
Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 14 (40)

2023

Číslo 2

Bratislava 2023

MUSICOLOGICA SLOVACA

Ročník 14 (40), 2023, číslo 2

Volume 14 (40), 2023, 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 Snój (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 2023 / December 2023

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 2023

MK SR EV 4007/10

ISSN 1338-2594 (print)

ISSN 2729-9783 (on-line)

OBSAH

Editoriál 165

Štúdie

Petr VENGLAŘ: Klavír jako komentátor své doby a společník opery 167

Kristina LOMEN: Vojenské piesne Slovákov vo Vojvodine: tradičný piesňový žáner
a jeho premeny v minoritnom prostredí 197

Joanna GUL: Craft and Industry Exhibitions in Breslau (Wrocław) in 1852 and
1857 as a Reflection of the Development of Musical Instrument Making in the
Region 246

Erika TAVALY: Hudobné vzdelávanie v štátnom učiteľskom ústave v Modre
v rokoch 1870 – 1918 259

Materiály

Hana URBANCOVÁ: K fonografickým nahrávkam Karola Antona Medveckého
na Horehroní. Piesne z Beňuša (1903) 283

Recenzie

Daniela Kotašová: Harfy ve sbírce Národního muzea – Českého muzea hudby
(Eva Szórádová) 310

Yveta Kajanová: Teória rockovej hudby (Peter Dobšinský) 312

Lubomír Tyllner – Jiří Traxler – Věra Thořová: Průvodce po pramenech lidových
písní, hudby a tanců v Čechách (Miriam Timková) 317

Obsah ročníka 14 (40), 2023 320

CONTENTS

Editorial 165

Studies

Petr VENGLAŘ: The Piano as Commentator on Its Time and Companion of
Opera 167

Kristina LOMEN: Military Songs of the Slovaks in Vojvodina: the Traditional Song
Genre and Its Mutations in a Minority Setting..... 197

Joanna GUL: Craft and Industry Exhibitions in Breslau (Wrocław) in 1852 and
1857 as a Reflection of the Development of Musical Instrument Making in the
Region 246

Erika TAVALY: Music Education in the State Teacher Training Institute in
Modra in the years 1870 – 1918..... 259

Materials

Hana URBANCOVÁ: On the Phonograph Recordings by Karol Anton Medvecký
in Horehronie. Songs from Beňuš (1903) 283

Reviews

Daniela Kotašová: Harfy ve sbírce Národního muzea – Českého muzea hudby
(Eva Szórádová) 310

Yveta Kajanová: Teória rockovej hudby (Peter Dobšinský)..... 312

Lubomír Tyllner – Jiří Traxler – Věra Thořová: Průvodce po pramenech lidových
písní, hudby a tanců v Čechách (Miriam Timková) 317

Contents of Vol. 14 (40), 2023 322

EDITORIÁL

Aktuálne číslo časopisu *Musicologica Slovaca* z hľadiska obsahu nemá úzke monotematické zameranie. Prevláda v ňom však historická problematika riešená z rôznych uhlov pohľadu a na báze rôzne formulovaných tém, ukotvená v historickom období s ťažiskom na druhej polovici 19. a začiatku 20. storočia. Historický aspekt je predstavený v jednotlivých príspevkoch nielen v širokom zábere hudobne rozmanitého materiálu, ale aj metód jeho spracovania, vyhodnotenia a prezentácie. Väčšinu príspevkov spája práca s historickými prameňmi a ich interpretácia v širšom kontexte dobového hudobného života a sociálno-kultúrnych vzťahov.

Rubrika „Štúdie“ poskytla tentoraz priestor mladým autorom a autorkám. Uverejňujeme v nej práce doktorandov a postdoktorandiek zo Slovenska, Českej republiky a Poľska. Štúdie zasahujú do hudobnej histórie, organológie, etnomuzikológie a dejín hudobnej pedagogiky. Prinášajú obraz o šírke tém a o rôznych prístupoch k týmto témam, ktorými sa ich autori a autorky začleňujú do aktuálneho muzikologického bádania v stredoeurópskom priestore.

Úvodná štúdia sa venuje klavírnej hudbe v Čechách so zameraním na fenomén salónnej hudby. Približuje jej repertoár a sociálne funkcie, žánre a druhy hudobnej tvorby na pozadí dobovej spoločensko-kultúrnej situácie (Petr Venglař). Etnomuzikologicky zameraná štúdia o vojenských piesňach v tradičnom speve Slovákov v Srbsku sa opiera o repertoár z aktuálneho terénneho výskumu autorky, doplnený o staršie záznamy piesní pochádzajúce z 20. storočia. Na pozadí komparácie s piesňovým repertoárom z územia Slovenska sleduje premeny, ktorými tento tradičný piesňový žáner prechádzal v prostredí historickej enklávy za odlišných historických a sociálno-kultúrnych podmienok (Kristina Lomen). V nasledujúcom príspevku sa prelínajú aspekty kultúrnej histórie, hudobnej historiografie a organológie. Autorka sleduje tému výstavníctva priemyslu a remeselnej výroby v polovici 19. storočia v sliezskom mestskom centre na území Poľska vo vzťahu k prezentácii hudobných nástrojov. Venuje sa hudobným nástrojom ako výstavným exponátom a približuje ich výrobcov (Joanna Gul). Štúdia z dejín hudobnej pedagogiky sa zameriava na vznik a prvú etapu existencie učiteľského ústavu v Modre v období Rakúsko-uhorskej monarchie. Dokumentuje hudobné vzdelávanie a praktizovanie hudby za vymedzené obdobie, prináša profily hudobných pedagógov a hodnotí kvalitu hudobného vzdelávania v inštitúcii s významným postavením v hudobnej edukácii na území Slovenska (Erika Tavalýová).

Rubrika „Materiály“ dopĺňa historicky a historiograficky koncipované číslo časopisu témou z dejín zvukovej dokumentácie tradičnej hudby. Príspevok z oblasti historickej etnomuzikológie kompletizuje obraz o zbierke fonografických valcov slovenského etnografa Karola Antona Medveckého s prvými nahrávkami tradičnej hudby, realizovanými na území Slovenska začiatkom 20. storočia.

Hana Urbancová

KLAVÍR JAKO KOMENTÁTOR SVÉ DOBY A SPOLEČNÍK OPERY

PETR VENGLAŘ

Mgr. Petr Venglař; Katedra muzikologie, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, Univerzitní 225/3, 779 00 Olomouc, Česká republika; e-mail: vengpe00@ff.upol.cz

ABSTRACT

The study investigates piano music in the Czech lands between 1860 and 1910, focusing on its role and the types of pieces performed. The text is divided into two parts. The first part examines the functions of the piano (for example, the omnipresence of piano music and anecdotes associated with it), and the phenomenon of salon music. It also emphasizes the piano's essential role as an indispensable aid for composers. A table is included between the two parts, providing information on the different functions and presentations of the piano. The second part discusses various genres of piano compositions (for example, salon pieces, virtuoso pieces, and arrangements of existing compositions). The study also provides details about instructional literature (for example, piano textbooks, simple character pieces, etudes).

Key words: piano music in the Czech lands, instructive literature, salon music, Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Vítězslav Novák, Josef Suk, piano concert

Předmětem této studie je výzkum klavírní hudby v českých zemích v letech 1860–1910. Dané časové období není zvoleno náhodně, nýbrž s ohledem na společenský a umělecký kontext. V šedesátých letech 19. století došlo k celkovému uvolnění politické situace po náročných padesátých letech Bachova absolutismu. K rozvoji společenského a společenského života v českých zemích přispěly zejména dvě důležité události: propuštění Alexandra Bacha z vlády (21. 8. 1859), a především vydání Říjnového diplomu (20. 10. 1860) císařem Františkem Josefem I. Milník daný rokem 1910 souvisí s komponováním a premiérou vrcholných klavírních děl dvou předních skladatelů moderní české hudby. Jedná se o Sukův klavírní cyklus *Životem a snem* a o Novákův monumentální cyklus *Pan*. Obě kompozice jsou ovlivněny pozdním romantismem, impresionismem, symbolismem a Sukova práce nese také prvky hudebního expresio-

nismu. Zároveň nemůžeme opomenout Leoše Janáčka, který před 1. světovou válkou složil svá tři vrcholná klavírní díla: *Sonátu pro klavír „Z ulice“* (složeno 1905), dva klavírní cykly *Po zarostlém chodníčku* (komponoval v letech 1900 až 1911) a klavírní cyklus *V mlhách* (složeno 1912). Na rozdíl od výše zmíněných skladatelů se Janáčkově v té době nedostalo obecného uznání. Tehdy byl znám především jako organizátor hudebního života, brněnský skladatel a sběratel lidových písní. Národní proslulost mu přinesla až pražská premiéra *Její pastorkyně* (komponoval v letech 1894 až 1903) v Národním divadle v roce 1916.

Následující část vychází z inspirativního textu Aloise Rubliče z roku 1905, který se týká rolí klavíru v tehdejší době.¹ Kromě toho čerpáme z různých monografií a knižních publikací, encyklopedií, sborníků a dobových periodik.

Funkce klavíru

Jaké funkce klavír v daném časovém období zastával a proč byl nezbytným nástrojem pro většinu českých obyvatel? Klavír jako nejpopulárnější, nejčastěji užívaný a nejrozšířenější nástroj sloužil jako komentátor své doby a byl „nástrojem módy“.² Spojován byl také se zábavou a odpočinkem, aby člověka odvedl z „trudného všedního žití do oblastí sladkého a uměleckého vytržení.“³ Nesměl chybět v žádné lepší domácnosti, díky čemuž se na něj mohl učit hrát téměř každý. Důležitý byl také pro ty, kteří si z časových nebo finančních důvodů nemohli dovolit pravidelně navštěvovat koncerty nebo operní představení. Zároveň sloužil jako doprovodný nástroj a používal se při nejrůznějších hudebních produkcích. V koncertních halách plnil „úlohu prostředníka mezi skladatelem a obecenstvem“.⁴ Představoval také nástroj všeobecného hudebního vzdělání⁵ a měl i reklamní funkci. Ta spočívala například ve snaze navnadit posluchače klavírní úpravou, aby se seznámili s dílem v jeho originální podobě a instrumentaci.

Téma klavírních úprav bylo ostatně předmětem diskuzí a neshod mezi předními hudebními kritiky. Podle Hectora Berlioze „klavír může dát posluchači představu o orchestru u díla, které už slyšel v dokonalém provedení; v tom případě se probudí naše paměť, nahradí chybějící a člověk je dojat vzpomínkou. U nového díla je to však při současném stavu hudby nemožné.“⁶ Dále Berlioz uvedl, že klavírem je „představa, myšlenka, šťastný nápad zničen nebo znetvořen“⁷ a že klavír byl „skutečnou gilotinou, určenou k tomu, aby stínila všechny vynikající hlavy, a již se nemusí bát než luza.“⁸ Také podle pozdějšího hudebního recenzenta Hynka Pally si posluchač, jenž se seznámil ku příkladu s komorní partiturou, mohl o to více užívat poslech čtyřruční

¹ RUBLIČ, Alois: O klavíru. In: *Česká hudba*, roč. 11, 1905, č. 1, s. 100.

² RUBLIČ, Ref. 1, s. 99-100.

³ PEČMAN, Rudolf: *Hudební salón*. Brno : Kulturní a informační centrum, 1995, s. 26.

⁴ RUBLIČ, Ref. 1, s. 99.

⁵ RUBLIČ, Ref. 1, s. 99.

⁶ BERLIOZ, Hector: *Paměti*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, s. 141.

⁷ BERLIOZ, Ref. 6, s. 141.

⁸ BERLIOZ, Ref. 6, s. 142.

klavírní úpravy.⁹ Z toho plyne, že klavír často sloužil jako napodobitel orchestru a nej-různějších komorních těles, neboli, jak uvádí Palla v *Daliborovi*, že je „[...] vše, všechno zahrátí možno čtyřručně v téže mnohohlasosti s tou zvukovou plností, se kterou nám je orchestr, nebo původní úprava vůbec podává“.¹⁰

Skladatelé se často pomocí klavírní hudby snažili napodobovat zvuky přírody, zvířat nebo lidského hlasu (například Lisztova koncertní etuda *Šumění lesa* nebo Smetanova koncertní etuda *Na břehu mořském*). Názorným příkladem toho je Janáček, který v letech 1897 až 1928 zaznamenával řeč různých lidí, zvuky zvířat nebo i živé a neživé přírody.¹¹ Nápěvky mluvy pro něj představovaly „okénka do duše“¹² a z nich také vycházel ve své vlastní hudební řeči. Tématem nápodoby se rovněž zabývala řada hudebních recenzentů. Například Richard Wagner považoval za nejkrásnější orgán hudby obecně lidský hlas.¹³ Na druhé místo zařadil dechové nástroje, které ho dokázaly nejpřirozeněji imitovat. Následovaly smyčcové nástroje. Za nimi umístil „nemotorné“¹⁴ varhany a za nejhoršího napodobitele považoval „snadno ovladatelný klavír“.¹⁵ Podle Wagnera lidský hlas klesal přes různé nástroje k stále větší bezvýraznosti až k samotnému klavíru, který mohl jen naznačovat tón lidského hlasu, zatímco „jeho skutečné tělo ale přenechával k domyšlení sluchové fantazii.“¹⁶ Dle Wagnera se celé moderní umění podobalo klavíru, protože „každý jednotlivec v něm obstarává práci společenství, ale bohužel právě jen in abstracto a v úplné beztónovosti! Kladívka – ale žádní lidé!“¹⁷

Velkou předností klavíru je jeho univerzálnost: v klavírní úpravě lze zahrát prakticky cokoli. V souvislosti s popularitou klavíru vznikala celá řada čtyřručních klavírních výtahů symfonií, oper, baletů a jiných děl, stejně jako původních tanečních skladeb, charakteristických kusů nebo různých úprav písní. Hra na klavír měla také sociální aspekt. Vedle kompozic pro klavír na dvě ruce byly totiž velmi oblíbené skladby a úpravy pro čtyřruční hru a v některých případech se setkáváme i s klavírními skladbami pro dva klavíry na osm rukou, nebo dokonce pro čtyři klavíry na šestnáct rukou, jako například u Smetany. Naopak se skladbami a klavírními úpravami nebo kompozicemi pro dva klavíry na čtyři ruce (viz obrázek níže) se setkáme jen ve výjimečných případech. Tímto tématem se budeme dále zabývat v druhé části studie.

⁹ PALLA, Hynek: Opera na venkově. In: *Dalibor*, roč. 8, (28. 8. 1886), č. 32, s. 314.

¹⁰ PALLA, Hynek: Domácí hudba. In: *Dalibor*, roč. 10, (10. 11. 1888), č. 41, s. 323.

¹¹ [?]: *Nápěvky mluvy*. <http://www.napevkymluvy.cz/index3.php?p=list> [Dostupné na internetu, 1. 6. 2023].

¹² [?], *Nápěvky mluvy*, Ref. 11.

¹³ WAGNER, Richard: *Opera a drama*. Praha : Paseka, 2002, s. 85-86.

¹⁴ WAGNER, Ref. 13, s. 85-86.

¹⁵ WAGNER, Ref. 13, s. 85-86.

¹⁶ WAGNER, Ref. 13, s. 85-86.

¹⁷ WAGNER, Ref. 13, s. 85-86.



Obr. 1: Dvojitý pařížský klavír¹⁸

Klavír byl rovněž důležitým nástrojem pro ženy a dívky. Dle Rubliče zaujímal nej-důležitější a nejvýznačnější místo v ženské sociální otázce.¹⁹ S podobným nadšením se tehdejší slečny věnovaly i hře na housle a na violoncello.²⁰ V 19. a 20. století se v českém prostředí objevila celá řada skvělých klavíristek i skladatelek, například zpěvačka a překladatelka Josefína Brdlíková (1843–1910) nebo spisovatelka a pedagožka Kateřina Emingerová (1856–1934).

V neposlední řadě byl klavír nástrojem skladatelů, kteří jej po celé generace využívali během komponování. Dle Rubliče se dokonce stával jejich intelektuálním vůdcem²¹ a podstatně ovlivňoval charakter jejich kompozičního procesu.²² Individuální přístupy skladatelů ke klavíru se však často lišily. Emanuel Chvála uvádí, že „Smetana zpravidla a Fibich výhradně koncipoval při klavíru. Komponoval-li na slova, přisedl ku klavíru, jakmile báseň utkvěla mu v paměti, mezi hrou skicoval na notovém pultu, a když klavír opouštěl, byl návrh skladby (či části její) obyčejně již zachycen.“²³ Naopak

¹⁸ [?]: Dvojitý klavír. Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 21, (28. 1. 1899), č. 7, s. 47.

¹⁹ RUBLIČ, Ref. 1, s. 100.

²⁰ RUBLIČ, Ref. 1, s. 100.

²¹ RUBLIČ, Ref. 1, s. 99.

²² BUŽGA, Jaroslav: Prstová technika a problém odcizení. In: *Průmysl a technika v novodobé české kultuře*. Plzeňská sympozia, roč. 5, 1985, s. 254.

²³ KARLÍK, Filip – KOPECKÝ, Jiří: *Emanuel Chvála: Z mých pamětí hudebních*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2020, s. 316.

Dvořák prý nejraději skládal v ranním tichu, a to v kuchyni během přípravy snídaně a při vůni zavařované kávy.²⁴ Velké množství skladatelů se snažilo ze závislosti na klavíru během let komponování vymanit. Například Ludwig van Beethoven doporučil svému anglickému studentu Ciprianimu Potterovi, aby se během komponování vyhýbal místnosti s klavírem, aby odolal pokušení usednout k němu a koncipovat u něj.²⁵ Berlioz, který v dětství kvůli otci nesměl hrát na klavír, spatřoval v komponování bez něj pozitivita:

„Vzpomenu-li si však na to odstrašující množství všedností, jimž klavír umožňuje zrození, a uvědomím-li si, že většina skladatelů těchto všedností by je nemohla napsat, kdyby neměla svůj hudební kaleidoskop a byla odkázána jen na pero a papír, pak děkuji náhodě, která mě přinutila naučit se komponovat tiše a svobodně, a uchránila mě tak před tyranii prstové zručnosti, tak nebezpečné pro hudební myšlenku, a před svůdným účinkem, který vždycky – více nebo méně – má pro skladatele banální libozvuk.“²⁶

Pojem „salonní hudba“

Klavírní tvorba 19. a počátku 20. století se neobejde bez definice pojmu „salonní hudba“. V dobových periodikách, slovnících a knižních publikacích nalezneme řadu nesourodých tvrzení, jak na samotný termín nahlížet. Dle anonymního recenzenta v hudebním slovníku z roku 1865 by měla být salonní hudba „snadná k pochopení, dále lichotit smyslům, lahodit sluchu, nebýt při tom všem hudbou prostoduchou, a nakonec by měla být vděčná, lahodná a elegantní v zpěvu a rytmu.“²⁷ Tyto předpoklady podle autora dokonale naplňovala hudební tvorba dnes zapomenutého dobové úspěšného skladatele Františka Kavána.²⁸ Jinak na salonní hudbu později nahlížel Jan Malát. Podle Maláta salonní skladby postrádají vnitřní hloubku, a proto jsou bezcenné. Maximálně se hodí k domácí zábavě. Dále píše, že „Německo vyniká literaturou toho druhu nad jiné; bohužel, že vnikla z hudebních ústavů dle německých škol vyučujících, i do českých rodin, odkud by se měla záhy vypuditi.“²⁹ V dalším dobovém slovníkovém hesle anonymní autor uvádí, že se jedná o líbivou a lehkou skladbu bez hlubší umělecké ceny.³⁰ Slavný hudební teoretik Hugo Riemann dokonce salonní hudbu nazval hudebním klinkáním neboli „triviales Tongeklingen“.³¹ Za správnou salonní hudbu byla často považována celá tvorba nebo část klavírních kompozic Franze Liszta, Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna, Bedřicha Smetany a jiných. Samotný pojem „salonní“ navíc používala i velká řada skladatelů v názvech svých kompozic nejrůznějších kvalit. S termínem „salonní“ se setkáme i u Smetanova virtuózního díla *Tři salonní polky* (vydáno 1855) nebo u díla jeho žáka Aloise Jiránka: *Salonní polka*

²⁴ KARLÍK – KOPECKÝ, Ref. 23, s. 316.

²⁵ SCHONBERG, Harold C.: *Životy velkých skladatelů*. Praha : BB art, 2006, s. 126.

²⁶ BERLIOZ, Ref. 6, s. 73.

²⁷ [?]: Kaván František: In: *Slovník naučný*. Díl čtvrtý. Praha : I. L. Kober, 1865, s. 621.

²⁸ [?], Kaván František, Ref. 27, s. 621.

²⁹ MALÁT, Jan: Salonní hudba. In: *Hudební slovník*. Praha : Fr. A. Urbánek, 1891, s. 193.

³⁰ POKOJ, Otakar: Salonní hudba. In: *Hudební slovníček*. Brno : Ol. Pazdírek, 1925, s. 41.

³¹ PEČMAN, Ref. 3, s. 25.

(vydáno roku 1886), která se nese ve Smetanově duchu.³² V mnoha knižních a jiných publikacích se salonní hudba rozlišuje na špatnou a kvalitní. Z těchto názorů plyne, že salonní klavírní tvorbu nemůžeme zredukovat pouze na neuměleckou tvorbu pro domácí muzicírování, ale že do ní patří i hodnotné skladby na příklad ve virtuózním stylu.

Jana Gajdošíková ve své diplomové práci *Česká salonní klavírní hudba v letech 1879–1900 a předpoklady jej vzniku* rozdělila českou klavírní salonní hudbu do čtyř kategorií.³³ Do první kategorie zařadila jednoduché salonní kusy. Druhá kategorie se skládá ze salonních kusů, které v sobě nesou charakteristické prvky. Třetí kategorie obsahuje lyrické kusy, které vycházejí ze skladatelských postupů například Chopina a Liszta. Do poslední kategorie řadí virtuózní skladby, kterými v českých zemích proslul především Jindřich Kàan z Albestů. Autorka zcela záměrně vynechala díla nejznámějších českých skladatelů a svou pozornost zaměřila na zapomenutá jména.

V českých zemích existovalo nepřeberné množství klavírních skladeb nejrůznější kvality. Mnoho nepřilíš zdatných klavíristů zároveň komponovalo a jejich díla byla v hojném počtu vydávána a dále propagována, aniž by se dbalo na kvalitu.³⁴ Někteří z nich se dočkali světové proslulosti. Velký ohlas ve světě vzbudila například klavírní skladba *Modlitba panny* od polské rodačky Tekly Bądarzewské, která se dočkala prvního vydání roku 1856 ve Varšavě. V českých zemích vyšla roku 1862 ve vydavatelství Christoph & Kuhé a ve stejné době se v tisku objevilo i nokturno od Henryho Brinleyho Richardse.³⁵ Anonymní recenzent o obou dílech napsal: „Obě skladby nejsou těžké. První vyniká zvláště přiměřenou melodií a obratným zpracováním.“³⁶ Roku 1871 se zmiňovaná kompozice ve světě dočkala již padesátého vydání.³⁷ *Modlitba panny* se dle zmínek v *Daliborovi* již v osmdesátých letech 19. století v českých zemích stala pro hudební recenzenty vrcholem tzv. uměleckého nevkusu neboli „slátaninou“³⁸ a nejčastěji negativně hodnoceným klavírním dílem. Ku příkladu anonymní recenzent tvorbu jmenované autorky společně s tvorbou Richardse a Josepha Leybacha označuje za „syrobové odpadky z proslulých firem“.³⁹ V jiném článku byl nebohý nájemník nucen poslouchat lkavé tóny *Modlitby panny* současně s hudbou dalších tří klavírů, které ho obklopovaly ze všech světových

³² B: Salonní polka. In: *Dalibor*, roč. 8, (14. 1. 1886), č. 2, s. 16.

³³ GAJDOŠÍKOVÁ, Jana: *Česká salonní klavírní hudba v letech 1879–1900 a předpoklady jej vzniku*. [Magisterská diplomová práce.] Školitel: Jiří Kopecký, Olomouc: Univerzita Palackého, 2010, s. 86–87.

³⁴ Velká část těchto nepřilíš nadaných skladatelů vykonávala jiné profese (například právníci, doktoři, úředníci) a komponování se věnovali ve svém volném čase. Samozřejmě i mezi nimi najdeme celou řadu výjimek, jako skladatele Mocné hrstky, kteří pro své zanícení jiným oborem nebo z finančních důvodů nemohli svůj život zasvětit pouze hudbě.

³⁵ [?]: Hudební literatura. In: *Dalibor*, roč. 5, (1. 6. 1862), č. 16, s. 128.

³⁶ [?], Hudební literatura. Ref. 35, s. 130.

³⁷ PEČMAN, Ref. 3, s. 24.

³⁸ [?]: Pianopolis. Drobné zprávy. In: *Dalibor*, roč. 3, (1. 3. 1881), č. 7, s. 54.

³⁹ Hda.: Z koncertní síně. Patnáctý populární koncert Umělecké Besedy. In: *Dalibor*, roč. 12, (19. 4. 1890), č. 20, s. 154.

stran.⁴⁰ Klavírní virtuóz Kàan z Albestů danou skladbu zase nazval „Spálenou punčochoou“.⁴¹ Nebo Vítězslav Novák v knize *O sobě a jiných* píše, že zatímco jeho matka se v pozdějších letech klavíru kromě oprašování ani nedotkla, Novák se zase nedotkl *Modlitby Panny* a *Klášteřních zvonků*, které spočívaly v její knihovničce.⁴² *Klášteřní zvonky* od varhanního virtuosa Alfreda Lefébure-Wélyho se v českých zemích dočkaly podobné nepopularity. Také u nás byla často kritizována hlavně německá klavírní salonní tvorba, které bylo vytýkáno, že kazila vkus především dětem. Na příklad o V. [?] Ludwigově kompozici *Vojínovo loučení* František Pich píše: „V ústraní někde na pultu, kde stkví se Bądarzewska a podobné veličiny, bude moci snad náš vojín trávití kratičké dni života, i bude důstojným rytířem Modlicí se panně: veřejnost a kritika musí taková *díla* co nejrozhodněji odmítati.“⁴³ Krátký článek o skladbě *Pražské kukátko* pro klavír a orchestr od Isidora Brčka zase nese název *Krvavá hudební literatura*.⁴⁴ Proto se v českých zemích hovořilo o klavírním moru⁴⁵ nebo klavírní epidemii.⁴⁶ Zavinil to fakt, že se na klavír nikdy předtím nehrálo tak moc a tak škaredě.⁴⁷ Jeden recenzent klavír dokonce nazval pekelným nástrojem, který narušoval „osobní bezpečnost“⁴⁸ a stal se rovněž „nutným zlem.“⁴⁹ Situaci ve své studii příhodně shrnuje hudební recenzent Rublič:

„Jest to skutečný dar Boží, pak-li drží se mezi jemu vytknutých, jest ale zas neúprosným tyranem a strašným přímo trestem, když činí víc než může a má! A my všichni, ať jej milujem či nenávidíme, ať v něm vidíme útěchu skýtajícího přítele, neb neúprosného a pokojnedávajícího nepřítele, jsme mu bohužel podrobeni! Klavír, klavír, klavír!!!“⁵⁰

Anonymní kritik ve svém článku z roku 1881 zase píše:

„Pianopolis, ano tak můžeme vším právem nazvati naši milou matičku Prahu, neboť tu není domu, v němž by nehrála hned celá legie povolanych i nepovolanych lidí na piano. Stěhujte se kam chcete, pianu se nevyhnete...“⁵¹

⁴⁰ [?]: Daň z pian. Směs. In: *Dalibor*, roč. 23, (2. 2. 1901), č. 5, s. 44.

⁴¹ KÀAN, Jindřich. *O klavírní hře v Praze*. Viz: VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ludmila: *Jindřich Kàan*. [Magisterská diplomová práce.] Praha : Univerzita Karlova, 1960, s. 107.

⁴² NOVÁK, Vítězslav: *O sobě a jiných*. Praha : Editio Supraphon, 1970, s. 26.

⁴³ [?]: Vojínovo loučení. Kritika. In: *Dalibor*, roč. 11, (25. 5. 1889), č. 25, s. 193.

⁴⁴ [?]: Krvavá hudební literatura. Kritika. In: *Dalibor*, roč. 11, (21. 9. 1889), č. 35, s. 279.

⁴⁵ PALLA, Ref. 10, s. 323.

⁴⁶ PALLA, Opera na venkově, Ref. 9, s. 314.

⁴⁷ Podle dobového názoru skladatelky a klavíristky Stephanie Wurmbrand-Stuppachové. Por. LENGOVÁ, Jana: *Stephanie Wurmbrand-Stuppachová: Život, dielo, korespondencia*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2019, s. 100.

⁴⁸ -j-: Český salon hudební. Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 14, (26. 3. 1892), č. 15-17, s. 116.

⁴⁹ RUBLIČ, Ref. 1, s. 100.

⁵⁰ RUBLIČ, Ref. 1, s. 100.

⁵¹ [?]: Pianopolis, Ref. 38, s. 54.



Obr. 2: Secesní vydání dokumentuje neutuchající oblibu skladby, která vyšla poprvé roku 1856.⁵²

K tomuto stavu přispěl také špatný vkus hráčů a jejich chabé vzdělání. Vinni na tom byli i rodiče, kteří doufali, že dítě bude schopné po několika lekcích zahrát jakýkoliv salonní kus nehledě na jeho kvalitu. Dle dobového hudebního recenzenta Františka Karla Hejdy je dítě snadno přístupno „zdánlivé eleganci a svůdné melodice každého takového škváru“⁵³ a „rodičové přísně bdí nad tím, aby dítka nedostala se do rukou kniha oplzlá, nemravná, ale kluzké melodie frivolních operet vyluzuje klavír nejlepších domácností.“⁵⁴

Klavír se navíc začal objevovat ve všech společenských oblastech, včetně povídek, anekdot z každodenního života, reklam, plakátů nebo hudebních recenzí. Tento fenomén měl nedozírné důsledky. Mnoho lidí, bez možnosti volby, bylo nuceno poslouchat klavírní hudbu různé kvality i v domácím prostředí ve svém volném čase. Humorné články v *Daliborovi* a dalších periodikách nás informují o všemožných případech spjatých s klavírem. Ku příkladu na jednom londýnském koncertě klavíristky Marie Ledardové dával starší pán po několika otřepaných kusech posunky najevo svou nespokojenost a zlostně řekl přisedícímu: „Toť skutečně nudné.“ Jakmile pianistka počala hrát valčík, nespokojený posluchač vytáhl revolver a dvakrát po klavíristce vystřelil a zmizel. Umělkyně utrpěla zranění na levém rameni a po útočníkovi

⁵² *Thekla Bądarzewska*. Dostupné na internetu: https://cs.wikipedia.org/wiki/Tekla_B%C4%85darzewska-Baranowska [25. 5. 2023].

⁵³ HEJDA, František K: Hudební epistoly. In: *Dalibor*, roč. 10, (16. 6. 1888), č. 27, s. 210.

⁵⁴ HEJDA, Ref. 53, s. 210-212.

známém jako „protivník hry na piano“⁵⁵ se přes policejní pátrání slehla zem.⁵⁶ V jiném případě zase mnichovský soud rozhodoval spor, kdy rodina, která hrála „po celý den, od časného rána až do pozdního večera“⁵⁷, odmítala přes vyzvání majitele opustit dům.⁵⁸ Několik recenzentů zastávalo názor, že by se za klavír měla odvádět daň, jako tomu bylo v některých amerických městech⁵⁹ nebo v jednom místě ve Francii. Organizátor českého hudebního života Ludevít Procházka zastával názor, že komponovat by měli jenom ti největší a nejvzdělanější.⁶⁰ Na druhou stranu bylo pro řadu tehdejších skladatelů téměř nemožné zbavit se vlivu tehdejší skoro všudypřítomné populární salonní hudby.⁶¹ Dokonce i vydavatelé na slavné hudební skladatele naléhali, aby komponovali hudbu, kterou si vyžadovala doba a společnost. Wagner ve své studii *Pouť za Beethovenem* vzpomíná, že v dobách, kdy komponoval obyčejné průměrné kvapíky a potpourri, nemohl pohlédnout na Beethovena, jelikož se obával, že ho svým pohledem znesvětil. Naštěstí mu nakladatel odmítl skladby vydat, jelikož v té době ještě neměl vybudované jméno.⁶² Mnohem později Dvořák na přání Fritze Simrocka reagoval slovy:

„Když všechno, co jste mi v posledním dopise naznačil, se zdravým rozumem vezmeme a uvážíme, dojdeme k jednoduchému výsledku: nepsati symfonie a velká díla vokální a instrumentální a vydati jen tu a tam několik písní, klavírních skladeb nebo tanců a nevím, co všechno: to jako umělec, jenž chce něco znamenat, nedovedu.“⁶³

Simrock také na Dvořáka několikrát naléhal, aby zkomponoval druhou řadu *Slovenských tanců*, jelikož ta první se dočkala fenomenálního světového úspěchu. Naopak Dvořákovy náročnější, například orchestrální skladby, mu nepřinášely příliš velký nebo žádný zisk, a navíc bylo jejich vydávání nákladné. Ku příkladu Dvořákův *Houslový koncert* ležel v Simrockově skladu zcela netknutý a neprodával se vůbec, stejně jako Dvořákova předehra *Husitská*.⁶⁴ Simrock proto dával přednost taneční hudbě a lehčím, elegantním a efektním kompozicím před velkolepými kompozičními projekty. Také například Novák, který vydal řadu svých děl u Simrocka, získal největší honorář právě za své *Tři české tance* pro klavír na 4 ruce z roku 1897, a to celých 500 marek.⁶⁵

⁵⁵ [?]: Nepřítel hry na piano. Směs: In: *Dalibor*, roč. 11, (27. 4. 1889), č. 20, s. 159.

⁵⁶ [?], Nepřítel hry na piano. Ref. 55, s. 159.

⁵⁷ [?]: Směs. In: *Dalibor*, roč. 12, 1890, č. 33-34, s. 271.

⁵⁸ [?], Směs, Ref. 57, s. 271-272.

⁵⁹ [?]: Pianopolis, Ref. 38, s. 54.

⁶⁰ VYCPÁLEK, Vratislav: *Jan Malát*. Knihovna světového literárního klubu, 1944, s. 27.

⁶¹ PALLA, Hynek: Umění a diletanti. In: *Dalibor*, roč. 5, (28. 4. 1883), č. 16, s. 153.

⁶² WAGNER, Richard: *Pouť za Beethovenem*. Praha: Adolf Synek, 1929, s. 14-15.

⁶³ Dvořákův dopis Simrockovi ze dne 18. 5. 1885. Viz: DÖGE, Klaus: *Antonín Dvořák*. Vyšehrad, 2013, s. 273-274.

⁶⁴ DÖGE, Ref. 63, s. 272.

⁶⁵ NOVÁK, Ref. 42, s. 94.

Tabulka č. 1: Přehled funkcí a prezentací klavíru

FUNKCE	PREZENTACE
1: Koncert jako autonomní prezentace umělecké produkce.	1: Nejrůznější typy koncertů.
2: Klavír v domácnostech.	2: Všudypřítomnost klavírní hudby, každodenní odbyt, právní spory, historiky atp.
3: Klavír jako náhrada za orchestr: Transkripce, parafráze, fantazie, klavírní výtahy atd.	3: Koncerty, besedy, dýchánky, klavírní zápasy atp.
4: Folklorní inspirace v klavírní hudbě: Úpravy lidových písní, původní tance, fantazie atd.	4: Koncerty, besedy, dýchánky, klavírní zápasy atp.
5: Salonní tvorba: nejrůznější tance, poetické kusy, charakteristické kusy atp., virtuózní skladby atd.	5: Koncerty, besedy, dýchánky, klavírní zápasy atp.
6: Instruktivní literatura.	6: Výstupy škol, akademie chovanců, veřejné zkoušky atp.
7: Jiná klavírní tvorba: sonáty, suity a koncerty.	7: Výstupy škol, akademie chovanců, veřejné zkoušky, koncerty, besedy, dýchánky, klavírní zápasy atp.
8: Klavír jako komentátor své doby.	8: Významné události, výstavy, výročí atp.

Klavír jako náhrada za orchestr

V průběhu 19. století obecně vznikalo velké množství klavírních výtahů, transkripcí, zjednodušených úprav, variací atp. Tento druh klavírní literatury měl celou řadu funkcí. Například Liszt prostřednictvím četných transkripcí podstatně rozšiřoval povědomí o tvorbě slavných skladatelů mezi širokými vrstvami hudebníků i posluchačů. Klavírní výtahy rovněž usnadňovaly práci hudebním recenzentům nebo kritikům, kteří se díky nim mohli lépe orientovat v nové tvorbě. Ku příkladu ředitel Hamburského městského divadla Bernhard Pollini v Národním divadle sledoval klavírní výtah *Dalibora* během stejnojmenného operního představení.⁶⁶ Čtyřruční úpravy šířily znalost hudební literatury, zároveň pozvedaly celkovou uměleckou úroveň a bojovaly tak proti hudebnímu diletantismu. Rovněž měly reklamní funkci. Ku příkladu Ludevít Procházka roku 1886 v Hamburku přehrál a přežpíval hudebníkům a kritikům celou *Prodanou nevěstu*. Tímto krokem se v nich snažil vzbudit nadšení a zároveň je přimět k tomu, aby byla *Prodaná nevěsta* v německých zemích hrána.⁶⁷

Důležitou úlohu v tomto oboru sehrála počínaje rokem 1871 Hudební Matice Umělecké besedy. Ta se specializovala na vydávání klavírních výtahů oper. Její počátky byly poměrně krušné. Po prvotním úspěchu vydání *Prodané nevěsty* roku 1872 (celkem 1100 účastníků hned v prvním roce),⁶⁸ kterou si členové mohli koupit za pouhé

⁶⁶ [?]: Ředitel hamburských divadel. In: *Národní listy*, roč. 27, (16. 1. 1887), č. 15, s. 3.

⁶⁷ [?]: Smetanovy opery v cizině. In: *Dalibor*, roč. 8, (12. 5. 1886), č. 18, s. 186.

⁶⁸ [?]: Matice hudební. In: *Dalibor*, roč. 1, (20. 6. 1873), č. 25, s. 204.

3 zlaté,⁶⁹ došlo k celkovému propadu. Druhým cílem Hudební Matice bylo vydat celou Bendlovu tehdy velmi úspěšnou velkou operu *Lelja*, která se dočkala premiéry 4. 1. 1868 v Prozatímním divadle. Nakonec se však v tisku objevily pouze první dvě dějství.⁷⁰ Zbylá tři dějství měla vyjít v následujícím roce, ale jak uvedl anonymní recenzent, „vidouc, že členům nové jednoty nedostává se do rukou díla celého, ustálo v horlivosti odběratelské, první zápal, jak to u nás často i v jiných oborech bývá, pouhasl, a k jednotě během druhého roku přihlásil se pouze malý hlouček věrných.“⁷¹ Z důvodu nedostatku účastníků nezbyvaly finance.⁷² V roce 1875 se ještě podařilo vytisknout předeheru k *Prodané nevěstě* pro klavír na 4 ruce a zároveň vydat Javůrkovy *Moravské písně národní*, které skladatel zadarmo věnoval Hudební Matici s tím, že si nechá „jis-tý počet exemplárů.“⁷³ Ovšem tři zbývající dějství *Lelji* musela počkat na vydání až do roku 1878.⁷⁴ Nepřívětivá situace se obrátila k lepšímu na konci sedmdesátých let 19. století. Tehdy začala Hudební Matice pravidelně vydávat klavírní výtahy oper nej-různějších hudebních skladatelů (například Smetanovu *Libuši* roku 1881, Rozkošného *Svatojanské proudy* roku 1882, Bendlova *Starého ženicha* roku 1883 nebo Fibichovu *Nevěstu messinskou* roku 1884).⁷⁵ V řadě vydavatelství však docházelo k častým zpožděním a některé klavírní výtahy se vydání dočkaly i se zpožděním několika desetiletí. To se vztahovalo například na méně úspěšné Smetanovy opery. Ku příkladu odsuzovaná a kritizovaná opera *Dalibor* byla vydána až po šestnácti letech od premiéry, a to v roce skladatelově smrti, když se slavily mistrovy šedesáté narozeniny.⁷⁶ Operu vydalo Družstvo ctitelů Bedřicha Smetany. *Tajemství* poprvé vyšlo pod Uměleckou besedou v úpravě Karla Steckera až roku 1892. *Dvě vdovy* o rok později v nakladatelství Bote a Bock. *Braniboři v Čechách* dokonce roku 1899 v úpravě Kàana z Albestů. *Čertova stěna* a *Viola* se na trhu objevily až roku 1903 v úpravě Jana Maláta.⁷⁷ Podobný osud potkal i Smetanovy tři rané symfonické básně ze švédského období. Klavírní výtah pro 4 klavíry na 16 rukou *Richard III.*, op. 11 se sice hrál již 24. 4. 1860 v úpravě samotného Smetany při zkoušce studentů v Göteborgu,⁷⁸ vydání se ale čtyřruční verze v úpravě Karla Knittla dočkala až roku 1893. Další symfonické básně *Valdštyňův tábor*, op. 14 a *Hakon Jarl*, op. 16 byly v klavírním výtahu vydány dokonce až roku 1896 v Berlíně pod Simrockem.⁷⁹ Zcela jiná budoucnost potkala Smetanovu operu *Prodaná nevěsta*, na kterou vzniklo neuvěřitelné množství nejrůznějších úprav (viz níže).

⁶⁹ [?], Matice hudební, Ref. 68, s. 204.

⁷⁰ N.: Matice hudební a Bendlova Lelja. *Dalibor*, roč. 3, (1. 2. 1881), č. 4, s. 26.

⁷¹ N., Ref. 70, s. 26.

⁷² Podobně náročné situaci čelilo také hudební periodikum *Dalibor*. Poprvé vycházelo v letech 1858 až 1864. Poté fungovalo pouze roku 1869, následně v letech 1873 až 1875. Nakonec se vydávalo v letech 1879 až 1927.

⁷³ N., Ref. 70, s. 26-27.

⁷⁴ [?]: O literatuře hudební v Čechách. In: *Dalibor*, roč. 8, (21. 8. 1886), č. 31, s. 306.

⁷⁵ [?], O literatuře hudební v Čechách, Ref. 74, s. 306.

⁷⁶ TEIGE, Karel: *Skladby Smetanovy*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1893, s. 64.

⁷⁷ MOJŽÍŠOVÁ, Olga: *Smetana, Bedřich*. Dostupné na internetu: https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4189 [3. 4. 2023].

⁷⁸ TEIGE, Ref. 76, s. 53.

⁷⁹ MOJŽÍŠOVÁ, Ref. 77.

B. SMETANA,	
„PRODANÁ NEVĚSTA“.	
Klavírní výtah s českým textem	4 zl. — kr.
„ „ s německým textem	7 „ 50 „
„ „ pro 2 ruce	4 „ — „
Směs pro klavír na 2 ruce (Lów) seš. 1. 2. po 1	50 „
„ „ na 2 ruce, zcela snadná úprava (Lów) seš. 1. 2. po	— zl. 50 kr.
Směs pro klavír na 2 ruce (Malát)	1 „ 50 „
Velká směs (B. Štětka) pro klavír na 2 ruce, se skvostným barvotiskovým titulem	3 zl. — kr.
Sextetto v snadném slohu pro klavír na 2 ruce (Lów)	— zl. 25 kr.
Ouvertura pro klavír na 2 ruce	1 „ 25 „
Polka pro klavír na 2 ruce	— „ 75 „
Furiant pro klavír na 2 ruce	— „ 50 „
Směs pro klavír na 4 ruce (Lów) seš. 1. 2. po 1	60 „
Ouvertura pro klavír na 4 ruce	1 „ 50 „
Polka pro klavír na 4 ruce	1 „ — „
Furiant pro klavír na 4 ruce	— „ 75 „
Směs pro klavír a housle seš. 1. 2. po	1 „ 50 „
Ouvertura pro dvoje housle	1 „ — „
„ „ pro orchestr. Partitura	4 „ — „
„ „ „ Hlasy	6 „ — „
Sextetto pro malý orchestr. Part. a hlasy	1 „ 50 „
„ „ „Rozmysli si, Mařenko!“ pro mužský čtvero- zpěv part. a hlasy	1 zl. 40 kr.
Směs pro harmonium (Wahaus)	1 „ 50 „
„ pro harmonium a klavír (Lów)	1 „ 80 „
„ (I.) pro ceteru	— „ 70 „
„ (II.) „ „ pohromadě se skladbami jiných autorů	1 zl. — kr.

Obr. 3: Rozmanité typy úprav Smetanovy *Prodané nevěsty*⁸⁰

Podobné popularitě se těšily první dvě symfonické básně ze Smetanova cyklu *Má vlast*. Klavírní výtah *Vyšehradu* byl vydán roku 1879, ačkoliv svou symfonickou báseň Smetana zkomponoval již roku 1875.⁸¹ Posléze například Josef Löw vydal jeho čtyřruční aranžmá roku 1886. Klavírní virtuóz Kàan z Albestů upravil první dvě symfonické básně do verze pro dvě ruce roku 1884. Čermákova verze pro 4 klavíry na 16 rukou a harmonium se dočkala provedení dokonce již 25. 7. 1876 při zkoušce ústavu Marie Prokšové v Praze.⁸² Samotná znamenitá klavíristka Soňa Šehavcova upravila Smetanovu proslulou symfonickou báseň *Vltava* pro dva hráče na 2 klavíry. S touto prací se měl možnost seznámit proslulý skladatel Richard Strauss nebo věhlasný dirigent Hans von Bülow. Skladatelka původně měla tuto verzi provést v českých zemích roku 1891.⁸³ Do verze pro dvouruční klavír upravil Kàan z Albestů také Smetanův *1. smyčcový kvartet „Z mého života“* (čtyřruční klavírní výtah Smetana zhotovil sám). K tomu můžeme přidat další práce, které jsou se Smetanovými skladbami spojeny: Kàanovy dvě kompozice ve virtuózním duchu *Velká fantázie na motivy Smetanova cyklu symfonických básní „Má vlast“* a *Vzpomínka na Smetanův cyklus symfonických básní „Má vlast“*,

⁸⁰ [?]: „Prodaná nevěsta“. In: *Dalibor*, roč. 15, (17. 12. 1892), č. 3-5, s. 31.

⁸¹ TEIGE, Ref. 76, s. 75.

⁸² TEIGE, Ref. 76, s. 75.

⁸³ TEIGE, Ref. 76, s. 75.

K vydání nové upravil
Jindřich z Kámiš.

Vydání III. Édition.

Nouvelle édition révisée par
Henri de Káan.

À Monsieur B. SMETANA.

VLTAVA.

Symfonická báseň Poème symphonique

Složit par

B. SMETANA.

PRO KONCERTNÍ PŘEDNES POUR PIANO CONCERTANT
pro piano na 2ruce à 2 mains
upravil par

HENRI DE KÁAN.

Provozován piano silovým. Droit d'exécution réservé.

V PRAZE. PRAGUE.
FR. A. URBÁNEK.

Vydáno jako vyhrazeno. Ukládáno v digitální formě. Tout droit réservé. Reproduit en numérique.

Vltava
de B. Smetana.

Allegro comodo non agitato. (a z holl)

Henri de Káan.

I. Flute II. Flute

p *lasciando* *plm.*

sempre una corda.

Fr. A. Urbánek v Praze. Provozován piano vyhrazeno. U. 67. Vydáno jako vyhrazeno. Tout droit réservé. Reproduit en numérique.

Obr. 4 a 5: Titulní strana a začátek Káanovy klavírní transkripce Smetanovy *Vltavy*⁸⁴

⁸⁴ Dostupné na internetu: [file:///C:/Users/pytri/Downloads/\[Free-scores.com\]_smetana-bedrich-vltava-la-moldau-68511.pdf](file:///C:/Users/pytri/Downloads/[Free-scores.com]_smetana-bedrich-vltava-la-moldau-68511.pdf) [20. 6. 2023].

dále Kovařovicův druhý klavírní sešit *Naší vlasti* neboli *Fantasie na motivy skladeb Smetanových* (vydáno 1883). Kàan z Albestů šel ve šlěpějích Liszta a vytvářel klavírní výtahy (celkem 10),⁸⁵ transkripce a fantasie na díla českých skladatelů pro klavír na 2 a 4 ruce, ale ne v takovém množství (například Kàanova transkripce a fantasie na Kovařovicovu píseň *Ptáče* nebo na Fibichovu píseň *Má dívěnka*). Sám Smetana během svého působení v hudebním ústavu na Staroměstském náměstí a posléze v Göteborgu často upravoval díla jiných skladatelů pro čtyři klavíry pro šestnáct rukou.⁸⁶ Dále můžeme vzpomenout variace na témata jiných skladatelů (například Novákova raná práce *Variace na Schumannovo téma*, op. 4 z roku 1893, ve které vychází ze Schumannova alba *Jugendalbum*, op. 68 ze skladby číslo 34 *Thema* nebo Nedbalovo studijní dílo *Variace na Dvořákovo téma*, op. 1 z roku 1894).

Folklorní inspirace v klavírní hudbě

Důležitým prvkem byly také úpravy národních písní. Skladatelé čerpali například z písňových sbírek Karla Jaromíra Erbena, Františka Sušila (jeho sbírka *Moravské národní písně* čítá téměř 2400 lidových písní), Františka Bartoše a dalších. Velké množství děl komponovaných na motivy národních písní bychom našli již v první polovině 19. století (například Smetanova *Fantasie na českou lidovou píseň „Sil jsem proso“ pro housle a klavír* z roku 1846) a velké popularitě se tato díla těšila i v druhé polovině 19. století. Anonymní recenzent v krátkém textu z roku 1861 uvádí, že téměř každý týden vycházely „skladby na národní písně“.⁸⁷ Do popředí se dostaly především skladby pro mužské čtverozpěvy a také písně pro zpěv s průvodem klavíru. Skladbám pro sólový klavír se nedostávalo tak velké pozornosti. Nejčastěji vznikaly nejružnější úpravy na národní písně nebo skladby tanečního charakteru. Největší oblíbenosti se dočkala Nápravníkova *Fantasie na české národní písně zvaná České perle*, op. 3, která vyšla pod firmou Christoph & Kuhé roku 1861.⁸⁸ Nápravník za ni v té době dostal největší honorář v Čechách.⁸⁹ *České perle* obsahují písně: *Když měsíček spanile svítil*, *Horo, horo vysoká jsi*, *Pod dubem, za dubem* a *Hej Slované*.⁹⁰ S *Českými perlami* se setkáme v téměř každém čísle *Dalibora* a zaujaly i hudebního pedagoga Josefa Proksche, který psal:

„Vaše skladba, [...] zasluhuje všeho povšimnutí; neboť Vy jste jí českou klavírní literaturu o značné dílo obohatil. Themy jsou obezřele voleny, s obratností a vkusem provedeny a zpracovány. Kus tento hodí se pro svůj efektní účinek k veřejné koncertní produkci a vezmu ji při mé příští celoroční zkoušce do programu.“⁹¹

⁸⁵ VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 186.

⁸⁶ Například Úprava Wagnerovy ouvertury k „Tannhauserovi“ pro 4 piana na 16 ruk byla uvedena 25. 3. 1855 během IV. soirée hudebního ústavu. Viz: TEIGE, Ref. 76, s. 48.

⁸⁷ *Punto*: České perle. In: *Dalibor*, roč. 4, (1. 7. 1861), č. 19, s. 151.

⁸⁸ [?]: Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 3. 1861), č. 8, s. 66.

⁸⁹ [?]. Největší honorář skladatelů v Čechách. Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 5. 1861), č. 14, s. 114.

⁹⁰ *Punto*: Ref. 87, s. 151.

⁹¹ [?]: Úsudek o fantasii „České perle“. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 7. 1861), č. 20, s. 162.

Během jednoho koncertu v Pardubicích ji Nápravník musel hrát asi 4krát.⁹² Také Nápravníčkova fantazie dokonce sklídila úspěch i na newyorském koncertě⁹³ a byla mimo jiné srovnávána s v té době poměrně známou a často hranou Schulhoffovou *Fantazií na národní písně*, op. 10. Dle názoru dvou recenzentů Nápravníčkova fantazie nad tou Schulhoffovou vynikala po umělecké stránce.⁹⁴ Nápravník v době své největší slávy přijal kapelnické místo u knížete Jusupova v Petrohradě na dvě léta.⁹⁵ Nakonec v ruských zemích natrvalo zůstal. Před odjezdem do Petrohradu složil ještě fantazii na národní písně zvanou *Loučení*.⁹⁶ Důležitou roli v české taneční hudbě sehrál František Heller, který složil nový typ tance pro čtyři páry zvaný *Beseda* roku 1862, jež byl sestaven z lidových písní (viz níže). Tento tanec se velmi podobal kadrile. Pro velký orchestr toto dílo upravil Adolf Čech.⁹⁷

Zcela zastíněna byla Smetanova cenná *Fantasie na národní písně*,⁹⁸ která byla poprvé hrána v Nymburku 21. 8. 1862 a vydána až roku 1886 na náklady vydavatelství Jana Hoffmann vdova.⁹⁹ Dle zmínek v *Daliborovi* byl v šedesátých letech 19. století Smetana znám především jako geniální cestující klavírní interpret, než začal svou operní kariéru. Kromě Smetanových děl nalezneme ve stejné době velké množství podobně laděných kompozic, jako například Illnerovu fantazii *Pozdrav Čechám* nebo Vetterovu potpourri *Pomněnka na Prahu*, která obsahuje 12 skladeb. Oblíbené byly rovněž dvě přede hry na motivy českých národních písní, které se objevovaly na koncertech i v klavírních úpravách. Jednalo se o Tittlovu *Ouverturu dle slovanských nápěvů* a Nápravníčkovu *Vlastu* neboli *Ouverturu na české národní písně*. Také nemůžeme opominout velké množství kadril, které vzbuzovaly všeobecné nadšení. Ačkoliv byly hrány spíše v dechových verzích, vydávaly se v klavírní podobě. Procházkova čtverylka *Nedejme se!* musela být na Žofínském zábavě (19. 1. 1862) opakována třikrát.¹⁰⁰ Na stejné produkci zazněla i další Procházkova čtverylka *Besední kadryla*.¹⁰¹ Z rozsáhlejších úprav národních písní můžeme jmenovat především Svobodovu sbírku *Dítě vlasti* (celkem 100 skladeb), která vyšla roku 1863 ve vydavatelství L. Fleischer,¹⁰² nebo úpravy 91 národních písní (op. 132) od Vojtěcha Preisslera z roku 1866.¹⁰³ Dále můžeme uvést Preisslerovu *Novou fantasii ve způsobě potpourri na české národní písně*, op. 107 (1863), *Fantasii na českou národní píseň: Bětulinka*,

⁹² [?]: Z Pardubic. Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 9. 1861), č. 26, s. 211.

⁹³ [?]: Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 5, (10. 7. 1862), č. 20, s. 160.

⁹⁴ Viz. *Punto*: Ref. 87, s. 151.

Viz. V. G.: Pianní ústavy v Praze. In: *Dalibor*, roč. 4, (20. 8. 1861), č. 24, s. 192.

⁹⁵ [?]: Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 4, (1. 8. 1861), č. 22, s. 180.

⁹⁶ Dle dobové zprávy si jeden „musikální kněhkupec“ v Americe objednal 50 exemplárů této fantazie. Viz. [?], Feuilleton. Ref. 93, s. 160.

⁹⁷ [?]: Slavnostní představení na paměť 40letého trvání plesu „Národní beseda“. Národní divadlo v Praze. In: *Dalibor*, roč. 10, (21. 1. 1888), č. 3, s. 18.

⁹⁸ Stejně jako Nápravníčkovy *České perle*, i Smetanova fantazie zpracovává čtyři české písně: *Letěla husička, letěla z vysoka, Měla jsem chlapce, nemám nic, Váša slouhů, ten má troubu* a *Slyšel jsem, viděl jsem koničky řehtati*.

⁹⁹ TEIGE, Ref. 76, s. 57.

¹⁰⁰ [?]: Národní zkouška k hudební besedě. Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 5, (1. 2. 1862), č. 4, s. 31.

¹⁰¹ [?], Národní zkouška k hudební besedě, Ref. 100, s. 31.

¹⁰² [?]: *Dítě vlasti*. In: *Národní listy*, roč. 3, (10. 11. 1863), č. 262, s. 4.

¹⁰³ [?]: In: *Národní listy*, roč. 6, (27. 11. 1866), č. 326, s. 4.

op. 106 a další. Díla v podobném duchu nalezneme v českých zemích i mnohem později. Se značným zpožděním je komponoval například zkušený skladatel oper Karel Weiss, který v devadesátých letech 19. století přišel se svou fantazií *Nový Čechův sen*.¹⁰⁵ Hudební recenzent Pich komentuje její popularitu slovy: „Zřídka kdy a zvláště u nás potká se skladba nějaká ihned po vydání s takovou oblibou a s takovým vnějším úspěchem jako tento *Nový Čechův sen*.“¹⁰⁶

Za nejplodnějšího českého skladatele úprav národních písní pro klavír můžeme považovat J. Maláta, který udával dobový standard. Jeho dvě sbírky *Zlatá pokladnice* z roku 1883 čítají celkem 200 úprav národních písní pro klavír na 4 ruce.¹⁰⁷ *Zlatá pokladnice* například zaujala předního klavírního virtuóza Eugèna d'Alberty v dubnu 1884 v Umělecké besedě, který si několik sešitů zahrál a velmi pochvalně se o nich vyjádřil.¹⁰⁸ K tomu můžeme přičíst další skladatelovy sbírky úprav národních písní pro klavír, jako *Perly českého zpěvu národního* (100 úprav národních písní, vydáno 1886),¹⁰⁹ *Vzpomínky na Prahu* (40 národních písní) nebo *Blahé chvíle* (15 národních písní, vydáno 1887). Pro mnohé skladatele představovalo sbírání, upravování a zapisování národních písní prostředek k utváření vlastního kompozičního stylu. Názorným příkladem je Novák, který během své tvůrčí krize v letech 1896 a 1897 intenzivně studoval sbírky písní K. J. Erbena, F. Sušila a F. Bartoše.¹¹⁰ Později složil například folklorně zabarvené svěbytné dílo *Sonátu „Eroicu“* nebo *Slováckou suitu*. Dlouhé roky se sbírání a upravování lidových písní věnoval rovněž Janáček (jen v roce 1901 nechali s Bartošem vydat 2057 uspořádaných písní a tanců pod názvem *Národní písně moravské v nově nasbírané* a 195 uspořádaných písní pod názvem *Kytice z národních písní moravských, slovenských a českých*).¹¹¹ Janáček upravil pro dvouruční a také čtyřruční klavír *Národní tance na Moravě* (celkem 21 skladeb, vydáno 1891).¹¹²

Taneční skladby

Vedle úprav národních písní sehrála důležitou roli také taneční tvorba, která v 60. letech 19. století zaujímala přední místo mezi klavírními skladbami. Samozřejmě byla vydávána česká taneční alba, jako *České album tanečních kusů*¹¹³ nebo *Masopustní dar*, album obsahující skladby šesti skladatelů (například Danzerův valčík, Nicklerlovu

¹⁰⁵ Skladatel Josef Illner nechal dílo podobného charakteru (potpourri z písní *československých Čechův sen*) vydat již v roce 1861. [?]. Směs československých písní. In: *Dalibor*, roč. 4, (10. 10. 1861), č. 29, s. 234.

¹⁰⁶ [?]: *Nový Čechův sen*. In: *Dalibor*, roč. 17, (16. 3. 1895), č. 14-15, s. 101-102.

¹⁰⁷ Skladatel po velkém úspěchu prvního sešitu *Zlaté pokladnice* na žádost vydavatele upravil stejné množství lidových písní roku 1883. Viz. VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 42.

¹⁰⁸ VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 43.

¹⁰⁹ –é: *Perly českého zpěvu národního*. In: *Dalibor*, roč. 8, (28. 7. 1886), č. 28, s. 277.

¹¹⁰ LÉBL, Vladimír: *Vítězslav Novák. Život a dílo*. Praha, 1964, s. 58.

¹¹¹ Dostupné na internetu: <https://www.leosjanacek.eu/edice-lidove-hudby/> [2. 6. 2023].

¹¹² Dostupné na internetu: <https://www.leosjanacek.eu/skladby-pro-klavesove-nastroje/> [2. 6. 2023].

¹¹³ [?]: Hudební literatura. In: *Dalibor*, roč. 5, (10. 3. 1862), č. 8, s. 64.

kadrylu, Žežulákovu polku nebo Faulwettrův kvapík).¹¹⁴ Dobově úspěšným skladatelem a znamenitým klavíristou byl František Kaván, který ku příkladu roku 1860 nechal vydat *Trois Mazurkas* s věnováním Lisztovi. Kavánovy mazurky byly ve své době hodnoceny jako nejlepší a nejzajímavější svého druhu v českých zemích.¹¹⁵ Tehdejší oblibu taneční tvorby dokazuje soutěž z roku 1863, na které skladatelé prezentovali skladby pro příští masopustní dobu. Výherce mohl získat za valčík 3 dukáty, za čtverylku 2 dukáty, za besedu 2 dukáty, za polku trembl 5 dukátů, za polku mazurku 5 dukátů a za kvapík 5 dukátů.¹¹⁶ Světové popularity se dočkaly až pozdější práce v tanečním duchu. Zde můžeme jmenovat především dvě řady Dvořákových *Slovanských tanců*, op. 46 a op. 72 (celkem 16 skladeb, vydáno 1878 a 1886).¹¹⁷ Skladatel byl pověřen Simrockem, aby mu složil několik slovanských tanců. Dvořák si zpočátku nevěděl rady a nechal se inspirovat Brahmovými *Uherskými tanci*, které si opatřil.¹¹⁸ K podobné situaci došlo i u Smetany. Skladatel byl nejprve obeznámen se *Slovanskými tanci* v Jabkenicích roku 1879, které velmi pochválil a na základě toho zkomponoval svou vlastní druhou sbírku *Českých tanců*, op. 21 roku 1879 (celkem 10 skladeb).¹¹⁹ Z těchto dvou zmíněných geniálních českých sbírek vycházeli další skladatelé. Ku příkladu hned roku 1880 nechal Smetanův student Jaroslav Jiránek vydat své *Dvě suity z českých tanců* (celkem 12 skladeb), které věnoval svému učiteli.¹²⁰ Ve Dvořákově duchu se nesou na příklad Weissovy čtyřruční *České tance* z roku 1890¹²¹ nebo Drahlovského čtyřruční *Moravské tance*, op. 62 z roku 1891 [?]. Dle Picha z druhé zmiňované práce nesálá „onen oheň, ona vulkanická síla, která v Dvořákových tancích uchvacuje, což dílem již v povaze temat samých vězí, ale jsou to milé ozvuky hudby národní, a faktura veskrze solidní, vzoru svého hodna.“¹²²

Většina skladatelů se v rámci jedné sbírky pro klavír orientovala na určitý světově proslulý tanec, například Dvořák a jeho sbírka valčíků op. 54 (8 skladeb, vydáno 1880) nebo mazurek op. 56 (6 skladeb, vydáno 1880), Fibich a jeho poměrně neznámé *Offenheim-Walzer* (4 valčíky, vydáno 1875),¹²³ Smetanovy rané valčíky bez opusového čísla (5 skladeb) nebo Nešverovy mazurky (8 skladeb, op. 24, vydáno 1883).¹²⁴ O Nešverových mazurkách se ne příliš lichotivě vyjádřil kritik Pich:

¹¹⁴ [?]: Hudební literatura. In: *Dalibor*, roč. 6, (20. 1. 1863), č. 3, s. 24.

¹¹⁵ [?]: Literatura hudební. In: *Dalibor*, roč. 3, (1. 2. 1860), č. 4, s. 31.

¹¹⁶ [?]: Vypsání ceny. In: *Dalibor*, roč. 6, (1. 10. 1863), č. 28, s. 224.

¹¹⁷ O obrovské popularitě hned první řady *Slovanských tanců* informuje například článek z *Dalibora* ze dne 1. 4. 1880. *Slovanské tance* byly provedeny ve 23 cizích městech (ku příkladu v New Yorku, Londýně, Berlíně nebo Petrohradu). Viz: [?]: Skladby Dvořákovy. In: *Dalibor*, roč. 2, (1. 4. 1880), č. 10, s. 78.

¹¹⁸ Dvořákův dopis Brahmovi ze dne 24. 3. 1878. Viz: DÖGE, Ref. 63, s. 131.

¹¹⁹ HOLZKNECHT, Václav: *Bedřich Smetana*. Praha: Panton, 1984, s. 328.

¹²⁰ [?]: Dvě suity z českých tanců. In: *Dalibor*, roč. 2, (10. 12. 1880), č. 35, s. 276.

¹²¹ PICH, František: České tance. In: *Dalibor*, roč. 2, (10. 7. 1880), č. 20, s. 154.

¹²² PICH, František: Moravské tance. In: *Dalibor*, roč. 13, (26. 9. 1891), č. 36, s. 282-283.

¹²³ „Skladba vznikla patrně v roce 1875 jako svérázná reakce na soudní proces s baronem Offenheimem a jeho spolupracovníkem G. Mihuczenim v důsledku železničního neštěstí na buštěhradské dráze.“ Viz HUDEC, Vladimír: *Zdeněk Fibich: Tematický katalog*. Praha: Editio Bärenreiter, 2001, s. 252-253.

¹²⁴ [?]: Osm mazurek. In: *Dalibor*, roč. 5, (21. 11. 1883), č. 43, s. 425-426.

„Rozdíl mezi mazurkami Chopinovými a Nešverovými plynou zcela přirozeně z toho, že ony psal Polák, tyto pak Čech. Takž jeví se mazurky Chopinovy plodem bezprostřední inspirace, Nešverovy více plodem reflexe, Chopinovy jsou ohlasem hudby národní, Nešverovy ohlasem hudby Chopinovy. Chopin v mazurkách básnil, Nešvera psal mazurky.“¹²⁵

A celý posudek uzavírá větou: „Živel rytmický jest u Chopina vázícího ze živého pramene hudby národní jaksi pohyblivější a rozmanitější, u Nešvery převládá stereotypní rhythmus mazurky.“¹²⁶ Na rozdíl od Nešvery dokázal Dvořák zůstat původní a obohatit dané tance ve svých dvou jmenovaných cyklech ze slovanského období. *Valčíky*, op. 54 komponoval pro plesy Národní besedy.¹²⁷ Čeští skladatelé si uvědomovali, že bylo téměř nemožné při kompozici těchto tanců přijít s něčím novým. V mazurkách a polonézách došel nejdále Chopin již v první polovině 19. století a valčíky komponovala rodina Straussů téměř po celé 19. století. Zcela ojedinělým případem byl již zmíněný Smetana, který se po celý život snažil umělecky stylizovat českou polku, podobně jako Chopin pozvedl na uměleckou úroveň mazurky a polonézy. Jeho nejstarší skladatelské pokusy v tomto směru pocházejí z roku 1840: *Louisina polka* a *Jiřinkova polka*. Následovalo více než čtyřicetileté období, kdy skladatel zkomponoval velké množství polek. Například v padesátých letech 19. století složil *Tři salonní polky*, *Tři poetické polky*, *Bettinu polku*, posléze dvě sbírky *Vzpomínek na Čechy ve formě polek*, a nakonec roku 1877 čtyři mistrovské polky s názvem *České tance*.¹²⁸ Polky rovněž včleňoval do svých oper, komorních děl a jiných, a nalezneme ji rovněž například v symfonické básni *Vltava* (4. část: *Svatební scéna*). Například *Scherzo ze Smetanova 2. smyčcového kvartetu* z let 1882 až 1883 byl původně náčrtek polky z let 1848 až 1849.¹²⁹

V českých zemích celkově existovalo neuvěřitelné množství taneční hudby. Většina se však udržela v aktivním repertoáru pouze po velmi krátkou dobu. Příkladem toho je jeden z nejpłodnějších skladatelů tanečních skladeb devadesátých let 19. století Richard Kaska, který v roce 1893 zkomponoval *Taneční album* (celkem 13 skladeb),¹³⁰ roku 1894 *České tance* (celkem 12 skladeb)¹³¹ a další. Jeho tvorba nebyla příliš pozitivně hodnocena hudebním recenzentem Pichem, který o *Tanečním albu* píše: „Původní kousky Kaskovy jsou ceny nestejně; tu tam skutečně probleskne jiskra tvůrčí, ale třeba hned vedle je zas celá perioda planá nebo všední nebo nepůvodní; také jednota skladby bývá jen povrchní.“¹³² a pokračuje shrnutím: „Taneční skladby docházejí obliby a slávy snadno a rychle, ale nejsou-li právě tuze vynikající, sláva jejich netrývá dlouho, obyčejně již novou saisonou valně pobledne; a takové dočasné slávy si skladby

¹²⁵ [?]: Osm mazurek. In: *Dalibor*, roč. 11, (16. 11. 1889), č. 43, s. 338-339.

¹²⁶ [?], Osm mazurek, Ref. 125, s. 339.

¹²⁷ RAJNOHOVÁ, Alice – SCHNIERER, Miloš: *Dějiny klavírního umění*. Janáčkova akademie múzických umění, 2022, s. 181.

¹²⁸ HOLZKNECHT, Václav: *Bedřich Smetana*. Praha : Panton, 1984, s. 127-128.

¹²⁹ Red. HOLZKNECHT, Václav – OČADLÍK, Mirko – ŠTOLC, Karel: *Bedřich Smetana: Klavírní dílo: svazek druhý Polky*. Společnost Bedřicha Smetany : Melantrich, 1944, s. 149.

¹³⁰ PICH, František: Taneční album. In: *Dalibor*, roč. 15, (4. 11. 1893), č. 46, s. 362-363.

¹³¹ PICH, František: České tance. In: *Dalibor*, roč. 16, (29. 9. 1894), č. 40, s. 306.

¹³² PICH, Taneční album, Ref. 130, s. 362-363.

Kaskovy ovšem zasluhují.¹³³ Ještě kritičtěji hodnotil Kaskovy *České tance*, o kterých říká, „že je snáze, složití dle šablony kousek taneční nežli řešiti starodávné i taneční nápěvy národní; na prvním poli daří se mu dosti obstojně, pro druhý úkol nestačí.“¹³⁴ Navíc harmonizace recenzentovi přišla příliš strojená a z tohoto důvodu z hlediska zpěvu národních písní nepravdivá a nesprávná.¹³⁵

Salonní tvorba

Ve vymezeném časovém období rovněž vzniklo nepřeberné množství drobných neboli lyrických skladeb pro klavír nejrůznějšího charakteru. Fibich zastával názor, že „Fieldova nokturna stala se prarodičí všech takových skladeb, jimž vynalezavost produkujících umělců udělila všech možných i nemožných názvů, od *písní bez slov*, *impromptu* a *ballad* počínaje až ku *ohlasům nitra*, *akvarellám* a podobným; sebrati u stručném přehledu nejzvučnější tituly, jimiž moderní komponisté začasto nejméně originellní a přestarlé myšlenky své spasiti se snaží, nebylo by nezajímavé.“¹³⁶ Mnozí skladatelé přistupovali ke komponování těchto drobných skladeb jako k odpočinkové činnosti nebo jako k přípravě před větším kompozičním úkolem a často každý jejich klavírní cyklus nesl jiný název. Ku příkladu zde můžeme uvést Novákovy dvouruční klavírní cykly z devadesátých let 19. století: *Bagately*, op. 5, *Vzpomínky*, op. 6, *Serenády*, op. 9, *Barkaroly*, op. 10, *Eklogy*, op. 11 a *Za soumraku*, op. 13.

Na počátku šedesátých let 19. století věnoval tomuto druhu kompozic prostor Smetana nebo dva přední čeští klavírní virtuosoové Alexander Dreyschock a Julius Schullhoff. Ku příkladu Schullhoff hrál s úspěchem na druhém pařížském koncertě své kompozice *Baladu*, *Zastaveníčko*, *Polonézu*, *Transkripci na Haydnovu symfonii* a další.¹³⁷ Od druhé poloviny 60. let 19. století velké množství podobně orientovaných děl zkomponoval též mladičký Fibich a později také Chvála, Kàan z Albestů a jiní. K zásadnímu zlomu došlo především během sedmdesátých let 19. století, kdy v českých zemích vznikla celá řada dodnes známých a hraných skladeb pro klavír, od Smetanových *Snů* a dvou řad *Českých tanců* až po Dvořákovy *Slovanské tance*.

Podstatná část lyrických skladeb nesla autobiografické prvky. Již v první polovině 19. století, roku 1844, zkomponoval Smetana *Bagately a impromptu*, op. 6, ve kterém popisoval vztah ke své budoucí ženě Kateřině Kolářové. Důležité období ovšem nastalo až mnohem později, a to v devadesátých let 19. století. Nekorunovaným králem autobiografické klavírní tvorby se stal Fibich se svými monumentálními klavírními sbírkami *Nálady*, *dojmy a upomínky*, které komponoval v letech 1892 až 1898. Klavírní dílo celkem čítá neuvěřitelných 376 skladeb (op. 41, 44, 47 a 57). Fibich ve své rozsáhlé klavírní práci líčí svůj vztah k Anežce Schulzové. Nejzajímavější částí z hlediska obsahu jsou Fibichovy skladby zvané *Dojmy*, ve kterých se zabýval nitrem a fyziologií své milované. S podobnými prvky, avšak v mnohem menší míře se v té době setkáváme

¹³³ PICH, Taneční album, Ref. 130, s. 362-363.

¹³⁴ PICH, František: České tance. In: *Dalibor*, roč. 16, (29. 9. 1894), č. 40, s. 306.

¹³⁵ PICH, České tance, Ref. 134, s. 306.

¹³⁶ FIBICH, Zdeněk: Silhouettes. In: *Dalibor*, roč. 1, (20. 12. 1879), č. 36, s. 287.

¹³⁷ [?]: Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 4, (1. 3. 1861), č. 7, s. 58.

i u dalších skladatelů. Ku příkladu Novák ve skladbě *Triste* z cyklu *Vzpomínky* hudebně líčil své neradostné dětství.¹³⁸ Autobiograficky laděné skladby nalezneme též u Suka po úmrtí jeho milované ženy Otylky a tchána Dvořáka, a to v cyklech *O matince* s podtitulem *V prostých klavírních skladbách mému synáčkovi*, op. 28 z roku 1907 nebo *Životem a snem*, op. 30 z roku 1909, který se stal skladatelovým deníčkem „zážitků, dojmů a snů, které prožil v době od dubna do června 1909 při svých procházkách rodným krajem.“¹³⁹ Podobně laděné intimní klavírní kusy komponoval také Jan Bohuslav Foerster (například *Růže vzpomínek*, op. 49).

Mezi oblíbené a často používané názvy klavírních skladeb patřily *Lístky do památníku*, které měly komorní ráz a dávaly se jako intimní dary. Smetana měl v úmyslu zkomponovat *Lístky do památníku* ve všech durových a mollových tóninách, čímž chtěl navázat na Chopinových *24 preludií*, op. 28. Během komponování v letech 1848 až 1850 však od svého nápadu upustil. Roku 1851 vydal svých šest *Lístků do památníku*, op. 2 pod lipským vydavatelstvím Fr. Kistner.¹⁴⁰ Podobně orientované jsou Smetanovy čtyřvěté *Črty*, op. 4 a op. 5, které dedikoval Kláře Schumannové. Znamení klavíristka a skladatelka ho pochválila, ale zároveň upozornila, aby nehledal romantiku v bizarním ovzduší.¹⁴¹ *Lístky do památníku* nalezneme u řady dalších skladatelů: Fibichových pět *Lístků do památníku*, op. 2 (vydáno 1867), Chválovy čtyři *Lístky do památníku* z roku 1881 nebo Nováčkových *Osm pamětních lístků* z roku 1885 a další.

Mnohé skladby nesly charakteristické názvy (například kusy z Dvořákovy sbírky *Poetické nálady* nebo z Janáčkova klavírního cyklu *Po zarostlém chodníčku*). Ředitel Ezechiel Ambros se tehdy ptal Janáčka na konkrétní nálady jednotlivých kusů v cyklu *Po zarostlém chodníčku*. Janáček mu v dopise odpověděl: „Nezáleží na tom, aby posluchač znal konkrétní případ, k němuž se vztahovala skladba. Naopak, ať si přimyslí k názvu jednotlivých čísel ze svého života posluchač, co je případného.“¹⁴² Dvořákovy *Poetické nálady* jsou zase podle skladatele laděny do jisté míry programně, „ale v Schumannově smyslu“.¹⁴³

Z hlediska obsahu byla celá řada charakteristických skladeb inspirována přírodou. Například Dvořák zkomponoval v letech 1883 až 1884 čtyřruční šestidílný cyklus *Ze Šumavy*.¹⁴⁴ U názvů se nechal inspirovat žánrovými obrázky a jejich popisem, které mu

¹³⁸ LÉBL, Ref. 110, s. 48-49.

¹³⁹ KARLÍK – KOPECKÝ, Ref. 23, s. 499.

¹⁴⁰ *Lístky do památníku*. Dostupné na internetu: <http://www.bedrich-smetana.wz.cz/dilo/043.htm> [2. 6. 2023].

¹⁴¹ HOLZKNECHT, Václav: *Bedřich Smetana*. Praha : Panton, 1984, s. 91.

¹⁴² ŠTĚDRŇ, Bohumír: *Leoš Janáček*. Praha : Panton, 1976, s. 100.

¹⁴³ Dvořákův dopis Simrockovi ze dne 19. 5. 1889. Viz: DÖGE, Ref. 63, s. 188.

¹⁴⁴ Názvy skladeb: *Na přástkách*, *U Černého jezera*, *Noc filipojakubská*, *Na čekání*, *Klid* a *Z bouřlivých dob*. Dvořákova klavírní tvorba je velmi rozsáhlá. Na počátku osmdesátých let 19. století komponoval také čtyřruční cyklus *Legendy*. K tomu můžeme jmenovat další Dvořákova díla, jako populární *Suitu pro klavír*, op. 98 (zkomponováno 1894) nebo *8 Humoresek*, Op. 101 (zkomponováno 1894) a mnoho dalších. Velká řada Dvořákových klavírních prací se těšila velké popularity i v orchestrálních verzích.

poskytla Marie Červínková.¹⁴⁵ Fibich měl zase vřelý vztah k Alpám a v roce 1887 složil dvouruční čtyřdílný cyklus *Z hor*. Na přelomu 19. a 20. století byl přírodou ovlivněn i Novák. Jeho „nesmrtelná milenka příroda“,¹⁴⁶ která těšila bolesti jeho těla i ducha,¹⁴⁷ se nejprve objevila v čtyřručním cyklu *Můj máj!*, op. 20 z roku 1899. Následovaly ještě důležitější kompozice, *Slovácká suita*, op. 32 z roku 1903 a vrcholný Novákův cyklus *Pan* z roku 1910. Podobně laděná a velmi cenná díla nalezneme ve stejném časovém období i u Suka. Roku 1902 zkomponoval dva dodnes hrané klavírní cykly s lehkým impresionistickým nádechem *Jaro*, op. 22/a a *Letní dojmy*, op. 22/b. Jarem se nechal inspirovat i Foerster ve svých raných třech klavírních skladbách s názvem *Jarní nálady*, op. 4 (vydáno 1888), ve kterých lze vystopovat vliv tvorby Roberta Schumanna, Edvarda Griega, nebo i Adolfa Jensena.¹⁴⁸ Díla tohoto druhu dosahovala rozdílné kvality. Sbírce kompozic *Polní kvítí z českého pohoří* od Josefíny Brdlíkové z roku 1894 bylo vytýkáno, že

„z osmi skladbiček těchto nevane zdravý horský vzduch, nedýše řízná vůně horských květů – tu je vzduch salonu, nasycený umělým parfumem povědomého původu a provívaný hovorem konvenienčním, v němž tu tam probleskne myšlenka kloudnější, čipernější, tu zase zeje prázdnota a mělkost.“¹⁴⁹

Podobně kriticky se Pich stavěl k Nešverovým *Plumlovským motivům*, op. 52 (celkem 5 skladeb, vydáno 1890 [?]). O druhé až čtvrté skladbě píše, že z nich vane „ovzduší salonu nežli omamující vůně lesa [...]“.¹⁵⁰ Chvalně se vyjádřil pouze o první a poslední skladbě.¹⁵¹

Za zcela netradiční a ojedinělé dílo v české hudební literatuře lze považovat Káanovu *Květomluvu*, op. 30 (8 skladeb, vydáno 1890),¹⁵² jehož jednotlivé kompozice nesou názvy květin¹⁵³ a dílo je obohaceno o ilustrace Karla Štapfera. Skladatel se nechal inspirovat krátkými básněmi složenými na motivy konkrétních květin. Mezi skladby tohoto druhu můžeme zařadit také díla inspirovaná obrazy. Velké popularity se dočkal Fibichův proslulý cyklus a zároveň jeho poslední zkomponované dílo *Malířské studie*, op. 56 z let 1898 až 1899, které se dočkalo vydání po skladatelově smrti roku 1902. V každé z jeho pěti skladeb hudebně prezentuje jeden obraz.¹⁵⁴ Početná hudební literatura často nepůvodních klavírních děl byla založená i na literárních předlohách. Zde můžeme jmenovat Chválovy čtyřruční klavírní obrázky na motivy *Babičky* z roku

¹⁴⁵ ŠOUREK, Otakar: *Život a dílo Antonína Dvořáka: Část druhá 1878-1890*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 183.

¹⁴⁶ NOVÁK, Ref. 42, s. 95.

¹⁴⁷ NOVÁK, Ref. 42, s. 95.

¹⁴⁸ *Stkr.*: Jarní nálady. In: *Dalibor*, roč. 10, (7. 1. 1888), č. 1, s. 3.

¹⁴⁹ PICH, František: Polní kvítí z českého pohoří. In: *Dalibor*, roč. 16, (30. 6. 1894), č. 32-34, s. 248.

¹⁵⁰ PICH, František: Plumlovské motivy. In: *Dalibor*, roč. 12, 1890, č. 27, s. 209-210.

¹⁵¹ PICH, Ref. 150, s. 209-210.

¹⁵² Káanova klavírní tvorba byla z velké části ovlivněna Lisztovou tvorbou. Jeho kompozice jsou tak velmi často nesmírně technicky obtížné.

¹⁵³ *Květomluva* obsahuje tyto skladby: I. *Květ akátový*, II. *Květ modřínový*, *Viola noční*, *Prvosienka*, III. *Hvezdík*, IV. *Šeřík*, V. *Pomněnka*, VI. *Kamélie*, VII. *Leknín* a VIII. *Myrta*.

¹⁵⁴ *Malířské studie* obsahují tyto skladby: *Lesní samota*, *Spor masopustu s postem*, *Rej blažených*, *Jó a Jupiter* a *Zahradní slavnost*.

1902.¹⁵⁵ Mnoho sbírek kompozic si zároveň vystačilo s obyčejným titulem. Dle dobových periodik jenom v letech 1889 až 1891 vyšlo minimálně pět čtyřdílných sbírek klavírních skladeb rozličných uměleckých kvalit pod názvem *Čtyři skladby* nebo *Klavírní skladby*, a to od skladatelů Václava Suka,¹⁵⁶ Karla Weisse,¹⁵⁷ Karla Knnitla,¹⁵⁸ Františka Picky¹⁵⁹ a Hanuše Trnečka.¹⁶⁰ S obyčejným titulem si rovněž vystačil Suk ve svém opusu 7 (celkem 6 skladeb) a 12 (celkem 8 skladeb).

Instruktivní literatura

V neposlední řadě existovala bohatá instruktivní klavírní literatura, což bylo spojeno s velkým počtem klavírních ústavů. V Praze již v roce 1856 existovalo 12 klavírních ústavů, které se ve větším měřítku budovaly ve 20. a 30. letech 19. století.¹⁶¹ V dobových pramenech najdeme mimo jiné bohaté informace o tom, že klavírní školy byly často zakládány i ženami.¹⁶² Mezi používané učebnice pro klavír v té době patřila nejprve Zvonařova *Teoreticko-praktická škola pro piano* z roku 1863, která obsahovala národní písně.¹⁶³ V osmdesátých letech 19. století postupně vycházela *Teoretická-praktická škola pro piano* od Jana Jaromíra Maška a Jana Maláta. Celkem bylo vydáno 12 sešitů mezi lety 1880 až 1885.¹⁶⁴ Malát ale s uvedenou cvičebnicí nebyl příliš spokojen z důvodu malého množství výběru úprav národních písní a absence původní klavírní tvorby. Zmiňovanou práci zcela zastínila následující Fibicho-Malátova *Velká teoreticko-praktická škola pro piano. K soustavnému vyučování od prvních počátků až k dokonalosti virtuosní*. V letech 1883 až 1899 bylo vydáno celkem 30 sešitů. Původně měl s Fibichem na učebnici spolupracovat významný kritik Chvála. Nakonec se ale ukázalo, že Chválovy skladby by nebyly příliš vhodné z důvodu hutnosti a technické náročnosti.¹⁶⁵ Fibichova-Malátova práce se v mnohém odlišovala od své předchůdkyně. V prvé řadě byla mnohem pestřejší ve výběru skladeb, ale i celkově propracovanější a nápaditější. V knihách najdeme například původní Fibichovy a Malátovy skladby, různé čtyřruční úpravy národních písní nebo jiné kompozice českých a zahraničních skladatelů z nejrůznějších období. Fibich a Malát svou zdařilou práci dedikovali Smetanovi a Dvořákovi. V osmdesátých letech 19. století získalo zmíněné instruktivní dílo významné postavení mezi klavírními skladbami v různých rubrikách v časopise *Dali-*

¹⁵⁵ [?]: Různé zprávy. In: *Dalibor*, roč. 24, (29. 3. 1902), č. 14, s. 120.

¹⁵⁶ PICH, František: Čtyři skladby pro klavír na 2 ruce. Kritika. In: *Dalibor*, roč. 11, (13. 7. 1889), č. 30-31, s. 236-237.

¹⁵⁷ PICH, František: Kritický oznamovatel. In: *Dalibor*, roč. 12, (6. 9. 1890), č. 31-32, s. 241-242.

¹⁵⁸ PICH, František: Kritický oznamovatel. In: *Dalibor*, roč. 12, (20. 9. 1890), č. 33-34, s. 259-260.

¹⁵⁹ [?]: Čtyři skladby. In: *Národní listy*, roč. 30, (19. 7. 1890), č. 197, s. 1.

¹⁶⁰ PICH, František: Kritický oznamovatel. In: *Dalibor*, roč. 13, (5. 9. 1891), č. 31-33, s. 242-243.

¹⁶¹ GABRIELOVÁ, Jarmila: Výuka klavírní hry a klavírní školy v 19. století. In: *Vzdělání a osvěta v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 24. plzeňského symposia ÚČL AV ČR, 2004, s. 419-420.

¹⁶² Na příklad v Chrudimi založila klavírní školu pianistka Eleon Bažantova roku 1890 ([?]: Chrudim. Činnost našich spolků a ruch náš hudební. In: *Dalibor*, roč. 12, [15. 2. 1890], č. 9, s. 69).

¹⁶³ [?]. Česká škola pro piano. In: *Národní listy*, roč. 3, (4. 6. 1863), č. 129, s. 3.

¹⁶⁴ GABRIELOVÁ, Ref. 161, s. 424.

¹⁶⁵ VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 39.

bor. Svou popularitu si následně udržovalo celá desetiletí. Například ještě v roce 1944 dle Vratislava Vycpálka stále zaujímal přední místo v českých zemích mezi klavírní instruktivní literaturou.¹⁶⁶ Podobně se této práci dařilo i v Polsku.¹⁶⁷

Důležitý krok v rozvoji klavírního umění v českých zemích představovalo založení klavírní třídy na pražské konzervatoři roku 1888. Funkci prvních učitelů klavíru zastávali Jindřich Kàan z Albestů, Karel Hoffmeister a Jaroslav Jiránek. Kàan z Albestů se roku 1907 dokonce stal ředitelem celé pražské konzervatoře. Podle Emila Bezcesného „učitelské působení Jindř. z Kàanů zanechalo hluboké stopy v české klavírní škole. Jeho třída na konservatoři vyrovnala se mistrovským školám cizozemských ústavů.“¹⁶⁸ Všichni jmenovaní umělci se věnovali kompozici instruktivních klavírních skladeb určených studentům. Například H. Trneček zkomponoval 4 sbírky instruktivních etud (*16 etud*, op. 62, *15 etud*, op. 63, *20 etud*, op. 65 a *10 etud*, op. 70)¹⁶⁹ a tři instruktivní sonáty. Dále revidoval některé Chopinovy valčíky, Hummlovy a Bertiniho etudy atd. Kàan z Albestů pro studenty zkomponoval *Dětský ráj*, op. 18, *Etudes caractéristiques*, op. 34 nebo *Etudy*, op. 38.¹⁷⁰ U J. Jiráka zas najdeme instruktivní knižní publikace pod názvy *Cvičení úhozu*, *Stupnice ve dvojhmatech* a *Škola akordové hry*, která obsahuje 5 sešitů.¹⁷¹

Nedílnou součástí instruktivní literatury byla charakteristická klavírní tvorba. Z Fibichových čtyřručních instruktivně laděných skladeb můžeme jmenovat například sbírku 12 skladeb ze sedmdesátých a osmdesátých let 19. století zvanou *Zlatý věk*, op. 22 (vydáno 1885), dále pak dva sešity po čtyřech skladbách *Maličkosti*, op. 19 a op. 48 (vydáno 1884 a 1896) nebo dvě skladby *Vigilie*, op. 20 (vydáno 1884) a další. Mnohé skladby rovněž nesly charakteristické názvy, jako Bendlova klavírní čtyřruční sbírka *Z dětského světa* (12 skladeb, vydáno 1884) nebo Nedbalova dvouruční sbírka *Z dětského života*, op. 15 (7 skladeb, vydáno 1902).¹⁷² Vlastní tvorbu i skladby jiných skladatelů upravoval pro instruktivní účely i Smetana. Například *Scherzo ze své Triumfální symfonie* upravil pro 4 piana na 16 rukou. Provedení se tato verze dočkala 30. 4. 1858 v Göteborgu při zkoušce žáků.¹⁷³ Řada vyučujících a klavíristů vycházela zároveň i z jiných klavírních učebnic. K nim můžeme zařadit například šestidílnou učebnici Proksche *Versuch einer rationellen Lehrmethode im Pianofortespiel*, která vycházela v letech 1841 až 1864, nebo ještě starší knižní publikaci *Neues Unterrichtssystem im Pianoforte-Spiel mit Anwendung des Chiroplasten von Johann Bernhard Logier I–II*, která vyšla v Praze roku 1831. Velké popularitě se těšily též Czernyho učebnice *Die Schule der Geläufigkeit* neboli *Škola zručnosti*, op. 299 a *Die Kunst der Fingerfertigkeit* neboli *Umění prstové pohotovosti*, op. 740.¹⁷⁴

¹⁶⁶ VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 40.

¹⁶⁷ VYCPÁLEK, Ref. 60, s. 40.

¹⁶⁸ BEZECNÝ, Emil: *Repetitorium dějin hudby: Část speciální. 1. Klavír*. Praha : Obecná jednota cyrilská, 1918, s. 24.

¹⁶⁹ BEZECNÝ, Ref. 168, s. 24.

¹⁷⁰ BEZECNÝ, Ref. 168, s. 24.

¹⁷¹ BEZECNÝ, Ref. 168, s. 24.

¹⁷² [?]: *Z dětského života*. In: *Dalibor*, roč. 24, (22. 11. 1902), č. 45-46, s. 367.

¹⁷³ TEIGE, Ref. 76, s. 47.

¹⁷⁴ BUŽGA, Ref. 22, s. 253.

Ostatní klavírní tvorba

Je třeba se zastavit také u klavírních sonát, suit a koncertů. Sonáta v druhé půlce 19. století mezi českými skladateli ztrácela na důležitosti. Často plnila spíše funkci instruktivního díla nebo cvičné práce, aby se student připravil na závažnější skladatelské úkoly. Jako příklad můžeme vzpomenout dvě Smetanovy rané sonáty. První byla jeho absolventskou prací v Prokschově ústavu z roku 1846¹⁷⁵ (vydání se dočkala až roku 1949) a z druhé se dochovala pouze nedokončená první věta, kterou složil pro vlastní hudební ústav. O jiný druh sonát ve virtuózním duchu se o něco málo později pokoušeli dva cestující klavírní virtuosoové Dreyschock a Schulhoff. První z nich roku 1860 zkomponoval dvouvětou sonátu¹⁷⁶ a druhý z nich byl autorem dvou sonát.¹⁷⁷ Fibich zkomponoval dokonce 4 sonáty a 1 sonatinu. Z nich však byla tiskem vydána pouze instruktivní čtyřruční sonáta v B dur, a to roku 1889.¹⁷⁸ Ostatní zůstaly pouze v rukopisech. První zkomponoval roku 1865,¹⁷⁹ druhou 1871¹⁸⁰ a třetí v roce 1874 ve Vilnius.¹⁸¹ Dvě sonáty zkomponoval také Josef Leopold Zvonař. Jiní skladatelé jako Dvořák nebo Suk nevěnovali klavírní sonátě pozornost. Důležitý obrat nastal počátkem 20. století. Během pěti let vznikla dvě mistrovská díla programního rázu. Jednalo se o Novákovu *Sonátu „Eroica“* z roku 1900 a Janáčkovu *Sonátu „Z ulice“* z roku 1905. V. Novák měl původně v úmyslu zkomponovat i 2. sonátu pro klavír. Nakonec ale její zkomponovanou větu odmítl, protože zřejmě cítil příliš velkou závislost na předchozí sonátě.¹⁸² Janáček se zase těsně před premiérou rozhodl třetí větu své sonáty hodit do hořícího krbu, a to před zraky klavíristky Ludmily Tučkové, která ji měla zahrát.¹⁸³ Nakonec na koncertě zazněly pouze první dvě věty sonáty společně s výběrem skladeb z děl Novákových (*Slovácká suita* a *Můj máj!*), Sukových (*Jaro*) a Foersterových (klavírní cyklus *Snění*).¹⁸⁴ Krátce po premiéře se Janáček rozhodl zbavit svého díla definitivně a dvě zbylé věty hodil do Vltavy. Naštěstí se první dvě věty i přesto dochovaly a roku 1924 byly vydány v Hudební Matici Umělecké besedy.¹⁸⁵

Důležitou roli zaujímal klavírní suity. Můžeme vzpomenout na tři vrcholné práce z konce 19. století a počátku 20. století, které nechal vydat Simrock: Dvořákovu *Suitu A dur*, op. 98 (celkem 5 skladeb, vydáno 1894), Sukovu *Suitu pro klavír*, op. 21 (cel-

¹⁷⁵ MOJŽÍŠOVÁ, Ref. 77.

¹⁷⁶ [?]: Feuilleton. In: *Dalibor*, roč. 3, (10. 9. 1860), č. 26, s. 210.

¹⁷⁷ [?]: Julius Schulhoff. In: *Dalibor*, roč. 5, (1. 11. 1862), č. 31, s. 243.

¹⁷⁸ Fibichova čtyřruční sonáta byla zároveň jediným recenzovaným dílem tohoto druhu v *Daliborovi* v celé druhé půlce 19. století. Viz: PICH, František: Sonáta B dur pro pianoforte na 4 ruce. In: *Dalibor*, roč. 11, (5. 1. 1889), č. 1, s. 4-5.

¹⁷⁹ HUDEC, Ref. 123, s. 124-125.

¹⁸⁰ HUDEC, Ref. 123, s. 169.

¹⁸¹ HUDEC, Ref. 123, s. 239.

¹⁸² LÉBL, Ref. 110, s. 121-122.

¹⁸³ TYRRELL, John: *Janáček I.: Osirelý kos, 1854–1914*. Host, 2018, s. 675.

¹⁸⁴ TYRRELL, Ref. 183, s. 675.

¹⁸⁵ NOVÁK, Ref. 42, s. 118.

kem 4 skladby, vydáno 1900[?])¹⁸⁶ a Nedbalovu suitu *Z minulých dob*, op. 13 (celkem 5 skladeb, vydáno 1897),¹⁸⁷ jejíž jednotlivé skladby mají barokní názvy.¹⁸⁸ Dvořák svou suitu společně s *Biblickými písněmi*, op. 99 považoval za to nejlepší, co v dané oblasti dokázal.¹⁸⁹ O Sukově suitě a její velké popularitě nás informuje *Dalibor*: „Sukova Suita rozšířena byla ve dvou letech u nás i v cizině počtem 3000 exemplářů, počet to, jehož snad dosud žádná skladba česká za tak krátkou dobu nedosáhla.“¹⁹⁰ Velký úspěch v té době daná skladba dle *Dalibora* zaznamenala i v Americe v podání Johna Percyho,¹⁹¹ Rudolfa Frimla¹⁹² a Kláry Čermákové.¹⁹³ Nadšeně o ní referoval americký dobový tisk. Například v Kimball Hall v Chicagu v podání Čermákové „vyvolala nadšenou bouři potlesku.“¹⁹⁴ Druhá věta ze svity *Menuet* byla v té době upravena a vydána k pedagogickým účelům.¹⁹⁵

V daném časovém období vzniklo pouze malé množství klavírních koncertů. Ze světově proslulých děl můžeme jmenovat především Dvořákův jediný technicky náročný *Klavírní koncert g moll*, op. 33 z roku 1876, který poprvé provedl Karel Slavkovský 24. 3. 1878 v Praze.¹⁹⁶ K tomu můžeme přidat ještě dřívější Dreschockův *Klavírní koncert*, op. 137 z roku 1865. Fibich měl dle dobových zpráv zkomponovat svůj velký klavírní koncert během působení ve Vilniusu.¹⁹⁷ Více informací o tomto Fibichově díle není známo a kompozici neuvádí ani Vladimír Hudec ve Fibichově *Tematickém katalogu*.¹⁹⁸ Hudec uvádí pouze Fibichovu ranou práci z jeho studentského pobytu v Lipsku, a to *Koncertní skladbu pro klavír a orchestr* z roku 1866.¹⁹⁹ Další významnější klavírní koncert pravděpodobně zkomponoval až roku 1887 Karel Kovařovic.²⁰⁰ Premiéry se dočkal v podání klavíristy Slavkovského 7. 4. 1889 v pražském Rudolfinu.²⁰¹ Anonymní hudební recenzent Kovařovicovu kompozici dokonce nazval druhým českým klavírním koncertem.²⁰² S dalšími klavírními koncerty se setkáme na přelomu 19. a 20. století. Trnečkův *Klavírní koncert b moll*, op. 40 se dočkal premiéry 6. 1. 1894 v Umělecké besedě v podání Růženy Houdkové.²⁰³ Novák zkomponoval jediný

¹⁸⁶ Původně se jednalo o *Sonatinu g moll*. Skladatel toto dílo roku 1900 přepracoval a pojmenoval jako *Suitu g moll*.

¹⁸⁷ Dostupné na internetu: [https://imslp.org/wiki/Aus_vergangener_Zeit%2C_Op.13_\(Nedbal%2C_Oskar\)](https://imslp.org/wiki/Aus_vergangener_Zeit%2C_Op.13_(Nedbal%2C_Oskar)) [6. 6. 2023].

¹⁸⁸ Suita *Z minulých dob* obsahuje tyto kusy: *Preludium, Sarabanda, Menuet, Air a Gigue*.

¹⁸⁹ Dvořákův dopis Simrockovi ze dne 20. 4. 1894. Viz: DÖGE, Ref. 63, s. 285.

¹⁹⁰ [?]: Suita pro klavír. *Menuet*. In: *Dalibor*, roč. 24, (6. 12. 1902), č. 48, s. 380.

¹⁹¹ [?]: Česká hudba v cizině. In: *Dalibor*, roč. 24, (10. 5. 1902), č. 20, s. 166.

¹⁹² [?]: Různé zprávy. In: *Dalibor*, roč. 27, (31. 12. 1904), č. 3, s. 26.

¹⁹³ [?]: Česká hudba v cizině. In: *Dalibor*, roč. 26, (27. 2. 1904), č. 11, s. 77.

¹⁹⁴ [?], Česká hudba v cizině, Ref. 193, s. 77.

¹⁹⁵ [?]: Suita pro klavír. *Menuet*. In: *Dalibor*, roč. 24, (6. 12. 1902), č. 48, s. 380.

¹⁹⁶ Dostupné na internetu: <https://www.antonin-dvorak.cz/dilo/koncert-pro-klavir-a-orchestr-g-moll/> [6. 6. 2023].

¹⁹⁷ [?]: Zdeněk Fibich. In: *Dalibor*, roč. 2, (9. 1. 1874), č. 2, s. 15.

¹⁹⁸ HUDEC, Ref. 123.

¹⁹⁹ HUDEC, Ref. 123, s. 138.

²⁰⁰ [?]: Karel Kovařovic. Drobné zprávy. In: *Dalibor*, roč. 9, (24. 9. 1887), č. 35, s. 279.

²⁰¹ [?]: Kovařovicův klavírní koncert. In: *Národní listy*, roč. 29, (19. 3. 1889), č. 78, s. 7.

²⁰² [?], Kovařovicův klavírní koncert, Ref. 201, s. 7.

²⁰³ KARLÍK – KOPECKÝ, Ref. 23, s. 434.

Klavírní koncert e moll roku 1895. Ale podobně jako Janáček odsoudil svou sonátu, tak se i Novák rozhodl, že tu „zřůdu hrát nebude“,²⁰⁴ jelikož se svým koncertem byl velmi nespokojen.²⁰⁵ Dva klavírní koncerty na přelomu 19. a 20. století složil také Kàan z Albestů. Autorka Ludmila Vrčková-Štěpánková ve své diplomové práci *Jindřich Kàan* označila skladatelův *Klavírní koncert fis-moll*, op. 37 za jeho nejvýznamnější dílo a velmi kladně ho hodnotila ve své analytické části.²⁰⁶ Klavírní koncert se dočkal premiéry 13. 3. 1901 na pražské konzervatoři²⁰⁷ a dlouhou dobu jej hrály na koncertech virtuosové František Maxián a Josef Páleníček.²⁰⁸

Můžeme si položit otázku, proč v našem prostředí nevzniklo více klavírních koncertů a proč se ani nijak zvlášť existující koncerty neprosadily. A z jakého důvodu tak slavný virtuóz jako Smetana nezkomponoval ani jediný klavírní koncert? Zkrátka klavírní koncert stál poněkud v pozadí z důvodu dlouhodobého nedostatku českých orchestrů a také zájmu veřejnosti. Klavírní koncerty plnily důležitou funkci během návštěv cestujících virtuózů nebo samotných skladatelů.

Klavír jako komentátor své doby

Naprostá většina klavírní hudby byla příležitostná. Například na různých besedách a koncertních produkcích byly vřele přijímány čtverylky, besedy a tance. Rovněž nalezneme díla, která reagovala na dobové události. Smetana v revolučním roce 1848 zkomponoval *Pochod studentských legií pražské univerzity* a *Pochod národní gardy*. Po vyhoření Národního divadla byla zase vydána Pauknerova klavírní skladba *Zalkej, Čechie!* neboli *Ellegie nad sutinami Národního divadla*.²⁰⁹ Skladatelé svou tvorbou rovněž reagovali na výročí narození a úmrtí slavných osobností. Hned po smrti Smetany vznikl v několika verzích *Smuteční pochod* od Adolfa Čecha s podnázvem *Nad hrobem Bedřicha Smetany*.²¹⁰ Podobných příkladů nalezneme v české hudební literatuře celou řadu.

Celkově existovalo v českých zemích enormní množství klavírní literatury, jak nám ukázaly jednotlivé podkapitoly. Pouze v časopise *Varyto* nebo v *Hudebních květech* vyšla kvanta klavírních skladeb od nejrůznějších skladatelů. V šedesátých letech 19. století většina českých skladatelů komponovala klavírní tvorbu, která podporovala národní obrození neboli všeobecné národní nadšení a citění. Jednalo se především o díla tanečního nebo folklorního charakteru. Většina těchto skladeb brzy upadla v zapomnění. Smetanova virtuózní tvorba byla v té době spíše světlou výjimkou, stejně jako mladistvé klavírní skladby Fibicha (pouze roku 1865 zkomponoval nejméně 28 klavírních skladeb včetně své čtyřvěté klavírní sonáty),²¹¹ které komponoval například během svého studijního pobytu v Lipsku. Další významnější skladatelé Schulhoff

²⁰⁴ NOVÁK, Ref. 42, s. 85.

²⁰⁵ NOVÁK, Ref. 42, s. 85.

²⁰⁶ VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 57.

²⁰⁷ VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 57.

²⁰⁸ VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 58.

²⁰⁹ [?]: IV. Skladby pro piano na 2 ruce. In: *Dalibor*, roč. 4, (1. 8. 1882), č. 22-23, s. 183.

²¹⁰ [?]: Smuteční pochod. In: *Dalibor*, roč. 7, (21. 3. 1885), č. 11, s. 109.

²¹¹ HUDEC, Ref. 123.

a Dreyschock nebo Nápravník prožili většinu života v cizině. Důležité období pro české země nastalo v druhé polovině sedmdesátých let 19. století, kdy Smetana znovu začal po více než deseti letech komponovat svá vrcholná díla pro klavír (klavírní cyklus *Sny* a dvě řady *Českých tanců*) a kdy se světové popularity dočkal Dvořák se svou první řadou *Slovanských tanců*. Zároveň došlo postupnému osamostatňování české tvorby na klavírním trhu. Velký rozdíl můžeme spatřovat například v *Daliborovi* v reklamách. Když roku 1879 začal *Dalibor* opět vycházet, podstatná část reklam se týkala cizí klavírní literatury. Situace se obrátila k lepšímu během osmdesátých let 19. století, kdy se české skladby dostaly do popředí v nejrůznějších rubrikách (například reklamy). Českým skladatelům se tak podařilo zahnat cizí tvorbu (například německou nebo i francouzskou) nazvanou jako „hrůzostrašnou spoustu t. zv. salonních skladatelů“²¹² z českého tisku i z trhu. Výjimkou byly většinou reklamy na klavírní výtahy oper, operet nebo baletů slavných evropských skladatelů, které propagovaly hudební novinky a měly tak přilákat čtenáře na představení. Zároveň díky vydavatelství Františka Augustína Urbánka (založeno 1872) nebo Emanuela Starého (založeno 1871) byly skladby českých skladatelů mnohem častěji vydávány. Velkým krokem vpřed bylo také založení klavírní třídy na pražské konzervatoři roku 1888, která vychovala velké množství klavírních virtuózů, skladatelů a pedagogů. Zlatá éra české klavírní tvorby nastala v devadesátých letech 19. století a v prvním desetiletí 20. století, ve kterém vznikla velká řada mistrovských klavírních skladeb. Zde můžeme vzpomenout například klavírní tvorbu Dvořákovu, Sukovu, Novákovu, Janáčkovu, Fibichovu nebo i Foersterovu. Mezinárodní popularity se na konci předminulého století dočkaly kompozice Nováka a Suka. Jejich tvorbu vydával Simrock, stejně jako Dvořákovy skladby.

Důležitým faktorem bylo také jisté napětí mezi nízkým a vysokým uměním, které v té době v českých zemích panovalo. Mnozí skladatelé si tuto situaci uvědomovali a neustále balancovali mezi těmito dvěma směry. Jiným skladatelům se podařilo tuto krizi nevyrovnané klavírní tvorby překonat. Ku příkladu Dvořák komponoval své *Mazurky*, op. 53 „pod tlakem nakladatelů“²¹³, podobně jako jiné své kompozice, a přesto se mu podařilo dát své sbírce skladeb stejně jako *Valčíkům*, op. 54 hlubší uměleckou hodnotu a vnitřní otisk sebe samotného. Sám si od *Valčíků* sliboval „pěkný úspěch“²¹⁴. Fibich ve svém díle *Nálady, dojmy a upomínky* zase vědomě narážel na tehdejší dobu, když si v jednotlivých klavírních kusech tropil žerty z tehdejší salonní tvorby i z vydavatelů (například Fibichova nálada č. 245 zobrazuje šněrovačku a č. 259 náramek).²¹⁵ Ve svých klavírních *Dojmech* hudebně líčil fyzickou a vnitřní stránku své milované. S podobným odporem i vtípem na tehdejší situaci reagoval i Janáček ve své klavírní

²¹² KÁAN, Jindřich. *O klavírní hře v Praze*. Viz: VRČKOVÁ-ŠTĚPÁNKOVÁ, Ref. 41, s. 107.

²¹³ RAJNOHOVÁ, Alice – SCHNIERER, Miloš: *Dějiny klavírního umění*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2022, s. 183.

²¹⁴ Dvořákův dopis Simrockovi ze dne 16. 2. 1880. DÖGE, Ref. 63, s. 270.

²¹⁵ KOPECKÝ, Jiří: Piano Miniatures as Music for the Eyes. In: *Music: Function and Value*, č. 2. Krakov, 2010, s. 246.

tvorbě, jak ukázal skladatel a muzikolog Thomas Adès ve své studii *Nothing but pranks and puns: Janáček's solo piano music*.²¹⁶

Závěrem lze konstatovat, že i přes bohatství klavírní literatury v daném období bohužel přežil do dneška pouze malý zlomek. Bylo by přínosné obnovit povědomí o mnoha zapomenutých dílech (například Kàanův zdařilý *Klavírní koncert fis-moll*, op. 37 nebo jeho netradiční sbírka skladeb *Květomluva* či Nápravníkova tehdy velmi úspěšná fantázie *České perle*), prostřednictvím interpretace nebo alespoň písemných zmínek v odborné literatuře. Mnohá tato díla by si zasloužila být znovu objevena a oceněna.

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2023_019).

²¹⁶ ADES, Thomas: *Nothing but pranks and puns: Janáček's solo*. In: *Janáček Studies*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999, s. 18-35.

Summary

THE PIANO AS COMMENTATOR ON ITS TIME AND COMPANION OF OPERA

The study focuses on piano music in the Czech lands between 1860 and 1910, examining its role and the types of pieces performed during that period. The first part of the study is divided into two subchapters. The first one discusses the various functions of the piano, while the second one explores the concept of 'salon music'. The study also includes a table that provides information on the functions and presentations of piano music in public life. The second part of the study consists of seven smaller subsections, each addressing different genres of piano music (e.g., salon pieces, virtuoso pieces, and arrangements of existing compositions). The study also focuses on piano concertos, sonatas and suites, which are further explored within the subsection 'Other piano works'. The final subchapter provides a general historical interpretation.

VOJENSKÉ PIESNE SLOVÁKOV VO VOJVODINE: TRADIČNÝ PIESŇOVÝ ŽÁNER A JEHO PREMENY V MINORITNOM PROSTREDÍ

KRISTINA LOMEN

Mgr. art. Kristina Lomen, PhD.; Ústav hudobnej vedy SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04, Bratislava 4; e-mail: kristina.lomen@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2166-6875>

ABSTRACT

This article focuses on research of military and recruiting songs in the Slovak ethnic enclave in Vojvodina, which hitherto have not been closely researched or evaluated. Song material was excerpted from selected archival holdings and published song collections; besides these, it is also drawn from song repertoire which the author documented during her own field work in certain localities of Vojvodina. Military songs are classified in a number of groups (as defined by the Slovak ethnomusicologist Soňa Burlasová), which are more closely characterised from the thematic and musical standpoints. The author compares the excerpted song material with military and recruiting songs from the territory of Slovakia, while pointing to their changes in the new setting of the Slovak enclave in Serbia.

Key words: military songs, ethnic enclave, repertoire, comparison, changes

Vstup do problematiky

Slovenská etnická enkláva vo Vojvodine (Srbská republika) existuje takmer tri storočia. Okrem etnického povedomia, jazyka a konfesie si až po súčasnosť zachovala rozmanité prejavy tradičnej kultúry, ktorej súčasťou sú aj ľudové piesne. Avšak ich výskumu v prostredí vojvodinských Slovákov sa dosiaľ nevenovala taká pozornosť, akú

by si boli zaslúžili. Aj keď záujem o ľudové piesne z tohto prostredia prejavili domáci i zahraniční bádatelia, vo väčšine prípadov ich výskumy zostali v dokumentačnej rovine.¹ Výsledkom dlhoročnej práce viacerých zberateľov sú rukopisné piesňové zbierky, tlačené piesňové edície a fondy zvukových nahrávok, ktoré dosiaľ neboli odborné spracované. V dôsledku nedostatočne preskúmaného piesňového materiálu z prostredia vojvodinských Slovákov v značnej miere chýbajú poznatky teoreticko-analytického charakteru, ktoré by napokon mohli vyústiť do prác syntetizujúceho a komparatívneho zamerania.²

Medzi málo preskúmané oblasti v rámci etnomuzikologického výskumu v prostredí slovenskej etnickej enklávy vo Vojvodine možno zaradiť aj tradičné piesňové druhy a žánre. Parciálne zmienky o niektorých z nich nachádzame v literatúre,³ avšak ich systematické spracovanie sa nikdy neuskutočnilo.

Predkladaná štúdia dopĺňa niektoré z chýbajúcich poznatkov, pričom je zameraná na jeden piesňový žáner – vojenské piesne. Tejto problematike sme sa po prvýkrát venovali v rámci monografie s názvom *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*.⁴ Už na tomto mieste sa ukázalo, že vojenské piesne zastávajú dôležité miesto v piesňovom repertoári lokálneho obyvateľstva. K hlbšiemu preskúmaniu tohto piesňového žánru v prostredí slovenskej etnickej enklávy vo Vojvodine nás podnietil aj historický fakt, že viaceré lokality obývané slovenským etnikom patrili k pohraničným oblastiam habsburskej monarchie, pričom vojenské a regrútske piesne mohli tvoriť významnú súčasť lokálneho piesňového repertoáru. Vojenské piesne v tomto prostredí mali ešte v nedávnej minulosti významné postavenie pri vyprevádzaní mladých

¹ URBANCOVÁ, Hana: *Vybrané kapitoly z dejín slovenskej etnomuzikológie*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2016, s. 63-85.

² ELSCHÉKOVÁ, Alica: Výskum ľudových piesní na Slovensku a u Slovákov v zahraničí. In: SKLABINSKÁ, Milina (ed.): *Slovenská hudba vo Vojvodine*. Zborník prác 1. konferencie muzikológov a hudobných odborníkov. Nový Sad, 16. apríla 2005. Nový Sad : Národnostná rada slovenskej národnostnej menšiny v Srbsku a Čiernej Hore, 2006, s. 9-25.

³ Napr. BURLASOVÁ, Soňa: Vplyv dvojakeho osídlenia na piesňový folklór Selenče (I). In: *Slovenský národopis*, roč. 19, 1971, č. 3, s. 453-487. BURLASOVÁ, Soňa: Vplyv dvojakeho osídlenia na piesňový folklór Selenče (II). In: *Slovenský národopis*, roč. 19, 1971, č. 4, s. 625-652. ŠVEHLÁK, Svetozár: Život v piesni. Príspevok k štúdiu ľudových balád zo Starej Pazovy. In: TURČAN, Ján (ed.): *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 327-339. ŠVEHLÁK, Svetozár: Ľudová balada u juhoslovanských Slovákov. Príspevok k poznaniu života folklórneho žánru v izolovanom prostredí. In: *Slovenský národopis*, roč. 23, 1975, č. 2, s. 252-258. BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. I Typenindex slowakischer Erzähllieder*. Zväzok 1 – 3. Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda – Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1998. BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca. Zbierka slovenských ľudových piesní. I. časť. Svadba*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2005. BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca. Zbierka slovenských ľudových piesní. II. časť. Priadky a páračky v slove a piesni*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2006. BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca. Zbierka slovenských ľudových piesní. III. časť. Balady v slove a piesni*. Báčsky Petrovec : Ast Kultúra, 2007. BENKOVÁ, Kvetoslava: *Od Petrovca do Málinca. Zbierka slovenských ľudových piesní. IV. časť. Výročné zvyky v slove a piesni*. Nový Sad : Hlas ľudu, 2009. TIMKOVÁ, Miriam: Piesňový repertoár Slovákov na Dolnej zemi v zápisoach Karola Plicku. In: *Ethnomusicologicum VI*. Ed. Hana Urbancová. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2017, s. 131-182.

⁴ LOMEN, Kristina: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, s. 158-167.

mužov do vojenskej služby. Na začiatku 21. storočia táto prax v Srbskej republike zanikla, v dôsledku čoho aj vojenské a regrútske piesne v súčasnosti postupne ustupujú do úzadia. Aj z tohto dôvodu považujeme za dôležité venovať im náležitú pozornosť.

Hlavným cieľom našej štúdie je priniesť obraz o stave zachovania týchto piesní a predstaviť ich základnú klasifikáciu najmä z tematického a hudobnosťového hľadiska. V neposlednom rade tieto piesne zaradíme do kontextu vojenských piesní z územia Slovenska, ale zároveň poukážeme na niektoré premeny, ktoré sa udiali v novom prostredí.

Excerpcia piesňového materiálu

Piesňový materiál, o ktorý sme sa pri našom výskume opierali, sme excerpovali z viacerých zdrojov. Koncentrovali sme sa najmä na písomné zápisy (zbierky ľudových piesní). Do úvahy sme brali predovšetkým piesne, ktoré obsahujú ako textovú, tak i melodickú zložku.

Prvým zdrojom sa stali archívne pramene slovenských ľudových piesní vojvodinských Slovákov, ktoré sú uložené v inštitúciách na Slovensku. Časť piesňového materiálu sa v súčasnosti nachádza v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine (ďalej SNK-LA). Ide prevažne o textové zbierky piesní pochádzajúce z niekoľkých lokalít Vojvodiny. Identifikovali sme len jednu piesňovú zbierku, ktorá okrem textov piesní obsahuje aj ich melodický zápis. Je ňou rukopisná zbierka Jána Lomena (1936 – 2004) z Kysáča, ktorá obsahuje zápisy 194 piesní z viacerých slovenských obcí vo Vojvodine z rokov 1958 – 1969.⁵ Početnejší korpus piesní z prostredia vojvodinských Slovákov je uložený v Oddelení etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. Je súčasťou interných zbierkových fondov, ktoré vznikli ako výsledok výskumov a zberateľských aktivít bádateľov, ktorí pracovali v tejto inštitúcii, a ich spolupracovníkov. Nachádzajú sa tu jednak odpisy zberov pochádzajúcich od vojvodinských zberateľov, ale aj zbierky piesní, ktoré boli dokumentované samotnými pracovníkmi z Oddelenia etnomuzikológie Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied. Korpus zahrnuje 23 menších zbierok väčšieho alebo menšieho rozsahu z 10 lokalít Vojvodiny – z Aradáča, Boľoviec, Hajdušice, Hložian, Kovačice, Kulpína, Padiny, Pivnice, zo Selenče a zo Starej Pazovy. Celkový počet slovenských ľudových piesní z vojvodinských lokalít predstavuje 1 553 zápisov. Zo všetkých uvedených rukopisných piesňových zbierok sme excerpovali 111 vojenských piesní.

Druhým zdrojom pre excerpciu piesňového materiálu sa stali relevantné publikované zbierky slovenských ľudových piesní z Vojvodiny väčšieho formátu. Prvá z nich *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy* (1996)⁶ predstavuje vôbec prvú piesňovú zbierku väčšieho rozsahu z tohto prostredia. Obsahuje 527 piesní. Ďalšia zbierka s názvom *Keď si ja zaspievam...* (1997)⁷ pochádza z Kovačice a Padiny. V súčasnosti

⁵ Rukopisnú zbierku Jána Lomena možno nájsť pod signatúrou SNK-LA, B V/45.

⁶ FILIP, Michal – MIŠKOVIC, Juraj – KMEŤ, Martin: *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1996.

⁷ TOMÁŠ, Pavel – BALÁŽ, Pavel: *Keď si ja zaspievam. Zbierka slovenských ľudových piesní z Kovačice a Padiny*. Martin : Matica slovenská, 1997.

predstavuje najrozsiahlejšiu zbierku, ktorá vznikla v prostredí vojvodinských Slovákov a obsahuje 870 zápisov slovenských ľudových piesní. Piesňová zbierka *Ludové piesne Slovákov vo Vojvodine* (2004)⁸ je výsledkom dlhoročnej zberateľskej činnosti dolnozemskeho zberateľa Juraja Feríka st. (1908 – 1993). Ide o najobjemnejšiu zbierku slovenských piesní z Vojvodiny pochádzajúcu od jedného autora. Zbierka obsahuje 784 piesní z dvadsiatich slovenských lokalít Vojvodiny. Piesňový materiál sme získali aj z publikovaných monografií obcí Pivnica,⁹ Boľovce,¹⁰ Vojlovica¹¹ a Silbaš,¹² ktorých súčasťou boli aj piesňové zbierky menšieho rozsahu. Celkový počet vojenských piesní, ktoré sme excerpovali z uvedených piesňových zbierok, predstavuje 212 záznamov.

V neposlednom rade sme sa opierali o výsledky z našich vlastných terénnych výskumov, ktoré sme uskutočnili v rokoch 2014 – 2018 v troch lokalitách vo Vojvodine (Stará Pazova, Báčsky Petrovec, Padina). Celkový počet dokumentovaných piesní v slovenskom jazyku zo Starej Pazovy predstavuje 378 záznamov, z Báčskeho Petrovca 142 záznamov a z Padiny 180 záznamov. Celkový počet nami dokumentovaných piesní predstavuje 700 záznamov piesní v slovenskom jazyku. Z tohto materiálu ako vojenské piesne možno klasifikovať 69 záznamov. Najvyšší počet zápisov pochádza zo Starej Pazovy (46 transkripcií).

Celý objem sledovaného piesňového materiálu predstavuje 5 057 jednotiek, z ktorých sme vyexcerpovali 392 záznamov vojenských piesní. Tvoria tak približne 8 % piesňového repertoáru Slovákov vo Vojvodine. Z uvedeného excerpovaného materiálu budeme vychádzať pri našej klasifikácii vojenských piesní. Avšak najskôr považujeme za nevyhnutné stručne priblížiť historické fakty – historický aspekt vojenskej služby v najjužnejších oblastiach habsburskej monarchie a spôsob organizácie života na vojenskej hranici.

Historický kontext

Osídlenie Vojvodiny slovenským etnikom úzko súvisí s kolonizáciou tzv. Dolnej zeme, ktorá sa začala na konci 17. storočia. Kolonizácia sa uskutočnila v rozličných časových úsekoch a v niekoľkých etapách, pričom posledná z nich prebiehala v rokoch 1745 – 1790. V tomto období slovenské obyvateľstvo osídlilo najjužnejšie regióny Uhorska: Báčku, Banát a Sriem nachádzajúce sa na území Vojvodiny v severnej časti Srbskej

⁸ FERÍK, Juraj: *Ludové piesne Slovákov vo Vojvodine*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 2004.

⁹ ČUKAN, Jaroslav (ed.): *Pivnica. Kultúrne tradície Slovákov v Báčke*. Báčsky Petrovec : Slovenské vydavateľské centrum; Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010.

¹⁰ ČUKAN, Jaroslav (ed.): *Boľovce. Kultúrne tradície Slovákov v Srieme*. Báčsky Petrovec : Slovenské vydavateľské centrum; Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2011.

¹¹ ČUKAN, Jaroslav (ed.): *Silbaš. Kultúrne tradície Slovákov v Báčke*. Nový Sad : Ústav pre kultúru vojvodinských Slovákov; Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2013.

¹² ČUKAN, Jaroslav (ed.): *Vojlovica. Kultúrne tradície Slovákov v Banáte*. Nitra : Filozofická fakulta, Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre; Vojlovica : Slovenský kultúrno-osvetový spolok Detvan; Báčsky Petrovec : Slovenské vydavateľské centrum, 2015.

republiky. Dozvuky osídlenia prebiehali ešte aj na začiatku 19. storočia.¹³ Vzhľadom na dlhoročnú tureckú okupáciu boli južné hraničné časti vtedajšieho Uhorska spustnuté. Hustota obyvateľstva na týchto územiach bola nízka, pričom tieto oblasti boli na súdobých mapách označované ako *deserta* – pustatina.¹⁴ Zámerná kolonizácia týchto oblastí mala niekoľko cieľov. Na tomto mieste spomenieme dva z nich. Prvým bolo získanie pracovnej sily na kráľovských, panských a cirkevných majetkoch nachádzajúcich sa na uvedenom území. Takýmto spôsobom boli osídlené viaceré lokality v Báčke.¹⁵ Druhým cieľom bola snaha o zaľudnenie, resp. posilnenie vojenskej hranice v najjužnejších oblastiach habsburskej monarchie.

Prvou lokalitou obývanou slovenským etnikom na vojenskej hranici bola Stará Pazova. Slováci sa sem prisťahovali v roku 1770. Vďaka svojej výhodnej polohe na ceste medzi Petrovaradinom (významným sídlom vojenského pluku tej doby) a Zemunom (hraničným mestom) sa Stará Pazova nachádzala na tzv. Vojenskej hranici od jej založenia v 2. polovici 18. storočia až po jej zánik na konci 70. a začiatku 80. rokov 19. storočia. Život Pazovčanov sa preto v značnej miere líšil od spôsobu života slovenského obyvateľstva v iných oblastiach Vojvodiny. Správa mesta spadala pod miestneho vojenského veliteľa (kapitána), ktorý bol podriadený plukovnímu veliteľstvu v Petrovaradíne. Pazovčania mohli obrábať pôdu, ktorá patrila panovníkovi, len v prípade, ak prijali vojenskú službu. Pôda sa pridelovala na základe počtu mužských členov rodiny. Od tohto čísla závisel aj počet mužov, ktorých rodina musela poskytnúť ako vojakov hraničiarov. Neobmedzené nadobúdanie majetku bolo umožnené až po zrušení Vojenskej hranice.¹⁶

Okrem Pazovčanov povolanie vojakov hraničiarov vykonávali aj slovenskí obyvatelia, ktorí sa presťahovali do Kovačice a Padiny v banátskom regióne na začiatku 19. storočia.¹⁷ Koncom roka 1803 všetci obyvatelia, ktorí sa prihlásili do služby na Vojenskej hranici v banátskom regióne, dostali pôdu. Zároveň boli oslobodení od platenia daní na 10 rokov. Podľa súpisu bolo na Vojenskej hranici v roku 1808 v nemecko-banátskom regimente 1 516 Slovákov.¹⁸

Vykonávanie vojenskej hraničiarskej služby v uvedených troch lokalitách bezpochyby ovplyvnilo nielen životy mnohých rodín, ale aj samotný piesňový repertoár. Pri skúmaní piesňových zbierok a archívnych materiálov sme zistili o niečo vyššie zastúpenie vojenských a regrútskych piesní v lokalitách, ktoré sa nachádzali na Vojenskej hranici. Ide predovšetkým o lokalitu Stará Pazova. Napríklad v piesňovej zbierke *Slovenské ľudové piesne zo Starej Pazovy* vojenské a regrútske piesne nachádzame v zastúpení 10 %. V ďalšej zbierke *Ľudové piesne Slovákov z Vojvodiny* možno medzi piesňami zo Starej Pazovy klasifikovať ako vojenské až 23 % z nich, čo predstavuje vôbec najvyššie percentuálne zastúpenie tohto piesňového žánru v celej zbierke. Medzi piesňami z Kovačice nachádzame

¹³ SIRÁCKY, Ján: *Sťahovanie Slovákov na Dolnú zem v 18. a 19. storočí*. Martin : Matica Slovenská, 1971.

¹⁴ SIRÁCKY, Ján: *Slováci vo svete 1*. Martin : Matica slovenská, 1980, s. 64.

¹⁵ SIRÁCKY, Ref. 13, s. 154-170.

¹⁶ KUMAR, Željko: Stará Pazova – Antropogeografický výskum. In: TURČAN, Ján (ed.): *Stará Pazova 1770 – 1970*. Zborník štúdií a článkov. Nový Sad : Obzor, 1972, s. 19-31.

¹⁷ BABIAK, Ján: Padinských prvých dvadsať rokov (Život na návetrí v rokoch 1806 – 1825. In: *Padina 1806 – 1996. Zborník prác*. Ed. Ondrej Kotváš. Nový Sad : Biroelectronic, 1996, s. 13-35.

¹⁸ Dostupné na internete: <<https://slovackizavod.org.rs/kultura-a-sirsia-verejnost/kulturna-mapa/historicke-fakty-a-sucasnost-kovacice/>> (cit. 30. 08. 2023).

10 % piesní s vojenskou tematikou, čo možno považovať taktiež za relatívne veľké množstvo. V rozsiahlej zbierke piesní z Kovačice a Padiny *Keď si ja zaspievam...* ako vojenské možno klasifikovať 9 % piesní. Výraznú tematickú diferencovanosť vojenských piesní sme zistili práve v týchto troch lokalitách. Vo vojenských piesňach z iných lokalít vo Vojvodine prevažne dominuje ľúbostná tematika. Môžeme sa preto domnievať, že život na Vojenskej hranici mal výrazný vplyv aj na samotný piesňový repertoár a v jeho rámci aj na žáner vojenských piesní. V niektorých piesňových zbierkach sú vojenské piesne málo zastúpené. Rozsiahlejšou je napríklad rukopisná zbierka Jána Rumana z Pivnice, ktorá obsahuje 316 piesní, avšak ako vojenské možno klasifikovať len 4 % piesní.

Nemožno však zabúdať na fakt, že aj po zrušení Vojenskej hranice sa vojvodinskí Slováci zo všetkých lokalít podieľali na bojoch najprv v rámci Rakúsko-Uhorska a neskôr v rámci štátnych útvarov, ktorých boli súčasťou.¹⁹ Aj táto skutočnosť sa odrazila v piesňovom materiáli, ako na to ešte poukážeme. V ďalšom priebehu textu sa sústreďíme na samotnú klasifikáciu vojenských piesní a na východiská tejto klasifikácie.

Východiská klasifikácie

Vojenské a regrútske piesne možno začleniť do kategórie piesní spojených s prácou a zamestnaním.²⁰ Predstavovali dôležitú súčasť piesňového repertoáru slovenského etnika nielen vo Vojvodine, ale aj na území Slovenska. Komplexné spracovanie týchto piesní na Slovensku uskutočnila Soňa Burlasová (1927 – 2021). Mimoriadne významnou v tomto kontexte je jej publikácia s názvom *Vojenské a regrútske piesne*, v ktorej autorka zverejnila 229 záznamov tohto piesňového žánru. Publikované piesne boli excerpované z relevantných piesňových zbierok a archívnych fondov.²¹ Celkový podiel týchto piesní v slovenskom piesňovom repertoári v priemere tvorí necelé 4 %.²² Do tohto materiálu autorka pravdepodobne zahrnila aj vojenské piesne zahraničných Slovákov, keďže niektoré z nich publikovala aj vo vyššie uvedenej monografii.²³ Avšak celkový počet vojenských piesní z Dolnej zeme, z ktorého vychádzala, nie je uvedený. Začiatky hromadného výskytu vojenských piesní S. Burlasová datuje do obdobia 16. a 17. storočia.²⁴

S. Burlasová upozorňuje čitateľa na skutočnosť, že vojenské piesne u nás len málokedy povzbudzujú vojenského ducha. „Sú to naopak piesne žalujúce, obviňujúce vojnu ako zásah do medziludských vzťahov, ako prekážku prostého ľudského šťastia, ako hrozbu nad človekom. Výstižne sa v nich sprítomňuje utrpenie, ktoré vojna spôsobuje.“²⁵

¹⁹ MIKLOVIC, Jaroslav: *Zoznam vojvodinských Slovákov padlých vo Veľkej vojne 1914 – 1918*. Stará Pazova : Miestny odbor Matice slovenskej, 2020.

²⁰ URBANCOVÁ, Hana: *Spevákka a jej piesňový repertoár: Mária Zajacová zo Záblatia*. (Edícia Corpus Musicae Popularis Slovacae.) Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV (rkp.).

²¹ BURLASOVÁ, Soňa: *Vojenské a regrútske piesne*. Bratislava : Veda – Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1991.

²² BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 13.

²³ Pozri: BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 263-278.

²⁴ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 17.

²⁵ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 10.

Podobne možno charakterizovať aj slovenské vojenské piesne z prostredia Vojvodiny. Pri ich klasifikácii sme vychádzali z klasifikačnej schémy S. Burlasovej, ktorá zo všetkých kritérií ako hlavné zvolila tematické hľadisko. V rámci neho diferencovala štyri tematické okruhy:

1. chyťanie (lapačka);
2. verbovanie;
3. regrútske piesne;
4. vojenské piesne.²⁶

Tretiu a štvrtú skupinu (regrútske a vojenské piesne) S. Burlasová vnútorne člení na niekoľko ďalších tematických podskupín kvôli lepšiemu prehľadu a ľahšej orientácii v piesňovom materiáli. Podobne ako S. Burlasová sme sa stretli pri klasifikácii piesní s prelínaním alebo kombináciou viacerých čiastkových tém a motívov. V takých prípadoch sme sledovali dominanciu jednotlivých motívov v piesňových textoch, na základe čoho sme ju priradili k príslušnej tematickej skupine.

Medzi vojenské piesne sme nezaradili tie, v ktorých sa síce nachádzajú niektoré motívy príznačné pre vojenské piesne, ale v ich popredí je ľúbostná tematika. Takéto piesne z tematického aspektu zväčša možno klasifikovať ako lyrické ľúbostné piesne. Ako príklad možno uviesť pieseň s incipitom *Ej, vedňe ruža, vedňe*.²⁷ Do skúmaného piesňového korpusu sme však zahrnuli – podobne ako S. Burlasová – tie piesne, v ktorých je v rámci ľúbostnej tematiky zdôraznený motív vojaka-milého.

Zároveň sme z nášho piesňového korpusu vylúčili tzv. vojenské balady. Aj keď sú rámcované témou vojny alebo protitureckých bojov, z hľadiska žánrovo-druhovej klasifikácie patria k naratívny piesňam.²⁸ V ich popredí je totiž dej, príbeh, ktorý spracúva určitú spoločenskú alebo sociálnu situáciu. Takou je napríklad balada *Bou edom Štefjam král*, v ktorej dievča slúbené Turkovi za nevestu spácha samovraždu.²⁹ Ďalej sa už budeme venovať každej tematickej skupine samostatne.

Vojenské piesne o lapačke

Piesne o lapačke alebo o chyťaní adeptov vojenskej služby svojou tematikou nadväzujú na historické udalosti, keď boli mladí chlapci násilím chyťaní a odvádzaní za vojakov.³⁰ Mládenci sa obvykle skrývali, prípadne utekali do hôr. Ide o jednu z najstarších foriem odvádzania vojakov, ktorá na Slovensku pretrvávala od začiatku 16. až do začiatku 19. storočia.³¹ Podľa opisu, ktorý podal Pavol Dobšínský v druhej polovici 19. storočia,

²⁶ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 9-73.

²⁷ LOMEN, Ref. 4, s. 381.

²⁸ BURLASOVÁ, Ref. 3, Katalóg slovenských naratívnych piesní. URBANCOVÁ, Hana: The Image of the Turk in Slovak Folk Ballads. In: *Ethnic Mobility in Ballads. Selected Papers from the 44th International Ballad Conference of the Kommission für Volksdichtung*. Ed. by Andrew C. Rouse and David Atkinson. Pécs : Spechel Egyesület, 2018, s. 47-58.

²⁹ V rámci nášho výskumu sme varianty uvedenej piesne dokumentovali v Starej Pazove, v Báčskom Petrovci a v Padine. Je súčasťou viacerých publikovaných piesňových zbierok vo Vojvodine. Pozri: FILIP – MIŠKOVIC – KMEŤ, Ref. 6, s. 63-64; TOMÁŠ – BALÁŽ, Ref. 7, s. 534-535; BENKOVÁ, Ref. 3, Od Petrovca do Málnca. Zbierka slovenských ľudových piesní. III. časť. Balady v slove a piesni, s. 41.

³⁰ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 28-38, s. 40.

³¹ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 32.

vydanie vojakov bolo obci nariadené príkazom, v dôsledku čoho richtár spolu s prísažnými vykonal výber mládencov. Obvykle sa zamerali na rodiny, kde bolo viacej synov, alebo na osamotených mládencov bez majetku či obchodu (siroty), kde by ich odňatím rodina výrazne netrpela. Po dohode nasledovalo lapanie, po ktorom chytených zviazali putami, naložili na vozy a v sprievode strážcov viedli na tzv. odberačku. Mládenci sa pred lapaním mali na pozore, pretože v prípade lapania sa stali vojakmi na celý život.³²

Zmienky o násilnom odvádzaní mládencov medzi Slovákami vo Vojvodine v historickej literatúre nenachádzame. Pravdepodobne aj preto, že obyvatelia, ktorí sa nasťahovali na toto územie, prichádzali zväčša už za vopred stanovených podmienok. Napriek tomu – aj keď v nevelkom počte – sme však zaevidovali 8 záznamov, ktoré možno klasifikovať ako vojenské piesne o lapačke. Ich zastúpenie predstavuje podiel 2 % v nami skúmanom korpuse vojenských piesní. Je zaujímavé, že piesne o lapačke pochádzajú len z dvoch lokalít, nachádzajúcich sa neďaleko vojenskej hranice, pričom 6 záznamov pochádza zo Starej Pazovy a 2 záznamy pochádzajú z Padiny. Až tri varianty patria k piesni s incipitom *Ňechcev som Pazove* (Príklad 1). Túto pieseň sme dokumentovali aj v rámci nášho vlastného výskumu. Ide o typický príklad piesne o lapačke, v ktorej je znázornené chytenie mládencov proti jeho vôli, následné zviazanie a odvod. Jej variant zo Slovenska uvádza aj S. Burlasová.³³ Ďalší príklad násilného odvádzania môžeme pozorovať v piesni *Tem pazovskí kostolíček* (Príklad 2), z ktorej máme k dispozícii dva varianty. Nachádzame v nej prítomnosť všetkých motívov, ktoré sú príznačné pre piesne o lapaní. Variant tejto piesne je uvedený aj v Bartókovej zbierke piesní, pričom ho možno nájsť pod rozličnými incipitmi vo viacerých regiónoch.³⁴ Dva z nich pochádzajú aj z okolia Zvolena.³⁵ Napriek odlišným textovým nuansám, ktoré pazovský variant obsahuje, je vysoko pravdepodobné, že táto pieseň bola prinesená v rámci migrácie zo Slovenska. Podobný obsah nachádzame aj v piesni o lapačke z Padiny.³⁶

Z hudobnoštyľového hľadiska všetky vojenské piesne o lapačke patria k starším hudobnoštyľovým vrstvám, najčastejšie k piesňam prechodnej štyľovej medzivrstvy. Takmer vo všetkých piesňach o lapačke zo Starej Pazovy sa vo väčšej alebo menšej miere možno stretnúť s pentatonikou. Mimoriadne pozoruhodný v tomto smere je zápis piesne s incipitom *Ďuríček počerný* (Príklad 3) z rukopisnej zbierky Benjamína Kamenára,³⁷ v ktorom sa nachádza čistá úzkorozsahová (resp. 5-tónová) pentatonika. Aj keď je pentatonika bohato zastúpená v piesňovom repertoári zo Starej Pazovy,³⁸ s čistou a k tomu úzkorozsahovou pentatonikou sa možno stretnúť len výnimočne.

³² DOBŠINSKÝ, Pavel: *Prostonárodné obyčaje, povery a hry slovenské*. Turčiansky Sv. Martin : vlastným nákladom autora, 1880, s. 78.

³³ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 81 (č. 1).

³⁴ BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne*. Zväzok 2. Ed. Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1970, s. 194-197, č. 568c, 568d, 569a (reprint: Hudobné centrum; Veda – Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2019).

³⁵ BARTÓK, Ref. 34, s. 193 (č. 568a.), s. 198 (č. 569c.).

³⁶ TOMÁŠ – BALÁŽ, Ref. 7, s. 436-437.

³⁷ LOMEN, Ref. 4, s. 38-39.

³⁸ LOMEN, Kristina: Pentatonika v tradičnom speve Slovákov v Starej Pazove (Srbsko): teória, typy, genéza. In: *Musicalogica Slovaca*, roč. 11 [37], 2020, č. 2, s. 205-273.

Uvedená pieseň preto predstavuje jedinečný príklad pentatoniky tohto typu nielen v piesňach zo Starej Pazovy, ale v slovenských ľudových piesňach vo všeobecnosti.

Vojenské piesne o verbovaní

O niečo početnejšie sú piesne o verbovaní, ku ktorým sme zaradili 32 piesní, čo predstavuje 8 % z celkového počtu skúmaného materiálu. Verbovanie predstavuje historicky mladšiu formu odvodu mladých mužov za vojakov. Datovať ju možno približne do obdobia od začiatku 17. po začiatok 19. storočia.³⁹ Na rozdiel od lapania mládencov, ktorí boli následne v putách odvedení, verbovanie predstavovalo o niečo voľnejšiu, avšak úskočnejšiu formu odvodu. Mládenci sa v tomto prípade mohli nechať dobrovoľne zverbovať za určité výhody, ktoré im boli ponúknuté. Medzi ne patrili napríklad peniaze, atraktívna uniforma či spoločenský status. Avšak častým dôvodom dobrovoľného zverbovania boli zložité rodinné pomery, čo sa neraz odzrkadľuje aj v samotných piesňach.⁴⁰

Z historickej literatúry sa nedozvedáme, či odvody v podobe verbovania boli rozšírené aj na území Vojvodiny. Je však zaujímavé, že piesne o verbovaní medzi slovenskými piesňami z Vojvodiny nachádzame v relatívne vysokom počte, a to ako v rukopisných, tak i v tlačených piesňových zbierkach. Zároveň sme 6 záznamov dokumentovali aj v rámci nášho vlastného výskumu. Zastúpenie vojenských piesní o verbovaní sme našli v Kovačici, Padine, Starej Pazove, Pivnici, Aradáci, Kysáči, Selenči, Petrovci a Silbaši. Najvyšší počet pochádza z Kovačice (9 záznamov). V rámci tejto tematickej skupiny možno vymedziť 17 piesní a 15 variantov. Najviac variantov (5 záznamov) nachádzame pri piesni s incipitom *Čierne oči choďte spať* (Príklad 4), ktorá je prinesená zo Slovenska.⁴¹

Z tematického hľadiska približne v jednej tretine záznamov dominuje tematika, kde sa mládenec nechá zverbovať pre svoj sociálny status alebo zo vzdoru. Takou je napríklad pieseň s incipitom *Tí pivnícké štiri zvoni* (Príklad 5). V tejto piesni sa mládenec chce nechať zverbovať po tom, čo mu nedali jeho dievča za ženu. Variant tejto piesne je rozšírený vo viacerých lokalitách vo Vojvodine, pričom sa jej incipit mení v závislosti od názvu lokality. V Kovačici ju možno nájsť pod incipitom *Kovačické peknie zvoni*, v Selenči *Tí selenské štiri zvoni* a pod. Uvedená pieseň taktiež pochádza zo Slovenska, pričom ju možno nájsť napríklad pod incipitom *Ti šaštinské pječné zvony*.⁴²

Vo väčšine ostatných piesní mládencov jednoducho verbujú preto, lebo bude vojna, nejde teda o dobrovoľný akt. Takou je napríklad pieseň s incipitom *F tej pazouskej kancelárii* (Príklad 6), v ktorej „*Jaňka zverbuvali na vojnu*“, aby vybojovali slobodu. V takýchto piesňach sa často odzrkadľuje plač matky alebo milej, ktoré smútia za zverbovaným mládencom.

Ako príklad ukážky piesne o verbovaní z nášho výskumu uvádzame pieseň s incipitom *Jano, Jano doma bívaj* (Príklad 7a), ktorú sme dokumentovali v Padine. Uvedená pieseň s určitou pochádzou zo Slovenska.⁴³ V piesni je mládenec vystríhaný pred

³⁹ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 31-32.

⁴⁰ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 32.

⁴¹ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 95-96.

⁴² BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 96-97.

⁴³ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 101.

nočným verbovaním, nakoniec však predsa len neunikol. Vo variante zo Slovenska sa pieseň končí tretou strofou, v ktorej zverbovaný mládenec plače nad svojím odchodom. V nami dokumentovanom zázname však pieseň pokračuje ľúbostnými motívmi:

*Milí, milí čo si hútav,
keď si na náš oblog búchau.
Hútau som si ja sím sebe,
že ja budem frajer tebe.*

Podobné pokračovanie nachádzame aj v piesňovej zbierke z Kovačice a Padiny.⁴⁴ Avšak v rukopisnom zázname z Kovačice, dokumentovanom v roku 1967 Ladislavom Lengom, sa pri tejto piesni nachádzajú len tri strofy (Príklad 7b), podobne ako v príklade zo Slovenska. Môžeme sa preto domnievať, že variant tejto piesne z nášho výskumu a z uvedenej piesňovej zbierky je mladší, pričom s najvyššou pravdepodobnosťou vznikol v novom prostredí.

Ako poslednú ukážku uvádzame pieseň s incipitom *Malí figoví strom* (Príklad 8), ktorá s určitosťou vznikla v novom prostredí. Možno ju datovať do obdobia 2. svetovej vojny. V piesni sa totiž spomína *Maršal Tito*, ktorý verbuje mužov za vojakov.

Okrem samotného počtu piesní o verbovaní prekvapivým zistením pre nás bola aj pomerne rozmanitá hudobnosťová klasifikácia týchto piesní. Prevažne ide o piesne patriace k starším hudobnosťovým vrstvám. Stretli sme sa tu s kvarttonalitou (vrátane kombinácie kvarttonálnych kostier), ďalej s kvinttonalitou, modalitou, hypotonalitou. Osobitne zaujímavým a ojedinelým je príklad piesne z Aradáča s incipitom *Náš Aradáč to je pekná dedina* (Príklad 9). Obsahuje autentické spojenie⁴⁵ dvoch kvarttových tonálnych kostier ($d^1 - g^1; a^1 - d^1$). Avšak ak vezmeme do úvahy kompletný tónový rad, okolo kvarttových tonálnych kostier zistíme prítomnosť dvoch úzkorozsahových pentatonických stupníc ($d^1 - e^1 - g^1 - a^1 - h^1; a^1 - h^1 - d^2 - e^2 - f^2$). Ide o zvláštny príklad pentatoniky nielen v piesňovom repertoári vojvodinských Slovákov, ale aj v slovenskom piesňovom repertoári vo všeobecnosti. Pentatonika sa v slovenských ľudových piesňach z územia Slovenska výraznejšie nezachovala. V súčasnosti sa pentatonika v prostredí vojvodinských Slovákov viaže najmä na piesne zo Starej Pazovy. Prítomnosť pentatoniky sme v minulosti zistili aj v niektorých ľudových piesňach Slovákov v Maďarsku.⁴⁶ Objavením viacerých príkladov pentatoniky v piesňach z ďalších slovenských lokalít by sa mohla potvrdiť hypotéza J. Kresánka, ktorý pripúšťal aj existenciu tzv. slovenskej pentatoniky.⁴⁷

Regrútske piesne

Forma vojenských povinností poddaných historicky prešla mnohými premenami ako v iných krajinách, tak i na Slovensku. Jej premeny sa diali jednak v závislosti od dobových pomerov, jednak v závislosti od aktuálnych vojenských konfliktov. Pre nás je

⁴⁴ TOMÁŠ – BALÁŽ, Ref. 7, s. 443.

⁴⁵ KRESÁNEK, Jozef: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného*. Bratislava : Slovenská akadémia vied a umení, 1951 (reprint: Národné hudobné centrum, 1996).

⁴⁶ LOMEN, Ref. 38, s. 242-244.

⁴⁷ KRESÁNEK, Ref. 45, s. 99-102.

dôležité najmä obdobie od 18. storočia, pretože práve vtedy prebiehala kolonizácia Vojvodiny slovenským etnikom. Od roku 1715 sa v rámci habsburskej monarchie buďovala stála armáda. V tomto období sa vojaci ešte získavali už spomenutými lapačkami, verbovaním alebo súpisom mužov povinných vykonávať vojenskú službu, pričom vojenská služba už predstavovala pre odvedených doživotné povolanie. Až v roku 1802 bola zrušená povinnosť doživotnej vojenskej služby. Nahradená bola desaťročnou službou v pechote, štrnásťročnou službou v delostrelectve a pri technických zbraniach a dvadsaťročnou službou v jazdectve.⁴⁸ V roku 1830 bolo zavedené pri výbere regrútov losovanie z dôvodu väčšej spravodlivosti.⁴⁹ Táto prax sa spomína v niektorých regrútskych piesňach z územia Vojvodiny.⁵⁰

Výrazný medzník v dejinách armády predstavuje rok 1848, v ktorom bola zavedená povinná vojenská služba v monarchii. Prerušená bola už o rok neskôr, avšak k jej opätovanému zavedeniu prišlo v rokoch 1867 – 1868, keď bol ustanovený nový zákon o všeobecnej brannej povinnosti. Od tohto obdobia bola vojenská služba povinná pre všetkých mužov a trvala 2 – 3 roky.⁵¹ Odvody sa väčšinou uskutočňovali v jesennom období. Dĺžka povinnej služby sa od druhej polovice 20. storočia v Srbskej republike postupne skracovala. Od roku 2011 bola úplne zrušená a v súčasnosti sa vykonáva dobrovoľne.

Regrútske piesne predstavujú samostatnú tematickú skupinu, v ktorej popredí sú odvody mládencov do vojenskej služby. Na základe uvedených historických údajov môžeme konštatovať, že v historicky staršom období regrúti odchádzali do vojenskej služby na celý život (18. storočie), od začiatku 19. storočia približne do jeho polovice odchádzali na 10 až 20 rokov v závislosti od služby, ktorú vo vojsku vykonávali, zatiaľ čo od roku 1868 odchádzali na 2 – 3 roky.

Regrútske piesne sa vyznačujú obradným vyprevádzaním mládencov do vojenskej služby. V porovnaní s piesňami o lapačke a verbovaní sú o niečo početnejšie, preto S. Burlasová v ich rámci rozlíšila 4 tematické podskupiny, ku ktorým sa ešte vrátíme. Prekvapil nás relatívne vysoký podiel regrútskych piesní v nami skúmanom piesňovom korpuse. Zo všetkých piesní sme ako regrútske klasifikovali až 74 záznamov, čo predstavuje približne 19 % skúmaných piesní. Regrútske piesne sú zastúpené v nasledujúcich lokalitách: Stará Pazova, Kovačica, Padina, Petrovec, Erdevík, Pivnica, Vojlovica, Kysáč, Aradáč, Selenča, Hložany. Najvyšší počet regrútskych piesní pochádza zo Starej Pazovy (18 záznamov), z Kovačice (17 záznamov) a Pivnice (14 záznamov). Pri skúmaní týchto piesní sme zistili prítomnosť všetkých štyroch tematických podskupín, ktoré vymedzila S. Burlasová.

Pomerne rozsiahlou je prvá tematická podskupina, ku ktorej sme priradili 30 záznamov. Ide o najpočetnejšiu podskupinu regrútskych piesní. V ich popredí je odvod či odobierka. Tie sa ešte len majú udiat, alebo sa už udiali, prípadne ich hlavný aktér priamo prežíva. Prakticky vo všetkých piesňach mládenci prijímajú odvody ako

⁴⁸ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 28-31. DANGL, Vojtech: Bitky a bojiská v našich dejinách. Bratislava : Perfekt, 2017.

⁴⁹ BOKES, František: Dejiny Slovákov a Slovenska. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1946, Zv. 4, s. 140-146.

⁵⁰ Pozri napr. ČUKAN, Ref. 9, s. 252.

⁵¹ Ref. 48.

nešťastie. Motívy, ktoré sa tu objavujú, sú napríklad pokusy o vymanie sa z vojny (výmenou za peniaze), ďalej *lístočok*, *karta* alebo *cedula*, ktorou je mládenec informovaný o blížiacom sa odvode, regrúti odchádzajú najčastejšie na koni alebo vlakom, prípadne ich vezú na vozoch, pred tým si balia *kufre* a pripínajú *šable* či chystajú *seršám* (náradie). Ako príklad uvádzame dve piesne. V prvej z nich s incipitom *Ak ma milá rada máš* (Príklad 10) je ústredným motívom snaha o vykúpenie sa z blížiaceho sa odchodu. Milý prosí milú, aby predala kone, voly a vymanila ho z vojny. Zároveň ide o jeden z najrozšírenejších piesňových variantov medzi regrútskymi piesňami nielen v našom materiáli (7 variantov), ale aj na území Slovenska. V druhej piesni s incipitom *Počkajte regrúti* (Príklad 11) regrútom prišiel *hlas ot pána cisára* o blížiacom sa odvode a spolu s ním aj *novie kufre* a *koňe vraňie*, na ktoré majú regrúti vysadnúť. Ide taktiež o pieseň, pri ktorej sme našli 6 variantov z viacerých lokalít. Pieseň nachádzame aj v Bartókovej zbierke piesní pod identickým incipitom.⁵² Variant zo Slovenska obsahuje tri strofy, ktoré sú takmer úplne zhodné s variantmi piesne z Vojvodiny. Avšak až 4 varianty z Vojvodiny obsahujú ďalšiu strofu alebo dve strofy, ktoré sú pravdepodobne prebrané z niektorej ľúbostnej piesne. Pre väčšinu variantov tejto piesne z Vojvodiny je teda príznačná kontaminácia regrútskej a ľúbostnej piesne.

Pre druhú podskupinu regrútskych piesní je charakteristický motív žiaľu nad odchodom mládenca a lúčenie sa s blízkymi, najčastejšie s rodičmi, milou alebo s kamarátmi. V niektorých piesňach mladý regrút vyčíta svojej matke, že z neho vychovala mladého muža schopného vojenskej služby. V piesňach neraz mládenci ubezpečujú matku, že sa budú chrániť pred nebezpečenstvom. Častý je obradový motív strihania vlasov. Do druhej podskupiny sme priradili 21 záznamov. Avšak nachádzame tu len 8 piesní, pričom ostatné záznamy predstavujú ich varianty z rôznych vojvodinských lokalít. Najrozšírenejší variant nachádzame v ďalšej piesni (Príklad 12), z ktorej sme identifikovali 7 variantov. Aj pri tejto piesni sa jej incipit mení v závislosti od miesta odvodu. V jednotlivých variantoch sa spomína Bečkerek, Nový Sad alebo Odžak. V popredí je spomenutý motív strihania vlasov, žiaľ nad odvodom syna a milého, ale aj utešovanie matky a prísľub chránenia sa pred nástrahami. Väčšina variantov obsahuje len dve strofy, avšak v niektorých z nich pieseň pokračuje ľúbostnými motívmi. Ako príklad uvádzame variant z Petrovca. Ani jeden z variantov tejto piesne však nekorešponduje s piesňovým typom, ktorý uvádza S. Burlasová.⁵³ Prvé dve strofy sú však identické vo všetkých variantoch. Môžeme sa preto domnievať, že pieseň v novom prostredí nadobudla novú podobu. Motív strihania vlasov je zachytený aj v ďalšej piesni *F tej pazouskej kancelárii* (Príklad 13). Ako ukážku regrútskej piesne, v ktorej mládenec vyčíta rodičom, že ho vychovali, uvádzame pieseň z Kovačice s incipitom *Načo ste ma, rodičovia* (Príklad 14). Uvedený príklad je zároveň ukážkou vzájomného prelínania jednotlivých prvkov z rôznych tematických skupín a podskupín vojenských piesní. Okrem výčitiek z odvodu, ktoré sú príznačné pre regrútske piesne, sú tu znázornené aj scény z bojiska, charakteristické pre vojenské piesne štvrtej skupiny.⁵⁴

⁵² BARTÓK, Ref. 34, s. 428 (č. 778).

⁵³ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 129-130.

⁵⁴ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 45.

Pre tretiu podskupinu regrútskych piesní je príznačné znázornenie ťažkej ekonomickej a sociálnej situácie tých, ktorí zostali.⁵⁵ Tieto piesne sme v skúmanom materiáli našli vo veľmi malom počte. Celkovo sem možno zaradiť 7 záznamov, pričom 6 z nich predstavuje variant piesne s incipitom *Červená ružička* (Príklad 15) z viacerých obcí. V popredí je nepriaznivé sociálne a ekonomické postavenie matky, o ktorú sa nebude mať kto postarať. Daná pieseň sa nachádza aj v Bartókovej zbierke *Slovenské ľudové piesne* pod incipitom *Tá šípová ružička*.⁵⁶ Text variantov z Vojvodiny je prispôsobený novému prostrediu (namiesto ostrihomskej kasárne sa v piesni nachádza *austrijska* alebo *belehracká* kasáreň), avšak podobnosť textu je v tomto prípade zrejmalá.

Do poslednej podskupiny patria ľúbostné regrútske piesne, ku ktorým sme zaradili 16 záznamov. Piesne sú štylizované ako výpoveď mládenca alebo dievčaťa, prípadne sa ich výpovede striedajú. Obvykle mládenec utešuje milú, zveruje ju rodičom alebo kamarátom, zatiaľ čo milá žiali nad odchodom milého. Jej smútok sa prejavuje cez plač, zalamovanie rúk alebo túžbu ísť so svojím milým. V uvedenej tematickej podskupine sme identifikovali najnižší počet variantov. Ako ukážku uvádzame pieseň *Širokvo je to kysácko pole* (Príklad 16) z rukopisnej zbierky J. Lomena, v ktorej milá „rukma zalamuje“ a chce ísť s milým. Oproti uvedeným ukážkam v piesni *Keď ja smutní pojdem na tu vojnu* zo Selenče (Príklad 17) regrút starostlivosť o milú zanecháva na svojich kamarátov. V prvej ukážke sa výpovede milencov striedajú, zatiaľ čo druhá pieseň je štylizovaná ako výpoveď mládenca.

Podobne ako pri piesňach o verbovaní aj hudobnosťová stránka regrútskych piesní je rozmanitá. Na rozdiel od predchádzajúcej skupiny, pri regrútskych piesňach sú najpočetnejšie záznamy patriace k novej piesňovej kultúre, kam možno zaradiť približne 62 % regrútskych piesní. Medzi nimi sú najpočetnejšie staré harmonické piesne a novouhorské piesne. V najnižšom počte je zastúpená stará piesňová kultúra, z ktorej sme našli len záznamy s kvintakordálnou tonálnou kostrou. Tie tvoria približne 8 % regrútskych piesní. Vyšší počet záznamov možno zaradiť k prechodnej štylovej medzivrstve, čo predstavuje približne 30 %. Medzi nimi sme identifikovali pentatonické piesne (len v záznamoch zo Starej Pazovy) a hypotonálne piesne približne v rovnakom zastúpení, zatiaľ čo modalita sa vyskytuje len v niekoľkých zápisoch.

Vojenské piesne – piesne o vojne

Piesne o vojne predstavujú najpočetnejšiu skupinu medzi vojenskými piesňami v piesňovom materiáli nielen zo Slovenska, ale aj v slovenských ľudových piesňach z Vojvodiny. Zaradili sme k nim až 278 záznamov, teda približne 71 % zo skúmaných piesní. Pretože ide o najpočetnejšiu piesňovú skupinu aj na Slovensku, S. Burlasová v rámci nej vymedzila šesť tematických podskupín.

Prvú z nich charakterizuje odchod vojakov do vojny, resp. do boja. V tomto smere sa nám javila hranica odlišujúca regrútske piesne od vojenských ako nejednoznačná. Pre obidve piesňové skupiny sú príznačné niektoré podobné motívy. Z nich môžeme spomenúť napríklad motív vzájomného lúčenia, smútku, balenia kufrov, hry muzikantov. Aj tu vojaci vysadajú na koňa, pripínajú šabličky, ale vojakov vezú aj na vozoch

⁵⁵ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 42-44.

⁵⁶ BARTÓK, Ref. 34, s. 533-534 (č. 869 g.).

alebo odchádzajú vlakom (železnicou). Pri odlišení vojenských piesní od regrútskych sme preto prihliadali na ďalší opis piesne. Ak kontext piesne naznačoval odchod regrúta alebo vojaka do boja, pieseň sme klasifikovali ako vojenskú rozlúčkovú. V piesňach z Vojvodiny je často prítomný motív povolania v podobe *ceduľi*, prípadne mládencom „*prišla novina*“. Výrazným a často prítomným motívom je neistota mládenca z návratu. Do tejto skupiny sme priradili 45 záznamov.

Typickou ukážkou, v ktorej nachádzame všetky vyššie uvedené motívy, je pieseň *Čo sa stalo nové f tej Starej Pazove* (Príklad 18). Túto pieseň sme dokumentovali počas našich vlastných výskumov v roku 2014. V piesni mládencom „*prišla novina ot pána cisára*“, v dôsledku čoho musia pripínať šable, baliť kufre, vysadať na koňa a ísť bojovať. Prítomný je aj motív smútku milej nad odchodom milého. Ako druhú ukážku uvádzame pieseň *Bubnujú, bubnujú* (Príklad 19) z Padiny. Pieseň odzrkadľuje najmä rozpoloženie mládenca, ktorý prijíma odvod neochotne a so strachom. V piesni absentuje motív lúčenia, avšak výrazný je motív strachu z nadchádzajúceho boja, „*de sa bude aj krv liať*“. Zároveň je prítomné konštatovanie, ba až výčitka smerovaná k milej, ktorá bude spať, zatiaľ čo mládenec bude musieť ráno pochodovať. Naopak, v piesni *Náš páp kapráľ pri burgu* (Príklad 20) je v popredí hrdosť mládenca, že dorástol na to, aby mohol byť v armáde a ísť do boja. Ide o ojedinelý príklad medzi piesňami z Vojvodiny.

Zaujímavým je príklad piesne z Kovačice a Padiny *Kamaráti premilí* (Príklad 21). Nachádzame v nej prelínanie motívických prvkov z prvej skupiny, pre ktorú je charakteristický odvod do boja, a zo štvrtej skupiny, v ktorej sú znázornené scény z bojiska. V prvých dvoch strofách sa mládenec chystá na odchod do vojny: neveriacky prijíma už druhý odvod, pričom tomu nemôže uveriť ani jeho milá, v piesni sa spomína aj kôň, *karabinek*, revolver a šablíčka, ako aj rozlúčka s milou. V tretej strofe už mládenec v liste informuje milú o svojom zranení a o začiatku vojny.

V Starej Pazove sme sa stretli aj s príkladom vojenských piesní, ktoré nadobudli novú funkciu v novom prostredí. Takou je napríklad pieseň *Kedi je ocovi največmej žiav* (Príklad 22), ktorá sa stala pevnou súčasťou svadobného obradu. Primárne však ide o vojenskú pieseň, pre ktorú je príznačný motív rozlúčky syna s rodičmi, žiaľ nad odchodom syna, ako aj neistota jeho návratu. Uvedený motív vzájomného lúčenia bol pravdepodobne smerodajným faktorom, vďaka ktorému sa pieseň preniesla aj do jednej z obradových fáz svadby – odobierky ženicha od svojich rodičov. Pieseň tak bola ešte v nedávnej minulosti neodmysliteľnou súčasťou svadobných piesní. Môžeme teda konštatovať, že z hľadiska funkcie ide o svadobnú pieseň. Zastúpenie vojenskej piesne je jedinečným príkladom toho, akú hlbokú stopu zanechal vojenský život a situácie s ním späté v živote slovenského obyvateľstva tejto lokality.

Pre druhú podskupinu vojenských piesní je príznačný motív kasárne ako miesta, v ktorom vojakov pripravujú na boj. Opisuje sa v nich napríklad denný režim, pochodovanie vojakov, vojaci v sedle či šable v rukách.⁵⁷ V piesňach z Vojvodiny je však často prítomný aj motív, v ktorom mladý vojak volá frajerku, aby prišla za ním do kasárne a videla, aký je neľahký život vojaka. Často sa stretávame aj s motívom návštevy milej, ktorá prišla navštíviť milého. Do druhej tematickej podskupiny sme zaradili 54 záznamov z nami skúmaného piesňového korpusu.

⁵⁷ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 44-48.

Typickým príkladom je pieseň *Pančovská kasárňa* (Príklad 23a), v ktorej sa spomína kasáreň, šable, neľahký vojenský život, ale aj slzy dievčat. Jej variant je rozšírený vo viacerých lokalitách a jej incipit sa mení v závislosti od lokality, v ktorej sa spieva.⁵⁸ Pieseň s určitou pochádza zo Slovenska, pričom variant z Báčskeho Petrovca je najbližší piesňovému variantu zo Slovenska⁵⁹ ako z textového, tak i z hudobného aspektu (Príklad 23b). V príklade z Kovačice a Padiny badať kontamináciu s ďalšou vojenskou piesňou *Bistrická kasárňa*.⁶⁰ V nasledujúcom príklade *Zaspievau sláviček* (Príklad 24) je zasa znázornený neľahký život vojaka v cudzej krajine („*taliánskej zemi*“). V piesni je v popredí vnútorné rozpoloženie vojaka, jeho smútok a plač („*prehorko zaplakau*“), pričom v závere konštatuje, že „*preňšťasní je to tem život vojenski*“.

Početnejšími v tejto podskupine sú piesne zo Starej Pazovy, v ktorých nachádzame aj najväčšiu obsahovú rozmanitosť. S najvyššou pravdepodobnosťou vznikli v novom prostredí tejto lokality, čo môžeme usúdiť nielen z hudobnej stránky, ale aj z hľadiska názvov a terminológie, ktoré sa v piesňach využívajú. Potvrďuje to aj skutočnosť, že ich varianty nenachádzame v iných slovenských lokalitách vo Vojvodine. Na ukážku uvádzame dve piesne. Prvou z nich je pieseň s incipitom *Pri mitrovskej bráni* (Príklad 25), kde je zasa zdôraznená vojenská služba: kôň, „*sersám novi*“, šablíčka, ale aj vojenské hodnosti ako *obster*,⁶¹ *gemajner*⁶² či *oficier*.⁶³ Názov „mitrovská“ sa pravdepodobne vzťahuje na lokalitu Mitrovica v Srijeme, ktorá má v súčasnosti názov Srijemska Mitrovica. Pieseň je pozoruhodná aj z hudobného hľadiska: ako jedna z mála slovenských ľudových piesní vo Vojvodine obsahuje tzv. chromatický mezotetrachord,⁶⁴ ktorý sa nachádza v druhom úseku nápevu. Pomerne známou v povedomí Pazovčanov je aj pieseň *Zalėteu sokolík* (Príklad 26), hoci sa v súčasnosti zvykne spievať len zriedkavo. Jej text odzrkadľuje ťažké postavenie vojaka, ktorý „*v špitáli omdlėeva*“. Svojej miloj vykresľuje, ako na zámku v Petrovaradíne vojakov trápia (*muštrujú*). Pre obidva uvedené príklady zo Starej Pazovy je príznačná aj bohatá ozdobnosť, ktorá predstavuje lokálne špecifikum.⁶⁵

Najpočetnejšiu podskupinu tvoria ľúbostné vojenské piesne, ku ktorým možno priradiť 110 záznamov. Práve táto podskupina je najrozšírenejšou v slovenskom piesňovom repertoári vo Vojvodine, o čom svedčí aj vysoký počet variantov v rozsahu 74 záznamov. Pre piesne z tejto skupiny sú charakteristické ľúbostné tematické prvky, napriek tomu však v ich popredí zostáva vojenská tematika. V tejto podskupine môže byť zachytená dráma odchodu milého na vojnu a rozlúčka s milou. Takou je napríklad pieseň *F šírom poli hruška stojí* (Príklad 27), v ktorej milá plače nad odchodom svojho milého ešte viac ako jeho nešťastní rodičia:

⁵⁸ Stretli sme sa ešte s incipitmi *Zimúnska kasárňa* či *Prešporská kasárňa*.

⁵⁹ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 178-179

⁶⁰ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 180-181.

⁶¹ Plukovník.

⁶² Vojak bez hodnosti.

⁶³ Dôstojník.

⁶⁴ KRESÁNEK, Ref. 45, s. 105-106, s. 112-115.

⁶⁵ LOMEN, Kristína: Ozdobný spev ako súčasť piesňovej tradície Slovákov v Starej Pazove (Srbsko): dokumentácia, analýza, interpretácia. In: *Musicologica Slovaca*, roč. 12 [38], 2021, č. 2, s. 155-252.

*Ňeplačú tak otec, mať,
ako plače frajerka,
že jej bude nocúvavať
prázna postielka.*

Prvú strofu tejto piesne nachádzame v jednej z balád o vojne.⁶⁶ Avšak v novom prostredí sa z nej zachovala len prvá strofa, druhá strofa zároveň zodpovedá charakteru ľúbostných vojenských piesní, v dôsledku čoho sme ju zaradili do tejto kategórie.

Ďalším charakteristickým motívom je túžba dievčaťa vykúpiť milého z vojny za peniaze (100 zlatých).⁶⁷ Nachádzame ho v piesni *Na Dunaji šati prali* (Príklad 28), ktorá je známa vo viacerých lokalitách Vojvodiny. Milá pri praní šiat videla pochodovať milého, ktorého vzali za vojaka. Dievčina volá na milého a chce ho vykúpiť, avšak mládenec jej odpovedá: „*Za sto zlatých mňa ňedajú, bo vojákomu potrebujú.*“

Ďalším príznačným motívom je ochota dievčaťa ísť bojovať namiesto milého. Uvedená tematika sa nachádza v piesni *Bude vojna, bude* (Príklad 29), kde milá vyjadruje svoju túžbu vysadnúť na koňa a ísť za milým do kasárne. Je ochotná nielen starať sa o neho („*Čo bi si ti milá, čo bis tam robila? Z tebe šati prala...*“), ale aj ísť namiesto milého do boja:

*Kebi mi cisár dau
koňička vrañiho,
sadla bi na ňeho,
tajšla bi bojovať
za mojho milého.*

Zmienky o takejto praxi v lokalite sme v historickej literatúre nenašli. Je preto pravdepodobné, že aj táto pieseň bola prinesená zo Slovenska.

Nepočetné sú záznamy, v ktorých sú vykreslené scény z bojiska. V piesňach sa opisuje ťažké rozpoloženie vojakov, hlad, smäd, nebezpečenstvo, hluk, zranenie a smrť. K tejto podskupine sme priradili 23 záznamov. Takou je napríklad pieseň z Kovačice s incipitom *Koňiček moj smutní, vrani* (Príklad 30). Začiatok boja sa prejavuje prostredníctvom trúbenia („*Hudba hučí, trúbi vrešťa*“), cez prosbu smerovanú k Bohu o pomoc a šťastie („*Daj že Bože, daj že šťastia*“). Následne je už tematizovaný samotný boj („*Rúbajú sa šabličkami, strielajú sa gulôčkami*“) a zranenia, resp. smrť mládencov („*chlapcom hláuke odfrkujú*“).

V piesni s incipitom *Čo sa stalo nové v meste Maribore* (Príklad 31) vojaka počas boja zavalila zem, v dôsledku čoho zomiera. Pred tým však posielala odkaz frajerke a matke, aby jeho návrat nečakali. Z kontextu piesne sa môžeme domnievať („*zavalila zem vojaka v srbskej pešadije*“), že vznikla v novom prostredí.

Vo viacerých lokalitách sme sa stretli s piesňou *Pri Prešporoku pri Dunaji* (Príklad 32). Ako ukážku uvádzame variant z Pivnice, v ktorej mládenec napriek ťažkému zraneniu v boji („*pravá ruka odrezaná, levá noha odtatá*“) a po prevezení do nemocnice prejavuje vôľu žiť a naďalej bojovať („*dok je vo mňa kvapka krvi, verne bojovať budem*“).

⁶⁶ BURLASOVÁ, Ref. 3, Katalóg slovenských naratívnych piesní, s. 458-460.

⁶⁷ BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 44-45.

V piatej podskupine sa nachádzajú piesne, ktoré možno datovať do konkrétneho obdobia. V našom materiáli predstavujú nepočetnú, avšak zaujímavú skupinu. Celkovo sme do nej zaradili 30 záznamov. Ako prvé si možno všimnúť, že v týchto nepočetných záznamoch sú zastúpené viaceré lokality, nielen Stará Pazova a Kovačica (aj keď sú záznamy z týchto lokalít aj v tomto prípade najpočetnejšie), ale aj Pivnica, Vojlovica, Silbaša, Selenča, Boľovce a Aradáč. Svedčí to o tom, že vojenskú službu vykonávali aj muži z iných slovenských lokalít, pričom tieto piesne možno datovať približne do obdobia od polovice 19. storočia, keď bola zavedená povinná dvojročná až trojročná vojenská služba, až po druhú svetovú vojnu. Vzhľadom na texty piesní sa taktiež môžeme domnievať, že práve v tejto skupine piesní sa v najväčšej miere vyskytuje tvorba, ktorá vznikla v novom prostredí.

Pieseň *Keď zme išli do Mantále v noci* (Príklad 33) je pravdepodobne o niečo staršia. Názov *Mantála* je ľudovým (skomoleným) označením mesta a pravdepodobne sa vzťahuje na Mantovu v Lombardsku (Taliansko). Udalosti v nej obsiahnuté sa tak môžu spájať s obdobím v polovici 19. storočia, keď sa vojaci z Rakúsko-Uhorska zúčastňovali v bojoch o zjednotenie Talianska proti francúzskemu vojsku Napoleona III. V týchto bojoch monarchia prišla o Lombardsko a Benátky. Pri návrate z vojny niekoľkí Pazovčania kúpili veľký svietnik, ktorý sa dodnes nachádza v miestnom evanjelickom kostole.⁶⁸

Pozoruhodnou ukážkou je pieseň *Ke zme Varaždíňe* (Príklad 34). Našli sme k nej niekoľko variantov, avšak všetky pochádzajú zo Starej Pazovy. Podľa historika Jaroslava Miklovica sa text piesne vzťahuje na obdobie 1. svetovej vojny. Konkrétne môže ísť o roky 1915 – 1917, keď sa formoval taliansky front na rieke Soči na území dnešného Slovinska. V uvedenom časovom rozpätí bola jedna časť rakúsko-uhorskej armády z východného frontu presunutá na taliansky front.⁶⁹ Speváčka Katarína Forgáčová sa o tejto piesni zmienila v súvislosti so svojím starým otcom (narodeným v roku 1890), ktorý bol vojakom počas 1. svetovej vojny.⁷⁰

Viaceré varianty sme zaznamenali pri piesni *Na jadranskom šírom mori* (Príklad 35). Varianty pochádzajú zo Starej Pazovy, Kovačice, Padiny a Aradáča. Je pozoruhodná z viacerých aspektov. Predstavuje jedinú pieseň z prostredia vojvodinských Slovákov, v ktorej je znázornená námorná pechota. Podľa historika Jaroslava Miklovica túto pieseň možno datovať do obdobia rokov 1919 – 1920, nakoľko sa v piesni spomína Jadranské more a Juhoslávia. Pieseň sa pravdepodobne viaže ku konkrétnej udalosti, keď jednotlivci (okrem iných aj Slováci) ako dobrovoľníci v srbskom vojsku cestovali loďou do boja smerom k prímorskému mestu Rijeka, ktoré sa nachádza na území Chorvátska. V uvedenom období patrila Rijeka pod taliansku správu, išlo sa bojovať o jej oslobodenie. Na tejto ceste jedna z lodí narazila na námornú mínu, v dôsledku čoho niektorí vojaci zahynuli, medzi nimi aj jeden Pazovčan.⁷¹ V piesni je opísané rozpoloženie vojakov, ich smútok a strach nielen z boja, ale aj z rozbitého mora. Pieseň teda patrí k novej tvorbe, ktorá reagovala na konkrétnu historickú udalosť.

Niekoľko piesní možno datovať do obdobia 2. svetovej vojny. Spomínajú sa v nich predstavitelia politického života z tohto obdobia (*Tito, Stalin*), ďalej názov bývalej kra-

⁶⁸ Údaje nám poskytol historik J. Miklovic. LOMEN, Ref. 4, s. 166.

⁶⁹ Historické údaje nám poskytol historik J. Miklovic.

⁷⁰ LOMEN, Ref. 4, s. 165.

⁷¹ Informácie k tejto udalosti nám poskytol historik J. Miklovic. Údaje o vojakovi, ktorý zahynul pri tejto udalosti, sú zverejnené v jeho publikácii pri čísle 156. In: MIKLOVIC, Ref. 19, s. 52.

jiny Juhoslávia (alebo *Jugoslavija*), partizáni či červená vlajka (*zástava*). Na ukážku uvádzame pieseň s incipitom *Chlapci kamaradi* (Príklad 36) zo Selenče, v ktorej sú mládenci vyzvaní, aby sa ešte neženili, pretože bude vojna. V piesni sa zároveň spomínajú zranenia vojaka. Aj na tomto mieste môžeme hovoriť o vzájomnom prelínaní motívov z odlišných tematických podskupín. Ďalšia pieseň *Mi Slováci, mi vojáci* (Príklad 37) z Vojlovic taktiež pochádza z rovnakého obdobia. Pieseň však možno označiť aj za vlasteneckú. V popredí jej textu je smelosť, nebojácnosť pred nepriateľom, odhodlanosť obrániť vlasť a oslava *súdruha Tita*.

Len v minimálnom zastúpení nachádzame piesne z obdobia bojov s Turkami. Vojna s Turkami sa síce spomína v niektorých piesňach, avšak v ich popredí je najmä ľúbostná tematika. Našli sme len jedinú ukážku typickej vojenskej piesne, v ktorej sa spomína *turecká zem*. Uvádzame ju v ďalšom príklade *V tej tureckej zemi* (Príklad 38).

Piesne patriace do siedmej podskupiny obsahujú tematiku návratu z vojenčiny, ale aj návrat z vojny. Zatiaľ čo návrat z vojenčiny predstavuje radostnú udalosť, návrat z vojny je poznačený bolestnými zážitkami, spomienkami, a najmä skutočnosťou, že nie všetci, ktorí odišli, sa aj navrátili. V piesňach z Vojvodiny predstavujú nepočtetnú skupinu, do ktorej sme zaradili len 16 záznamov. Ich zastúpenie je skromné aj v piesňovom repertoári zo Slovenska.⁷² Ako ukážku uvádzame jeden príklad, ktorý je rozšírený vo viacerých lokalitách vo Vojvodine. V piesni *Keť som išou z vojne* (Príklad 39) vojaka po návrate rodičia nespoznávajú. Rozpozná ho jeho mladšia sestra (v niektorých variantoch frajerka) vďaka šabli, ktorá sa mu na boku zabýsala.

Z tonálneho aspektu aj na tomto mieste môžeme hovoriť o rozmanitom zastúpení jednotlivých hudobnoštýlových vrstiev, pričom najpočetnejšími sú piesne patriace k novej piesňovej kultúre tvoriace približne 71 % z vojenských piesní štvrtej skupiny. V jej rámci dominujú novouhorské piesne. V minimálnom počte sme zaznamenali nápevy starej piesňovej kultúry, kam možno priradiť približne 2 % piesní. Až 25 % piesní možno klasifikovať do prechodnej štýlovej medzivrstvy, v rámci ktorej sú najpočetnejšie pentatonické piesne. Zvyšné 2 % predstavujú záznamy piesní bez nápevov.

Záver

Imigrácie slovenského etnika na územie Vojvodiny v 18. a na začiatku 19. storočia predstavujú významný historický moment. Presťahované slovenské obyvateľstvo sa muselo vyrovnáť s viacerými zmenami, predovšetkým geografickými (z hornatých častí Slovenska sa presťahovali do rovinných častí), sociálnymi, ekonomickými, ale aj jazykovými a kultúrnymi. Nový spôsob života ovplyvnil aj samotné zamestnanie. Slovenské obyvateľstvo sa vo väčšine prípadov zaoberalo roľníctvom (poľnohospodárstvom). Avšak v najjužnejších oblastiach habsburskej monarchie bolo pridelenie pôdy podmienené doživotnou vojenskou službou. V týchto lokalitách (najprv v Starej Pazove, neskôr v Kovačici a Padine) preto prakticky v každej rodine aspoň jeden mužský člen bol vojakom z povolania. Táto skutočnosť mala bezpochyby výrazný vplyv aj na samotný piesňový repertoár.

⁷² BURLASOVÁ, Ref. 21, s. 46.

Ukázalo sa, že vojenské piesne v tradičnom speve vojvodinských Slovákov zastávajú dôležité miesto. O tom svedčí aj relatívne vysoké percentuálne zastúpenie týchto piesní v piesňovom repertoári s podielom približne 8 %. Relatívne vysoký je aj počet lokalít, v ktorých sme identifikovali vojenské piesne. S najvýraznejšou diferencovanosťou ako z tematického, tak i z hudobnosťového hľadiska sme sa stretli v lokalitách Stará Pazova, Kovačica a Padina. Práve v uvedených troch lokalitách mala vojenská služba najdlhšiu tradíciu. Táto skutočnosť pravdepodobne ovplyvnila aj počet vojenských piesní a ich rozmanitosť. Ukázalo sa však, že v rámci celku majú dôležitú úlohu aj piesne z ďalších lokalít, ktoré prispeli k výraznejšiemu podielu piesní o verbovaní (Báčka, Banát), ale aj piesní, ktoré možno datovať do konkrétneho obdobia (najmä jednotlivé lokality v Báčke).

Z tematického hľadiska najmenej zastúpené sú piesne prvej skupiny (o lapačke), ktoré tvoria približne 2 % vojenských piesní. O niečo početnejšie sú piesne druhej skupiny (o verbovaní), kam sme priradili približne 8 % záznamov. Do tretej skupiny (regrútske piesne) možno zaradiť približne 19 % záznamov, zatiaľ čo najpočetnejšími sú vojenské piesne štvrtej skupiny (piesne o vojne). Tie tvoria približne 71 % z celkového počtu skúmaného materiálu. Z hudobnosťového hľadiska sú najpočetnejšími piesne patriace k novej piesňovej kultúre, kam možno priradiť približne 65 % piesní. Prekvapivým zistením bolo relatívne bohaté zastúpenie piesní patriacich k prechodnej štýlovej medzivrstve, kam možno priradiť približne 30 % záznamov. Aj keď najpočetnejšími z nich boli pentatonické nápevy, relatívne bohatý bol aj výskyt hypotonality. Najmenej zastúpené sú nápevy starej piesňovej kultúry, ktoré tvoria necelých 5 % piesní.

Pri skúmaní vojenských piesní sa ukázalo, že viac ako tretina z nich bola prinesená z pôvodnej vlasti. Ich nápevy sú vo väčšine prípadov v súčasnosti odlišné, ale ich texty sú vzájomne porovnateľné. Domnievame sa však, že počet takýchto piesní môže byť ešte vyšší, čo by sa eventuálne zistilo podrobnejším skúmaním zápisov zo Slovenska v archívnych fondoch a publikovaných piesňových zbierkach a ich komparáciou s vojenskými piesňami z Vojvodiny. Pri piesňach, ktoré boli prinesené z pôvodnej vlasti, sme sledovali premeny, ktoré sa týkali predovšetkým textovej (tematicko-motivickej a jazykovej) stránky piesní. V piesňach, v ktorých sa zachoval tematický základ, sme poukázali na niektoré termínové alebo nárečové zmeny z nového prostredia. Často sme sa stretli s vojenskými piesňami, v ktorých nastala kontaminácia piesňových typov iným piesňovým žánrom, najčastejšie lyrickými ľúbostnými piesňami.

Na príklade zo Starej Pazovy sme poukázali na premeny, v ktorých niektoré vojenské piesne napriek svojmu tematickému zameraniu v novom prostredí nadobudli novú funkciu, čím sa stali súčasťou obradu v rámci svadobného ceremonálu. Poukázali sme aj na novú piesňovú tvorbu, ktorá preukázateľne vznikla v novom prostredí. Väčšinu týchto piesní možno datovať do obdobia 1. polovice 20. storočia. Do súvislosti ich možno dávať najmä s udalosťami z 1. a 2. svetovej vojny. Nové prostredie ako aj udalosti, ktoré sa diali v rámci nových štátnych útvarov, ovplyvnili vznik nových piesní. Prispeli tak k celkovému obohateniu tohto piesňového žánru nielen v repertoári vojvodinských Slovákov, ale aj v tradičnom slovenskom speve vojenských piesní vo všeobecnosti.

PRÍLOHA

Príklad 1: vojenská pieseň (o lapačke), spev: Ján Filip (nar. 1934), zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), apríl 2014

37"
2) 9) 12) 3) 7) 10) 13)
Ne - chcev som Pa - zo - ve vo - ja - kom bi - - - ti,
4) 5) 8) 6) 11) 14) 1)
a - ľe ma chi - ťi - ťi, čo mám ro - bi - ti.
1) 1. sfa pri op. 2) 2. sfa 3) 2. sfa 4) 2. sfa pred op.,
4. sfa pred op.
5) 2. sfa pri op., 4. sfa pri op., 6. sfa 6) 2. sfa pri op. 7) 3. sfa 8) 3. sfa 9) 4. sfa
10) 4. sfa 11) 4. sfa 12) 5. sfa 13) 5. sfa 14) 6. sfa

- | | |
|---|---|
| 1. Nechcev som Pazove
vojakom biť,
/: aľe ma chiťli,
čo mám robiť. :/ | 4. Ke som šiel cez mesto,
mesto muruvanuô,
/: viďev som djovčatko
višňuruvanuô. :/ |
| 2. Keď sťe ma chitili,
tu ma aj majťe,
/: na ruke, na nohe
putá mi dajťe. :/ | 5. Ja na ňu slovenski,
ona na mňa česki.
Ďe si bou, ěe táš,
šuhaj pazovskí. |
| 3. Na ruke, na nohe
putá mi daľi,
/: aj so mňou do zámku
mašíruvali. :/ | 6. Ďe som bou, ta tájďem,
hore cestami,
/: azda si posreťnem
mámiluvani. :/ |

Príklad 2: vojenská pieseň (o lapačke), spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zber a zápis: Kristína Lomen, Stará Pazova (Sriem), jún 2014

38" 1) 3) 9)

Tem pa - zo - vskí ko - sto - ľi - ček, ko - lo ňe - ho

5) 2) 4) 6) 7) 10)

bie - la ľes. Po - vedz že mi mi - ľí, mój ho - lú - bok si - ví,

8)

či ti pri - d'eš k nám e - šťe dňes.

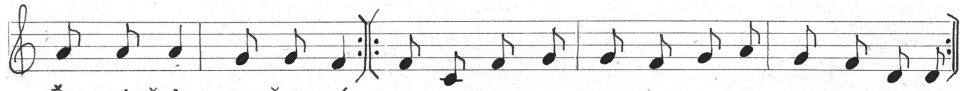
1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 3. sfa, 4. sfa, 6. sfa

4) 3. sfa 5) 4. sfa, 5. sfa 6) 4. sfa 7) 5. sfa, 6. sfa

8) 6. sfa, 7. sfa 9) 7. sfa 10) 7. sfa

1. Tem pazovskí kostolíček,
kolo ňeho biela ľes.
Povedz že mi milí,
mój holúbok siví,
či ti prídeš k nám ešte dňes.
2. Prídem, prídem, lebo misím,
na tom vranom koňičku.
Podajže mi milá,
holubjenka sivá,
podajže mi pravú rúčku.
3. Ke mi ju podávala,
tak žalosne plakala.
Bodaj som ťa milí,
mój holúbok siví,
bola ňi poznala.
4. Bola ňi poznala,
aňi rúčku podala.
Aňi tebe milí,
mój holúbok siví,
ňebola tuto dočkala.
5. Ke to milej mať počula,
hňeď ona ta bežala.
Vitaj sim mój milí
z ďalekej krajiňi,
ktože ťi je tak príčina.
6. Ktože bi mi bou príčina,
ľem tem pazovskí richtár.
Tem ma chitať kázau,
ruke, nohe zviazav,
a šikuvav do Komárna.
7. A vi páňi kapitáňi
otváraťte tie vráti.
/: Šikujú regrúta
z vážho regementa,
šecok vám je dorúbaňi. :/

Príklad 3: vojenská pieseň (o lapačke), zber a zápis: Benjamín Kamenár, Stará Pazova (Sriem), 1. polovica 20. storočia, odpis, RÚHV 15794



Ďu - ri - ček po - čer - ný Mi - ko - lo - vom dvo - re tí ruč - ke via - za - li.
 de ťa tí la - pa - li,

- | | |
|---|--|
| <p>1. Ďuriček počerný
de ťa tí lapali
Mikolovom dvore
ti ručke viazali.</p> | <p>2. Bubnuvav bubnuvav
košelku zhadzuvav
frajervočka lem mi
košelvočku zhadzuj.</p> |
|---|--|

Príklad 4: vojenská pieseň (o verbovaní), zber a zápis: Pavel Tomáš a Pavel Baláž, Kovačica (Banát), 2. polovica 20. storočia (P. Tomáš – P. Baláž, 1997, s. 433-444, č. 610)



Grave ♩=40
 Čie - rne o - či, choj - te spať, čie - rne o - či, choj - te spať,
 bo mi - sí - te ra - no stať, bo mi - sí - te ra - no stať.

- | | |
|---|---|
| <p>1. Čierne oči, chojťe spať,
/: čierne oči, chojťe spať,
bo misíte rano stať,
bo misíte ráno stať. :/</p> <p>2. Rano, rano, ranečko,
/: rano, rano, ranečko,
keď vichodí slniečko,
keď vichodí slniečko. :/</p> <p>3. Keť slniečko vichodí,
/: keť slniečko vichodí,
má milá sa prechodí,
má milá sa prechodí. :/</p> <p>4. Prechodí sa po rinku,
/: prechodí sa po rinku,
doňesie nám novinku,
doňesie nám novinku. :/</p> <p>5. Novinečku takovú,
/: novinečku takovú,
že verbujú na vojnu,
že verbujú na vojnu. :/</p> | <p>6. Keď verbujú, budú brať,
/: keď verbujú, budú brať,
škoda chlapcou na stokrát,
škoda chlapcou na stokrát. :/</p> <p>7. Škoda tebe, škoda mňa,
/: škoda tebe, škoda mňa,
škoda nážho spoznaňia,
škoda nážho spoznaňia. :/</p> <p>8. Daju koňa aj šati,
/: daju koňa aj šati,
aj klobúčik rohatí,
aj klobúčik rohatí. :/</p> <p>9. Ostam milá, komu kceš,
/: ostam milá, komu kceš,
veť ti moja ňbudeš,
veť ti moja ňbudeš. :/</p> |
|---|---|

Príklad 5: vojenská pieseň (o verbovaní), zber a zápis: Juraj Ruman a P. Žihlavský, Pivnica (Báčka), bez dátumu, odpis, RÚHV 15972

Čardáš.

- | | |
|---|---|
| <p>1. Tí pivnické štiri zvoni,
tí nám pekne zvoňeli,
zamiloval som si dievča,
ale mi ho ňedali.</p> <p>2. Keť ňedali, ňech ňedajú,
budú oni banuvať,
zeberem si moje šati,
a pôjdem sa zverbuvať.</p> | <p>3. A tam hore na rínečku,
tam sa chlapci verbujú,
pôjdem sa jich opítaťi,
čo mi za verbu dajú.</p> <p>4. A oni mi povedali,
že verbujú za tolár,
škoda ta je moja najmilejšia,
škoda ta je zaňechať.</p> |
|---|---|

Príklad 6: vojenská pieseň (o verbovaní), zber a zápis: [?], Stará Pazova (Sriem), 1985 (M. Filip – J. Miškovic – M. Kmeť, 1995, s. 106, č. 83)

Adagio ♩ = 66 - 70

F tej pa-zou-skej kan-ce-lá-ri tam Ja-ňí-čka zver-bu-va - Ťi
zver-bu-va-Ťi na voj-nu, na voj-nu, že bu-dú mať slo-bo-du.

- /(F) tej pazouskej kancelári(i)
tam Jaňička zverbuvali, :/
/: zverbuvali na vojnu, na vojnu,
že budú mať slobodu. :/
- /: „A vi, manko, čo plačete,
ve(d) vi so mnou ňepôjďte, :/
/: so mnou pôjde koňiček, koňiček,
na ňom sedí Jaňiček.“ :/

Príklad 7a: vojenská pieseň (o verbovaní), spev: Katarína Petrášová (nar. 1934), zber a zápis: Kristina Lomen, Padina (Banát), jún 2015

♩=103

1) 2) 5) 8) 12)

3) 13)

4) 9) 14)

Ja-no, Ja-no do-ma bí - vaj, do su-se-dov ňe-cho - die - vaj.

6) 10)

7) 11)

U su - se-dov sa zbo-jní - ci, zve - rbu - jú ťa te - jto no - ci.

1) 1. sfa pri op.

2) 2. a 3. sfa pred op.

3) 2. sfa

4) 2. sfa

5) 2. sfa pri op.

6) 2. sfa

7) 2. sfa

8) 4. sfa

9) 4. sfa

10) 4. sfa

11) 4. sfa, 5. sfa

12) 5. sfa

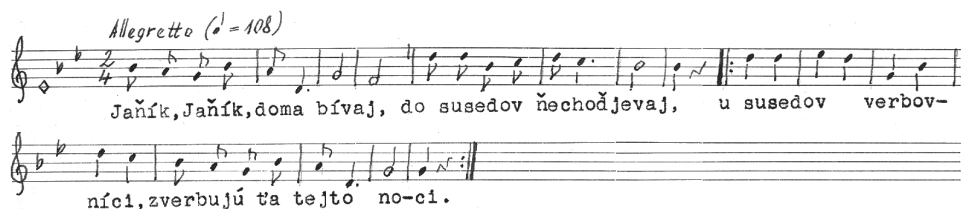
13) 5. sfa

14) 5. sfa

1. /: Jano, Jano doma bívaj,
do susedov ňechodievaj. :/
/: U susedov sa zbojníci,
zverbujú ťa tejto noci. :/
2. /: Keď zverbujú, budú brati,
dajú koňa, nové šati. :/
/: Nové šati, noví sersam,
ľem ti Jano koňa sedlaj. :/
3. /: Keď si počau koňa brati,
začali mu slzi hraťi. :/
/: Keď si počal koňa sedlať,
začali mu slzi padať. :/
4. /: Milí, milí, čo si hútau,
keď si na náš oblog búchau. : /
/: Hútau som si ja sám sebe,
že ja budem frajer tebe. :/
5. Milá moja čoś mislela,
keď si za mňou zatvárala. :/
/: Mislela som sama sebe,
že ja budem žena tebe. :/

Príklad 7b: vojenská pieseň (o verbovaní), zber: Ladislav Leng 1967, zápis: Eugen Česník 1971, Kovačica (Banát), RÚHV 28763

Allegretto ($\text{♩} = 108$)



Jaňík, Jaňík, doma bívaj, do susedov ňechoďjevaj, u susedov verbov-
níci, zverbujú ťa tejto no-ci.

1. Jaňík, Jaňík, doma bívaj,
do susedov ňechoďjevaj,
/: u susedov verbovníci,
zverbujú ťa tejto noci. :/
2. Keď verbujú, budú bratí,
budú dávať novje šati,
novje šati, noví mundjer,
len si, Jaňík, koňa viber.
3. Keci začal viberati,
začali mu slzi hraťi,
/: keci začal naňho sadať,
začali mu slzi padať. :/

Príklad 8: vojenská pieseň (o verbovaní), zber a zápis: Juraj Ferík st., Padina (Banát), 1953 (J. Ferík, 2004, s. 222, č. 359)

$\text{♩} = 80$ V1

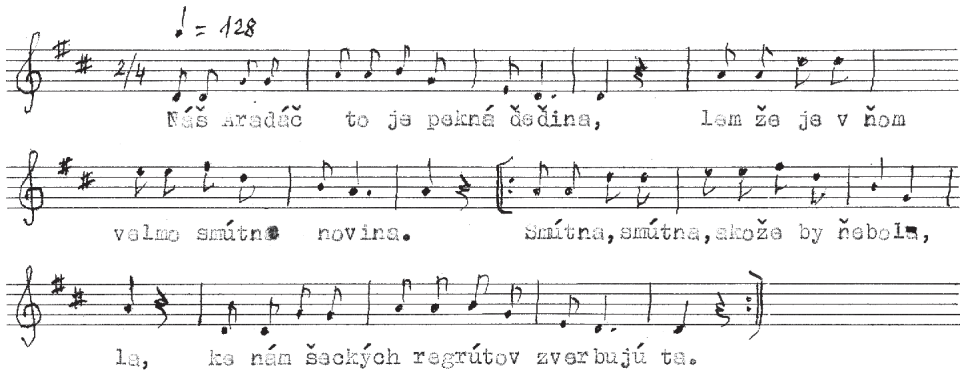


Ma - lí fi - go - ví strom zo - hí - na sa g ze - mi dóu.
7 Mój pek - ní ka - lap - čok str - hóu mi ho vet - rik dou. Dú - chaj vet - rik,
14 ve už dl - ho ňe - bu - ďeš, už naš Mar - šal Tí - to za vo - ja - kou ver - bu - je.
21 V1 V2
Ma - lí fi - go - ví strom g ze - mi

1. Malí figoví strom zohína sa g zemi dóu,
mój pekní kalapčok, strhou mi ho vetrik dóu.
Dúchaj vetrik, ve už dlho ňebudeš,
už nás Maršal Tito za vojákov verbuje.

Príklad 9: regrútska pieseň, zber a zápis: Ján Petráš, Aradáč (Banát), 1968, RÚHV 25992

$\text{♩} = 128$



Náš aradáč to je pekná dedina, lem že je v ňom
velmo smútna novina. Smútna, smútna, akože by nebola,
la, ke nám šeckých regrútov zverbujú ta.

- Náš Aradáč to je pekná dedina,
lem že je v ňom velmo smutná novina.
/: Smutná, smutná, akože by nebola,
ke nám šeckých regrútov zverbujú ta. :/
- Kamarát moj čo si ty taký smutný?
Keby ja bov taký regrút ako ty,
keby ja bov taký regrút ako ty,
ňebov by ja taký smutný ako ty.
- Lachko Ťebe moj kamarát rosprávať,
ve ťi to ňi po prajtkách chodjevať,
od večera do rána na varťe stáť,
mladý vojak ňeskúsený ako ja.

Príklad 10: regrútska pieseň, zber a zápis: Marián Járek, Vojlovica (Banát), začiatok 21. storočia (J. Čukan, 2015, s. 503)

Voľne



Ak ma mi-lá ra-da máš, pre-daj fšet-ko, čo len máš, po - pre-daj
ko - ňe, vo - li, vi - meň ma s tej - to voj - ni.

- Ak ma milá rada máš,
predaj fšetko, čo len máš,
popredaj koňe, voli,
vimeň ma s tejto vojni.
- Koňe, voli ňepredám,
lebo ich ja rada mám,
ja rada koňe chovám,
ňigdaj sa ňenahňevám.
- Ak ma milá rada máš,
predaj fšetko, čo len máš,
popredaj zem, lúce,
vimeň ma, moje srce.
- Zeme, lúce ňepredám,
lebo ich ja rada mám,
ja rada žitko kosím,
ňigdaj sa ňezarosím.

5. Ak ma milá f srci máš,
predaj fšetko, čo len máš,
popredaj vinohradi,
vimeň ma s tejo radi.

6. Vinohradi ňepredám,
lebo ich ja rada mám,
ja rada víno pijem,
ňgdaj sa ňepijem.

Príklad 11: regrútska pieseň, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), jún 2014

♩=80

4) 2) 8)

Po-čka-j'te re-grú-t'i prí - d'e vám hlas

3) 9)

ot pá - na ci - sá - ra ku - fre za vás.

7) 5)

Ku - fre no - vie, ko - ňe vra - - - - ňie,

6) 1)

bu - d'e - t'e re - grú - t'i sa - dať na ňe.

1) 1. sfa pri op. 2) 2. sfa, 3. sfa 3) 2.-5. sfa 4) 3.-5. sfa 5) 3.-5. sfa

6) 3.-5. sfa 7) 4. sfa, 5. sfa 8) 5. sfa 9) 5. sfa

1. Počkejte regrúti príde vám hlas
ot pána cisára kufre za vás.
/: Kufre novie, koňe vraňie,
budete regrúti sadať na ňe. :/

2. Ke zme mi na koňe visadali,
šeckím nám mamičke zaplakali.
/: Jaj mamička, čo plačete,
ve vi ta tam s nami ňepójdete. :/

3. Ako bi zme smutňie ňeplakali,
ke zme vás mi ňaško vichovali.
/: Ťaško, ťaško ako ňtákov,
pána cisárovi za vojákov. :/

4. Podaj mi mamička tú sviečočku,
nak si ja posvietim tú cestičku.
Či je sucho a či blato
a či je cestička samuô zlato.
Ňije sucho, aňi blato,
ale je cestička samuô zlato.

5. Podaj mi kamarát tú sviečočku,
nak si ja posvietim frajerôčku.
Či je moja, a či tvoja,
a či je frajerka pajtášova.
Ňije moja, aňi tvoja,
ale je frajerka pajtášova.

Príklad 12: regrútska pieseň, zber a zápis: Juraj Ferík st., Báčsky Petrovec (Báčka), 1958 (J. Ferík, 2004, s. 309, č. 523)

♩ = 104

V No - vom Sa - de za vo - ja - ka ma za - ľi,

5 mo - je vla - si na krá - tuč - ko stri - ha - ľi, mo - je vla - si šej, hoj,

11 na ko - ľe - ná pa - da - ľi, o - ťec, ma - ťi aj s fra - jer - kou pla - ka - ľi.

17 še - jáj, hoj,

1. V Novom Sade za vojáka ma zali,
moje vlasi na kratučko strihali,
/: moje vlasi šej, hoj, na koléná padali,
otec, maťi aj s frajerkou plakali. :/
2. Ňeplačte vi moja drahá mamička,
keď ja pôjdem, zazvoňí mi šablička,
/: keď ja pôjdem, šej, hoj, ta do sveta šíriho,
sadnem si ja na koňíka vraňiho. :/
3. Ňebolo to štiri tížne do vojne,
ňedala mi moja milá po vóľi,
/: Ňedala mi, šej hoj, biele vínko s pohára,
prenocuj ti, moj šuhajko do rána. :/
4. Ja nocovať tejto noci Ňebudem,
bo ja misím maširovať celí d'em,
/: čakajú ma šej, hoj, pod obločkom vojáci,
bo ja misím maširovať tej noci. :/

Príklad 13: regrútska pieseň, zber a zápis: Benjamín Kamenár, Stará Pazova (Sriem), 1. polovica 20. storočia, odpis, RÚHV 15730



V tom pa- zov - skom mies- nom do - me v tom pa- zov-skom
mies-nom do - me tam stri-ha - ju vlás-ke mo - je
tam stri - ha - ju vlás- ke mo - je.

- | | |
|--|--|
| 1. /: V tom pazovskom miesnom dome :/
/: tam strihaju vláske moje. :/ | 5. /: Frajerka ti nespomože :/
/: ak ti otec mať nemože. :/ |
| 2. /: Moje vláske srebro zlato :/
/: nedbaju to páni zato. :/ | 6. /: Otec mati pomáhali :/
/: rada boli že ma zali. :/ |
| 3. /: Pam kapitam mi poviedav :/
/: žebi som sa neobzerav. :/ | 7. /: Zali zali v prvom rvočku :/
/: pripreli mi šabľu k bvočku. :/ |
| 4. /: Drž sa synku eksecirku :/
/: nepozerať na frajerku. :/ | |

Príklad 14: regrútska pieseň, zber a zápis: Pavel Tomáš a Pavel Baláz, Kovačica (Banát), 2. polovica 20. storočia (P. Tomáš – P. Baláz, 1997, s. 468, č. 668)

Allegretto ♩ 108



Na - čo ste ma, ro - di - čo - via, od ma - lič - ka cho - va - li,
na - čo ste ma, ro - di - čo - via, od ma - lič - ka cho - va - li. Keť som
vás mau, še - jaj, o - pat - ru - vať, ej, za vo - jáč - ka ma za - li.

1. Načo ste ma, rodičovia, od malička chovali,
načo ste ma, rodičovia, od malička chovali,
/: keď som vás mau šejaj, opatruvať,
ej, za vojáčka ma zali. :/

2. Keť som vám mau, rodičovia, nohe ruke odmieňať,
keť som vám mau, rodičovia, nohe ruke odmieňať,
/: teraz misím, šejaj, na tej vojne,
ej, za dva ruočky bojovať. :/
3. Lavá rúčka odstrelená, pravá nuoška zoľatá,
lavá rúčka odstrelená, pravá nuoška zoľatá,
/: píšete písmo mojim kamarátom,
ej, že je vojna začatá. :/

Príklad 15: regrútska pieseň, zber a zápis: Pavel Tomáš a Pavel Baláž, Kovačica (Banát), 2. polovica 20. storočia (P. Tomáš – P. Baláž, 1997, s. 468-469, č. 669)

Allegro $\text{♩} = 132$



Čer - ve - ná ru - žič - ka s čer - ve - ním prek - vi - tá,
be - leh - rac - ká ka - sár - ňa je šľin - ge - rom o - bi - tá.

1. Červená ružička s červením prekvitá,
/: belehracká kasárňa je šlingerom obitá. :/
2. Ňeplačte vi, mamko, že ja voják budem,
/: ale plačte, nariekajte, kto vás chovať bude. :/
3. Vichová vas, mamko, moj najmlačí braček,
/: a ja pójdem skusovaťi vojenský chľebíček. :/
4. Vojenský chľebíček, tem je ver ňi slaní,
/: každy voják si ho solí svojima slzami. :/
5. Solí si ho, solí, lebo si ho misí,
/: keť kapitám naňho zvolá, zastať mierne misí. :/

Príklad 16: regrútska pieseň, zber a zápis: Ján Lomen, Kysáč (Báčka), 50. – 60. roky 20. storočia, rukopis, SNK-LA, B V/45

VOLNE - ROBTIAHNUŤE

Ši - ro - kvo je to ky - sác - ko po - le
 ši - ro - kvo je to ky - sá - cko po -
 le po ňom i - de po - te - še - nia mó -
 je.

1. /: Širokvo je to kysácko pole :/
/: po ňom ide potešenia moje. :/
2. /: Po ňom ide rukma zalamuje :/
/: že jej milý zajtra maširuje. :/
3. /: Ozaj milý či baš maširuješ :/
/: ozaj milý či ma sebou vezmeš. :/
4. /: Ako ťa ja drahá duša mám ziať :/
/: ke ty vidíš že ja mám malý pľac. :/
5. /: Tam na boku visí mi šablíčka :/
/: a na druhom obrok pre koníčka. :/

Príklad 17: regrútska pieseň, zber a zápis: Soňa Burlasová, Selenča (Báčka), 1967, RÚHV 36640

Sostenuto $\text{♩} = 76$

Keď ja smutni pojdem na tu vojnu,
 kemu ja za - na - hám milú mo - ju.
 a ja ju za - na - hám kama - rá - dom,
 kím sa ja ňe - vrá - ťim z vojni do - mov.

1. Keď ja smutni pojdem na tu vojnu,
kemu ja zanáham milú moju.
/: A ja ju zanáham kamarádom,
kým sa ja neverátim z vojni domov. :/
2. Počul som na veži hodíni biť,
došla mi cedula, že už mám íst,
došla mi cedula od pána cisára,
že už mám rukovať za husára,
kamaráďi moji, buďte takí dobrí,
zahrajte mi čardáš po méj vóli.

Príklad 18: vojenská pieseň, spev: Spevácka skupina pazovských žien, zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), jún 2014

43"

Čo sa sta - lo no - vé f tej Sta-rej Pa - zo - ve,
že še - cia mlá - de - nci, že še - cia mlá - de - nci,
ru - ku - jú do vo - jňe.

1) 2. sfz
2) 2. sfz pred op.
3) 2. sfz, 4. sfz 4) 2.-4. sfz

1. Čo sa stalo nové
(f) tej Starej Pazove,
/: že šecia mládenci,
že šecia mládenci,
rukujú do vojňe. :/
2. Prišla im novina
ot pána cisára.
/: Šablíčku pripínať,
kufere prichistať,
na vojnu vojuvať. :/
3. Keď zme si mi mladí
na koňe sadali,
/: šablíčka štrngala,
rosička padala,
mámilá plakala. :/
4. Ňeplač milá, Ňeplač,
nehup svoje očká,
/: vojna sa pomiňie,
láska Ňezahiňie,
veť ti budeš moja. :/

Príklad 19: vojenská pieseň, zber a zápis: Pavel Tomáš a Pavel Baláž, Padina (Banát), 2. polovica 20. storočia (P. Tomáš – P. Baláž, 1997, s. 452-453, č. 640)

Moderato ♩ = 100

Bub - nu - ju, bub - nu - ju a mi eš - te pi - je - me, ňes - ka
ko - ňa sed - lať, zaj - tra ma - ši - ru - vať šab - ľou do bo - ja.

1. /: Bubnuju, bubnuju a mi ešte pijeme, :/
/: neska koňa sedlať, zajtra maširuváť šablou do boja. :/
2. /: Do boja krutiho, že sa bude aj krv liať, :/
/: a ti, moja milá, frajerka úprimná, budeš doma spať. :/

Príklad 20: vojenská pieseň, zber a zápis: [?], Stará Pazova (Sriem), 1985 (M. Filip – J. Miškovic – M. Kmeť, 1995, s. 201, č. 214)

Moderato ♩ = 100

Náš pám tak ka - práľ pri bur - gu sto - jf Kto - že je - mu spo - mó - že
a sa vom na voj - nu stro - jf
ak si vom sám ňe - mó - že ka - no - ni, ge - ve - ri je - mu spo - mó - žu.

1. Náš pám kapráľ pri burgu stojí
a tak sa vom na vojnu strojí.
Ktože jemu spomóže,
ak si vom sám nemóže,
/: kanóňi, geveri jemu spomóžu. :/
2. Ke som ja bóu malí, ňepoznau si ma,
uš som dorjasou, zavolau si ma,
siví mundjer si mi dau,
abi som ho obljekau,
/: abi som stajme ja maširuvau. :/
3. Bánda nám hrá, srce raduje,
náš pám cisár komandíruje:
„Hurá, chlapci, hura-ra,
fert-gevera, pantrontáš,
/: bráňte ma, chlapci, napomínam vás!“ :/

Príklad 21: vojenská pieseň, zber a zápis: Pavel Tomáš a Pavel Baláž, Kovačica – Padina (Banát), 2. polovica 20. storočia (P. Tomáš – P. Baláž, 1997, s. 472, č. 674)

Allegretto $\text{♩} = 108$

Ka - ma - rá - ti pre - mi - lí, čo - ho zme sa do - ži - ľi,
že mi už na tú voj - nu po dru - hý raz i - de - me,
do - ži - ľi, a - kí je to tem náš svet,
i - de - me,
jak na bie - ľej šaf - ra - no - vej ru - ži kvet, mo - ja mi - lá
ňe - ve - ri, že ja pój - dem do voj - ni, do voj - ni.

1. Kamaráti premilí, čoho zme sa dožili, dožili,
že mi už na tú vojnu po druhí raz ideme, ideme.
/: Akí je to tem náš svet, jak na bielej šafranovej ruži kvet,
moja milá ňeverí, že ja pójdem do vojni, do vojni. :/
2. /: Veď mi ona uverí, keď ma zazrie na koňi, na koňi. :/
/: Na koňičku, na vranom, karabinek aj revolver, ja na ňom,
a pri bvočku šablíčka, ostam zdravá má milá Anička. :/
3. Letí vetrík z bojišťa, ňesie lístok od ista, od ista,
veť sa milá poťeší, keď jej lístok doletí, doletí.
/: Ľavá rúčka zraňená, pravá nvoška od kolena zoťatá,
uš tá vojna ma milá, uš tá vojna krvavá začala. :/

Príklad 22: vojenská pieseň, spev: Vladimír Žolnaj (nar. 1964), zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), jún 2014

63"

Ke-di je o - co - vi na - jve - čmej žiav,
ke sa mu si - ná - čik na vo - jnu brav.
Na ko - ňa sa - dá, ša - bľi - čkou štr - ngá,

te-di je o-co-vi na-jve-čmej žiav.

1) 1. sfa pri op., 2. sfa 2) 1. sfa pri op., 2. sfa 3) 2. sfa

1. Kedi je ocovi največmej žiav,
ke sa mu sináčik na vojnu brav.
/: Na koňa sadá, šablíčkou štrngá,
tedi je ocovi največmej žiav. :/
2. Kedi je materi največmej žiav,
ke sa jej sináčik na vojnu brau.
/: Na koňa sadá, lístočok skladá,
tedi sa materi srce puká. :/

Príklad 23a: vojenská pieseň, zber a zápis: Pavel Tomáš a Pavel Baláž, Kovačica – Padina (Banát),
2. polovica 20. storočia (P. Tomáš – P. Baláž, 1997, s. 464-665, č. 662)

Moderato ♩ = 88

Pan - čou - ská ka - sár - ňa ma - ľu - va - ná,
ma - ľu - va - ľi chlap - ci zo šab - lá - ma.
Chlap - ci zo šab - lá - ma ko - ňe s pot - ko - vá - ma
a švár - ne dĕou - čen - ce zo sl - zá - ma.

1. Pančouská kasárňa maľovaná,
maľovali chlapci zo šabláma.
/: Chlapci zo šabláma, koňe s potkováma,
a švárne dĕoučence zo slzáma. :/
2. Neplačte, mamičko, veď ja prídem,
nak si ja dva ruočke vibojujem.
/: Keď ja domou prídem a vás živích nájdem,
potom vás, mamičko, chovať buďem. :/
3. Pančouská kasárňa širokí dvor,
po ňom sa prechodí tem milí moj.
/: Po ňom sa prechodí, prežalosťe plače,
ač sa tá kasárňa celá trase. :/
4. Pančouská kasárňa na dva štoke,
vizerá moj milí na obloke.
/: Vizerá, vizerá, moj milí z obločka,
či mu je f Pančove frajeruočka. :/

Príklad 23b: vojenská pieseň, zber a zápis: Juraj Ferík st., Báčsky Petrovec (Báčka), 1952 (J. Ferík, 2004, s. 329, č. 563)

Musical score for 'Prešporská kasárňa maľovaná'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as 104. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the staff.

Pre - špor-ská ka - sár-ňa, ma - ľu - va - ná, Chlap-ci pies-nič - ká - ma
 chlap - ci ju ma - ľu - jú šab - ľič - ká - ma.
 d'iou-čen - ce sl - zá - ma, pre - špor-ská ka - sár-ňa ma - ľu - va - ná.

1. Prešporská kasárňa maľovaná,
chlapci ju maľujú šabličkama.
Chlapci piesničkáma, dioučence slzáma,
prešporská kasárňa maľovaná.
2. Prešporská kasárňa, širokí dvor,
po ňom sa prechádza tem milí mój.
Po ňom sa prechádza, prežalosne plače,
aš sa tá kasárňa celá trasie.
3. To mala mamička, veľikí žiau,
keď sa jej sináčik na vojnu brau.
Keď na koňa sadau, šabličku pripínau,
to mala mamička veľikí žiau.
4. Ňeplačte mamička, veď ja prídem,
veď ja na tej vojne nežahniem.
Keď ja domou prídem a vás živú nájdem,
veď ja vás, mamička, živiť budem.

Príklad 24: vojenská pieseň, zber a zápis: Pavel Tomáš a Pavel Baláž, Kovačica – Padina (Banát), 2. polovica 20. storočia (P. Tomáš – P. Baláž, 1997, s. 466, č. 665)

Musical score for 'Zaspievau sláviček f tej talianskej zemi'. The score is in D minor (two flats) and 2/4 time. The tempo is marked as Grave with a quarter note equal to 40. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are written below the staff.

Zas - pie - vau slá - vi - ček f tej ta - ľian - skej ze - mi, ža - los - ňe za -
 vo - lau, pre - hor - ko za - pla - kau, šu - ha - jík na ko - ňi.

1. Zaspievau sláviček f tej talianskej zemi,
/: žalosne zavolau, prehorko zaplakau,
šuhajik na koňi. :/
2. Koňiček moj vraní, sivo tmavej farbi,
/: keď som naňho sadau, keď som naňho sadau,
zem spod seba hrabau. :/
3. Zem hrabau od žialu a z veľkím súžeňím,
/: prenešťasní je to, prenešťasní je to
tem život vojenský. :/

Príklad 25: vojenská pieseň, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), jún 2014

45"
3) 4)
1)
Pri mi - tro - vskej brá - ňi sto - jí vra - ňí kôm,
2)
aj na tom ko - ňi, aj na tom ko - ňi,
je se - rsam no - ví.
1) 2. sfa 2) 2. sfa, 3. sfa 3) 3. sfa pred op.
4) 3. sfa pri op.

1. /: Pri Mitrovskej bráni
stojí vraňi kôm, :/
/: aj na tom koňi,
aj na tom koňi
je sersam noví. :/

2. /: Ešte na tom koňi
visí šablíčka, :/
/: čo sa bó brániť,
čo sa bó brániť
moja hlavička. :/

3. /: Otec je orbster
a sim gemajner. :/
/: Kto šablu nosí,
tem zahinúť misí
ako ofcier. :/

Príklad 26: vojenská pieseň, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), apríl 2014

78"

Za-ľe - ťev so - ko - ľík nat ťi - chím Du - na - jom.

Za - rmú - ťe - nuô d'jo - vča, za - rmú - ťe - nvô d'jo - vča

nat svo - jim šu - ha - jom.

1) 1. sfá pri op.,
2. sfá pri op.-4. sfá 2) 1. sfá pri op.-3. sfá 3) 2. sfá, 3. sfá

4) 2. sfá, 3. sfá 5) 2. sfá pred op., 3. sfá, 4. sfá 6) 4. sfá

7) 4. sfá

1. Zaľeťev sokolík
nat ťichím Dunajom.
/: Zarmútenô d'jovča,
zarmútenô d'jovča
nat svojim šuhajom. :/

2. Zarmútenô plače,
aj slzi vilieva,
/: že jej frajer verní,
že jej frajer verní
f špitáli omdlieva. :/

3. Píše milej lístok,
leží rozmaríne.
/: Ja som milá v zámku,
ja som milá v zámku
f Petrovaradiňe. :/

4. F Petrovaradiňe
vojakov muštrujú
/: aj mňa frajerôčka,
aj mňa frajerôčka,
obliekať uš tájdu. :/

Príklad 27: vojenská pieseň, spev: Pavel Lešťan (1964 – 2015), zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), apríl 2014

1' 07"

F ší - rom po - ľi hru - ška sto - jí
Pod ňou sto - jí mo - ja mi - lá,
pe - kná, ze - ľe - ná. V e - ňej rú - čki ru - čník
ňe - vi - pla - ka - ná.
má, s ňím si o - čká u - ťie - ra, roz - ma - rie - nok,
strom ze - ľe - ňí pe - kňe si vo - ňia.

1) 1. sfá pri op.

1. F šírom poli hruška stojí
pekná zelená.
Pod ňou stojí moja milá
neviplakaná.
V eňej rúčky ručník má
s ňím si očká utiera,
rozmarienok, strom zeleňí,
pekňe si voňia.

2. Ňevedeu som tejto noci,
že vojak budem,
že na svojom pleci pušku,
nosievať budem.
Aj na bôčku šablíčka
plačú otec, mamička,
že stratili svojho sina
v dvaciatom rôčku.
Ňeplačú tak otec, mať
ako plače frajerka,
že jej bude nocúvať
prázna postielka.

Príklad 28: vojenská pieseň, spev: Vladimír Žolnaj (nar. 1964), zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), jún 2014

$\text{♩} = 120$

Na Du-na-ji ša-ti pra - ľi, d'ě vo-ja-ci mar-ší - ra - ľi.
Vi - d'ě - la mi - lá mi - ľi - ho, pla-ka-la, vo-la-la na - ňho.

1) 2. sfa, 3. sfa 2) 2.-4. sfa 3) 2. sfa 4) 2. sfa, 4. sfa
5) 2. sfa, 4. sfa pred op. 6) 3. sfa 7) 3. sfa
8) 4. sfa 9) 4. sfa 10) 4. sfa pri op. 11) 4. sfa pri op.

- | | |
|---|---|
| <p>1. Na Dunaji šati praľi,
d'ě vojaci marširaľi.
/: Videla milá milího,
plakala, volala naňho. :/</p> | <p>3. Kebi ja bou prostí vojak,
bolo bi to šecker inak,
/: ale že som veľkím pánom
v regemente kapitánom. :/</p> |
| <p>2. Milí, milí, milujem ťa,
za sto zlatích vikúpim ťa.
/: Za sto zlatích mňa ňedajú,
ba vojakov potrebujú. :/</p> | <p>4. Vidiš milá aká si ti,
keď ja prídem spala bi si.
/: Počkaj milá budeš spaťi,
keď ja buďem marširaťi. :/</p> |

Príklad 29: vojenská pieseň, spev: Anna Šagová (nar. 1980), zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), apríl 2014

59"

Bu-d'ě vo-jna, bu - d'ě, kto vo-ju - vat' bu-d'ě.
Bu-d'ě vo-jna, bu - d'ě, kto vo-ju - vat' bu-d'ě.

2) Tem mój naj-mi - ľe - jší, vo sve-ľe naj - kra - jší,

4) tem vo - ju - vať bu-ďe.

1) 2. sfa 2) 2.-4. sfa 3) 2. sfa pred op. 4) 2.-4. sfa

1. /: Buďe vojna, buďe,
kto vojuvať buďe. :/
/: Tem mój najmilejší,
vo svete najkrajší,
tem vojuvať buďe. :/

2. /: Kebi mi cisár dau
koňička vraňiho, :/
/: sadla bi na ňeho,
tajšla bi bojuvať
za mojho milého. :/

3. /: Čo bi si ti milá,
čo bis tam robila. :/
/: Z tebe šati prala,
tebe milovala,
to bi ja robila. :/

4. /: Komu bi si milá
tie šati dávala. :/
/: Ťebe najmilejší,
vo svete najkrajší,
tebe bi dávala. :/

Príklad 30: vojenská pieseň, zber a zápis: Pavel Tomáš a Pavel Baláž, Kovačica – Padina (Banát),
2. polovica 20. storočia (P. Tomáš – P. Baláž, 1997, s. 457, č. 648)

Sostenuto $\text{♩} = 76$

Ko-ňí - ček moj smút - ni, vra - ní, pre - be - raj ľem no - žič -

ká - mi, pre - be - raj ľem, pre - be - raj ľem no - žič - ká - mi.

1. Koňiček moj smutní, vraní,
preberaj ľem nožičkami,
/: preberaj ľem, preberaj ľem
nožičkami. :/

2. Kím zájdeme za tú horu,
spoza hori do tábora,
/: spoza hori, spoza hori
do tábora. :/

3. Hudba hučí, trúbi vrešťa,
daj že, Bože, daj že šťastia,
/: daj že, Bože, daj že, Bože,
daj že šťastia. :/

4. Oceľ skáče od oceli,
rúbaju sa chlapani smelí,
/: rúbaju sa, rúbaju sa
chlapani smelí. :/

5. Rúbaju sa šablíčkami,
strielajú sa guľočkami,
/: strielajú sa, strielajú sa
guľočkami. :/

6. Šablě gulke nasleduju,
chlapcom hláuke odfrkju,
/: chlapcom hláuke, chlapcom hláuke
odfrkju. :/

Príklad 31: vojenská pieseň, zber a zápis: Ján Lomen, Kysáč (Báčka), 1964, rukopis, SNK-LA, B V/45

čardáš $\text{♩} = 120$

čo sa stá - lo no - vé v mes - te
Ma - ri - bo - re za - va - li - la
zem vo - ja - ka v srb - skej pe - ša -
di je.

1. Čo sa stálo nové v meste Maribore
zavalila zem vojaka v srbskej pešadije.
2. Keď ho zavalila na boha zavolať,
/: jaj bože moj premilený už som dobojuval. :/
3. Už som dobojuvav, pre moju krajinu
/: slúbili nám náš páš cisár zlatú metaliju. :/
4. Odpíšte, odkážte tej mojej frajerky
/: aby ma viac nečakala, aby sa vydala. :/
5. Odpíšte odkážte aj mojej materi
/: aby ma viac nečakala pri sladkej večeri. :/

Príklad 32: vojenská pieseň, zber: Ladislav Leng 1967, zápis: Eugen Česník, Pivnica (Báčka), RÚHV 27330

Moderato /88/

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, marked Moderato at 88 bpm. It consists of four staves. The first two staves contain the vocal melody with lyrics. The third and fourth staves contain a piano accompaniment with various fingering and slurring instructions. The lyrics are: 'Pri Prešporoku pri Du-naji stojí skala viso-ká, pri nej stojí mo-ja milá, čer-ne šátek viší-va.'

Pri Prešporoku pri Du-naji stojí skala viso-ká, pri nej stojí
mo-ja milá, čer-ne šátek viší-va.

1. Pri Prešporoku pri Dunaji stojí skala visoká,
pri nej stojí moja milá, černe šátek višiva.
2. Lachko ti je, moja milá, černi šátek višivat,
a ja smutní, ňeveselí musím rovno v glidu stáť.
3. Rovno stojím, rovno hľadím jako skala, jako pen,
dojde gula rožarená vihodí ma z glidu ven.
4. Keď ma z glidu vihodeli, do špitálu ma dali,
pište líštek g mojej milej, že som plezíruvaní.
5. Pravá ruka odrezaná, levá noha odfatá,
pište líštek mojej milej, že je vojna začatá.
6. Z jednej strani doktor stojí, moje rani zvažuje,
z druhej strani fráter stojí, k smrti ma pripravuje.
7. Ňepripravuj ti ma k smrti, veď ja ešte žiť buďem,
/: dok je ve mňa kvapki krvi, verne bojuvať buďem. :/

Príklad 33: vojenská pieseň, spev: Ján Pecník (1930 – 2020), zber a zápis: Kristína Lomen, Stará Pazova (Sriem), jún 2014

$\text{♩} = 92$

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time, marked with a tempo of 92 bpm. It consists of two staves. The first staff contains the vocal melody with lyrics. The second staff contains a piano accompaniment with various fingering and slurring instructions. The lyrics are: 'Keď zme i-šfi do Ma-ntá-fe v no-ci tam nám hra-li tí vo-je-nski hu-ci.'

Keď zme i-šfi do Ma-ntá-fe v no-ci
tam nám hra-li tí vo-je-nski hu-ci.

Tam nám o - ňi hra - ňi, še - cia zme pla - ka - ňi,
že zme vo - ňe, v no - ci ma - ší - ra - ňi.

1) 2. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa 4) 3. sfa

- Keď zme išli do Mantále v noci
tam nám hrali tí vojenski huci.
Tam nám oňi hrali, šecia zme plakali,
že zme voňe, v noci mašírali.
- Keď zme maľi do kasárňi schádzat',
počav na nás drobňi dáždik padať.
Kasárňa prekrásna, mámilá ohlás sa,
či počuješ ešte mojho hlasu.
- Poprávajte posteľe v sáli,
a na ňich ľihajte mladí hraňičiari.
Misíte privikať, na milie zabúdat',
zajtra ráno máte mašíruvat'.

Príklad 34: vojenská pieseň, spev: Katarína Forgáčová (nar. 1938), zber a zápis: Kristina Lomen, Stará Pazova (Sriem), október 2014

Ke zme Va-ra-žďi - ňe na dá - ňšik sa-da - ňi,
ej, ej, tri nám ba - ndi hra - ňi, še - cja zme pla - ka - ňi.

1) 2.-4. sfa 2) 2. sfa 3) 2. sfa, 3. sfa
4) 3. sfa, 4. sfa 5) 3. sfa 6) 3. sfa 7) 4. sfa 8) 4. sfa, 5. sfa
9) 5. sfa 10) 5. sfa

1. Ke zme Varaždíne
na dánšik sadali,
ej, ej, tri nám bandi hrali,
šecja zme plakali.
2. A tje naše matke
za nami volali,
ej, ej, deři naše, deři,
deže tájdu s vami.
3. Tájdu oňi, tájdu,
do taljanskej zemi,
ej, ej, do taljanskej zemi,
tam zahinú s nami.
4. A ke zme mi prišli,
do krčme zme zišli,
ej, ej nalej nám krčmárka
š červeňiho vína.
5. Krčmárka naljala
chlapcom do pohára.
/: Ej, ej, napime sa bratia,
za to naše zdravia. :/

Príklad 35: vojenská pieseň, zber: Ladislav Leng – Stanislav Dúžek 1969, zápis: Eugen Česník, Kovačica (Banát), RÚHV 28823

Allegro assai ($\text{♩} = 144$)


Po Jadranskom šírom mori ploví gali- ja: na ňej píše zlatím
slovom: Juhoslávija- ja.

1. Po Jadranskom šírom mori ploví gali-ja:
/: na ňej píše zlatím slovom: Juhoslávija. :/
2. Maríneri smutní, bladí na stráži stoja.
/: Sám Pán Boh vje, či sa vrátja tej noci z boja. :/
3. Každí prosí Pán Boha: Bože dobrí bud,
/: utíš more, rozdvoj lođe, ňedaj nám zhinúť. :/

Príklad 36: vojenská pieseň, zber a zápis: Soňa Burlasová, Selenča (Báčka), 1967, RÚHV 36542

1. /: Chlapci kamarádi,
rukuvať budete. :/
Tito vam dozvoliu,
ženiť sa môžete.
2. /: Tito vam dozvoliu,
Stalin ešte ňekce, :/
ňežeňte sa, chlapci,
vojna bude ešte.
3. /: Vojna bude ešte
v tej Jugoslavije, :/
kerí do nej pojde,
každí v nej zahiňie.
4. /: Jajaj, mňa, bože mój,
prvého raňilo, :/
jajaj, mňa, bože mój,
do špitála dalo.
5. /: Ňigdo sa ňepíta,
či sem já raňení, :/
ale sa ma píta,
či ja mám peňazi.
6. /: Ja peňiaze ňemám,
bo som ňešporuvau, :/
sto dinárou na deň,
to som si vibojuvau.
7. /: Sto dinárou na deň,
aj porciju chleba, :/
na tom vojákovi
mašíruvať treba.

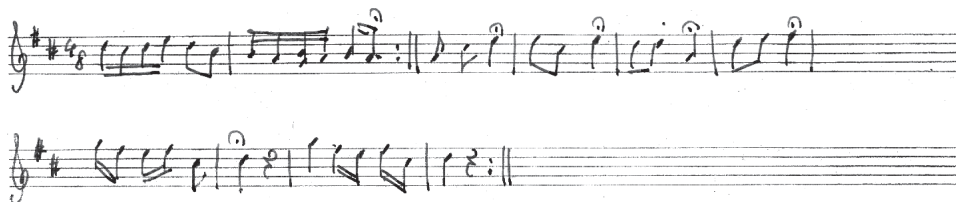
Príklad 37: vojenská pieseň, zber: neuvedený, zápis: Marián Járek, Vojlovica (Banát), začiatok 21. storočia (J. Čukan, 2015, s. 549)



Nem-ca sa ňe - bo - jí - me na - šu vlasť ob - rá - ňi - me,
ñech nám ži - je súd - ruh Ti - to, je - ho ce - lí dom.

1. Mi Slováci, mi vojáci srca smelého,
mi sa Ňemca ňebojíme, zaženieme ho,
Ňemca sa ňebojíme našu vlasť obráňime,
ñech nám žije súdruh Tito, jeho celí dom.

Príklad 38: vojenská pieseň, zber a zápis: Juraj Ruman, Pivnica (Báčka), 1957, RÚHV 16275



1. V tej tureckej zemi,
žiadny kresťan neni,
tie turecké strely,
hrajú jak organy,
hrajú jak organy.
2. Nebojím sa bitky,
žiadneho plezíru,
ale sa ja bojím,
vojenských doktoru,
vojenských doktoru.
3. Vojenský doktoru,
to sú katovníci,
tí nam telo režu,
gulky vyberajú,
gulky vyberajú.
4. Ani sa nespýtajú,
či to nás bolí,
len sa nás spytujú,
či máme peňazí,
či máme peňazí.
5. Ja peňazí nemám,
lebo som nešporoval,
čo ve dne fasujem,
to v noci prepíjem,
to v noci prepíjem.

Príklad 39: vojenská pieseň, zber a zápis: Pavel Tomáš a Pavel Baláž, Kovačica (Banát), 2. polovica 20. storočia (P. Tomáš – P. Baláž, 1997, s. 475, č. 678)

Allegro ♩ 132



Keť som i - šou z voj - ňe na vra - nom ko - ňo - vi,
 ňe - mo - hli ma po - znať ro - di - čo - via mo - jí,
 ňe - mo - hli ma po - znať ro - di - čo - via mo - jí.

1. /: Keť som išou z vojňe na vranom koňovi, :/
 /: ňemohli ma poznať rodičovia mojí. :/
2. /: Ale ma poznala najmlačia sestrička, :/
 /: keť sa mi zablisla pri bvočku šablička. :/
3. /: Šabla oceľová, to je moja žena, :/
 /: keť som bou na vojňe, bola mi potrebná. :/
4. /: Šabla oceľová, ostrá na dva boke, :/
 /: uš sa pominúli aj moje dva roke. :/

Summary

MILITARY SONGS OF THE SLOVAKS IN VOJVODINA: THE TRADITIONAL SONG GENRE AND ITS MUTATIONS IN A MINORITY SETTING

The study focuses on research of military songs and their changes, among the Slovak ethnic group in Vojvodina. As her basic material the author used archival sources of Slovak folk songs from Vojvodina, military songs from the relevant published song collections, and last but not least, also documentary song material from her own field work. The study has several chapters. In the first chapter the historical aspect of the Slovak ethnic group's migration to Vojvodina is succinctly explained, and also how life was organised in the most southerly regions of the Habsburg monarchy. It was found that the above-mentioned aspects had notably influenced the military songs of the Vojvodina Slovaks. A further chapter clarifies the premises for the classification of this song genre, based on which four distinct groups of military songs are distinguished. In further chapters the author treats each of the groups separately, studying them in terms not only of theme but also of musical style. When analysing individual thematic groups the author draws attention to the historical forms of conscription of young men; she compares the songs from Vojvodina with those from the territory of Slovakia and points to the changes of military songs in a minority setting. In conclusion, the study provides an overall evaluation of the state of preservation of this genre in the Slovak ethnic enclave in Vojvodina. At the same time, the author highlights the contribution made by these songs and their significance for Slovak folk singing, not only in Vojvodina but also on the territory of Slovakia.

CRAFT AND INDUSTRY EXHIBITIONS IN BRESLAU (WROCLAW) IN 1852 AND 1857 AS A REFLECTION OF THE DEVELOPMENT OF MUSICAL INSTRUMENT MAKING IN THE REGION¹

JOANNA GUL

Mgr. Joanna Gul; Associate of the Institute of Musicology of the University of Wrocław, Szewska 50/51, 50-139 Wrocław, Poland; e-mail: joanna.gul@uwr.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5045-8640>

ABSTRACT

Crafts and industry exhibitions have been of profound significance to economic and cultural history globally. As they included musical instruments, especially pianos, they had a significant impact on the development of musical instrument making, creatively stimulating instrument makers and giving them the opportunity to compare different products and introduce innovations. In addition, the exhibitions had an important impact on musical life. The focus of the author's interest is on musical instruments presented at important industry exhibitions held in Breslau, Silesia (now Wrocław, Poland) in 1852 and 1857.

Keywords: craft and industry exhibitions, musical instruments, instrument makers, piano makers, luthiers

The world economy underwent sweeping changes in the 19th century. The rapid rise of industry led to widespread economic, social and cultural shifts. The development of cities, regions and countries was reflected in craft and industry exhibitions. To date, research-

¹ This article was prepared for the International Musicological Conference Musicologica Historica IV: "Topography of Music in Slovakia and Central Europe over the Centuries" = "Hudobná topografia na Slovensku a v strednej Európe v premenách storočí", organized by the Institute of Musicology, Slovak Academy of Sciences, Bratislava, Svätý Jur, 17–18 September 2020.

ers have mostly focused on world fairs and large national or regional exhibitions held in the second half of the 19th century, which were influenced by the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, staged in 1851 in London.² Local and regional exhibitions held from the beginning to mid-19th century have been less well researched due to their lesser importance and more limited availability of sources, but it is these smaller exhibitions that provided a broad blueprint for later, larger ones and they also contributed significantly to regional and national development in numerous key economic areas.

The key to understanding the significance of exhibitions in 19th-century culture is the underlying idea of supporting social development via the exchange of experiences in technology, science and culture, support for and dissemination of best practices and ideas, the shaping of tastes, and improvements to the quality of craft and industrial production, as well as improving the conditions and organization of work and the quality of life. A system for assessing exhibits was in place to promote the best solutions and companies. The exhibitions were open to the public and attracted great interest, which meant products presented there received widespread attention. The idea behind exhibitions (*Ausstellung*) differed significantly from that of trade fairs (*Messe*), which were largely of a commercial nature.³

Crafts and industry exhibitions had a broader impact on general cultural, social and regional trends as regards musical culture. Nineteenth-century exhibitions are of interest to musicologists for a number of reasons, including the concerts held during these events, their soundscape and the music composed specifically for the exhibitions. This paper focuses on the musical instruments of the period showcased during the exhibitions.

The first exhibitions in Europe

According to researchers, 19th-century exhibitions were prefigured by several craft shows held in the 18th century, such as those held in 1754 in Vienna, 1756 in London, and 1790 in Paris.⁴ The first exhibition in Central Europe took place in 1791 at the Clementinum in Prague as part of the celebration of the coronation of Leopold II.⁵ Entitled ‘The Cabinet of Goods’, the exhibition presented the current state of the Czech economy. The idea of exhibitions began to gain traction, especially in France, and soon

² OSTERHAMMEL, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt: eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München : C.H. Beck, 2011.

³ DREXLEROWA, Anna M.: *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*. Warszawa : Oficyna Naukowa, 1999, pp. 13-35.

⁴ HEYDE, Herbert: *Musikinstrumentenbau in Preussen*. Tutzing : Hans Schneider, 1994, p. 206; CARPENTER, Kenneth E.: European Industrial Exhibitions before 1851 and Their Publications. In: *Technology and Culture*, Vol. 13, 1972, No. 3, p. 466 (Accessible on the internet: JSTOR). According to H. Heyde the first crafts shows were staged in 1756 in London and in 1790 in Paris. Kenneth E. Carpenter regards a 1754 Vienna show as the first industrial exhibition. He also mentions an exhibition of inventions hosted in 1683 in Paris.

⁵ *Hundert Jahre Arbeit. Bericht über die Allgemeine Landesausstellung in Prag 1891, zur Jubiläumsfeier der Ersten Gewerbeausstellung des Jahres 1791 in Prag*. Prag : Im Verlage des Actionscomites der Allgem. Landes-Jubiläums-Ausstellung 1891 in Prag, 1892, pp. 3 f.

spread across Europe. Musical instruments, which combined crafts and art, and later also crafts and industry, were always featured in these exhibitions.

Similar intellectual movements developed throughout Europe, and the same can be said about exhibitions in Central Europe – they developed in a similar way in the same period. In general, the first exhibitions were held between the late 1790s and the 1820s, and initially showcased fine arts and crafts. It was not until the 1830s that crafts and industry shows began to be organized. Breslau (now Wrocław) was under the influence of Berlin, while the Kingdom of Poland followed the French model. The timing of the first exhibitions in both Breslau and Warsaw was similar – the first exhibition in the Kingdom of Poland was held in 1821 in Warsaw and, as was the case in other cities, it included musical instruments.⁶

The German state has as a rule been considered a part of Western Europe, and Silesia was officially incorporated into Prussia in 1745. The region has always been a melting pot of influences, and as Herbert Heyde stated, the traditions of instrument making in Silesia developed through mutual contacts with Bohemia, Moravia, Austria, Saxony and Southern Germany, separately from Brandenburg and Eastern Prussia.⁷ In light of these mutual influences, I will consider the exhibitions in Breslau as linked to Central Europe.

Exhibitions series in Breslau

Several exhibition series were held in Breslau. The first series consisted of art exhibitions (*Kunstaussstellungen*) held from 1818 by the Silesian Society for Patriotic Culture (*Schlesische Gesellschaft für vaterländische Kultur*) in Breslau's Old Stock Exchange (*Alte Börse*). These events were fairly modest, with a relatively small number of exhibits, mostly works of art, in addition to craft products, including musical instruments. The exhibitions bore many similarities to events staged at Berlin's Prussian Academy of Arts and Mechanical Sciences (*Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften*), where musical instruments were showcased from 1794,⁸ and were most likely inspired by them. The Breslau events must also have been influenced by a number of German exhibitions, such as the first show in Prussia, *Ausstellung der Erzeugnisse vaterländischen Gewerbefleißes*, held in 1822 in Berlin, which featured three instrument makers.⁹

After the art exhibition held in 1845 in Breslau, products other than works of arts, including musical instruments, were no longer displayed, as local crafts and industry products were showcased at other shows. The second series comprised 10 exhibitions

⁶ DREXLEROWA, Ref. 3, pp. 187-200.

⁷ HEYDE, Ref. 4, p. 399.

⁸ HEYDE, Ref. 4, pp. 205-206; SACHS, Curt: *Der Berliner Instrumentenbau auf den Ausstellungen der Kgl. Preuss. Akademie der Künste 1794-1844*. Leipzig: Verlag von Paul de Wit, 1912, passim.

⁹ On musical instruments at arts, crafts and industry exhibitions in 1818–1850 in Breslau, see GUL, Joanna: Instrumenty muzyczne na pierwszych wystawach sztuki, rzemiosła i przemysłu w dziewiętnastowiecznym Wrocławiu. In: *Muzyka*, vol. 56, 2011, No. 3, pp. 105-122; GUL, Joanna: Instrumenty muzyczne prezentowane na wrocławskich wystawach rzemieślniczo-przemysłowych w latach 1838-1850. In: ROTTERMUND, Krzysztof (ed.): *Muzykolog wobec instrumentu muzycznego. Profesorowi Beniaminowi Vogłowi w 75. rocznicę urodzin* (=Studia Musicologica Calisiensia II). Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2020, pp. 91-112.

organized in 1832–1850 by the Breslau Crafts Association (*Gewerbe-Verein*) as *Ausstellung von Erzeugnissen des vaterländischen Kunstfleisses*. These exhibitions were held alternately with art exhibitions, initially in the same building of the Old Stock Exchange (*Alte Börse*).¹⁰ The presence of instrument makers was increasing, but most of them were still from Breslau, and less frequently from other locations in the region and sporadically from outside of Silesia.¹¹

The third series started with the Silesian Industry Exhibition (*Schlesische Industrie-Ausstellung*) in 1852, known as the First Silesian Industry Exhibition, and was followed by two other shows (the second in 1857, and the third in 1870), which were modelled on world fairs, especially the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations held in 1851 in London. The music section mostly showcased exponents of the Silesian music industry.

The focus of this paper is on two industry exhibitions held in Breslau as part of the third series, in the mid-19th century, between 1852 and 1857. My research looked at sources from the Wrocław University Library, in the holdings of the Silesian-Lusatian Collection (former Silesian-Lusatian Cabinet).

Exhibitions in 1852 and 1857

The exhibitions held in Breslau in 1852 and 1857 coincided with a very interesting period in the history of the city and instrument building. The first in this series of industry exhibitions, the Silesian Industry Exhibition (*Schlesische Industrie-Ausstellung*), held on a grand scale in Breslau in 1852, acted as a strong stimulus to the city's development. It was clearly inspired by the first world exhibition held in London in the previous year. The mid-19th century also saw significant changes as regards the construction of numerous instruments, particularly as regards pianos. Vertical pianos ('giraffes', 'pyramids', 'lyres') and square pianos were gradually being displaced by upright pianos. Wooden piano frames reinforced with metal bars and other metal elements would soon be replaced by a cast-iron frame and cross-stringing. The innovations, patented and then disseminated via world exhibitions by Steinway & Sons in the 1850s and 1860s, would soon permanently change piano construction worldwide. These changes were not seen in the Breslau exhibitions in the 1850s, but the catalogues of the shows map out trends in the region's production immediately prior to the introduction of the innovations promoted by Steinway. The construction of wind instruments also changed significantly in the first half of the 19th century. Examples include Theobald Boehm's reform of woodwinds and the addition of valves to brass instruments. The exception was the construction of string instruments, which remained broadly unchanged, following century-old methods.

¹⁰ ZWIERZ, Maria: Dziewiętnastowieczne wystawy rzemiosła i przemysłu we Wrocławiu. In: IL-KOSZ, Jerzy – STÖRTKUHL, Beate (ed.): *Hans Poelzig we Wrocławiu: architektura i sztuka 1900-1916*. Wrocław : Muzeum Architektury, 2000, passim.

¹¹ GUL, *Instrumenty muzyczne na pierwszych...*, Ref. 9; GUL, *Instrumenty muzyczne prezentowane...*, Ref. 9.

Schlesische Industrie-Ausstellung 1852

In the preface to the Guide to the Silesian Industry Exhibition (*Schlesische Industrie-Ausstellung*) held in Breslau in 1852, the event organizers state that ‘The aim of the exhibition is not only to present new and unusual products, but also to fully reflect the current state of Silesian industry.’¹² The building referenced the Crystal Palace, which was built for the first world exhibition in London. With respect to instrument makers, it was not a ‘full reflection’ of the current state of Silesian industry, but there were many more exhibitors as regards instrument makers than in the previous exhibition series hosted in Breslau.¹³

Seven piano makers exhibited, six from Breslau and one from Neusalz an der Oder (now Nowa Sól):

- **Heinrich Philipp Bessalié** (Breslau): a grand piano with English action (exhibit or catalogue position number 974);¹⁴
- **Carl Beyer** (Breslau): a rosewood grand piano with English action (No. 1484);¹⁵
- **Brettschneider** (Breslau): a concert grand piano with German action (No. 888);¹⁶
- **Friedrich Wilhelm Brieger** (Neusalz an der Oder): a grand piano (No. 1482);¹⁷
- **Michael Schnabel**, a concert piano (No. 964);¹⁸
- **Theodor Raymond** (Breslau): a mahogany concert grand piano and an upright piano (No. 1553 and No. 1704);¹⁹
- **Franz Welck** (Welck, Breslau): a grand piano with English action, veneered with American maple (No. 1406).²⁰

Carl Beyer also placed a text-only advertisement indicating that his instruments included grand and square pianos with both English and German (Viennese) actions,

¹² *Führer und Plan für die Schlesische Industrie-Ausstellung, Breslau 1852*. Breslau : n. p., 1852: “Der Zweck der Ausstellung soll nicht allein das Vorführen neuer und eigenthümlicher Erzeugnisse sein, sondern sie soll im Allgemeinen den ganzen Stand der Schlesischen Industrie versinnbildlichen, und wir erlauben uns, hierauf besonders hinzuweisen.”

¹³ As a rule, the catalogues did not give the exhibitors’ full names, only the initials. I have completed names only where they are certain. Where instrument descriptions are long or complex, they are quoted in the footnotes from the original.

¹⁴ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen Industrie-Ausstellung : 1852*. Breslau : Druck, Verlag und Papier von Wilh. Gottl. Korn, Breslau, n. d., [1852], p. 30: “Hof-Instrumentenmacher Bessalie in Breslau, ein engl. Flügelinstrument”.

¹⁵ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 46: “Instrumentenbauer Beyer in Breslau, einen eng. Flügel von Polysander”. It is not clear from the descriptions of the pianos whether the case was of solid wood or veneered (veneer is more likely).

¹⁶ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 28: “Instrumentenbauer Brettschneider in Breslau, einen deutschen Concert-Flügel”. We know only the first name initials of a few Brettschneiders from this family. See ROTTERMUND, Krzysztof: *Budownictwo fortepianów na Śląsku do 1945 roku*. Szczecin : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2004, pp. 288-289.

¹⁷ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 46.

¹⁸ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 30.

¹⁹ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 49: “Pianoforte-Fabrikant T. Raymond in Breslau, Concert-Flügel von Mahagoni”; p. 54: “ein Pianino”.

²⁰ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 43: “Instrumentenmacher F. Welck in Breslau, ein Flügel-Instrument von amerikanischem Ahorn mit englischer Mechanik”.

and stating, in a manner typical of 19th-century advertisements, that his products were of prime quality, as they were crafted with the utmost care, from the most exquisite materials, and sold with a guarantee, etc.²¹ The catalogue also contains a content-rich advertisement placed by H. Brettschneider, which includes pricing for several models of grand pianos and uprights, with English and German actions, in a variety of woods.²² The company of Michael Schnabel (1775–1842), based in Breslau, which exhibited a concert piano, had then been run by one of Michael Schnabel's sons, Julius from at least 1848.²³

56

Preis-Liste der Piano-Fortes

aus der Fabrik des
H. Brettschneider
in Breslau, am Ringe.

A. Deutscher Mechanismus.

Stutzflügel	in Kirchbaum- oder schlichtem Mahagoniholz	200 Rtl.
dergl.	mit eiserner Anhängplatte und starker Verpreizung	220 =
dergl.	in schönem Mahagoni- oder Jacarandas Holz und feiner Eisenbein-Klavatur	230 =
dergl.	in schönem Mahagoni- oder Jacarandas Holz mit eiserner Anhängplatte und starker Verpreizung	250 =
Große Flügel	in schönem Mahagoni- oder Jacarandas Holz mit eiserner Anhängplatte, doppelter Verpreizung und feiner Eisenbein-Klavatur	300 =

B. Englischer Mechanismus.

Stutzflügel	in schönem Mahagoni- oder Jacarandas Holz mit eiserner Anhängplatte, starker Verpreizung und feiner Eisenbein-Klavatur	300 =
Concertflügel	in schönem Mahagoni- oder Jacarandas Holz	400 =

Kiste, Emballage und sorgfältige Verpackung werden besonders, aber billig, berechnet.

Das Commissions- und Agentur-Comptoir
von
Julius Böttger in Breslau,
Katharinenstraße Nr. 7,
empfiehlt sich zum An- und Verkauf von Landgütern jeder Größe und Gegend, städtischen Grundstücken, so wie zur Beschaffung und Unterbringung von Hypotheken-Kapitalien und verspricht die prompteste und reellste Bedienung.

Franz Welck, Pianoforte-Verfertiger,
in Breslau,
empfiehlt seine Instrumente mit deutscher und englischer Mechanik nach der neuesten Verbesserung, versehen mit einer eisernen Stimmstockplatte und mit einem eisernen Bogen, verbunden mit dem Spreizer, um dadurch die Stimmung besser zu erhalten, und garantirt auf mehrere Jahre für dessen Güte.

Advertisements of piano makers: H. Brettschneider and F. Welck. In: *Führer und Plan für die Schlesische Industrie-Ausstellung*, Breslau : n. p., 1852, p. 56. Wrocław University Library, the Silesian-Lusatian Collection, sign. Yn 1122

²¹ *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, Anzeiger zum Amtlichen Katalog [the part with advertisements], p. 21: "Carl Beyer, Pianoforte-Verfertiger, Breslau, Altbüßerstraße Nr. 52, empfiehlt sich zur geeigneten Beachtung mit Anfertigung aller Arten englischer und deutscher Instrumente – Flügel- und Tafelform, – vom vorzüglichsten Material, nach den dauerhaftesten und neuesten Verbesserungen, mit möglichstem Fleiß gut und sauber gearbeitet, und verspricht unter mehrjähriger Garantie die solidesten Preise". The advertisement contains no illustrations.

²² *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, Anzeiger..., p. 56.

²³ ROTTERMUND, Budownictwo..., Ref. 16, pp. 336-337.

Interestingly, as stated in the catalogue, Theodor Raymond and Franz Welk (Welck) sat on an expert committee (*Fach-Comission*) that probably admitted the instruments to the exhibition and evaluated them. Welk also placed an advertisement in the *Amtlicher Katalog der Schlesischen Industrie-Ausstellung 1852*.²⁴

Of the above instruments, the only ones that are known to have survived in Polish music collections are those by Heinrich Bessalié (approx. 1840; Andrzej Szwalbe Collection of Historical Pianos, Ostromecko near Bydgoszcz)²⁵ and by Franz Welk (2nd half of the 19th century; National Forum of Music, Wrocław).

The 1852 exhibition catalogue casts new light on the activities of Carl Beyer and Friedrich Wilhelm Brieger. According to current knowledge, Beyer was active in Breslau from 1856,²⁶ but the catalogue identifies him as a local piano maker earlier, in 1852. We can learn about his production profile through a detailed advertisement, included in the catalog.²⁷ No instrument of Beyer seems so far to have been found in the collections of instruments. Brieger, a piano maker based in Neusalz an der Oder, was active longer than previously thought. The last definitely known year of his work as a piano maker was 1845. He is known to have experimented with a down-striking action,²⁸ but none of his instruments has survived either.

Exhibitors in 1852 also included eleven makers of musical instruments other than pianos, based in Silesia and the surrounding area, including luthiers and string makers:

- **R. Bechmann**, master carpenter (*Tischlermeister*, Frankenstein, now Ząbkowice Śląskie): 2 guitars (No. 853);²⁹
- **F. Dittrich**, violin maker (Gross-Glogau, now Głogów): two violins (No. 511);³⁰
- **E. Kloß**, cantor (Bernstadt, now Bierutów): 1 violin (No. 441);³¹
- **Joseph Kügler** (Reichenbach, now Dzierżoniów): 1 violin (No. 230);³²
- **Freiherr v. Prittwitz** (Löwen, now probably Lewin Brzeski, Lower Silesia): 1 violin (no number);³³
- **C.F. Wiesner & Langenhahn** (Breslau): 1 violin and a variety of strings (No. 1599).³⁴

²⁴ *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, Anzeiger..., p. 56: "Franz Welck, Pianoforte-Verfertiger, in Breslau, empfiehlt seine Instrumente mit deutscher und englischer Mechanik nach der neuesten Verbesserung, versehen mit einer eisernen Stimmstockplatte und mit einem eisernen Bogen, verbunden mit dem Spreizer, um dadurch die Stimmung besser zu erhalten, und garantiert auf mehrere Jahre für dessen Güte".

²⁵ 'The Piano in Polish Collections': <http://fortepian.instrumenty.edu.pl/en/pianos/show/piano/45>.

²⁶ ROTTERMUND, *Budownictwo...*, Ref. 16, p. 286.

²⁷ This maker is not mentioned in: HENKEL, Hubert: *Lexikon deutscher Klavierbauer*. Frankfurt am Main: Verlag Erwin Bochinsky, 2000.

²⁸ ROTTERMUND, *Budownictwo...*, Ref. 16, p. 289.

²⁹ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 26.

³⁰ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 16.

³¹ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 14.

³² *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 8; Beniamin Vogel notes that J. Kügler was based in Breslau in 1856, but he provides no other detail except his address. VOGEL, Beniamin: *Słownik lutników działających na historycznych i obecnych ziemiach polskich oraz lutników polskich działających za granicą do 1950 roku*. Bydgoszcz: Miejskie Centrum Kultury, 2019, p. 124.

³³ *Führer...*, Ref. 12, p. 5.

³⁴ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 50: "1599. Saitenfabrik C. F. Wiesner & Langenhahn in Breslau, ein Sortiment Darmsaiten und eine Violine".

F. Dittrich is mentioned by Lütgendorff as an amateur luthier, who repaired violins.³⁵ Ernst August Kloss was cantor of the Evangelical church in Bernstadt who settled in Breslau around 1860. He was a violin and lute maker, who also exhibited his instruments at the crafts and industry exhibition in Stettin (now Szczecin) in 1865.³⁶

The exhibition was also attended by Silesian wind instrument makers:

- **Kleinert** (Breslau): a B-flat clarinet made of ebony and a B-foot flute made of coconut wood (No. 1596);³⁷
- **J. Schöngarth** (Breslau): a B-flat tuba with rotary valves (No. 1649);³⁸
- **J. Schubert**, the farmer (Dürrenberg, Kreis Habelschwerdt, now Sucha Góra, Bystrzyca Kłodzka district): 5 chromatic woodwind instruments (No. 601);³⁹
- **J. Weidner** (Breslau), a harmonium maker: Physharmonika (*Phisharmonika*; No. 1295).⁴⁰

We know that Weidner also exhibited his '*Fisharmonica*' (a type of harmonium) at the 1848 exhibition in Breslau.⁴¹ Compared to the earlier exhibitions held in Breslau, the 1852 one was a watershed event as far as luthiers and wind instrument makers are concerned – Schöngarth and Kleinert exhibited their instruments for the first time. In the first half of the 19th century very few luthiers and woodwind instrument makers and no brass instrument makers exhibited their products in Breslau. The reason for this is unknown – a similar absence of brass instrument makers at Berlin exhibitions before 1844 is noted by Curt Sachs.⁴²

Schlesische Industrie-Ausstellung 1857

Five years later, in 1857, the second Silesian Industry Exhibition was held.⁴³ The mid-19th century had not yet seen a widespread participation of piano makers in Breslau

³⁵ LÜTGENDORFF, W. L. F. v.: *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bd. 2. Frankfurt am Main : Frankfurter Verlags-Anstalt, 1922, p. 106; VOGEL, Ref. 32, p. 68.

³⁶ VOGEL, Ref. 32, p. 112; *Catalog der Allgemeinen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung in Stettin 1865*. Stettin : n. p., 1865, p. 45.

³⁷ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 50: "Instrumentenbauer Kleinert in Breslau, eine B-Klarinette von Ebenholz, eine Flöte mit H Fuß von Kokusholz"

³⁸ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 52: "Instrumentenbauer J. Schöngarth ebendasselbst, eine tiefe B-Tuba mit Cylinder-Ventilen."

³⁹ *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 19: "Bauersohn J. Schubert in Dürrenberg, Kr. Habelschwerdt, eine Parthie hölzerner chromatischer Musik-Instrumente und Wasserröste-Flach" – in addition to instruments, Schubert exhibited roasted flax seed. Five instruments are mentioned in: *Führer...*, Ref. 12, p. 5.

⁴⁰ *Führer...*, Ref. 12, p. 5; *Amtlicher Katalog der Schlesischen...*, Ref. 14, p. 40: "Instrumentenmacher J. Weidner in Breslau, eine Phisharmonika."

⁴¹ *Neunte Ausstellung von Erzeugnissen des vaterländischen Kunstfleisses veranstaltet von dem Gewerbe-Vereine in Breslau*. [Breslau] : Druck von C. F. A. Günther, n. d. [1848], p. 34: "Weidner, Instrumentenmacher. Große Feldgasse Nr. 10. 721. Fisharmonika. 90 Rthl."

⁴² SACHS, Ref. 8, p. 3.

⁴³ *Amtlicher Katalog der zweiten Schlesischen Industrie-Ausstellung, Veranstatlet vom Breslauer Gewerbe-Verein 1857*. Breslau : Buchdruckerei von Wilh. Gottl. Korn, n. d. [1857].

exhibitions. This changed in the late 19th century when every piano maker was eager to display proof of their participation in exhibitions by decorating their instruments and stationery with images of medals or awards.

The piano-making firms that exhibited at the second Silesian Industry Exhibition in 1857 included:

- **Carl Beyer** (Breslau): a pyramid mahogany piano (probably not the ‘pyramid’ piano, but rather a grand piano made of a special type of pyramid mahogany wood) with Viennese action and English dampers, and a grand piano with English action, Spanish walnut veneered (No. 699);⁴⁴
- **Bernhard Grimm** (Reichenbach, now Dzierżoniów, also active in Schweidnitz, now Świdnica):⁴⁵ a mahogany grand piano with English action and a walnut upright piano (No. 519);⁴⁶
- **Adolf Mager, Mager Frères** company: a grand piano of English design with an English action (No. 1059);⁴⁷
- **Ed. Seiler & Oswald Scholz** (Liegnitz, now Legnica): a grand piano with mahogany finish (No. 1043).⁴⁸

The catalogue also contains a content-rich advertisement placed by Franz Welck (Welck)⁴⁹ and Mager Frères.⁵⁰ The advertisement of Mager Frères includes several models of pianos, concert grands and uprights, with English and German actions, in a variety of woods.

⁴⁴ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 30: “C. Beyer, Instrumentenbauer. Pyramiden-Mahogany-Flügel mit wiener Mechanik u. engl. Dämpfung; engl. Flügelinstrument v. Spanischem Nußbaum”.

⁴⁵ For more on this, see GUL, Joanna – SACHS, Rainer: Świdniccy fortepianmistrzowie. In: *Rocznik świdnicki*, Vol. 34, 2006, pp. 37-38. His piano survives at the Muzeum Ziemi Średzkiej (Środa Land Museum), in Koszuty, Poland.

⁴⁶ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 23: “B. Grimm, Pianoforte-Fabr. Reichenbach. Engl. Flügel-Instrument (Mahogany); Pianino (Nußbaum).”

⁴⁷ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 47: “Ad. Mager, Firma Mager frères. Flügelinstrument, engl. Bauart und Mechanik.”

⁴⁸ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 46: “Ed. Seiler & Oswald Scholz, Instrumentenbauer. Liegnitz. Mahoganykarnieß-Flügelinstrument.” It is not clear what the word ‘karnieß’ means here, perhaps it describes the shape of the instrument.

⁴⁹ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, Anzeiger zum Amtlichen Katalog [part with advertisements], p. 4.

⁵⁰ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, Anzeiger zum Amtlichen Katalog, p. 12: “Piano-Forte-Fabrik in Breslau von Schweidnitzerstr. Nr. 5. Mager frères: 1) Großer Concert-Flügel englischer Bauart und Mechanik 7 Octaven von Polixanderholz: 450 Rtl. [Reichsthaler]; 2) Stutz-Flügel englischer Bauart und Mechanik von Polixanderholz: 350 Rtl.; 3) Flügel engl. Construction mit Wiener Mechanik von Polixander: 250 Rtl.; 4) Pianos droits engl. Construction und Mechanik: 220 Rtl. Inhaber obiger Firma hat in den berühmtesten Ateliers Deutschlands und Paris gearbeitet und ist dem Fabrikat von Künstlern von großem Rufe so wie von Kunstkennern die höchste Beachtung gezollt, und durch nachhaltige Anempfehlung zu ihrer Erweiterung wesentlich beigetragen worden. Fabrikant hat sich zur Aufgabe gestellt, nur das beste Material zu verwenden und das neuste und möglichst beste zu liefern. Dem Vertrauen und Wohlwollen sich empfehlend zeichnet hochachtungsvoll Adolf Mager, Firma Mager frères.”

The company set up by Eduard Seiler in Liegnitz in 1849 soon became Silesia's largest and one of the best piano manufacturers. The fact that Seiler and Scholz displayed their products at the exhibition is notable, as very little is known about the collaboration between Oswald Scholz and Eduard Seiler and it has not yet been possible to determine the date until which they worked together.⁵¹ Oswald Scholz's advertisements as an independent piano maker survive, but no instruments signed with his name are known. The 1857 Breslau Exhibition was probably the first show at which the Ed. Seiler company received a prize.⁵² Many instruments made by this manufacturer have survived in museums and private collections, but only a few from the early years of the firm. At the next Breslau exhibition in 1870, Ed. Seiler, the largest piano factory in Eastern Germany, exhibited the largest number of instruments and he was the silver medal winner at the 1869 *Allgemeine Deutsche Gewerbe und Industrie-Ausstellung* in Wittenberg.⁵³

Other piano makers and instruments featured in the exhibition included:

- **Theodor Raymond** (Breslau): a walnut piano of French model (No. 994);⁵⁴
- **Franz Welk** (Welck; Breslau): a rosewood grand piano with English action and a rosewood upright piano (No. 701);⁵⁵
- **Wallischewski** (Breslau): a rosewood grand piano with metal hitch-pin plate and English action, with 7½ octaves G2-c5 (No. 649).⁵⁶

Very little is known about the piano maker Wallischewski from Breslau. He was active in Wrocław in the years approx. 1840–1870. Only one piano signed 'C. Wallischewski' – a square piano from approx. 1840 – survives in the National Museum in Wrocław. It has a composite frame with one bar and a slightly smaller range of C1-a4 – 6 1/2 octaves.⁵⁷

⁵¹ They still worked together in 1857. For more information, see: GUL, Joanna: Do dziejów budownictwa fortepianów w Legnicy: współpracownicy Eduarda Seilera. In: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej*, Vol. 11. Wrocław : Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, 2008, pp. 131-140.

⁵² This exhibition and prize are first mentioned in Ed. Seiler's publicity materials. For more information, see: GUL, Joanna: *Historia wytwórni fortepianów Ed. Seiler na tle przemysłu muzycznego Legnicy w XIX i XX wieku*. Unpublished MA thesis supervised by Prof. Maria Zduniak, Wrocław, 2002 (computer printouts, Library of the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław).

⁵³ *Catalog der dritten Schlesischen Gewerbe-Ausstellung zu Breslau 1870. Veranstatet in den Räumen des Schiesswerders vom Breslauer Gewerbe-Verein*. Breslau : n. p., n. d. [1870], advertisement section, unnumbered page.

⁵⁴ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 44: "Th Raymond, Pianofortefabr. Piano von Nußbaumholz, französische Bauart"

⁵⁵ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 31: "Franz Welk, Instrumentenbauer. Polysander-Flügel-Instrument mit engl. Mechanik. Polisaner-Piano."

⁵⁶ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 28: "Wallischewski, Instrumentenbauer. Flügel von Polysander mit eiserner Anhängplatte, engl. Mechanik, 7 ½ Octave (32' G bis 5gestr. C)."

⁵⁷ KORŻEL-KRAŚNA, Małgorzata: *Meble pierwszej połowy XIX wieku*. Wrocław : Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2007, pp. 203-204.

The following makers exhibited stringed instruments:

- **Ernst Liebich**: three violins based on models by Stradivari and Guarneri and a cello with bow and case (No. 515);⁵⁸
- **Amand Meisel** (Frankenstein, now Ząbkowice Śląskie): a string quartet: 2 violins, 1 viola and 1 cello (No. 124);⁵⁹
- **Kügler** (probably Joseph; as in the previous exhibition): a violin in a case with a bow (931);⁶⁰
- **Joh. Bieleck**, a shoemaker (Habelschwerdt, now Bystrzyca Kłodzka): in addition to shoes and accessories, he displayed a handmade zither and two types of guitars (No. 158).⁶¹

The exhibition also featured a number of woodwind instruments:

- **E. Kleinert** (Breslau): a boxwood oboe with nickel silver keys, and an E-flat clarinet with brass fittings and nickel silver keys (No. 802);⁶²
- **Aug. Ruffer**, Hausbes[itzer] (homeowner; Ndr.-Berbisdorf bei Hirschberg, now Dziwiszów near Jelenia Góra): a boxwood G clarinet with 8 keys, all parts handmade (No. 123).⁶³

The above information about the instrument makers and their instruments is short, but it adds to the existing body of knowledge about Lower Silesian instrument makers.⁶⁴ The 1857 exhibition catalogue combines modern trends brought by dynamic companies and slightly outdated production by amateurs, probably for their own use. For example, while Kleinert exhibited woodwind instruments with modern materials, such as nickel silver keys, 'Hausbesitzer' Ruffer exhibited an older clarinet model. Eduard Seiler's Liegnitz-based company received first awards at exhibitions in Breslau, and was destined to become one of Germany's largest piano factories.

Once again, major Lower Silesian wind instrument makers, such as Kleinert and Meisel, were featured in the exhibition. Amand Meisel (who had a workshop in Frankenstein, but previously also worked in Breslau and Schweidnitz) was an experienced luthier and also brass instruments maker.⁶⁵ Exhibitors also included Ernst Liebich (I or

⁵⁸ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 23: "E. Liebich, Instrumentmacher. 3 Violinen (nach Straduari u. Guarnieri), 1 Cello, mit Bogen und Kästen."

⁵⁹ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 6: "Amand Meisel, Instrumentenb. Frankenstein. Quartett Streich-Instrumente: 2 Violinen, 1 Viola, 1 Cello."

⁶⁰ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 41: "Kügler, Instrumentenmacher. Violine mit Bogen im Etui."

⁶¹ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 8: "Joh. Bieleck, Schuhmachermstr. Habelschwerdt. (...) Selbstgefertigte Zither, Gran-Guitarre mit Maschinerie, Terz-Guitarre mit Capotasto."

⁶² *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 35: "E. Kleinert, Verfert. musikalischer Instrumente. Oboe von Buxbaum, mit Klappe von Neusilber; Klarinette in Es, mit Messing überzogen, Klappen von Neusilber."

⁶³ *Amtlicher Katalog der zweiten...*, Ref. 43, p. 6: "Aug. Ruffer, Hausbes., Ndr.-Berbisdorf bei Hirschberg. Klarinette von Buchsbaum mit 8 Klappen, Stimmung G (in allen Stücken eigene Arbeit)."

⁶⁴ See: ROTTERMUND, *Budownictwo...*, Ref. 16; VOGEL, Ref. 32; HEYDE, Ref. 4, LÜTGENDORFF, Ref. 35; HENKEL, Ref. 27.

⁶⁵ VOGEL, Ref. 32, p. 146.

II), from the Liebich family of luthiers, who was influential in the region. Ernst Liebich (I) also took part in a major crafts exhibition in Berlin in 1844.⁶⁶

A curiosity at the exhibitions were the amateur instrument makers, who had the most diverse occupations, e.g. a shoemaker, and were also from the higher echelons of society, such as Freiherr and Hausbesitzer.

Conclusion

This overview of two exhibitions held in Breslau in the mid-19th century gives an idea of the music sections of the exhibitions and of the activity of numerous instrument makers. Extensive public access meant the exhibitions included both major and lesser known makers, and both technical aspects already on the way out alongside novel trends. However, the exhibitions tended to showcase new developments and improvements in instruments – for example, square pianos were not displayed at any of the above exhibitions, although they still appear in some companies' advertisements. Piano makers predominated, which was due to the ever growing popularity of the piano and its musical and visual appeal in exhibition conditions. The catalogues continue to feature two types of piano action (English and German, i.e. Viennese), with differing types of sound, indicating that both types of instruments continued to attract buyers. Exhibition participants were introduced to new technical innovations in instrument construction and materials (e.g. the use of nickel silver).

We learn almost nothing about the appearance of the exhibited instruments – only the types of wood or metal used are recorded – as the information in the catalogues in this regard is sparse. However, care was certainly taken over the visual appearance of the instruments in order to attract the most customers. The variety of the exhibited instruments and the extensive activity of the makers was a reflection of the region's lively musical life and it inspired the instrument makers to develop their craft and innovate technically. The exhibitions gave the participants an opportunity to test their instruments in front of a public and receive feedback on how they sounded, and short concerts were often given. There were also specially organized concerts in which exhibited instruments were used. There are records of opening hymns composed specifically for the exhibitions, of dances, 'exhibition polkas' and other musical entertainments. The exhibitions provided a strong stimulus to a city's development, and in addition to their economic significance, they also brought new sounds to the musical life of Breslau.

⁶⁶ VOGEL, Ref. 32, p. 132.

Resumé

VÝSTAVY PRIEMYSELNEJ A REMESELNÍCKEJ VÝROBY VO VROCLAVE V ROKOCH 1852 A 1857 SO ZRETELOM NA REGIONÁLNY ROZVOJ VÝROBY HUDEBNÝCH NÁSTROJOV

Výstavy priemyslu a remeselníctva 19. a 20. storočia sa stali zaujímavými kultúrno-historickými udalosťami s celoeurópskym a celosvetovým významom. Ich hlavným poslaním bol celospoločenský hospodársky, vedecko-technický a kultúrny rozvoj. Výstavy podporovali spoluprácu v oblasti všeobecnej výmeny skúseností v spojení s rozvojom vedy a kultúry.

Vedecký výskum začal cielene sledovať celosvetové výstavy viacrozmerneho charakteru ako aj celoštátne alebo regionálne výstavy, aké sa organizovali už v druhej polovici 19. storočia. Výstavy sa usporadúvali hlavne pod vplyvom Veľkej celonárodnej priemyselnej výstavy v Londýne v roku 1851. Významné, avšak vedecky zatiaľ nepreskúmané, sú nateraz lokálne a regionálne výstavy, ktorých genéza siaha do polovice 19. storočia. Vzbudenie vedeckého záujmu muzikológov o spomínané výstavy je oprávnené, a to hneď z niekoľkých dôvodov: medzi mnohými výstavnými exponátmi sa nachádzali hudobné nástroje, okrem toho sa počas výstav uskutočňovali koncerty a vznikala príležitostná hudobná tvorba uvádzaná na výstavách.

Vroclav, vtedajšie hlavné mesto Sliezska, usporiadal zopár cyklov výstav priemyslu a remeselníctva, kde sa vystavovali aj hudobné nástroje. Predložená štúdia sa zaoberá dvoma priemyselnými výstavami z rokov 1852 a 1857. Katalógy ako aj tlačové dokumenty z týchto výstav sa nachádzajú v Univerzitetnej knižnici vo Vroclave. Poskytujú zaujímavé poznatky o výstavných hudobných exponátoch – hudobných nástrojoch, ako aj o ich autoroch, umeleckých tvorcoch a staviteľoch hudobných nástrojov. Po prvýkrát sa predstavili na výstave vo Vroclave mnohí stavitelia, výrobcovia hudobných nástrojov z celého Sliezska (nielen z hlavného mesta), čo bolo v porovnaní s predchádzajúcimi výstavami v období prvej polovice 19. storočia veľkou zmenou. Hudobné nástroje vystavovali spolu s inými staviteľmi aj amatéri. Po prvýkrát tu vystavovali hudobné nástroje významní výrobcovia plechových nástrojov, ktorí sa predtým nezúčastňovali výstav z doteraz neznámych príčin. Dôležité miesto medzi staviteľmi hudobných nástrojov patrilo na výstavách výrobcovi klavírov s viedenskou a anglickou mechanikou. Predvádzali sa nové technické riešenia spolu s tradičnými starými modelmi. Niektoré firmy boli už známe, resp. v krátkom čase sa stali regionálne známymi výrobnými značkami hudobných nástrojov, napríklad firma *Eduard Seiler* z Legnice, ktorá získala v polovici 19. storočia viaceré prvé ceny. Katalógy z výstav v rokoch 1852 a 1857 uvádzajú mená mnohých staviteľov hudobných nástrojov, ktorých činnosť bola predtým verejnosti neznáma.

HUDOBNÉ VZDELÁVANIE V ŠTÁTANOM UČITEĽSKOM ÚSTAVE V MODRE V ROKOCH 1870 – 1918

ERIKA TAVALY

PaedDr. Erika Tavalý, PhD.; Hospodárska 19, 917 01 Trnava; e-mail: pianohv@gmail.com

ABSTRACT

Based on the analysis of primary sources, the study documents the genesis and development of the teacher training institute in Modra during the first stage of its existence, in the period of the Austro-Hungarian monarchy. It focuses on music education and the practice of music in the Hungarian Royal Teacher Training Institute, from its inception in 1870 until 1918. The study provides profiles of music teachers working at this teaching institute and evaluates the influence of their activity on the quality of music education.

Key words: music, education, state teacher training institute

Úvod

Pred zavedením tereziánskej školskej reformy sa na učiteľské vzdelávanie nekládol osobitný dôraz, učitelia ľudových škôl neboli špeciálne pripravovaní na svoje povolanie. V cirkevných školách, či už *kláštorných* alebo *farských*, vyučovali hlavne kňazi, na vyšších typoch škôl v mestách zasa absolventi *artistických* – *filozofických* fakúlt. Prvé uvedomelé snahy o vzdelávanie budúcich učiteľov ľudových škôl zaznamenávame až v období školskej reformy *Ratio educationis* (1777). Systematická príprava budúcich učiteľov sa mala realizovať v pedagogických kurzoch (*Institutio candidatorum ad magisteria*), otvorených pri štvorročných *hlavných* školách, ktoré po pripojení pedagogickej prípravky zmenili názov na *normálne* alebo *vzorové*.

V Uhorsku bola prvá *normálna škola* založená v Bratislave už v roku 1775. Pedagogický kurz trval od troch týždňov do šiestich mesiacov a bol povinný pre každého, kto chcel učiť na ľudovej škole, teda aj pre učiteľov na dedinách. V praxi sa však očakávalo, že učiteľ bude schopný zastávať aj pozíciu organistu alebo kantora. Preto

bola k učiteľskému kurzu neskôr pripojená hudobná prípravka. V ďalších rokoch boli takéto pedagogické kurzy otvorené aj v Košiciach (1777) a v Banskej Bystrici (1778). Niekoľkomesačné vzdelávanie sa však ukázalo ako nedostatočné, preto druhé vydanie *Ratio educationis* (1806) predĺžilo vzdelávanie učiteľov na jeden rok. Ani toto časové navýšenie však nebolo postačujúce. Potreba vyškoliť odborne znalých učiteľov pre potreby ľudových škôl a zároveň aj schopných organistov pre potreby chrámu podnietila v roku 1819 biskupa Jána Ladislava Pyrkeru k založeniu prvej cirkevnej učiteľskej preparandie – *Institutum Praeparandorum* pri kňazskom seminári v Spišskej Kapitule. Učiteľské štúdium už bolo dvojročné a podľa tohto vzoru boli následne založené aj cirkevné učiteľské preparandie v Banskej Bystrici (1856), Košiciach (1856) a Trnave (1857), čím sa nastavila základná podoba učiteľského vzdelávania pre ľudové školstvo.

Politické zmeny, ktoré nasledovali v 60. rokoch 19. storočia, výrazne dopomohli k jeho ďalšiemu rozvoju. Uhorská vláda, ktorá získala po rakúsko-uhorskom vyrovaní (1867) kompetencie v rámci školstva, si dala okrem iného za cieľ pomaďarčiť školské vzdelávanie v uhorských školách. Uhorské ministerstvo školstva¹ si uvedomovalo, že na dosiahnutie tohto cieľa je príprava učiteľa kľúčová, a preto bolo nevyhnutné zakladať učiteľské ústavy, ktoré by boli riadené štátom a vo vzdelávaní podliehali jednotnému zákonu. Už v roku 1868 bol zverejnený XXXVIII. zákonný článok uhorského zákonníka, ktorý presne vymedzoval vzdelávací štandard a formu organizácie štátnych učiteľských ústavov.² Zákon zaradoval učiteľské ústavy medzi vyššie národné školy (teda na rovnakú úroveň s meštianskymi školami)³ a všetky inštitúty prebrali jednotný oficiálny názov *učiteľský ústav (tánítóképző intézet)*. Štátne učiteľské ústavy nadviazali na vzdelávanie v už existujúcich cirkevných preparandiách, to znamená, že okrem hlavného cieľa prípravy učiteľov pre vzdelávanie detí v ľudových školách zároveň prebrali v prípade mužských ústavov aj povinnosť vyškoliť kantorov a organistov pre potreby mesta či dediny. Do učiteľského vzdelávania sa však zaviedlo množstvo nových pozitívnych prvkov. Štúdium bolo z dvoch rokov predĺžené na trojročné, zákonom sa stanovil aj nový obsah vzdelávania a vymedzili sa povinné aj nepovinné vyučovacie predmety.⁴

Ako prvý vznikol na území Slovenska v roku 1869 Štátny učiteľský ústav v Lučenci, nasledovali mužské ústavy v Kláštore pod Znievom (1870), Leviciach (1870), Modre (1870), Spišskej Novej Vsi (1871) a Ženský štátny učiteľský ústav v Bratislave (1871).⁵

¹ Oficiálny názov inštitúcie bol Ministerstvo náboženského kultu a vyučovania.

² XXXVIII. zákonný článok z roku 1868 o vyučovaní v národných školách. Učiteľskému vzdelávaniu sa priamo venuje HLAVA VII.

³ Absolvovanie tohto štúdia sa nepovažovalo za ukončené stredoškolské vzdelanie. DOBROCKÁ, Soňa: Prekonávanie rozdielov systému slovenského a českého školstva v medzivojnovom Československu. In: *Pedagogika*, roč. 66, 2016, č. 3, s. 330-343.

⁴ Podľa nového zákona sa ako povinné predmety vyučovali vierouka, mravoveda, dejepis, zeme-pis, materinský jazyk, metodika, pedagogika, maďarský a nemecký jazyk, prírodné vedy, náuka o hospodárstve s cvičeniami, ústava, počty, merboveda, *spev, hudba*, krasopis, kreslenie, telesná výchova a pedagogická prax na cvičnej škole. U dievčat sa prírodné vedy zameriavali viac na záhradníctvo, domáce a ručné práce. Ref. 2, HLAVA VII, § 88 a § 111.

⁵ Aj naďalej sa však zakladali ďalšie cirkevné ústavy, a to Rímskokatolícky učiteľský ústav v Levoči (1879), ústav v Bratislave (1898) a Trnave (1894) – obidva pri kláštore uršulínok. Evanjelické cirkevné učiteľské ústavy vznikli v Revúcej (1868), Prešove (1873), Banskej Štiavnici (1887) a v roku 1895 vznikol gréckokatolícky učiteľský ústav v Prešove. MICHALIČKA, Vladimír – VANĚKO-

V záujme rozvoja štátnych učiteľských ústavov štát v spolupráci s mestami financoval výstavbu nových murovaných a moderných budov, ktoré boli vybavené jednotriednou cvičnou školou, internátom, záhradou a dielňami.⁶ Veľkým prínosom pre učiteľské vzdelávanie bolo ďalšie predĺženie štúdia až na štyri roky Štátnym nariadením z roku 1881.⁷ Študentom sa tak ponúkol väčší priestor na získanie potrebných odborných, praktických a aj hudobných zručností. Od roku 1884 fungovali všetky štátne učiteľské ústavy na území Slovenska ako štvorročné.⁸

Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v rokoch 1870 – 1918

Mesto Modra dosahovalo vysokú úroveň v poskytovaní vzdelávania už v období pred školskou reformou *Ratio educationis*. V stredoveku disponovalo *farskou* školou,⁹ neskôr *mestskou* a s príchodom evanjelickej komunity¹⁰ aj prestížnou *latinskou* školou (1594).¹¹ V období protireformácie tu fungovali až dve gymnáziá – evanjelické a katolícke.¹² Evan-

VÁ, Daniela – ZACHAROVÁ, Eva: *Dejiny najstarších učiteľských ústavov na Slovensku*. Bratislava : Ústav informácií a prognóz školstva, 2002, s. 5-21.

⁶ Štátne učiteľské ústavy mali všetko hrazené, stravu, štatélnu bielizeň a pre snaživých študentov i príspevok na učebnice. Ref. 2, HLAVA VII § 81-115.

⁷ *Štátne nariadenie číslo 665 a 15369 z roku 1881*. HRIVNÁK, Michal: *Náčrt dejín učiteľského vzdelávania slovenských národných učiteľov*. Liptovský Svätý Mikuláš : Tranoscius, 1945, s. 39. Podľa: BAZÁLIKOVÁ, Jana – BAZÁLIK, Tomáš: *Učiteľský ústav v Banskej Štiavnici*. In: *Paedagogica*, roč. 26, 2014, s. 10.

⁸ Existujúce rímskokatolícke učiteľské ústavy pokračovali vo svojej činnosti, avšak aj ony už podliehali novému zákonu, a preto museli reagovať na požadované zmeny. V Spišskej Kapitule sa prešlo na trojročné vzdelávanie už v školskom roku 1871/1872, v Trnave až v roku 1873/1874. Rímskokatolícky učiteľský ústav v Bratislave bol v roku 1856 presunutý do Ostrihomu. Rovnako tak v roku 1872 zanikol aj prestížny cirkevný učiteľský ústav v Banskej Bystrici, ktorý nedokázal zareagovať na požadované zákonné zmeny. Ďalšie predĺženie štúdia na 4 roky spôsobilo cirkevným inštitútom ďalšie priestorové, personálne, a hlavne finančné problémy. V Spišskej Kapitule sa prešlo k štvorročnému vzdelávaniu až v školskom roku 1910/1911, v Trnave mužský Rímskokatolícky učiteľský ústav v roku 1896 zanikol, resp. bol presunutý do Ostrihomu. JENDRICHOVSKÝ, Jozef: *Vzdelávanie učiteľov-organistov, kantorov v ríms.-katolíckom učiteľskom ústave v Spišskej Kapitule v rokoch 1819 – 1949*, s. 17-18 a Štátny archív v Trnave, *A Nagyszombati Kir. Katholikus Tanítóképző Intézet 1875/76 tanévi értesítője*, s. 5 a *A Nagyszombati Kir. Katholikus Tanítóképző-Intézet értesítője az 1893/94*, s. 22.

⁹ Prvá zmienka o katolíckej fare pochádza síce až z roku 1330, farský kostol sv. Jána Krstiteľa bol však v Modre vybudovaný už v druhej polovici 13. storočia. Je teda vysoko pravdepodobné, že v Modre existovala farská škola s oddelenými triedami pre slovenské a nemecké deti v tomto období. DUBOVSKÝ, Ján: *Náboženské a kultúrne pomery, školstvo*. In: ŽUDEL, Juraj – DUBOVSKÝ, Ján a kol.: *Dejiny Modry*. Modra : Mesto Modra; Mestský úrad Modra, 2006, s. 165.

¹⁰ Krátko po vystúpení Martina Luthera priniesli myšlienky reformácie nemeckí obchodníci aj do Modry. Samostatný evanjelický zbor sa v Modre vytvoril začiatkom 70. rokov 16. storočia. DUBOVSKÝ, Ref. 9, s. 162.

¹¹ V roku 1629 sa latinská škola zvýšením štúdia o jeden stupeň preklasifikovala na gymnázium. DUBOVSKÝ, Ref. 9, s. 175.

¹² V rámci rekatolizácie v roku 1675 prebrali existujúce evanjelické gymnázium do svojej pôsobnosti benediktíni. Znížili však jeho vzdelávací status na nižšie gymnázium. Evanjelická komunita si preto po obnovení činnosti založila v roku 1683 nové evanjelické gymnázium. DUBOVSKÝ, Ref. 9, s. 175.

jelické gymnázium dosiahlo dokonca v roku 1769 status lýcea.¹³ Tereziánske reformy podnietili navyše aj vznik *hlavnej školy*,¹⁴ pribudlo ďalších päť *ľudových škôl*,¹⁵ päťtriedna *židovská škola* a dve *meštianske školy*.¹⁶ Založenie učiteľského ústavu v Modre inicioval samotný minister školstva barón József Eötvös.¹⁷ Zatvorením modranského proslovensky orientovaného lýcea (1870) sa v meste vytvoril priestor na umiestnenie nového štátneho pedagogického inštitútu. *Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav* (Magyar Királyi állami tanítóképző) slávnostne otvorili 3. októbra v roku 1870.¹⁸ Tento trojročný mužský učiteľský inštitút prijímal chlapcov vo veku 15 a viac rokov, ktorí mali absolvované aspoň štyri nižšie ročníky gymnázia alebo reálnej školy.¹⁹ V prvých rokoch existencie bol umiestnený práve v budove bývalého evanjelického lýcea.²⁰ Hoci tieto priestory neboli veľké, hneď v nasledujúcom školskom roku 1871/1872 bola otvorená aj *cvičná škola*.²¹

¹³ WÖLFEL, Samuel: *Beiträge zur Geschichte des evang. Gymnasiums in der königl. Freystadt Modern*. Pressburg, 1826, s. 10-11, 26-27. Podľa DUBOVSKÝ, Ref. 9, s. 188.

¹⁴ KOWALSKÁ, Eva: *Štátne ľudové školstvo na Slovensku na prelome 18. a 19. storočia*. Bratislava : SAV, VEDA, 1987, s. 98-99.

¹⁵ Dve ľudové školy – chlapčenskú a dievčenskú – viedla evanjelická cirkev, ďalšie dve ľudové školy – katolícka a evanjelická – fungovali aj na Kráľovej. V roku 1904 vznikla ešte rímskokatolícka dievčenská škola pri kláštore uršulínok (Claudianum). Slovenská pedagogická knižnica, *A modori magyar királyi állami tanítóképezde értesítvénye az 1874/75 tanév végén*, s. 24.

¹⁶ Jednu meštiansku školu prevádzkovalo mesto, ktoré ju založilo v roku 1870 ako čiastočnú náhradu za zaniknuté evanjelické lýceum, druhá meštianska škola vznikla v roku 1894 ako evanjelická Dištriktuálna dievčenská škola. HRDLOVIČOVÁ, Sylvia: Školské vzdelávanie. In: ŽUDEL – DUBOVSKÝ, Ref. 9, s. 294.

¹⁷ Podľa J. Eötvösa Modra ako malé mesto, ktoré je zasadené do prostredia hôr a prírody, zaistovala ideálne prostredie pre založenie učiteľského ústavu. Študenti tu nemali podliehať epidémiám a ani morálnym pokušeniam kaviarní a pohostinstiev veľkých miest. Slovenská pedagogická knižnica (SPK), *A modori magyar királyi állami tanítóképezde értesítvénye az 1872/73 tanév végén*, s. 46.

¹⁸ Výhodou Modry bolo aj to, že sa nachádzala v blízkosti Bratislavy, mala teda rýchly prístup k novým metódam vzdelávania. Priestory učiteľského ústavu si prišiel osobne pozrieť poradca ministra školstva Aladár Molnár a na Veľkú Noc v roku 1870 podpísal zmluvu s mestom. To sa zaviazalo v blízkej budúcnosti vybudovať pre potreby učiteľského ústavu aj novú budovu. SPK, Ref. 17, s. 5.

¹⁹ Ref. 2, §86.

²⁰ Evanjelické gymnázium v Modre existovalo od roku 1683. V päťdesiatych rokoch 19. storočia však počet študentov a pedagógov postupne klesal a v roku 1869 bol taký nízky, že sa nemeckí evanjelici rozhodli v roku 1870 školu zatvoriť a priestory dať do dočasného prenájmu pre potreby nového učiteľského ústavu, kým sa nepostaví vhodná budova. O priestory sa učiteľský ústav delil s evanjelickou ľudovou školou, ktorá sídlila na prízemí, učiteľský inštitút bol umiestnený na poschodí. Slovenská pedagogická knižnica, *A modori magyar királyi állami tanítóképezde értesítvénye az 1888/89 tanév végén*, s. 26.

²¹ Úlohou cvičnej školy bolo umožniť kandidátom na učiteľov uplatniť teoretické vedomosti vo vyučovacej praxi. V štátnych učiteľských ústavoch bolo jej založenie povinné, v cirkevných učiteľských ústavoch však nebola samozrejmosťou. Cirkevný učiteľský ústav v Trnave (1857 – 1996) napríklad počas celej svojej existencie nemal svoju cvičnú školu a využíval pre potreby pedagogickej praxe rímskokatolícku ľudovú školu. Cvičná škola pri Štátnom učiteľskom ústave v Modre spĺňala hneď od začiatku všetky zákonné požiadavky. Mala štyri ročníky a 48 žiakov. Maďarčina sa vyučovala na tej úrovni, aby po skončení prvého roku mohli deti pokračovať v ďalšom štúdiu na maďarských školách. Od školského roku 1907/1908 k nej boli pripojené aj dva ročníky opakovacej školy a tri ročníky ekonomickej (nižšej hospodárskej) školy. Všetky školy boli podriadené vedeniu učiteľského ústavu a existovali až do roku 1918. SPK, Ref. 17, s. 5 a Štátny archív v Brati-

Prvým riaditeľom sa stal **Ján Benisch**²² a počas jeho vedenia sa v učiteľskom ústave učilo po nemecky, v cvičnej škole po slovensky.

Učiteľský ústav však zápasil nielen s nedostatkom priestorov a materiálneho vybavenia, hlavným problémom boli chýbajúce učebné osnovy, plány a k nim prislúchajúce učebnice. Navyše zloženie študentov bolo v prvých rokoch veľmi heterogénne.²³ Situácia sa stabilizovala v školskom roku 1872/1873, keď sa oficiálnym vyučovacím jazykom stala maďarčina²⁴ a Jána Benischa na poste riaditeľa vymenil **Karol Véredy**, absolvent Herbart-Zillerovskej školy a bývalý pedagóg učiteľského ústavu v Spišskej Novej Vsi.²⁵ Keďže mal skúsenosti s vyučovaním na takomto type školy, zaviedol na učiteľskom inštitúte presný systém vzdelávania, pedagógovia mali povinnosť vypracovať učebné plány, ktoré zahŕňali aj zoznam používaných učebníc. V nastavenom trende pokračoval aj **Karol Lenhardt**,²⁶ ktorý sa stal riaditeľom v školskom roku 1876/1877 a na tomto poste zotrval 32 rokov. Počas jeho vedenia sa postupne stabilizoval učiteľský zbor, učiteľský ústav venoval priestor aj mimoškolským aktivitám, pre potreby študentov bola založená školská sporiteľňa, vybavená študentská knižnica a knižnica pre pedagógov. Všetky tieto zmeny prispievali k neustálemu zvyšovaniu záujmu o vzdelávanie.²⁷ Od

slave – pobočka Modra, Uhorský štátny učiteľský ústav v Modre, *A modori magyar királyi állami tanítóképző-intézet értesítője az 1909 – 1910 tanévről*, s. 39.

- ²² Ján Benisch bol ponemčený Čech, ktorý predtým pozíciu riaditeľa učiteľského ústavu v Klagenfurte, neskôr riaditeľa katolíckej školy v Budapešti. Ako pedagóg mal veľmi dobrú povesť. Na učiteľskom ústave bol známy svojím oduševneným prístupom a zaujímavými prednáškami. Podľa spomienok jeho bývalých žiakov bol ako osobnosť nevyspytateľný, jeden deň bol ku študentom priateľský a na druhý deň im bez príčiny vynadal. Múzeum Ludovíta Štúra (MEŠ) v Modre, RAPOŠ, Karol: *Minulosť učiteľského ústavu v Modre*. In: *Slovenská vlastiveda I.* 1921, č. 3, s. 82.
- ²³ V prvom roku vzdelávania mal učiteľský ústav 10 študentov, z toho boli 2 Slováci, 1 Maďar a 7 Nemcov. Skupina však bola veľmi rôznorodá, od vyslúžilého vojaka cez skončeného gymnazistu až po študenta, ktorý ledva ovládal čítanie. Často sa teda stávalo, že pri absencii jazykových schopností a učebníc študenti pri záverečných skúškach zo strachu zamdlievali. MEŠ v Modre, RAPOŠ, Ref. 22, s. 82.
- ²⁴ Uhorská vláda si dala za cieľ postupnú maďarizáciu slovenského vidieka, na čo mali slúžiť aj učiteľské ústavy. U modranského obyvateľstva, ktoré bolo hlavne nemecké a slovenské, sa takáto maďarizácia nestretla s porozumením. Väčšina študentov učiteľského ústavu nehovorila po maďarsky a často nerozumela výkladu. Problém bol aj s cvičnou školou, kde bolo veľa nemeckých a slovenských detí a pri vyučovaní sa muselo prejsť k rozdeleniu žiakov do skupín podľa jazyka. Silná maďarizácia sa začala až po roku 1907 uverejnením Apponyiho zákonov a nástupom riaditeľa Lajosa Szarku a trvala až do roku 1918. MACHAY, Vendelín: *Modra*. Nové Mesto nad Váhom : Tlačiareň Jána Trnovského, 1929, s. 13.
- ²⁵ Karol Véredy vyučoval na učiteľskom ústave predmet výchovné vyučovanie. Ako pedagóg bol veľmi dôsledný a prísny, so žiakmi komunikoval s odstupom a autoritatívne, nikdy nežartoval. MEŠ v Modre, RAPOŠ, Ref. 22, s. 82.
- ²⁶ Karol Lenhardt bol rodákom zo Skalice, študoval teológiu a filozofiu v Nemecku. Pôsobil na učiteľskom ústave hneď od jeho začiatku, dokonca pripravoval jeho slávnostné otvorenie, keďže Ján Benisch prišiel do Modry až na začiatku školského roka. Ako pedagóg bol veľmi láskavý, bol veľkým zástancom a propagátorom J. A. Komenského. V pozícii riaditeľa často obhajoval a zastával sa slovenských študentov a snažil sa mierniť maďarizačné snahy. Ako človek bol veľmi skromnej a tichej povahy, v Modre býval v jednej miestnosti, ktorá mu slúžila ako pracovňa, spálňa i jedáleň. MEŠ v Modre, RAPOŠ, Ref. 22, s. 118.
- ²⁷ V školskom roku 1777/1778 študovalo v učiteľskom ústave v Modre až 81 študentov. Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský štátny učiteľský ústav v Modre, *A modori magyar királyi állami tanítóképző-intézet értesítője az 1909 – 1910 tanévről*, s. 8.

školského roku 1883/1884 sa štúdium predĺžilo na 4 roky. V budove bývalého evanjelického gymnázia však boli k dispozícii iba tri učebne, úplne absentoval aj školský internát. Preto sa v roku 1884 začala stavať nová moderná budova, ktorá by spĺňala tie najvyššie kritériá, dokončená a slávnostne otvorená bola už 7. októbra 1888. Inštitút mal v tom čase 86 študentov a okrem vyučovacích priestorov, internátu a telocvične mal k dispozícii aj záhradu, skleník, včelín a vinohrad.²⁸

Hudobné vzdelávanie v Uhorskom kráľovskom štátnom učiteľskom ústave v rokoch 1870 – 1909

Štátny učiteľský ústav v Modre pripravoval na učiteľské povolanie iba chlapcov, preto sa hudobné vzdelávanie zameriavalo nielen na pedagogickú prax v ľudovej škole, ale aj na výchovu nových organistov a regenschoriov pre potreby jednotlivých cirkví. Medzi povinné vyučovacie predmety patrilo *spev*, v rámci ktorého sa vyučovala aj hudobná náuka, a *hudba*, ktorá zahŕňala *hru na husliach* a *hru na klavíri*, vo vyšších ročníkoch nahradenú *hrou na organe*.²⁹

V prvom roku existencie učiteľského ústavu vyučoval *hru na husliach* samotný riaditeľ Ján Benisch,³⁰ *hre na klavíri, spevu a hudobnej náuke* sa venoval Karol Lenhardt.³¹ Už v nasledujúcom školskom roku však prebral vyučovanie všetkých hudobných predmetov miestny učiteľ Ján Stankovič. Narodil sa 6. júna 1839 v Bratislave, hudobné aj vedomostné základy získal u svojho otca, ktorý pôsobil ako učiteľ a kantor.³² V štúdiách pokračoval na bratislavskom reálnom gymnázii, v roku 1856 prestúpil na Rímskokatolícku arcibiskupskú učiteľskú preparandiu, ktorá však bola v nasledujúcom roku presunutá do Ostrihomu.³³ Stankovič tu v školskom roku 1857/1858 ukončil

²⁸ Novú budovu postavila Gratzlova stavebná firma z Bratislavy. Mesto Modra na ňu prispelo pozemkom pre školu a záhradu, darovalo 120 000 tehál a drevo z modranských hôr. Celkové náklady na stavbu budovy, telocvične a ich vybavenie stáli 128 000 zlatých. Budova mala tri podlažia. Na prizemí bola kuchyňa a jedáleň, za hlavnou bránou byt učiteľa praxe a kuchyňa s práčovňou. Na prvom poschodí sa nachádzal riaditeľov byt (kuchyňa a tri obytné miestnosti), kancelária, konferenčná miestnosť, knižnica pre mládež, byt zástupcu riaditeľa (dve miestnosti) a cvičná škola. Na druhom poschodí boli 4 učebne, 5 študovni, 2 kabinety a miestnosť pre učiteľa. Na treťom poschodí sa nachádzal internát, ktorý ubytovával až 70 študentov; mal 6 nocľahárňí, 5 umyvární a nemocenskú izbu. SPK, Ref. 20, s. 33.

²⁹ Ref. 2, §88.

³⁰ Okrem hudobných predmetov učil aj pedagogické vedy, krasopis a slovenský jazyk. SPK, Ref. 17, s. 5.

³¹ Na učiteľský ústav nastúpil ako radový pedagóg a okrem hudobných predmetov vyučoval aj aritmetiku, geometriu, nemecký jazyk a pedagogiku. Od roku 1876 sa prepracoval na post riaditeľa, na ktorom pôsobil 32 rokov. SPK, Ref. 17, s. 5.

³² Otec Jána Stankoviča bol učiteľom a kantorom v Kostole sv. Mikuláša v Bratislave (pod bratislavským hradom), od roku 1949 zastával pozíciu hlavného organistu a učiteľa v mestskej ľudovej škole vo Sv. Jure. Štátny archív (ŠA) v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Životopis Jána Stankoviča – rukopis*.

³³ Ostrihomský učiteľský ústav bol založený v roku 1842 ako jednoročný, neskôr od roku 1846 ako dvojročný inštitút pre prípravu učiteľov a kantorov. V roku 1848 po prehre Maďarov v uhorskej revolúcii zanikol a bol obnovený až v roku 1856. Od roku 1869 ostrihomský učiteľský ústav už fungoval ako trojročný a od roku 1896 ako štvorročný. V tom čase sem bol presunutý

svoje pedagogické štúdiá a po vykonaní ročnej praxe pomocného učiteľa získal v školskom roku 1859/1860 kvalifikáciu hlavného učiteľa v odbore prírodovedných predmetov.³⁴ Dva roky pracoval ako učiteľ ľudovej školy a zároveň doučoval maďarský jazyk deti štátnych úradníkov. V roku 1860 zareagoval na výzvu nastúpiť ako učiteľ v *hlavnej škole* v Modre, kde sa po troch rokoch stal riaditeľom. V tejto pozícii pôsobil až do roku 1870, keď ho mesto vymenovalo za pedagóga na novozaloženej *meštianskej škole*. Keďže v tom istom roku bol založený aj učiteľský ústav a hudobné predmety nemali stáleho pedagóga, bol v roku 1871 povolaný do inštitútu ako dočasný a od školského roku 1873/1874 ako stály učiteľ.³⁵

Stankovičov úväzok z hudobných predmetov tvoril 14 hodín týždenne.³⁶ Podrobné učebné plány z hudobných predmetov však rozpracoval až v školskom roku 1874/1875.³⁷ V prvom ročníku sa *hudba* a *spev* vyučovali 5 hodín týždenne. Výučba sa zameriavala hlavne na osvojenie základných poznatkov z *hudobnej náuky*, *hry na klavíri* a *spevu*. Hra na husliach sa v tomto ročníku nevyučovala. *Hudobná náuka* obsahovala znalosť notového písma v huslovom aj basovom kľúči s predznamenaním. V *hre na klavíri* sa postupovalo od úplných základov, ktoré zahŕňali správne držanie tela, postavenie ruky a tvorenie tónu, cez jednoduché rytmické a melodické cvičenia v rozsahu piatich tónov každou rukou osobitne, neskôr súčasou hrou oboma rukami. *Spev* zahŕňal nácvik hlasových cvičení a piesní v rozsahu oktávy.

V druhom ročníku bolo na vyučovanie *hudby* a *spevu* vyčlenených znova 5 hodín týždenne. V *klavírnej hre* sa pokračovalo hrou rytmických a melodických cvičení v rozsahu oktávy, nácvikom durových aj molových stupníc so správnym prstokladom a pridala sa aj štvorročná hra. *Spev* pozostával z nácviku piesní v durových a molových tóninách v trojhlasných úpravách. Okrem *spevu* a *hry na klavíri* pribudla v tomto ročníku aj *hra na organe*, ktorá sa zameriavala na nácvik trojhlasných predohier a dohier k cirkevným piesňam, a *hra na husliach*, v ktorej sa postupovalo od základov zahŕňajúcich správne držanie nástroja a oboznámenie sa s technikou hry až k nácviku jednoduchých technických cvičení.

Hudobné predmety v treťom ročníku mali k dispozícii už len 4 hodiny týždenne a zameriavali sa hlavne na hudobnú prax. V *hre na organe* sa venovala pozornosť nácviku troj- a štvorhlasných predohier a dohier k cirkevným piesňam, pridala sa aj

aj Rímskokatolícky mužský učiteľský ústav z Trnavy. Dostupné na: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Borovszky-borovszky-samu-magyarorszag-varmegyei-es-varosai-1/esztergom-varmegye-647E/kozoktatasi-irta-rozsa-vital-benczes-fogimnaziumi-tanar-683C/1-elemi-oktatasi-683D/tanitokepzo-intezet-687D/>

³⁴ Stankovič v životopise píše, že školu ukončil v Ostrihome, zároveň je ale vedený aj v ročenke trnavského učiteľského ústavu. Štátny okresný archív v Trnave, Učiteľský ústav v Trnave 1865 – 1894, *A Nagyszombati Kir. Katholikus Tanítóképző Intézet 1877/78 tanévi értesítője*, s. 23.

³⁵ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, Ref. 32.

³⁶ Okrem hudobných predmetov vyučoval Ján Stankovič aj krasopis a kreslenie, od roku 1875 aj hospodárske predmety. Jeho celkový úväzok sa pohyboval v rozmedzí 23 až 32 hodín. Slovenská pedagogická knižnica, *A modori magyar királyi állami tanítóképezde értesítvénye az 1873/74 tanév végén*, s. 15.

³⁷ Ako dočasný učiteľ sa rozpracovaniu učebných plánov z hudobných predmetov nevenoval. Vo výročnej správe z roku 1872/1873 uviedol iba konštatáciu, že vo vyučovaní hudby a spevu postupoval podľa pokynov ministerstva školstva a zverejnených učebných osnov a využíval učebnice od Istvána Bartalusa. SPK, Ref. 17, s. 26.

pedálová hra. Praktizoval sa *spev* cirkevných piesní vo viachlasných úpravách a *hra na husliach* sa orientovala najmä na nácvik sprievodu k detským piesňam pri vyučovaní spevu na ľudových školách.

Ján Stankovič pri vyučovaní používal učebnice od Istvána Bartalusa: *Klavírne cvičenia, Príručku vyučovania spevu pre učiteľov základných škôl 1. a 2. časť* (1874) a *Úvod do hry na klavíri a organe* (1871). Hra na organe bola dopĺňaná aj *Organovými cvičeniami* od Antala Nemeszovicsa (1894), na hodinách spevu sa praktizovali piesne z *Katolíckeho cirkevného spevníka* (1855) od Bélu Józsefa Tárkányiho a bratov Františka a Andreja Žaškovských a *Spevníka piesní pre štvorhlasný mužský a miešaný zbor* (1888) od Józsefa Vargu. Na vyučovanie hry na husliach sa používala *Husľová škola* od Árpáda Késmárkyho.³⁸

Ján Stankovič bol počas celého svojho pôsobenia na učiteľskom ústave aj správcom hudobnej knižnice. Jej obsah v roku 1872 tvorilo iba 9 kusov notového materiálu.³⁹ Následná hudobná prax si vyžiadala jej postupné dopĺňanie, čomu dopomohli aj mnohé príspevky od dobrodincov. V školskom roku 1877/1878 už obsahovala hudobná knižnica 37 kusov notového materiálu a 25 hudobných brožúr.⁴⁰ Hudobná zbierka sa neustále dopĺňala, v roku 1912 sa v nej nachádzali okrem pedagogických učebníc aj diela svetových skladateľov.⁴¹

Úroveň hudobného vzdelávania v učiteľskom ústave závisela aj od nástrojového vybavenia. V prvých rokoch existencie vlastnil inštitút jeden organ, päť klavírov, dve harmóniá na účely cvičenia, štyridsaťšesť kusov huslí a jedno violončelo.⁴² Tento stav sa nezmenil až do školského roku 1888/1889, keď z dôvodu zvýšenia počtu ročníkov a následne aj študentov bol učiteľský ústav presťahovaný do novej budovy a bolo potrebné doplniť aj nástrojové vybavenie. Vedenie učiteľského ústavu teda požiadalo ministerstvo školstva o ďalšie dva klavíry a jedno pedálové harmónium, čo nakoniec aj dostali.⁴³ Nevyhnutnosť obnovy nástrojového vybavenia, konkrétne klavírov, nastala znova v roku 1902. Pôvodné klavíry zakúpené v roku 1870 a používané študentmi 31 rokov už nebolo možné využívať pri vyučovaní. Karol Lenhard v záverečnej správe konštatoval, že z celkového počtu 7 klavírov boli 4 nástroje absolútne nepoužiteľné. Keďže 150 študentov, ktorí v tom čase inštitút navštevovali, nemohlo cvičiť a vzdeľovali sa iba na 3 použiteľných klavíroch,⁴⁴ bolo nevyhnutné nástroje opraviť alebo

³⁸ SPK, Ref. 15, s. 48.

³⁹ SPK, Ref. 17, s. 12.

⁴⁰ SPK, *A modori magyar királyi állami tanítóképezde értesítvénye az 1877/78 tanév végén*, s. 10.

⁴¹ Výber najznámejších hudobných diel z knižnice učiteľského ústavu z roku 1912: J. S. Bach: *Gavota, Organová škola*, C. M. von Weber: *Hudobné kompozície*, W. A. Mozart: *18 sonát, Triá, Duetá a Predohry*, L. van Beethoven: *Klavírne sonáty, Duetá*, F. Mendelssohn-Bartholdy: *oratórium Paulus*, J. Haydn: *8 sonát, Triá*, F. Liszt: *Transkripcie I. a II.*, F. Chopin: *Valčíky*, G. Rossini: *Predohry, Stabat Mater*, F. Schubert: *Nemecké tance, Trio pre husle, violončelo a klavír*, J. N. Hummel: *Sonáty pre husle a klavír*, P. Rode: *24 caprices*, J. Brahms: *Uhorské tance*. ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Správa o stave knižnice učiteľského ústavu z roku 1912 – rukopis L. Szarku*.

⁴² SPK, Ref. 15, s. 33.

⁴³ SPK, Ref. 20, s. 47.

⁴⁴ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Záverečná správa K. Lenharda o stave hudobných nástrojov z roku 1902 – rukopis*.

zakúpiť nové. Klavíry boli preto podrobené odbornému posúdeniu budapeštianskej firmy Chmel a syn, ktorá v odbornom posudku skonštatovala, že oprava klavírov by bola nerentabilná⁴⁵ a navrhla učiteľskému ústavu výmenu dvoch starých klavírov za dva nové s potrebným doplatkom.⁴⁶ Ministerstvo však schválilo iba výmenu jedného klavíra, ktorý bol do učiteľského ústavu dodaný v roku 1903.⁴⁷

Hudobné vzdelávanie v učiteľskom ústave nepozostávalo iba z času stráveného na hodinách *hudby a spevu* v rámci rozvrhu, ale zasahovalo aj do poobednej, víkendovej či mimoškolskej činnosti študenta. V internátnom poriadku zo školského roku 1888/1889 boli stanovené presné pravidlá, ako majú chovanci tráviť svoj poobedný čas. Prikazuje sa im venovať sa zodpovedne príprave na vyučovanie, čo zahŕňalo aj cvičenie na hudobných nástrojoch a praktizovanie spevu podľa cvičného rozvrhu, ktorý stanovil učiteľ hudby. Študenti mali okrem štátnych sviatkov a prázdnin nárok na dve poobedia osobného voľna týždenne. Aj tento čas však mali tráviť zmysluplne, buď cvičením na nástroji, alebo prácou na hospodárstve.⁴⁸ Okrem toho bol každý študent zapojený aj do mimoškolskej činnosti inštitútu. Modranský ústav ako štátna inštitúcia totiž chápal mimoškolskú činnosť v širšom slova zmysle, teda ako aktívne zapojenie sa do kultúrneho života mesta. V porovnaní so ženským cirkevným učiteľským ústavom v Trnave (1894 – 1918), ktorý v rámci samovzdelávacieho spolku sv. Angely nadväzoval na tradíciu uršulínskych škôl a prezentoval sa najmä hudobno-divadelnými predstaveniami a melodramami s duchovnou tematikou,⁴⁹ modranský učiteľský ústav organizoval okrem bežných školských vystúpení aj verejné prezentácie speváckeho zboru a orchestra, participoval pri mestských slávnostiach či usporadúval hudobné večery pre obyvateľov mesta. Na tento účel pôsobil v inštitúte už od školského roku 1872/1873 *Samovzdelávací krúžok Józsefa Eötvösa*. Cieľom združenia bolo prebudiť samostatnou mimoškolskou aktivitou študentov vzťah ku kráse a umeniu. Krúžok sa zameriaval hlavne na kultiváciu ducha pomocou recitácie a hudby. V školskom roku 1873/1874 sa v rámci samovzdelávacieho krúžku vyčlenil *hudobný spolok*, ktorý sa venoval výhradne nacvičovaniu hudobných čísel a poskytoval študentom ústavu, ktorí mali praktické

⁴⁵ Žalostný stav nástrojov zachytila firma Chmel a syn vo svojej správe, kde uvádza že: „Klávesy troch klavírov, kladivká a struny sa natolko opotrebovali, že by ich bolo treba vymeniť za úplne nové. Okrem týchto nahlásených nedostatkov u štvrtého klavíra je poškodená aj drevená ladiaca hlavica, takže struny nie sú správne uchytené a zvuk sa nedá doladiť. Struny všetkých 4 klavírov sú vyrobené z medi, a preto nevydávajú zreteľný zvonivý zvuk a mali by byť vybavené novými ocelovými strunami. Kompletná oprava takéhoto klavíra by stála približne 500 korún a nástroj by stále bol a zostal iba opraveným klavírom, ktorý by po niekoľkých rokoch opäť vypovedal službu.“ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Znalecký posudok firmy Chmel a syn z 18. júna 1902*.

⁴⁶ Firma Chmel a syn nacenila nové klavíry na 900 korún za pianino a 1000 korún za krídlo, prípadnú opravu jedného nástroja na 500 korún. Pre učiteľský ústav vypracovala ponuku kúpy jedného nového nástroja za cenu 800 korún pri prevzatí jedného starého klavíra. ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Ponuka firmy Chmel a syn z 21. mája 1901*.

⁴⁷ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Preberací protokol zo 7. októbra 1903 – rukopis J. Stankoviča*.

⁴⁸ SPK, Ref. 20, s. 58.

⁴⁹ Štátny okresný archív v Trnave, *Výročné správy Rímskokatolíckeho ženského učiteľského ústavu z rokov 1906 až 1915*.

znalosti v hudbe, príležitosť na ďalšie vzdelávanie či už v speváckom zbore, v orchestri alebo v komorných zoskupeniach. Spolok mal určené presné stanovy.⁵⁰ Aktívnymi členmi združenia boli všetci študenti tretieho ročníka a tí študenti druhého a prvého ročníka, ktorí preukázali dostatočné inštrumentálne schopnosti. Združenie dopĺňali aj hudobne zdatní učitelia. Na čele *hudobného spolku* stál hudobný riaditeľ, ktorý bol zároveň aj hudobným pedagógom ústavu a predsedom samovzdelávacieho krúžku. Aktívni členovia si volili svojich zástupcov z radov študentov. Tí mohli počas skúšok nahradiť hudobného riaditeľa. Spolok mal usporiadať za rok aspoň dva verejné koncerty za mierne vstupné, okrem toho mal participovať aj na školských či mestských slávnostiach a organizovať pre študentov a pedagógov hudobné vystúpenia v sieni učiteľského ústavu.

Hudobný spolok mal k dispozícii aj vlastnú hudobnú knižnicu, ktorá v školskom roku 1888/1889 obsahovala 10 brožúr „Musikalische Welt“, 8 kusov časopisu Apollo, tlačené vydanie piatich Beethovenových sláčikových kvartet a viaceru zborových partitúr.⁵¹ Okrem toho mal vo vlastníctve aj jedno violončelo.

Združenie bolo počas celej svojej existencie veľmi aktívne. Napríklad v školskom roku 1875/1876 začalo svoju činnosť v októbri a skončilo v apríli, skúšky prebiehali každú stredu popoludní a trvali dve až dve a pol hodiny. Post hudobného riaditeľa zastával Ján Stankovič. Spolok mal 28 aktívnych členov a počas 27 hudobných skúšok nacvičil 16 svetských a cirkevných skladieb.⁵² Aj po presťahovaní do novej budovy v roku 1888 pokračoval vo svojej činnosti, dokonca znásobil svoje hudobné skúšky až na dva večery v týždni. Ubytovanie žiakov v internáte školy totiž poskytovalo väčší priestor aj na skúšanie a usporadúvanie hudobných domácich večerov, ktoré s obľubou navštevovali všetci študenti aj pedagógovia.

Hudobné vystúpenia nacvičené v spolku boli súčasťou každej školskej slávnosti. Aj v roku 1895 pri oslave 25. výročia založenia učiteľského inštitútu,⁵³ keď pripravil *Samovzdelávací krúžok Józsefa Eötvösa* slávnostnú akadémiu, prispel spolok svojimi hudobnými číslami. V úvodnom vstupe zaradil Stankovič orchestrálne a zborové vystúpenia. Zaznela predohra k opere *Figarova svadba* od W. A. Mozarta v podaní orchestra učiteľského ústavu, ktorý predviedol aj *zmes maďarských ľudových piesní*. Spevácky zbor interpretoval *Kráľovský hymnus* od Ferencu Erkela na slová Móra Jókaiho. V druhej časti programu zazneli sólové vystúpenia študentov učiteľského ústavu, a to *1. husľový koncert* od Ludwiga Spohra, klavírna skladba *Les Hirondelles* od Josepha

⁵⁰ SPK, Ref. 17, s. 41.

⁵¹ Na začiatku svojho pôsobenia nevlastnil hudobný spolok žiaden peňažný majetok. Všetky náklady spojené s fungovaním tak hradil samotný učiteľský ústav. V školskom roku 1888/1889 však už disponoval finančnou hotovosťou 65 rakúskych forintov. Peniaze boli uložené v školskej sporiteľni a pochádzali zväčša z príjmov z koncertov, dobrovoľníckych darov a tanečných zábav. Hudobný spolok z nich financoval hudobné nástroje a notový materiál. SPK, Ref. 20, s. 55.

⁵² Slovenská pedagogická knižnica, *A modori magyar királyi állami tanítóképezde értesítvénye az 1875/76 tanév végén*, s. 50.

⁵³ Hlavná slávnosť sa konala v telocvični učiteľského ústavu, kam boli pozvaní vysokí politickí, cirkevní a mestskí predstavitelia a pedagógovia z okolitých škôl. Jedným zo zúčastnených bol aj Béla Vágvölgyi – učiteľ hudby a spevu v trnavskom Cirkevnom učiteľskom ústave. BAKOS, Károly: *A modori állami tanítóképző- intézet jubileuma*. In: *Magyar Tanítóképző*. X évfolyam, IX füzet, november, 1895, s. 487.

Aschera a melodráma *Kvety akácie* na text Antala Váradyho s hudbou Ferenca Gaála, kde recitáciu sprevádzala hra na klavíri a na husliach. V záverečnom vstupe odznela v zborovom predvedení zhudobnená báseň *Slovo* od Béni Egressyho a *Rákóczyho pochod* v podaní orchestra učiteľského ústavu. Uvedené hudobné čísla svedčia o vysokej úrovni hudobného vzdelávania na učiteľskom ústave. Hlavne interpretácia sólových výstupov si vyžadovala nadpriemerné hudobné schopnosti a dokonalé zvládnutie techniky hry na nástroji a značne presahovala bežnú úroveň hudobnej praxe študenta učiteľského ústavu.

Príprava kantora – problém v hudobnom vzdelávaní učiteľských inštitútov

Štátny učiteľský ústav v Modre však podobne ako cirkevné inštitúty narážal na nemalé problémy najmä v otázke prípravy budúcich kantorov. Hudobné vzdelávanie totiž oscillovalo medzi výchovou zdatného kantora a organistu na jednej strane a učiteľa hudobnej výchovy na druhej strane. Cirkevné učiteľské ústavy ešte pred vznikom štátnych inštitútov riešili otázku, do akej miery sú schopné pripraviť v rámci časových a materiálnych podmienok dostatočne vyškolených kantorov a zároveň učiteľov ľudových škôl. Táto dualita vo vzdelávaní od počiatku narážala na nemalé problémy. Nedostatočný časový priestor určený na hudobné vzdelávanie kritizoval už Franz Paul Rigler pri svojom pôsobení (1779 – 1796) v hudobnej prípravke v Bratislave.⁵⁴ Hudobné vzdelávanie študentov sa totiž realizovalo kolektívne, pri počte približne 60 študentov v jednom ročníku bolo najmä vyučovanie inštrumentálnej hry veľmi náročné. Hudobná skúška bola semestrálna a absolvent musel preukázať znalosti tak z oblasti hudobnej teórie, ako aj z praktickej hry na nástrojoch a v speve. Rigler preto viackrát navrhol, aby skúšky boli iba koncoročné a argumentoval veľkou časovou náročnosťou prípravy: „ako dlho trvá, než sa jedna skladba naraz s viacerými deťmi musí nacvičiť, aby bola aspoň spolovice počúvateľná.“⁵⁵ Rigler však ani pri najväčšej snahe nemohol v týchto obmedzených podmienkach pripraviť preparandistu na vykonávanie kantorských povinností, najmä ak ten nemal žiadne predošlé hudobné skúsenosti a dispozície. Ani po vzniku dvojročných cirkevných preparandií (1819) a trojročných učiteľských ústavov (1869) nebolo zvládnutie kantorskej a učiteľskej praxe u kandidátov dostatočné a viackrát si vyslúžilo kritiku z odborných kruhov. Riaditeľ mužského Rímskokatolíckeho učiteľského ústavu v Trnave (1857 – 1896) Jozef Zelliger vo výročnej správe z roku 1880/1881 konštatoval neschopnosť ústavov školiť kvalitných kantorov. Problém videl

⁵⁴ Približne v rovnakom čase, ako sa otvoril hudobný kurz, bol otvorený pri učiteľskej prípravke aj kresliarsky kurz, ktorý mal za cieľ vyučovať študentov v umeleckom a remeselnom umení. KOWALSKÁ, Eva: Reforma – škola – hudba (Pôsobenie Franza Paula Riglera v Bratislave). In: *Musicologica Slovaca et Europaea* 17, Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art & Science, s. 37.

⁵⁵ „... wie lang ein praktisches Tonstück mit mehrern Kindern zugleich vorgeübt werden muß, biß es auch nur Halb gut anzuhören ist.“ MOL, C 69, 1791, fasc. 218, fons 20. In: SZÓRÁDOVÁ, Eva: Klavírna kultúra v Bratislave v rokoch 1770 – 1830 (II). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 7 (33), 2016, č. 2, s. 189.

podobne ako Rigler v nedostatku vyučovacích hodín a v chýbajúcom nástrojovom vybavení:

„Naše vzdelávacie inštitúcie majú ešte jednu nemenej dôležitú úlohu, a to školiť dobrých organistov. Je to tiež jedno z našich nemožností. Tam, kde je dostatok dobrých nástrojov ani tam nemôžu preukázať sľubné výsledky; a kde nástroje chýbajú, tam je výsledok rovný nule. Tri ročníky učiteľského ústavu majú spolu 14 hodín hudby týždenne, z toho niekoľko hodín treba venovať aj hre na husliach a spevu; koľko je teda možné venovať klavíru a organu? Ak je v jednom ročníku 15 až 20 študentov, koľko hodín môže študent cvičiť na organ počas jedného týždňa, jedného školského roka? Riešime tento problém spoliehaním sa na individuálny prístup alebo vlastnú usilovnosť žiakov, často na úkor iných predmetov a samotného študenta? Sťažnosti v tejto veci sú oprávnené, a nemožno z nich viniť učiteľské ústavy, chyba je niekde inde.“⁵⁶

V štátnych učiteľských ústavoch bola situácia ešte zložitejšia. Príprava kantora ako súčasť učiteľského vzdelávania síce zostala nezmenená, tieto inštitúcie však mali primárne vychovávať pedagógov, a preto hudobné dispozície kandidáta pri pohovoroch nerozhodovali.⁵⁷ Učebné osnovy z oboch predmetov boli náročné a u študenta bez hudobných dispozícií vyvolávali pri štúdiu veľké problémy. Za tri roky mal absolvent dosiahnuť v *organovej hre* takú úroveň, aby zvládol manuálovú i pedálovú techniku hry pri liturgických obradoch, dokázal tvoriť predohry aj v modálnych tóninách, hrať, upravovať a harmonizovať cirkevné piesne. V *hre na husliach* mal zvládnuť hru ľudových piesní vo všetkých tóninách, mal ovládať správnu techniku *spevu* gregoriánskeho chorálu a antifón, ale i ľudových piesní, ktoré mal vedieť zapisovať a viachlasne upravovať pre školské zbory.⁵⁸ Náročnosť učebných plánov bola zjavná a ich realizácia v praxi problematická.

Kritické názory na prípravu kantorov v štátnych ústavoch skoncipoval vo svojej správe aj hudobný pedagóg modranského učiteľského ústavu Ján Stankovič. Adresoval ju na ministerstvo školstva, so snahou vyvolať všeobecnú diskusiu na túto tému.⁵⁹ Upozornil na fakt, že širšie predmetové zameranie štátnych ústavov znemožňovalo

⁵⁶ „Tanítóképző intézeteinknek még egy s nem csekély horderejű föladatuk az is, hogy jó orgonistákat (kántorokat) is képezzenek. A képtelenségek és lehetetlenségek egyike ez is. A hol elég és jó hangszer van, ott sem tudnak valami kecsegtető eredményt fölmutatni; ott pedig, hol a hangszernek is hiányoznak, ott az eredmény a zerussal egyenlő. A három tanfolyamnak van hetenként 14 órája, ebből karének és hegedüre is fordítandó néhány óra; memmyit lehet e szerint zongora s orgonára fordítani? Ha már most egy-egy tanfolyamban csak 15-20 növendék van, hány órán át gyakorolhatja magát egy-egy növendék egy hét, egy tanév alatt? Magán szorgalmával pótolja-e a tanterv hiányát? Magán szorgalma által, de a tantárgyak árán egészítse-e ki a hiányokat? A panaszok e téren jogosultak ugyan, de a tanítóképző intézeteket nem sujthatja a kötelességmulasztás vádja, ezt másutt kell keresni.“ Štátny okresný archív v Trnave, Učiteľský ústav v Trnave 1865 – 1894, *A Nagyszombati Kir. Katholikus Tanítóképző Intézet 1880/81 tanévi értesítője*, s. 7.

⁵⁷ Pri prijímacích pohovoroch sa hodnotila úroveň znalostí materinského jazyka, účtovníctva, geografie a histórie. Hudobné dispozície neboli podmienkou, a preto neboli ani súčasťou skúšky. SPK, Ref. 36, s. 31.

⁵⁸ Prvé osnovy hudobných predmetov sa zachovali v Spišskej Kapitule z rokov 1868, 1883, 1887, 1890 a 1898, v Trnave z výročných správ zo školského roku 1875/1876 a v Modre z roku 1874/1875.

⁵⁹ Slovenská pedagogická knižnica, *A modori magyar királyi állami tanítóképezde értesítvénye az 1875/76 tanév végén*, s. 47.

precíznejšiu a systematickejšiu hudobnú prípravu budúcich učiteľov a kantorov. Učiteľ ľudovej školy by podľa neho nemal vykonávať žiadnu vedľajšiu funkciu, pretože jeho pedagogická práca bola sama osebe veľmi náročná. V Uhorsku sa však okrem učiteľskej praxe od absolventa očakávalo aj plnenie kantorských povinností. Chudobnejšie vidiecke komunity totiž neboli schopné tieto dve pozície oddeliť. V mnohých cirkevných denomináciách sa znalosť kantorskej praxe dokonca oceňovala viac a kládol sa na ňu väčší dôraz ako na pravidelnú pedagogickú činnosť. V reálnej praxi väčšiu časť svojho platu čerpal učiteľ práve z kantorskej činnosti. Preto bolo prirodzené, že pri voľbe učiteľa sa uprednostňovali jednotlivci, ktorí spĺňali kritériá oboch povolání. Podľa Jána Stankoviča mala táto skutočnosť nielen škodlivý vplyv na vzdelávanie detí v ľudových školách v celej krajine, ale navyše vrhala zlé svetlo aj na prípravu učiteľov v štátnych učiteľských ústavoch. Vo svojej správe poukazyval na fakt, že v štátnych učiteľských ústavoch sa dával priestor na praktizovanie hry na organe a chrámový spev iba do tej miery, aby sa nezanedbávalo vyučovanie ďalších dôležitých predmetov. Preto sa stávalo, že aj tí najlepší študenti, ktorí absolvovali učiteľský ústav v Modre s vynikajúcim prospechom, boli v prihláškach na učiteľské povolanie odmietnutí, pretože nepreukázali dostatočnú znalosť v hre na organe a cirkevnom speve. Tento problém sa vyskytoval hlavne v prípade cirkevných ľudových škôl, kde bol post učiteľa často podmienený aj kantorským povolaním. Mnohí absolventi štátnych učiteľských ústavov preto mohli očakávať uplatnenie iba v štátnych ľudových školách, ktorých bolo podľa ministerskej správy v tom čase len 1 500, teda takmer desaťkrát menej ako konfesionálnych.⁶⁰ Vzhľadom na tieto skutočnosti nemohli podľa Stankoviča absolventi štátnych učiteľských ústavov konkurovať absolventom cirkevných učiteľských ústavov a len ťažko hľadali uplatnenie v praxi.

Základný rozdiel medzi vyučovaním *hudby a spevu* v cirkevných a štátnych učiteľských ústavoch totiž spočíval v tom, že cirkevné inštitúty pri prijímacích pohovoroch uprednostňovali kandidátov s hudobnými dispozíciami a skúsenosťami v hre na hudobnom nástroji. Obidva typy inštitútov sa riadili schválenými učebnými plánmi, ktoré predpisovali vyučovanie hudobných predmetov v rozsahu 5 hodín *hudby a spevu* v prvom a druhom ročníku a 4 hodiny v treťom ročníku.⁶¹ V cirkevných učiteľských ústavoch, ktoré sa prioritne venovali výchove svojich kantorov a organistov, sa však snažili navýšiť praktické hodiny hudby tak, že *spev* vyučovali naraz vo všetkých troch ročníkoch po 2 hodiny týždenne a ostávajúce hodiny zamerali na vyučovanie hry na nástrojoch. V mužskom Rímskokatolíckom učiteľskom ústave v Trnave takto mohli *hudbe a spevu* venovať v každom ročníku až 6 hodín, z toho boli 2 hodiny *spevu*, 2 hodiny hry na organe (klavíri) a 2 hodiny hry na husliach.⁶² Ďalším dôležitým aspektom bola skutočnosť, že v cirkevnom učiteľskom ústave boli hodiny *hudby a spevu* špecificky zamerané iba na katolícku liturgiu. Do pozície hudobného pedagóga sa

⁶⁰ Stankovič sa vo svojej správe odvoláva na správu druhého školského dozorca bratislavskej župy J. Rótha, uverejnenú v *Pozsonyvidéky Lapok* v roku 1876, s. 23. SPK, Ref. 59, s. 47.

⁶¹ GREGOR, Vladimír – SEDLICKÝ, Tibor: *Dejiny hudobnej výchovy v českých zemiach a na Slovensku*. Praha : Editio Supraphon, 1990, s. 174.

⁶² Štátny okresný archív v Trnave, Učiteľský ústav v Trnave 1865 – 1894, *A Nagyszombati Kir. Katholikusk Tanítóképző Intézet 1880/81 tanévi értesítője*, s. 7 a SPK, *A modori magyar királyi állami tanítóképezde értesítője az 1875/76 tanév végén*, s. 16.

preto obsadzovali skúsení hudobníci, ktorí zároveň zastávali aj pozíciu regenschoriiov v miestnom katedrálnom chráme, kde študenti často vypomáhali aj pri kantorskej praxi.⁶³ Kandidáti mali zároveň možnosť vykonávať a zlepšovať svoju hudobnú prax na každodenných liturgiách a školských cirkevných vystúpeniach, kde šikovných žiakov zapájali aj do orchestrálnej či komornej hry. V Štátnom učiteľskom ústave sa žiadne vierovyznanie nepreferovalo a hudobné vzdelávanie sa tak muselo zamerať aj na nácvik liturgickej praxe rôznych denominácií. Pre hudobného pedagóga bolo obsiahnutie takého širokého záberu nereálne.

Ján Stankovič však nezostal iba pri kritických konštatáciách, ale predložil aj návrh na obsahovú a štrukturálnu transformáciu hudobného vzdelávania v štátnych učiteľských ústavoch.⁶⁴ Keďže mnohí študenti vstupovali do učiteľského ústavu bez predchádzajúcich znalostí hudby, počet hodín určených na vyučovanie *spevu* a *hudby* bol v ich prípade nepostačujúci. Navrhol rozšíriť rozsah hudobného vzdelávania do tej miery, aby študenti mohli získať nielen hudobné znalosti, ktoré ako učitelia nevyhnutne potrebovali, ale aj tie, ktoré ich kvalifikujú na výkon kantorského povolania a ktoré bolo možné získať iba dlhšou praxou. Hudobno-liturgická prax teda mala tvoriť zásadnú súčasť vzdelávania hlavne v treťom ročníku. Stankovič navrhoval, aby sa počet hodín *hudby* a *spevu* navýšil, a to v prvom ročníku na 6 hodín *hry na klavíri* a 2 hodiny *spevu* a *hudobnej teórie* týždenne, v druhom ročníku na 3 hodiny *hry na klavíri*, 3 hodiny *hry na organe*, 1 hodinu *spevu* a 1 hodinu *hry na husliach* týždenne, a nakoniec v treťom ročníku na 6 hodín *hry na organe*, 1 hodinu *spevu* a 1 hodinu *hry na husliach* týždenne. Ďalej navrhoval, aby mal každý študent možnosť vzdelávať sa v liturgickej hudbe svojej cirkevnej denominácie. Teoretická výučba na škole sa mala preto dopĺňať praktickým vypomáhaním kantorom vo farnosti. Taktiež požadoval, aby sa kantorská hudobná prax zaradila medzi jeden z predmetov kvalifikačnej skúšky na učiteľskom ústave, z ktorej mohli byť oslobodení iba tí študenti, ktorí nemali hudobné schopnosti.

Uvedené požiadavky týkajúce sa zmeny počtu hodín však neboli v nasledujúcich rokoch do vyučovania *hudby* a *spevu* zapracované. Z výročných správ zo školského roku 1877/1878 a 1888/1889 zisťujeme, že sa počet hodín hudobných predmetov v jeho úväzku nezmenil. Stankovič okrem nich vyučoval aj kreslenie a pracovnú výchovu a jeho celkový úväzok bol 25 hodín.⁶⁵ Ak by boli zohľadnené zmeny, ktoré navrhoval, iba úväzok z hudobných predmetov by tvoril 24 hodín.

Rozšírenie štúdia o jeden rok malo dopomôcť aj k lepším podmienkam v príprave kantorov. Od roku 1881 sa navýšili hodiny *spevu* a *hudby* vo všetkých ročníkoch zo 14 až na 22 hodín týždenne. Učebné osnovy sa prebrali z roku 1868, rozšíril sa len počet hodín určený pre hudobnú prax, pridali sa aj kantorské skúšky. Podľa učebných plánov z roku 1882 sa *hudba* a *spev* vyučovali v rozsahu 5 hodín v prvom a štvrtom

⁶³ Hudobní pedagógovia na Cirkevnom učiteľskom ústave v Trnave Alexander Kapp aj František Otto Matzenauer – boli zároveň aj organistami a regenschoriami v chráme sv. Mikuláša. Študenti mali teda možnosť získať hudobno-liturgickú prax pri každodenných bohoslužbách a cirkevných slávnostiach. TAVALYOVÁ, Erika: Hudobné vzdelávanie v Učiteľskom ústave v Trnave. In: *Zborník MMK*, roč. 11, 2020, s. 684-692.

⁶⁴ SPK, Ref. 52, s. 48.

⁶⁵ SPK, Ref. 20, s. 49.

ročníku a až 6 hodín v druhom a treťom ročníku.⁶⁶ Pridali sa aj zvláštne hodiny navyše, určené pre zborový spev a orchestrálnu hru, ktoré sa realizovali v rámci mimoškolskej činnosti v samovzdelávacích krúžkoch. *Spev a hudba* sa stali rovnako dôležité ako ostatné predmety – dokonca sa dá povedať, že sa na ich vyučovanie, hlavne v cirkevných ústavoch, kládol väčší dôraz. Nie všade však bolo možné časovú dotáciu dodržať. Mužské cirkevné učiteľské ústavy, v ktorých bola príprava kantorov jednou z priorit, časovú dotáciu vítali a využívali. Prepojenosť školy a cirkvi bola pre ich hudobné vzdelávanie veľkou výhodou. V Rímskokatolíckom učiteľskom ústave v Spišskej Kapitule bola napríklad časová dotácia nielenže dodržaná, študenti sa navyše venovali aj bohatšej mimoškolskej praxi, sprevádzali každodenné liturgie, vypomáhali regenschorimu katedrály, ktorý bol zároveň aj ich pedagógom hudobných predmetov.⁶⁷ Žiaci museli denne povinne cvičiť na hudobných nástrojoch, pri praktizovaní hudby strávili každý deň niekoľko hodín.

V štátnych učiteľských ústavoch však nebolo možné špecificky zamerať pozornosť na hudobné vzdelávanie v takej rozsiahlej miere, ako tomu bolo v cirkevných učiteľských ústavoch. V Modre sa síce vzdelávanie od roku 1884/1885 rozšírilo na 4 roky, počet hodín vyučovania hudobných predmetov sa však nenavýšil. Podľa úväzku z roku 1909/1910 a rozvrhu zo školského roku 1915/1916⁶⁸ sa vyučovali 3 hodiny *hudby* a *spevu* v nižších ročníkoch, vo vyšších ročníkoch sa pridala ešte 1 hodina cirkevného spevu a 2 cvičné hodiny pre mimoškolskú činnosť. Hudobný úväzok pedagóga sa teda iba rozdelil z pôvodných 14 hodín týždenne v roku 1872 v troch ročníkoch (5/5/4) na 14 hodín v štyroch ročníkoch (3/3/4/4). K navýšeniu hodín a ani k navrhovaným zmenám teda neprišlo.

Štátne učiteľské ústavy pocítovali počas celej svojej existencie túto disproporcii voči cirkevným inštitútom tak mužským, ako aj ženským. Pri porovnaní modranského inštitútu s trnavským ženským cirkevným učiteľským ústavom (1894 – 1945)⁶⁹ môžeme skonštatovať, že aj napriek odlišnej špecifikácii a vnútornej filozofii sa hudobné vzdelávanie v oboch inštitútoch nelíšilo a hudobné predmety sa vyučovali v rovnakej miere a dôležitosti. Podstatné je však zdôrazniť fakt, že na rozdiel od mužských učiteľských ústavov sa v prípade ženských inštitútov s kantorskou praxou nerátalo. Absolventka učiteľského ústavu mala ovládať hudobné predmety iba na takej úrovni, aby zvládla pedagogickú prax v ľudovej škole. Preto bol ako povinný predmet pre dievčatá zákonne určený len *spev* spojený s hudobnou náukou.⁷⁰ Počet hodín vymedzených na

⁶⁶ GREGOR – SEDLICKÝ, Ref. 61, s. 182.

⁶⁷ MIŠKOVIČ, Alojz: *Pamätník 110 ročnice založenia rím.-kat. učiteľského ústavu v Spišskej Kapitule*. Trnava : 1931, s. 124. Podľa: SZÓRÁDOVÁ, Eva: *Hudba na učiteľskom ústave v Spišskej Kapitule (1819 – 1949)*. In: *Musicologica Slovaca et Europea XIX*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO Art & Science, 1994, s. 154.

⁶⁸ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *A modori magyar királyi állami tanítóképző-intézet értesítője az 1909 – 1910 tanévről*, s. 16 a *A modori magyar királyi állami elemi népiskolai tanítóképző-intézet értesítője az 1915 – 1916 tanévről*, s. 32.

⁶⁹ Rímskokatolícky ženský učiteľský ústav uršulínok v Trnave začal svoje pôsobenie v roku 1894. Po presťahovaní Rímskokatolíckeho mužského učiteľského ústavu do Ostrihomu (1896) pokračoval v učiteľskom vzdelávaní a poskytoval ho ako cirkevná, neskôr štátna inštitúcia až do roku 1950.

⁷⁰ Ref. 2, HLAVA VII §111.

hudobné vzdelávanie bol stanovený len na 4 hodiny týždenne v každom ročníku.⁷¹ Vyučovanie *hudby* teda v ženských ústavoch podliehalo do istej miery dobrovoľnosti a riadilo sa aj možnosťami samotného učiteľského ústavu. V Rímskokatolíckom ženskom učiteľskom ústave v Trnave napríklad sledujeme hneď od jeho vzniku v roku 1894 snahu zakomponovať do vyučovacích predmetov nielen povinný *spev*, ale aj *hudbu*. Dokonca medzi hodnotenými hudobnými predmetmi sa od roku 1906 uvádzal nielen *spev*, ale aj predmet *praktická hudba – hra na klavíri* a predmet *hudobná teória a harmónia*.⁷² Týždenne sa hudbe a spevu v ženskom učiteľskom ústave venovalo v niektorých rokoch až 16 hodín, teda o dve hodiny týždenne viac než v mužskom štátnom učiteľskom ústave v Modre. Z uvedeného vyplýva, že Stankovičove konštatácie sa zakladali na pravde a cirkevné učiteľské ústavy bez ohľadu na to, či boli mužské alebo ženské, venovali hudobnému vzdelávaniu svojich študentov väčšiu pozornosť.

Nedostatky vo vyučovaní hudby a spevu sa v modranskom ústave prejavovali aj na záverečných skúškach, v ktorých mal kandidát prezentovať nadobudnutú úroveň hudobného vzdelania.⁷³ Skúšky boli povinné pre všetkých študentov a pozostávali zo *spevu*, *hudobnej teórie* a *hry na klavíri*, ktoré boli známkové, a *hry na organe* a na *husliach*, ktoré hodnotené neboli. Napríklad v školskom roku 1892/1893 zahŕňala skúška z *hudobnej teórie* harmonické úpravy piesní do dvoj- až štvorhlasných podôb, obsahom *spevu* bola interpretácia Beethovenovho *Hymnu* a v *hre na klavíri* sa absolventi prezentovali sonátinami od Friedricha Kuhlaua, Carla Czernyho, Henriho Bertiniho a Muzia Clementiho. *Hra na organe* pozostávala z cvičení z *Organovej školy* od Antala Nemesovitsa a v *hre na husliach* sa hrali duetá z *Huslovej školy* Gyulu Püschela. V tomto roku absolvovalo 19 študentov, avšak ani z *hudobnej teórie*, ani z *hry na klavíri* nebola udelená žiadna známka „výborný“, a to dokonca ani tým študentom, ktorí tento stupeň dosahovali zo všetkých ostatných predmetov. Celkovo bolo udelených 5 dvojok, 12 trojok a 2 štvorky. *Hudba a spev* bola teda z predmetov hodnotená najprísnejšie a dá sa predpokladať, že u študentov vyvolávala aj najväčšie obavy, keďže znamenala zhoršenie ich prospechu o jeden až dva klasifikačné stupne.⁷⁴

Stankovičove pripomienky však boli zohľadnené aspoň pri kantorských skúškach. Tie neboli povinné pre každého, prihlasovali sa na ne iba študenti, ktorí chceli získať kvalifikáciu na pozíciu kantora.⁷⁵ Skúšky sa vykonávali osobitne pre katolícku

⁷¹ GREGOR – SEDLICKÝ, Ref. 61, s. 175.

⁷² Štátny okresný archív v Trnave, *A Nagyszombati róm. kat. aut. hitközség által fenntartott és a szent Orsolyáról nevezett apácák vezetése alatt álló elemi, polgári iskola és tanítóképző-intézet értesítője az 1906 – 1907, tanévről*, s. 136 – 139.

⁷³ Až do roku 1895 sa na učiteľskom ústave nerealizovali osobitné kantorské skúšky, boli iba súčasťou záverečnej skúšky učiteľskej spôsobilosti, ktorá sa konala pred skúšobnou komisiou a spolu s ňou získal absolvent aj kantorskú spôsobilosť, hoci tá nebola na diplome osobitne vyznačená a absolvent nedostal ani osobitné kantorské osvedčenie. Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Výkazy o vykonaní kantorských skúšok od K. Lenharda a L. Szarku z rokov 1893 až 1918 – rukopisy*.

⁷⁴ Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Výročná správa Lenharda z roku 1893 – rukopis*.

⁷⁵ O kantorské skúšky napríklad nemali záujem študenti židovskej národnosti a tí, ktorí v hudobných predmetoch nevynikali. ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Výkazy o vykonaní kantorských skúšok od K. Lenharda a L. Szarku z rokov 1893 až 1918 – rukopisy*.

a evanjelickú liturgickú prax.⁷⁶ Prípravu budúcich katolíckych kantorov mal na starosti J. Stankovič, evanjelických kantorov pripravoval samotný riaditeľ Karol Lenhard, ktorému často vypomáhali aj modranskí evanjelickí kantori.⁷⁷ Komisii predsedal samotný biskup príslušnej cirkvi a skúška obsahovala ústnu aj praktickú časť. Obsahom ústnej skúšky bolo preukázanie dostatočných vedomostí z oblasti teológie, morálky, cirkevných dejín a liturgiky.⁷⁸ Praktická skúška zahŕňala *spev* piesní z katolíckeho či evanjelického spevníka a *hru na organe* skladieb z Nemesovitsovej *Organovej školy*. O získanie kantorského oprávnenia prejavovali študenti veľký záujem, z celkového počtu absolventov sa na kantorské skúšky prihlasovalo približne 80 percent kandidátov, úspešne ich ukončili asi dve tretiny prihlásených.⁷⁹ Kantorské skúšky prebiehali v tomto formáte až do roku 1918.

Otázka kantorskej prípravy v učiteľských ústavoch však rezonovala aj naďalej. Pedagógovia štátnych učiteľských ústavov v celom Uhorsku často hľadali vhodné riešenia a svoje návrhy uverejňovali aj v učiteľskom periodiku *Magyar Tanítóképző*. Endre Balász a Imre Schultz napríklad odporúčali, aby študenti, ktorí sa chceli uchádzať aj o úrad kantora, boli zaradení v rámci učiteľských ústavov do špeciálnych umeleckých skupín, kde by boli oslobodení od niektorých predmetov, napríklad jazykov, a mohli sa venovať viac praktickému cvičeniu na hudobných nástrojoch. Rovnako tak navrhovali znížiť počet študentov v hudobnej skupine a zvýšiť počet pedagógov *hudby* a *spevu*. Štúdiom by podľa nich bolo vhodné predĺžiť až na 5 rokov a rámec hudobných predmetov rozšíriť aj o samostatné predmety ako hudobná náuka, harmónia, estetika, história a dirigovanie. Predmety *spev*, *hra na husliach*, *hra na organe* a *klavíri* mali byť ponechané. Časovú dotáciu pre jednotlivé ročníky Schultz navrhoval navýšiť na 14/11/17, čo by v praxi znamenalo až 42 hodín hudobného vzdelávania týždenne.⁸⁰ Ďalší návrh uverejnil Géza Réfly a týkal sa hudobnej harmónie,⁸¹ ktorá sa vyučovala iba v treťom a štvrtom ročníku, aj to iba v rámci hodín hry na organe. Ak mal učiteľ zvládnuť harmonizáciu piesní v kantorskej praxi alebo viachlasné úpravy ľudových piesní v pedagogickej práci, boli dva roky hudobnej harmónie nedostatočné. Preto

⁷⁶ Evanjelické kantorské skúšky sa rozlišovali ešte podľa augsburského alebo helvétskeho vierovyznania. Prihlasovali sa na ne každý rok približne štyria až piati študenti. Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Výkazy o vykonaní kantorských skúšok od K. Lenharda a L. Szarku z rokov 1893 až 1918 – rukopisy*.

⁷⁷ Najznámejším evanjelickým kantorom a národovcom bol J. Kopa, u ktorého študenti vykonávali organovú prax. Hodiny sa často niesli v duchu zvyšovania slovenského národného povedomia, a to aj v čase silnej maďarizácie. RAPOŠ, Ref. 22, s. 118 a Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, *Fond Štátneho učiteľského ústavu v Modre*, Školská kronika (1919 – 1944), s. 2.

⁷⁸ Príklady otázok ústnej skúšky z náboženstva: „Dokážte, že Ježišovi učeníci neboli heretici“, „Francúzska revolúcia a jej dopad na cirkev“, „Šírenie protestantizmu v humanizme“ alebo „Definuj pojem tradícia a jeho význam“ a pod. ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Ref. 76.

⁷⁹ Z celkového počtu 29 absolventov sa v roku 1895/1896 na kantorskú skúšku prihlásilo 26 študentov, uspelo však iba 19 kandidátov, podobne to bolo aj v roku 1897/1898, keď sa z celkového počtu 27 študentov prihlásilo 20 a uspelo iba 17 kandidátov. Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Ref. 76.

⁸⁰ BALÁSZ, Endre: A tanítóképző tanárok képzéséről. SCHULTZ, Imre: A tanítóképző-intézeti tanárok képzése. In: *Magyar Tanítóképző*, roč. 9, č. 3 a 4 (marec-apríl), 1894, s. 178-186.

⁸¹ RÉFLY, Géza: Zeneelmélet (összhangzattan) tanítása tanítóképző-intézetben. In: *Magyar Tanítóképző*, roč. 14, 1899, č. 3 (marec), s. 215.

Réfly vo svojom príspevku navrhoval, aby sa hudobná teória považovala za základný kameň hudobného vzdelania a tvorila chrbticu vzdelávania učiteľov vo všetkých štyroch ročníkoch. Navrhoval, aby sa so základmi harmonizácie piesní začalo už v prvom ročníku. Študent mal porozumieť pravidlám a poctivo ich precvičovať najprv teoreticky a potom prakticky na takej úrovni, aby vedel v následnej praxi správne harmonizovať jednoduché melódie, zahrať ich na organe a mal dostatok zručností aj v umení modulácie. Aj napriek tomu, že navrhované zmeny neboli v praxi reflektované, svedčia tieto príspevky pedagógov učiteľských ústavov o tom, že sa zlepšeniu hudobného vzdelávania a jeho celkovému zameraniu a smerovaniu venovala adekvátne pozornosť.

Hudobné vzdelávanie v Uhorskom kráľovskom štátnom učiteľskom ústave v rokoch 1909 – 1918

V školskom roku 1909/1910 prišlo v učiteľskom zbore ústavu k viacerým personálnym zmenám. Karol Lenhard odišiel po 32 rokoch do dôchodku⁸² a na miesto riaditeľa bol dosadený Lajos Szarka. Pod jeho vedením vrcholili na učiteľskom inštitúte maďarizačné snahy, keď boli dvaja študenti označení ako panslávi a vylúčení zo štúdia, a následne neboli na učiteľský ústav prijímaní modranskí študenti slovenskej národnosti.⁸³ Organizačne mal inštitút aj naďalej štyri ročníky, prijímali sa chlapci, ktorí dosiahli vek 14 rokov a spĺňali zákonom predpísané požiadavky.⁸⁴ V tomto období študovalo na inštitúte najviac kandidátov, ročne ho v priemere navštevovalo až 150 študentov.⁸⁵ Učiteľský ústav prevádzkoval vo svojich priestoroch aj šesťročnú *cvičnú* školu a *ekonomickú* – *nižšiu hospodársku* školu.⁸⁶ Budova, ktorá bola postavená v roku 1888, nepostačovala, vedenie učiteľského ústavu preto plánovalo rozšíriť svoje priestory.⁸⁷

⁸² V školskom roku 1914/1915 sa z dôvodu vojnového stavu a nedostatku učiteľov vrátil do učiteľského ústavu a učil pedagogiku. Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *A modori magyar királyi állami elemi népiskolai tanítóképző-intézet értesítője az 1914 – 1915 tanévről*, s. 4.

⁸³ Modranskí slovenskí študenti boli buď úplne odmietnutí, alebo ich presúvali do učiteľských ústavov umiestnených v oblasti dolného Uhorska. KOLÁRIK, Samuel: O vylúčení slovenských študentov z modranského učiteľského ústavu. In: *Slovenský týždenník*, 13. október 1906, s. 5. O neprijímaní slovenských študentov na modranský učiteľský ústav. In: *Slovenský týždenník*, 4. október 1907, s. 6. In: POTE MRA, Michal: *Školstvo na Slovensku v rokoch 1901 – 1918*. Martin : Matica slovenská, 1993, s. 484.

⁸⁴ Ref. 2, §86.

⁸⁵ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Ref. 82, s. 14-19.

⁸⁶ V cvičnej škole navštevovalo každý ročník približne 12 detí, do posledných dvoch ročníkov však chodilo len okolo 5 žiakov. Ekonomická – nižšia hospodárska škola mala tri ročníky, v každom ročníku bolo približne 10 žiakov vo veku 12 až 15 rokov. Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Ref. 27, s. 37-39.

⁸⁷ So zámerom rozšírenia učiteľského ústavu bola zakúpená v bezprostrednej blízkosti plocha 957 hektárov. Vedenie učiteľského ústavu tu plánovalo postaviť novú jednoposchodovú budovu, ktorá by bola určená výhradne na vyučovacie účely, zatiaľ čo existujúca budova mala slúžiť už len na rezidenčné účely. Plánovaná výstavba sa z dôvodu vypuknutia 1. svetovej vojny a následných politických zmien neuskutočnila. ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, Ref. 82, s. 22.

K zmene prišlo aj na poste učiteľa *hudby a spevu*. Po 38 rokoch pedagogickej služby odišiel do dôchodku Ján Stankovič⁸⁸ a na jeho miesto nastúpil 1. februára 1910⁸⁹ hudobník a skladateľ Viliam Terpinszky (1860 – 1927).⁹⁰ V rokoch 1872 až 1880 študoval na gymnáziách v Segedíne a Temešvári, kde pokračoval aj v štúdiu na miestnom konzervatóriu. Dvadsať rokov pracoval ako učiteľ ľudovej školy, od roku 1886 bol členom temešvárskeho symfonického orchestra a dirigentom mládežníckeho zboru. V roku 1909 ukončil trojročné štúdium na Hudobnej akadémii v Budapešti.⁹¹ Na modranský učiteľský ústav nastúpil na pozíciu učiteľa *hudby a spevu* vo všetkých štyroch ročníkoch. Jeho úväzok z hudobných predmetov tvoril 16 hodín týždenne.⁹²

Ako pedagóg mal na svojich študentov vysoké nároky. Hneď v prvých rokoch pôsobenia na učiteľskom ústave môžeme sledovať jeho prísne hodnotenie hudobných predmetov. V prvom ročníku, kde bolo prijatých 40 žiakov, udelil v predmete *spev* známku *výborný* (1) iba trom a v predmete *hudba* iba piatim študentom. V jeho hodnoteniach prevládala známka *dobrý* (3), avšak nevyhýbal sa ani známke *dostatočný* (4), ktorou v speve a aj v hre na nástroji klasifikoval až 11 študentov, dokonca v jednom prípade udelil aj známku *nedostatočný* (5).⁹³

Pri vyučovaní používal ako učebnice materiály špeciálne vytvorené a určené na vyučovanie hudby a spevu na učiteľských ústavoch. V nižších ročníkoch to boli inštruktívne školy od Bélu Sztankóoa: *Škola spevu pre učiteľské ústavy* (1906) a Matyása Zoltaia: *Teoretická a praktická klavírna škola s najnovšími učebnými osnovami pre učiteľov a učiteľské ústavy* (1909) a *Teoretická a praktická husľová škola s najnovšími učebnými osnovami pre pedagogické a školiace inštitúcie* (1908). Vo vyšších ročníkoch sa pridávala aj *Klavírna škola* od Ferdinanda Beyera a Antala Menicha (1850), *Organová škola, pre učiteľské ústavy* (1912) od Dénesa Kovácsa, *Husľová škola* (1895) od Christiana Heinricha Hohmanna. Hudobná náuka a viachlasný spev sa vyučovali z učebníc od Anatala

⁸⁸ Ján Stankovič bol na učiteľskom ústave vážnou osobnosťou. Svojej práci bol veľmi oddaný. Aj napriek tomu, že mal dôchodkový vek, učil až do konca roka 1909, aby vyučovanie hudby a spevu nebolo prerušené. Na učiteľskom ústave požíval od svojich kolegov i študentov neskrývanú úctu. Za svoju pedagogickú prácu bol dokonca odmenený aj ministerským uznaním. Mal veľmi skromnú povahu, a preto odmietal všetky verejné oslavy. Viedol príkladný rodinný život a aj ako dôchodca organizoval pre študentov u seba doma tvorivé dielne, kde sa venoval výtvarnej činnosti a ručným prácam. Karol Rapoš – bývalý žiak – spomínal, ako plietol so študentmi koše, viazal knihy a vytváral slamené klobúky, v ktorých sa študenti cítili ako „Robinsoni.“ MLŠ v Modre, RAPOŠ, Ref. 22, s. 117, a ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Ref. 27, s. 14.

⁸⁹ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Zložka Viliama Terpinszkého – Menovací dekrét – rukopis*.

⁹⁰ Viliam Terpinszky sa narodil 3. júla 1860 v Segedíne, bol rímskokatolíckeho vyznania. V roku 1896 sa v Temesvári oženil s Franciskou Alojziou Emíliou Szobotha. Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *Zložka Viliama Terpinszkého – Krstný list – rukopis*.

⁹¹ ELTE Egyetemi Könyvtár és Levéltár – online katalóg. Dostupné na: <https://leveltar.elte.hu/hu/leveltar/kutatas/adatbazisok/magyarorszagi-felsooktatasi-intezmenyek-1580-1918>

⁹² Takýto úväzok mal v prvých dvoch rokoch pôsobenia na učiteľskom ústave. Neskôr vyučoval aj nemecký jazyk a vinohradníctvo a bol aj triednym učiteľom. Jeho celkový úväzok v školskom roku 1914/1915 bol 21 hodín. Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Ref. 82, s. 13.

⁹³ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *A modori magyar királyi állami tanítóképző-intézet értesítője az 1910 – 1911 tanévről*, s. 19.

Menicha: *Hudobná teória a harmónia* (1903) a Otta Sárudyho: *100 Maďarských zborových mužských piesní* (1904). Návod k vyučovacej praxi poskytovala metodika od Antala Menicha: *Učivo a pokyny k výuke spevu na ľudových školách* (1906).⁹⁴

Viliam Terpinszky nadviazal na prácu Jána Stankoviča aj v *hudobnom spolku*. Vo svojom úväzku mal 2 hodiny vyhradené práve na túto činnosť. Pod jeho vedením sa prezentoval tak študentský spevácky zbor, ako aj dva orchestre – jeden klasický a druhý určený na zábavnú hudbu. Pravidelné stretnutia určené na nácviky hudobných diel sa konali každú nedeľu po bohoslužbách. V školskom roku 1909/1910 nacvičili celkovo 10 hudobných skladieb, inštrumentálne čísla boli tematicky zamerané na úpravu klasických skladieb, spevácke vystúpenia sa viac orientovali na interpretáciu maďarských ľudových a vlasteneckých piesní.⁹⁵ Spolok bol aktívny aj počas 1. svetovej vojny, a to aj napriek tomu, že veľa študentov a pedagógov odišlo na front. V školskom roku 1915/1916 nacvičili 4 sólové hudobné vystúpenia, 6 zborových vystúpení a 2 sólové piesne.

Viliam Terpinszky sa realizoval aj v oblasti hudobnej kompozície. Jeho diela hudobná obec prijímala veľmi pozitívne, hudobní kritici vnímali jeho skladby ako diela „... so zdravou invenciou a správnym zmyslom pre hudobnú formu, ktoré sa v záplave vojnových pochodov vymykajú bežnej všednosti takéhoto druhu hudby.“⁹⁶ Interpretovali sa najmä jeho *Piesne* – zborové skladby určené pre mužský zbor, a klavírne diela *Smútok* a *Triumfálny pochod*,⁹⁷ ktorý sa často zaraďoval aj do repertoáru učiteľského ústavu.⁹⁸

V roku 1918 prišlo na území Slovenska k závažným politickým zmenám. Koniec 1. svetovej vojny (1914 – 1918) a vznik Československej republiky si vyžiadali aj následné zmeny vo vzdelávaní, väčšina pedagógov bola nútená z učiteľského ústavu odísť. Viliam Terpinszky však zotrval na pozícii profesora hudby až do marca 1919,⁹⁹ keď pedagogické vzdelávanie v Modre prešlo do svojej druhej fázy v podobe Masarykovho 1. štátneho československého učiteľského ústavu.

Záver

Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre vznikol ako jeden z prvých na území horného Uhorska. Prípravou budúcich učiteľov a zároveň školených cirkevných

⁹⁴ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Ref. 82, s. 34.

⁹⁵ ŠA v Bratislave – pobočka Modra, Ref. 27, s. 16.

⁹⁶ „Az alkalmi, háborús indulók áradatában mindkét kompozíció figyelemreméltó helyet foglalt el. Egészséges invenció, korrekt formaérzék észlelhető mindkét szerzeményen keresztül anélkül, hogy szerzőjük egy pillanatig magáévá tenné az efajta művek szokásos közhelyeit.“ DÉSZÖ, Jánosy: *Zeneművek*. In: *Zenei Szemle* – mesačník hudobnej vedy a koncertného života. Temesvár : č. 11, 1917, s. 299.

⁹⁷ *Regiovilág évkönyv*. Fundația Diaspora Timișoara, 2012, s. 126.

⁹⁸ Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v Modre, *A modori magyar királyi állami elemi népiskolai tanítóképző-intézet értesítője az 1915 – 1916 tanévről*, s. 26.

⁹⁹ Viliam Terpinszky bol maďarskej národnosti. Ako jeden z mála maďarských pedagógov z Modry po prevrate neodíšiel a aj naďalej vyučoval. V Modre mal od roku 1911 domovské právo a odísť nechcel, dokonca zložil v roku 1920 aj sľub vernosti novej republike. Ministerstvo školstva mu však od roku 1919 vyplácalo iba 80 percent služobných pôžitkov a od roku 1920 ho s platnosťou do roku 1924 penzionovalo. Štátny archív v Bratislave – pobočka Modra, *Fond Štátneho učiteľského ústavu v Modre*, Osobný výkaz Viliama Terpinszkého.

kantorov mal okrem pedagogickej funkcie za cieľ aj postupnú maďarizáciu ľudového školstva a prostredia mesta. V Modre sa však túto požiadavku nepodarilo v plnej miere naplniť. Učiteľský ústav v Modre bol vždy známy podporou slovenských národnostných tendencií, ktoré boli citelné nielen u slovenských študentov, ale aj u niektorých profesorov, a podporovala ich aj modranská evanjelická komunita.

Učiteľský ústav v Modre plnil aj ďalšiu nemenej dôležitú úlohu. Pomocou hudobných aktivít mal zvyšovať úroveň kultúrneho a umeleckého povedomia v meste a pestovať tak aj vzájomné vzťahy s miestnou inteligenciou. Preto už od školského roku 1872/1873 organizovali pedagógovia raz za mesiac, neskôr v zimných mesiacoch dokonca dvakrát za mesiac v spoločenskej sieni učiteľského ústavu umelecké večery. Auditorium tvorili profesori a študenti ústavu, ale rovnako ich navštevovali a na vystúpeniach participovali aj predstavitelia modranskej inteligencie. Program umeleckých večerov zostavoval Karol Lenhard¹⁰⁰ a tvorili ho vedecké čítania a následné vedecké dišputy, ktoré sa striedali so spevom, hudobnými číslami a recitáciami. Jednu z prednášok na tému „Život a dielo Ludwiga van Beethovena“ mal aj Ján Stankovič.¹⁰¹ Každý umelecký večer bol otvorený interpretáciou niektorej z predohier k operám, ktoré boli upravené pre štvorročnú hru na klavíri alebo pre klavír a harmónium. Interpretoval ich Ján Benisch – bývalý riaditeľ ústavu, ktorý hral na harmóniu, hrou na klavíri sa prezentoval miestny lekár J. Procházka. V takýchto úpravách zazneli predohry *William Tell* od G. Rossiniho, *Don Pasquale* od G. Donizettiho, *Euryanthe* a *Oberon* od C. M. von Weber, *Čarovná flauta* a *Don Giovanni* od W. A. Mozarta, *Martha* od F. Flotowa. Svojimi vystúpeniami prispieval aj hudobný spolok pod vedením Jána Stankoviča, ktorý sám aj vystupoval. V jeho podaní napríklad zazneli tri piesne podľa vlastného výberu a v predvedení orchestra učiteľského ústavu zasa vlastenecké piesne.¹⁰² Hudobné čísla mali často vysokú úroveň, interpretačne sa na nich podieľali aj profesionálni hudobníci z Modry a okolia. Hrou na husliach s klavírnym sprievodom sa napríklad prezentoval dirigent Celestín Hrdina, ktorý rovnako participoval aj v mužskom vokálnom kvartete, ktoré dopĺňali učitelia miestnej katolíckej ľudovej školy. Vrcholom hudobných vystúpení bola tiež interpretácia Beethovenovho *Tria c mol* v podaní violončelistu H. Geiszlera, hosta z Bratislavy, husľový a klavírný part nacvičili Ján Benisch a Jozef Procházka.¹⁰³ Umelecké večery boli dobrovoľné a bezplatné a v meste požívali veľkú popularitu.

V modranskom ústave teda prebiehala intenzívna hudobno-edukačná činnosť nielen na pôde školy, svojimi hudobnými aktivitami sa ústav podieľal na rozvoji vzdelanostnej aj kultúrnej úrovne mesta a celého okolia. Hudba bola každodennou súčasťou života kandidáta na učiteľa, študentom vo vzdelávaní vypomáhali okrem hudobného pedagóga aj miestni kantori či učitelia. Väčšina kandidátov tak opúšťala ústav hudobne zorientovaná, aj tí menej nadaní ovládali základy hudobnej nauky, spevu či hry na husliach a klavíri. Hudobne disponovaní študenti sa však presadili aj ako farskí orga-

¹⁰⁰ Vo výročnej správe K. Lenhardt konštatoval, že prostredie vidieka nie je veľmi podnetné pre rozvoj umenia a vedy. Považoval za povinnosť pedagógov učiteľského ústavu, aby sa angažovali v šírení kultúrnej osvety v meste. SPK, Ref. 36, s. 29.

¹⁰¹ SPK, Ref. 17, s. 46.

¹⁰² SPK, Ref. 59, s. 52.

¹⁰³ SPK, Ref. 40, s. 23.

nisti, kantori či regionálni hudobníci. Medzi mnohými vyniká najmä **Eugen Lehotay** (1897 – 1977), pedagóg, hudobný skladateľ a osvetový pracovník. Na Uhorskom kráľovskom štátnom učiteľskom ústave v Modre študoval v rokoch 1913 – 1918,¹⁰⁴ neskôr externe vyštudoval aj hru na husliach a na klavíri na Hudobno-dramatickej akadémii v Bratislave (1933 – 1935).¹⁰⁵ V roku 1943 pôsobil ako pedagóg *spevu a hry na klavíri* na Štátnej učiteľskej akadémii v Trnave, zároveň vyučoval aj v miestnej Rímskokatolíckej ľudovej škole (1940 – 1946).¹⁰⁶ Aj keď jeho pôsobenie na učiteľskej akadémii nemalo dlhé trvanie, často spolupracoval a vypomáhal Mikulášovi Schneidrovi-Trnavskému v mimoškolskej činnosti a sám aj spoluúčinkoval v orchestri učiteľského ústavu. Do hudobnej pedagogiky prispel svojou detskou operetou *Nezbedník*, ktorú nacvičil so svojimi žiakmi a premiéroval v roku 1943 v Rímskokatolíckej chlapčenskej ľudovej škole.¹⁰⁷ Neskôr pôsobil aj ako profesor na trnavskom gymnáziu (1947 – 1948) a ako riaditeľ Osobitnej školy v Trnave (1949 – 1951). Zaujímal sa tiež o osvetovú činnosť, organizoval rôzne spevácke a divadelné predstavenia, zakladal spevácke zbory, pôsobil aj ako pomocný dirigent Trnavského slovenského spevokolu.¹⁰⁸

Prioritou *Uhorského kráľovského štátneho učiteľského ústavu* bolo predovšetkým vychovať kvalitných budúcich pedagógov ľudových škôl. Absolventi modranského ústavu sa v praxi uplatňovali ako učitelia a riaditelia škôl, mnohí si neskôr dopĺňali svoje vzdelanie aj pre vyššie školské stupne, čoho dôkazom sú aj osobnosti ako Jozef Kišoň, pedagóg a školský inšpektor,¹⁰⁹ etnograf, pedagóg a člen Matice slovenskej Alexander Kraic (1880 – 1969)¹¹⁰ a mnohí ďalší.

Uhorský kráľovský štátny učiteľský ústav v roku 1918 síce ukončil svoju činnosť, položil však základy pre ďalšie pokračovanie pedagogického vzdelávania, v tradícii ktorého sa v Modre pokračuje dodnes.

¹⁰⁴ Jeho otec pracoval ako kantor a učiteľ v Nitre. Eugen Lehotay bol v učiteľskom ústave priemerný žiak, zo všeobecných predmetov mával zväčša trojky, dokonca z maďarčiny a maďarských dejín až štvorky. Známkou výborný mal iba z hudobných predmetov. V roku 1915 bol odvedený na rusko-rumunský front, odkiaľ sa vrátil ako čiastočný invalid. Preto zmaturoval a kantorskú skúšku zložil až v roku 1918. SPK v Bratislave, *Výročné správy z rokov 1914 až 1917* a ŠA v Bratislave-pobočka Modra, *Uhorský štátny učiteľský ústav v Modre, Študentské výkazy – rukopisy L. Szarku*.

¹⁰⁵ *Slovenský biografický slovník: od roku 833 do roku 1990. 3. zv., K-L (Valentovič, Š. ed.)*. Martin : Matica slovenská, 1989, s. 377.

¹⁰⁶ Múzeum školstva a pedagogiky v Bratislave, *Výročná správa Rehoľnej slovenskej dievčenskej učiteľskej akadémie uršulínok v Trnave za školský rok 1942/43*, s. 3.

¹⁰⁷ Múzeum školstva a pedagogiky, Ref. 106, s. 7.

¹⁰⁸ Eugen Lehotay zložil niekoľko orchestrálnych, inštruktívnych a zborových skladieb, niekoľko piesní vydal aj vlastným nákladom. BRÓS, Viktor: *História človeka a zboru*. In: *Hudobný život*, roč. 2, 1970, č. 15.

¹⁰⁹ Školský inšpektor Jozef Kišoň sa vo svojich spomienkach zmiňuje o tom, ako mu bola vďaka hudobnému vzdelaniu, ktoré nadobudol v učiteľskom ústave, odložená počas 1. svetovej vojny vojenská povinnosť, neskôr sa dokonca vďaka hudobným aktivitám vyhol nasadeniu v prvej bojovej línii. PAVLÍK, Jozef: *Pamätnica modranského učiteľského ústavu 1870 – 1970*. Bratislava : Obzor, 1970, s. 84-85.

¹¹⁰ Na učiteľskom ústave študoval v rokoch 1895 až 1899. Bol otcom akademickej maliarky Viery Kraicovej, ktorá tiež študovala v učiteľskom ústave. PAVLÍK, Ref. 109, s. 83-84.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1: Budova učiteľského ústavu v rokoch 1870 až 1888, bývalé Evanjelické lýceum (Fotoarchív Juraja Petrakoviča)



Obr. 2: Nová budova učiteľského ústavu (Fotoarchív Juraja Petrakoviča)

Summary

MUSIC EDUCATION IN THE STATE TEACHER TRAINING INSTITUTE IN MODRA IN THE YEARS 1870 – 1918

The study presents a picture of music education in the Hungarian Royal Teacher Training Institute in Modra during a specified period (1870 – 1918). It is principally concerned with interpreting the results of an analysis of primary sources, via which the genesis and development of music education are documented. By profiling the institute and analysing it comparatively, the author points to the importance of music education in teacher training. This was regarded as a priority during the entire period of existence of teacher training institutes, whether run by church or state. Documenting activities outside the school, the article demonstrates the broad reach of music education, even beyond the basic obligatory teaching. The findings of this musico-historical research project provide new information on the history of regional education, and highlight the teacher training institutes as centres of learning with a high standard of music activities and with erudite music teachers.

K FONOGRAFICKÝM NAHRÁVKAM KAROLA ANTONA MEDVECKÉHO NA HOREHRONÍ. PIESNE Z BEŇUŠA (1903)

HANA URBANCOVÁ

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

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

ABSTRACT

A collection of phonograph cylinders used by the Slovak ethnographer Karol Anton Medvecký (1875 – 1937) documents the first sound recordings of traditional music made on the territory of Slovakia. Content reconstruction has been performed on this collection, providing information about the documented repertoire and clarifying the contemporary context in which the recordings were undertaken. Medvecký carried out sound recordings of folk music using a phonograph, especially in the places where he was employed. Having done this in the villages of Detva (1901) and Veľké Pole (1902 – 1903), in the course of 1903 he realized a sound documentation of Slovak folk singing in the village of Beňuš in the Horehronie region. Although the physical decay of the recordings has gone so far as to make a restoration of their sound impossible, preserved historical sources and comparative material have enabled a hypothetical reconstruction of the documented repertoire to the extent of eight songs. This repertoire refers to the genres of love songs, military songs, humorous songs and narrative songs.

Key words: Slovak folk song, collection of phonograph cylinders, content reconstruction, song repertoire, song types

Zbierka fonografických valcov slovenského etnografa Karola Antona Medveckého (1875 – 1937) je dokladom prvých zvukových nahrávok tradičnej hudby, realizovaných na území Slovenska.¹ Medvecký tieto nahrávky uskutočňoval od roku 1901 v priebehu

¹ Historicky prvá zvuková nahrávka tradičného spevu z územia dnešného Slovenska – zvuková snímka nemeckej piesne pre deti z Prešporku – vznikla síce o rok skôr, uskutočnila sa však mimo

niekoľkých rokov v rámci viacerých dokumentačných akcií, prevažne v miestach svojho pôsobenia. Táto zbierka bola dlhší čas mimo pozornosti slovenskej etnomuzikológie aj preto, že fonografické valce sa nachádzajú v stave fyzickej degradácie spôsobenej mechanickým aj biologickým poškodením a oživenie zvukových nahrávok neprichádza do úvahy.² Napriek tomu, že podiel Medveckého na vzniku najstarších zvukových nahrávok slovenskej ľudovej hudby bol známy, presnejšie údaje a konkrétnejšie poznatky chýbali.³

S rastúcim záujmom o historické pramene tradičnej hudby sa táto zbierka dostala do centra pozornosti domáceho bádania ako súčasť histórie zvukovej dokumentácie. Po prvom oboznámení s jej aktuálnym stavom sme sa zamerali na objasnenie historického kontextu vzniku zbierky a na rekonštrukciu jej obsahu. Doterajší výskum spresnil termín realizácie prvých nahrávok slovenských ľudových piesní a hudby v obci Detva (1901) a identifikoval ich obsah.⁴ Zároveň sa vypracovala rámcová metodika tzv. obsahovej rekonštrukcie nahrávok s využitím primárnych a sekundárnych prameňov. Prvé výsledky boli pozitívne prijaté v zahraničí a začlenili sa do medzinárodného kontextu poznatkov o najstarších zvukových nahrávkach tradičnej hudby v strednej Európe.⁵ Táto metodika sa aplikovala aj na ďalšiu lokalitu, kde Medvecký uskutočnil zvukovú dokumentáciu piesní – tentoraz išlo o dvojjazyčný nemecko-slovenský repertoár z obce Veľké Pole (1902 – 1903).⁶

územia Slovenska počas svetovej výstavy v Paríži v roku 1900. Bola súčasťou rozsiahlej nahrávacej akcie s účastníkmi výstavy, ktorí prichádzali na toto podujatie z rôznych krajín sveta. Zvukovú snímku piesne realizoval francúzsky fyzik Léon Azoulay (1862 – 1926) pravdepodobne s obyvateľkou Prešporku. Pozri bližšie: AZOULAY, Léon: Liste des phonogrammes composant le musée phonographique de la Société d'anthropologie. In: *Bulletins et mémoires de la Société d'anthropologie*, roč. 5, 1902, s. 653. PASSLER, Jan: Sonic Anthropology in 1900. The Challenge of Transcribing Non-Western Music and Language. In: *Twentieth-Century Music*, roč. 11, 2014, č. 1, s. 8-9.

- ² V súčasnosti je zbierka uložená v Slovenskom národnom múzeu v Martine (pôvodne Etnografické múzeum Slovenského národného múzea), kde je súčasťou fondu Slovenskej muzeálnej spoločnosti.
- ³ POLÍVKA, Jiří: Fonograf ve službě národopisu. In: *Národopisný věstník československý*, roč. 1, 1906, s. 173. ELSCHKEK, Oskár: Etnomuzikológia a elektroakustika. In: *Slovenský národopis*, roč. 9, 1961, s. 295. ELSCHKEKOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár: Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby. Bratislava : Hudobné centrum, 32005, s. 33.
- ⁴ URBANCOVÁ, Hana: K obsahovej rekonštrukcii prvých fonografických nahrávok slovenskej ľudovej hudby. In: *Multimediálna spoločnosť na prahu 21. storočia, jej kultúra, umenie, hudba a neprekonané problémy*. Ed. Oskár Elschek. Bratislava : ASCO Art & Science, 2005, s. 206-225. URBANCOVÁ, Hana: Z histórie prvých fonografických nahrávok na Slovensku. Korešpondencia Karola Medveckého a Andreja Kmeťa z roku 1901. In: *Slovenský národopis*, roč. 54, 2006, č. 1, s. 5-28.
- ⁵ Napr. KUNEJ, Drago: *Fonograf je dospel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glazbe*. Ljubljana : Glazbenonarodopisni institut ZRC SAZU, 2008, s. 27, 58-59. PROCHÁZKOVÁ, Jarmila [et al.]: *Vzaty do fonografu. Slovenské a moravské písně v nahrávkách Hynka Bíma, Leoše Janáčka a Františky Kyselkové z let 1909 – 1912. I. Studie a zprávy*. Brno : Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., 2012, s. 72.
- ⁶ URBANCOVÁ, Hana: Piesňový repertoár Nemcov v obci Veľké Pole na fonografických nahrávkach Karola A. Medveckého (1902 – 1903). In: *Musicologica Slovaca*, roč. 13 (39), 2022, č. 1, s. 5-35.

Medveckého fonografická zbierka dnes predstavuje zlomok z pôvodne rozsiahlejšieho korpusu, na aký poukazujú sekundárne pramene. Doklady k niekoľkým fonografickým valčekom, ktoré sa zachovali v rôznom fyzickom stave, boli predmetom podrobnejšieho štúdia. Po spracovaní pramennej bázy k nahrávkam z obce Detva na Podpoľaní a z lokality Veľké Pole patriacej k zvyškom historického nemeckého jazykového ostrova Hauerland na strednom Slovensku máme k dispozícii doklad o ďalších nahrávkach, ktoré Medvecký uskutočnil v jednej z lokalít Horehronia – v obci Beňuš. V prípade tejto obce (najmä vzhľadom na veľmi obmedzenú pramennú bázu v porovnaní s predchádzajúcimi obcami) bude potrebné rozšíriť doteraz aplikovanú metodiku o ďalšie postupy tak, aby sme získali čo najviac informácií o zvukovej dokumentácii slovenského etnografa v tejto lokalite s využitím všetkých dostupných a relevantných prameňov.

Nazdávame sa, že aj zlomky poznatkov, ku ktorým dospejeme, obohatia pohľad na ranú fázu zvukových záznamov tradičnej hudby. Zároveň prispievajú ku kompletizácii obrazu o Medveckého fonografickej zbierke, ktorá je kľúčová pre poznanie histórie začiatkov zvukovej dokumentácie tradičnej hudby na území Slovenska.

Pôsobenie Karola A. Medveckého na Horehroní

Na základe publikovanej autobiografie vieme, že začiatkom 20. storočia Medvecký pôsobil na poste kaplána, neskôr farára a administrátora v desiatich lokalitách stredného Slovenska v tomto poradí: Detva, Krupina, Jastrabá, Veľké Pole, Beňuš, Detvianska Huta, Donovaly, Brehy, Prochot, Bacúrov.⁷ Ako na to upozorňuje doterajšie bádanie, problematické je presnejšie datovanie, teda časové vymedzenie jeho pobytov v jednotlivých lokalitách.⁸ Častá zmena miesta však nebola dobrovoľná – na zásah nadriadených musel meniť lokality svojho pôsobenia, kde sa zakaždým zdržal len krátkodobo. S prejavmi perzekúcie sa Medvecký stretol po prvý raz práve v súvislosti s fonografom – po verejnej prednáške pred členmi Muzeálnej slovenskej spoločnosti v Martine koncom leta roku 1901:

„Z Krupiny zariadil som na národných slávnostiach v Martine malú výstavu detvianskeho ľud.[ového] umenia v sprievode mojej prednášky ‚O ľudovom umení v Detve‘. Medzi prednáškou predvádzal som na fonografe zachytených niekoľko ľudových piesní z Detvy. Prednáška i s výstavou vzbudila značnú pozornosť a bola nielen prvým mojím debutom pred slovenskou verejnosťou, ale bola aj začiatkom mojich prenasledovaní so strany maďarských cirkevných i svetských vrchností, ktoré neúfňikli do samého prevratu.“⁹

Z obce Detva, kde pôsobil ako kaplán od roku 1899, bol preložený do mesta Krupina, odkiaľ sa onedlho presunul do obce Jastrabá (pôv. Jastrabie, okr. Žiar nad Hro-

⁷ MEDVECKÝ, K. A.: *Z mojich rozpomienok k šesdesiatinám*. Trnava : Nákladom Fr. Urbánka a spol., 1935.

⁸ GOLIAN, Ján: „Starí učia mladých lietat!“ Vplyv Andreja Kmeťa na formovanie Karola Antona Medveckého v úvodnej dekáde 20. storočia. In: *Kultúrne dejiny / Cultural History*, roč. 12, 2021, Supplement, s. 132-163.

⁹ MEDVECKÝ, Ref. 7, s. 39.

nom). Toto svoje preloženie z mestského centra do malej horskej dediny v južnej časti Kremnických vrchov komentoval takto:

„A potom to už išlo každých 6 – 9 mesiacov, so zlej ešte na horšiu stanicu sa sťahovať a donášať so sebou úpravu novému principálovi, aby ma ako nebezpečného pansláva a nespokojenca na krátko držal. Niekde privítali ma ako trestanca a tak so mnou aj zachádzali. Kde principál nepožíval zvláštnej dôvery biskupského dvora, tam poverili so strahovaním^[10] susedného farára, ktorý musel dávať občasnú reláciu o mojom patriotickom chovaní a stykoch.“¹¹

Ani v Jastrabej Medvecký nezotrval dlhšie a po niekoľkých mesiacoch bol opäť preložený, tentoraz do malej nemeckej obce Velké Pole (nem. Hochwies, okr. Žarnovica) v juhovýchodnom cípe bývalého nemeckého jazykového ostrova Hauerland na strednom Slovensku. Z uvedenej lokality pochádzali ďalšie fonografické nahrávky, ktoré Medvecký uskutočnil po zvukovej dokumentácii v mieste svojho prvého pôsobiska. Ak Detva upútala tohto etnografa ako horská slovenská obec s rázovitou kultúrou valaského typu, malá lokalita so zvyškami pôvodného nemeckého obyvateľstva, s vlastným jazykom a tradičnou kultúrou Medveckého zaujala ako špecifické minoritné prostredie, kde bol svedkom aktuálne prebiehajúcich akulturačných a asimilačných procesov. Po krátkom pôsobení v nemeckej enkláve bol nútený prejsť do ďalšieho pôsobiska – na Horehronie:

„Z V.[elkého] Poľa poslali ma na druhý koniec diecése, na Beňuš, vyše Brezna. Kraje vyše Brezna menoval ľud Handľami [...] Z Beňuše som mal príležitosť vniknúť na Horehronie: Bacúch, Pohorelú, Muráň. Častejšie som chodil aj do Brezna, kde som udržiaval priateľské styky s tamojšími slovenskými národovcami [...] Ani Beňuš ma dlho nehostila. Zlý osud hnal ma na Deviansku Hutu.“¹²

Personálna korešpondencia časovo spresňuje pobyt Medveckého v obci Beňuš, kde sa nachádzal už v marci roku 1903.¹³ Na základe autobiografie vieme, že v tejto obci pobýval na poste kaplána deväť mesiacov, t. j. do jesene toho istého roka.¹⁴ Citovaná pasáž naznačuje, že Medvecký z tejto obce podnikal cesty aj do ďalších lokalít Horehronia a Gemera, kde nepochybne realizoval aj príležitostný etnografický výskum, vrátane nahrávania piesní. V korešpondencii nachádzame poznámky k zvukovej dokumentácii piesní nielen v obci Beňuš, ale aj v ďalších lokalitách Horehronia.¹⁵ Doklady k týmto nahrávkam sa však v jeho zbierke fonografických valcov nezachovali. List Medveckého etnografovi Andrejovi Kmeťovi (1841 – 1908) zo dňa 26. 3. 1903 svedčí nielen o využití fonografu na zvukový záznam piesní v okolí Beňuša, ale aj o záujme získať fotografický prístroj, ktorý by nahradil pri obrazovej dokumentácii v teréne techniku kresby:

¹⁰ Strahovať = striehnuť, číhať na niekoho. In: *Historický slovník slovenského jazyka V.* Ed. Milan Majtán. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2000, s. 495.

¹¹ MEDVECKÝ, Ref. 7, s. 40.

¹² MEDVECKÝ, Ref. 7, s. 43-44.

¹³ GOLIAN, Ref. 8, s. 154.

¹⁴ MEDVECKÝ, Ref. 7, s. 43.

¹⁵ GOLIAN, Ref. 8, s. 145.

„Beňuša a jej okolie zamestnáva fonograf (len doba pôstna predbehla sbierku), a krojové krásy tunajšieho ľudu ma nútia moje bádanie zdokonaľiť. Zamýšľam totiž zadovážiť si aj fotografický stroj a tak by som už môhol dokonalejšie pracovať na národo- i miestopise krajov, kade chodím. [...] Začínam sbierať materiál k opisu okolia nášho handeľského. Aj Medveckovský archív už s chuťou spracúvam, pretože sa mi podarilo predbežnú schému si vypracovať, dľa ktorej ho spracovať mienim. Nuž len času keby bolo!“¹⁶

Podklady k príprave národopisnej štúdie o špecifickej kultúre obce Beňuša a jej okolia Medvecký zrejme už nestihol dokončiť ani publikovať. Po trištvrte ročnom pobyte na Horehroní musel opäť zmeniť lokalitu: z Beňuša prešiel do Detvianskej Huty, následne na Donovaly a potom do pohronskej obce Brehy (okr. Žarnovica) vo východnej časti regiónu Tekov, kde zotrval najdlhšie. Z posledného miesta svojho pôsobenia v polovici decembra 1904 oznamuje listom Andrejovi Halašovi (1852 – 1913), kurátorovi zbierok Muzeálnej slovenskej spoločnosti so sídlom v Martine, odovzdanie fonografu s príslušenstvom.¹⁷ Personálna korešpondencia obsahuje sprievodný list k zásielke s opisom jej obsahu a ďalšími inštrukciami k manipulácii s fonografickým prístrojom a fonografickými valcami. (Príloha, Výber z korešpondencie)

Z histórie dokumentácie tradičného spevu v obci Beňuš

Obec Beňuš (prechodne Beňuša, okr. Brezno) bola pôvodne baníckou osadou, neskôr osadou drevorubačov.¹⁸ Vďaka intenzívnej ťažbe dreva a páleniu uhlia pre bane a huty v regióne sa postupne rozšírila a jej obyvatelia sa začali zaoberať popri práci v lesoch a na pílach chovom dobytká. Začiatkom 20. storočia, teda v čase pôsobenia Karola A. Medveckého v obci, sa jej obyvatelia venovali okrem domáceho hospodárenia a drevorubačstva aj plnícstvu, salašníctvu a tkáčskemu remeslu. Beňuš je situovaný na východ od Brezna, v dolnej časti Horehronia, pričom niektorými prejavmi tradičnej kultúry inklinuje k Podpoľaniu.¹⁹ Ľudové piesne tejto obce mohli byť predmetom záujmu zberateľov už v 19. storočí, ale chýbajúce sprievodné údaje pri zápisoch v staršom období neumožňujú ich zberateľské aktivity v obci spoľahlivo doložiť.

V priebehu 20. storočia sa tradičná hudobná kultúra tejto obce nestala predmetom systematickejšieho terénneho výskumu. Tým, že Beňuš je situovaný mimo ťažiska kompaktného osídlenia Horehronia (ktoré tvorí šesť obcí: Heľpa, Pohorelá, Polomka, Šumiac, Telgárt, Závadka), nedostal sa ani do centra pozornosti zberateľov a bádateľov so záujmom o tradičnú kultúru tohto regiónu.²⁰ Okrajová pozícia Beňuša a prechodný charakter tradičnej kultúry lokality s minulosťou starej baníckej osady spôsobili, že

¹⁶ List Karola Antona Medveckého Andrejovi Kmeťovi zo dňa 26. 3. 1903 (A-SNM v Martine, sign. AK 30/3).

¹⁷ List Karola Antona Medveckého Andrejovi Halašovi zo dňa 14. 12. 1904 (SNK-LA, sign. 37 H4/34).

¹⁸ Beňuš [Heslo]. In: *Vlastivedný slovník obcí na Slovensku I.* Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1977, s. 159.

¹⁹ *Horehronie. Kultúra a spôsob života I.* Ed. Ján Podolák. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1969. *Horehronie. Kultúra a spôsob života ľudu II.* Ed. Ján Mjartan. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1974.

²⁰ BURLASOVÁ, Soňa: *Ľudová pieseň na Horehroní.* Bratislava : Opus, 1987, s. 5.

v obci sa realizovalo iba niekoľko úzko zameraných a doplnkových dokumentačných sond.

V roku 1915 nahrával v tejto lokalite na fonograf piesne Béla Bartók (1881 – 1945) ako súčasť terénneho výskumu na pomedzí Podpoľania a Horehronia. V čase Bartókovkej zvukovej dokumentácie patrila k obci Beňuš aj osada Braväcovo (maď. Baracka), ktorá sa osamostatnila až v polovici 20. storočia.²¹ V tejto osade Bartók zaznamenal z podania speváčky Agneše Gašperanovej 10 piesní, pričom k jednej z nich je k dispozícii len odkaz na publikovaný variant, ale bez nahrávky. Ťažisko zaznamenaného repertoáru spočívalo v obradových piesňach (najmä svadobných a krstinových) a v piesňach spievaných v prírode pri práci (žatevné a pri hrabaní), ktoré dopĺňa balada a vojenská pieseň. Nahrávka svadobných piesní je sústredená na jeden fonografický valček, čo bol zrejme dokumentačný zámer. Speváčka strednej generácie interpretov z obce poskytla Bartókovi výber z piesňového repertoáru, v ktorom dominovali nápevy starších štýlových vrstiev:²²

A tejto dedíni na druhú dedinu

Čierna zem, čierna zem

Hora zelená, hora zelená

Hrabajže ľen, hrabaj

Chceu sa Jaňik ženiť

Ideme, ideme, ale ňevieme dã

Povedať, povedať

Už mú partu skladajú

Zožínaj sa, zožínaj

(Od Bistrici cesta dlhá)

V prvej tretine 20. storočia začali vychádzať prvé etnograficky koncipované vlastivedné monografie vybraných lokalít. Patrí k nim aj publikácia Antona Hreblaya (1882 – 1961) o tradičnej kultúre Brezna a okolia.²³ Napriek tomu, že táto práca sa venuje mestskému prostrediu, opisuje najmä prejavy tradičnej kultúry blízke lokalitám v okolí mesta, vrátane obce Beňuš, ktorá sa nachádzala v chotári Brezna. Ťažiskom Hreblayovej monografie je kapitola „Prostonárodné zvyky a obyčaje“, ktorá sa sústreďuje na opis obradov, obyčají a zvykov kalendárneho a rodinného cyklu, ale aj poverových predstáv zachovaných v tomto mestskom prostredí. Samostatnou časťou je opis vianočných hier. Z nášho hľadiska je uvedená kapitola významná tým, že obsahuje transkripcie 67 piesní s nápevmi. Možno predpokladať, že viaceré piesňové typy uverejnené v tejto monografii sa vyskytovali aj v okolitých obciach mesta.

²¹ Braväcovo [Heslo]. In: *Vlastivedný slovník obcí na Slovensku I*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1977, s. 236.

²² BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne I – III*. Ed. Jozef Kresánek, Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1959, 1970, 2007 (reprint: Hudobné centrum 2019).

²³ HREBLAY, Anton: Brezno a jeho okolie. So zvláštnym zreteľom na národné obyčaje. In: *Sborník Matice slovenskej*, roč. 4, 1926, č. 1-2, s. 32-64; č. 3-4, s. 7-150. Vyšlo tiež ako HREBLAY, Anton: *Brezno a jeho okolie. So zvláštnym zreteľom na národné obyčaje. Monografia*. Turč. Sv. Martin : Vlastným nákladom, 1928.

Začiatkom 50. rokov 20. storočia sa začal realizovať dlhoročný regionálny výskum tradičnej kultúry Horehronia so zámerom prípravy obsiahlej regionálnej etnografickej syntézy. Jeho súčasťou bol výskum ľudových piesní, inštrumentálnej hudby, tancov, hier a ľudového divadla. Ťažisko terénnej dokumentácie prebiehalo v obciach Horehronia s roľnícko-pastierskym hospodárením, pričom v ďalších lokalitách sa výberovo uskutočnil doplnkový terénny výskum. Obec Beňuš bola centrom starých baníckych a drevorubačských osád, tzv. handlov, v dolnej časti Horehronia.²⁴ Nepatrila síce k reprezentatívnym lokalitám profilovej roľnícko-pastierskej kultúry regiónu, bola však zahrnutá do dokumentácie niektorých folklórnych prejavov s cieľom kompletizovať regionálne ohraničený materiál.²⁵

V roku 1960 uskutočnil v obci zvukovú dokumentáciu detského folklóru a obradových hier etnograf a etnochoreológ Kliment Ondrejka (1929 – 2011). Išlo o typ tematického terénneho výskumu, zameraného na mapovanie tradičného spevu detí (riečanky, vyčítanky, hádanky a hry) a obradového divadla (vianočné betlehemské hry).²⁶ Okrem malých žánrov detského folklóru bol zachytený obradový repertoár v rozsahu 14 vianočných piesní, ktoré tvorili súčasť predvážania betlehemských hier (*Sem, kresťania; Ja som bača; A mi chlapi, pastuškovia; Hop, zdola izbice; Poďme že mi, bratrovia; Ej, pásov Fedor ovce; Gloria, gloria; Proč tolko voláš; Tak sa nám začalo chutne spať; Dobre sa mau Kubo; Tu sú, Kubo, beľice; Už zme sa všetci k Betlemu zišli; Gloria, bud sláva; Už sa od vás odberáme*).²⁷ Prehľadová dokumentácia piesní v rámci prípravy regionálnej etnomuzikologickej syntézy sa v tejto obci neuskutočnila.

V súvislosti s prípravou série tematických programov scénického folklóru prebiehal v druhej polovici 70. rokov terénny výskum tradičného spevu a inštrumentálnej hudby v oblasti Pohronia pod vedením Svetozára Stračina (1940 – 1996). Zvukový materiál získaný prostredníctvom tejto dokumentácie bol sprístupnený v hudobnej antológii *Pohronie* vo forme gramofónových nahrávok so sprievodnými transkripciami.²⁸ Do výberu pohronských lokalít bola zahrnutá aj obec Beňuš. Nahrávky z Beňuša obsahujú 20 záznamov spevu a inštrumentálnej hry v podaní interpretov z obce – spevákov a hudobníkov združených v miestnej folklórnej skupine.²⁹ Zo zaznamenaného repertoáru sa publikoval malý výber 4 piesňových a hudobných ukážok.³⁰ Kompletný súpis všetkých nahrávok zahrnuje tento repertoár:³¹

²⁴ Ref. 19.

²⁵ Napr. ONDREJKA, Kliment: Detské hry. In: *Horehronie. Folklórne prejavy v živote ľudu*. Ed. Viera Gašpariková. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1988, s. 300.

²⁶ Zbierka zvukových nahrávok ľudovej hudby a Zbierka rukopisných zápisov ľudových piesní Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i. (FÚHV 751a, RÚHV 23672 – 23732).

²⁷ RÚHV 23711 – 23724.

²⁸ STRAČINA, Svetozár – MEDLEN, Igor (eds.): *Pohronie. Panoráma ľudovej piesňovej a hudobnej kultúry*. Bratislava : Opus, 1979. Zvuková antológia v rozsahu 4 LP vznikla v spolupráci s festivalom Folklórne slávnosti pod Polanou v Detve.

²⁹ Súčasťou dokumentácie bola nahrávka niektorých piesní vo viacerých interpretačných verziách (vokálnych a inštrumentálnych). Zvukové kópie z uvedenej dokumentácie sú uložené v Zbierke fonografických nahrávok ľudovej hudby Ústavu hudobnej vedy SAV, v. v. i., kde sú súčasťou fondu Svetozára Stračina.

³⁰ STRAČINA – MEDLEN (eds.), Ref. 28.

³¹ Textové incipity označené hviezdíčkou boli sprístupnené v antológii *Pohronie*.

Á, á, á, každá žena zlá
*Čo sa stalo jednej žene**
Hej, mám ja lúčku pri potôčku
Hej, oves, oves
Horou, chlapci, horou
Keď sa milí na vojnu brau (2x)*
Medzi dolinami, medzi vrški (3x)*
V pondelok ráno doma nebudem
Vojtko zomrel a ja zostál (2x)*
Volal Ján Johanu
Žalo dievča, žalo raž
hra na handrárskej píšťalke (3x)
hra na okaríne

Zvuková dokumentácia v obci priniesla atraktívnu repertoárovú vzorku, ktorá okrem žánrov ľubostných, vojenských, pracovných, humoristických a naratívnych piesní zahrnuje aj ukážky hry na kostenej (tzv. handrárskej) píšťale a okaríne. Interpreti pochádzali zo staršej a najstaršej generácie obyvateľov obce – z nich speváčka Sabína Kubaská (nar. 1896) ako jediná mohla byť pamätníčkou krátkeho pobytu Karola A. Medveckého v tejto lokalite.

Medveckého fonografické nahrávky z Beňuša

Stav nahrávok a pasportizačné údaje

Vo fonografickej zbierke sa v súčasnosti nachádza doklad k existencii jediného valčeka s nahrávkami piesní z tejto obce. Je to obal na uschovanie fonografického valca so signatúrou KH 7417/c, na ktorom je popis obsahu nahrávok s odkazom na lokalitu Beňuš vo Zvolenskej stolici. Tento údaj je súčasťou nadpisu fonografického valca: „*Piesne z Beňuše (Zvolen)*“. Pod nadpisom sú uvedené textové incipity zosnímaných piesní a pod nimi, na spodnom okraji, je uvedený časový údaj: „*r. 1892*“. Rukopis popisu sa odlišuje od väčšiny Medveckého písomných dokumentov, preto sa domnievame, že mohol pochádzať od iného pisateľa. Vo vnútri tubusu sa nachádza poškodený valček, zlomený na niekoľko častí. (Obrazová príloha, Obr. 1)

Na základe týchto údajov vieme, že príslušný fonografický valec obsahoval zvukový záznam lokálneho repertoáru v rozsahu 8 piesní. Vzhľadom na ich počet predpokladáme, že išlo o zvukovú snímku nápevov s textom prvej strofy piesne. Poradie ôsmich zaznamenaných piesní je nasledovné:

Fonografický valec KH 7417/c

Tmavá nvočka, tmavá
Stúpaj, koník, stúpaj
Nebudem, nebudem na šuh[ajka]
Pred mostom, za mostom
Hora zelená, cesta kemeňá

Šuhajova láska a moja sloboda
Tie dobšinskie dievky
Prši dažď

Popis s pasportizačnými (sprievodnými) údajmi na tubuse nastoľuje niekoľko otázok. Súvisia najmä s odlišným rukopisom a autorom sprievodných údajov, ale aj s vročením, ktoré sa nemôže vzťahovať na vznik nahrávok.

Rukopis na tubuse sa nezhoduje s popismi na obaloch fonografických valcov z Detvy, ktoré Medvecký zhotovil bezprostredne po vzniku nahrávok spolu s priloženými dokumentmi (transkripcie piesňových textov).³² Na zmenu rukopisu na obaloch fonografických valcov sme poukázali aj pri nahrávkach z obce Veľké Pole.³³ Už vtedy sme vyslovili otázku, či tento popis pochádza od samotného autora nahrávok alebo od inej osoby, ktorá s fonografickými valcami manipulovala po ich odovzdaní do zbierok Muzeálnej slovenskej spoločnosti koncom roka 1904, ako o tom píše Medvecký v liste Andrejovi Halašovi.³⁴ Na základe tohto listu vieme, že Medvecký posielal – zrejme na žiadosť inštitúcie ako majiteľa prístroja – spolu s fonografickým prístrojom aj zvyšok valčekov, ktoré mal vtedy u seba a nestihol ich odovzdať tak, ako to urobil v prípade fonografických valcov z Detvy. Nepochybne k nim patrili aj zvukové nahrávky z obce Veľké Pole a Beňuš. V uvedenom liste Medvecký vyslovene žiada:

„Zapísané ľud.[ové] piesne prosím pozorne uložiť medzi valce, ktoré som už bol z Detvy v Museume umiestil, aspoň kým osobne nepridem, kedy by sme ich všetky s p. Lichardom snôtovali.“³⁵

Ďalšou otázkou je záhadný časový údaj na tubuse z Beňuša. Že ide skutočne o časový údaj, to potvrdzuje skratka uvedená pred číslovkou: „r.[ok] 1892“. V prípade popisov z ďalších tubusov je rok zapísaný analogicky na spodnej časti obalu a odkazuje na čas nahrávania. Vročenie uvedené na obale s nahrávkami z Beňuša sa vymyká časovému úseku od získania fonografického prístroja v roku 1901 a vzniku prvých fonografických nahrávok v obci Detva v tom istom roku po nahrávanie zvukových ukážok v nasledujúcich rokoch v ďalších lokalitách.

Podľa sekundárnych prameňov vieme, že Medvecký pôsobil v Beňuši v roku 1903 počas deviatich mesiacov. Vročenie, ktoré je súčasťou popisu na tubuse, nemôže súvisieť s realizáciou fonografických nahrávok v Beňuši. Vzniká tak otázka, k čomu sa dá tento časový údaj priradiť. Rok 1892 sa nachádza pod zápisom piesňových incipitov. Môže sa však vzťahovať iba na poslednú pieseň zo zoznamu na obale, kde je uvedený po pomlčke. V takom prípade by bol rok pre nedostatok miesta zapísaný pod jej textovým incipitom, čím vzniká mylný dojem, že sa týka fonografického valca ako celku. Ak údaj čítame horizontálne, vtedy sa vzťahuje len na poslednú z uvedených piesní:

³² URBANCOVÁ, Ref. 4, 2005.

³³ URBANCOVÁ, Ref. 6, s. 9.

³⁴ List Karola Antona Medveckého Andrejovi Halašovi zo dňa 14. 12. 1904 (SNK-LA, sign. 37 H4/34).

³⁵ List Karola Antona Medveckého Andrejovi Halašovi zo dňa 14. 12. 1904 (SNK-LA, sign. 37 H4/34).

„Prší dažď, – r. 1892“. Nasledujúce úvahy sú len hypotézou, ktorú zatiaľ nie je možné spoľahlivo overiť.

Čas na nahrávanie, ktorý poskytoval jeden fonografický valec, bol obmedzený. Zberateľ musel zvažovať, či tento čas využije na zvukový záznam síce menšieho počtu piesní, ale s kompletným textom, alebo na zvukový záznam väčšieho počtu piesní v redukcii – v podobe nápevu s prvou strofou piesňového textu. Toto zvažovanie súviselo aj s cieľom dokumentácie a zámerom zberateľa. Bolo teda štandardnou súčasťou zvukovej dokumentácie pomocou fonografu.³⁶ V prípade druhej alternatívy zberateľa hľadali spôsob, ako absenciu kompletného textu piesne vyriešiť. Využívali preto priamo v teréne paralelný rukopisný zápis piesňového textu alebo – najmä ak išlo o dodatočné úsilie skompletizovať text mimo terénu – dopĺňali tento text z iných prameňov. Je potrebné pripomenúť, že na prelome 19. a 20. storočia neboli zberateľom k dispozícii overené metódy a techniky práce v teréne. Každý z nich si riešil otázku dokumentácie a záznamu svojím spôsobom, na základe vlastných skúseností, ale aj zohľadnenia konkrétnej dokumentačnej situácie. Navyše, z 19. storočia presahoval starší koncept zápisu piesne v jej „ideálnom“ tvare,³⁷ ktorý sa postupne – práve v súvislosti s technikou zvukovej dokumentácie – nahrádzal konceptom záznamu piesne ako jedného z jej variantov.³⁸ Záznam piesne v ideálnej, t. j. výslednej a úplnej podobe, znamenal napríklad aj „komponovanie“ nového celku z viacerých pôvodne samostatne zaznamenaných častí, variantov či verzii. V slovenskom prostredí prvý koncept pretrvával dlhšie aj pre nedostatočne rozvinutú reflexiu techniky zvukovej dokumentácie.³⁹

Piesne, ktoré Medvecký nahral začiatkom 20. storočia, sa začleňovali do kontextu už realizovaných zápisov, rukopisných piesňových zbierok či publikovaných edícií. V prípade fonografických záznamov z Beňuša takáto kontextualizácia mohla súvisieť s pokusom o dodatočné doplnenie nahranej piesne o jej kompletný text. Pramene, ktoré boli v tom čase k dispozícii, umožňovali prácu s publikovanou piesňovou edíciou *Slovenské spevy* (1880 – 1902) a pre editorov tejto zbierky aj prácu s rukopisnými zdrojmi, na základe ktorých uvedená edícia vznikala. Z piesňových ukážok zaznamenaných Medveckým v Beňuši má práve posledná pieseň niekoľko kompletných textových verzii v edícii *Slovenské spevy*. Odkazuje na ne textový incipit *Prší dažď* uvedený na tubuse. Jednou z týchto verzii je aj pieseň *Prší, prší dažď* z hontianskej obce Beluja v zápise Karola Ruppeldta. Časový údaj zápisu tejto piesne, doplnený editorom v dru-

³⁶ Napr. PROCHÁZKOVÁ [et al.], Ref. 5.

³⁷ TONCROVÁ, Marta – UHLÍKOVÁ, Lucie: Tištěné edice lidových písní v českých zemích – vývoj a vybrané problémy. In: UHLÍKOVÁ, Lucie [et al.]: *Hudební a taneční folklor v ediční praxi*. (Edice Kultura – Společnost – Tradice IV.). Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., 2011, s. 20. Pozri tiež: URBANCOVÁ, Hana (ed.): *Andrej Kmeť. Prostonárodné vianočné piesne I.* (Edícia Monumenta Musica Slovaca.) Bratislava: Hudobné centrum, 2007, s. 14-16.

³⁸ LECHLEITNER, Gerda: „Nikdy neshbírám, píseň, ale jen jednu její variantu“ – úvahy o raných nahrávkách lidové hudby. In: PROCHÁZKOVÁ [et al.], Ref. 5, I. *Studie a zprávy*, 2012, s. 43-57.

³⁹ Je škoda, že Medveckého článok o využití fonografu, ktorý napísal koncom roka 1903 a poslal ho na uverejnenie do časopisu (zrejme *Sborník Museálnej slovenskej spoločnosti*), z neznámych dôvodov nebol publikovaný. Pozri bližšie: List Karola Antona Medveckého Andrejovi Kmetovi zo dňa 26. 3. 1903 (A-SNM v Martine, sign. AK 30/3).

hom vydaní edície na základe rukopisného prameňa, odkazuje na rok 1892.⁴⁰ Zaujímavým detailom je poznámka uvedená editorom Ladislavom Galkom v druhom vydaní, že z rukopisu tejto piesne sa zachoval len prvopis nápevu, pričom celý text piesne chýba, resp. je stratený.⁴¹ Takýchto prípadov v súvislosti s piesňovou zbierkou *Slovenské spevy* nie je veľa. Znamená to, že pôvodne bol piesňový text editorom k dispozícii a v prvom vydaní edície ho publikovali.⁴² Neskôr sa však z rukopisného fondu stratil, čo naznačuje, že mohol byť presunutý alebo využitý niekde inde. Práca s prevzatými rukopisnými zápismi ľudových piesní od iných autorov charakterizovala aj zberateľskú a editorskú činnosť Andreja Halašu.⁴³ Odkaz na rok 1892 z tubusu teda nemusel pochádzať od autora nahrávky, ale od niekoho, kto ďalej s fonografickými valcami a ich obsahom pracoval.

Pramene a metodika obsahovej rekonštrukcie

Medveckého fonografická zbierka v súčasnosti predstavuje iba časť z pôvodne väčšieho korpusu. Navyše, nahrávky už nie je možné technicky zrekonštruovať pre degradáciu fonografických valcov. Možno však rekonštruovať ich obsah, ako sme sa o to pokúsili v prípade Detvy a Veľkého Poľa. Nešlo teda o zvukové oživenie nahrávok, ale o poznatky k ich obsahu. Tie sme získali pomocou dopredu formulovanej metodiky, ktorá pomáha eliminovať ľubovôľu pri práci s prameňmi a ich interpretácii a umožňuje spätnú kontrolu myšlienkového procesu a posúdenie relevantnosti získaných poznatkov.

Pri obsahovej rekonštrukcii fonografických nahrávok sme dosiaľ pracovali s týmito typmi prameňov ako zdrojmi informácií:

1. obaly (tubusy) na valčeky s popismi, ktoré sa zachovali v Medveckého fonografickej zbierke,
2. publikácie K. A. Medveckého z obdobia 1901 – 1935,
3. personálna korešpondencia.

V prípade prvého typu prameňov popisov na tubusoch, obsahujúce sprievodné (pasportizačné) údaje, prinášajú dôležitú informáciu k nahrávkam, a to bez ohľadu na súčasný stav valčekov. Spravidla zahrnujú textové incipity zaznamenaných piesní a údaj o lokalite a regióne, resp. administratívnej oblasti, z ktorej nahrávky pochádzajú. K doplnkovým údajom, ktoré sa neuvádzajú dôsledne, patrí meno a priezvisko interpreta, rok nahrávky, údaj o hudobnom žánri či druhu zaznamenaných piesní, prípadne odkaz na inštitúciu, kde sa fonografické valčeky uložili. Z popisov na tubusoch je zrejmé, že tieto údaje sa neuvádzali dôsledne podľa určitého evidenčného systému. Pravdepodobne pochádzajú nielen od Medveckého, ale aj od ďalšieho autora či autorov. Napriek tomu predstavujú prvotný a kľúčový zdroj poznatkov k obsahu nahrávok, najmä z hľadiska pôvodu dokumentovaného repertoáru, výberovo aj z hľadiska interpreta, času vzniku a miesta uloženia.

⁴⁰ GALKO, Ladislav (ed.): *Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. II. diel*. Bratislava : Opus, 1973, s. 254, č. 338.

⁴¹ „Z rukopisu piesne sa zachovala iba prvopisná notácia bez textu“. In: GALKO (ed.), Ref. 40, s. 254.

⁴² *Slovenské spevy. Diel II*. Ed. Karol Ruppeldt, Ján Meličko. Turč. Sv. Martin : Priatelia Slovenských spevov, 1893, s. 124.

⁴³ SEDLÁKOVÁ, Viera: *Zbierka Andreja Halašu*. Zošit 1-2. Martin : Matica slovenská, 1990, 1996.

Druhým typom prameňov sú publikácie Karola A. Medveckého. Patrí k nim jeho knižná monografia *Detva* (1905), piesňová zbierka *100 slovenských ľudových balád* (1923), vlastná biografia *Z mojich rozpomienok k šesdesiatinám* (1935) a niekoľko príspevkov a štúdií uverejnených vo vedeckom periodiku *Sborník Museálnej slovenskej spoločnosti*. Niektoré z týchto publikácií zverejňujú aj Medveckého zápisy piesňových textov spolu s transkripciami nápevov, pričom v takomto prípade spravidla obsahujú odkaz na predlohu v podobe zvukovej nahrávky („*dla fonografu*“). Tieto transkripcie pomohli identifikovať nielen piesňový typ, ale aj konkrétny variant nápevu zaznamenaného na fonograf. Poskytujú obraz o vedeckej práci Medveckého a o poznatkoch, ku ktorým dospel. Približujú spôsob terénnej práce autora a vyhodnotenie jej výsledkov. Publikované hudobné zápisy patria do kategórie primárnych prameňov osobitného druhu – sú to autorizované transkripcie fonografických nahrávok, ktoré Medvecký vyhotovil („*snôtoval*“) zväčša v spolupráci s Milanom Lichardom (1853 – 1936).⁴⁴

Listová korešpondencia ako tretí typ prameňov pomohla ozrejmiť faktografiu fonografických nahrávok, prispela k spresneniu či potvrdeniu časových údajov a osvetlila situačný kontext ich vzniku. Osobitným prínosom Medveckého personálnej korešpondencie s významnými osobnosťami – predstaviteľmi elitnej vzdelaneckej vrstvy, ktorí sa podieľali na formovaní národnej kultúry na začiatku 20. storočia – je autentické svedectvo z pohľadu priamych účastníkov.

Pri identifikácii obsahu nahrávok sme dosiaľ postupovali tak, že sme konfrontovali textové incipity piesní z pasportizačných údajov na tubusoch s publikovanými transkripciami piesní z Medveckého publikácií. Viaceré transkripcie zároveň poukázali na chýbajúce fonografické valce s popismi na tubusoch, ktoré sa v zbierke už nezachovali. Vďaka tomu sa podarilo spresniť nielen počet zosnímaných piesní a ukážok inštrumentálnej hry, ale aj konkrétne varianty piesňových typov vymedzených textovým incipitom. V prípade nahrávok z *Detvy* to boli prevažne publikované transkripcie nápevov piesní s kompletnými textami, v prípade nahrávok z Veľkého Poľa to boli publikované transkripcie nápevov s prvou strofou piesne.⁴⁵

Pri jedinom zachovanom fyzickom doklade k nahrávkam z Beňuša bola situácia odlišná. V súčasnosti sa vo fonografickej zbierke nachádza iba jediný tubus s príslušnými pasportizačnými údajmi a zlomený valček vo vnútri obalu. Nemali sme však k dispozícii publikáciu, v ktorej by Medvecký reflektoval tradičnú kultúru tejto obce, vrátane transkripcií piesňových ukážok, tak ako to bolo v prípade *Detvy* a Veľkého Poľa.⁴⁶ Chýbal teda dôležitý pramenný zdroj, ktorý by pomohol buď skonkretizovať dokumentovaný piesňový typ či variant, alebo doplniť údaje k fonografickým valcom, ku ktorým sa už žiadne doklady nezachovali.

⁴⁴ K. A. Medvecký bol v pracovnom kontakte s M. Lichardom od prvých fonografických nahrávok v obci *Detva* a prínos z ich spolupráce bol vzájomný. K významu a dôsledkom tejto spolupráce pre M. Licharda ako hudobného teoretika pozri bližšie: URBANCOVÁ, Hana: Milan Lichard a jeho teória slovenskej ľudovej piesne. In: *Vybrané štúdie k hudobným dejinám Bratislavy*. (= *Musicologica Slovaca et Europaea XXIII.*) Ed. Jana Lengová. Bratislava : VEDA, vydavateľstvo SAV, 2006, s. 68-116.

⁴⁵ URBANCOVÁ, Ref. 4, 2005; Ref. 6.

⁴⁶ MEDVECKÝ, Karol Anton: *Detva. Monografia*. *Detva* : Tlačou kníhtlačiarne Karola Salvu v Ružomberku, 1905. MEDVECKÝ, Karol Anton: Veľké Pole a Píla. Miesto- a národopisná črta. In: *Sborník Museálnej slovenskej spoločnosti*, roč. 9, 1904, s. 1-22.

Pri nahrávkach z Beňuša sa musel doterajší postup obsahovej rekonštrukcie modifikovať a doplniť. Textové incipity piesní z tubusu fonografického valca sa stali východiskom na identifikáciu piesňových typov nielen pomocou Medveckého publikácií, ale aj širokej materiálovej bázy, ktorá je dnes k dispozícii na porovnanie. Textové incipity piesní sme sledovali a vyhodnocovali v dvoch kontextoch:

- a) tradičná piesňová kultúra obce Beňuš s okolím,
- b) tradičný piesňový repertoár v celoslovenskom zábere.

Vychádzali sme z relatívnej stability textového incipitu, pričom sme postupovali v dvoch líniách. Na jednej strane sa piesňové incipity zo zoznamu na obale fonografického valca konfrontovali s výsledkami doterajšieho výskumu piesňovej tradície v obci Beňuš.⁴⁷ To viedlo k identifikovaniu piesňových typov v kontexte lokálneho repertoáru. Keďže tento lokálny repertoár v minulosti nebol zdokumentovaný dôsledne, na druhej strane sa tieto piesňové incipity porovnávali s celoslovenskou bázou vybraných publikovaných a rukopisných prameňov.⁴⁸ Incipitové paralely z iných lokalít Slovenska umožnili identifikáciu piesňových typov v širšom regionálnom a nadregionálnom kontexte. Po určení piesňového typu prostredníctvom textového incipitu bolo možné pokračovať v porovnávaní variantov v rámci vyselektovaného korpusu prameňov 19. a 20. storočia.

Poznatky, ktoré sme touto cestou získali, majú z hľadiska obsahovej rekonštrukcie svoje limity. Na ich základe bolo možné zväčša rekonštruovať piesňový typ, ale nie konkrétny variant, ktorý zaznamenal Medvecký pomocou fonografu – s jedinou výnimkou, na ktorú ešte poukážeme. Pramene, ktoré máme dnes k dispozícii, nedovoľujú získať detailnejší obraz o Medveckého zvukových záznamoch z tejto obce. Pokúsime sa preto aspoň o hypotetickú rekonštrukciu zaznamenaného repertoáru prostredníctvom piesňových typov vymedzených na základe textového incipitu. Tie umožnia určiť žánrové okruhy piesní, ktoré Medvecký nahral.

Repertoár

Popis na tubuse fonografického valca obsahuje 8 piesňových incipitov. Odkazujú na repertoár (alebo jeho časť) z Medveckého zvukovej dokumentácie v obci Beňuš. Tento malý súbor piesní sa len minimálne prekrýva s ďalšími zbermi realizovanými v tejto obci (ak tak môžeme usudzovať na základe textových incipitov), a to pri jedinej piesni z terénneho výskumu B. Bartóka v osade Braváčovo (pôvodne súčasť Beňuša). Ukazuje sa, že Medvecký nahral najmä piesne, ktoré dopĺňajú obraz o lokálnom repertoári a rozširujú záber dosiaľ zaznamenaných piesňových typov z tejto obce.

K textovým incipitom na obale fonografického valca z Beňuša možno priradiť len jediný zápis z Medveckého publikovaných transkripcií. Je to naratívna pieseň-balada *Tie dobšinské dievky*, uvedená v zozname incipitov ako predposledná. Ako sme na to už upozornili, nahrávky na valčeku – vzhľadom na ich počet – obsahovali zvukový záznam nápevu s prvou strofou piesne. Transkripcia nápevu balady s prvou strofou bola publikovaná v Medveckého piesňovej zbierke *100 slovenských ľudových balád* spo-

⁴⁷ Pozri kapitolu „Z histórie dokumentácie tradičného spevu v obci Beňuš“ v tomto príspevku.

⁴⁸ Publikované piesňové edície a rukopisné zbierky 19. a 20. storočia s celoslovenským, prípadne regionálnym záberom.

lu s odkazom: „*Dľa fonografu, zo zbierky K. A. Medveckého.*“⁴⁹ Kompletný text balady bol doplnený z iného zdroja, keďže je pri ňom uvedená poznámka editora: „*Z Gemera podal Maticný Sborník.*“⁵⁰ Celý text balady pochádza teda z iného prameňa. (Obr. 2a, 2b, 2c)

Predloha, na základe ktorej Medvecký doplnil piesňový text, bola uverejnená v druhom diele *Sborníka slovenských národných piesní* z roku 1874, kde je publikovaná bez nápevu ako súčasť bloku piesňových zápisov Pavla Dobšinského. Pod názvom „Panna márnica dieťaťa“ je uvedená ako druhý variant v zápise z Gemera.⁵¹ Je zjavné, že ide o ucelený text, ktorý nie je pokračovaním prvej strofy piesne s nápevom v Medveckého transkripcii, ale samostatným variantom tejto balady, navyše z iného regiónu. Pri preberaní textu balady Medvecký urobil niekoľko zásahov. Na jednej strane sa nevyhol drobnej korekcii piesňového incipitu z Beňuša: v texte pod nápevom upravil nárečový tvar adjektíva *dobšinskíe* a na *dobšinské*, čím prvú strofu z Beňuša jazykovo prispôbil na prevzatý text balady z gemerskej verzie. Na druhej strane prevzatý text od Dobšinského upravil tak, aby ho prispôbil variantu z Beňuša. Táto adaptácia jednak obsahovala formálnu úpravu piesňového textu v odlišnom usporiadaní strofy v porovnaní s Dobšinského verziou (s vypustením niektorých veršových riadkov), jednak obsahovala jazykovú úpravu, ktorá sa týkala drobných štylistických zásahov a korekcií dialektových výrazov. Je to editorská „licencia“ a jej cieľom bolo doplnenie celého textu balady k transkripcii nápevu zo zvukovej nahrávky. Ide o ďalší príklad „komponovania“ nového celku z rôznych zdrojov tak, aby sa získal kompletnejší obraz o piesni, a to aj za cenu zásahov do pôvodných zdrojov. Aj v tomto prípade išlo o kompletizáciu jedného piesňového typu, a nie variantu.

Medvecký vo svojej piesňovej zbierke zaradil túto baladu medzi „Rodinné“, čiže epické piesne s rodinnou tematikou. To potvrdil aj neskorší výskum slovenských naratívnych piesní, ktorý túto baladu začlenil do tematickej skupiny „Rodinné vzťahy“, do okruhu sujetov o vraždách novorodencov.⁵² V katalógu sa uvádza pod textovým incipitom *Dobšiná, Dobšiná*. Štúdium piesňového typu ukázalo, že Medvecký v Beňuši zdokumentoval variant, ktorý sa začína druhou strofou (resp. polstrofou). Uvedená balada patrí na Slovensku k málo rozšíreným typom – bola zaznamenaná len z regiónov Horehronie a Gemer.⁵³ Podobne raritný je aj záznam jej hudobnej zložky: jeden z nápevov pochádza od Medveckého z Beňuša, druhý nápev zaznamenala neskôr Soňa Burlasová v horehronskej obci Polomka.⁵⁴ Ide o dva samostatné melodické typy, ktoré kumulujú znaky starších a novších štýlových vrstiev. Ak variant z Polomky reprezentuje archaický kvarttonálny-kvinttonálny nápev, ale s novším typom uzavretej

⁴⁹ MEDVECKÝ, Karol Anton: *100 slovenských ľudových balád*. Bratislava : Vlastným nákladom, 1923, s. 58, č. 16.

⁵⁰ Tamtiež, s. 59.

⁵¹ *Sborník slovenských národných piesní, povestí, prísloví, porekadiel, hádok, hier, obyčajov a povier. Sväzok II.* Ed. Pavol Dobšinský. Turč. Sv. Martin : Matica slovenská, 1874, s. 99-100.

⁵² BURLASOVÁ, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzähllieder. Zväzok 2.* Ed. Eva Krekovičová. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1998, s. 366-367.

⁵³ Tamtiež, s. 366.

⁵⁴ BURLASOVÁ, Soňa: *Ludové balady na Horehroní.* (= Klenotnica slovenskej ľudovej kultúry 2.) Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1969, s. 186-187, č. 39.

formy (ABC_vA), variant z Beňuša patrí do vrstvy novej piesňovej kultúry s harmo- nicko-funkčnou tonalitou, ale starším typom otvorenej formy aditívno-repetitívneho typu, hoci s novším tektonickým prvkom transpozície prvého dielu o interval kvinty nahor (AA⁵BB).

Ďalšou možnosťou využitia Medveckého publikovaných zápisov bolo priradovanie variantov z iných lokalít k textovým incipitom z Beňuša. Jediný prípad sme zaznamenali pri piesni *Tmavá nvocka, tmavá*, ktorá je uvedená na obale fonografického valca ako prvá. V Medveckého monografii *Detva* sa vyskytuje táto pieseň s analogickým incipitom, pričom je zaradená do skupiny „Žalostné (elegické)“.⁵⁵ Autor v tejto skupine sústredil lyrické piesne rôznej funkcie a žánrovej príslušnosti, v textoch ktorých domi- nuje smútok, žiaľ, ľútosť a sklamanie. Publikovaný zápis *Tmavá nuocka, tmavá* pred- stavuje buď jednostrofikú pieseň, alebo tzv. putovnú strofu, ktorá sa spájala s rôznymi nápevmi identickej stavby, čo umožňovala aj jej pravidelná 6-slabičná stavba:

*Tmavá nuocka, tmavá,
na šuhajka zradná;
kerá najtmavejšá,
tá je najmilejšá.
(Medvecký 1905, 286)*

Pravdepodobne ide o ľúbostnú pieseň – motív tmavej noci súvisel s nočnými zálet- mi mládeňcov za slobodnými dievkami. Podobne ako pri balade *Tie došinské dievky* aj v tomto prípade variant piesňového textu pochádza zo susediaceho regiónu, pri- čom z ďalších oblastí Slovenska doklady chýbajú. Viac poznatkov k textovému incipitu *Tmavá nvocka, tmavá* z obalu fonografického valca z Beňuša nemáme. Doplňme len domnienku, že pozícia piesne na fonografickej nahrávke ako prvej môže naznačovať, že autor nahrávky zaregistroval známy textový variant, s ktorým sa už stretol ako zbe- ratel' v Detve.

Najviac piesňových typov v celoslovenskom zábere sa viaže na textový incipit *Prší dažd'*, ktorý je uvedený na tubuse fonografického valca ako posledný. Tento incipit odkazuje na desiatku piesňových typov zaznamenaných v tlačенých a rukopisných prameňoch od 20. rokov 19. storočia. Piesňové typy sa zoskupujú do dvoch okruhov na základe motivickej variácie v textovom incipite (*Prší dážd', prší dážd'* a *Prší, prší, dážd' sa leje*), resp. v prvej strofe piesňového textu, spolu s odlišnou slabičnou stavbou (6666 a 8866/8867). Viaceré z nich boli súčasťou dobového populárneho repertoáru. Nachádzajú sa nielen v prvých tlačенých edíciách slovenských ľudových piesní, ale aj v edíciách spoločenského spevu 19. storočia.⁵⁶ Niektoré z nich pretrvávali ako súčasť tradičného spevu, doložené v regionálnych a lokálnych repertoároch z 20. storočia.⁵⁷

⁵⁵ MEDVECKÝ, Ref. 46, 1905, s. 286.

⁵⁶ GALKO, Ladislav (ed.): *Slovenské spevy. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie. VII. diel.* Bratislava : Opus, 1989, s. 462.

⁵⁷ Napr. *Slovenské ľudové piesne. Sväzok II.* Ed. František Poloczek. Bratislava : SAV, 1952, s. 299, č. 541. DEMO, Ondrej: *Z klenotnice slovenských ľudových piesní.* Bratislava : Opus, 1981, s. 133, č. 149.

Popri rozšírených piesňových typoch sa objavujú raritné záznamy z regionálno-lokálnych tradícií.⁵⁸

Všetky piesňové typy reflektujú tému ľúbostných vzťahov, ale v širšom žánrovom rozptyle – v rámci ľúbostných lyrických piesní sa vyskytuje záletnícka pieseň, vojenská pieseň s motívom rozlúčky s milou, žartovná ľúbostná pieseň a pieseň so sociálnou tematikou. Prechod jedného z najviac rozšírených piesňových typov do repertoáru detí v rámci spevu v škole bol zachytený aj v prostredí slovenských enkláv na Dolnej zemi.⁵⁹ Pre krátku formu textového incipitu na tubuse z Beňuša je však problematické určiť bližšie, ktorý z piesňových typov bol na nahrávke zaznamenaný. Keďže viaceré sa objavovali už v tlačených edíciách 19. storočia, Medvecký ich nepochybne poznal. Vzniká tak otázka, ktorému piesňovému typu, resp. variante dal pri zvukovej dokumentácii prednosť a či sa riadil zásadou rozšírenosti alebo raritnosti záznamu.

Územne najbližšie k záznamu piesne z Beňuša je zápis piesne z Brezna, publikovaný koncom 20. rokov v monografii Antona Hreblaya.⁶⁰ Ide o variant jedného z piesňových typov prvého okruhu – pieseň *Prší dážd', prší dážd', košielka mi mokne* bola v miestnej tradícii súčasťou spevu na svadbe, kde sa vyskytovala vo fázach zábavy. (Obr. 3a, 3b, 3c)

Textový incipit *Pred mostom, za mostom* má viacero variantov, ktoré patria do bohato rozvetveného piesňového typu s niekoľkými verziami incipitov. Najbližšie k verzii z Beňuša majú incipitové varianty, ktoré sa kumulujú na prechodnom území medzi Horehroním a Podpoľaním (Medzibrod, Hiadeľ, Čierny Balog – Dobroč),⁶¹ s presahom na dolný Liptov (Likavka).⁶² Incipit z Beňuša s veľkou pravdepodobnosťou odkazuje na spoločný piesňový typ rozšírený vo viacerých variantoch na tomto území. (Obr. 4)

Incipit *Stúpaj, koník, stúpaj* sa spája s variačne obmieňaným motívom cesty k milému, spravidla v rozsahu jednej-dvoch strof. V piesňovej štruktúre sa vyskytuje na rôznych pozíciách. Na jednej strane plní úlohu vstupného motívu v piesňovom type, ktorý sa v ojedinelom variante z rukopisnej zbierky Jozefa Czupru z polovice 19. storočia viaže na žáner vojenských piesní s témou rozlúčky s milou pred odchodom na vojnu.⁶³ Na druhej strane predstavuje vnútorný motív (resp. vnútornú strofu) odlišného piesňového typu patriaceho do tematickej skupiny ľúbostných záletníckych piesní a prostredníctvom variantov ho reprezentujú viaceré textové incipyty (*Zaspievaj, slávičku, Čihí, koník, čihí*).⁶⁴ Incipit z tubusu fonografického valca z Beňuša sa teda viaže na dva odlišné piesňové typy, ktoré síce odkazujú na dva rozdielne piesňo-

⁵⁸ Napr. GALKO (ed.), Ref. 40.

⁵⁹ LOMEN, Kristina: *Tradičná piesňová kultúra Slovákov v Starej Pazove v Srbsku*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV, 2021, s. 143, 273, č. 37, 38.

⁶⁰ HREBLAY, Ref. 23, 1928, s. 49.

⁶¹ BARTÓK, Béla: *Slovenské ľudové piesne II*. Ed. Oskár Elschek, Alica Elscheková. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 1970, s. 137-140, č. 531d, 531h (reprint: Hudobné centrum 2019).

⁶² GALKO, Ladislav (ed.): *Slovenské spevy. I. diel. Druhé doplnené, kritické a dokumentované vydanie*. Bratislava : Opus, 1972, s. 487, č. 512.

⁶³ GALKO, Ladislav (ed.): *Ludové piesne z Liptovy a Oravy. Podľa zbierky Jozefa Czupru z pol. 19. stor.* Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1958, s. 58, č. 42.

⁶⁴ *Sborník*, Ref. 51, s. 126, č. 5. GALKO (ed.), Ref. 40, s. 254, č. 338.

vé žánre (ľúbostné záletnicke piesne a vojenské piesne), spája ich však spoločný motív cesty za milou. (Obr. 5)

/: *Stúpaj, koník, stúpaj, :/*

/: *ej, po tom drobnom piesku. :/*

/: *Odobrat' sa k milej, :/*

/: *ej, a potom ku vojsku. :/*

(Galko ed. 1958, 58)

Čihí, koník, čihí, alebo od seba:

lebo mňa zabijú, lebo, koník, teba.

Stúpaj, koník, stúpaj pravou nôžkou na most:

čo by sme my zašli ku má milej na noc.

(Sborník II, 1874, 126)

[3.] *Stúpaj, koník, stúpaj,*

/: stúpaj pomalícky, :/

že by sme dnes došli

k tej mojej Aničky.

(Slovenské spevy I, 1880, 155, 3. strofa)

Textový incipit *Hora zelená, cesta kemená* vystupuje v celoslovenskom repertoári ako málo frekventovaný. Napriek tomu bolo možné priradiť k nemu dva piesňové typy. Prvým z nich je historický záznam piesne enumeratívneho typu *Hora zelená, cesta kamenná, s kým sa ja tešiť mám*. Jej text (bez nápevu) sa nachádza v tlačенých edíciách slovenských tzv. svetských piesní z 20. a 30. rokov 19. storočia. Je to ten istý text, publikovaný dvakrát: zo zbierky *Písne svetské* (I, 1823) Ján Kollár prevzal zápis textu do druhého dielu svojej edície *Národné zpievanky* (II, 1835).⁶⁵ V obidvoch edíciách bola táto pieseň zaradená medzi alegorické, žartovné a satirické piesne, teda do spoločnej skupiny s humoristickým repertoárom. Prioritu v jej zverejnení má však František Čelakovský (1799 – 1852), ktorý získal jej zápis od Šafárika.⁶⁶ Pieseň zaradil do prvého zväzku svojej tlačenej zbierky *Slovanské národní písně* (I, 1822), do oddielu slovenských piesní.

Vo všetkých troch prípadoch ide o identický variant. Stavba piesňového textu má znaky strofickej štruktúry zloženého typu.⁶⁷ Vznikla reťazením 3-riadkových seg-

⁶⁵ ŠAFÁRIK, Pavel Jozef – KOLLÁR, Ján: *Písne svetské ľudu slovenského v Uhorsku*. Ed. Ladislav Galko. Bratislava : Tatran, 1988, s. 100, č. 65. KOLLÁR, Ján: *Národné zpievanky*. II. diel. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 175-177, č. 52.

⁶⁶ VOTRUBA, František: *Spievanky a ich význam v slovenskom národnom a kultúrnom vývine*. In: KOLLÁR, Ján: *Národné zpievanky*. I. diel. Ed. Eugen Pauliny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 11.

⁶⁷ Na viaceré alternatívy členenia textu tejto piesne poukazuje Čelakovského publikovaná verzia, ale aj moderné kritické vydanie Kollárovej zbierky. Bez prítomnosti nápevu nie je možné posúdiť, ktoré členenie textu je adekvátnejšie.

mentov bimetrickej stavby (5+5+6, 5+5+6, 5+5+6, 5+5+6) do väčšieho celku – strofy, ktorá je samostatnou enumeratívnou jednotkou s metaforickým kontextom.⁶⁸ Ide buď o relikť obradového spevu založeného na princípe opakovania (ktoré je uplatnené na viacerých úrovniach poetického textu), alebo o humoristický žáner, ktorý sa opiera o kompozičný postup opakovania s enumeráciou ako prvkom hry.

Druhý piesňový typ zaznamenal Béla Bartók v roku 1915 v Beňuši, v osade Braväcovo. Spolu s nápevom nahral len prvú strofu piesne.⁶⁹ V textovom incipite strofy *Hora zelená, hora zelená, cesta kamenná, moja milá ňeveselá* dominuje figúra opakovania pri zachovaní vstupného motívu spoločného obidvom piesňovým typom. Bartókov variant má príbuznú stavbu verša – jeho základom je 5-slabičný riadok (verš). V spojení s nápevom vzniká jednoduchá strofická forma bimetrickej 4-riadkovej stavby (5558), ktorá pôsobí ako rozšírenie 3-riadkového segmentu z prvého piesňového typu pomocou opakovania. Melódia patrí k archaickej vrstve kvinttonálnych piesní. V čase Bartókovej dokumentácie bola pieseň súčasťou spevu na svadbe. Predpokladáme, že Medvecký mohol nahrat v Beňuši jej blízky variant. (Obr. 6a, 6b)

[1.] *Hora zelená,
cesta kamenná:
s kým se já tešit mám?
Tešila by se
so svojim otcom,
ale ho ja ňemám.
A muoj je otec
zelený dubec,
pri mori stojaci;
more pribudlo,
otca mi vzalo:
Jaj Bože, Bože muoj!*
(Kollár II, 1835, 123, 1. strofa)

*Hora zelená,
hora zelená,
cesta kamenná,
moja milá ňeveselá.*
(Bartók II, 1970, 614)

Piesňovému incipitu *Nebudem, nebudem na šuh[ajka]*, ktorý je na tubuse z Beňuša uvedený v poradí ako tretí, v sledovaných prameňoch zodpovedajúci piesňový typ chýba. Ak však zohľadníme variabilitu textového incipitu, príbuzný typ sa vyskytuje v publikovanej piesňovej zbierke Ondreja Dema v zápise z Oravy. Variant s modifikovaným incipitom v goralskom dialekte z obce Oravská Polhora *Ňebedim, ňebedim na*

⁶⁸ ČELAKOVSKÝ, František Ladislav: *Slovanské národní písně. Kniha první (České, moravské, valašské a slovenské písně)*. Praha, 1822, s. 77-79, č. 2.

⁶⁹ BARTÓK, Ref. 61, s. 614, č. 941.

jašinka dobrá však indikuje len to, že ide o lúboštnú ťahavú pieseň z repertoáru dievčat pri práci na poli.⁷⁰ Keďže predstavuje regionálno-lokálne ukotvený variant, paralela s piesňou z Beňuša môže spočívať najmä v rámcovom tematickom určení či v žánrovej príslušnosti.

Väzby na materiálovú bázu, s ktorou sme pracovali, chýbali len v prípade jediného záznamu z Beňuša. Piesňový typ s incipitom *Šuhajova láska a moja sloboda* nie je doložený ani v reprezentatívnych edíciách a prameňoch z 19. storočia, ani v skúmaných ťažiskových edíciách z novšieho obdobia. Indikuje síce lúboštnú tematiku, resp. niektorý zo žánrov lúboštnej piesne. Na overenie tohto predpokladu však chýbajú pramene.

Pri zvukovej dokumentácii sa výber a radenie piesní buď ponechali na momentálnu situáciu, náhodu či ľubovoľnú účasť nahrávania, alebo boli výsledkom dopredu premysleného dokumentačného zámeru. Ak predpokladáme, že fonografický valc ako samostatná záznamová jednotka mohol podliehať určitej dramaturgii, potom obsahová rekonštrukcia fonografického valca z Beňuša môže poukazovať na náznak usporiadania nahrávok. Po troch lúboštných piesňach (resp. dvoch lúboštných a jednej vojenskej piesni s lúboštným motívom) nasledujú dve žartovné piesne (vrátane spevu na svadbe), ďalšia lúboštná pieseň neidentifikovaného piesňového typu, balada s tematikou rodinných vzťahov a na záver populárny a celoslovensky rozšírený piesňový typ.

Terénna dokumentácia piesní z novšieho obdobia, ktorá sa uskutočnila v obci Beňuš v časových odstupoch niekoľkých desaťročí, uprednostnila repertoár s pevnou funkčnou väzbou (obradové a pracovné piesne), špecifickú oblasť malých žánrov detského folklóru či inštrumentálne verzie miestnych nápevov. Medvecký sa zamerával pri výbere piesní na zvukový záznam prevažne na funkčne neviazaný repertoár. Textové incipyty z obalu fonografického valca odkazujú na žánre lúboštných, vojenských, žartovných a naratívnych piesní, s prípadnou väzbou na spev v rámci svadby. Nahrávky týchto piesní aj ich transkripcie by nepochybne obohatili pohľad na repertoár tejto lokality, dokumentovaný v priebehu 20. storočia.

* * *

Rekonštrukcia obsahu zvukových nahrávok, ktoré Karol A. Medvecký uskutočnil v obci Beňuš na Horehroní v priebehu roka 1903, vychádzala prevažne zo sekundárnych prameňov. Nadviazala na metodiku, ktorá bola uplatnená pri obsahovej rekonštrukcii Medveckého nahrávok z lokalít Detva a Veľké Pole. V prípade týchto dvoch obcí bolo k dispozícii dostatočné množstvo primárnych aj sekundárnych prameňov. Ich vzájomnou konfrontáciou a kompletizáciou bolo možné dospieť k reálnemu objasneniu počtu fonografických valcov, k poznatkom o rozsahu zdokumentovaného piesňového repertoáru aj o konkrétnych piesňových záznamoch. Výsledky obsahovej rekonštrukcie dosiahli vysokú mieru pravdepodobnosti a prispeli k celostnému obrazu o ranej fáze zvukovej dokumentácie tradičnej hudby na území Slovenska.

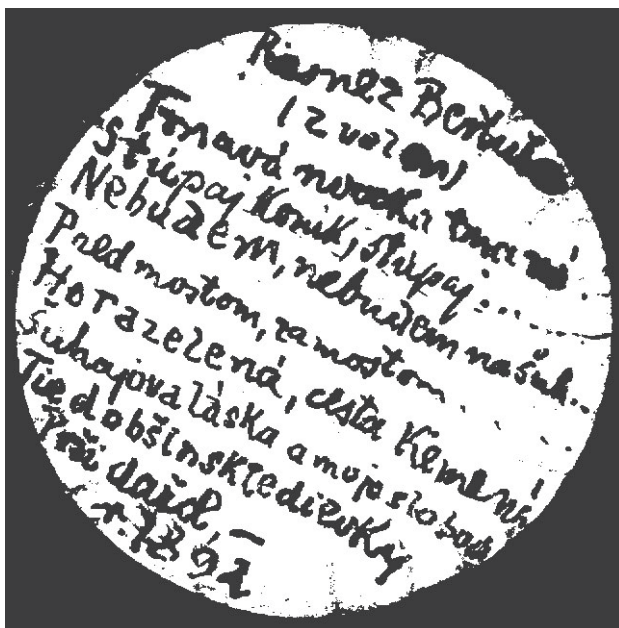
⁷⁰ DEMO, Ondrej: *Z klenotnice slovenských ľudových piesní*. Bratislava : Opus, 1981, s. 294, č. 352.

K fonografickým nahrávkam z obce Beňuš sa zachovalo iba minimálne množstvo historických dokladov, na základe ktorých by sa dala uskutočniť ich obsahová rekonštrukcia analogickou cestou. V tomto prípade sme využili ďalšie postupy a vo väčšej miere sme sa opierali o identifikačnú prácu s piesňovými incipitmi zo zoznamu na obale fonografického valca. Usilovali sme sa o maximálnu mieru zhodnotenia prameňov, a to aj za cenu úvah, ktoré ostávajú otvorené a presúvajú obsahovú rekonštrukciu do roviny hypotézy. Tým sa pokus o kompletizáciu obrazu Medveckého fonografickej zbierky na základe prameňov dostupných v súčasnosti vyčerpal. Zbierka dnes obsahuje doklady k 14 fonografickým valcom. Z nich 10 sme podrobili obsahovej rekonštrukcii. Zvyšné 4 valčeky sú buď neznámeho obsahu, alebo ostali bez nahrávok ako tzv. čisté. Z dnešného pohľadu ide o muzeálnu zbierku fyzických predmetov bez možnosti zvukového oživenia nahrávok. Usilovali sme sa prispieť aspoň k objasneniu ich obsahu s vedomím, že ojedinelá aktivita slovenského etnografa v oblasti zvukovej dokumentácie tradičnej hudby na začiatku 20. storočia bola významná nielen v domácom, ale aj medzinárodnom kontexte.

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.

PRÍLOHY

Obrazová príloha



Obr. 1: Popis na obale fonografického valca s nahrávkami z obce Beňuš (A-SNM v Martine, f. SMS, sign. KH 7417/c)

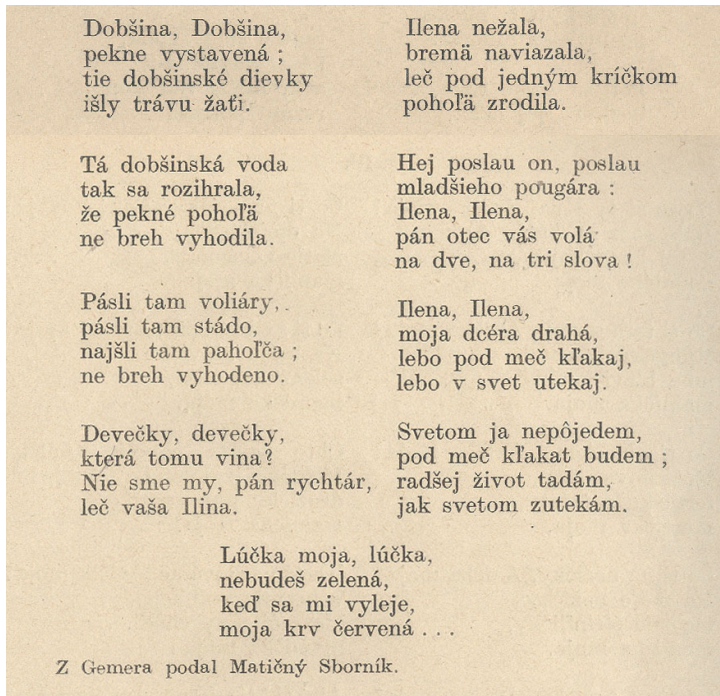
16.

Beňuš (Zvolensko).

Dla fonografu, zo zbierky K. A. Medveckého.

Tie dob-šin-ske diev-ky, tie dob-šin-ske diev-ky
iš-ly trá-vu ža-ti, iš-ly trá-vu ža-ti.

Obr. 2a: Balada *Tie dobšinske dievky* zo zbierky K. A. Medveckého, transkripcia nápevu na základe fonografickej nahrávky (Medvecký 1923, s. 58)



Obr. 2b: Text balady *Dobšina, Dobšina* z Gemera v adaptácii K. A. Medveckého ako doplnok k transkripcii nápevu balady z Beňuša (Medvecký 1923, s. 58-59)

b) Podanie z Gemera.

Dobšina, Dobšina, pekne vystavená,
Tie Dobšinské dievky išly si trávu žať.
Ilena nežala, bremä neviazala,
Leč pod jedným kričkom paholä zrodila.
Tá Dobšinská voda tak sa rozihrala,
Že pekné paholä na breh vyhodila.
Pásli tam voliari, pásli oni stádo,
Najšli tam paholä na breh vyhodeno.
Oni nemeškali, richtárom znať dali.
A richtár nemeškal, devečky povolal.
„Devečky, devečky, ktorá tomu vina?“
„Nie my, nie, pán richtár, leč vaša Ilena.““

Hej poslau on poslau mladšieho pougára.
„Ilena, Ilena, pán otec vás volá —
Pán otec vás volá na dve na tri slova.“
Pán otec nemeškal, ku Ilene bežal.
„Ilena, Ilena, moja dcéra drahá,
Lebo pod meč klakaj, lebo v svet utekaj.“
„Svetom ja nepôjdem, pod meč klakat budem ;
Radšej život ta dám, jak svetom zutekám.
Lúčka moja, lúčka, nebudeš zelená,
Keď sa mi vyleje moja krv červená.““

Obr. 2c: Text balady *Dobšina, Dobšina* z Gemera zo zbierky Pavla Dobšinského, zápis piesne bez nápevu (Sborník II, 1874, s. 100)

Allegretto ([Redakcia, 1880])

Pr - ší dážd', pr - ší dážd', bu - de veľ' - ká le - ja;
po - zri si, šu - haj - ko, do ma - mi - lej dvo - ra.

Obr. 3a: Piesňový typ s incipitom *Prší dážd', prší dážd', bude veľká leja*, variant bez lokalizácie (Galko ed., 1972, s. 338, č. 309)

[K. Ruppeltdt, 1892], Beluja, Hont

(Rezko)

Pr - ší, pr - ší, dážd' sa le - je, Ka - ta - rien - ka re - pu se - je, Ka - ta - rien -
ka mo - ja, zla - tá du - ša mo - ja.

Obr. 3b: Pieseň *Prší, prší, dážd' sa leje* v zápise K. Ruppeltdta z roku 1892 (Galko ed., 1973, s. 254, č. 338)

1. Pr - ší dážd', pr - ší dážd', ko - šieľ - ka mi mok - ne,
čo ju vy - ší - va - la, čo ju vy - ší - va - la
mo - ja mi - lá v ok - ne.

Obr. 3c: Piesňový typ s incipitom *Prší dážd', prší dážd', košielka mi mokne*, variant z Brezna (Hreblay 1928, s. 49)

531 d.

11, 11, 7+7, 11, \square \square \square
(11)

F. 1464 d); Medzibrod, Zvolenská; VIII. 1915; Zuzana Vincúrová, 40 r.; s text. a), b).

Tempo giusto, $\text{♩} = 78$

a) Pod mo-stom, za mo-stom, ma-la jed-na dve
čer-ve-ňie ja-bl'-čka, da-la jed-no mňe.

Keď ho o-na ma-la dať, za-ča-la sa vi-mlú-vať,
že ňe-má, že ňe-dá, že bi-bo-lo zlě.

Var.: ♩ b) str.: ♩

Balog (Dobroč, Zvolenská; 29. XII. 1915; dievčatá, s text. c):

senza fiorituri e senza ♩ ; ♩

b) Červeňie ružičke ja vo vrecku mám,
koho rada vidím, tomu jednu dám,
ľebä, milí, ľebä, ľebä rada mám,
z cesty ťa zavolám a jednu ti dám.

c) Červenuo jablčko ja vo vrecku mám,
koho rada vidím, tomu ho ja dám,
ťebe, milí, ťebe dám,
z cesty ťa ja zavolám,
červenuo jablčko ja vo vrecku mám.

Obr. 4: Varianty piesne *Pod mostom, za mostom* z obcí Medzibrod a Čierny Balog (časť Dobroč) v nahrávke a transkripcii Bélu Bartóka (Bartók II, 1970, s. 137)



Obr. 5: Vojenská pieseň *Stúpaj, koník, stúpaj* z rukopisnej zbierky Jozefa Czupru (SNK-LA, sign. B VI/57a, č. 42)

B. G I N O T A G N É.

1. *Sirota.*

Hora zelená,
Cesta kamenná:
S kým se gá těšit mám?
Těšila by se
So swogjm *otcom*,
Ale ho gá nemám.
A muog ge otec
Zelený dubec,
Pri mori stogacj;
More pribudlo
Otca mi wzalo:
Jag Bože, Bože muog!

* * *

Hora zelená,
Cesta kamenná:
S kým se gá těšit mám?
Těšila by se
Se swogou *matkou*,
Ale gu gá nemám.
Moga ge matka
Ragská zahrádka,
Pri mori stogacj;
More pribudlo
Matku mi wzalo:
Jag Bože, Bože muog!

* * *

Hora zelená
Cesta kamenná:
S kým se gá těšit mám?

Pjené kertowné

Těšila by se
So swogjm *bratom*,
Ale ho gá nemám.
A muog ge bračok
Zelený hrabčok,
Pri mori stogacj;
More pribudlo
Brata mi wzalo:
Jag Bože, Bože muog.

* * *

Hora zelená
Cesta kamenná:
S kým se gá těšit mám?
Těšila by se
So swogou *sestrou*
Ale gu gá nemám,
Moga ge sestra
Zelená bresta,
Pri mori stogacj;
More pribudlo,
Sestru mi wzalo:
Jag Bože, Bože muog!

* * *

Hora zelená,
Cesta kamenná
S kým se gá těšit mám?
Těšila by se
So swogjm *Milým*,
Ale ho gá nemám.
A muog ge Milý,
Na mori hnily,
Pri mori stogacj;
More pribudlo,
Milýho wzalo:
Jag Bože, Bože muog!

Obr. 6a: Pieseň *Hora zelená, cesta kamenná* v druhom diele piesňovej edície *Národné spievanky* (Kollár II, 1835, s. 123-124)

Parlando, $\text{♩} = 120$

Ho - ra ze - le - ná, ho - ra ze - le - ná,
ce - sta ka - men - ná, mo - ja mi - lá ňe - ve - se - lá.

Obr. 6b: Svadobná pieseň *Hora zelená, hora zelená, cesta kamenná* v zázname Bélu Bartóka (Bartók II, 1970, s. 614)

Breky, dňa 14/XII, 1904.
 37 H 4 34

Hovítny Pane.

Posielam žiadaný fondšraf.
 a k nemu patriace stroje:

- 1, Recorder
- 2, Reproducér
- 3, Kľúč k napaľovaniu
- 4, Cievky na 2 osoby z gumy
- 5, Keftu na čistenie valcov
- 6, Olejnička (na strojový olej)
- 7, 12 kusov valcov. Stýčto.

MARTIN
 MARTIN
 37 H 4 343

Obr. 7: Z korešpondencie K. A. Medveckého; list Andrejovi Halašovi zo dňa 14. 12. 1904, prvá strana listu (SNK-LA, sign. 37 H4/34)

Výber z korešpondencie

List Karola A. Medveckého Andrejovi Halašovi (SNK-LA, sign. 37 H4/34)

Brehy, dňa 14/XII, 1904

Slovútny Pane!

Posielam žiadaný fonograf a k nemu patriace stroje:

1. Recordér
2. Reproducér
3. Kľúč k naťahovaniu
4. Cievky na 2 osoby z gumy
5. Kefku na čistenie valcov
6. Olejničku (na strojový olej)
7. 12 kusov valcov. S týchto 3 nové – čisté, 3 puknuté a nadbité; zato na čiastkach, kde sú ináčej nenaštrbené, bez úrazu stroja, hrajú. Niektoré umele reprodukované tým cieľom, aby sa osoba, ktorá má do stroja spievať, orientovala a posmelila k spevu, keď počuje reprodukovať už hotové piesne a orchestry.

Poznámam: Stroj je v úplne dobrom stave, len ho treba mierne naolejovať a natiahnuť. Zato ale ak by mal celé hlasno a zjavne účinkovať, neomylnne potrebná by bola nová investícia doňho. Totiž: trubica nezodpovedá; potrebná by bola väčšia, z jedného kusa, z aluminiuma. Tiež aj rekordér a reproducér by sa zišiel dľa najnovšej systemy – no ale aj tieto poslúžia ako-tak.

Potom tiež posielam:

8. truhličku uzavieristu k cieľom transportu valcov. Toto aj valce sú mojim darom „MSS-ti“, ktorej ja týmto vypožičaný fonograf prinavracom.

Poznámam: Valcov sa nedotýkať na zovňajšku, ale treba ich chytať dvoma prsty pravej ruky z vnútra! Zapísané ľud. piesne prosím pozorne uložiť medzi valce, ktoré som už bol z Detvy v Museume umiestil, aspoň kým osobne neprindem, kedy by sme ich všetky s p. Lichardom snôtovali.

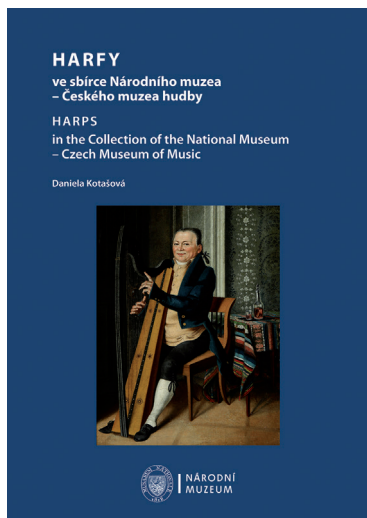
Znovu úctive prosím o doposlania ľud. piesní z Detvy, tak aj kresieb a fotografií, k rukopisu „Detvy“ patriacich, jako aj meritornú odpoveď výboru ohľadom „Detvy“.

So zvláštnou úctou a pozdravom

Medvecký

Daniela Kotašová: Harfy ve sbírce Národního muzea – Českého muzea hudby

Praha : Národní muzeum, 2022. ISBN 978-80-7036-730-8 (print), ISBN 978-80-7036-731-5 (pdf)



V ostatnom desaťročí, v dobe zintenzívneného organologického záujmu o harfu vo svete, hoci nezávisle od neho, sa rodili aj prvé vedecké práce organologičky Daniely Kotašovej venované tomuto nástroju v kontexte českých dejín. Výsledkom jej systematického historického a organologického výskumu je publikácia *Harfy ve sbírce Národního muzea – Českého muzea hudby* vydaná v edícii *Editio Monographica Musei Nationalis Pragae* (Num. 30) NM-ČMH v česko-anglickej jazykovej mutácii. V Česku sa harfa dlhodobo netešila dôslednému vedeckému záujmu, napriek tomu, že zbierka päťdesiatich ôsmich (!) hárf v Českom múzeu hudby – unikátna aj v európskom kontexte – priam predurčovala tento nástroj na svoje fundamentálne spracovanie. V doterajšej bádateľskej sfére českej organológie dominovali iné nástroje, najmä sláčikové, organ či klavírový klavír, a harfe sa z rôznych odborných a pedagogických as-

pektov venovali predovšetkým harfoví interpreti a pedagógovia. Táto skutočnosť je o to prekvapujúcejšia, že harfa zohrávala v hudobnej histórii českých krajín pomerne významné postavenie a bola rozšírená aj v ľudovej hudbe a mestskej hudobnej kultúre.

Hlavným dôvodom vzniku publikácie bola prezentácia a vytvorenie katalógu zachovaných hárf zo zbierok Českého múzea hudby (ČMH). Katalógu predchádza rozsiahla stať o harfách v českých hudobnohistorických reáliách, zameraná najmä na tie špecifiká, ktoré majú vzťah k zachovaným nástrojom. Konštrukčné a technologické aspekty nástroja dopĺňajú informácie súvisiace s jeho výrobou, sociálnou funkciou a čiastočne i s interpretmi či skladateľmi.

Už samotná katalogizácia a zatriedenie jednotlivých hárf zachovaných v zbierke múzea do systemizácie si vyžadovali štúdium nielen samotných nástrojov, ale aj množstva ďalších prameňov, ktorých sústredením a syntetizovaním vznikol obraz historického vývoja harfy v českých krajinách a jeho európskeho kontextu. Vzhľadom na absenciu predchádzajúcich výskumov na vedeckej báze sa autorka musela vysporiadať s viacerými problémami, počnúc samotnou terminológiou v oblasti konštrukcie nástroja, ako aj so zaužívanými, ale nejednoznačnými pojmami a prostredníctvom komparácie s cudzojazyčnou terminológiou navrhla a použila české ekvivalenty. Avšak základným problémom bol metodologický postup pri opise a spracovaní samotného nástroja ako zbierkového predmetu. Tu si autorka vytvorila vlastnú metódu, keďže katalógy cudzích nástrojových zbierok sa aj v tomto aspekte obsahovo i formálne značne odlišovali.

V historicky zameranej prvej kapitole autorka sleduje vývoj, rozšírenie a výrobu hárf v domácom prostredí počnúc českým špecifikom – stredovekou, takzvanou žaltárovou dvojezonátorovou harfou, cez rastúcu obľubu diatonickej a háčikovej harfy v 18. storočí v ľudových vrstvách až k etablovaníu pedálovej harfy v komponovanej hudbe a na koncertných pódiaoch v 19. – 20. storočí. Všíma si sociálne a hudobné kontexty, v ktorých háčikové harfy používali ľudoví *harfeníci*. Nie je bez zaujímavosti, že harfa bola v severozápadných Čechách súčasťou gajdošských kapiel a tiež, že Čechy sú považované za kolísku potulných harfistov. Spoločensky vyššie postavenie mali mestskí harfisti pôsobiaci v kaviarňach a hostincoch. V 19. storočí harfa zaujala pozíciu salónneho nástroja v národoveckých, intelektuálskych a hudobných kruhoch a od roku 1830 sa hra na harfe vyučovala aj na pražskom konzervatóriu. Na pozadí týchto dejinných okolností sa prezentuje vývoj samotného nástroja, jeho konštrukcie a mechanizmu. Diatonickú harfu reprezentujú dva typy: prísečnická harfa a nechanická harfa, ktorých výrobu podnietila mimoriadna obľuba nástroja v oblasti dnes už zaniknutej obce Přísečnice v severozápadných Čechách a mesta Truchanice na severovýchode krajiny. Ku konštrukčnému vývoju pedálovej harfy prispel prvý český harfista európskeho mena, pražský rodák Jan Křtitel Krumpholtz (1747 – 1790), ktorý sa roku 1777 usadil v Paríži.

Každý historický nástroj má svoju vlastnú minulosť spätú s používateľmi či majiteľmi, prostredím, dobou a hudbou, ktorá sa na ňom hrala, a odzrkadľuje vážnosť, dôležitosť, morálnu, duchovnú a historickú hodnotu, ktorá sa mu v istej dobe prisudzovala. Zisťovanie pôvodu hárf v zbierke ČMH, čomu sa venuje druhá kapitola knihy, je súčasťou hľadania a vedeckého bádania snažiaceho sa preniknúť až ku koreňom existencie nástroja. Dvadsaťtri nástrojov zo spomínanej zbierky päťdesiatich ôsmich hárf, teda viac než jednu tretinu, tvoria nástroje z pozostalosti českej harfistky, pedagogičky, zberateľky a spisovateľky Marie Zunovej (1897 – 1961). Medzi nimi sa nachádza unikátna chromatická dvojrádová harfa parížskeho výrobcu *Pleyel Wolff*

Lyon & Cie. Okrem hárf sa v tejto pozostalosti dostal do ČMH aj rôznorodý ikonografický materiál, noty pre harfu, programy, knihy a iné. Avšak odpoveď na otázku, ako a kedy Marie Zunová získala tieto harfy do svojho vlastníctva, sa nepodarilo rozlúštiť. Ostatné nástroje zbierky, získavané postupne v období od roku 1870 do roku 2002, pochádzajú z darov viacerých osobností českého hudobného a kultúrneho života, súkromných zberateľov, inštitúcií (napríklad deväť hárf z pražského konzervatória), hudobných súborov a prevodom z Národnej kultúrnej komisie (v rokoch 1949 – 1951).

Autorka pred katalógovou časťou v tretej kapitole prináša charakteristiku harfovej zbierky ČMH, v ktorej syntetizuje čiastkové údaje z analýzy jednotlivých nástrojov. V systematike sa pridáva delenia na harfy bez preladovacieho mechanizmu (diatonická a chromatická harfa) a s preladovacím mechanizmom (harfa háčiková a pedálová). V texte sú však vzhľadom na spoločné konštrukčné znaky predstavené dovedna diatonické a háčikové harfy a zvláštna pozornosť sa venuje prísečnickým a nechanickým háčikovým harfám ako svojbytným nástrojovým typom. V krátkosti sa prezentujú aj novodobé rekonštrukcie a kópie historických hárf a dvojrádová chromatická harfa. V rámci rozpravy o pedálových harfách (celkom 19 nástrojov) Kotašová predstavuje špecifiká hárf jednotlivých výrobcov: vienského výrobcu Franza Brunnera, firmy slávneho parížskeho a londýnskeho výrobcu hárf Sébastiena Erarda, nástrojárskej rodiny Challiotovcov a Johanna Andreasa Stumpffa. Zvláštnu pozornosť si zaslúži český výrobca Alois Červenka (1858 – 1938), ktorý spoločne so svojimi synmi vyrobil 100 nástrojov a ktorý, ako uvádza autorka, bol podľa doterajších výskumov pravdepodobne jediným profesionálnym výrobcom pedálovej harfy v celej rakúsko-uhorskej monarchii.

Najrozsiahlejšiu časť knihy tvorí katalóg zachovaných hárf v zbierke ČMH, kde Danieľa Kotašová ako kurátorka hudobných nástrojov preukázala svoju kvalifikáciu dôslednej vedkyne organologičky. Zvolila premyslene štruktúrovaný a odôvodnený prístup k pre-

cíznemu a detailnému katalógovému záznamu nástroja. Pripojila schematické nákresy harfy a jej jednotlivých súčastí s popisom a českými termínmi. Každý nástroj disponuje fotografiou celku nástroja a väčšina hárf aj zábermi viacerých detailov. Fotografická príloha je vôbec silnou stránkou celej publikácie, týka sa to nielen novo zhotovených fotografií, ale aj reprodukcí pôsobivých starých snímok, či faksimilií, ktoré vhodne dopĺňajú text a čitateľa vizuálne vtahujú do obrazu minulosti harfového umenia. Autorstvo sa podarilo určiť pri dvadsaťjeden nástrojoch z celej zbierky, príloha obsahuje stručné biografie výrobcov hárf, ktorých nástroje sa nachádzajú v zbierke v ČMH. Publikáciu uzatvára súpis použitých prameňov, literatúry, online zdrojov a menný register.

Svojou publikáciou Daniela Kotašová predkladá verejnosti kvalitné dielo, ktoré

vznikalo počas niekoľkých rokov v permanentnom priamom kontakte s hudobným nástrojom – harfou ako umeleckým a historickým artefaktom. Sústreďením historických poznatkov, vedeckým spracovaním jej vývoja na historickom území českých krajín a výskumom zachovaných nástrojov sa excelentne zhostila svojej úlohy organologičky a zároveň historičky, aby svoju knihu ponúkla „múzejným pracovníkom, reštaurátorom, konzervátorom, výrobcom hárf, hudobným historikom, ale i praktickým hudobníkom – harfistom, záujemcom o hudobný nástroj z hľadiska užitého umenia, bežným návštevníkom múzeí a širšej laickej verejnosti“, ako sama uvádza v úvode.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2023.2.7>

Eva Szórádová
Nitra

Yvetta Kajanová: Teória rockovej hudby

Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2022, 240 s. ISBN 978-80-223-5449-3



Prof. Yvetta Kajanová, CSc. sa už štyri dekády venuje štúdiu populárnej hudby, najmä

v oblasti jazzu, rocku, gospelu a pop music. Jej práca sa stala v mnohých aspektoch základným východiskom pre štúdium populárnej hudby v slovenskej muzikológii. Základy výskumu rocku položila monografiami *Kapitoly o jazze a rocku* (Epos 2003), *Postmoderna v hudbe. Minimal, rock, pop, jazz* (Univerzita Komenského 2010), *K dejinám rocku* (Univerzita Komenského 2010) a mnohými ďalšími čiastkovými výskumami publikovanými v periodikách a zborníkoch. Avšak výskum rocku je na Slovensku stále len v začiatkoch a ostáva mnoho neprebádaných tém, či už na domácej pôde alebo globálne. Práve v tomto duchu vydáva ďalšiu monografiu zameranú na žáner rockovej hudby – *Teória rockovej hudby*.

Koncept tejto monografie je výrazne členitý a vystupuje skôr ako súbor viacerých čiastkových štúdií v rámci jednej publikácie. Rôznorodé témy sa zameriavajú na odlišné aspekty a oblasti teórie hudby, ktoré autorka

považuje za kľúčové pri prenikaní do charakteristických črt a povahy rockovej hudby. Spolu sa však kapitoly dobre dopĺňajú a poskytujú komplexný náhľad na fenomén rocku z pohľadu hudobnej teórie, harmónie, tektoniky, akustiky, dejín, estetiky, psychológie, marketingu a sociológie. Hlavné kapitoly monografie sú „Hudobné žánre a charakteristika populárnej hudby“, „Rytmus“, „Sound“, „Objav elektrickej gitary“, „Improvizácia“ so vstupným úvodom a záverom.

Rocková hudba je známa svojou surovou energiou, rebelským duchom a schopnosťou vyvolať intenzívne emócie. Je to žáner, ktorému sa darí posúvať hranice a spochybňovať tradičné normy vrátane spôsobu, akým sú skladby štruktúrované a artikulované. V úvodnej kapitole a charakteristike populárnej hudby autorka hneď kladie dôraz na odlišnú povahu rockovej hudby, ktorá sa zameriava viac na emocionálny rozmer a rôzne výrazové prostriedky než na rigidne štruktúralne konvencie. Autorka zdôrazňuje odlišné techniky využívané v rocku, a najmä jednoduchšie hudobné štruktúry, čo platilo pre rock do obdobia art rocku. Vychádza pritom z prác významných zahraničných bádateľov, akými sú Richard Middleton¹ a Philip Tagg.² Autorka sa zaoberá rôznymi procesmi tvorby ako asimilácia, apropiácia, adaptácia, imitácia. V konfrontácii spomínaných teoretikov dochádza k záveru, že analýza rockovej hudby v doterajších obdobiach nebola úplne korektná, pretože nezohľadňovala bohaté špecifiká výskumu rockovej hudby a uberala sa len smerom k hudobnej teórii, harmónii a tektonike. Zdôrazňuje, že pre správne pochopenie rockovej hudby sa treba zameriavať na sound, rytmus a improvizáciu, pretože tie považuje za najcharakteristickejšie zložky rockovej hudby.³

V podkapitole *Artikulácia* autorka ešte viac kladie dôraz na odlišné hudobno-výrazové prostriedky a techniky v rockovej hudbe. Dôsledne vysvetľuje ich použitie, pričom ich efektívne porovnáva a dáva do kontextu s klasickou hudbou a ostatnými štýlmi populárnej hudby. V tomto procese jasne vyčleňuje originalitu prístupu v rockovej hudbe. V prípade artikulácie a asambláže sa tu jasne dištancuje od teoretika R. Middletona, ktorý považuje množstvo originálnych prejavov len za reartikuláciu rôznych prvkov v inom kontexte a spoločnosti. Kajanová zdôrazňuje, že asambláž a spomínanú reartikuláciu, ktorá môže viesť k originálnym prejavom, treba vnímať ako vyššiu úroveň tvorivého procesu syntézy a synkrézy.⁴ Okrem toho autorka poukazuje na dôležitý posun v analýze artikulácie a výrazu populárnej hudby vďaka novým možnostiam počítačovej analýzy pomocou hudobno-grafických softvérov. Vďaka tomu sa už výskumníci nemusia opierať len o empirické dáta a opisy analýz. Myšlienky odlišných hodnôt a prístupov k artikulácii a štruktúre rockovej hudby voči ostatným žánrom ďalej rozvíja v podkapitole *Bipolarita – Štruktúra – Artikulácia*, pričom poukazuje aj na zmenu axiológie naprieč niektorými štýlmi a obdobiami rockovej hudby. Ďalej kladie dôraz aj na veľmi dôležité štruktúralne prvky riff a hook v pop music, jaze a rocku, ktoré vysvetľuje na konkrétnych príkladoch z praxe.⁵

Od štruktúry a artikulácie autorka prenáša pozornosť na estetickú a psychologickú stránku rockovej hudby. V podkapitole *Afekt ako psychologicko-estetická kategória* skúma mnohostrannú povahu afektu a jeho rôznorodé prejavy v jaze a rocku. Autorka sa venuje problematike afektu v hudbe, pričom zdôrazňuje jeho odlišné chápanie a vnímanie v oblasti populárnej hudby. Okrem toho sa venuje hĺbke emócií a rozsahu emócií vyjadrených

¹ MIDDLETON, Richard: *Studying Popular Music*. Philadelphia : Open University Press, 1990.

² TAGG, Philip: *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. In: *Popular Music*, roč. 2, 1982, s. 37-67.

³ KAJANOVÁ, Yvetta: *Teória rockovej hudby*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2020, s. 20-21.

⁴ Tamtiež, s. 21-22.

⁵ Tamtiež, s. 24-29.

v rôznych individuálnych štýloch rocku. Kajanová upozorňuje na jemné variácie v afekte, ukazuje, ako umelci a žánre vyvolávajú u svojich poslucháčov rôzne emocionálne reakcie. V závere podkapitoly zdôrazňuje subjektivitu afektu v rytme a zvuku, doloženú kontrastnými príkladmi, akými sú chrapľavé vokály Sida Viciousa a Joea Cockera. Napriek podobnostiam v chrapľavom sounde vokálnych prejavov títo umelci vyvolávajú odlišné emócie a afekty prostredníctvom svojich jedinečných kontextov, čím podčiarkujú komplexnú súhru medzi hudobnými prvkami a výslednými emocionálnymi zážitkami.⁶

Jednou z dôležitých a prínosných častí monografie je podkapitola *Rytmus*, kde autorka preniká hlboko do podstaty rytmu v rámci rockových štruktúr. Prostredníctvom dôkladného skúmania poskytuje analýzu rôznych rytmických patternov prevládajúcich v rockovej hudbe, zdôrazňuje koncept polymetrie a jej význam v rockovom žánri. Ďalej rozoberá význam špecifických rytmických nuáns, ako sú dôrazy na 2., 4. alebo 3. dobe. Tieto rytmické prvky prispievajú k celkovému pulzu a pocitu rockovej hudby. Autorka opiera svoje zistenia na základe pozoruhodnej zbierky 420 príkladov, v ktorých odhaľuje základné rytmické archetypy rocku. Prostredníctvom ich analýzy extrahuje presvedčivé štatistiky, ktoré vrhajú svetlo na vývoj rytmických modelov v rámci rockovej hudby. Autorka poukazuje na kľúčovú úlohu patternov, ktoré označuje ako základ a východisko tvorivého procesu v jednotlivých štýloch. Tento prieskum zdôrazňuje konflikt medzi komerčnosťou a originalitou v rockovej hudbe, pričom poskytuje pohľad na to, ako môžu rytmické patterny vytvoriť základné kreatívne východisko, ale zároveň prispievajú k uniformite a môžu brániť originálnemu umeleckému prejavu.⁷

Jednou z najdôležitejších oblastí, v ktorých sa rock odlišuje od ostatných žánrov, je okrem rytmu sound. Autorka monografie sa zaoberá inštrumentáciou a soundom

v rockovej hudbe, pričom zdôrazňuje ich význam v rôznych jednotlivých štýloch. Predstavuje podnetnú diskusiu o rovnováhe medzi kvalitou a kvantitou v hudbe. Táto kapitola s pochybnosťami predstavuje, že úspech a predaj svedčia o kvalitnom sounde a dobrej hudbe, pričom zdôrazňuje vplyv faktorov ako manažment a propagácia. Pri rozoberaní soundu a inštrumentácie rockových kapiel sa autorka nevyhla ani problematike dominantnej anglo-americkéj hudobnej rockovej scény a problémom s izoláciou niektorých lokálnych scén až do Gorbačovovho režimu. Vyzdvihuje niektoré východné kapely a interpretov pre ich originalitu, spájanie rocku s rôznymi národnými prvkami a vkladanie nuáns z rôznych náboženstiev a kultúr. Pri šírení rocku do východného bloku a ostatných krajín skúma rozšírenie základného inštrumentálneho obsadenia (gitary, spev, basgitarra a bicie nástroje) o rôznorodé etnické nástroje a nástroje typické pre klasickú hudbu. Vďaka tomuto eklektickému smerovaniu a integrácii rocku do rôznych kultúr sa rozmohlo viacero zvukových experimentov v tomto žánri. Autorka veľmi dobre analyzuje sound ako produkt spoločného úsilia skupiny, ale zároveň poukazuje na dôležitý prínos jednotlivcov a nimi používané techniky. Väčší dôraz kladie najmä na gitaru a jedinečné prístupy rôznych gitaristov. Kapitola poskytuje prehľad základných používaných gitarových efektov v rockovej hudbe, pričom sa stručne dotýka aj akustických a fyzikálnych vlastností skresleného tónu a ponúka pohľad na základné manipulácie so zvukom. Pri diskusii o zvukových efektoch sa spomína analógový delay. Autorka nespomenula pružinový analógový reverb, avšak aj ten sa stal veľkou súčasťou gitarového soundu od jeho objavenia v roku 1939. Kapitola sa venuje aj digitalizácii zvukových efektov a skúma možnosti, ktoré ponúka v modernej hudbe. Charakterizuje techniky dvoch vplyvných gitaristov, Jimiho Hendrixa a Yngwie Malmsteena, pričom zdôrazňuje ich prínos k formovaniu odlišného prístupu

⁶ Tamtiež, s. 30-36.

⁷ Tamtiež, s. 38-56.

⁸ Tamtiež, s. 67-71.

k elektrickej gitare v rockovej hudbe.⁸ Pri opise techniky tremolovej páky by bolo prínosné spomenúť ikonu Jeffa Becka, ktorý touto technikou vytváral zaujímavé melódie a detailné nuansy. Pomocou spojenia tremolovej páky, bending techniky a volume potenciometra dokázal imitovať veľmi hladké ohýbanie tónov a prechádzanie medzi tónmi, akoby boli spievané hlasom disponujúcim vokálnou technikou. Pri diskusii o sounde gitary v rocku tu chýba dôležitá zmienka o podlaďovaní gitary. Moderný rock a metal začal byť postupne čoraz agresívnejší a tvrdšie znejúci. Na to, aby gitaristi docielili túto zvukovú estetiku, si začali znižovať ladenie o jeden alebo viac tónov. Najčastejšie používané ladenia sú Drop D a Drop C, ale niektorí gitaristi siahajú aj po nižších ako Drop B (v našej terminológii tón H) či Drop A. Moderné rockové štýly ako hardcore, grunge, metalcore, post-hardcore, post-grunge, nu metal, alternative rock, pop-punk majú sound postavený práve na takýchto ladeniach. Technika podlaďovania gitary bola veľmi populárna už v počiatkoch tvrdšej hudby a metalu, najmä ladenie Drop D, pretože sa docieľovalo jednoducho preladením len spodnej E struny o celý tón nadol. Gitarista tak dostal hlbšie znejúci tón a technicky dokázal jednoduchšie preskakovať medzi power akordmi, ktoré sa v tomto ladení dajú hrať jedným prstom.

Dôležitou súčasťou charakteristického soundu rockovej hudby je odlišná vokálna technika v prejave spevákov. Autorka neopomína ani túto oblasť v podkapitole *Vokálne techniky v rockovej hudbe*. Postupne čitateľa oboznamuje s odlišnou estetikou a technikami spevu ako belting, speech level singing, falsetto, screaming, growling, ktoré sa používali v jednotlivých obdobiach rocku. Autorka tiež poukazuje na problém spevákov rockovej hudby, že mnohí začínali ako samoukovia a zničili si neškoleným spevom hlasivky. Osobitný priestor venuje ženským speváčkam, kde rozoberá predispozície ich hlasu, rôzne tessitúry a ich využitie v rockovom žánri.⁹

Neoddeliteľnou súčasťou rockovej hudby je elektrická gitara, ktorá výrazne prispela k formovaniu jej soundu. Preto aj autorka venuje veľkú časť monografie rozvoju elektrickej gitary a jej špecifikám v kapitole „Objav elektrickej gitary“. Túto kapitolu považujeme za veľký prínos monografie. V nej sa autorka snaží prispieť k riešeniu problému, na výsledku ktorého sa nedokážu zhodnúť viacerí teoretici, a to objasniť a upresniť pôvodného vynálezcu elektrickej gitary. Kajanová sa venuje odkazu emigrovaného Slováka Johna Dopyeru, ktorého činnosť v Amerike bola obrovským prínosom k rozvoju gitary. Monografia postupne predstavuje jeho patenty na rezofonické gitary (Dobro) a iné vylepšenia. Opisuje aj spor s ďalším výrobcom Georgeom Beauchampom. Ten si privlastnil patent na gitaru s jedným kuželovým rezonátorom, avšak Dopyera takúto gitaru skonštruoval skôr, len si ju nedal patentovať, pretože ju považoval za nedokonalú. Na pozadí súdnych sporov obaja nástrojári experimentovali s elektrifikáciou nástrojov, čo, ako autorka zdôrazňuje, sťažuje určenie prvenstva vynálezcu elektrickej gitary. George Beauchamp v spojení s Adolphom Rickenbackerom vytvorili elektrickú gitaru Rickenbacker Electro A-22 prezývanú Frying Pan. Tá je už medzi teoretikmi všeobecne akceptovaná ako prvá elektrická gitara s plným telom. Autorka monografie s týmto súhlasí, ale taktiež právom poukazuje na patenty snímača v spojení s rezofonickou gitarou (Dobro) Johna Dopyeru, ktorej pripisuje prvenstvo v oblasti semiakustickej gitary.¹⁰ Autorka kapitolu rozširuje aj o novšie poznatky o gitare a moderných výrobcoch gitár.¹¹ Monografia však mohla okrem iného zahrnúť aj problémy s ladením gitary, ktorá znie v niektorých momentoch nečisto, čo sa však podpísalo aj na jej špecifickom sounde. Viacerí gitaristi kvôli tomu experimentovali s odlišnými ladeniami, napríklad aj ladením ako husle po kvartách, čo však komplikovalo hmaty a prstoklad. Alebo ako James Taylor jemným rozlaďovaním každej struny o pár centov od pôvodného la-

⁹ Tamtiež, s. 73-85.

¹⁰ Tamtiež, s. 108.

¹¹ Tamtiež, s. 116-127.

denia (1 E struna -3 centy, 2 H struna -6 centov, 3 G struna -4 centy, D struna -8 centov, A struna -10 centov, E struna -12 centov), aby sa odchýlky ladenia až tak neprejavovali vo vyšších polohách gitary. Tu možno chýba zmienka o nových elektrických gitarách s mierne naklonenými pražcami do bokov, čo práve zlepšuje intonačné vlastnosti gitary. Tento krok sa však ešte vo veľkovýrobe veľmi neujal a len niektorí výrobcovia siahajú po takejto konštrukcii gitary (multiscale guitar / fanned frets guitar).

Autorka pri prejavoch rocku kladie dôraz na improvizáciu, ktorú považuje za jeho neoddeliteľnú súčasť. Tejto problematike venovala celú jednu kapitolu. V nej sa zaoberá špecifickým vzťahom improvizácie, aranžmánu a kompozície v rockovej hudbe. Kapitola poskytuje nielen prehľad improvizčných princípov a metód používaných v rôznych obdobiach rockovej hudby, ale ponúka aj konkrétne príklady a notácie. Jedným z významných prínosov tejto kapitoly je hĺbkové skúmanie improvizácie prostredníctvom podrobného opisu techník hry na jednotlivých nástrojoch a ich vzájomnej súhry. Ponením sa do špecifických prístupov k improvizácii na individuálnych nástrojoch autorka poskytuje komplexný náhľad na to, ako sa improvizácia vykonáva v rôznych hudobných kontextoch. Okrem toho kapitola presahuje teoretické vysvetlenia a poskytuje aj praktické porovnania improvizácie a frázovania rôznych interpretov toho istého diela, pričom poukazuje na rôznorodosť prejavov v rockovej improvizácii. Autorka tu zdôrazňuje rozličné obdobia rocku a mieru komplexnosti v prístupe k improvizácii.¹² V punku poukazuje na odklon rockerov od sólovej hry smerom k zjednodušovaniu, zatiaľ čo art-rock hľadal komplikovanejšie prejavy vo virtuozite. Chýba tu zmienka o tom, že moderné rockové štýly ako hardcore, grunge, metalcore, post-hardcore, post-grunge, nu metal, alternative rock, pop-punk sa taktiež odkláňajú od sólovej hry a objavuje sa tu charakteristický prvok zvaný breakdown. Je to úsek skladby,

ktorý je častokrát kontrastný a jeho cieľom je buď prechod k záverečnému návratu refrénu, alebo slohy, pričom buduje napätie. Ojedinele sa ním môže skladba aj končiť. Tieto úseky sprevádza výrazná rytmická hra gitary väčšinou v nejakom statickom patterne a s výraznou zmenou rytmu či tempa voči predchádzajúcim častiam. V tvrdších hardcorových štýloch sú tieto úseky sprevádzané aj ostrými disonanciami.

V posledných podkapitolách publikácie sa autorka venuje rocku z pohľadu sociológie, estetiky a ekonómie/marketingu. Mapuje tu úspech rocku na globálnom trhu a jeho vplyv na spoločnosť. Spomína zmenu paradigmy šírenia a tvorenia hudby vďaka rozširujúcim sa možnostiam digitálnej distribúcie prostredníctvom platforiem Spotify, Apple Music, iTunes a iných. Tento vývoj technológií mal dopad na rock zo sociologického aj ekonomického hľadiska. Autorka skúma prechod od tradičných foriem konzumácie hudby, ako sú rozhlasové a fyzické nahrávky, k digitálnym médiám a spája ich s úvahami o súčasnom stave v rockovej hudbe a jej potenciálnom úpadku. Ďalej rozoberá percepciu rockovej hudby v spoločnosti, pričom zdôrazňuje význam subkultúr a prejavov fanúšikov. Kapitola nastoľuje otázky týkajúce sa korelácie medzi prejavmi jednotlivých subkultúr a nimi preferovanými hudobnými štýlmi, s ktorými sa spájajú. Okrem toho vysvetľuje problémy s cenzúrou v rocku, čo často viedlo k vytvoreniu podzemného kontrakultúrneho prostredia tzv. underground kultúry.¹³

Autorka z hľadiska estetických aspektov hudby skúma prežívanie a emócie v hudbe. Rozoberá slabnúcu pozíciu hudby ako hodnoty v živote ľudí v novej dobe. Poukazuje na kontrastný diskurz estetických zážitkov, ktoré ukazujú introspektívnu povahu klasickej hudby a fyzicky pohlcujúcejší zážitok spojený s populárnou hudbou. Autorka v monografii dospieva k tomu, že v súčasnej modernej hudbe sa už pri všetkých hudobných žánroch môžeme stretnúť so všetkými prejavmi prežívania. Extatické zážitky v rocko-

¹² Tamtiež, s. 130-178.

¹³ Tamtiež, s. 179-200.

vej hudbe spája s fyziologickými podnetmi; v rocku ich podnecuje rytmus a nehudobné vizuálne prvky, ako sú svetelné show, oblečenie a rôzne symboly. Klasická hudba kladie menší dôraz na prežívanie nižších citov, zatiaľ čo synestézia a kinestézia boli vždy súčasťou rockovej hudby. Okrem toho autorka zdôrazňuje komunikačnú funkciu rocku ako prostredníka medzi kapelou a poslucháčmi, bez ktorej by rockový hudobný prejav nemohol fungovať.¹⁴

V závere monografie autorka vyzdvihuje dôležitosť uskutočňovania ďalších výskumov v oblasti teórie rockovej hudby a pokračujúcej charakteristiky tohto žánru, ako aj dejín rockovej hudby. Najväčším prínosom recenzovanej monografie je prvý sústredný základný výskum v oblasti teórie rocku. Monografia je na pôde domácej muzikológie pilotnou publikáciou, ktorá sa snaží komplexne zhodnotiť viaceré aspekty v oblasti teórie rockovej hudby, a tak charakterizovať jej jednotlivé zložky i prejavy. Je hodnotným prínosom pre domácu, ale aj európsku muzikológiu. Vďaka jej talianskej verzii: *Musica Rock: Suono, Ritmo, Affetto, e l' invenzione della Chitarra elettrica* sa jej môže podariť podnieť širšiu odbornú obec k ďalším výskumom. Monografia je dobrým štartovným základom a prináša otázky podnecujúce ďalší výskum vo viacerých oblastiach. Jednou z otázok samotnej autorky je aj to, či rock postupne vymiera. Zo spomenutých štatis-

tík to nebolo úplne jednoznačné, keďže rock síce v predajoch kolísal, ale stále si drží veľký podiel na trhu. Pre budúce výskumy by bolo zaujímavé zhodnotiť všetky veľké medzinárodné streamingové platformy ako Spotify, Apple Music, Tidal, Amazon Music, YouTube Music, Deezer, Qobuz a zistiť, ako sa od vzniku týchto platforiem umiestňoval rockový žáner v rebríčkoch top 100 najhranejších skladieb. Bolo by vhodné porovnať to aj s medzinárodnými rebríčkami ako Billboard a rebríčkami na lokálnej úrovni za poslednú dekádu. Autorka viackrát v monografii zdôrazňuje eklektickú povahu moderného rocku a vyjadruje svoj názor, že jeho životaschopnosť vidí v spájaní sa s ostatnými žánrami, tak ako sa to deje na pôde jazzu už posledné desaťročia. Tu by bolo zaujímavé sledovať povahu rocku, ktoré charakteristické prvky si zachováva a ktoré dokáže absorbovať. Bolo by vhodné sledovať, ako sa načrtnuté rytmické archetypy a modely rockovej hudby narúšajú v eklektickom modernom rocku. Samozrejme, ďalšie kroky výskumu musia smerovať aj k ucelenému historiografickému náhľadu na dejiny rocku, čo sa môže stať len súčinnosťou viacerých bádateľov na lokálnej a globálnej úrovni, a na to poukazuje aj sama autorka monografie.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2023.2.8>

Peter Dobšínský
Základná umelecká škola Sliac

Lubomír Tyllner – Jiří Traxler – Věra Thořová: Průvodce po pramenech lidových písní, hudby a tanců v Čechách

Praha : Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., 2015, 772 s. ISBN 978-80-85010-09-1

Impulzom na vydanie rozsiahlej publikácie *Průvodce po pramenech lidových písní, hudby a tanců v Čechách* sa stala potreba zjedno-

tiť a uľahčiť prístup k jednotlivým dobovým zbierkam ľudových piesní, tancov a hudby pre potreby vedcov-bádateľov, hudobníkov

¹⁴ Tamtiež, s. 200-209.



alebo záujemcov z oblasti folklorizmu tak, aby sa tieto pramene stali pre nich ľahšie dostupné prostredníctvom poskytnutia základných informácií. V podstate ide o rozsiahlu encyklopédiu, zameranú na súhrnný prehľad rôznorodých rukopisných zbierok, monografií, klavírných a inštrumentálnych úprav ľudových piesní či tancov a tlačených publikácií zo všetkých oblastí územia Čiech.

Počiatky zberov ľudovej piesne a hudby sú situované do začiatku 19. storočia, keď prebiehali v Čechách prvé pokusy o systematickejšie zbieranie nielen ľudových piesní, ale aj ľudovej hudby a tancov. Spočiatku sa zapisovali a vydávali iba texty piesní.¹ Prví zberatelia často čelili problémom so záznamom melodiky a metrorytmiky piesní a tancov, dokonca aj v prípade profesionálnych hudobníkov. Špecifickou otázkou bol grafický zápis ľudových tancov, najmä kvôli nejednotnosti spôsobu záznamu či kvôli komplikovanosti Labanovej metódy zápisu tanečného prejavu v neskoršom období. Autori v úvode poskytli vysvetlenie, prečo a akým spôsobom bola práca na danej publikácii podnetná a prínosná a zdôraznili jej význam aj z hľadiska základnej evidencie prame-

ňov. Hlavné v prípade rukopisov sa často stáva, že nenávratne zmiznú (napríklad cenný *Zlatokorunský rukopis*, ktorého autorom bol huslista Ondřej Hůlka), a to najmä v dôsledku úmrtia ich autora či majiteľa. Publikovaný sprievodca môže byť časom jedným z hlavných zdrojov informácií aj o takýchto stratených zbierkach.

Publikácia zahŕňa rukopisné pramene v rôznej úprave a rozsahu, ďalej tlačé, rôzne zborníky a monografie v časovom horizonte od začiatku 19. storočia až po druhú polovicu 20. storočia. Novšie obdobie sústreďuje aj mnohé tlačené práce, ktoré sú reedíciami starších vydaní.

Územie Moravy a Sliezska autori považujú za samostatné oblasti z hľadiska spracovania, evidencie a súpisu dobových pamiatok a prameňov. Podstatná časť týchto dobových prameňov, najmä rukopisných, je sústredená v Etnologickom ústave AV ČR na pracovisku v Brne. Súpis týchto zbierok v minulosti realizovala moravská folkloristka Olga Hrabalová v dvojzväzkovej práci *Průvodce písňovými sbírkami* (1983).² Čo sa týka sliezskych zbierok, pramene ľudovej hudby kompletne spracovali Jaromír a Tomáš Kubíčekovi v diele *Národopis na Moravě a ve Slezsku* (1996).³ Okrem toho možno nájsť informácie o dobových prameňoch z Moravy a Sliezska aj v mnohých regionálnych súpisoch a bibliografických publikáciách, ktoré sú dnes ľahko dostupné, preto sa tento rozsiahly sprievodca zameriava výlučne na rukopisné zápisy a tlačé tradičnej ľudovej hudby, spevu a tanca z územia Čiech.

Vzhľadom na mimoriadny objem pramenných zdrojov nachádzajúcich sa v múzeách, archívoch, knižniciach, ako aj v súkromných či osobných zbierkach, sa na vzniku publikácie podieľali traja autori, pracovníci Etnologického ústavu AV ČR v Prahe: Lubomír Tyllner, Jiří Traxler a Věra Thořová.

¹ Napr. ERBEN, Karel Jaromír: *Písňe národní v Čechách. Svazek 1 – 3*. Praha : J. Pospíšil, 1942 – 1945. ČELAKOVSKÝ, František Ladislav: *Slovanské národní písňe. Kniha první (České, moravské, valašské a slovenské písňe)*. Praha, 1822.

² HRABALOVÁ, Olga: *Průvodce písňovými sbírkami Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV, pracoviště v Brně. Díl 1 – 2*. Brno : Krajské kulturní středisko v Brně, 1983.

³ KUBÍČEK, Jaromír – KUBÍČEK, Tomáš: *Národopis na Moravě a ve Slezsku. Výběrová bibliografie*. Brno : Muzejní a vlastivědná společnost, 1996.

Každý z nich kooperoval s ďalšou skupinou spolupracovníkov, ktorí sa podieľali na konečnom výsledku celej publikácie. Keďže jednotlivé pramene sú uložené na rôznych miestach a v rôznych inštitúciách od múzeí po súkromných zberateľov a majiteľov dobových rukopisov alebo tlačných zbierok, bolo nutné vytvoriť určitý spoločný systém registrovania a opisu jednotlivých prameňov – rukopisov a tlačí.

Podrobný systém evidencie prameňov v sprievodcovi približujú úvodné štúdie dvoch autorov (Lubomír Tyllner a Jiří Traxler). Okrem dobových historických súvislostí vzniku a používania prameňov osvetľujú aj obsah jednotlivých položiek pri ich opise. Okrem *poradového čísla, mena autora* (ak je k dispozícii) a *názvu prameňa* sa stali podstatnými aj také položky, ktoré prameň podrobnejšie identifikujú hlavne pre pracovníkov múzeí a ďalších pamäťových inštitúcií. Ide o *šifru prameňa* (na rýchlejšiu orientáciu pri hľadaní v databázach), *druh prameňa, formát a spôsob zápisu* (textová a hudobná zložka). V neposlednom rade sa uvádza aj *obsah prameňa* (druhový, žánrový a tematický opis piesní), *zberová oblasť* (región či oblasť územia Čiech), *lokalita, časové obdobie vytvorenia zápisu* (často len približné), *miesto uloženia* (majetok súkromnej osoby alebo inštitúcie), *bibliografia* (len v prípade tlačeneho prameňa), *rozsah prameňa* (počet strán alebo listov), *charakter prameňa* (zbierka, spevník, antológia, zborník, monografia). V prípade potreby môžu mať niektoré registrované pramene v položkách aj tzv. *ďalší obsah* či *poznámku*. Jednotlivé položky sú číselne zoradené kvôli dostupnosti a jednoduchšej práci

s vytvorenými súpismi či registrami ako nevyhnutnou súčasťou sprievodcu.

Pramene zahrnuté v sprievodcovi majú rôzny pôvod a charakter: prevažne ide o dobové rukopisy učiteľov, hudobníkov-amatérov, profesionálnych odborníkov, umelcov či zberateľov, ale aj o tlačené diela autorov zbierok či editorov. Každá informačná jednotka o jednotlivom prameni obsahuje okrem základného opisu obrazovú prílohu titulnej strany (publikácie alebo rukopisného prameňa), prípadne fotografiu autora danej zbierky, ak bola k dispozícii. Kvôli prehľadnosti a rýchlejšej orientácii v sprievodcovi boli vypracované viaceré *registre* rukopisov a tlačí v tomto poradí: menný register, register názvov pramených celkov, register použitých šifier, register regiónov zápisov a register lokalít zápisu.

Rozsah celej publikácie a jej záber na pramene ľudových piesní, hudby a tancov z celého územia Čiech (pričom jednotlivé regióny majú svoje vysoko špecifické kultúrne znaky ako hudobné, tak aj slovesné) predurčujú toto kolektívne dielo na využitie pre široký okruh užívateľov: pre odbornú, vedeckú aj laickú verejnosť, teda pre širokú komunitu záujemcov o tradičnú ľudovú pieseň, hudbu a tanec. Sprievodca poskytuje vynikajúcu orientáciu v dobových prameňoch a prispieva k podpore súčasných aktuálnych trendov v oživovaní historicky a dokumentačne vzácných, ale aj esteticky hodnotných prameňov, ktoré sú výsledkom zberateľsko-dokumentačnej a edičnej práce predchádzajúcich generácií.

<https://doi.org/10.31577/musicoslov.2023.2.9>

Miriám Timková
Ústav hudobnej vedy SAV, v. v. i.

OBSAH ROČNÍKA 14 (40), 2023

Editoriál (Hana Urbančová).....	5
Editoriál (Hana Urbančová).....	165

Štúdie

CZAGÁNY, Zsuzsa: The Pray Codex as a Source for Music History.....	7
FERKOVÁ, Eva: Slovenské ľudové piesne v klavírných úpravách Vladimira Rebikova	93
GILÁNYI, Gabriella: Past and Present: Interpreting the Chant Notations of the Pray Codex	35
GOTTHARDTOVÁ, Kristína: Svadobné piesne v slovenskej zborovej tvorbe 20. storočia.....	114
GUL, Joanna: Craft and Industry Exhibitions in Breslau (Wrocław) in 1852 and 1857 as a Reflection of the Development of Musical Instrument Making in the Region	246
LOMEN, Kristina: Vojenské piesne Slovákov vo Vojvodine: tradičný piesňový žánér a jeho premeny v minoritnom prostredí.....	197
RUŠČIN, Peter: Letákové pôstne piesne a ich melódie v cirkevnej a ústnej tradícii ...	55
TAVALY, Erika: Hudobné vzdelávanie v Štátnom učiteľskom ústave v Modre v rokoch 1870 – 1918	259
VENGLAŘ, Petr: Klavír jako komentátor své doby a společník opery	167

Materiály

KRAMÁŘOVÁ, Helena Stella: Dopady josefínských reforem na hudební provoz městského farního kostela sv. Jakuba v Brně.....	136
URBANCOVÁ, Hana: K fonografickým nahrávkám Karola Antona Medveckého na Horehroní. Piesne z Beňuša (1903).....	283

Recenzie

DOBŠINSKÝ, Peter: Yveta Kajanová: Teória rockovej hudby	312
KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: Tereza Žůrková, Daniela Kotašová, Dagmar Štefancová, Tomáš Slavický: Antonín Buchtel. Sběratel s laskavou duší a jeho kolekce hudebních nástrojů	156
SZÓRÁDOVÁ, Eva: Daniela Kotašová: Harfy ve sbírce Národního muzea – Českého muzea hudby	310
TIMKOVÁ, Miriam: Hana Urbančová, Peter Ruščin, Eva Veselovská: Hudba k sviatku Troch kráľov na Slovensku: od stredoveku po 20. storočie / Music for the Feast of Three Kings in Slovakia: from the Middle Ages to the 20th Century ...	158
TIMKOVÁ, Miriam: Lubomír Tyllner – Jiří Traxler – Věra Thořová: Průvodce po pramenech lidových písní, hudby a tanců v Čechách	317

URBANCOVÁ, Hana: Věra Frolcová, Pavel Kosek, Hana Bočková, Markéta Holubová, Tomáš Slavický: Má svou známou notu. Kramářské písně v ústní tradici Moravy a Slezska	152
VESELOVSKÁ, Eva: Zsuzsa Czagány: Antiphonale Varadinense I. – III. Edícia Musicalia Danubiana 26	148

CONTENTS OF VOL. 14 (40), 2023

Editorial (Hana Urbancová).....	5
Editorial (Hana Urbancová).....	165

Studies

CZAGÁNY, Zsuzsa: The Pray Codex as a Source for Music History.....	7
FERKOVÁ, Eva: Slovak Folk Songs in the Piano Adaptations of Vladimír Rebíkov	93
GILÁNYI, Gabriella: Past and Present: Interpreting the Chant Notations of the Pray Codex	35
GOTTHARDTOVÁ, Kristína: Wedding Songs in 20th Century Slovak Choral Composition.....	114
GUL, Joanna: Craft and Industry Exhibitions in Breslau (Wrocław) in 1852 and 1857 as a Reflection of the Development of Musical Instrument Making in the Region	246
LOMEN, Kristína: Military Songs of the Slovaks in Vojvodina: the Traditional Song Genre and Its Mutations in a Minority Setting.....	197
RUŠČIN, Peter: Broadside Lenten Songs and Their Melodies in Church and Oral Tradition	55
TAVALY, Erika: Music Education in the State Teacher Training Institute in Modra in the years 1870 – 1918.....	259
VENGLAŘ, Petr: The Piano as Commentator on Its Time and Companion of Opera.....	167

Materials

KRAMÁŘOVÁ, Helena Stella: The Impact of the Josephine Reforms on Musical Practice in the Urban Parish Church of St. James in Brno.....	136
URBANCOVÁ, Hana: On the Phonograph Recordings by Karol Anton Medvecký in Horehronie. Songs from Beňuš (1903).....	283

Reviews

DOBŠINSKÝ, Peter: Yveta Kajanová: Teória rockovej hudby	312
KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana: Tereza Žůrková, Daniela Kotašová, Dagmar Štefancová, Tomáš Slavický: Antonín Buchtel. Sběratel s laskavou duší a jeho kolekce hudebních nástrojů	156
SZÓRÁDOVÁ, Eva: Daniela Kotašová: Harfy ve sbírce Národního muzea – Českého muzea hudby	310
TIMKOVÁ, Miriam: Hana Urbancová, Peter Ruščin, Eva Veselovská: Hudba k sviatku Troch kráľov na Slovensku: od stredoveku po 20. storočie / Music for the Feast of Three Kings in Slovakia: from the Middle Ages to the 20th Century... 158	

TIMKOVÁ, Miriam: Lubomír Tyllner – Jiří Traxler – Věra Thořová: Průvodce po pramenech lidových písní, hudby a tanců v Čechách	317
URBANCOVÁ, Hana: Věra Frolcová, Pavel Kosek, Hana Bočková, Markéta Holu- bová, Tomáš Slavický: Má svou známou notu. Kramářské písně v ústní tradici Moravy a Slezska	152
VESELOVSKÁ, Eva: Zsuzsa Czagány: Antiphonale Varadinense I. – III. Edícia Musicalia Danubiana 26	148