuje tón horný). Potom skúšajúci zahrá iný tón a skúšaný intonuje príslušný interval. Test preverujúci sluchovú analýzu dvojjzvukov a štvorzvukov konsonantných a disonantných. Skúšaný má zaintonovať nižší alebo

²⁴ WING, Herbert D.: *Standardized Test of Musical Intelligence*. Windsor : NFER Pub., 1981.

²⁵ RÉVÉSZ, Géza: *The Psychology of a Musical Prodigy*. London : Routledge, 1999.

vyšší tón, u náročnejších štvorzvukov najprv spodný, vrchný, a nakoniec stredný. Ak nie je schopný zaspievať, vyhladá a zahrá tóny na klavíri. Test harmonického cítenia nadväzuje na predchádzajúcu analýzu akordov (základných durových, molových a ich obrátov). Skúšajúci hrá základnú kadenciu v štvorzvukoch a skúšaný vníma vedenie hlasov, ktoré spieva. Test speváckej reprodukcie: skúšaný spevom opakuje dané melodické útvary. Túto úlohu považuje G. Révész za základnú, správna spevácka reprodukcia je výsledkom syntézy niekoľkých čiastkových hudobných schopností, ktoré sa vzájomne podmieňujú (hudobný sluch, pamäť, predstavivosť, tonálne cítenie a vlastná hlasová motorika). Test hudobnej predstavivosti a pamäti: skúmané dieťa sa pokúsi zahráť známu melódiu na hudobnom nástroji. Test hudobno-tvorivých schopností: skúšaný pokračuje v speve alebo v hre začatej melódiu a uspokojivo ju vie ukončiť. Révészove testy nie sú štandardizované, neboli pre ne vytvorené normy, na základe ktorých by došlo k porovnaniu výsledkov a diagnózy schopností. Výsledky sa hodnotia podľa subjektívneho názoru skúšajúceho. Význam majú skôr pre pedagogickú prax ako pre uplatnenie vo vedeckom výskume. Nie je presne stanovené, pre akú vekovú kategóriu sú určené, splnenie niektorých úloh, predovšetkým speváckych, si vyžaduje cvik a skúsenosti. Mnohé deti dobre počujú a vnímajú tóny a identifikujú rozdielnosti, ale nemajú vytvorené správne spevácke návyky, nedokážu použiť svoj hlas tak, aby ním mohli vyjadriť presne to, čo majú v predstave, preto môžu vykazovať problémy v reprodukcii. Táto skutočnosť výrazne znižuje možnosť správne diagnostikovať príslušnú hudobnú schopnosť.

Z hľadiska testov hudobnosti detí mladšieho školského veku je potrebné upozorniť na prácu Arnolda Bentleyho.²⁶ Tento britský univerzitný profesor vytvoril kolektívne testy pre deti vo veku 7 – 14 rokov. Testy zhodne ako u Seashora merajú predovšetkým sluchové schopnosti a hudobnú pamäť (predovšetkým pamäť pre melódiu a rytmus). Test sa skladá zo štyroch subtestov:

- Subtest na rozlíšenie výšky tónov. Dvojice rôzne vysokých tónov. Skúšaný určuje, ktorý je vyšší, prípadne, či znejú tóny zhodnej výšky.
- Subtest pamäti pre melódiu. Úlohou je sledovanie zmien v päťtónových melodic-kých úryvkoch.
- Subtest pamäti pre rytmus zameraný na vystihnúť rytmickej rozdielnosti medzi dvoma útvarmi. Každý útvar obsahuje základné rytmické hodnoty, ktoré sú vždy v druhom príklade z dvojice zmenené.
- Subtest pre sluchovú analýzu akordov obsahuje 20 akordov zoradených od dvoj-zvukov až po štvorzvuky. Skúmaná osoba identifikuje počet znejúcich tónov.

Bentleyho test bol obľúbený predovšetkým pre svoju jednoduchosť a časovú nenáročnosť (trvá zhruba 30 minút a umožňuje kolektívne meranie). Test neskúma produkčné a tvorivé schopnosti jedinca. Sleduje hudobné schopnosti bez vnútorného prepojenia a úplne ignoruje skutočnosť, že schopnosti sa môžu vzájomne kompenzovať, čo sa v tomto type testu nedá odhaliť.

²⁶ BENTLEY, Arnold: *Musical Ability of Children and Its Measurement*. London : George G.Harrap & Co Ltd., 1966.

Zvláštne postavenie medzi testami hudobnosti má skupinový test Larsa Gunnara Holmströma,²⁷ ktorý prikladá značný význam všeobecnej inteligencii dieťaťa. Úspech v hudobnej výchove ovplyvňujú vlohy, ktoré sa však môžu uplatniť len vďaka pôsobeniu vonkajších podnetov – vplyvom prostredia a kvalitnej hudobnej výchovy. Čiastkové testy celého súboru sú zamerané na posúdenie hudobných schopností, všeobecnej inteligencie a hudobných vedomostí. Test hudobných schopností je podobný ako u Bentleyho, podstatou je analýza akordov, rozlišovanie tónových výšok a úlohy spojené s pamäťou pre melódiu a rytmus. Test všeobecnej inteligencie obsahuje úlohy týkajúce sa práce s významom slov, tvorenie synonym, antonym, pojmov konkrétnych i abstraktných. Súčasťou testov je dotazník zabezpečujúci hudobné i nehudobné záujmy dieťaťa v škole i mimo školu. Test hudobných vedomostí preveruje poznatky z hudobnej teórie a dejín hudby získané vzdelaním v škole. Na základe svojich testov Holmström dokazuje, že deti s vyššou inteligenciou majú lepšie predpoklady k úspechom v hudobnom vzdelávaní.

Hudobní psychológovia v Poľsku, Jan Horbulewicz a Zbigniew Janczewski,²⁸ vytvorili v roku 1966 tzv. Gdanský systém skúmania hudobných schopností. Tento systém v testoch zohľadňoval vplyv motivačných činiteľov prostredia a cviku. Podstatou činnosti je vytvorenie interakcie medzi dieťaťom a skúšajúcim. Forma testu je individuálna, preveruje rytmické cítenie, zmysel pre tempo, pohyb melódie, rozlišovanie melodických zmien a analýzu akordov. Cieľom testov je aj analýza hudobného prostredia, z ktorého žiak pochádza. Na zber informácií slúži špeciálny dotazník, ktorý vyplňa učiteľ v spolupráci s rodičmi.

František Sedlák patrí medzi českých autorov, ktorí pri svojich testoch hudobných schopností prihliadali aj na expresívnu stránku. V roku 1966 vytvoril Zkoušku hudebnosti při vstupu do 6. třídy²⁹ a v roku 1975 Prověrkou hudební připravenosti dětí při vstupu do školy.³⁰ V českém prostředí sa praktickému testovaniu hudobných schopností detí predškolského veku venoval aj Miloš Kodejška. Poznatky z ich výskumov sú významným inšpiračným zdrojom pre učiteľov realizujúcich prieskum hudobnosti detí pred začiatkom systematického hudobného vzdelania. Kodejška³¹ realizoval výskum orientovaný na úroveň hudobného vnímania s detskými respondentmi. Testom v podobe hudobnej rozprávky skúmal základné hudobné schopnosti u päť- až šesťročných detí v materskej škole. Pri zisťovaní jednotlivých hudobných schopností dospel k záveru, že väčšina predškolských detí má rozvinuté jednotlivé hudobné schopnosti. Autor sa o mladších ako päťročných deťoch zmieňuje len vo všeobecnej rovine, pretože meranie hudobných schopností je u detí v tomto veku dosť náročné.

²⁷ HOLSTRÖM, Lars Gunnar: *Musicality and Prognosis*. Uppsala : 1963.

²⁸ HORBULEWICZ, Jan – JANCZEWSKI, Zbigniew: *Gdański system badania zdolności muzycznych*. In: *Materiały pomocnicze dla nauczycieli szkół i ognisk artystycznych*. Warszawa : COPSA, 1966, s. 90.

²⁹ SEDLÁK, František: *Didaktika hudební výchovy na 2. stupni* ZŠ. 2. vyd. Praha : SPN, 1984, s. 57-62.

³⁰ SEDLÁK, František: *Didaktika hudební výchovy na 1. stupni* ZŠ. 2. vyd. Praha : SPN, 1988, s. 53-59.

³¹ KODEJŠKA, Miloš: *Hudební výchova dětí předškolního věku II. Hudební prostředí v rodině a MŠ*. Praha : 1991, s. 10-32.

V dnešnej dobe má na diagnostike niektorých hudobných schopností veľký podiel aj internet. Existuje množstvo on-line testov, ktoré zostavili pracovníci katedier psychológie i vysokoškolskí študenti v rôznych krajinách. S prihliadnutím na skutočnosť, že anglický jazyk dnes ovláda veľké množstvo ľudí, sú testy dostupné širokej verejnosti. Najzaujímavejšie on-line testy sú: Musical Listening Test,³² ktorý zostavil tím katedry psychológie britskej Univerzity Newcastle Upon Tyne pod vedením Lauren Stewartovej na základe testov MBEA (The Montreal Battery of Evaluation of Amusia) autorky z montrealskej univerzity Isabelle Peretzovej. Cieľom testu je preukázanie dedičnosti hudobných schopností, prípadne amúzie. Skladá sa z dvoch častí, skúmanie melodickkej pamäti (dosiaľ sa zúčastnilo 126 000 respondentov) a testu rytmickej pamäti (34 500). Rytmické cítenie sa skúma na melodických úryvkoch a identita či odlišnosť dvojíc úryvkov sa tak lepšie určuje. Všetky ukážky sú umiestnené v hlasovej polohe, čo tiež uľahčuje ich identifikáciu. Ďalším je on-line test hudobného sluchu, ktorého autorom je pedagóg Detskej jazzovej školy v Moskve, skladateľ a klavirista Vadim Ryžkov.³³ Test je veľmi rozsiahly (celkom 2 400 úloh), skladá sa z 11 samostatných otázok, ku každej z nich je pripojená i metodická poznámka. Jednotlivé subtesty sú samostatné, po dokončení každého z nich je možné opätovne prejsť chybné odpovede. Okrem testových úloh nájdeme na tejto internetovej stránke aj prepracované úlohy na precvičovanie intervalov a na rozvoj tonálneho cítenia. Test obsahuje aj položky, ktoré sú originálne a môžu poslúžiť ako inšpirácia pri zostavovaní testov hudobnosti. On-line test, ktorý v roku 2006 zostavil študent Lekárskej fakulty Univerzity v Bostone Jake Mandell,³⁴ je zložený z troch samostatných častí – testu výškovo rozlišovacej schopnosti (doposiaľ sa zúčastnilo 11 700 respondentov), testu rytmickej pamäti (7 300) a testu melodickkej pamäti (61 000). V dobe rozvinutých informačných technológií je on-line spôsob vykonávania testov hudobnosti praktický, najmä preto, že sa na riešení úloh on-line testov môžu podieľať ľudia rôzneho veku i hudobného vzdelania v neobmedzenom počte. Pri testovaní je zaručená anonymita respondentov.

Štandardizované testy hudobnosti sa používajú predovšetkým na diagnostické meranie kvality hudobných schopností, ktorého výsledky sa využívajú ako materiál a východisko ďalších vedeckých výskumov v oblasti hudobnej psychológie. Ich cieľom je čo najpresnejšie vyhodnotiť aktuálny kvalitatívny stav konkrétnej hudobnej schopnosti. Na základe dosiahnutého výsledku je možné spravidla prognosticky odhadnúť možnosti jej ďalšieho vývoja. Pre bežné previerky hudobnosti, ktoré sa realizujú v pedagogickej praxi, sa niektoré úlohy týchto testov stávajú inšpiráciou, celé testy sa však nepoužívajú. Vypracované štandardizované testy sú úzko späté s dobou a prostredím, v ktorej boli navrhnuté. Ich využitie v odlišných podmienkach prakticky nie je možné. V súčasnej praxi sú previerky hudobnosti zamerané tak, aby orientačne vymedzili aktuálnu kvalitu, a predovšetkým rozsah hudobných schopností dieťaťa a naznačili možnosti ich ďalšieho rozvoja a využitia v systematickom hudobnom vzdelávaní.

³² Musical Listening Test. Dostupné na <<http://www.delosis.com/listening/summary.html>>.

³³ RYŽKOV, Vadim: *Previerka muzikálneho sluchu*. Dostupné na <<http://all-2music.com/solfeggio/index.htm>>.

³⁴ MANDELL, Jake: *Test your musical skills in 6 minutes!* Dostupné na <<http://jakemandell.com/tonedeaf/>>.

II. Experimentálne overovanie autorského neštandardizovaného testu

Náčrt súčasného stavu výskumnej problematiky

Postaviť dobré základy hudobnej výchovy v predškolskom veku a úspešne utvárať citlivosť k umeleckým a kultúrnym hodnotám našej spoločnosti je v súčasnej dobe aktuálnou a naliehavou úlohou. Očakáva sa, že rodina a škola majú na splnenie tohto cieľa dobré predpoklady, avšak v dnešnej uponáhľanej dobe je veľmi často opak pravdou. Úroveň rozvoja hudobných schopností súčasných detí sa všeobecne javí skôr nižšia, než by bola žiaduca. Tento fakt síce nie je potvrdený žiadnym reprezentatívnym výskumom, svedčí však o ňom opakovane školská prax a mnohé príspevky i závery z hudobnopedagogických konferencií.

Častokrát zisťujeme nedostatočnú úroveň rozvoja hudobnosti u detí, hlavne pred vstupom do základnej školy, pričom je potrebné si uvedomiť, že obdobie nástupu dieťaťa do školy patrí medzi jeho najvýznamnejšie vývinové udalosti. Tento neuspokojivý stav je neraz podmienený nedostatočnými znalosťami zákonitostí psychického vývoja dieťaťa predškolského veku a výchovných procesov v rodine a škole. Práve tam sa má dieťa aktívne zoznamovať s hudbou ako produktom ľudských schopností, a tak rozvíjať aj vlastné hudobné schopnosti. Hudobná schopnosť, aj cez relatívnu stálosť, nie je celkom nemenná. Jej kvalita sa môže meniť v závislosti od veku a vplyvu prostredia. Práve rodina a škola poskytujú základy hudobného rozvoja dieťaťa. Pri nedostatku vhodných hudobných podnetov (v hudobne málo podnetnom prostredí, napríklad v rodinách, kde sa nespieva ani nehraje na hudobnom nástroji, pri používaní neefektívnych hudobnových výchovných metód v škole) sa samy od seba nemôžu rozvinúť ani veľmi silné vrodené dispozície, a postupne môžu zakrpať.

Rozvojom hudobnosti detí predškolského veku sa zaoberal český hudobný pedagóg Miloš Kodejška,³⁵ ktorý realizoval koncom osemdesiatych rokov ojedinelý výskum s detskými respondentmi vo veku od štyroch do šiestich rokov, orientovaný na kvalitatívnu charakteristiku hudobných schopností. V konečnom dôsledku výskum priniesol metodické podnety pre skvalitnenie hudobnej výchovy na školách.

Doba sa od posledného skúmania tejto vekovej kategórie zmenila a nás zaujímalo, aká je úroveň hudobnosti detí v súčasnom období. V slovenských podmienkach sa doposiaľ obdobný výskum nerealizoval. Jedným z prípustných a pochopiteľných dôvodov mohla byť skutočnosť, že meranie hudobných schopností je u detí v tomto veku náročné. Doterajší stav bádania o rozvoji hudobnosti sa týkal predovšetkým obdobia, keď už deti navštevujú základnú školu a je málo výskumných projektov zameraných pre predškolský vek. Sme presvedčení o tom, že podnety na rozvoj talentovaných detí je potrebné aplikovať už v materskej škole a nie až v dobe školskej dochádzky. To si však vyžaduje zvláštny prístup, pretože ide o deti predškolského veku, u ktorých nie je možné opierať sa o analyticko-syntetické myšlienkové operácie, ktoré sú aktualizované až po ich príchode do základnej školy. Tieto deti žijú v špecifickej psychickej klíme,

³⁵ KODEJŠKA, Miloš: *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2002.

ktorá je charakterizovaná základnými psychickými znakmi a špecifickým charakterom vnímania.

Práve z týchto dôvodov sme náš výskum smerovali odlišne od výskumu detí mladšieho školského veku. Bolo potrebné, priam žiaduce, uskutočniť výskum hudobného prostredia v rodine a škole v našich nových spoločenských podmienkach (zmeny životných a spoločenských hodnôt) a porovnať ho s obdobnými výskumami uskutočnenými na konci minulého storočia. Takéto poznanie prinesie úžitok zvlášť dnes, keď sa spoločnosť a ekonomické vzťahy dynamicky menia. Tie prinášajú aj nové podnety pre hudobnú výchovu vo výchovno-vzdelávacích koncepciách a programoch nasmerovaných na humanizáciu a tvorivý aspekt spôsobu života.

Veríme, že starostlivosť o talentované deti je najdôležitejšou úlohou každej rozumnej spoločnosti, ktorá myslí na svoju budúcnosť. Rovnováha medzi intelektuálnymi a citovými sférami osobnosti je v dnešnej dobe narušená v neprospech citu a zmyslu pre krásu. Postoje vyjadrujú relatívne trvalé smerovanie k cieľom, preto diagnostikovať a neskôr vhodne rozvíjať hudobnosť od predškolského veku v spolupráci s rodinou a školou vidíme ako optimálny variant na zlepšenie súčasného stavu.

Zisťovanie kvality hudobných schopností u detí predškolského veku

Štruktúra hudobných záujmov sa v priebehu hudobného vývoja človeka neustále mení, čo je dané vekom, prostredím, v ktorom človek žije, vplyvom rodiny, školy či médií. Vplyvom vonkajšieho prostredia sa vrodené či dedičné dispozície aktualizujú. Práve rodina a škola poskytujú základy hudobného rozvoja dieťaťa. Pri nedostatku vhodných hudobných podnetov sa samy od seba nemôžu rozvinúť ani veľmi silné vrodené dispozície a postupne môžu zakrpať. Preto je dôležité postaviť dobré základy hudobnej výchovy už v predškolskom veku a úspešne utvárať citlivosť k umeleckým a kultúrnym hodnotám našej spoločnosti. V procese predprimárnej edukácie vidíme dostatok priestoru na vylepšenie tejto situácie. Riešenie tohto problému sa stalo nosným pri výbere nášho výskumu.

Voľbu výskumných metód sme podriadili cieľu a hypotézam výskumu. Výskumné metódy sme zoradili podľa postupnosti ich použitia v rámci celého výskumu:

Obsahová analýza textových dokumentov – metódu sme uplatnili pri získavaní potrebného teoretického poznania o zvolenej problematike. Pri štúdiu dostupných knižných a internetových materiálov sme sa zamerali na hľadanie nových relevantných vzťahov súvisiacich s témou, hlavne v oblasti vývinovej psychológie, hudobnej psychológie, všeobecnej pedagogiky, hudobnej pedagogiky a didaktiky. Z uvedených oblastí spomenieme aspoň najprínosnejších autorov: Františka Sedláka, Hanu Váňovú, Boženu Balcárovú, Petra Krbaťu, Milana Holasa, Miloša Kodejšku, Ericha Petláka, Mareka Franěka, Jaromíra Herdena a ďalších.

Neštruktúrované pozorovanie – išlo o pozorovanie a sledovanie detí, situácií a prostredia materskej školy, pri ktorom sme nepoužívali vopred stanovené pozorovacie systémy, škály, to znamená, že skúmanú realitu sme vopred neštruktúrovali. Určili sme si len konkrétne udalosti, situácie, javy a osoby, ktoré sme chceli pozorovať. Takéto pozorovanie umožňuje vnímať sledovanú realitu zaujímavým spôsobom, pričom sa môžu odkryť nové javy a súvislosti.

Dotazník sme využili s cieľom zistiť vplyv rodinného prostredia na rozvoj hudobnosti dieťaťa predškolského veku. Obsahoval 22 položiek: 4 otvorené, 6 polouzavretých, 12 uzavretých. Prvé 3 položky boli zamerané na získavanie všeobecných údajov týkajúcich sa pohlavia dieťaťa, veku dieťaťa a adresy materskej školy. Jadro dotazníka tvorili položky z oblasti hudobných záujmov rodičov, kontaktov rodičov s hudbou a ich následnej starostlivosti o hudobnú výchovu detí vo svojich rodinách v jednotlivých hudobných činnostiach (spevážka, inštrumentálna, pohybová, receptívna).

Hudobný experiment – bol hlavnou metódou výskumu. V trvaní ôsmich mesiacov sme testovali kvalitu hudobných schopností päť- až šesťročných detí. Prostredníctvom autorskej koncepcie testu na zisťovanie kvality hudobných schopností pomocou perцепčných a reprodukčných činností sme sledovali: spevácko-reprodukčné schopnosti, hudobno-sluchové schopnosti, rytmické cítenie, tonálne cítenie, hudobnú pamäť a hudobno-tvorivé schopnosti. V rámci hudobno-sluchového schopností sme preverovali vždy v rovnakom množstve úloh kvalitu sluchového rozlišovania intenzity, farby a výšky tónov. Pri rytmickom cítení sme venovali pozornosť citlivosti na rytmickú pulzáciu, metrum, časový rytmický priebeh tónu a zmeny tempa. Pri zisťovaní tonálneho cítenia sme od detí pomocou vhodnej motivácie vyžadovali, aby určili mimotonálne tóny v známej piesni a spoznali melódie zakončené alebo nezakončené na tonike. Pri zisťovaní kvality hudobnej pamäti sme posudzovali zvlášť pamäť pre rytmus a pamäť pre melódiu. Pri vyhodnotení bolo použité jednotné škálovanie do 4 bodov: 0 b. – dieťa odmietlo úlohu splniť, pretože sa necítilo či už zdravotne, alebo psychicky v dobrom jemu prirodzenom stave; 1 b. – podpriemerná úroveň schopností; 2 b. – priemerná úroveň schopností; 3 b. – nadpriemerná úroveň schopností; 4 b. – výrazne nadpriemerná úroveň schopností. Pri úlohách, ktoré dosiahli spolu maximálne 8 bodov, sme z dôvodu vyhodnotenia rovnakého bodového skóre pri sumarizačnom výsledku postupovali podľa kritéria hodnotenia, t. j. 0 – 1 b.: dieťa odmietlo úlohu splniť, pretože sa necítilo či už zdravotne, alebo psychicky v dobrom jemu prirodzenom stave – výrazne podpriemerná úroveň skúmanej schopnosti 0 bodov; 2 – 3 b.: podpriemerná úroveň skúmanej schopnosti 1 bod; 4 – 5 b.: priemerná úroveň skúmanej schopnosti 2 body; 6 – 7 b.: nadpriemerná úroveň skúmanej schopnosti 3 body; 8 b.: výrazne nadpriemerná úroveň speváckej reprodukcie 4 body. Na uľahčenie testovania sme využívali audio nahrávku autorskej koncepcie testu s názvom *Návšteva zo zelenej planéty*.³⁶ Väčšina respondentov sa zúčastnila motivačného projektu s názvom *Rozprávky v kaštieli*, ktorý sme uskutočnili spolu so žiakmi a učiteľmi základnej umeleckej školy. Zo spomínanej rozprávky sa zhotovil video záznam, ktorý v dobe testovania poslužil aj ako motivácia pre nezúčastnených respondentov.

³⁶ KAŠČÁKOVÁ, Lenka: *Výskum rozvoja hudobnosti detí predškolského veku v podmienkach školskej a rodinnej výchovy*. [Dizertačná práca.] Prešov : Pedagogická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove : 2016.

Autorská koncepcia neštandardizovaného testu

Jedným z našich cieľov výskumu bolo vytvoriť vlastný test na zisťovanie kvality hudobných schopností dieťaťa predškolského veku, zostaviť individuálny záznamový hárok dieťaťa a metodicky spracovať pokyny k hodnoteniu vybraných schopností. Autorský neštandardizovaný test je spracovaný formou rozprávky, pretože rozprávka je pre dieťa jedným z najprirodzenejších poznávacích a súčasne umelecko-estetických prostriedkov. Cez rozprávky spoznáva svet, rozvíja fantáziu, predstavivosť, uvedomuje si rozdiely medzi dobrom a zlom na základe konania i správania hlavných hrdinov, osvojuje si základné mravné hodnoty. Z psychologického hľadiska sú „...rozprávky najčistejším a najjednoduchším výrazom kolektívne nevedomých psychických procesov“.³⁷ Test je vyhotovený nielen v textovej podobe, ale aj vo forme audio nahrávky, ktorá má dve časti. Prvá časť obsahuje celú rozprávku so správnymi testovými odpoveďami a druhá časť je spracovaná do testovej podoby, t. j. priestor na odpoveď dieťaťa je ohraničený zvukovým signálom. Kvalita hudobných prejavov vychádza z kvality hudobných schopností, preto úroveň výkonu dieťaťa je potrebné ohodnotiť určitým počtom bodov podľa hodnotiacej škály a zapísať do individuálneho hárku dieťaťa. Pri celkovom vyhodnotení sme použili jednotné škálovanie do 4 bodov, ktoré sme spomínali vyššie v texte štúdie.

Výsledky výskumu zisťovania kvality hudobných schopností u detí predškolského veku

Cieľom výskumu bolo experimentálne overiť autorský neštandardizovaný test na zisťovanie hudobných schopností detí predškolského veku. Pri stanovení výskumnej vzorky sme využili náhodný výber z detí predškolského veku, u ktorých sme dotazníkovou metódou zisťovali vplyv rodinného prostredia na jeho hudobnosť. Dotazníkového prieskumu o hudobnom prostredí v rodine sa zúčastnilo 200 dospelých respondentov, z ktorých sme náhodne vybrali 50 detí predškolského veku, u ktorých sme tak získali informácie o kvalite ich hudobných schopností, aj rodinnom hudobnom prostredí. Vzorka 50 respondentov vo veku päť až šesť rokov bola vytvorená z 23 dievčat (15 dievčat do šesť rokov, 8 dievčat nad šesť rokov) a 27 chlapcov (15 chlapcov do šesť rokov, 12 chlapcov nad šesť rokov), ktorí tvorili v hudobnom experimente výberový súbor. Dôvodom určenia danej vzorky bol zámer testujúceho uplatniť individuálny prístup k respondentovi a rovnako vyhodnotiť výkony celej vzorky na základe metodických pokynov k hodnoteniu kvality hudobnosti.

Testovanie predškolských detí prebiehalo v materskej škole v doobedňajších hodinách v nerušenej miestnosti určenej vedením školy. Pri testovaní sme nezachytili vážnejšie problémy, deti na audio test reagovali spontánne, so záujmom. S každým dieťaťom sme pracovali individuálne v trvaní 40 minút, z toho samotný test dosahoval dĺžku 25 minút. Dieťa predškolského veku neudrží pozornosť pri jednej činnosti dlhší čas, preto bolo potrebné vytvoriť také testovacie aktivity, ktoré sa striedali a umožnili pozornosť udržať v takej miere, že odrážali kvalitu príslušných schopností. Výkony detí sme zaznamenávali do individuálneho hárku dieťaťa hneď počas testovania.

³⁷ FRANZ, Marie Louise: *Psychologický výklad pohádek*. Praha : Portál, 2015, s. 15.

Testovanie bolo zvukovo zaznamenávané na digitálny diktafón, z dôvodu spresnenia a doplnenia zápisu výkonu, ktorý dieťa pri testovaní podalo.

Pri vyhodnocovaní jednotlivých schopností sme postupovali podľa metodických pokynov k hodnoteniu kvality hudobnosti. Z uskutočneného výskumu vyplynulo niekoľko zistení:

Tabuľka 1: Spevákco-reprodukčné schopnosti

Spevákco-reprodukčné schopnosti								
Úroveň kvality schopností	pohlavie	vek	Intonácia	SPOLU	Rytmus	SPOLU	Kritérium hodnotenia	SPOLU
výrazne nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	3	6	8	13	2	4
		6 r. – 7 r.	3		5		2	
	chlapec	5 r. – 6 r.	1	3	1	8	0	1
		6 r. – 7 r.	2		7		1	
nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	7	11	5	7	8	12
		6 r. – 7 r.	4		2		4	
	chlapec	5 r. – 6 r.	6	15	5	10	4	14
		6 r. – 7 r.	9		5		10	
priemerná	dievča	5 r. – 6 r.	3	4	1	1	4	6
		6 r. – 7 r.	1		0		2	
	chlapec	5 r. – 6 r.	3	5	3	3	6	8
		6 r. – 7 r.	2		0		2	
podpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	2	2	1	2	1	1
		6 r. – 7 r.	0		1		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	2	2	3	4	2	2
		6 r. – 7 r.	0		1		0	
dieťa odmietlo úlohu splniť	dievča	5 r. – 6 r.	0	0	0	0	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	2	2	2	2	2	2
		6 r. – 7 r.	0		0		0	

Pri speve dieťaťa sme hodnotili intonačnú a rytmickú presnosť piesne zvlášť. Po sčítaní dosiahnutých bodov sme na základe kritéria hodnotenia dostali bodové vyhodnotenie spevákco-reprodukčných schopností. *Nadpriemernú* úroveň intonačne čistého spevu sme zaznamenali vo väčšom zastúpení u chlapcov ako u dievčat, pričom zaujímavým zistením je, že práve dievčatá dosiahli *výrazne nadpriemernú* úroveň rytmických schopností. Výsledky spevákco-reprodukčných schopností na základe sumárizačného vyhodnotenia intonácie a rytmu ukázali, že z výskumnej vzorky (50 detí) až 31 detí predškolského veku dosahuje *výrazne nadpriemernú* a *nadpriemernú* úroveň skúmanej schopnosti. Potešujúcim zistením je, že u chlapcov a dievčat nezaznamenávame výrazný rozdiel. Dvaja chlapci odmietli úlohu splniť z dôvodu speváckych zábran. Výskum ukázal, že **prevažná väčšina detí predškolského veku dosahuje *nadpriemernú* úroveň spevákco-reprodukčných schopností.**

Tabuľka 2: Hudobno-sluchové schopnosti

Hudobno-sluchové schopnosti								
Úroveň kvality schopností	pohlavie	vek	Intenzita tónu	SPOLU	Farba tónu	SPOLU	Výška tónu	SPOLU
výrazne nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	4	6	7	10	2	5
		6 r. – 7 r.	2		3		3	
	chlapec	5 r. – 6 r.	1	8	3	4	1	5
		6 r. – 7 r.	7		1		4	
nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	6	9	4	5	11	16
		6 r. – 7 r.	3		1		5	
	chlapec	5 r. – 6 r.	10	14	10	16	6	14
		6 r. – 7 r.	4		6		8	
priemerná	dievča	5 r. – 6 r.	5	4	3	6	1	1
		6 r. – 7 r.	3		3		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	3	3	2	6	5	5
		6 r. – 7 r.	0		4		0	
podpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	0	0	1	2	1	1
		6 r. – 7 r.	0		1		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	1	1	0	1	3	3
		6 r. – 7 r.	0		1		0	
dieťa odmietlo úlohu splniť	dievča	5 r. – 6 r.	0	0	0	0	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	0	0	0	0	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0		0	

Hudobno-sluchové schopnosti umožňujú dieťaťu vnímať a spracovávať akustické vlastnosti hudby. Dieťa predškolského veku si k daným akustickým vlastnostiam utvára citlivosť hlavne vplyvom fyziologického zretia sluchového analyzátora a v hudobne podnetnom prostredí. V rámci hudobno-sluchových schopností sme u päť- a šesťročných detí preverovali kvalitu sluchového rozlišovania intenzity, farby a výšky tónov. Pri testových úlohách sme nezaznamenali výraznejší problém. Zvukový test sme dopĺňali motivačnými obrázkami hudobných nástrojov, hlavne pri rozlišovaní farby tónu. Ako vidíme v tabuľke, deti pri tejto schopnosti dosahovali výborné výsledky. Až 35 detí z 50 dosiahlo *výrazne nadpriemernú a nadpriemernú úroveň* danej schopnosti. Po neformálnom rozhovore s učiteľkami sme zistili, že deti s obľubou využívajú detské rytmičné a melodické hudobné nástroje, hlavne v rámci inštrumentálnych činností. Ich obľubu a existenciu nám potvrdili aj rodičia pri dotazníkovom prieskume.³⁸ Navodenie predstavy s vyhodnotením lopty pri rozlišovaní výšky tónu malo svoje opodstatnenie, pretože 40 detí pri skúmaní danej schopnosti dosiahlo *výrazne nadpriemernú a nadpriemernú úroveň*. Výskum ukázal, že **prevažná väčšina detí predškolského veku dosahuje nadpriemernú úroveň hudobno-sluchových schopností.**

³⁸ KAŠČÁKOVÁ, Ref. 36.

Tabuľka 3: Rytmické čítanie

Rytmické čítanie								
Úroveň kvality schopnosti	pohlavie	vek	Rytmická pulzácia	SPOLU	Metrum	SPOLU	Zmena tempa	SPOLU
výrazne nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	6	11	5	8	3	6
		6 r. – 7 r.	5		3		3	
	chlapec	5 r. – 6 r.	5	12	6	10	0	2
		6 r. – 7 r.	7		4		2	
nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	6	7	8	12	6	10
		6 r. – 7 r.	1		4		4	
	chlapec	5 r. – 6 r.	5	8	6	12	8	10
		6 r. – 7 r.	3		6		2	
priemerná	dievča	5 r. – 6 r.	3	5	1	1	1	1
		6 r. – 7 r.	2		0		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	5	7	2	4	4	9
		6 r. – 7 r.	2		2		5	
podpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	0	0	1	2	5	6
		6 r. – 7 r.	0		1		1	
	chlapec	5 r. – 6 r.	0	0	1	1	3	6
		6 r. – 7 r.	0		0		3	
dieťa odmietlo úlohu splniť	dievča	5 r. – 6 r.	0	0	0	0	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	0	0	0	0	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0		0	

Pri rytmickej čítaní sme venovali pozornosť citlivosti k pulzácii, k metru a k zmenám tempa. Z doterajšej pedagogickej praxe zastávame názor, že rytmické čítanie nie je možné skúmať izolovane od pohybu, ale prostredníctvom činností, s pomocou asociácií so životným zážitkom či obrazom. Preto sme túto schopnosť skúmali v pohybovom prejave dieťaťa. Pri citlivosti na pulzáciu sme u 23 detí zaznamenali *výrazne nadpriemernú* úroveň schopnosti. Potešujúcim zistením bolo, že ani u jedného dieťaťa sme nezistili *priemernú úroveň* schopnosti. Pri citlivosti na metrum a zmenu tempa sme u detí pozorovali určité nepresnosti, ale len v ojedinelých prípadoch. Z nášho pozorovania činností v materskej škole sme zistili, že učiteľky danú schopnosť rozvíjajú hlavne pri ranných rozcvikoch. Deti pochodovali po kruhu na pravidelné udieranie paličky do bubienka, so zmenami tempa, s predstavou pochodujúcich vojakov. Do nášho testu sme obdobnú úlohu na citlivosť pre metrum a zmenu tempa zakomponovali a výsledok systematického pôsobenia učiteľky materskej školy sa potvrdil, pretože 42 detí zo skúmanej vzorky dosiahlo *výrazne nadpriemernú a nadpriemernú úroveň* skúmanej schopnosti. Každé dieťa sa do testovania zapojilo, čo tiež svedčí o poznatku zadanej úlohy. Ukázalo sa, že viac ako polovica detí predškolského veku dosahuje pri výskume sledovaných súčiastiach rytmickej čítania *výrazne nadpriemernú a nadpriemernú úroveň schopnosti*.

Tabuľka 4: Tonálne cítenie

Tonálne cítenie						
Úroveň kvality schopností	pohlavie	vek	mimotonálne tóny	SPOLU	dokončenie – nedokončenie melódie na tonike	SPOLU
výrazne nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	4	6	7	12
		6 r. – 7 r.	2		5	
	chlapec	5 r. – 6 r.	3	7	3	6
		6 r. – 7 r.	4		3	
nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	8	12	5	6
		6 r. – 7 r.	4		1	
	chlapec	5 r. – 6 r.	7	10	5	9
		6 r. – 7 r.	3		4	
priemerná	dievča	5 r. – 6 r.	1	3	3	5
		6 r. – 7 r.	2		2	
	chlapec	5 r. – 6 r.	3	5	4	8
		6 r. – 7 r.	2		4	
podpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	2	2	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	1	4	3	4
		6 r. – 7 r.	3		1	
dieťa odmietlo úlohu splniť	dievča	5 r. – 6 r.	0	0	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	1	1	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0	

Pri zisťovaní tonálneho cítenia sme od detí vyžadovali, aby určili mimotonálne (nedoškáľne) tóny v známej piesni a spoznali melódiu zakončenú alebo nezakončenú na tonike. Tonálne cítenie sa rozvíja prostredníctvom všetkých hudobných činností, najčastejšie spevom. Pri tvorbe testovacích úloh sme vychádzali z predpokladu, že deti vybrané piesne poznajú. Prekvapivým momentom bolo, že pri známej piesni Medvedku, daj labku, nedokázali s istotou zareagovať na chybný tón. Až 14 detí z celkového počtu dosiahlo *priemernú a podpriemernú úroveň* v určovaní mimotonálnych (nedoškáľných) tónov. Naopak, udivilo nás, že 12 detí dosiahlo *výrazne nadpriemernú úroveň* pri určovaní ukončenia a neukončenia melódie na tonike. Motívy boli povýberané opäť z detských piesní, ktoré sú deťom predškolského veku známe. Výskum ukázal, že viac ako polovica detí predškolského veku prejavuje *výrazne nadpriemernú a nadpriemernú úroveň tonálneho cítenia*.

Tabuľka 5: Hudobná pamäť

Hudobná pamäť						
Úroveň kvality schopností	pohlavie	vek	Rytmus	SPOLU	Melódia	SPOLU
výrazne nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	3	6	2	4
		6 r. – 7 r.	3		2	
	chlapec	5 r. – 6 r.	1	2	1	3
		6 r. – 7 r.	1		2	
nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	7	11	7	11
		6 r. – 7 r.	4		4	
	chlapec	5 r. – 6 r.	4	12	6	12
		6 r. – 7 r.	8		6	
priemerná	dievča	5 r. – 6 r.	3	4	6	8
		6 r. – 7 r.	1		2	
	chlapec	5 r. – 6 r.	6	7	6	8
		6 r. – 7 r.	1		2	
podpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	2	2	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	4	5	1	3
		6 r. – 7 r.	1		2	
dieťa odmietlo úlohu splniť	dievča	5 r. – 6 r.	0	0	0	0
		6 r. – 7 r.	0		0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	0	1	1	1
		6 r. – 7 r.	1		0	

Hudobná pamäť patrí medzi základné hudobné schopnosti, ktoré sa utvárajú už v predškolskom veku. Pri zisťovaní kvality hudobnej pamäti sme posudzovali zvlášť pamäť pre rytmus a pamäť pre melódiu. Výsledok bol opäť nečakaný. Dievčatá dosahovali lepšie bodové skóre pri skúmaní schopnosti pamäti pre rytmus. Šesť dievčat dosiahlo nadpriemernú úroveň, z toho tri vo veku do 6 rokov. Išlo o dievčatá, ktoré mali v dotazníku uvedený vek 5 rokov a 11 mesiacov, navštevujúce tanečnú prípravku v základnej umeleckej škole. Nadpriemernú úroveň pamäti pre rytmus a melódiu dosiahlo v rovnakom pomere 23 detí, preto sme si výsledok opäť porovnali s dotazníkovým zistením týkajúcim sa detí. Opäť išlo o deti, ktoré navštevujú buď tanečný odbor v základnej umeleckej škole, alebo folklórny tanečný krúžok. Z daného zistenia vyplýva, že podnetné hudobné prostredie má vplyv na kvalitnú úroveň rozvoja príslušných hudobných schopností u dieťaťa. Výskum ukázal, že takmer polovica detí predškolského veku dosahuje pri hudobnej pamäti *nadpriemernú úroveň schopností*.

Tabuľka 6: Hudobno-tvorivé schopnosti

Hudobno-tvorivé schopnosti				
Úroveň kvality schopností	pohlavie	vek	Hudobná tvorivosť	SPOLU
výrazne nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	1	1
		6 r. – 7 r.	0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	0	3
		6 r. – 7 r.	3	
Nadpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	9	15
		6 r. – 7 r.	6	
	chlapec	5 r. – 6 r.	3	7
		6 r. – 7 r.	4	
Priemerná	dievča	5 r. – 6 r.	5	7
		6 r. – 7 r.	2	
	chlapec	5 r. – 6 r.	8	12
		6 r. – 7 r.	4	
Podpriemerná	dievča	5 r. – 6 r.	0	0
		6 r. – 7 r.	0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	2	2
		6 r. – 7 r.	0	
dieťa odmietlo úlohu splniť	dievča	5 r. – 6 r.	0	0
		6 r. – 7 r.	0	
	chlapec	5 r. – 6 r.	2	3
		6 r. – 7 r.	1	

Pri skúmaní úrovne kvality hudobno-tvorivých schopností sme sa uistili v názore, že detská tvorivosť nespočívala len vo vytváraní nového, originálneho, ale aj v obmedzene známeho materiálu. Hudobno-tvorivé schopnosti sme testovali predložením textu známej riekanky v párnom takte a požiadali sme ich, aby ju zrytmizovali a zmelodizovali podľa vlastnej predstavy, bez sprievodu hudobného nástroja. Deťom sa hra na hudobných skladateľov páčila, text riekanky interpretovali na melódie rôznych piesní, ktoré mali osvojené, s minimálnym melodickým vybočením, či prípadným prispôbením melódie dĺžke slova v texte. V ojedinelých prípadoch sme sa stretli s využitím stupnicového radu v rozsahu oktávy. Výsledok činnosti bol pre deti „novým výtvorom“ a zo splnenej úlohy prejavovali radosť. Hudobná tvorivosť dosahovala u skúmaných detí z nášho pohľadu elementárnu úroveň detskej tvorivosti. Z výkonov detí je zrejmé, že na podobné úlohy nie sú v rodinnom a školskom prostredí zvyknuté. Traja chlapci odmietli úlohu splniť so slovným vyjadrením „ja neviem“. Výskum ukázal, že **prevažná väčšina detí predškolského veku dosahuje nadpriemernú a priemernú úroveň hudobno-tvorivých schopností, pričom tieto dve skupiny sú skoro vo vyváženom pomere.**

V záverečnej časti vyhodnocovania sme pristúpili k sumarizačnému zhodnoteniu zistenej kvality hudobných schopností u detí predškolského veku, a to na základe sčítania celkového počtu bodov, ktoré dieťa získalo pri overovaní autorskej

konceptie neštandardizovaného testu na zisťovanie kvality hudobných schopností detí predškolského veku. Maximálny počet bodov pri súčte všetkých testovaných hudobných schopností je 48. Úroveň kvality hudobných schopností dieťaťa predškolského veku sme vyhodnocovali podľa počtu získaných bodov nasledovne: 20 – 27 b.: podpriemerná úroveň schopností; 28 – 33 b.: priemerná úroveň schopností; 34 – 40 b.: nadpriemerná úroveň schopností; 41 – 48 b.: výrazne nadpriemerná úroveň schopností.

Závery

Kvalita uskutočňovaných hudobných činností, ktoré sme zaradili do nášho neštandardizovaného testu hudobnosti potvrdila, alebo vyvrátila naše stanovené hypotézy.

H1: Skúmané hudobné schopnosti u detí v predškolskom veku majú rozdielnu kvalitatívnu úroveň. Táto hypotéza sa nám potvrdila. Prostredníctvom autorského neštandardizovaného testu na zisťovanie kvality hudobnosti detí v predškolskom veku a analýzy výsledkov experimentu sme zistili, že kvalitatívna úroveň jednotlivých hudobných schopností je rozdielna, pričom v ojedinelých prípadoch v minimálnom pomere. Pozitívom, ktoré chceme vyzdvihnúť je, že predškolské deti v čase skúmaného obdobia mali dobre rozvinuté rytmické schopnosti. V rámci skúmania rytmického cítenia sme zaznamenali u väčšiny detí nadpriemernú, alebo výrazne nadpriemernú úroveň. Táto úroveň danej schopnosti sa nám potvrdila aj pri skúmaní pamäti pre rytmus, kde sme zaznamenali u prevažnej väčšiny detí nadpriemernú úroveň schopnosti a tiež pri spevacko-reprodukčných schopnostiach, kde rytmická stránka predvedenia detskej piesne bola na výrazne nadpriemernej úrovni. Rozdiely sme zaznamenali v rámci hudobno-sluchovéch schopností, kde sme u päť- a šesťročných detí preverovali kvalitu sluchového rozlišovania intenzity, farby a výšky tónov. Z uvedených pozitívne hodnotíme citlivosť pre farbu tónov, kde deti dosahovali výrazne nadpriemernú kvalitatívnu úroveň. Táto schopnosť sa vytvára už v ranom štádiu vývoja človeka a uplatňuje už pri vnímaní ľudskej reči, preto sa nám javí ako prirodzená schopnosť dieťaťa. Pri skúmaní výšky tónu sme zaznamenali rozdiely medzi deťmi v schopnosti verbálne rozlišovať výšku dvoch tónov znejúcich po sebe. Za negatívne zistenie považujeme výsledky zachytené pri hudobno-tvorivých schopnostiach. Pri dnešných tvorivých činnostiach uplatňujúcich sa v edukačnom procese rôzneho zamerania sme očakávali rozvojovú kvalitu schopnosti na vyššej úrovni. Z toho vyplýva, že detská hudobná tvorivosť má v predškolskom veku špecifické formy prejavov, ktoré odpovedajú vnútorným a vonkajším predpokladom, každopádne sme sa uistili v tom, že kvalita hudobnej tvorivosti má prepojenie s osobnostnými hodnotami dieťaťa.

H2: Deti dosahujú lepšie výsledky, keď sú aktívne zapojené do činnosti, ktorá príslušnú schopnosť determinuje. Aj táto hypotéza sa nám potvrdila. V rámci nášho výskumu sme experimentálne overovali už spomínanú autorskú koncepciu testu na základe rozprávkového príbehu, ktorý poskytol skúmanému dieťaťu možnosť stať sa jeho neoddeliteľnou súčasťou. Dieťa sa na základe krátkej motivácie prenieslo do rozprávkového sveta, kde sa stalo hlavným hrdinom príbehu. Testové úlohy boli koncipované tak, aby skúmané dieťa bolo vždy aktívne činné. Táto metóda skúmania sa

nám osvedčila a vidíme to aj vo výsledkoch výskumu. Myslíme si, že práve aktivizujúce prvky v teste nám zabezpečili úspešnosť výskumu. Na základe zistení konštatujeme, že deti dosahujú lepšie výsledky, keď sú aktívne zapojené do činnosti, pretože hudobná hra, hrové motívy, hravé prvky sú jedným z najprirodzenejších a zároveň už osvedčených prostriedkov priameho kontaktu s hudbou, sledujúc skvalitňovanie a rozvíjanie hudobných schopností detí.

H3: Pôsobenie dnešnej rodiny na dieťa je málo hudobne podnetné. Táto hypotéza sa nám nepotvrdila. Z dotazníkového prieskumu vyplynulo, že rodina poskytuje deťom predškolského veku dostatok hudobných podnetov, pričom najväčší vplyv na rozvoj hudobných schopností dieťaťa má matka, čo považujeme za prirodzený jav. V skúmaných rodinách viac ako polovica rodičov doma spieva, tancuje s dieťaťom a občas navštívi aj hudobné podujatie vhodné pre detského prijímateľa. Pozitívny vplyv ukázala aktívna hudobná činnosť v rodine, t. j. muzicírovanie, spev, tanec, hudobno-pohybové činnosti. Pri porovnávaní výsledkov testovania s dotazníkovým prieskumom rodiny sme zistili, že pri rozvoji hudobných schopností dieťaťa je dôležitý pozitívny vzťah k hudbe a hudobné vzdelanie aspoň jedného člena rodiny. Deti rodičov, ktorí mali hudobné vzdelanie, dosahovali výrazne lepšie výsledky ako deti, ktorých rodičia hudobné vzdelanie nemali. Treba si uvedomiť, že pri hudobnom pôsobení dnešnej rodiny na dieťa je dôležité zámerné pôsobenie už od najútlejšieho veku dieťaťa, pretože práve tam sa začína vytvárať vzťah k hudbe.

H4: V materských školách nie je obvyklá včasná diagnostika zisťovania hudobnosti a chýba systém kvalitnej práce s hudobne talentovanými deťmi. Táto hypotéza sa nám potvrdila. Súčasná materská škola neposkytuje hudobné vzdelávanie deťom predškolského veku mimo edukačného procesu, ani hudobne nediagnostikuje nadané deti. Z uvedeného vyplýva, že pedagógovia materskej školy úmyselne nevyhľadávajú talentované deti a systematicky nerozvíjajú ich možné hudobné schopnosti. K všetkým pristupujú komplexne v rámci tradičných jednotlivých hudobnovýchovných činností. K tomuto poznatku sme dospeli na základe neformálnych rozhovorov s učiteľkami materských škôl. Ich tvrdenie nám spresnil aj dotazníkový prieskum rodinného prostredia predškolského dieťaťa, kde pri otázke, či dieťa navštevuje inštitucionalizované hudobné vzdelávanie určené pre deti predškolského veku vyplynulo, že materské školy sú v tejto oblasti najmenej podnetné, skôr prenechávajú priestor pre hudobné vzdelávanie iným inštitúciám, t. j. základným umeleckým školám a rôznym tanečným kurzom.

Odporúčania pre hudobnopedagogickú prax

Na základe verifikácie všetkých hypotéz hodnotíme výskum ako úspešný, pretože sme dospeli k zaujímavým výskumným zisteniam. Z výskumu vyplynulo, že diagnostika hudobnosti u detí predškolského veku v súčasnom edukačnom procese absentuje a z toho dôvodu taktiež chýba systém kvalitnej práce s hudobne talentovanými deťmi. Preto odporúčame navrhnúť plán kontinuálneho vzdelávania učiteľov materských škôl (celoživotné vzdelávanie cez akreditované vzdelávacie programy), v ktorom by išlo o doplnenie, zdokonalenie a rozšírenie profesijných kompetencií pedagógov v rámci hudobnoedukačného procesu.

Ďalším ponúkaným odporúčaním pre pedagogickú prax je možnosť orientovať edukačný proces na aktívnu činnosť žiakov a využiť ich tvorivý potenciál pri tvorbe integrovaných hudobno-dramatických projektov, ktoré vo veľkej miere napomáhajú rozvoj jednotlivých hudobných schopností. Hudobno-dramatický projekt je jedným z najprirodzenejších a zároveň už osvedčených prostriedkov priameho kontaktu s hudbou, sledujúc skvalitňovanie a rozvíjanie hudobných schopností detí. Realizácia hudobno-dramatických projektov poskytuje priame, zážitkové učenie typu „byť pri tom, tu a teraz“ v navodenej fikcii. Autorská koncepcia neštandardizovaného testu hudobných schopností, ktorú sme experimentálne overili, môže podporiť tvorivý potenciál nielen detí v oblasti hudobno-dramatických projektov, ale aj vyučujúcich, pretože poskytuje množstvo námetov, ktoré sú inšpirujúce a v alternatívnom spôsobe vhodné na zlepšenie či obohatenie ktorejkoľvek časti edukačného procesu v školách.

Ďalej si myslíme, že koncepcia testu modifikovaná pre rôzne vekové kategórie na úrovni predškolskej a elementárnej pedagogiky, by poslúžila ako inšpirácia a návod na to, ako sa dá pomerne rýchlo a hravou formou diagnostikovať stav hudobnosti detí. Učiteľky materských škôl, ktoré sa testovania zúčastnili ako pozorovatelia, prejavili o test veľký záujem. Hodnotili ho ako účinný prostriedok k inovácii vzdelávania, rozhodli sa postúpiť poznatky kolegom a uskutočňovať hudobnú diagnostiku v rámci vlastného pedagogického pôsobenia. Z našich doterajších pedagogických skúseností môžeme konštatovať, že ponúkaná koncepcia neštandardizovaného testu je užitočným prínosom nielen pre pedagogickú prax v materských školách, ale aj pre pedagógov hudobného odboru základnej umeleckej školy. Môže slúžiť pri vstupe do prípravného štúdia a následne prvého ročníka v základných umeleckých školách. Umožňuje porovnávať rozvojovú dynamiku v danej oblasti.

Záverom chceme konštatovať, že vytvorený neštandardizovaný test, ktorý je založený na integratívnych základoch hudobnej pedagogiky, by mohol prispieť k skvalitneniu pedagogickej reformy v súčasnosti.

Bibliografia

- BALCÁROVÁ, Božena: *Alfa didaktiky hudobnej výchovy*. Prešov : Súzvuk, 2004. ISBN 80-89188-00-1.
- BALCÁROVÁ, Božena a kol.: *Integrovaná didaktika hudobnej výchovy*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove, Pedagogická fakulta, Katedra hudobnej a výtvarnej výchovy, 2019. ISBN 978-80-555-2324-8.
- HELUS, Zdeněk: *Dítě v osobnostním pojetí: obrat k dítěti jako výzva a úkol pro učitele i rodiče*. Praha : Portál, 2009. ISBN 9788073676285.
- HOLAS, Milan: *Hudební pedagogika*. Praha : 2004. ISBN 80-7331-018-X.
- HUDÁKOVÁ, Jana: *Didaktika a umelecké aspekty práce v detském speváckom zbore*. Prešov : FHPV PU v Prešove, 2008. ISBN 978-80-8068-894-3.
- KAŠČÁKOVÁ, Lenka: *Výskum rozvoja hudobnosti detí predškolského veku v podmienkach školskej a rodinnej výchovy*. [Dizertačná práca.] Prešov : Pedagogická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove, 2016.
- KMENTOVÁ, Milena: *Témbrový sluch předškolních a mladších školních dětí ve světle pedagogického výzkumu*. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2019. ISBN 978-80-7603-112-8.
- KMENTOVÁ, Milena: *Třída zpívá ÍÁÍÁ: hudební hry v rozvoji fonematického uvědomování*. Praha : Portál, 2019. ISBN 978-80-262-1479-3.
- KODEJŠKA, Miloš: *Hudební výchova dětí předškolního věku II. Hudební prostředí v rodině a MŠ*. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 1991. ISBN 80-7066-488-6.
- KODEJŠKA, Miloš: *Integrativní hudební výchova dítěte předškolního věku*. Praha : Pedagogická fakulta, Univerzita Karlova, 2002. ISBN 80-7290-080-3.
- KRBAŤA, Peter: *Psychológia hudby (nielen) pre hudobníkov*. Prešov : Matúš Music, 1994. ISBN 80-967089-4-5.
- RÉVÉSZ, Géza: *The Psychology of a Musical Prodigy*. London : Routledge, 1999.
- SEDLÁK, František – VÁŇOVÁ, Hana: *Hudební psychologie pro učitele*. Praha : Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2060-2.
- SEDLÁK, František: *Základy hudební psychologie*. Praha : SPN, 1990.
- SLAVÍKOVÁ, Petra: *Dětská hudební tvořivost v preprimárním vzdělávání*. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2020. ISBN 978-80-7603-124-1.
- WING, Herbert D.: *Standardized Test of Musical Intelligence*. Windsor, 1981.

Summary

TESTING THE DEVELOPMENT OF MUSICAL ABILITIES IN CHILDREN OF PRE-SCHOOL AGE

In the study presented here, especially in its experimental section, we describe hypotheses whose verification by research should provide important findings for musico-pedagogic practice in work with children of pre-school age. The research has shown that children achieve better results when they are actively involved in the activity which determines the relevant ability. Musical activities can be performed with pre-school children (with suitable motivation) at a relatively high level. The musical game, playing motifs, elements of play: these are among the most natural (and also best-attested) means of direct contact with music in order to track the improving quality and development of children's musical skills. For developing musical skills it is important not only that there be combined musical activity of children in the nursery school but also, and principally, at home in the family setting. Active musical involvement in the family (music-making, singing, dancing, and other activities combining music and movement) have a positive influence on the development of musicality.

Our findings have led us to devise a non-standard test for ascertaining the quality of musical abilities among children of pre-school age, with suggestions on assessment and method which will enable teachers to improve the educational process with more effective procedures for achieving the designated goals. Our research has shown that the non-standard test for ascertaining the quality of the musicality of children of pre-school age is not difficult to apply and can be conducted in an entertaining form, integrating musical activities and with a possible use of the medium of creative drama. Musical art is sometimes too abstract for children, and therefore we think it is important to provide more effective musico-educational procedures, forms, methods and means of working, in order to support the development of children's musicality.

Via the research accomplished, we have reached conclusions which summarise the individual and general findings regarding the influences on, and development of, musical skills in children of pre-school age. Acquiring knowledge of the current state of formation and development of the musical skills of children in the pre-school age, and the factors governing this, is at present a topical and urgent task. Therefore timely diagnosis and subsequent development of the child's musicality from the pre-school age, in a partnership of the family and the nursery school, seems to us the optimal variant for improving the current state of affairs.

At the present time, with its focus on combining scholarly contents derived from various academic disciplines (integration), we are considering how to project an education in which music will have a creative mission. Therefore a timely diagnosis, achieved by the above-mentioned means, is a relevant contribution towards this end.

DROTÁRSKE PIESNE Z OBCE VEĽKÉ ROVNÉ

KLAUDIA DŽAVÍKOVÁ – HANA URBANCOVÁ

Mgr. Klaudia Džavíková; Katedra hudobnej výchovy, Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Račianska 59, 813 34 Bratislava; e-mail: k.dzavikova@gmail.com

doc. PhDr. Hana Urbancová, DrSc.; Katedra hudobnej výchovy, Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Račianska 59, 813 34 Bratislava; e-mail: urbancova@fedu.uniba.sk

ABSTRACT

The village of Veľké Rovné (region of Považie), in north-western Slovakia, was originally one of those localities with a well-developed shepherd culture of the upland type. The first documents relating to a tinker craft in the village come from the 1820s. Later this village became a unique centre of the tinker trade, from which inhabitants went forth to practise their skills not only all over Slovakia but also in many other regions of Europe and overseas. Linked with the tinkers' profession was a distinctive tinkers' subculture, one component of which was traditional singing. The specific song repertoire associated with tinker craft is represented by a group of seven songs, which have been preserved in local memory in the village to the present day. This song group was taken as an object of analysis concerning the genesis of individual song types, style features as well as occasions for singing. In the all-Slovakian context this song group (as a whole) was not recorded in the older published sources, nor do the systematic studies of Slovak folk songs take account of it. The tinker songs belong to the category of occupational songs associated with traditional crafts.

Key words: tinker craft, tinker songs, genesis, style features, occasions for singing

O tradičnú piesňovú kultúru obce Veľké Rovné sa v minulosti zaujímali viacerí zberatelia, folkloristi a etnomuzikológovia, a to nielen zo Slovenska, ale aj zo susedných krajín, najmä z Čiech a Moravy či Maďarska. S veľkou pravdepodobnosťou sa na túto obec vzťahujú aj piesňové zápisy v jednej z prvých tlačených zbierok slovenských ľudových piesní, v edícii Jána Kollára *Národné spievanky* z 30. rokov 19. storočia. V tejto zbierke sa vyskytuje zmienka o speve žníc pri poľných prácach z obce Rovné v Trenčianskej stolici. Hoci nevieme s istotou potvrdiť, či ide o Veľké Rovné alebo o Košecké Rovné,

sú to lokality jedného regiónu – stredného Považia. Kollár uverejnil vo svojej zbierke 15 ukážok piesňových textov z Rovného, spojených so žatvou a dožinkami.¹

V monumentálnej piesňovej edícii z prelomu 19. a 20. storočia *Slovenské spevy* (1880 – 1926) sa nachádza 37 zápisov piesní z tejto obce. Tretí diel tejto edície obsahuje 32 piesní, zvyšné zápisy vyšli dodatočne v modernom kritickom vydaní tejto zbierky a boli sprístupnené v Dodatkoch (VI. diel). Všetky piesne zaznamenal slovenský zberateľ a učiteľ Anton Dobroslav Svoboda, rodák z Považskej Bystrice.²

Na začiatku 20. storočia uskutočnil terénne výskumy vo Veľkom Rovnom Leoš Janáček. Osobitne sa zaujímal o ťahavý spev ako fenomén, ktorý študoval na moravsko-slovenskom pomedzí. Na slovenskej strane navštívil viaceré lokality, medzi inými aj Veľké Rovné, kde zaznamenal výber z miestneho piesňového repertoáru. Úpravy ľudových piesní pre spev a klavír, ktoré Janáček vydal v hudobnej edícii *Dvacet šest balad lidových* (1922), obsahujú aj zápisy piesní z tejto obce. Časť edície s názvom „Lidová nokturna“ Janáček v podtitule označil ako „večerní zpěvy slovenského lidu z Rovného“.³

Tradičnej hudobnej kultúre stredného Považia sa dlhodobo venoval etnomuzikológ a dlhoročný rozhlasový redaktor Ondrej Demo. V jeho piesňovej zbierke *Z klenotnice slovenských ľudových piesní* (1981) sa nachádza spolu dvanásť piesní z Veľkého Rovného.⁴ Žánrová monografia *Žatevné a dožinkové piesne* (1969), ktorú O. Demo vydal v spolupráci s moravskou folkloristkou Olgou Hrabalovou, obsahuje šesť piesní z tejto obce, popri vysokom počte záznamov z ďalších lokalít stredného Považia.⁵

Dosiaľ uverejnené pramene dokumentujú piesňovú kultúru tejto obce v širšom žánrovom, tematickom aj funkcionálnom zábere. Súbor 55 piesní, ktoré sme získali excerpovaním dosiaľ vydaných piesňových zbierok, obsahuje viaceré piesňové kategórie: lúboštné piesne, humoristické piesne, balady, vojenské a regrútske piesne, pracovné piesne. Najväčšie zastúpenie v dosiaľ dokumentovanom piesňovom repertoári mali piesne spojené so sezónnou prácou v prírode a so zberom úrody: žatevné a dožinkové piesne, lúčne piesne (trávnice) a pastierske piesne.

V žiadnom z publikovaných prameňov sme sa však nestretli s piesňovými zápsmi, ktoré predstavujú špecifickú súčasť lokálnej piesňovej tradície – s piesňami drotárov, ktorí v tejto obci v minulosti pôsobili a z tejto obce odchádzali za prácou do zahraničia. Príspevok sa venuje tejto dosiaľ málo zverejnenej a sprístupnenej zložke tradičnej piesňovej kultúry lokality.

¹ KOLLÁR, Ján: *Národné spievanky*. I. diel. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 203-217, 700.

² GALKO, Ladislav (ed.): *Slovenské spevy*. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. III. diel. Bratislava : Opus, 1976, č. 505-525, 587-597, 609. Tamtiež, VI. diel (Dodatky). Bratislava : Opus, 1983, č. 2106-2110.

³ JANÁČEK, Leoš: *Dvacet šest balad lidových*. Praha : Hudební matice umělecké besedy, 1922.

⁴ DEMO, Ondrej: *Z klenotnice slovenských ľudových piesní*. Bratislava : Opus, 1981, č. 329-340.

⁵ DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ Olga: *Žatevné a dožinkové piesne*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1971, č. 38, 68b, 73h, 77f, 79, 115.

Veľké Rovné ako centrum drotárskeho remesla

Obec Veľké Rovné (okr. Bytča) leží na severozápade Slovenska, uprostred pohoria Javorníkov, v kotline rieky Rovnianka. Patrí do Žilinského kraja a nachádza sa na rozhraní etnografických regiónov stredného Považia a Kysúc. Predstavuje typ koncovej dediny, v súčasnosti tu žije 3750 obyvateľov.

Prvá písomná zmienka o miestnej časti Rimanovica, ktorú pravdepodobne vlastnil rod Rimanovických, pochádza z roku 1408.⁶ O osade Rovné sa prvýkrát dozvedáme z daňového súpisu Trenčianskej župy z roku 1540.⁷ Išlo o územie valachov, ktoré v tomto období patrilo rodu Podmanických. Valasi boli usadení v najstaršej časti lokality – v Rimanovici. Dlhé obdobie obec patrila k pastierskym lokalitám s valašským obyvateľstvom.⁸ Od roku 1563 boli významnými vlastníkami obce Turzovci, ktorí odkúpili celé panstvo Bytče. Roku 1621 ich vystriedal bohatý rod Esterházyovcov. Počas tejto éry sa obec rozvíjala a prosperovala. Obyvatelia sa venovali chovu dobytká a oviec, roľníctvu, obchodovaniu s vlnou. Ich počet vzrástol v roku 1784 až na 4558 obyvateľov. V 18. storočí sa obec stala sídlom pobočky Slovenského učeného tovarišstva (1792) – spoločnosti združujúcej prívržencov bernolákovského hnutia, s centrom v Trnave.

Významná etapa rozvoja obce nastúpila začiatkom 19. storočia, keď sa začalo v tejto lokalite rozvíjať drotárstvo. Prvý doklad o drotárskom remesle v obci pochádza z daňového súpisu z roku 1828.⁹ Postupne sa z tohto remesla stala silná miestna tradícia. Veľké Rovné sa považuje za stredisko drotárstva na Slovensku; drotári z tejto obce boli medzinárodne známi ako šikovní, zruční a podnikaví remeselníci. Dodnes žije v zahraničí veľa Rovňanov, ktorí ako potulní drotári odišli z materskej krajiny za prácou do iných regiónov Európy, aj do zámoria.

V minulosti bol počet drotárov v obci vysoký. Podľa historického výskumu z Veľkého Rovného odišlo 915 drotárov, a to tesne pred 1. svetovou vojnou.¹⁰ Pozornosť si obzvlášť zaslúžia malí drotárikovia – *džarkovia*, ktorí odchádzali do sveta spolu so staršími drotármi už ako 10- až 12-roční chlapci. Ich školenie v remesle a výchova boli veľmi prísne. Karol Guleja spomína vo svojej publikácii *Svet drotárov* popri Veľkom Rovnom aj ďalšie drotárske dediny v okolí, napríklad Dlhé Pole, Kolárovice, Štiavnik, z kysuckej oblasti napríklad obce Turzovka, Vysoká nad Kysucou, Podvysoká, Makov a ďalšie.¹¹ Všetky obce z tejto oblasti vytvorili územie, ktoré nesie ľudový názov *Drotária*.

Z chudobných lokalít odchádzali muži za prácou do Ruska, Poľska, Maďarska, Bulharska, Rakúska či Ameriky. Bolo pravidlom, že drotári odchádzali na miesta, kde už predtým pôsobili ich predchodcovia. Pritom najviac rozmiestnení v zahraničí boli drotári z Veľkého Rovného, ktorí chodili na Moravu, do Čiech, predovšetkým však do

⁶ *Vlastivedný slovník obcí na Slovensku III.* Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1978, s. 249.

⁷ ZEMENE, Marián: Z dejín obce Veľké Rovné. In: *Svetom. Zborník k 40. výročiu výrobného družstva vo Veľkom Rovnom*. Ed. Milan Ferko. Martin : Osveta, 1980, s. 141.

⁸ Dostupné na: <<http://www.velkerovne.sk/obec/historia-a-pamiatky>> (Hammer, 2017)

⁹ PAVLÍK, Anton: Z dejín obce Veľké Rovné. In: *Svetom. Zborník k 40. výročiu výrobného družstva vo Veľkom Rovnom*, Ref. 7, s. 78.

¹⁰ Dostupné na: <<http://www.velkerovne.sk/obec/drotarstvo>>

¹¹ GULEJA, Karol: *Svet drotárov*. Bratislava : Matica slovenská, 1992.

Ruska, USA, Rakúska, Nemecka, Maďarska, Švajčiarska i na Balkán. Drotári z vedľajších obcí, napríklad z Kolárovcí či Štiavniku, chodili prevažne len do Čiech či Rakúska. Drotári z Kysúc odchádzali za prácou zasa na Moravu, do Čiech, Poľska, Maďarska, Nemecka, pričom niekolkí z nich pôsobili aj v USA. Z obce Dlhé Pole pracovali iba v Nemecku.¹² Najväčší rozmach zaznamenali drotári pôsobiaci v Rusku, kde dokonca zakladali svoje vlastné dielne. Vyskytovali sa v Petrohrade, Moskve, Tbilisi, Baku, neskôr v Kyjeve, Volgograde, Sevastopoli, dokonca i na Sibíri v Omsku. Slovenskí drotári boli hrdí na svoj rodný kraj. V minulosti posielali finančné prostriedky nielen svojim rodinám, ale aj na podporu rôznych inštitúcií na Slovensku, kde bola potrebná finančná dotácia. Anton Pavlík píše, že rovníanski drotári prispeli na budovu Matice slovenskej a podporovali národné hnutie.¹³

K najznámejším výrobným produktom drotárov patrili predmety z drôtu, ktoré sa využívali v domácnostiach: podložky pod hrnce, stojany na fľaše, kvetinové stojany, vtáčie kletky, nosiče na pivo a pod. Patrili k nim ďalej výrobky z bieleho plechu: lopatky, odmerky, kotlíky, obedáre, strúhadlá, sitá, lisy, kanvice a rôzne nádoby; výrobky z pozinkovaného a čierneho plechu: korytá, krhly, kanvy, vane, plechy na pečenie, vedrá; zámočnícke výrobky: mreže, stoliare, obruče, závary a mnoho ďalších produktov.¹⁴

Počas 1. svetovej vojny podmienky na rozvoj drotárstva postupne upadali. Povojnová situácia, hospodárske a politické pomery spôsobili zánik drotárskej živnosti. Muži zostali bez práce a vracali sa naspäť domov. Vo Veľkom Rovnom sa napriek nepriaznivému stavu usilovali založiť svojpomocný drotársky podnik. Medzi hlavných šíriteľov tejto myšlienky, ešte počas svojho pôsobenia v Petrohrade, patrila rovníanský drotár Jozef Džavík. Prvé slovenské družstvo umeleckého, drôteného a plechárskeho priemyslu v Žiline bolo založené v roku 1920 na valnom zhromaždení vo Veľkej Bytči.¹⁵ Družstvo plánovalo postaviť výrobu na úroveň priemyselnej veľkovýroby, čo sa však ukázalo ako náročný zámer, pretože počet nezamestnaných drotárov dosiahol výšku okolo 10 000 mužov. Väčšie podniky pre ca 700 robotníkov boli založené vo Veľkom Rovnom a vo Vysokej nad Kysucou, menšie podniky vznikali v Turzovke a Kysuckom Novom Meste. Obyvatelia Veľkého Rovného sa snažili o prevádzkovanie fungujúceho podniku, ale bez väčšieho úspechu. Preto sa veľká časť mužov v tejto obci naďalej venovala drotárskemu remeslu, hoci už len formou podomového obchodovania.

Prvú národopisnú výstavu drotárstva spomína K. Guleja v knihe *Svet drotárov*, podobne aj prvý drotársky kongres, ktorý sa konal vo Veľkom Rovnom. Tento autor sa podieľal aj na významnom kroku obce, keď sa v roku 1941 vo Veľkom Rovnom podarilo založiť drotársko-plechové družstvo.¹⁶ Pod oficiálnym názvom Svojpomocné drotársko-plechové družstvo *Svetom* sa toto družstvo stalo úspešným moderným priemyselným podnikom a považuje sa za vrchol vývinu slovenského drotárstva.¹⁷

¹² PAVLÍK, Ref. 9, s. 98.

¹³ PAVLÍK, Ref. 9, s. 35.

¹⁴ GULEJA, Ref. 11, s. 51-52.

¹⁵ ZEMENE, Ref. 7, s. 13.

¹⁶ HAMMER, Ref. 8, s. 31.

¹⁷ Tamtiež.

V súčasnosti sa nachádza vo Veľkom Rovnom Múzeum Drotárie, ktoré je súčasťou Považského múzea v Žiline. Venuje sa dokumentácii a sprístupňovaniu tradícií drotárskeho remesla prostredníctvom zbierok drotárskych výrobkov či obrazových dokumentov o drotároch a spôsobe ich života. Tradíciu drotárov a ich špecifickú subkultúru približuje knižná monografia z oblasti literatúry faktu od autora Vladimíra Ferka (1925 – 2002), rodáka z tejto obce.¹⁸ Svet drotárov v podobe drotárskej ságy je spracovaný umeleckou formou v románe Vladimíra Ferka *Ako divé husi* (1994), na ktorom spolupracoval so synom Andrejom.¹⁹

Za kolísku drotárstva na Slovensku sa považujú regióny stredné Považie (najmä okolie Trenčína) a Kysuce, odkiaľ odchádzali už v 18. storočí muži za prácou do železných hút v Čechách a Sliezske, odkiaľ si prinášali aj prvé skúsenosti z práce s drôteným materiálom.²⁰ Drotárske remeslo bolo v minulosti rozšírené nielen na západnom Slovensku (stredné Považie a Kysuce, Ponitrie), ale aj v regiónoch východného Slovenska (Spiš, Šariš). Koncom roka 2019 bol za Slovenskú republiku zapísaný kultúrny prvok „drotárstvo – remeslo a umenie“ do Reprezentatívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva ľudstva UNESCO.

Drotárske piesne ako súčasť lokálneho repertoáru

Český učiteľ a spisovateľ Karel Kálal (1860 – 1930) navštívil obec Veľké Rovné počas cesty po Slovensku. V cestopisnej publikácii *Na krásném Slovensku* z roku 1903 opisuje svoje pocity a dojmy z návštevy tejto obce:

„Z Vysoké jsem přišel do Rovného, největší drátenické dědiny. Večer jsem se procházel podle potoka a poslouchal lid na různých stranách zpívati. Několik šuhajců stoupalo na vysokou stráň a cestou si zpívalo. Byli to dráteníci, kteří se domů ze světa navrátili. Píseň jejich hlaholila do noční tmy a s výšky působila dojemně. Na vrchu si udělali oheň, jenž brzy zmohutněl a zdola se zdálo, jako by k samým hvězdám šlehal. Tak se mi zachtělo tam býti, přikládati syrovou chvoj a se šuhajci si zazpívati! [...] Vatra a při ní zpěv, to patří k milým slovenským obrázkům.“²¹

O piesňach slovenských drotárov boli dosiaľ k dispozícii len zlomkové informácie. Patria k nim sekundárne pramene v podobe náhodných správ a údajov o ich speve, rozptýlené v publikáciách rôzneho zamerania a obsahu. Boli to aj zmienky o konkrétnych piesňach, ktoré mali prevažne podobu záznamu textového incipitu piesne. Predovšetkým však chýbali primárne pramene. Ojedinelé záznamy piesní v podobe zápisov (transkripcií) textov, prípadne textov aj nápevov týchto piesní sa síce vyskytovali rozptýlene v rôznych spevníkoch a piesňových zbierkach, neboli však sústredené do

¹⁸ FERKO, Vladimír: *Svetom moje svetom. Slovenskí drotári doma i vo svete*. Bratislava : Tatran, 1978.

¹⁹ FERKO, Vladimír – FERKO, Andrej: *Ako divé husi. Román o pamäti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.

²⁰ Drotárstvo. [Heslo.] In: *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1995, s.108-109.

²¹ KÁLAL, Karel: *Na krásném Slovensku*. III. přepracované vydání. Praha : Nakladatelství L. Mazáč, 1929, s. 50-51.

jedného repertoárového celku. S tým súvisí aj skutočnosť, že dosiaľ chýbala základná charakteristika drotárskych piesní, ich hudobnej a textovej zložky, ale aj ich začlenenie do niektorého z klasifikačných systémov slovenských ľudových piesní.

Autori Alica Elscheková a Oskár Elschek v antológii *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba* prinášajú základný klasifikačno-typologický systém, ktorý slúži na členenie repertoáru slovenských ľudových piesní na základe ich žánrovej, funkčnej či tematickej príslušnosti. Ukážky drotárskych piesní sa tu nevyskytujú, podobne ako sa tu nenachádza ani širšia skupina remeselníckych piesní. Príčina spočíva najmä v tom, že uvedený systém sa v najväčšej miere vzťahuje na ľudové piesne vymedzené na základe tzv. genetickej definície, pričom nezohľadňuje aj kategóriu novej piesňovej tvorby, semi-folklórnej (poloľudovej) a folklorizovanej (zludovenej) piesne, kam možno zaradiť aj viaceré piesne zo skupiny remeselníckych piesní.

Lubica Droppová ako autorka encyklopedického hesla o piesňach drotárov poukazuje na skutočnosť, že tieto piesne sa síce viazali na lokality spojené s drotárskym remeslom, ale niektoré z nich boli súčasťou novej vrstvy a patrili do celoslovenského repertoáru.²² Ako príklad uvádza drotársku pieseň *Ja som dobrý remeselník*, ktorej prvý známy zápis pochádza už z 30. rokov 19. storočia – nachádza sa v prvom diele Kollárovej edície piesňových textov *Národné spievanky* medzi piesňami o remeslách.²³ Táto pieseň sa neskôr opakovanne vyskytuje v dobových zbierkach slovenských ľudových piesní; jej kompletný hudobno-textový zápis sa nachádza, napríklad, v prvom diele edície *Slovenské spevy* z roku 1880.²⁴ (Príloha, Obr. 1, 3)

Vo Veľkom Rovnom sú dodnes známe piesne s tematikou drotárov a drotárskeho remesla. Udržiavajú sa tu ako súčasť lokálnej pamäti a pestujú sa na báze folklorizmu – tvoria súčasť repertoáru miestnej folklórnej skupiny Rovňan. V rámci nášho terénneho výskumu (máj – júl 2020) sme tieto piesne zaznamenali od miestnych nositeľov tradície – speváčok odlišných generačných vrstiev, ktoré boli alebo sú aktívne aj ako členky miestnej folklórnej skupiny. Z podania týchto speváčok sme získali sedem piesní o drotárstve: *A tam hore na Považí je prekrásna dolina, Drotári, drotári a já drotárka, Drotári, drotári jako dzivé husi, Ja som drotár od Žilini, Kedz sa drotár preč do sveta poberal, Pijú chlapi, pijú, Už ten moj mužíček z Ameriki idze*.

Piesne spievali Mária Malíková (nar. 1996), speváčka ľudových piesní a huslistka, aktívna členka miestnej folklórnej skupiny Rovňan z Veľkého Rovného, a Mária Gumančíková (nar. 1947), speváčka a pamätníčka, dlhoročná členka miestnej folklórnej skupiny. Obidve speváčky pochádzajú z obce Veľké Rovné.

Obyvatelia Veľkého Rovného považujú dnes drotárske piesne za veľmi vzácne a stále udržiujú ich životnosť. Tieto piesne poznajú v obci starí i mladí, pretože sa naďalej tradujú a odovzdávajú medzi generáciami. Aj v súčasnosti sa tieto piesne spievajú pri rôznych príležitostiach, verejných i súkromných.

Poznatky k drotárskym piesňam a príležitostiam ich spevu poskytli tri informátori – rodáčky z obce, ktoré pochádzajú z rodín drotárov. Dve z nich sú miestnymi pa-

²² Drotárske piesne. [Heslo.] In: *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 1*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1995, s. 108. Pozri tiež: DROPOVÁ, Lubica: Drotárske piesne. [Heslo.] Dostupné na internete: <<https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/drotarske-piesne/>>

²³ KOLLÁR, Ref. 1, s. 643-644.

²⁴ GALKO, Ref. 2, I. diel, 1972, č. 248, s. 292-293; IV. diel (Dodatky), 1978, č. 225, s. 168.

mätníčkami: Melánia Džavíková (nar. 1931) a Mária Gumančíková (nar. 1947); tretia informátorka Mária Slocíková (nar. 1962) je stále aktívnou členkou miestnej folklórnej skupiny a poznatky k piesňam získala od svojho otca, miestneho učiteľa.

Témy, ktoré sa spomínajú v textoch piesní, pochádzajú z bežného života drotára a jeho rodiny. Najčastejšie je to viera, láska k rodine, k rodnému kraju, vlastenectvo, práca, chudoba. Z pohľadu mužov sa v piesňach často opisuje dlhá cesta, namáhavá práca vo svete či opustenosť, z pohľadu žien zasa láska, samota a smútok.

Keď v minulosti drotári odchádzali z obce za prácou, lúčili sa so svojou rodinou, s priateľmi, s rodným krajom. Držala ich viera v Boha – traduje sa, že na remeni krošne mali znak kríža, ktorý symbolizoval Božiu ochranu. Na konci obce, kde stál kríž, sa drotár lúčil za spevu piesní. Piesne sprevádzali drotárov počas cestovania po svete, a zároveň im uľahčovali ich prácu.

Učiteľka Mária Slocíková hovorí:

„Je veľmi zaujímavé, že táto hudba, ktorá sprevádzala život Rovňancov pri všetkých príležitostiach, ktoré prežívali počas celého roka, sa objavila, keď sa vrátili potomkovia drotárov, ktorí sa odsťahovali do Ameriky. So slzami v očiach spievali tieto rovnanské piesne, ktoré ich naučili ich otcovia a dedkovia. Sprevádzali sa sami hrou na heligónke.“

Názov „Drotár“ malo aj vystúpenie, ktoré predvádzala miestna folklórna skupina Rovňan, pričom v repertoári sa nachádza dodnes. V tomto predstavení sa spievajú drotárske piesne, približuje sa odchod drotára do sveta, lúčenie s rodinou a rodným krajom. Informátorka Mária Gumančíková hovorí: *„Keď odchádzal drotár, spievalo sa: Kedz sa drotár preč do sveta poberal.“*

Drotárske piesne znázorňovali ťažký život obyčajných chudobných ľudí vo Veľkom Rovnom, ktorí tvrdo pracovali. Pieseň *Ja som drotár od Žiliny* opisuje životné podmienky miestnych ľudí: *„...samé kopce, holoty, chleba, masla, málo máme, pritem vela roboty.“*

Informátorka Melánia Džavíková konštatuje, že aj napriek chudobe a ťažkým životným podmienkam dokázali drotári svojou výnimočnou prácou pozdvihnúť život a úroveň svojich rodín, miestnych obyvateľov i celej obce. Zarobené peniaze investovali do výstavby domov, podnikov, kostola a podporovali mnohé ďalšie oblasti miestneho života.

Ku genéze a štýlovým znakom drotárskych piesní z obce Veľké Rovné

Repertoár drotárskych piesní sme podrobili hudobnoštýlovej analýze. Výsledky pri-nášajú poznatky o príslušnosti drotárskych piesní k určitým historickým vrstvám tradičného slovenského ľudového spevu.²⁵ Analýza hudobnej štruktúry ukázala, že tieto piesne možno zaradiť na rozhranie medzi starú a novú piesňovú kultúru, s výraznejšou prevahou novších vrstiev harmonickej piesne.

V repertoári drotárskych piesní sme identifikovali nevýrazné zastúpenie nápe-vov staršej piesňovej kultúry. Reprezentujú ich piesne tzv. valasko-pastierskej štýlovej

²⁵ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, ³2007, s. 63-124.

vrstvy, ktoré súvisia s hudobnými dialektmi stredného Považia a Kysúc. Tieto nápevy tvoria v skupine drotárskych piesní len zlomok. Naznačujú však kontinuitu s predharmonickými štýlovými vrstvami, a to nielen v tonalite (kvinttonalita, tónový rad so zväčšenou kvartou), ale aj vo forme (otvorená 4-dielna aditívna forma ABCD) a v slabičnej stavbe (pravidelný 6-slabičný verš). Ide o relikť, ktorý je odvodený od staršieho štýlového základu regionálnej piesňovej tradície. V našom súbore drotárskych piesní patrí k nim jediná pieseň, súvisiaca so žánrom vystahovaleckých piesní opierajúcich sa o starší regionálny fond nápevov. (Príloha, Príklad 7).

Prechodný typ medzi starou a novou piesňovou kultúrou reprezentujú dve piesne, ktoré v sebe kumulujú prvky oboch týchto hudobnoštýlových komplexov. Ide o prechodné kvinttonálno-harmonické nápevy s 5-dielnou formou otvoreného typu (ABCDE) a sylabickou stavbou v podobe pravidelného 6-slabičného verša alebo bisylabické kombinácie 5- a 6-slabičného verša. Túto stavebnú formu však možno previesť pomocou združovania jednotlivých dielov do väčších formových útvarov na 3-dielnu formovú štruktúru s dlhšími melodickými riadkami (12-slabičný, resp. kombinovaný 11- a 12-slabičný verš), s pripojeným záverečným tretím dielom s charakterom kódy (ABc). Jeden z nápevov spája so starou piesňovou kultúrou aj descendenčný typ melódie. (Príklady 5, 6)

Najpočetnejšie zastúpené sú nápevy novej piesňovej kultúry. Prevláda vrstva tradičnej (staršej) harmonickej piesne, ktorá sa vyznačuje kontinuitou niektorých štýlových prvkov so starou piesňovou kultúrou. Potvrdzujú to, napríklad, znaky vo forme nápevu a v stavbe verša (otvorená 4-dielnosť, 6-slabičnosť). Na druhej strane sa v týchto nápevoch stretávame už so znakmi štýlových vrstiev harmonickej piesne vo vyhranenej podobe. Patrí k nim, napríklad, uzavretá forma a symetrické riešenie stredného dielu, ktoré sa vyskytujú najmä v rozšírenej a typickej formovej schéme AABA, dlhé melodické riadky a heterosylabické verše (napríklad 11- až 15-slabičné štruktúry), široký ambitus siahajúci aj cez oktavu, oblúková melódika a pod. (Príklady 1 – 4)

Nahrávky drotárskych piesní, ktoré sme mali k dispozícii, poskytujú obraz o sólovom speve, resp. o prednese v unisone. V jednom prípade sa nachádza finálny tón nápevu na treťom stupni (Príklad 7), čo naznačuje relikť spevu v paralelných (vrchných) terciách k vedúcemu hlasu s finálnym tónom na prvom stupni. Tieto piesne sa teda spievali aj viachlasne, pravdepodobne s využitím postupov harmonickeho dvojhlasu.

Hoci ojedinelé staršie záznamy drotárskych piesní poukazujú na stabilnú metrickú schému (párne 2/4 a 4/4 metrum) a často aj rýchlejšie tempo, prednes speváčok z obce Veľké Rovné využíva vo veľkej miere metricky uvoľnený, ťahavý spev, s predĺženými rytmickými hodnotami v závere niektorých úsekov nápevu, prípadne nádychové pauzy, ktoré stabilnú metrickú schému narušajú. Piesne charakterizuje vo všeobecnosti prevaha pomalšieho tempa a prednes, do ktorého v rámci pevnej metrickej schémy prenikajú prvky parlando-rubato. Náznak zdobenía melodickéj línie, ktorý sa vyskytuje v interpretácii jednej zo speváčok, patrí pravdepodobne k individuálnym prednesovým znakom.

Skupinu siedmich drotárskych piesní z obce Veľké Rovné možno súhrnne charakterizovať ako repertoár, ktorý inklinuje k harmonickej piesni s reliktom starších kvinttonálnych štruktúr, s prevahou 4-dielnej formy otvoreného aj uzavretého typu, so

slabičnou stavbou verša, ktorá osciluje medzi starou piesňovou kultúrou (pravidelný 6-slabičný verš) a novou piesňovou kultúrou (11- až 15-slabičné verše). Na základe týchto znakov možno považovať drotárske piesne za súčasť novších vrstiev tradičného slovenského spevu, pričom obsahujú aj niektoré typologicky staršie prvky, čím dokladajú vnútornú kontinuitu tohto repertoáru a jeho nadväznosť na domáci hudobnoštýlový základ v podobe regionálneho (kvintotónne nápevy), ale najmä celoslovenského (harmonické nápevy staršieho typu) ukotvenia. Podľa genetickej teórie slovenskej ľudovej piesne (J. Kresánek) a koncepcie historických štýlových vrstiev v slovenskom ľudovom speve (A. Elscheková – O. Elschek) predpokladáme, že vznik a počiatok šírenia vrstvy tradičných (starších) harmonických piesní sa viaže na 18. storočie, s ďalším vývinom tejto vrstvy v priebehu 19. storočia.²⁶

Pohľad na genézu drotárskych piesní dopĺňa hudobnoštýlovú analýzu o ďalšie poznatky.

Pri formovaní vlastného repertoáru drotári vychádzali na jednej strane zo známeho a existujúceho piesňového fondu, ktorý si adaptovali. Na druhej strane nemožno vylúčiť ani vlastnú, autorskú tvorbu, ktorá však v tradičnom prostredí spravidla nadväzuje na známy a rozšírený štýlový základ v nápevoch aj textoch piesní, čo vytvára predpoklad na to, aby bola táto autorská tvorba prijatá širším miestnym spoločenstvom. V tradičnom prostredí je hranica medzi adaptáciou a novou tvorbou spravidla málo ostrá a prechod medzi týmito dvoma kategóriami je pomerne plynulý. Drotárske piesne z obce Veľké Rovné sme preto ďalej podrobili komparácii s príbuznými piesňovými typmi a hľadali sme medzi nimi vzťahy priamej či sprostredkovanej väzby.

V celej skupine drotárskych piesní z Veľkého Rovného vystupujú do popredia dve piesne: *A tam hore na Považí je krásna dolina* a *Ja som drotár od Žiliny, obec Rovné dzedzina*. Od zvyšku drotárskeho repertoáru sa odlišujú spoločným typom 4-dielnej formy (AABA / AABR, resp. AABbA / AABcR) a rovnakou veršovou stavbou so základom v 15-slabičnom verši v 4-riadkovej strofe (15 15 8+8 15). Naznačujú vzťah k najstaršej známej publikovanej drotárskej piesni *Ja som dobrý remeselník z tej Trenčianskej stolice*, ktorej dva varianty textu sa nachádzajú v Kollárovej edícii *Národné spievanky* a verzie s nápevom v *Slovenských spevoch*.²⁷ Tento piesňový typ prenikol v druhej polovici 19. storočia aj do spoločenského spevu, čo dokladajú tlačené spevníky repertoáru spoločenských piesní od začiatku 60. rokov (M. Chrástek, A. H. Krčméry, K. Ruppeltdt, K. Salva).²⁸ (Obr. 3)

Medzi historickým piesňovým typom *Ja som dobrý remeselník* a obidvoma piesňami z obce Veľké Rovné je vzťah úzkej štrukturálnej súvislosti. Spočíva v 15-slabičnom verši s väzbou na prvý diel A (a jeho opakovanie v úvode a závere piesne) a v symet-

²⁶ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 237. (Reprint: Bratislava : Národné hudobné centrum, 1996.)
ELSCHEKOVÁ – ELSCHKEK, Ref. 25, s. 102.

²⁷ Ref. 23, 24.

²⁸ CHRÁSTEK, Michal (ed.): *Veniec národných piesní slovenských*. Banská Bystrica : Nákladom E. Krčméryho, 1862, s. 226. KRČMÉRY, August Horislav (ed.): *Slovenský spoločenský spevník z národných a prstonárodných piesní*. Banská Bystrica : Nákladom Eugena Krčméryho, 1871, s. 210-211. RUPPELDT, Karol (ed.): *Venček slovenských národných piesní*. Praha : Vlastným nákladom, 1874, s. 44-45. SALVA, Karol (ed.): *Národní spevník*. Ružomberok : Nákladom kníhtlačiarne Karla Salvu, 1897, s. 122.

ricky riešenom druhom (strednom) diele. Niektoré z týchto verzií spája aj refrén, ktorý nahrádza opakovanie prvého dielu piesňovej formy v závere ($A \rightarrow R$). Hypoteticky možno predpokladať, že tieto piesne vznikali na jeden spoločný štrukturálny model ako jeho hudobno-textové verzie. Poetika textu obidvoch rovnianskych verzií naznačuje miestnu tvorbu. Potvrdzuje to aj lokálna adaptácia textu (*rovnanská dzedzina*, *rovnanský chotár*, *obec Rovné dzedzina* a pod.). Varianty k týmto dvom piesňam sme v starších prameňoch nenašli.

Zložitejšiu väzbu na historické pramene má drotárska pieseň z Veľkého Rovného *Ked' sa drotár preč do sveta poberal*. Tematicky sa viaže na rozlúčku drotárov pri odchode z obce za prácou. Predstavuje adaptovanú verziu vysťahovaleckej piesne *Ked' sa Slovák preč do sveta uberal*, ktorá sa tematicky spája s odchodom do zámoria, čím korešpondovala so životnou realitou pôsobenia drotárov vo vzdialených krajinách. Zápis z obce Veľké Rovné obsahuje dve prvé strofy, adaptované na regionálne-lokálne reálie (Váh, obec Rovné). Zachovaná ostáva aj rámcová forma ($ABB_V A_V$) a stavba strofy (pravidelný 11-slabičný verš).

Piesne o vysťahovalectve vznikali ako súčasť sociálno-ekonomického javu sťahovania za prácou mimo materskej krajiny. Vysťahovalectvo dosiahlo najväčšiu intenzitu na prelome a začiatkom 20. storočia, keď slovenské obyvateľstvo odchádzalo najmä do Spojených štátov amerických. Preto boli jadrom tohto repertoáru najmä piesne spojené s emigráciou do zámoria.²⁹ Patrí k nim aj uvedená pieseň *Ked' sa Slovák preč do sveta uberal*, ktorá sa začlenila do celoslovenského repertoáru, pričom prenikla aj do spevu slovenských enkláv na Dolnej zemi, kde sa stala súčasťou repertoáru slovenských vlasteneckých piesní.³⁰ Predlohou tejto vysťahovalecko-vlasteneckej piesne a jej adaptácie v podobe drotárskej piesne bol pravdepodobne starší piesňový typ s témou lúčenia. Ako príklad možno uviesť vojenskú rozlúčkovú pieseň *Ked' sa milý na tú vojnu odberal*, ktorej variant (bez nápevu) z obce Detva bol uverejnený začiatkom 20. storočia.³¹

Úzku variantnú väzbu na historické pramene má pieseň *Drotári, drotári jako dzivé husi*. Je to blízky hudobno-textový variant drotárskej piesne, ktorá bola publikovaná s textovým incipitom *Prajská zem, Prajská zem* v prvom diele piesňovej zbierky *Slovenské spevy* v roku 1880.³² (Obr. 4) Variant z Veľkého Rovného zachoval formu nápevu (ABCD) aj stavbu strofy (6-slabičný verš v 4-riadkovej strofe). Zredukoval sa však počet strof (vypustili sa dve strofy zo stredu piesne) a presunulo sa poradie zvyšných strof tak, aby sa pieseň v texte začínala priamo motívom drotárov v podobe dvojstrofy. V takejto podobe sa pieseň v lokálnom repertoári obce stabilizovala.

Uvedená drotárska pieseň využila rozšírený nápevový typ, ktorý zrejme patril k dobovým putovným melódiám viažucim sa na piesňové texty so 6-slabičným veršom.

²⁹ KOVÁČOVÁ, Juliana: K otázke slovenských piesní o vysťahovalectve. In: *Lidová píseň, hudba a tanec. Místo, funkce, proměny*. Ed. Dušan Holý, Andrej Sulitka. Brno : Krajské kulturní středisko v Berně, 1987, s. 110-122.

³⁰ Napr. TOMÁŠ, Pavel – BALÁŽ, Pavel: *Ked' si ja zaspievam... Zbierka slovenských ľudových piesní z Kovačice a Padiny*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1997, s. 536, č. 785.

³¹ MEDVECKÝ, Karol A.: *Detva. Monografia*. Detva : Tlačou kníhtlačiarne Karla Salvu v Ružomberku, 1905, s. 315.

³² GALKO, Ref. 2, I. diel, 1972, č. 245, s. 292. Označenie „Prajská zem“ sa vzťahuje na Nemecko.

Tento nápevový typ je doložený v historických tlačených zbierkach. Dokladajú jeho väzbu na viaceré piesňové žánre, v kontexte ktorých viac alebo menej varioval (pracovné piesne z prírody, trávnicie, ľúbostné a záletnícke piesne, pijanské piesne). Tento nápev bol dokumentovaný v regiónoch západného a stredného Slovenska, ale aj u Slovákov vo Vojvodine.³³

Tri posledné drotárske piesne z obce Veľké Rovné súvisia s okruhom piesňových žánrov, ktoré sa vzájomne prelínajú: zbojníckych, vojenských, vystahovaleckých, remeselníckych, ľúbostných a humoristických piesní. Drotárska pieseň z Veľkého Rovného *Pijú chlapci, pijú v kamennej pivnici* je hudobno-textovou adaptáciou piesňového typu, ktorý vznikol kontamináciou zbojníckej a pijanskej (humoristickej) piesne.³⁴ Pieseň *Drotári, drotári a já drotárka* je analógiou žánrovo príbuzného piesňového typu (napríklad remeselnícka pieseň z Liptova *Murári, murári a ja murárečka*). Predloha alebo paralela týchto piesní spočíva vo vybraných piesňových typoch spojených s určitou žánrovou kategóriou, ktorú bolo možné adaptovať prostredníctvom motívcko-tematickej zmeny, prípadne aj melodickej premeny, na nový kontext spevu. Posledná z týchto troch piesní *Uš ten moj mužíček z Ameriki idze* je vystahovaleckou piesňou.³⁵ Do repertoáru drotárskych piesní sa adaptovala prostredníctvom funkcie spevu, a to bez podstatnej variačnej či štrukturálnej zmeny, čím zachovala verziu pôvodného piesňového typu.

Repertoár drotárskych piesní z obce Veľké Rovné dokumentuje, ako určité piesňové typy fluktovali medzi rôznymi funkciami spevu, spevnými príležitosťami a sociálnymi skupinami nositeľov a interpretov a dokázali sa adaptovať na subkultúru drotárov v lokalite na rozhraní stredného Považia a Kysúc. Pomocou tohto repertoáru možno ilustrovať aj niekoľko modelov vzniku tzv. novej piesňovej tvorby v tradičnom prostredí.³⁶

Vo všeobecnosti sa drotárske piesne dosiaľ nachádzali rozptýlené v podobe ojedinelých a náhodných záznamov v archívoch a piesňových zbierkach. Tieto záznamy však pochádzajú z iných lokalít než z obce Veľké Rovné, kde sa v minulosti hĺbkový a systematickejší terénny výskum piesňovej kultúry vo väčšom rozsahu nerealizoval. Spomínajú sa však v publikáciách vlastivedného, etnografického či historického zame-

³³ GALKO, Ref. 2, III. diel, 1976, č. 578, s. 452-453; V. diel (Dodatky), 1981, č. 705, s. 7, č. 1008, s. 261, č. 1061, s. 305, č. 1207, s. 398.

³⁴ GALKO, Ref. 2, I. diel, 1972, č. 556, s. 523; II. diel, č. 305-306, s. 230-231; MEDVECKÝ, Ref. 31, s. 327.

³⁵ Táto pieseň bola dokumentovaná aj v ďalších lokalitách stredného Považia. Napr. zápis blízkeho variantu pochádza z obce Mariková (Rukopisná zbierka Jaroslava a Vlasty Smutných, 01/10, Katalóg ľudové písně, Projekt digitalizace sbírek lidové hudby). Dostupné na: <<http://folksong.eu/melody/17067>>

³⁶ Otázkou tvorby nových piesní v tradičnom prostredí sa u nás zaoberala najmä Soňa Burlasová. Pozri bližšie: BURLASOVÁ, Soňa: K problémom genézy, funkcie a štýlu ľudovej piesne s družstevnou tematikou. In: *Slovenský národopis*, roč. 12, 1964, č. 1, s. 3-64. Pozri tiež: BURLASOVÁ, Soňa: *Kapitoly o slovenskej ľudovej piesni*. Ed. Hana Urbancová. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2013, s. 211-274.

rania, ktoré sú venované tejto obci, jej dejinám, sociálno-kultúrnemu zázemiu a miestnym tradíciám. Pre obyvateľov aj rodákov z Veľkého Rovného sú drotárske piesne dôležité ako súčasť ich vlastnej kultúrnej tradície, ktorú vnímajú ako dlhú a pre ich obec príznačnú. V systematike slovenských ľudových piesní drotárske piesne možno zaradiť do skupiny remeselníckych piesní stavovského typu – ich spev sa viaže na nositeľov drotárskeho remesla a príslušníkov ich subkultúry. Tieto piesne poznali a spievali aj ďalší obyvatelia obce. Sú preto súčasťou miestneho repertoáru, ktorého prostredníctvom sa obyvatelia obce prezentujú vo vzťahu k iným obciam a regiónom. Z celoslovenského pohľadu drotárske piesne reprezentujú vrstvu novej piesňovej tvorby ľudového a pololudového pôvodu, ktorá sa viaže na obdobie od prelomu, resp. začiatku 19. storočia a v súčasnosti sa oživuje na báze folklorizmu.

PRÍLOHY

Piesňová príloha

Príklad 1: Veľké Rovné (okr. Bytča), speváčka Mária Malíková (nar. 1996), nahrávka K. Džavíková, transkripcia H. Urbancová, 2020

$\text{♩} = 66/48''$

A tam ho - re na Po - va - ží je pre - krá - sna
s pra - vej stra - ni Vá - hu le - ží tá rov - nan - ská

do - li - na, V tej dze - dzi - ne kr - čma sto - jí
dze - dzi - na.

1)
du - ká - tmi vi - bí - ja - ná, schá - dza - jú sa tam dro - cá - ri

z rov - nan - ské - ho cho - tá - ra.

1) 2. sfa 2) 2. sfa

A tam hore na Považí je krásna dolina,
s pravej strani Váhu leží tá rovnanská dzedzina.
V tej dzedzine krčma stojí dukátmi vibíjaná,
schádzajú sa tam drocári z rovnanského chotára.

Kedz sa oni poschádzajú, bratski sa zhovárajú,
pojme bracá ššasie hladac tam do cudzieho kraju.
Lebo v našej drahej vlasti, tu nám vižic nedajú,
ťaškú prácu, malú plácu veľkí páni dávajú.

Príklad 2: Veľké Rovné (okr. Bytča), speváčka Mária Gumančíková (nar. 1947), nahrávka K. Džavíková, transkripčia H. Urbancová, 2020

$\text{♩} = 58/53''$



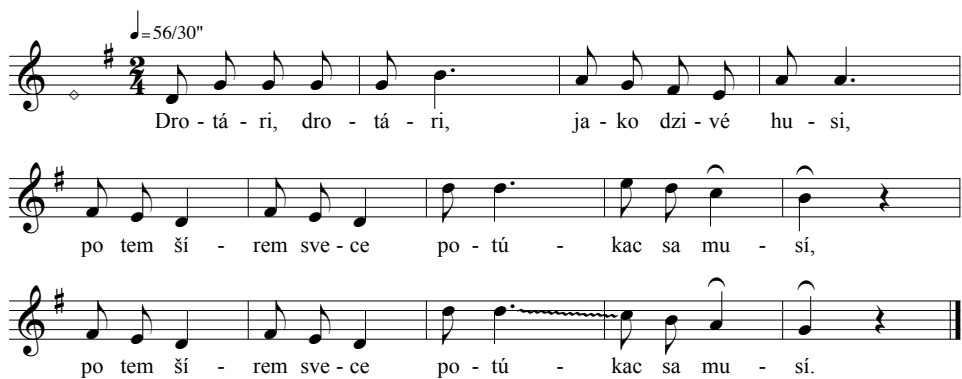
Ja som dro - tár od Ži - li - ni, o - bec Ro - vné
po sve - ce sa tú - lac mu - sím, čo je te - mu
dze - dzi - na, Chu - do - bní je ten náš kraj,
prí - či - na?
sa - mé ko - pce, ho - lo - ti, chle - ba, ma - sla má - lo má - me,
pri tem ve - la ro - bo - ti.

Ja som drotár od Žilini, obec Rovné dziedzina,
po svece sa túlac musím, čo je temu príčina?
Chudobní je ten náš kraj, samé kopce, holoti,
chleba, masla málo máme, pri tem vela roboti.

Na jar žitko zasejeme, v jeseni ho zožneme,
a keď pridze ku mláčeniu, samí kúkol zbierame.
Chudobní je ten náš kraj, samé kopce, holoti,
chleba, masla málo máme, pri tem vela roboti.

Príklad 3: Veľké Rovné (okr. Bytča), speváčka Mária Gumančíková (nar. 1947), nahrávka K. Džavíková, transkripčia H. Urbancová, 2020

$\text{♩} = 56/30''$



Dro - tá - ri, dro - tá - ri, ja - ko dzi - vé hu - si,
po tem ší - rem sve - ce po - tú - kac sa mu - sí,
po tem ší - rem sve - ce po - tú - kac sa mu - sí.

Drotári, drotári,
jako dzivé husi,
/: po tem šírem svece
potúkac sa musí. :/

Vrecom si uscele,
kabátom prikrije,
/: ešše (*ešte*)* sa mu, ešše (*ešte*)*
o frajerke snije. :/

Prajská zem, Prajská zem,
skoro-li ca prejdzem,
/: frajárečka moja,
živú-li (*zdravú-li*)* ca nájdzem. :/

Povedzže mi, povedz,
kerú cestu pojdžeš,
/: a já ci nepoviem,
lebo plakac budžeš. :/

*Textový variant pri opakovaní verša.

Príklad 4: Veľké Rovné (okr. Bytča), speváčka Mária Malíková (nar. 1996), nahrávka K. Džavíková, transkripcia H. Urbancová, 2020

$\text{♩} = 58/60''$

Kedz sa dro-tár preč do sve-ta po-be-ral,
spo-za Vá-hu na roz-lú-čku za-vo-lal,
za-vo-lal on spo-za Vá-hu eš-še raz,
roz-lie-hal sa do Rov-né-ho je-ho hlas.

Kedz sa drotár preč do sveta poberal,
spoza Váhu na rozlúčku zavolal,
/: zavolal on spoza Váhu ešše raz,
rozliehal sa do Rovného jeho hlas. :/

Sbohom, sbohom aj ti Váh moj hlbokí,
či ca uzrem za dva lebo tri roki,
/: či ja budzem ešše vidzec svoju mac,
či ma budze moja milá milovac. :/

Príklad 5: Veľké Rovné (okr. Bytča), speváčka Mária Gumančíková (nar. 1947), nahrávka K. Džavíková, transkripcia H. Urbancová, 2020

$\text{♩} = 98/38''$

Dro - tá - ri, dro - tá - ri a já dro-tá-rka, či - ja - že ja bu-dzem,

či - ja - že ja bu-dzem te-raz fra-jé - rka.

1) 2. sfa

/: Drotári, drotári a já drotárka, :/
 čižaže ja budzem, čižaže ja budzem
 teraz frajérka.

/: Išol (*išiel*)* moj milení hrnce drótovac, :/
 /: s kím ja teraz budzem, s kím ja teraz budzem
 doma nocovac. :/

*Textový variant pri opakovaní verša.

Príklad 6: Veľké Rovné (okr. Bytča), speváčka Mária Malíková (nar. 1996), nahrávka K. Džavíková, transkripcia H. Urbancová, 2020

$\text{♩} = 130/22''$

Pi - jú chlap-ci, pi - jú v ka-men - nej pi - vňi - ci,

še - ci lu - dzá vra - vá, še - ci lu - dzá vra - vá, že sú

to zboj - ní - ci.

Pijú chlapi, pijú
 v kamennej pivňici,
 /: šeci ľudzá vravá,
 šeci ľudzá vravá,
 že sú to zbojníci. :/

Nie sú to zbojníci,
 sú to drotárici,
 /: hrnce popredali,
 dróti drótovali,
 sedzá pri skleňici. :/

Krčmarenka naša,
 nalejže nám zasa,
 /: šak ci zaplacíme,
 šak ci zaplacíme,
 kec sa navracíme. :/

Príklad 7: Veľké Rovné (okr. Bytča), speváčka Mária Malíková (nar. 1996), nahrávka K. Džavíková, transkripcia H. Urbancová, 2020

$\text{♩} = 67/18''$

Uš ten moj mu - ži - ček z A - me - ri - ki i - dze,

a ja o tem do - bre viem, že ma on bic bu - dze.

Uš ten moj mužiček
z Ameriki idze,
a ja o tem dobre viem,
že ma on bic budze.

Dala som oračom,
dala som kopačom,
od hnoja vozená,
od lúki kosená.

Nebi ma mužičku,
nemáš ma prečo bic,
šak ci ja rozpoviem,
čo som dala robic.

Ešše mi ostali
aj štiri šajnové,
za to som kúpila
topánki fajnové.

Obrazová príloha

67. *Drotár.*

Gá sem dobrý remeselník z teg Trečanskog stolice,
 Gá znám dobre drotowati hrnce, misy, ragnice.
 Keď gá puogdem z teg dědiny krikagúcj ces mesto:
 Dagte hrnce drotowati! to ge moze remeslo.

68. *Drotář.*

- 1 Gá sem dobrý remeselník z teg Trenčanskog stolice,
 Po mestečkach, po dědinách chodjm drotowat hrnce:
 Tu mne všudy chcegú mji,
 Kde magú hrnček rozbitý.
- 2 Ženky mne welmi lúbegj nebo sem chlapjk herský,
 Když která co drotowat dá, k tomu sem welmi fríský.
 A že dobre drotowat znám,
 Dobře si i platiti dám.
- 3 Keď si gá idem po městě tu mne wolagj djwky:
 Heg! sem! mog luhý drotári, počte drotowat hrnky:
 Gá si sadnem, odrotugem,
 S děwčatky si požartugem.
- 4 Drotár sem gá, drotár budem, drotárem chci zostati,
 A keď pogdem po ulicech tak si budem zpjwati:
 Hrnce, misky i randličky,
 Dagte drotowat ženičky.

Obr. 1: Text piesne *Gá sem dobrý remeselník* publikovaný v dvoch verziách po prvý raz v zbierke Jána Kollára *Národné zpiewanky* (I. diel, 1834, č. 67-68, s. 352-353).

40. D r o t á r.
 (Slovenský společenský spěvník str. 210.)

Mírně-rychle.

Ja som dobrý re-me-sel-ník z tej Trencianskej sto-li-ce, - po mestách a
 po de-di-nách chodím drotovať hrn-ce. Tu mňa všade chcejú mti,
 kde ma-jú hrnček roz-bi-tý.

Obr. 2: Pieseň *Ja som dobrý remeselník* v dvojhlasnej úprave, publikovaná v spevníku Karola Ruppeldta *Venček slovenských národných piesní* (1874, s. 44-45) ako súčasť spoločenského spevu.

248. **Ja som dobrý remeselník.**

Allegretto.

Ja som do-brý re-me-sel-ník z tej Trenčianskej sto-li-ce, po mestách a

po de-di-nách cho-dím dro-to - vať hrn-ce. Tu mňa vša - de chcejú mí-

ti, kde ma-jú hrn-ček roz-bi - tý. *Da Capo al Fine.*

Ženičky ma veľmi ľúbä, lebo som chlapec herský,
keď ktorá čo drotovať dá, k tomu som veľmi frišký.

A že dobre drotovať znám,
nuž si dobre i platiť dám.

Ja som dobrý remeselník atď.

A keď si idem po meste, tu ma volajú dievky:

Hej, sem, môj ľúby drotáru, poďte drotovať hrnky!

Ja si sadnem, odrotujem,
s dievčatky si požartujem.

Ja som dobrý remeselník atď.

Drotár som ja, drotár budem, drotárom chcem zostať,
a keď pôjdem po uliciach, tak si budem spievati:

Hrnce, misky i randličky
dajte drotovať ženičky.

Ja som dobrý remeselník atď.

Obr. 3: Pieseň *Ja som dobrý remeselník* uverejnená spolu s nápevom v zbierke *Slovenské spevy* (I. diel, 1880, č. 248, s. 91).

247. Prajská zem, prajská zem. (Trenčianska.)

Allegro. *Moderato.*

Prajská zem, praj-ská zem, sko-ro - li ca prejdzem; mi - le - ne-čka mo-ja, zdra-vú - li ca najdzem, mi - le - ne - čka mo-ja, zdravú-li ca najdzem?

„Povedzže mi, povedz,
kerú cestu pojdžeš?“
[: A ja ci nepoviem,
lebo plakac budžeš.:]

„Povedzže mi, povedz,
kerými chodníčky?“
[: A ja ci nepoviem,
plakala bys' ždycky.:]

„Povedzže mi, povedz,
kerými horami?“
[: „A ja ci nepoviem,
išla bys' za nami.:]

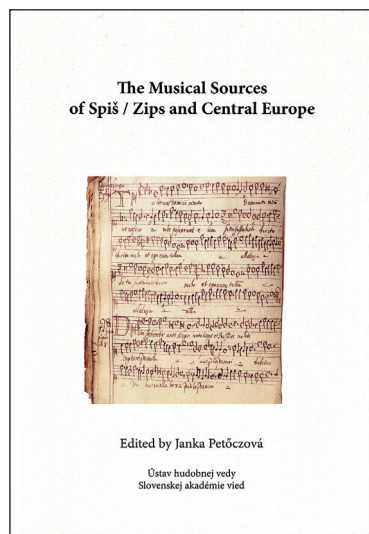
Drotári, drotári,
ako dzivé husy,
[: po tom šírom svece
potúkac sa musí.:]

Kapsu si poscele,
vrecom sa odžeje,
[: ešče sa mu, ešče,
o frajerce sneje.:]

Obr. 4: Pieseň *Prajská zem, Prajská zem* zo zbierky *Slovenské spevy* (I. diel, 1880, č. 247, s. 90).

Janka Petőczová (ed.): The Musical Sources of Spiš / Zips and Central Europe

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2018, 139 s. ISBN 978-80-89135-40-0



In Zeiten fortschreitender Digitalisierung, die neben vielen anderen auch mehr und mehr musikalische Quellen erschließen lässt – sei es durch den bloßen Nachweis ihrer Existenz über RISM, sei es durch die rasch anwachsende Zahl an Digitalisaten einzelner Institutionen –, darf Musikwissenschaft nicht den Anschluss an die aktuelle Entwicklung verlieren. Sie ist aufgerufen, mit Detailstudien nachzulegen um Netzwerke und Verbindungslinien aufzudecken, die Mechanismen der Distribution musikalischer Werke und die Mobilität ihrer Autor*innen und Interpret*innen zu erkunden. Das relativ kleine, aufgrund seiner Bodenschätze aber wirtschaftlich ertragreiche, seit dem Mittelalter administrativ geschlossen organisierte und somit auch kulturell leistungsfähige Gebiet der Spiš (Zips) bietet dazu einen idealen Ausgangspunkt, lag es doch an der Schnittstelle politischer Interessen und hat im historischen Längsschnitt gerade in der frühen

Neuzeit (also vom 16. bis ins 18. Jahrhundert) seine Entfaltung im Rahmen der Habsburgermonarchie, insbesondere Oberungarns, aber auch Polens und nicht zuletzt – aufgrund der Besiedlung durch deutsche Zuwanderer nach den Mongoleneinfällen im Mittelalter – durch Kontakte ins Heilige Römische Reich deutscher Nation genommen.

Alle diese Gegebenheiten, zu denen sich noch ein – keineswegs immer konfliktfreies – Nebeneinander des evangelischen und katholischen Bekenntnisses und eine Multiethnizität der Bevölkerung gesellen, spiegeln sich in dem von Janka Petőczová herausgegebenen, sorgfältig redigierten Band über musikalische Quellen aus der Spiš. Gleichgültig, ob die musiktheoretische Überlieferung (Elżbieta Witkowska-Zaremba über das *Epithoma utriusque musices practicae* der Stefan Monetarius), eine Handschrift mit marianischen Motetten (Agnieszka Leszczyńska über das *Mariale* von Georg Wolff) oder das Spielgut für Laute (Grzegorz Joachimiak zur Rezeption der Werke von Esaias Reissner d. J. in den Lautenmanuskripten aus Levoča) angesprochen wird, immer zeigen sich diverse Bezugfelder zu anderen musikalischen Topographien – und immer gestaltet sich die jeweilige Tradierung zugleich ausgesprochen individuell.

In genau diesem Umstand liegt die grundsätzliche Problematik einer vergleichenden musikalischen Regionalgeschichte. Wertvolle Bestandsaufnahmen (wie beispielsweise zur Verbreitung von im polnisch-litauischen Staatenverbund entstandenen Kompositionen nach Süden durch Barbara Przybyszewska-Jarmińska) brauchen nicht nur Vergewisserung, sondern auch den Vergleich mit ähnlichen Substrukturen,

um zu nachhaltigen Einsichten zu gelangen. Aber vielfach sträubt sich die Quellenlage gegen ein solches Unterfangen. Selbst in der geistlichen Musik, wo man amtskirchliche Bindungen als im Hintergrund wirksame Maßstäbe vermuten möchte, dringen individuelle Lösungen durch, sei es bei Gesangbüchern (wie es Peter Ruščin anhand des mit 1685 datierten handschriftlichen Gesangbuches *Himmlischer Engel-Schall* von Nicolaus Simonides aus Felka verdeutlicht), sei es bei einzelnen Komponisten (was Ladislav Kačic in einer Besprechung der Weihnachtsmusik des Piaristen P. Petrus Petko aufzuzeigen vermag).

Wie sich daraus abzeichnet, birgt musikalische Regionalgeschichte einen „endemischen“ Anteil, somit ein identitätsstiftendes Potential, das kulturell belebend und kreativ genützt, aber auch ideologisch befrachtet werden kann – und dessen Beanspruchung jedenfalls Vorsicht erfordert. Dass dabei auch eine historische Achse zu bedenken ist, bezeugt die Tätigkeit von „Pionieren“: einzelnen Persönlichkeiten, die sich im Rahmen der Nationswerdung – also im Vorfeld einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung – als vielseitige Stimulatoren erwiesen haben. Indem sie Quellen zusammentrugen oder schufen, Veranstaltungen organisierten und in verschiedensten Vereinen wirkten (wie Slávka Kopčaková am Beispiel des Lehrers und Schulinspektors, zugleich Chorleiters und umtriebig kulturell initiativen Pavol Gallo darstellt), entstanden die Grundlagen eines historischen Speichers, noch ehe Musealisierung und Zentralisierung darauf zugriffen.

Dass sich im Verständnis des Regionalen auch in der Geschichte der slowakischen Mu-

sikwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg und insbesondere im Sektor editorischer Tätigkeit Reibungen ergaben, führt der Beitrag der Herausgeberin, Janka Petőczová, vor Augen. Galt die kritische Edition zunächst – vor allem seitens der Geldgeber – als Produkt nationaler Musikkultur, ehe sie offen einem europäisch ausgerichteten Diskurs angepasst werden konnte, tat sich in den letzten Jahrzehnten durch die Konkurrenz einer reichhaltigen Produktion praktischer Ausgaben ein neues Problemfeld für akademisch aufbereitete Musikalien auf. Ebenso kann zeitgenössisches Komponieren, selbst wenn es sich bewusst mit Tradition befasst, gegenwärtig dem Status des Außenseitertums nicht entfliehen (vgl. den Beitrag von Michal Ščepán über die madrigaleske Konzeption in mit neuesten Stilmitteln versetzten Werken des 1995 verstorbenen Komponisten Tadeáš Salva).

Der geographische Radius jeweils aktueller Tendenzen, Methoden und Strategien hat sich mehr und mehr geweitet; nicht von ungefähr mündet deshalb die Absicht, mit dem vorliegenden Sammelband eine Vergewärtigung historischer Quellen zu leisten, in den abschließenden Texten in Beobachtungen generelleren Charakters ein. Ein Befund, der jedoch keineswegs entmutigen, sondern im Gegenteil als Anreiz zu vergleichbaren Unternehmungen verstanden werden sollte: Im Zeichen eines neuen Schlagwortes, der Diversität, ließen sie sich zu einem Bündel schnüren, das groß- und kleinräumige Entwicklungen gleichermaßen offenlegt.

Thomas Hochradner

Eva Veselovská: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Kesmarkini*

Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia, Tomus V. Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2019, 132 s. ISBN 978-80-89135-43-1



Monografia autorky Evy Veselovskej *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Kesmarkini* je najnovšou publikáciou edície *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi*, Tomus V. Edícia je výstupom dlhodobého, systematického a komplexného výskumu stredovekých notovaných rukopisov z územia Slovenska. Cieľom edície je evidencia, katalogizácia, identifikácia, analýza a vyhodnotenie všetkých fragmentárne zachovaných stredovekých hudobných materiálov z nášho územia. Prostredníctvom série publikácií *Catalogus fragmentorum etc.* boli doteraz spracované fragmenty pochádzajúce zo Štátneho archívu v Bratislave – pracovisko Archív Modra, Štátneho archívu v Banskej Bystrici – pracovisko Archív Banská Štiavnica, Slovenského národného archívu a Štátneho archívu v Trnave (autorka Eva Veselovská).

Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitate Kesmarkini sprístupňuje 36 hudobných rukopisov Knižnice

evanjelickej cirkvi a. v. v Kežmarku z 12., 14. a 15. storočia. Skúmané hudobné rukopisy boli použité ako vrchné obaly a väzby mladších prameňov – najmä ako väzby kníh teologickej knižnice.

Monografia je v nemeckom jazyku. Jej súčasťou je aj slovenské zhrnutie a katalogová časť, ktorá je v latinskom jazyku. Vzhľadom na medzinárodný presah a význam výskumov autorky je voľba vydania monografie v cudzom jazyku nevyhnutná a absolútne opodstatnená. Publikáciu môžeme formálne rozdeliť do piatich častí: 1. terminológia a metodológia spracovania rukopisov, 2. historické, hudobno-paleografické a liturgicko-obsahové aspekty fragmentov, 3. katalóg notovaných fragmentov mesta Kežmarok, 4. registre a 5. obrazová príloha.

Úvod monografie obsahuje zásady opisu fragmentov, odbornú terminológiu a metódy spracovania rukopisov. Za terminologickou a metodologickou časťou nasleduje obsiahla monografická štúdia, ktorá syntetizuje získané poznatky historických predpokladov vzniku fragmentov (história mesta a Lyceálnej knižnice v Kežmarku), ponúka opis, analýzu a identifikáciu notových prameňov z pohľadu hudobnej paleografie a liturgicko-obsahovej analýzy. Štvrtou časťou publikácie sú registre, pri ktorých treba oceniť hlavne podrobné spracovanie a zhrnutie spracovaných prameňov. V časti registrov nachádzame zoznam spracovaných fragmentov, číselný zoznam signatúr spolu s typom liturgického kódexu, datovanie, liturgický obsah a predpokladanú provenienciu zlomku. V rámci registrov je možné konkrétny zlomok následne vyhľadávať na základe *typu notácie*, *druhu liturgického kódexu*, *predpokladanej proveniencie* a *datovania*. Súčasťou registrov je aj abecedný zoznam incipitov,

radených podľa druhu spevu. V závere publikácie sa nachádza kompletná obrazová príloha spracovaných stredovekých notovaných fragmentov.

Piaty zväzok edície *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi* dokumentuje kultúrne bohatstvo domácej aj importovanej hudobnej kultúry časového obdobia od 12. – 15. storočia. Medzi jednotlivými rukopismi autorka identifikovala niekoľko vzácných zlomkov. Jedným z cenných rukopisov je zlomok *Sekvenciára 1313*, ktorý obsahuje sekvenciu sv. Wolfganga *In Wolfgangi canamus*. Tá sa na území stredovekého Uhorska vyskytovala a používala len veľmi zriedka. Špeciálnu pozornosť si zaslúži aj fragment *Breviára 5329*. Kódex, z ktorého fragment pochádza, bol vytvorený v profesionálnej skriptorskej dielni. Tento fakt dokladá forma dochovanej kodikologickej výzdoby. Zaujímavý je aj liturgický obsah fragmentu, ktorý je príkladom officia *Terra pontus astra mundus* na sviatok sv. Anny (26. 7.). Najstarším fragmentom z Evanjelickej knižnice v Kežmarku je notovaný *Breviár 12257*, ktorý je datovaný do rokov 1190 – 1225. Zlomok dokumentuje juhonemeckú adiaستماتickú neumovú notáciu. Najstaršie pramene notované touto notáciou boli na území stredovekého Slovenska pravdepodobne importované, prípadne vznikli v niektorom z benediktínskych kláštorov na území stredovekého Uhorska. K naozaj jedinečným zlomkom z Kežmarku môžeme zaradiť aj fragment liturgickej knihy – pravdepodobne *Kancionála 30044*, ktorý dokumentuje časť antifóny *O sanctam virginem cujus anima felix vernan* sviatku sv. Guduly. Prítomnosť spevov tejto svätice je na území Slovenska raritná. Špecifický repertoár nachádzame i na zlomku *Breviára 26805*, ktorý dochováva časť vzácných responzórií matutína sviatku *Exaltatio Crucis* – sviatok Povýšenia svätého Kríža.

Záverom môžeme konštatovať, že publikácia, tak ako predchádzajúce zväzky edície,

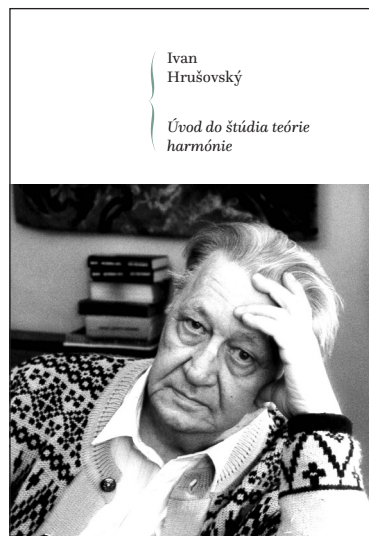
sprístupňuje mimoriadne vzácne pramene hudobnej a písomnej kultúry územia Slovenska. Je súčasťou procesu sprostredkovávania nových poznatkov hudobnej kultúry Slovenska. Piaty zväzok edície sprístupňuje 36 stredovekých notovaných rukopisov mesta Kežmarok. Časť materiálov reprezentuje i obraz jedinečnej stredovekej hudobnej kultúry Spiša. Ten je aj napriek veľkým materiálnym stratám osobitne bohatý.

Autorka edíciou *Catalogus fragmentorum etc.* udala trend vo výskume stredovekej hudobnej kultúry na Slovensku. Ten udržuje aj vzhľadom na celosvetový progres výskumu stredovekej hudobnej kultúry. V poslednom období vystúpili do popredia najmä internetové databázy viacerých zahraničných univerzít a vedeckých pracovísk, v rámci ktorých sú publikované komplexy informácií o fragmentoch a kompletných kódexoch. Veľmi prínosnou je medzinárodná databáza *Cantus INDEX*, ktorá zjednocuje a prepája 12 národných i nadnárodných databáz. Od roku 2012 je jej súčasťou aj *Slovak Early Music Database (SEMD)*, ktorej hlavnou koordinátorkou je Eva Veselovská. Veľkú perspektívu v smerovaní ďalšieho výskumu stredovekej hudobnej kultúry na Slovensku vidíme práve v súvislosti prepájania databáz a publikácií, akou je monografia *Catalogus fragmentorum etc.* Sprístupnenie spracovaných prameňov edície prostredníctvom databázy *SEMD* poskytuje údaje potrebné na systematickú komparáciu prameňov stredovekej hudobnej kultúry v medzinárodnom rozsahu. Veríme, že práve vďaka vzniku ďalších takýchto publikácií bude možné prostredníctvom následného porovnania v rámci databáz určiť identické skupiny liturgických kódexov, notátorov, skriptorov či skriptorských dielní fragmentárne zachovaných kódexov a obohatiť tak nielen hudobnú históriu Slovenska a strednej Európy.

Veronika Garajová

Ivan Hrušovský: Úvod do štúdia teórie harmónie

Ed. Markéta Štefková. Bratislava : Hudobné centrum; Vysoká škola múzických umení, Hudobná a tanečná fakulta, 2019, 288 s. 5. revidované vydanie. ISBN 978-80-89427-38-3



V druhej polovici 20. storočia vznikli viaceré práce základného významu z oblasti muzikologickej či hudobnopedagogickej literatúry na Slovensku (*Dejiny slovenskej hudby*, 1957; Jozef Kresánek: *Základy hudobného myslenia*, 1977; Miroslav Filip: *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*, 1965; Eugen Suchoň – Miroslav Filip: *Stručná náuka o hudbe*, 1962, Eugen Suchoň – Miroslav Filip: *Náuka o harmónii, 1. a 2. diel*, 1956 a i.). V súčasnosti absentujú nové publikácie, ktoré by aktualizovali poznatky z oblasti harmónie, teda doplnili informácie o teoretických systémoch aj o skladateľských praktikách. Poslednou knihou v tejto oblasti bol spis Juraja Beneša *O harmónii (pokús o úvod do nejakej budúcej teórie harmónie)* z roku 2003. V novšom období, paralelne popri vydávaní nových prác so širším zameraním na oblasť hudobnej teórie (Eva Ferková, Markéta Štefková, Zuzana Martináková a d.), nastal trend reedícií vydaní „klasických“ publikácií, akými sú napríklad: Miroslav Filip: *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* (2012) alebo práce Eugena

Suchoňa v zbierke jeho textov *Hudobnoteoretické dielo* (2018).

V roku 2019 prišlo Hudobné centrum s ďalšou cennou reedíciou, dielom Ivana Hrušovského *Úvod do štúdia teórie harmónie*. V poradí piate vydanie tejto publikácie vyšlo aj vďaka spolupráci s katedrou Teórie hudby Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU. Toto spojenie je logické, nakoľko Hrušovský na tejto katedre pedagogicky pôsobil a tento text písal práve pre potreby študentov školy. Akú dôležitú pozíciu malo Hrušovského skriptum medzi edukačnými publikáciami vidno i na základe toho, že sa dočkalo štyroch vydaní, ktoré vyšli postupne v rokoch 1960, 1963, 1972, 1984. Tridsaťpäť rokov študenti VŠMU, ale i iných škôl využívali posledné, 4. vydanie, ktoré bolo ešte písané na stroji a nebolo už bežne dostupné. Nové vydanie otvára pre študentov širšie možnosti práce s Hrušovského textom.

Hrušovský v úvode k 1. vydaniu píše, že skriptá majú „podnecovať samostatné tvorivé myslenie adeptov hudobného umenia, naučiť ich nazerať na hudobné dielo ako na žijúci, podmienený organizmus“, čo sa mu vďaka koncepcii textu skutočne podarilo. Hrušovský vystaval skriptá tak, aby čitateľovi poskytl historicko-vývinovú logiku, pričom upriamuje pozornosť na tri základné spôsoby organizácie harmónie – intervalovú, modálnu a tonálnu oblasť. Skriptá sa delia na desať hlavných kapitol, v ktorých sa čitateľ dozvie to najpodstatnejšie od začiatkov viachlasu až po atonálny a dodekafonický systém. Vďaka tomu, že Hrušovský bol aj skladateľ, jeho texty vychádzajú z kompozičnej praxe. Hrušovského skladateľské pôsobenie sa prejavuje aj v rámci kapitol VI. – VIII., keď podrobne rozoberá: „VI. Pojem tonality a základné princípy tonálneho systému“, „VII. Pojem tonálneho (harmonického) centra, jeho upevňovanie“, „VIII. Problém konsonancie a disonancie v tonálnom systéme“. Tu Hrušovský

vysvetľuje, ako sa menil historický náhľad na dané problematiky a zároveň komentuje aj to, čo sa v kompozičnej praxi používa a prečo.

Pre študentov, ktorí chcú pochopiť, čo sa stalo s harmonickým myslením v 20. a 21. storočí, je praktickým návodom kapitola „IX. Tonálna hudba 20. storočia (základné prejavy)“ a „X. Atonálna hudba“. V rámci podkapitoly „Impresionistická harmónia“ definuje jedenásť spôsobov narušania tonálneho systému: 1. Intervalové a akordické paralelizmy, 2. Akordy, ktoré vznikli superpozíciou tercií, 3. Akordy s pridanými cudzími, neakordickými tónmi, 4. Akordické kombinácie smerujúce k polytonalite, 5. Formy organového bodu, 6. Ostinátna technika, 7. Akordy konštruované z tritónu, 8. Celotónové akordy, 9. Používanie ľudových a exotických stupníc, 10. Používanie stredovekých modov, 11. Chromatické postupy. Tieto kompozičné postupy sa využívajú aj dnes, takže ich stručné objasnenie s príkladmi pomôže študentom pri nejednej analýze hudby 20. storočia aj súčasnosti. Podkapitoly „Bitonalita, polytonalita“, ale aj obsiahlejšia analýza Hindemithovho a Messiaenovho harmonického systému sú dôležitou informačnou kotvou, ktorú môžu študenti využiť a tak si uľahčiť analyzovanie skladieb.

Množstvo príkladov pomáha pochopiť obsah poslednej kapitoly „X. Atonálna hudba“, v ktorej Hrušovský obsiahlejšie opisuje princípy dodekafónie. Okrem základných pravidiel Hrušovský na príklade jedného základného dvanásťtónového radu modeluje kompozičné možnosti práce s radom. A nezabúda charakterizovať základné princípy odvodených radov – raka, inverziu a obrat raka. Na záver kapitoly sa okrem jeho vlastných príkladov práce s radmi objavajú aj príklady z diel Druhej viedenskej školy (Schoenberg, Berg, Webern).

Nové vydanie Hrušovského diela chce byť modernou verziou diela pôvodného. Čitateľ si od tejto reedície môže po úvodných slovách editorov a redakcie veľa sľubovať. Ich snahou bolo, aby sa skriptá stali opäť základným materiálom na výučbu predmetov teórie

harmónie. Túto pôvodnú funkciu publikácie má akiste zaručiť moderná textová sadzba (pôvodne strojopis), aktualizovaná gramatika a vetné stavby, tiež prepisy notového materiálu, a najmä presný súpis príkladov a ich zdrojov, ktoré bolo potrebné identifikovať (Matej Sloboda, Vladimír Godár). Kvalita pôvodných skriptov sa tak jednoznačne zvýšila. Nazdávam sa však, že ak sa postupovalo týmto smerom, tak modernizácia mohla byť ešte výraznejšia.

V rámci niekoľkých upravených poznámok pod čiarou je zrejme, že edičný tím sa snažil poznatky aktualizovať a odkázať na nové výskumy. Pridaných poznámok však mohlo byť aj viac, nakoľko by vytvárali pre študentov akéhosi pomocníka (usmerňovateľa) v bližšom skúmaní vybraných problematik. Redakcia informuje o korekciách v notových príkladoch, ktoré sú vítané, no nevyjadruje sa k zmenám v pôvodnom texte. Čitateľ, ktorý nemal možnosť držať v ruke 1. – 4. vydanie, nevie, že text bol pôvodne napísaný v staršej podobe gramatiky slovenského jazyka. Vhodná by teda bola aspoň zmienka o jazykových (a aj pojmových) korekciách v rámci úvodu k novému vydaniu.

Pri novom vydaní sa vytratila i akási „archaická duša“ skript, ktorú tvorila široká strojopisná sadzba. Výber fontu písma je síce pre čitateľa veľmi príťažlivý, zanikajú v ňom však zvýraznené miesta, čím sa najmä dlhé odstavce stávajú neprehľadnými. To je na škodu, nakoľko nové vydanie má stále slúžiť primárne ako skriptum pre študentov. V budúcnosti by možno pomohli heslá na margo, ktoré by niektoré dlhšie pasáže sprehľadňovali, a tak vytvárali pre študentov ideovú či vnútornú obsahovú kostru textu. Verím však, že i napriek týmto pripomienkam si študenti nájdu k Hrušovského dielu opäť cestu a záujmom oň docenia teoretický aj pedagogický prínos Ivana Hrušovského, ale zároveň i prácu tímu spolupracovníkov piateho vydania tejto publikácie (Markéta Štefková, Vladimír Godár, Katarína Godárová, Matej Sloboda, Jana Zelenková).

Kristína Gotthardtová

Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung in den staats- und postsozialistischen Ländern Mittel- und Osteuropas seit 1945 / Music and social meaning in state and post-socialist countries of East and East Central Europe since 1945, Marburg, 5. – 7. júna 2019

Keď bol v roku 1950 založený Herderov inštitút, dôraz výskumu sa kládol predovšetkým na históriu nemeckého osídlenia vo východnej a strednej Európe. V priebehu 60. rokov došlo k postupnej zmene smerujúcej k spolupráci so zahraničnými vedeckými pracovníkmi, pričom akcent na internacionalizáciu výskumu sa ešte viac zintenzívnil po páde železnej opony. Dnes sa toto mimouniverzitné pracovisko sídlia v hessenskom meste Marburg plne zameriava na výskum histórie a kultúry krajín Poľska, Česka, Slovenska, Estónska, Lotyšska, Litvy a Kaliningradskej oblasti od stredoveku až po súčasnosť. Okrem zhromažďovania literárnych titulov, periodík a vedeckých zbierok do knižnice je Herderov inštitút aktívny aj na vedeckom fóre a pravidelne organizuje konferencie a workshopy s medzinárodnou účasťou. V rôznorodej problematike organizovaných podujatí má svoje zastúpenie aj hudba.

V dňoch 5. – 7. júna 2019 prebiehalo podujatie s názvom Musik und ihre gesellschaftliche Bedeutung in den staats- und postsozialistischen Ländern Mittel- und Osteuropas seit 1945 / Music and social meaning in state and post-socialist countries of East and East Central Europe since 1945. Konalo sa v prednáškovvej sále, ktorá je súčasťou komplexu inštitúcie nesúcej meno po významnom nemeckom filozofovi.

Účastníkov podujatia v mene Herderovho inštitútu privítal jeho riaditeľ **Peter Haslinger**, pričom v krátkom príhovore zdôraznil význam výskumu hudby a kultúry vo stredo-východnom európskom priestore. Podujatie otvoril **Rüdiger Ritter** (Brémy), člen vedeckej rady inštitútu, ktorý bol hlavným organizáto-

rom a zostavovateľom programu celej konferencie, vstupnou prednáškou na tému *Wozu Musikgeschichte?*. Pre rôznorodý obsah a zameranie jednotlivých príspevkov bola rozdelená do piatich tematických sekcií, v rámci ktorých prezentovali svoje poznatky a výsledky výskumu okrem domácich bádateľov aj hostia z Poľska, Slovenska, Čiech, Lotyšska, Talianska, Srbska a Bieloruska:

Sekcia 1. „Musik im Stalinismus / Music in the Stalinist Period“: **Ślawomir Wieczorek** (Poznań): *Music-making in Polish Wrocław just after the War*; **David-Emil Wickström** (Mannheim): *A Million Voices – Post-Sowjetische Populäre Musik, die Russisch-Orthodoxe Kirche und der Staat*; **Ryszard Wieczorek** (Poznań): *Musikwissenschaft unter Kuratel. Die Ideologisierung der polnischen Musikwissenschaft in den Jahren 1945-1956*; **Michal Ščepán** (Bratislava): *Paradoxes in the Development of Slovak Music during the Period of Totalitarianism and Today*.

Príspevky prednesené v úvodnej sekcii sa zameriavali predovšetkým na tvorbu osobností a produkciu inštitúcií vo vzťahu k politicko-spoločenskému charakteru doby po 2. svetovej vojne až po súčasnosť. V tomto smere zaujímavo vyznela analýza kontroverznej osobnosti poľskej muzikologičky Zoffie Lissey a jej pozitívneho vzťahu k marxisticko-leninskej ideológii, ako aj propaganda v ruskej populárnej hudbe, ktorá výrazne prispieva k posilneniu monolitného režimu súčasného ruského prezidenta. V období totality na Slovensku dochádzalo k paradoxným situáciám, keď sa aj „preverení“ členovia strany mohli na základe svojej tvorby zo dňa na deň stáť zakázanými autormi.

Sekcia 2. „Jahre des Aufbruchs / Years of New Beginning“: **Marianne Nowak** (Mannheim): *Die „verbotene Frucht“ als Freiheits-symbol? Die musikalische Westöffnung in Polen in den 1950er Jahren*; **Lenka Krupková** (Olomouc): *Die ideologische Kritik an der „Neuen Musik“ der Nachkriegszeit in der Tschechoslowakei der 1950er bis 1970er Jahre*; **Jan Blüml** (Olomouc): *Czech Popular Music Culture of the 1960s: Meaning – Myth – Reality*.

Príspevky v druhej sekcii poukazovali v porovnaní s úvodnými referátmi na metamorfózy odmietavého postoja k nastolenému režimu. Príkladom bola situácia v poľskej hudbe v 50. rokoch a zrod poľskej kompozičnej školy. Popredným odporcom prostriedkov Novej hudby v Čechách bol Václav Dobiáš, ktorého tvorba bola plne v súlade so ždanovovskými postulátmi, čo výrazne pomohlo k napredovaniu jeho úspešnej politickej kariéry. Azda najväčším predstaviteľom nekonformného vystupovania bola pražská skupina The Plastic People of the Universe, ktorej členovia sa preto nevyhli ani perzekúcií a väzneniu.

Sekcia 3. „Ost-West-Beziehungen / East-West Relations“: **Luisa Antoni** (Trieste): *The Question of Trieste, its Hinterland and Istria in the Light of American and (perhaps) Soviet Influences*; **Michael Esch** (Leipzig): *Ambivalences of Freedom: Significations and Practices of Jazz during the Cold War – Global Perspectives*; **Baiba Jaunslaviete** (Rīga): *Latvian Press on Contemporary Western Art Music in the 1950s–1980s: Socio-Political Context and its Impact on Reviews*; **Sebastian Borchers** (Darmstadt): *Die „polnische Musikavantgarde“ der 1960er-Jahre und ihre Teilhabe am deutschen Musikleben – Zwischen beruflichem Eigensinn und staatlicher Kulturpolitik*; **Corinna Wörner** (Göttingen): *Zwischen Kulturpflege und Kulturpropaganda – Thomaner- und Kreuzchor als Kulturbotschafter der DDR*.

Vzťahy medzi krajinami na oboch stranách železnej opony, možnosti vzájomných inšpirácií a podnetov boli meritom príspevkov prezentovaných v tretej sekcii. V oblasti severného Jadrana v tomto smere zohral dô-

ležitú úlohu mnohonárodnostný ráz mesta Terst. Džezová hudba mala aj napriek svojmu americkému pôvodu i vo východnom bloku pomerne žiľivé možnosti pôsobenia a rozširovania, s postupným vytváraním komunít a centier. Presadzovanie a vplyv poľských skladateľov (napriek ich účasti na Medzinárodných kurzoch v Darmstade) nemalo vplyvom domácej kultúrnej politiky na vývoj nemeckej hudby až taký zásadný vplyv ako napríklad pre generáciu slovenskej hudobnej avantgardy. Osobitne zaujímavým faktom je to, že po rozdelení Nemecka sa na jeho východnej strane iba niečo vo výške 100-kilometrovej vzdialenosti ocitli dva významné chlapčenské spevácke zbory – lipský Thomanerchor a Kreuzchor z Drážďan. Obom zborom sa podarilo odolávať animozite namierenej voči ich cirkevnému zázemiu, čo bolo dôležité nielen pre saturáciu domáceho hudobného života, ale aj pre prezentovanie za hranicami bývalej DDR a prinieslo tiež množstvo mimoriadne cenných nahrávok z tvorby J. S. Bacha a starej hudby.

Sekcia 4. „Musik zwischen Opposition und Staat / Music Between Opposition and State“: **Martin Breternitz** (Jena): *Jazz in der DDR. Kulturtransfer, Aneignung und eigen-sinnige Jazz-Gemeinschaften in Thüringen 1963 – 1989*; **Cornelia Bruhn** (Jena): *Die FDJ-Singebewegung (1965-1990) als Erfahrung von sozialistischem Alltag, politischen Auseinandersetzungen und gesellschaftlichen Visionen*; **Christoph Schulze** (Potsdam): *Skinheadrock in der DDR*; **Melita Milin** (Belgrad): *The changing fate of creative freedom in state socialist Yugoslavia. The space of music in the context of social/political shifts*; **Nemanja Sovtić** (Novi Sad): *Non-Aligned Culture in Socialist Yugoslavia: Neither-Nor / Both-And Relation of Non-Alignment from Foreign Policy Orientation to Musical Aesthetic Criterion*; **Clemens Günther** (Berlin): *Soundscape Karakum. Der spätsowjetische Klang der Wüste*.

Predposledná sekcia priniesla viacero zaujímavých príspevkov. Týkali sa takého fenoménu, akým bolo Singebewegung (spevácke hnutie), ktoré svojou činnosťou výrazne podporovalo politiku Jednotnej socialistickej strany Nemecka. Extrémizmus, ktorý

v súčasnosti vo viacerých krajinách prežíva svoj výrazný vzostup, sa prejavuje aj v tvorbe mnohých hudobných kapiel. Ich pôsobenie v Nemecku od čias studenej vojny mapujú pracovníci Centra Mosesa Mendelssohna sídliaceho v Postupime.

Sektion 5. „Musik im Postsozialismus / Music in the Postsocialist Period“: **Yvetta Kajanová** (Bratislava): *Mass, Socialism-Building, and Pioneer Songs versus Gospel Music in Czechoslovakia*; **Galina Tsmyg** (Minsk): *Chorkunst als Phänomen der belarussischen Kultur (1970-2010)*; Manuel Ghilarducci (Berlin): *Belarussische Rockmusik als (kultur-)politischer Seismograph. Ljawn Vol'skis N.R.M.*; **Peter Dobšínský** (Bratislava): *Changes in Social Significance of Jazz to Commercial Meanings after 1989*; **Olga Caspers** (Berlin): „Krieg und Frieden“ in der russischen Popmusik der Gegenwart (*Die Musikszene als Projektionsfläche von politisch-gesellschaftlichen Auseinandersetzungen im Jahr 2018*).

V záverečnej sekcii odznali referáty zamerané na porovnanie súčasnej situácie v hudbe s obdobím pred koncom studenej vojny. Gospelová hudba bola na Slovensku v porovnaní s tvorbou masových a pionierskych piesní v oficiálnych kruhoch považovaná za nežiaducu, viacerí jej predstavitelia mali zákaz činnosti a jej šírenie malo samizdatový charakter. V oblasti duchovnej hudby v Bielorusku zohráva dodnes dôležitú činnosť spevácky zbor Cantus Juventae. V tejto krajine môžeme aj v súčasnosti hovoriť o autoritárskom režime, voči ktorému sa vo svojej tvorbe vyhráňuje Ljawn Wolski – výrazná postava nielen v oblasti hudby, ale aj literatúry a výtvarného

umenia. Vo svojej tvorbe pre rockovú kapelu N. R. M. zhudobnil viacero textov bieloruských básnikov. Ich vystupovanie v rodnej krajine je však pre nežiaduce aktivity ich lídra zriedkavé.

Ako vidno z názvov jednotlivých príspevkov a charakteristík jednotlivých sekcií, ich problematika nezahŕňala iba oblasť vážnej hudby, ale aj iné hudobné žánre a štýly, napríklad džez, populárnu hudbu či undergroundové smery, ako aj širšie hudobno-kultúrne a historicko-sociologické kontexty.

Súčasťou programu záverečného dňa podujatia bola krátka exkurzia, v rámci ktorej mohli účastníci konferencie nazrieť do jednotlivých katalógov zbierkových fondov nachádzajúcich sa v priestoroch archívnej a knižničnej budovy inštitútu od jej postavenia v roku 1973.

Aj keď téma podujatia reflektovala pomerne nedávnu históriu, jeho účastníci mali možnosť hľadať spoločné paralely aj rozdiely medzi jednotlivými krajinami a v ich hudobno-kultúrnom vývoji. Výsledky ich porovnaní boli v niektorých prípadoch zarážajúce nielen pre účastníkov zo západného Nemec-ka, ale najmä pre participantov pochádzajúcich z krajín, ktoré boli donedávna súčasťou tzv. Východného bloku. Záverom môžeme konštatovať, že toto pomerne zložitá obdobia poskytuje mimoriadne široký priestor na muzikologické bádanie a prezentácia dosiahnutých výsledkov na podujatí, aké sa uskutočnilo v Herderovom inštitúte, veľkou mierou pomáha jeho sprístupňovaniu.

Michal Ščepán

Music in the Context of Culture, dedicated to the 90th anniversary of Givi Orjonikidze, Tbilisi, 2. – 4. december 2019

V dňoch 2. – 4. decembra 2019 sa uskutočnila v Tbilisi, v Gruzínsku, muzikologická konferencia *Music in the Context of Culture* venovaná 90. výročiu narodenia a 35. výročiu

smrti významného gruzínskeho muzikológa Givi Ordžonikidzeho. Konferencia sa konala na Tbiliskom štátnom konzervatóriu a organizovalo ju *Medzinárodné výskumné centrum*

pre tradičnú polyfóniu pri Tbiliskom štátnom konzervatóriu na čele s profesorkou Rusudan Tsurtsumiovou. Medzi 21 účastníkmi boli predovšetkým muzikológovia z Gruzínska, ale boli medzi nimi aj muzikológovia z Poľska, Slovenska, Veľkej Británie, Estónska, Ruska, Arménska, a v jednom prípade aj muzikológ z USA. Konferencia tak mala medzi-národný charakter.

Konferencia bola tematicky do veľkej miery sústredená na osobnosť Giviho Ordžonikidzeho. Jeho meno sa objavovalo v rôznych súvislostiach vo väčšine gruzínskych referátov, konferencia však predstavovala široké spektrum muzikologickej problematiky, s témami z dejín hudby, etnomuzikológie, hudobnej teórie a hudobnej estetiky.

Z úvodného referátu Rusudan Tsurtsumiovej *Givi Orjonikidze, a Man, a Thinker, a Figure Seen Through the Eyes of his Contemporaries* účastníci konferencie získali komplexný obraz o tejto poprednej osobnosti gruzínskej kultúry a hudby, ktorá bola, podobne ako D. Šostakovič, často v konflikte s oficiálnou líniou sovietskej kultúry. Tému Givi Ordžonikidze potom komplementarizoval referát ruskej muzikologičky Mariny Nestievy *His Uniqueness Lies in His Universality*, ktorý poukázal na nevslednú šírku jeho aktivít. Referát Natalie Zumbadzeovej *Givi Orjonikidze's 'National' in Music and Georgian Folk Song* ukázal Ordžonikidzeho ako etnomuzikológa, hlbokého znalca gruzínskeho folklóru, ktorý považoval polyfónny ľudový chorál za jedinečnú esenciu gruzínskej národno-etnickej identity.

Gruzínska hudobná kultúra bola dominujúcou témou tbiliskej konferencie aj v širšom rámci. Maia Siguaová sa prezentovala referátom *Georgian Image in World Opera – Medea. To Pose a Question*, v ktorom poukázala na gruzínsky „pôvod“ Medey, postavy z gréckej mytológie a z Euripidovej drámy, ako aj na významný status Medey v gruzínskej literatúre, dráme a opere. M. Siguaová opísala transformácie a výklady mýtu Medey v dejinách gruzínskej aj západoeurópskej opery.

Tamar Culikidzeová sa vo svojom referáte *On Gizo Zhordania's opera Directing* zaoberala významným gruzínskym operným režisé-

rom Gizom Žordaniom a jeho inscenáciami opier gruzínskych skladateľov v kontexte západoeurópskych operných koncepcií.

V širšom kontexte gruzínskej kultúry možno vidieť aj referát filologičky Natie Natsvlišvili, *The Correspondence between Akaki Chanturia and Valentina Kuftina about Musical Instrument 'Larchemi'*. Akaki Čanturia bol prominentný gruzínsky archeológ, muzeológ a etnograf prvej polovice 20. storočia. V. Kuftina bola ruská pianistka a muzikologička. Predmetom ich korešpondencie bol *larchemi*, starodávny gruzínsky aerofón typu panovej flauty, ktorý bol predmetom skúmania V. Kuftiny. Ich korešpondencia tak tvorí súčasť výskumu dejín gruzínskej hudby, ako aj prameň gruzínskej etnomuzikológie.

Pre muzikológov-historikov gregoriánskeho chorálu mohol byť objavným príspevok Magdy Suchiašviliovej *On Some Musical Symbols Used in Neumatic Script of the Past Century*. Gruzínska sakrálna a ľudová hudba mala od stredoveku svoju vlastnú modalitu neumatického zápisu ovplyneného byzantskou neumatickou notáciou. Gruzínska archaická neumatická notácia sa udržala do súčasnosti v interpretácii gruzínskej sakrálnnej hudby. M. Suchiašviliová sa vo svojom referáte zamerala na novodobé používanie gruzínskej neumatickej notácie v Šemokmedijskej kláštornej chorálnej škole. Suchiašviliová zdôraznila, že na túto školu nadviazal v 20. storočí spevák gruzínskych chorálov, zbormajster a etnomuzikológ Artem Erkomaišvili, ktorý mal zásadný podiel na jej zachovaní a znovuoživení.

Na programe tbiliskej konferencie boli referáty gruzínskych muzikologičiek venované ruskej a gruzínskej hudobnej kultúre, ich fungovaniu v podmienkach ideológie sovietskeho totalitného režimu: Marina Kavtaradze *Music in the Context of Totalitarian Culture* a Nana Šarikadze *Censorship in Music as a Symbol of State Terror*. Do rovnakého tematického okruhu patrili aj príspevky o jasse v Sovietskom zväze, v Estónsku a v Gruzínsku: Teona Lomsadze, *A Century-Long Path of Georgian Ethno-Jazz Development from Historical, Socio-Political and Cultural Perspectives*, a estónska muzikologička Silvia Luik, *Jazz in*

Estonia in 1980s and 1990s. Through Memory of Local Jazz Musician.

Na konferencii bola zastúpená aj téma gruzínskej hudby z 2. polovice 20. storočia. U zahraničných účastníkov konferencie vzbudil odozvu najmä referát Mariky Nadareišviliovej *Contemporary Composition Techniques in New Georgian Music*, čerpajúci z prác G. Ordžonikidzeho a R. Tsurtsumiovej. Podľa týchto muzikológov vo vývoji gruzínskej hudby zohrala úlohu aj atonalita a dodekafónia, ktoré však nemali abruptívny, ortodoxný a „hegemónny“ charakter ako v západoeurópskej hudbe. Gruzínci si od týchto výdobytkov európskej moderny udržiavali odstup. Oveľa hlbší dopad na gruzínskych skladateľov, napríklad na G. Kančeliho, mala poľská sonoristika a tiež aleatorika prezentovaná na festivale *Varšavská jeseň*, ktorá bola od jej začiatku predmetom intenzívnej pozornosti gruzínskych hudobníkov. Podľa názoru M. Nadareišviliovej a gruzínskych skladateľov, intenzívny záujem o aleatoriku má špecifický pôvod aj v gruzínskom folklóre.

Príspevok Manany Kordzaiovej *International Timbre Reminiscences and Paradigms as a Meditation Basis of Giya Kancheli's Works* by bolo možné považovať za komplementárny s príspevkom M. Nadareišviliovej a zároveň za počtu skladateľovi G. Kančelimu, ktorý zomrel len dva mesiace pred tbiliskou konferenciou. Témou M. Kordzaiovej referátu doplneného živými hudobnými ukážkami Kančeliho hudby bola Kančeliho sonoristika, „estetika zvukovosti“ v jeho symfóniách, ale najmä v jeho kantáte *Styx*.

Téma Kančeliho sonoristiky bola teda poňatá v širších kontextoch západoeurópskej hudby (v súvislosti s hudbou A. Webera). Celkové tematické zameranie konferencie na západoeurópsku hudbu 20. storočia sa ďalej prejavilo najmä v príspevku Gvantsy Gvindžiliaovej *Signs of Christian Ecumenism in Igor Stravinsky's „Symphony of Psalms“*. G. Gvindžiliaová poukázala vo svojej analýze na syntézu a fúziu protestantskej (barokovej, bachovskej) spirituálnej sakrálnej hudby, a pravoslávneho chorálu v Stravinského *Žalmovej symfónii*. G. Gvindžiliaová vo svojom teologicky-nábožensky ladenom príspevku

interpretovala *Žalmovú symfóniu* ako „tvorivý ekumenizmus“, ako znak toho, že pre pravoslávneho kresťana Stravinského v jeho hudbe neplatili hranice konfesii.

Vladimír Fulka, jediný účastník zo Slovenskej republiky, vystúpil na tbiliskej konferencii s referátom *Phenomenon of Mournful Music in the Work of Bohuslav Martinů*, súvisiacim s témou jeho výskumu lamentózných a trenodiálnych prvkov v hudbe Bohuslava Martinů.

Fulkova téma sa dotýkala aj žalmov a tvorila tak istú tematickú kontinuitu s Gvinžiliaovej referátom o Stravinskom, ako aj rezonanciu a kontinuitu s príspevkom arménskej muzikologičky Svetlany Sarkisianovej: *Tigran Mansuryan: Requiem as a Concept and as a Genre*. T. Mansurian je najvýznamnejším súčasným arménskym skladateľom najstaršej generácie. Mansuryanovo *Requiem* (2011), venované pamiatke arménskych obetí genocídy počas prvej svetovej vojny, je fúziou rímsko-katolíckej smútočnej omše, gregoriánskeho chorálu a smútočných pohrebných rituálov arménskej katolíckej cirkvi.

Na tbiliskej konferencii bol aj tematický blok referátov esteticko-filozofického zamerania. Bola to téma Schönbergovej „estetiky dodekafónie“ jeho eseje *Style and Idea* v referáte Ketevan Bolašviliovej *Arnold Schoenberg and his Senior Contemporaries (Based on Schoenberg's „Style and Idea“)*.

Na tbiliskej konferencii bol prečítaný pozoruhodný referát *On the Role of Personality in Musical Existence* Izaly Zemtsovského, amerického etnomuzikológa a antropológa, ktorý však na konferencii nebol osobne prítomný. Témou jeho referátu bol fenomén videnia a vnímania skutočnosti okolitého sveta prostredníctvom hudby. „Hudobnou existenciou“ v tomto zmysle bol podľa Zemtsovského obdarený aj G. Ordžonikidze.

Jedným z najzaujímavejších príspevkov tbiliskej konferencie bol filozoficko-estetický referát poľského muzikológa Martina Strzeleckeho *The Context of the Culture as a Central Idea in Mieczysław Tomaszewski's Theory of Music* o prínose hudobnej teórie významného poľského muzikológa, hudobného teoretika Mieczysława Tomaszewského.

Strzeleckzego príspevok aktualizoval interkultúrny, intertextuálny a semiotický kontext jeho hudobných analýz v dielach Chopina, Szymanowského, Lutosławského a Pendereckého.

Súčasťou bloku esteticko-filozofických príspevkov tbiliskej konferencie bol referát mladého čínskeho (britského) muzikológa Patricka Huangua o starogréckom pytagorovskom mýte objavenia konsonancie a disonancie (legenda o ich pôvode v striedavých úderoch dvoch kladív), *On Mythology and Music Origin: The Legend of Pythagorean Hammers and its Ties to the Orient*.

Z Londýna prišiel na konferenciu aj muzikológ, multiinštrumentalista a univerzitný lektor Alexander Douglas. Jeho prednáška *Rethinking Musical Aesthetics. Post-colonial and Decolonial Perspectives on Contemporary Art Music* reflektovala metodologicky značne problematický diskurz koloniálnej a postkoloniálnej muzikológie, ktorého prítomnosť zaznamenávame v muzikológii už viac ako tridsať rokov. V „postkoloniálnej muzikoló-

gii“ bola proklamovaná snaha zrušiť disciplínu etnomuzikológie ako prejav európskeho kolonializmu, imperializmu, etnocentrizmu a hegemonie nad mimoeurópskymi kultúrami, a nahradiť ju kultúrno-politickým diskurzom, postmodernou hybridnou fúziou muzikológie, antropológie a estetiky. A. Douglas sám charakterizoval v abstrakte svojho referátu svoj zámer ako „hybridné spojenie etnomuzikológie a filozofickej estetiky zaoberajúce sa tematikou týkajúcou sa lingvistickej antropológie a filozofie jazyka“.

Podčiarknutím tematického zamerania konferencie venovanej osobnosti Giviho Ordžonikidzeho nielen dedikáciou a referátmi bola v úvode podujatia pietna spomienka pri hrobe tohto gruzínskeho muzikológa, ako aj dva koncerty na jeho počesť, ktoré sprevádzali program konferencie. Účastníci konferencie mali možnosť vypočuť si Gruzínsku filharmóniu, Spevácky zbor Katedrály sv. Trojice a Sládkovú kvarteto Gruzínskej skladateľskej únie.

Vladimír Fulka

POKYNY PRE AUTOROV

Recenzovaný vedecký časopis *Musicologica Slovaca* vychádza dvakrát do roka. Publikuje pôvodné príspevky z oblasti muzikológie a jej subdisciplín – hudobnej historiografie, etnomuzikológie a systematickej hudobnej vedy. O prijatí štúdie na publikovanie rozhoduje redakcia na základe lektorských posudkov a rozhodnutia redakčnej rady časopisu do troch mesiacov od doručenia príspevku. Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Príspevky prosíme zasielať na adresu redakcie v elektronickej forme v textovom editore Word. Poznámky sa uvádzajú pod čiarou, rozsiahlejšie materiálové prílohy sa pripájajú za príspevok. V prípade vkladania materiálových ukážok priamo do textu štúdie (noty, obrázky, grafy, tabuľky) prosíme zaslať jednu verziu príspevku s vloženými ukážkami, druhú verziu v úprave bez ukážok, s označeným miestom ich vloženia, a ukážky zaslať osobitne. Obrázky prosíme posilať v kvalite 300 dpi vo formáte jpg, tiff, pdf.

Rozsah štúdií vrátane poznámkového aparátu by nemal presiahnuť 50 normostrán, v prípade profilov 20 normostrán, recenzií 10 normostrán a pri správach 5 normostrán (1 normostrana = 1 800 znakov). K štúdiu je potrebné pripojiť abstrakt, kľúčové slová a resumé v slovenskom jazyku; súčasťou záhlavia štúdie sú údaje o autorovi (meno a priezvisko, titul, pracovisko, adresa, telefón alebo e-mail).

S ohľadom na platnosť noriem STN ISO 690 (*Dokumentácia. Bibliografické odkazy*) a STN ISO 690-2 (*Elektronické dokumenty alebo ich časti*) je potrebné rešpektovať ich zásady. Niektoré interpunkčné znamienka sa v odkazoch používajú odlišne od pravidiel slovenského pravopisu; niektoré zásady sú prispôbené potrebám časopisu. Pre uľahčenie citovania uvádzame niektoré vzory:

Odkaz na monografiu:

- ¹ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 90-95.
- ² DŮŽEK, 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:

- ³ ŠTEFKOVÁ, 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.
- ⁴ P. Paulín Bajan OFM (1721 – 1792) a slovenská hudba, literatúra a jazyk v 18. storočí : Zborník referátov z konferencie, Skalica, 23. – 25. 6. 1992. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Serafín, 1992.

Pozn.: Ako prvý údaj sa uvádza meno editora, ak má primárnu zodpovednosť za zostavenie diela. Pri viacerých zostavovateľoch sa uvádza meno prvého z nich na titulnom liste. Osoby, ktoré majú sekundárnu zodpovednosť (napr. vedeckí redaktori, editori, prekladatelia...), sa uvádzajú za názvom.

Odkaz na monografiu, zborník, kolektívnu prácu alebo notové vydanie ako súčasť edičného radu:

- ⁵ URBANCOVÁ, 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:

- ⁶ LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKEK, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, s. 195-258.

Odkaz na štúdiu publikovanú v periodiku:

- ⁷ MÚDRA, 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:

- ⁸ RYBARIČ, 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:

- ⁹ RYBARIČ, Dejiny hudobnej kultúry, Ref. 1, s. 63.

Odkaz na elektronický zdroj:

- ¹⁰ PETŐCZOVÁ, 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 vydateľ, 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:

- ¹ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. : Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, pp. 90-95.
- ² DŮŽEK, 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:

- ³ ŠTEFKOVÁ, 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.
- ⁴ P. 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:

- ⁵ URBANCOVÁ, 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:

- ⁶ LENGOVÁ, Jana: Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh (1830 – 1918). In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 195-258.

Reference to a study published in a journal:

- ⁷ MÚDRA, 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:

- ⁸ RYBARIČ, 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:

- ⁹ RYBARIČ, *Dejiny hudobnej kultúry*, Ref. 1, p. 63.

Reference to an electronic source:

- ¹⁰ PETŐCZOVÁ, 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.