
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 13 (39)

2022

Číslo 2

Bratislava 2022

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 13 (39), 2022, číslo 2

Volume 13 (39), 2022, Number 2

Časopis Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, verejnej výskumnej inštitúcie; 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

Výkonné redaktorky / Executive editors: Katarína Godárová, Michaela Majerová

Redakčná rada / Editorial Board

Ann Buckley (Trinity College Dublin – University of Dublin), Zsuzsa Czagány (Zenetudományi intézet MTA BTK, Budapest), Bernard Garaj (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Michal Hottmar (Univerzita Komenského v Bratislave), Jana Lengová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Vladimír Maňas (Masarykova univerzita, Brno), Janka Petőczová (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Instytut Sztuki PAN, Warszawa), Jurij Snoj (Muzikološki inštitut ZRC SAZU, Ljubljana), Eva Szórádová (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre), Lubomír Tyllner (Etnologický ústav AV ČR, Praha), Jadranka Važanová (City University of New York), Eva Veselovská (Ústav hudobnej vedy SAV, Bratislava), 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, v. v. i. / Institute of Musicology SAS, IČO 00 586 978

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovenská republika

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

tel./fax.: +421 2 54773589

Publikované / Published: december 2022 / December 2022

Časopis je evidovaný v databázach / Abstracted and Indexed in:

RILM (Répertoire Internationale Littérature Musicale), EBSCO – RILM Abstracts of Music Literature, CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), CEEOL (Central and Eastern European Online Library)

© Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Bratislava 2022

MK SR EV 4007/10

ISSN 1338-2594 (print)

ISSN 2729-9783 (on-line)

OBSAH

Na úvod.....	165
--------------	-----

Štúdie

Janka PETŐCZOVÁ: Dobroslav Orel a slovenská hudobná historiografia (česko-slovenský kontext)	167
Eva VESELOVSKÁ: Dobroslav Orel a počiatky výskumu stredovekej hudby na Slovensku	181
Peter RUŠČIN: Dobroslav Orel a slovenský hymnologický výskum	194
Jana LENGOVÁ: Dobroslav Orel a slovenský hudobný romantizmus	208
Hana URBANCOVÁ: Slovenská ľudová pieseň v pohľade hudobného historika Dobroslava Orela	233
Marta HULKOVÁ: The Contribution of Dobroslav Orel (1870 – 1942) and of Three State Institutions in Bratislava to Research on the Early History of Music.....	253

Materiály

Miriam TIMKOVÁ: Piesňový repertoár lokality Vieska-Bezdedov na strednom Považí v dokumentácii Karola Plicku	275
--	-----

Recenzie

Lubomír Tyllner – Zdeněk Vejvoda: Česká lidová píseň. Historie, analýza, typologie (Kristina Lomen).....	297
Kristina Lomen: Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku (Milina Sklabinská)	301
Michal Hottmar: Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16. – 18. storočí (Renáta Kočišová).....	303
Obsah ročníka 13 (39), 2022	306

CONTENTS

Preface.....	165
--------------	-----

Studies

Janka PETŮCZOVÁ: Dobroslav Orel and the Slovak Musical Historiography (The Czecho-Slovak Context)	167
Eva VESELOVSKÁ: Dobroslav Orel and the Beginnings of Researching Medieval Music in Slovakia	181
Peter RUŠČIN: Dobroslav Orel and Slovak Hymnological Research	194
Jana LENGOVÁ: Dobroslav Orel and Slovak Musical Romanticism.....	208
Hana URBANCOVÁ: The Slovak Folk Song as Seen by the Music Historian Dobroslav Orel.....	233
Marta HULKOVÁ: The Contribution of Dobroslav Orel (1870 – 1942) and of Three State Institutions in Bratislava to Research on the Early History of Music	253

Materials

Miriam TIMKOVÁ: The Song Repertoire of Vieska-Bezdedov in Central Považie, as Documented by Karol Plicka.....	275
--	-----

Reviews

Lubomír Tyllner – Zdeněk Vejvoda: Česká lidová píseň. Historie, analýza, typologie (Kristina Lomen).....	297
Kristina Lomen: Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku (Milina Sklabinská)	301
Michal Hottmar: Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16. – 18. storočí (Renáta Kočišová).....	303
Contents of Vol. 13 (39), 2022	308

NA ÚVOD

V roku 2022 si pripomínáme okrúhle výročie jednej z osobností, ktoré významne ovplyvnili vývin muzikológie na Slovensku v prvej polovici 20. storočia – vo februári uplynulo 80. rokov od úmrtia českého muzikológa, hudobného pedagóga a zbormajstra Dobroslava Orla (15. december 1870 Ronov nad Doubravou – 18. február 1942 Praha), ktorý pôsobil v slovenskom prostredí v medzivojnovom období takmer dve desaťročia. Po založení prvej Československej republiky v roku 1919 sa začalo na Slovensku formovať inštitucionálne a personálne zázemie pre oblasť hudby na oficiálnej a štátom podporovanej báze. Rozvoj profesijného hudobného zázemia síce mohol nadviazať na výsledky národnoemancipačného hnutia z prechádzajúceho obdobia, avšak jeho primárnym cieľom mali byť novozaložené moderné inštitúcie s profesionálne usmerňovanými aktivitami, ktoré zodpovedali požiadavkám hudobného života v novom štátnom útvere, aj potrebe nadväzovať kontakty s medzinárodným prostredím. Na formovaní nového inštitucionálneho zázemia a slovenského intelektuálneho prostredia mali podiel českí a moravskí vzdelanci – odborníci, ktorí prichádzali na Slovensko s cieľom tieto procesy podporiť a aktívne ich usmerňovať.

Na prelome druhého a tretieho desaťročia prichádzali na Slovensko viacerí príslušníci českej a moravskej hudobnej kultúry. Dlhodobo však v slovenskom prostredí pôsobili len niektorí z nich. Popri etnografovi, hudobnom a výtvarnom umelcovi Karolovi Plickovi (1894 – 1987), ktorý sa stal na Slovensku prvým profesionálnym hudobným folkloristom a zotrval tu do roku 1938, to bol najmä Dobroslav Orel, ktorý prišiel do Bratislavy v roku 1919. Stál pri založení slovenského univerzitného vzdelávania v hudbe, zapojil sa do činnosti novozaloženej československej inštitúcie pre výskum, dokumentáciu a vydávanie hudobného folklóru a ako vplyvná osobnosť zasahoval do vývinu hudobného života Bratislavy až do svojho odchodu zo Slovenska v roku 1938.

Na aktivity Dobroslava Orla neskôr nadviazali jeho žiaci a pokračovali v dotváraní inštitucionálneho prostredia pre oblasť hudby. Po založení Seminára pre hudobnú vedu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave pod vedením Dobroslava Orla v roku 1921 pribudli postupne ďalšie hudobné inštitúcie. Ich vznik súvisel s potrebou rozšíriť, diferencovať aj stabilizovať viaceré špecializované činnosti hudobnej vedy. Patrílo k nim aj založenie prvej akademickej inštitúcie orientovanej na základný výskum v muzikológii – Hudobnovedného ústavu v Bratislave v roku 1943. Jeho prvým riaditeľom sa stal Orlov žiak na Univerzite Komenského v Bratislave František Zagiba (1912 – 1967). Význam základného výskumu hudby v dobovom inštitucionálnom kontexte dokladá aj skutočnosť, že tento ústav vznikol medzi prvými vedecko-

-výskumnými pracoviskami Slovenskej akadémie vied a umení. V roku 1951 bol premenovaný na Ústav hudobnej vedy a v roku 1953 sa stal súčasťou novokonštituovanej Slovenskej akadémie vied.

Aktuálne číslo časopisu *Musicologica Slovaca* venujeme okrúhlemu výročiu českého muzikológa pôsobiaceho na Slovensku, prof. Dobroslava Orla. Naším zámerom bolo aktuálne zhodnotiť jeho pôsobenie v slovenskom prostredí s pokusom nanovo vymedziť a pomenovať jeho prínos k vývinu slovenskej muzikológie v medzivojnovom období. Jednotlivé príspevky mapujú Orlove muzikologické, čiastočne aj pedagogické a organizačné aktivity, týkajúce sa najmä centrálnej oblasti jeho pôsobenia – hudobnej historiografie.

Radenie príspevkov sleduje postupnosť od všeobecného pohľadu na hudobnohistoriografický prínos Dobroslava Orla v česko-slovenskom kontexte (Janka Petőczová) cez ťažiskové špecializácie výskumu dejín slovenskej hudby – obdobie stredoveku (Eva Veselovská), hymnológiu (Peter Ruščin) a hudbu 19. a začiatku 20. storočia (Jana Lengová) – až po Orlove aktivity na báze hudobnej folkloristiky (Hana Urbancová). Osobitne prínosné sú príspevky, ktoré prinášajú nielen súhrn známej a novoobjavenej faktografie, ale aj aktuálne prehodnotenie doteraz tradovaných výkladov Orlovej osobnosti, vrátane naznačenia polemických otázok, ktorými by sa mohol ďalší výskum zaoberať. Monotematický blok štúdií uzatvára príspevok, ktorý v kontexte orlovského výročia poukazuje na rozvinutie podnetov, ktoré Orel na Slovensku zanechal najmä hudobnej historiografii – sleduje ďalší vývin domáceho inštitucionálneho zázemia vo vzťahu k výskumu, dokumentácii a prezentácii starších dejín hudby na Slovensku (Marta Hulková).

Ďalšie príspevky v tomto čísle časopisu voľne nadväzujú na blok štúdií k orlovskému výročiu niektorým z jeho relevantných aspektov. Týkajú sa jednak druhej významnej osobnosti z Čiech, ktorá na Slovensku pôsobila v medzivojnovom období, jednak aktuálnej reflexie výskumných oblastí, ktorých sa dotkol aj Dobroslav Orel. Štúdia v rubrike Materiály uzatvára heuristický výskum časti rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní Karola Plicku za región stredného Považia (Miriam Timková). Rubrika recenzií hodnotí prácu zásadného významu o hudobnej analýze a štýlovej charakteristike českej ľudovej piesne, prvú komplexnú syntézu o tradičnej lokálnej piesňovej kultúre Slovákov na Dolnej zemi a historiografickú prácu o prameňoch lutnovej hudby na Slovensku v 16. – 18. storočí.

Hana Urbancová

DOBROSLAV OREL A SLOVENSKÁ HUDOBNÁ HISTORIOGRAFIA (ČESKO-SLOVENSKÝ KONTEXT)

JANKA PETŐCZOVÁ

PhDr. Janka Petőczová, CSc.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4; e-mail: janka.petoczova@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4564-1552>

ABSTRACT

The musicological work of Dobroslav Orel (1870–1942) covers a wide range of activities in the field of musical historiography. He is closely linked to the establishment of the Musicological Seminar at the Philosophical Faculty of the Comenius University in Bratislava (1921); he also established a research center for heuristic research of musical sources preserved in Slovakia. The work of Professor Orel is described and reflected on by his disciples – Konštantín Hudec, Antonín Hořejš, Zdenka Bokesová-Hanáková, as well as by the later generation of Slovakian musicologists – Jozef Kresánek, Ladislav Burlas, Richard Rybář, Ladislav Mokřý and others. The goal of this contribution is to provide an outline of his research into the ancient history of music as reflected in the works of Slovakian musicologists, as well as assessing his methodological points of departure from the perspective of the present state of musicology.

Key words: historical musicology, Dobroslav Orel, Slovak musical historiography, history of music, Czech-Slovak context

Profesorovi Dobroslavovi Orlovi (1870 – 1942) patrí pionierska pozícia v prvej etape vývinu slovenskej hudobnej historiografie, ktorej genéza siaha do prvého desaťročia po skončení 1. svetovej vojny. V širokospektrálnej hudobnokultúrnej, hudobnoumeleckej a hudobnovedeckej činnosti D. Orla zohrávali totiž jednu z rozhodujúcich úloh jeho priekopnícke aktivity hudobnohistorické, a to rovnako heuristické výskumné cesty po Slovensku, ako aj aktivity pedagogické – spojené s výchovou špecializovaných hudobných historikov v novozaloženom Seminári pre hudobnú vedu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského (ďalej FiFUK) v Bratislave (1921). Jeho význam pre

vývin hudobnej historiografie na Slovensku výstižne zhodnotil v *Dejinách hudobnej kultúry na Slovensku* Richard Rybarič, keď zdôraznil, že

„prof. Orel veľmi dobre vedel, že nevyhnutným predpokladom vedeckého prístupu k hudobnohistorickej problematike Slovenska je heuristika, t. j. systematické i inštitucionálne usmerňované vyhľadávanie prameňov, a nevyhnutnosť odkrývať dejiny slovenskej hudby na základe faktov a prameňov; počas trvania prvej ČSR a ani za tzv. slovenského štátu nedošlo v tomto smere k radikálnemu obratu. Orel roku 1930 vydal *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě* a potom i ďalšie príspevky o minulosti staršej hudby na Slovensku, keďže však bol českej národnosti, väčšmi sa zaujímal o dejiny českej hudby. Navyše vtedajšie spoločenské zriadenie nebolo schopné veľkorysejšie podporiť náročný výskum, a tak i naďalej zostalo len pri dobre mienených akciách jednotlivcov (Antonín Hořejš, Jindřich Květ a i.).“¹

Richard Rybarič napísal tieto slová v roku 1984, keď mal za sebou tridsať rokov práce v Ústave hudobnej vedy SAV a dobre poznal vedeckú literatúru svojich predchodcov. Sám bol odchovancom profesora Konštantína Hudeca, žiaka Dobroslava Orla a jeho nástupcu v Seminári pre hudobnú vedu na FiFUK. Rybarič zdôraznil, že Orlova profesionálna práca prichádza na novej platforme po predchádzajúcich aktivitách slovenských národopiscov, ktoré sledujeme v 19. storočí paralelne s aktivitami maďarských a nemeckých historikov v Uhorsku. Vstup Dobroslava Orla na slovenskú pôdu bol vlastne vstupom prvého profesionálne vzdelaného muzikológa do priestoru novovzniknutého štátneho útvaru bez akejkoľvek vlastnej muzikologickej vedecko-výskumnej tradície. Navyše časovo išlo o veľmi krátky odstup od skončenia prvej svetovej vojny, čiže o sociálne chudobné prostredie, v ktorom sa len rozbiehali aktivity vytvárania nového štátu. Na programe politických a spoločenských zmien figurovali snahy označované pojmom „poslovenčovanie Slovenska“. Slovenčina sa stala vyučovacím jazykom na všetkých typoch škôl, zaviedla sa ako úradný jazyk, organizovali sa kurzy spisovnej slovenčiny, obnovovali sa slovenské názvy miest, vznikali slovenské noviny a časopisy. Trojjazyčný Prešporok bol premenovaný na Bratislavu a slovenská Komenského univerzita vznikla na základoch maďarskej Alžbetínskej univerzity.²

V tomto procese zohral príchod českej inteligencie dôležitú úlohu. Na Slovensko prišlo 120 000 Čechov a v niektorých mestách – i v Bratislave – tvorili podstatnú zložku „československého“ obyvateľstva. Okrem učiteľov prichádzali úradníci, vojaci, policajti, železničiar a ďalší; všetci prispievali k odmaďarčeniu verejného prostredia už z jed-

¹ RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. Stredovek, renesancia, barok*. Bratislava : Opus, 1984, s. 12.

² LIPTÁK, Lubomír: *Slovensko v 20. storočí*. Bratislava : Vydavateľstvo politickej literatúry, 1968, s. 97; Bratislava : Kalligram, 2000, s. 101; kap. „Slovensko v Československu. Zisky a prehry“. Maďarská Alžbetínska univerzita vznikla v roku 1914, nebola dobudovaná a v roku 1918 zanikla. Po roku 1918 bolo na Slovensku 3 298 maďarských škôl, 140 slovenských, 7 nemeckých a 186 jazykovo zmiešaných škôl. Slovenský jazyk sa stal úradným jazykom na Slovensku na základe zákona zo dňa 10. decembra 1918. ZACHAROVÁ, Jarmila: Počiatky činnosti Referátu ministerstva školstva a národnej osvety Československej republiky. In: *PAIDEIA: Philosophical e-Journal of Charles University*, roč. 9, 2012, č. 1-2, s. 2. Dostupné na internete: <<http://paideia.pdf.cuni.cz/download/zacharova.pdf>>

noduchého dôvodu: jazykovej príbuznosti slovenčiny a češtiny.³ Muzikologická, a teda aj hudobnohistorická práca Dobroslava Orla na Slovensku sa začala v komplikovanom politickom, cirkevnom, národnostnom i myšlienkovom spoločenskom prostredí. Jeho príchod na Slovensko bol súčasťou oficiálnej politiky budovania 1. Československej republiky (ďalej ČSR), ktorú začala v roku 1919 výzva ministra s plnou mocou pre správu Slovenska, Vavra Šrobára. Vavro Šrobár, minister zdravotníctva (1919 – 1920), neskôr minister školstva (1920 – 1921), uskutočňoval politiku jednotného československého národa.⁴ V prvej vlne príchodu učiteľov, v roku 1919, prišlo na Slovensko viac ako 250 českých stredoškolských profesorov. Víťala ich chudoba, nedostatok bytov a ťažšie životné podmienky ako v Čechách.⁵ V takýchto podmienkach začínal i D. Orel a potom ostal na Slovensku skoro dve desaťročia, až kým bol nútený z politických dôvodov opustiť Slovensko a vrátiť sa do Čiech (1938).⁶

A. Prínos hudobnohistorických aktivít Dobroslava Orla

Hudobnohistorické aktivity Dobroslava Orla pre Slovensko môžeme hodnotiť z viacerých hľadísk: 1) z hľadiska príspevku k formovaniu samostatného *slovenského hudobného dejepisectva* na platforme česko-slovenského spoločenskovedného kontextu; 2) z hľadiska syntetického poňatia dejín hudby a hudobnej kultúry; 3) z hľadiska metodologického, t. j. predovšetkým práce s hudobnohistorickými prameňmi v intenciách muzikologickej školy Guida Adlera a tiež využitia znalostí českých hudobných prameňov pri komparatívnych metódach analýzy slovenských prameňov; 4) z hľadiska sprístupňovania získaných poznatkov o slovenských dejinách pre záujemcov v Čechách a vice-versa; 5) z hľadiska komplexnosti a komplementárnosti muzikologickej práce (predovšetkým etnomuzikologických a hudobnohistorických techník).

Ad 1) Formovanie samostatného *slovenského hudobného dejepisectva* na platforme česko-slovenského spoločenskovedného kontextu

Dobroslav Orel sa inauguroval na FiFUK v Bratislave roku 1921 ako profesor hudobnej vedy prednáškou *Hudobné problémy Slovenska*. Prvých desať rokov jeho náročnej

³ LIPTÁK, Ref. 2, 2000, s. 103. Podľa oficiálnej politiky Referátu ministerstva školstva a národnej osvety Československej republiky bolo vtedajším cieľom „zaplnenie škôl československým živlom. Nielen slovenským, t. j. koľko-toľko slovenský jazyk znajúcim personálom, ale československý štát rešpektujúcim“. ZACHAROVÁ, Ref. 2, s. 3.

⁴ Vytvorenie nového štátu ako „národného štátu“ národa československého bola jediná možnosť, ako dosiahnuť v politických rokovaniach po prvej svetovej vojne súhlas s rozbitím Rakúsko-Uhorska. KOVÁČ, Dušan: Metamorfózy kolektívnych národných identít v 20. storočí. In: *My a tí druhí v modernej spoločnosti*. Eds. Gabriela Kiliánová, Eva Kowalská, Eva Krekovičová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2009, s. 279.

⁵ MATULA, Pavol: Existénčné podmienky českých a slovenských stredoškolských profesorov na Slovensku v rokoch 1918 – 1938. In: *Človek a spoločnosť*, roč. 1, 1998, č. 3, s. 13-16. Dostupné na internete: <<http://www.saske.sk/cas/archiv/3-98/studia2.html>>

⁶ Dobroslav Orel [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník, IV. zväzok*. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 345. *Slovenská hudobná veda (1921 – 2001)*. Ed. Ľubomír Chalupka. Bratislava : Stimul, 2001.

heuristickej práce v prospech výskumu slovenských dejín hudby sa zúročilo v roku 1929, keď vniesol slovo *Slovensko* na mapu historickej muzikológie Európy v samostatnom hesle *Slovensko* v Pazdírkovom hudobnom slovníku.⁷ Tu sa prvýkrát pokúsil o komplexnosť a syntetický prístup k problematike dejín hudby na území novokonštituovaného štátneho útvaru. Venoval sa v ňom podstatným črtám hudobného života; predstavil hudbu podľa jednotlivých druhov a v konfesionálnom rozčlenení, osobitne hudbu cirkevnú (katolícku), hudobnú kultúru evanjelikov, svetskú hudbu, slovenský hudobný život (spevokoly), spevokoly Nemcov v Bratislave, hudobný život v novej ČSR, ďalej zdôraznil význam Jána Levoslava Bellu a tiež dôležitosť ľudovej piesne duchovnej i svetskej. Heslo obsahuje i záverečný zoznam prameňov a literatúry. Nemohol však prekročiť prah svojej doby a uvedomoval si, že pramenná základňa, ktorú má k dispozícii, je nekompletná. V závere dokonca zdôraznil, že až po ukončení heuristickeho výskumu bude možné na podklade prameňov „jednou podati obraz hudební kultury slovenské“.⁸

Ad 2) Syntetické poňatie dejín hudby a hudobnej kultúry

Dobroslav Orel jednoznačne poukazoval na dôležitosť celostného skúmania autonómneho vývinu hudby ako umenia a paralelného vývinu hudobnej kultúry, resp. historického hudobného života, ktorý nazval príznačne „hudební život na území dnešného Slovenska za panství maďarského a tureckého“ (1929).⁹ Aj jeho žiak Konštantín Hudec vydal svoje dejiny hudby pod názvom *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* (1949).¹⁰ V súčasnom akademickom prostredí sa dichotómia *dejiny slovenskej hudby* verzu *dejiny hudobnej kultúry na Slovensku* chápe jednoznačne ako vyriešená v prospech druhej alternatívy. Prispela k tomu publikácia Richarda Rybariča *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I* (1984) a neskôr aj druhý zväzok, venovaný klasicizmu – *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II* Dariny Múdrej (1993).¹¹ Richard Rybarič poukázal na potrebu syntetického výskumu dejín hudby i hudobnej kultúry viackrát, najobsažnejšie v úvode knihy *Hudobná historiografia*, odvolávajúc sa na definíciu hudobnej historiografie Georga Kneplera, podľa ktorého je jej predmetom „znázornenie kontinuitného vývoja hudby ako umenia determinovaného jednak vlastnými zákonitostami, jednak zviazaného s kultúrou ľudstva“¹². V takto chápanom predmete je potom možné zahrnúť do

⁷ D. O. [Dobroslav Orel]: Slovensko [Heslo]. In: *Pazdírkův hudební slovník naučný I. Část věcná*. Ed. Gracian Černušák. Brno : Nákladem Ol. Pazdírka, 1929, s. 370-372.

⁸ V porovnaní s ostatnými heslami v slovníku je však heslo o Slovensku pomerne rozsiahle. Dobroslav Orel publikoval v tomto slovníku viaceré heslá (heslo „Bratislava“ sa týkalo novších dejín hudby): D. O. [Dobroslav Orel]: Bratislava [Heslo], Cecilianismus [Heslo], Literátske bratrstvo [Heslo], Obecná jednota cyrilská [Heslo]. In: *Pazdírkův hudební slovník naučný I*, Ref. 7, s. 36, s. 44-45, s. 225-226, s. 272.

⁹ D. O. [Dobroslav Orel], Ref. 7, s. 372.

¹⁰ HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1949.

¹¹ RYBARIČ, Ref. 1. MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. : Klasicizmus*. Bratislava : Opus, 1993.

¹² KNEPLER, Georg: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig : Verlag Philipp Reclam jun., ²1982, s. 11.

bádania aj problematiku *hudobných inštitúcií a hudobnoteoretického myslenia*.¹³ Dobroslav Orel to síce explicitne neformuloval, ale problematikou hudobných inštitúcií a hudobného života sa nielen zaoberal ako historik, ale sám aktívne pomáhal budovať hudobné inštitúcie na Slovensku.

Ad 3) Metodologická platforma pre prácu s hudobnohistorickými prameňmi

Za nesporný prínos Dobroslava Orela pre genézu a formovanie hudobnej vedy – a teda aj historickej muzikológie – na Slovensku možno označiť jeho metodologickú platformu práce, ktorú ovplyvnilo štúdium u rakúskeho muzikológa Guida Adlera (1855 – 1941).¹⁴ V rámci vývinu českej hudobnej historiografie je D. Orel označovaný za priameho pokračovateľa výskumu gregoriánskeho chorálu a českej duchovnej piesne po Karolovi Konrádovi, avšak s omnoho „vyspelejší historickou a edičnou technikou, ovplyvnenou Adlerovou školou“.¹⁵ Predovšetkým Orlova knižná monografia *Kancionál Franusův* (1922)¹⁶ poskytovala slovenským študentom vzor, ako pracovať s vonkajšou a vnútornou kritikou prameňa, evidenciou a opisom jeho obsahu, transkripciou notovej časti a celkovou interpretáciou prameňa. Orel tu demonštroval monografické spracovanie prameňa na základe uznávanej európskej literatúry v oblasti hudobnej paleografie,¹⁷ pričom využil jemu dostupné pramene na komparáciu hudobného repertoáru i melodických variantov. Nie je to náhoda, že Orlov *Kancionál Franusův* patril aj po jeho smrti k prácam na Slovensku študovaným a citovaným, dokonca je citovaný i v ostatnej syntetickej publikácii k dejinám hudby na Slovensku (1996).¹⁸ Jeden exemplár tejto pražskej tlače sa dodnes nachádza v knižnici Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i., v Bratislave. Je zaujímavé, že ide o knihu, ktorá sa na akadémiu dostala z pôvodného miesta v knižnici Katedry hudobnej vedy FiFUK, ako svedčí pečiatka na titulnom liste, podľa ktorej bola už v roku jej vydania 1922 majetkom *Hudobno-vedeckého seminára Filozofickej fakulty Komenského univerzity v Bratislave*. Orlov výborný prehľad o českých prameňoch staršej hudby bol napokon jasným pozitívom pri jeho komparáciách provenienčne slovenských a českých prameňov.¹⁹

¹³ RYBARIČ, Richard: *Hudobná historiografia*. Ed. František Matúš, Janka Petőczová-Matúšová. Prešov : Matúš music, 1994.

¹⁴ V rokoch 1912 – 1913 Dobroslav Orel študoval vo Viedni; doktorát z muzikológie u Guida Adlera získal za prácu na stredovekom rukopise *Kódex Speciálník*.

¹⁵ *Hudební věda III*. Ed. Ivan Poledňák, Vladimír Lébl. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 733.

¹⁶ OREL, Dobroslav: *Kancionál Franusův*. Praha : Cyrillo-Methodějská knihtiskárna; V. Kotrba, 1922.

¹⁷ WOLFF, Johannes: *Geschichte der Mensural-Notation von 1250 – 1460*. Leipzig : Breitkopf et Härtel, 1904. WOLFF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*. 2. zv. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1913, 1919.

¹⁸ KAČIC, Ladislav: Od stredoveku po renesanciu. Barok. In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby. Od najstarších čias po súčasnosť*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art et Science, 1996, s. 72.

¹⁹ Napríklad v repertoári Senického kancionála (1693) identifikoval vplyv česko-bratských kancionálov, predovšetkým Šamotulského. OREL, Dobroslav: *Hudební prameny na Slovensku*. Príspevky k praveku, dejinám a národopisu. In: *Sborník archeologického a národopisného odboru v Bratislave za rok 1924 – 1931*, roč. 59. Separát. Ed. J. Eisner, J. Hofman a V. Pražák. Bratislava : 1931, s. 63. Taktiež: OREL, Dobroslav: *Hudební prameny na Slovensku*. In: POTÚČEK, Juraj (ed.):

Ad 4) Sprístupňovanie získaných poznatkov o slovenských dejinách pre záujemcov v Čechách a vice-versa

Pazdírkvův hudební slovník naučný I (1929) nebol jedinou platformou, kde Dobroslav Orel písal o hudobných dejinách Slovenska. Ťažiskové poznatky zo svojich štúdií uverejňoval pre českú spoločnosť v časopise *Cyril*: napríklad dve kapitoly zo štúdie *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě* (1930) tu vyšli pod názvami *Vokální polyfonie 16. a 17. století v Bratislavě* a *Monodie 18. věku v Bratislavě*.²⁰ Do časopisu *Hudební rozhledy* pripravil štúdiu *Beethovenovy vztahy ke Slovensku* a o Jánovi Levoslavovi Bellovi napísal heslo do Ottovho náučného slovníka.²¹ Sprístupňovanie najnovších poznatkov českej hudobnej historiografie prostredníctvom prednášok Dobroslava Orela pre bratislavských študentov bolo vlastne samozrejmosťou; rozhodujúcu úlohu tu zohrávali jeho poznatky o českých stredovekých a renesančných prameňoch. Ich celú šírku mohli študenti spoznávať z dvoch ťažiskových prác, ktoré mali k dispozícii už v roku 1922 – štúdia *Počátky umělého vícehlasu v Čechách* vyšla v Bratislave a spomenutá rozsiahla knižná monografia *Kancionál Franusův* vyšla v Prahe.²²

Ad 5) Komplexnosť a komplementárnosť muzikologickej práce

Dobroslav Orel sa snažil o komplexný muzikologický prístup k výskumu hudobnej kultúry Slovenska. Venoval sa aktivitám hudobnohistorickým, etnomuzikologickým i skúmaniu a propagovaniu vtedajšej súčasnej hudby (najviac hudbe Jána Leoslava Bellu). Ťažisko jeho muzikologických aktivít spočívalo v prácach hudobnohistorických, v ktorých dominovala práca s hudobnohistorickými prameňmi. Venoval sa im po všetkých stránkach, pramene skúmal komplementárne v dvoch líniách, jednak heuristickej – pramene vyhľadával a snažil sa o ich evidenciu a súpis, jednak pramene interpretoval a predkladal teoretické zovšeobecnenia.

V prvej línii predložil výsledky empiricko-praktického výskumu v taxatívnej štúdii *Hudební prameny na Slovensku* (1931). Podrobne v nej chronologicky predstavil jednotlivé nájdené hudobniny, od prameňov stredovekých chorálnych, duchovných piesní 16. a 17. storočia, cez pramene menzurálnej hudby, svetské pramene šľachtických kapiel, pramene romantizmu atď., pričom aj teoreticky vysvetľoval svoje metodologické východiská:

„K pramenům dějin hudby na Slovensku patří především jako pozůstatky z hudobních událostí umělecká díla rukopisná i tištěná, zachovaná v notaci chorální,

Dobroslav Orel (1870 – 1942). *Príspevky k dejinám slovenskej hudby. Antológia hudobných štúdií a príspevkov. K 25. výročiu úmrtia.* (= Dokumenty k dejinám slovenskej hudby 18.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1968. BURLAS, Ladislav: Úvod. In: BURLAS, Ladislav – FISCHER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín (eds.): *Hudba na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1954, s. 14.

²⁰ OREL, Dobroslav: *Vokální polyfonie 16. a 17. století v Bratislavě*. In: *Cyril*, roč. 59, 1933, č. 3/4, s. 25-27. OREL, Dobroslav: *Monodie 18. věku v Bratislavě*. In: *Cyril*, roč. 59, 1933, č. 5/6, s. 49-51.

²¹ OREL, Dobroslav: *Beethovenovy vztahy ke Slovensku*. In: *Hudební rozhledy*, roč. 3, 1926/1927, č. 6, s. 98-101. do. [Dobroslav Orel]: Ján Leoslav Bella. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky dílu prvního, svazek první*. Praha : Nakladatelství J. Otto, 1930, s. 533.

²² OREL, Dobroslav: *Počátky umělého vícehlasu v Čechách*. In: *Sborník FFUK*, roč. 1, 1922, č. 8, s. 3-71. OREL, Ref. 16.

mensurální, v tabulatuře varhanní a loutnové, díla doby basso continua, dále jednohlasé vícehlasé a instrumentální skladby doby novější a zápisy i tisky lidové písně a hudby. [...] Vyhledávání a studium hudebních pramenů na Slovensku pomůže vyřešit problém teritoriálního rozpětí západní kultury hudební a naznačí její hranice s hudbou východní, hlavně s ruskou církevní a lidovou.²³

Vidíme teda, že Orlova definícia prameňov zahŕňala aj pramene ľudovej hudobnej kultúry a jeho interpretácia prameňov sa týkala ich nadregionálneho hodnotenia v európskom kontexte. Tieto aktivity sa diali vlastne na celoštátnej úrovni, veď vieme, že napríklad v roku 1928 organizoval ako predstaviteľ Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň na Slovensku (so sídlom na FiFUK v Bratislave) v súčinnosti s Akadémiou vied a umení v Prahe fonografickú akciu výskumu ľudovej hudby na Slovensku a v Zakarpatskej Ukrajine.²⁴

Výsledkom druhej línie, t. j. interpretácie hudobných prameňov novonájdenných na území Slovenska, je štúdiu *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě* (1930). Rozsahom i syntetickým uchopením problematiky ju opäť môžeme priradiť k monografickým prácam. D. Orel tu hneď v úvode vysvetlil svoj komplexný prístup k prameňom, keď zdôraznil, že „nestačí podati prostý soupis hudebních děl knihovny františkánské v Bratislavě a suše vypočítati i popsati jednotlivé rukopisy a tisky. [...] je třeba vyčísti z nich, co v nich skryto, doplniti a obraz zarámovati do historie celého řádu v bývalém Uhersku.“²⁵ Jeho teologické vzdelanie a vynikajúca znalosť latinčiny mu umožnili podrobný opis archívnych prameňov k dejinám náboženských bratstiev súvisiacich s vývinom františkánskeho rádu. Postupoval chronologicky a cielene vyhľadával slovenskú líniu pri pestovaní cirkevného spevu. Jeho vtedajšie závery o pestovaní „vokálnej polyfónie v 16. a 17. storočí“ sú síce dnes už prekonané, rovnako ako jeho vtedajšie pripisovanie autorstva vianočných omší v *Harmoniae pastorales* (1771) Edmundovi Paschovi, resp. autorstva zborníka *Cantica Dulcisona* P. Pantaleónovi Rošovskému, OFM.²⁶ Prvenstvo mu však ostáva v jeho heuristickom prístupe *ad fontes* (t. j. k prameňom) hudby františkánskych skladateľov. Vytvoril nový obraz o činnosti františkánov na slovensko-moravskom pomedzí a vysoko hodnotil používanie prvkov ľudovej poézie a piesne vo vianočnej hudbe.

Keďže písal o slovenských dejinách v češtine, neraz pri tom riešil i jazykové otázky prekladov írečitých slovenských slov; na margo analýzy mena Edmunda Paschu, ktorý sa podpisoval i pseudonymom Claudianus Ostern, napísal: „K stáru byl chromý, claudus, na ruce i na nohy, stižen jsa dnou, slovensky lamkou.“²⁷ Napokon Orlov opis brati-

²³ OREL, Ref. 19, s. 56, 80.

²⁴ HUDEC, Ref. 10, s. 94-95.

²⁵ OREL, Dobroslav: *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě*. Praha : Filosofická fakulta university Komenského, Tiskem Státní tiskárny v Praze, 1930, s. 5.

²⁶ KAČIC, Ladislav: Pestovali bratislavskí františkáni v 17. storočí polyfóniu? In: *Hudobný život Bratislavy od stredoveku po barok*. Zborník referátov z konferencie BHS 1989. Bratislava : MDKO, 1989, s. 105-114. P. Georgius Zrunek OFM: *Missa I pro Festis Natalitiis (ex Harmonia pastoralis) [1766]*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Hudobný fond, 1993. KAČIC, Ladislav: *Cantica Dulcisona Mariano-Seraphica a problém autorstva v zborníkoch P. Rošovského*. In: *Hudobný život*, roč. 8, 1986, s. 11. KAČIC, Ladislav: Zborníky Pantaleóna Rošovského pre klávesové nástroje. In: *Musilogica Slovaca*, roč. 12, 1988, s. 202.

²⁷ OREL, Ref. 25, s. 27.

slavského konventu františkánov v 18. a 19. storočí je zaujímavou sondou do hľadania národných a etnických prvkov slovenských, českých, chorvátskych, maďarských a nemeckých vo františkánskych spevníkoch. Orel podal okrem opisu hudobného života františkánov i úplný opis prameňov ich knižnice, aj s rozpisom repertoáru a bohatou obrazovou prílohou. Tým sa stala táto jeho práca základom štúdia k problematike rádovej hudby františkánov; a napriek tomu, že dnešné poznanie prameňov a celoeurópsky komparatívne výskumy Orlove výsledky v mnohom revidovali, túto prácu študujú a citujú nielen slovenskí, ale aj maďarskí a ďalší muzikológovia.²⁸

B. Výskumy Dobroslava Orla vo svetle slovenskej muzikologickej literatúry k starším dejinám hudby

Vyššie spomenuté štúdie Dobroslava Orla patria k prvým základným pilierom medzivojnového hudobného dejepisectva. Pripomenul to i profesor Jozef Kresánek vo svojich skriptách *Hudobná historiografia* v roku 1981:

„Na Slovensku sme na prelome 18. a 19. storočia nemali takého Dlabáča ako v českých krajinách. [...] Do roku 1918, keď sme boli časťou Uhorska, sa veľa vzácnych hudobných pamiatok zo slovenských území odnieslo do Budapešti, Ostrihomu a na iné maďarské územia. [...] Po roku 1918 sa pre nedostatok inej špecializovanej inštitúcie začali robiť evidenčné a dokumentačné práce pri Seminári hudobnej vedy FiFUK. Z okruhu Hudobnovedného seminára vyšli aj prvé súpisové práce: Orel, D.: *Hudební prameny na Slovensku*, Orel, D.: *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě* (1930).“²⁹

Profesor Kresánek ďalej pripomína, že aj prvé akademické syntetické *Dejiny hudby na Slovensku* (1957) vychádzali z heuristiky pochádzajúcej z činnosti v Seminári pre hudobnú vedu a nové boli viac koncepčne.

Je zaujímavé sledovať, čoho sa týkali koncepčné inovácie v akademických *Dejinách hudby na Slovensku* (1957). Tie boli viazané predovšetkým na novú spoločenskú situáciu po 2. svetovej vojne, ktorá si žiadala „kriticky zrevidovať výsledky skúmaní a postoj doterajších bádateľov k dejinám slovenskej hudby“³⁰. Kritika sa týkala predovšetkým metodológie: „Orlove ideové a metodické nedostatky zdedili aj jeho žiaci, najmä Zagi-ba a Hudec“; s dodatkom, že Konštantín Hudec

„radil vo *Vývine hudobnej kultúry na Slovensku* (1949) faktá vedľa seba bez toho, že by bol postrehol nejaký súvis medzi nimi a súvis medzi hudobnou oblasťou a ostatnými oblasťami života. [...] okrem istého počtu faktov nerovnakej ceny nezanechala nám buržoázna historiografia temer nič, najmä však nie vedecky správnu, pokrokovú koncepciu dejín slovenskej hudby“.³¹

²⁸ MOKRÝ, Ladislav: Počiatky hudobného baroka na Slovensku. In: *Hudobnovedné štúdie*, roč. 7, 1966, s. 107. KAČIC, Ref. 18, s. 116. *Magyarország zenetörténete II, 1541-1686*. Ed. Kornél Bárdos. Budapest : Akadémiai kiadó, 1990, s. 49, 50, 582.

²⁹ KRESÁNEK, Jozef: *Hudobná historiografia*. Bratislava : FiFUK, ¹1981 (²1992), s. 51-52.

³⁰ *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1957, s. 7.

³¹ Tamtiež, s. 9, 10.

Doslova takto to bolo uvedené v úvode k *Dejinám slovenskej hudby* z roku 1957; vieme však, že tento Úvod bol poplatný novej ideológii, obhajujúcej prvé kroky budovania socialistickej spoločnosti. Napokon to, čo bolo v úvode označené ako „istý počet faktov“, sa v samotnom texte akademických dejín ukázalo ako vec veľmi podstatná. V kapitole o duchovnej piesni je dokonca citovaná rozsiahla práca D. Orla *Hudební prvky svatováclavské* (1937)³² a zo záverečných registrov vidieť, že K. Hudec patril k najcitovanejším hudobným historikom k problematike starších dejín hudby v celej knihe.

Táto situácia bola výsledkom skutočnosti, že po 2. svetovej vojne museli heuristické výskumy nevyhnutne nadviazať na prácu, ktorú začal Dobroslav Orel a v ktorej pokračovali jeho žiaci. Nové archívne výskumy sa mohli realizovať až po konsolidácii vojnových pomerov po 2. svetovej vojne a stabilizácii vedecko-výskumnej platformy na Slovensku; jednak na Katedre hudobnej vedy FiFUK a od roku 1953 v Ústave hudobnej vedy SAV, neskôr v Hudobnom múzeu Slovenského národného múzea, ktoré vzniklo v roku 1965 ako prvé špecializované hudobno-dokumentačné pracovisko na Slovensku (Hudobné oddelenie Historického ústavu SNM). Aj v tomto období slovenskí historici siahali k prácam Dobroslava Orla *Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě* (1930), *Hudební prameny na Slovensku* (1931), *Počátky umělého vícehlasu v Čechách* (1922), *Kancionál Franušův* (1922) a *Hudební prvky svatováclavské* (1937). S výnimkou jednej sa všetky nachádzajú dodnes v knižnici Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i. Možnosť študovať a citovať ich mali teda nielen Orlovi žiaci (Konštantín Hudec, František Zagiba, Zdenka Bokesová-Hanáková), ale aj ich nasledovníci (Jozef Kresánek, Ladislav Burlas, Richard Rybář, Ladislav Mokřý) a mnohí ďalší slovenskí muzikológovia. Napokon, z ich štúdií dokážeme i dnes poznávať niektoré detaily o prameňoch a ich presunoch. Napríklad Ladislav Mokřý uviedol v štúdiu *Pestrý zborník* nielen informácie k samotnému prameňu, t. j. k jeho osudu pred tým, ako sa dostal do Ústavu hudobnej vedy SAV, ale vyjadril sa i k tzv. „rukopisnému zborníku neznámeho autora i neznámej proveniencie“ (dnes sign. MUS XVIII 653, SNM-Hudobné múzeum), ktorý bol podľa neho ešte v roku 1957 uložený v archíve Seminára pre hudobnú vedu FiFUK.³³ Neskôr v 70. rokoch pripomenula Eva Pikorová v súvislosti s analýzou tohto rukopisného zborníka vyjadrenia D. Orla z roku 1931 o sústreďovaní prameňov v Bratislave.³⁴ Autorka dokonca študovala písomnú pozostalosť D. Orla v Hudobnom oddelení Národného múzea v Prahe, v ktorej našla list dekanátu FiFUK z roku 1938

³² RYBARIČ, Richard: Cirkevná a svetská jednohlasná hudba v období feudalizmu (do 16. storočia). In: *Dejiny slovenskej hudby*, Ref. 30, s. 48, kap. „Počiatky duchovnej piesne na Slovensku“.

³³ Pestrý zborník kúpil údajne Antonín Hořejš na trhu v Košiciach a v marci 1954 ho odovzdal Ústavu pre hudobnú vedu SAV v Bratislave. MOKŘÝ, Ladislav: *Pestrý zborník*. In: *Hudobnovedné štúdie*, roč. 2, 1957, s. 100. *Pestrý zborník. Tabulatura Miscellanea.* (= Monumenta Musicae Slovacae.) Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Hudobné centrum, 2005.

³⁴ „Ministerstvo školství a národní osvěty učinilo letos vážný projev, aby hudební památky ze Slovenska se uložily v hudebně-vědeckém semináři University Komenského v Bratislavě, aby tak byl doplňován zdejší hudební archiv podle analogie hudebního archivu státní konservatoře v Praze a Zemského musea v Brně.“ PIKOROVÁ, Eva: Rukopisný zborník viachlasných skladieb zo 17. storočia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 2, 1970, s. 116, 117. Pikorová citovala z prác D. Orla *Hudební prameny na Slovensku* (1931) a *Slovensko* (1929). V súčasnosti je zborník uložený v SNM-Hudobnom múzeu v Bratislave, sign. MUS XVIII 653.

o stave seminárnej knižnice v Bratislave. Pikorová zároveň prezrela písomnú pozostalosť Orla, ktorá bola v tom čase uložená na Katedre hudobnej vedy FiFUK v Bratislave, kde našla neznámy reverz z 5. 1. 1926. Ten podľa nej „obsahoval podrobný zoznam 16 hudobných pamiatok vypožičaných z knižnice evanjelickej obce v Levoči“. Keďže ňou skúmaný zborník v reverze nebol, usúdila, že ho nemožno zaradiť medzi levočské pramene.

Študijné cesty Dobroslava Orla po Slovensku môžeme dnes poznať jednak podľa prameňov, ktoré opísal vo svojich štúdiách, jednak podľa informácií zachovaných v dokumentoch Archívu FiFUK v Bratislave. Nachádza sa tu napríklad „Zpráva o studijní cestě prof. Dobroslava Orla o prázdninách 1923“. V nej sa píše, že účelom studijnej cesty

„bylo zjistiti v archivech farních, v musejích městských a zámeckých i na kostelních kruchtách rukopisy, staré tisky a literární díla týkající se hudby, je skatalogisovati pro centrální hudební archiv při hudebně vědeckém semináři filosofické fakulty University Komenského případně, něco z těchto památek získati pro seminární knihovnu.“

Túto cestu vykonal spoločne s knihovníkom Antonínom Hořejšom v mestách Žilina, Liptovský Mikuláš, Levoča, Košice, Poprad, Kežmarok, Ružomberok a Dolný Kubín v dňoch 9. – 24. augusta 1923. Iný dokument, *Musikalische Handschriften – Ausleihe*, zachovaný v archíve FiFUK, je správa z 2. novembra 1923 o výpožičke hudobnohistorických prameňov z Levoče a jej zdôvodnenie: „Die hohe Kultur der ev. Gemeinde unter der Tatra verdient es, dass auch ihre Musik wissenschaftlich bearbeitet werde.“³⁵ Na všetky tieto študijné cesty mal Dobroslav Orel oficiálne povolenie, ktorého základom bolo poverenie budovať hudobný archív priamo na Seminári pre hudobnú vedu Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Do tohto archívu teda sústreďoval hudobné pramene, ktoré nadobudol po roku 1921 zberom pri svojich výskumoch (napríklad pozostalosť Jána Levoslava Bellu).³⁶

Keď jeden zo žiakov Dobroslava Orla Konštantín Hudec hodnotil prácu svojho učiteľa v roku 1937, pri príležitosti udelenia štátnej ceny za jeho dielo *Hudební prvky svatováclavské*, uviedol o ňom, že Orel pochodil všetky významnejšie hudobné strediská na Slovensku: „Tak navštívil Orel Kremnicu, Bystricu, okrem ďalších stredoslovenských miest prešiel takmer celý Spiš, aby aspoň v skratke mohol nakresliť syntetický obraz tunajšej hudobnej kultúry.“³⁷ To, že Orel mal v ruke levočské tabulatúrne zborníky, je nepochybné; musel ich preštudovať, keď v nich dokázal identifikovať diela domácich skladateľov Jána Šimráka a Samuela Marckfelnera. Zaujímavá v tejto súvislosti je skutočnosť, že v roku 1929, keď o nich písal, čítal priezvisko Jána Šimráka ako „Joh. B. Schimra“, t. j. slovo *Schimra* v tvare bez neskôr pridanej spoluhlásky *-b* a koncov-

³⁵ Registratúrne stredisko FiFUK, Bratislava, Personálne oddelenie, Osobný spis Dobroslav Orel (Obal na spisy Vzor 31). Registratúrne stredisko FiFUK, Bratislava, Agenda hudobného seminára FiFUK v Bratislave 1922-1925, čj. 150.hs 1925.

³⁶ DAS-LEHOTSKÁ, Miriam: Hudobnohistorická dokumentácia na Slovensku v medzinárodných súvislostiach. In: ŠVÁČOVÁ, Soňa (ed.): *Museologica literaria*. Zborník z konferencie. Banská Bystrica : Zväz múzeí na Slovensku, 2020, s. 67.

³⁷ HUDEC, Konštantín: K štátnej cene prof. D. Orla. In: *Průdy*, roč. 21, 1937, č. 9, s. 556-558. Citované podľa: POTÚČEK (ed.), Ref. 19, s. 110.

ky -cký.³⁸ Hudbou, ktorú obsahovali pramene historickej knižnice Cirkevného zboru ECAV v Levoči sa však podrobne nezaoberal, uviedol ju len stručne (citácia podľa prepisu Juraja Potúčka):

„Evangelíci čerpali hud. kulturu z Nēm. Škola svatotomášská a skladat. saské školy středonēm. byli uvedeni na S[lovensko] a k nim se připíná t. několik skladat. domácích (Sam. Marktfeldner, Joh. B. Schimra /cký/ z Levoče). Concerti da chiesa s basso continuo a instr. doprovodem, kantáty aj. pěstují se v evang. kostelích, jak dokazují zvl. četné památky v cír. knihovně levočské.“³⁹

Pri tomto prepise textu hesla D. Orla pridal v roku 1968 do zátvorky koncovku -cký Juraj Potúček: „Joh. B. Schimra /cký/ z Levoče“. Priezvisko Jána Šimráka v nesprávnom tvare „Šimbracký“ teda D. Orel nepoužíval a stretáme sa s ním až pri opise levočských tabulatúrnych zborníkov K. Hudecom, ktorý písal o „Jánovi Schimbrackom“ (1949).⁴⁰

Pri dnešných hudobnohistorických bádaniach nemôžeme prehliadnuť, že niektoré z prameňov, ktoré mali Dobroslav Orel i Konštantín Hudec v rukách, sú dnes už stratené, napríklad levočský rukopisný prameň „Tabulatur-Buchlein von Joh. Nic. Heinen in Bojanowa 1684“.⁴¹ Z Orlových prác, rovnako ako z prác jeho žiakov, môžeme teda dnes vyčítať isté údaje typu *ex ipso*, čiže z ich prežitých skúseností, ktoré my už dnes nemáme.⁴² To je o dôvod viac, prečo siahť aj po mnohých desaťročiach k prácam D. Orla. Treba si však uvedomiť, že všetky – aj obyčajné faktografické informácie – si musí súčasný historik kriticky overovať v prameňoch. Najnovšie výskumy napríklad korigovali informácie o údajnom českom skladateľovi Gontráškovi, ktoré publikoval Dobroslav Orel pri analýze repertoáru v *Speciálniku královéhradeckom*. V tomto vzácnom prameni identifikoval meno údajného českého autora, pri zhudobnení skladby s českým textom: „V nominativě jsou uvedena pouze dvě jména, Gontrášek a Tomek [...] která představují bezpečně na sklonku 15. věku domácí skladatelskou školu.“⁴³ Na to, že pri mene Gontrášek ide o omyl a zle prečítané slovo, upozornil až v ostatných rokoch Martin Horyna a dostalo sa to i do povedomia širšej verejnosti.⁴⁴ Tento omyl

³⁸ Ku korektnému tvaru priezviska skladateľa a problematike transkripcie mien pozri: PETŮ-CZOVÁ, Janka: *Hudba ako kultúrny fenomén v dejinách Spiša. Raný novovek*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Prešovský hudobný spolok *Súzvuk*, 2014, s. 333-335. PETŮCZOVÁ, Janka: Šimrák versus Šimbracký. Mythen und Realität in der slowakischen Musikhistoriographie. In: *Hudební věda*, roč. 52, 2015, č. 3-4, s. 273-316.

³⁹ OREL, Ref. 19, s. 370 (resp. v pôvodnom texte s. 47-48).

⁴⁰ HUDEC, Ref. 10, s. 36.

⁴¹ OREL, Ref. 7, s. 370.

⁴² Typickým údajom *ex ipso* je opis mramorovej dosky s údajom o narodení Terézie Brunswickovej v Bratislave na dome nachádzajúcom sa na historickom, dnes neexistujúcom Rybnom námestí (č. 11, asanovaný v roku 1967). Citát z mramorovej dosky v maďarčine uviedol Orel v štúdiu *Beethovenove vzťahy ke Slovensku*. Ref. 19, s. 32.

⁴³ OREL, Ref. 22, s. 7.

⁴⁴ „Ve starší literatuře bývá Gontrášek označován jako skladatel domácího původu (zřejmě z okruhu literátského bratrstva) z první poloviny 16. století a jako autor tříhlásého moteta *Bud' Buohu chvála, čest*, které je zapsáno ve Speciálniku královéhradeckém (označován též Speciálnik nebo Codex Speciálnik, Praha cca 1485–1500). Jak upozornil Martin Horyna, je tato domněnka chybná, neboť jméno údajného skladatele vzniklo pouze nepřesným čtením označení basového hlasu – kontratenoru („contrassek“, s. 71) – ve zmíněném kancionálu.“ Dostupné na internete: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictinary&action=record_

– pravdaže – neznižuje hodnotu hudobnohistorickej, resp. muzikologickej práce Dobroslava Orla, ktorú odviezol počas celého života v Čechách aj na Slovensku.

Záver

V dejinách slovenskej hudobnej historiografie je Dobroslav Orel vnímaný ako priekopník na poli heuristického výskumu hudobných prameňov v čase, keď sa veda na Slovensku ešte len začínala formovať v kontexte spoločného štátu Čechov a Slovákov. Bola to doba, keď mali mimoriadnu váhu slová profesora Orla: „Hudebních památek jest na Slovensku dosti. [...] Nelze se omeziti jenom na hudbu slovenskou, nýbrž nutno obsáhnouti i takové prameny, které se dotýkají hudby cizí, často významu mezinárodního.“⁴⁵ V týchto slovách sa skrývalo nielen jeho vlastivedné nadšenie pre slovenskú hudobnú minulosť, ale aj jeho presadzovanie nevyhnutnosti medzinárodného kontextu v hudobnovednom bádani. Týmto smerom sa uberala slovenská hudobná historiografia, čo formuloval na sklonku svojho života veľmi presne Richard Rybář:

„Slovenskú hudobnú kultúru musíme vidieť v európskych súvislostiach, vysvetľovať ju ako európsky fenomén. [...] Ignorovanie toho a glorifikovanie ‚slovenského národného ducha‘ v hudbe, xenofóbia a pod. vedú k posunu hodnôt a ku vzniku ‚falošného vedomia‘. [...] Pre poznanie slovenskej hudby, či hudobnej kultúry Slovenska, sú dôležité dva smery: *kontext česko-slovenský* a kritické vyrovnanie sa s problematikou *kontextu uhorského*. Treba si však uvedomiť, že slovenská hudba nie je nejakým dialektom, či ‚subkultúrou‘ českej hudby a vonkoncom nie je ani derivátom maďarskej hudby. No nie je ani vylúčené, že slovenská hudba spolu s českou, rakúskou, maďarskou, juhonemeckou, poľskou môžu vytvoriť *stredoeurópsky hudobný idióm*.“⁴⁶

Český muzikológ a teológ Dobroslav Orel naplnil pre poznanie slovenskej hudby vrchovato predovšetkým smer, ktorý nazval Richard Rybář *kontext česko-slovenský*. Od čias pôsobenia profesora Orla už nik nemôže povedať o hudobnej minulosti Slovenska *hic sunt leones*.

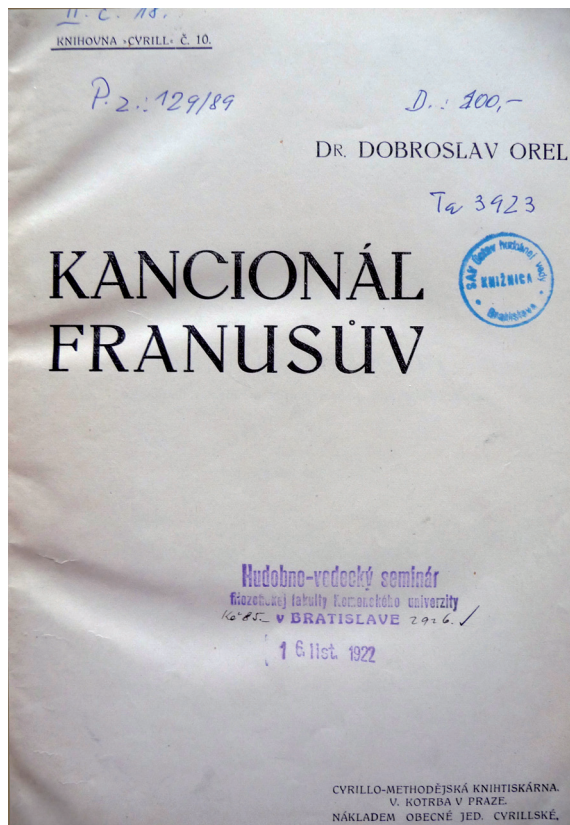
Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0012/21 „Migrácia hudobníkov a transmisia hudby v 17. – 19. storočí na Slovensku a v strednej Európe“ (2021 – 2024), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

detail&id=3221> HORYNA, Martin: Renesanční polyfonie v Čechách. In: *Harmonie*, roč. 13, 2006, č. 6, s. 20-21. HORYNA, Martin: *Studia a edice k dějinám české hudby 15. a 16. století*. [Diss.]. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2008.

⁴⁵ OREL, Ref. 19, s. 80.

⁴⁶ RYBARIČ, Ref. 13, s. 12, 18.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Summary

DOBROSLAV OREL AND THE SLOVAK MUSICAL HISTORIOGRAPHY (THE CZECHO-SLOVAK CONTEXT)

The personality of Professor Dobroslav Orel (1870–1942) occupies an important place in the development of Slovakian musicology, especially as far as its first phase is concerned, beginning with the year 1918. The musicological work of Dobroslav Orel since 1921 embraced a large array of activities related to musical culture and musicology, with a particular emphasis on musical historiography. He significantly contributed to the basic heuristic research of musical sources preserved in Slovakia. It was at a time when science in Slovakia was just beginning to take shape in the context of the common state of Czechs and Slovaks. We can observe his contribution along five main areas: 1) he contributed to the formation of an independent Slovak musical historiography in the context of the emergence of social sciences in then Czechoslovakia; 2) he advocated a synthetic/streamlined approach to musical history and musical culture: he was engaged in researching the autonomous development of music as an art form and, in parallel, the development of musical culture and historical aspects of musical life in the territory of today's Slovakia; 3) he created a methodological platform supporting techniques for the handling of archival and musical sources based on Guido Adler's musicological school; at the same time he used his broad knowledge of Czech musical sources in his comparative work of analysis and characterisation of Slovak musical sources; 4) he made available knowledge about Czech musical history in Slovakia and presented his new findings about Slovak history to those interested in the Czech Republic; 5) his musicological work was characterized by complexity and complementarity, he combined techniques for ethnomusicological research and musical historiography with knowledge of the contemporary music of the time (he promoted the music of Ján Levoslav Bella). Dobroslav Orel saw Slovak musical culture in a wider European context; his legacy in musical historiography has been described by Richard Rybář as falling predominantly into the so-called Czecho-Slovak context research line.

DOBROSLAV OREL A POČIATKY VÝSKUMU STREDOVEKEJ HUDBY NA SLOVENSKU

EVA VESELOVSKÁ

PhDr. Eva Veselovská, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i., Dúbravská cesta 9, 841 04, Bratislava 4; email: eva.veselovska@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0027-9892>

ABSTRACT

The essential aim of this paper is to conduct a brief exploration of Prof. Dobroslav Orel's system of musicological work, in connection with researching medieval musical culture from the territory of Slovakia. Slovak musicology, its foundations, goals, and methods of treatment of sources, are closely connected with this outstanding figure in Czechoslovak musical culture. The consideration of Orel's activity in Slovakia includes an analysis of research, treatment and publication of our oldest music sources.

Key words: Dobroslav Orel, Slovakia, Middle Ages

Dobroslav Orel bol prvým profesionálnym muzikológom, ktorý pôsobil na Slovensku.¹ Zaslúžil sa o vybudovanie základného systému vedeckej i pedagogickej práce v odbore hudobná veda na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Ako prvý systematicky a metodicky koncepcne spracovával hudobné pramene z územia Slovenska z rôznych časových období. Po založení Seminára pre hudobnú vedu na Univerzite Komenského v Bratislave² sa stal jeho prvým riaditeľom a vychoval prvých slovenských hudobných vedcov. Zaslúžil sa i o vybudovanie obdivuhodnej knižnice seminára.

Po príchode do Bratislavy sa vo svojich muzikologických výskumoch ďalej venoval českej liturgickej hudbe. V začiatkoch Orlovho pôsobenia na Slovensku boli hlavným predmetom vedecko-výskumnej činnosti pramene českej stredovekej hudby a duchov-

¹ Dobroslav Orel. [Heslo.] In: *Ottův slovník naučný nové doby*. Dodatky, IV, 2. Praha : Ottovo nakladatelství, 1937, s. 772-773.

² Neskôr Katedra hudobnej vedy alebo Katedra muzikológie.

ná pieseň.³ V novom prostredí však paralelne realizoval obdivuhodnú výskumnú, pedagogickú a kultúrno-osvetovú činnosť, ktorá si všímala rôzne hudobné podnety zo slovenského prostredia.

V roku 1919 sa začína obdobie Orlovho pôsobenia na Slovensku.⁴ Na základe habilitácie na Teologickej fakulte Karlovej Univerzity v Prahe bol vymenovaný za riadneho profesora cirkevnej hudby na Katolíckej bohosloveckej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Zriadenie tohto odboru na bohosloveckej fakulte sa ale nepodarilo realizovať.⁵ O dva roky neskôr, dňa 14. 9. 1921 ho prezident republiky vymenoval za jedného z prvých ôsmich profesorov Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave. Seminár pre hudobnú vedu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského viedol Orel v rokoch 1921 – 1939.⁶

Pedagogický proces, ktorý sa v Seminári pre hudobnú vedu realizoval pod vedením D. Orla, pozostával z výberových prednášok a seminárov od najstarších období (napr. antická hudba, hudba kresťanského staroveku), cez hudbu konkrétnych skladateľov, ľudovú hudbu až po dejiny hudby tzv. „novej doby“. Spolu s Orlom pôsobil v seminári Antonín Hořejš (knihovník alebo vedecká pomocná sila),⁷ Friso Kafenda (lektor náuky o harmónii alebo náuky o kontrapunkte), Oskar Nedbal (lektor náuky o inštrumentácii), Anna Dočkalová (lektorka hudobnej výchovy),⁸ Bronislav Hubka (vedecká pomocná sila)⁹ a Konštantín Hudec (asistent od akademického roku 1938/1939).

V kontexte štúdia dejín stredovekej hudobnej kultúry patrili medzi semestrálne predmety, ktoré obsahovali stredoveké témy alebo boli spojené so štúdiom stredovekých prameňov na Slovensku, napríklad *Pramene dejín hudby na Slovensku I, II* (1923/1924), *Hudobná Bratislava I, II* (1927/1928), *Dejiny hudby československej I, II* (1921/1922), *Hudobné kapitoly zo Slovenska* (1928/1929).¹⁰ Niekoľko semestrálnych tém bolo zameraných výlučne na českú stredovekú hudobnú kultúru – *Hudba v Čechách* (1927/1928), *Hudba v Čechách 14. veku* (1930/1931), *Česká hudba za Lucembur-*

³ OREL, Dobroslav: *Kancionál Franusův*. Praha : Jednota Cyrilská, 1922. OREL, Dobroslav: *Počátky vícehlasu v Čechách*. In: *Sborník Filosofické fakulty University Komenského v Bratislavě*. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1922. OREL, Dobroslav: *Hudební prvky svatováclavské*. In: *Svatováclavský sborník na památku 1000. výročí smrti knížete Václava Svatého*. Sv. II., 3. Praha : Národní výbor pro oslavu svatováclavského tisíciletí, 1937.

⁴ Za spoluprácu a pomoc pri spracovaní údajov k pôsobeniu D. Orla na Slovensku ďakujem Dr. Róbertovi Marettovi, ktorý bol v roku 2015 pracovníkom Registratúrneho strediska Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave (ďalej FiF UK) a Dr. Veronike Mráčkovej. Obrazový materiál štúdie pochádza z Registratúrneho strediska FiF UK, konkrétne z Osobného spisu D. Orla, zo spisu Seminára pre hudobnú vedu FiF UK a z pozostalosti D. Orla z Národného múzea – Českého múzea hudby v Prahe.

⁵ ŠTÚR, Svätopluk: Prof. Dobroslav Orel šesťdesiatnikom. In: *Průdy*, roč. 14, 1930, č. 10, s. 645-647.

⁶ Rektorem Univerzity Komenského bol Dobroslav Orel v školskom roku 1931/1932, prorektorom bol v rokoch 1922/1923, 1924/1925, 1925/1926, dekanom Filozofickej fakulty v rokoch 1923/1924 a senátorom v rokoch 1937/1938.

⁷ Vedeckou pomocnou silou bol Antonín Hořejš od školského roka 1928/1929. V školskom roku 1932/1933 nemal D. Orel žiadnu pomocnú vedeckú silu.

⁸ Od roku 1936/1937.

⁹ Od roku 1933/1934.

¹⁰ Zoznamy prednášok a seminárnych cvičení Univerzity Komenského z rokov 1921 – 1939. Archív rektorátu Univerzity Komenského v Bratislave.

kov (1931/1932), *Najstaršia hudba v Čechách* (1938/1939). Všeobecné dejiny hudobnej kultúry reprezentovali prednášky *Dejiny hudby renesancie*, *Hudba v stredoveku*, *Vývoj polyfónie*, *Hudobná paleografia* (od roku 1921/1922) a napríklad i špecializované témy seminárov *Rytmika chorálu* (1924/1925), *Výklad diela Guida z Arezza „Micrologus de disciplina artis musicae“* (1925/1926) alebo *Čítanie a výklad stredovekých teoretikov hudobných* (1931/1932).

Seminár pre hudobnú vedu začal svoju existenciu v roku 1921 témami *O hudbe antickej* (zimný semester), *O hudbe kresťanského staroveku* (letný semester), *Dejiny hudby československej I a II*, *Hudobná paleografia* a dvojhodinovým seminárom.

Tabuľka 1: Seminár pre hudobnú vedu (ďalej uvedený ako SHV) v rokoch 1921/1922

školský rok	zimný semester (časová dotácia)	letný semester
1921/1922	O hudbe antickej (2) Dejiny hudby československej I. (2) Hudobná paleografia (1) SHV (2)	O hudbe kresťanského staroveku (2) Dejiny hudby československej II. (2) Hudobná paleografia (1) SHV (2)

Samostatná téma k prameňom dejín hudby na Slovensku bola po prvýkrát vypísaná v školskom roku 1923/1924, keď mal už Orel za sebou realizáciu prvých terénnych výskumov na Slovensku (Osobný spis Orla, záznam zo dňa 28. 7. 1923)

Tabuľka 2: Seminár pre hudobnú vedu v rokoch 1923/1924

školský rok	zimný semester	letný semester
1923/1924	Doba Smetanova (2) J. S. Bach (2) Pramene dejín hudby na Slovensku (1) SHV (2)	Doba Smetanova (2) J. S. Bach (2) Pramene dejín hudby na Slovensku (1) SHV (2)

Posledným školským rokom Dobroslava Orla na Slovensku bol predvojnový školský rok 1938/1939, v ktorom bola napriek značne vyostrenej politickej situácii vypísaná až takpovediac provokatívne téma *Najstaršia hudba v Čechách*. Naopak v druhom semestri už nefigurovala žiadna téma z dejín hudby.

Tabuľka 3: Seminár pre hudobnú vedu v rokoch 1938/1939¹¹

školský rok	zimný semester	letný semester
1938/1939	Najstaršia hudba v Čechách (2) Polyfonia (2) Hudobná paleografia (1) SHV: cvičenia a referáty (2)	bez predmetov z dejín hudby ¹¹

Počas svojho pôsobenia na Slovensku vchoval Dobroslav Orel prvú generáciu slovenských muzikológov – Konštantína Hudeca, Františka Zagibu a Zdenku Bokesovú.

¹¹ V zozname prednášok sú uvedené len hudobnoteoretické predmety: Náuka o harmónii (pokračovanie kurzu pre začiatočníkov, 2), Náuka o harmónii (pokračovanie kurzu pre pokročilých, 2), ktoré prednášal Friso Kafenda.

O činnosti svojho pedagóga píše Konštantín Hudec v roku 1937 nasledovné slová:

„Z katedry nevybudovanej teológie prešiel Orel na Filozofickú fakultu Univerzity Komenského a stal sa profesorom a riaditeľom hudobno-vedeckého seminára. Svoj odbor a seminár v najťažších časoch vytvoril a vybavil na jeden z reprezentačných ústavov filozofickej fakulty. Nová funkcia ho postavila pred nové úlohy.“

Svojich študentov Orel viedol k aktívnej vedeckej práci s primárnymi prameňmi. So študentmi realizoval niekoľko výskumných ciest v Čechách i na Slovensku. Svedčia o tom správy o činnosti Seminára pre hudobnú vedu. V správe o činnosti seminára v školskom roku 1931/1932 z 28. júna 1932 sa píše, že riaditeľ seminára (t. j. Dobroslav Orel) a štyria ďalší členovia vykonali študijnú cestu do Mestského múzea v Hradci Králové a Chrudimi (15. 8. – 30. 8. 1931), kde boli spartované a vyfotografované vokálne viachlasy rukopisných pamiatok z druhej polovice 16. a začiatku 17. storočia.¹² V správe z roku 1934 sa v bode 3 spomína vyslanie Konštantína Hudeca do Budapešti, kde navštívil zbierky Národného múzea a archív Akadémie vied a umení.¹³ V tom istom školskom roku bol František Zagiba vyslaný na stredné Slovensko, aby sa „poohliedl po hudebních památkách“.

V spisoch seminára sa objavujú aj žiadosti o financovanie pramenného výskumu. Členovia seminára a študenti nemali pravdepodobne často dostatok finančných prostriedkov na služobné cesty a výjazdy. V liste zo dňa 31. 5. 1930 žiada napríklad Orel o podporu 1. odboru „Sboru pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi“.¹⁴ V liste sa píše nasledovné:

„Ředitel semináře (t. j. Dobroslav Orel) konal zvláště v prvních letech svého působení v Bratislavě vědecké cesty po hudebních archívech na Slovensku. Seznal, že Slovensko má velmi důležité hudební památky, které nutno skatalogizovati a eventuelne získati pro centrální archív hudební. Katalogizace tato, která dosud pro nedostatek finančních prostředků se dala náhodile a sloužila výhradně ke zjišťování hudebního materiálu, by se nyní konala systematicky.“

V liste ďalej vymenúva miesta na Slovensku, kde je nutné realizovať výskumy (Martin, Kremnica, Dolný Kubín, Liptovský Mikuláš, Okoličné, Poprad, Kežmarok, Podolíne, Bardejov, Ľubica, Prešov, Košice, Jasov, osobitne spomína františkánske kláštory a pripája ešte všeobecné miesta: „a jinde po kruchtách katolíckých a evanjelických“). Za dôležitý cieľ výskumných ciest považoval Orel postupnú odbornú katalogizáciu hudobných pamiatok, pričom si uvedomoval, že celý zámer môže trvať dlho. V liste uvádza:

„Katalogizace a studium těchto památek vyžaduje delší práce, rozvržené na několik let. Nejenom v zájmu vědeckém, nýbrž i v zájmu zhodnocení a zachování hudební literatury na Slovensku nutno aspoň o prázdninách postupně provést odbornou katalogizaci těchto památek“.

V správe o činnosti seminára v školskom roku 1932/1933 sa dokonca v bode 3 píše, že pre nedostatok finančných prostriedkov nebola realizovaná žiadna exkurzia.¹⁵

¹² Registratúrne stredisko FiF UK, spis Hudobného seminára FiF UK, rok 1934, č. j. 172/34.

¹³ Registratúrne stredisko FiF UK, spis Hudobného seminára FiF UK, rok 1933, č. j. 121/33.

¹⁴ Registratúrne stredisko FiF UK, spis Hudobného seminára FiF UK, rok 1930, č. j. 193/30.

¹⁵ Registratúrne stredisko FiF UK, spis Hudobného seminára FiF UK, rok 1933, č. j. 121/33.

O svojich študentov sa Dobroslav Orel staral mimoriadne zodpovedne. V spisoch Seminára pre hudobnú vedu sa nachádza viacero odporúčaní na štúdium prameňov, ako napríklad štipendium pre Františka Zagibu alebo zahraničný pobyt pre Konštantína Hudeca na Vysokú školu pre cirkevnú hudbu v Regensburgu.

Zásluhy Dobroslava Orla na vedeckej práci pri spracovaní slovenských prameňov veľmi trefne opisuje práve Orlov študent František Zagiba. O svojom pedagógovi píše:

„[...] žiaci Dobroslava Orla, pokračujúc v práci, ktorú začal ich učiteľ, pod jeho vedením odhaľujú rok čo rok novšie a novšie zjavy zo zabudnutej slovenskej kultúry hudobného založenia, takže na základe tejto pracovnej tradície a z výsledkov vykonaného diela formujú sa už zreteľne i syntetické dejiny o hudobnej minulosti Slovenska.“

Paralelne s pedagogickou činnosťou teda vykonával Dobroslav Orel na Slovensku aj obdivuhodnú výskumnú prácu. Orel bol od roku 1919 členom tzv. Hudobných konservátorov Slovenska, ktorí mali za cieľ zhromaždiť základné súpisové a archívne informácie o hudobných prameňoch z územia Slovenska v povojnovej Československej republike.¹⁶ Pramenné výskumy a študijné cesty po celom Slovensku realizoval Orel spolu so svojimi spolupracovníkmi a študentmi.

Konštantín Hudec o výskumných cieľoch a aktivitách svojho pedagóga píše:

„V prvom rade išlo o to, aby sa všetko pozbieralo a zachovalo, čo Slováci v dávnej minulosti priniesli do hudobného rozmachu uhorského štátu. Nebola to práca malá, bolo treba pochodiť všetky významnejšie strediská na Slovensku. Tak navštívil Orel Kremnicu, Bystricu, okrem ďalších stredoslovenských miest prešiel takmer celý Spiš, aspoň v skratke mohol nakresliť syntetický obraz tunajšej hudobnej kultúry.“¹⁷

V roku 1923 podnikol cez prázdniny študijnú cestu po viacerých slovenských mestách so zaujímavým cieľom skatalogizovať rukopisy, staré tlače a literárne diela, týkajúce sa hudby zo Slovenska. Za hlavnú úlohu si Orel v tomto čase kládol vybudovanie centrálného hudobného archívu pri hudobnovednom seminári Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Počas cesty navštívil viaceré farské, mestské, zámocské archívy a knižnice (Žilina, Ružomberok, Dolný Kubín, Poprad, Liptovský Mikuláš, Okoličné, Kežmarok, Levoča, Košice, Martin). Pramenný výskum vykonal Orel spolu s Antonínom Hořejšom. So stredovekými hudobnými prameňmi sa Orel stretol najmä v mestských archívoch a evanjelických knižniciach. V správe zo služobnej cesty Orel

¹⁶ Pozostalosť Dobroslava Orla – Národní muzeum – České muzeum hudby, spisy 767-770. 773. V zachovaných materiáloch pozostalosti sa nachádzajú zápisnice z prvej schôdze a 1. Zjazdu hudobných konservátorov na Slovensku a rukopis D. Orla s návrhom pravidiel a inštrukcií hudobného výskumu. Prvá schôdza konzervátorov sa uskutočnila dňa 17. 12. 1919 v Bratislave. Systém výskumnej práce mal byť vykonaný podľa vzoru z Prahy a z Brna: „Ministerstvo školství a národní osvěty učinilo letos vážný projev, aby hudební památky ze Slovenska se uložily v hudebně-vědeckém seminári UK a aby tak doplňován byl zdejší hudební archiv podle analogie hudebních archivů státní konservatoře v Praze a Zemského muzea v Brně. Jest nyní na všech činitelích, aby uznali, že je to nejbezpečnější způsob, jak hudební prameny uchovati a jediná možnost, jak na jich podkladě jednou podati obraz hudební kultury slovenské.“

¹⁷ HUDEC, Konštantín: K štátnej cene prof. Dr. D. Orla. In: *Průdy*, roč. 21, 1937, č. 9, s. 556-558.

dokonca spomína viaceré hudobné materiály, ktoré do Bratislavy priviezol so sebou do knižnice Seminára pre hudobnú vedu:

„Z katolíckeho kostela v Kežmarku privezl podepsaný čtené skladby mistrů českých a slovenských a rovněž z lyceální knihovny evangelické byly půjčeny na reверz cené hudební dokumenty německé kultury na Slovensku. Rovněž z městského musea v Kežmarku obdrží náš seminář fragmenty chorálních písní z 15. století.“

Orel v správě taktiež píše, že na základe zozbieraného materiálu pripraví prednášky na tému *Prameny dějin hudby na Slovensku*.

Orel realizoval po Slovensku aj ďalšie výskumné cesty, počas ktorých navštívil napríklad stredoslovenské banské mestá. Uvedomoval si nevyhnutnosť poznania primárnych prameňov, bez ktorého nie je možná realizácia relevantnej analýzy alebo vyhodnotenia jednotlivých hudobných zložiek. Napriek faktu, že nenapísal väčšiu prácu, štúdiu alebo syntézu k najstarším prameňom hudobnej kultúry na Slovensku, vo viacerých Orlových štúdiách sa objavujú čiastkové informácie, ktoré upozorňujú na takmer úplnú znalosť stavu pramennej základne na Slovensku začiatkom 20. storočia. V referáte *Teorie o lidové písni slovenské* z Medzinárodného kongresu pre ľudové umenie, uverejnenom v časopise *Průdy* Orel píše: „My (muzikológovia) jako chemici analysujeme složité funkce a jdouce ke kořenům příčin, podnětů a vlivů chceme přijíti k synthesi a vyložiti teoretické problémy“.¹⁸

Vo viacerých Orlových štúdiách sa objavujú čiastkové komentáre a sudy k obsahu a pôvodu niektorých stredovekých materiálov, ktoré mal Orel v rukách. V už citovanej štúdiu *Teorie o lidové písni slovenské* sa nachádzajú všeobecné úvahy o liturgickom živote v stredoveku so zaujímavým a mierne humorným nádychom:

„Život Slováků byl spjat s náboženstvím a tím i s chrámovým zpěvem úžeji než život sousedních Čechů a Moravanů. Slovák dával jako oběť spíše humornou píseň, než peněžitý dar. O Narození Páně si prozpěvoval: Já mu oferujem velkú klobasu, čo sa ňou tri krát opášu“.

Ku konkrétnym teoretickým problémom zaujal niekedy mimoriadne triezve stanovisko, pričom v hodnotení naznačil polemické stanovisko (napríklad sporný pôvod kremnických zlomkov). Pri otázke znalosti cirkevných tónin Orel spomína konkrétne neumové fragmenty z Kremnice (múzeum):

„Neodposlouchal jich z liturgického a latinského chorálu, který byl velmi pěstěn na Slovensku od 14. věku, neli již dříve, jestliže kremnické fragmenty neumového officia z 11. – 12. století jsou domácí proveniencie. Liturgický chorál se zpíval při městských a klášterních kostelích umělým sborem, pokud nepřišla josefínská reforma, která proměnila chorální pergamenty na obaly městských účtů a cechovních knih.“

¹⁸ OREL, Dobroslav: *Teorie o lidové písni slovenské*. In: *Průdy*, roč. 12, 1928, č. 9, s. 557-558.

V roku 1929 uverejnil Orel v Pazdírkovom hudobnom slovníku náučnom prvé syntetické hodnotenie najstarších hudobných prameňov z územia Slovenska.¹⁹ V stati *Slovensko – Stručné dějiny hudby* píše Orel o liturgickej hudbe na Slovensku:

„Chorál se zpívá při biskupských a kapitulních chrámech a v klášterech františkánských. Svědčí o tom fragmenty neumového zápisu rukopisů 11. a 12. století kremnického muzea, latinského officia 14. století z evangelické knihovny v Prešově, z nichž jedno české provenience, chorální fragmenty františkánské knihovny v Trnavě 15. a 16. století, jako zbytky graduálů a antifonářů. V nich chorální nota místy ustupuje černé notě mensurální, kterou zapsáno Patrem Italicum a Patrem Bohemicum. Pergamenů chorálních knih 15. století užito v 17. a 18. století na vazby cechovních knih a městských účtů (Bratislava, Kežmarok, Levoča, Kremnica a j.). Jedině při biskupských a kapitulských kostelích (Bratislava, Spišská Kapitula, Košice a j.) zachovaly se chorální knihy 14. – 16. století, zbavené namnoze iniciálek; některé památky odvezeny do Pešti, jiné se ztratily.

Melodie má tu internacionální strukturu, zápis navazuje výhradním užitím romby na tradici 14. a 15. století a na černou mensurální notu 16. století, [...] chorál se zpívá nejenom na základě obecních liturgických principů, ale také na základě řádových konstitucí – např. františkánská konstituce provinciála Igála z r. 1454.“

Na základe citovaného textu je zrejmy fakt, že situácia, ktorú Orel na základe pramenných výskumov na Slovensku spoznal, kopíruje súčasný, aktuálny stav kompletne i fragmentárne zachovaných rukopisov v slovenských archívnych, knižničných a muzeálnych inštitúciách. Podobne, ako je to i dnes, spomína Orel kompletné kódexy, ktoré sa zachovali v 4 mestách – v Bratislave, Spišskej Kapitule, Prešove a v Košiciach.²⁰ Orel vedel o mnohých hudobninách, ktoré sa v tomto čase dostali do zahraničia alebo sa stratili. Dobre poznal i nevelmi lichotivý stav kódexov, z ktorých boli najmä v Bratislave vyrezávané a predávané iluminované iniciály. V 20. a 30. rokoch sa po častiach rozpredávali i kompletné fóliá mnohých rukopisov Bratislavskej kapitulskej knižnice. Z bratislavských antikvariátov skupovali niektoré rukopisy členovia Vedeckých ústavov mesta Bratislavy.²¹ Práve prostredníctvom tejto inštitúcie, ktorá bola v Bratislave v medzivojnových rokoch mimoriadne dôležitou kultúrnou inštitúciou (založená bola v roku 1923, zrušená v roku 1953), boli odkúpené mnohé vzácne časti kódexov z Bratislavy. Dnes sú tieto rukopisy majetkom Štátneho archívu v Bratislave (*Bratislavský misál I EC Lad. 3, Bratislavský antifonár I EC Lad. 3, Bratislavský antifonár EC Lad. 4, Bratislavský antifonár III EC Lad. 6, Fragmenty EC Lad. 1-2, EC Lad. 6*). Orel sa ako člen Vedeckých ústavov mesta Bratislavy s predajom vyrezaných kódexov a iniciál v Bratislave bezpochy-

¹⁹ OREL, Dobroslav: Slovensko. Stručné dějiny hudby. In: *Pazdírkův hudební slovník naučný I. Část věcná*. Ed. Oldřich Černušák. Brno : Nákladem O. Pazdírka, 1929, s. 370-372. Vybrané štúdie Dobroslava Orela boli publikované v edícii Dokumenty k dejinám slovenskej hudby zväzok XVIII. OREL, Dobroslav: *Príspevky k dějinám slovenské hudby*. Antológia hudobných štúdií a príspevkov. Ed. Juraj Potůček. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1968.

²⁰ *Kartuziánsky graduál Inc B 238* mohol Orel vidieť ešte na jeho pôvodnom mieste, teda v knižnici Spišskej Kapituly, odkiaľ bol v druhej polovici 20. storočia prevezený do Matice slovenskej v Martine. SOPKO, Július: *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1981, s. 219-220, č. 191.

²¹ Vedecké ústavy mesta Bratislavy vznikli v roku 1923 spojením viacerých bratislavských kultúrnych inštitúcií – múzea, archívu a knižnice.

by stretol. V pozostalosti, uloženej v Českém muzeu hudby, sa nachádza list umenovedca Jana Ebringera, ktorý je adresovaný Orlovej žiačke a neskôr pedagogičke Seminára pre hudobnú vedu Anne Dočkalovej.²² V liste sa spomínajú fotografie č. 1, 2, 3 a 4 (iniciály z *Bratislavského antifonára II* Štátny archív v Bratislave EC Lad. 4 a Slovenský národný archív 4, Múzeum mesta Bratislavy – pozostalosť Ovidia Fausta), ktoré sú taktiež priložené k listu. Ebringer priamo píše:

„Fotografie č. 1 a 2 ukazujú iniciály z majetku p. prof. Orla, ktoré dal svojho času k dispozícii na fotografovanie p. hlavnému radcovi Dr. Ovidiovi Faustovi [...] Snímky č. 1 a 2 sú teda snímky iniciál z majetku p. prof. Orla a podľa informácií p. riaditeľa bratislavského mestského múzea Dr. Fausta malo byť v majetku p. prof. Orla ešte viac takýchto iniciál“.

V oboch prípadoch dnes ide o známe a existujúce fóliá *Bratislavského antifonára II*. Obrázok č. 1 je fólio 304v zo Slovenského národného archívu (*Bratislavský antifonár IIb* 4),²³ pričom vyrezaná iniciála *Gaude Maria virgo cunctas* je t. č. v Múzeu mesta Bratislavy (A/49).²⁴ Fotografia č. 2 je fólio 1r *Veni sancte spiritus* (Múzeum mesta Bratislavy A/5).²⁵

Podľa zmienky z listu malo byť v majetku Dobroslava Orla ešte viacero ďalších iniciál. Každopádne v pozostalosti Dobroslava Orla sa dnes žiadne fragmenty z *Bratislavského antifonára II* nezachovali. Všetky dnes známe vyrezané iniciály tohto rukopisu sa nachádzajú v Múzeu mesta Bratislavy, konkrétne v pozostalosti medzivojnového riaditeľa Vedeckých ústavov mesta Bratislavy Ovidia Fausta.²⁶ V tejto pozostalosti sa zachovalo spolu 17 stredovekých fragmentov.²⁷ Sú medzi nimi aj ďalšie vyrezané fóliá, ktoré sa spomínajú v liste Anne Dočkalovej (Obr. 1a, 1b).

Orel vo svojich štúdiách o dejinách hudby na Slovensku viackrát spomína fragmenty, ktoré boli súčasťou obalov a väzieb mladších písomností („Bratislava, Kežmarok, Levoča, Kremnica a jiné“). Datuje ich úplne správne a objektívne najmä do 15. storočia. Notáciu označuje všeobecne ako *notu chorální* alebo niekedy ako *rhombiku*. Z konkrétnych rukopisov spomína dva prešovské kódexy, ktoré sa dnes nachádzajú

²² České muzeum hudby, Pozostalosť Dobroslava Orla, krabica 4, č. 9. Za upozornenie na existenciu listu a ďalšie informácie a doklady o spracovaní stredovekých prameňov z územia Slovenska D. Orlom ďakujem Dr. Veronike Mráčkovej.

²³ SOPKO, Ref. 19, s. 75-76, č. 30. VESELOVSKÁ, Eva: *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava*. Bratislava : Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2002, s. 85-86, č. 44.

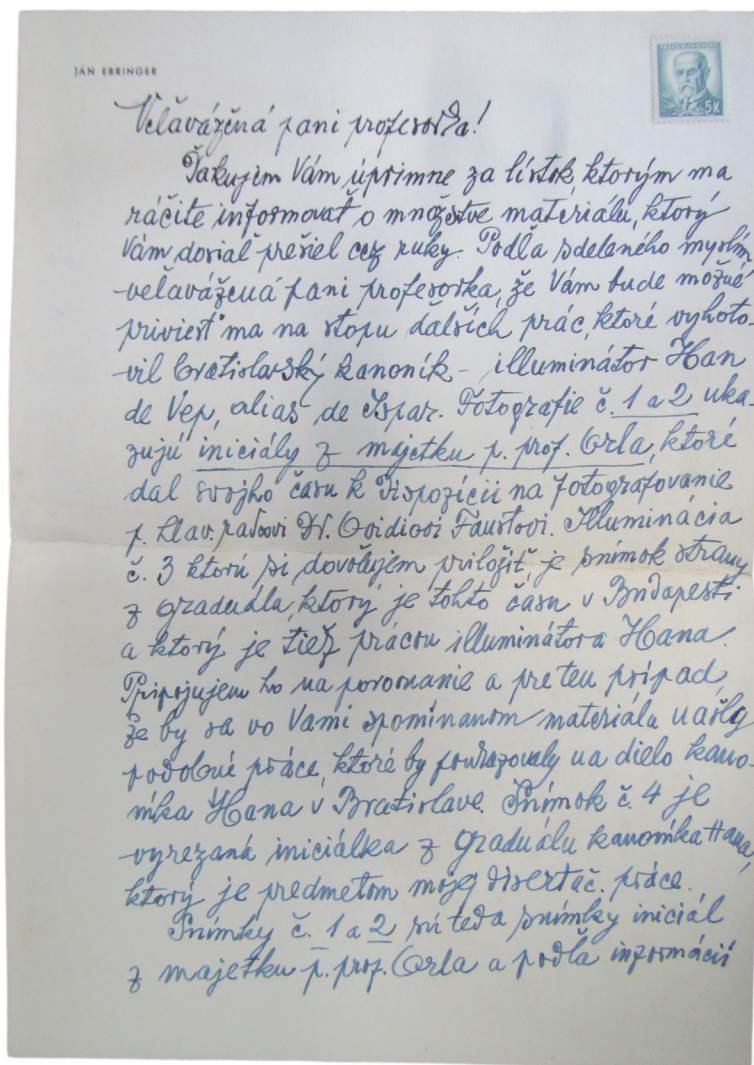
²⁴ SOPKO, Július: *Kódexy a neúplne zachované rukopisy v slovenských knižniciach*. Martin : Matica slovenská, 1986, s. 74, č. 504.

²⁵ SOPKO, Ref. 23, s. 65, č. 491. VESELOVSKÁ, Ref. 22, s. 88-89, č. 49.

²⁶ Ovidius Faust bol riaditeľom Vedeckých ústavov mesta Bratislavy v rokoch 1933 – 1945. HOLČÍK, Štefan: Ovidius Faust – životné osudy. In: *Bratislava. Zborník Múzea mesta Bratislavy*. Zv. XX. Bratislava : Múzeum mesta Bratislavy, 2008, s. 19-32.

²⁷ ŠURDOVÁ, Monika: Knižnica Ovidia Fausta v Múzeu mesta Bratislavy. In: *Bratislava. Zborník Múzea mesta Bratislavy*. Zv. XX. Bratislava : Múzeum mesta Bratislavy, 2008, s. 33-41. SOPKO, Ref. 23, s. 62-74.

v Štátnej vedeckej knižnici a sú majetkom Evanjelickej cirkvi a. v. v Prešove (Žaltár sine Sign.,²⁸ Notovaný breviár z roku 1375 sine Sign.²⁹).



Obr. 1a: List Jana Ebringera Anne Dočkalovej

²⁸ SOPKO, Ref. 19, s. 226, č. 196.

²⁹ SOPKO, Ref. 19, s. 226-227, č. 197.

p. riaditeľa bratislavského mesto. múzea J. V.
 Fausta, malo byť v majetku p. prof. Orla
 ešte viac ľahšieho iniciál.

Bol by som Vám, veľavážený p. profesor, veľmi
 vďačný za Vaše vďelenie, kde sa tieto
 práce (č. 1, 2) nachádzajú a pripadáce i ďalšie
 ktoré by ste pri tejto príležitosti našli. Práce č. 1 a 2
 ortály však celkom určite u p. prof. Orla.

Typické je tu utváranie listov v pozitívach,
 ďalej naturalistické kvety a medzi nimi a
 listami pozoriate plátečky. Je to práca
 15. storočia a uvažuje sa na dielo paleoburskej
 iluminátora Ulricha Schreiera.

Som Vám nadmieru vďačný, veľavážený
 p. profesor, za Vaše cenné informácie a
 rady, ktorými by ste mi pomohli pri mojej
 práci a som Vám v ňom veľmi oddaný.

Ján Springer
 Bratislava, Brixna 49/IV.

Obr. 1b

K obsahu liturgických rukopisov sa vyjadruje všeobecne a melodickú štruktúru označuje ako internacionálnu. Bližšie sa nezaobrá ani liturgickým³⁰ ani hudobným obsahom (nespomína spevy uhorských svätcov ani špecifiká omšového alebo oficiového repertoáru zo Slovenska).

³⁰ V rámci hodnotenia liturgie sa Orel zmieňuje iba o františkánskej konštitúcii provinciála Igála z roku 1454, ktorú určite dobre poznal z výskumov vo Františkánskej knižnici v Bratislave, dnes v Štátnom archíve v Bratislave.

Najrozsiahlejším príspevkom k dejinám stredovekej kultúry z územia Slovenska je Orlova štúdia *Hudební prameny na Slovensku*.³¹ Mimoriadny dôraz kladie Orel na poznanie primárnych prameňov: „Veliké to úkoly pro několik generací, jejichž vyřešení předpokládá především znalost prvotních pramenů“. Z konkrétnych jednohlasných liturgických rukopisov sa zmieňuje o niekoľkých stredovekých materiáloch. Opäť spomína kremnické fragmenty a rukopisy z Prešova a Bratislavy. Prvýkrát si Orel všíma český repertoár v slovenských rukopisoch a zmieňuje sa i o konkrétnych spevoch (sekvencia *Christe tui preclari militis*). V časti o hudobných prameňoch Orel píše:

„Nejstarším, dosud známým rukopisem s neumovou notací na Slovensku jest kremnický fragment latinského oficia neznámé proveniencie asi z 12. století. Dále dvě latinské oficia neznámé proveniencie asi z 12. století. Dále dvě latinská oficia s chorální notou měla evangelická kolegiální knihovna v Prešově a to jedno českého původu z I. pol. 14. století s českými svátky v přiloženém kalendáři, s českými homiliemi o sv. Václavovi a sv. Vojtěchu, druhé z pol. 14. století, zatím neznámého původu. Řada antifonářů, graduálů a sekvenciářů s chorální notou století 14. až 16. na velkém foliu pergamentových listů přišla na zmar ve století 17. a 18., tedy v době, kdy chorál byl v úpadku a chorální knihy císařem Josefem II. vyřazeny z užívání. Do vystřihaných listů z těchto cenných sborníků byly zevázány cechovní a městské účty, jak svědčí městské knihovny v Bratislavě, Kežmarku, Levoči, Kremnici a jinde. Jedině při biskupských a kapitulských kostelích nebo v museích, jako v Bratislavě, ve Spišské Kapitule a Košicích, zachovaly se chorální kodexy na pergamenu v gotických a renesančních vazbách. Žel z těch některých vyřezány iniciálky a celé obrazy; jiné putovaly do Pešti na vyšší rozkaz palatinův, jiné se ztratily z výstavních vitrin. Zvláště jest upozorniti na *Missale Posoniense*,³² rkp. XV. století v Národním museu v Pešti se sekvencí svatováclavskou *Criste tui preclari militis*; rukopisu užil Dreves v *Analecta Hymnica*, LIV, s. 119“.

Zo zaujímavých informácií je možné spomenúť miesto uloženia bratislavských materiálov, ktoré sa v tom čase nachádzali vo veži Kostola sv. Martina. „V kapitulskom archivu na veži chrámu sv. Martina v Bratislave jsou chorální knihy liturgické z 15. a 16. věku, ve františkánské knihovně jsou mensurální tisky“.

Dobroslav Orel sa hĺbkovému štúdiu kompletných prameňov (napr. bratislavských alebo spišských rukopisov) z územia Slovenska síce nevenoval, napriek tomu si uvedomoval, že hodnotenie zachovaných materiálov je možné len na základe znalosti primárnych prameňov. Orlove štúdie o liturgickej hudbe z územia Slovenska nepri-nášajú podrobné analýzy, napriek tomu v nich nachádzame množstvo cenných údajov a informácií. Orlove hodnotenia obsahujú základný obraz o stave hudobných rukopisov. Mnohé liturgické kódexy boli práve v medzivojnovom období najmä v Bratislave mimoriadne znehodnotené, prípadne sa úplne stratili. Bližšie štúdium sekundárnych

³¹ OREL, Dobroslav: *Hudební prameny na Slovensku*. In: *Príspevky k praveku, dejinám a národopisu Slovenska*. Eds. Jan Eisner – Jan Hofman – Vilém Pražák. Bratislava : Slovenské vlastivedné múzeum, Bratislava, 1931, s. 59-79. Časť textu má zhodné pasáže o stredovekých prameňoch ako Orlova štúdia *Slovensko. Stručné dějiny hudby*. OREL, Ref. 18.

³² *Cod. 218 Bratislavský misál „E“* ca. 1425 – 1430, Clmae 218 Maďarská národná knižnica v Buda-pešti.

prameňov z pozostalosti Dobroslava Orla prinieslo veľa zaujímavých údajov o osudoch konkrétnych liturgických rukopisov z územia Slovenska (*Bratislavský antifonár II*).

Záver

Dobroslav Orel bol prvým profesionálnym muzikológom, ktorý pôsobil na Slovensku. Zaslúžil sa o vybudovanie základného systému vedeckej i pedagogickej práce v odbore hudobná veda na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Ako prvý systematicky, logicky a koncepcne spracovával hudobné pramene z územia Slovenska z rôznych časových období. Po založení Seminára pre hudobnú vedu na Univerzite Komenského v Bratislave sa stal jeho prvým riaditeľom a vychoval prvých slovenských hudobných vedcov. Zaslúžil sa tiež o vybudovanie obdivuhodnej knižnice seminára. Počas svojho pôsobenia na Slovensku vychoval Dobroslav Orel prvú generáciu slovenských muzikológov – Konštantína Hudeca, Františka Zagibu a Zdenku Bokesovú. Svojich študentov Orel viedol k aktívnej vedeckej práci s primárnymi prameňmi. So študentmi realizoval niekoľko výskumných ciest v Čechách i na Slovensku. Počas svojho pôsobenia na Slovensku podnikol Orel študijné cesty po viacerých slovenských mestách s cieľom skatalogizovať rukopisy, staré tlače a literárne diela, týkajúce sa hudby zo Slovenska. Za hlavnú úlohu si Orel kládol vybudovanie centrálneho hudobného archívu pri Seminári pre hudobnú vedu Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Orlove štúdie o liturgickej hudbe z územia Slovenska neprinášajú podrobné analýzy, napriek tomu v nich nachádzame množstvo cenných údajov a informácií. Orlove hodnotenia obsahujú základný obraz o stave hudobných rukopisov. Slovenská hudobná veda, výskumné ciele a pracovné metódy spracovania prameňov dodnes úzko súvisia s touto mimoriadnou osobnosťou československej hudobnej kultúry.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA 2/0006/21 „Transregionálne vzťahy prameňov duchovnej a svetskej hudby z územia Slovenska v 12. – 17. storočí“ (2021 – 2024), riešeného na Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Summary

DOBROSLAV OREL AND THE BEGINNINGS OF RESEARCHING MEDIEVAL MUSIC IN SLOVAKIA

Dobroslav Orel was the first professional musicologist who was active in Slovakia. He played a meritorious part in constructing the basis system of scholarly and pedagogic work in the Department of Musicology at the Philosophical Faculty of Comenius University in Bratislava. Orel was the first who systematically, logically and conceptually addressed the music sources from the territory of Slovakia, dating from a variety of time periods. Having founded the Musicological Seminar at Comenius University in Bratislava, he became its first director, and he trained the first Slovak musicologists. He is to be credited with the erection of the Musicological Seminar's admirable library. During his period of work in Slovakia, Dobroslav Orel taught the first generation of Slovak musicologists: Konštantín Hudec, František Zagiba and Zdenka Bokesová. Orel guided his students towards active scholarly work with primary sources. With his students he engaged in a number of research trips in the Czech Republic and Slovakia. While working in Slovakia, Orel carried out research journeys in several Slovak towns, with the aim of cataloguing manuscripts, old prints and literary works relevant to music in Slovakia. He set as his main task the construction of a central music archive alongside the musicological seminar in Comenius University's Philosophical Faculty. While Orel's articles on liturgical music from the territory of Slovakia do not provide a detailed analysis, despite this they include a great many valuable items of information. Orel's evaluations contain a fundamental portrayal of the state of music manuscripts. To this day Slovak musicology, its research goals and working methods for treating sources, are closely connected with this outstanding figure in Czechoslovak musical culture.

DOBROSLAV OREL A SLOVENSKÝ HYMNOLOGICKÝ VÝSKUM

PETER RUŠČIN

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0738-5217>

ABSTRACT

A concise characterisation of Slovak hymnological research, via Dobroslav Orel's activity in Bratislava. Dobroslav Orel's experience from Czech hymnological research, his conception of the Czech hymn, and his editorial work on the "Czech hymnbook". The contributions of Dobroslav Orel on hymn sources and on the work of the Franciscan musician Paulín Bajan; his suggestions for researching the Lutheran and Catholic hymn in the territory of the present Slovakia. The influence of the pupils of Dobroslav Orel – Zdenka Bokesová and Konštantín Hudec – on musicological research of the hymn in Slovakia.

Key words: Dobroslav Orel, hymnology, hymn sources, Konštantín Hudec, Zdenka Bokesová

K 100. výročiu vydania publikácie „Kancionál Franusův“

Úvod

Výskum našich duchovných piesní z muzikologického hľadiska dlho absentoval, čo súviselo s pomalým etablovaním hudobno-historického výskumu v slovenských podmienkach. Duchovná pieseň 17. storočia sa stala predmetom bádania až pre prvú generáciu slovenských muzikológov, nastupujúcu v 30. – 50. rokoch 20. storočia. Ich odbornú prípravu garantovali vedúce osobnosti jedinej muzikologickej vzdelávacej inštitúcie na Slovensku – Seminára pre hudobnú vedu Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Týmito osobnosťami boli prof. Dobroslav Orel a po ňom jeho žiak Konštantín Hudec. S odstupom času môžeme zhodnotiť, nakoľko malo pôsobenie Dobro-

slava Orla na Slovensku priamy alebo aspoň sprostredkovaný vplyv na metodológiu muzikologického výskumu slovenských duchovných piesní a nakoľko (a či vôbec) ovplyvnil ďalší vývoj slovenskej hymnológie.

Slovenský hymnologický výskum pred pôsobením Dobroslava Orla na Slovensku

Prvý impulz pre slovenský hymnologický výskum vzišiel z práce Bohuslava Tablica. Jeho prehľad slovenských poetov uplynulých storočí zahŕňa aj prehľad kľúčových prameňov duchovnej piesne u nás.¹ V tomto smere mohol Tablic nadväzovať na poznatky starších autorov, okrem Jána Blahoslava aj na predhovor a poznámky Daniela Krmana o autorstve starších piesňových textov vo vydaniach exulantského kancionála Václava Klejcha.² Záujem prvých evanjelických hymnológov sa sústredil predovšetkým na *Citharu Sanctorum*, čoho dôsledkom bola aj najstaršia monografia o tomto prameni od dolnozemskeho farára a cirkevného historika Ľudovíta Haana.³ O generáciu mladší senický rodák Ján Mocko bol už súčasníkom výrazných osobností nemeckej i českej hymnológie (Bäumker, Zahn, Jireček, Konrád) a podľa ich vzoru smeroval k syntetickým prácam.⁴ Nadväzoval predovšetkým na vlastnú zberateľskú činnosť a pramenný výskum. Jeho poznatky sa však týkali len piesňových textov, nie melódií. Je na mieste pripomenúť, že hudobnej zložke evanjelických duchovných piesní sa ešte pred prvou svetovou vojnou venoval Ľudovít Izák, ktorý z rôznych prameňov excerpoval pre svoju pripravovanú partitúru údajne až 1500 nápevov, z toho 368 „v pôvodnom rytmickom tvare“. Žiaľ, Izákova partitúra zostala len v rukopise.⁵ Navyše, spoločenská situácia prevratovej éry na našom území neumožňovala výraznejšie napredovanie v slovenskom hymnologickom výskume. Ako konštatoval slovenský bibliograf Juraj Potúček, po Mockovej smrti „nastáva štvrtstoročná pauza, kedy sa prakticky nikto nevenoval systematicky tejto disciplíne.“⁶ Ďalšie oživenie záujmu o problematiku dejín slovenskej duchovnej piesne v 30. rokoch 20. storočia bolo už komplexnejšie. Na rozdiel od predchádzajúcich období ho charakterizoval aj zvýšený záujem o pramene katolíckej duchovnej piesne. Do tejto vývojovej fázy spadá kultúrno-vzdelávacia misia Dobroslava Orla na Slovensku.

¹ TABLIC, Bohuslav: *Poezye. Paměti Česko-Slovenských Basnjřřůw Aneb Werssowcřřw, Kterjže Se Budto W Uherské Zemi Zrodili Aneb Aspon W Uhřřch Žiwi Byli*. Vacov, 1806.

² KRMAN, Daniel: *Wssechněm vpřimým a pobožným...* [Předmluva]. In: KLEYCH, Václav: *Ewangelický Kancyonál obsahující w sobě Pjsně Duchownj Staré y nowé...* Žitava, 1717, s. 21-22.

³ HAAN, Ľudovít Jaroslav: *Cithara Sanctorum, její historia, její půwodce a tohto spolupracownici*. Pešť : Viktor Hornýánszky, 1873.

⁴ MOCKO, Ján: *Historia posvřřtnej piesne slovenskej a historia kancionálu*. Liptovský Svřřtý Mikuláš : Transcius, 1909. MOCKO, Ján: *Historia posvřřtnej piesne slovenskej a historia kancionálu. Časť druhá*. Liptovský sv. Mikuláš : Transcius, 1912. MOCKO, Ján: *Životopisy slovenských cirkevných spevcov*. Liptovský sv. Mikuláš : Transcius, 1911.

⁵ WURM, Karol: O hudobnej stránke Cithary Sanctorum. In: *Cirkevné listy*, roč. 99, 1986, č. 9, s. 141.

⁶ POTÚČEK, Juraj: *Ján Ľurovič (1894 – 1955). Príspevky k dejinám slovenskej hymnológie 16. a 17. storočia* (Antológia príspevkov a štúdií). Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1969, s. 2.

Dobroslav Orel ako hymnológ

Prínos Dobroslava Orela pre slovenský hymnologický výskum sa na prvý pohľad (prekvapujúco) nejaví ako príliš výrazný. V našom kontexte spravidla vnímame jeho profil klasického muzikológa adlerovskej školy, ktorý sa venoval vybraným témam rodiacej sa slovenskej hudobnej historiografie a orientoval sa na heuristický výskum. Orlovo pôsobenie na poste riaditeľa Seminára pre hudobnú vedu Filozofickej fakulty Univerzity Komenského malo nepochybne zakladateľský a priekopnícky rozmer, čo nevyhnutne ovplyvnilo šírku jeho bádateľských aktivít. Jednou z jeho prvých iniciatív, do ktorej zapojil aj svojich žiakov, bolo zhromažďovanie a výskum hudobných prameňov na Slovensku ako východisko pre interpretáciu dejín slovenskej hudby. Pramene slovenskej duchovnej piesne v tejto súvislosti síce evidoval, neboli však primárnym objektom jeho muzikologických výskumov. Je to škoda, lebo napríklad slovenská katolícka hymnológia v čase Orlovho pôsobenia v Bratislave nemala za sebou v podstate žiadnu tradíciu.

Pritom je nepopierateľné, že Dobroslav Orel mal vo svojom vedeckom zameraní od počiatku s hymnológiou mnoho spoločného – či už ako teológ, praktický cirkevný hudobník a dirigent cirkevného zboru, alebo témami viacerých svojich publikovaných prác. Medzi nimi vyniká práve v „bratislavskom období“ publikovaná monografia o *Franusovom kancionáli*⁷ či úvodná kapitola rozsiahlej syntézy venovaná najstarším českým duchovným piesňam a cantiam spätým s kultom sv. Václava.⁸ Pri výskume duchovných piesní a celkovej charakteristike obsahu hymnologických prameňov Orel aplikoval pramennokritický a komparatívno-analytický prístup, nadväzujúc okrem iného na priekopnícke dvojzväzkové dielo českej katolíckej hymnológie od Karla Konráda.⁹ V centre jeho pozornosti bol, podobne ako u Konráda, širšie chápaný „duchovný spev“ v katolíckej či utrakvistickej liturgii, zahrňajúci gregoriánsky chorál a ním inšpirované české parafrázy hymnov a spevov omšového ordinária, ako aj latinské i české cantia. Vnímanie českej duchovnej piesne a „českého duchovného spevu“ ako starodávneho hudobno-kultúrneho dedičstva prirodzene zameriavalo Orlova pozornosť na staršie obdobie a tematické symboly českej identity či štátnosti, čo bolo v dobovom spoločenskom kontexte pochopiteľné.

Svoj koncept českého duchovného spevu (v duchu idey jednotného československého národa za jeho súčasť považoval aj slovenský spev) podľa vzoru Konráda opieral o kontinuitu utrakvistického bohoslužobného spevu s predreformačným obdobím. Na podklade tejto teórie sa usiloval spochybniť tézu, že liturgický spev v českom jazyku je produktom reformácie. V tomto smere dokonca aj humanistickú ódu považoval za výraz českého národného prejavu. Svoje chápanie národného duchovného spevu Orel podrobnejšie charakterizoval v jednom zo svojich poprevratových príspevkov:

⁷ OREL, Dobroslav: *Kancionál Franušův*. Praha : Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1922.

⁸ OREL, Dobroslav: *Hudební prvky svatováclavské*. Praha : Státní tiskárna, 1937, s. 3-74.

⁹ KONRÁD, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského. Díl první*. Praha : Cyrillo-Methodějská kněhtiskárna, 1881. KONRÁD, Karel: *Dějiny posvátného zpěvu staročeského od XV. věku do zrušení literátských bratrstev. I. část. XV. věk a dějiny literátských bratrstev*. Praha : Cyrillo-Methodějská knihtiskárna, 1893.

„Bílejovský, utrakvista starého ražení, vypravuje v Kronice z r. 1531, jak i za jeho doby zpívání latinská v češtinu vykládána byla [...] a odmítá podezření, jakoby kacířství u nás z českého zpívání sa plodilo. V té době se při latinském mešním formuláři zpívala epištola a evangelium česky, jak svědčí zachovaný misál z 15. stol. v muzeu pražském. Z těchto několika dat historických plynou následující věty:

1. Lidový duchovní zpěv český pěstoval se i u utrakvistů, blízkých katolíkům, v určitém omezení a při liturgii mešní hlavně na venkově, kde nebylo lze zpívatí umělecky v jazyku latinském, což lid český, katolický činí na venkově dosud při zpívané mši sv.
2. K lidovému zpěvu duchovnímu čítati nutno i zjednodušený chorál český, jak je obsažen v českém kancionále Jistebnickém a v II. pol. 16. stol. v českých bohatě zdobených kancionálech utrakvistických, v k. šamotulském a j.
3. Ráz lidové písně duchovní mají i latinské kantileny s textem strofickým, jež se hojně zpívaly vlivem světovládného humanistického básnění v Čechách. Než ačkoliv texty jejich jsou latinské, přece melodie jsou rázu čistě českého, výlučně národního a mají nesmírný kulturní význam národní pro tento svůj ráz výlučně český svými zvrtnými rytmy rychlého spádu, měkkostí a náládovostí a velmi vypělou architektonikou ve stavbě melodie...

Písně tyto přešly do psaných i tištěných kancionálů všech stran náboženských v Čechách, na Moravě i na Slovensku.“¹⁰

Dobroslav Orel ako praktizujúci cirkevný hudobník, ktorý sa dlhé roky zaoberal cirkevným spevom, mal ešte pred publikovaním svojich najznámejších prác skúsenosti aj s aplikovanou hymnológiou, predovšetkým v rámci prípravných prác na spoločnom katolíckom kancionáli českých diecéz. Vo svojom nedatovanom predslove, ktorý signoval ešte ako „rádny profesor theologické fakulty v Bratislavě“ (čo bolo jeho prvé pôsobisko u nás pred nástupom na bratislavskú Filozofickú fakultu) uvádza okolnosti príprav Českého kancionála, ktorý sám redigoval.¹¹ V súvislosti s vlastnou redakciou nápevov piesní sa Orel zmienil aj o chýbajúcom pramenno-kritickom vydaní českých duchovných piesní podľa vzoru Bäumkera a Zahna, čo bol dôvod, pre ktorý musel v rámci prípravných prác na kancionáli narychlo realizovať aj základný hymnologický pramenný výskum.

„Schází nám souborné vydání písní a jejich variantů textových i hudebních na podkladu historicko-kritickém, jakému se těší jiní národové kulturní. Po ruce byli práce jen z určitých dob našich dějin české písně, jako vynikající díla Zdeňka Nejedlého, dále Hymnologie Jirečkova a díla Konrádova. Proto jal se podepsaný katalogisovati rukopisné sborníky po českých archivech a museích, sbíral na kruchtách a u milovníků české písně notový materiál, sledoval u každé písně její hudební i textový vývoj a přijal pak do „Českého kancionálu“ buď znění původní, jak vyšlo z dílny umělcovy,

¹⁰ OREL, Dobroslav: Lidový zpěv duchovní, jeho význam pro kulturní život národa. In: *Cyril. Časopis pro katolickou hudbu posvátnou v československém státě*, roč. 46, 1920, č. 7-8, s. 66-67.

¹¹ „Pěči arcibiskup. ordinariátu v Praze sestavena byla komise z hudebníkův a básníků... Poněvadž však bylo nesnadno mnohotvárnou práci několikačlenné komise dosíci hudebně i textově souhlasně jednotného výsledku byl úkol ten svěřen po stránce textové prof. Vlad. Hornofovi a po stránce hudební podepsanému.“ OREL, Dobroslav: Předmluva. In: *Český kancionál*. Praha : Státní nakladatelství, 1921 s. VIII.

nebo snažil se zachytiti vrcholný bod vývojové linie, když nebylo možno dopátrati se melodie původní.“¹²

V samotnom kancionáli doplnil Orel ešte obširnejšie úvodné slovo k adventným rorátnym spevom, s uvedením početných rukopisných prameňov druhej polovice 16. a začiatku 17. storočia, ktorými sa inšpiroval pri svojej redakcii. V záhlaví jednotlivých piesní vo všetkých oddieloch kancionála odkázal na ich predlohy – rukopisné i tlačené, počnúc od najstarších, pričom špecificky sa venoval nápevom. Notáciu nápevov piesní Orel vo svojej redakcii unifikoval a zjednodušil na tri základné rytmické hodnoty, čo v zásade zodpovedá nemeckým spevníkom rovnakého obdobia, avšak bez taktových čiar, iba s uvedením artikulačných „divízií“ na spôsob chorálnej notácie a s vyznačením repetícií.

V tejto súvislosti môžeme spomenúť aj neskoršie Orlovo členstvo v hudobnej komisii pre prípravu *Jednotného katolíckeho spevníka*.¹³ Pri práci na celoslovenskom spevníku pod záštitou Spolku sv. Vojtecha napokon prevládli prakticistické zretele – využívanie historických prameňov malo byť predovšetkým zdrojom širšieho melodického materiálu pre upravovateľa. Orlovo členstvo v hudobnej komisii malo podľa všetkého skôr formálny charakter. O jeho aktivitách pri príprave spevníka nemáme žiadne bližšie informácie. Orlov žiak Konštantín Hudec formuloval hymnologické stanovisko zreteľne:

„Tu je na mieste uviesť genetické stopovanie melódie, aby sme vedeli, čo naši predkovia spievali, ktoré piesne sú ich vlastné a ktoré prinesené. Toto mal na mysli D. Orel pri ustálení melodiky Českého kancionálu, a preto takmer ku každému nápevu pripojil poznámku melodickéj proveniencie. Radi by sme aj my niečo podobného.“¹⁴

Túto požiadavku editori vzali do úvahy len čiastočne – doplnením odkazov na použité predlohy melódií a textov, prípadne na ich autorov a upravovateľov. Vzhľadom na absentujúcu tradíciu hymnologického výskumu u slovenských katolíkov však vo väčšine prípadov spomínané odkazy neobsahovali informáciu o pôvode melódie, iba o jej sprostredkujúcom prameni. Pre používateľov tak mohol byť použitý odkaz zavádzajúci, lebo vzbudzoval dojem, že informuje o pôvodnom prameni konkrétnej melódie alebo textu, čo často nezodpovedalo skutočnosti. Hudecova pripomienka smerovala práve k tomu, aby sme používateľom dali informáciu, ktoré piesne boli naše vlastné a ktoré sme prevzali od iných národov. Táto úloha však vzhľadom na chýbajúci kriticko-pramenný výskum v tom čase presahovala možnosti a vedomostnú kapacitu zostavovateľov spevníka.

¹² Tamtiež, s. VIII-IX.

¹³ Členmi hudobnej komisie okrem Dobroslava Orla boli Mikuláš Schneider-Trnavský, Jozef Długopolský, Rudolf Formánek, Alojz Pavčo, Vojtech Holdoš, Viliam Páldy, Ján Fischer a Štefan Pyšný. Väčšina týchto členov nepochádzala z akademického prostredia. Porovnaj: POKLUDOVÁ-ADAMKOVÁ, Júlia: *Jednotný katolícky spevník v premenách času*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1998, s. 34.

¹⁴ HUDEC, Konštantín: Ako si predstavujeme jednotný cirkevný spevník. In: *Kultúra*, roč. 7, 1935, s. 10.

Prínos Dobroslava Orela pre muzikologický výskum hymnologických prameňov na Slovensku

Dobroslav Orel sa ocitol do určitej miery v pozícii priekopníka novodobého hudobno-historického výskumu na Slovensku, čo však neplatí bez výhrad, napríklad ak prihládame na výsledky bádania slovenských cirkevných historikov v rovnakom období. Orel začiatkom 30. rokov prezentoval v obsirnejšom príspevku prehľad slovenských hudobných prameňov s vlastným, dobovo podmieneným výkladom či skôr náčrtom historického vývoja hudby na území Slovenska, predovšetkým cirkevnej. Jeho pohľad bol do istej miery determinovaný porovnávaním slovenského vývoja s českými reáliami. Do svojho prehľadu nezahrnul hudobné pamiatky knižnice františkánov v Bratislave, ktorým venoval samostatnú publikáciu vydanú v roku 1930. Zrejme Orlov príspevok vznikol ešte pred týmto rokom a bol publikovaný neskôr. V súvislosti s prameňmi duchovnej piesne sa Orel zmieňuje najmä o kancionáloch z knižnice evanjelického lýcea v Bratislave,¹⁵ Mockovej knižnice v spolku Tranoscus v Liptovskom Svätom Mikuláši¹⁶ a z knižnice múzea v Turčianskom Svätom Martine.¹⁷

Z dnešného pohľadu má určitú dokumentačnú hodnotu Orlov opis jednotlivých oddelení Mockovej knižnice, ktorý čiastočne umožňuje konfrontáciu jej súčasného, neúplného stavu so situáciou v medzivojnovom období. Orlove údaje však neboli vždy presné a už vôbec nie komplexné a zameriavali sa na pramene relevantné pre muzikologický výskum. V rámci prvého oddelenia evidoval exempláre 25 vydaní *Cithary Sanctorum*, okrem „nevročených a neúplných“.¹⁸ Je tu spomínané aj laubenské vydanie z roku 1727, ktoré súčasní bibliografi evidujú ako deziderátum.¹⁹ V súpise je aj jediný zachovaný exemplár vydania z roku 1680 (Orel ho eviduje ako vydanie z roku 1681), ktorý je však v súčasnosti defektný a neumožňuje rekonštrukciu jeho obsahu.²⁰ Pravdepodobne nepresná je informácia o vydaniach z rokov 1763 (má byť 1768), 1778 (má byť 1775) a 1873 (má byť 1872 alebo 1874).²¹ Samozrejme, exemplárov *Cithary* bolo v Mockovej knižnici oveľa viac, navyše niektoré vydania mali v tejto zbierke viacero exemplárov, čo Orel vo svojom všeobecnom opise zrejme nepokladal za potrebné uvádzať. On sám vychádzal zo starších Mockových príspevkov o „Tranosciovi“ a v súlade s dostupnými informáciami sa domnieval, že kancionál mal len 70 vydaní. Vnímal ako

¹⁵ V súčasnosti pod názvom Lyceálna knižnica v správe Ústrednej knižnice SAV v Bratislave.

¹⁶ Mockova knižnica je aktuálne deponovaná v budove Tatrína v Liptovskom Mikuláši. Viaceré jej pôvodné jednotky sú však, žiaľ, stratené.

¹⁷ Väčšina prameňov je v súčasnosti vo vlastníctve Slovenského národného múzea v Martine.

¹⁸ OREL, Dobroslav: Hudební prameny na Slovensku. In: EISNER, Jan – HOFMAN, Jan – PRAŽÁK, Vilém (eds.): *Príspevky k praveku, dejinám a národopisu Slovenska : Sborník národopisného a archeologického odboru Slovenského vlastivedného múzea za rok 1924 – 1931*. Bratislava : Slovenské vlastivedné múzeum, 1931. Porovnaj: POTÚČEK, Juraj: *Dobroslav Orel. Príspevky k dejinám slovenskej hudby*. (Antológia hudobných štúdií a príspevkov.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1968, s. 58.

¹⁹ AUGUSTÍNOVÁ, Eva: *Cithara Sanctorum. Bibliografia*. Martin : Slovenská národná knižnica, 2011, s. 25.

²⁰ POTÚČEK, Ref. 18, s. 58, AUGUSTÍNOVÁ, Ref. 17, s. 21-22.

²¹ Porovnaj: AUGUSTÍNOVÁ, Ref. 19, s. 35, 38, 105-108.

nedostatok, že Mocko bližšie opísal iba vybrané edície *Cithary*, konkrétne spomína vydania z rokov 1636, 1638, 1647, 1653 a 1684.²²

„Nutno tedy přirovnati vzájemně vydání všechna, na nichž pracovali Třanovského nástupci, jako Daniel Hořčíčka, Samuel Hruškovíc, Daniel Krman, a do nichž přispívali písňemi Plintovic, J. Lednický, Eliáš Mlynárových a j. Mocko sice se pokusil ukázati vztahy Třanovského ke kancionálům českým, ale nynější výzkumy postaví zajisté tuto otázku do jiného světla...“²³

Orlova vízia komparatívneho hymnologického výskumu najobsiahlejšieho kancionála Slovákov vychádzala z predstavy načrtnutia vývojovej línie jednotlivých piesní a hľadania ich reprezentatívnych a pôvodných verzií (v tomto prípade aj s pomocou českých predlôh), ako to sám pred časom uviedol v predslove *Českého kancionála*. V našich podmienkach, pri výrazne menšom okruhu prameňov táto vízia nebola určite nedosiahnuteľná. Počas stáročí mal „Tranoscius“ celkovo okolo 1200 piesňových textov v relatívne ustálených verziách. V hymnológii to nie je nezvládnutelné kvantum. V prípade melódií by bolo potrebné siahnuť po rukopisných prameňoch (v tomto prípade rôznych rukopisných evanjelických melodiaturach a partitúrach), čo však realizoval ešte začiatkom 20. storočia Ľudovít Izák a v tejto práci aj s určitým tvorivým vkladom pokračovali Juraj Chorvát a Július Bateľ pri príprave *Velkej partitúry*. Orel zjavne počítal s využitím potenciálu Mockovej knižnice, hoci Izákovu pozostalosť nespomína (Izák zomrel v roku 1927). Myšlienka, ktorú Orel načrtnol, bola vizionárskym, výborne načasovaným podnetom (niekoľko rokov pred okrúhlym, tristoročným jubileom *Cithary Sanctorum*) a je škoda, že sa v tom čase nenašli na Slovensku jednotlivci, ktorí by spojili svoje sily a realizovali podobný hymnologický projekt. V dobe horlivej prípravy nových spevníkov evanjelikov aj katolíkov sa to mohlo javiť ako nadbytočná „akademická“ aktivita odtrhnutá od praxe.

Pri opise druhého oddelenia Mockovej knižnice Orel spomenul tlačené aj rukopisné funebrály. Špecificky sa však venoval rukopisnému *Senickému kancionálu* z roku 1692, ktorý bol už dlhší čas známy aj na českej strane.²⁴ Orel poukazoval na vplyv českých kancionálov na obsah tohto prameňa a tvrdil, že „vlivy české jsou zjevny i na pravopisu“, bližšie však túto poznámku nekonkretizoval.²⁵ Okrem informácií o iných kancionáloch a pašionáloch v ďalších oddeleniach Mockovej knižnice má z hľadiska hymnológie informačnú hodnotu Orlov zoznam evanjelických agend zo 7. oddelenia, ako aj zbežný prehľad vybraných cudzojazyčných spevníkov z 13., 14. a 15. oddelenia.

Samostatnou kapitolou sú Orlove poznámky týkajúce sa rukopisov a tlačí vtedajšieho archívu Národného múzea v Turčianskom Sv. Martine. V tejto súvislosti spomenul, že „svojho času s pomocou prof. dr. Škultétyho vytvoril z hudobných prameňov v Turč. Sv. Martine samostatné oddelenie“.²⁶ Spomedzi prameňov z martinského

²² V druhej časti svojej „Historie“ Mocko podrobnejšie opísal aj prírastky piesní v exulantských laubenských vydaniach *Cithary* z rokov 1727, 1734 a 1736. Porovnaj: MOCKO, Ref. 4, 1912, s. 8-12.

²³ POTÚČEK, Ref. 18, s. 58.

²⁴ Obsirnejšie sa o *Senickom kancionáli* zmieňoval už Karel Konrád, ktorý ho porovnával s moravskými prameňmi a jeho interpretáciu prevzal aj Orel. Porovnaj: KONRÁD, Ref. 9, 1893, s. 431-432.

²⁵ POTÚČEK, Ref. 18, s. 59.

²⁶ Tamtiež, s. 68.

múzea Orel zvláštnu pozornosť venoval katolíckym rukopisným spevníkom, väčšinou z prvých desaťročí 19. storočia. Jeho záujem o tento okruh prameňov poukazuje aj z dnešného pohľadu na pozoruhodnú, málo prebádanú etapu katolíckeho cirkevného spevu. V tomto období si ľudový cirkevný spev na slovenskom vidieku uchovával aj po osvietenských reformách mnohé archaické črty a spočiatku nebol príliš ovplyvnený aktuálne vydávanými cirkevnými spevníkmi. Orel vzhľadom na nedostatočne komplexný retrospektívny pohľad na slovenskú duchovnú pieseň formuloval aj zjednodušené závery:

„Slovenští kantoři se zabývali sestavováním zpěvníků, čím se jejich činnost lišila od českých kantorů, kteří opisovali hlavně církevní skladby instrumentální. Na Slovensku žili více s lidem a s jeho poesii a pečovali o jeho píseň. Někdy si ji vypůjčili z Polska nebo z Uher.“²⁷

V skutočnosti pri zostavovaní vlastných spevníkov slovenskými kantormi svoju úlohu zohral fakt, že na našom území medzi rokmi 1700 a 1804 nebol publikovaný žiaden aktuálny cirkevný kancionál v reči Slovákov (slovakizovanej češtine), ktorý by mal nadregionálny dosah. Tým sa situácia u nás značne odlišovala od Čiech a Moravy, kde bol v 18. storočí dostatok nových edícií katolíckych kancionálov. V tomto období, ktoré má odozvu ešte aj v prameňoch z prvých desaťročí 19. storočia, existovala na našom území veľká variabilita repertoáru duchovných piesní slovenských katolíkov formovaného od regiónu k regiónu rôznymi externými vplyvmi.²⁸ Spomínané rukopisné pramene majú teda pre poznanie kultúry cirkevného spevu na území Slovenska v 18. storočí a začiatkom 19. storočia zásadný význam. Je zaujímavé, že v bibliografii k prvému vydaniu *Jednotného katolíckeho spevníka*, ktorú spracoval pravdepodobne Anton Augustín Baník, sa z rukopisných prameňov „archívu Slovenského národného múzea v Martine“ uvádzajú len tri kancionály a takmer všetky ostatné sú z archívu Spolku sv. Vojtecha v Trnave.²⁹ V tej dobe si hodnotu rukopisných kantorských spevníkov z prvej polovice 19. storočia málokto uvedomoval, najmä ak pozornosť púťali aktuálne objavené staršie rukopisné zborníky františkánskeho pátra Pavla Bajana.³⁰ Vývoj slovenskej duchovnej piesne katolíkov v druhej polovici 18. storočia sa zdal byť Bajanovými zborníkmi dostatočne zdokumentovaný. Tento pohľad bol, samozrejme, veľmi povrchný. V skutočnosti bol obsah Bajanových zborníkov označovaných ako

²⁷ Tamtiež.

²⁸ Porovnaj: RUŠČIN, Peter: Nábožné katolícke pesničky Jura Hollého – prvý notovaný kancionál slovenských katolíkov po Cantus Catholici. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 5 (31), 2014, č. 2, s. 258–260.

²⁹ PÖSTÉNYI, Ján (ed.): *Jednotný katolícky spevník*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1937, s. 569.

³⁰ Prvé príspevky o Bajanových zborníkoch publikoval P. Celestín Lepáček OFM začiatkom 30. rokov. Porovnaj: LEPÁČEK, Celestín: Františkánske kancionále. In: *Časopis katolíckeho duchovenstva*, roč. 73, 1932, s. 310–316, 359–372. Objavené zborníky vzbudili pozornosť i nadšenie odbornej verejnosti. Ako predlohy ich využíval aj Mikuláš Schneider pri zostavovaní *Jednotného katolíckeho spevníka*. Ján Pöstényi vo svojom príhovore k *Jednotnému katolíckemu spevníku*, kde sa pokúsil podať stručný výklad dejín katolíckeho cirkevného spevu, uvádza: „Inak v duchu univerzálneho hnutia liturgického vznikajú u nás v tejto dobe [totiž v 18. storočí – pozn. P.R.] i hojné rukopisné zbierky chrámových spevov a rozličné sborníky cirkevnej hudby; medzi nimi vyniká menovite veľké dielo slovenského hudobného skladateľa a sberateľa cirkevných piesní františkána Pavla Bajana z r. 1783.“ PÖSTÉNYI, Ján: Prívet. In: PÖSTÉNYI (ed.), Ref. 29, s. 3.

„spevníky“ určený na hudobnú produkciu chórov františkánskych kostolov v miestach jeho pôsobenia a hoci Bajan do určitej miery čerpal aj z tradície ľudového cirkevného spevu, vo svojich piesňach a áriách predpokladal skôr sólový alebo ensemblový ariózny štýl vokálnej interpretácie. V porovnaní s tým, čo sa spievalo vo vidieckych kostoloch, sa tu preferuje iný žáner cirkevnej vokálnej, prípadne aj vokálno-inštrumentálnej hudby. Bajan sledoval rôzne vzory, nielen ľudový cirkevný spev. Táto štýlová diferenciácia často aj v súčasnosti abscentuje pri zjednodušených výkladoch dejín duchovnej piesne a cirkevnej hudby neskorého baroka na našom území. Dobroslav Orel sa vo svojom článku o Paulínovi Bajanovi prikláňal k akejsi syntéze umelého a ľudového cirkevného spevu v jeho tvorbe, pričom vnímal so zhovievavosťou jej problematickú umeleckú hodnotu:

„V tomto ovzduší svetské a cirkevní hudby 2. poloviny 18. stol. jest hledati základní prvky primitivních skladeb Paulína Bajana, přizpůsobených malým prostředkům hudební reprodukce a srostlých s lidovou kulturou západoslovenskou na pomezí moravsko-slovenských hranic.“³¹

Aj Orel sa mylne domnieval, že Bajan prevzal väčšinu piesní „z úst ľudu“, pripomenul tiež, že niektoré sú známe z českých prameňov a celkovo pokladal tohto františkánskeho hudobníka za zberateľa ľudových duchovných piesní svojej doby. To by sme vo svetle súčasných poznatkov určite nemohli konštatovať, predovšetkým pri početných prekladoch barokovej latinskej hymnografie. Naopak, v Bajanových zborníkoch chýba základný veľmi bohatý korpus barokových duchovných piesní spievaných vo vidieckych kostoloch a doložený v početných rukopisných kancionáloch z konca 18. a začiatku 19. storočia alebo aj v starších zachovaných prameňoch 18. storočia.

Vráťme sa však k Orlovej informácii o prameňoch duchovnej piesne zo Slovenského národného múzea v Martine. Je tu uvedených osem rukopisných katolíckych kancionálov kantorského typu z prvej polovice 19. storočia, medzi nimi aj dva kancionály Andreja Ozyma z rokov 1808 a 1835.³² Orel osobitne vyzdvihol Spevník Michala Kmeťa, kantora v Kolpachoch.³³ Tento rukopis obsahujúci okrem početných piesňových textov aj notované nápevy s číslovaným basom označil ako „najúplnejší zborník katolíckych slovenských písní“ a dotoval ho približne do prelomu 18. a 19. storočia.³⁴ Orel upozornil aj na zbierku Andreja Kmeťa *Prostonárodné vianočné piesne*, kde uvádza,

³¹ OREL, Dobroslav: Paulín Bajan (1721 – 1792). In: *Cyril*, roč. 60, 1934, č. 3/4, s. 27.

³² Orel nesprávne uvádza Ozymovo meno v tvare „Andrej Ozyma“. V nadpise rukopisného kancionála z roku 1808, ktorý je ovplyvnený liptovským nárečím, je však jeho meno v genitíve: „skrze Andrega Ozyma“. V nominatíve je teda jeho meno Andrej Ozym. V súčasnosti sú známe štyri kancionály tohto kantora, ktorý pôsobil na Liptove, spočiatku v Kvačanoch a neskôr u františkánov v Okoličnom. Ide o rukopisy z rokov 1797, 1808, 1831 a 1835. Súhrnne obsahujú veľmi široký repertoár duchovných piesní zapísaných s nápevmi a generálnym basom. Porovnaj: RUŠČIN, Peter: Rukopisný spevník B IV/78 z Literárneho archívu SNK v Martine. In: *Hudobný archív* 17. Ed: Martina Božeková. Martin: Slovenská národná knižnica, 2018, s. 25.

³³ Ide o súčasnú obec Banský Studenec v okrese Banská Štiavnica. Dobroslav Orel údaj na titulnom liste mylne považoval za skomolený názov mestečka Krompachy na Spiši. Porovnaj: POTÚČEK, Ref. 18, s. 70.

³⁴ Anna Žilková spomína pri tomto prameni margináliu na strane 75, kde je uvedený rok 1836. Porovnaj: ŽILKOVÁ, Anna: *Pastorela na Slovensku (Príspevok k dejinám pastorálneho žánru v rokoch 1730 – 1850)*. [Dizeratačná práca.] Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 1992, s. 180.

že „zvlášť pastorely jsou velmi cenné.“ Zaujímavá je tiež informácia o rukopisnom katolíckom kancionáli Pavla Radešovica z rokov 1670 – 1782 v archíve Národného múzea. Hoci Orel charakterizoval tento kancionál ako latinsko-slovenský, slovenskí literárni historici ho neskôr uvádzali ako latinsko-chorvátsky spevník.³⁵ Medzi ďalšími prameňmi Orel uviedol aj evanjelické funebrály a melodiatury, ako aj rôzne rukopisné zborníky evanjelických duchovných piesní, z väčšej časti z 19. storočia. Najstarším z nich je nenotovaný kancionál Jána Balážiho z roku 1709.

Hoci Dobroslav Orel do určitej miery venoval pozornosť prameňom duchovnej piesne na Slovensku, jeho poznatky boli ešte málo komplexné. Vo svojich príspevkoch nespomínal staršie katolícke spevníky získané pre Spolok sv. Vojtecha v Trnave, ktoré uvádza v bibliografii k *Jednotnému katolíckemu spevníku* Anton Augustín Baník – *Rajecký kancionál* z 1. polovice 18. storočia, Dualyho tzv. *Melodiatury* z roku 1747 či Bajanov *Skalický spevník* z roku 1783. Prekvapujúce je tiež, že v príspevkoch z konca 20. rokov Orel ešte nevidoval prvé vydanie kancionála *Cantus Catholici* z roku 1655. V tridsiatych rokoch už bola táto informácia všeobecne známa. Svoje poznatky o najstaršom tlačenom kancionáli slovenských katolíkov prevzal Orel ešte zo staršej literatúry a v súlade s Mihályom Bogisichom tvrdil, že slovenský spevník „Písně Catholické“ bol vydaný až v roku 1700 v Trnave. Od Bogisicha prevzal tiež informáciu, že maďarský rukopisný spevník *Cantionale et Passionale Hungaricum* z turčianskej rezidencie jezuitov (1674) odráža priamy vplyv českej hymnografie.³⁶ V skutočnosti bol ovplyvnený slovenským kancionálom *Cantus Catholici*, ako na to upozornil neskôr Ladislav Burlas.³⁷ Sám Orel musel svoje poznatky prehodnotiť už po vydaní aktualizovanej Rizerovej bibliografie, najmä však po publikovaní dôležitých príspevkov o tomto kancionáli od Jana Vilikovského a Stanislava Weiss-Nägela v polovici tridsiatych rokov.³⁸ To je však už obdobie, keď nevidujeme novšie Orlove príspevky k slovenským hymnologickým témam a iniciatívu v tejto oblasti preberajú jeho žiaci.

Vplyv žiakov Dobroslava Orla na neskorší hymnologický výskum na Slovensku

Spomedzi žiakov Dobroslava Orla publikovala ako prvá muzikologický príspevok na hymnologickú tému Zdenka Bokesová-Hanáková. V ovzduší eufórie okolo osláv 300. výročia Tranovského kancionála sa podujala pripraviť štúdiu o Tranovského zbierke ód a o hudobnej stránke prvého vydania *Cithary Sanctorum*. Jej štúdia bola publikovaná rok po spomínanom výročí. Pokiaľ ide o state týkajúce sa humanistických ód, možno

³⁵ Porovnaj: MINÁRIK, Jozef: *Baroková literatúra: Svetová, česká, slovenská*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984, s. 81. Mimochodom, aj Dobroslav Orel sa vo svojom staršom príspevku zmieňuje v tejto súvislosti o spevníku obsahujúcom „chorvátske písně“. Porovnaj: OREL, Dobroslav: *Teorie o lidové písni slovenské*. In: *Prúdy*, roč. 12, 1928, č. 9, s. 559.

³⁶ Porovnaj: OREL, Ref. 35, s. 558.

³⁷ BURLAS, Ladislav – FIŠER, Ján – HOŘEJŠ, Antonín: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1954, s. 83-84.

³⁸ VILIKOVSKÝ, Jan: *Cantus Catholici*. In: *Bratislava*, roč. 9, 1935, s. 269-306. WEISS-NÄGEL, Stanislav: *Kto je autorom spevníka Cantus Catholici?* In: *Kultúra*, roč. 7, 1935, s. 426-428.

Bokesovej text považovať za kvalitný a na svoju dobu inšpiratívny. Zvlášť zaujímavá je z tohto pohľadu prvá časť štúdie, kde autorka správne poukazuje na nemecký „Odenstil“ a uvádza relevantné pramene humanistickej ódy (Buchananove žalмовé parafrázy, Olthoffove hudobné úpravy).³⁹ V záverečnej poznámke konštatuje, že Tranovský nadväzoval viac na nemeckú tradíciu, než napríklad na úpravy Jána Campana Vodňanského. V druhej časti štúdie Bokesová predkladá transkripcie všetkých Tranovského štvorhlasných ód s komentármi. Nápevom prvého vydania *Cithary Sanctorum* je venovaná záverečná, tretia časť štúdie.⁴⁰ V úvodnej poznámke tejto časti Bokesová ďakuje biskupovi Štefanovi Osuskému za láskavé poskytnutie exemplára prvého vydania *Cithary* vystavovaného v Bratislave počas jubilejnej výstavy venovanej Tranovskému. Tento exemplár bol však nekompletný, a tak sa Bokesová v svojej stati venovala len 142 nápevom na zachovaných stranách. Východiskom bola pre ňu komparácia s českými a čiastočne aj nemeckými prameňmi. Zameranie na českú kancionálovú produkciu do roku 1618 pri jej komparácii viedlo občas k chybným záverom, keď napríklad nápevy francúzskych žalmov dokladala ich verziami v dodatku Strejcových žalmových piesní z notovaného vydania českobratského kancionála v roku 1618. Podobne sa jej nepodarilo vystopovať staršie pramene pri ďalších melódiách. Z nemeckej spisby sa opierala o staršie práce Kümmerleho, Baumkera a Zahna. Svoje poznatky konfrontovala aj s Batelovými stručnými poznámkami pri príslušných nápevoch vo *Velkej partitúre*. Z nášho pohľadu je vhodné poznamenať, že vyjadrila osobitné poďakovanie prof. Dobroslavovi Orlovi „za projevenou péči a přátelské rady“. Bokesovej poznámky pri jednotlivých nápevoch sú relatívne skromné, čo odráža dobový hymnologický výskum realizovaný skôr v národných a konfesionálnych rámcoch než v koordinovanej medzinárodnej spolupráci. Vo svojej ďalšej profilácii muzikologicky a hudobnej publicistiky sa Bokesová tematike duchovných piesní už nevenovala, jej práca však bola dobrým východiskom pre ďalších pokračovateľov.

Konštantín Hudec, ktorý vystriedal svojho učiteľa Dobroslava Orla na poste vedúceho Seminára pre hudobnú vedu Filozofickej fakulty na univerzite, mal so svojím predchodcom niektoré spoločné charakteristiky. Patrílo k nim nielen teologické vzdelanie, ale aj dôraz na pramenný výskum ako základ hudobnohistorických syntéz či výborná orientácia v cirkevnej a staršej hudbe. Vo svojej publikovanej syntéze dejín hudby na Slovensku Hudec napokon značne rozšíril Orlov diapazón prameňov duchovnej piesne, predovšetkým katolíckych. Vo viacerých predpokladoch sa však mýlil, napríklad ak považoval *Albajúlsky rukopis* (*Albajúlsky kódex*) za pamiatku obsahujúcu „najstaršie plody slovenskej duchovnej poézie“.⁴¹ Nemožno mu však zazlievať snahu doplniť chýbajúci článok tradície renesančnej cirkevnej polyfónie v jazyku ľudu. Jeho zámer viesť líniu slovenskej duchovnej piesne z tohto bodu, analogicky k českej utrakvistickej tradícii, bol jednoznačne slepou uličkou. V tomto smere Hudec zostal v tieni svojho učiteľa a jeho konceptu ľudového (národného) duchovného spevu. Pokiaľ ide o pramene, pozoruhodná je Hudecova zmienka o zlomku cirkevného spev-

³⁹ BOKESZOVÁ-HANÁKOVÁ, Zdenka: Hudba v díle Třanovského. In: *Bratislava*, roč. 9, 1937, č. 4, s. 314-315.

⁴⁰ Tamtiež, s. 340-354.

⁴¹ HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1949, s. 24-25.

níka z konca 16. storočia, ktorý mal obsahovať deväť štvorhlasne upravených piesní v menzurálnej notácii. V poznámke bez bližšieho opisu uvádza, že spomínaný zlo-mok mal byť vo vlastníctve Národnej knižnice v Budapešti.⁴² Tento prameň predbežne nedokážeme identifikovať. Aj v neskoršom súpise slovacikálnych prameňov z maďarských knižníc a archívov od Jozefa Minárika figurujú v Národnej knižnici (Országos Széchényi Könyvtár) v Budapešti iba mladšie rukopisy so slovenskými duchovnými piesňami od 17. storočia.⁴³ Pokiaľ ide o rukopisné pramene katolíckej duchovnej piesne, Hudec podáva ich reprezentatívny výber až do 18. storočia, zahŕňajúci pramene zo Spolku sv. Vojtecha aj z Národného múzea. Chýbajú len františkánske kancionály objavené neskôr Vsevladom Gajdošom, ako aj Bajanove, o ktorých píše na inom mieste (čo je vlastne pozitívne). Samostatne sa venuje kancionálu *Cantus Catholici*. Evanjelickú duchovnú pieseň radí až za katolícku, zrejme v súlade s vyššie uvedeným Orlovým konceptom ľudového duchovného spevu odvodeného od stredovekej a utrakvistickej tradície. Medzi evanjelickými rukopisnými prameňmi z konca 17. storočia v podstate opakuje Orlove poznatky, neuvádza však veľmi zaujímavý *Lubietovský kancionál*, napriek tomu, že Ján Ďurovič o ňom informoval už v roku 1940 v monografickej štúdii.⁴⁴ Spomedzi tlačí nespomína notovanú „Písniční knížečku“ Eliáša Mlynárových, v prípade Jána Glosia cituje nesprávne názov jeho kancionála („Stan hlasitě prozpěvující“ namiesto „Etan hlasitě prozpěvující“).

Konštantín Hudec teda Orlovu voľnú interpretáciu dejín slovenskej duchovnej piesne zásadne nerozvinul a sám sa na hymnologický výskum nešpecializoval. Povzbudil však k nemu svojho žiaka Ladislava Burlasa, ktorý sa s veľkým entuziazmom pustil do muzikologického spracovania kancionála *Cantus Catholici* a neskôr aj *Cithary Sanctorum*.⁴⁵ V prvom prípade bol priekopníkom, v druhom nadviazal na predchádzajúcu prácu Bokesovej a čiastočne ju korigoval a doplnil.⁴⁶ Čo je však najdôležitejšie, Burlas sa pokúsil samostatne interpretovať vývoj a charakter duchovnej piesne na Slovensku

⁴² Tamtiež, s. 25.

⁴³ MINÁRIK, Jozef: Z maďarských archívov. In: *Slovenská literatúra*, roč. 8, 1961, č. 2, s. 209.

⁴⁴ ĎUROVIČ, Ján: Lubietovský rukopisný kancionál. In: *Sborník Matice slovenskej pre jazykozpyt, národopis a literárnu históriu XVIII*. Martin : Matica slovenská, 1940, s. 346-364.

⁴⁵ V zozname záverečných prác v odbore hudobná veda, ktoré boli obhájene na Filozofickej fakulte, je s vročením 1950 uvedená práca Ladislava Burlasa *Cantus Catholici z r. 1655 a 1700. Príspevok k analýze hudby feudálnej spoločnosti na Slovensku*. Porovnaj: CHALUPKA, Lubomír (ed.): *Slovenská hudobná veda (1921 – 2001): minulosť, súčasnosť, perspektívy*. Zborník k 80. výročiu Katedry hudobnej vedy FiF UK. Bratislava : Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského; Slovenská muzikologická asociácia pri Slovenskej hudobnej únii, 2001, s. 191. Slávka Kopčáková v monografii o Ladislavovi Burlasovi uvádza, že v roku 1951 absolvoval štúdium na Filozofickej fakulte s vynikajúcim prospechom a malým doktorátom za prácu *Duchovná pieseň na Slovensku v 17. storočí*. Táto rozšírená verzia bola publikovaná v knihe *Hudba na Slovensku v XVII. storočí*. Porovnaj: KOPČÁKOVÁ, Slávka: *Ladislav Burlas*. Prešov : Prešovský hudobný spolok Súzvuk, 2002, s. 18.

⁴⁶ Ladislav Burlas, podobne ako Bokesová, pracoval s neúplným exemplárom prvého vydania *Cithary*, ktorý mu údajne poskytol Konštantín Hudec, avšak šlo o odlišný výtlačok, v ktorom chýbali iné strany. Celkový počet melódii u Burlasa tak oproti Bokesovej stúpol na 158. V súčasnosti, na základe porovnania viacerých zachovaných defektných exemplárov *Cithary* z roku 1636 môžeme konštatovať, že Tranovského kancionál obsahoval už v svojom prvom vydaní rovnaké melódie duchovných piesní, aké sú aj v notovanom levočskom vydaní z roku 1653, bolo ich teda o 15 viac, než udáva Burlas. Porovnaj: GREŠOVÁ, Adriana: *Juraj Tranovský a jeho význam vo*

a definitívne sa odpútal od zastaralej Orlovej koncepcie. V jeho práci viac cítiť vplyv Jozefa Kresánka a štrukturalizmu, než Konštantína Hudeca. Aj keď štruktúrálna metóda pri interpretácii nápevov duchovnej piesne nie je natolko vhodná ako pri ľudovej piesni, čo viedlo k viacerým omylom, Burlasovi slúži ku cti, že pripravil prvú edíciu našich kľúčových prameňov duchovnej piesne 17. storočia. Tá, mimochodom, dodnes slúži ako referenčná príručka aj pre zahraničných bádateľov. Burlasov záujem o hymnológiu bol napokon vzhľadom na šírku jeho záberu len krátkodobý, avšak okrem spomínanej edície ho zavrátila aj korektne spracovaná kapitola o duchovnej piesni 16. a 17. storočia v obsiahlej syntéze dejín slovenskej hudby publikovanej v 50. rokoch.⁴⁷

Záver

Dobroslav Orel formuloval prvý muzikologický náčrt dejín slovenskej duchovnej piesne „medzi riadkami“ viacerých publikovaných príspevkov o dejinách slovenskej hudby. Riadil sa pritom rovnakými kritériami ako pri svojom hymnologickom výskume v Čechách a na Morave. Tieto kritériá sa na slovenské podmienky nedali mechanicky aplikovať, Orlovi však nahrávala štátom presadzovaná idea československej národnej identity. Tá umožnila vnímať slovenské reálie ako periférnu súčasť českého hudobného vývoja. Naša duchovná pieseň sa prirodzene nedá hodnotiť optikou českej hudobnej histórie, ktorá pramení v bohatej tradícii cirkevného spevu neskorého stredoveku a renesancie. Jednostranný dôraz na predreformačné obdobie a pramennú základňu 16. storočia sa dnes javí ako neadekvátny aj v českej hudobnej historiografii. Treba si však uvedomiť, že v dobovom kontexte misia Dobroslava Orla na Slovensku vniesla nový impulz do tunajšej tradície hymnologického výskumu, ktorému muzikologický rozmer chýbal. Aj keď sa Orel obmedzil len na zhromažďovanie a opis relevantných prameňov, dokázal inšpirovať svojich žiakov k prvým pokusom o spracovanie melodického materiálu našich kancionálov. Bez jeho pričinenia by sa slovenská hudobná historiografia nedopracovala už v 50. rokoch minulého storočia k vlastnej interpretácii dejín našej duchovnej piesne.

Štúdia je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0082/20 „Duchovná pieseň 17. a 18. storočia na Slovensku v žánrovom a hudobno-štylovom kontexte“ (2020 – 2023), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

vývoji duchovnej piesne v 17. storočí. [Diplomová práca.] Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, 2020, s. 102.

⁴⁷ BURLAS, Ladislav – NOVÁČEK, Zdeněk – MOKRÝ, Ladislav (eds.): *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1957, s. 60-75.

Summary

Dobroslav Orel and Slovak Hymnological Research

Dobroslav Orel, in the context of his work as a teacher in Bratislava in the years 1919–1938, focused attention on questions of the history of musical culture in Slovakia. Issues on which he directed attention included the hymn. His central concern was the gathering and cataloguing of Slovak music sources, including both Catholic and Lutheran hymnbooks and collections. His research, however, contributed principally to Czech hymnology. In his approach to the history of the Czech hymn, he took his departure from the wider concept of “folk spiritual song”, which supposedly had continuity with the pre-Reformation period, and which encompassed not only hymns but also paraphrases in the Czech language of the Latin singing of Gregorian chant, medieval cantos, and even humanist odes. Orel extolled principally the older, pre-baroque sources of the hymn. He attempted to apply a similar approach to the Slovak tradition also, which he thought of as a Czech offshoot; here, however, the period before the 17th century was accounted for only by a very narrow circle of sources.

Until the period when Dobroslav Orel was active in Slovakia, Slovak hymnological research had not been orientated towards musicological analysis. Orel's non-complex findings about the Slovak hymn were afterwards filled out by his pupils Zdenka Bokesová and Konštantín Hudec. In particular, Konštantín Hudec took inspiration from Orel's conception of folk spiritual song derived from Gregorian chant. In the 1950s, many of Orel's findings and opinions were re-evaluated by a student of Konštantín Hudec, Ladislav Burlas. In his musicological syntheses on the 17th century Slovak hymn, Burlas characterised its development not only in terms of traditional church-historical phenomena but also applying a more modern structuralist method, according to a model developed by Jozef Kresánek.

DOBROSLAV OREL A SLOVENSKÝ HUDOBNÝ ROMANTIZMUS

JANA LENGOVÁ

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1671-3254>

ABSTRACT

This article examines the contribution of the university professor Dr. Dobroslav Orel, working in the 1920s and '30s in Bratislava, to the knowledge of musical romanticism in Slovakia. The focus is on Orel's activity as a music historian, conductor, populariser of music, and organiser. Analysis is made of his three pivotal monographs: on J. L. Bella, Š. Fajnor, and F. Liszt and his relationship to Bratislava. In the forefront stands the figure of J. L. Bella. Orel regarded him as the foremost composer, with a moral charisma on which a tradition of Slovak art music might be built. With regard to J. L. Bella's personality, Orel's lectures for the public, his support for the performance of the composer's works (especially choirs, the opera *Wieland the Smith* and the cantata *Jánošík's Wedding*), publishing activities and a posthumous exhibition presenting valuable exhibits from Bella's estate are further examined.

Key words: Dobroslav Orel, Ján Levoslav Bella, Štefan Fajnor, Franz Liszt, Bratislava, music of romanticism

Osobnosť univerzitného profesora dr. Dobroslava Orela (15. december 1870 Ronov nad Doubravou – 18. február 1942 Praha), ktorý v medzivojnovom období pôsobil na Slovensku ako vysokoškolský pedagóg a akademický funkcionár Univerzity Komenského v Bratislave, v akademickom roku 1931/1932 aj ako jej rektor, patrí do kontextu československej, a rovnako tiež českej, ako aj slovenskej hudobnej vedy.¹ Položil základy

¹ Z novších prác o D. Orlovi pozri CHALUPKA, Lubomír: 80 rokov Katedry hudobnej vedy na FFUK. In: CHALUPKA, Lubomír (ed.): *Slovenská hudobná veda (1921 – 2001). Minulosť, súčasnosť, perspektívy*. Zborník z vedeckého seminára konaného z príležitosti 80. výročia Katedry hudobnej vedy na FiF UK v Bratislave 12. 12. 2001. Bratislava : STIMUL, 2001, s. 9-13. BUGALOVÁ, Edita: Poznámky k výstave Dobroslav Orel – ČeskoSlovenský muzikológ. In:

slovenskej univerzitnej hudobnej vedy (1921) a usiloval sa zo seminára pre hudobnú vedu², čo bolo vtedajšie označenie dnešnej Katedry muzikológie FiF UK, vytvoriť v priebehu ani nie dvadsiatich rokov nielen centrum univerzitnej hudobnovednej výučby a hudobnovedného bádania, ale aj zbierkotvornú inštitúciu a jedno z centier hudobného života Bratislavy vôbec. Na túto úlohu mal dostatok erudície, ambícií, ale aj prirodzenej energie a autority, hoci na druhej strane niektoré veci presadzoval s prílišnou razanciou.

Pre poznanie slovenského hudobného romantizmu urobil Dobroslav Orel veľa, čo je cenné o to viac, že jeho pôvodnou špecializáciou bola problematika starších dejín českej hudby, predovšetkým českej hymnológie. Orlove širokospektrálne aktivity so zreteľom na hudobný romantizmus na Slovensku možno kvôli prehľadnosti rozčleniť do dvoch komplementárnych oblastí: na jednej strane sú to vedecké práce (monografie, štúdie, rozsahom menšie príspevky) a publicistické články, na druhej strane je to jeho pedagogická, interpretačná, popularizačná a organizátorská činnosť. Dominantou síce zostávala vedecká, resp. hudobnohistorická práca, avšak previazanosť oboch oblastí umožnila Orlovi realizovať dôležitú symbiózu hudobnohistorického bádania a prakticko-aplikačných výstupov muzikológie vo vzťahu k hudobnokultúrnej a spoločenskej praxi.

V každom ohľade je pozoruhodné, aké mimoriadne porozumenie Orel prejavil pre priority slovenských hudobných a kultúrnych dejín. Závisí, pravda, aj tu od uhla pohľadu, ako si definujeme priority vývoja slovenskej hudby v zložitom medzivojnovom období 20. a 30. rokov 20. storočia. So zreteľom na slovenský hudobný romantizmus sú bezpochyby kľúčovými hudobnohistorickými prácami dve Orlove knižné monografie o hudobných skladateľoch Jánovi Levoslavovi Bellovi (1924)³ a Štefanovi Fajnorovi (1935),⁴ rovnako ako monografia o vzťahu Franza Liszta k Bratislave (1925).⁵ Tieto ťažiskové práce dopĺňa sumarizujúca časopisecká štúdia o hudobnom skladateľovi a teoretikovi Milanovi Lichardovi (1933) a kratší publicistický príspevok o hudobnej

BUGALOVÁ, Edita (ed.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín III. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie, Bratislava 9. – 10. novembra 2016 konanej pri príležitosti 25. výročia existencie samostatného Hudobného múzea. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, 2017, s. 210-230. ANDRŠOVÁ, Kateřina: Dobroslav Orel (1870 – 1942) a jeho rodinné zázemí. In: BUGALOVÁ, Edita (ed.): *Malé osobnosti veľkých dejín – veľké osobnosti malých dejín VII. Príspevky k hudobnej regionalistike*. Zborník príspevkov z muzikologickej konferencie, Bratislava 10. – 11. júna 2021. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum (v tlači).

² V prameňoch, literatúre a dobovej tlači je názov seminára aj jeho jazykový tvar rozkolísaný: Seminár pre hudobnú vedu, seminár pre hudobnú vedu, S/seminár hudobnej vedy, H/hudobno-vedecký seminár. V našej štúdii uprednostňujeme tvar seminár pre hudobnú vedu, prípadne aj voľnejšie hudobnovedný seminár. V citáciách zachováваме jazykový tvar podľa prameňa, pričom sa v tom istom prameni môžu vyskytnúť aj dva rôzne tvary, ako napríklad v Prílohe č. 1.

³ OREL, Dobroslav: *Ján Levoslav Bella. K 80. narodeninám seniora slovenské hudby*. (= Sborník FF UK, roč. 2, č. 25/8.) Bratislava : FF UK, 1924.

⁴ OREL, Dobroslav: *Štefan Fajnor, slovenský skladateľ (1844 – 1909)*. (= Otisk z „Bratislavy“, Časopisu pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi vydávaného Učenou Spoločnosťou Šafaříkovou, roč. 9, 1935, č. 1-2.) Bratislava, 1935.

⁵ OREL, Dobroslav: *František Liszt a Bratislava. Na základě nevydané korespondence Fr. Liszta a kněžny C. Wittgensteinové*. (= Sborník FF UK, roč. 3, č. 36/10.) Bratislava : FF UK, 1925.

skladateľke Ludmile Lehotskej-Križkovej (1935).⁶ K tomu treba prirátat ďalšie početné publicistické príspevky. Absolútnou prioritou Orlovho vedeckého záujmu vo vzťahu k Slovensku bola však osobnosť Jána Levoslava Bellu a jeho hudobná tvorba.

I.

Genézu výnimočného vzťahu Dobroslava Orla a Jána Levoslava Bellu (4. september 1843 Liptovský Sv. Mikuláš – 25. máj 1936 Bratislava) spoluvytvárali viaceré faktory. Istú rolu zohrali akiste emocionálno-psychologické činitele. Oba boli pôvodne vyštudovanými a vysvätenými rímskokatolíckymi kňazmi, ale profesionálne pôsobili v oblasti hudobnej kultúry, hoci Bella v tom čase bol už dávno protestantským konvertitom. Duchovnú spriaznenosť aj porozumenie pre Bellove životné peripetie však prevyšovalo uvedomenie si Bellovho významu a umeleckej hodnoty jeho hudobnej tvorby. V poprevratových dvoch desaťročiach v novovzniknutom štáte Československu bolo prvoradou úlohou vybudovať na Slovensku funkčnú inštitucionálnu základňu v rôznych oblastiach kultúrno-spoločenského života. Orel prišiel na Slovensko s istou misiou a s ňou spojenou ideou, s ktorou sa stotožnil. Bola to predstava modelu bratislavského hudobného života ako istej adaptácie českého hudobného života na slovenské pomery, pričom odlišnosť vývoja oboch kultúr bral skôr ako výzvu, ktorú treba vyriešiť. V Jánovi Levoslavovi Bellovi objavil hľadanú umeleckú veličinu aj osobnosť veľkého morálneho étosu, na ktorej by bolo možné postaviť základy slovenskej hudobnej tradície umeleckej hudby. Orlova predstava o jeho hudobnokultúrnej misii na Slovensku dostala tak konkrétnu podobu a transformovala sa do roly Bellovho protektora, apologéta a exegeta. Orel bol uchvátený víziou svojej misie a historickou úlohou, ktorú mal splniť. Môžeme diskutovať o tom, do akej miery sa Orel prikláňal v rámci vtedajšej politickej situácie k oficiálnej koncepcii jednotného československého národa, ktorá bola napokon sčasti revidovaná už v 30. rokoch 20. storočia ako politicky chybná, alebo bol ochotný rešpektovať aj slovenskú národnú autochtónnosť. Zdá sa, že Orel viac-menej balansoval medzi obidvoma alternatívami.

Takzvané objavenie Bellu sa v medzivojnovom období 20. a 30. rokov 20. storočia stalo na Slovensku fenoménom, ktorý si zasluhuje pozornosť. Dokumentuje ho niekoľko publikovaných príspevkov typu spomínania. Po odchode z Kremnice a usadení sa v sedmohradskej Sibini (nemecky Hermannstadt, dnes rumunské Sibiu) v máji 1881 Bella udržiaval so Slovenskom iba minimálny kontakt. Ale to neznamená, že jeho meno celkom vymizlo z hudobnokultúrnej pamäti. Jednou z takých historických pamäťových stôp je krátka glosa o koncerte Bellovej dcéry speváčky Gusty Krafftovej-Bellovej koncom apríla 1918 v Budapešti, ktorý mal pekný ohlas. Spievala na ňom aj Bellove piesne a na klavíri ju sprevádzal sám Bella. Z glosy v *Slovenskom týždenníku*, vychádzajúcom v Budapešti, vyberáme text, v ktorom jeho anonymný autor píše o Bellovi toto:

„Spomíname to preto, že tento jej otec je kedysi náš *Ján Levoslav Bella*, ktorý za časov Moysesu bol správcom chóru v baňskobystrickom kapitulskom kostole a ktorý onoho času bol prvým naším hudobným skladateľom a spisovateľom. Z jeho pera vyšli prvé

⁶ OREL, Dobroslav: Milan Lichard. In: *Prúdy*, roč. 17, 1933, č. 4, s. 138-146; OREL, Dobroslav: Slovenská hudobná skladateľka. In: *Slovenský denník*, roč. 18, 1935, č. 104 (4. 5.), s. 5.

naše štvorspevy, z ktorých znárodnel Ohlas Sládkovičov (Slovenský brat, objím si mať), potom ešte aj teraz spievava sa často pekný, Večerný zvon a náš martinský Spevokol už nejedného z našich predákov odprevadil do hrobu s jeho mohutno-krásnou skladbou „Do hrobu tmavej lože“. Jeho orchestrálne omše hrávali sa aj tu a naši starší klaviristi ešte sa rozpamätajú na jeho variácie na pieseň „Pri Prešporku na Dunaji“. Z týchto časov pochádzajúce jeho veľké orchestrálne diela ostali nám neznáme, v istom českom časopise však reklamované boli ako diela slovenskej músy. – Tak sa časy menia a my s nimi!“⁷

Ako vyplýva z uvedenej glosy, Bella bol aj pred svojím objavením roku 1920 v úzkych slovenských hudobných kruhoch nielen známou osobnosťou, ale bol považovaný za „prvého slovenského skladateľa a spisovateľa“,⁸ hoci po odchode zo Slovenska prítomnosť jeho hudby vo verejnom priestore bola iba výnimočná. Táto skutočnosť sa mala čoskoro zmeniť.

Iničiačným aktom Bellovho objavenia bolo veľké koncertné podujatie v Prahe 20. marca 1920, nazývané *Slovenský koncert*, ktorého zámerom a cieľom bolo predstaviť hudobnú tvorbu slovenských skladateľov pražským hudobným kruhom. Autorom myšlienky koncertu bol známy slovakofil Alois Kolísek (1868 – 1931), ktorý už pred prevratom pestoval úzke kontakty so Slovenskom a propagoval slovenskú hudobnú kultúru, pričom zvlášť oceňoval slovenskú ľudovú pieseň. Pripravil koncepciu a dramaturgiu koncertu a predniesol na ňom aj úvodnú prednášku.⁹ Do programu zaradený Bellov mužský dvojzbor *Tu es Petrus* v interpretácii dvoch pražských zborov Hlahol a Typografia zanechal veľmi dobrý dojem. Je zaujímavé, že Bellov dvojzbor *Tu es Petrus* Kolísek poznal z autopsie, keď ho začiatkom 90. rokov 19. storočia spieval v bohosloveckom spevokole brnianskeho kňazského seminára.¹⁰ Poznatky o Bellovom živote a diele pre prednášku na koncerte čerpal z dostupných publikovaných zdrojov a z informácií Milana Licharda, celkovo mali však iba fragmentárny ráz.

Vďaka náhode sa Kolísek krátko po koncerte osobne zoznámil s Gustávom Koričánskym, rodákom zo Sibirie a Bellovým obdivovateľom, ktorý v máji 1920 prišiel služobne do Prahy ešte ako zamestnanec sibinskej sporiteľne (Hermannstädter allgemeine Sparkasse).¹¹ Prostredníctvom Koričánskeho nadviazal Kolísek s Bellom písomný styk a roku 1921 ho po jeho presťahovaní sa do Viedne aj navštívil. Obaja, Alois Kolísek aj Gustáv Koričánsky, neskôr zverejnili spomienky na tieto udalosti. Prínos pražského marcového Slovenského koncertu roku 1920 vyhodnotil Kolísek z aspektu dlhodobej perspektívy takto:

„Tak sa mi vidí, že najväčší úspech ‚Slovenského koncertu‘ pre slovenské umenie bolo pozdejšie dokonalé objavenie samotného J. L. Bellu in persona a jeho záchrana pre náš súčasný život umelecký.“¹²

⁷ [Anonym]: Rozpomienka. In: *Slovenský týždenník*, roč. 16, 1918, č. 18 (3. 5.), s. 3.

⁸ Tamtiež. Pod označením spisovateľ sa tu myslia Bellove hudobnoestetické a hudobnoteoretické články.

⁹ Predvedené boli diela M. Licharda, M. Francisciho, Š. Fajnora, J. L. Bellu, M. Moyzesa, M. Schneider-Trnavského a V. Figuša-Bystrého.

¹⁰ KOLÍSEK, A. [= Alois]: Ako sme objavili J. L. Bellu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 42, 1926, č. 8, s. 306.

¹¹ KORIČÁNSKY, Gustáv: Sibínske spomienky na Jána Levoslava Bellu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 44, 1928, č. 11, s. 756.

¹² KOLÍSEK, Ref. 10, s. 308.

Do Viedne, kde žila jeho dcéra Gusta Krafftová-Bellová, sa Bella presťahoval už v pokročilom veku po svojom dlhoročnom úspešnom pôsobení v Sibíri (1881 – 1921). Geografická blízkosť Viedne a Bratislavy umožnila pomerne rýchlo obnoviť v novom štátnom útvere Československu kontakty Bellu so Slovenskom. Ernest Zavorský vo svojej bellovskej monografii vyzdvihol rolu československého vyslanectva vo Viedni,¹³ najmä roky 1921 – 1925, keď bol československým vyslancom historik Kamil Krofta (1876 – 1945), ktorý ako hosťujúci profesor so špecializáciou na uhorské dejiny na bratislavskej Filozofickej fakulte Univerzity Komenského častejšie prichádzal aj do Bratislavy. Okrem pozvaní na hudobnokultúrne podujatia vyslanectvo usporiadalo napríklad slávnostný autorský jubilantský koncert 8. decembra 1923 s Bellovou hudobnou tvorbou k jeho septembrovému 80. výročiu narodenia. O uvádzanie Bellovej tvorby vo Viedni sa zaslúžil aj legačný radca vyslanectva Jaroslav Jindra, zbormajster viedenského československého speváckeho spolku Lumír.

Podnety na Bellov návrat na Slovensko prichádzali z niekoľkých strán. Záslužne sa na tom podieľali viacerí českí a slovenskí kultúrni činitelia. Na Slovensku to bol najmä už spomínaný Msgr. Alois Kolísek (1868 – 1931), rodák z Moravy, ktorý po prevrate žil v Bratislave, Gustáv Koričánsky (1886 – 1947), po prevrate bankový úradník a hudobný kritik v Bratislave, univerzitný profesor Dobroslav Orel či všestranne činný Miloš Ruppeldt (1881 – 1943), zbormajster, pedagóg, skladateľ, organizátor hudobného života a prekladateľ.



Obr. 1: Zľava doprava Alois Kolísek, Ján Levoslav Bella, Gustáv Koričánsky, Dobroslav Orel, Augusta Krafftová-Bellová, Augusta Luise M. Bellová, Bratislava 1923, Ateliér Mindszenty, reprodukcia fotografie (SK-Msnk SB 13/4).

¹³ ZAVARSKÝ, Ernest: *Ján Levoslav Bella. Život a dielo*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1955, s. 301-303 a passim.

Na základe nových poznatkov je v súčasnosti možné celkom presne datovať začiatky osobných kontaktov Dobroslava Orla a Jána Levoslava Bellu. Východisko tvorí autentický záznam v Orlovej bellovskej monografii:

„Bella vstoupil na púdu slovenskou po více než 40 letech, r. 1923 při koncertu Akademického Pěveckého Sdružení v Bratislavě, na němž se dávaly jeho skladby vokální, některé jako novinky. A od té doby datují se naše přátelské styky s ním.“¹⁴

Orel však neuviedol presný dátum koncertu. Preto ešte Ernest Zavarský predpokladal, že Bella prišiel prvýkrát na Slovensko až v septembri 1923, ale zároveň poznal, že podľa Bellovho listu bratovi Antonovi z 29. marca 1923 by to mohlo byť už aj v marci 1923.¹⁵ Rešerše dennej tlače jednoznačne potvrdili, že Bella bol osobne prítomný na spomínanom bratislavskom koncerte, ktorý sa uskutočnil 23. marca 1923¹⁶ a na ktorom sa zoznámil aj s Dobroslavom Orlom. Uvedený koncert Akademického speváckeho združenia pod vedením Dobroslava Orla usporiadal hudobný odbor Umeleckej besedy a z Bellových vokálnych diel na ňom zaznel jeho mužský zbor *Adoramus te* op. 10 a úpravy *Štyroch slovenských piesní* pre miešaný zbor. Úvodnou prednáškou sa predstavil Alois Kolísek, ktorý v role mediátora upozornil Orla na Bellu.

Repríza bratislavského marcového zborového koncertu Akademického speváckeho združenia pod vedením D. Orla sa uskutočnila 31. mája 1923 vo Viedni v gescii Slovenského kultúrneho výboru. Podľa Aloisa Kolíska medzi inonárodnými hosťami bol aj dr. Adler,¹⁷ čím mal akiste na mysli rakúskeho muzikológa Guida Adlera z viedenskej univerzity, u ktorého Dobroslav Orel získal doktorát. Bezpochyby aj táto príležitosť bola pre Orla a Bellu podnetom na krátke stretnutie.

Sumarizujúc historické fakty, dospejeme k jednoznačnému poznatku, že rok 1923 bol kľúčový ako pre Bellove kontakty so Slovenskom, tak pre rozvoj jeho priateľských stykov s profesorom Dobroslavom Orlom. Začiatkom septembra 1923 Bella oslávil svoje 80. narodeniny, v rámci osláv s manželkou navštívili okrem Bratislavy aj miesta spojené s jeho detstvom a pôsobením – Liptovský Mikuláš, Liptovskú Lúžnu a Kremnicu. Prvú septembrovú nedeľu tohto pobytu, čo je podľa historického kalendára 2. september 1923, Bella strávil prevažne v bratislavskom byte Dobroslava Orla a rozprával mu svoj životný príbeh.¹⁸ Bellovu naratívnu výpoveď v zmysle *oral history* steno graficky zaznamenával takmer štyri hodiny Antonín Hořejš (1901 – 1967), Orlov žiak, spolupracovník a hudobný publicista. Hořejš ako bystrý pozorovateľ postrehol a pochopil Orlovu intencionalitu v súvislosti s Bellovou osobnosťou a neskôr o tom napísal:

¹⁴ OREL, Ref. 3, s. 12.

¹⁵ ZAVARSKÝ, Ref. 13, s. 303, vrátane poznámky 491.

¹⁶ Por. [Anonymus]: Najstarší slovenský hudobný skladateľ do Bratislavy. In: *Slovenský denník*, roč. 6, 1923, č. 67a (23. 3.), s. 6; MELIČKO, Vladimír: Koncert Akademického Speváckeho Sdruženia. In: *Slovenský denník*, roč. 6, 1923, č. 70a (27. 3.), s. 2; V. H.: Hudobný odbor Umeleckej besedy. In: *Slovenský denník*, roč. 6, 1923, č. 72a (29. 3.), s. 4.

¹⁷ Por. KOLÍSEK, Alojz: Za slovenskou hudbou. Lístičky zo zápisníka. In: *Slovenské pohľady*, roč. 39, 1923, č. 6-8, s. 468.

¹⁸ HOŘEJŠ, Antonín: K 90tinám veľkého slovenského skladateľa Jána Levoslava Bellu. In: *Robotnícke noviny*, roč. 30, 1933, č. 198 (3. 9.), s. 6.

„Bella, to bola Orlom hľadaná tradícia, hľadané merítko, Bella, to bol slovenský hudobný génius, – Mesiáš slovenskej hudby – po ktorom túžili mnohí ľudia, ako je patrné z četných povzdychov vo vtedajších časopisoch. Orel pocítil veľkú historickú významnosť Bellovho objavenia. Pamätám sa, že Orel po tom pamätnom dni prvej Bellovej návštevy v Bratislave v septembri 1923¹⁹ takmer trpel horúčkami z radosti, že sa našiel zjav, ktorý podstatne svojou veľkosťou pozmení názor na hudobnú tvorbu na Slovensku. [...] Orel poznal vtedy okamžite umeleckú veľkosť Bellovu a pochopil, že v zdôraznení Bellovho významu je najväčšia a najúčinnnejšia zbraň proti malosti pomerov.“²⁰

Orel získané poznatky začlenil do pripravovanej monografie o skladateľovi, ktorú vytvoril v mimoriadne krátkom čase. S Jánom Levoslavom Bellom udržiaval úzke kontakty, písomné aj osobné, vo Viedni aj v Bratislave. Bella sa do Bratislavy definitívne presťahoval až v marci 1928.

II.

Orlova monografia *Ján Levoslav Bella* s podtitulom *K 80. narodeninám seniora slovenskej hudby* (1924)²¹ vznikla v krátkom čase ako reakcia na aktuálnu potrebu syntetickej práce, ktorá by koncízne a s vedeckou akribiou zhodnotila život a dielo skladateľa. Roku 1923 totiž bellovskú bibliografiu tvorili iba publicistické príspevky, encyklopedické heslá, menšie state v syntetických prácach a informatívna brožúrka A. Kolíska, pôvodne napísaná pre časopis *Slovenské pohľady*.²² K nim pribudol roku 1924 aj útlý spis Kamila Kroftu *Ján Levoslav Bella*,²³ vydaný krátko pred Orlovou monografiou. Nešlo však o vedeckú prácu, ale o publikovanú prednášku, ktorú Krofta predniesol na úvod vyššie spomínaného Bellovho autorského koncertu 8. decembra 1923 usporiadaného československým vyslanectvom vo Viedni. Navyše Krofta sa tu opieral o poznatky rukopisnej verzie pripravovanej Orlovej monografie, ktorú mu Orel dal k dispozícii, ako to obaja autori korektne uvádzajú v svojich publikáciách.

Orlova monografia o Jánovi Levoslavovi Bellovi je teda prvou väčšou hudobnohistorickou syntézou o živote a diele tejto veľkej osobnosti slovenskej hudby. Na základe aktuálneho poznania pramennej bázy Orel koncízne a bez prílišného detailizovania opísal život a dielo Jána Levoslava Bellu a začlenil ho do dejinných súvislostí vývoja slovenskej, československej a európskej hudby. Pre Orla príznačný dôraz na heuristiku sa – okrem dôležitého zoznamu skladieb J. L. Bellu (s. 90 – 103) – odrazil v zaradení príloh, ktoré predstavujú približne jednu tretinu vedeckého rozsahu monografie (autobiografia, korešpondencia), k tomu navyše pristupuje samostatne paginovaná notová

¹⁹ Hořejš buď nepresne naformuloval túto myšlienku, alebo zabudol na krátky pobyt Bellu na bratislavskom koncerte 23. marca 1923, prípadne ho nepovažoval za návštevu.

²⁰ HOŘEJŠ, Antonín: Prof. dr. Dobroslav Orel 60-ročný. In: *Slovenský denník*, roč. 13, 1930, č. 287 (14. 12.), s. 2.

²¹ OREL, Ref. 3.

²² KOLÍSEK, Alois: Ján Levoslav Bella. (K 80-ročnému jubileu). In: *Slovenské pohľady*, roč. 39, 1923, č. 9, s. 529-542. (Vyšlo 1923 aj ako separát.)

²³ KROFTA, Kamil: *Ján Levoslav Bella*. (= Hudební knihovna časopisu Smetana zv. 36). Praha: Melantrich, 1924.

príloha.²⁴ Publikovanie pramenného materiálu zabezpečilo práci nadčasovú bonusovú hodnotu. Okrem toho Orel použil aj metódu *oral history*, najmä v stati o Bellovej študijnej ceste v septembri 1873 do Viedne, Prahy a nemeckých hudobnokultúrnych centier,²⁵ ktorá znamenala zlom v skladateľovom hudobnoštyľovom vývoji. Podkladom bol vyššie spomínaný Hořejšov zápis rozhovoru s Bellom v septembri 1923 a ďalší písomný prameň, zaslaný skladateľom v apríli 1924.²⁶ Citácie sú síce graficky vyznačené úvodzovkami, avšak vzhľadom na absenciu autentických prameňov sa ich presnosť ťažko dá exaktne verifikovať.

Prekvapí trochu predimenzovaný úvod o hudobnom živote na Slovensku od 16. do začiatku 19. storočia (s. 5 – 11). Jeho zmyslom bolo však zrejme reagovať na pochybnosti dobovej publicistiky o slovenských hudobných dejinách a tieto pochybnosti vyvrátiť poukazom na zaujímavé pramene a hudobnú tradíciu.

V celkovej koncepcii s uplatnením biografickej metódy vyniká podmienenosť a vzájomná previazanosť Bellovho života a diela. Orel tiež dokázal dobre vystihnúť základné znaky Bellovej tvorivej osobnosti.²⁷ Bellu začlenil do línie novoromantizmu a obsahovej, resp. programovej hudby, pričom vyzdvihol skutočnosť, že síce nadviazal na idey F. Liszta a R. Wagnera, avšak šiel vlastnou cestou k fóru svetovej hudby bez uzatvárania sa v úzkych hraniciach nacionalizmu. Pozitívne sa vyjadril aj o Bellových duchovných kantátach sibinskej proveniencie. Upozornil na Bellovo slovanofilstvo a na jeho blízky vzťah k českej kultúre. V otázke vývoja národnej hudby sa Orel pokúsil načrtnúť paralelu s významom B. Smetanu, avšak zdôraznil, že rozdielna spoločensko-politická situácia v Čechách a na Slovensku v druhej polovici 19. storočia viedla k odlišnému vývoju českej a slovenskej hudby.

Orlovu bellovskú monografiu pochvalne vyzdvihujú mnohí autori, či už v príspevkoch o ňom alebo o Jánovi Levoslavovi Bellovi. Prekvapuje však malý počet recenzií. Poznáme vlastne iba jedinú recenziu, ktorú krátko po vydaní monografie napísal Ján Krasko (1893 – 1967), pedagóg, zberateľ ľudových piesní, hudobný skladateľ a osvetový pracovník a tiež Orlov poslucháč v seminári pre hudobnú vedu.²⁸ Kraskova recenzia má opisný ráz, akoby recenzent chcel skôr prerozprávať tie pasusy z publikácie, ktoré ho mimoriadne zaujali.

Orlov prínos pre bellovské bádanie si jeho súčasníci uvedomovali a pozitívne hodnotenie rezonovalo v mnohých príspevkoch s bellovským kontextom. Príkladom môže byť bližšie neznámy autor Ján Sakson, píšuci pod pseudonymom S-n., ktorý v kontexte

²⁴ OREL, Ref. 3, s. 107–154, notová príloha so separátnou pagináciou s. 1–36. Odhladnuc od zoznamu skladieb (s. 90–103), prílohy obsahujú Bellovu autobiografiu a korešpondenciu (s. 107–154), register, systematický zoznam skladieb a resumé (s. 155–166), ako aj notovú prílohu s kompletnou druhou verziou *Sládkového kvarteta c mol* op. 25 (s. 1–36). Register a systematický zoznam skladieb zostavil A. Hořejš.

²⁵ OREL, Ref. 3, s. 32–45.

²⁶ OREL, Ref. 3, s. 32–33.

²⁷ OREL, Ref. 3, s. 87–90.

²⁸ KRASKO, Ján: Dr. Dobroslav Orel: Jan [!] Levoslav Bella. K 80. narodeninám seniora slovenské hudby. Sborník fil. fakulty univ. Komenského. Ročník II., č. 25. Str. 166. Za Kčs 33.-. In: *Slovenské pohľady*, roč. 41, 1925, č. 1, s. 63–64. K biografii pozri Krasko, Ján. [Heslo.] In: *Slovenský biografický slovník*. Zv. 3. Martin : Matica slovenská, 1989, s. 242. Uvádzaný rok štúdia 1920 u D. Orla je evidentne chybný, nakoľko seminár pre hudobnú vedu bol konštituovaný až roku 1921.

pripravovanej premiéry Bellovho *Kováča Wielanda* pripojil aj malú reflexiu o bellovskej monografii:

„Bella, ktorý horko-ťažko po celý svoj život pracoval, je teraz aj u nás, Slovákov málo známy. Dr. Dobroslav Orel, profesor tunajšej univerzity, napísal naozaj výborný životopis Jána Lev. Bellu. Kniha tá [...] nemala by chýbať v žiadnej knižnici slovenských inteligentov, lebo je to biografia v každom ohľade vzorná, stojaca na úrovni svetových životopisných diel. Upozorňujeme a odporúčame svojmu čitateľstvu tento spis o najväčšom a najstaršom našom skladateľovi, lebo dr. Orel, nadšený propagátor majstra Bellu, v tejto knihe shrnul celý umelecký vývoj Bellu a spôsobom veľmi pútavým sa zaoberá jeho životom. Spis obsahuje tiež popis života od Bellu samého – v ňom je tiež Bellovo umelecké „credo“. Táto práca dra Orla je analógickým zjavom ako Václavíkova „Podunajská dedina“. Vzornú biografiu o slovenskom skladateľovi napísal zase – Čech.“²⁹

Príspevok Orla k bellovskému bádaniu nezabudli vyzdvihnúť pri rôznych príležitostiach najmä jeho žiaci – Konštantín Hudec, Antonín Hořejš, František Zagiba či Zdenka Bokesová. Hudobný historik Konštantín Hudec (1901 – 1952), sám autor monografie o Bellovi (1937), napísal:

„Predovšetkým treba pripomenúť jeho [t. j. Orlove – pozn. J. L.] zásluhy o Bellu. Z jeho pera vyšla prvá odborná kniha, v ktorej Bellova tvorba bola zhodnotená do všetkých umeleckých dôsledkov.“³⁰

František Zagiba (1912 – 1977) podčiarkol iniciatívu D. Orla a jeho žiakov zameranú na vedecký výskum hudobnej minulosti Slovenska, počínajúc približne 16. storočím po najväčší zjav slovenskej hudby, majstra Bellu a jeho zaradenie medzi novoromantikov.³¹ Hudobný kritik Antonín Hořejš mal ostré pero a bystré postrehy. Jeho publicistický štýl bol osobitý, vrátane originálnych úvah. Nie vždy však dokázal prejavovať pochopenie pre slovenskú hudobnú kultúru, ktorej vývin bol odlišný od českých hudobných dejín. K Bellovi však aj on prejavoval veľkú úctu. Vo svojom príspevku k Orlovej šesťdesiatke na jednej strane vysvetľoval, prečo Orel písal bellovskú monografiu „v chvate“, na druhej strane ho nadchýnal jej mimoriadny význam:

„Písal ju v chvate. Známkou chvatu sú z nej cítiť a niekedy i vedecká dôkladnosť utrpela túžbou čo najrýchlejšie postaviť zjav Bellov pred verejnosť, aby svojím monumentálnym dielom sám reformoval názor na tvorbu. [...] Ak niektoré z diel, týkajúcich sa polyfonie 16. st. v Čechách, našli ozvenu v zahraničí, kniha o Bellovi má svoj význam objaviteľský a je dielom historicky významným. [...] Objavenie Bellovo spôsobilo, že hudobné umenie sa stalo cieľom opravdu silných a že do tunajších chaotických pomerov bolo vnesené kritické hľadisko, ktorého tu pred tým nebolo a ktoré je nesmierne dôležité pre ďalší vývoj.“³²

²⁹ S–n. [= SAKSON, Ján]: Prvá slovenská opera. Ján Levoslav Bella. Kováč Wieland. I. Bratislava, 27. apríla. In: *Slovenský národ*, roč. 2, 1926, č. 95 (28. 4.), s. 5.

³⁰ c. [= HUDEC, Konštantín]: K štátnej cene prof. dr. D. Orla. In: *Průdy*, roč. 21, 1937, č. 9, s. 557.

³¹ ZAGIBA, František: Univ. prof. dr. Dobroslav Orel a výskum slovenskej hudobnej minulosti. In: *Kultúra*, roč. 10, 1938, č. 2, s. 37–38.

³² HOŘEJŠ, Ref. 20, s. 2–3.

Z príspevku Zdenky Bokesovej (1911 – 1962) z roku 1942 akoby začala presvitať nová „triezva“ paradigma hodnotenia Orlovo pôsobenia na Slovensku a tendencia zdôrazňovať ťažké pomery charakteristické pre vývoj slovenskej hudobnej kultúry v minulosti:

„Vyzdvihol s niekoľkými svojimi priateľmi a hudobnými nadšencami staručkého skladateľa slovenského Jána Levoslava Bellu a umožnil mu žiť v slovenskej domovine. Shromaždením celého bellovskeho hudobného materiálu a vedeckou publikáciou o Bellovom živote a diele [...] overil potom Orel umeleckú hodnotu Bellovho hudobne tvorčieho zjavu a ukázal na jeho trpkom životnom osude príčinu pasivity všetkého vtedajšieho hudobného života na Slovensku.“³³

Filozofovi a umeleckému kritikovi Svätoplukovi Štúrovi (1901 – 1981), žiakovi Zdenka Nejedlého, však v monografii chýbal výraznejší kritický odstup autora od predmetu jeho skúmania, a tak skonštatoval:

„Na rozdiel od zápalného slova našich predných hudobných a literárnych historikov, u ktorých sa poznanie historické dokonale prelína so súdom kritickým, sotrváva metóda Orlova u prísnej vecnosti a striedaveho historizmu faktov a bude zapotreby zvlášť zjav Bellov doplniť ešte poznatkami kritickými.“³⁴

S odstupom času však práve prísna vecnosť a exaktnosť sa stali tými pravými devízami, ktoré zaručili Orlovej monografii o Jánovi Levoslavovi Bellovi kvality hudobnohistorickej syntézy. Roku 2024 uplynie sto rokov od vydania monografie. Množstvo nových poznatkov, ktoré sa medzičasom zhromaždili, robia mnohé miesta v Orlovej knihe neaktuálne alebo vyžadujú ich korekciu. Okrem dokumentačnej a historickej hodnoty Orlovej publikácie v zmysle súvekej hudobnokultúrnej paradigmy stále aktuálne zostáva Orlovo hodnotenie Bellovho umeleckého významu a jeho postavenia v slovenských hudobných dejinách.

V 20. a 30. rokoch 20. storočia poskytovali nielen kultúrne a literárne periodiká, ale aj denná tlač pomerne veľký priestor na rôzne typy referencií o hudbe. Orel túto možnosť využíval na publikovanie kratších či dlhších príspevkov vedeckého, ale najmä popularizačného charakteru rôznej závažnosti. Rad príspevkov sa týkal aj bellovskej témy. Esenciálne myšlienky a poznatky zo svojej monografie o Bellovi komprimoval do koncíznej štúdie a publikoval ich – v tom istom roku ako monografiu – v časopise *Prúdy*.³⁵ Bellu považoval za najväčšieho slovenského skladateľa v dovtedajšom vývoji slovenskej hudby. Orlovo hodnotenie Bellovho významu a hudobnoštýlového smerovania zhrňujúco vyjadruje výňatok zo spomínanej štúdie:

„Spočítati jeho všetky skladby je nemožno; zatím se zjistilo na stodvacet jeho děl, z nichž u mnohých znám jest pouze název. Slovenská veřejnost zajisté chápe význam největšího svého skladatele a bude pátrati ve slovenských archívech po dalších mistrovských skladbách.“

³³ BOKESOVÁ, Zdenka: Prof. Dr. Dobroslav Orel zomrel. In: *Slovák*, roč. 24, 1942, č. 44 (22. 2.), s. 10.

³⁴ Š. [= ŠTÚR, Svätopluk]: Profesor Dobroslav Orel šesťdesiatnikom, In: *Prúdy*, roč. 14, 1930, č. 10, s. 647.

³⁵ OREL, Dobroslav: Ján Levoslav Bella. In: *Prúdy*, roč. 8, 1924, č. 9-10, s. 548-552.

Bella byl první, který postřehl pokrok hudby novoromantické, význam Lisztův, Wagnerův a Smetanův pro komposiční techniku a celou duší bez kompromisu přihlásil se k němu. Bez kompromisu, poněvadž hudba mu byla nejen prostředkem ku zachycení národního sebevědomí, nýbrž i uměleckým cílem a kredem. Proto umělecké dílo Bellovo jest trvalé ceny, ač zůstalo v rámci školy mladoněmecké a nepřibližuje se ani v posledních skladbách pokrokovému hnutí doby nynější. Konstrukce jeho skladeb je jako ze železa, předne logický postup snoubí se v nich se vřelou melodikou slova a svěží rytmikou. Zvláště zaujme jeho kolorit v orchestru a bohatá spleť polyfonická ve sborech církevních a světských. Slovenský básník žhavého romantizmu národního a náboženského, přísný kritik současné tvorby hudební, pohotový essayista, hudební skladatel typu českých tvůrců národní umělé hudby, dirigent a organisátor velkého slohu, muž evropského rozhledu a čistého charakteru, ve všem idealista, toť Ján Levoslav Bella.³⁶

Orlova publikačná činnosť mala široký tematický aj žánrový záber, reagoval ňou na aktuálne hudobnokultúrne potreby doby. Publikoval úvahy, hudobné kritiky aj analýzy skladieb. V hudobnom rozbere považoval za dôležité pochopiť tvorivú intencionalitu skladateľa aj hudobnú sémantiku diela. V tomto zmysle sú koncipované jeho hudobné rozborý – tak Bellovej kantáty *Svadba Jánošíkova* na poéziu romantického básnika Jána Bottu (1925),³⁷ rovnako ako opery *Kováč Wieland* (1926).³⁸ Nepretržitý záujem o Bellovo dielo a aktualizácia nových poznatkov ho viedla k zverejneniu druhej, doplnenej verzie zoznamu skladieb J. L. Bellu (1933), avšak už bez krátkeho registru k jednotlivým skladbám.³⁹

III.

Významná bola Orlova dirigentská a zbormajsterská činnosť, ako aj jeho prednášky určené pre verejnosť. Tieto jeho aktivity, v ktorých sa spájala umelecká, vedecko-popularizačná a organizátorská činnosť, upadli časom viac-menej do zabudnutia a spomínajú sa iba okrajovo. Pritom tvorili integrálnu súčasť jeho účinkovania. A aj v tejto oblasti patrilo popredné miesto dielu Jána Levoslava Bellu.

Začiatkom roka 1921, ešte pred menovaním za profesora hudobnej vedy, Orel založil miešaný zbor, ktorý dostal názov Akademické spevácke združenie (ASZ, v pôvodnom tvare Akademické Pěvecké Sdružení, APS).⁴⁰ Ako jeho zbormajster a dirigent orientoval činnosť telesa najmä na propagáciu českej a slovenskej zborovej tvorby. Vo svojej zárodočnej formácii v obsadení mužského zboru teleso prvýkrát vystúpilo

³⁶ OREL, Ref. 35, s. 552.

³⁷ OREL, Dobroslav: *Svadba Jánošíkova*. In: *Slovenský denník*, roč. 8, 1925, č. 48, s. 1-2.

³⁸ OREL, Dobroslav: *Hudobný rozbor*. In: BELLA, Ján Levoslav: *Kováč Wieland. Opera. Text a hudobný rozbor*. Bratislava: Boh. Bezděk, 1926, s. 117-144. Pôvodné nemecké libreto O. Schlemma podľa náčrtu R. Wagnera do slovenčiny preložil Vladimír Roy.

³⁹ OREL, Dobroslav: *Seznam skladeb Jána Levoslava Bellu*. In: *Tempo*. Listy Hudební matice, roč. 13, 1933, č. 2, s. 47-54, č. 3 (Dodatek k seznamu skladeb J. L. Bellu), s. 96.

⁴⁰ Názov zboru sa v prameňoch vyskytuje v rôznych jazykových tvaroch, najčastejšie pôvodný názov Akademické pěvecké sdružení (APS), tiež Akademické pevecké sdruženie, Akademické spevácke sdruženie.

v rámci veľkolepej cirkevnej slávnosti – vysviacky troch slovenských biskupov v nedeľu 13. februára 1921 v Nitre. Pri liturgických obradoch vysviacky a intronizácie nových biskupov predviedli novú vokálnu omšu Mikuláša Schneidra-Trnavského *Missa „Stella Matutina“*, ktorá v podaní zboru zapôsobila „mohutným dojmom“. ⁴¹

Akademické spevácke združenie okrem samostatných vystúpení účinkovalo aj na Orlových extenziách, ktorých súčasťou boli hudobné produkcie. Organizoval ich najmä hudobnovedný seminár. V medzivojnovom období platila totiž uzancia, že vysokoškolskí pedagógovia usporadúvali verejné prednášky, nazývané *extenzie* alebo *extenzné prednášky*.⁴² V našom prípade šlo vlastne o aplikovanú muzikológiu určenú pre prax. Máme tiež doklad, že minimálne jedna takáto extenzia sa uskutočnila aj mimo Bratislavu.

„*Keď sme ho našli, musíme ho poznať!*“⁴³ – takýmto rečníckym imperatívom zakončil Ján Krasko svoju recenziu Orlovej bellovskej monografie. Podobnú formuláciu nájdeme neskôr v súvislosti s Orlom a Bellom aj u Antonína Hořejša (1930).⁴⁴ Nevedno, kam až siahala jej genéza, či šlo o myšlienku samotného Orla alebo o nejaký bonmot, rozšírený v bratislavských hudobnokultúrnych kruhoch. Táto myšlienka však rozhodne vystihovala Orlovo presvedčenie o potrebe prezentácie Bellovej hudobnej tvorby, aby verejnosť spoznala skladateľovu umeleckú a historickú veľkosť, čo je možné jedine prostredníctvom živej hudby. Jednou z foriem prezentácie boli aj extenzie.

Rok 1923 predstavoval, ako bolo vyššie spomenuté, uzlový bod v osobných kontaktoch Orla a Bellu. Ďalšie roky priniesli ich zintenzívnenie. Z Orlových bellovských extenzií uvedme aspoň dve. V súvislosti s prvou, dnešným úzom povedané svetovou, premiérou romantickej opery *Kováč Wieland* Jána Levoslava Bellu, plánovanou na 23. apríla 1926, ale napokon uskutočnenou 28. apríla 1926, zorganizoval hudobnovedný seminár 19. apríla 1926 extenziu Dobroslava Orla o Bellovej opere za prítomnosti skladateľa. Hudobné ukážky predviedli hostia – riaditeľ opery a šéfdirigent Oskár Nedbal, dirigent Bohuslav Tvrdý a sólisti opery Slovenského národného divadla.⁴⁵ Prísne vzaté, podujatie zodpovedalo novšiemu modernému spôsobu popularizácie novodobých operných premiérových naštudovaní.

Niektoré z podujatí v gescii hudobnovedného seminára mali formu koncertných večerov so sprievodným slovom. Napríklad na hudobnom večere z Bellovej novej tvorby 11. novembra 1930 s Orlovým úvodným slovom a za prítomnosti skladateľa zaznelo Bellovo nedávno skomponované *Notturmo* pre štyri sláčikové nástroje, vokálny kánon na verše A. Heyduka a úpravy ľudových piesní. V informačne hutnej referencii podujatia bola vyzdvihnutá Orlova propagačná činnosť aj neustále rastúci počet Bellových priaznivcov na týchto akciách, zároveň bolo vyslovené želanie, aby sa aj iné slovenské

⁴¹ [Anonym:] Slovenský národný sviatok v Nitre. Slávnostná vysviacka slovenských biskupov. In: *Slovenský denník*, roč. 4, 15. 2. 1921, č. 36, s. 2.

⁴² Výraz extenzia je už dnes historickým pojmom. *Slovník cudzích slov* ho definuje nasledovne: extenzia – (v minulosti) cyklus prednášok vysokoškolských profesorov pre verejnosť (forma vzdelávania dospelých): univerzitné extenzie. In: *Slovník cudzích slov*. Dostupné na internete: <<http://slovníkcudzichslov.sk/slovo/extenzia>>

⁴³ KRASKO, Ref. 28, s. 64.

⁴⁴ HOŘEJŠ, Ref. 20, s. 2.

⁴⁵ Podľa oznamu o pripravovanom podujatí. – [Přednášky.] In: *Slovenský denník*, roč. 9, 1926, č. 91.a (18. 4.), s. 4.

mestá, najmä skladateľovo rodisko a mestá, kde pôsobil, „ku kultu Bellovmu postavili aktívne“.⁴⁶ Výraz kult sa v druhej polovici 20. storočia značne sprofanoval a dostal negatívny nádych, v medzivojnovom období – a v takom význame ho použil aj recenzent Antonín Hořejš – znamenal pozitívny prejav úcty voči poprednej osobnosti.

Úspešnú univerzitnú extenziu v Prešove 20. mája 1930 usporiadala Matica slovenská. Profesor Dobroslav Orel prednášal na tému *O domácej tvorbe hudobnej*, hudobné ukážky predviedli A. Dočkalová, Š. Štepanová, pani Ryšánková, J. Fuchs, Z. Hoblík, K. Škarda a dr. Posselt. Program pozostával zo staročeskej vokálnej tvorby 15. a 16. storočia a z novšej hudby od K. Bendla, B. Smetanu, A. Dvořáka, Š. Fajnora a J. L. Bellu. Na záver zaznelo niekoľko ľudových piesní v umeleckej harmonizácii i v pôvodnom viachlase podľa zápisov K. Plicku. Referent s uspokojením konštatoval, že to „už nebola prednáška, bol to dokonalý koncert.“⁴⁷

V medzivojnovom období v širokej hudobnej verejnosti silne zarezovala Bellova kantáta *Svadba Jánošíkova* pre sólové hlasy, zbory a orchester na slová Bottovej roman-ce *Smrť Jánošíka*, ktorú Bella vytvoril už roku 1921.⁴⁸ Uviedli ju v mnohých mestách na Slovensku, v Čechách aj v niekoľkých mestách v zahraničí. Na jej predvedení častejšie účinkovalo Akademické spevácke združenie, ktoré zborové party kantáty našťudovalo pod vedením Dobroslava Orla. *Svadba Jánošíkova* zaznela premiérovu na slávnostnom koncerte 7. marca 1925 v sieni Konzerthausu vo Viedni, účinkoval viedenský spevácky spolok Lumír (zbormajster Jaroslav Jindra), Akademické spevácke združenie (zbormajster Dobroslav Orel) a Viedenský symfonický orchester, dirigoval Ján Levoslav Bella.⁴⁹ Niečo vyššie týždňa predtým sa uskutočnila bratislavská premiéra kantáty 28. februára 1925 v sieni dnes bývalej Vládnej budovy. Spievalo Akademické spevácke združenie, dirigoval Bella. Dobroslav Orel napísal pri tejto príležitosti aj svoju už spomenutú analýzu diela. Na koncerte bol však orchestrálny part pravdepodobne nahradený klavirom, čo znamenalo značné mínus pre vyznenie kantáty vzhľadom na Bellovo brilantné narábanie s orchestrálnou zložkou.

Kantáta *Svadba Jánošíkova* zažiarila o tri roky neskôr na veľkolepom veľkonočnom trojdňovom festivale speváckych zborov v Prahe ako prehliadke vyspelosti zborovej kultúry. Bellova kantáta zaznela v susedstve diel J. Suka (*Praga*) a R. Karla (*Vzkříšení*) a tento koncert predstavoval vrchol festivalu. Nadšenie, s akým Bellovu kantátu *Svadba Jánošíkova* prijalo publikum, sa odzrkadľuje aj v recenzii Karola Plicku:

„Velkým kontrastem působila zatým [t. j. po *Vzkříšení* R. Karla – pozn. J. L.] *Bel-lova kantáta* ‚*Svadba Jánošíkova*‘ (z Bottovej ‚*Smrti Jánošíkovéj*‘). Temer 6000 spe-váků a rozšířený orchester Národního Divadla vyplnili podium. Už púhy pohľad na to množstvo speváků rozochvieval. Zvuk tohto u nás dosiaľ nevidaného telesa hudobného bol ohromujúci, jeho forte burácalo ako rozpútané živly. Šťastné die-lo Bellovo má *skvelý vokálny štýl*, ktorý prezradzuje hlbokú znalosť veľkého ume-

⁴⁶ -ah.- [= HOŘEJŠ, Antonín]: Večer noviniek J. L. Bellu. In: *Slovenský denník*, roč. 13, 1930, č. 262 (14. 11.), s. 5.

⁴⁷ [Správa v rubrike Chýrnik.] Univerzitná extenzia v Prešove. In: *Šariš*, nepolitický týždenník pre spoločenský, kultúrny a hospodársky život, roč. 1, 1930, č. 21-22 (24. 5.), s. 9.

⁴⁸ Rozkolísaný názov diela má tri tvary: pôvodne *Svadba Jánošíka*, neskôr *Svadba Jánošíkova*, *Jáno-šíkova svadba*.

⁴⁹ ZAVARSKÝ, Ref. 13, s. 302.

nia starých majstrov. Ako Bella rozumie hlasom, ukázalo už samé nadšenie sboru: spieval s veľkou oddanosťou a zápalom. Keď v drtivom cantu firmu naznačený bol motív „Hej Slováci“, prial som si len, aby všetci na Slovensku mohli to počuť. Bola to chvíľa, na ktorú nezabúdame. Tu stretla sa duša slovenská so srdcom českým v hymne najkrajšom. Kantátu dirigoval vynikajúcim spôsobom univ. prof. dr. Dobroslav Orel, oduševnený propagátor Bellovho diela slovom a činom. Vzácnym muzikálnym temperamentom a pevným, pritom celkom prirodzeným gestom ovládol bezpečne tento naozaj nezvyklý aparát reprodukčný a priviedol ho k neslýchaným zvukovým účinkom a prirodzene i k úplnému víťazstvu diela. O búrlivý úspech diela delil sa prítomný skladateľ s dirigentom (oba s veľkým nadšením pozdravovaní i speváctvom) a so sólistami: A. Nordenovou, Ot. Mařákom a sympatickým dr. Jánom Kolárom, členom opery bratislavskej. Bellova kantáta, ako sme ju v Prahe počuli, ostane v histórii slovenskej hudby prvým a naskrz prenikavým hudobným výbojom umeleckým na pôde mimoslovenskej.“⁵⁰

Aby bolo možné dielo s takým početným interpretačným aparátom uviesť, museli byť splnené isté technické predpoklady. K nim patrila dostupnosť notového materiálu, t. j. vydanie klavírneho výťahu *Svadby Jánošíkovej* roku 1927 nákladom Pěvecké Obce československé, ako aj definovanie skladby ako povinnej pre zborové telesá s aktívnou účasťou na festivale. Vzhľadom na to, že kantáta bola príťažlivá pre širšie publikum, sprievodný pozitívny efekt týchto dvoch požiadaviek viedol následne k jej častému spontánnemu zaraďovaniu medzi repertoárové skladby zborových telies. V tomto veľkolep organizovanom festivale doznievala romantická idea veľkých speváckych slávností a monsterkoncertov 19. storočia, vrátane spoločných vystúpení zborov. Niektoré české periodiká zachovávali však voči Bellovej skladbe rezervovaný postoj, kriticky sa vyjadril aj hudobný skladateľ, predstaviteľ mikrotonálnej hudby Alois Hába (1893 – 1973), ktorý ju považoval za naivnú piesňovú zmes, veľmi vzdialenú podstate slovenskej hudobnosti.⁵¹ Napriek takýmto kritickým názorom zostala *Svadba Jánošíkova* v medzivojnovom období aj naďalej príťažlivá pre širšie publikum.

Najväčším dirigentským činom Dobroslava Orla bolo zrejme uvedenie veľkolepého scénického oratória *Svatá Ludmila* pre sóla, zbor a orchester v troch dejstvách op. 71 Antonína Dvořáka v Slovenskom národnom divadle 7. marca 1926. Zborová zložka bola výsledkom súčinnosti Akademického speváckeho združenia pod Orlovým vedením a speváckeho spolku Lumír pod vedením Jaroslava Jindru. Podľa recenzenta, ktorým bol publicista Emil František Nový, Orel spočiatku dirigoval trochu neistou taktovkou, tak orchester, ako zbory, postupne sa však koordinácia zlepšovala a v treťom dejstve celkový dojem pôsobil ohromujúco, takže publikum napokon ocenilo viacmesačnú obetavú prípravu a celkovo príjemný umelecký večer.⁵²

Dobroslav Orel bol rozhodne neprehliadnuteľnou postavou bratislavského hudobného života. Mal okruh spolupracovníkov, s ktorými rozvíjal úspešnú spoluprácu. Ale časť bratislavských hudobnokultúrnych činiteľov jeho konanie a komunikáciu vnímala

⁵⁰ PLICKA, Karol: Jubilejný festival Pěvecké obce československé v Prahe 7., 8. a 9. apríla 1928. In: *Slovenské pohľady*, roč. 44, 1928, č. 4, s. 279.

⁵¹ Podľa ZAVARSKÝ, Ref. 13, s. 309.

⁵² E. N. [= NOVÝ, Emil František]: Oratorium „Sv. Ludmila“ v S. N. D. In: *Slovenské pohľady*, roč. 42, 1926, č. 3, s. 177.

kriticky. Možno to dedukovať napríklad zo satirického až sarkastického textu s názvom *Nedbal lektor – ja rektor* od anonymného autora, ukrývajúceho sa pod pseudonymom Paravan de la Noha.⁵³ Text dopĺňa Orlova karikatúra od Ludmily Rambouskej (1899 – 1952).



Obr. 2: Dobroslav Orel v karikatúre Ludmily Rambouskej, 1927 (por. poznámku 53).

IV.

Ako je z doterajšej literatúry známe, Dobroslav Orel sa angažoval aj vo veci Bellovej hudobnej pozostalosti a aj jeho pričinením štát za dohodnutých podmienok odkúpil Bellove diela, resp. autorské a vlastnícke práva Bellových diel. Po prevzatí 15. apríla 1925 boli Bellove skladby uložené v trezore seminára pre hudobnú vedu FF UK, podpis zmluvy sa oficiálne uskutočnil 11. mája 1926.⁵⁴ Získanie pozostalosti bolo istou formou finančnej pomoci Bellovi, ale súviselo aj s Orlovým zámerom vytvoriť pri hudobnovednom seminári zbierkotvorné dokumentačné centrum ako výsledok systematického pramenného výskumu a nevyhnutný základ pre budovanie profesionálnej slovenskej hudobnej historiografie. V tomto zmysle možno chápať záver Orlovho prí-

⁵³ Paraván de la Noha: *Nedbal lektor – ja rektor*. In: *Národní osvobození*, roč. 4, 1927, č. 82 (24. 3.), s. 2, Príloha. Tamtiež karikatúra Dobroslava Orla od Ludmily Rambouskej. Za upozornenie na článok a karikatúru ďakujem kolegyni Mgr. Kateřine Andršovej, Ph.D. z Hudobnej katedry Univerzity Hradec Králové (CZ), ktorá sa venuje výskumu života a diela Dobroslava Orla.

⁵⁴ ZAVARSKÝ, Ref. 13, s. 304-305.

spevku *Hudební prameny na Slovensku* (1931).⁵⁵ Po Orlovom odchode z FF UK Bellova pozostalosť nebola primerane archivovaná, čo vedie k domnienke, že niektoré pramene sa mohli aj stratiť. Fond bol napokon deponovaný do dnešného SNM-Hudobného múzea, zriadeného roku 1965, a stal sa základom postupne doplňovaného Osobného fondu J. L. Bellu MUS L.⁵⁶

Predpokladom šírenia hudobnej tvorby každého skladateľa je dostupnosť notového materiálu, najmä vo forme nototlačí. Hoci recepcia Bellovej hudobnej tvorby v medzivojnovom období bola pomerne bohatá, predsa len prístup k bellovskému notovému materiálu nebol jednoduchý, čo naznačil aj samotný Bella, keď sa v liste synovi Rudolfovi pošťazoval, že jeho skladby sú ťažko prístupné, „keďže sú pod zámkom v seminári“.⁵⁷ Medzi Bellovými čitateľmi a propagátormi si nutnosť vydávania Bellových diel uvedomoval predovšetkým prof. Miloš Ruppeldt, zbormajster a dirigent Spevákkeho zboru slovenských učiteľov. Navyše iniciatívne posielal Bellovi poéziu slovenských básnikov, čím ho inšpiroval k tvorbe nových piesní a zborov na slovenskú poéziu.⁵⁸ Ako editor vydal niekoľko zbierok skladieb pre slovenské miešané a mužské zbory, do ktorých zaradil aj Bellove zborové kompozície. Avšak Dobroslav Orel tieto konkurenčné snahy nemienil tolerovať a Bellove rukopisy sa pre Ruppeldta stali nedostupnými. Ako poznamenal Ernest Zavorský, Orel si Bellovu hudobnú tvorbu „zručným spôsobom monopolizoval pre seba“.⁵⁹

Samotný Orel totiž plánoval projekt vydávania Bellovej hudobnej tvorby, ktorý dostal konkrétnu podobu približne desať rokov po ich osobnom zoznámení sa. Zachovala sa strojopisná kópia dokumentu, ktorý má charakter zakladacej listiny projektu, resp. menšej organizačnej jednotky s názvom Odbor pre vydávanie skladieb J. L. Bellu.⁶⁰ Na konci dokumentu je datovanie: Bratislava, vo februári 1934. Pod datovaním v miestach určených na parafovanie sú strojopisom napísané mená a funkcie – vpravo: Prof. dr. Dobroslav Orel / riaditeľ seminára; vľavo: Gustáv Koričánsky / pokladník Odboru. Z dokumentu vyplýva, že založenie Odboru pre vydávanie skladieb J. L. Bellu pri seminári hudobnej vedy univerzity Komenského v Bratislave bolo verejne vyhlásené 4. septembra 1933 pri príležitosti 90. narodenín skladateľa. Edíciu sa zaviazala podporiť Slovenská krajina, čo bol vtedajší oficiálny politický názov Slovenska v rámci Československa. Dokument obsahuje ďalšie dôležité administratívne náležitosti, ako aj predbežný rámcový plán edície. Ďalšie zachované dokumenty približujú finančné záležitosti, komunikáciu so spolupracovníkmi participujúcimi na vydaniach konkrét-

⁵⁵ OREL, Dobroslav: *Hudební prameny na Slovensku*. In: EISNER, Jan, HOFMAN, Jan a PRAŽÁK, Vilém (eds.): *Príspevky k praveku, dejinám a národopisu Slovenska*. Bratislava : SVM, 1931, s. 79.

⁵⁶ Por. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana (ed.): *Spríevodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea Slovenského národného múzea I. Hudobné zbierky archívnej povahy 1965 – 2000*. Bratislava : SNM-HuM, 2001, s. 98. Katalóg Osobného fondu Jána Levoslava Bellu s registami (SK-BRnm MUS L) je dostupný online – www.jlbella.sk.

⁵⁷ BOKESOVÁ, Zdenka: *Návrat J. L. Bellu na Slovensko. Listy k synovi*. Liptovský Sv. Mikuláš : Tranoscius, 1944, s. 79, list zo dňa 18. 11. 1930.

⁵⁸ Por. NOVÁČEK, Zdenko: *Korešpondencia Jána Levoslava Bellu s Milošom Ruppeldtom*. In: *Hudobnovedný zborník SAV I*, 1953, s. 84-131.

⁵⁹ ZAVARSKÝ, Ref. 13, s. 304.

⁶⁰ Odbor pre vydávanie skladieb J. L. Bellu, archivovanie: SK-BRnm MUS L 326.000. Kompletný opis prameňa publikujeme in Príloha č. 1.

nych diel, aj korešpondenciu s pražským nakladateľstvom Hudební Matice Umělecké Besedy a podobne. Z dokumentov vyplýva, že Odbor tvorili vlastne len dve osoby, ktorých mená uvádzala zakladacia listina – Dobroslav Orel a Gustáv Koričánsky. Zaujímavé svedectvo o svojej participácii na vydaní kantáty *Divný zbojník* a o stretnutí s Bellom zverejnil o dve skladateľské generácie mladší 27-ročný Alexander Moyses (por. in Príloha č. 2),⁶¹ tvorca modernej slovenskej hudby a profesor na Hudobnej a dramatickej akadémii.

Odbor pre vydávanie skladieb J. L. Bellu vydal v rokoch 1933/1934 až 1940 šesť Bellových skladieb, pričom do svojej edície zahrnul aj zbor *Orol vták*. Podľa zakladacej listiny túto skladbu pripravil na vydanie Odbor a bola zaradená do nákladu a komisie Hudobného vydavateľstva Pěvecké obce československé.

Skladby, vydané v edícii Odboru pre vydávanie skladieb J. L. Bellu, 1934 – 1940 (v zátvorke rok vydania):

- *Orol vták*, pre dva ženské a štyri mužské hlasy (1933?),
- *Divný zbojník*, kantáta pre sóla, zbor a orchester, klavírny výťah (1934),
- *Československá štátna hymna*, úprava pre miešaný zbor (1935),
- *Desať slovenských národných piesní*, pre miešaný zbor (1937),
- *Štyri slovenské národné piesne*, pre miešaný zbor (1938),
- „*To deň!*“, pre mužský zbor (1938),
- *Matka nad kolískou*, piesne pre spev a klavír (1940).

Klavírny výťah kantáty pod názvom *Svadba Jánošíka* (1927), vydaný nákladom Pěvecké obce československé, bol tiež zaraďovaný do ponukového listu nototlačí vydaných Odborom pre vydávanie skladieb J. L. Bellu. Po roku 1940 nemáme poznatky o činnosti odboru, ktorý zrejme odchodom Dobroslava Orela z Bratislavy zanikol.

Dôstojným pripomenutím si života a diela skladateľa bola *Posmrtná výstava Jána Leoslava Bellu*, inštalovaná niekoľko mesiacov po jeho smrti v dňoch 4. až 23. januára 1937 v priestoroch Bratislavského umeleckého kabinetu (Akademické kníhkupectvo F. Borový, Dunajská 21). Jej protektorom bol univ. prof. dr. Dobroslav Orel, usporiadateľskými inštitúciami seminár pre hudobnú vedu Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, slovenská pobočka Spoločnosti pre hudobnú výchovu a Bratislavský umelecký kabinet. Výtvarný návrh výstavy realizoval súdny radca, výtvarný expert a hudobný kritik Jindřich Květ. Mimoriadny ohlas výstavy vystihoval jej význam, kvalitnú realizáciu aj možnosť vidieť cenné exponáty v origináli z Bellovej pozostalosti uložené v seminári, ako aj zapožičané rodinnými príslušníkmi a Bellovými priateľmi. Bližší prehľad vystavených pamiatok poskytuje zachovaný stručný katalóg k výstave.⁶² Atraktivitu výstavy zvýšili tiež sprievodné podujatia, celkovo tri, ktorých program pozostával z uvedenia jednej Bellovej skladby a spomienkových reflexií pozvaného hosťa. Na poslednej takejto sprievodnej akcii bola premietaná aj krátka nemá filmová snímka s Bellom. Existovala síce aj rozhlasová nahrávka s Bellovým hlasom, tá však bola prísne chránená v archívnom trezore vtedajšieho Radiojournalu. Denná tlač priniesla

⁶¹ MOYZES, Alexander: Kapitoly zo súčasnej hudobnej tvorby slovenskej. O poslednom diele majstra J. L. Bellu. In: *Elán*, roč. 5, 1934, č. 5, s. 7.

⁶² Archivovanie: SK-BRnm MUS L 695.000, tiež MUS L 750.000.

o výstave pozitívne komentáre. Prekvapujúci objav pre súčasnosť rezultuje z článku Jindřicha Květa. K výstavným exponátom patrila aj malý Bellov zápisníček s autentickými zápsmi z jeho študijnej cesty roku 1873. Květ z neho publikoval iba Bellove zápisy z pobytu v Prahe, preložené do českého jazyka (por. Príloha č. 3).⁶³ Bellov zápisníček sa medzičasom stratil, a tak Květov článok poskytuje istú možnosť verifikácie príslušných pasusov v Orlovej bellovskej monografii. Pri hľadaní obsahovej zhody komparovaných textov treba zohľadniť, že voľný hovorený štýl sa vyznačuje väčšou spontánnosťou ako písaný zápis, smerujúci skôr k stručnosti formulácií.

V.

Bellov vrstovník Štefan Fajnor, ďalší slovenský skladateľ obdobia hudobného romanizmu, ktorému Dobroslav Orel venoval vedecko-výskumnú pozornosť, zomrel ešte v predprevratovom období. Vznik Orlovej monografie *Štefan Fajnor, slovenský skladateľ (1844 – 1909)*, publikovanej roku 1935,⁶⁴ podnietilo dvojité jubileum skladateľa roku 1934, 90. výročie jeho narodenia a 25. výročie jeho úmrtia. Syn Vladimír Fajnor (1875 – 1952), v tom čase prezident Najvyššieho súdu ČSR v Brne, ochotne dal k dispozícii rukopisy, hudobný archív a korešpondenciu svojho otca a poskytol aj ďalšie cenné informácie.⁶⁵ Monografia, ktorá bola opäť napísaná v krátkom čase, obsahovala v komprimovanej forme všetky dôležité poznatky k životu, dielu, hudobným a umeleckým náhľadom skladateľa, občianskym povolaním advokáta Štefana Fajnora, agilného pestovateľa slovenskej, a najmä česko-slovenskej vzájomnosti. Centrálnou a najrozsiahlejšou kapitolou monografie je V. kapitola s názvom *Fajnorove skladby*. Podáva charakteristiku Fajnorovej hudobnej tvorby, rozčlenenú podľa žánrovo-druhových kritérií, resp. obsadenia skladieb. Jej súčasťou v jednotlivých podkapitolách je súpis skladieb, ktorý dodnes slúži ako dôležitá orientačná pomôcka. V rámci prílohy je publikovaných 6 listov adresovaných skladateľovi, medzi nimi listy Ludvíka Kubu a Jaroslava Vlčka, ako aj dve zborové skladby. V celkovom hodnotení, ktoré si zachováva rysy aktuálnosti aj v súčasnosti, Orel podčiarkol obohacujúci prínos Fajnora do dejín slovenskej hudby 19. storočia a jeho participáciu na rozvoji česko-slovenských hudobnokultúrnych vzťahov, hoci posledná veta v citáte indikuje už zrejmy súveky ideologicko-politický podtón:

„Svým hudebním talentem [Fajnor] rozmnožoval národní statek svého lidu, stupňoval žeň jeho duchovních hodnot, [...] Hudební tvorba nebyla jeho jediným životním cílem. Byl vyhledávaným advokátem, ochráncem Slováků v jejich kulturním boji [...] Nebyl umělcem, který své národní dílo vyzvedl na výši mezinárodní kultury. Byl však spoluzakladatelem umělé, slovenské písňové, klavírní a sborové tvorby v druhé polovině XIX. stol., v duchu Kollárových zásad, čerpajíc z prvků lidových.

⁶³ KVĚT, Jindřich: Ján Levoslav Bella o Josefu Foerstrovi st. a Bedřichu Smetanovi. (Dokumenty z r. 1873.) In: *Lidové noviny*, roč. 45, 1937, č. 16 (10. 1.), s. 5. Pozri in Príloha č. 3.

⁶⁴ OREL, Ref. 4.

⁶⁵ Rukopisy a tlače Fajnorových diel aj ďalšie hudobniny zostali uschované v seminári pre hudobnú vedu FF UK, v súčasnosti sú tieto pramene archivované v SNM-Hudobnom múzeu, fond MUS I sign. 281-344.

[...] Vedomě a přesvědčivě se hlásil Fajnor k československé ideologii i v umění hudebním, jak je nalezl u skladatelů předsmetanovských.“⁶⁶

Paralelne s Orlovou monografiou vyšla aj monografia slovenského kultúrneho historika a biografa Štefana Janšáka *Život Štefana Fajnora. Kultúrno-historický obraz* (1935).⁶⁷ Janšák, veľký obdivovateľ Fajnora, poukázal síce na jeho činnosť hudobníka, predsa len však sa väčšmi zamerával na otázky spojené celkovo s kultúrnymi, národnými a sociálnymi dejinami. Uvažovalo sa o tom, aby Orlova a Janšákova práca boli publikované spoločne. Vzhľadom na odlišný metodologický prístup jednotlivých autorov je pre obidve monografie prínosom, že sa zámer monografického dvojportréту nerealizoval.

Orel sa usiloval popularizovať aj Fajnorovo hudobné dielo, pravda, primerane jeho významu. Pri príležitosti dvojitého jubilea skladateľa, 90. výročia narodenia a 25. výročia úmrtia, seminár pre hudobnú vedu usporiadal 7. decembra 1934 slávnostné podujatie s Orlovou prednáškou a hudobným programom z Fajnorovej tvorby.⁶⁸

Desať rokov pred Fajnorovou monografiou a rok po Bellovej monografii Dobroslav Orel publikoval monografiu *František Liszt a Bratislava: Na základě nevydané korespondence Fr. Liszta a kněžny C. Wittgensteinové* (1925).⁶⁹ Zohľadnil pritom nadchádzajúce 40. výročie Lisztovho úmrtia roku 1926. Použitie krstného mena v tvare František súviselo s dobovou uzanciou a nesubsumuje žiadny iný ani skrytý zámer. Franz Liszt bol hudobnou ikonou Bratislavy 19. storočia a vtedy azda ani nebolo v Bratislave milovníka hudby, ktorý by nepatril k Lisztovým obdivovateľom, lisztovcom. O kult Franza Liszta v Bratislave sa pričínili najmä známy bratislavský hudobný kritik, povolaním mestský archivár Ján Batka (1845 – 1917), autor mnohých lisztovských príspevkov. Dobroslav Orel intuitívne vycítil, a navyše musel mu to ukázať už orientačný výskum prameňov a rešerše periodík a literatúry, ktoré sa vzťahovali na bratislavské hudobné dejiny, že tým veľikánom, ovplyvňujúcim hudobný a umelecký život Bratislavy 19. storočia, bol práve Franz Liszt. Príťažlivý bol zaiste aj fakt, že rodové korene spomínaného Jána Batku, hlavného propagátora Liszta a adresáta časti zachovanej Lisztovej korešpondencie, siahali do Čiech.

Terminologicky je nápadné, že Orel namiesto výrazu génius a tomu podobných uprednostňuje výraz kult, v zmysle uctievanie (Beethovenov kult, Haydnov a Mozartov kult), aby napokon konštatoval: „Ale kult vídeňských klasiků převyšén byl daleko kultem Lisztovým“.⁷⁰ Orel si bol tiež vedomý historického významu zachovanej Lisztovej korešpondencie a ďalších listov, preto túto skutočnosť uviedol v podtitule. Prvé publikovanie tejto vzácnnej korešpondencie bolo zároveň vecou vedeckej prestíže. Konceptia publikácie, vyjadrená tematickými okruhmi, prezentuje osobnosti a inštitúcie bratislavského hudobného života, Lisztove návštevy a repertoár, ako aj niektoré špecifické otázky, vyplývajúce z korešpondencie tak F. Liszta, ako aj C. Sayn-Wittgensteinovej. Publikovaná korešpondencia nie je vyčlenená do prílohy, ale je integrovaná do

⁶⁶ OREL, Ref. 4, s. 6-7.

⁶⁷ JANŠÁK, Štefan: *Život Štefana Fajnora. Kultúrno-historický obraz*. Bratislava : Bibliotheca, 1935.

⁶⁸ J – k. [= JANŠÁK, Štefan]: Štefan Fajnor, hudobný skladateľ. In: *Slovenský den[n]ík*, roč. 17, 1934, č. 285 (15. 12.), s. 2.

⁶⁹ OREL, Ref. 5.

⁷⁰ OREL, Ref. 5, s. 8.

jednotlivých kapitol. Historicky ide o prvú vedeckú monografiu v slovenskej hudobnej historiografii, ktorá podrobnejšie skúma vplyv F. Liszta na bratislavský hudobný život.

Z menších Orlových prác, venovaných osobnostiam slovenskej hudby v spojitosti so slovenským hudobným romantizmom, treba spomenúť štúdiu o Milanovi Lichardovi (1933),⁷¹ obsahujúcu taktiež súpis skladateľovej hudobnej tvorby. Sympatická publicistická glosa o skladateľke Ľudmile Lehotskej-Križkovej (1863 – 1946)⁷² z roku 1935 zostala v rovine viac-menej jednorazovej záležitosti.

Na záver

Prínos Dobroslava Orla pre poznanie hudobného romantizmu na Slovensku spočíva tak v jeho vedeckej hudobnohistorickej a publikačnej činnosti, ako aj v jeho dirigentskej, popularizačnej a organizátorskej činnosti. Štúdia sa zaoberá Orlovou pedagogickou činnosťou iba sprostredkovane, skúmaním jeho univerzitných prednášok, určených pre širšiu verejnosť. Východiskom hudobnohistorických prác Dobroslava Orla bol heuristický výskum a dôraz na pramennú bázu. Táto skutočnosť jednoznačne vyplýva zo všetkých troch jeho podrobnejšie reflektovaných monografií – o Jánovi Levošlavovi Bellovi, Štefanovi Fajnorovi a Franzovi Lisztovi –, rovnako ako zo štúdie o Milanovi Lichardovi. Napokon, Orlovo presvedčenie o význame pramenného materiálu pre prácu hudobného historika dokladá skutočnosť, že dôležité pramene sprístupnil in extenso vo všetkých troch monografiách. K Orlovým veľkým zásluhám patrí, že v krátkom čase predložil odbornej aj širšej hudobnej verejnosti moderne koncipované personálne monografie v intenciách súvekej hudobnohistorickej vedy, v ktorých bez romantickej idealizácie prezentoval skúmané osobnosti ako výrazné individuality a zhodnotil ich prínos v dejinách slovenskej hudby aj širšom európskom kontexte. Skúmanú problematiku reflektoval v zmysle náučno-vedeckého štýlu s vedeckou korektnosťou, ale nechýbal mu pritom ani istý druh komunikačnej noblesy. V skúmanej problematike Orlova muzikologická pozornosť patrila primárne osobnosti a dielu Jána Levošlava Bellu, ktorého hudobnú tvorbu propagoval taktiež interpretačnými, propagačnými, organizátorskými a edičnými aktivitami a pomáhal ju presadiť do hudobného života a hudobnokultúrneho povedomia na Slovensku aj v Čechách.

Príspevok je súčasťou grantových projektov VEGA č. 2/0116/20 „Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18. – 20. storočia na Slovensku“ (2020 – 2023) a VEGA č. 2/0012/21 „Migrácia hudobníkov a transmisia hudby v 17. – 19. storočí na Slovensku a v strednej Európe“ (2021 – 2024), riešených v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁷¹ OREL, Milan Lichard, Ref. 6.

⁷² OREL, Slovenská hudobná skladateľka, Ref. 6.

PRÍLOHY

V transkripcii prameňov (vrátane textu štúdie) zachováваме pôvodný text, s dvoma výnimkami. V zmysle súčasnej slovenskej pravopisnej normy a) korigujeme „y“ v minulom čase slovies a zjednocujeme na „i“ (nie byly, ale boli ap.) a b) mlčky dopĺňame chýbajúcu interpunkciu a korigujeme evidentné pravopisné chyby. Typické dobové slovné bohemizmy zostávajú zachované.

1.

Odbor pre vydávanie skladieb J. L. Bellu. In: SK-BRnm MUS L 326.000.

Založenie Odboru pre vydávanie skladieb J. L. Bellu pri seminári hudobnej vedy univerzity Komenského v Bratislave bolo verejne vyhlásené pri slávnosti 90. narodenín majstrových 4. septembra 1933. Pri tejto príležitosti vyhlásil viceprezident Krajinského úradu dr. Jesenský, že sa Krajina slovenská usniesla edíciu finančne podporiť.

Ministerstvo školstva a národnej osvety oznámilo výnosom zo dňa 13. januára 1934 č. j. 104812/33-IV/1 / intim. dekanstvom filoz. fakult. univ. Komenského v Bratislave 30. 1. 1934 č. j. 862/33–34 Riaditeľstvu seminára hudobnej vedy, že „nečiní námítek, aby bola vydána diela dr. Jana Levoslava Belly, a to za predpokladu, že výlohy s touto edíciou spojené nebudou k tíži štátni pokladni a že zústanou nedotčena práva autorská a provozovací smlouvou státu vyhrazená a koupí nabytá“.

Na tomto podklade zahajuje odbor svoju edičnú činnosť vydaním kantáty *Divný zbojník*, na ktorej autor dlhší čas pracoval a menil, až definitívne znenie partitury predložil 28. septembra 1933. Orchestrálnu partituru dokončil v novembri 1933. / Tlačené vokálne hlasy a klavírnú partituru má v komisii Hudebná Matica Umeleckej Besedy v Prahe, Besedná 3; orchestrálnu partituru a hlasy v opise požičiava Seminár hudobnej vedy univerzity Komenského v Bratislave, Reichardova 33/.

Premiera diela bola v Bratislave 15. XII. 1933 pri oslave 90. narodenín majstrových, poriadanej Osvetovým sväzom a Radou mesta Bratislavy. Účinkovali: Západoslvenská župa J. L. Bellu, Slovenská filharmonia, sólisti D. Paulovičová a dr. J. Kolář. Riadil skladateľ Rudolf Bella, jubilantov syn.

Na výslovnú žiadosť skladateľovu pripojujeme faksimile jeho rukopisu, pripraveného pre titulný list.

Pečlivosťou Odboru vydaný bol ďalej Bellov zbor *Orol vták*, pre dva ženské a štyri mužské hlasy, ktorý prijalo do nákladu a komisie Hudobné vydavateľstvo POČ, Praha II, Hopfenštokova 15, pre Spevácky festival v Prahe 1934.

K tlaču sa pripravuje za podpory Krajiny slovenskej pieseň so sprievodom klavíru, *Matka nad kolískou*, s textom slovenským, nemeckým a francúzskym, *Sborník mužských sborov* a *Sborník miešaných sborov* s textom slovenským pre československé spevokoly.

Bratislava, vo februári 1934

Gustav Koričanský [!]
pokladník Odboru

Prof. dr. Dobroslav Orel
riaditeľ seminára

2.

MOYZES, Alexander: Kapitoly zo súčasnej hudobnej tvorby slovenskej : O poslednom diele majstra J. L. Bellu. In: *Elán*, roč. 5, 1934, č. 5, s. 7.

Deň 15. decembra 1933 bude v dejinách slovenskej hudobnej tvorby vždy pamätihodný. Na III. abonentnom koncerte Osvetového sväzu v Bratislave, ktorý ináč bol zasvätený tvorbe nášho staruškeho a stále sviežeho majstra J. L. Bellu – na počesť jeho deväťdesiatych narodenín (*4. IX. 1843), mala totiž premiéru v polovici novembra m. r. dohotovená kantáta „Divný zbojník“ pre soli, sbor a veľký orchester. Mal som to nevýslovné šťastie vidieť majstra pracovať, aj o tej práci rozprávať; ba univ. prof. Dobroslav Orel, ktorý má veľa zásluh o umiestenie Bellovej tvorby, o jej uplatnenie a vôbec o pokojný život majstrov v oslobodenej vlasti, sveril mi úpravu majstrovho klavírneho výťahu „Divného zbojníka“ do tlače. So zatajeným dychom som otváral krásny, hoci už traslavou rukou písaný, dokonalý rukopis majstrov. Niektoré maličkosti neboli tam dohotovené, opovážil som sa preto chýbajúce takty (pravda, v sprievode) vpísať. Lež muselo to ísť k majstrovi na schválenie. Jedného dňa, začiatkom novembra, šli sme spolu s univ. prof. dr. Orlom za majstrom, aby schválil moju prácu. Všetko bolo dobre, len so záverom nebol spokojný, že vraj „to netreba kažiť zbytočným rytmizovaním“, ktorého som sa dopustil proti jeho pôvodnému plánu. Pri skúške na koncert potom netrpezlivo čakám na to miesto našej neshody a k môjmu najväčšiemu úžasu nepočujem len záver rytmizovaný, ale i jasavé trúbky nad celým ensemblom, ktorých rytmus a melodický vzlet mohol by závidieť hociktorý mladý skladateľ.

Dielo samotné vznikalo pomaly, už od jari m. r. Skladateľa uchvátila na prvý raz prostá a srdečná báseň O. Bellu o Janíčkovi Podhradskom, ktorého chytili v komore a ktorý ani pri súde nechcel prezradiť, čo tam hľadal; príde však dievča, ktoré vyslobodí väzňa priznaním, že vinník iba pár bozkov chcel ukradnúť. Majster Bella, ktorý – ako viem od prof. Orla – načrtol hudobný rozvrh niekoľkokrát, lebo nikdy vraj nebol spokojný s tým, čo bol už urobil, definitívne dokončil klavírny výťah dňa 28. septembra. Dielo vychádza z ovzdušia majstrovej tvorby, ktoré poznáme z jeho práce za posledných 15 rokov. Ani len vysoký vek mu nezabránil, aby dramatické miesta, zväčša rozkošným humorom preniknuté, nezhudobnil tak, ako si to báseň žiada. Tieto momenty v skladbe sú naozaj zázrakom nielen u nás, ale v celej svetovej hudobnej literatúre; zázrakom je totiž, že umelec-skladateľ v svojich deväťdesiatich rokoch vie niečo tak výstižného podať. Obdivovali sme krásny sloh vokálnej časti, či už sólovej, alebo sborovej, obdivovali sme farebnú a veľmi plastickú inštrumentáciu majstrovu a práve už spomenutý záver svojou veselosťou, švihom a ľahučkou polyfóniou strhol každého v nemý úžas. Dúfajme, že nám náš drahý nestor ešte v mnohých ďalších dielach ukáže svoj nehynúci vzácny fond skladateľský.

3.

KVĚT, Jindřich: Ján Levoslav Bella o Josefu Foerstrovi st. a Bedřichu Smetanovi. (Dokumenty z r. 1873.) In: *Lidové noviny*, roč. 45, 10. 1. 1937 ráno, č. 16, s. 5.

Bratislavský umělecký kabinet Borových v Dunajské ulici pořádá pod protektorátem univ. prof. dra Dobroslava Orla posmrtnou výstavu díla slovenského hudebního skladatele Jána Levoslava Belly.

Mezi nejvýznamnějšími osobními památkami je také vyložený roztomilý hnědý zápisník, opatřený kováním a sponkou. Knížička obsahuje na prvních 42 stranách krátké, německé, olůvkem souvisle psané zápisky drobného úhledného Bellova rukopisu za dobu od 4. října do 28. října 1873.

Bella, tehdy 30letý, podnikl z odlehlé, tiché a maloměstské Kremnice, kde stranou od tehdejšího vývoje světového umění působil, delší studijní cestu do Vídně, Prahy, Drážďan, Berlína, Lipska, Řezna a Mnichova. Při návratu se znovu zastavil v Praze. Umělecké dojmy z cesty otevřely mladému Bellovi tehdy nové světy, i první jasný a ostrý pohled na tehdejší současnou hudbu.

Zápisník odhaluje dokumentárně bezprostřední zážitky a dojmy Bellovy z jeho návštěv u Josefa Foerstra st. a u Bedřicha Smetany. Tím se veřejnosti stává známým autentický zápis, – daleko dokumentárnější pramen, nežli až dosud byla Bellova autobiografie asi z roku 1893 a popis z roku 1924 – o tom, jak naň působily ukázky z Dalibora a Libuše, které mu Smetana hrál.

Po dojmech a adresách mnichovských následují pouze čtyři stránky pražských zápisů. Počínají se českými psanou adresou: *Štěpánské náměstí vedle policejního ředitelství, číslo 7. III.*, pod níž stojí: *Dir. Smetana's Adresse*. Za ní je řada záznamů:

Förster >Pštrosová ulice<.

X

Pán Dr. Procházka II. sošit Štvorsp.

Pán Förster >Kernig & Rampis<.

>Veniec< Dr. Procházka.

Drovi Procházkovi Allmanach Matica s piesňou.

Bella si tu patrně zapsal, co má dru Procházkovi a prof. Foerstrovi po návratu domů z Kremnice poslat. Čteme tu ještě několikrát jméno Foerstrovo, jedenkrát Píčov a Janečkovo, ale s velmi málo srozumitelnými zkratkami. Po nich teprve následují dva souvislé, další záznamy, které tu v přesném překladu uvádím:

23. října. Navštívil jsem prof. Foerstra a přehrál jsem mu *Kyrie, Gloria, cestou komponované a prvou větu Creda*. Byl s prací srozuměn, pobízí mne, abych v ní pokračoval a abych mu ji zaslal k provedení a to v pěti exemplářích pro soprán, ve čtyřech pro alt, ve třech pro tenor a bas.

24. říjen. Navštívil jsem ředitele opery Smetanu. Přijal mne velmi přátelsky a na mou prosbu vysvětlil mně svou operu *Dalibor a Libuši*. Prvá jest zcela v národním směru a má velmi interesantní motivy, které jsou geniálně spředeny a zpracovány. Smetana hrál mně celé druhé jednání, a já současně četl jeho partituru. – Libuše jest hudební zjev velikého rozpětí. Tato hudba vyrovná se Wagnerově, po mnohé stránce se jí

podobá nebo je jí obdobná, ale zúplna původní, samostatná – aniž však by byla vázána nějakými ohledy. Hudba, jednotlivé nástroje, zpěv, vše rozvíjí se zde zcela volně k velikolepé ústrojnosti, která ničím není napodobením. Vyprosil jsem si partituru prvního jednání a studoval jsem ji celé odpoledne až dlouho do večera, takže jsem také úplně propásl čas do opery. Teď se už nedivím ocenění, které takový Liszt považuje za svou povinnost vůči tomuto muži! A při tom ta prostota a skromnost tohoto muže! Jak často jsem jej potkal, jak často jsem ho viděl u okna kavárny u nového divadla – aniž jsem tušil, jakého skrývá ducha!

Summary

DOBROSLAV OREL AND SLOVAK MUSICAL ROMANTICISM

Throughout his career at Comenius University in Bratislava in the 1920s and '30s, Prof. Dr. Dobroslav Orel (1870–1942) devoted considerable attention to the problem of musical romanticism in Slovakia – as a music historian, conductor, populariser, and organiser of music. The absolute priority of his scholarly interest in this field was the composer Ján Levoslav Bella (1843–1936) and his musical production.

From 1921 Bella lived in Vienna, and from 1928 in Bratislava. Orel and Bella became acquainted in March 1923, and subsequently they maintained intensive personal contact. Orel helped to create an institutional base for music in Bratislava. He regarded Bella as a superlative composer, with a moral charisma upon which the foundations of a Slovak musical tradition might be laid. Orel's monograph *Ján Levoslav Bella : K 80. narodeninám seniora slovenské hudby* (Ján Levoslav Bella : For the 80th Birthday of the Nestor of Slovak Music, 1924), written with scholarly precision, was regarded as a pioneering work, with historical importance. Also valuable are its extensive appendices (autobiography, correspondence, written music). Orel performed an important role with his public lectures and musical productions. He supported the premiere of the opera *Wieland the Smith* (1926). With the Academic Singers' Association, which he founded, he presented Bella's choral works. He conducted the cantata *Jánošík's Wedding* with great success at a singing festival in Prague, where 6,000 singers participated (1928). Orel founded the Department for the Publication of the Works of J. L. Bella, and he was protector of the posthumous exhibition devoted to Bella (1937). Also of scholarly value are his monographs on the composer Štefan Fajnor (1935) and Franz Liszt's relationship with Bratislava (1925), where for the first time he published extant correspondence of F. Liszt and other figures. In his extensive publication activity, Orel considered many topical issues concerning musical culture of Bratislava, and Slovakia overall. Orel's contribution to the questions examined, which range across a broad spectrum, may be regarded as fundamental.

SLOVENSKÁ ĽUDOVÁ PIESEŇ V POHĽADE HUDOBNÉHO HISTORIKA DOBROSLAVA ORLA

HANA URBANCOVÁ

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3870-9117>

ABSTRACT

Czech musicologist Dobroslav Orel (1870–1942) incorporated Slovak musical folklore into the domain of his scholarly interests after his move to Bratislava in 1919. His article *Teorie o lidové písni slovenské* [Theory of the Slovak Folk Song] (1928) brought an idea of the historical church music influences on Slovak folk singing and became part of the evolution of opinions on the fundamentals of Slovak musical folklore, its genesis, musical style features, inter-ethnic and inter-cultural connections. Orel regarded Slovak musical folklore in the form of live tradition as an independent field of musicological research. The historical sources of Slovak folk song and music were, in his view, part of the history of music and a research object for historical musicology.

Key words: music folkloristics, folk song, musical analysis, church music, historical sources, history of music

Prvá polovica 20. storočia bola obdobím, keď sa presadili moderné koncepcie hudobnej folkloristiky ako štúdium európskej ľudovej hudby.¹ Spájali sa s vedeckými individualitami, ale aj s celými bádateľskými školami, ktoré sa viazali prevažne na národné

¹ Termín hudobná folkloristika v štúdiu používame v historickom význame na označenie výskumu európskej ľudovej hudby do polovice 20. storočia, keď bol tento termín nahradený pojmom etnomuzikológia. Podrobnejšie k historickej terminológii: ELSCHKE, Oskár: Pojem a základné znaky hudobného folklóru. In: *Hudobnovedné štúdie III.* Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1959, s. 5-42.

kultúry strednej, východnej a severnej Európy.² Niektorí predstavitelia hudobnej folkloristiky sa inšpirovali podnetmi z dobovej porovnávacej hudobnej vedy, ktorá sa v prvej polovici 20. storočia rozvíjala paralelne ako štúdium mimoeurópskej hudby. Ďalší poukázali na využitie podnetov z hudobnej historiografie, hudobnej estetiky, etnografie či lingvistiky. Vďaka tomu vznikali viaceré podnetné prístupy, ktoré svojím významom prekračovali hranice jednotlivých európskych regiónov a národne ohraňovaných materiálových korpusov. V stredovýchodnej Európe k nim patrila napríklad koncepcia porovnávacej hudobnej folkloristiky Bélu Bartóka, idea komparácie historických prameňov a ústnej tradície Zoltána Kodálya, štúdium vzťahu reči a hudby u Leoša Janáčka či pohľad na pieseň a hudbu v etnografickom kontexte v prácach Jadwigy a Mariána Sobieských.³ Išlo o dynamické obdobie, keď vznikali a overovali sa viaceré metódy a techniky výskumu tradičných hudobných kultúr, spolu s interpretačnými modelmi ich uchopenia a výkladu.

Hudobná folkloristika na Slovensku v prvej polovici 20. storočia nadväzovala na výsledky domácich zberateľských aktivít predchádzajúceho storočia a na prvé výsledky analýzy hudobnej zložky ľudových piesní so zahrnutím skúseností čerpaných z praxe kompozičných úprav.⁴ Jej vývin v tomto období ovplyvňovali nielen domáci autori, ale aj bádatelia pochádzajúci z iných, prevažne susedných kultúr – najmä z Čiech a Moravy a z Maďarska. Patrili k nim mnohí zberatelia lokálneho a regionálneho významu, ktorí na Slovensku pôsobili dlhodobo, vďaka čomu prispievali k systematickejšej dokumentácii tradičnej slovenskej hudobnej kultúry vo vybraných regiónoch (Emil Hula, Josef Emanuel Jankovec). Patrili k nim aj osobnosti európskeho významu, ktoré prichádzali na Slovensko s cieľným záujmom o slovenskú ľudovú pieseň a hudbu ako súčasť širších komparačných zámerov (Béla Bartók, Jevgenija Lineva).⁵ Vklad zberateľov a bádateľov z iných kultúr bol dôležitým rozšírením a obohatením poznania.

² SUPPAN, Wolfgang: *Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung*. Stuttgart : Metzler Verlag, 1978, s. 1-13. BRAUN, Hartmut: *Einführung in die musikalische Volkskunde*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. CZEKANOWSKA, Anna: *Etnografia muzyczna. Metodologia i metodyka*. Bydgoszcz : Pomorze, 1988, s. 43-46. STOCKMANN, Doris (ed.): *Volks- und Populärmusik in Europa*. Laaber : Laaber-Verlag, 1992, s. 11-13. LING, Jan: *A History of European Folk Music*. Rochester : University of Rochester Press, 1997, s. 18-19. MYERS, Helen: *Ethnomusicology* [Heslo]. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol 8. Ed. Stanley Sadie. New York : Oxford University Press, 2001, s. 368-375.

³ BARTÓK, Béla: Porovnávací hudobná folkloristika (1912). In: BARTÓK, Béla: *Postrehy a názory*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 179-183. KODÁLY, Zoltán: *Népraiz és zenetörténet*. Budapest : Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1933. JANÁČEK, Leoš: O hudební stránce národních písní moravských (1901). In: JANÁČEK, Leoš: *Folkloristické dílo (1886 – 1927)*. Ed. Jarmila Procházková, Marta Toncrová, Jiří Vysloužil. Brno : Edition Janáček, 2009, s. 115-187. SOBIESKA, Jadwiga: *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*. Kraków : PWM, 1972.

⁴ ELSCHÉKOVÁ, Alica – ELSCHÉK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 26-32.

⁵ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 4, s. 37-46. KREKOVIČOVÁ, Eva: Dva prístupy ku štúdiu ľudovej piesne: českí a moravskí zberatelia v medzivojnovom období na Slovensku. In: LEŠČÁK, Milan (ed.): *K dejinám slovenskej folkloristiky*. Bratislava : Ústav etnológie SAV; Nadácia Prebudená pieseň, 1996, s. 64-70. URBANCOVÁ, Hana: *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2016, s. 10-16, 29-62.

Osobnosť českého muzikológa Dobroslava Orla (1870 – 1942) predstavuje príklad záujmu o slovenský hudobný folklór, ktorý sa sformoval až v slovenskom prostredí. Pred príchodom na Slovensko v roku 1919 sa Orel venoval liturgickej hudbe a hymnológii – ťažiskom jeho pozornosti boli pramene českej hudby obdobia stredoveku a duchovná pieseň. Možno však predpokladať, že ako žiak Otakara Hostinského (1847 – 1910) a Vítězslava Nováka (1870 – 1949) získal základné vedomosti aj o hudobnom folklóre, predovšetkým o českej ľudovej piesni. Slovenská ľudová hudba sa stala predmetom jeho záujmu až po príchode na Slovensko, keď začal pôsobiť na Univerzite Komenského v Bratislave.⁶ Priame doklady v podobe publikovaných príspevkov máme k dispozícii až od roku 1928, keď Orel získal funkciu predsedu Slovenskej odbočky Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň so sídlom v Bratislave, ktorú vykonával až do svojho odchodu zo Slovenska v roku 1938.⁷

Do uvedeného obdobia spadajú jeho štyri publikované práce so vzťahom k hudobnému folklóru. Približujú Dobroslava Orla ako muzikológa a historika, ktorý prijal ľudovú hudbu ako súčasť svojich širších záujmov počas pôsobenia v slovenskom prostredí. Tieto štyri príspevky poskytujú obraz aj o Orlových organizačných aktivitách, ktorými usmerňoval zberateľsko-dokumentačnú a edičnú činnosť na Slovensku v medzivojnovom období v priebehu jedného desaťročia.

V kontexte dejín slovenskej etnomuzikológie je najvýznamnejšia jeho prvá publikovaná štúdia, ktorá vyšla v roku 1928 v časopise *Prúdy* pod názvom *Teorie o lidové písni slovenské*.⁸ Ide o príspevok, ktorý predniesol na prvom Medzinárodnom kongrese pre ľudové umenie v Prahe v októbri 1928, keď prevzal post predsedu Slovenského odboru Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň po Milošovi Weingartovi (1890 – 1939), českom jazykovedcovi a slavistovi pôsobiacom v 20. rokoch na Univerzite Komenského. V štúdiu Orel priniesol stručné zhodnotenie stavu a perspektív výskumu slovenského hudobného folklóru. Zaradil sa tak medzi autorov, ktorí sa podieľali na tvorbe ideovej a koncepcnej bázy slovenskej hudobnej folkloristiky prvej polovice 20. storočia, ktorá sa u nás postupne kryštalizovala jednak vo vzťahu k etnografii (t. j. národopisu s vlastivedným zameraním), jednak v úzkej väzbe na muzikológiu, najmä hudobnú teóriu.⁹

Jadrom Orlovho príspevku je náčrt teoreticko-metodologického rámca, ktorý mal byť východiskom pre ďalšie štúdium slovenskej ľudovej piesne z pohľadu hudobnej vedy. V úvode preto bližšie vymedzil predmet výskumu ľudovej piesne práve z muzikologického hľadiska:

⁶ CHALUPKA, Lubomír: 80 rokov Katedry hudobnej vedy na FFUK. In: *Slovenská hudobná veda (1921 – 2001). Minulosť, súčasnosť, perspektívy. Zborník k 80. výročiu založenia Katedry hudobnej vedy FFUK*. Ed. Lubomír Chalupka. Bratislava : Katedra hudobnej vedy FFUK; Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ, 2001, s. 10-14.

⁷ Dobroslav Orel [Heslo]. In: *Československý hudební slovník osob a institucí. Svazek II*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 228-229. Dobroslav Orel [Heslo]. In: *Slovenský biografický slovník. IV. zväzok*. Martin : Matica slovenská, 1990, s. 345-346.

⁸ OREL, Dobroslav: *Teorie o lidové písni slovenské*. In: *Prúdy*, roč. 12, 1928, č. 9, s. 557-563.

⁹ URBANCOVÁ, Ref. 5, s. 10-16. URBANCOVÁ, Hana: *Pieśń ludowa i naukowe konteksty jej badań na Słowacji*. In: *Polski Rocznik Muzykologiczny*, roč. 11, 2013, s. 14-21.

„Hudební vědu [...] zajímá hudební konstrukce, vřočení, provenience, spojitost s písni lid.[ovou] slovanskou a jinonárodní, vlivy hudby umělé; při tom však ničeho neubíráme na tvůrčí schopnosti a samostatnosti lidového pěvce. [...] Hudební věda vezme v úvahu i historii teorie l.[idové] p.[ísňe] a z ní vyjde ve svých kritických poznámkách.“¹⁰

Týmto spôsobom vymedzil pozíciu muzikológa, ktorý skúma hudobný folklór pomocou prostriedkov hudobnej teórie, porovnávacej hudobnej vedy a hudobnej historiografie, zároveň si však uvedomuje určitú špecifickosť predmetu svojho bádania. Tá sa odráža okrem iných aspektov aj v samostatných dejinách štúdia hudobného folklóru. Orel bol v tom čase jediným autorom, ktorý u nás upozornil na skutočnosť, že muzikológia by mala zohľadniť aj dejiny teoretickej reflexie ľudovej piesne a z nich by mala vychádzať pri kritickom zhodnotení súčasného stavu poznatkov i pri vymedzení perspektív jej ďalšieho výskumu.

V súlade s formulovaným východiskom Orel nadviazal na staršie práce, ktoré sa venovali slovenskej ľudovej piesni z hudobného hľadiska. Tieto práce riešili najmä otázku stupníc, resp. tonality. Charakteristika stupníc sa stala jednou z centrálnych tém reflexie slovenskej ľudovej piesne v 19. storočí a na začiatku 20. storočia.¹¹ Orel zhrnul názory ťažiskových autorov, ktorí pred ním k tejto otázke prispeli: Vladislava Füredyho (1794 – 1850), Jána Levoslava Bellu (1843 – 1936), Milana Licharda (1853 – 1935), ale aj Ľudovíta Reussa (1822 – 1905).

S výnimkou L. Reussa, ktorý dospel k vlastnej originálnej systematike ľudových stupníc, uvedení autori – a po nich mnohí ďalší, ako na to Orel súčasne upozornil – porovnávali tonálno-stupnicovú stavbu slovenských ľudových piesní s antickým („starogréckym“) modálnym systémom a so stredovekými („starocirkevnými“, „cirkevnými“, „gregoriánskymi“) stupnicami. Tieto dva historické systémy pritom nerozlišovali, ale stotožňovali a v zjednodušenej podobe ich aplikovali na ľudové nápevy. Poukazovali na analógie a paralely, ktoré nachádzali medzi štruktúrou slovenských ľudových piesní a historickými systémami antických a stredovekých stupníc. Tie sa potom stali podnetom na úvahy nielen o typologických vzťahoch, ale aj o genetických väzbách.¹² Stali sa argumentom na podporu ideí o genéze slovenskej ľudovej piesne siahajúcej až do obdobia Veľkej Moravy: dlhodobá vývinová kontinuita slovenského ľudového spevu bola argumentom na podporu existencie etnického spoločenstva. Podobné myšlienky majú korene v národnom obrození a hnutí národnej emancipácie – boli súčasťou procesov hľadania národnej a kultúrnej identity Slovákov v 19. storočí a plynule presahovali až do prvej polovice 20. storočia. V obmenách sa vyskytovali v širokom časovom rozpätí od state Vladislava Füredyho, uverejnenej v nemčine v závere druhého dielu Kollá-

¹⁰ OREL, Ref. 8, s. 558.

¹¹ LENGOVÁ, Jana: Das musikalische Denken in der Slowakei im 19. Jh. In: *Kunst-Gespräche. Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*. Ed. Peter Andraschke, Edelgard Spaude. Freiburg im Breisgau : Rombach Verlag, 1998, s. 275-293.

¹² URBANCOVÁ, Hana: The contribution of music theory to the study of folk songs: the beginnings of music folkloristics in Slovakia in the 19th century. In: *Musiktheorie in Mitteleuropa / in der Slowakei im 16. – 19. Jahrhundert*. Konferenzbericht (Bratislava 7. – 9. 10. 2019). Ed. Ladislav Kačic, Andrej Šuba. Bratislava : Slavistický ústav Jána Stanislava SAV; Pedagogická fakulta UK, 2020, s. 159-184.

rových *Národných zpívaniek* z roku 1835, cez príspevky Jána Levoslava Bellu, Jána Kadavého, Štefana Fajnora, Milana Licharda, Jána Kraska-Zápotockého až po Orlovho žiaka Konštantína Hudeca koncom 40. rokov 20. storočia.¹³

Napriek tomu, že porovnávacie postrehy k tónovým radom slovenských ľudových piesní sa objavili už koncom 19. storočia,¹⁴ išlo len o naznačenie oveľa širšieho javu modalít v starších vrstvách európskeho ľudového spevu. Je škoda, že otázky tonálno-stupnicovej stavby slovenských ľudových piesní sa v tom období neriešili v širšom komparatívnom zábere, a najmä v kontexte dobových teoretických prác či prvých národných syntéz, ktoré vznikali v ďalších európskych regiónoch.

Európska hudobná folkloristika mala začiatkom 20. storočia k dispozícii napríklad komplexne spracovanú monografiu o anglickej ľudovej piesni z roku 1907.¹⁵ Jej autor, anglický hudobný skladateľ a zberateľ ľudových piesní Cecil Sharp (1859 – 1924), priniesol v dvoch samostatných kapitolách kvalifikovaný pohľad na podoby modalít v európskej hudbe od antiky, cez stredovek až po sondy do kompozičného spracovania modálnych ľudových nápevov v tvorbe európskych skladateľov. Na ich pozadí vymedzil koncept tzv. anglických ľudových stupníc a nápevy neharmonického typu predstavil ako špecifický prípad modalít v európskej hudbe.¹⁶ O necelé desaťročie neskôr, v roku 1916, bola publikovaná porovnávacia hudobnoteoretická práca Huga Riemanna (1849 – 1919) o pentatonike a tetrachordálnej melodike v ľudovom speve vybraných románskych a škandinávskych krajín, v írskej a waleskej piesňovej tradícii, v gregoriánskom choráli a európskej komponovanej hudbe.¹⁷ Podľa tohto autora práve štúdium archaických vokálnych kultúr Európy vedie k adekvátnejšiemu pochopeniu cirkevných stupníc obdobia stredoveku a prináša cenné podnety aj pre hudobnú históriu, nie naopak.¹⁸ Aj vďaka Riemannovi európska hudobná folkloristika začala odkrývať autenticitu archaických foriem ľudového hudobného myslenia a opúšťala myšlienku o odvodení modalít ľudových nápevov z európskej historickej „vysokej“ hudby.

V období, keď Dobroslav Orel vstupoval do tejto diskusie, názory na štruktúru slovenských ľudových nápevov boli stále pod vplyvom ideí o význame a vplyvoch antických a stredovekých stupníc. Mali však oveľa širší slovanský záber.¹⁹ Ako muziko-

¹³ URBANCOVÁ, Hana: Ján Levoslav Bella a slovenská ľudová pieseň. In: *Ján Levoslav Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry*. (= Bibliotheca Musicae Neosoliensis 1.) Ed. Jana Lengová. Banská Bystrica : Nadácia Jána Levoslava Bellu, 1993, s. 44-52. URBANCOVÁ, Hana: Milan Lichard a jeho teória slovenskej ľudovej piesne. In: *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. (= Musicologica Slovaca et Europaea 23.) Ed. Jana Lengová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV; Ústav hudobnej vedy SAV, 2006, s. 68-116. URBANCOVÁ, Hana: Ján Krasko – neznáma postava z dejín slovenskej etnomuzikológie. In: *Slovenská hudba*, roč. 32, 2006, č. 3-4, s. 346-363.

¹⁴ KADAVÝ, Ján: Pripomenutie. In: *Slovenské spevy. Sošit 1*. Martin : Vyd. Priatelia slovenských spevov, 1880, s. VI-VII.

¹⁵ SHARP, Cecil: *English Folk Song. Some Conclusions*. London : Simpkin, 1907.

¹⁶ Tamtiež, s. 36-72.

¹⁷ RIEMANN, Hugo: *Folkloristische Tonalitätsstudien. I. Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, walisischen, skandinavischen und spanischen Volkslieder und im Gregorianischen Gesange*. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1916.

¹⁸ Tamtiež, s. VII.

¹⁹ CZEKANOWSKA, Anna: Teoria modalizmu w słowiańskiej literaturze muzykologicznej. In: PONIATOWSKA, Irena (ed.): *Dzielo muzyczne. Teoria, historia, interpretacja*. Kraków : PWM, 1984, s. 39-47.

lóg so špecializáciou v hudobnej medievalistike a hymnológii Orel poukázal na omyl, ktorého sa dopúšťali viacerí slovenskí autori, keď „stotožnili starořecký tonorod s cirkevnými toninami“.²⁰ Priame alebo sprostredkované vzťahy k tzv. starogréckej tradícii jednoznačne odmietol. Zdôraznil však význam vplyvu cirkevnej hudby, pričom zároveň upozornil aj na ďalšie hudobnoštýlové impulzy, ktoré ľudový spev v minulosti asimiloval a ktoré v jeho pohľade formovali hudobnú štruktúru slovenskej ľudovej piesne:

„Lidový pěvec vstřebal do sebe právě tak neuvědoměle strukturu církevní stupnice, jako stupnice dur a mol, jako východní prvky. Netázal se po toninách, vždyť písně se nedělají, ale rostou. Ale my se tážeme, jak dostaly se do sluchu lidového pěvce v odlehlém údolí, odříznutém věnci hor, všechny tyto prvky, jak jich použil v krčmě při gajdách a na pastvě při písňale a fujaře [...]“²¹

V tejto súvislosti Orel zvažoval širší vplyv cirkevnej hudby a niektorých jej hudobných druhov. Za najviac pravdepodobné označil väzby medzi cirkevnou duchovnou piesňou a ľudovou piesňou:

„Život Slováků byl spjat s náboženstvím a tím i s chrámovým zpěvem [...] vzájemný poměr kostela se soukromým životem nevyluští otázky, odkud vzal Slovák znalost církevních tónin. Neodposlouchal jich z liturgického a latinského chorálu, který byl velmi pěstěn na Slovensku od 14. věku, ne-li dříve [...] nepochytil církevních závěrů své písně ani nasloucháním polyfonie, jež v 16. a 17. věku byla pěstována františkány v četných klášterech slovenských [...] Ale Slovák zpíval v kostele i doma duchovní píseň, většinou zkomponovanou v duchu církevních tónin.“²²

Ako český hudobný historik a hymnológ Orel osobitne vyzdvihol podnety, ktoré odovzdala česká duchovná pieseň ďalším hudobným kultúram strednej Európy pri ich vzájomnej komunikácii – nielen Slovákom. Túto skutočnosť dokumentoval výberovo na príklade historických prameňov z územia Slovenska, Chorvátska a Maďarska z obdobia 15. až 19. storočia. Hoci v tomto prípade neuvažoval o spoločnom fonde nápevov stredoeurópskeho repertoáru duchovných piesní a poukázal len na české vplyvy (bez ohľadu na ich pôvod), výskyt tzv. cirkevných stupníc v slovenskej ľudovej piesni považoval na rozdiel od slovenských autorov za medzinárodný jav, a nie za špecificky slovenský fenomén:

„Poněvadž tyto duchovní písně, přejaté Slováky i Chorvaty, jsou konstruovány částečně v církevních stupnicích, právě tak jako slovenská lidová píseň domácího původu, není církevní tonorod specifickým znakem slovenské písně, nýbrž internacionálním charakterem písňové literatury starší doby.“²³

Za slovenské špecifikum označil len dlhšie časové obdobie, počas ktorého dochádzalo na Slovensku k vplyvom cirkevnej piesne na ľudový spev a ústnu tradíciu.

V závere svojej štúdie sa Orel zamýšľal nad datovaním a celkovým vekom slovenských ľudových piesní. Z pozície hudobného historika dokázal jasne rozlíšiť medzi datovaním zberu a zápisu určitej piesne na jednej strane a obdobím jej predpokladanej

²⁰ OREL, Ref. 8, s. 558.

²¹ Tamtiež, s. 558.

²² Tamtiež, s. 559.

²³ Tamtiež, s. 560.

genézy na druhej strane. Na rozdiel od zberateľov a vydavateľov textov ľudových piesní z 19. storočia, ktorí sa usilovali odvodiť vek piesní z obsahu piesňových textov, Orel naznačil inú cestu. Odvŕjala sa od hypotézy o vzťahu medzi štrukturálnymi znakmi piesňových nápevov (ale aj jazyka piesňových textov) a obdobím ich vzniku:

„Pieseň lidová nepôsobí ako zvätralé nápisy na starých pomníkoch a zříceninách, jež dávají tušiti v tajemstvích dřívější život, jak napsal Kollár, nýbrž jsou živým organismem, odleskem současného života lidu a tím i národa. O vrození l.[idové] p.[isně] spíše poví něco pozitivnějšího melodie a její struktura, než obsah textu [...] Nikoliv tedy obsah textu, ale melodická struktura a dialektologický rozbor řeči pomůže určití vznik, ráz, příslušnost a dobu lidové písně na Slovensku.“²⁴

Táto hypotéza dlhší čas rezonovala v názorovom vývine na pôvod a vek slovenských ľudových piesní. V polovici 20. storočia vyústila do geneticko-historickej teórie slovenskej ľudovej piesne Jozefa Kresánka, s paralelou vo viacerých hudobnofolkloristických školách stredovýchodnej Európy.²⁵ V druhej polovici 20. storočia sa stala základnou ideovou koncepciou slovenskej etnomuzikológie, keď bola predmetom overovania, spresňovania aj korekcií pomocou neustále sa rozširujúcej pramennej bázy prostredníctvom intenzívnej terénnej dokumentácie.²⁶

Je zrejmé, že v pomerne krátkom, ale myšlienkovito koncentrovanom texte sa Orel vyslovil ku kľúčovým otázkam, ktoré súviseli s perspektívami ďalšieho výskumu slovenského hudobného folklóru. Recepcia tejto jeho ťažiskovej štúdie bola súčasťou ďalšieho vývinu slovenskej hudobnej folkloristiky a etnomuzikológie.

Najviac porozumenia voči Orlovým názorom prejavil jeho súčasník Ján Krasko-Zápotocký (1893 – 1967). Kraskov príspevok *K teórii slovenskej ľudovej piesne* vyšiel začiatkom roka 1930 v časopise *Prúdy* ako priama reakcia na Orlovu štúdiu.²⁷ Táto štúdia bola pre Krasku nielen podnetom na polemiku s niektorými Orlovými názormi. Stala sa aj príležitosťou, aby nanovo zhrnul svoje názory na hudobnoštýlové vzťahy slovenských ľudových piesní, ktoré pôvodne publikoval začiatkom 20. rokov.²⁸ Našiel ich v širokom kultúrno-geografickom priestore regiónov strednej a juhovýchodnej Európy. Preto dokázal oceniť vyššie citovanú poznámku Dobroslava Orla o asimilácii rôznorodých vplyvov v slovenskom ľudovom speve vrátane „východných prvkov“. Za takéto prvky Krasko považoval aj tzv. východný tetrachord so stavbou celý tón – poltón – jeden a poltón (1-1/2-3/2). Išlo o tetrachord s intervalom zväčšenej sekundy, ktorý pútal pozornosť viacerých domácich autorov a podnecoval otázky o jeho pôvode a mieste v slovenskom ľudovom speve.

Ján Krasko však polemizoval s názorom, že slovenskej ľudovej piesni chýbajú také špecifické znaky, ktoré by ju mohli charakterizovať z hľadiska slovenského aj slovan-ského:

²⁴ Tamtiež, s. 562.

²⁵ ELSCHKEK, Oskár: Genetické teórie ľudovej hudby a Kresánkova klasifikácia. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 11-25.

²⁶ Napr. ELSCHKEKOVÁ, Alica: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: *Studia Musicologica*, roč. 20, 1978, s. 263-303.

²⁷ KRASKO, Ján: K teórii slovenskej ľudovej piesne. In: *Prúdy*, roč. 14, 1930, č. 2, s. 95-99.

²⁸ KRASKO, Ján: O jednej zvláštnej stupnici. In: *Cyril*, roč. 48, 1922, č. 1, s. 3-4. KRASKO, Ján: K teórii lidové písně. In: *Hudební výchova*, roč. 4, 1923, č. 4, s. 41-42.

„Dr. Orel hovorí, že ‚miesto slovenského a slavianskeho svojrázu zostane asi v mnohých prípadoch na slovenskej piesni ľudovej len rys románsky.‘ Ale chvála, práve pri tých najcennejších a originálnejších nie! To sú svojrázne a slavianske. Kto by sa chcel o tom presvedčiť, nech si vezme tužku a notový papier, nech ide do stredu Slovenska a nech si značí, čo mu budú spievať v dedinách, kde sa pieseň i dnes rodí [...]“²⁹

V polovici 20. storočia Jozef Kresánek (1913 – 1986) začlenil názory Dobroslava Orla do svojej priekopníckej monografie *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*, publikovanej začiatkom 50. rokov.³⁰ Kresánkova monografia o hudobnej zložke slovenských ľudových piesní bola prvou modernou vedeckou syntézou, od ktorej sa začala odvíjať slovenská etnomuzikológia sformovaná na báze muzikológie. Orlove myšlienky sa v tejto práci prezentovali ako súčasť staršej názorovej platformy, s ktorou sa Kresánek vyrovnával pri koncipovaní svojej geneticko-historickej teórie slovenskej ľudovej piesne. V kapitole pod názvom „Vplyv gregoriánskeho chorálu na vytváranie slovenskej ľudovej hudobnej predstavivosti“ priblížil Orlove myšlienky o vplyvoch cirkevnej hudby. Po kritickom zhodnotení Orlových názorov Kresánek napokon reálne skonštatoval:

„Ak chce niekto poznať, aké všetky možné vplyvy cirkevnej hudby mohli pôsobiť na stvárnovanie našej ľudovej piesne, môže sa poučiť o tom v Orlovej štúdii [...] U prof. Orla je toto stanovisko zase vysvetliteľné jeho zamierením na cirkevnú hudbu a jej dejiny. Ale v tejto štúdii sa už možno dočítať aj o pochybnostiach nad tým, že by taký Detvan bol mohol počuť niekde predvádzanie palestrinovskej vokálnej polyfonie a dokonca i vôbec ideálneho gregoriánskeho chorálu.“³¹

Radikálnejší postoj k Orlovým názorom zaujali o desaťrocie neskôr Alica Elscheková (nar. 1930) a Oskár Elschek (nar. 1931) v práci *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby* (prvé vydanie vyšlo začiatkom 60. rokov).³² V kapitole s názvom „Vývin slovenskej hudobnej folkloristiky“ približujú jeho myšlienky v súvislosti s dobovými úvahami o vplyve cirkevnej hudby na slovenský hudobný folklór. Otázkami tohto vplyvu sa zaoberali viacerí autori, a to aj smerom do minulosti. Český muzikológ a estetik Otakar Zich (1879 – 1934) v nadväznosti na Hostinského uvažoval dokonca o rozhodujúcom vplyve cirkevnej hudby na tonálno-stupnicovú štruktúru slovenských ľudových piesní.³³ Dobroslav Orel v týchto úvahách zašiel ešte ďalej, keď konštatoval priamy vplyv českej duchovnej piesne na slovenský ľudový spev. Táto zjednodušená interpretácia, ktorá pravdepodobne súvisela aj s dobovým kontextom čechoslovakizmu, zapríčinila, že A. a O. Elschekovci s jeho názormi nesúhlasili. Považovali ich za prejav krajného nacionalizmu a aj z hľadiska dobových priorít slovenskej hudobnej folkloristiky ich celkom odmietli:

²⁹ KRASKO, Ref. 27, s. 99.

³⁰ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951, s. 40, 65. (Reprint: Národné hudobné centrum, 1997)

³¹ Tamtiež, s. 65.

³² ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby I – III*. Bratislava : Osvetové centrum, 1962.

³³ ZICH, Otakar: O slovenské písní lidové. In: *Slovenská čítanka*. Ed. Jan Kabelík. Praha : Moravsko-slezská Beseda, 1925, s. 599-618.

„Dobroslav Orel, ktorý slovenskú ľudovú pieseň prakticky nepoznal, staval na šovinistických postulátoch, ktoré sa ukázali ako nesprávne. [...] Jeho teória pokladá slovenskú ľudovú hudbu za odvar cirkevnej hudby vo všetkých jej zložkách, najmä v tonalite a vo viachlase. [...] Prameň tonálnej špecifčnosti slovenských piesní dáva do súvisu s českobratskou piesňou [...] Pôvod rytmu vidí v menzurálnych piesňach [...] Je isté, že porovnávacia práca takéhoto charakteru neprispela a ani nemohla prispieť k odhaleniu špecificky národných znakov našich ľudových piesní.“³⁴

Kriticky, hoci len nepriamo, zhodnotili aj Orlovo pôsobenie na poste predsedu Slovenského odboru Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň, keď sumarizovali celkové výsledky organizačno-koncepcnej a zberateľsko-edičnej práce tejto inštitúcie v medzivojnovom období.³⁵

Je pravdepodobné, že Dobroslav Orel hľadal k svojim názorom o vplyve cirkevnej piesne na slovenský ľudový spev primerané dôkazy. Jeden z nich našiel v tradičnom piesňovom žánri, ktorý stál dlhodobo mimo pozornosti slovenských zberateľov a bádateľov – v piesňach hlásnikov a nočných strážnikov. Slovenský odbor Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň uskutočnil v roku 1937 – nepochybne aj z podnetu Dobroslava Orla ako jeho predsedu – plošný dotazníkový prieskum tradície hlásnickej služby spolu s piesňami na území celého Slovenska. Formulár dotazníka odborne garantoval Orel v spolupráci s českým jazykovedcom a dialektológom Václavom Vážným (1892 – 1966), ktorý pôsobil na Slovensku po roku 1919. Dotazníkový prieskum mapoval túto tradíciu v čase, keď u nás hlásnická služba sprevádzaná spevom a nástrojovými signálmi začala intenzívnejšie ustupovať. Doklady o tomto prieskume máme k dispozícii v podobe vyplnených formulárov. Išlo o „Dotazník č. 2 pre Slovenskú krajinu a moravské Slovensko“, ktorý obsahoval 6 otázok, z toho prvých päť sa vzťahovalo na tradíciu hlásnickej služby.³⁶

Dotazníková akcia D. Orla a V. Vážného z roku 1937 priniesla jedinečný materiál, ktorý autori výskumu už nestihli vyhodnotiť pre odchod zo Slovenska v nasledujúcom roku.³⁷ Tento materiál sa stal po prvý raz predmetom spracovania o necelé desaťrocie neskôr, keď jeho časť so zápismi hlásnických piesní vyhodnotil Orlov žiak František Zagiba (1912 – 1967) počas krátkeho pôsobenia v Hudobnovednom ústave (neskôr Ústav hudobnej vedy SAV) v rokoch 1943 – 1945.³⁸ Obsiahly dvojdielny rukopis pod názvom *Slovenské hlásnické piesne vo svetle stredoeurópskeho hudobného folklóru*, ktorý

³⁴ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 4, s. 42, 45.

³⁵ Tamtiež, s. 43-46.

³⁶ Dotazník č. 2 nadväzoval na „Dotazník č. 1 pre východné Slovensko a zem Podkarpatskú“ z roku 1934, ktorého obsahom bolo 15 otázok k stavu tradičnej piesňovej a hudobnej kultúry.

³⁷ V súčasnosti sa tento materiál nachádza rozdelený na dvoch miestach. Jeho podstatná časť je uložená v Slovenskom národnom archíve v Bratislave. SOPKO, Juraj: *Štátny ústav pre ľudovú pieseň v ČSR – slovenský odbor (ŠÚLP). Inventár*. Bratislava : Štátny slovenský ústredný archív, 1963. Zlomok sa nachádza v Oddelení etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i., kde je uložený ako Zbierka Slovenského odboru Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň (ďalej Zbierka ŠÚLP-SO).

³⁸ URBANCOVÁ, Hana: Príspevok Františka Zagibu k výskumu slovenskej ľudovej piesne. In: LENGOVÁ, Jana (ed.): *Hudba – výskum – kontexty. Zborník príspevkov z regionálnej konferencie venovanej 100. výročiu narodenia Františka Zagibu*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; Quirinus, 2015, s. 9-24.

mal obsahovať komparatívny pohľad na slovenský repertoár, je v súčasnosti uložený na neznámom mieste.³⁹ Po druhý raz sa výsledky dotazníkového prieskumu zhodnotili koncom 90. rokov 20. storočia, keď sa hlásnické piesne začlenili do rozšírenej koncepcie štúdia tradičnej piesňovej kultúry ako jeden z piesňových žánrov na pomedzí svetského a duchovného spevu.⁴⁰ Bohatý dotazníkový materiál doplnil novšie záznamy z terénu a umožnil pohľad na tieto piesne z hľadiska ich genézy, vývinu, sociálnych funkcií, hudobnoštýlových dominánt, regionálnych znakov i vzťahov k historickému repertoáru duchovných piesní. Jedným zo zdrojov spevu slovenských hlásnikov bol nápev kancionálovej duchovnej piesne k rannému spevu a modlitbe so stredoeurópskym rozšírením (frekventovaný v historických prameňoch aj ako *hajnal*).

Dobroslav Orel ako editor *Franusovho kancionála* (1505) tento nápev poznal a jeho variačné premeny v speve hlásnikov na území Slovenska nepochybne zaregistroval.⁴¹ Dotazníkový materiál – podobne ako ďalšie terénne výskumy – vplyv rannej duchovnej piesne na spev slovenských hlásnikov potvrdil. Zároveň však priniesol ďalší dôležitý poznatok: nápev prešiel rozsiahlym procesom folklorizácie, keď sa adaptoval v miestnych podmienkach nielen na nové funkcie v speve hlásnikov, ale aj na regionálno-lokálny štýlový kontext vrátane historických štýlových vrstiev slovenskej ľudovej piesne, ale tiež na inštrumentálne signály, ktoré boli súčasťou výkonu hlásnickej profesie.

Do spomínaného dotazníkového prieskumu jeho autori zahrnuli na záver otázku, ktorá sa týkala hudobnej tradície podomových obchodníkov (tzv. *handrárov*). Podobne ako pri hlásnických piesňach aj v tomto prípade sa dal sledovať vzťah spevu (volaní, pokriky) a inštrumentálnych signálov. U podomových obchodníkov to bola v minulosti hra na kostenej píšťale – archaickom hudobnom nástroji, ktorý spolu s vokálnymi útvarmi sprevádzal príchod obchodníka do obce s oznamom o ponúkanom tovare. František Zagiba neskôr samostatne spracoval aj túto časť dotazníkového prieskumu. Jeho rukopis pod názvom *Handrárska melódia* (*hudobnofolkloristická štúdia*) je však v súčasnosti nezvestný, resp. stratený.⁴² Vokálne a inštrumentálne signály hlásnikov aj handrárov sa neskôr stali súčasťou organologického výskumu aerofonických hudobných nástrojov Slovenska.⁴³ Materiál z dotazníkového prieskumu z roku 1937 k hudobnej tradícii podomových obchodníkov na nové vyhodnotenie zatiaľ čaká.

Ďalšie Orlove publikované práce so vzťahom k slovenskému hudobnému folklóru dopĺňajú obraz o jeho odborných aj organizačných aktivitách.

³⁹ Informáciu o uvedenej rukopisnej práci publikovala Jana Lengová na základe archívneho výskumu personálnej korešpondencie autora z roku 1945. Pozri bližšie LENGOVÁ, Jana: Príspevok k životu a dielu Františka Zagibu. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 3 (29), 2012, č. 2, s. 268.

⁴⁰ Materiál bol vyhodnotený v niekoľkých publikáciách. URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne – historický žáner v ústnej tradícii. In: *Slovenská hudba*, roč. 25, 1999, č. 2-3, s. 115-148. URBANCOVÁ, Hana: Hlásnické piesne ako súčasť tradičnej hudobnej kultúry. In: *Slovenský národopis*, roč. 48, 2000, č. 1, s. 5-23. URBANCOVÁ, Hana: Ranná duchovná pieseň v speve hlásnikov na Slovensku. In: SKLADANÁ, Jana (ed.): *Slovenská kresťanská a svetská kultúra*. (= *Studia Culturologica Slovaca* 2.) Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2001, s. 178-201.

⁴¹ OREL, Dobroslav: *Kancionál Franusův*. Praha : Obecná jednota Cyrillská, 1922, s. 81.

⁴² LENGOVÁ, Ref. 39, s. 268.

⁴³ ELSCHÉKOVÁ, Alice – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1980, s. 301-303. ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1991.

Rozsiahla štúdia prehľadového typu *Hudební prameny na Slovensku* z roku 1931 sa týka ľudovej piesne a hudby len okrajovo.⁴⁴ Zodpovedá však koncepcii dejín hudby, ktorých súčasťou je aj piesňový, hudobný a tanečný folklór ako integrálna zložka dobovej hudobnej kultúry. Štúdia výberovo eviduje ich historické záznamy ako legitímnu súčasť dejín hudby. Podľa Orlovej definície dôležitou zložkou premennej bázy pre slovenskú hudobnú historiografiu sú aj rukopisné a tlačené pramene ľudovej piesne a hudby:

„K pramenům dějin hudby na Slovensku patří především jako pozůstatky z hudebních událostí umělecká díla rukopisná a tištěná, zachovaná v notaci chorální, mensuralní, v tabulatuře varhanní a loutnové, díla doby basso continuo, dále jednohlasé, vícehlasé a instrumentální skladby doby novější a zápisy i tisky lidové písně a hudby.“⁴⁵

Zahrnutie historických prameňov hudobného folklóru do výskumu dejín hudby malo zrejme aj iný dôvod. Za dôležitý faktor jeho vývinu Orel považoval preberanie prvkov z dobovej umeleckej kultúry: „Lid v údolí a na horách tvoří sice samostatně poklad písňový, ale i tu, jako ve výšivce, ukryty jsou vlivy vyšší kultury, neuvědoměle přejaté ze současného umění.“⁴⁶ Myšlienka o preberaní podnetov „zhora“ bola v prvej polovici 20. storočia súčasťou teoretických koncepcií západoeurópskej, najmä nemeckej hudobnej folkloristiky a k jej predstaviteľom patrili John Meier (1864 – 1953), Hans Mersmann (1891 – 1971) a Werner Danckert (1900 – 1970).⁴⁷ Súvisela s učením o „poklese“ kultúrnych foriem pri ich preberaní ľudovým prostredím, pričom širokým vrstvám spoločnosti zároveň upierala schopnosť vlastnej, autonómnej tvorby.⁴⁸ Možno predpokladať, že Orel sa oboznámil s týmito ideami ako žiak Guida Adlera (1855 – 1941) na univerzite vo Viedni.⁴⁹ Nezastával však celkom totožné stanovisko, keď súčasne popri preberaní podnetov z dobovej cirkevnej hudby pripúšťal aj „samosamostatnosť ľudu“ v piesňovej tvorbe. Jeho pohľad v tomto smere korešpondoval do veľkej miery s názorovým zázemím českej muzikológie a hudobnej folkloristiky z prelomu 19. a 20. storočia, hoci uvedený problém sa tu formuloval inak. Otakar Hostinský na príklade českej kultúry ukázal, že vplyvy chrámového spevu a ľudového spevu boli vzájomné, obojstranné a obojsmerné: „v rozvoji světské písně lidové je hudba chrámová činitelem velmi důležitým. Ale dlužno k tomu ihned dodati, že poměr obou

⁴⁴ OREL, Dobroslav: *Hudební prameny na Slovensku*. In: *Príspevky k praveku, dejinám a národopisu Slovenska*. (= Sborník archeologického a národopisného odboru Slovenského vlastivedného múzea za rok 1924 – 1931.) Ed. Jan Eisner, Jan Hofman, Vilém Pražák. Bratislava : Nákladom spoločnosti Slovenského vlastivedného múzea, 1931, s. 59-79.

⁴⁵ Tamtiež, s. 61.

⁴⁶ Tamtiež, s. 60.

⁴⁷ CZEKANOWSKA, Ref. 2, s. 45.

⁴⁸ Pôvodcom termínu (nem. gesunkenes Kulturgut) je nemecký literárny historik a folklorista Hans Naumann (1886 – 1951). NAUMANN, Hans: *Grundzüge der deutschen Volkskunde*. Leipzig : Quelle und Meyer, 1922. Bližšie k tomu LINDER-BEROU, Waltraud: *Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit? Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied*. Frankfurt am Main : Petr Lang, 1989, s. 75-79.

⁴⁹ ZVARA, Vladimír: Constructing the past and future of Slovak music. Dobroslav Orel in interwar Bratislava. In: *Historický časopis*, roč. 69, 2021, č. 5, s. 929-930.

je vzájemný: také zpěv kostelní za mnohou melodii svou děkuje písni světské [...].⁵⁰ Vycházel pritom zo znalosti českého piesňového materiálu, ktorý zhodnotil v konfrontácii s názormi domácich autorov.

V závere príspevku Orel uvádza niekoľko súhrnných poznámok, ktoré sa vzťahujú na koncepčné a metodologické otázky. Týkajú sa potreby štúdia primárnych prameňov, ale najmä ich kritického zhodnotenia a interpretácie na širšej interetnickej a interkultúrnej báze. V dobovom názorovom spektre je to cenný pohľad, ktorý prinášal do slovenskej hudobnej vedy dôležité impulzy z hľadiska jej predmetu, šírky záberu a metodológie, a to aj vo vzťahu k slovenskému hudobnému folklóru a tradičnému spevu:

„Řada milovníků lidové písně slovenské obírala se hudebními problémy na Slovensku pravidelně s hlediska jen regionálního, zapomínajíc na společné idee, proudící současně i v zemích okolních. [...] V prvé řadě jest však třeba seznámiti se s prvotními prameny hudebními na Slovensku, ať se dotýkají jakéhokoliv oboru hudebně-vědného. Nelze se omeziti jenom na hudbu slovenskou, nýbrž nutno obsáhnout i takové prameny, které se dotýkají hudby cizí, často významu mezinárodního.“⁵¹

Z hľadiska tradičného (svetského, ľudového) spevu Orel považoval za súčasť dejín hudby na Slovensku nielen pramene slovenskej ľudovej piesne, ale aj pramene inonárodného piesňového repertoáru – zbierky obsahujúce srbské, poľské či rusínsko-ukrajinské piesne: „Z oboru písňového uloženy jsou v museu Matice Slovenské různé Věnce zpěvů vlasteneckých, národní srbské písně, zpěvy lidu polského a ruského v Haliči.“⁵² V prvej polovici 20. storočia to bol prejav progresívneho prístupu k tradičnému spevu z územia Slovenska, keď sa začal chápať ako jeho súčasť aj piesňový repertoár v jazyku iných etník a etnických skupín. Význam evidencie a štúdia takýchto prameňov nielen pre historickú pramennú bázu, ale aj pre pochopenie tradičného spevu z územia Slovenska dokladá najnovší výskum fenoménu viacjazyčných spevníkov a zborníkov z 19. storočia, ktorý rozširuje obraz o tradičnom speve u nás v tomto období.⁵³

Orlov pohľad na hudobný folklór v uvedenej štúdii osciloval medzi dvoma prístupmi. Vo vzťahu k historickej pramennej báze inklinoval vo väčšej miere k teritoriálnemu princípu, keď túto bázu vymedzil územím Slovenska a jeho multietnickou hudobnou kultúrou, podobne ako pri ostatných historických hudobných prameňoch. Na druhej strane, vo vzťahu k súčasnej ústnej tradícii zdôrazňoval etnicko-národný princíp sprevádzaný romantickou ideou tzv. záchranej dokumentácie: „Ústní tradice má význam hlavně v oboru lidové písně. Úmrtím starších lidí zmizí zanedlouho stará, dobrá píseň slovenská a zůstane v ústech lidu jen píseň úpadková.“⁵⁴ Hoci k slovenskej ľudovej piesni explicitne nepričlenil aj spev z prostredia slovenských enkláv v zahraničí, k jej relevantným prameňom zahrnul aj piesňové záznamy pochádzajúce zo slovenských lokalít na Dolnej zemi, uložené v pamäťových inštitúciách na Slovensku

⁵⁰ HOSTINSKÝ, Otakar: O naší světské písni lidové. In: *Český lid*, roč. 1, 1892, s. 167.

⁵¹ OREL, Ref. 44, s. 78-79.

⁵² Tamtiež, s. 74.

⁵³ URBANCOVÁ, Hana: Multilingual song books in Slovakia in the 19th century. In: *Traditiones*, roč. 51, 2022. (v tlači)

⁵⁴ OREL, Ref. 44, s. 78.

(napríklad piesňová zbierka Benjamína Kamenára zo Starej Pazovy).⁵⁵ Tieto pramene sa stávajú predmetom hlbšieho záujmu slovenskej etnomuzikológie až v poslednom období, pričom sa zapájajú aj do súčasných výskumných tém.⁵⁶

V závere svojej štúdie o hudobných prameňoch na Slovensku Orel zhodnotil: „Hudobných památok jest na Slovensku dosti. O jejich zajímavosti svědčí již ty, které uvádím [...]“.⁵⁷ Toto konštatovanie možno nepochybne vzťahovať aj na historické pramene tradičného spevu a hudby. Ich zohľadnenie v rámci dejín slovenskej hudby našlo neskôr odraz – hoci v rôznych formách a koncepciách – vo všetkých hudobnohistorických syntézach, ktoré vznikli v Ústave hudobnej vedy SAV a publikovali sa v druhej polovici 20. storočia.⁵⁸

S činnosťou Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň bezprostredne súvisia dva kratšie články, ktoré Orel uverejnil v časopise *Bratislava* koncom 20. rokov a v polovici 30. rokov: *Fonografická akce ze Slovenska* (1929) a *Státní ústav pro lidovou píseň v republice Československé. Odbor slovenský* (1934).⁵⁹ Obidva články majú prevažne informatívny charakter – sú to správy, ktoré sa prekrývajú s Orlovou organizačno-koncepčnou prácou v oblasti hudobného folklóru. Prinášajú základné informácie o poslaní ústavu, jeho činnosti a perspektívach, o personálnom zázemí a o spolupráci s ďalšími inštitúciami pri dokumentácii ľudovej hudby. Prelína sa v nich faktografia aj osobné svedectvo z účasti na pôsobení tejto inštitúcie a na príprave a realizácii niektorých jej projektov. Z tohto hľadiska je cenná správa o celoštátne realizovanej zvukovej dokumentácii hudobného folklóru a jazykových dialektov z roku 1929, ktorú organizovala Československá akadémia vied v spolupráci so Štátnym ústavom pre ľudovú pieseň a francúzskou firmou Pathé. Záverečný komentár v článku svedčí o povedomí historika: „Naši povinností bylo pro budoucnost zaznamenati způsob, jakým akce fonografická byla na Slovensku provedena.“⁶⁰

Druhý článok z roku 1934 informuje o poslaní a úlohách Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň. Obsahuje však aj niekoľko poznámok k charakteristike slovenského hudobného folklóru, ktoré dopĺňajú Orlove názory publikované v predchádzajúcich rokoch. Autor opäť upozorňuje na interetnické vzťahy ľudového spevu na území Slovenska, ktoré odkazujú na stredoeurópsky kontext:

⁵⁵ OREL, Ref. 44, s. 75.

⁵⁶ Napr. LOMEN, Kristina: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021. LOMEN, Kristina: Ozdobný spev Slovákov v Starej Pazove (Srbsko): dokumentácia, transkripcia, analýza, interpretácia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 12 (38), 2021, č. 2, s. 155-253.

⁵⁷ OREL, Ref. 44, s. 79.

⁵⁸ URBANCOVÁ, Hana: Ľudová hudobná kultúra a jej miesto v syntetických dejinách hudby – koncepcie a metodologické kontexty. In: *Vedy o umeniach a dejiny kultúry. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie*. Ed. Ivan Gerát [et al.]. Bratislava : Ústav dejín umenia SAV, 2013, s. 25-45.

⁵⁹ OREL, Dobroslav: Fonografická akce ze Slovenska. In: *Bratislava*, roč. 3, 1929, č. 2, s. 1137-1140. OREL, Dobroslav: Státní ústav pro lidovou píseň v republice Československé. Odbor slovenský. In: *Bratislava*, roč. 8, 1934, č. 1-2, s. 153-156.

⁶⁰ OREL, Ref. 59, 1929, s. 1140. K tomu aj príspevok VÁŽNÝ, V.[áclav] – PLICKA, K.[arol]: O fonografických zápisoch slovenskej reči, piesne a hudby ľudovej v Prahe v októbri 1929. In: *Slovenské pohľady*, roč. 45, 1929, s. 705-707.

„Prolínání a styky Slováků, Němců, Maďarů a Poláků na území Slovenska se jeví v lidové písni potulnými melodiemi, jež jsou oděny tu rouchem slovenským, jinde maďarským, polským i německým. Originál některých melodií nalezněš u starých písní latinských české provenience z doby pozdního humanismu nebo zjistíš, jak ve variantu přeskočili hranice moravsko-slovenské. Ústav pro lidovou píseň na Slovensku stopuje teritoriální rozpětí melodií s různými texty a varianty, zaznamenává i melodie zřetelně původu neslovenského, aby mohl studiem nasbíraného materiálu obsáhnouti písňové oblasti, tím vykázal příslušnou hranici písním jednotlivých národů neslovenských a oddělil je od území melodiky československé.“⁶¹

Domáci bádatelia síce uvedenému hľadisku venovali pozornosť, ale v odlišných súvislostiach: na pozadí interetnických vzťahov slovenského hudobného folklóru zdôrazňovali jeho špecifiká (v dobovom označení ako „rýdze“, „pôvodné“, „írečité“, „čisto slovenské“, „typické“, „charakteristické“ a pod.).⁶² Naplňali tým ideový rámec vlastivedného bádania z 19. storočia, keď hudobná folkloristika vo svojich začiatkoch poskytovala argumenty národnej emancipácii Slovákov a svojimi poznatkami prispievala k formovaniu ich národnej a kultúrnej identity. Orel poukázal aj na také javy, ktoré boli viacerým etnikám spoločné, napríklad fenomén putovných nápevov („potulné melodie“) a ich prienik do rôznych etnických prostredí, spojený s procesmi adaptácie. Upozorňoval tým, že preberanie nápevov medzi viacerými etnikami ako dôsledok ich vzájomných kontaktov je prirodzenou súčasťou tradičného spevu. Preto nebol dôvod takéto nápevy zo slovenského repertoárového fondu vyradiť. V tomto postoji odborné stanovisko prevládlo nad ideologicky podmienenou selekciou materiálu:

„Jestliže se zpívají některé slovenské písně na melodie maďarského původu, není tím řečeno, že slovenská píseň je závislá na maďarské [...] Slovenský odbor našeho ústavu neodkládá ze sbírek nápevů ani zjevně neslovenského původu, protože se nebojí, že by se jimi posunula hranice slovenské kultury k jejímu neprospěchu a že by se jimi mohli podepřít revisionistické vidiny. Tím nabývají sbírky [...] významu etnografického.“⁶³

Na druhej strane Orlov odkaz na koncept „československej melodiky“ nezodpovedal štýlovému profilu českého, moravského a slovenského spevu. Pravdepodobne súvisel s novou ideologickou platformou, ktorá bola spojená so vznikom Československej republiky – s čechoslovakizmom.⁶⁴ Reálne poznanie hudobného materiálu, a najmä jeho hudobná analýza odkryli neskôr celkom inú skutočnosť. Etnomuzikologický výskum v priebehu druhej polovice 20. storočia identifikoval dva rozsiahle hudobnoštýlové okruhy, ktoré vymedzovali tzv. východný a západný piesňový typ. Hranica medzi nimi prebiehala územím Moravy: jej západná časť inklinovala k českej melodike (s väzbou na regióny západnej a severnej Európy) a jej východná časť k slovenskej (s väzbou na regióny východnej a juhovýchodnej Európy).⁶⁵

⁶¹ OREL, Ref. 59, 1934, s. 153.

⁶² URBANCOVÁ, Ref. 5, s. 30.

⁶³ OREL, Ref. 59, 1934, s. 153-154.

⁶⁴ K interpretácii čechoslovakizmu u Dobroslava Orla pozri bližšie ZVARA, Ref. 49.

⁶⁵ HOLÝ, Dušan: Na okraj etnografické hranice na Moravě. In: *Národopisný věstník československý*, roč. 2 (35), 1967, s. 21-42. Pozri tiež KRESÁNEK, Ref. 30. TYLLNER, Lubomír – VEJVODA, Zdeněk: *Česká lidová píseň. Historie, analýza, typologie*. Praha: Bärenreiter, 2019.

Tradičná ľudová hudobná kultúra nepatrila k výskumným prioritám D. Orela, a to ani po príchode na Slovensko. Príčiny, pre ktoré sa začal zaujímať o slovenskú ľudovú hudbu, spočívali pravdepodobne v dvoch podnetoch. Počas pôsobenia na Slovensku Orel ako český muzikológ pochopil význam hudobného folklóru pre hudobnú kultúru Slovenska, keď zaregistroval skutočnosť, že domáci autori venovali vo svojich textoch najväčšiu pozornosť práve slovenskej ľudovej piesni.⁶⁶ Spočiatku sa hudobný folklór stal objektom jeho pozornosti z koncepčno-organizačných dôvodov, keď prevzal post predsedu Slovenskej odbočky Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň a usmerňoval činnosť tejto inštitúcie. Ťažisková štúdia, ktorá vznikla v začiatkoch jeho pôsobenia v tejto funkcii, bola výsledkom Orlových prvých kontaktov s touto problematikou.⁶⁷ Pri jej koncipovaní sa opieral o dva zdroje: kriticky zhodnotil vývin názorov domácich autorov a k slovenskej ľudovej hudbe pristupoval s empirickým zázemím hudobného historika a hymnológa (čo sa napokon odrazilo aj v interpretácii niektorých jej hudobnoštylových znakov).

V tradičnom ľudovom prostredí Orel vlastný terénny výskum neuskutočnil a ľudové piesne „nezbieral“. Komunikoval však s týmto prostredím formou dotazníkových prieskumov – jednou z relevantných techník zberu dát v teréne.⁶⁸ Kontaktnými subjektmi dotazníkových prieskumov boli prevažne predstavitelia miestnej inteligencie, učitelia, kantori, duchovní, hoci na úrovni regiónov dotazníky organizačne zabezpečovali školské inšpektoráty.⁶⁹ Je škoda, že sa Orel ako spoluautor dotazníkových formulárov nepodieľal aj na ďalšom spracovaní a vyhodnotení výsledkov týchto prieskumov,⁷⁰ keď mohol niektoré svoje názory priamo konfrontovať s konkrétnym materiálom.

* * *

Počas pobytu na Slovensku v rokoch 1919 – 1938 Dobroslav Orel zásadným spôsobom usmerňoval vývin slovenskej muzikológie v širokej škále paralelne prebiehajúcich aktivít. Boli to prevažne jeho vedecko-výskumné, pedagogické a organizačné činnosti, ktorými v medzivojnovom období prispieval k rozvoju tohto vedného odboru u nás. Časť jeho aktivít sa vzťahovala aj na tradičnú ľudovú hudobnú kultúru Slovenska. Napriek niektorým výhradám, ktoré sa neskôr objavili k Orlovmu pôsobeniu v oblasti hudobnej folkloristiky, a to tak z názorového, ako organizačno-koncepčného hľadiska, je potrebné vyzdvihnúť tie podnety, ktoré sa ukázali v domácom kontexte ako inovatívne.

⁶⁶ OREL, Ref. 44, s. 78-79.

⁶⁷ OREL, Ref. 8.

⁶⁸ MIKUŠOVÁ, Lýdia: Využívanie dotazníkov vo výskume nástrojovej hudby. In: *Empirický výskum v etnomuzikológii, etnológii a folkloristike*. (= Ethnomusicologicum IV.) Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, s. 103-122.

⁶⁹ Dotazníkové prieskumy sa organizovali prostredníctvom školských inšpektorátov, kde sa zhromažďovali vyplnené formuláre a zasielali Štátnemu ústavu pre ľudovú pieseň so sídlom v Seminári pre hudobnú vedu Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave (Zbierka ŠÚLP-SO).

⁷⁰ Slovenská odbočka Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň pripravila v rokoch 1934 – 1938 celkovo tri dotazníkové akcie v slovenskom, maďarskom a rusínskom jazyku, ktoré sa uskutočnili počas Orlovho pôsobenia vo funkcii predsedu. SOPKO, Ref. 37, s. 3.

Prínosom Dobroslava Orla k štúdiu hudobného folklóru Slovenska bol pohľad príslušníka iného etnika, pochádzajúceho z odlišnej, hoci blízkej kultúry. Takýto pohľad môže objaviť aspekty, ktoré ostali domácim bádateľom z rôznych príčin zastreté alebo vzdialené. V jeho prípade to bola idea multietnickej bázy tradičnej kultúry Slovenska, ktorú neskôr prevzali a rozvíjali jeho žiaci.⁷¹ Za Orlovo špecifikum možno považovať optiku a empirickú skúsenosť hudobného historika, medievalistu a hymnológa. Aj vďaka tomu prispel k rozšíreniu dobového konceptu ľudovej piesne, tradovaného na Slovensku z 19. storočia, o ďalšie kategórie tradičného spevu, keď sústredil pozornosť na dovtedy obchádzané piesňové žánre s historickým alebo archaickým profilom, na fenomény z pomedzia svetského a duchovného spevu, na útvary medzi vokálnou a inštrumentálnou hudbou. Súčasťou jeho pohľadu bol poukaz na význam historických prameňov hudobného folklóru a potvrdenie ich miesta v dejinách hudby. Tieto pramene sa však až podstatne neskôr začali chápať ako legitímna súčasť práce etnomuzikológa či hudobného antropológa a koncom 20. storočia viedli k vzniku historickej etnomuzikológie – samostatnej oblasti štúdia historických prameňov tradičnej hudby a ich integrovania do aktuálnych výskumných tém.⁷²

Prístup Dobroslava Orla k štúdiu hudobného folklóru obsahoval niektoré prvky blízke západoeurópskej aj českej hudobnej folkloristike, ktoré aplikoval na folklórny materiál z územia Slovenska z pohľadu hudobného historika. V medzivojnovom období sa slovenská ľudová pieseň a hudba nachádzala v odlišnej vývinovej fáze v porovnaní s dynamickými procesmi ústupu a zániku tradičných kultúr vo väčšine západoeurópskych regiónov. Vďaka tomu Orel dokázal naznačiť také výskumné témy, ktoré na Slovensku vystúpili do popredia až v priebehu druhej polovice 20. storočia, pričom súviseli nielen s vývinom etnomuzikológie, ale aj s aktuálnym stavom tradičnej hudobnej kultúry.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0100/22 „Historické pramene tradičného slovenského spevu: typológia, rekonštrukcia, interpretácia“ (2022 – 2025), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁷¹ Multietnický aspekt hudobného folklóru z územia Slovenska, v názorovom spektre dobovej slovenskej hudobnej folkloristiky ojedinelý, zdôrazňoval vo svojich prácach František Zagiba. URBANCOVÁ, Ref. 38, s. 23.

⁷² WIDDESS, Richard: Historical Ethnomusicology. In: *Ethnomusicology. An Introduction*. Ed. Helen Myers. New York : W. W. Norton, 1992, s. 219-237. McCOLLUM, Jonathan – HEBERT, David G. (eds.): *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. New York : Lexington Books, 2014. ZIEGLER, Susanne – ÅKESSON, Ingrid – LECHLEITNER, Gerda – SARDO, Susana (eds.): *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2017.

PRÍLOHA

Dobroslav Orel:

Teorie o lidové písni slovenské.

*(Referát při Mezinárodním kongresu pro lidové umění v Praze,
dne 8. října 1928.)*

*Písňe se nedělají, ale rostou. Lidový pěvec je tvoří, nejsou
si vědom komplikovanosti tvůrčího procesu. My jako chemici
analysujeme složité funkce a jdouce ke kořenům příčin, podnětů*

557

Obr. 1: Štúdia D. Orla uverejnená v časopise *Prúdy* v roku 1928, úvod

Štátny ústav pre ľudovú pieseň v republike Československej.
Slovenský odbor.

Adresa: Bratislava, Šafárikovo nám. č. 12.

Dotazník číslo 2. Pre Slovenskú krajinu a moravské Slovensko.

Piesne hlásnické.

1. Oznamuje dosiaľ hlásnik vo Vašej obci alebo v súseďných dedinách (a v ktorých) jednotlivé nočné hodiny spevom hlásnickej piesne, na pr.: „Chváľ každý duch Hospodina“ alebo spevom inej piesne?

Presnú odpoveď na naše otázky prosíme napísať na tento hárok.

V Bratislave 10. februára 1937.

Za Štátny ústav pre ľudovú pieseň v republike Československej. Slovenský odbor.

Prof. dr. Dobroslav Orel,
predseda.

Prof. dr. Václav Vážný,
tajomník.

Obr. 2a, b: Dotazník č. 2 Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň k prieskumu hudobnej tradície hlásnikov a podomových obchodníkov z roku 1937 (autori: D. Orel, V. Vážný), záhlavie a záver formulára (Zbierka ŠÚEP-SO, ÚHV SAV)

2. Ako znejú slová hlásnickej piesne? Ráďte ich napísať fonetickým pravopisom podľa skutočnej Vašej domácej výslovnosti. Podľa možnosti naznačte i melodiú (Keby Vám robil ťažkosť záznam melodie po stránke rytmickej, nevážte sa vôbec na značenie určitých taktov. Dĺžky jednotlivých tónov možno naznačiť primerane voľným miestom, za notou, aby sa tým rytmus aspoň graficky vyjadril.)

Stromie ka piesen.

0. Chváľ každý duch Pána Boha i Ježiš se jeho Syna uderila
 9. 10. Uderila hodyna Bohuálen bue Ježiš Kristus i sláve meno Marie.
 11. Uderila hodyna Bohuálen bue...
 12. Uderila hodyna Bohuálen bue...
 13. Uderila hodyna Bohuálen bue...

Obr. 3: Vyplnený Dotazník č. 2 z obce Veselé (okr. Piešťany), hlásnicová pieseň *Chváľ každý duch Pána Boha*, zápis Jur Nemlaha, 1937 (Zbierka ŠULP-SO, ÚHV SAV)

6. Nebýva alebo nechodí vo Vašej obci „handrár“, ktorý pri zbieraní handár po dedinách písa alebo písal na píšťalku? Ráďte poznačiť meno, vek i bydlisko handrára.

Na Dobru Vodu bývali 2 handrári, ktorí chodili po dedinách zbierať handry a písať na píšťalku. Jeden z nich bol pánom 1907 r. a mal malého syna, ktorý chodil po dedinách zbierať handry a písať na píšťalku.

Kúp si, Kačo, až máš za čo a instrumentálna hra na kostenej píšťalke.

Obr. 4: Vyplnený Dotazník č. 2 z obce Dobrá Voda (okr. Trnava), handrárska pieseň *Kúp si, Kačo, až máš za čo a instrumentálna hra na kostenej píšťalke*, zápis Jozef Janeček, 1937 (Zbierka ŠULP-SO, ÚHV SAV)

tice Slovenské výzva, aby vybrali pro zájezd do Prahy nejvhodnější muže a ženy. Současně byla jim oznámena jména, již od dřívějšíka známá. K výzvě připojeno poučení:

»Najlepšie sa hodia k tejto veci ľudia v osade narodení a tam trvale usadení, roľníci, pastieri atď., ktorí dobre hovoria v domácom nárečí, znajú pôvodné staroslovenské piesne, svetské i nábožné, majú dobrý hlas (nemyslíme snád silný, alebo zvlášť pekný) a radi a bez bázne spievajú. Čo sa týka veku, nedoporučujeme spevákov príliš mladých ani príliš starých (mladých, nakoľko nepoznajú piesne starodávne, príliš starých, že natoľko nevládnu hlasem a dychom). Nutné je však prispôbiť sa podľa miestnych pomerov.

Taký dobrý spevák by mohol byť jeden, alebo dvaja, na pr. 1 žena a 1 muž, zvlášť tam, kde majú chlapi odlišné piesne od ženských. Prosíme, aby ste láskave venovali pozornosť výberu speváka alebo speváčky z Vašej osady, aby to boli ľudia naozaj najvhodnejší a len opravdoví speváci ľudoví, nie z kruhov inteligencie.

Boli by sme Vám povďační i za zvest, či sú u Vás, alebo na okolí ešte gajdoši, či sa písta ešte na píšťale, fujare, alebo dvojitej píšťale (na píšťalách doma urobených) a pod., a či u Vás si sedliaci na husliach (a nie na trúbach) sami bez nôt hrajú k tanci pri svadbe, alebo volajú cigánov. Podobne ráčte nás upozorniť na každú zvláštnosť, týkajúcu sa spevu, alebo hudby.

Slovenskí účastníci zájazdu do Prahy nech prídu pokiaľ je možné v starodávnych pôvodných, domácich krojoch.

Poznajúc Váš záujem o krásy slovenskej reči a slovenského spevu, prosíme Vás, aby ste láskave vysvetlili Vaším ľudom význam tejto dôležitej národnej veci a povzbudili ich, aby sa zbytočne nehanbili, ale aby sa účastnili s chuťou a radosťou diela, ktoré bude ku cti a vážnosti nielen Vašej osade, ale i celému slovenskému národu.

Bylo radostné, jak obratem došli od důvěrníků odpovědi, až na několik, vesměs příznivé.

Ihned jim pro účastníky poslány legitimace na zlevněný lístek, peníze na jízdu, diety na prvý den a odznak. Přesně jim udán den i vlak odjezdu.

Akademie vyhověla žádosti slovenského výboru Stát. ústavu pro lid. píseň a dala k dispozici Kč 50.000, dodatečně dalších Kč 70.000, když akce byla rozšířena. Z nich bylo vše hrazeno.

Účastníci ze Slovenska byli na pražských nádražích uvítáni a odvedeni do školy Na Zátorách, kde ubytováni.

V Radiojournalu po všechny dny slovenských zápisů fungovali Vážný a Plicka, kteří účastníky náležitě předem vyzkoušeli a připravili. Vyšel jim ve všem vstříc prof. Pernot při Sorboně jako technický ředitel celého podniku, muzikolog Barrand

i firma Pathé, jejíž přístroje postaveny v pražském Radiojournalu.

Princip výběru při zápisích spočíval na základě regionalistického. Každá oblast, jak dialektologická tak hudební byla zastoupena typickými dědinami a osobami. Podává tedy naše akce po obojím stanovisku celkový obraz Slovenska. Hlavně se podařilo získati představitele primitivní kultury z oblastí, které nejsou dotčeny komunikací a současnými vlivy. Tím ovšem vzrostl náklad, kterého vyžadoval zájezd z míst nejvzdálenějších, odlehlých od železniční stanice. Tím větší byla i obětavost lidu v době, kdy ještě polní práce nebyly skončeny.

Zastoupeno bylo 60 osad, z nichž dostavilo se 152 zpěváků a vyprávěčů (91 mužů a 61 žen). Na 163 deskách bylo zachyceno 32 dialektů v podobě rozprávek z rozličných končin Slovenska, 405 nápěvů o několika slokách, z toho řada vícehlasých, sborových lidových písní v původní harmonisaci, taneční písně s charakteristickým předzpěvem pěvců a předeherou hudců vrchovských, 8 tanců muziky goralské s průvodem houslí a dud, 1 valašská pastýřská obecná nota s variacemi na píšťale, 2 melodie na pastýřské píšťale, 1 zápis velké fujary dervanské, 12 písní v podání myjavské hudby, 5 tanečních písní hudců spíšských.

Tím o hlavním výběru zachycen obraz archaického i dnešního hudebního Slovenska.

Po stránce rodové vybrány písně obřadné, pastýřské a hudba instrumentální, t. j. housle a dudy jako nejprimitivnější orchestr, dudy solové, píšťaly pastýřské (dírková, dvojité veliká fujara). účinkovaly kapely z Myjavy, Hrochotí, Brutovců a Polhory.

Po stránce osobní vybráni vyprávěči a zpěváci z oblastí východních mužů a ženy věkem mladší, poněvadž tamější původní lidová kultura jest ještě v plné svěžesti a nedotčena. Z krajín západního Slovenska bylo nutno vybrati osoby věkem starší, které tkví ještě pamětí a reprodukcí ve staré tradici. Všude přihlíženo, aby vyhovovali řečově.

Po stránce topografické zastoupeno rovnoměrně Slovensko západní, střední i východní. Patrně to z násl. tabulky, kde uvedena místa a při nich v poznámce udán způsob zájmu.

I. Západní Slovensko:

Rošáca:	nárečí, písně
Bur. Sv. Jur:	»
Čičmany:	»
Gajary:	»
Gbely:	»
Slov. Grób:	»
Kopčany:	»
Jablonica:	» gajdoš
Dol. Lopašov:	»

Summary

THE SLOVAK FOLK SONG AS SEEN BY THE MUSIC HISTORIAN DOBROSLAV OREL

The Czech music historian Dobroslav Orel (1870–1942) incorporated Slovak musical folklore into the domain of his scholarly interests after his move to Bratislava in 1919, and especially after he assumed the function of head of the Slovak department of the State Institute for Folk Song in 1928. In that same year he published his paper *Teorie o lidové písni slovenské* [Theory of the Slovak Folk Song], which evoked critical responses immediately after its publication (Ján Krasko-Zápotocký 1930) and subsequently also, during the process of formation of the Slovak ethnomusicological school in the mid-20th century (Jozef Kresánek 1951, Alica Elscheková and Oskár Elschek 1962). The reception of Orel's theory was part of a critical adaptation in Slovak ethnomusicology to the idea of the influence of sacred music on Slovak folk singing and instrumental music. His opinion that Czech hymns had an influence on the tunes of Slovak folk songs, and his idea of a “Czechoslovak melody”, are probably connected with the contemporary ideology of Czechoslovakism, which attended the birth of the first Czechoslovak Republic. Dobroslav Orel's contribution to the development of music folkloristics in Slovakia in the interwar period was the idea of the multiethnic base of the musical culture of Slovakia, which his pupils later took over and developed on the basis of traditional culture (František Zagiba). Drawing on his experience as a music historian and hymnologist, Orel contributed to expanding the contemporary concept of the folk song (handed down from the 19th century in Slovakia) with further categories of traditional singing, in that he focused attention on song genres between secular songs and hymns. He pointed to the importance of the historical sources of folk music and their place in researching music history, which later found a reflection in all of the music-historical syntheses published by the Slovak Academy of Sciences during the second half of the 20th century. Dobroslav Orel's approach to the study of folk music encompassed elements close to West European and Czech music folkloristics, which he applied to folklore material from the territory of Slovakia.

THE CONTRIBUTION OF DOBROSLAV OREL (1870 – 1942) AND OF THREE STATE INSTITUTIONS IN BRATISLAVA TO RESEARCH ON THE EARLY HISTORY OF MUSIC

MARTA HULKOVÁ

prof. PhDr. Marta Hulková, CSc.; Katedra muzikológie, Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave, Gondova 2, 811 02 Bratislava 1; e-mail: marta.hulkova@uniba.sk

ABSTRACT

In the academic year 2021/2022, we commemorate the hundredth anniversary of the foundation of the Faculty of Arts of Comenius University in Bratislava, where the Seminar for Musicology was also established. The latter created a professional base for the development of Slovak music-historical research, especially for heuristics and for the preservation of extant music-historical sources from several places of present-day Slovakia. The founder of this Seminar for Musicology, Dobroslav Orel, a Czech theologian and musicologist, also built a music-documentation station at the Faculty of Arts of Comenius University in Bratislava in Slovakia after the model of Czech and Moravian institutions. By time, however, the competencies changed and the task to amass, store, catalogue, and scientifically process the extant music-historical sources went in the 1950s to the Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences and then, in 1965, to the Music Department of the Institute of History (today Music Museum) of the Slovak National Museum. The ongoing interdisciplinary and international collaboration improves the quality of the scientific activities of music-documentation institutes in Slovakia, which is facilitated also by their ongoing collaboration with other public institutions.

Key words: Dobroslav Orel, Bratislava, early music, Faculty of Arts of Comenius University, Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences, Music Department of the Institute of History (today Music Museum) of the Slovak National Museum

Introduction

In the course of the twentieth century, after the birth of the Czechoslovak Republic and then after World War II, state institutions focusing on educational, scientific, and documentation activities were gradually established in Bratislava. In the field of musicology, attention was paid firstly to the training of musicologists. Subsequently, the institutions managed to locate, protect, professionally process, and scientifically assess the historical musical sources extant in the territory of Slovakia. These institutions were as follows:

- 1921 – *Seminar for Musicology* (SM), since 1953 *Department of Musicology* (DM),¹ at the Faculty of Arts of Comenius University (FA CU) in Bratislava, a scientific and educational institution since the academic year of 1921/1922. (During World War II, the name of the university was changed from Comenius University to Slovak University.)
- 1953 – *Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences* (IM SAS). A scientific institute at SAS, whose genesis reaches back to the time of World War II (1943).²
- 1965 – *Slovak National Museum, Music Department of the Institute of History* (SNM-MD-IH), since 1991 *Slovak National Museum Music Museum* (SNM-MM). An institute of musical documentation, since 2011 it has an additional focus on research.³

By “early history of music”, we mean research on the historical musical sources and musical culture focused on the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque, and the Classical period.⁴

Training specialists domestically was a prerequisite for the birth of state institutions specializing in musicological research. The opportunity to study musicology according to the model of Central European universities arose in the academic year of 1921/1922 in Bratislava, at the Faculty of Arts of Comenius University. Just like in other scientific disciplines, in the field of musicology it was also a Czech scholar who became the founder of the Seminar for Musicology and the guarantor of a highly professional level of education. This person was Dobroslav Orel (1870 – 1942), a theologian and musicologist.⁵

¹ See CHALUPKA, Lubomír: 80 rokov Katedry hudobnej vedy na FFUK [80 Years of the Department of Musicology at FA CU]. In: *Slovenská hudobná veda (1921 – 2001) minulosť, súčasnosť, perspektívy*. Ed. Lubomír Chalupka. Bratislava : STIMUL, 2001, pp. 9–31.

² About the birth and the early activities of IM SAS accessible on the internet: <<http://uhv.sav.sk/ustav/historia/>> or <https://www.sav.sk/?lang=sk&doc=ins-org-ins&institute_no=48> [cit. on 04/03/2022]

³ On these milestones in the activities of SNM-MD-IH and SNM-MM accessible on the internet: <<https://www.snm.sk/?hudobne-muzeum-historia-muzea>> [cit. on 04/03/2022].

⁴ For the time periods, we use art-historical terminology, not the terms commonly used in general history.

⁵ See the entry in *Slovenský biografický slovník (od roku 833 do roku 1990)* [Slovak Biographical Dictionary (from 833 to 1990)]. Ed. Štefan Valentovič. Martin : Matica slovenská, 1990, vol. 4, p. 345; JANEK, Marián: *Dobroslav Orel – muzikológ, hudobný pedagóg, osvetový pracovník* [Dobroslav Orel: A Musicologist, Educator, and Upliftment Activist]. Banská Bystrica : Pedagogická fakulta, Univerzita Mateja Bela, 2007. See also the “Personal Writings – D. Orel” collection in the Registry Room of the Faculty of Arts of Comenius University.

Before his arrival in Bratislava, research on historical musical sources extant in various institutions (e.g. in state, ecclesiastical, and municipal locations), aristocratic residences, or in private ownership, had not received systematic and institutional attention. A few initiatives may be worth mentioning though. In the latter half of the nineteenth century, the activities of *Matica slovenská* in Martin (1863 – 1875) gained momentum. Besides collecting transcriptions of folk music, it also focused on collecting historical musical sources.⁶ In this period, hymnological works were also written by Slovak Lutheran and Catholic priests, e.g. *Ludovít Haan* (1818 – 1891), *Ján Mocko* (1843 – 1911), and *Andrej Kmeť* (1841 – 1908).⁷ In the nineteenth century, works written in Hungarian on Catholic church music were published, e.g. by *Mihály Bogisich* (1839 – 1919)⁸, which attracted the attention also of *Dobroslav Orel*, or by *István Bartalus* (1821 – 1899).⁹ Reports in non-musical Hungarian periodicals at the turn of the nineteenth and the twentieth centuries,¹⁰ occasionally describing finds of historical musical sources or on inventories of music, such as that of 1616 in Saint Martin's Cathedral in Bratislava [*Pozsonium*, *Pozsony*, *Pressburg*], are also noteworthy.¹¹ The grand millennial celebrations in Budapest in 1896 also gave fresh impetus to the developments. In the "Music" section,¹² the organizers focused on the most precious historical manuscripts and prints from the territory of the entire historical Hungary, exhibiting also various precious musical sources from the territory of present-day Slovakia.¹³

⁶ E.g. the *Melodiarium of Anna Szirmay-Keczer* manuscript from the first half of the eighteenth century in *Matica slovenská* was noticed by *Jozef Kresánek*. His complete source-critical edition of this source was published in 1967 and 1983. See *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer*. Ed. *Jozef Kresánek*. (= *Fontes Musicae in Slovacia* 1.) Praha; Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1967; Bratislava : OPUS, 21983.

⁷ E.g. *HAAN, Ludovít: Cithara sanctorum, její historia, její průvodce a tohoto spolupracovníci* [*Cithara Sanctorum, Its History, Its Author, and His Collaborators*]. V Pešti, Tiskem Viktora Horňanského, 1873; *MOCKO, Ján: Historia posvätnéj piesne slovenskej a historia kancionálu*. [The History of Sacred Slovak Hymns and the History of Hymnals]. Liptovský Svätý Mikuláš : *Tranoscius*, 1909. See also the works, extant as manuscripts, of the Catholic priest *KMEŤ, Andrej: Prostonárodné vianočné piesne* [Popular Christmas Carols]. (1863). [I], [II]. Ed. *Hana Urbanová*. (= *Monumenta Musicae Slovaca*.) Bratislava : Hudobné centrum, 2007, [2015].

⁸ *BOGISICH, Mihály: Cationale et passionale Hungaricum. Societatis Jesu, residentia Turocensis. XVII. századbeli kath. Énekgyűjtemény* [Anthology of Seventeenth-Century Catholic Hymns]. In: *Értekezések a Nyelv- és Széptudományok köréből*, vol. 10, 1882, no. 8, pp. 3-47.

⁹ *BARTALUS, István: Bakfark Bálint lantvirtuóz és zeneköltő és Eszterházy Pál egyházi zenekölteményei* [The Lute Virtuoso and Composer Bálint Bakfark and the Church-Musical Compositions of Pál Esterházy]. Budapest : Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Hivatala, 1882.

¹⁰ E.g. journals like *Századok*, *Magyar Könyvszemle*, *Magyar Történelmi Társ.*

¹¹ E.g. *PÓR, Antal: A pozsonyi társaskáptalani egyház énekesgyűjteménye 1616-ból* [The Hymn Collection of the Church of the Collegiate Chapter in Pozsony (Present-day Bratislava) of 1616]. In: *Történelmi Társ.*, 1885, no. 4, p. 782.

¹² See the catalogue of the exhibition *SZTANKÓ, Béla: Zene* [Music]. In: *Az 1896. évi kiállítás eredményei* 5 [The Results of the 1896 Exhibition 5]. Ed. *Sándor Matlekovits*. Budapest : Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1898.

¹³ E.g. the so-called *Levoča Tablature Book*, today known as the *Tabulatura Miscellanea*. This manuscript attracted the attention of Hungarian researchers at the turn of the nineteenth and the twentieth centuries. Continuing research in Slovakia – by *Antonín Hořejš*, *Ladislav Mokrá*, *Ladislav Kačic* – deepened our knowledge of this source and its source-critical edition was pub-

These were, generally speaking, the beginnings of music-historical research in Slovakia after the birth of the Czechoslovak Republic. A major challenge was to professionalise music-historical research and reach the scientific level of other European nations.

Dobroslav Orel's Fieldwork and the Place of Deposition of the Acquired Historical Musical Sources

Dobroslav Orel, the founder of the Seminar for Musicology at FA CU in Bratislava, arrived in Slovakia already as a mature person with ample experience in education and scientific research.¹⁴ He made a conscious effort to launch professional research on historical musical sources not only by his own contribution but mainly by training a young generation of music historians. To begin this professional work at the standards of the time, in the footsteps of Guido Adler (1855 – 1941) and his music-historical research method,¹⁵ they had to start *ad fontes*, i.e. by finding the sources. Orel's relatively detailed written reports on fieldwork all over Slovakia, addressed to the Ministry of Education and National Culture in Prague, survive to this day.¹⁶ (Fig. 1) He sent the reports to this ministry because he hoped to gain financial support for his fieldwork from this institute. Orel also introduced his students to fieldwork and made efforts to gain funds for them, too. He wanted to catalogue the precious historical musical sources they found and expected financial support also from another institution headquartered in Prague, the "Department I Board for Research on Slovakia and Carpathian Ruthenia". (Fig. 2) In accordance with the territorial unit of Czechoslovakia at that time, Orel's letters also refer to his interest in research in the territory of Carpathian Ruthenia. As his letter of 4 December 1935 reveals, his intention was to build a music-documentation centre in FA CU in Bratislava according to the model of the state institute in Brno (Music Department of the Regional Museum).¹⁷

Orel secured a special safe to deposit the most precious sources gained in the field.¹⁸ He had photocopies made of the sources¹⁹ to use for studying them, to ensure the originals remained safe. In the First Czechoslovak Republic, Orel made great efforts

lished in 2005: *Pestrý zborník / Tabulatura Miscellanea*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Hudobné centrum, 2005.

¹⁴ Arriving in Bratislava in 1919, Orel worked as a professor of church music at the Faculty of Catholic Theology in the city until the establishment of SM at FA CU in 1921.

¹⁵ ADLER, Guido: Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. In: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. 1, 1885, pp. 5-20. See also BOISITS, Barbara: Adler, Guido [entry]. In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Ed. Rudolf Flotzinger. Accessible on the internet: <<https://dx.doi.org/10.1553/0x0001f65d>> [cit. on 24/03/2022] See also REITTEREROVÁ, Vlasta: Korepondence Guida Adlera a Dobroslava Orela. Svědectví vztahu učitele a žáka [The Correspondence of Guido Adler and Dobroslav Orel. A Testimony to the Relationship of the Teacher and the Student]. In: *Musikologica Slovaca*, vol. 7 (33), 2016, no. 1, pp. 94-131.

¹⁶ See the "Personal Writings – D. Orel" collection in the Registry Room of the Faculty of Arts of Comenius University.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ The safe is now owned by IM SAS in Bratislava.

¹⁹ Making photocopies was entrusted to Anna Dočkalová (1887 – 1949), who collaborated with Professor Orel from 1930 and was the conductor of the *Academic Choir* of Comenius Univer-

to develop a music-documentation centre at SM FA CU that met European standards. To create the necessary conditions for assessing and processing the acquired historical musical sources, Orel devoted himself, along with his fieldwork, to the establishment of a specialized musicological library²⁰ at SM FA CU.

The political events between 1939 and 1945 had a negative impact also on the activities of the Seminar for Musicology at FA in Bratislava, at the university renamed Slovak University. Orel's student, Konštantín Hudec (1901 – 1952) succeeded him as the head of the *Seminar* and, in 1944, Jozef Kresánek, a graduate of Charles University in Prague, became his assistant and librarian. After World War II, the new political conditions at the university (renamed back to Comenius University) did not enable them to continue building the music documentation centre. They arrived at a solution concerning where to deposit the historical musical sources gathered at SM FA CU only in the 1950s. First, they transferred them to IM SAS in Bratislava. Finding a suitable place and professional conditions for depositing and further processing the musical sources collected by Orel might have been the initiative of Jozef Kresánek, who became the Head of the Department of Musicology at FA CU after the death of Hudec,²¹ and, from 1956 onwards, he was also the external director of IM SAS in Bratislava. However, it was only a temporary solution until a specialized state music documentation centre was established in the 1960s at the Music Department of the Institute of History at the Slovak National Museum (SNM-MD-IH, today SNM-Music Museum), where the above-mentioned musical sources were deposited permanently. The employees of IM SAS significantly contributed to the development of the activities of SNM-MD-IH by coordinating the transfer of the musical sources to the depository of the newly established institute and by collaborating also in creating a form for the catalogue sheet for SNM-MD-IH.²² The musicologists Pavol Polák (1925 – 2019) and Mária Jana Terrayová (1922 – 1993) played major roles in this activity. Witnesses, e.g. the music historian Darina Múdra, who was a student at the Department of Musicology at FA CU in the 1960s, recall with great appreciation the expertise of Terrayová, under whose leadership the students also took

sity in Bratislava. Accessible on the internet: <https://is.muni.cz/el/1421/podzim2015/VH_700a/um/60533780/Dockalova_Anna_heslo_J_FILIP_428055.pdf> [cit. on 07/02/2022]

²⁰ Besides fundamental musicological works, mainly from the field of music palaeography in German, e.g. WOLF, Johannes: *Handbuch der Notationskunde*. 2 vols., Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1913/1919, or WAGNER, Peter: *Neumenkunde*. 2 vols., Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1911/1912, source-critical notated editions were also acquired, e.g. the motets of Jacob Handl-Gallus (*Opus Musicum* in six volumes) from the *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* series etc.

²¹ In 1953, the department at FA CU received a new name.

²² For more details, see the studies of MÚDRA, Darina: Niekoľko poznámok o súčasnom stave a perspektívach hudobnohistorickej dokumentácie v ČSSR [A Few Remarks on the Current State and Perspectives of Music-Historical Documentation in the Czechoslovak Socialist Republic]. In: *Zborník materiálov – Sympóziu predstaviteľov hudobno-dokumentačných inštitúcií zo socialistických krajín*. Ed. Muntág, Emanuel. (= Teória a výskum.) Martin: Matica slovenská, 1978, pp. 92-103; LEHOTSKÁ, Míriam: Slovenský katalóg hudobnohistorických prameňov (SKHP) a Répertoire International des Sources Musicales (RISM) ako podnecujúci fenomén hudobnohistorického výskumu [The Slovak Catalogue of Historical Musical Sources (SCHMS) and the Répertoire International des Sources Musicales (RISM) as Motivating Phenomena for Music-Historical Research]. In: *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia I*. Ed. Marta Hulková. Bratislava: STIMUL, 2007, pp. 437-448.

part in transferring the historical musical sources to SNM-MD-IH.²³ Moreover, the staff, and the successful professional growth, of SNM-MD-IH, was ensured by the graduates of the Department of Musicology, FA CU.²⁴ The extensive music collection of FA CU, and the separate collections derived from it, are currently available in the depository of SNM-Music Museum in its remote premises in the Dolná Krupá mansion.²⁵

The close links between the staff of these two institutions in Bratislava in the 1950s and the 1960s initiated their successful collaboration, and this tradition has been maintained up to this day.

The Activities of Dobroslav Orel Aimed at Finding and Protecting Historical Musical Sources

With respect to the ups and downs of protecting historical musical sources in Slovakia in the course of the twentieth century, we must return to Dobroslav Orel and recall his contribution in this regard.²⁶ During the eighteen years (1921 – 1938) of his activities as the Head of the Seminar for Musicology at FA CU in Bratislava, he managed to locate and gather a remarkable amount of historical musical sources that survived in the territory of Slovakia. Regarding the tasks and prospects of Slovak music-historical research, Orel noted that

“Slovakia needs scientists to discover its great musical past... Compositions lie somewhere covered with dust and they must be brought to light; archives and museums require specialists to catalogue and scientifically process the discovered materials. Hard but rewarding work awaits the young generation, who will present finds of European significance...”²⁷

As for the significance of the surviving historical musical sources, Orel's presumption has come true.

At the time of the First Czechoslovak Republic, nobody thought that, after 1948 and in the 1950s, sources of church music would be endangered for ideological reasons.

²³ For providing this piece of information, I would like to thank the music historian PhDr. Darina Múdra, DrSc. PhDr. Mária Jana Terrayová was a graduate of Masaryk University in Brno.

²⁴ In the 1960s, the work team at SNM-MD-IH consisted of the following music historians: Ľuba Ballová, Vladimír Čížik, Ivan Mačák and Darina Múdra.

²⁵ See KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana (ed.): *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea Slovenského národného múzea : Hudobné zbierky archívnej povahy 1965 – 2000* [A Guide to the Collections of the Music Museum of the Slovak National Museum: Music Collections of Archival Nature 1965 – 2000]. Bratislava : SNM-HuM, 2001.

²⁶ See *Dobroslav Orel (1870 – 1942). Príspevky k dejinám slovenskej hudby* [Contributions to the History of Slovak Music]. Compiled by Juraj Potúček. (= Dokumenty k dejinám slovenskej hudby 18.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 1968.

²⁷ „Slovensko potrebuje vedeckých pracovníkov, aby objavili jeho veľkú hudobnú minulosť... Hudobné diela ležia niekde pokryté prachom a teraz ich treba vyniesť na svetlo; archívy a múzeá vyžadujú odborníkov, ktorí by objavený materiál skatalogizovali a vedecky spracovali. Mladú generáciu očakáva tu veľká, ale vďačná práca, ktorá prinesie výťažky európskeho významu...” See OREL, Dobroslav: *Štúdium hudobnej vedy na Slovensku* [The Study of Musicology in Slovakia]. In: *Slovenský východ*, vol. 19, 1937, no. 55, 7. March.

Therefore, the sources containing church music gathered by Orel at FA CU, the protection of which was thus ensured, are highly valuable for research on the early history of music in the territory of present-day Slovakia. We can be thankful to Orel also for preserving the precious Music Collection of the Ursuline Convent in Bratislava, which was thus saved from harm after the change in the socio-political situation in Czechoslovakia. It is an extremely important collection of music from the Classical period, containing unique occurrences of sources in Central Europe in terms of both content and quantity. Thanks to the employees of SNM-MD-IH, the units of this music collection from the Ursuline Convent were catalogued and most of them entered into the international RISM database, too. These musical sources attracted the attention of several music historians²⁸ and became topics of several theses at the Department of Musicology, FA CU.²⁹

Orel's scientific interest became focused on the musical sources of the Franciscan library in Bratislava dating back to a period ranging from the sixteenth century to the latter half of the nineteenth century. His extensive study published in 1930 has been the starting point for every researcher interested in these sources to this day.³⁰ Especially the subchapter titled "Catalogue of Musical Sources" is very precious now, since the Franciscan library was transferred to Matica slovenská (present-day SNL) in Martin during the fatal 1950s and there it was divided among the units of other monastic libraries. This is evidenced, for example, by the fact that the partbooks of the significant five-volume *Novi Thesauri Musici* anthology (1568),³¹ originally from the library of the Franciscans in Bratislava, are now deposited far removed from each other in the SNL.³²

Orel's noteworthy correspondence survived also with regard to his efforts to acquire precious musical sources from several regions of Slovakia. As a model example, let us mention the town of Levoča in the region of Spiš, where Orel tried to gain the musical sources of the Evangelical Lutheran congregation. It was clear to him that he found precious sources from the Baroque period, but the Evangelical Lutheran presbytery did not trust him and did not agree to the transfer of the sources. It only permitted him to borrow the sources for a period of half a year upon the special request and guarantee of the Academic Senate of Comenius University.³³ (Fig. 3) While they were borrowed,

²⁸ E.g. MÚDRA, Darina: Die Musik bei Pressburger Ursulinen vom Ende 17. bis Anfang 19. Jahrhundert. In: *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus*. Ed. Ladislav Kačic. Bratislava : Slavistický kabinet SAV, 1996, 1997, pp. 213-232; SESTRIENKOVÁ, Iveta (ed.): *Prelúdiá a fúgy : Organový zborník M. Márie Stanislavy von Seidlovej / Orgelbuch der M. Maria Stanislawa von Seidl*. (= Musaeum Musicum.) Bratislava : SNM-HuM, 1994.

²⁹ E.g. the thesis and the dissertation of Lenka Bíliková-Antalová, the thesis of Katarína Ofúkaná. See also ANTALOVÁ, Lenka: *Hudobná kultúra uršulínok v Bratislave v 18. a 19. storočí* [The Musical Culture of the Ursulines in Bratislava in the 18th and the 19th Centuries]. Bratislava : Stimul, 2011.

³⁰ OREL, Dobroslav: Hudební památky františkánské knihovny v Bratislavě [The Musical Sources of the Franciscan Library in Bratislava]. In: *Sborník Filosofické fakulty UK v Bratislavě*, vol. 7, 1930, no. 59 (6), pp. 5-91, (Appendix 1-17).

³¹ *Novi Thesauri Musici*. Ed. Pietro Ioannelli. Venetia : Antonio Gardano, 1568. (RISM B/I/1 1568²⁻⁶).

³² This is the case also with the units of the following volumes: Bap 13145 (cantus), Bap 26766 (tenor), Bap 975 (bassus).

³³ See a copy of his letter in the Registry Centre of FA CU, Personal Writings – D. Orel collection: Čj. 152./1925.

photocopies were made of them,³⁴ and these, especially the ones made of the sources dating back to the seventeenth and the eighteenth centuries, became a rich topic for research for several generations of music historians in Slovakia.³⁵ They have remained a treasure trove of research topics at the Department of Musicology of FA CU and at IM SAS in Bratislava to this day.³⁶

In the 1960s and the 1970s, the status of the Department of Musicology at FA CU was complicated, and the management of the faculty incompetently intervened in the functioning of the seminar libraries of the departments. They did not spare even the valuable library built up by Orel, which may be considered to have been the first specialized musicological library in Slovakia.³⁷ Especially hymnological research was well supplied with literature and it has served the researchers of this matter to this day.³⁸ From among the scientific group of Orel, a hymnological topic was researched by Zdenka Bokesová.³⁹ Such topics were encouraged even when the Seminar for Musicology at FA CU was headed by Konštantín Hudec. The thesis of Ladislav Burlas published in 1954, where he introduced the printed Evangelical Lutheran and Catholic hymnals of the seventeenth century to the Slovak church communities along with an extensive notated appendix, was a major milestone for Slovak hymnological research.⁴⁰ The topic was processed at the Department of Musicology, FA CU, also under the guidance of Richard Rybarič, an external lecturer from IM SAS, and has continued to be researched, especially since 1989.⁴¹ In addition to the interest of literary scientists, who investigated the textual

³⁴ The photocopies made of these musical sources became the property of IM SAS in Bratislava.

³⁵ HULKOVÁ, Marta: *Levočská zbierka hudobnín (16. – 17. stor.) ako viacgeneračná bádateľská úloha* [The Levoča Music Collection (16th – 17th Centuries) as a Multigenerational Research Task]. In: *Hudobné pramene – kultúrne dedičstvo Slovenska*. Ed. Edita Bugalová, Sylvia Urdová. Bratislava : SNM-Hudobné múzeum, 2011, pp. 235-244.

³⁶ The first music historian to have studied the historical musical sources from Levoča was Antonín Hořejš, a scientist in the footsteps of Orel. The other published works were written by Ladislav Mokry, Richard Rybarič, Ladislav Burlas, František Matúš, Marta Hulková, Janka Petőczová, Jana Kalinayová-Bartová, Ladislav Kačic, Michal Hottmar, Anna Kňažíková, Peter J. Martinček, Adriana Grešová, and others. See also the database of theses and dissertations at DM FA CU. Accessible on the internet: <<https://fphil.uniba.sk/katedry-a-odborne-pracoviska/katedra-muzikologie/studium-a-prax/statnice-a-zaverecne-prace/>> [cit. on 29/03/2022].

³⁷ The multiple transfer of the library of SM FA CU was discussed by Jozef Kresánek. See CHALUPKA, Ref. 1, p. 14.

³⁸ Multi-volume hymnological works: KÜMMERLE, Salomon: *Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik*, 4 vols., Gütersloh : C. Bertelsmann, 1888-1895; Wackernagel, Philipp (ed.): *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*. 5 vols., Leipzig : B. G. Teubner, 1864-1877; BÄUMKER, Wilhelm: *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*. 4 vols., Freiburg im Breisgau : Herdersche Verlagshandlung, 1883-1911, etc.

³⁹ See BOKESZOVÁ-HANÁKOVÁ, Zdenka: *Hudba v díle Tranoscius's Oeuvre*. In: *Bratislava : časopis pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi*, vol. 9, 1937, no. 4, pp. 313-354.

⁴⁰ BURLAS, Ladislav: *Duchovné piesne* [Sacred Hymns]. In: Ladislav Burlas, Ján Fišer, Antonín Hořejš: *Hudba na Slovensku v 17. storočí*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1954, pp. 52-95, notated appendix pp. 209-344.

⁴¹ Hymnological topics were researched under the guidance of Richard Rybarič by Marta Hulková (1978). After 1989, several hymnological theses and dissertations were written under the guidance of Hulková: Peter Ruščin (1994, PhD 2000), Zlatica Kendrová (2000, PhD 2010), Anna

aspect of the repertoire of domestic hymnals, interest in the musical aspect was also processed professionally, according to the standards of the time.⁴²

In the field of hymnological research, the baseline situation in Slovakia is quite unfavourable with respect to the availability of the sources. After 1948, and as long as until 1989, ecclesiastical libraries and archives were restricted and inaccessible to the public. They did not have professionally trained staff, and their books and sources were disordered, or, in worse cases lost. Only the employees of Matica slovenská could enter them and, unfortunately, they did not always act professionally. They often handled arbitrarily the precious sources that were found in the bindings of printed books. A fragment of the so-called *Hymnal of Hôrka*, for example, met with a very sad fate. After much ordeal, it finally made its way, in a very bad state, to SNM-MM, where it was then restored very unprofessionally.⁴³ For the past thirty years, the situation in ecclesiastical historical libraries and archives has not changed significantly, except for a few examples.⁴⁴

Collaboration and Joint Scientific Projects in the Field of Music-Historical Research from the 1950s to the Present Day

It is not the aim of this study to outline the collaboration and the joint projects of the three above-mentioned institutions in Bratislava from the 1950s to the twenty-first century in their entire breadth. We will focus only on some of the activities in which they collaborated, without any pretensions to being exhaustive and covering all. At first glance, the track record of the music historians for the past hundred years looks impressive.⁴⁵ However, the numerous socio-political changes in the course of the twentieth century brought about a halt or posed a major obstacle, and it required immense human effort, of several individuals and work teams, to overcome these.

Before retiring in 1938, Orel had been forced to leave Slovakia due to his Czech nationality. The historical musical sources gathered by him during his active years were transferred from SM FA CU to one institution after another.⁴⁶ The valuable musico-

Hamadová (2006), Eva Kubincová-Makovíni (2012), Aranka Baltazárová-Bereková (2013), Adriana Grešová (2016, PhD 2020). See the database of theses and dissertations at DM FA CU. Accessible on the internet: <<https://fphil.uniba.sk/katedry-a-odborne-pracoviska/katedra-muzikologie/studium-a-prax/statnice-a-zaverecne-prace/>> [cit. on 23/05/2022]

⁴² It has become a lifelong research topic for the graduates of DM FA CU working at IM SAS and SNM-MM, namely of Peter Ruščin and Zlatica Kendrová, respectively.

⁴³ See HULKOVÁ, Marta: *Spevník z Hôrky a spišské rukopisné spevníky zo 17. a 18. storočia* [The Hymnal of Hôrka and Handwritten Hymnals from Spiš from the 17th and the 18th Centuries]. In: *Musicologica historica* I. *Ad honorem Richard Rybarič*. Ed. Janka Petőczová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2011, pp. 87-102.

⁴⁴ E.g. when foreign institutions, namely of *Universitätsbibliothek Bielefeld* from Germany, took the initiative in the case of the Lyceum Library in Kežmarok. See the "Katalog der Zipser Bibliotheken", accessible on the internet: <<http://bes.ub.uni-bielefeld.de/cgi-bin/searches.cgi?func=smask&db=kesdb>> [cit. on 29/03/2022]

⁴⁵ See the "Theoreticians" part of the online database of the *Music Centre* in Bratislava, with the complete bibliography of the published works of music historians working in Slovakia in the above institutions.

⁴⁶ First deposited at IM SAS, then definitively at SNM-MD-IH, the present-day SNM-MM.

logical library he built was also moved several times.⁴⁷ From 1939, Konštantín Hudec (1901 – 1952), a member of Orel's scientific group, experienced severe hardship as the Head of the Seminar for Musicology in the new political situation. His competence was questioned, especially after 1948, because of his theology degree. After his death, Jozef Kresánek was appointed as the head of the seminar and, in 1953, it received a new name: Department of Musicology. Since Kresánek was not politically active, he did not manage to maintain the independence of the department despite his high professionalism. First it became a subdepartment of the Department of Art History and, in the late 1950s, it was merged with the Department of Music Education, which had initially been part of the College of Education.⁴⁸ Besides the staff members specializing in practical subjects, high-quality specialists, e.g. Eugen Suchoň (1908 – 1993) and Miroslav Filip (1932 – 1973), also joined the department. For a short time, the Department of Musicology, headed by Jozef Kresánek, managed to regain its independence at the end of the 1960s, but this lasted only till 1972. After the occupation of Czechoslovakia by the troops of the Warsaw Pact, the political events in the period of normalization did not favour a department without a “party member”, and it again became a subdepartment of bigger units at FA CU. First it became part of the Department of Art History and, from 1975 to 1989, of the Department of Aesthetics and Art History. After the Velvet Revolution, from the beginning of the 1990s, the Department of Musicology at FA CU managed to regain its independence and, thanks to the qualified guarantors of its bachelor's, master's, and doctoral course, it has maintained it ever since.

The establishment of the Institute of Musicology also faced obstacles. František Zagiba, another student of Orel, made great efforts to make this institute, at that time called the “Musicological Institute”, thrive already in 1943 during World War II,⁴⁹ but he emigrated for political reasons after the war. From 1951 to 1956, the institute was headed by Zdenko Nováček (1923 – 1987), a graduate of musicology at Charles University in Prague. At that time, research focused on the modern history of music in Slovakia.⁵⁰ From 1953, the institute became one of the institutes of the Slovak Academy of Sciences and its name was changed to the Institute of Musicology (IM).⁵¹ In the early 1970s, IM SAS merged with other institutes of arts, and it managed to regain its independence only after 1989. Despite the organizational changes that took place at SAS in the past decade, the research team of IM SAS, headed by its director Hana Urbancová, has currently maintained the independence of the institute, which is now a public research institution.⁵²

The SNM-Music Museum, the youngest of the above-mentioned institutes, is currently an institute for documentation, research, and methodology on a countrywide

⁴⁷ See CHALUPKA, Ref. 1, p. 14.

⁴⁸ Ibidem, p. 16.

⁴⁹ The Musicological Institute was one of the first scientific research institutes of the Slovak Academy of Sciences and Arts (1942–1953).

⁵⁰ The results of his research were published in *Dejiny slovenskej hudby* [The History of Slovak Music] (Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1957, pp. 456–521), a multi-authored book in which he was one of the editors.

⁵¹ IM SAS has standardly had three departments. One of these, with focus also on early music, has been the Department of Music History.

⁵² On the staff of the management of IM SAS from the 1950s to the present day, see the website accessible on the internet: <<http://uhv.sav.sk/ustav/historia/>> [cit. on 21/05/2022]

scale. It began its activities in 1965 under the name *Slovak National Museum Music Department of the Institute of History* and gained larger independence within SNM only in 1991. Since then, it has been called the *Slovak National Museum Music Museum*. In 2011, it gained the status of a science institution.⁵³ It was at this institute in the 1960s that a team of ambitious young music historians, graduates of DM FA CU and members of the scientific group of Prof. Jozef Kresánek, began their music documentation work with great enthusiasm.⁵⁴ They carried out in-depth fieldwork and gathered a remarkable number of manuscripts and prints from ecclesiastical archives and historical libraries in several places in Slovakia. They successfully created the Slovak Catalogue of Historical Musical Sources (SCHMS) and participated in building up the *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) international database of musical sources. SNM-MM is now part of the *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML). Also, SNM-MM managed to gather one of the most significant collections of historical and folk musical instruments in Central Europe. Initially, this state institute functioned in the representative premises of Bratislava Castle. During the complex restoration of the building, however, it moved to a place which was much less suitable for its activities. Its two- and three-dimensional sources, i.e. musical manuscripts and prints, and musical instruments, are currently deposited outside Bratislava, in Dolná Krupá. For spatial reasons, their specialized musicological library had to merge into the central library of SNM.⁵⁵

The close collaboration of these three institutes was based on their shared goal to enhance music-historical research in Slovakia, bring it to the European level, and become equal partners on an international scale. Roughly in a chronological order, we may mention their following joint projects.

In the 1950s, their **most successful joint output was the multi-authored book *Dejiny slovenskej hudby* [The History of Slovak Music] (1957)**, authored by researchers employed by IM SAS and DM FA CU. Along with the three editors (Ladislav Burlas, Ladislav Mokřý, Zdenko Nováček⁵⁶), the team of authors comprised twelve music historians. Besides four members of the older generation,⁵⁷ the majority were fresh graduates of DM FA CU,⁵⁸ who continued the fieldwork in Slovakia and managed to enrich the source base significantly compared to the synthesis written by Konštantín Hudec, *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* [The Development of Musical Culture in Slovakia]

⁵³ For the information and the documents, I would like to thank the current director of SNM-MM, PhDr. Edita Bugalová, PhD.

⁵⁴ Ivan Mačák (1935 – 2016), Ľuba Ballová (1934 – 2019), Vladimír Čížik (1932 – 2017), Darina Múdra (b. 1942).

⁵⁵ The library of SNM-MM was transferred to the main building of SNM at Vajanského nábrežie 2, Bratislava.

⁵⁶ On the editor Zdenko Nováček (1923 – 1986), see KARAFLÁT, Jan: Zdenko Nováček [entry]. In: *Český hudební slovník osob a institucí*. Brno : Centrum hudební lexikografie Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, editor-in-chief: Petr Macek. Accessible on the internet: <<https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com>> [cit. on 06/02/2022]

⁵⁷ Jozef Kresánek, Zdenko Nováček, Ernest Zavorský, Zdenka Bokesová.

⁵⁸ Ladislav Burlas, Alica Elscheková, Ivan Hrušovský, Ladislav Mokřý, Pavol Polák, Richard Rybáříč, Jozef Šamko, Viera Šedivá.

(1949).⁵⁹ After almost forty years after the publication of *Dejiny slovenskej hudby* [The History of Slovak Music], in 1996, DM FA CU contributed to the next,⁶⁰ single-volume multi-authored synthesis with the same title by IM SAS, edited by Oskár Elschek. These multi-authored syntheses utilized the results of the theses and dissertations written at DM FA CU. Just as Jozef Kresánek headed both the above institutions in the 1950s, so did Oskár Elschek at the time of editing the first multi-authored synthesis published about the history of Slovak music in the late twentieth century. He was the Head of DM FA CU from 1990 to 1997 and, at the same time, the director of IM SAS in Bratislava.

Their close professional and scientific ties were ensured also by **musicology graduates** working at IM SAS and SNM-MD-IH/SNM-MM and **delivering lectures** at DM FA CU. From the 1960s, for example, collaboration developed with IM SAS in the field of music-historical research through Richard Rybář (1930 – 1989), who was an external lecturer teaching Music Palaeography and, from the 1970s also the History of Slovak Music. Another subject, Music Historiography, was taught by an external lecturer from SNM-MD-IH, Darina Múdra, who later taught also the History of Slovak Music when she was employed by IM SAS in the early 1990s. From among the music historians of IM SAS, Pavol Polák and Ladislav Kačic also lectured at DM FA CU for a short time in the 1990s.⁶¹ After 2000, Eva Veselovská, a graduate of DM FA CU working at IM SAS, delivered lectures on the topical tasks of research on medieval music in Slovakia to students of all three levels of the musicology course.

Mutual help between IM SAS and DM FA CU functioned also through the part-time contracts of the researchers of SAS for working at DM FA CU for longer periods. Besides the above-mentioned music historians, Oskár Elschek from IM SAS covered the Ethnomusicology subject in the late 1980s when the opportunity arose to study Musicology and Ethnography as a combined course. The socio-political changes at the turn of the 1980s and the 1990s prolonged Elschek's employment at DM FA CU, and he was appointed as its head. In 1990, a significant change occurred for the Musicology specialization, because it managed to regain its independence in 1990 after more than twenty years of being a subdepartment of the Department of Aesthetics and Art History. The achievement of scientific and educational goals set already by Dobroslav Orel at the time of the First Czechoslovak Republic and by Jozef Kresánek, a lecturer and leading figure of the Musicology specialization, could continue with new zeal. It was Kresánek who promoted, and lectured on, Ethnomusicology at DM FA CU, in addition to the music-historical and systematic subjects. Subsequently, Ethnomusicology was taught at the department by Oskár Elschek and, after 2000, by Hana Urbancová⁶² from IM SAS and members of her scientific group, graduates of DM FA CU Andrea Pelleová and

⁵⁹ HUDEC, Konštantín: *Vývin hudobnej kultúry na Slovensku* [The Development of Musical Culture in Slovakia]. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1949.

⁶⁰ CHALUPKA Lubomír: *Vývoj po roku 1945* [Post-1945 Development]. In: ELSCHKE, Oskár (ed.): *Dejiny slovenskej hudby : Od najstarších čias po súčasnosť* [The History of Slovak Music: From the Earliest Times to the Present Day]. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied; ASCO Art & Science, 1996, pp. 273-322.

⁶¹ Pavol Polák taught History of Music Aesthetics and Ladislav Kačic History of Slovak Music. Mgr. Ladislav Kačic, PhD, graduated from the Academy of Performing Arts in Bratislava in 1974.

⁶² The ethnomusicologist PhDr. Hana Urbancová, university professor holding a DrSc. degree, graduated from the Academy of Performing Arts in Bratislava in 1980.

Alžbeta Lukáčová. On the whole, research on folk culture in the works of Slovak ethnomusicologists bears witness to their close ties to ongoing music-historical research.⁶³

Internship opportunities at SNM-MD-IH/SNM-MM and IM SAS and long part-time activities of students under the guidance of experienced music historians significantly improved the quality of the training of the young musicologists at DM FA CU in Bratislava. For example, they participated in cataloguing the music collections in SCHMS. Even today, the students take an active part in making the extant historical musical sources at SNM-MM and the other musical sources from historical libraries (e.g. Levoča, Kežmarok) and ecclesiastical archives (e.g. Liptovský Hrádok, Nitra) visible by entering their data into the international RISM database.⁶⁴ Attractive topics for theses drawing on the historical musical sources deposited at IM SAS and SNM-MD-HI (the present-day SNM-MM), and consultations in this respect, have also been offered.⁶⁵ The students' choices for music-historical topics for their theses or dissertations may have been influenced also by their excursions to IM SAS and SNM-MD-HI/SNM-MM as part of their Music Palaeography subject. The specialists at these institutions could directly introduce the working methods of a music historian to the students and demonstrate the results of their work on specific examples. In other subjects – in Music Palaeography and the History of Slovak Music – the students of DM FA CU could also gain practical experience with primary historical musical sources containing early notations, which were provided by the above-mentioned institutions for study purposes in the form of photocopies and, in the past decades, even in a digitalized form.

Collaboration has been going on for a long time, with short breaks ever since the 1980s, also in **training doctoral students**. This is carried out through a common professional committee, whether headed by IM SAS or – based on a decision issued by the Ministry of Education, Science, Research and Sport of the Slovak Republic – by DM FA CU. The president of the doctoral committee, Ladislav Burlas, director of IM SAS from 1964 to 1988, gave lectures to the doctoral students for a long time.

After 2000, lectures in the field of early music delivered by the employees of IM SAS and SNM-MM were highly motivating for the emerging generations of doctoral students.⁶⁶ They gave them insights into studies at foreign institutions through the Erasmus Programme, and into their experience during music-historical research not only in the

⁶³ E.g. ELSCHEK, Oskár: Oponická zbierka, jej štýlová charakteristika a vzťah k slovenskej ľudovej hudobnej tradícii [The Oponice Collection: Its Stylistic Characteristics and Connection to Slovak Folk Music Tradition]. In: *Hudobnovedné štúdie*, vol. 7, 1966, pp. 87-96; URBANCOVÁ, Hana: *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie* [Selected Chapters from the History of Slovak Ethnomusicology]. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2016.

⁶⁴ In the above-mentioned period, MA and PhD students, e.g. Andrej Šuba, Peter Ján Martinček, Adriana Grešová, Margaréta Jurkovičová, Magdaléna Stýblová, Helena Zsilinská, and Barbora Uričová, entered data on musical manuscripts into the international RISM database.

⁶⁵ Topics drawing on the historical musical sources deposited in IM SAS, e.g. Eva Pikorová, Marta Hulková, Róbert Dušátko, Elena Vaculová. Drawing on the sources at SNM-MD-HI/SNM-MM, e.g. Pavol Danišovič, Ildikó Jandová-Schreiberová, Eva Katová, Lenka Bíliková-Antalová, Zuzana Poláková, Gabriela Šiková, Katarína Pečenárová, Marcel Jánošík, and others. See also the list of defended theses and dissertations at DM FA CU. Accessible on the internet: <<https://fphil.uniba.sk/katedry-a-odborne-pracoviska/katedra-muzikologie/studium-a-prax/statnice-a-zaverecne-prace/>> [cit. on 05/05/2022]

⁶⁶ E.g. from IM SAS Eva Veselovská, from SNM-MM Zlatica Kendrová, Sylvia Urdová, etc.

neighbouring countries forming the so-called Eastern Bloc in Europe until 1989, but also in Western Europe. Ties in the field of doctoral studies may be mentioned also with respect to SNM-MM, since its employees, graduates of DM FA CU, successfully defended their dissertations as external doctoral students at DM FA CU.⁶⁷

After 1989, the opportunity arose to carry out **joint scientific projects** (VEGA, APVV) focusing on music-historical research. From the early 1990s, and for twenty years, the three above-mentioned institutes in Bratislava managed to maintain their permanent collaboration in music-historical topics regarding the early history of music in the territory of present-day Slovakia.⁶⁸ Besides the published scientific works, **conference events** were another significant output of their joint scientific projects. These gradually grew into multiday meetings of music historians with international participation from several countries of Europe – the Czech Republic, Poland, Hungary, Austria, Germany, Slovenia, and Italy.⁶⁹ Mutual support existed also in the organizing and funding of these scientific conferences. The active participation of scientists and scientist-lecturers employed by all three institutions was also ensured. The thematic focus of the conferences was mostly determined by the leaders of the actual scientific projects and funding was received partly from the Musicological Association of the Music Union of Slovakia. For example, Symposia of Young Musicians took place on the initiative of DM FA CU, which were initially events on a national scale but, during the 1990s, they gradually grew into international meetings on a Central-European scale. Currently, the initiative of organizing annual music-historical conferences has been maintained from among the three above-mentioned institutions by SNM-MM.⁷⁰ In 2019, for example, the results of their joint SRDA (APPV) scientific project called “Music in Bratislava”, led by Jana Kalinayová-Bartová from DM FA CU, took place in the museum.⁷¹ Besides the members of the project team, the results of their research

⁶⁷ E.g. Jana Kalinayová-Bartová, Lenka Bíliková-Antalová, Zlatica Kendrová, Sylvia Urdová, etc.

⁶⁸ The twentieth jubilee was celebrated with a scientific conference in 2010. See the conference proceedings in Volume 2 of the *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia* [Music-Historical Research in Slovakia in the Early 21st Century] II. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul, 2010. Conference proceedings were also published from other music-historical events carried out as part of VEGA projects; see *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia* [Music-Historical Research in Slovakia in the Early 21st Century] I. Ed. Marta Hulková. Bratislava : STIMUL, 2007.

⁶⁹ See the double issue of the *Musicologica Istropolitana* X – XI yearly. Ed. Marta Hulková. Bratislava : Stimul, in 2011–2012, where topics covered at the interdisciplinary international conference were published, with an emphasis on music-historical research on the sixteenth and the seventeenth centuries, on the occasion of the ninetieth anniversary of the establishment of the Seminar for Musicology at FA CU in Bratislava.

⁷⁰ Proceedings have been published from the annual conference events since 2011 (since 2014 titled *Malé osobnosti veľkých dejín, veľké osobnosti malých dejín* [Minor Personalities of Major History, Major Personalities of Minor History]). Accessible on the internet: <<https://www.snm.sk/?hudobne-muzeum-publikacie>> [cit. on 03/03/2022]

⁷¹ The project was led by doc. Jana Kalinayová-Bartová, PhD, who involved in this SRDA (APPV) project the three above-mentioned institutes, as well as the Department of Music of the Faculty of Education of Constantine the Philosopher University in Nitra and the Department of Music of the Faculty of Education of the Catholic University in Ružomberok.

were introduced by music historians from Slovakia, the Czech Republic, Austria, Hungary, and North Macedonia.⁷²

A **significant output** of the scientific collaboration of the three above-mentioned institutions includes the *Musicalia Istropolitana* series of **source-critical notated editions** carried out at DM FA CU, with the year 2022 marking its fifteenth anniversary.⁷³ Similarly to students' theses and dissertations, several volumes of this notated series draw on seventeenth- and eighteenth-century musical manuscripts deposited in SNM-MM. Besides providing access to the primary historical musical sources, the employees of IM SAS and SNM-MM have also been involved in the editorial board of *Musicalia Istropolitana*.⁷⁴ They have also been providing continuous reviewing support for publishing the volumes of the series.

From Slovakia, it was SNM-MD-HI, the present-day SNM-MM, that contributed most intensively to **building the global RISM database** (with its headquarters in Germany). In the second half of the twentieth century, the national centres could gain access to this database only by paying a relatively large sum. In this respect, too, the above three institutions banded together and purchased access to the RISM database in the form of a CD-ROM jointly. It was important to maintain the continuity of the work on the RISM database by DM FA CU even during the maternity leave of the respective employee of SNM-MM. The MA and the PhD students at DM FA CU substituted for her in entering the data to RISM,⁷⁵ and the department provided scope also for their training under a specialist from the headquarters of RISM in Frankfurt am Main.

The closer we get to the present, the more intensively computer skills are utilized even in music-historical research. Information technologies significantly speed up the work even of researchers specializing in the disciplines of social sciences and humanities. The valuable experience gained by the students of DM FA CU in cataloguing work, not only in SCHMS but especially in the international RISM database, opens new possibilities of methodological approaches and enables them to work with musical prints and manuscripts that are often deposited far away. The digitalization of historical musical sources by specialized institutions globally enables the researchers to perform comparative research promptly, while in the past it used to be time-consuming and costly. As part of their master's or doctoral studies at FA CU, the emerging generations of music historians have the opportunity to take part in building the SCHMS with overlaps with the global RISM database accessible online.⁷⁶ In this way, they get the opportunity to develop their IT skills and learn computerized solutions currently

⁷² It was the following conference proceeding: *Hudba v Bratislave : príspevky k hudobnej regionalistike* [Music in Bratislava : Contributions to Regional Studies in Music] 6. Ed. Jana Kalinayová-Bartová, Eva Szórádová. Bratislava : Slovenská muzikologická asociácia, 2021.

⁷³ Fifteen volumes have been published in the *Musicalia Istropolitana* series of source-critical notated editions. See the website of DM FA CU. Accessible on the internet: <<https://fphil.uniba.sk/katedry-a-odborne-pracoviska/katedra-muzikologie/nase-publikacie/musicalia-istropolitana/>> [cit. on 05/05/2022]

⁷⁴ Edita Bugalová, Jana Kalinayová-Bartová, Miriam Das-Lehotská, Darina Múdra, Eva Szórádová, Peter Zajíček.

⁷⁵ E.g. Peter Ján Martinček, Adriana Grešová, Margaréta Jurkovičová.

⁷⁶ Students' internship programmes in the past few years e.g. Magdaléna Stýblová, Helena Zsilinšská, Barbora Uričová.

used by the disciplines of social sciences and humanities. A noteworthy initiative is the “cantus.sk” database of medieval sources, built under the direction of Eva Veselovská, a researcher at IM SAS; the database complies with the global standards for utilizing IT in this field.⁷⁷ Also, it provides an opportunity for doctoral students to gain experience not only by utilizing the information collected in the database, but also by performing the work tasks and processes supplied by the provider. The ongoing field research of the students of DM FA CU with thesis topics chosen from their native region also enjoys institutional support,⁷⁸ and the music collections discovered by them under the professional guidance of Miriam Das-Lehotská (SNM-MM) are processed into the national (SCHMS) as well as the international (RISM) database of historical musical sources.

Conclusion

After the establishment of the *Seminar for Musicology* at FA CU in Bratislava (1921), research on historical musical sources from the early history of music and musical culture was developed to a significant extent by Dobroslav Orel, the founder of the seminar, both by himself and jointly with the graduates of his scientific group. Close ties to Czech and Moravian state institutes were present mainly in the 1920s and the 1930s under the newly formed Czechoslovak Republic. In line with the scientific orientation of Orel, who was both a theologian and a musicologist, interest in church music prevailed in the beginning. This is evidenced by the topics of theses written at the Seminar for Musicology and, to a large extent, even in the continuing DM FA CU.⁷⁹ From the 1950s onward, historical musical topics with worldly subjects, as well as topics from the field of systematic musicology and ethnomusicology, also gained scope gradually.⁸⁰

Besides graduates of DM FA CU in Bratislava, music historians who had gained their musicological education at other universities in Czechoslovakia, e.g. in Prague, Brno, Ústí nad Labem, or at universities abroad in Germany, Austria, Poland, Italy, or elsewhere,⁸¹ also intensively contributed to the continuing music-historical research on the early history of music. Successful researchers in the field of music history were

⁷⁷ See the *Slovak Early Music Database – Cantus Planus in Slovakia* online database, accessible on the internet: <<http://cantus.sk/>> [cit. on 05/05/2022]

⁷⁸ E.g. Andrej Šuba from Liptovský Hrádok, Magdaléna Stýblová from Nitra.

⁷⁹ The list of defended theses and dissertations at DM FA CU is accessible on the internet at: <<https://fphil.uniba.sk/katedry-a-odborne-pracoviska/katedra-muzikologie/studium-a-prax/statnice-a-zaverecne-prace/>> [cit. on 05/05/2022]

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ In Prague e.g. Jozef Kresánek, Zdenko Nováček; in Brno e.g. Jana Mária Terrayová, Ernest Zavorský, Edita Bugalová, Alena Kručayová; in Ústí nad Labem e.g. Boris Banáry. In Germany Ernest Zavorský, Karol Medňanský. From among the members of the younger generation Rastislav Adamko in Poland, Jana Bednáriková in Italy. MA and PhD students at DM FA CU focusing on music-historical research could stay at foreign universities and institutes in Austria, Hungary, Germany, Poland, Italy, and elsewhere for multiple semesters.

trained also at the faculties of education of several universities in Slovakia and at the Academy of Performing Arts in Bratislava.⁸²

In the past, just like in the present, the work of the music historians at IM SAS and DM FA CU has been characterized by their close collaboration with specialists from the field of humanities – with historians, archivists, linguists, theologians, specialists on library science, art history, etc. Gradually, their contacts and collaboration have intensified also with other, neighbouring national musicological institutes and institutes of humanities. An interdisciplinary approach and international contacts have characterized also the work activities of SNM-MD-HI/SNM-MM since its establishment in the 1960s.

After 2000, information technologies have become a significant part of the work of music historians in Slovakia. Besides the information gained from various specialized online databases, Slovakia, particularly IM SAS, has joined the global trend with its “cantus.sk” database of medieval notated sources. In line with these topical trends, historical musical sources are also being intensively digitalized at SNM-MM to make them promptly available.

Their willingness to unite their efforts to tackle the difficult tasks in the field of music-historical research has definitely increased the quality of the scientific output of the above three institutions. Whether in preparing collective syntheses about the history of music and musical culture in Slovakia for publication, implementing scientific projects supported by the state, organizing international scientific conference events, or publishing notated source-critical editions, their joint efforts have led to results that legitimately rank Slovak music historians among the successful scientific teams of Central Europe.

Abbreviations

cit. – cited

CU / UK – Comenius University (Univerzita Komenského)

DM FA CU / KHV FiF UK – Department of Musicology of the Faculty of Arts of Comenius University (Katedra hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského)

FA CU / FiF UK – Faculty of Arts of Comenius University (Filozofická fakulta Univerzity Komenského)

FMD APA / HTF VŠMU – Faculty of Music and Dance of the Academy of Performing Arts, Bratislava (Hudobná a tanečná fakulta Vysokej školy múzických umení, Bratislava)

IM SAS / ÚHV SAV – Institute of Musicology of the Slovak Academy of Sciences (Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied)

IT – Information Technology

RISM – Répertoire International des Sources Musicales

SAS / SAV – Slovak Academy of Sciences (Slovenská akadémia vied)

SCHMS / SKHP – Slovak Catalogue of Historical Musical Sources (Súborný katalóg hudobno-historických prameňov)

⁸² E.g. from among the graduates of faculties of education of the Slovak College in Bratislava (František Matúš), Matej Bel University in Banská Bystrica (Emanuel Muntág), etc. Also, the successful graduates of FMD APA in Bratislava Ladislav Kačic, Jana Lengová, Anna Žilková, etc.

SGA / VEGA – Scientific Grant Agency of the Ministry of Education, Science, Research and Sport of the Slovak Republic and the Slovak Academy of Sciences (Vedecká grantová agentúra Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu Slovenskej republiky a Slovenskej akadémie vied)

SM FA CU / SHV FiF UK – Seminar for Musicology of the Faculty of Arts of Comenius University (Seminár pre hudobnú vedu Filozofickej fakulty Univerzity Komenského)

SNL Martin / SNK Martin – Slovak National Library, Martin (Slovenská národná knižnica, Martin)

SNM-MD-HI / SNM-HO-HÚ – Slovak National Museum Music Department of the Historical Institute (Slovenské národné múzeum Hudobné oddelenie Historického ústavu)

SNM-MM / SNM-HuM – Slovak National Museum Music Museum (Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum)

SRDA / APVV – Slovak Research and Development Agency (Agentúra na podporu vedy a výskumu)

This study has been prepared as part of the project VEGA č. 1/0331/20 “Hudobné fondy z kostolných chórov na území dnešného Slovenska zo 17. a 18. storočia – pramenno-kritický výskum a edícia prameňov / Musical Collections from Churches in the Territory of Present-day Slovakia from the 17th and the 18th Centuries – Source-Critical Research and Publishing the Sources (2020 – 2023)”, researched on at the Department of Musicology of the Faculty of Arts of Comenius University.

APPENDIX

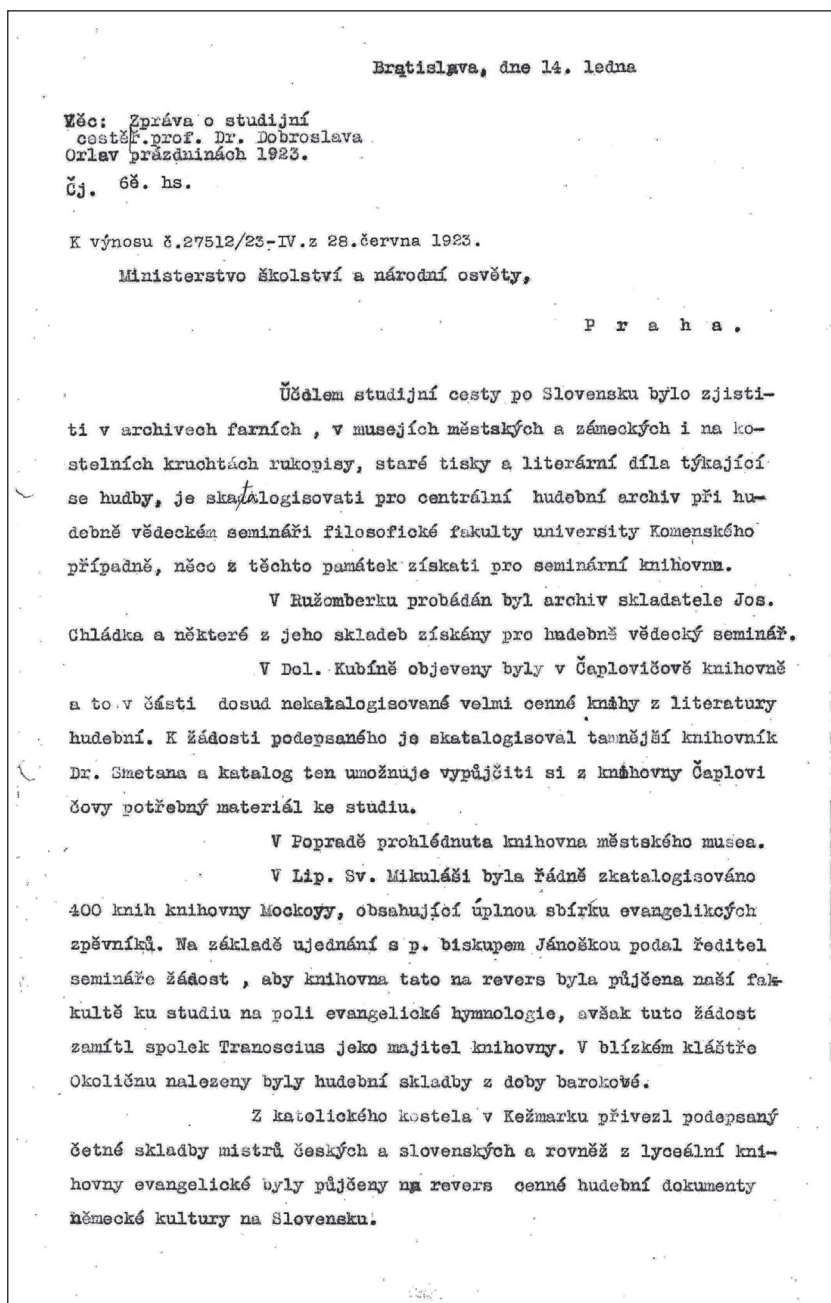


Fig. 1: Report on the study trip of Prof. Dobroslav Orel during the school vacation in 1923. Written on 14 January 1924, addressed to the Ministry of Education and National Culture in Prague. Registry Centre of FA CU, *Personal Writings – D. Orel*: Č. j. 6č. hs.

31. května 1930.

Č.j. 198/30

P.T.

I. odboru Sboru pro výzkum Slovenska
a Podk. Rusi

v P r a z e .

Seminář pro hudební vědu university Komenského v Bratislavě zdvořile žádá za udělení podpory ku výzkumu Slovenska a Podk. Rusi se stanoviska hudebně-vědeckého.

Ředitel semináře konal zvláště v prvních letech svého působení v Bratislavě vědecké cesty po hudebních archívech na Slovensku. Seznal, že Slovensko má velmi důležité hudební památky, které nutno skatalogizovati a event. vyšetřiti pro centrální archív hudební. Katalogisace tato, která dosud pro nedostatku finančních prostředků se dala nahodile a sloužila výhradně ke zjišťování hudebního materiálu, by se nyní konala systematicky.

Na programu jsou musea a archívy v Turč. Sv. Martině, Kremnici, Dolním Kubíně, ve Svatém Mikuláši, Okoličném, Popradu, Kežmarku, Podolinci, Bardíjově, Ľubici, Prešově, Košicích v Levoči, Jasově, ve františkánských klášterech a jinde po kruchtách katolických a evengelických.

Katalogisace a studium těchto památek vyžaduje delší práce, rozvržené na několik let. Nejenom v zájmu vědeckém, nýbrž i v zájmu zhodnocení a zachování hudební literatury na Slovensku jest nutno aspoň o prázdninách postupně provésti odbornou katalogisaci těchto památek.

Fig. 2: Prof. Dobroslav Oreš's application for financial support to catalogue the historical musical sources he found. Addressed to Department I Board for Research on Slovakia and Carpathian Ruthenia in Prague, on 31 May 1930. Registry Centre of FA CU, *Personal Writings* – D. Oreš: Č. j. 198/30

Hudebně vědecký seminář filosofické fakulty university Komenského
v Bratislavě.

Bratislava, dne 4. listopadu 1925.

Čj. 152./1925

Věc: Půjčení rukopisného
vědeckého materiálu z
Levoče.

Slavnému

rektorátu university
Komenského

v Bratislavě.

Na svých studijních cestách po Slovensku objevil jsem v evangelické knihovně seniorátní v Levoči cenné rukopisy mensurální a tabulaturní hudby a žádal jsem, aby za účelem studia byly rukopisy tyto půjčeny hudebně vědeckému semináři filosofické fakulty na zvláštní revers.

Došla odpověď, že rukopisy se půjčí, když Akademický senát sám za ně dá záruku.

Žádal jsem, aby přijata byla záruka hudebně vědeckého semináře a zavázal jsem se v případě ztráty zaplatiti žádanou částku. Ale tamní ev. farní úřad výslovně opět píše, že rukopisy svěří ke studiu, když za ně převezme záruku Akademický senát.

Přípis připojuji a dovoluji si uctivě žádati, aby rektorát university Komenského vyhověl tomuto požadavku, nebo aby zahájil kroky, jež by umožnily nejen v tomto případě, ale i v ostatních studium slovenských rukopisů a památek v našich vědeckých ústavech.

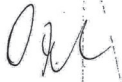

ředitel hudebně vědeckého semináře
filosofické fakulty university Komenského

Fig. 3: Letter of 4 November 1925 addressed to the rector's office at Comenius University in Bratislava regarding the borrowing of music from the Congregation of the Evangelical Church of the Augsburg Confession in Levoča. Registry Centre of FA CU, *Personal Writings* – D. Orel: Č. j. 152./1925.

Resumé

PRÍNOS DOBROSLAVA ORLA (1870 – 1942) A TROCH ŠTÁTNYCH INŠTITÚCIÍ V BRATISLAVE K VÝSKUMU STARŠÍCH DEJÍN HUDBY

V akademickom roku 2021/2022 si pripomíname 100. výročie založenia Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, kde vznikol aj Seminár pre hudobnú vedu na čele s českým teológom a muzikológom Dobroslavom Orlom. Vytvoril sa tým profesionálny základ pre rozvoj slovenského hudobnohistorického bádania, predovšetkým pre heuristiku a záchranu zachovaných hudobno-historických prameňov z viacerých lokalít Slovenska. Dobroslav Orel podľa vzoru českých a moravských inštitúcií budoval v Bratislave na pôde Filozofickej fakulty Univerzity Komenského aj hudobno-dokumentačné pracovisko. Kompetencie sa však postupom času menili a počas 50. rokov 20. storočia úlohu zhromaždiť, uchovávať, skatalogizovať a vedecky spracovať zachované hudobnohistorické pramene preberá najprv Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied a potom od roku 1965 Slovenské národné múzeum Hudobné oddelenie Historického ústavu, dnes Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum. Permanentne prebiehajúca spolupráca v oblasti hudobnohistorického výskumu v rámci týchto troch bratislavských štátnych inštitúcií, trvajúca od ich založenia, ako aj ich aktuálne interdisciplinárne a medzinárodné pracovné prepojenia zabezpečili im dosiahnutie vedeckej úrovne prítomnej v strednej Európe.

PIESŇOVÝ REPERTOÁR LOKALITY VIESKA-BEZDEDOV NA STREDNOM POVAŽÍ V DOKUMENTÁCII KAROLA PLICKU

MIRIAM TIMKOVÁ

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

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2991-2786>

ABSTRACT

Heuristic research thus far conducted on the manuscript collection of Karol Plicka (1894–1987) has focused on the region of Central Považie in the north-west of Slovakia. Reconstruction of the song repertoire has shown that this collector documented almost 950 songs in total, in 24 localities of this region. The article completes the identification of the regional song corpus with a treatment of the manuscript and published records from the locality of Vieska-Bezdedov (today part of the town of Púchov). Plicka conducted field work in this locality at the inception of his activity in Slovakia. From Plicka's written records from this locality, we have been able to identify 79 songs and 17 singers, from all generational strata. Almost half of the song records contain multipart singing in group performance (solo – tutti), as one of the style features of regional musical culture. Analysis of this song repertoire has confirmed that Plicka documented traditional folk singing across the entire span of the song genres.

Key words: local repertoire, written records, source criticism, song genres, multipart singing

V rámci svojej zberateľskej činnosti Karol Plicka (1894 – 1987) venoval pozornosť všetkým etnografickým regiónom Slovenska, pričom sa zaujímal aj o slovenské enklávy v zahraničí. Niektoré z regiónov ho však upútali do takej miery, že v nich uskutočnil podrobnejší terénny výskum a bližšie sa zameral na určité mikroregióny alebo dokonca lokality. Ako zberateľ preferoval viaceré oblasti západného Slovenska, pričom sa venoval aj oblasti Spiša, Zemplína a regiónom stredného Slovenska. Osobitne sa zameral na región stredného Považia na severozápade Slovenska, ktorý spadá väčšinou svojich

lokalít do okresov Trenčianskeho kraja. Plicka tu uskutočnil územne rozsiahlejší terénny výskum, v rámci ktorého sa zaujímal najmä o mikroregióny Púchovskej doliny, Marikovskej doliny a okolia Trenčína, kde získal aj najväčší počet dokumentovaných piesní.

V našom doterajšom výskume Plickovej rukopisnej zbierky slovenských ľudových piesní sme preto v rámci západného Slovenska spracovali ako prvé výsledky jeho zberateľskej činnosti práve z regiónu stredného Považia.¹ Výsledky sme publikovali v niekoľkých samostatných štúdiách. Zamerali sme sa buď na vybrané lokality (prevažne tie, kde Plicka uskutočnil rozsiahlejší terénny výskum s väčším počtom dokumentovaných piesní),² alebo na vybrané hudobnoštýlové prvky (hlavne také, ktoré sa ukázali ako typické pre tradičnú hudobnú kultúru regiónu)³ s priebežným zhrnutím výsledkov za väčší územný celok Trenčianskeho kraja.⁴ Súčasne sme sledovali charakteristické znaky Plickovej zberateľskej práce a jeho prístup k dokumentácii na príklade piesňových druhov a žánrov.⁵ Za región stredného Považia sa nám podarilo identifikovať spolu so zápismi z Viesky-Bezdedova piesňový repertoár z 24 lokalít, ktoré v súčasnosti patria do piatich okresov: Trenčín (9 obcí), Nové Mesto nad Váhom (5 obcí), Púchov (5 obcí), Ilava (3 obce) a Považská Bystrica (2 obce). Rozsah piesňového repertoáru, ktorý na strednom Považí Plicka zaznamenal, dosiahol takmer 950 piesní.

Z týchto lokalít dosiaľ ostávala mimo našej pozornosti obec Vieska, a to najmä kvôli neurčitosti jej lokalizácie, pretože pod týmto názvom sa na území Slovenska nachádzalo v minulosti až päť samostatných obcí. V prvom kroku sme preto museli určiť, o akú obec v Plickových zápisoch piesní presne ide. Následne, po jej pričlenení k regiónu stredného Považia v okrese Púchov, sme pristúpili k identifikácii a analýze jej piesňového repertoáru. Keďže išlo o pomerne rozsiahly súbor piesňových záznamov, rozhodli sme sa tento repertoár spracovať samostatne, podobne ako to bolo v prípade obcí Mariková (196 piesní) a Dohňany (72 piesní); Plickova piesňová dokumentácia v Lazoch pod Makytou nás zaujala skôr z hľadiska histórie zberateľsko-dokumentálnych aktivít v tejto obci.⁶ Naším zámerom bolo ukončiť spracovanie časti Plickovej rukopisnej zbierky za etnografický región stredného Považia.

¹ Plickova rukopisná zbierka slovenských ľudových piesní sa v súčasnosti nachádza uložená v dvoch inštitúciách: v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice a v Slovenskom národnom múzeu v Martine.

² TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Mariková z rukopisnej zbierky Karola Plicku. In: *Hudobný archív* 16. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2009, s. 246-290. TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Dohňany. Zo zápisov Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 2 (28), 2011, č. 2, s. 251-273. TIMKOVÁ, Miriam: Piesne z obce Lazy pod Makytou v zápisoch Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 4 (30), 2013, č. 1, s. 104-136.

³ TIMKOVÁ, Miriam: Ťahavé piesne v zápise Karola Plicku na príklade piesňových žánrov zo stredného Považia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 9 (35), 2018, č. 1, s. 103-124.

⁴ TIMKOVÁ, Miriam: Slovenské ľudové piesne z Trenčianskej stolice v zápisoch Karola Plicku. In: *Hudobný archív* 17. Ed. Martina Božeková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2018, s. 151-176.

⁵ TIMKOVÁ, Miriam: Piesňové druhy a žánre v zberateľskej koncepcii Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 11 (37), 2020, č. 2, s. 274-302.

⁶ TIMKOVÁ, Ref. 2, 2013. Raritnú fonografickú dokumentáciu piesní v obci Lazy pod Makytou uskutočnila v roku 1910 moravská folkloristka Františka Kyselková. Bližšie k tomu pozri: UR-BANCOVÁ, Hana: Piesne z oblasti Strážovských vrchov a Javorníkov v nahrávkach Františky Ky-

Cieľom tohto príspevku je uzavretie problematiky rekonštrukcie Plickových piesňových záznamov z regiónu stredného Považia, s určením finálneho počtu dokumentovaných zápisov slovenských ľudových piesní. Pri spracovaní piesňových záznamov z uvedenej obce sme postupovali podľa metodiky, ktorá bola vypracovaná na začiatku našej práce s týmto historickým piesňovým materiálom.⁷ Následne bola niekoľkonásobne overovaná na konkrétnych materiálových vzorkách pochádzajúcich prevažne z regiónu stredného Považia a čiastočne aj zo Záhoria.⁸

K identifikácii lokality Vieska-Bezdedov na strednom Považí

Pri finálnom súpise obcí stredného Považia, kde Karol Plicka uskutočnil terénny výskum spojený so zápisom piesní, sme mali najväčší problém s určením lokality Vieska-Bezdedov. Zberateľ ju totiž uvádzal pod rôznymi názvami a ich modifikáciami: „Veska“, „Vieska“ aj „Veska-Bezdedov“. Pri práci s rukopisnými zápsmi sme zistili, že najčastejší variant názvu, ktorý sa v nich vyskytoval, bolo prvé uvedené označenie, čo nám spočiatku identifikáciu obce komplikovalo. Z tohto dôvodu sme uvedenú lokalitu pôvodne do nášho súboru Plickových rukopisných záznamov z Trenčianskeho kraja nezačlenili. Až po jednoznačnom určení tejto lokality sme pristúpili k spracovaniu jej piesňového repertoáru. Obec Vieska-Bezdedov sa tak stala pre nás poslednou skúmanou lokalitou stredného Považia, kde Plicka realizoval dokumentáciu piesní v rámci tohto regiónu, a až spracovaním zápisov z tejto obce finalizujeme práce spojené s Plickovými zápsmi zo stredného Považia.

Podľa administratívneho začlenenia obcí v *Encyklopédii miest a obcí Slovenska*⁹ sme zistili, že pod názvom „Vieska“ sa na Slovensku nachádzajú viaceré obce v štyroch okresoch troch krajov, a to: Vieska (okr. Dunajská Streda, Trnavský kraj); Vieska (okr. Veľký Krtíš, Banskobystrický kraj); Vieska nad Blhom (okr. Rimavská Sobota, Banskobystrický kraj) a Vieska nad Žitavou (okr. Zlaté Moravce, Nitriansky kraj). Čo sa týka Viesky-Bezdedova, spomínaná encyklopédia ju už v súčasnosti neuvádza ako samostatnú obec, ale len ako mestskú časť patriacu k mestu Púchov v Trenčianskom kraji.¹⁰

selkovej a Leoša Janáčka (1909, 1910). In: PROCHÁZKOVÁ, Jarmila [et al.]: *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912. 1. Studie a zprávy*. Brno : Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., pracoviště Brno, 2012, s. 94-98.

⁷ URBANCOVÁ, Hana: Written Records and Source Criticism: A Collection of Slovak Folk Songs Collected by Karol Plicka. In: *Historical Sources and Source*. (= Skrifter utgivna av Svenskt visarkiv 29.) Eds. Susanne Ziegler, Urban Bareis. Stockholm : Svenskt visarkiv, 2010, s. 215-226. TIMKOVÁ, Miriam: *Zbierka slovenských ľudových piesní Karola Plicku a Plickova pozostalosť*. [Dizertačná práca.] Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2011. TIMKOVÁ, Miriam: Pozostalosť Karola Plicku a problémy jej spracovania. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 6 (32), 2015, č. 1, s. 62-85.

⁸ TIMKOVÁ, Ref. 2. Pozri tiež TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár obce Jablonica na Záhori a „zdobený spev“ v zápisoch Karola Plicku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 12 (38), 2021, č. 2, s. 274-290.

⁹ *Encyklopédia miest a obcí Slovenska*. Banská Bystrica : PS-Line, 2005, s. 112, 369, 603, 618.

¹⁰ Tamtiež, s. 252.

K definitívnemu určeniu lokality napokon prispel Plickov odkaz nachádzajúci sa na malom počte záznamov „z Púchovskej doliny“. Pôvodne táto lokalita pozostávala z dvoch samostatných obcí – Viesky a Bezdedova, ktoré sa nachádzali v ústí Púchovskej doliny medzi obcami Hrabovka a Dohňany. V polovici 19. storočia sa zlúčili do jednej obce pod spojeným názvom a v takejto podobe boli v roku 1960 pričlenené k mestu Púchov ako jedna z jeho mestských častí.¹¹ Z tohto dôvodu sme dodatočne stanovili názov lokality Plickových záznamov ako Vieska-Bezdedov. Vychádzali sme pritom aj z jedného z Plickových odkazov na názov lokality, keď v niekoľkých prípadoch pri piesňových záznamoch uviedol označenie „Veska-Bezdedov“, hoci častejšie vo svojich zápisoch odkazoval len na prvú z pôvodných dvoch obcí.

Rekonštrukcia piesňového repertoáru lokality – pramene, počet zápisov, speváci

Pri rekonštrukcii piesňového repertoáru lokality Vieska-Bezdedov sme postupovali podľa doteraz stanovenej metodiky.¹² Najprv sme spracovali zápisy, ktoré sa nachádzajú v Slovenskom národnom múzeu v Martine (ďalej SNM) ako súčasť pozostalosti Karola Plicku, ktorá zatiaľ nie je systematicky spracovaná. Piesňové záznamy z tejto lokality, ktoré boli rozptýlené a uložené vo viacerých škatuliach, sme postupne zhromaždili do jedného súboru. Usporiadali sme ich podľa základnej kategorizácie viacerých typov Plickových záznamov (záznamových lístkov), ktoré sú k dispozícii k jednej piesni: 1. melodický prvopis, 2. melodický čistopis, 3. prvopis piesňového textu, 4. odpis piesňového textu na stroji. Jednotlivé kategórie piesňových záznamov sme museli postupne priradovať k sebe tak, aby patrili k jednej dokumentovanej piesni. Ku každej piesni sa však všetky typy záznamov nemuseli zachovať.

Súbor záznamov z Viesky-Bezdedova obsahoval 163 záznamových lístkov. K nim sme pripojili navyše 5 záznamových lístkov z časti Plickovej zbierky uloženej v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine (ďalej SNK-LA). Ako východisko k rekonštrukcii piesňového repertoáru sme teda mali k dispozícii 168 záznamových lístkov. Na základe detailnej heuristickej práce sa nám podarilo v zhromaždenom súbore rukopisných piesňových záznamov zrekonštruovať repertoár v rozsahu 79 piesní (Prílohy, Tabuľka). Tento repertoár sme navyše porovnali s Plickovou tlačенou zbierkou *Slovenský spevník I.*¹³ V publikovanej podobe sme našli 4 piesne z tejto obce, ktoré sa od pôvodných Plickových rukopisných zápisov odlišujú iba v niekoľkých detailoch:

1. *Časne ráno lastovenka čiká* (č. 48, s. 96-97) – tlačенá verzia piesne sa zhoduje s rukopisnou verziou (melodický a textový zápis, SNM);
2. *Šak je tá niva* (č. 380, s. 290) – k tejto piesni sme podklady v rukopisnej zbierke nenašli;

¹¹ *Vlastivedný slovník obcí na Slovensku*. II. diel. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1977, s. 464-465.

¹² URBANCOVÁ, Ref. 7. TIMKOVÁ, Ref. 7.

¹³ PLICKA, Karol: *Slovenský spevník I. 500 slovenských ľudových piesní*. Bratislava : Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.

3. *To veščanské pole* (č. 410, s. 307) – tlačená verzia piesne je na rozdiel od rukopisu (melodický čistopis, SNM) transponovaná o terciu vyššie;
4. *V tej veščanskej rúbanine* (č. 441, s. 325-326) – tlačená verzia piesne sa až na menšie odchýlky (metrum, ozdoby, prednesové znaky) zhoduje s rukopisnou verzou (melodický a textový zápis, SNM).

Tieto štyri publikované zápisy z piesňovej zbierky *Slovenský spevník I* Plicka lokalizoval ako „*Veska (Púchovská dolina – z vlast.[ných] zápisov)*“ alebo len ako „*(Púchovská dolina – z vlast.[ných] zápisov)*“. Na časť lokality Vieska-Bezdedov odkazujú aj viaceré textové incipyty piesní s využitím prídavného mena „*veščanský*“. Okrem uvedených štyroch zápisov, pri ktorých sme určili väzbu na ich rukopisné predlohy, sa v tejto tlačenej zbierke vyskytuje aj ďalších 12 piesňových zápisov, ktoré Plicka lokalizoval len ako „*(Púchovská dolina – z vlast.[ných] zápisov)*“. Keďže sme k nim v Plickovej rukopisnej zbierke predlohy z Viesky-Bezdedova nenašli, nebrali sme ich pri konečnom počte piesní do úvahy.

Je zaujímavé, že Plicka z tejto lokality publikoval taký malý počet piesní. Z rekonštrukcie zápisov (Príloha, Tabuľka) totiž vyplýva, že väčšina melodických zápisov piesní z tejto obce sa vyskytuje najmä v podobe melodického čistopisu (prípadne majú aj melodický a textový prvopis). Podľa našich doterajších skúseností z práce s Plickovými rukopisnými zápsmi prevaha melodických čistopisov z určitej lokality znamenala buď prípravu rukopisných zápisov na publikovanie, alebo ich poskytnutie Matici slovenskej ako inštitúcii, pre ktorú Plicka pracoval v rokoch 1923 – 1938,¹⁴ na uloženie a archivovanie v definitívnej zápisovej podobe.

V rukopisných záznamoch piesní z Viesky-Bezdedova sú konkrétne mená spevákov uvedené pri 41 piesňových zápisoch. Na tomto základe sme identifikovali spolu 17 spevákov; ich vek uvádzame len v prípade, ak ho v zázname uviedol aj Plicka:

1. Bartošová Anna (vek neuvedený);
2. Bartošová Zuzana (vek neuvedený);
3. Bitalová (vek neuvedený);
4. Ištvániková J., 19-ročná;
5. Ištvánik J., 20-ročný;
6. Ištvániková Katuša, 66-ročná;
7. Ištvánik Ondrej, 71-ročný;
8. Ištvánik Ondrej, 91-ročný;
9. Ištvánik Ondrej, 93-ročný;
10. Jurisová Anna (vek neuvedený);
11. Kováčiková Katarína, 34-ročná;
12. Kováčik Michal, 47-ročný;
13. Mazáková Zuzana (vek neuvedený);
14. Pobežalová Katarína (vek neuvedený);
15. Ševčíková Katarína, 64-ročná;

¹⁴ SEDLÁKOVÁ, Viera: Odras výskumov Karola Plicku (1923 – 1938) v korešpondencii (1. časť). In: *Hudobný archív* 15. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovenská národná knižnica, 2005, s. 183-209.

16. Ševčíková Katarína, 60-ročná;

17. Ševelová Katarína (vek neuvedený);

Možno skonštatovať, že skupinu spevákov a informátorov z lokality Vieska-Bezdedov tvorilo 12 žien a 5 mužov. Ich vekový rozptyl je veľmi široký. Zahŕňa prakticky všetky vekové kategórie: od detí bez uvedenia veku (Plicka uvádza označenie „žačka“ pri menách Zuzany Bartošovej a Kataríny Pobežalovej) až po 93-ročného speváka Ondreja Ištvánika. Je však zjavné, že v celej skupine prevláda stredná a staršia generácia. V dvoch prípadoch Plicka uvádza pri jednom a tom istom mene rôzny vek: s menom Ondrej Ištvánik sa spájajú tri rôzne údaje o veku speváka a pri mene Katarína Ševčíková sa objavujú dva rôzne údaje o veku. Nepredpokladáme, že Plicka lokalitu navštívil s časovým odstupom viackrát. Pravdepodobne sú to príbuzní s rovnakým menom, prípadne ide o nepresný údaj. Iba v jedinom prípade Plicka použil všeobecný údaj „ženy“ ako odkaz na speváčky a informátorky z obce (odkaz môžeme nájsť na melodickom čistopise piesne *Kej sa Janko*).

Z doterajších skúseností s Plickovými rukopisnými záznamami vieme, že ak uviedol meno speváka na melodickom čistopise alebo melodickom prvopise, buď to isté meno uviedol aj pri zápise príslušného textu piesne, alebo pri ňom mená a priezviská spevákov neuvádzal vôbec. Výnimkou z tohto zapisovateľského úzu je odkaz na spevákov iba na textovom prvopise piesne, ale nie na jej melodickom čistopise, resp. melodickom prvopise. Sú to texty piesní *To veščanské pole* a *Umrela mi ženka*, ktoré majú v Plickovej rukopisnej zbierke udané rovnaké poradové číslo (KP č. 217). V tomto prípade ide o dva rôzne piesňové texty na jednu melódiu získané od dvoch rôznych informátoriek: Zuzany Bartošovej a speváčky Bitalovej (bez uvedenia krstného mena). Plicka tieto piesňové texty zapísal zrejme z podania iných speváčok, než od ktorých zaznamenal samotný melodický zápis.

Rekonštrukcia ukázala, že piesne z lokality Vieska-Bezdedov tvoria v Plickovej pozostalosti (uloženej v SNM) samostatný súbor v rozsahu 79 piesní. Z tohto celkového počtu má 17 melodických zápisov uvedený len počiatočný textový incipit. Okrem materiálu v SNM sa 5 textových prvopisov nachádza v SNK-LA, pričom sa nám podarilo z nich priradiť k melodickým zápisom zo SNM len dva piesňové texty. Navyše, ďalších 8 zápisov piesní sa nám nepodarilo identifikovať vôbec kvôli úplnej absencii textu – v tomto prípade ide len o melodické prvopisy alebo melodické čistopisy, ale bez akéhokoľvek záznamu piesňového textu alebo odkazu (incipitu) naň. Preto sme ich do celkového počtu piesní nemohli zaradiť. Do zoznamu zrekonštruovaných zápisov sme nezaradili ani texty piesní, ku ktorým sme nenašli melodický zápis – išlo o prípady, keď sme nemali k dispozícii záznam hudobnej zložky piesne.

Sprievodné komentáre zberateľa k piesňam

Na základe sprievodných poznámok a odkazov, ktoré sa nachádzajú na niektorých záznamoch pri piesňach, je zjavné, že Plicka nedokumentoval iba samotné piesne, ale všimol si aj ich zaradenie do kontextu spevných príležitostí a prednesových situácií. V niektorých prípadoch uvádza okrem konkrétnych spevákov aj ich sociálno-kultúr-

ne začlenenie. Napríklad pri melodickom prvopise piesne *Pane kmotre, dajže pic* (KP č. 13b) sa objavuje okrem údaje o mene speváka a jeho veku (Michal Kováčik, 47-ročný) aj odkaz dôležitý z hľadiska mapovania hudobnej kultúry v lokalite: „*hudec (klarinet)*“. V inom prípade na melodickom čistopise piesne *Spievala by som* (KP č. 120) označuje Plicka speváčku v detskom veku Zuzanu Bartošovú ako „*žačku*“, ako sme už na to poukázali.

Iným príkladom Plickovho spôsobu dokumentácie piesní sú poznámky na jednom zázname, ktoré sa nevzťahujú iba na daný konkrétny piesňový zápis, ale majú širšiu platnosť. Napríklad na melodickom čistopise piesne *Ach, prenešťastný, neveselý den* (KP č. 12) zberateľ upresnil meno speváčky ako „*žačka Kat.[arina] Pobežalová*“, pričom tu môžeme nájsť ceruzou dopísané incipity ďalších piesní spolu s odkazom na informátorov a spevákov: „*Huli, belí, spajkaj; Sem synák slobodný (Ševčík); Huli, belí, moj Janičko biely (Ševčík); Slyšte, pany, také mládenci; Ševelka Katerina – Veska*“.¹⁵ Na tomto príklade môžeme vidieť, ako záznam jednej piesne poslužil Plickovi aj ako poznámkový „diár“ na to, aké piesne chce ešte zapísať a aké piesne ho v kontakte so spevákmi a speváčkami zaujali. Porovnanie s dokumentovaným súborom 79 piesní nám potvrdilo, že väčšinu piesní z poznámok naozaj aj zapísal. Výnimkou je len uspávanka *Huli, belí, moj Janičko biely*, ktorú sa nám nepodarilo v rukopisnej zbierke identifikovať.

Vo všeobecnosti Plickove zápisy piesní neboli datované. Prípadné údaje o čase dokumentácie sa buď nachádzali uvedené inde, t. j. mimo jednotlivých piesňových záznamov, alebo celkom chýbali. Na melodickom čistopise piesne *Pásel Janko dva voly* (KP č. 117), zapísanej z podania 91-ročného speváka Ondreja Ištvaníka, Karol Plicka uviedol rok: „1924“. (Obrazová príloha, Obr. 1) Ak tento údaj možno považovať za rok zápisu piesne, potom nám pomáha aspoň približne časovo zaradiť terénny výskum zberateľa v lokalite Vieska-Bezdedov – uvedený rok spadá do prvého obdobia Plickovho zberateľského pôsobenia na Slovensku, keď nastúpil do Matice slovenskej ako jej pracovník, pričom už koncom roka 1923 podnikal prvé dokumentačné cesty za slovenskou ľudovou piesňou.¹⁶

K hudobnému zápisu piesní

Karol Plicka ako zberateľ piesní pracoval spravidla bez fonografu – pri terénnej dokumentácii techniku zvukového záznamu nepoužíval a piesne zapisoval či transkriboval na základe priameho a bezprostredného kontaktu so spevákom.¹⁷ Táto technika dokumentácie ovplyvnila aj výslednú podobu hudobného zápisu (transkripcie) piesní. Plicka si vytvoril vlastnú metodiku dokumentácie, ktorá zahrnovala niekoľko kategórií piesňových záznamov, ako sme na to už poukázali (melodický prvopis a čistopis, prvo-

¹⁵ Karol Plicka vo svojich zápisoch priezviská žien neprechyľoval vždy a uvádzal ich podľa dobového úzu.

¹⁶ SEDLÁKOVÁ, Ref. 14. Plickova zberateľská činnosť nebola obmedzená len na potreby jeho vtedajšieho zamestnávateľa Maticu slovenskú. Viaceré zbery ľudových piesní na Slovensku uskutočnil aj počas svojich súkromných ciest do terénu.

¹⁷ URBANCOVÁ, Hana: Historické nahrávky hudobného folklóru a prednesový štýl. In: *Slovenská hudba*, roč. 30, 2004, č. 3, s. 273-295.

pis piesňového textu, odpis piesňového textu na stroji). Pre štúdium hudobnej zložky dokumentovaných piesní boli relevantné obidva typy zápisov – melodický prvopis aj melodický čistopis. Zväčša platilo, že melodický čistopis bol po hudobno-prednesovej stránke vypracovaný detailnejšie do finálnej podoby korektného hudobného zápisu, pričom melodický prvopis obsahoval zväčša schematický a skratkovitý záznam.¹⁸

Pri charakteristike hudobnej zložky piesní zaznamenaných v lokalite Vieska-Bezdedov sme si všímali spôsob zápisu štrukturálnych parametrov aj prednesových znakov. V piesňovom repertoári v rozsahu 79 piesní vystupuje do popredia viachlasný spev. Viachlas je prítomný v 36 piesňových zápisoch, čiže takmer v prípade polovice dokumentovaného piesňového repertoáru lokality. Spev v unisone bol zaznamenaný v 43 piesňových zápisoch. Vo väčšine prípadov viachlasných záznamov ide o dvojhlasný a trojhlasný spev, často s využitím sólového predspevu. V týchto piesňových zápisoch je základom faktúry dvojhlas, na niektorých miestach rozšírený do trojhlasu, čo zodpovedá regionálnemu viachlasnému štýlu v niektorých oblastiach stredného Považia.¹⁹ To naznačuje, že Plicka pracoval pri dokumentácii piesní často so skupinou spevákov a speváčok vytvorenou minimálne z 3 interpretov. Sólový predspev v rámci skupinového spevu Plicka označoval, hoci nie dôsledne, okrem faktúry aj pomocou údaja „*sólo-tutti*“, ako sme na to upozornili aj v prípade niektorých ďalších lokalít.²⁰ Toto označenie sa vyskytuje napríklad na melodickom čistopise piesne *Netoja*, *netoja* (KP č. 90; Obr. 4).

K problematike dvojhlasných piesní s rozšírením na trojhlas sa Plicka vyjadruje vo svojej úvodnej štúdii k piesňovej zbierke *Slovenský spevník I*.²¹ Tento jav charakterizuje pomocou opisu „*ľud vedome kontruje*“ a pozná tzv. „*hlbokú kontru*“, čo znamená, že speváci vedome dopĺňajú dvojhlas na niektorých miestach nápevu ďalším, tretím hlasom. Nejde však o zámerné tvorenie vertikálnych súzvukov v podobe kvintakordov, ale skôr o zintenzívnenie zvuku pod vplyvom akustiky prírodného prostredia pri speve do diaľky.²² Takéto rozšírenie dvojhlasu na trojhlas môžeme nájsť aj v zápisoch piesní z Viesky-Bezdedova, napríklad: *V tej veščanskej rubanine* (KP č. 146; Obr. 2), *Vyvandroval Janičko* (KP č. 162), *Sedaj na voz, srdenko moje* (bez číslovania KP). Z hľadiska stavby vertikálnych súzvukov ide o dvojhlas v paralelných terciách s pridanou ďalšou terciou v štruktúre kvintakordu, umiestneného na prvom alebo piatom stupni tónového radu. Analogickým prípadom dvojhlasnej faktúry s rozšírením na trojhlas je aj zápis piesne *Aj, hoja, hoja, sloboda moja* (KP č. 178), pričom Plicka tu uvádza poznámku: „*v Lysé a Lúkach bez kontry*“ (Obr. 3). To znamená, že na rozdiel od lokality Vieska-Bezdedov sa v obciach Lysá pod Makytou a Lúky tá istá pieseň spievala bez pridaného tretieho hlasu, iba dvojhlasne.

¹⁸ URBANCOVÁ, Ref. 7, s. 220.

¹⁹ DEMO, Ondrej: Viachlasné spevy v Púchovskej doline. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 1-2, s. 58-66. URBANCOVÁ, Hana: Lúčne piesne a tradičný vokálny viachlas na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 23, 1997, č. 1-2, s. 27-46. Pozri tiež: URBANCOVÁ, Hana: *Trávnice – lúčne piesne na Slovensku : ku genéze, štruktúre a premenám piesňového žánru*. Bratislava : Academic Electronic Press, 2005, s. 158-159.

²⁰ TIMKOVÁ, Ref. 2, Ref. 3.

²¹ PLICKA, Ref. 13, s. 37-38.

²² URBANCOVÁ, Ref. 19, 1997, s. 43-44.

V tejto súvislosti je zaujímavé, že publikovaná podoba zápisu piesne *Šak je tá niva* z Plickovej piesňovej zbierky *Slovenský spevník I* (č. 380, s. 290) je zriedkavejším prípadom, keď je dvojhlasný spev so sporadickým rozšírením na trojhlas v záverečnej kadencii piesne dokonca obohatený o ďalší pridaný štvrtý hlas (Obr. 6). V Plickovej rukopisnej zbierke sme však podklady k tejto publikovanej piesni s príležitostným štvorhlasom nenašli. Podobnú faktúru – dvoj- a trojhlas s variabilne pridaným štvrtým hlasom – môžeme vidieť aj na melodickom čistopise piesne *Netoja, netoja* (KP č. 90; Obr. 4) a *V Krakovine, čiernej zemi* (KP č. 199; Obr. 5). Tieto hudobné zápisy prinášajú dôležitú informáciu o štýle a technikách viachlasného spevu na strednom Považí v čase Plickových zberateľských ciest po tomto regióne.

V niektorých prípadoch (napríklad svadobná pieseň *Dokel som sa neoženil*, 1. a 2. variant) máme k dispozícii dvojhlasnú verziu piesne aj verziu v unisone (jednohlas). To naznačuje, že Plicka túto pieseň zapísal jednak v skupinovom prednese (hoci bez odkazu na interpretov), jednak v sólovom podaní (s uvedením speváka, 47-ročného Michala Kováčika).

Na zaznamenanie niektorých prednesových prvkov Plicka vo svojich zápisoch pomerne často využíval grafické (notačné) značky a slovné skratky pre odborné termíny *tenuto*, *sostenuto* či *ritardando*. Vyskytujú sa hlavne v kadenciách ťahavých piesní, kde zberateľ potreboval zaznačiť proces zadržania a spomalenia spevu. Príklady na grafické notačné znaky *tenuto* alebo jeho slovnú skratku („*ten.*“) môžeme vidieť v zápisoch piesní *Čo sa stalo v údolí* (KP č. 24), *Sedaj na voz, srdenko moje* (bez číslovania KP), *Berem trávu, berem* (KP č. 18) a ďalších. Efekt spomalenia v záveroch piesní, označený pomocou slovných skratiek hudobného názvoslovja („*poco rit.*“, „*poco sost.*“), sa nachádza napríklad v melodických zápisoch piesní *Ach, prenešťastný, neveselý den* (KP č. 12), *Časne ráno lastovenka čaká* (KP č. 81) či *Sigoce, sigoce* (KP č. 123). Na zachytenie prednesových prvkov Plicka teda používal hudobnú terminológiu aj štandardné notačné znaky používané v oblasti umeleckej (komponovanej) hudby.

Žánrovo-druhovú analýzu piesňového repertoáru

Z celkového počtu 79 zrekonštruovaných zápisov piesní sme podrobili žánrovej a druhovej analýze súbor v rozsahu 62 piesní. V 17 prípadoch totiž chýbali kompletne piesňové texty k melodickému zápisu. Napriek tomu sa nám podarilo pri niektorých piesňach určiť ich žánrovú príslušnosť, a to najmä vďaka porovnaniu s piesňovými zápsmi z ďalších lokalít Trenčianskeho kraja, ktoré pochádzajú nielen od K. Plicku, ale aj od ďalších zberateľov a bádateľov. Patrí k nim napríklad dožinková pieseň *Bože náš* (KP č. 106), ktorú sme bližšie určili podľa piesňového materiálu publikovaného v antológii O. Dema a O. Hrabalovej *Žatevné a dožinkové piesne*. Dožinková pieseň z Viesky-Bezdedova je melodickým variantom piesňových zápisov z Dohňan a Mostišťa.²³ Podobný problém chýbajúceho textu sme riešili aj pri piesňach *Trenčanská kasárna* (bez číslo-

²³ DEMO, Ondrej – HRABALOVÁ, Oľga: *Žatevné a dožinkové piesne*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1969, s. 164 (variant: Dohňany), s. 174 (variant: Mostišťa).

vania KP) a *Pásel Janko dva voly* (KP č. 117), kde sme žánrovú príslušnosť piesne určili podľa blízkych variantov piesní z obce Dohňany z Plickovej rukopisnej zbierky.²⁴

Pri kategorizácii piesní sme sa opierali o doterajšie práce, ktoré sa na jednej strane venovali teoretickému vymedzeniu pojmov piesňový žáner a druh, na druhej strane priniesli žánrovo-druhovú systematiku s aplikovaním na konkrétny piesňový materiál.²⁵ V piesňovom súbore z lokality Vieska-Bezdedov sme vyčlenili nasledovné piesňové kategórie:

I. Piesne kalendárneho cyklu

Kategória obradových piesní kalendárneho cyklu je v našom súbore najmenej zastúpená. Spadajú pod ňu iba 3 piesňové zápisy, a to dve dožinkové piesne (ktoré väčšina autorov chápe ako súčasť výročného, t. j. kalendárneho cyklu, v niektorých prípadoch dokonca spolu s pracovnými žatevnými piesňami)²⁶ a jedna jarná obradová pieseň. Obidve dožinkové piesne *Ej, gazda náš, gazda* (KP č. 255) a *Bože náš* (KP č. 106) sú zaznamenané v dvojhlasnom prednese s pridaným tretím hlasom a patria k rozšíreným piesňovým typom na strednom Považí.²⁷ Jurská pieseň *Svatý Jur ide* (KP č. 126) je súčasťou jarných obyčají okolia Trenčína a v minulosti sa pod regionálnym názvom *spievanie na Ďura* spájala so spevom dievčat.²⁸

II. Piesne životného cyklu človeka

Do tejto skupiny patria uspávanky, ktoré sa viažu na obdobie detstva ako piesne určené pre deti a spievané deťom pri uspávaní.²⁹ K. Plicka venoval tomuto piesňovému žánru zvýšenú pozornosť nielen ako zberateľ, ale aj ako etnograf a folklorista.³⁰ V jeho piesňových zápisoch z lokality Vieska-Bezdedov sme určili 4 piesne ako ľudové uspávanky. Patrí k nim aj pieseň *Anička, malička* (KP č. 253), kde na melodickom prvopise Plicka priamo označuje funkciu piesne: „*pri kolíbaní*“. Je zaujímavé, že pri tejto piesni je uvedený ako spevák 93-ročný Ondrej Ištvánik. Nositeľkami a interpretkami uspávaniek v tradičnom slovenskom prostredí boli prevažne ženy, hoci zriedkavo a výnimočne sa zberatelia v rámci terénneho výskumu stretli aj s mužmi ako interpretmi tohto

²⁴ TIMKOVÁ, Ref. 2, 2011, s. 267. (Tabuľka – Zoznam piesňových zápisov z Dohňan.)

²⁵ ELSCHÉKOVÁ, Alicia – ELSCHÉK, Oskár: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba. Antológia*. Bratislava : Osvetový ústav, 1980. URBANCOVÁ, Hana: Stav a perspektívy výskumu piesňových žánrov. In: *Ethnomusicologicum*, roč. 1, 1993, č. 1, s. 27-40. URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (= Studia ethnomusicologica I.) Bratislava : Ister Science v spolupráci s Ústavom hudobnej vedy SAV, 1999, s. 13-50. LOMEN, Kristína: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, s. 132-134. URBANCOVÁ, Hana: *Spevákka a jej piesňový repertoár. Mária Zajacová zo Záblatia*. (= Edícia Corpus Musicae Popularis Slovaca.), rukopis.

²⁶ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 25, s. 89-99.

²⁷ DEMO – HRABALOVÁ, Ref. 23.

²⁸ KOVÁČOVÁ, Juliana: Dievčenské spevy v jarnom zvykosloví na Slovensku. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 14, 1989, s. 37-63.

²⁹ ELSCHÉKOVÁ, Alicia: Uspávanky a detské zabávanky na Gemeri. (Ich psychofyzologická funkcia, hudobnopoetické skladby a typológia.) In: *Vlastivedné štúdie Gemera* 5. Ed. Július Bolfík. Martin : Osveta, 1987, s. 88-151.

³⁰ PLICKA, Karol: Slovenské uspávanky. In: *Slovenské pohľady*, roč. 43, 1927, č. 9, s. 460-474.

piesňového žánru.³¹ Súčasťou slovenských uspávaniek bola aj sociálna tematika,³² ako to dokumentuje príklad uspávanky *Huličky, beličky* (KP č. 43) so sociálnym motívom z rodinného prostredia.

Z kategórie piesní životného cyklu Plicka v lokalite zaznamenal 1 krstinovú pieseň a 5 svadobných piesní. Krstinová pieseň *Pane kmotre, dajže pic* (KP č. 13b) je zachytená v sólovom prednese a Plicka ju získal od 47-ročného informátora Michala Kováčika.

Na rozdiel od všeobecne málo početného repertoáru krstinových piesní svadobné piesne predstavujú bohatý piesňový fond, ktorý sa v rámci svadobného ceremoniálu vnútorne člení aj podľa funkcie a konkrétnej situácie spevu.³³ Pri niektorých zápisoch svadobných piesní nám v prípade absencie textu piesne pomohol Plickov údaj o spevnej príležitosti – napríklad pri piesni s textovým incipitom *Sedaj na voz, srdenko moje* (bez číslovania KP) sme určili piesňový žáner aj podľa odkazu na melodickom čístopise piesne: „*svadba*“. Iným príkladom bola poznámka „*spoločný spev pri svadbe*“ na melodickom čístopise piesne *Dokel som sa neoženil* – 1. variant (bez číslovania KP) alebo skratkovitý údaj „*vydáva*“ na textovom prvopise piesne *Moje žlté vlasy* (KP č. 75). V prípade väčšiny zápisov svadobných piesní ide o viachlasný prednes – dvojhlas s pridaným tretím hlasom, čiže o piesne, ktoré zazneli v prednese speváckej skupiny. Iba pri 2. variante svadobnej piesne *Dokel som sa neoženil* (KP č. 10b), zaznamenanaj z podania 47-ročného informátora Michala Kováčika, ide o melodický variant v jednohlasnej faktúre. Svadobné piesne, ktoré Plicka v tejto lokalite dokumentoval, sa pravdepodobne viažu na niekoľko samostatných obradových fáz svadby, hoci zberateľ uviedol len základný údaj o svadbe ako centrálnej spevnej príležitosti.

III. Piesne spojené s prácou a zamestnaním

Súčasťou tejto kategórie sú piesne lúčne, poľné, žatevné, pastierske, ďalej zbojnícke piesne, piesne pri práci s ľanom a na priadkach, regrútske a vojenské piesne.³⁴ V ich textoch sa často prelínajú pracovné, prírodné a ľúbostné motívy. Piesne z lokality Vieska-Bezdedov sa poväčšine viažu na viachlasný prednes, prevažne dvojhlas s pridaným tretím hlasom. Viaceré piesňové žánre tejto kategórie sa spájali so spevom v prírodnom prostredí, čomu zodpovedá aj ich hudobná štruktúra a prednes, ako na to upozornil aj Plicka.³⁵ Z repertoáru lúčnych, žatevných a poľných piesní sme v repertoári tejto lokality identifikovali iba 4 zápisy. Napríklad pieseň *Berem trávnu, berem* (KP č. 18) Plicka charakterizoval ako „*trávnu*“ a pieseň *To veščanské pole* (KP č. 217) zase označil ako „*poľnú*“ pieseň. Obidve možno zaradiť do tzv. trávnicového repertoáru,

³¹ Napr. URBANCOVÁ, Hana: Piesňové žánre žien v tradičnej hudobnej kultúre. In: *Žena v tradičnej hudobnej kultúre*. (= Studia ethnomusicologica V.) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, s. 65-67.

³² BURLASOVÁ, Soňa: Sociálna tematika v ľudovej piesni a jej vývin. In: *Slovenský národopis*, roč. 26, 1978, č. 1, s. 51-67.

³³ BURLASOVÁ, Soňa: Svadobné piesne z Dačovho Lomu a ich súvis s obradom. In: *Slovenský národopis*, roč. 25, 1977, č. 1, s. 5-44. ELSCHÉKOVÁ, Alica: Svadba a svadobné piesne. In: *Musicologica Slovaca*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1989, s. 72-122. LOMEN, Kristína: Svadba a svadobné piesne v Starej Pazove. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, s. 264-312.

³⁴ ELSCHÉKOVÁ – ELSCHÉK, Ref. 25, s. 169-221.

³⁵ PLICKA, Ref. 13, s. 34-37.

pre ktorý je na strednom Považí príznačné prelínanie spevu nielen pri práci na lúkach a pri poľných prácach, ale aj pri žatve.³⁶ Pieseň *Kej sa Janko na vojnu* (bez číslovania KP) síce patrí k ľúbostným lyrickým piesňam, na melodickom čistopise však Plicka uviedol ako spevnú príležitosť prácu s ľanom: „ženy pri trhaní konopí“.

Skromnejšie sú zastúpené pastierske piesne, ktoré reprezentujú v analyzovanom súbore 2 zápisy. Pieseň *Ovečky blažaly* (KP č. 95) bola zaznamenaná v sólovom podaní od 91-ročného speváka Ondreja Ištvánika. Pri piesni *Ovce moje, ovce* (KP č. 203) však Plicka uvádza dvojhlasnú faktúru s pridaným tretím hlasom, čo odkazuje na skupinovú interpretáciu. Zo zbojníckych piesní sme našli iba zápis piesne *Pásel Janko dva voľy* (KP č. 117) v interpretácii 91-ročného speváka Ondreja Ištvánika. Keďže piesňový text chýbal, žánrové zaradenie piesne sme určili podľa blízkeho piesňového variantu z obce Dohňany.³⁷

V súvislosti s priadkami a páračkami sa síce spieval rozmanitý repertoár, prevažovali však ľúbostné piesne, z ktorých sa sformovalo jadro tzv. priadkových piesní.³⁸ Patrí k nim aj ľúbostná pieseň *Netoja, netoja* (KP č. 90), pri ktorej Plicka na jednom z jej dvoch melodických zápisov uviedol ako spevnú príležitosť „priadky“.

Napriek tomu, že repertoár vojenských a regrútskych piesní predstavuje významnú zložku spevu mužov, v Plickových záznamoch z lokality Vieska-Bezdedov sme našli spolu len 4 zápisy týchto piesní. Patrí k nim vojenská pieseň *Trenčanská kasárna* (bez číslovania KP) či *V šesťdesiatom šiestom roce* (KP č. 5b), obidve zaznamenané v sólovom speve v podaní 71-ročného Ondreja Ištvánika. Osobitne sa vyčleňuje regrútsky repertoár.³⁹ Zastupuje ho pieseň *Časne ráno lastovenka čiká* (KP č. 81), ktorú Plicka uverejnil aj v *Slovenskom spevníku I.* (č. 48, s. 96-97). V tomto prípade ide opäť o pieseň s viachlasnou faktúrou, ktorá sa viazala na skupinový spev v dvojhlase s pridaným tretím hlasom.

IV. Epické piesne

Do tejto druhovej kategórie spadajú naratívne piesne – balady. Vnútorne sa členia podľa tematických skupín a sujetových typov.⁴⁰ V Plickových zápisoch z Viesky-Bezdedova sme identifikovali spolu 6 balád, hoci v niektorých prípadoch sme kvôli chýbajúcemu piesňovému textu nemohli bližšie špecifikovať, o aký sujetový typ balady ide (s využitím katalógu Sone Burlasovej).⁴¹ Na tento piesňový žáner odkazovala buď poznámka zberateľa, alebo textový incipit piesne, prípadne sme daný zápis porovnávali s repertoárom z ďalších lokalít stredného Považia z Plickovej rukopisnej zbierky.

Fragment balady *Čo sa stalo v údolí* (KP č. 24) reprezentuje sujetový typ „mládenec zabije tehotnú milú“ (Katalóg, č. 145).⁴² Pre absenciu piesňového textu sme tento

³⁶ URBANCOVÁ, Ref. 19, 2005, s. 143-144, 193-194.

³⁷ TIMKOVÁ, Ref. 2, 2011, s. 267. (Tabuľka – Zoznam piesňových zápisov z Dohňan.)

³⁸ *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1995, s. 83.

³⁹ BURLASOVÁ, Soňa: *Vojenské a regrútske piesne*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1991.

⁴⁰ BURLASOVÁ, Soňa: *Slovenské ľudové balady*. Bratislava : Scriptorium musicum, 2001.

⁴¹ BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzähllieder*. Zväzok 1-3. (= Etnologické štúdie 2-4.) Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV; Ústav etnológie SAV, 1998.

⁴² Tamtiež, Zväzok 2, s. 319.

fragment porovnali s už spracovaným a vyhodnoteným repertoárom z Dohňan, kde sa objavila pieseň s identickým textovým incipitom aj nápevom. Na tomto základe sme dodatočne mohli určiť jej príslušnosť k baladám. Iným problémom bola balada *V tej veščanskej rubanine* (KP č. 146). V Plickovej rukopisnej zbierke sa nachádzal len jej melodický zápis s prvou strofou, pričom celý piesňový text chýbal. Bolo však možné doplniť ho na základe publikovanej verzie tejto piesne, ktorú zberateľ uverejnil vo svojej piesňovej zbierke *Slovenský spevník I* (č. 441, s. 325-326). V publikovanej verzii sa táto balada uvádza ako „*poľná pieseň*“, Plicka teda označil jej aktuálnu spevnú príležitosť. Uvedený zápis však reprezentuje tzv. sekundárnu zložku piesňového žánru – repertoár žien spievaný pri práci v prírode, do ktorého dodatočne prenikali piesne rôzneho žánrového pôvodu. Bežne k nim patrili aj balady, ktoré sa prednesom prispôbovali novej spevnej príležitosti – ťahavému spevu v prírode.⁴³ Niektoré Plickove zápisy balád z lokality Vieska-Bezdedov však predstavujú len fragmenty, pri ktorých sa sujetový typ nedal jednoznačne určiť.

V. Lyrické piesne

Lyrický piesňový druh obsahuje dve ťažiskové kategórie piesní – lúboštné piesne, v ktorých dominuje subjektívna lyrická reflexia, a piesne humoristické s využitím poetiky komična. Z kategórie lyrických lúboštných piesní sme v našom súbore vymedzili najpočetnejší repertoár v rozsahu 17 piesňových zápisov. Dá sa povedať, že lúboštná tematika v Plickových piesňových zápisoch z lokalít stredného Považia dominuje. Táto skupina sa člení na niekoľko podskupín, ktoré možno určiť na základe lúboštných vzťahov a ich prejavu alebo na základe nositeľov a interpretov ako rozlúčkové, záletnícke či mládenecké.⁴⁴ Napríklad z rozlúčkových lúboštných piesní môžeme spomenúť pieseň *Ach, žiaľ či nežiaľ* (KP č. 13), k záletníckym lúboštným piesňam patria zápisy *Bodaj sa prepadlo Komárno* (KP č. 10), *Na krakovskej veži* (KP č. 87), *Švarná dzievčina* (KP č. 214). Vo väčšine prípadov sa lúboštné piesne spievali dvojhlasne s pridaným tretím hlasom, môžeme však nájsť aj jednohlasné lúboštné piesne spievané unisono, napríklad *Hrmelo, pršalo* (KP č. 15b), *Za mojim širáčkom* (KP č. 17b), obidve zaznamenané od 47-ročného speváka Michala Kováčika – pri zápise piesne *Hrmelo, pršalo* Plicka uvádza aj melodické a rytmické varianty.

Druhou významnou kategóriou lyrického piesňového druhu sú humoristické piesne. Patria k nim najmä žartovné a naturalistické piesne.⁴⁵ Humoristickým piesňom sa v minulosti z rôznych príčin nevenovala dostatočná pozornosť. Zberatelia často tieto piesne nepovažovali za vhodné na dokumentovanie a pri práci v teréne ich vedome obchádzali, prípadne zapisovali bez kompletného textu a pod. Plicka považoval tieto piesne za prirodzenú súčasť života človeka, preto im pri zberateľskej práci v teréne ve-

⁴³ URBANCOVÁ, Ref. 19, 2005, s. 187-191.

⁴⁴ ELSCHÉKOVÁ, Alicia: Lúboštná lyrika v gemerskom ľudovom speve. (Tematika, motivika a melodika záletníckych piesní.) In: *Gemer. Národopisné štúdie* 4. Ed. Adam Pranda. Martin : Osveta, 1981, s. 245-330.

⁴⁵ BIČANOVÁ, Katarína: Humoristické piesne v tradičnom speve na Spiši. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre*. (= Studia ethnomusicologica I.) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science, 1999, s. 148-176.

noval primeranú pozornosť. Medzi piesňovými zápismi z Viesky-Bezdedova môžeme nájsť viaceré typy žartovných a naturalistických piesní.

K humoristickým piesňam s prvkami naturalizmu môžeme zaradiť pieseň *Zamaj, zamaj, štyri kone* (KP č. 7b) od 71-ročného speváka Ondreja Ištvaníka či pieseň *Išla psotka cez hory* (KP č. 12b) zaznamenanú z podania 47-ročného speváka Michala Kováčika. V rámci žartovných piesní zberateľ zdokumentoval niekoľko pijanských piesní. Patrí k nim napríklad rozšírená pieseň *Pálené, vínečko, borovička* (KP č. 100) zachytená v podaní 64-ročnej speváčky Kataríny Ševčíkovej či pieseň *Kej som všecko prepil* (KP 1b) v speve už spomenutého 71-ročného speváka Ondreja Ištvaníka. Žartovnú pieseň o zvieratách *Zajac kosí otavu* (KP č. 215) zberateľ zaznamenal opäť z interpretácie spomínanej 64-ročnej speváčky Kataríny Ševčíkovej. Všetky humoristické piesne sú zachytené v jednohlasnej faktúre, ktorá naznačuje sólový prednes, čomu zodpovedajú aj odkazy na jednotlivých spevákov. Tie korešpondujú s obrazom o nositeľoch a interpretoch humoristických piesní – patrili k nim rovnako muži ako ženy, hoci v prípade žien išlo častejšie o obradový piesňový repertoár.⁴⁶

VI. Piesne k tancom

Napriek tomu, že jednotlivé piesne k tancom možno zaradiť do niektorej z predchádzajúcich piesňových kategórií, túto skupinu piesní sme sa rozhodli vyčleniť osobitne. Plicka totiž dokumentácii piesní spojených s tancom venoval náležitú pozornosť a v odkazoch pri zápisoch piesní poukazoval na ich tanečnú funkcionálnosť.⁴⁷ V lokalite Vieska-Bezdedov označil všetky piesne k tancu termínom „čardáš“. Tematikou textov tieto piesne spadajú prevažne do kategórie humoristických piesní, najmä žartovných a prekáravých. Nedá sa preto vylúčiť, že aj viaceré piesne zaradené do kategórie humoristických piesní sa spievali pri tanečných príležitostiach, hoci v zápise piesní sa takýto údaj nemusí vyskytnúť. Ako príklad môžeme spomenúť piesne *Záhon šošovičky* (KP č. 8b) a *Šípk, trník* (bez KP č.) – zberateľ ich zapísal opäť z podania 71-ročného speváka Ondreja Ištvaníka, ktorý Plickovi sprostredkoval na dokumentáciu humoristický piesňový repertoár. Pieseň k tancu *Ja som čierny jako kavka* (KP č. 4b) zasa zaznamenal od 66-ročnej speváčky Katuše Ištvaníkovej.

Zhrnutie

Doterajší heuristický výskum rukopisnej zbierky Karola Plicku (1894 – 1987) sa zameriaval na zápisy piesní z regiónu stredného Považia na severozápadnom Slovensku. Rekonštrukcia piesňového repertoáru ukázala, že Plicka v 24 lokalitách tohto regiónu zdokumentoval spolu 946 piesní. Týmto príspevkom sme uzatvorili identifikáciu regionálneho piesňového korpusu spracovaním rukopisných aj publikovaných zápisov z lokality Vieska-Bezdedov (dnes časť mesta Púchov). Plicka uskutočnil terénny výskum v tejto lokalite na začiatku svojho pôsobenia na Slovensku. Z Plickových zápisov z tejto lokality sa nám podarilo identifikovať 79 piesní od 17 spevákov zo všetkých ge-

⁴⁶ URBANCOVÁ, Hana: Pijanské piesne na Slovensku. In: *Slovenská hudba*, roč. 21, 1995, č. 2, s. 285-317.

⁴⁷ PLICKA, Ref. 13, s. 32-34.

neračných vrstiev. Takmer polovica piesňových zápisov obsahuje viachlas v skupinovom prednese aj s prípadným využitím úlohy predspeváka (sólo – tutti) ako jeden zo štýlových znakov regionálnej hudobnej kultúry. Žánrovo-druhovú analýzu piesňového repertoáru potvrdila, že zberateľ aj v tejto lokalite dokumentoval ľudový spev v celej šírke piesňových žánrov a druhov. V štúdií sme poukázali na viaceré prístupy a možnosti, ako rekonštruovať piesňový repertoár z rukopisnej zbierky Karola Plicku a určiť jednotlivé piesne aj v prípade neúplných alebo fragmentárnych záznamov.⁴⁸

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0100/22 „Historické pramene tradičného slovenského spevu: typológia, rekonštrukcia, interpretácia“ (2022 – 2025), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV, v. v. i.

⁴⁸ Ďakujeme pracovníkom SNM a SNK-LA v Martine za sprístupnenie rukopisných zápisov Karola Plicku a za možnosť pracovať s nimi ako s dôležitým historickým prameňom slovenského ľudového spevu.

Tabuľka: Rekonštrukcia piesňového repertoáru lokality Vieska-Bezdedov zo zápisov Karola Plicku

Textový incipit	Prameň / číslovanie Karola Plicku	Interpret	Žánrovo-druhovú analýzu / sprievodný údaj zberateľa	Faktúra
<i>Ach, prenešťasťný, neveselý den</i>	M: mč / KP č. 12	Katarína Pobežalová / -	?	2-3-hlas
<i>Ach, žiaľ či nežiaľ</i>	M: mč; tp / KP č. 13	?	ľúbostná rozľúčkova / -	2-3-hlas
<i>Aj, hoja, hoja, sloboda moja</i>	M: mp, tp / KP č. 178	Zuzana Mazákova / -	ľúbostná / -	2-3-hlas
<i>Anička, malička</i>	M: mč, mp; tp / KP č. 253	Ondrej Ištvaník / 93-roč.	uspávanka / „pri kolíbaní“	1-hlas
<i>Berem trávu, berem</i>	M: mč 2x, tp / KP č. 18	?	ľúčna – trávnička / „trávna“	2-3-hlas
<i>Bodaj sa prepadlo Komárno</i>	M: mp; tp / KP č. 10	?	ľúbostná záletníčka / -	2-3-hlas
<i>Bože náš</i>	M: mč / KP č. 106	?	dožinková / -	2-3-hlas
<i>Časne ráno lastovenka čiká</i>	M: mč, tp / KP č. 81	?	regrútska / -	2-3-hlas
<i>Čo sa stalo v Púchove</i>	M: mč / KP č. 31	?	balada (fragment) / -	2-3-hlas
<i>Čo sa stalo v údolí</i>	M: mč / KP č. 24	?	balada (fragment) / -	2-3-hlas
<i>Dobre som ci povedala</i>	M: mč, tp / KP č. 11b	Michal Kováčik / 47-roč.	tanečná / „čardáš“	1-hlas
<i>Dokel som sa neoženil</i> (var. 1)	M: mč, tp / -	?	svadobná / „spoloč. spev pri svadbe“	2-3-hlas
<i>Dokel som sa neoženil</i> (var. 2)	M: mč, tp / KP č. 10b	Michal Kováčik / 47-roč.	svadobná / -	1-hlas
<i>Ej, gazda náš, gazda</i>	M: mp; tp / KP č. 255	?	dožinková / -	2-3-hlas
<i>Ej, už sunčko vychodí</i>	M: mč, mp, tp / KP č. 6b	Ondrej Ištvaník / 71-roč.	ľúbostná / -	1-hlas
<i>Hore dzedzinú vietríček povievá</i>	M: mč; tp / KP č. 48	?	ľúbostná / -	2-3-hlas
<i>Hory, hory zelené</i>	M: mč, tp / KP č. 51	J. Ištvaníkova / 19-roč.	ľúbostná / -	1-hlas
<i>Hrach sa nám neurodzel</i>	M: mč, tp / KP č. 201	?	tanečná / „čardáš“	1-hlas
<i>Hrmelo, pršalo</i>	M: mč, mp, tp / KP č. 15b	Michal Kováčik / 47-roč.	ľúbostná / -	1-hlas
<i>Huličky, beličky</i>	M: mč; tp / KP č. 43	?	uspávanka / -	1-hlas
<i>Huli, beli, spajkaj</i> (var. 1)	M: mč; tp / KP č. 199	Katarína Ševčíkova / 64-roč.	uspávanka / -	1-hlas
<i>Huli, beli, spajkaj</i> (var. 2)	M: mč, tp / KP č. 199	Katarína Ševčíkova / 64-roč.	uspávanka / -	2-3-hlas

Textový incipit	Prameň / číslovanie Karola Plicku	Interpret	Žánrovo-druhovú analýzu / sprievodný údaj zberateľa	Faktúra
<i>Chojila (?)</i>	M: mč / KP č. 221	Katarína Ševčíkova / 64-roč.	?	1-hlas
<i>Išla psotka (?) cez hory</i>	M: mč, mp, tp / KP č. 12b	Michal Kováčik / 47-roč.	žartovná / „jazovská“	1-hlas
<i>Išlo dievča (?)</i>	M: mč / KP č. 197	Katarína Ševčíkova / 64-roč.	?	1-hlas
<i>Jaká je to pekná chvála</i>	M: mp, tp / KP č. 187	?	svadobná / -	2-3-hlas
<i>Ja som čierny jako káva</i>	M: mč, mp, tp / KP č. 4b	Katúša Ištvánikova / 66-roč.	tanečná / „čardáš“	1-hlas
<i>Každý mi na svece ubližuje</i>	M: mč / KP č. 205	Katarína Ševčelová / -	?	1-hlas
<i>Keby som mal takú ženu</i>	M: mp / KP č. 299	?	?	1-hlas
<i>Kej sa Janko na vojnu</i>	M: mč / -	ženy	regrútska / „pri trhaní konopí“	1-hlas
<i>Kej som bol malučky</i>	M: mč, mp, tp / KP 14b	Michal Kováčik / 47-roč.	tanečná / -	1-hlas
<i>Kej som všetko prepil</i>	M: mč, tp / KP 1b	Ondrej Ištvánik / 71-roč.	žartovná pijanská / -	1-hlas
<i>Koší, Janko, kosí trávu</i>	M: mč, tp 2x / KP č. 71	?	ľubostná / -	1-hlas
<i>Mala cigánka tri šumné céry</i>	M: mp, tp / KP č. 78	?	humoristická (žartovná) / -	2-hlas
<i>Mamko moja, mamko</i>	M: mč, mp, tp / KP 16b	Michal Kováčik / 47-roč.	žartovná / -	1-hlas
<i>Medzi dvoma horami</i>	M: mč, tp / KP č. 218	?	ľubostná / -	2-3-hlas
<i>Moje žlté vlasy</i>	M: mč, tp / KP č. 75	?	svadobná / „vydáva“	2-3-hlas
<i>Nad koscelom rokyta</i>	M: mp / KP č. 252	J. Ištvánik / 20-roč.	?	2-hlas
<i>Na krakovskej veži</i>	M: mč, tp / KP č. 87	?	ľubostná záletnícka / -	1-hlas
<i>Na vianoce, na ty hody</i>	M: mč / KP č. 256	Katarína Kováčiková, / 34-roč.	?	1-hlas
<i>Na zahumny, na zahumny</i>	M: mč / KP č. 88	Katarína Ševčíkova / 60-roč.	?	1-hlas
<i>Neprš, Bože, neprš</i>	M: mč, tp / KP č. 203	?	ľubostná / -	2-3-hlas
<i>Netoja, netoja</i>	M: mč 2x, tp / KP č. 90	?	ľubostná / „priadky“	2-3-hlas, var. 4-hlas
<i>Očká moje čierne</i>	M: mč / KP č. 98	Anna Jurisová / -	?	1-hlas
<i>Ovce moje, ovce</i>	M: mč, tp / KP č. 203	?	pastierska / -	2-3-hlas
<i>Ovečky blácalý</i>	M: mč, tp / KP č. 95	Ondrej Ištvánik / 91-roč.	pastierska / -	1-hlas
<i>Oženil sa Janko</i>	M: mp, tp / KP č. 300	?	balada / -	2-3-hlas
<i>Pálené vínečko, borovička</i>	M: mč, tp / KP č. 100	Katarína Ševčíkova / 64-roč.	pijanská žartovná / -	1-hlas

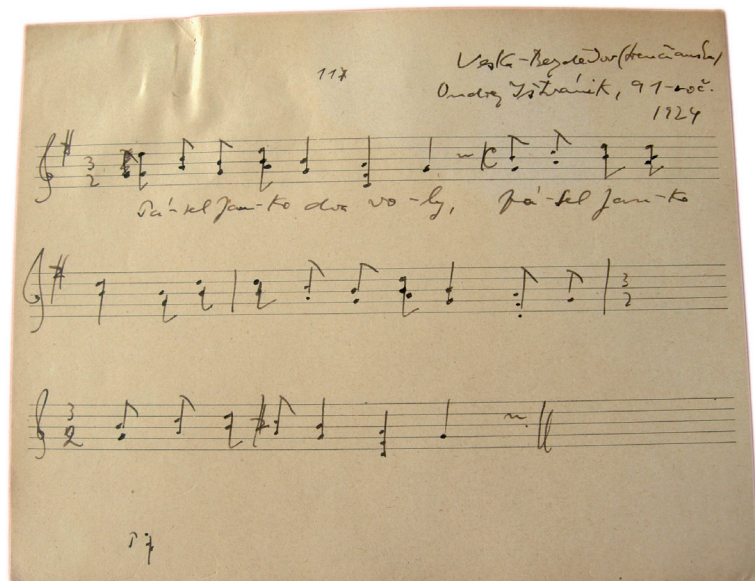
Textový incipit	Prameň / číslovanie Karola Plícku	Interpret	Žánrovo-druhovú analýzu / sprievodný údaj zberateľa	Faktúra
<i>Pane kmoitre, dajže pic</i>	M: mč, mp, tp / KP č. 13b	Michal Kováčik / 47-roč.	krstinová / -	1-hlas
<i>Pásel Janko dva voľy</i>	M: mč 2x / KP č. 117	Ondrej Ištvánik / 91-roč.	zbojníčka / -	2-3-hlas
<i>Pasem (?)</i>	M: mp / KP č. 209	?	?	2-3-hlas
<i>Pasú sa mi, pasú</i>	M: mč, tp / KP č. 203	Katarína Pobežalová / -	lučna, pastierska / „trávna“	2-3-hlas
<i>Pojme, zaspievajme</i>	M: mč, tp / KP č. 109	?	polná – trávica / -	1-hlas
<i>Pred našimi dvermi</i>	M: mp, tp / KP č. 110	?	balada (fragment) / -	2-3-hlas
<i>Prelecel sokol</i>	M: mč, tp / KP č. 204 + K: tp 3227	?	ľúbostná / -	2-3-hlas
<i>Sedaj na voz, srdenko moje</i>	M: mč / -	?	svadobná / „svadba“	2-3-hlas
<i>Sedela, sedela</i>	M: mč / KP č. 128	?	?	1-hlas
<i>Sem synák slobodný</i>	M: mč / KP č. 132	Katarína Ševčíkova / 60-roč.	?	1-hlas
<i>Sigoce, sigoce</i>	M: mč / KP č. 123	?	?	2-3-hlas
<i>Spievala by som</i>	M: mč / KP č. 120	Zuzana Bartošová / -	?	1-hlas
<i>Svatý Jur ide</i>	M: mč / KP č. 126	?	obradová jurská / -	1-hlas
<i>Sviec že mi, mesiacku</i>	M: mp, tp / KP č. 188+K: tp 3226	?	ľúbostná záletníčka / -	2-3-hlas
<i>Šípik, trník</i>	M: mp / -	Ondrej Ištvánik / 71-roč.	tanečná / „čardas“	1-hlas
<i>Švarná dzievčina</i>	M: mč, tp / KP č. 214	?	ľúbostná záletníčka / -	2-3-hlas
<i>Tažký je, ťažký</i>	M: mč / KP č. 141	?	?	1-hlas
<i>Trenčanská kasárna</i>	M: mč / -	?	vojenská / -	1-hlas
<i>To veštánske pole</i>	M: mč, tp / KP č. 217	na texte – Bartošová	lučna – trávica / „polná“	2-3-hlas
<i>Umrela mi ženka</i>	M: mč, tp / KP č. 217	na texte – Bítalová	humoristická (žartovná) / -	2-3-hlas
<i>V Krakovine, čiernej zemi</i>	M: mč, tp / KP č. 199	Anna Bartošová / -	balada / -	2-3-hlas, var. 4-hlas
<i>V šesťdesiatom šiestom roce</i>	M: mč, mp, tp / KP č. 5b	Ondrej Ištvánik / 71-roč.	vojenská / „vojenská“	1-hlas
<i>V tej veštánskej rubanine</i>	M: mč / KP č. 146	?	balada (fragment) / „polná“	2-3-hlas
<i>Vylecel (?)</i>	M: mč / KP č. 91	Ondrej Ištvánik / 91-roč.	?	1-hlas
<i>Vyvandroval Janičko</i>	M: mč, mp / KP č. 162	?	?	2-hlas

Textový incipit	Prameň / číslovanie Karola Plicku	Interpret	Žánrovo-druhovú analýzu / sprievodný údaj zberateľa	Faktúra
<i>Zajac kosí otavu</i>	M: mč, tp / KP č. 215	Katarína Ševčíkova / 64-roč.	humoristická (žartovná) / -	1-hlas
<i>Záhon šošovičky</i>	M: mč, mp, tp / KP č. 8b	Ondrej Ištvánik / 71-roč.	tanečná / „čardáš“	1-hlas
<i>Zahrajce mi muzikanci</i>	M: mč, tp / KP č. 2b	Ondrej Ištvánik / 71-roč.	žartovná k tancu / -	1-hlas
<i>Zamaj, dzieuča, zamaj</i>	M: mč, tp / KP č. 168	?	ľúbostná / -	1-hlas
<i>Zamaj, zamaj, 4 kone</i>	M: mč, mp, tp / KP č. 7b	Ondrej Ištvánik / 71-roč.	žartovná naturalistická / -	1-hlas
<i>Za mojím širáčkom</i>	M: mč, mp, tp / KP č. 17b	Michal Kováčik / 47-roč.	mládenecká / -	1-hlas

Skratky

- K zápis sa nachádza v SNK (Slovenská národná knižnica, Literárny archív)
 KP číslovanie Karola Plicku
 M zápis sa nachádza v SNM (Slovenské národné múzeum v Martine)
 mč melodický čistopis
 mp melodický prvopis
 tp textový prvopis

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: Melodický čistopis piesne *Páseľ Janko dva voľy* (KP č. 117). Pozostalosť K. Plicku (SNM v Martine)



Obr. 2: Melodický čistopis piesne *V tej veščanskej rubanine* (KP č. 146). Pozostalosť K. Plicku (SNM v Martine)



Obr. 3: Melodický prvopis piesne *Aj, hoja, hoja* (KP č. 178). Pozostalost' K. Plicku (SNM v Martine)



Obr. 4: Melodický čistopis piesne *Netoja, netoja* (KP č. 90). Pozostalost' K. Plicku (SNM v Martine)



Obr. 5: Melodický čistopis piesne *V Krakovine, čiernej zemi* (KP č. 199). Pozostalosť K. Plicku (SNM v Martine)

380. ŠAK JE TÁ NIVA
Pri žatve

Veska (Púchovská dolina)
Z vlast. zápisov

Andante semplice e tenuto (♩ - 58)

ten. *ten.*

Šak je tá ni - va vel-mi ši - ro - ká,
ten. *sost.*
ho - ja, ho - ja!

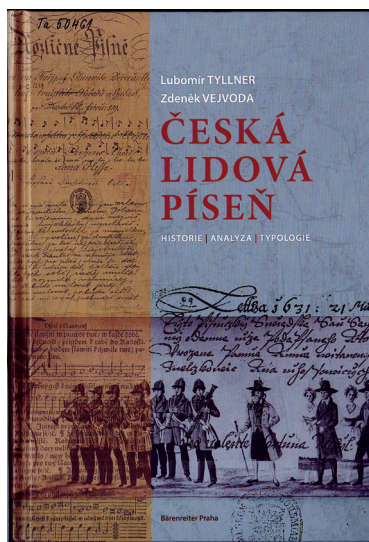
Je tak široká, jako duhoká, hoja, hoja!	A pri tej vodze dva kone vrané, hoja, hoja!
A na tej nive lúka zelená, hoja, hoja!	Čtože hich pase? Pahole naše, hoja, hoja!
A na tej lúke voda studzená, hoja, hoja!	Kej hich napase, to buje naše, hoja, hoja!

290

Obr. 6: Publikovaný zápis žatevnej piesne *Šak je tá niva* v piesňovej zbierke K. Plicku *Slovenský spevník I* (č. 380, s. 290)

Lubomír Tyllner – Zdeněk Vejvoda: Česká lidová píseň. Historie, analýza, typologie

Praha : Bärenreiter Praha, 2019, 309 s. ISBN 978-80-86385-39-6



Knižná monografia je výsledkom viacročnej práce autorskej dvojice českých etnomuzikológov pôsobiach v Etnologickom ústave Akadémie vied Českej republiky v Prahe – Lubomíra Tyllnera (nar. 1946) a Zdeňka Vejvodu (nar. 1975). Je zameraná na historický a hudobno-analytický aspekt českej ľudovej piesne, pričom autori svoj výskum koncentrovali predovšetkým na piesňový materiál z územia dnešného Česka.

Monografia predstavuje prvú publikáciu vôbec, ktorá sa venuje systematickému výskumu dejín a hudobnoštýlovej typológie českej ľudovej piesne. Takýto typ práce v českej etnomuzikológii dosiaľ absentoval. Hneď

v predhovore sú naznačené viaceré možné smery výskumu v súvislosti s ľudovou piesňou, avšak v tomto prípade autori svoju pozornosť zamerali najmä na hudobnú stránku ľudovej piesne, čo má svoje opodstatnenie: „Naše publikace je zaměřena na hudební stránku české lidové písně z území Čech a chce tak zaplnit mezeru v bádání, související především s politickými turbulencemi po roce 1968. Tehdy byl výzkum české lidové písně a hudby vytěsňen ze státního výzkumného plánu [...] Současná autorská dvojice tak navazuje na práci svých předchůdců a splácí dluh v mnoha jiných zemích Evropy dávno vyrovnaný.“ (s. 7).

V úvode s názvom „Česká lidová píseň jako badatelský problém“ autori nastolujú špecifické postavenie českej ľudovej piesne a jej výskumu v porovnaní napríklad s výskumom ľudovej piesne v ďalších regiónoch východnej Európy – v Maďarsku, Pobaltí či na Balkáne.¹ Bádania a zberatelia ľudových piesní sa na spomenutých územiach ešte mohli stretnúť s tradičnou kultúrou a piesňou jednotlivých etníc. Avšak vo väčšine lokalít v Česku sa tieto pôvodné väzby na tradičné kultúrne prostredie pod vplyvom permanentných spoločenských zmien vytrácali pomerne skoro, a to už na prelome 19. a 20. storočia. Zároveň zanikli aj niektoré piesňové žánre a pôvodné spevné príležitosti. V dôsledku toho sa v Česku v tomto období (t. j. na prelome 19. a 20. storočia) podarilo zachytiť najmä piesňový repertoár pamätníkov, resp. latentný piesňový repertoár.

¹ Pozri napr. BARTÓK, Béla: Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov. In: *Hudobnovedný zborník*, roč. 2, 1954, s. 95-149 (preklad štúdie z roku 1936). KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951. DŽUDŽEV, Stojan Stoev: *Bulgarska narodna muzika*. Sofija : Nauki i izkustvo, 1971.

Monografia pozostáva z dvoch častí: všeobecnej a analytickej. Všeobecná časť má historický ráz a prináša komplexný prehľad a náčrt historického vývinu českej ľudovej piesne od najstaršieho (prameňmi doloženého) obdobia až po súčasnosť. Autori sa na tomto mieste riadia určitými časovými úsekmi, podľa ktorých sú rozčlenené aj jednotlivé kapitoly tejto časti monografie.

Prvá časť obsahuje hlavnú kapitolu „Násť historického vývoje“. Tá pozostáva zo siedmich podkapitol s názvom *Od počátků k Bílé hoře; V období baroka a klasicismu; Nová společenská situace v Evropě, český herderismus; V duchu romantismu; Lidová píseň a instituce; Sběratelství v regionech; V nové době. Otakar Hostinský a jeho pokračovatelé.*

Pozoruhodný je rozsah historického hľadiska, ktorý sa autori snažili v tejto časti obsiahnuť v súvislosti s českou ľudovou piesňou. V prvej podkapitole siahajú k predkresťanskému obdobiu a pohanským zvykom a obradom, ktoré sa často spájali so spevom a tancom. Pretrvávali aj po príchode kresťanstva (nielen) na územie Čiech a Moravy, avšak hudobné pramene z tohto obdobia sa nezachovali. Najstaršie zachované hudobné pramene, ktoré autori uvádzajú, pochádzajú zo 14. storočia a súvisia s tzv. ľudovou duchovnou piesňou. Aj keď nejde o ľudové piesne v dnešnom zmysle slova, ich ľudovosť spočívala v dvoch aspektoch: v národnom jazyku a v skutočnosti, že boli nasmerované k širšej populácii, ktorá ich mala spievať.² Autori poukázali na to, že práve duchovná pieseň „nepochybne prispela ke sblíženiu ľudovej hudby s cirkevnými zpevy, ktoré postupne prekrývaly pozostatky pohanských zpevů a obrádů.“ (s. 19). Zároveň sú na tomto mieste uvedené aj prvé tlačené kancionály a traktáty z husitského a pohusitského obdobia.

V období baroka a klasicizmu (druhá podkapitola) má ľudová duchovná pieseň v historických prameňoch naďalej významné postavenie, avšak postupne začali pribúdať aj zápisy ľudových piesní. Na tomto mieste je

uvedená uspávanka z roku 1630 *Spi, mé milé poupě*. Pravdepodobne ide o jeden z najstarších zápisov českej ľudovej piesne, ktorý sa zachoval. Autori tu uvádzajú nielen text, ale aj melódiu uspávanky. Ďalej sa sústreďujú na priblíženie rukopisných piesňových zbierok a zborníkov, ktoré vznikli prevažne v 18. storočí. Piesňový materiál, ktorý je v nich obsiahnutý, je rozmanitý (nie vždy zahrnuje ľudové piesne), pričom nápevy sa objavujú len sporadicky.

V ďalších dvoch podkapitolách autori prinášajú všeobecný prehľad o spoločenskom a kultúrno-umeleckom dianí v jednotlivých európskych krajinách. Koncentrujú sa najmä na tie, ktoré mali vplyv aj na vývin a smerovanie českej ľudovej piesne. Už v prvej polovici 19. storočia nastal výraznejší záujem o ľudové piesne nielen v Česku. Zároveň ide o obdobie, v ktorom prichádza k cielenejšiemu zameraliu na zberateľskú činnosť. Výsledkom týchto zberateľských aktivít sú prvé zbory českých, moravských a slovenských ľudových piesní. Autori sa venujú viacerým zberateľom a piesňovým zbierkam, ktoré stručne opisujú a zároveň poukazujú na kontext doby ich vzniku, na ich význam a znaky, ako aj na ich vplyv na ďalšie smerovanie bádateľských a zberateľských aktivít v súvislosti s českou ľudovou piesňou.

Zásadný vplyv na zberateľskú činnosť malo formovanie inštitúcií v druhej polovici 19. storočia, ktoré zastrešovali a dohliadali na tento typ práce (piata podkapitola). Zároveň vznikli prvé príručky pre zberateľov, študentov, stredoškolských učiteľov a kňazov, ktoré mali slúžiť ako pomôcka pri dokumentácii piesní. Avšak v tomto období dokumentácia piesní nebola výsledkom iba nadšencov. Ľudová pieseň sa stala predmetom bádania viacerých vedeckých osobností aj umelcov. Už na konci 19. storočia mali zberateľské aktivity v Česku profesionálny ráz. Výsledkom bola nielen bohatá zberateľská, ale aj edičná činnosť. Na túto podkapitolu priamo nadväzuje šiesta, ktorá je zároveň aj najroz-

² RUŠČIN, Peter: Ľudové duchovné piesne a otázka ich žánrového rozvrstvenia. In: *Piesňové žánre v tradičnej hudobnej kultúre.* (= Studia ethnomusicologica I.) Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ister Science; Ústav hudobnej vedy SAV, 1999, s. 79-97.

siahlejšou. Na tomto mieste autori podrobne zhrnuli a priblížili čitateľovi výsledky dokumentačnej činnosti v jednotlivých regiónoch Česka. Uvedená podkapitola je rozčlenená na niekoľko častí: *Plzeňsko; Chodsko; Jižní Čechy a Pošumaví; Střední Čechy a Polabí; Podkrkonoší, Podještědí a Pojizeří; Posázaví a České Horácko*.

Posledná podkapitola prináša pohľad na formovanie českej folkloristiky a etnomuzikológie, v ktorej dôležitú úlohu mal Otakar Hostinský (1847 – 1910). Na jeho základné myšlienky nadviazali viaceré významné osobnosti v českej hudobnej folkloristike a etnomuzikológii. V priebehu 20. storočia sa títo autori sústredili prevažne na vymedzenie „českého“ piesňového typu, ktorý rozlíšili od „moravského“ piesňového typu. Avšak obdobný analytický systém, ktorý na Slovensku do komplexnejšej podoby dospel zásluhou Alice Elschekovej,³ v Česku neexistoval. Autori preto venovali druhú, rozsiahlejšiu časť svojej publikácie práve hudobnej analýze českých ľudových piesní.

Druhá časť monografie („Část analytická“) pozostáva zo štyroch kapitol: *Prameny a kritéria hudobní analýzy; Metoda komplexní hudební analýzy; Komentované výsledky hudební analýzy; Přehled hudebních typů české lidové písně*.

V prvej kapitole autori uvádzajú pramene, z ktorých vychádzajú pri hudobnej analýze. Jej základom sa stal rozsiahly piesňový korpus, ktorý obsahoval 5 117 jednotiek. V jeho rámci sú zastúpené všetky české regióny. Piesňový materiál, ktorý autori podrobne analyzovali, pochádzal ako z publikovaných, tak i z rukopisných piesňových zbierok, pričom najstaršia publikovaná spomedzi nich pochádza z roku 1819. Avšak najstaršia dokumentovaná zbierka, ktorú autori do svojich analýz zahrnuli, pochádza zo 16. storočia a pod ná-

zvom *36 nářevů světských písní českého lidu z 16. století* bola publikovaná až v roku 1892, o čo sa zaslúžil Otakar Hostinský. Na analytické účely tejto monografie je celkovo využitých 20 piesňových zbierok. Okrem dvoch všetky ostatné vznikli alebo sa publikovali v časovom rozpätí od prvej polovice 19. storočia až po súčasnosť (t. j. po rok 2017). Najvyšší počet záznamov pochádza z Južného Česka (955 jednotiek), zatiaľ čo najnižší počet záznamov zahrnutých do analýzy pochádza z Ústecka (56 jednotiek).

V druhej kapitole autori načrtli analytický systém, ktorý vo svojej práci využili. Pritom poukazujú na skutočnosť, že na báze európskej ľudovej hudby vzniklo v jednotlivých krajinách niekoľko analytických systémov, ktoré sa opierali o vlastný piesňový materiál.⁴ Niektoré z nich boli neskôr rozšírené o počítačové technológie, ktoré vo svojich analýzach aplikujú aj Lubomír Tyllner a Zdeněk Vejvoda. Vo svojej práci využívajú komplexnú hudobnú analýzu: zamerali sa na hudobnú formu piesní, melodiku, metrum, rytmiku spojenú s piesňovým textom a deklamáciou, tempo a čiastočne aj harmonický aspekt piesní. Dôležitou súčasťou prípravy materiálu bola počítačová analytická databáza českých ľudových piesní a inštrumentálnych melódií z rukopisných a tlačенých zbierok, prevažne z prvej polovice 19. storočia až po 80. roky 20. storočia. Táto databáza sa buduje od roku 2000 v etnomuzikologickom oddelení pražského Etnologického Ústavu AV ČR. Vychádza z metódy štrukturálnej analýzy a jej autorom je Lubomír Tyllner, ktorý túto metódu zároveň v podobe lístkového katalógu v praxi aj overil. Skúmané nápevy boli transkribované do číselných kódov, a následne analyzované z hľadiska tonality, melodiky a rytmiky vo vzťahu k hudobnej forme a textu piesní. Databázový list každej piesne možno považo-

³ ELSCHKOVÁ, Alice: Základná etnomuzikologická analýza. In: *Hudobnovedné štúdie* 6. Ed. Jozef Kresánek. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1963, s. 79-116. ELSCHKOVÁ, Alice: Stilbegriff und Stilschichten in der slowakischen Volksmusik. In: *Studia musicologica*, roč. 20, 1978, s. 263-303.

⁴ Na Slovensku takýto systém vznikol vďaka J. Kresánkovi a A. a O. Elschekovcom. KRESÁNEK, Ref. 1. ELSCHKOVÁ, Alice – ELSCHKEK, Oskár: *Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005.

vať za veľmi podrobný a zároveň komplexný (pozri s. 113 – 116). Každý z nich obsahuje až 50 opisných prvkov týkajúcich sa rôznych aspektov piesne: od všeobecných, akým je lokalita, rok zberu, incipit piesne cez hudobno-štruktúrne, formové, melodické a tektonické znaky piesne až po samotný text piesne, v ktorom je zahrnutá nielen slabičná stavba, ale napríklad aj rýmové schémy.

V tretej kapitole autori približujú výsledky analýzy. Ide o najrozsiahlejšiu kapitolu v rámci celej monografie, ktorá je tematicky rozčlenená na niekoľko podkapitol. Každá z nich sa zameriava na určitý formotvorný alebo hudobno-štruktúrny aspekt piesne. Nachádzame ich pod názvom *Základní formová charakteristika; Tóniny a tonalita; Melodika; Metrika; Rytmika; Tempo; Výstavba textu a deklamace*. V prvej podkapitole autori sledujú nielen základnú hudobnú schému piesne, ale aj počet taktov a ich vnútorné usporiadanie, ako aj usporiadanie veľkých a malých dielov piesne. V druhej podkapitole okrem tóniny a tonality sú predmetom ich pozornosti aj začiatkové a finálne tóny. Pre čitateľa môže byť zaujímavá informácia, že v podstatnej väčšine piesní (99 %) je možné určit tónorod, zatiaľ čo s modalitou v českých ľudových piesňach sa možno stretnúť len ojedinele. V porovnaní so slovenskými ľudovými piesňami ide o zásadný rozdiel. Tým sa potvrdzuje informácia, ktorú autori uvádzajú už v úvode monografie – väzba na tradičné kultúrne prostredie v Česku absentovala už v 19. storočí. Pravdepodobne aj v dôsledku toho sa v českom ľudovom speve možno stretnúť prevažne s piesňami, v ktorých dominuje harmonické cítěnie. Predmetom skúmania tretej podkapitoly je melodika, a to z hľadiska ambitu a tzv. okrajových tónov piesní. Sleduje sa tu výskyt najvyšších a najnižších tónov v piesňach, ale aj samotný tónový materiál, intervaly či zdobenie melódií. Ďalej čitateľ môže získať podrobnejšie informácie o metrike piesní (dominuje trojdobosť), o ich rytme, v rámci ktorej autori sledujú aj charakteristické rytmické figúry príznačné pre české ľudové piesne, o ich tempe (prevažne tanečné), ale aj o samotnom piesňovom texte a deklamácii, ktorá môže ovplyvniť ostatné

hudobné znaky piesne. Analýzu približujú na rozsiahlejšej vzorke piesňových príkladov (232 notových ukážok). Na záver každej podkapitoly je uvedená stručná charakteristika skúmaného prvku (aspektu) piesne.

Posledná kapitola je vyústením celej monografie – prináša hudobnú typológiu českých ľudových piesní. Na základe vyhodnotenia výsledkov komplexnej hudobnej analýzy ľudových piesní a inštrumentálnych melódií prevažne zo zbierok z 19. a 20. storočia autori dospeli k poznaniu, že väčšinu analyzovaného materiálu možno dávať do súvislosti predovšetkým s tancom. Z tohto dôvodu sa priklonili k typológii českých ľudových piesní najmä z hľadiska hudobných, resp. hudobno-tanečných typov. Ďalej vymedzili a charakterizovali 17 základných typov. Tie klasifikovali predovšetkým z hľadiska metra do troch piesňových skupín. Do prvej zaradili **tanečné trojdobé typy**, medzi ktorými rozlíšili 6 typov: *kolečkový typ, ländlerový typ, valčíkový typ, minetový typ, mazurový typ, polonézový typ*. Do druhej skupiny autori zaradili **tanečné dvojdobé typy**, v rámci ktorých diferencovali 4 typy: *vrtákový typ, skočný typ, pochodový typ, polkový typ*. V oboch skupinách autori jednotlivé typy charakterizujú, vzájomne porovnávajú, zároveň poukazujú aj na ich špecifika a odlišnosti. Do tretej skupiny autori zaradili **ostatné typy českých ľudových piesní**, pri ktorých celkovo rozlíšili až 7 typov: *parlandový typ, chrámový typ, ariózní typ, prolamovaný a syllabický typ, vokální a instrumentální typ*. Uvedené typy sa od tých z prvých dvoch skupín môžu líšiť z hľadiska metra (*parlandový typ*). Avšak líšia sa najmä niektorými ďalšími hudobnými znakmi, akým je napríklad melódia (*chrámový typ* a *ariozní typ*), vzájomný vzťah hudobného rytmu a piesňového textu (*prolamovaný a syllabický typ*) či vzájomný vzťah textu a melódie piesne (*vokální a instrumentální typ*).

Publikácia prináša komplexný súbor poznatkov o ľudových piesňach českého etnika na území Českej republiky. Všetky tri aspekty, ktoré autori v monografii sledovali (historický, analytický a typologický), na seba nadväzujú, vzájomne sa dopĺňajú a spolu vytvárajú ucelený obraz o českých ľudových piesňach.

Aj keď sa čitateľovi na prvý pohľad môže zdať, že historická a analytická časť sú od seba oddelené, v skutočnosti analýza vysvetľuje a podopiera niektoré poznatky nastolené v historickej časti. Pozoruhodný je aj prístup autorov k samotnej hudobnej analýze piesní, k jej vyhodnoteniu aj navrhnujej typológii. V porovnaní s hudobnoštýlovou charakteristikou slovenských ľudových piesní (J. Kresánek, A. Elscheková, O. Elschek) ide o odlišné riešenie danej problematiky. Avšak táto skutočnosť vyplýva zo samotnej povahy českého piesňového materiálu. Zatiaľ čo v systéme štýlovej charakteristiky slovenských ľudových piesní dominuje tonálny aspekt, v typológii českých ľudových piesní sú výrazne zastúpené tanečné prvky. Autori síce vychádzali z poznania viacerých analytických prístupov, v prípade českého piesňového materiálu vzali do úvahy samotný charakter a hudobnoštý-

lové znaky, ktoré sú vlastné českým ľudovým piesňam.

Monografiu *Česká lidová píseň. Historie, analýza, typologie* možno považovať za komplexný a mimoriadne cenný príspevok nielen pre českú etnomuzikológiu. Okrem historického prehľadu vývinu českej ľudovej piesne, jej dokumentácie a výskumu prináša poznatky k metodológii hudobnej analýzy, ktorá je v súčasnosti v etnomuzikológii stále aktuálna aj v medzinárodnom kontexte.⁵ Práca je určená predovšetkým odborníkom, bádateľom a výskumníkom. Avšak vďaka systematickému postupovaniu v oboch častiach knihy môže poslúžiť aj ako hodnotný učebný materiál pre študentov vysokých škôl.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2022.2.9>

Kristina Lomen

Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

Kristina Lomen: Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku

Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, 511 s. Príloha: CD. ISBN 978-80-89135-52-3



Kristina Lomen patrí k najmladšej generácii etnomuzikológov, ktorí sa vo svojej výskumnej práci zameriavajú na špecifiká piesňovej kultúry autochtónnej slovenskej menšiny v Srbsku. Pod jej drobnohľadom je najmä piesňová kultúra Starej Pazovy, z ktorej aj pochádza. V porovnaní so slovenskými odborníkmi vo Vojvodine, ktorí vykonali veľkú prácu v prospech zachovania tradičnej piesňovej kultúry Slovákov v Starej Pazove, má autorka jedinečnú pridanú hodnotu – vedecké pôsobenie v Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. Ide o skutočnosť, ktorá je pre komunitu Slovákov žijúcich v Srbsku mimoriadne vzácna, pretože mnohé zatiaľ nedostatočne objasnené javy v nadchádzajúcom období získajú ďalší fundovaný, odborný rozmer, zaručený

⁵ URBANCOVÁ, Hana: *Hudobná analýza v etnomuzikológii: história, súčasný stav, perspektívy*, 2022. (rukopis)

autorkiným vlastným výskumom a vedeckou prácou, ktorá je usmerňovaná špičkovými odborníkmi zo Slovenska.

Monografia, ktorú autorka pripravila na vydanie, obsahuje dva navzájom prepojené a súvislé celky. Ide o zápis 360 slovenských ľudových piesní zozbieraných v rámci vlastného výskumu autorky v Starej Pazove v časovom horizonte rokov 2014 až 2021. Ich komplementárnou súčasťou je na druhej strane teoretický opis všetkých relevantných súvislostí, pokiaľ ide o uvedený piesňový korpus. Inými slovami, autorka na základe vlastného výskumu slovenskej piesňovej kultúry v Pazove analyzovala a syntetizovala doterajšie publikované poznatky odborníkov, jednak pochádzajúcich zo Slovenska a pôsobiacich na Slovensku (napríklad Karol Plicka, Jozef Kresánek, Soňa Burlasová, Ladislav Leng), ako aj vojvodinských Slovákov (napríklad Michal Filip, Ján Benjamín Kamenár, Michal Litavský, Juraj Ferík, Martin Kmeť). Nevynechala však ani práce relevantných maďarských a významných európskych odborníkov (Zoltána Kodálya, Katalin Paksa) a v mnohom dospela k mimoriadne vzácnym poznatkom. Sama zdôrazňuje, že hlbším prenikaním do podstaty uvedeného piesňového materiálu mierne korigovala aj vlastné doterajšie zistenia.¹ Neustále spresňovala svoje poznatky a dospela tak k veľmi citlivo spracovanej klasifikácii pazovských piesní z hľadiska hudobnoštýlových vrstiev, aj z hľadiska piesňových druhov a žánrov.

Širšia odborná verejnosť poznala Starú Pazovu a jej spev ako fenomén, ktorý sa čiastočne vymyká celkovému relatívne jednotnému piesňovému korpusu vojvodinských Slovákov (tento korpus podľa etnomuzikológa Martina Kmeťa k roku 2000 tvorilo 2 700 piesní spievaných vojvodinskými Slovákami).²

Pazovské piesne však vynikali vysokým počtom pentatonických piesní, ako aj špecifickým ozdobným spevom, s ktorým si mohol poradiť „len ten, kto sa v Pazove narodil“. Etnomuzikologička Kristina Lomen sa však pustila do sondovania uvedených pazovských charakteristík, vo svojej monografii presne vytriedila zozbierané piesne a zaradila ich do hudobnoštýlových vrstiev. Od starej k novej piesňovej kultúre sa veľmi dôkladne zastavila aj pri prechodnej štýlovej medzivrstve, ktorú v monografii náležite priblížila. V jej rámci zadefinovala modálne, pentatonické a hypotonálne piesne s tým, že sa osobitne zamerala na pentatonické piesne, ktoré v prechodnej štýlovej medzivrstve, ale aj v celom korpuse dokumentovaných piesní tvorili väčšinu. Práve na tomto mieste analyzovala štyri druhy pentatonických piesní príznačných pre Starú Pazovu, a to podľa klasifikačných metód osobností slovenskej a maďarskej muzikológie Jozefa Kresánka a Zoltána Kodálya.³ Svojím terénnym výskumom a detailnou hudobnou analýzou autorka potvrdila, že špecifikum staropazovského spevu – pentatonika – je v tomto prostredí zastúpené aj v súčasnosti.

O pôvode tohto javu sa diskutovalo skôr v intenciách začlenenia pentatoniky do slovenského alebo maďarského hudobnoštýlového jadra a na otázku, ako je možné, že sa v Starej Pazove, ale aj v chorvátskom Medzimurí spievajú identické melódie s odlišným textom, nebola zatiaľ ponúknutá jednoznačná odpoveď. Autorka však pri opise historických faktov týkajúcich sa príchodu Slovákov do Starej Pazovy zdôrazňuje skutočnosť, že spolu so Slovákami z Malého Kereša (na území dnešného Maďarska) sa do Pazovy v roku 1771 prisťahovali aj maďarské kalvínske rodiny. „Prisťahovanie kalvínskych Maďarov do Starej Pazovy, ako aj ich asimilácia slovenským

¹ Napríklad staršie publikované práce autorky: LOMEN, Kristina: Piesňová tradícia Slovákov v Starej Pazove. In: *Ethnomusicologicum* V. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2017, s. 183-276. LOMEN, Kristina: Svadba a svadobné piesne Slovákov v Starej Pazove. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 8 (34), 2017, č. 2, s. 216-313.

² SKLABINSKÁ, Milina: Martin Kmeť (1926 – 2011) – etnomuzikológ vojvodinských Slovákov. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 10 (36), 2019, č. 1, s. 34.

³ KRESÁNEK, Jozef: *Tonalita*. Bratislava : Opus, 1982. KODÁLY, Zoltán – ERDÉLY, Stephen: Pentatonicism in Hungarian Folk Music. In: *Ethnomusicology*, roč. 14, 1970, č. 2, s. 228-242.

etnikom prináša z etnomuzikologického hľadiska cennú informáciu,“ (s. 21), konštatuje autorka a ponúka tým zatiaľ nenastolené vysvetlenie zastúpenia pentatoniky v Starej Pazove. Autorka sa dôkladne venuje aj ďalšiemu pazovskému špecifiku, a tým je ozdobný spev v prednese slovenských piesní. Podrobne opisuje všetky druhy ozdôb, ktoré vo vlastnom výskume alebo v publikáciách evidovala, a následne analyzovala výskyt tohto druhu prednesu. Vo svojej práci neopomenula ani aktuálnych nositeľov tohto spôsobu prednesu, osobitne ženskú spevácku skupinu z Pazovy, ktorá je v súčasnosti skutočným ochrancom miestnej slovenskej piesňovej tradície.

Podstatnú časť svojho výskumu autorka venovala piesňovým druhom a žánrom. Osobitne opisuje spevné príležitosti v Starej Pazove v minulosti a v súčasnosti. Vzhľadom na to, že najväčší počet piesní sa viaže na životný cyklus človeka, primeranú pozornosť venuje stále živému obradu prechodu, a to zo stavu slobodného do stavu manželského, teda svadbe a svadobným piesňam. Vďaka informátorom a písomným prameňom rekonštruovala svadobné zvyky a obyčaje a s nimi súvisiace piesne. Za osobitne vzácnu možno považovať jej dokumentáciu a transkripciu pohrebných plačov, ktoré sa v súčasnosti už vyskytujú iba zriedkavo, a to spravidla u najstaršej generácie, hoci v minulosti boli prirodzenou súčasťou každého pohrebného obradu. Aj keď ide o deklamovaný text, ktorý si oplakávajúci vytvoril sám vo vzťahu k okolnostiam a vo vzťahu k osobe mŕtveho, je obdivuhodné, ako sa pod vplyvom emócií táto deklamácia od-

víjala podľa presných pravidiel a hudobných modelov.

Svoju mimoriadne komplexnú a viacvrstvovú monografickú prácu vykonala autorka za intenzívnej komunikácie s informátormi v teréne – s miestnymi obyvateľmi. Dopracovala sa, ako aj sama uvádza, k pohľadu zvnútra, keď samotní aktéri a nositelia hodnotili vlastnú piesňovú tradíciu. Na druhej strane ponúkla vedecký pohľad, ktorý problematiku kontextualizoval v omnoho širších rámcoch. Prenikla do podstaty hudobného myslenia Starej Pazovy, pričom zohľadnila všetky doposiaľ publikované fakty a na ich podklade priniesla novú kvalitu a nové poznatky. Svojou prácou autorka navyše naplňa želanie odborníkov z radov vojvodinských Slovákov, ktorí už v minulosti upozorňovali na špecifickú piesňovú tradíciu Starej Pazovy a na skutočnosť, že aj naprieč dva a pol storočiami slovenská ľudová pieseň v týchto slovenských enklávnych ostrovoch aj naďalej žije. Upozorňovali na tieto špecifiká a túžili po tom, aby si ich všímala najmä materská krajina a chápala ich ako ďalší slovenský kultúrny a hudobný región. Ako to aj autorka podáva, prevažná väčšina hudobného fondu prineseného z územia obývaného Slovákmí sa zachovala a to, čo je najdôležitejšie, zachoval sa aj jej hudobný kód. Svedčí o tom dôkladná výskumná práca Kristíny Lomen, obsiahnutá v publikovanej monografii.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2022.2.10>

Milina Sklabinská

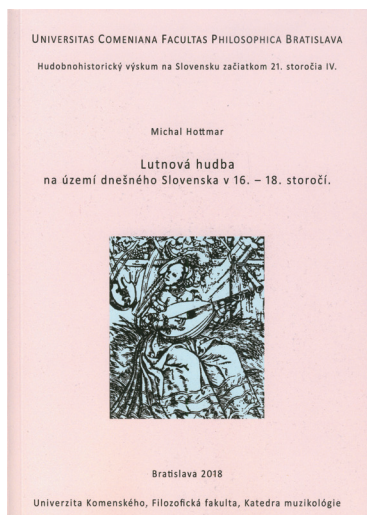
Úrad pre Slovákov žijúcich v zahraničí

Michal Hottmar: Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16. – 18. storočí

Bratislava : STIMUL, 2018, 200 s. ISBN 978-80-8127-262-2

Lutnová hudba zaznamenala svoj najväčší rozkvet v období renesancie, a to najmä v hospodársky vyspelých krajinách Európy. Hra na lutne sa pestovala vo zvýšenej miere v talianskych, holandských, francúzskych, anglických

a nemeckých mestách a kultúrnych centrách. Lutna – akordický nástroj – sa výrazne uplatnila ako sprievodný nástroj k spevu a naplno i ako sólový hudobný nástroj. Túto skutočnosť zachytávajú početné hudobné rukopisy



a tlač, ktoré reflektujú hudbu najmä svetského prostredia. Lutnové pamiatky tak obsahujú viaceré vrstvy lutnového repertoáru, či sú to zbierky piesní so sprievodom lutny alebo intavolácie madrigalov, šansónov (chansonov), motet, alebo tance, fantazijné formy a koncerty z neskoršieho obdobia. Prínos lutny do vývoja európskej hudobnej kultúry je pritom významný. Podieľala sa na vývoji notového zápisu (systémom viacerých druhov tabulatúr), stabilizovaní harmonického čítania (tonality) či rozvoji motivickej práce (formami variačného princípu). Veľmi podnetnou časťou muzikologického výskumu v Európe sú monografické práce o viacerých významných osobnostiach a národných školách lutnovej hry, štúdie o učebniciach hry na lutne, príspevky o historickej lutnovej interpretačnej praxi, ako aj kritické edície zbierok lutnovej hudby.

Aj keď sa pôvodná domáca lutnová tvorba z 15. – 16. storočia v rámci sekularizácie a laicizácie spoločnosti z dnešného územia Slovenska nezachovala, mešťania a vzdelanci tu interpretovali importovanú lutnovú hudbu. Lutnová hra v sólovom alebo komornom obsadení bola v 17. storočí na našom území vnímaná ako súčasť inštrumentálnej hudby. Pestovala sa predovšetkým v šľachtických salónoch a meštianskych domoch, kde zaznievali najmä barokové sonáty, canzony,

gagliardy, pavany, balety a pod. Postupný ekonomický rast miest na západe dnešného územia Slovenska (Bratislava, Trnava); banské, spišské, šarišské mestá a aj mesto Košice iniciovali rozvoj bohatého hudobného života v baroku. O existencii inštrumentálnej praxe nám vypovedajú dochované lutnové zbierky – viaceré z nich sa vyskytujú ako súčasť Bardejovskej a Levočskej zbierky hudobní z 16. a 17. storočia, pomerne bohato reflektované viacerými domácimi i zahraničnými muzikológmi –, ale aj samostatné lutnové tabulatúrne tlače, ktoré boli súčasťou bibliotéky vtedajších významných vzdelancov pôsobiach na území dnešného Slovenska či sekundárne pramene, približujúce účinkovanie a pôsobenie lutnistov v histórii našich miest v 17. a 18. storočí.

V poslednom období si vedeckú pozornosť zaslúžila bohatá knižná zbierka banského špecialistu na mediarsky priemysel, pôsobiaceho v banskobystrickom prostredí (konkrétne v Turzovsko-fuggerovskej spoločnosti) Jána/Johanna Dernschwama, ktorý pravdepodobne hral na lutne. Ako humanistický vzdelanec si zrejme zaobstaral aj teoretické príručky (traktáty) o hudbe a lutnovej hre, ako aj lutnové tabulatúrne tlače (Virdungovu *Musica getutscht*, Lusciniovu *Musurgia seu praxi smusicae*, Gerleho *Musica Teutsch* a tiež Gerleho neskoršiu tlač *Musica und Tabulatur*). Všetky spomínané hudobniny sa nachádzajú v knižničnej zbierke J. Dernschwama vo viedenskej Hofbibliothek.

Problematike lutnovej hudby sa na území dnešného Slovenska venovali slovenskí muzikológovia Antonín Hořejš, Ingeborg Šišková, Róbert Dušatko, Elena Vaculová a Michal Hottmar, a to v rámci synteticky orientovaných prác či ako autori diplomových projektov na Katedre muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského.

Ucelenú monografickú prácu o lutnovej hudbe na území dnešného Slovenska v 16. – 18. storočí prináša až slovenský muzikológ, pedagóg, lutnista a gitarista Michal Hottmar, ktorého výsledky výskumu sú zaradené do štvrtej série *Hudobnohistorický výskum na Slovensku začiatkom 21. storočia*.

Rozsiahla publikácia okrem transkripcií výberu skladieb najvýznamnejších zbierok lutnovej hry dochovaných z územia Slovenska, pôvodných zobrazení tabulatúr, autografov a fotografií nákresov lutny a jej typov obsahuje podrobnú analýzu lutnovej kultúry na našom území v minulosti. Autor sa z viacerých uhlov pohľadu venuje aj kultúrno-spoločenským a hospodárskym podmienkam pre rozvoj lutnovej hudby u nás a spomína aj významné „neďaleké“ európske centrá hudby (Viedeň, Prahu, Vratislav, Krakov, Budapešť), s ktorými mnohí lutnisti udržiavali čulé hudobnícke vzťahy. Do svojej publikácie zaradil aj presné charakteristiky nemeckej, talianskej, španielskej a francúzskej lutnovej tabulatúry a dokumentoval ich originálnymi znázoreniami. Za hlavnú, ťažiskovú kapitolu možno považovať časť „Lutnová hudba a jej pamiatky z územia dnešného Slovenska“, v ktorej autor chronologicky opisuje lutnové tabulatúrne tlače pochádzajúce z knižníc Johanna Dernschwama a Johanna Sambuca, vydané v Bazileji, Štrasburgu, Norimbergu a Frankfurtu n. Mohanom. Pozornosť sústreďuje aj na zbierku *Thesaurus Harmonicus* Jeana Baptista Besarda, villanely Lucu Marenzia a dva rukopisné zborníky (jeden z nich je stratený), ktoré boli súčasťou *Levočskej lutnovej tabulatúry*. Viachlasné Marenziové skladby pre spev so sprievodom lutny patrili medzi populárne skladby, v Besardovej zbierke sú zapísané menzurálnou notáciou vo forme partitúry (hlasy *Superius*, *Altus*, *Bassus* a lutnový sprievod v rámci francúzskej lutnovej tabulatúry). Ďalšia kapitola predmetnej monografie vyznieva ako doklad o tom, že technike lutnovej hry, čítaniu tabulatúr, ako aj hre z listu sa venovala pozornosť zo strany začínajúcich instrumentalistov, amatérov i profesionálov, aj keď sa z nášho územia dochovali iba tri importované lutnové kompendiá. Všetky na demonštrovanie vysvetľovanej problematiky uvádzajú notové príklady. Autor M. Hottmar vyzdvihuje kapitolu, v ktorej lutnisti získali špeciálne poznatky o tom, ako interpretovať melodické ozdoby.

Osobitnú kapitolu si v rámci monografie vyslúžili lutnisti, lutinisti, citharides, resp. hráči na lutne (napr. *Lantos Sebestyén*), ako ich uvádzali historické dokumenty. Autor spomína najmä tri významné osobnosti európskej lutnovej hudby v spojitosti s územím dnešného Slovenska: Hansa Newsidlera, Valentína Bakfarka a Sebastiána (Sebestyéna) Tinódyho, ale nezabudol ani spomenúť, že Bratislava sa stala v 18. storočí aj rodiskom jedného z najväčších lutnových virtuózov 18. storočia Carla Paula Duranda. Okrem toho, že boli tvorcami historickej piesne (S. Tinódy) a zručnými instrumentalistami, boli aj autormi lutnových kníh, niektoré z nich sa zachovali aj v poľských a pruských vydaniach. Mnohé nesú typické štýlové znaky talianskej lutnovej hudby.

Monografia Michala Hottmara na rozsiahlej ploche informuje čitateľa o veľmi špecifickej oblasti lutnovej hudby, ktorá sa tiahla viac než tromi storočiami. Jeho sústredený záujem vyústil do množstva detailných opisov a charakteristík o pestovaní renesančnej a barokovej hudby od talianskych, francúzskych a nemeckých skladateľov, ktoré mohli zaznieť, resp. zazneli na našom území. Lutnové skladby početných pamiatok z nášho územia boli predchodcami a potom i súčasťou suitových cyklov. Za zmienku stojí i skutočnosť, že lutnovú produkciu a umenie u nás v minulosti podporovali viacerí predstavitelia vyššej i nižšej šľachty (rod Dessewffy, Thurzo, Eszterházy, Erdődy a iní). Repertoár našich lutnových zbierok je veľmi rôznorodý. M. Hottmar v závere svojej publikácie uvádza, že „v uvedenej dobe na území Slovenska prevažovali v lutnových tlačiarňach intavolácie nemeckých piesní, talianskych madrigalov, francúzskych chansonov, fantázií, ricercarov, motet a tance a piesne so sprievodom lutny“.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2022.2.11>

Renáta Kočišová

Katedra hudby Inštitútu hudobného a výtvarného umenia, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove

OBSAH ROČNÍKA 13 (39), 2022

Štúdie

GARAJOVÁ, Veronika: Temné hodinky „Tenebrae“ novoobjaveného fragmentu v Štátnom archíve Trenčín	89
HOTTMAR, Michal: Intavolácie villanel Lucu Marenzia v lutnovej tlači „Thesaurus Harmonicus“ (Köln 1603) podľa Jeana-Baptista Besarda	58
HULKOVÁ, Marta: The Contribution of Dobroslav Orel (1870 – 1942) and of Three State Institutions in Bratislava to Research on the Early History of Music	253
LENGOVÁ, Jana: Dobroslav Orel a slovenský hudobný romantizmus	208
PETŐCZOVÁ, Janka: Dobroslav Orel a slovenská hudobná historiografia (česko-slovenský kontext)	167
PETŐCZOVÁ, Janka: Migrácia hudobných prameňov ako zdroj poznania hudobnej minulosti Spiša	36
RUŠČIN, Peter: Dobroslav Orel a slovenský hymnologický výskum.....	194
ŠTÚŇ, Marián: Teória tónových množín Allena Forteho a jej aplikácia pri analýze piesňového cyklu <i>Ad astra</i> Eugena Suchoňa.....	114
URBANCOVÁ, Hana: Piesňový repertoár Nemcov v obci Veľké Pole na fonografických nahrávkach Karola A. Medveckého (1902 – 1903)	5
URBANCOVÁ, Hana: Slovenská ľudová pieseň v pohľade hudobného historika Dobroslava Orela.....	233
VESELOVSKÁ, Eva: Dobroslav Orel a počiatky výskumu stredovekej hudby na Slovensku	181

Materiály

SPURGJASZ, Katarzyna: <i>Bregenses Silesii</i> : New Discoveries about the Plotz Family History.....	141
TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár lokality Vieska-Bezdedov na strednom Považí v dokumentácii Karola Plicku	275

Recenzie

Eva Ferková: Hudobná analýza II. Stručné dejiny hudobnej analýzy (Marián Štúň)	155
Michal Hottmar: Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16. – 18. storočí (Renáta Kočišová).....	303
Grzegorz Joachimiak: Lutnia w klasztorze. Fenomen dworskiego instrumentu w kulturze Śląska XVII i XVIII wieku (= Musicologica Wratislaviensia 14) (Janka Petőczová)	151
Robert Klugseder: Codices manuscripti & Impressi. Zeitschrift für Buchgeschichte. Supplement 10 (Zuzana Badárová)	157

Kristina Lomen: Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku (Milina Sklabinská)	301
Darina Múdra: Topografia hudby klasicizmu na Slovensku z pohľadu kanonických vizitácií (Jiří Sehnal)	148
Lubomír Tyllner – Zdeněk Vejvoda: Česká lidová píseň. Historie, analýza, typologie (Kristina Lomen).....	297

CONTENTS OF VOL. 13 (39), 2022

Studies

GARAJOVÁ, Veronika: "Tenebrae" on a Newly Discovered Fragment in the State Archive in Trenčín	89
HOTTMAR, Michal: Intabulation of the Villanelles of Luca Marenzio in the Lute Publication "Thesaurus Harmonicus" (Köln 1603) according to Jean-Baptiste Besard.....	58
HULKOVÁ, Marta: The Contribution of Dobroslav Orel (1870 – 1942) and of Three State Institutions in Bratislava to Research on the Early History of Music	253
LENGOVÁ, Jana: Dobroslav Orel and Slovak Musical Romanticism	208
PETÖCZOVÁ, Janka: Dobroslav Orel and the Slovak Musical Historiography (The Czecho-Slovak Context)	167
PETÖCZOVÁ, Janka: The Migration of Musical Manuscripts and Prints as a Source of Knowledge of the Musical Past of Spiš.....	36
RUŠČIN, Peter: Dobroslav Orel and Slovak Hymnological Research	194
ŠTÚŇ, Marián: Allen Forte's Pitch-class Set Theory Applied in Analysis of <i>Ad astra</i> , the Song Cycle by Eugen Suchoň.....	114
URBANCOVÁ, Hana: The Slovak Folk Song as Seen by the Music Historian Dobroslav Orel.....	233
URBANCOVÁ, Hana: The Song Repertoire of Germans in the Village of Veľké Pole in Karol A. Medvecký's Phonograph Recordings (1902–1903)	5
VESELOVSKÁ, Eva: Dobroslav Orel and the Beginnings of Researching Medieval Music in Slovakia.....	181

Materials

SPURGJASZ, Katarzyna: <i>Bregenses Silesii</i> : New Discoveries about the Plotz Family History.....	141
TIMKOVÁ, Miriam: The Song Repertoire of Vieska-Bezdedov in Central Považie, as Documented by Karol Plicka	275

Reviews

Eva Ferková: Hudobná analýza II. Stručné dejiny hudobnej analýzy (Marián Štúň)	155
Michal Hottmar: Lutnová hudba na území dnešného Slovenska v 16. – 18. storočí (Renáta Kočišová)	303
Grzegorz Joachimiak: Lutnia w klasztorze. Fenomen dworskiego instrumentu w kulturze Śląska XVII i XVIII wieku (= Musicologica Wratislaviensia 14) (Janka Petőczová)	151

Robert Klugseder: Codices manuscripti & Impressi. Zeitschrift für Buchgeschichte. Supplement 10 (Zuzana Badárová).....	157
Kristina Lomen: Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku (Milina Sklabinská)	301
Darina Múdra: Topografia hudby klasicizmu na Slovensku z pohľadu kanonických vizitácií (Jiří Sehnal)	148
Lubomír Tyllner – Zdeněk Vejvoda: Česká lidová píseň. Historie, analýza, typologie (Kristina Lomen).....	297